

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BİLGİ TOPLUMUNDA SANAT MÜZELERİNİN ROLÜ
VE TÜRKİYE’DE SANAT MÜZELERİ İÇİN ÖNERİLER**

N. Hanzade URALMAN

**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZECİLİK PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

İstanbul, 2006

ÖNSÖZ

Sanat müzelerinin toplumsal rolü konusundaki bu tez, ne bir sanat tarihi araştırması ne de sosyolojik bir inceleme iddiasında olmayıp, Türkiye’de sanat müzelerinin toplumsal rolünde bilgi kullanımının gerekliliğini ve yöntemlerini ortaya koyan bilimsel bir metnin ihtiyacına yönelik, bilgi uzmanlığı alanındaki eğitim ve deneyimlere dayanarak yazılmıştır. Dolayısıyla bu tezdten beklenen, ne müzelerin sanat tarihi bakımından değerlendirilmesi, ne de sosyolojik açıdan incelenmesi olmalıdır. Ancak, ihtiyaç duyuldukça, doğaldır ki, bu alanlardaki araştırma ve yöntemlerden yararlanılmıştır. Tezin, Türkiye’deki sanat müzelerine, bilgi kullanımının neler kazandırabileceği konusuna bir ışık tutmasını ve Türkiye’deki tüm müzelerin bilgi kullanımıyla toplumun gelişimine katkıda bulunma bilincine sahip kurumlar olmalarına katkıda bulunmasını dilerim.

“Dünyada iyi olan tek şey bilgi, kötü olan tek şey bilgisizliktir” diyen Yunanlı Düşünür Sokrates, yüzyıllar önce bilimin temellerini felsefe ile atmıştı. İnsanoğlunun yaşamına yön vermiş bilgi, bugüne geldiğimizde çeşitli şekillerde sistematize edilmekte ve bu çalışmalar her geçen gün yenilenmektedir. Hatta bu yeni toplum yapısına, ‘bilgi toplumu’ olarak adını vermektedir. Bilgiyi sistematize ederek, her alanı destekleyen ‘bilgi ve belge yönetimi’, müzelerin çalışmalarında etkisini artırarak, müzelerin sanat alanındaki gerekliliğini desteklemektedir. Bilgi ve iletişim teknolojileri bu sürecin bir parçası olmuştur. Sonuçta, sanat müzeleri bilgi yoluyla toplumda rollerini etkinleştirmiş, yapılarla sundukları hizmeti bilgi kullanımı ile yaygınlaştırmışlardır. Türkiye’de sanat alanında, müzelerin böyle bir gereklilik olduğu düşünülmezse, sanat müzeleri, sanatın da mevcut olduğu sosyal bir merkez olmakla yetinir.

Türkiye’de sanat müzelerinin, bilgiyi kullanan bir merkez olarak görülmelerinin gerekliliğini vurgulayan bu çalışmada, fikrimi ilk paylaştığım günden beri beni biddetle destekleyen, tezimi yazdığım süre boyunca her ihtiyaç duyduğumda zaman ayırıp ilgisini esirgemeyen tez danışmanım hocam Öğr. Gör. Zehra Erkün Oruçoğlu’na sonsuz teşekkür ederim. Kendisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi ile tanışma vesile

olup, sanat müzesinde çalışmış biri olarak, sanat müzeleri konulu bu tezi yazmama sebep olmuştur.

Araştırmam süresince, beni sabırla dinleyerek, değerli fikirleri ve sanat müzeleri alanındaki deneyimleriyle zenginleştirmiş değerli hocam Prof. Tomur Atagök'e, bu çalışmanın, uzun yıllar emek verdiği Türkiye'deki sanat müzeleri ve sanat müzeciliğine bir katkıda bulunabilmesi dileğiyle teşekkür ederim.

Aynı zamanda bilgi uzmanlığının sınırları içine de giren bu müzecilik tezine, bilgi bilimi alanından biri olarak yapıcı eleştiri ve uyarılarla katkıda bulunmuş olan Marmara Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü'nden Doç. Dr. A. Oğuz Yimsoy'a, verdiği destek için teşekkürü bir borç bilirim.

Tezin geliştirilmesinde, yapılan görüşmelerin büyük katkısı vardır. 1974 tarihinden beri, sanat alanında özveriyle gerçekleştirdiği dokümantasyon çalışmalarındaki deneyimlerini paylaşıp, tezime katkıda bulunan Dokümantasyon Uzmanı Zeynep Rona'ya; Pera Müzesi ile ilgili bilgi vermek üzere, söyleşi teklifimi içtenlikle kabul eden ve müzenin ofislerini açan Suna ve Yühan Kıraç Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü Özalp Birol'a; Pera Müzesi'ndeki belgeleme ve küratöryal çalışmalar konusunda bilgi vermiş, Pera Müzesi küratörleri Edine Süleymanoğlu ve Barış Kıbrıs'a; tez metninde doğrudan yer almasa da Türkiye'de Sivil Toplum Kuruluşları konusunda deneyimlerini paylaşıp, fikirlerini aldığım Tarih Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Orhan Silier'e; tezimde geçen bir kaç terim konusunda danışmanlığı aldığım Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim Bilimleri Bölümü'nden Prof. Dr. Münire Erden ve Yunanistan Benaki Müzesi Enformasyon Teknolojisi Bölüm Başkanı Ifigenia Dionissiadou'ya verdikleri destekten ötürü teşekkür ederim.

Bu tezin yazılmasına neden olan en önemli kişisel sebepse, bilime olan inançtır. Bu nedenle, lisans eğitimim sırasında kazandıkları bilimsel düşünme becerisi ve bilimsel disiplin için, başta ilk bilimsel fikirlerimi paylaştığım Prof. Dr. Aysel Yontar, Prof. Dr. Hasan Keseroğlu, Yar. Doç. Dr. Ümit Konya ve 1995-1999 yılları arasında YÜ. Edebiyat Fakültesi Kütüphanecilik Anabilim Dalı'nda görev yapmış tüm hocalarıma

teþekkür etmek isterim. Aynı dönem hocalarımdan olan Yar. Doç. Dr. Aykut Arýkan’a da, bu tezin yazýlma sürecinde verdiði destekten ötürü, ayrıca teþekkür ederim.

Ýstanbul Modern Sanat Müzesi’nde kütüphaneci olarak çalyþým süre içinde, akademik çalyþmalar yapmam için gerekli zamaný temin ederek, beni sürekli destekleyen kütüphane yöneticisi, deðerli çalyþma arkadaşým Nur Ünal ve özellikle iktisadi yaklaşımlar konusunda fikirlerinden yararlandýým Ömer T. Güler’in katkılarına da teþekkür etmek istiyorum.

Tezimi yazdýým süre içinde, manevi desteklerini her zaman hissettiren dostlarıma, bana sabýrla destek olarak hep yanımda olan anneme ve hayatta olmayan ama çalyþma azmini hep içimde hissettiğim babama özel olarak sonsuz teþekkürler...

N. Hanzade Uralman

Ýstanbul, 10 Haziran 2006

ÖZ

Teknolojideki son gelişmeler ve bilginin artan önemi, batı toplumlarının geleneksel ekonomiden uzaklaşarak, sıklıkla “bilgi toplumu” olarak adlandırılan bir yöne doğru kaydı ve savının yaygınlaştırmıştır. Bu tezde, bu yeni toplumsal görübün değibik yönleri ve özellikle sanat müzesinin rolü üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Tezin temelindeki hipotez, “Bilgi toplumuna geçiş süreci yapan Türkiye’deki sanat müzelerinin, devamlı olarak bilgiyi sınırlı kullanmaları toplumsal rollerini etkin bir biçimde gerçekleştirmelerini engeller” ifadesiyle belirlenmiştir. Çalışma konusunda temel fikirlere değinilen kısa bir girişin ardından, bilgi toplumunun değerlendirilmesi ve bu toplum yapısından bilgi sağlayıcısı olarak sanat müzesinin nasıl etkilendiği ortaya konmuştur. Daha sonra, bu daha detaylı bir çalışma olarak Türkiye özelinde biçimlendirilerek hipotezin doğruluğu test edilmiş ve kanıtlanmıştır. Sonuç olarak, Türkiye’de sanat müzelerinde bilginin gelecekteki rolü için önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Sanat Müzeleri, Bilgi Toplumu, Enformasyon, Veri, Edinilen Bilgi,
Bilgi ve Yönetim Teknolojileri

ABSTRACT

Recent advances in technology and the increasing importance of information has led many to posit the notion that Western society is moving away from a traditional economy towards one often termed “the information society”. This dissertation discusses aspects of this new social case and, in particular, how it has impacted upon the role of the art museum. In short, the basic hypothesis is that the continuing limited use of information in art museums in Turkey – a nation currently in a period of transition to an information society – has compromised the effectiveness of their public role. After a short introduction outlining some of the basic premises of the ensuing discussion, an analysis of the information society and how it has affected art museums – especially their role of information providers – will be given. This will then form the basis of a more specific study of the Turkish experience wherein the initial hypothesis will be tested and subsequently shown to be true. Finally, some suggestions for the future role of information in art museums in Turkey are given.

Keywords

Art Museum, Information Society, Information, Data, Knowledge,
Information and Communication Technology

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	i
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
TABLolar VE DEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
2. BİLGİ TOPLUMU VE SANAT MÜZESİ	4
2.1. Bilgi Toplumu ve Müze	4
2.1.1. Bilgi Toplumunun Tanımlanması	4
2.1.1.1. Bilginin Yeni Bir Değer Olarak Ortaya Çıkması	6
2.1.1.2. Bilgi Toplumu Teorileri	12
2.1.1.3. Ulusal ve Uluslararası Örgütlerin Gündemi: Bilgi Toplumu	18
2.1.2. Bilgi Toplumunda Gelen Bir Kurum: “Müze”	25
2.1.3. Müzenin Toplumsal Rolünü Gerçekleştirmesinde	
Yıtiyaç Duyulan Bilgi	31
2.1.3.1. Müzede Enformasyon	36
2.1.3.2. Müzede Veri	38
2.1.3.3. Müzede Edinilen Bilgi	40
2.2. Sanat Müzelerinin Topluma Ulaşabilirliği ve Bilgi	47
2.2.1. Sanat Müzesinin Tanımlanması	49
2.2.2. Tarihsel Süreçte Sanat Müzelerinin Topluma Ulaşabilirliği ve Bilgi	52
2.2.2.1. Yapı Odaklı Süreç: Tarım Toplumundan Endüstri Topluma	
Geçitte Sanat Koleksiyonlarının Halka Açılması	52
2.2.2.2. Yapı Odaklı Bilgi Süreci: Endüstri Toplumunda Halkın Sanat	
Yoluyla Uygulanması	61
2.2.2.3. Bilgi Odaklı Süreç: Bilgi Toplumunda Müze	
Aracıyla Sanatın Yaygınlaştırılması	71
2.3. Sanatın Yaygınlaşmasında Müzede Bilgi Kullanımı	83

2.3.1. Sanat Yapıyı	84
2.3.2. Sanatçılar	87
2.3.3. Küratör/Sanat Tarihçi/Editör /Tasarımcı	89
2.3.4. Fikri Haklar	90
2.3.5. Koleksiyoncular/ Sanat Galerileri/Ticari Sanat Kurumları	91
2.3.6. Yayınlar/Belgeler	91
2.3.7. Anketler, Bilgi Formları	93
2.3.8. Bilgi Erişim Sistemleri	93
2.3.9. Bilginin Pazarlanması	95
2.3.10. Yayıncının Değerlendirme Yapısı	97
3. TÜRKİYE'DE BİLGİ TOPLUMUNA GEÇİŞ SÜRECİ	
VE SANAT MÜZESİ	100
3.1. Bilgi Toplumuna Geçiş Sürecinde Türkiye	100
3.2. Bilgi Toplumuna Geçiş Sürecinde Türkiye'de Müze	114
3.3. Tarihsel Süreçte Türkiye'de Sanat Müzelerinin	
Topluma Ulaşabilirliği ve Bilgi	125
3.3.1. Türkiye'nin Endüstri Toplumuna Geçişinde	
Uygulama Aracı Olarak Sanat Müzeleri	126
3.3.1.1. İRMH' den Önceki Dönem	127
3.3.1.2. İRMH'nin Açılması ve Sonraki Gelişmeler	133
3.3.2. Türkiye'nin Bilgi Toplumuna Geçişinde	
Özel Sanat Koleksiyonlarının Müzeleşmesi	139
3.4. Türkiye'de Sanatın Yaygınlaşması ve Müzede Bilgi Kullanımı	151
3.4.1. Sanat Yapıyı	152
3.4.2. Sanatçılar	153
3.4.3. Küratör/Sanat Tarihçi/Editör /Tasarımcı	155
3.4.4. Fikri Haklar	156
3.4.5. Koleksiyoncular/ Sanat Galerileri/Ticari Sanat Kurumları	157
3.4.6. Yayınlar/Belgeler	160
3.4.7. Anketler, Bilgi Formları	162
3.4.8. Bilgi Erişim Sistemleri	162
3.4.9. Bilginin Pazarlanması	163

3.4.10. Yetiþimin Deðiþen Yapýsý	164
4. SONUÇ ve ÖNERİLER	166
KAYNAKÇA	175
ÖZGEÇMİŞ	187
EKLER	
EK1: ICOM’a baðlý alıþma grubu Uluslararası Dokümantasyon alıþmaları Komitesi (CIDOC) [The International Committee for Documentation] tarafından hazýrlanan müze dokümantasyon prensipleri.	
EK 2 : Dublin Core Veri Giriþ Alanları	
EK 3 : Dublin Core Nesne Tanýmları	
EK 4: “ICOM Curricula Guidelines for Museum Professional Development”	
EK 5 : Sanat Müzeleri Yöneticileri Birliði (AAMD)’nin Sanat Müzelerine Gönderdiði Raporlar	
EK.5.1: Gelirler: Sanat Müzelerinin Halkın Hizmetindeki Bir Yatırım [Revenue Generation an Investment in the Public Service of art Museums]	
EK.5.2: Sanat Müzeleri, Sanat Koleksiyonları ve Topluma Hizmet [Art Museums, Private Collectors and the public Benefit]	
EK5.3: Amerikan Sanat Müzeleri ve Kar Amaçlı Kuruluşların Sergi Birliði Giriþimleri [Exhibition Colloboratin Between Amerikan Art Museums and For-Profit Enterprises]	
EK.6 : Farklı Müzelerden Belgeleme Örnekleri	
EK.6-1: Tate Müzesi Koleksiyon Sayfalarından Örnek	
EK.6-2: National Portrait Gallery Koleksiyon Sayfalarından Örnek	
EK.6-3: Philedalphia Museum of Art Koleksiyon Sayfalarından Örnek	
EK.6-4: Philedalphia Museum of Art Koleksiyon Sayfalarından Örnek	
EK.7 : Creative Commons tarafından önerilen lisanslar	

EK.8: ‘New Museum Of Contemporary Art’ın Library Store Departmanı tarafından hazırlanan anket.

EK.9: ‘Nazi Era Provenance Research Project’ üzerinde anahtar kelime ‘Picasso’ girilerek yapılan bir tarama

EK.10.1 ve EK.10.2 : Bilgi Erişim Sistemi içinde SFMOMA koleksiyonu

EK.11: Museum of Contemporary Canadian Art Ücretli Eğitim Kursları

EK.12: National Portrait Gallery’nin Koleksiyonunun Sunumunda Ücretli Seçenekler

EK.13: YRMH için uygulanan Web Müzesi

EK.14: “Ulusal Müze Başkanlıklarının Kuruluş ve Görevleri Hakkında Yönetmelik”

EK.15: Türkiye’de Doldurulması Zorunlu Müze Envanter Kaydı

EK.16: Sabancı Müzesi’nin Web Sitesinde Sunulan Tablo Koleksiyonu

EK.17: İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi’nde Web Sitesinde Koleksiyonun Sunumu

EK.18: Pera Müzesi Koleksiyonunun Sergiler Yoluyla Sunumu

EK.19: Eczacıbaşı Sanat Müzesi

EK.20: New Museum of Contemporary Art Sales Associate for Special Projects ile internet üzerinde görüşme, 14 Nisan 2006.

ÖZGEÇMİŞ

Tablo ve Şekillerin Listesi

Tablo 1: Dört Temel Toplum Yapısının Kilit Özellikleri	5
Tablo 2: Tate Galeri'nin planı/Bienal Raporu	46
Tablo 3: 2001-2005 Arası bazı ülkelerde her 100 kullanıcıda tespit edilen internet kullanıcısı	111
Tablo 4: The UNICE Benchmarking Report, 1999'dan alınmış BÜ yatırımlarının GSYH'ye oranı(%) 1997	112
Tablo 5: BÜ pazarındaki gelişmeler	113
Şekil 1. Lasswell'in İletişim Modeli	42
Şekil 2. E..I.Knez ve G. Wright tarafından önerilen iletişim modeli	43
Şekil 3. Müzede Bilginin Kullanımı	47

Kısaltmalar Listesi

ICOM	International Council of Museums – Uluslararası Müzeler Örgütü
TÜBİTAK	Türkiye Bilim ve Teknik Araştırmaları Kurulu
TÜBA	Türkiye Bilimler Akademisi
UNESCO	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization – Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Organizasyonu
WB	World Bank-Dünya Bankası
ITU	International Telecommunication Union – Uluslararası Telekomünikasyon Birliği
UN	United Nations – Birleşmiş Milletler
OECD	Organisation for Economic Co-operation and Development- Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü
İRHM	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MDA	Museum Documentation Association – Müze Dokümantasyon Derneği
MLA	Museums Libraries and Archives Council – Müzeler Kütüphaneler ve Arşivler Kurulu
MoMA	Museum of Modern Art – Modern Sanatlar Müzesi
SFMOMA	San Francisco Museum of Modern Art - San Francisco Modern Sanatlar Müzesi
AAMD	Association of Art Museum Directors - Sanat Müzeleri Yöneticileri Birliği
AR-GE	Araştırma – Geliştirme
BİT	Bilgi ve İletişim Teknolojileri
ICT	Information and Communication Technology
CHIN	Canadian Heritage Information Network - Kanada Mirası Bilgi Ağı
TUENA	Türkiye Ulusal Enformasyon Altyapısı
BTYK	Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu
SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
RTÜK	Radyo Televizyon Üst Kurulu
Der.	Derleyen

vb.	ve benzeri/benzerleri
t.y.	Tarih yok
Yay. Haz.	Yayına Hazırlayan

1. GİRİŞ

“Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir, artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dilin kimin, ne amaçla kullanıldığıdır. Bu da yeniden canlandırmaların yayın hakkı, sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır” (Berger, 2002, 33) John Berger’ın, toplum yapısının ve beraberinde, daha özel anlamda sanatın zaman içinde geçirdiği değişim karşısında müzeye verdiği bu rolden de anlaşılmakta olduğu gibi, sanat müzeleri, toplumda etkin bir role sahip olmuştur. John Berger’ın bu yaklaşımı ve J. Berger’ın fikirlerinin de temeli olan Walter Benjamin’in ‘Mekanik Yeniden Yaratma Çağında Sanat Yapıtı’ adlı denemesinde ortaya attığı fikirler, bu tezin felsefi alt yapısını oluşturduğunu, öncelikle belirtmek gerekir.

Sanat müzelerinin toplumsal rolü, tarihsel gelişim süreci içinde incelendiğinde, sanatın topluma ulaşmasında, müzelerin tutumunun değişiminde, bilginin kullanılmasının rolü olduğu görülmüştür. Ancak, günümüzde, sanatı topluma ulaştırırken müzeler, her zaman bilgiyi kullanmamakta ve buna bağlı olarak da toplumun gelişimine katkıda bulunma sorumluluklarını yerine getirmemektedirler. Bu, sanat müzelerinin, gittikçe, insanların eskisine oranla daha fazla bulunduğu sosyal bir yapı olması yönünde geliştirmekle birlikte, sanat yapıtlarına sahip bir sosyal merkez olmakla sınırlar. Türkiye’de yeni müzelerin açılmasıyla birlikte sosyal bir merkez haline gelen müzelerde de gözlenen bu sınır, bir sorunun varlığına işaret eder.

Aslında müzelerin toplumsal rolü sözkonusu olduğunda, gerçekleşen çalışmalar, çoğunlukla, müzenin farklı gruplarla çalışması, kültürel kimlikler, sosyal aidiyet gibi konulardır. Toplumun sahip olduğu özellikler karşısında müzenin rolü değerlendirilir ve tartışılır. Bu çalışmanın konusu, doğrudan böyle bir toplum ve müze ilişkisine odaklanmıyorsa da, sanat müzelerinin topluma yaklaşımına bir yöntem olarak bilgi kullanımı üzerinde durmaktadır.

Bu tezin temel amacı, Türkiye’de sanat müzelerinin toplumsal rollerini belirlemeleri için, sanat müzelerinin topluma ulaşabilirliğinde bilgi kullanımını kuramsal olarak

tanımlamak ve bunun bilgi toplumunda sanat müzelerinin çalışmalarını nasıl değiştirdiğini tartışmaktır. Bu nedenle, bilgi toplumunun değerlendirilmesi yapılarak bu toplum yapısında bilgi sağlayıcısı olarak sanat müzesinin nasıl etkilendiğinin ortaya konması ve Türkiye özelinde sanat müzelerinin bilgiyi nasıl kullandıklarını değerlendirmesi gerekir.

Tezin hipotezi, “Bilgi toplumuna geçiş süreci yaşayan Türkiye’deki sanat müzelerinin, devamlı olarak bilgiyi sınırlı kullanmaları, toplumsal rollerini etkin bir biçimde gerçekleştirmelerini engeller” cümlesidir. Bu hipotez doğrultusunda, araştırmanın temel sorusu, “Türkiye’deki sanat müzelerinin, toplumsal rollerini etkin bir biçimde gerçekleştirmelerinde bilginin rolü nedir?” olmuştur. Türkiye bilgi toplumuna geçiş sürecinde bir ülke olduğundan, bilgi toplumunda yaşanan değişimler içinde sanat müzelerinde bilginin rolünü tartışılmış, bilgi kullanımı konusunda tespitlerde bulunulmuş ve Türkiye’deki sanat müzelerinde bilginin kullanılması için öneriler sunulmuştur.

Hipotezin doğrulanmasına yönelik en önemli sınırlılık, tüm müzelerle aynı derecede irtibat kurulamaması ve bu yönde her müzeden aynı derecede yanıt alınamayacağının görülmesidir. Müzelerden alınacak cevaplar arasında eşgüdüm sağlanamayacağı için, böyle bir yöntem kullanılmamıştır. Onun yerine çalışmada gösterilen örnekler ve varılan tespitler, daha çok gözlem, sunulan hizmetler ile katılınan konferans ve görüşmelerden yararlanılarak ortaya konmuştur.

Birinci bölümde, bilgi toplumunun değerlendirilmesi ve bu toplum yapısında bilgi sağlayıcısı olarak sanat müzesinin nasıl etkilendiği ortaya konmuştur. Bu nedenle, öncelikle bilgi toplumu çeşitli mesleki yaklaşımlar, teoriler ve örgütler kapsamında değerlendirilerek tanımlanmakta ve sanat müzesinin bilgi toplumundaki rolü sanatı yaygınlaştırmak olarak, tarihsel ve tanımlayıcı yöntemlerle ortaya konmakta; daha sonra müzelerde sanatın yaygınlaşmasında bilginin kullanımı, Sanat Yapıtı, Sanatçılar, Küratör/Sanat Tarihçi/Editör /Tasarımcı, Fikri Haklar, Koleksiyoncular/Galeriler/Ticari Sanat Kurumları, Yayınlar/Belgeler, Anketler/Bilgi Formları, Bilgi Erişim Sistemleri, Bilginin Pazarlanması ve İletişimin Değişen Yapısı başlıkları altında incelenmektedir.

İkinci bölümde, bilgi toplumuna geçiş sürecinde bir ülke olarak Türkiye’de sanat müzelerinde bilgi kullanımının durumu değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmede öncelikle, Türkiye’nin bilgi toplumuna geçiş süreci ve bu süreçte müzenin durumu anlatılmakta, daha sonra tarihsel süreçte sanat müzeleri bilgi kullanımı bakımından değerlendirilerek, günümüzde sanat müzelerinin durumu ortaya konmaktadır. Bu bölümün sonunda, sanat müzelerinde bilgi kullanımını gösteren başlıkları altında araştırmanın hipotezi değerlendirilir. Türkiye’de sanat müzelerinde, bilginin sınırlı kullanıldığı sonucuna varılarak, hipotez doğrulanır.

nc ve son bölümde, bu araştırmanın ortaya koyduğu sonuçlar sıralanarak hipotezin sınanma sürecinde varılan sonuçlar ortaya konmuştur. Ayrıca bu son bölümde, sonuçlar doğrultusunda Türkiye’deki sanat müzelerinde bilginin kullanılması için önerilerde bulunulmuştur. neriler, uygulamalarda dikkate alınırsa, bu tez asıl amacına ulaşmış olacaktır.

2. BİLGİ TOPLUMU VE SANAT MÜZESİ

‘Bilgi toplumu’ ve ‘sanat müzesi’ kavramları, ne tarihsel perspektifte değerlendirildiğimizde, ne de günümüzde bir arada ortaya çıkan iki kavramdır. Tarihe baktığımızda, sanat müzelerinin kurumsal varlığının toplumlarda görülmesi, bilgi toplumu kavramının ortaya çıkmasından iki yüz yıl öncedir. Sanat müzeleri de diğer müze türleri gibi, en genel anlamıyla, toplumsal yapının içindeki dinamiklerdendir ve içinde bulunduğu toplumun sosyal, politik, ekonomik koşullarından etkilenmiştir. Bu etkileşimin kesin varlığından yola çıkarak, bilgi çağı olarak adlandırılan yüzyılda bu ilişkinin pek çok bağlamda ele alınması doğaldır.

Öte yandan, bugünü değerlendirdiğimizde, dünya üzerinde bilgi toplumu olarak niteleyemeyeceğimiz toplumlarda da sanat müzeleri vardır. Ancak müzenin, bilgi toplumunda gelişme gösteren yapısı sanat müzeleri için gelişme fırsatı doğurmuştur. Bu fırsatların anlaşılabilmesi için öncelikle müzenin bilgi toplumunda neden gelişen bir kurum olduğunu ortaya koymak gerekir.

2.1. Bilgi Toplumu ve Müze

2.1.1. Bilgi Toplumu'nun Tanımlanması

‘Bilgi Toplumu’ kavramı, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır. Kavram, gerek günümüzde gündeme gelişi bakımından, gerekse teorik bakımdan farklı biçimlerde tanımlanmaktadır. Bu tanımların temel ortak yanları, 20. yüzyılın ortasında batı merkezinde yaşanan değişimi tanımlıyor olmalarıdır. Sanayi toplumu sonrasında geçilmekte olduğu düşünülen ya da sanayi toplumundan farklı olduğu düşünülen yeni bu toplumsal yapıyı tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni toplumsal yapıyı tanımlamak için farklı terimler de kullanılır. Örneğin “ ‘Sanayi Ötesi Toplum’, ‘Postmodernizm’, ‘Sibernetik Kapitalizm’, ‘Kontrol Devrimi’ gibi terimler çoğu zaman ‘bilgi toplumu’ terimi ile eş anlamlı olarak kullanılan diğer terimlerdir.” (Tonta, 1999, 363-375) Bilgi toplumu kavramı ile karşılanan bu yeni toplumsal yapı, tarihsel süreç içinde kıyaslamalarla aşağıdaki Tablo 1’de gösterilmektedir.

	İLKEL TOPLUM	TARIM TOPLUMU	SANAYİ TOPLUMU	BİLGİ TOPLUMU
Teknoloji	Enerji: İnsan Enerjisi Malzemeler: Hayvan postu ve taşlar Araçlar: Aşgari düzeyde kesme veya dövme. (normal olarak taş yapımı) Üretim Yöntemi: Yok. Ulaşım Sistemi: Yürüme. Haberleşme Sistemi: konuşma.	Enerji: Doğal Enerji (İnsan, hayvan, rüzgar) Malzemeler: Yenilenebilir kaynaklar (ağaçlar, pamuk, yün) Araçlar: İnsan kasının kullanımı (kaldıraç ve vinçler) veya doğal güçleri çalışır duruma getirme (yelken, su değirmeni) Üretim yöntemi: El sanatları Ulaşım sistemi: At, vagon, yelkenli gemi Haberleşme Sistemi: El yazımı.	Enerji: Fosil yakıtlar. (petrol, kömür) Malzemeler: Yenilenemez kaynaklar (metal ve diğerleri) Araçlar: Emegın yerie geçen makinalar Üretim Yöntemi: Kurmak-Monte etmek ve birbirleriyle değiştirilebilir parçalar. Ulaşım Sistemi: Vapur, demiryolu, otomobil ve uçak. Haberleşme sistemi: Basın, TV.	Enerji: Doğal (güneş, rüzgar) nükleer. Malzemeler: Yenilenebilir kaynaklar (Biyoteknoloji) Seramik,yeniden kullanım. Araçlar: Akli geliştirici makineler. (Bilgisayarlar ve ilgili elektronik araçlar) Üretim Yöntemi: Robotlar. Ulaşım Sistemi: Uzay Gemisi Haberleşme Sistemi: Elektronik araçlarla biraysel iletişimin sınırsız genişlemesi
Ekonomi	Toplayıcılık, avcılık, balıkçılık.	-Kendi kendine yeterli, yerel ve ademi merkezietçi bir ekonomi-piyasa değeri olmayan temel yiyecek maddelerinin üretimine dayalı ekonomik faaliyet. -Köy ekonomisi düzeyinde emekte basit iş bölümü: düzeyleri açıkla belirlenmiş sınırlı sayıda otorite. (soylular, rahipler, askerler veya serfler) - Ekonomide esas kaynak: Toprak.	-Ulusal düzeyde kitlevi pazar ekonomisi, temel ekonomik faaliyet standartlaşmış maddi mallar üretimine dayanmaktadır; Bunlar da üretm ve tüketim olarak ayrılmaktadır. -İşgücünün karmaşık dağılımı, sınırlı uzamlık yeteneğine: standart çalışma kalıplarına ve büyük hiyerarşik kurumların değişik düzeydeki otoritelerinin birbirleriyle ayarlanmış örgütlenmesine dayalıdır. -Esas kaynak fiziki sermayedir	-Bütünleşmiş Küresel Ekonomi: Temel ekonomik faaliyet üretici ve tüketicileri daha çok birleştiren bilgi hizmetlerinin tedariki şeklindedir. -Doğrudan çıkarlarını korumaya yönelik üyelere den oluşan küçük girişimcilik örgütlenmesi şeklinde bir yapılaşma -Esas kaynak, insan sermayesidir.
Sosyal Sistem	Küçük gruplar ve aşiretler.	-Cinsel rollerin açıkça belirlendiği hareketsiz büyük aile ve ailenin ana güvenlik sistemi (dayanak) olması. -Seçkinlerle sınırlı kalan eğitim.	-Cinsel rollerin farklılaştığı çekirdek aile ana güvenlik (destek) sistemi ölümsüz kurumlardır. -Soyal Değerler: Uygunluk, seçkinlik ve sınıf unsurlarını ön plana çıkarmaktadır. -Yetişkinlikte tamamlanan kitlevi eğitim.	-Bireyin merkezi konumda olduğu değişik aile tipleri. -Cinsel işbölümünün benzeştiği, insani yeteneği geliştirmeye ve insani kurumlaşmaları sağlayıcı roller -Soyal değerlerde çeşitlilik, eşitlik, bireycilik. -Eğitim bireyselleştirilmiştir ve sürekli dir.
Politik Sistem	Aşiret yaşlılarının ve şefin kuralları çerçevesinde temel politik birim olarak aşiret.	-Feodalizm: Hukuk, din, sosyal sınıf ve politika, doğumla kazanılan otoriteyle (aristokratik kurallar) toprağın yönetimini belirlemektedir. -Temel Politik birim yerel topluluktur.	-Kapitalizm ve Marksizm: Hukuk, din, sosyal sınıf ve politika sermaye yatırımlarının mülkiyet ve kontrolünü elinde bulunduranlarca şekillendirilmiştir. -Milliyetçilik: Temsili hükümet veya diktatörlük şekline güçlü merkezi ulusal hükümet.	-Küresel İşbirliği: Bilginin kontrolü ve sahipliği çin uluslarüstü örgütlerin kurumlaşması. -Yerel yönetimler asıl yönetim birimi ve katılımcı demokrasi temel norm olmaktadır.
Paradigma	Dünyanın tamamen doğal şekliyle gözlenmesi	-Bilim Temeli: Matematik (cebir, geometri), astronomi. -Merkezi düşünce: İnsanların üstün güçler (ömeğin tanrı), din, mistik görüş (astroloji) tarafından kontrol edildiği şeklindedir. -Değer sistemi: Doğayla uyuma dayanmaktadır.	-Bilim Temeli: Fizik, Kimya -Temel Düşünce: İnsan akibetinin, rekabetçi bir dünyada mıkafat ve zeza sistemiyle rasyonel sosyal yapıyı uyumlu bir şekilde oluşturuşmasına bağı olduğına inanılmıştır.	-Bilim Temeli: Quantum Elektronik, moleküler biyoloji, biyoloji, çevresel bilimler. -Merkezi Düşünce: İnsanın kabiliyet ve gelişiminin sürekli artması (beynin bütününe düşünmesi) -Değer Sistemi: Kadına özgü değerlerin öne çıktığı bağımsız bireylerden oluşan ademi merkezietçi bir topluma yönelmektedir.

Tablo 1: Dört Temel Toplum Yapısının Kilit Özellikleri (Çoban, 1997, 6)

Tablo 1, aynı zamanda bilgi toplumunu farklılaştıran teknolojik, politik, sosyal ve fikirsel farklılığı göstermektedir. Bu farklılıklar, değişik biçimlerde incelenerek bilgi

toplumu tanımları farklı biçimlerde tanımlanmaktadır. Bu tanımlamalar ‘bilgi toplumu teorileri’ olarak ele alınacaktır.

Öte yandan bilgi çağı olarak da adlandırılan çağda toplumların yaşadığı değişimin, teorisyenler ve farklı mesleklerden insanlar tarafından da yapılan farklı bilgi toplumu tanımları vardır. “Bazen bilginin işlenmesinde, depolanmasında ve dağıtımında son yüzyılda meydana gelen teknolojik gelişmeler ön plana çıkarılarak bilgisayar ve iletişim teknolojisi ağırlıklı bir bilgi toplumu tanımı yapılmakta, bazen de bir ülkedeki Gayri Safi Milli Hasılanın kaçta kaçının bilgi sektöründen geldiğine ya da bilgi ile ilgili işlerde çalışan insan gücünün toplam işgücü oranına bakılarak ekonomik ya da mesleki ağırlıklı tanımlar yapılabilmektedir.” (Tonta, 1999, 363-375) Örneğin, bilgi uzmanlarının amacı; bilginin değişen toplumsal rolünü anlamak ve bilgi kullanıcılarının değişen ihtiyaçlarına cevap verebilmektir. (Hornby ve Clarke, 2003, xiii) Eğitimciler ise bu yeni toplum biçimine bir başka açıdan bakmakta ve bilgi toplumunu, “bilgi üretimi ve iletiminin yaygınlaştığı, bilginin temel sermaye, ana güç olduğu ve bilgi işi ile uğraşanların çoğunlukta olduğu, öğrenmenin hayatın bir parçası haline geldiği bir toplumsal yaşam biçimi” (Fındıkçı, 1994, 11) olarak tanımlamaktadırlar.

Bilgi toplumu ile ilgili yapılan tanımları ve farklı yaklaşımları daha iyi anlayabilmek, yeni fikirler ve uygulamaları teşvik etmek için bilgi toplumu üzerine farklı teoriler, ulusal ve uluslararası düzeyde çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Ancak öncelikle terim olarak toplumların bilgi sıfatıyla nitelenmiş olduğundan, bilginin bu yeni toplum yapısında nasıl bir değişime uğradığına bakmak gerekir.

2.1.1.1. Bilginin Yeni Bir Değer Olarak Ortaya Çıkışı

Sema Aslan, Türk Kütüphaneciler Derneği 40. Yıl Kütüphanecilik Kurultayı’nda sunduğu “Bilgi Toplumu ve Kütüphaneler,” adlı bildirisinde bilgiyle ilişkili bu sürecin toplumlar bakımından değerlendirilmesinin, bilgi bilinci, bilgiyi işleme ortamı, bilgi sektörü ya da ekonomilerinin gelişimi ve bilgi ile ilgili hedef ve değerlerin ortaya çıkması gibi değişkenlere dayalı olarak yapılacağını belirtmektedir. (Aslan, 1983)

Bilgi toplumunda bilginin önemi artmışsa da bilginin toplumsal rol oynaması bilgi toplumuna geçiş ile başlamaz. Bilgi toplumuna geçişin en önemli sebebi, iletişim ve işbirliğini arttıran teknolojilerin değişimi ve bu teknolojilerin ekonomideki etkisidir. Bilgi, insanlık tarihinin her döneminde kendine düşen rolü üstlenmiş ve insanların yaşamını çeşitli şekillerde biçimlendirmiştir.

Bilginin varolması ve insan yaşamındaki rolü, ilk insanın ortaya çıkışıyla başlar ve tarihsel süreçte zamana ve coğrafyaya göre değişir. İlkel toplumdan, bugün bilgi toplumu olarak adlandırılan sürece gelene kadar süren bir değişimdir. Bilginin kullanımı, Walter J. Ong'un 'birincil sözlü kültür' olarak nitelendirdiği (Ong, 2003, 23), yazı ve matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen, iletişimin sadece konuşma dilinden ibaret olduğu kültürlerin var olduğu dönemlerle başlar. Bilginin kaydedilmeye başlanmasını ise yazının bulunuşuyla başlatmak yanlış olur. Gündelik yaşamın ihtiyaçlarını karşılamak üzere sözlü kültür döneminde de bilgi nesiller boyu kaydedilmiş ve aktarılacak bu kayıtlı bilgiler toplumsal yaşamda rol oynamıştır. Örneğin, M.Ö. 30.000-25.000 yıllarında, yani paleolitik dönemde Orta Avrupa'da ve Fransa'da hayvan kemikleri ve taşlar üzerine çentik açmak suretiyle sayılar kaydedilmiş; Zaire'de M.Ö. 6500 yıllarında ay ve güneşin periyodik değişimleri tespit edilmiştir.

Bilginin biriktirilmesi ve aktarılması yazının bulunuşuyla şekil değiştirmiştir. Bilindiği gibi en eski yazı sistemi çivi yazısıdır ve M.Ö. 3400-3000 yıllarında Mezopotamya'da Sümerliler tarafından geliştirilmiştir. Yazı sistemi ile birlikte kil tabletlerin kullanılmaya başlanması, kayıtlı bilginin yani enformasyonun taşınabilir olmasını ve depolanmasını sağlar. Bilgi, daha sonra farklı malzemeler aracılığıyla kaydedilmiş ve depolanmıştır. Mısır uygarlığı tarafından bulunan papirüs ve Bergamalılar tarafından keşfedilen parşomen bilinen en eski yazı araçlarıdır. Kayıtlı bilginin depolandığı ilk yapılar olan kütüphaneler de Eski Mısır ve Mezopotamya bölgesindedir. Tapınaklarda yer alan bu kütüphanelerin, 'Tablet Evi', 'Mühür evi', 'Papirüs evi' gibi adları vardır. (Baysal, 1992, 30) Kayıtlı bilgiye ulaşılmasını sağlayan ilk katalog formuna Asur Banipal Kütüphanesi'nde rastlanır. Kağıt işlevi gören papirüsler, parşomenler önceleri rulolar halinde saklanırken zaman içinde kitap formuna dönüştürülmek istenmiş ve

parşömenlerden en eski kitap formu olan ‘codex’ üretilmiştir. En eski müze olarak da bilinen Musaion ise (kuruluşu: M.Ö. 250) uygarlık tarihinin en gelişmiş kütüphanelerindendir. Hem koleksiyonunun zenginliği, hem de araştırma ve eğitim merkezi olması bakımından dikkat çekicidir. Pek çok eserin burada yazıcılar tarafından kopya edilmesi bilginin dağıtımı, tüm eserlerin de burada sınıflandırılmış olması bilginin değerlendirilmesi bakımından dikkate değer çalışmalardır. Musaion bilginin sistematik bir biçimde değerlendirilmesi bakımından ilk toplumsal kurumlardandır. Musaion’u takip eden onun kadar büyük olmayan Bergama Kütüphanesi de bibliyografik listelere sahip ve personeli bilim adamlarından oluşan, uygarlık tarihinde bilginin sistematize edildiği kütüphanelerdendir. “Antikçağda Musaion, İslam dünyasında Dar-ül Hikme, Avrupa’da ortaçağ manastırları kitap üreten büyük merkezler oldular.” (Baysal, 1992, 63) Bilginin aktarılmasında, 12. yüzyıldan sonra üniversiteler, medreseler ve kitaplar önemli roller üstlenmişlerdir. (Barutçugil, 2002, 20) Batı dünyasında ortaçağ bilgisi tanrı kavramıyla sınırlıdır ve bu bilgi bile kolay erişilebilir değildir. Bu dönemde Avrupa’da kitapların zincirlendiği kütüphaneler bu anlayışı yansıtan en iyi örnektir. Aynı dönemde İslam dünyasında bilimleri sınıflandıran İbni Sina, bilginin kaynaklarından bahseden Farabi, insan aklının yetkinliği üzerine düşünceler geliştiren İbni Rüşd gibi düşünürler vardır. Doğuda bilgi sınıflandırılmış olsa da, uygulanan yöntemin rasyonel olmadığı görülür. Örneğin, Çin ansiklopedisinin hayvanları sınıflama biçimine baktığımızda: (a) imparatorluğa ait olanlar (b) mumyalanmış olanlar (c) evcil olanlar (d) henüz süt emen domuz yavruları (e) canavarlar (f) mükemmel olanlar (g) sürüden ayrılmış başıboş hayvanlar h) mevcut sınıfa dahil olanlar (i) çıldırmışlar (j) sayısız olanlar (k) deve tüyü fırçayla çevrili olanlar (l) benzeri (m) su testisiyle kırılmışlar (n) uçanlar, şeklinde bir sınıflama görmekteyiz. (Foucault, 1970, xv)

Yazının bulunmasından 1453’de matbaanın icadına kadar kitaplar elle yazılarak çoğaltıldı. Matbaadan önce tüm dünyadaki kitapların sayısının 30 bin adet olduğu tahmin edilmekle birlikte zor ulaşılır bir halde oldukları tahmin edilir. Oysa matbaanın icadından 20-30 yıl sonra 1500 yılına kadar Avrupa’da 40 bin kitap basılmıştır. (Baysal, 1992, 63) Baskının icadı, bilgi ve iletişimin tarihinde önemli bir gelişmedir. Batı Avrupa kültürünün, dini ve politik yapısının büyük ölçüde değişimini sağlamış ve

Avrupa'nın dünyanın hemen hemen bütün ülkelerinde baskın bir öge olmasına neden olmuştur. (Feather, 2000, 4) Okuryazarlığın günlük yaşamın bir parçası haline gelmesinin sebebi de matbaanın bulunması olmuştur. Öte yandan baskının bulunması iletişimin sermayeleşmesinin temel sebebi olmuştur, çünkü baskı makinesi beceri gerektirmenin ötesinde, hem donanım, hem de ürünün satılması için sermaye gerektirir. (Feather, 2000, 4) Kitap ilk “mass media” olarak nitelenir. Bilginin ticarileşmesi, hatta bir başka açıdan da iletişimin ticarileşmesine 16. yüzyılda gazete ve dergi formunun ortaya çıkması neden olmuştur.

Matbaanın icadının yaşandığı Rönesans döneminde ayrıca nesne ve bilgi arasındaki ilişkinin kurulduğu görülür. Heykel ya da rölyef parçaları, Rönesans hümanistleri tarafından antikçağ felsefesinin yeniden ele alınıyor olmasından ötürü, metinlerin görsel destekleyicileri olarak görülmüştür. Bu da bir tür bilginin değerlendirilme biçimidir.

Rönesansın yaşandığı Avrupa'da dönemin aydınları, bilginin mevcut kurumlarda (üniversiteler, kütüphaneler) olmadığına inanıyorlardı. Bu düşüncüyü Francis Bacon'un şu sözleri en iyi şekilde açıklamaktadır: “Okulların, akademilerin, kolejlerin ve hem bilgili adamlar için hem de öğrenimi geliştirmeye mekan olarak tasarlamış benzer yerlerin görenek ve kurumlarda, her şey bilginin ilerlemesine aykırı bulunur.” (Burke, 2001, 33) Bilgi, akademilerin tekelinde değildi, hümanist hareket gruplar halinde yayılıyordu. Kitap basımı ile bilgi kurumlara bağlı kalmadan yayılabilmiş ve fikirler zenginleşebilmiştir.

Zaman içinde yeni kurumlar görülmeye başlanır. 16. ve 17. yüzyıl boyunca üniversitelerin içinde laboratuvarlar, bitki bahçeleri, anatomi salonları gibi yeni birimler ile kütüphaneler kurulduğu görülür. 17. yüzyılda, müze fikrinin doğması ve geliştirilmesinde önemli rol oynayan Acaiplikler Kabinesi [Cabinets of Curiosities], “daha az söz-merkezli [logocentric] bilgi anlayışının” (Burke, 2001, 42) önünü açarak, bilgi ve obje arasındaki ilişkiyi görünür kılan şahıslara ait oluşumlardır. 17.yy'ın sonlarında Paris'in, uydusu Versailles ile birlikte siyasal olduğu kadar, bilginlik enformasyon merkezi olduğu bilinmektedir. Kraliyet Kütüphanesi, Kraliyet Bahçesi, Bilimler Akademisi, Gözlemevi ve Yazıtlar [Inscriptions] Akademisi gibi resmi

kurumlarda ve resmi olamayan dernek ya da akademilerde bilgiler toplanıyor ve tartışılıyordu, hatta Descartes, Pascal ve Gassaendi gibi ünlü isimlerinde aralarında bulunduğu pek çok düşünür, manastırlarda, kişisel kütüphanelerde bir araya geliyorlardı, farklı şirketlerin karargahlarının bulunduğu Londra’da ise aynı tarihlerde, bilim adamları ile tüccarlar bir araya gelerek toplanıyordu ki bu enformasyon ticari nitelikte idi. (Burke, 2001, 66-67) Ancak enformasyonun sadece ticari nitelikte olmadığı Kraliyet Derneği Sekreteri Henry Oldenburg’un, üçüncü ‘Philosophical Transactions’ yılına yazdığı önsözden anlaşılmaktadır. Burada enformasyon akışı için ticaretin de bir araç olduğuna değinilmiştir.

18. yüzyılda Avrupa’ da bilginin toplumsal tarihi bakımından üç önemli gelişme yaşanmıştır; bu önemli gelişmelerden ilki üniversitelerin yüksek öğretim veren tek kurum olmaları, diğeri araştırmayı destekleyen örgütlerin kurulması, üçüncüsü ise ekonomik, toplumsal ve siyasi reform projeleridir. (Burke, 2001, 45) Bu dönemde bir yandan akademiler çeşitlenirken, bir yandan da araştırma örgütleriyle bilgi örgütleniyor ve örgütlenen bilgiler; sosyal, ekonomik ve toplumsal reform projelerinin bir parçası olduğu için geçmişten çok daha fazla toplumsallaşıyordu. Eğitim ve araştırma merkezleri bir yana, bu dönemde kütüphane ve müzelerin yanı sıra “salon ve kahvehane gibi daha da gayri resmi örgütlerin bile düşünceler iletişimde oynayacak bir rolleri vardı.” (Burke, 2001, 48) 18. yüzyılın ideali olan araştırma fikri bilginin sistematik bir şekilde kategorize edilmesine de katkıda bulunmuş, bu ideal Fransa’da, bilgi kaynaklarından biri olan ve bir sınıflama, düzenleme ve tanımlama gerektiren ansiklopedi formunun rasyonelleşmesine neden olmuştur. Diderot, 1765’de Ansiklopedi’nin 9. cildinde yapıtları (artecraft) türlerine göre ayırarak tanımlamıştı. (Hooper-Greenhill, 2004, 172)

1831’de elektrik kullanılmaya başlanmasını pek çok gelişme takip etmiştir. 1840’da fotoğraf makinesi, 1844’de elektrikli telgraf, 1876’da telefon, bu dönemde icat edilen iletişimi kolaylaştıran, bilginin dağıtımını hızlandıran gelişmeler olarak tarihte yerini alır. Kişilerarası iletişim hızlı ve kolay bir hal almıştır.

Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması ise 20. yüzyılın başında radyo ve sinema ile başlar. Yayın sektöründe yenilenmeler yaşanır. Radyo günlük yaşamın bir parçası haline gelerek gazetenin yerini alır. “II. Dünya savaşından önce ve savaş sırasında radyo bilgilenmenin ve fikirlerin biçimlenmesinin bir aracıdır.” (Feather, 2000, 35) 1936’da ortaya çıkan televizyon ise otuz yıl içinde bilgi ve iletişim teknolojileri arasında en popüler olanı olur.

19. yüzyılın ikinci yarısında bilgi ve iletişim teknolojileri alanında gelişmeler yaşanmaya başlar. Bilgisayar, matbaanın bulunmasından sonra iletişim alanında yaşanmış ikinci devrim olarak nitelenir, birinci değişim, kaydetme kapasitesinin büyüklüğü, ikincisi ise bilgisayarlaşma ile telekomünikasyon sistemleri arasındaki ilişkinin gelişmesidir. (Feather, 2000, 38)

Bilgisayarın icadının devrimsel niteliği, beraberinde pek çok yeni teknolojiyi getirmesi ve yeni toplum yapısında insan yaşamının vazgeçilmezi haline gelmesine bağlanabilir. PC’ler 1980’lerde piyasada yerini almıştır. 1990’larda ‘world wide web’ kamu hizmeti olarak ortaya çıkmıştır. Dijital teknolojiler ofis ve ev yaşamının sınırları içine girer. Günlük hayatımızın içine giren bu teknolojiler, gerek iş yaşamında, gerekse insanların özel yaşamında yeni yöntemler önermiştir.

İngilizce karşılığı, “Information and Communication Technologies” (ICT) olan bilgi ve iletişim teknolojilerinden, Türkçe kaynaklarda Bilişim Teknolojileri (BİT) olarak da söz edilmektedir. “BİT üretim teknolojileri temel elektronik devre bileşenlerinden tümdevrelere (mikroçiplere), laserlere, fiber optik kablolar ve bileşenlere, çok çeşitli elektro-mekanik bileşenlere, ses ve görüntü algılayıcılara ve vericilere kadar çok geniş ve gittikçe de genişleyen bir alanı kapsamaktadır.” (TÜBİTAK, Ağustos 2004, 4)

Bu teknolojilere hem bilgi, hem de iletişim ekseninde bakmak mümkündür. İletişimin hızının artması ve etkinlik alanının büyümesi, bilginin artması ve etkinlik alanının büyümesiyle eşdeğerdir. “Bilginin toplanmasında, işlenmesinde, depolanmasında, ağlar aracılığıyla bir yerden bir yere iletilmesinde ve kullanıcıların hizmetine sunulmasında yararlanılan ve iletişim ve bilgisayar teknolojilerini de kapsayan bütün teknolojiler bilgi

teknolojisi olarak adlandırılabilir.” (Tonta, 1999, 363-375) Bilgi çok farklı ortamlarda depolanmakta, değerlendirilmekte ve dağıtılmaktadır. “Yazılı metin, çizgi grafikler, fotoğraf, film ve ses gibi bilgilerin bir araya getirilerek numaralanması ve hacminin küçültülerek kullanılması anlamına gelen Multi-Medya” (Çoban, 1997, 26) alanındaki gelişmeler, etkileşimli bir ortam sağlamış ve önceki kullanılan formların yerini almıştır.

Bilgi ve iletişim teknolojileri, 20. yüzyılın sonlarına doğru hem kendi içinde gelişmiş, hem de bilimsel ve teknolojik gelişmelerin altyapısı olarak karşımıza çıkmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilgi ve iletişim teknolojilerinin toplumsal yapıyı etkileyici devrimsel niteliğinin farkına varılması, ortaya çıkan yeni toplum yapısının tanımlanması ve bu yapı üzerine tartışılması gerekliliğini doğurmuştur. Bilgi toplumu ile birlikte yeni kavramlar, yeni biçimler ve yeni çalışma alanları ortaya çıkmıştır. Bunlardan en yaygın olanları; bilgi yönetimi, entellektüel kapital ve e-devlet gibi başına ‘elektronik’ eki gelmiş (e-öğrenme, e-politika, e-siyaset) olan çalışma alanlarıdır.

Bu bilgi temelli teknolojiler, bilginin toplumsal tarih sürecinde ikinci büyük devrimin yaşanmasına neden olmakla birlikte, bilgi toplumu olma sürecinin temel bir parçasıdır.

2.1.1.2. Bilgi Toplumu Teorileri

Bilgi toplumu teriminde geçen ‘bilgi’, terminolojik bakımdan ‘information’ olarak ingilizce’de karşılık bulmaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki bilgi toplumu ile ilgili oluşturulan teorilerde, bilimadamlarının bazen bu terimleri özellikle bir ayırım yapma gereği duymadan da kullandıkları olmuştur. “Enformasyon toplumu kavramsallaştırılmasının ilk öncüllerine, Shannon’ın kuramının yayımlandığı 1948 tarihinde, Wiener’in ‘Güdümbilim ya da Hayvanda ve Makinede Denetim ve İletişim’ [Cybernetics or Control and Communication in the Animal and Machine] adlı kitabında rastlanmaktadır.” (Törenli, 2004, 25)

Bilgi toplumu üzerine oluşturulan teoriler çok farklı biçimlerde sınıflandırılabilir. Örneğin Webster (Webster, 1995, 33) bilgi toplumu ile ilgili tanımlamaları beş ana

başlık altında toplar; teknolojik tanımlama, ekonomik tanımlama, mesleki tanımlama, mekansal-uzamsal tanımlama, kültürel tanımlama. Teorilerin farklı şekillerde sınıflandırılmaları karşısında, John Feather'ın bir çalışmasında (Feather, 2003, xiii), istatistiksel bir sonuç doğrultusunda yapılan bir sınıflandırma önerdiği öğrenilmiştir. Feather¹, bir bilgi bilimci olarak rasyonel bir sınıflama yapmıştır. Sınıflama, 7 tane makaleler veri tabanının taranarak, bilgi ve toplum teriminin kullanıldığı 9000'den fazla kere görülmesi sonucu yapılmıştır. Buna göre, terimi açıklayan modeller, ekonomik, teknolojik, sosyolojik ve tarihsel olmak üzere 4 ana alanda sınıflandırılmıştır.

Bilgi toplumu ile ilgili ilk teoriler ise ekonomik temellidir. Ekonomistler, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bilgiye ilgi göstermeye başladılar. Gelenekselleşmiş biçimler olan yani tarım, endüstri ve hizmet sektörlerinin yerini eğitim, araştırma, yayıncılık ve televizyonculuk sektörleri aldı. Ekonomistler tarafından bilgi; eğitim, araştırma, yayıncılık, televizyonculuk gibi finansal ve sosyal bir güç olarak popülerleşen yeni aktivitelerin destekleyicisi olarak görüldü ve sayısal yöntemlerle değerlendirildi.

Bilginin üretimi ve dağıtımı etkinliklerinin ilk olarak sayısallaştırılma denemesi 1962'de Amerikalı ekonomist Fritz Machlup (1902-1983) tarafından eğitim öğretim sisteminin düzeltilmesi için gerçekleştirilmiştir. (Mattelart, 2004, 50) "Production and distribution of knowledge in the United States" adlı, 1962 senesinde yayınlanan kitabı, ekonomide bilginin yerini gösteren bir çalışmadır. Machlup ekonomide mal ve hizmeti yapılan harcamayı bütüncül olarak incelemiş ve bu incelemede bilgi ile ilgili olarak gördüğü aktiviteleri ortaya koymuştur.

Machlup, üretimin arka planındaki ham maddeye bakarak, araştırmanın bilgi ile ilgili iktisadi faaliyetin temelinde yattığını belirtmiş ve eğitim, televizyonculuk ve yayın gibi aktivitelere önemli yeni bir element olarak 'araştırma'yı (knowledge creation) eklemiştir. (Feather, 2003, 5) Bu bağlamda Machlup, 1950'li yılların sonlarında ABD ekonomisinin %30'undan fazlasının bilgiyle ilişkili olduğunu ve bunun da aktif işgücünün %40'ını kapsadığını belirler. Daha da ötesi o an okullarda okuyan ve daha

¹ John P. Feather Loughborough Üniversitesi "Library and Information Studies" 'de profesördür.

sonra üniversiteye ya da koleje gidecek olan 16 yaşındaki nüfusa bakıldığında bu yüzdenin daha da artacağını belirtir.

15 yıl sonra, Machlup'un bulguları yine bir ekonomist Marc U. Porat tarafından tekrar incelenir. Machlup gibi bilginin üretimi ve dağıtımının, ileri bir ekonominin hayati elementleri olduğunu tekrarlayan Porat, ekonomistlerin geleneksel olarak kullandığı üç sektöre bilgi sektörünün de eklenmesini öneren ilk kişidir. (Feather, 2003, 6) Porat, ekonomiyi bilgiye o kadar bağımlı görüyordu ki, 'bilgi ekonomisi', [knowledge based economy] tasvirini öne süren kişidir ve bu terim Porat'ın konu hakkındaki en önemli yayınının da başlığı olmuştur. "1977' de Fransız asıllı Amerikalı ekonomist Marc Uri Porat tarafından, Amerika Birleşik Devletler hükümetinin isteği üzerine dokuz ciltte gerçekleştirilen ' bilgi ekonomisinin tanımı ve ölçümü' adlı bir çalışma yapılmıştır ve bu çalışmada Machlup'un tezi meşrulaştırılmıştır." (Burke, 2001, 51) Porat'ın öne sürdüğü bilgiye dayalı ekonomi kavramının doğmasına neden olmuştur. Kavram, yüksek-teknoloji alanlarında sahip olunan teknoloji üretme ve yenilikçilik yeteneği aracılığıyla, sanayi ve hizmet üretiminin gerçekleştirilmesini anlatır. (TÜBİTAK, Eylül 2002, 4)

Porat'ın araştırmaları, 1970'lerin ortalarında ABD'nin toplam işgücünün yaklaşık yarısının enformasyon ekonomisiyle ilişkili olduğunu göstermiştir. Raporuna göre, daha 1967'de, bilgi Amerika Birleşik Devletleri'nin gayri safi milli hasılasının % 46'sını ve ücretli kesimin % 53'ünü oluşturunuyordu. (Burke, 2001, 51) Porat, bu durumu analiz etmek için birincil ve ikincil sektörler olarak ve beş faaliyet alanı olarak ayırma gittiği bir model oluşturur. Enformasyon üretimi, dağıtımı, enformasyonun yönetimi, enformasyon yazılım ve donanımı ile destekleyici hizmetler olarak tanımladığı beş alan vardır ve bütün çalışanlar, ya bu sektörlerin veya aktivitelerin birine dahil edilir ya da enformasyon sektöründe olmayanlar olarak ayrılır. Porat'ın birincil sektörü insanların sahip oldukları bilgi (edinilen bilgi) ve enformasyon anlamındaki bilgiyi meydana getiren ve diğerlerine aktaran aktivitelerden oluşur. Böylece araştırma ve geliştirme eğitim, yayın, kütüphanecilik alanı ve telekomünikasyon birincil sektörün içine girmiş olur. İkincil sektörde ise, birincil sektördeki aktivitelerle benzer aktivitelerin bir

kombinasyonu vardır, ancak bu aktiviteler ya hizmetiçi eğitim gibi organizasyonun dahilinde yer alır ya da birincil sektördeki aktiviteleri destekler niteliktedir.

Porat bilgi sistemlerine de (bilgisayarlar ve telekomünikasyonlar) odaklanan kişidir. (Burke, 2001, 51) Bilişimsel görevlerin altı alanda sınıflandırılması gerektiği sonucuna varmıştır ve bu alanların bilgi, mal ve hizmet satıcısı, endüstriler, kamu bürokrasisi, özel sektör bürokrasisi, üretici kamu sektörü, özel üretici etkinlikler, ev işleri olarak tanımlamıştır. “1976’da Porat’ın araştırma raporu henüz bitmemiş olmasına karşın, bir Ulusal Bilgi Politikası’nın [National Information Policy] ana hatlarını ortaya çıkaran Nelson Rockefeller yönetimi altında yazılan resmi bir belgeyi zenginleştirir, sonraki yıla Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü (OECD) [Organisation for Economic Co-operation and Development], üye ülkelerini “bilgi toplumuna” götüren bir ölçekte sınıflandırmak için bir model oluşturmaya çağırır.” (Burke, 2001, 52)

Machlup ve Porat tarafından öne sürülmüş ekonomik teorilerde, bilgi toplumunda ‘enformasyon’ olarak ifade edilen bilgi, mal olarak görülür ve ticaretteki tüm mallar gibi üreticisi, satıcısı ve dağıtıcısı için kar sağlayacak, tüketiciye bir dizi ticari sürecin ardından ulaşacak ve bu süreçte doğal olarak malın (bilginin) değeri artacaktır. (Feather, 2003, 4) Bu noktada enformasyonun kendisinin soyut, mal olarak nitelenenine ise enformasyonun kendisi değil, enformasyonun kullanılabilir hale getirildiği fiziksel formatıdır. Bu format, kitaplar, dergiler, gazeteler, CD’ler, DVD’ler veya bir veri tabanı olabilir ve bu format için para ödenir. Bu ödeme tüketici tarafından, herhangi bir kurum tarafından yapıyor olabilir ya da bu maliyet tüm topluma bir hizmet sunma amacıyla vergi gelirleriyle karşılanabiliyor olabilir. Ancak enformasyonun medyasının finansal boyutu enformasyona ekonomik yaklaşımın sadece bir yanıdır. Enformasyonun taşındığı medyadan ziyade enformasyonun kendisinin metalaştırılması tartışılmakta, bu tartışmalar enformasyonun ham maddesinin insana ait edinilen bilgi anlamındaki bilgi olup olmadığı tartışmasını gündeme getirmektedir. Klasik formülasyon, enformasyonun seçme ve analiz süreçleri yoluyla edinilen bilgi (knowledge) anlamındaki bilgiden meydana getirildiği şeklindedir. Üretimin her aşamasında bir değer katılır ve bu yolla edilmiş bilgiler enformasyona dönüşür. Yani aslında makul bir fiyatın da eklendiği pazarlanabilir bir metaya dönüşür.

“21. yy.’da bilgi bir sermaye olarak görüldüğünden, bilgiye; mal sektörü, hizmet sektörü ve enformasyon sektörlerinde çalışacak ve bu sektörleri canlı tutacak insan kaynağına ülkelerin yatırım yapması kaçınılmaz olarak görülmüştür.”(Yörük, Dikici ve Uysal, 2002, 219-312)

Öte yandan bilgi toplumu kavramı, bütün teknolojilerin ve sosyal yaşamın, bilginin egemenliğinde oluşuna işaret ederken, iletişim toplumu kavramı, bilgi iletişim teknolojilerinin hakimiyetini, önemini ve dünyayı küçülten haberleşme olanaklarını vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. (Fındıkçı, 1994: 23) İster bilginin üretimi, ister dağıtımı ya da bilgi akışının yönetimi olsun yeni aletler ve sitemler Machlup ve Porat’ın ekonomi modelinde kendine yer bulmuştur. Ancak bu noktada teknolojik modelin oluşumuna neden olan temel sorun, teknolojinin mi sosyal değişimlere neden olduğu, sosyal değişimin mi teknolojik değişimi tetiklediği sorusudur. (Feather, 2003, 7)

Teknolojinin toplumu dönüştürmesi konusunda enformasyon toplumunu değerlendiren ilk isimler, iki matematikçi olan ve ilk iletişim kuramcılarından sayılan Marshall McLuhan ve Claude Warren Weaver olmuştur. McLuhan, mesajın iletim biçimini, iletişim yaklaşımının odak noktasına koyar ve buradan yola çıkarak toplumsal değişme ve gelişme kuramını öne sürerek enformasyon toplumunu tasarlar. Tasarısına göre bilgi iletişim ağları ve veri bankaları ile artacak, bilgi endüstrisi birinci sırayı alacak ve siyasal sistem katılımcı demokrasi olacaktır. (Törenli, 2004, 30) McLuhan’ın modeli, bilginin itici gücüne inanan bir tasarıdır.

Teknolojik modeliyle öne çıkan önemli bir isimse, Japon yazar Yoneji Masuda’dır. 1970 ve 80’lerde bilgisayar endüstrisi içinde yer almış olan Masuda, teknolojik gelişmeyi sosyal değişimin temel ögesi olarak görür ve bilgi toplumunu, bilgi teknolojisinin dönüştürüldüğü bir ekonomi ile tanımlar. O’na göre yeni çalışma ve yaşam biçimi yaratan bilgisayarlar her şeyi değiştirmiştir.

Bilgi ve iletişim teknolojilerinin, yukarıda söz edildiği gibi insan yaşamında inkar edilemez etkisi olmuştur. Bilgi toplumunun analizinde ekonomi ve teknoloji önemli

elementlerdir, ancak sosyolojik model bu elementleri daha geniş bir açıdan sosyal yapının tüm dinamikleriyle beraber değerlendirir. Sosyolojik modelde, bilgi toplumunun bilgi ve iletişim teknolojilerinin etkisiyle değişimi ortaya konur.

Sosyolojik çalışmaların en kapsamlısı, Manuel Castells (Feather, 2003, 16) tarafından yapılmıştır. Castells yaptığımız her şeyin, iletişimin yeni formu ve bilginin depolanması, işlenmesindeki yeni biçimlerle birlikte değiştiğini söylemektedir. Teknolojinin devrimsel niteliğini tanımlar, küreselleşme olgusu çerçevesinde ekonomiyle ilişkili değerlendirmeler yapar. Değerlendirmeleri Mahlup ve Porat'ın ekonomik değerlendirmeleriyle ilişkilidir. Yani toplum yapısında kurumları, ekonomik örgütlenmeyi açıklar. Bilgi toplumunu analiz eden Castells'in vardığı sonuç, enformasyon çağında ağ kavramının merkezi bir rol oynadığıdır.

Sosyolojik bakımdan bilgi toplumu üzerine teori oluşturanlardan biri de Daniel Bell'dir. Bell, 1970'lerde, sanayi toplumlarında süregelen Fordizmin, sona ereceğini ve gelecek toplumların sanayi sonrası toplumlar olacağını söylemiştir. (Duff, 1998, 373-394) Alman sosyolog Jurgen Habermas, 20 .yüzyılın kitle iletişimini değerlendirmiştir. 1990'larda yeni çalışma biçimini vurgulayan ise Anthony Giddens olmuştur. Giddens, küreselleşmeyi, bilgi ve iletişim teknolojilerinin adaptasyonunu kapsayan sosyal ve ekonomik değişimlerin merkez olduğu bir kültürel fenomen olarak görür. (Giddens, 1999)

Geliştirilen teoriler, bugün bilgi toplumunun temel özelliklerini ortaya koymuştur. Bu özellikleri başka bir biçimde özetlemek gerekirse şöyle maddelenmektedir. (Çoban, 1997, 35)

- Bilginin önem kazanması
- Globalleşme
- Bilgi sektörünün doğuşu
- Çevre koruma şuurunun gelişmesi
- Gönüllü kuruluşların etkinleşmesi
- Kişinin merkezi konuma gelmesi

- Bilgisayarlaşma
- Örgütlü toplumun güçlenmesi

2.1.1.3. Ulusal ve Uluslararası Örgütlerin Gündemi: Bilgi Toplumu

Bilgi toplumu kavramının sınırları, sadece bilimsel ve mesleki yaklaşımlarla sınırlı kalmamış, hem ulusal politikalarda dikkate alınmış, hem de uluslar arası örgütlerin gündem ve çalışmalarında yer almıştır. “Çeşitli ülkelerin resmi politika belgelerine bakıldığında bilgi toplumu; sosyo-ekonomik faaliyetlerin giderek etkileşimli sayısal iletişim ağlarının katılımıyla veya bu iletişim ağların yoğun kullanımıyla gerçekleştirilmesi yanında bu amaçla kullanılan her türlü teknolojinin ve uygulamanın üretilmesi olarak tanımlamaktadır.” (TÜBİTAK, 2002, 3) ABD’nin resmi belgelerine bakıldığında ise “bilgi toplumu” kavramının çok az kullanılarak, “Ulusal/Küresel Bilgi Altyapısı”, “Bilgi Otoyolları” gibi kavramların daha çok kullanıldığı belirtilir. (TÜBİTAK, 2002, 3)

Yukarıdaki tarihsel süreçlerden de izlenebileceği gibi, bilgi toplumuna geçişin kavramsal olarak ele alınması, gelişmiş ülkelerdeki gelişim göz önünde bulundurularak, bu ülkelerde başlamıştır. Bu çalışmaların uluslararası örgütlerce dikkate alınması, gelişmekte olan ülkeler için, önerilerin ortaya konması bakımından önem taşır. “Uygulamada geliştirilen stratejiler ve uluslar arası kamunun desteğini sağlamaya, ilgisini-bilgisini canlı tutmaya dönük, zirve, konferans, toplantı vb. platformlar, enformasyon toplumu modelinin şekillendirilmesinde, gelişmekte olan ülkelerin gündemine girmesinde, yine bu ülkelerin karar alma süreçlerine somut politikalar şeklinde yansımada etkin politika araçları ve yöntemleri haline gelmişlerdir.” (Törenli, 2004, 19) Bilgi Toplumu kavramı ile ilgilenen örgütler, UNESCO, WB, OECD, ITU, UN olmuştur.

Öte yandan bu kavrama daha uzak olabileceği düşünülen gelişmekte olan ülkeler için bilgi toplumu olmak yönündeki önerilerin fırsat olarak görülmediği de olmuştur. Bilgi toplumu olmanın gelişmekte olan ülkeler için bir fırsat olarak görülmesinin nedeni, dünyaya adaptasyon için formüller önermesidir. Bir fırsat olarak görülmemesi ise

örgütlerin çalışmalarının gerçekçi olmadığı, batılı ülkeler ekseninde önerilerin geliştirdiği ve sonuçların gelişmiş ülkelerin yararına olacağı yönündedir. Ancak inkar edilemez olan, bilgi toplumunun etkin bir fenomen olduğudur.

Bu örgütlerin bilgi ve iletişim teknolojileri ile ilgili çalışmaları, ‘bilgi toplumu’ kavramını gündeme getirmelerinden öncedir. 1985 yılında teknolojik gelişmelerin yüzde 80’ninin bilgi teknolojisi temelli olduğunu Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Organizasyonu (OECD) [Organisation for Economic and Co-operation and Development] tarafından yayınlanan ‘Information Technology and Economic Perspectives’de belirtilmiştir. (OECD, 1985) Daha önce bahsedilmiş olan TÜBİTAK 2002 raporu’na göre, iletişim teknolojilerinde gelişmiş ülkelerle gelişmekte olan ülkeler arasındaki eşitsizlik ise, uluslararası alanda 1970-1980 arası dönemden bu yana tartışılmakta ve ilk tartışmaların yapıldığı platform olarak McBride Raporu ile Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) [United Nations Educational Scientific and Cultural Organization] gösterilir. 1990’larda Birleşmiş Milletler organlarında bilgi ve iletişim teknolojilerine ilişkin dünya çapındaki politika tartışmaları yapılmıştır. Daha sonra bu tartışmaların Ticaret ve Tarifeler Genel Anlaşması (GATT), bu anlaşmanın yenilenmesi doğrultusunda ‘Uruguay Round’ görüşmeleri, Dünya Bankası, Dünya Ticaret Örgütü ve ülkemizin üye olduğu (24 ülke) OECD’de devam etmiştir. (TÜBİTAK, Eylül 2002, 1) 1993’de ise Dünya Bankası (WB) [World Bank] tarafından Washington D.C.’de ‘Türkiye, Ekonomik Modernleşme ve Enformatik Araçlar Raporu’ [Turkey, Informatics and Economic Modernization Report] hazırlanmıştır. 1995 yılında yine WB çalışmaları kapsamında, Simon Forge tarafından, ‘Kalkınma Programları İçin Enformasyon: Gelişmekte Olan Ülkelerin Rekabet Edebilirlikleri Açısından Telekomünikasyon Alanındaki Gelişmelerin Sonuçları’ [Information for Development Program: The Consequences of Current Telecommunications Trends for the Competitiveness of Developing Countries] adlı raporunda, gelişmekte olan ülkelerin rekabet edebilirlikleri açısından telekomünikasyon alanındaki gelişmelerin sonuçlarını ortaya koyarak, kalkınma programlarında bilginin yerini gösterir.

Ülkelerin ulusal ve küresel enformasyon altyapısı oluşturmalarında standart belirlemeleri konusunu gündeme getirmesiyle dikkat çeken, uluslar arası örgütler tarafından başlatılan ilk çalışmalar 1995 ve 1996 tarihlerinde düzenlenmiştir. 1995 yılında düzenlenen Brüksel G-7 Toplantısı'nda, gelişmekte olan ülkelerin bilgi ve iletişim teknolojileri konusundaki ihtiyaçları tartışılmış, 1996 yılında gerçekleştirilen Midrand (Güney Afrika) adıyla bilinen ikinci toplantıda ise bilgi toplumunun 'kalkınma' ile ilişkili olarak ele alındığı konferansdır. Aynı sene UNESCO, Paris'de yayınladığı, 'Kalkınmada Enformasyon ve İletişim Teknolojileri' [ICT in Development: A UNESCO Perspective] adlı raporda, kalkınmada bilgi ve iletişim teknolojilerinin rolünü belirtir. Rapora göre, bilgi altyapısı, küresel, ulusal ve yerel olmak üzere sınıflandırılmıştır. Gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasındaki sayısal uçurumu ortaya koyarak, salt teknolojilerin peşinden gitmekle hedeflerden sapılabileceği konusunu gündeme getirmesiyle dikkat çekici bir rapordur.

Teknoloji ve ekonomik kalkınma ekseninde bilgiyi ele alan ve daha önce yukarıda belirtilen çalışmaları yapmış olan WB'nin, bilgiyi altyapı bağlamında ele alması ise, 1997'de kamunun değişen rolünün vurgulayan, kamunun verdiği hizmetlerin elektronik ortama aktarılması ve yabancı sermaye için sermaye yatırımları için uygun ortamın hazırlanmasından söz eden "Küresel Enformasyon Altyapısı: Kamu ve Özel Sektörün Roller" adlı raporu ile olur. WB'nin bir sonraki çalışması 1998 yılında yine kalkınma ile ilişkilidir. 'Harnessing Information for Development: A Proposal for a World Bank Group Strategy' adındaki rapor, kalkınma için bilgiden nasıl yararlanılacağını anlatır.

Bilginin ekonomik kalkınma ile ilişkili olarak ele alındığı çalışmalar UN tarafından da gerçekleştirilmiştir. 1998 tarihli 'Sürdürülebilir Kalkınma İçin Enformasyon Teknolojileri' [Knowledge Societies: Information Technology for Sustainable Development], somut politikalar öneren işlevsel bir tasarı olarak nitelenir. (Törenli, 2004, 166) Rapor aynı zamanda, bilgi tabanlı etkinliklerin gerçekleşmesinin, salt bilgi teknolojileri üretmekten daha anlamlı olduğunu ileri sürmüştür.

OECD'nin çalışmaları ise altyapı ve politika gerksinimleri çerçevesinde devam etmiştir. OECD bünyesinde 1998-99 yılları arasında bilim, teknoloji ve yenilik

politikaları ile ilgili çalışma grubu oluşturulmuş ve grup, National Innovation Systems: Analytical Findings” adıyla üniversite-sanayi işbirliğini güçlendirici yapılanmaları öne çıkaran bir rapor oluşturmuştur. OECD’nin politikalar ile ilgili bir başka çalışması da “Küresel Enformasyon Altyapısı ve Küresel Enformasyon Toplumu, Politika Gereksinimleri” [Global Information Infrastructure-Global Information Society, Policy Requirements]’ dir. Eşitlikçi ve katılımcı bir yapılanmadan bahsetmemekle beraber, bilgi ve iletişim teknolojileri konusunda kamusal hizmet anlayışından çok, ödeme gücü olanların bilgi hizmetlerinden yararlanabileceğini belirtilmiştir. (Törenli, 2004, 132)

1996’da “Inter Agency Project on Universal Access to Basic Communication and Information Services” adlı çalışmayla, Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (ITU) [International Telecommunication Union] bilgi toplumu olmanın güçlü bir altyapı gerektirdiğini vurgular. ITU, 1997 senesinde iki rapor hazırlamıştır. Bu iki rapordan biri, Dominik Cumhuriyeti ‘nde gerçekleşen Casa de Campo Zirvesi olarak da bilinen, 21. yüzyılın nasıl bir toplum olacağının tartışıldığı, ‘Global Information Society’dir. Diğeri ise ‘Proposal to Establish an ACC Inter Agency Project on Universal Access to Basic Communication and Information Services’ adını taşır.

OECD bünyesinde bilgi toplumu ekonomisiyle ilgili de bir çalışma grubu vardır ve bu grubun politikalar üzerine çalışmaları olmuştur. Grubun 1999’da hazırladığı, ‘Politika Karışıklıklarının Sentezi’ [OECD Workshop on the Economics of the Information Society: A Synthesis of Policy Implications] adındaki rapor, bilgi toplumuna ilişkin göstergeler sunar ve bu göstergelerin, serbest piyasa ortamının yaratılmasına dönük politikaların oluşturulmasına yönelik üretim ve tüketim göstergeleri olduğunu söyler.

Ulaştırma, eğitim, sağlık, bankacılık, sigorta, danışmanlık vb. hizmetlerin ulus-devletlerce politik ve çoğu kez ‘stratejik’ önemlilik gibi gerekçelerle denetim altında tutulmak istenmeleri, bu ülkelerde siyasi iktidar dışında örneğin ‘bağımsız üst kurullar’ tarzı düzenleyici otoritelerin oluşturulması, buna uygun düşünce ikliminin yaratılması konusu OECD, WB gibi kuruluşların temel uğraş alanlarından birisi yapmıştır. (Törenli, 2004, 135)

21. yüzyıla gelindiğinde, bilgi ve iletişim teknolojilerinin ele alınışının sadece ekonomi merkezli olmaktan çıktığı gözlenirse de ekonomik hareketler istatistiksel olarak incelenmeye devam etmiştir. 2000’de OECD çalışmalarından “Bilgi Toplumu, Bilgi ve İletişim Teknoloji Sektörünün Ölçülmesi [Information Society, Measuring the ICT Sector], bilgi ve iletişim teknolojilerinin bir imalat ve hizmet endüstri olarak gösterildiği, bilgi sektörünü analiz eden istatistiksel verileri ortaya koyar. Yine aynı tarihte OECD himayesinde, Japonya’da gerçekleştirilen Okinawa Zirvesi ise, gelişmekte olan ülkeler ile gelişmiş ülkeler arasında sayısal uçurumun ortaya konduğu, ancak bu uçurumun nedenlerinin tartışıldığı bir zirvedir. Uçurum gelişmekte olan ülkeler için bir engel olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda uçurumun nedeninin teknolojik gelişmeler olmadığı, “fikri mülkiyet hakları, patent hakları, yatırım ve ticaret anlaşmalarındaki bağlayıcı hükümler gibi sahibine ‘tekel’ konumu sağlayan haklarla sıkı koruma altına alınan yeniliklerden gelişmekte olan ülkelerin yararlanamaması” (Törenli, 2004, 142) ve yaşanan gelir dengesizlikleri olduğu belirtilmiştir. Zirveye, pek çok ülke² ve uluslar arası kuruluş³ katılmış olup, Okinawa Zirvesi’nde G-8 olarak tanımlanan gelişmiş ülkeler çeşitli girişimler başlatmışlardır.

2000’lerde UNESCO’nun çalışmaları, bilginin toplumsal rolünü farklı sosyal kurumlar bakımından değerlendirmesi ve çözüm önermesi bakımından yararlı çalışmalardır. Örneğin ele aldığı sosyal konulardan biri eğitim olmuştur. ‘1999-2000 UNESCO Dünya İletişim ve Bilgi Raporu’ [1999-2000 UNESCO World Communication and Information Report], bilgi toplumu olmanın eğitim-öğretim ve insana yapılacak yatırımlar anlamına geldiği ve bu yolla yoksulluğun önüne geçileceği vurgular. UNESCO’nun bu farklı yaklaşımı, sayısal uçurumun önerilen metodlarla aşılamayacağı tezinin bir parçasıdır, adeta. UNESCO bu tezini, “UNESCO in Globalizing World” adlı, 28 Nisan 2000 tarihli raporda belirtir. Rapora göre, sayısal uçurumu yok etmeye yönelik çözümler ve eşitlikçi düzen için getirilen önerilerin, durumu değiştirmeyeceğini ve bu somut adımların batılı ülkeleri yararına olacağı belirtilir. (Törenli, 2004, 151) Ekonomik

² Okinawa Zirvesi’ne katılan G8 ülkeleri, AB ülkeleri, Brezilya, Hindistan, Endonezya, Kenya, Nijerya, Filipinler, Senegal, Tayland, Uganda ve Zambiya’dır.

³ Okinawa Zirvesi’ne katılan uluslar arası kuruluşlar, WHO, UNAIDS, UNICEF, UNESCO, UNDP, UNFPA, WB, sivil toplum örgütleri ve özel sektör kuruluşlarıdır.

anlamda UNESCO Genel Direktörü Koichiro Matsuura'nın Eylül 2000'de yaptığı konuşmada, ekonominin küreselleşmesinin yeni uygarlık için bir değer yaratıp yaratmadığını [Is the Globalization of the Economy Creating Values for a New Civilization?] sorgulamıştır. Yeni küresel idari bir mekanizmanın gerekliliğini öne sürmüştür.

Bilgi toplumu konusunda son yapılan geniş kapsamlı çalışmalardan biri de iki aşamada gerçekleştirilen, UN ve ITU tarafından ortaklaşa hazırlanmış 'World Summit on the Information Society'dir. Zirvenin birincisi 2003'de Geneva'da, ikincisi 2005'de Tunus'da yapılmıştır. Pek çok ticari ve ticari olmayan kuruluş ile pek çok ülke bu zirvede temsil edilmiştir.

Avrupa Birliği'nde (AB) [European Union] ise enformasyon toplumu tartışmalarının başlaması, 1993 tarihinde, iletişim ağlarının altyapısına ilişkin olarak yapılması gerekenlere ve AB'ye üye ülkelerin bilgi toplumuna geçişlerinde temel oluşturacak projelere yer veren "Büyüme, Rekabet Gücü ve İstihdam Raporu" ile olur. (Törenli, 2004, 173) Avrupa Birliği, varılan ekonomik sonuçları, daha sonra politikalar bağlamında ele almıştır. "Avrupa Birliği'nin bu alandaki politikaları açısından en önemli adım ise, 'Bangemann Raporu' olarak anılan 'Avrupa ve Küresel Bilgi Toplumu: Avrupa Konseyi'ne Öneriler' [Europe and the Global Information Society: Recommendations to the European Council] başlıklı raporun 1994 yılında kabul edilmesi olmuştur." (TÜBİTAK, Eylül 2002)

Avrupa Birliği'nin bilginin depolanması ve işlenmesi bakımından ekonomik değerlendirmeleri de olmuştur. Bilginin kullanımındaki maliyet düşüşüne dikkat çekerek toplumlarda çalışma yaşamının yeniden yapılandırılmasının olanaklı olduğunu söyleyen çalışması ise, 1996 yılında hazırlanan, Türkçe karşılığı 'Yeşil Döküman / Enformasyon Toplumunda Çalışma ve Yaşam' olan, 'Green Paper / Living and Working in the Information Society'dir.

Diğer yandan bilgi toplumunda eğitim-öğretimle de ilişkili AB'nin vardığı sonuçlar vardır. Bilgi toplumu konusundaki son yaklaşımları ise insana özgü etkinliklere,

öğretim-eğitimi kapsayacak şekilde iletişime, çalışma hayatına ve boş zamanların değerlendirilmesine dönüktür. (Törenli, 2004: 181) “AB’nin enformasyon Toplumu ve Gelişmekte Olan Ülkelerin Kalkınmasındaki Rolü” [The Role of the EU in IS and Development Report] geliştirmekte olan ülkelere yönelik değerlendirmeler içeren raporu da bu niteliktedir.

Avrupa Komisyonu’nun Yüksek Seviyeli Uzmanlar Grubu tarafından, 1997 yılında hazırlanmış bir raporu ‘Enformasyon Toplumu Hepimiz İçin Kurmak’ (BEIS) [Building the European Information Society for us all] ise, değişim ve uyum yönünde çaba harcandığı sürece bilgi toplumu modelinin herkesçe uyumlu olduğunu söyler. Avrupa Birliği, 1996 yılında geliştirmekte olan ülkelere yönelik, bilgi toplumu Avrupa-Akdeniz Enformasyon Toplumu Projesi (EUMEDIS) [Euro-Mediterranean Information Society Projects], başlatmıştır. Projeye göre, “enformasyon toplumu, bilgi ve iletişim teknolojileri alanında istikrarlı büyümeye, rekabet gücünün artırılmasına, yeni iş olanaklarının yaratılmasına dönük projelerin, toplumun tüm kesimlerinin ortak çabası ile hayata geçirildiğinde başarılı olabilececek bir süreç” (Törenli, 2004, 197) yaşanması gerekir.

Bilgi toplumunun Avrupa Birliği’nde teknolojiler bağlamında ele alınması ise 1998-2002 yıllarını kapsayan ‘AB Beşinci Çerçeve Programı’ ile olmuştur. Bu programda, önceki programların bir sentezi yapılmış, bütçeden en büyük pay bilgi toplumu teknolojilerine ayrılmış ve dört ana eylem planı belirlenmiştir. (Atılğan, 2002)

1. Vatandaşlar için sistem ve hizmetler
2. Yeni çalışma yöntemleri ve elektronik ticaret
3. Çoklu ortam ve içerik araçları
4. Temel teknolojiler ve altyapılar

2.1.2. Bilgi Toplumunda Gelişen Bir Kurum: Müze

“Müzeler, 600 yıldan beri belli bir topluluğa hitap etmekte olup ancak son 20-30 yıldır toplumsal rolleri geliştirilmiştir.” (Hein, 2000, 3) Müzenin toplumla yakınlaşması tarihin hiç bir döneminde, bilgi toplumundaki gibi geniş ölçekli olmamıştır. ‘Müze’ fikrinin ortaya çıktığı ilk dönemlerde toplumun belirli bir kesimine hitap ederek dolaylı olarak toplumun gelişimine katkıda bulunan bir yapıydı. İ.Ö. 250 yılında İskender’in komutanlarından Ptolome’nin hanedanı tarafından İskenderiye’de kurulmuş olan ‘Mousaion’, koleksiyonuyla, bilgiyi temsil eden felsefecilerin dünyasına ve akademik çevrelere hizmet veren, öğrencilere hizmet sunuyordu. Musaion, “Bir kütüphane olarak hizmet veren bu yapı, Atina’daki Aristo Akademisinin benzeriydi, ancak kurucusu I. Soter ve sonra gelenler burasının zamanın kültür dünyasının bütün eserlerine orjinal ya da kopya olarak ulaşılmasını amaçlamışlardı.” (Baysal, 1992, 37) Yapı varlığını, 600 yıl sürdürebildi. Müze ve müzeciliğin temellerini oluşturan koleksiyonculuk geleneği oldu.

İlk müzelerin doğmasına neden olarak gösterilen koleksiyonculuk geleneği ise ‘Cabinets of Curosities’ [Acayıplikler Kabinesi] (Madran, 1999, 4) adı ile biçimlendi ve gösterişin sembolüydü. Uzak coğrafyalara yapılan seyahatler sonucunda ortaya çıkan, Acayıplikler kabinesi, doğal ya da yapay gariplikler, egzotik meyve ve çiçekler, değişik hayvanlar, fosiller, mercanlar, uzak kültürlerin etnografik kültürleri gibi sonu gelmez çeşitlilikte, seyyahlar tarafından Avrupa’ya taşınan malzemeler sergilendiği mekanlar olmuşlardır. (Madran, 1999, 4) İtalyan prenslerinin, koleksiyonerlerin ve hümanistler (Floransa’da, Ferrara’da, Mantua’da, Venedik ve Roma’da) evrensel müzenin gelişmemiş bir prototipini çizmişlerdir. “Müze adı verilen ilk mekan; 16. yüzyılın ortalarında ilk kez Borgo Vico’da dönemin koleksiyonerlerinden olan Paolo Giovo’nun antik eser koleksiyonunu sergilediği oda olmuştur ve Giovo bu odayı Apollon ve 9 ilham perisine ithaf etmiştir.” (Hein, 2000, 19) 15. yüzyılda İtalya’da doğan, 16. yüzyılda tüm Avrupa’ya yayılan kültür ve sanatta yenilenme hareketi rönesans, uzunca denebilecek bir süre yaşanan ortaçağın ardından sanatta ve bilimde antikçağın yeniden keşfedilmesi, bu dönem kalıntılarının ve eserlerinin dikkatli bir gözle incelenerek kopya edilmesi ve dolayısıyla antik dönemden etkilenilmesi anlamına gelmekteydi. Müze de bu anlayışın destekleyicisi olarak halkla buluştu.

Daha sonraki kurumsallaşma süreci içinde müzelerin yaşadığı değişimler toplumsal rol bakımından en gelişmiş hali, bilgi toplumunda yaşanır. 20. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde hem bilimsel çalışmalar, hem de uluslar arası örgütler ile ulusların sosyo-ekonomik ve teknolojik yaklaşımları, bütün kurumların bir değişim yaşamak zorunda olduğunu gösterir. Bu durum, gelişmiş ülkelerdeki değişimden kaynaklansa da hem gelişmiş, hem de gelişmekte olan ülkelerdeki kurumları ilgilendiren sonuçlar doğurmuştur. Bu sonuçlar, tüm kuruluşları ilgilendiren ve sadece bilgi-belge hizmeti veren kuruluşları ilgilendirenler olmak üzere iki şekilde kategorize edilebilir. Müze her iki şekilde de bu değişimden etkilenmiş ve toplumda daha fazla rol üstlenmiştir.

Tüm kuruluşları ilgilendiren sonuçlar, bilginin önemli bir kaynak olarak verimliliği arttırdığı düşüncesiyle, belgelerin denetlenmesi için kurum içi faaliyetlerde yeni yöntemler uygulanmasıdır. Tüm kuruluşlarda bulunan bilgiler, bilginin kaydedildiği ortam olan belgeler yoluyla görünür hale gelebilir. “Kurum ve kuruluşlar yapılarının ve yöntemlerinin gereği olarak işlerini başarmak veya devam ettirmek için belge üretmek ve ürettikleri belgeleri tekrar kullanmak zorundadır.” (Özdemirci, 1996, 2) Uygulanan yeni yöntemler, her kurumun işleyişi sonucu gerek duyduğu ve sürekli olarak üretilen belgelerini düzenlemesi için geliştirilmiş olup, ulusal anlamda ele alınmış ve tüm kuruluşları bağlayıcı standart sistemlerinin kullanılmasına neden olmuştur. Bugün gelinen nokta, belge yönetimi alanında uluslararası standartların önerilmiş olmasıdır.

Belge yönetiminin tüm kuruluşları ilgilendiren yanı, müze gibi toplumun doğrudan hizmetinde kuruluşlar için belge yönetiminin doğrudan bir sosyal sorumluluk gereği olduğudur. Çünkü müzedeki belgeler, toplum adına, topluma hizmet için yönetilir. Yönetilen belgeler, müze çalışmalarının niceliğinin ve niteliğinin belirleyicisidir. Örneğin, kurum içi faaliyetlerde ortaya çıkan koleksiyonla ilgili belgeler, başta müzenin yıllık sergi planlamaları, eğitim etkinlikleri olmak üzere diğer sunduğu tüm hizmetlerde görünür bilgilere dönüşür. Bu hizmetler de müzenin topluma sunacağı hizmetin denetlenmesi ve değerlendirilmesi için kriterlerdir.

1990'ların sonunda dünya genelinde toplumlar bütünüyle kendisini, hem teknoloji, hem de sistemsiz ham şekilde bulunan, veriler anlamında bir bilgi devriminin ortasında bulmuş ve daha önce iş dünyasında değişimlere çabuk karşılık verilirken, artık hayatta kalmak için daha farklı bir değişimin yani bilgi çağına adaptasyonun sağlanması gerekliliği ortaya çıkmıştır. (Barlow ve Burke, 1998, 549-556) Bu da bilgiyi belgeye dönüşmeden önce, kullanımı için denetlenmesi ve yönetilmesi mümkün olmuştur. Tüm kurumların organizasyonel yapıları üzerine düşünceleri süreci başlar. Kurumların, bilgi dünyasında yaşamlarını sürdürüp gelişmeleri için teknolojik yenilikleri uygulamaktan daha öteye gitmeleri gerekmiştir. Kaye, 1996'da organizasyonların bilgiyi depolamak, kullanmak ve iletmek zorunda olduklarını söyler. (Barlow ve Burke, 1998: 549-556) Politika Araştırmaları Enstitüsü [Policy Studies Institute] 2010'a geldiğinde İngiltere'de iş dünyasında temel sorunun kuruluşlar, bilgilerini nasıl güncelleyebilir ve yeni teknik olanaklarını nasıl yararlı bir biçimde kullanabilirler sorusunu tahmin etmiştir. (Barlow ve Burke, 1998, 549-556)

Bu konuda çözüm üreten ve gelişen alan, 'Bilgi Yönetimi' olmuştur. Bilgi yönetimi, bilginin kurumlar tarafından bir ihtiyaç olarak görülmesi ile gerçekleştirilir. Verimliliği arttırmak üzere, bilgilerin ortaya çıkarılması ve etkin bir biçimde kullanılmasını sağlayarak, kurumların bilgi organizasyonlarına dönüşmelerine neden olmuştur. Sonuç olarak kurumların bilgi organizasyonu olabilmek için altı temel yeteneğe sahip olması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır: üretebilme yeteneği, cevap verebilme yeteneği, öngörebilme yeteneği, yaratma yeteneği, öğrenme yeteneği, dayanma ve ayakta durma yeteneği. (Barutçugil, 2002, 99-100)

Tüm kurumların bilgilerini yönetebilmeleri için neyi amaçladıklarını bilmeleri gerekir. Bilgiye bakışın dar kapsamdan kurtulmak için kuruluşların kendilerine şu soruyu sormaları gerekmektedir: Gelişmek ve hayatta kalmak için neyi bilmek istiyoruz? (Orna ve Pettitt, 1998, 23) Bu tür sorularla ortaya konmak istenen amaçlar, bilgi yönetimin uygulama aşamalarında birinci sırayı almaktadır. Bu aşamalar, Barutçugil tarafından şöyle ortaya konmuştur: (Barutçugil, 2002, 108):

1. Bilgi yönetimini işletme amaçlarıyla ilişkilendirmek

2. Çekirdek bilgi yönetimi takımı oluşturmak
3. Kritik bilgi varlıklarını tanımlamak
4. Bilgi yönetiminin paylaşılan değerlerini, vizyonunu, amaçlarını geliştirmek
5. Yeni bilgi yönetimi yapısını, sistemlerini, süreçlerini, teknolojilerini, rollerini, sorumluluklarını ve ödülleri yaratmak
6. Bilgi yönetimine uygun organizasyonel kültürü oluşturmak ve sürdürmek

Bilgi yönetimi tüm kurumları olduğu gibi, müzeleri de ilgilendirmiştir. Müzede bilgi topluma hizmet için yönetilmesi gereken bir değerdir. Müzede verimlilik, topluma verilen hizmetin niteliği ile ölçülür. Bilgi yönetimi, tüm kurumlar için verimliliği arttırırken, müzeler için belge yönetimi gibi sosyal sorumlulukları gerçekleştirmenin ve toplumla iletişim kurmanın bir gereği olmuştur. Çünkü, bilgi yönetimi müzede uygulandığında, topluma ulaşabilirliği etkileyen finansal bilgilerden, personele, koleksiyon bilgisinden, ziyaretçi bilgilerine kadar geniş bir kapsama sahiptir. Bilgi organizasyonu olmanın kurumları ayakta tuttuğu yeni toplum yapısında, müzelerin toplumsal rollerini belirlenmesi, müzenin bir bilgi organizasyonu olmasıyla mümkündür.

Bilgi ve belge hizmeti veren kurumları ilgilendiren sonuç ise bilginin değerinin artması ile bilgiyi toplum yararına toplayan, değerlendiren ve dağıtan kurumların öne çıkmasıdır. Bu dönemde eğitim, yayıncılık, televizyonculuk ve araştırma gibi bilgi ile ilgili sektörlerin toplumda etkin roller üstlendikleri tesbit edilmiştir. Hatta yukarıda geliştirdiği ekonomik teorilerden bahsettiğimiz Porat, bilgi toplumunda araştırma ve geliştirme, eğitim, yayın, kütüphanecilik alanı ve telekomünikasyon alanını, bu nedenle birincil sektör olarak nitelemiştir. Bu sektörler bilgi toplumu teknolojilerinin kullanımı ile gelişmekte olan sektörler olarak ortaya çıkmıştır.

Bilgi toplumuna geçişle yaşanan değişimler değerlendirildiğinde, müzelerin bilgi kurumu olarak verdikleri hizmetler artmıştır. Bir yandan müzelerdeki kütüphane hizmetleri, arşiv hizmetleri, araştırma departmanlar, projeler gelişmiş, diğer yandan otomasyona geçmiş belgeleme sistemleri, koruma sistemleri ve araştırmacılara yönelik

standart uygulamaları göstermektedir ki müzeler bu olanakları değerlendirmiştir. Müzeler, depolama ve sergileme amaçlı nesneler toplayan ve onları gösteren kuruluşlardan belgeleme, eğitim, araştırma, koleksiyon yönetimi, koruma ve onarım, tasarım gibi pek çok alanda bilgi sistemlerini oluşturan, kullanan ve hizmete sunan kurumlara dönüşmüşlerdir.

Bu çalışmaları bakımından da bilgi ve belge hizmeti veren kurumlarla daha fazla ortak alanlara sahip olmuşlardır. Bilgi hizmetlerini geliştirerek toplumun gelişimine katkıda bulunma potansiyellerini arttırmışlardır. Bu potansiyelin müzeler tarafından arttırılması için müzede bilginin tanımlanması, kullanılması ve denetlenmesi gerekir. Bu, hem bir bilgi kurumu olarak toplumsal rolü gerçekleştirmenin bir biçimi, hem de yeni çağın gerekleri doğrultusunda bir kurum olmanın gereği olarak müzelerde gerçekleştirilmiştir.

Müze kurumu tanımı ve işlevi gereği, Porat'ın bilgi toplumu teorisine göre birincil sektör içinde yer alan bir kurum olma özelliklerini taşır ve bu özelliğini zaman içinde göstermiştir. Bu bağlamda müze nesneler aracılığıyla bilgiyi toplum yararına toplayan, değerlendiren ve dağıtan kurumlardır. Günümüzde müzenin uluslar arası bilimsel platformda kabul görmüş tanımı Uluslar arası Müzeler Birliği (ICOM) [International Council of Museums] tarafından ortaya konmuş tanımında da müzenin bilgiyi bu şekilde işlevleri yoluyla kullandığı belirtilmiştir. Tanıma göre müze; “Eğitim ve eğlence amacıyla koleksiyon oluşturan, koruyan, araştıran, iletişim kuran ve sergileyen toplumun ve onun gelişiminin hizmetinde olan, kar amacı gütmeyen sürekliliğe sahip bir kuruluş olup, insanoğlunun ve çevresinin soyut ve somut bir göstergesidir.” (ICOM, 2004)

Müzelerin bilgi hizmeti veren kurumlar olarak kendilerini geliştirdikleri, kütüphaneler, arşivler gibi bilgi ve belge merkezlerle ortak çalışma alanlarını genişletmiş olmalarından da anlaşılmaktadır. Bu merkezler değişimler yaşarken, gelişmiş ülkelerdeki müzeler ile gelişmekte olan bazı ülkelerdeki müzeler de yeniden yapılanma süreci başlamıştır. Nitekim amaçları, araçları ve yapılanmaları farklı olsa da arşivler, kütüphaneler ve diğer bilgi-belge merkezleri ile hem ortak sayılabilecek bir tarihe, hem de kesişen çalışma alanlarına sahiptir. 1978’de arşiv, kütüphane ve müze sahaları

arasında malzeme ve görev ölçüsünün çoğu zaman birbirlerinden ayrılmayacağı kesişme alanları, bir tartışma platformu çerçevesinde arşivciliğin, kütüphaneciliğin ve müzeciliğin ileri gelen temsilcileri tarafından bir ağızdan açıklanmıştır. (Leonhardt, 1989, 85)

Öte yandan, 20. yüzyılın sonunda müzeler, boş zaman ve turizm endüstrisinde gelişen bir alan olmuş ve bu sayede ekonomideki önemi de artan bir kurumdur. Castells'in (Castells, 1996, 225) ağa dayalı bir toplumsal yapı olarak niteledirdiği yeni biçim, eğitim-öğretim, boş zaman ve eğlence anlayışının değişmesidir. Öte yandan, ekonomik yapılanmanın müze adına doğurduğu sonuç ekonominin sanayiden, hizmet sektörüne geçmesiyle müzeyi diğer bilgi hizmeti veren kurumlarla aynı konuma getirmişse de müzenin farklı yanı, bir yandan da eğlence endüstrisine diğer kurumlara oranla daha yakın olmasıdır.

Müzelerde pazarlama teknikleri kullanılmaya başlanması, ziyaretçi araştırmalarının geliştirilmesi, sunulan hizmetler artması ve çeşitlenmesi, müze çalışanların nitelik ve niceliklerinin değişmesi müzenin yeni toplum yapısında yeni rolünü gerçekleştirmesini sağlayan uygulamalar olmuştur. Müzenin boş zaman endüstrisinde değer kazanması bir yana, bilgi kaynaklarına olan ihtiyacın artmasıyla bilgi hizmeti veren kurumların farklı bir konuma gelmesi, bu kurumlar gibi müzelerin de çalışma yöntemlerini yeniden kurgulamalarına neden olmuştur.

Müzenin, toplumu geliştirme amacına yönelik birincil sektör kuruluşu olma kapasitesine sahip olduğu ve bu kapasitesini toplumun gelişimi yönünde nasıl kullanacağı hükümetler tarafından da dikkate alınmıştır. Bilgi toplumu üzerine G7 ülkelerinin⁴ hükümetleri tarafından sunulan binlerce raporda, müzelerin rolleri aşağıdaki amaç ve yöntemlerle ifade edilmiştir. (Keene, 1997)

- Küreselleşme sürecinde kültürel kimliklerin korunmasına yardım etmek
- Dağılmış toplulukların bir araya getirilmesine yardım etmek

⁴ G7 ülkeleri: İtalya, Fransa, Amerika, Japonya, Kanada, İngiltere, Almanya

- Yeni teknolojinin bileşenlerini sağlamak
- Eğitimin yeni teknolojilerin fırsatlarından yararlanarak kullanılması
- Bilgi sağlanmasında kütüphanelerle işbirliği yapmak

Yeni toplum yapısı içinde müzenin rolü, müzenin daha çok insanların yaşamında yer almasını gerektirir. İnsanların hayatına eğitim ve eğlence amaçlı giren müzenin, bir yandan toplumun gelişimine hizmet etmesi, ancak bilgiyi kullanması ile mümkündür.

Sonuç olarak bilgi toplumunda müze, hem bilgi ve belge hizmeti veren kuruluşlarla ortak çalışma alanları oluşturarak, hem de toplumda gelişen sektörler arasında yerini alarak gelişmiş ve topluma yakınlaşmıştır. Batı ülkelerinde yaşanan bu değişimler karşısında müzelerde iki temel eğilim yaşanmıştır: Müzenin gelirlerini arttıran pazar merkezli ideoloji ve bütün dünyayı etkilemiş olan bilgi ve iletişim teknolojileri. (Rottenberg, 2002, 21) Bu ki eğilim, müzenin topluma ulaşma biçimini etkilemiştir. Müzenin çalışmalarını etkilemiş olan bu iki eğilimin ortak bileşeni “bilgi” olmuştur. O nedenle müzede bilginin kullanımına bakmak gerekir.

2.1.3. Müzenin Toplumsal Rolünü Gerçekleştirmesinde İhtiyaç Duyulan Bilgi

Bilgi toplumunda müze, daha önce de belirtildiği gibi, hem bütün kuruluşların etkilendiği kadarıyla, hem de bilgi ve belge hizmeti veren kuruluşların etkilendiği biçimde değişmiştir. Dolayısıyla gelişen bir kurum olması da iki yönden olmuştur. Birincisi, tüm kurumlar gibi bilgi ve belge yönetiminin gereklerini yerine getirerek, ikincisi ise bilgi ve belge hizmeti veren kurumlarla daha fazla ortak alanda çalışmakla olmuştur. Her iki şekilde de müze, bilgi müzenin toplumdaki rolünü geliştiresini sağlar.

Çağın gerekleri doğrultusunda bir kurum olmak bakımından müzenin bilgi kullanımı, her kurumda olduğu şekliyle düşünülebilir. Ancak müzeler topluma hizmet vermekle sorumlu kuruluşlar olduğundan, bu yönüyle bilginin müzede değerlendirilmesi müzenin sosyal sorumluluğunun gereğidir. Bu da tüm kuruluşları ilgilendiren yanı sıra bilginin,

müzelerde, sadece kurumun verimliliğini değil, doğrudan toplumun gelişimini etkilemesi demektir.

Tüm kurumlarda bilginin görünüş biçimi belgelerdir. Ancak bu sadece bilginin kayıtlı olduğu ortamı ifade eder. Bilgi bu yönüyle müzede tanımlandığında, belge yönetimi sürecinin gereklerinin yerine getirilmesi ile belgelerde kayıtlı bilgiler kullanılıp, denetlenebilir. Bu bilgilere “açık bilgi” denir. Bilginin kaynağına göre tanımlanma biçimlerinden biridir. Diğer bir tanımlama biçimi ise örtülü bilgidir. Örtülü bilgi; beynimizde taşıdığımız bilgi olup, insanın içine o kadar işler ki bazen ona sahip olduğu bile anlaşılamazken, açık bilgi; sözlerle, resimlerle veya diğer araçlarla ifade edebileceğimiz bilgidir. (Barutçugil, 2002, 62-63) Kurumların sürekliliği ve verimliliği için örtülü bilgilerin açık bilgiye dönüşmesi önerilmektedir. Müzedeki bilginin açık bilgi olması, müzelerin toplumun gelişiminde olup olmadığının denetlenebilirliğini sağlar. Müzelerin sosyal sorumluluk gereği sahip olması gereken bilgiler Sanat Müzeleri Derneği (AAMD) [Association of Art Museum Directors] tarafından denetlenmesi, müzelerde açık bilginin önemini vurgulayan bir örnektir.

Bilgi, niteliğine göre kişisel bilgi ve işletme bilgisi olarak da sınıflandırılabilir ve bu şekliyle de müzelerde değerlendirilmelidir. Kişisel bilgi; kişisel olarak oluşturulmuş, dağınık, düşük maliyetli, kazayla meydana çıkan geçici bilgi olup, şirket enformasyonu olarak nitelenen işletme bilgisi formal, toplanabilir, yazılı hale getirilebilir, saklanabilir, gerektiğinde yeniden gözden geçirilebilir bilgidir. (Arıkboğa, 2003, 48) Tanımdan da anlaşılmaktadır ki kişisel bilgi şirket bilgisine dönüşmedikçe kuruma yararı fazla olamaz. Müzede bulunan kişisel bilginin de topluma yararı olmaz.

Bilgi hizmeti veren kuruluşlar, bilgi kullanımlarını, topluma ve onun gelişimine hizmet yönünde şekillendirmeleriyle diğer kurumlardan ayrılırlar. Bu kurumlarda bilgi biriktirilir, değerlendirilir ve dağıtılır. Bilgi hizmeti veren kurum olarak müzede bilgi kullanımı bu biriktirme, değerlendirme ve dağıtma süreçlerini müzenin işlevleri çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Müzenin işlevleri üç ana başlık altında toplanmaktadır; koruma, araştırma ve iletişim. Bu başlıklara, müzecilik uzmanları tarafından hazırlanan “Çağdaş Müzecilik Raporu: Durum Saptaması ve Öneriler”

(Çağdaş Müzecilik Raporu: Durum Saptaması ve Öneriler, 2004, s.6.) adlı TÜBA raporunda da bu şekilde yer verilmiş ve alt başlıklara şu şekilde ayrılmıştır:

Koruma

- Koleksiyon Yönetimi
- Belgeleme
- Saklama-Koruma ve Onarım
- Mekan ve Mimari Tasarım

Araştırma

- Koleksiyon ya da İçerik Araştırmaları
- Müze Çalışmalarının İyileştirilme Araştırmaları

İletişim

- Sergileme
- Eğitim

Koruma başlığı altında yer alan ve kapsamlı bir yönetim olan ‘koleksiyon yönetimi’, müzeye herhangi bir koleksiyon parçasının girmesinden, gerekiyorsa müzeden çıkarılmasına kadar her sürecin bütüncül bir yaklaşımla yönetilmesidir. “Saklama-koruma ve onarım”, “belgeleme” ve “mekan-mimari tasarım”, koleksiyon yönetimini ilgilendiren birbiriyle ilişkili süreçlerdir. Koruma işlevi yoluyla müze toplumun gelişimine, onun kültürel mirasını koruyarak hizmet verir.

Araştırma, müzelerde çeşitli şekillerde gerçekleşir. Bu çeşitli araştırmaların ortak amacı, müzenin çalışmalarının geliştirilmesi ve bu doğrultuda topluma sunulan hizmetin iyileştirilmesidir. Bu işlev, müzelerin organizasyon biçimlerine göre farklı biçimlerde gerçekleştirebilir. Enstitüler, kütüphaneler, proje ekipleri, araştırma departmanları, arşivler yoluyla araştırma gerçekleştiği gibi sadece küratör ya da müze uzmanları yoluyla da bu işlev yerine getirilebilmektedir.

Müzelerin çalışmalarının ürünlerini toplumla buluşturan işlev, iletişim işlevidir. Hooper-Greenhill, iletişim işlevinin, birincil ele alınması gerektiğini ve diğer müze çalışmalarında karar alınırken, bu işlevin dikkate alınması gerektiğini tanımlayarak iletişimi kapsamlı bir işlev olarak önermektedir. (Hooper-Greenhill, 1999a: 42) Bu işlev kapsamındaki en temel çalışmalar, sergileme ve eğitimidir. Ancak bu çalışmaları desteklemek üzere gerçekleştirilen tüm çalışmalar iletişim işlevi kapsamında değerlendirilmektedir. Müze iletişimi konusundaki çalışmalarıyla tanınan Hooper-Greenhill, “iletişim işlevinin ziyaretçi araştırmaları, ziyaretçi geliştirme, eğitim etkinlikleri, pazar araştırmaları, dinlendirici-eğlendirici aktiviteler, bilgi iletimi, sergiler gibi müzede gerçekleşmekte olan ve gerçekleştirilebilecek tüm çalışmaları içine alan kapsamlı bir işlev olarak nitelemektedir.(Hooper-Greenhill, 1999a, 42) İletişim işlevi, müzelerin diğer işlevlerini toplumla buluşturması bakımından diğer işlevlerle ilişkili olup, müzenin toplumdaki rolünün belirlenmesi için gerekli verilerin toplanarak hizmetlerin biçimlenmesini sağlar.

Müzede koruma işlevi bilginin biriktirilmesini; araştırma işlevi bilginin değerlendirilmesini; iletişim işlevi ise bilginin dağıtım süreçlerini ifade eder. Bu süreçler, günümüzde yeni teknolojiler ve çalışmalarla geliştirilen süreçler olup birbirleriyle kesiştikleri alanlar vardır. Müzelerde bu yenilikler uygulandığında müzede toplumsal yapının bir parçası haline gelerek, toplumda üzerine düşen rolü daha verimli bir şekilde gerçekleştirir. Bu bilgi türleri, tüm kurumların bilgi yönetimi sürecinde bilgilerini değerlendirme şekilleridir. Bilgi hizmeti veren kurumlarsa bilginin biriktirilmesi, değerlendirilmesi ve dağıtılması süreçlerinde, gerek nitelik, gerekse nicelik bakımından organizasyonel yapıyla birlikte topluma ulaşma biçimlerini de değiştirmişlerdir.

Bilginin biriktirilmesi, değerlendirilmesi ve dağıtılmasına yönelik müzeyi geliştiren yeni uygulamalar, günümüzde bilginin üç türüyle açıklanır: Enformasyon [Information], Veri [Data] ve Edinilen Bilgi [Knowledge]. Bu sınıflama ile bilginin kimin tarafından, nasıl üretildiği, kayıtlı olduğu ortam, ne şekilde değerlendirildiği ve ne şekillerde dağıtılacağı anlatılır.

Enformasyon, çeşitli araçlarla aktarılabilen ve kurulan iletişimler sonucu yazılı ya da sözlü olup ya bir konuşma, ya da makale, kitap, konferans metni, veri tabanları gibi şekillerde karşımıza çıkabilen bilgi türüdür. (Barutçugil, 2002, 58) Enformasyona her kurumun farklı şekillerde ihtiyacı olur. Bu nedenle kurumların enformasyonu sağlayacak kaynaklara sahiptir. Bu kaynaklar kurumun yapısına göre birlikte çalışılan kişiler, kurumlar ya da araçlar olabilir. Öte yandan kurumun kendisi de enformasyon üretebilir.

Bu üç şekilden biri olan ve bilginin temeli olarak görülen veri; işlenip, birleştirilerek anlamlı bir şekle sokulan bilgiler olarak tanımlanır. (Hayes, 1983, 7) Verilerin oluşması içinde planlanmış sistemlerin olması gerekir. Sistemler içinde bulunan veri sadece düzenleyen kişi değil herkes için anlamlı bir biçimdedir. Veri oluşturmak kurumların standart yolları kullanması bakımından önem taşıdığı gibi kurumun tutarlı bir yapıya sahip olmasını da etkiler. Kütüphaneler, arşivler ya da müze gibi kurumlar zaten kataloglarıyla, envanter kayıtlarıyla veri oluşturmak mecburiyetinde olan kurumlardır ancak bu anlayış tüm kurumların faaliyetlerinde değer kazanmıştır. Gelişmiş endüstri kuruluşlarının çoğu çağımızda veri oluşturabilecekleri sistemler kullanmakta ve işlerini şansa bırakmamaktadırlar.

Üçüncü bir bilgi biçimi olan, İngilizce karşılığı ‘knowledge’ olan ‘edinilen bilgi’ ise diğer iki bilgi biçiminden etkilenmektedir. Çünkü enformasyon ile arasında bir ilişki vardır. “Enformasyon için edinilen bilginin temel besin kaynağı da denebilir.” (Orna ve Pettitt, 1998, 19) Bu dönüşümün gerçekleştiği yer yani enformasyonun edinilen bilgiye dönüştüğü yere insan beynidir. Çünkü insan beyni enformasyonu bilinçli bir pratiğe dönüştürür ve enformasyon anlamındaki bilgiyi kendi hafızasında değerlendirebilir. O halde, bu anlamıyla knowledge teriminden sahip olunmuş bilgi yani içselleştirilmiş bilgi ya da iç bilgi olarak bahsedebiliriz. Bu çalışmada ‘knowledge’ edinilen bilgi olarak kullanılacaktır. “1980’lerde Brookes, Faradance ve sonrasında daha çağdaş teorisyenler Ingwersen, Belkin, Ginman ve Saracevic enformasyonu dış bir bilgi olarak tanımlamışlar ve o bilginin insan beynin de iç bilgiye dönüştüğünü söylemişlerdir.” (Orna ve Pettitt, 1998, 20) Edinilen bilgi, kişinin dış dünyayla etkileşimi sonucu ortaya

ıkan bir bilgi türüdür de denebilir. Bu bilgi içselleştirilmiş bir bilgi olduğundan, mutlaka kurumlarda enformasyona ya da veriye dönüştürülmesi gerekir.

2.1.3.1. Müzede Enformasyon

‘Enformasyon’, müzenin koruma ve araştırma işlevleri için bir kaynaktır. Enformasyonun hem kullanımı, hem de toplumla buluşması iletişim işlevi yoluyla gerçekleşir. İletişimi sağlayan sergiler ve eğitim çalışmaları ile enformasyonun daha fazla kişi tarafından görünür hale gelmesi sağlanır. Sergilerde enformasyon, hedeflenen kitle tarafından anlaşılır olmakla birlikte, sergilerde aktarılan bilgi enformasyonu düzenleyen kişinin imzasını taşır. İmza, serginin k rat r n n, bir metnin yazarının ya da derleyeninin, görüşmeyi gerçekleştiren kişiye ait olabilir. Örneğin müze iletişimi konusunda alışan E.I. Knez ve G. Wright tarafından önerilen müze iletişim modelinde, mesajın belirleyicisi olarak gösterilen küratör imza sahibidir. (Bkz. şekil 2)  nceleri bu enformasyon sadece nesne ile sınırlı bir biçimde sunulurken, artık nesne sunulan enformasyonun bir parçası olarak sunulur hale gelmiştir. Bu da müzelerde enformasyonun sadece nesneler yoluyla aktarılmaması demektir.

Müzenin ilk enformasyon kaynağı nesnelerdir. Öte yandan müzenin bu geniş enformasyon birikimi içinde kendi enformasyonunu oluşturmak zorundadır. Enformasyonun kapsamı çok geniş bir alana sahipse de müzenin kendi ürettiği enformasyon sınırlanabilir. Bunlar da müzeye ait sergi metinleri, sergi katalogları, görüşme metinleri, sergi davetiyeleri, müze yayınları, kayıtlı ziyaretçi görüşleri olarak ortaya çıkar. Koleksiyonundaki nesneler de kendi oluşturduğu enformasyon kaynaklarıdır.

Enformasyon kaynakları çeşitlenmiştir. Bu sebeplerden biri, bilginin dağılımının internet teknolojisiyle dağılımının abuklaşması ve kolaylaşmasıdır. Diğer bir sebepten bilginin kaydedildiği ortamların kağıdın ve fiziksel olan mekanın dışına çıkararak çeşitlenmesi, CD ve DVD gibi elektronik ortamların ortaya çıkmasıdır. Enformasyon kaynaklarının bu yönde gelişmesi, etkileşimli bir bilgi alış-verişine de sebep olmuştur.

Müze için enformasyon çeşidi pek çoktur. Sergi metinleri, koleksiyon katalogları, kitapçıklar, sergi katalogları, afişler, müzenin konusu kapsamında kişilerle yapılan görüşme metinleri, küratörlerin makaleleri, bilimsel çalışmalar gibi müzenin çalışmalarını ilgilendiren her türlü kaynak olarak düşünülebilir. Bunlar farklı şekillerdedir. Belirli bir koleksiyon hakkında kısa bilgi veren el kitapları, 'Summary Catalogues' olarak tanımlanan, bir koleksiyonu ek bilgilerle tanıtan kataloglar ve 'Catalogues Raisonnés' olarak adlandırılan, bir sanat yapıtı hakkında bütün ilişkili bilgileri yazar ya da sanatçının gözüyle anlatan kataloglardır. (Farr,1984, 188). Bunları müze üretebilir ya da üretilmiş bu bilgileri kullanabilir.

Müzenin araştırma işlevinin geliştirilmesi, müzenin enformasyon kaynaklarını değerlendirmesi demektir. Diğer işlevlerinin gerçekleşmesinin içerik bakımından bu değerlendirmeler zenginleştirir. Bu pek çok şekilde olabilir; koleksiyonun geliştirilmesi için yapılan araştırmalar, yeni teknolojilerin belli bir konuda kullanımı konusunda yapılan çalışmalar, belli bir ziyaretçi grubuyla çalışmak demek, bir bilgi kurumu gibi çalışmanın gereklerini yerine getirmek anlamına gelir. Çünkü müzenin bilgi toplumunda ihtiyacı olan bilgi bu tür çalışmalarla biriktirilir, değerlendirilir ve yeniden üretilir. Özellikle de yeni teknolojiler, bilginin hızlı artışı ile dolaşımı karşısında müze bilinen yöntemlerinin dışına çıkmalı ve yeni bilgileri değerlendirmelidir.

Sanat müzelerinde araştırmalar, sanatın yeni biçimini anlamak, bu yeni biçimi belgelenmesi ve sergilenmesi için gerekli enformasyonu sağlamak, yeni stratejiler geliştirmek çevresinde gelişmiştir. Müze araştırmalarının çeşitli şekillerle yürütülmesi mümkündür. Kütüphaneler, arşivler, enstitüler veya proje ekipleri müze araştırmalarının yürütülmesinin çeşitli biçimleridir. Bu araştırmalar da sanatçılarla, küratörlerle, sanat tarihçilerle, farklı dallardan akademisyenlerle, koleksiyoncularla ya da halkla çalışarak yapılabilmektedir.

Değerlendirilen enformasyon müzenin veri oluşturma sürecine katkıda bulunur ve bu da müzenin kültürel mirası daha güvenilir yollarla korumasını sağlar. Müze tarafından üretilen enformasyon ise müzeyi topluma bilgiyle ulaştırır.

2.1.3.2. Müzede Veri

Bilginin biçimlenmesinde imza bulunması gerekli olmayan ve herkes tarafından anlaşılabilir şekilde işlenmiş bilgi biçimi ise “veri”dir. Veri, bir bilgi erişim sistemi içinde yer alır, mutlaka bir zaman ve emek harcanarak ortaya çıkar, tesadüfen edinilen bilgiler değildir. Örneğin bir ülkede kaç kişi yaşadığını, cinsiyet ve yaşlara göre anlatan bir paragraf oluşturduğunuzda bu bilgi, veriler kullanılarak oluşturulmuş bir enformasyondur. Ancak aynı bilgiyi tablolarda gruplanmış ve kodlanmış bir biçimde verdiğinizde aynı bilgi sistematize edilmiş ve veri niteliği kazanmış olur.

Veriler, temel olarak belgelemenin yapıldığı birimlerde oluşur ve koruma işlevinin bir parçasıdır. Kütüphane katalogları, istatistikler gibi kesin; sınırları belli bilgilerdir. Veri, çağımızda tüm bilgi türleri arasında en fazla öne çıkan türdür.

Envanter kayıtları oluşturmak amaçlı belgeleme, müzelerde bulunan en eski veri oluşturma biçimidir. 1970’lerde müzelerde bilgisayara geçişle birlikte veri oluşturma kolaylaşması ve sonrasında sınır tanımayan bir çeşitlilik arz etmiştir. Belgelemenin otomasyona geçmesi veri oluşturmaya hızlandırmış ve standartların kullanılmasını kolaylaştırmıştır. Enformasyon kaynakları, müze tarafından veriye dönüştürülür. Bu da kütüphaneler, arşivlerin kullandığı yöntemlerin müzelerde de geliştirilmesi anlamına gelmiştir. Bilgi kurumların bulunduğu ve geliştirilen ortak alanlardan biri “bilgi erişim sistemleri” olmuştur.

“Bilgi Erişim, bir bilgi erişim sistemini kullanarak, içerik bakımından araştırılan konu ve kavramlarla ilgili olabilecek, genellikle varlığı bile bilinmeyen belgelerin izini bulmayı amaçlayan araştırmadır.” (Köksal, 1981, 26) Bilgi erişim sistemlerinde temel kullanılan bilgi; verilerdir. Bilgisayarlaşma bu sistem oluşturma sürecini geliştirmiştir. Günümüzde belgelemede bilgi erişim sistemleri kullanılarak hem müze içindeki çalışmalar kolaylaşmakta, hem de ziyaretçilere daha kullanışlı bir hizmet sunulmaktadır.

Müzelerde topluma sunulan hizmetin içeriğindeki verinin görünür hale gelmesi; enformasyon gibi iletişim işlevi yani sergiler, eğitim etkinlikleri, sanal ortamda sunulan olanaklar veya doğrudan verilen arşiv, kütüphane gibi hizmetleri ile gerçekleşir. Ancak kütüphane ve arşiv gibi birimler müzelerde her zaman sadece iletişim işlevini yani bilginin dağıtılmasını gerçekleştirmeyip aynı zamanda araştırma ve koruma süreçlerinin de bir parçası şeklinde çalışabilirler. Bu durum müzeden müzeye değişir.

Müzenin bilgi erişim sistemlerini kullanması, belgelemenin müzenin iç çalışmaları bakımından daha ayrıntılı ve işe yarar bir duruma gelmesine neden olmuştur. Çünkü veri oluşturma sürecinde nesne hakkında gerekli tanımlama alanları çoğalmış ve belgelemenin sadece nesne odaklı olmaktan çıkmıştır. Sadece nesneyi etiket bilgisi gibi bir yönüyle tanımlamanın ötesinde, nesneye ait saklama-koruma ve onarım bilgisinden, nesnenin sergilenmesine ilişkin bilgilere, görüşme metinlerine, etkinliklere, yayınlara kadar çok çeşitli bilgileri içerebilmektedir. Bu nedenle belgeleme ile oluşturulan veriler müze işlevlerinin yürütülmesinde başvuru bir bilgi kaynağıdır. Koleksiyon yönetimi, saklama-koruma ve onarım, mimari yapının tasarlanmasında, sergi ve eğitim çalışmalarının düzenlenmesinde bu verilere başvurulmaktadır. Bu bilgileri kapsayan veri girişleri gerek ulusal, gerek uluslararası standartlarla ortaya konmuştur. Belgeleme alanındaki standartlar, bilgi erişim sistemlerinin çerçevesini belirlemektedir.

Müzelerde belgeleme standartları konusunda ihtiyacı karşısında ICOM'un uluslararası komitelerinden Kültürlerarası Dokümantasyon Merkezi'ne bağlı (CIDOC) [The International Committee] 'Documentation Standarts Group', müze dökümantasyon prensiplerini 2005 senesinde, EK.1'deki şekliyle ortaya koymuştur. Bu standart, Uluslararası Standartlar Örgütü (ISO) [International Standards Organisation] tarafından onaylanmıştır. Bu alandaki bir başka bilinen standart da, İngiltere'de Müze Dokümantasyon Birliği (MDA) [Museum Documentation Association] tarafından önerilen ve Müzeler, Kütüphaneler ve Arşivler Birliği (MLA) [Museums Libraries and Archives Council] ile İskoç Müzeler Birliği [Scottish Museum Council] tarafından finanse edilen 'Spectrum Data'dır. Ticari olmayan amaçlarla dağıtılan bir standart olarak, müzelerin kullanımı için ortaya konmuştur. Yaygın kullanılan bir başka standart

da Dublin Core'dur. Ekte görüldüğü gibi hem veri girişleri (bkz. Ek.2) , hem de nesnenin çeşitliliği (bkz. EK.3) karşısında standartlar oluşturulmuştur.

Öte yandan standartlarla veri oluşturma süreci geliştirilmekle birlikte, iletişim ağları ile verilerin dağıtım süreci de geliştirilmiştir. Müzeler, ulusal ölçekte verilerini ağ üzerinde birarada bulundurmaktadırlar.

İnternet ortamı müzelerin koleksiyonlarını, ister kendi başlarına, ister diğer müzelerle birlikte veriler şeklinde sunmalarına neden olmuştur. Bu dijital ortama yapıtlar aktararak ya da aktarılmadan gerçeklemiştir.

Bilgi toplumuna geçişle, koruma işlevin gelişmesine öncülük eden, bilgisayarlaşma ve beraberinde gelen yeni teknolojiler veri oluşturmaya desteklemiştir ve veri oluşturma sadece belgelemenin konusu olmaktan çıkmıştır. Öncelikle yapıtların kayıtlarının bilgisayar ortamına tutulmasında yani belgelemede kendini gösteren bilgisayarlaşma zamanla diğer koruma işlevlerinde de yaşanmıştır. Dijital ortamda saklama-koruma ve onarım amaçlanmıştır.

Verilerin oluşmasını müzede yapılan araştırma işlevlerini de destekler. Araştırma işi bilginin değerlendirilmesi işidir ki burada kastedilen bilgi, yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi enformasyon anlamındaki bilginin değerlendirilmesidir. Müzede araştırma departmanlarının olması, veri oluşumuna yardımcı olduğu gibi iletişimi de güçlendirir. Veri oluşturmak için toplanan enformasyon nesne hakkında olabildiği gibi, müze çalışmalarını iyileştirmeye yönelik her türlü konu hakkında da olabilir. İletişim yoluyla enformasyonun biçimlenmiş hali olan veri dağıtılır ve yeniden enformasyona enformasyona dönüşmesi sağlanır.

2.1.3.3. Müzede Edinilen Bilgi

İngilizce 'knowledge' olarak ifade edilen ve Türkçe'de 'edinilen bilgi' olarak tanımlanabilen bu bilgi türünün farkına varılmış ve değeri artmıştır. Gerek entellektüel sermayenin bir parçası olan müze çalışanlarının, gerek müzenin ziyaretçilerinin, gerekse

içinde bulunan toplumdaki bireylerin fikirlerinin önem kazanmasına neden olmuştur. Müzede edinilmiş bilgi, bireyin müzeyi ilgilendirdiği her alanda mevcuttur. Müzenin ilişkili bulunduğu insan grupları bağlamında değerlendirilmelidir. Bu gruplar çok çeşitlidir. Eğitim, insan kaynakları, psikoloji alanındaki gelişmeler ve bu doğrultuda anketler ve istatistiklerin yaygınlaşması bu fikirlerin değerlendirilmesine ve müzede değerlendirilebilecek bilgiler olmalarına imkan tanımıştır. Müzedeki bu bilginin görülmesi ancak bu tür bilgi enformasyona ya da veriye dönüştüğünde mümkündür; verilere ya da enformasyona dönüştürülerek değerlendirilmektedirler.

İlk grup müze çalışanları olarak düşünülebilir. Edinilmiş olan bilgi, öncelikle müze çalışanlarının sahip oldukları bilgi (know-how) olduğundan müzenin her işlevinde vardır. Bu bilginin, müzenin sahip olduğu bilgi olması için şirket bilgisine dönüşmesi gerekmektedir. Bu durum günümüzde müze çalışanlarının çeşitli uzmanlıklar şeklinde dağılımından da anlaşılır. Çalışanlar, müze departmanlarının artması ve çeşitlenmesiyle nitelik bakımından değişmiştir. Uzmanlık alanları doğmuştur. Bu alanlar, ICOM tarafından da gözden geçirilerek EK.4’de ‘Curricula Guidelines for Museum Professional Development’da belirtildiği şekilde alanlara göre müze çalışanlarının uzmanlaşmasını önermektedir. Müzelerde çalışanların sahip olması gereken özellikler de yine ICOM tarafından standartlaştırılmaktadır. Çalışanların edinilmiş bilgileri, müzenin verimliliğini arttıran bir yatırımdır.

Öte yandan müzede edinilmiş bilgiye sahip olan diğer bir grup ziyaretçilerdir. Bu tip müze çalışmaları, ziyaretçiye yönelik verilerin önemini arttırmakla birlikte, bu verilerden ortaya çıkan enformasyonun değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Ziyaretçilerle ilgili verileri elde etmek için daha önce başvurulmuş ziyaretçi anketlerine, ziyaretçiler farkına bile varmadan tepkilerinin ölçülmesi teknikleri eklenmiştir. Bilgi ve iletişim teknolojileri ile günümüzde bu kayıtlar sesli veya görüntülü biçimlere dönüştüğünden değerlendirmeler için daha net veriler sunabilmektedir.

Müzenin iletişim işlevinin güçlenmesiyle ziyaretçilerin sahip olduğu bilgi, sergilere değerlendirilen bir bilgi türü olmuştur. İletişim kuramlarının ilki olan iletişim modelinin temeli, Amerikalı bir siyaset bilimci olan Harold D. Lasswell tarafından 1948’de ortaya

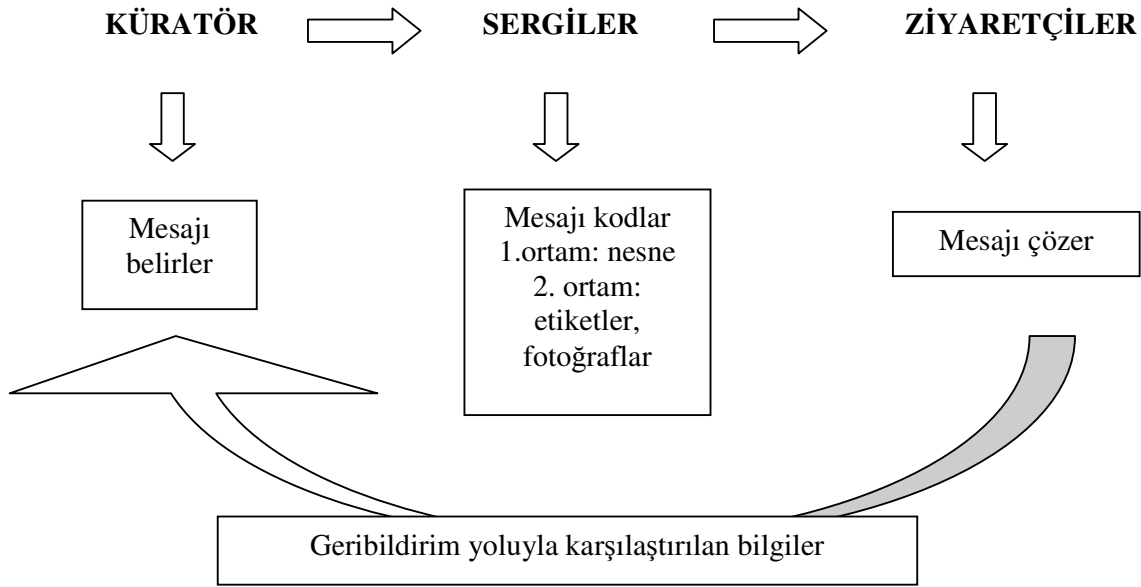
konmuş Lasswell modeli (Bkz. Şekil 1), müzecilik alanına da adapte edilmiştir. “Böylelikle en temel anlamıyla iletişim bir gönderen, bir kanal, bir gönderi, bir alıcı, gönderen ile alıcı arasındaki ilişki, etki, iletişimin meydana geldiği ortam ve ‘gönderilerin’ değindiği bir dizi şeyleri belirtir.” (McQuail, ve Windahl, 1997, 15) Bu süreçte ziyaretçiler, gönderilen olmuştur.

KİM → NE SÖYLÜYOR → HANGİ KANALDAN → KİME → HANGİ ETKİYLE

Şekil 1: Lasswell’in İletişim Modeli

Müzelerde iletişimin nasıl ele alınması gerektiği konusunda 1970’lerde başlayan çalışmalar bakıldığında Cameron, Knez, Wright ve Roger Miles göze çarpan isimler olmuşlardır. “D. Cameron(1968), E. I. Knez ve G. Wright (1970), müzenin bir iletişim sistemi olduğu, profesyonel müzecinin (küratör, sergi tasarımcısı ya da eğitimci) iletiyi ileten ve ziyaretçinin de iletiyi kaydeden olduğu konusunda Cameron’a katılırlar.” (Hooper-Greenhill, 1999a, 36) Böylelikle bu süreçte edinilmiş bilgiye sahip olarak ön plana küratör, sergi tasarımcısı ya da eğitimci çıkmıştır.

Ziyaretçinin sahip olduğu bilginin düşünülmesi ise iletişimde üzerinde durulan geribildirim müzecilik alanına Roger Miles ile birlikte 1985’de taşınmasıyla başlar. Miles, geribildirim sergi geliştirme sürecinde anahtar rolü olduğunu söylemiş ve İngiltere’de ilk kez sergi geliştirme sürecine değerlendirme aşaması da dahil edilmiştir. (Hooper-Greenhill, 1999b, 18) Müze uzmanlarının hedef izleyicilerinin fikrini ve işbirliğini istemede etkin olmalarıyla sergi planlamasına yaklaşım yolları; müze bekçilerinin, koruma rollerinden yorumcu olarak işlev görmeleri vurgulanarak yeni şekillerde kullanılmaları müzelerin iletişimsel yönü ile ilgilidir. (Hooper-Greenhill, 1999d, 20)



Şekil 2: E.I.Knez ve G. Wright tarafından önerilen iletişim modeli (Hooper-Greenhill, 1999a, 37)

Miles'in, bir ürün olarak sergiye daha esnek ve sergi sürecinin her aşamasının daha ayrıntılı bir araştırma olarak görülmesini sağlayan önerisi; süreç öncesinde pazar araştırmasını, ürün oluşumu sürecinde sınımayı, sergi açıldıktan sonra gelişimin değerlendirilmesini kapsar. (Hooper-Greenhill, 1999a, 38) Dolayısıyla ziyaretçilerin sahip olduğu bilgiler, sergilerin kapsamı dışında da müzelerde dikkate alınmaya başlar. Knez ve Wright tarafından geliştirilmiş müze modelinde sergiler ön plana çıkmaktadır. Ancak iletişim işlevi kapsamında değerlendirilen sergiler, müzelerin ilk varoluşundan bugüne iletişim işlevini gerçekleştiren yegane çalışmalardır. Ziyaretçi önerileri, sergi hazırlığında, güncel olaylar, toplum liderleri gibi yararlanılan pek çok kaynaktan biridir. (Dean, 1999, 194)

Bu çalışmalar, günümüzde, ziyaretçi geliştirme, eğitim etkinlikleri, pazar araştırmaları, dinlendirici-eğlendirici aktiviteler, bilgi iletiminin etkinleştirilmesiyle desteklenmektedir. Zaman içinde gerek algılama biçimleri, eğitim alanındaki bilimsel gelişmeler, gerekse yeni tasarım önerilerinin geliştirilmesi, sergilerin ziyaretçilerle daha

etkili iletişim kurmalarını sağlamakla birlikte yeni etkinliklerin yapılmasına da neden olmuştur.

İletişim işlevinde önplana çıkan edinilen bilgiler, en yaygın olarak eğitim programlarıyla müzelerde kullanılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşmış olan eğitim amaçlı çalışmalarında edinilen bilginin eğitim çalışmalarında dikkate alındığını, eğitim amaçlı ziyaretçi araştırmaları göstermektedir. Öte yandan müze eğitiminin bireyleri didaktik yöntemle gerçekleşmesi yerine, keşfe dayalı olarak gelişmesi de müzede edinilen bilginin kullanma biçimlerinden birini göstermektedir.

Ziyaretçiler adı altında ele alınan grup, sadece müzenin ilişkide olduğu grupların biridir, müzenin ilişkide olduğu pek çok grup vardır ve bu kişiler de müzede kullanılan edinilen bilgi sahipleridir. Bu gruplar, müze kurucuları, mütevelli heyeti, bağışçılar, sponsorlar, uzmanlar, müzeyi araştırma amacıyla kullanan akademisyenler, yapıtları müzede korunan üreticileri, topluluklar ve kültürler geçmişleri ve gelecekleri müzede sergilenen kişilerin tümü müzenin çevresini oluşturur. (Hein, 2000, 38)

Bir müzenin gerek birinci dereceden ilişkide olduğu gruplara (müze kurucuları, mütevelli heyeti, bağışçılar, uzmanlar, danışmanlar, ilişki de bulunan diğer kuruluşlar, müze nesnelerinin üreticileri), gerekse müzeyle ilişkide olmayan diğer topluluklara karşı duyarlı olması gerekir. Müzenin çevresi dediğimizde, kuranlar ve müzede çalışanlar, bağış yapanlar, mütevelli heyeti, uzmanlar, araştırma amaçlı müzeyi kullanan akademisyenler, üreticiler, ürünleri/yapıtları müzede korunan topluluk ve kültürler ile bugünleri ve geçmişleri gösterilen insanlar, hatta henüz doğmamış olanları bile kastetmek mümkündür. (Hein, 2000, 38) Bu uygulamalar değerlendirilirken uygulamanın sonuçlarının müze hizmeti bakımından ne ifade ettiği düşünülmelidir. “Bu çalışmalar, nicelik ve nitelik bakımından çok çeşitlilik göstermesine rağmen metodolojik bakımdan zayıftırlar; müze ziyaretçisinin karakteristiğini belirler.” (Sherman, 2000, s. 50) Eğer müzenin çalışmaları içinde yönetim kurulu, ziyaretçiler, yeni ziyaretçiler, okullar, medya kuruluşları, endüstri kuruluşları gibi çeşitli çevrelerle güçlü ilişkileri varsa, bu müzenin iletişimsel işlevlerinin daha iyi anlaşıldığı ve yönetildiği anlamına gelir. (Hooper-Greenhill, 1999a, 42)

Gör÷lmektedir ki, günümüzde müzelerin işlevleri arasında “iletişim”, birincil önem taşımakta ve müzenin diğer işlevlerini etkileyerek, çeşitli çalışmalarla görünür hale gelmektedir. Bu da müzelerin toplumla ilişkisini güçlendirmektedir. İletişim fonksiyonuna bugün müzelerin daha fazla kaynak ayırmalarının gerekliliğı, müzelerin tarihinde bu derece vurgulu olmamıştır.

İletişim işlevinin tutarlılığı, müzelerin iletişim politikası ile sağlanır. İletişim politikasının kapsamı içine; sergi politikası, tasarım politikası, eğitim politikası, pazarlama politikası ve ziyaretçi geliştirme politikaları girer. Çok az müzenin tutarlı ve iyi yönetilen iletişim politikaları vardır; bazıları sergiler yapmakta, bazıları eğitim politikaları üretmekte, çok az müze pazarlama stratejileriyle ya da ziyaretçi geliştirme planları yapmaktadır. (Hooper-Greenhill, 1999a, 42)

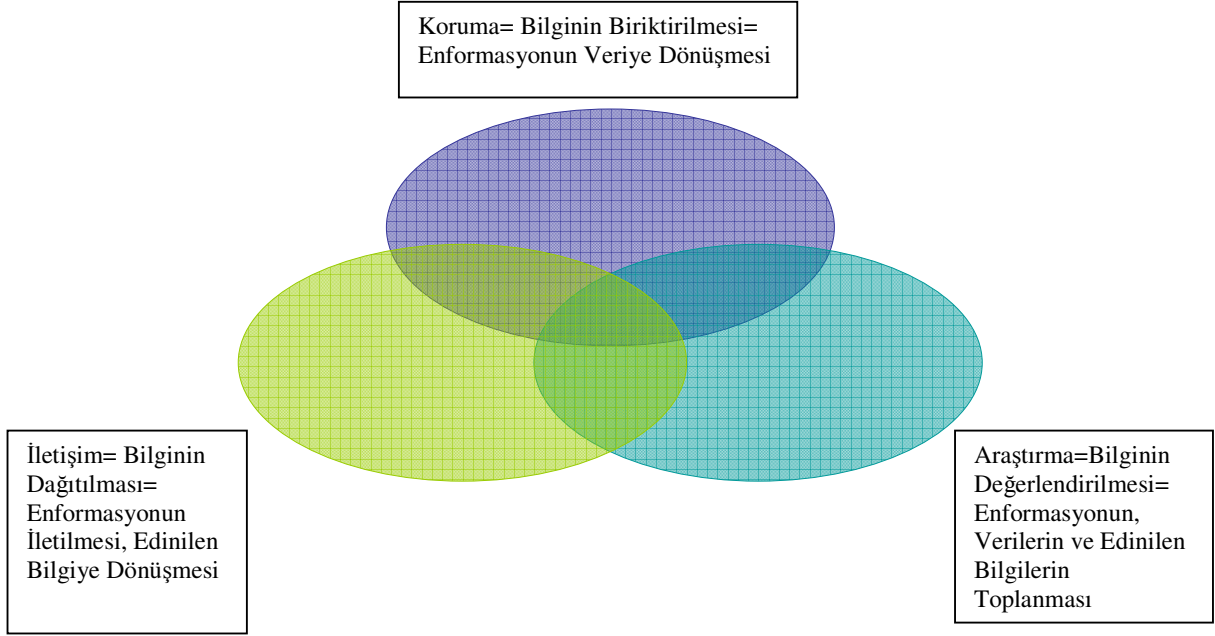
Yukarıda anlatılan insan gruplarının sahip olduğu bilgi müzede “edinilen bilgi” olarak değerlendirilir. Bu bilginin kullanılması için enformasyon ya da veriye dönüştür÷lmesi gerekir. Aşağıda yer alan Tablo 2’de bir müzenin amaçları doğrultusunda ihtiyaç duyacağı bilgiler gösterilmiştir.

AMAÇ	İHTİYAÇ DUYULAN “EDİNİLEN BİLGİ” ve “ENFORMASYON”
Koleksiyonun sergilenmesi	Koleksiyon bilgisi Koleksiyondaki nesnenin sergilenmesi ile ilişkili teknolojilerin bilgisi Sergilemeyle ilgili know-how
Hediye yoluyla kazanım, transfer, satın alma yoluyla kazanım	Bağışçılar ve potansiyel bağışçılar Diğer potansiyel kaynaklar Pazar fiyatları, satıcılar vs. Koleksiyondaki satın almaların tarihçesi Nesnelerin değerleri Hediye değerleri
Koleksiyonun dokümantasyonu, araştırması, yayınlanması; bilimsel ilerlemenin teşvik edilmesi	Koleksiyon ve konu geçmişi; ilgili alanlardaki araştırmanın geliştirilmesi Modern dokümantasyon uygulaması ve onu destekleyen teknolojiler Koleksiyonun bir parçası haline gelmelerinden itibaren bütün nesnelerin tarihi, geçmişi, know-how yayıncılığı
Modern korunma ihtiyaçları çerçevesinde saklama, sağlama ve depolama	Modern saklama teknikleri, materyallerin/objelerin çevresel ihtiyaçlarının bilgisi
Diğer müzelerden sergiler için ödünç alma yoluyla koleksiyon temini	Tüm ülkelerdeki benzer müzelerin koleksiyonlarının bilgisi
Ziyaretçilerin ilgisini çekmek; eğitim, şevk ve ziyaretlerini devam etmelerini teşvik etmek amacıyla koleksiyonları sunmak	Koleksiyonların konularının koleksiyonun kendilerinin, ziyaretçi profillerinin sunum methodlarının bilgisi Eğitim sistemlerinin bilgisi Enformasyon sunumundaki know-how
Müzelerin ziyaretçi tipini, bir kerelik ziyaretçiden araştırma ziyaretçiye terfi ettirmek	Güncel ve potansiyel ziyaretçi (yerel nüfus dahil) bilgisi Koleksiyonun güçlü yanlarının ve değişik kitlenin ilgisini çekebilecek yolların bilgisi ve değişik kitlelerin ilgisini çekme yollarının bilgisi Halkla ilişkiler know-how'ı ve teknikleri
Müze aktivitelerinin devamını ve gelişimini sağlamak için değişik kaynaklardan kaynak elde etme	Müzenin güncel finansal ve diğer kaynakları ile mali durumunun bilgisi Potansiyel kaynakları ve onlara ulaşma metodları İlgili hukuksal çerçeve
Müzenin ilgi alanını etkileyen standartların gelişimini gözlemlemek ve bu gelişmelere iştirak etmek	Mevcut standartlar, ihtiyaçlar, düzenlemeler ve hukuksal çerçeve. Standartları devam ettirmek ve geliştirmeye ilgili organlar

Tablo 2: Tate Galeri'nin planı/Bienal Raporu (Orna ve Pettitt, 1998, 24)

Sonuç olarak bilgi toplumunda müze işlevleri kapsamında bilgi farklı şekillerde kullanılır. Her müzede farklı bir organizasyonel yapı olduğundan bu işlevlerin kapsadıkları çalışma alanları müzede farklı kişiler tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Büyük müzeler uzmanlaşmış departmanlar halinde çalışırken, daha küçük müzelerde bir konuda uzman olan bir kişi, müzenin farklı işlevlerini yerine getirmek zorunda kalabilmektedir. O nedenle hangi işlevin ne şekilde yerine getirildiğini ve o işlevin kapsadığı çalışma alanlarında bilginin nasıl kullanıldığının yukarıdaki tanımlama ve

kullanımlar doğrultusunda bilinmesi gerekir. Müzede bilgi kullanımı aşağıdaki şekilde de gösterilmiştir.



Şekil 3 Müzede Bilginin Kullanımı

2.2. Sanat Müzesinin Topluma Ulaşabilirliği ve Bilgi

“Müze ve galeriler sıradan bir insanın günlük yaşamının doğal bir parçası haline geldiğinde ziyaretçi elit olmaktan daha öteye gidecektir.” (Hooper-Greenhill, 1999c, 262) Ancak sanat müzelerinin, insanların hayatında yer alması, diğer müzelere oranla genelde daha zor olmuştur. Çünkü “elitist” anlayış, aşağıda da değinildiği üzere ilk sanat müzeleriyle birlikte ortaya çıkmış ve tarihsel süreçte çok uzun süre etkisini sürdürmüştür. Bu durum halk tarafından da sanat müzelerinin elit bir çevresi olduğu görüşünü yaygınlaştırmıştır. Hatta bu tür sergilemeler, politik nedenlerle de desteklenmiş ve kolonileşme süresince batı sanatı ön planda tutulmuştur.

Öte yandan sanat müzelerinde politik nedenler zaman zaman desteklendiyse de bu durum bu müze türünde sergileme bakımından kolonileşme sonrasında fırsatlar doğurmamıştır. 1988 ve 1990'da Amerika'nın önde gelen ve köklü vakıflarından Rockefeller Vakfı ve Smithsonian Enstitüsü tarafından "Museums and Communities" adlı iki konferans gerçekleştirilmiştir. Bu konfeanslardan 1988 yılında gerçekleşen "Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display" adıyla yayınlanmış ve kültürel çeşitliliğin nasıl değerlendirildiğini, sergilendiğini ve yönetildiği konusunu göz önünde bulundurmuştur. Bu ilk konferans, müzelerin kültürel farklılıklar yoluyla değerler ve inançlar oluşturma gücünün her müze türü için geçerli olmadığını, sanat müzelerinde öyküsel içerik ve somut deneyimlere oranla görsel kültür ağırlıklı olduğunu göstermiş ve bunun sergileme kültüründe temel bir farklılık olduğunu ortaya koymuştur. (Karp, 1991, 2) Dolayısıyla sanat müzeleri politik söylemlerle topluma ulaşabilirliğini yitirdiği söylenebilir.

Öte yandan, sanat müzelerinde politik söylemlerin yitirilmesi, görsel kültürü yansıtan sanat müzelerinde, batı merkezli olmayan sanatın sunulmasına olanak tanımıştır. Ancak sanat müzesi, politik destekten yoksun kaldığında, diğer müze türlerinden farklı olarak toplumda bulunma biçimi sorgulanmıştır. İlk ortaya çıktıkları günden bugüne, sosyo-ekonomik koşullar, siyasal nedenler, bilimsel ya da küratöryal yaklaşımlar ve sanatın kendi içindeki değişimlerin etkileriyle toplumda farklı roller üstlenmişlerse de müzede topluma sunulan sanatın kime ait olduğu, sanatın herkes tarafından anlaşılır olup olmadığı ya da talep edilip edilmediği, kimin için sanat müzelerinin desteklendiği konusu sanat müzelerinin gündeminde olmuş konular olmuş ve bu konular sanat müzelerinin aşağıda da anlatılmış olan tarihsel gelişiminde gösterildiği şekliyle değişimler göstermiştir. "Sanat müzeleri, kültürel anlamda övünülen bir değer olarak, bir yandan sanat yapıtlarının toplanması ve korunması bakımından takdir edilen kurumlarken, öte yandan halk tarafından az anlaşılır olan bir profil çizmişlerdir." (Sherman, 2000, 49)

"Bir müzeyi kontrol etmek demek, bir toplumun değerlerinin ve doğrularının da temsil edilmesidir." (Duncan, 1995, 8) Dünya genelinde toplumların yaşadığı yaşanan en büyük değişim, bilgi toplumuna geçiş olmuştur. Bu değişimin yaşanması sanat

müzelerinin yeni yöntemlerle ortaya çıkması anlamına gelmiştir. Bu yöntemler sonucunda, ziyaretçi sayılarını arttırmak için bir kısmı gösterişli mimari yapılarla göz önüne çıkmış, bir yandan gösteri ve eğlence dünyasının bir parçası haline gelerek popüler mekanlara dönüşmüştür.

Öte yandan, sanat müzelerinin az anlaşılır olması, bilgi toplumu sürecine geçişle birlikte, çalışmalarını bilgi odaklı bir hale dönüştürmüş ve sanatı bilgi aracılığıyla topluma sunmalarını da olanak sağlamıştır. Bu da, sanat müzelerine, toplumda sanatın yaygınlaşması için bir araç olma rolünü, bilgi aracılığıyla vermiştir. Çünkü sanat yapıtları, müzelerde, bilgiyle desteklenmiş, yeni bilgi-iletişim teknolojileri aracılığıyla daha fazla yayılma olanağı bulmuş ve bireylerle etkileşimli hale gelmiştir. Sanat müzelerinin rolünün tarihsel süreçte toplumsal rollerinin bilgiyi kullanma biçimleriyle birlikte ortaya konması sanat müzesi ve toplum yaklaşmasının daha iyi anlaşılabilmesini sağlar. Böylelikle, toplum tarafından sanata müze aracılığıyla daha önce bu derece kolay ulaşılır olmadığı, sanat müzelerinin tarihsel gelişiminde görülebilir.

Tarihsel süreç içinde sanatın farklılaşması ve müzecilik alanındaki gelişmelere paralel olarak çeşitlenmiş ve bu doğrultuda sanat müzesi tanımları da farklılaşmıştır. O nedenle bu gelişim göz önünde bulundurularak, öncelikle sanat müzesinin tanımlanması gerekir.

2.2.1. Sanat Müzesinin Tanımlanması

Müzeler, tür olarak benzerlik gösterebilirler de ne ortak bir tarihi ne de ortak bir amacı paylaşırlar ama son zamanlarda müzecilik alanındaki uzmanlaşma ve belirli benzer disiplinlerin ortaya konması ile müzelerin işleyişlerinde de benzerlikler ortaya çıkmıştır. Müzelerin konularına göre sınıflandırılması sonucu ortaya çıkan sanat müzesi, sanat aracılığıyla topluma hizmet vermesi bakımından, diğer müze türlerinden ayrılır.

Günümüzde sanat müzesinin tek bir tanımı yoktur, pek çok şekilde tanımlanmaktadır. Bu çeşitlilik karşısında, öncelikle kabul edilmesi gereken, bütün müze türleri için

geçerli olan ve daha önce de belirtilmiş olan ICOM tarafından yapılan temel ‘müze’ tanımının, tüm müze türleri gibi sanat müzesi için de bağlayıcı olduğudur.

Tomur Atagök (Atagök, 1983, 4), sanat müzelerini birkaç yüzyılın sanat birikimini ya da akım ve sanatçıyı kronolojik olarak koleksiyonlarında toplayan, sergileyen ve gelişmesini sürdüren müzeler olarak tanımlamıştır. Bu tanım, güncel ICOM tanımının sanat müzeleriyle sınırlı bir açılımı gibidir ve “kronolojik” kelimesiyle sanat müzelerine bir koleksiyon politikası da önermektedir.

Bununla birlikte, sanat müzesi, sanat aracılığıyla hizmet veren müze türü olarak başlı başına bir türken, sanat müzeleri de kendi içinde de çeşitlilik gösterir. Sanat müzelerinin kendi içindeki çeşitlenme koleksiyon farklılığı olarak ya da vizyon ve misyonların farklılığı olarak da ifade edilebilir.

Sanat müzesinin çeşitlenmesi, çeşitli şekillerde olabilmektedir. Sherman’ın da (Sherman, 2000, 50) belirttiği gibi, sanat müzelerini tek bir tür altında toplamak mümkün değildir ve bunlar, ansiklopedik nitelikteki koleksiyonlara sahip büyük kuruluşlardan, galerilerden zorlukla ayrılabilen küçük birimlere kadar farklılık göstermektedir.

Bu şekillerden biri, sanatın kendi içinde çeşitlenmesinden kaynaklanan, sanat koleksiyonlarının dönemsel ve biçimsel farklılıklarıyla ortaya çıkması durumudur. Bir kısım sanat müzeleri, sanat tarihine yönelik nesneyle ilgilenirken, bir kısım sanat müzesi, sadece çağdaş sanatla ilgilenmekte ve bu durum sanat müzelerinin, ‘modern sanat müzesi’, ‘çağdaş sanat müzesi’, ‘güzel sanatlar müzesi’ gibi çeşitli ön adlarla ifade edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Öte yandan grafik sanatlar, resim ve heykel gibi sanatın bir alanıyla kendini sınırlayan sanat müzeleri de vardır.

Sanat müzelerinin çeşitlenmelerinden biri de sanat nesnesi olarak nitelenen nesnenin farklı başlıklar altında ele alınmasıyla da açıklanabilir. “İçerikleri genel olarak güzel sanatlara gönderme yapsa da, bu müzeler, sadece resim ve heykel koleksiyonlarından oluşmamakta, aynı zamanda daha az estetik ifadeler atfedilen ve dinsel, törensel

kullanımları olan nesneleri, mimari öğeleri, giysileri, zırh, silah, iç dekorasyon nesnelerini de kapsamaktadır.” (Hein, 2000, 19) Sanatın alanı içine giren nesnelerin çeşitliliği, sanatın müzelerce farklı algılanış ve anlatım biçimlerinin olmasına, sanatın müze teşkilatlanmalarında etnografi, arkeoloji gibi üst başlıklar altında yer almasına neden olmuştur.

Nesnenin çeşitliliği karşısında Beral Madra, “Sanat müzelerinin özelliği, sergilenen yapıtların çoğunlukla günlük yaşamdaki işlevlerinin dışına çıkmış olmaları, aralarındaki ilişki düzeyini aşarak salt yaşam serüvenine yönelmeleri ve insanlığın simgesel değerlerini kapsamalarıdır”, (Madra, 1981, 16) diyerek, sanat nesnesine sanat müzesinin bakışını dile getirmektedir. Sanat müzesinin nesneye bakışı ve bu doğrultuda gösterdiği yaklaşım, Madra’nın belirttiği ve yukarıda da yer verildiği şeklide netleşmektedir. Ancak müzeler, türlere ayrılmadan önce sanat eserlerini de kapsayan müzeler, bu bakış açısından uzak bir biçimde sanat müzelerinin tarihindeki yerlerini almışlardır. Günümüzde bu müzeler, sanat müzeleri olarak nitelendirilmez. Çünkü artık sanat müzesi ayrı bir tür olarak kendi prensiplerini ve çalışma yöntemini ortaya koymuştur.

Sanat müzeleri, istisnalar olsa da, bugün kendi kimliklerini dünya üzerinde tanımlamakta ve diğer türlerden ayrılmaktadır. Kendilerini tanımlama biçimlerini de vizyonları ve misyonları ile yazılı hale getirmektedirler. Sanat özelinde bir kurum olma tercihi yapmamış ve başka bir gruba dahil olmayan ama sanat koleksiyonları bulunduran ya da sanat sergileri ‘sanatı da kapsayan müzeler’ ise yukarıdaki örneklerinden de anlaşılacağı üzere bugün de varlık göstermektedir. Bunlar çok büyük müzeler olabildikleri gibi küçük müzeler de olabilmektedir.

O halde, sanat müzelerini genel olarak iki başlık altında değerlendirebiliriz: ‘salt sanat müzeleri’ ve ‘sanatı da kapsayan müzeler’. Sanatı da kapsayan müzeler, sanat eserlerini de kapsayan ve bir kısmı bugüne “sanat müzesi” kimliğiyle taşınmamış olan müzelerdir. Müzelerin tarihinde yeni bir dönemi ifade etmeleri bakımından, tüm müze türlerinin tarihinde yerini almışlardır. Yaşanan gelişmeler, müzelerin türlere ayrılmasına ve her

müzenin; gerek koleksiyonları, gerek toplumla kurduğu iletişim, gerekse yönetsel bakımdan, kendi kimliğini ortaya koyması ile sonuçlanmıştır. (Hein, 2000, 18)

Sanatı da kapsayan müzeler de, sanat müzelerinin gelişen toplumsal rolü içinde değerlendirilmesi gereken müzelerdir. Çünkü bu müzeler, topluma sanat aracılığıyla hizmet veren müzelerdir. Sanat müzelerinin tarihinde yer almakta ve ileride olası sanat müzesine dönüşme ihtimaline sahiptir ya da salt sanat müzeleri ile koleksiyon ya da bilgi alışverişi bakımından ilişki içinde olabilirler.

2.2.2. Tarihsel Süreçte Sanat Müzelerinin Topluma Ulaşabilirliği ve Bilgi

Müzelerin topluma ulaşmasında bilginin etkili bir güç olması, onun “enformasyon”, “veri” ve “edinilen bilgi” biçimleriyle kullanılıp değerlendirilmesiyle mümkündür. Sanat müzelerinde, bilginin bu üç türüyle desteklenen, sanat olmuştur. Günümüzde sanatın, bu bilgi biçimlerinin tümüyle ve etkin bir biçimde kurduğu ilişki, sanat müzelerinin tarihsel gelişimi içinde görülmemektedir. Sanat müzeleri, topluma ulaşabilirlik bakımından bilgi kullanımı ile değerlendirildiğinde üç süreç ortaya çıkmaktadır: Yapıt Odaklı Süreç, Yapıt Odaklı Bilgi Süreci ve Bilgi Odaklı Süreç.

2.2.2.1. Yapıt Odaklı Süreç: Tarım Toplumundan Endüstri Topluma Geçişte Sanat Koleksiyonlarının Halka Açılması

Yapıt odaklı süreçte, yapıta sahip olunması ve yapıtın sergilenmesi müze çalışmalarının tek amacıdır. Bu süreçte sanat müzeleri, toplum tarafından değerli olarak görülen herhangi bir sanat koleksiyonuna sahiptir. Bu koleksiyon parçaları korunur ve sergilenir.

Ancak o dönemde gerçekleşen koruma ve sergileme bugünkü niteliğinden farklıdır. Yapıtı sahip olmanın müze için tek amaç olduğu bu dönemde, enformasyon, veri ve edinilmiş bilgi biçimleriyle bilgi, müzede ya kullanılmamakta ya da yapıtla sınırlandırılmaktadır. Çünkü bu dönemde müzenin tek işlevi korumadır. Araştırma ve iletişim işlevleri olmadığı için bilgi kullanımı, bilginin biriktirilmesi ile sınırlanmıştır.

Müzeler, ilk ortaya çıktığı dönemde yapıt odaklıdır. İlk sanat müzeleri her ne kadar endüstri toplumuna geçişle birlikte görülse bile bu ilk örnekler, tarım toplumunun son dönemlerinde ortaya çıkan müzeler sanat koleksiyonlarına da sahiptir. Ancak her ne kadar sanat müzelerinin tarihi 18. yüzyıl ile başlatılsa da sanat müzelerinin oluşmasında yapı taşı olarak görev üstlenen sanat koleksiyonlarının oluşması ve halkla bu koleksiyonların buluşmuş olması daha öncedir. Sanatın ilgi odağı olması, yine Avrupa’da sanat koleksiyonculuğuyla başlar.

Sanat müzelerinin tek bilgisi olan yapıtlar, tarım toplumunda oluşturulmuş koleksiyon parçalarıdır. O nedenle ilk sanat müzeleri, sadece endüstri toplumuna geçiş sürecinde değil, tarım toplumunda ve tarım toplumundan endüstri toplumuna geçiş sürecinde değerlendirilmelidir. Tarım toplumunun son evresinde sanat koleksiyonları halka açılmış, endüstri toplumuna geçiş sürecinde de bu koleksiyonlar müzelerde kurumsallaşmıştır.

Sanat koleksiyonlarının halka açılmasının çeşitli sonuçları olmuştur. Tek sonuç müze ve toplum yaklaşması değildir. Müzelerin tarihsel geçmişine baktığımızda elit çevrenin hakimiyeti görülmektedir. (Hein, 2000, 17) Sanat müzelerinin yapıt odaklı olduğu bu dönem sanat müzelerinde elitist anlayışın ortaya çıktığı dönemdir. “Sanat müzesi nostalji, itibar ve kibir ağırlığı taşır ve bu üzerindeki yük bir yandan sağladığı estetik hazla telafi olmaz.” (Hein, 2000, 19) Sanat müzelerine gitmek bazen bir lüks olarak nitelenebilmiştir. Sanat müzelerinin ziyaretçileri iyi eğitilmiş, zengin, diğer müze türlerinin ziyaretçilerine göre daha uzmandır. Bunun nedeni; sanatın herkes tarafından kolay anlaşılır olmaması olmuştur. “Sanat müzelerinde ‘authentic’ işler sergilendiği için sanatçıları, sanat tarihçilerini, koleksiyonerleri, iyi eğitilmişleri ilgilendirmektedir” (Sherman, 2000, 51) Bu anlayış, sanat müzelerinin belirli çevrelerin ilgisi dahilinde olması ve sanat müzelerinin de bunu kabullenerek yapılanmaları, sanat müzelerini toplumsal bağlamından koparmıştır. Ancak yine bu dönemde siyasi nedenlerle bu anlayış aşılma istenmiştir.

Genel anlamda koleksiyonculuk Avrupa’da 15. yüzyılda başlar. Müzelerin oluşmasında önemli rol oynayan ve Avrupa’da popüler bir hale gelen “Acayiplikler Kabinesi” olarak tercüme edilen ‘Cabinets of Curiosities’, ilginç objelerin varlıklı kişilerce bir araya getirilmesi geleneğinden doğmuş odalar ya da dolapları tanımlar. Ancak bu gelenek daha çok antik olan ve ilginç objelerin biriktirmesi anlamına geldiğinden, sanat yapıtları bu koleksiyonlarda ilgi odağı değildir.

Sanat yapıtları iki sebepten ötürü önem kazandı. Bu nedenlerden biri sanatın, mutlakiyetçi yönetimler için kazancın standart formu olması (Prior, 2002, 16), diğeri sanatın konusu içine girebilecek eserlerin Rönesans’ın bilgilenme sürecine hizmet etmesiydi. Bu hizmet yapıtların tanımlanmasını gerekli kıldı.

Tarihsel olarak baktığımızda, sanat müzesi batı kökenli bir kurumdur ve batıda yeni kurulmakta olan toplumsal düzenin benimsenmesine hizmet etmesiyle, sanat müzeleri ilk toplumsal rollerini gerçekleştirmişlerdir. Sanat yapıtlarının koleksiyonlaşması gösteriş ve dekor amaçlı olmuştur. Kraliyetler güçlerini göstermek için sanat yapıtları satın almışlardır. Koleksiyonların biçimlenmesi, imparatorluk eyaletlerinin büyümesi ya da güçsüzleşmesi ile ilintiliydi.

Daha çok gösteriş ve dekor amaçlı olarak kullanılan sanat koleksiyonlarını, acayiplikler kabinesi ve diğer koleksiyonlardan ayıran biçimse ‘galeri’ olarak adlandırılan mekanlar olmuştur. Rönesans döneminde ‘galeri’ kelimesinin resim asılan mekan olarak kullanımının 16. yüzyılda varolan bir kullanım olduğunu Sheakspeare’in eseri Henry V’deki şu replikten anlamaktayız: “For in my gallery thy pictures hang” (Prior, 2002, 15) Öte yandan 17. yüzyılda Zeiller adlı sözlükte ‘galeri’, ‘resimlerin asıldığı koridor’ olarak tanımlanmıştır. (Prior, 2002, 15) Bu dönemde galeri, hem prenze ait olmakla, hem de sarayla özdeşleşmiş bir kavramdı. (Prior, 2002, 16) 16 ve 17. yüzyıllarda imparatorluk gücünün İtalya’dan mutlakiyetçi sistemlerin görüldüğü Fransa, İspanya, Prusya ve Avusturya’ya doğru kaymasıyla beraber galeriler de belli değişimlere uğramış ve Rönesans boyunca sürecek olan bir fonksiyonlarını kazanmışlardır. (Prior, 2002, 15) Sanat yapıtlarının rejimle paralel koleksiyonlaşma biçimi, daha sonra müzelerde sanat yapıtlarının başlı başına bir değer olarak görülmesini destekler. Günümüz

sanat müzesinin bir sergi ve araştırma merkezi olması anlayışının kökleri, 18. yüzyıl Avrupasında halka açılan özel koleksiyonlardır. (Hein, 2000, 19)

Sanat müzesi adı taşımayan ancak koleksiyonları bakımından “sanatı da kapsayan müze” uygulamaları, bu koleksiyonlarla 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Prenslere ait olan sanat koleksiyonlarının bir kısmının, özel konumdan çıkarak kamuya açılması, sanat müzelerinin ilk biçimlerinin ortaya çıkmasına ve kurumsallaşma süreçlerinin başlamasına neden olur. Sanat galerileri zenginlik ve güç belirten bir sosyal farklılık olmakla beraber sanat ahlaki ve ruhi bir değer olarak algılanıyor, bütün toplum tarafından paylaşılması gereken bir değer olarak görülüyordu. (Duncan, 1995, 36) Bu halka açılma fikri sanatın toplumun paylaşacağı bir değer olarak öne sürülmesinden ileri geliyordu. Koleksiyoncular, koleksiyonlarını misafirperverliklerini göstermek için ortaya çıkardılar. (Hein, 2000, 44) Başta koleksiyonlarıyla olmak üzere, sanat müzelerinin nüvesini teşkil eden bu ilk müzeleri, koleksiyonlarının varlığıyla yetinen bir kurum olma şekline dönüştüren ilk rol, iki yüzyılı aşkın süre içerisinde çeşitli formasyonlara girerek değişmiş ve günümüzde de farklı müze türleri içinde değişmeye devam etmektedir. Müzelerin toplumla iletişiminin de değişmesi anlamına gelen bu değişimin sebebi, gerek müzelerin organizasyonel yapılanmalarında yaşananlar, gerekse müzecilik alanındaki gelişmeler olmuştur.

İtalya, sanat müzelerinin gelişim süreci daha sonra diğer bölgelere göre hızla ilerlememiş olsa da ilk olarak sanat koleksiyonlarının halkla buluştuğu coğrafyadır. Rönesans’ın ilk yılları olan XV. yüzyılda, sanatın merkezinin Floransa’nın hakimi olan Medici ailesinin sanat koleksiyonundan ötürü Floransa idi. 1582’de Francesco I tarafından bir saray yapısı olan Palazzo Vecchio’nun ofislerinin resim galerisine dönüştürmesiyle oluşturulmuş Uffizi Galerileri, sanatın sergilenmesinde galerinin üstlendiği farklı bir fonksiyonun bir örneğidir. Uffizi galerileri, 1591 yılında Grand Duke’ün izniyle ziyarete açılmış ve prenslere ait bir koleksiyonun ilk kez halka açılmasının örneği olmuştur. Koleksiyonda klasik heykeller ve tabloların yanı sıra madalyonlar, mücevherler ve bilimsel araçlar bulunduğu da bilinmektedir.

Bir diğ er yandan Rönesans döneminde sanat yapıtı, bilim ve sanatı desteklemesi bakımından bilimsel çalışmalarda enformasyon kaynağı olarak görülmüştür. Örneğın heykel ya da rölyef parçaları Rönesans hümanistleri tarafından antikçağ felsefesinin yeniden ele alınıyor olmasından ötürü, metinlerin görsel destekleyicileri olarak biriktiriliyordu. (Madran, 1999, 4) Rönesans döneminin koleksiyoncularından doktor ve din bilimci bir soylu olan Paolo Giovio “Zamanın Tarihi” adında, dönemin sanatçılarını antik bir anlayış içinde resimlendirerek, biyografilerinin anlatıldığı birkaç ciltlik kitabını yayınlamıştır. (Madran, 1999, 4)

Bilim ve sanattaki gelişmelerin sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilmesinin müzelerdeki yansıması ilk olarak Uffizi Galerileri’nde görülür. 1769’da Uffizi galerileri dönemin estetik anlayışını yansıtacak şekilde düzenlenmiş ve 1771’de sanat ve bilim koleksiyonları birbirinden ayrılmıştır. (Madran, 1999, 5) Aydınlanma ile birlikte Roma’da açılan Museo Pio Clementino, Uffizi Luigi Lanzi tarafından 1782’de yeniden düzenlendi. (Paolucci, 2000, 10) 18. yüzyılda koleksiyonların özelliklerine göre değerlendirilmesine, arşivlenip, sunulmasına da başlandığı bilinmektedir. Bilim ve sanatın müzeleri desteklemesi yapıtlarla sınırlıdır. Böylelikle sanat ve bilimdeki gelişmelerin sonuçları, müzelerde yapıtların değerlendirilmesi için kullanılmıştır. Yapıtın enformasyon olarak görülmesi ve verilere dönüştürülmesi düzenlemeden beklenen sadece bilim ve sanat alanındaki çalışmalara kaynak oluşturmaktır. Zaten müzelerin toplama ve sergileme işlevi tarih boyunca devam eden eski işlevidir. Müzenin temel rolü, nesneleri toplamak ve müzenin nesneler kadar bilginin de depolandığı bir yer olması amacıyla onlara mantıklı bir  evre sağlamaktır. (Cannon-Brookes, 1984: 116) Toplanan nesnelerin kimliklendirilmesi ve kullanımı konusu değişimlerin  etin konusu olmuştur. (Hooper-Greenhill, Eilean, 2004, 172)

1753 Avrupası resim, antikite, kitap ve doğal tarih koleksiyonları bakımından zengin bir profil çizer. (Caygill, 2003, 3) Sanat yapıtlarının koleksiyonlara dahil edilmesi zaman içinde başlamış ve yaygınlaşmıştır. Sanat koleksiyonlarının artıyor olması ile birlikte sanat koleksiyonlarına sahip olmak; yüksek sınıfa mensup olmanın bir gereği haline gelir. 1759’da parlamento yasasıyla, İngiltere’de kurulmuş olan British Museum bu tür müzelerin açılan ilk örneklerindendir. Koleksiyonu, sanat yapıtlarının da içinde

bulunuduğu bir koleksiyondur. British Museum, açıldığında mülkiyeti Britanya Devleti'ne verilen ve daha önce prenslere, psikoposlara, asillere ait koleksiyonlarken daha sonra parlamento tarafından yarı satın alma, yarı bağış yoluyla alınarak halka sunulmuş olan el yazmaları, doğa tarihi, heykel ve taş yazmalardan oluşan üç koleksiyona sahipti. (Caygill, 2003, 3)

İngiltere'de ancak 18. yy'ın sonunda kraliyetin sahip olmadığı bir koleksiyon aristokrasi tarafından oluşturulması, İngiliz sanat piyasasının 18. yy.'da Avrupa'da hem yerleşmiş aristokrasi, hem de yeni burjuva sınıfı arasında aktifleşmesine neden olur. (Duncan, 1995, 35) Sanat koleksiyonları, aristokrasinin gücüyle Avrupa'dan İngiltere'ye taşınmışlardır. İngiliz yasalarınca kraliyetin sanat koleksiyonlarının ulusal bir sembol olarak düşünölmüyordu. (Duncan, 1995, 36)

İngiltere'de mevcut sanat koleksiyonlarının kamusal alana taşınması, ilk başta elit çevreyle sınırlı kaldı. 18. yüzyılın İngiliz politikasında sanat koleksiyonları özel koleksiyonlar olmakla birlikte, halka ait olmak arasında bir yerdeydi. (Duncan, 1995, 36) 1760'larda British Museum'a bilet alarak herkes girebiliyor, kitaplara vs'ye bakmak için günlük olarak izin alarak müzeden yararlanabiliyorsa da kuralların katı olduğu görülür. Müzenin sadece eğitimli asillerin alanı olduğu, müzeye giriş biletinin ancak on beş günde alınabildiği, 19. yüzyılın sonuna kadar girişin saray protokolü ve aristokrasi kurallarına göre belirlendiği, giriş engeli kaldırıldıktan sonra bile ziyaretçilerin nesneleri diledikleri gibi inceleyemedikleri bilinir. (Schubert, 2004, 17) Bu nedenle, "Bağımsız olarak müze kimliğiyle sanat yapıtlarının da bulunduğu özel koleksiyonunu halka sunan British Museum, koleksiyonların kamusal alana taşındığı bağımsız en eski müze örneği olsa da halka yarı açık durumu ile dünyanın en eski müzesi olma iddiasına gölge düşürür." (Schubert, 2004, 17)

"Tain Pears'ın ortaya koyduğu gibi kültürel birleşme sağlayan sanat koleksiyonculuğu İngiliz toplumun yüksek sınıfının kendisine herkesçe kabul gören bir sınıf kimliği verme biçimiydi." (Duncan, 1995, 36) Sanat koleksiyonlarının ulusa ait olduğunu biliniyor olsa da (Duncan, 1995, 36), sanat iyi eğitimli olmak, iyi bir çevreden gelmekle bir ifade ediliyordu. 19. yy'a gelindiğinde sanat eserinin tarihsel bağlamından

koparıldığı, sadece estetik değer anlamında görülmesi söz konusuydu. 18.yy.'ın sonu, 19.yy'ın başında sanat müzeleri ile ilgilenenlerin çoğu ya şair ya da yazar olan müze ziyaretçisinde artış görüldü ve 19. yy ile birlikte sanat galerilerinin, deneyimlerin yaşandığı mükemmel alanlar oldukları fikri yaygınlaştı. (Duncan, 1995, 16)

İngiltere'de müzelerde elitist anlayışın hakim olması, halka hizmet amaçlı, boş zaman kültürünün bir parçası olan tüm kurumlarda yaşanan durumun bir uzantısıdır. “18. yüzyılda pek çok kentin özelliği olan zooloji ve botanik bahçeleri, kütüphaneler ve müzeler, okuma odaları ve sanat galerileri kar amacıyla işletilen özel işletmeler haline geldi ya da çalışan insanların ödeyemeyeceği üyelik ücretleriyle finanse edilmeye başlandı.” (Hooper-Greenhill, 1999d, 33) Öte yandan “O dönemde Britanya’da müzelerin kendi başına kurumlar olarak ortaya çıkmaları yavaş olduysa da, sergiler, gösteriler, panoramalar, hayvanat bahçeleri ve bahçeler boş zaman etkinliklerinin sunulduğu mekanlar arasında yerini sağlamlaştırdıysa da 18. yüzyılda eskiden halka açık olan yerler zenginlere ayrılmaya başlamış, boş zaman tüketimi gitgide sınıfla bağlantılı bir hal almıştı.” (Hooper-Greenhill, 1999d, 33)

Sanat müzelerindeki elitist anlayışın giderilmesi kolay olmamıştır. Boston Güzel Sanatlar Müzesi Müdürü (Boston Museum of Fine Arts) Benjamin Ives Gilman 1915’de Estetik teorisinin kabul olunduğunun varsayılacağını ve hiç bir müzenin koleksiyonunun bir eğitim kurumu olarak seçmesinin beklenemeyeceğini belirtir, Avrupa’daysa F. Schmidt-Degener benzer bir yaklaşım sergileyerek, sanat yapıtlarının kendilerini tüm klavuzlardan, derslerden, konferanslardan daha iyi anlattığını söylemiştir. (Sherman, 2000, 52) 1918’de Boston Museum of Fine Arts tarafından yayınlanan, Benjamin Ives Gilman’ın yazdığı “Museum Ideals of Purpose and Method” estetik’in geçmiş yıllarda kullanımı üzerine gelişen fikirleri anlatmaktaydı. (Duncan, 1995, 17) Ancak Amerika Birleşik Devletleri’nin yenilikçi tavrı Museum of Modern Art’ın 1929’da kurulması ile gerçekleşti.

18. yüzyılda koleksiyonların tanımlanmaya başlanması kurumların müze olarak ilk sorumluluklarını yerine getirmelerine örnek olarak verilebilir. Bu dönemde koleksiyonların sergilenmesinde, temelini geçmişten alan İtalyan rönesansından gelen

bir estetik anlayışının hakimiyeti söz konusudur. Bu da dönemin müzelerinin amaç ve yöntem ideallerini oluşturmaktadır. Ancak elitist anlayışın aksine, toplumun her kesimi ile sanatın buluşması ideali yine bu dönemde Fransa’da gerçekleşir.

Sanatın toplumla müzede elitist anlayışın dışında buluşması ilk Louvre Sarayı’nda gerçekleşir. 1793’de Fransız Devrimi Hükümeti, Yeni Cumhuriyetin oluşumunu kurgulama imkanı bularak kralın sanat koleksiyonunu uluslaştırarak, toplumsal bir kuruma dönüştürmüştür. (Duncan, 1995, 22) Önceki örneklerinin aksine bugüne sanat müzesi kimliğiyle Louvre Müzesi ile sadece kraliyet koleksiyonu değil beraberinde kraliyete ait olan bir saray da halka sunulmuştur.

Sanat koleksiyonlarının halka açılması, yapıt odaklı süreç içinde değerlendirilebilir, ancak Louvre bu süreç içinde bir sonraki süreci hazırlayan bir örnektir. Bu hem sanat yapıtlarının bir bağlam içinde değerlendirilmesi, hem de toplumla daha fazla yakınlaşmasından kaynaklanır.

1793’de Fransız İhtilali ile birlikte Burjuva ve aristokrasi kültürü tarafından kurulan politik söylemin bir parçası olarak ortaya çıkmış olan Louvre, eşitlikçi bir tavırla ortaya çıktığı için modern anlamda ilk müze ya da [sanat müzelerinin prototopi] (Duncan, 1995, 21) olarak nitelenmiş ve diğer sanat müzeleri için bir model olmuştur. Bu müze eşitliği de sembolize etmekteydi. Vatandaşların yani Fransa halkının sanattan zevk alma ve ruhlarını sanat yoluyla zenginleştirme hakkı olduğunun farkına varıldı, ancak müzeye herkesin eşit bir şekilde erişmesi, içeride varolan sanatın algılanması yönünde bir eğitim eşitliği anlamına gelmiyordu, sadece politik hakların ve imtiyazların eşitliği demektir. (Duncan, 1995, 24) Louvre yeni cumhuriyetçi devletin eğitim idaresince yönetilmeye başlamış ve böylece bir müzenin nasıl olabileceğine ilişkin yeni bir model sunulmuştu. (Hooper-Greenhill, 1999d, 30) “Louvre herkese açıktı; yalnız haftanın belirli günleri sadece sanat öğrencilerinin kullanımına ayrılmıştı, müzeye akın eden insanlar için ucuz kataloglar yapılmış ve bunlar yabancı ziyaretçiler için tercüme edilmişti.”(Hooper-Greenhill, 1999d, 30) Louvre Sarayı, 1793’de “Musée Revollutionaire ya da Musée Francais” adı altında evrensel olarak kendisini ortaya

koymuştur, unk ęitim misyonu bütün ulusu kuşatan bir misyondur. (Great Museums of Europe, 2000, 9)

Louvre ilk açıldığında eski rejime ilişkin görüntüler bulunan tablolar gösterişli bir şekilde durması, yapıt odaklı bir anlayışla yapıtların sergilenmesi gibidir. Çünkü yurttaş kimliği taşıyan Fransız halkına sunulmuş olan Louvre, bu yönüyle devrimin yeni bir rejimin sembollerinden biridir. Bu bakımdan her ne kadar gösterişli yapıtların birarada bulunduğu bir yapıt sergilemesi olarak gözükse de Louvre'un açılmasını hazırlayan yapıt ve bilgi ilişkili bir süreç vardır. Bu süreçler, yapıt odaklı süreçte görülen ilk gelişmelerdir. Fransa'da eski rejimin hakim olduğu dönemde Louvre saray kimliğinden müze kimliğine dönüşmeden önce 16. Louis zamanında Kraliyet Sarayları Müdürü Comte d'Angiviller böyle bir proje için çalışmış; kraliyet koleksiyonlarındaki eksiklerin giderilmesi için resimler satın alınmış ve Grande Galeri (Büyük Galeri)'nin resimleri sergilemek için daha uygun bir ortama getirilmesini tasarlamıştır. (Schubert, 2004, 18) Ancak 1792'de monarşinin sona ermesinin ardından 1793'de Louvre Müzesi gerçekleşmiştir.

Louvre'un yapıt odaklı süreçte topluma en yakın duran müze olması, 1789 Fransız devrimi ile sanat müzelerine atfedilen politik duruş ile açıklanabilir. Ulus olma çabaları, ulusal kurumlara ihtiyaç duyulmasına neden olmuş ve ilk sanat müzeleri, estetik değerleri iletmenin ötesinde misyonlar üstlenmiştir. Louvre ile birlikte, sanat müzeleri erdemli devlet olmanın belirtisi haline gelir. (Duncan,1995, 21) Bunu bir zamanlar kralların sarayı olan Louvre Sarayı'nı müze olarak organize edip, ücretsiz halka açarak yapmış ve böylelikle eski rejimin düşüşünü, yeni bir gücün doğuşunu müze adı altında sembolize etmiştir.

Öte yandan Louvre model alınan bir müze olmakla birlikte eleştirilmeye de başlanır. Bu dönemde Jean-Jacques David bu konuya ilişkin bir değerlendirme de gösterişi eleştirmiş ve müzenin insanlara etki eden bir okul olması gerektiğini vurgulamıştı. (McClellan, 1994, 106) Bu eleştiriler Louvre koleksiyonunun nasıl düzenlenmesi gerektiği üzerine düşünülmesini sağlamış, kurulmuş komisyonlarda doğru bir metodoloji oluşturma konusu tartışılmıştır.

Fransa’da açılan ve ilk sanat müzesi olarak nitelenen Louvre Müzesi’nin halka koşulsuz açılmış olan politik duruşunu, Londra’da 1824’de açılan National Gallery işlemiştir. British Museum Louvre’dan önce kurulmuş olmasına rağmen, toplumsal tarih sürecinde Louvre gibi, müzelerin rolünü belirleyici ilk örnek değildir. Londra’daki ‘National Gallery’ ve Paris’deki ‘Louvre Museum’ farklı tarihleri ve koleksiyonlara sahip olsa da her iki kurum da yeni bir burjuva devletin simgesi olmaları bakımından aynıdır. (Duncan, 1995, 21) National Gallery, Louvre’a ve Louvre’u model alarak oluşmuş Avrupa’daki sanat müzelerine göre tarihsel ve politik olmak için gerekli öğelerden yoksundu, bu eksik unsurlardan en önemlisi de 17. ve 18. yüzyıl monarşisinde biraraya getirilmiş, kraliyete ait bir sanat koleksiyonu olmamasıydı. (Duncan, 1995, 34) Var olanlar çok önemli parçalar olarak nitelenmiyordu. İngiliz kraliyetinin saray olan pek çok mekan kullanımı sona erse de kraliyete ait koleksiyon hiçbir zaman kurumsallaşmadı, bunlar hala özel koleksiyon olarak görülmektedir ve 1991-92’de National Gallery’nin yeni olan Sainsbury kanadında sergilendiğinde, daha önce hiç görülmemiş bir koleksiyon olarak dikkatleri üzerinde toplamıştı. (Duncan, 1995, 35)

2.2.2.2. Yapıt Odaklı Bilgi Süreci: Endüstri Toplumunda Halkın Sanat Yoluyla Uygarlaştırılması

Yapıt odaklı bilgi sürecinde, yapıta sahip olmanın ve onu sergilemenin önemi devam eder. Ancak müze çalışmaları, yapıtların bilgilerle desteklenerek halka sunulması yönünde gelişme göstermiştir. Bu süreçte sergiler, bir bilgiyi aktarma kaygısıyla düzenlenme kaygısı taşır. Bunun en önemli belirtileri de sanat müzelerinin küratörlük çalışmalarının başlaması, eğitim çalışmalarının gelişmesi, koruyan ve sergileyen kurumlar olmanın ötesinde araştıran kurumlar olarak da toplumda hizmet vermeleridir.

Bu süreçte küratör gibi çalışan müze müdürleri sahip oldukları bilgileri yani edinilen bilgi olarak niteleyeceğimiz sahip oldukları bilgiyi, enformasyona dönüştürmüşler ve dışarıdan da enformasyon toplamaya gayret etmişlerdir.

Yapıt, bugün küratörlük yaptıklarını söyleyebileceğimiz müze müdürleri tarafından bir enformasyon kaynağı olarak görülmüştür. Bu kaynak; sergileme, yayınlar ve eğitim çalışmalarıyla yeni enformasyonlara dönüştürülmüştür. Yayıt dışında tüm enformasyon kaynaklarının edinilmesine ve geliştirilmesine önem verilmesi, bu dönemde üniversiteler ve sanat tarihçilerle müzelerin ilişkilerinin güçlenmesiyle de açıklanabilir.

Bu enformasyonlardan halkın yararlanılması istenmiş olduğundan, bu süreçte bilginin dağıtılması da etkinleşmiştir. Bilginin biriktirilmesi, müzenin enformasyonlar oluşturmaya yönünde gelişmekle kalmamış, aynı zamanda veri oluşturma standartları da geliştirilmiştir. Enformasyonların oluşturulması sürecinde araştırma işlevinin ortaya çıkması ile bilgi bu dönemde değerlendirilmeye de başlanır.

Yayıt odaklı bilgi süreci, endüstri toplumunda gelişmiştir. Toplumsal değişim sonucunda müze ve toplum ilişkisi de değişmiştir. Bu süreçte halkın çeşitli yollarla eğitilmesi amaçlanır. Sanat müzelerinde, sanat yoluyla bu amaç gerçekleştirilmek istendiğinden, sanat müzelerinin bu yönde gelişmesi desteklenmiştir.

Sanat müzelerinin tapınak gibi kutsal mekanlar olarak algılanmaları, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkışından 20. yüzyılın ortalarına kadar sanat müzelerinin biçimlenişini de etkilemiştir. Bunun sebebi, endüstri toplumuna geçiş sürecinde sanat müzelerinin eski rejimin temsili olan saray mekanlarının müzeleştirilmesi olmuştur. “Batı dünyasında sanat müzeleri denildiğinde akla 19. yüzyıldaki biçimiyle gösterişli dış cepheye sahip sanat müzeleri gelmekte, bu sebeple de bilim veya tarih müzelerinden daha az popüler, sayıca daha az olmalarına rağmen sanat müzeleri, bir müze paradigması olarak görülebilmektedir.” (Hein, 2000, 17)

Bir sarayın müzeleşmesinin örneği olan Louvre, aynı zamanda tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin ilk zamanlarında, sanat koleksiyonlarının halka açılmasının da farklı bir örneğidir. Çünkü Louvre herkese koşulsuzca açılmıştır. Bu halka yönelik politik sebeplerle de olsa ardından müze kurumunun eleştirilmesini sağlamış ve sanat müzelerinin tarihinde gelişime neden olmuştur. Yayıt odaklı süreçten yayıt odaklı bilgi sürecine ilk Louvre başlatmış ve bu yönüyle diğer müzelere model olmuştur.

Yapıt odaklı bilgi sürecine geçişin en önemli belirtisi, Louvre'daki çalışma araştırma yani bilginin değerlendirilmesi sürecinin başlamış olmasıdır. Koleksiyonların bilgi paralelinde değerlendirilmesidir. Fransa'da Napoleon fetihleriyle dünyanın farklı yerlerinden gelen ganimetlerle büyüyen kraliyet koleksiyonları gelişen koleksiyonları için yeni binalar yapılmaktaydı. Grand Galérié inşaatı devam etti. 1803'de Musée Central des Arts yeniden adlandırıldı ve Musée Napoleon oldu. Grand Galérié'deki düzenlemeyi, Louvre'un düzenlemesini yapan Denon gerçekleştirmişti. Bu düzenlemede ilk kez müze politik-ideolojiktan, tarihi-belgele dönüşmeyi başarmıştı. (Schubert, 2004, 21) Koruma işlevini, bir koleksiyon politikası oluşturma yönünde geliştiren bu değişim, aynı zamanda bilgilendirme yoluyla halkla iletişim kurulduğunu gösterir.

Bu dönemde Fransa'da müzelerin koruma işlevinde, veri oluşturma standartlarını destekleyen gelişmeler de görülür. Sanat yapıtlarının korunmasına ilişkin ilk ulusal girişim, önceki devirlerden gelen ve gittikçe artmakta olan koleksiyonların risk altında olmaması için envanter kayıtlarının tutulmasıdır. Fransa'nın sanat hazinelerinin envanterini oluşturmak ve yeni prosedürler geliştirmek üzere "A Commission of Monuments" kurulmuştur. (Hooper-Greenhill, Eilean, 2004, 172) Bu girişim bilginin biriktirilmesi ile ilgili bir gelişmedir. Çünkü, "sanat bir ordu gibi sistemli bir şekilde organize edilmiştir". (Wescher, 1964, 178- 186) Daha önce din görevlilerince depolanan, ayrılan ve sınıflanan sanat yapıtları yeniden tanımlanmış, kataloglanmış, dokümantasyonu yapılmış, onarılmış ve erişilebilir şekle getirilerek, yapıtların feodal, dini ya da kraliyet ilişkileri yok edilmiştir.(Hooper-Greenhill, Eilean, 2004, 176)

Bilgilendirme yoluyla halkla müzelerin yakınlaşması Fransa'dan başka uluslara da yayılır. Orta sınıf reformcuları özelleşme ve sınıfa özgü boş zaman türünü tehlikeli görerek yeni boş zaman etkinlikleri yaratırlar. 19. yüzyılın ilk yarısında bu nedenle boş zamanı 'akılcı eğlence' ile değerlendirmek için müzeler, parklar ve kütüphaneler geliştirildi. 1830'larda ve 1840'larda parlamentonun radikal milletvekillerinden Joseph Hume, William Evart ve Thomas Wyse öncülüğünde bir hareket insanların serbestçe izlemesi için sanat anıtları yapılması konusunda parlamentoya öneri verirler ve 1841

yılında Ulusal Anıtlar ve Sanat Yapıtları Seçilmiş Komitesi müzelerin “halkın ahlaki ve zihinsel gelişimi için birer araç olarak etkin olduklarını” götüren kanıtlar topladı. (Hooper-Greenhill, 1999d, 34)

Müze ve sanat galerinin rolleri ne kadar kavramsal olsa da ziyaretçi sayıları yüksekti: Ulusal Galeri’nin belirli tatillerde 10 binden fazla ve sadece 1830’ların sonlarından itibaren paskalya tatillerinde halka açık olan British Museum’ın 1841 paskalya tatilinde 32 bin ziyaretçi gezmişti. (Hooper-Greenhill, 1999d, 34) 1845 yılında Müzeler yasası çıkmıştır. Çıkan bu yasa Londra’da ki müzelerin başarısını diğer eyaletlere de yaymak için nüfusu 10.000’in üzerinde olan belediyelere, pound başına yarım kuruşu aşmayan bir oranda finanse edilen ve giriş ücreti 1 kuruşu aşmayacak şekilde sanat ve bilim müzeleri olacak binalar yapma olanağı tanımıştır. (Hooper-Greenhill, 1999d, 34) 19. yüzyılın başında Avrupa’ya kıyasla İngiltere’de müze sayısının az olduğu ve 1845 tarihli Müzeler Yasası öncesinde yaklaşık 40 müze olduğu bilinir. (Hooper-Greenhill, 1999d, 30) “Kimileri sanatı güç durumdaki üst sınıf kültürünün son dayanağı, kimileri de zenginle yoksul arasındaki geniş uçurumun arasındaki geniş uçurumun üzerinde bir köprü olarak görüyordu, daha faydacı bir tartışma ise müzelerin, kütüphanelerin ve parkların içki tüketimini, suçu ve ihlalleri azaltacağı, bu nedenle de ulusal ekonomiye katkı saylayacağı yönündeydi.” (Hooper-Greenhill, 1999d, 35) Sanatsal kültür ve müzeler alt sınıflara üsttekilerin yüce amaçlarını öğretebilecek, sanat galerileri ve müzeler kitlelere zevk aşılacak, beğenideki iyileşme ahlaki bakımdan da iyilik sağlayacaktı. (Hooper-Greenhill, 1999d, 35) 1848’de Charles Kingsley, British Museum’ı İngiliz vatandaşlarının parasız olarak girebileceği, zenginle yoksulun biraraya gelebileceği eşitlikçi yapıya sahip hemen hemen tek yer olduğunu belirtmiştir. (Hooper-Greenhill, 1999d, 35)

Çalışan sınıf ve orta sınıf arasında eğitim bakımından kendini geliştirmeye duyulan inanç; radikal reformcuların çalışan sınıfa “akılcı eğlence” şeklinde boş zaman geçirme fırsatları sunması; sanatın insanlaştırma ve uygarlaştırma gücüne duyulan inanç; ve toplumun tüm kesimlerinin ulaşabileceği yansız yerler sunma isteğidir. Sanatın uygarlaştırma ve insancıllaştırma gücüne duyulan inanç müzelerin bir eğitim kurumu olarak görülmesinde etkili olan bir anlayış olmuştur. (Hooper-Greenhill, 1999d, 34)

1920' lerde müzelerin eğitim rolü bu denli desteklenmiyor ve koleksiyon yapma kendi başına bir amaç olarak görülüyordu, bu da müze uzmanları tek iletişim yolu olarak sergilere dayanıyorlardı.. (Hooper-Greenhill, 1999d, 29)

“19. yüzyılın başında, müzelerin kuruluş amaçlarından biri toplumsal eşitlik fikri çerçevesinde eğitmek ile bilgilendirmektir ve müzelere, her sınıftan insanı biraraya getirdiği için toplumu birleştirme görevi verilmişti.” (Hooper-Greenhill, 1999d, 33) Aynı yüzyılın başında müzeler, hem işçi sınıfına, hem de orta sınıfa kendini geliştirme olanağı sağlayan mekanlar olarak algılanıyordu. 19. yüzyılda müzenin önemli olmasının sebebi, müzenin öncelikli olarak eğitim ve uygarlaşma aracı olarak görülmesi, duruşunun ulusal kimliği yansıtmasıdır. (Great Museums of Europe, 14, 9)

“19. yüzyıl boyunca sanata halktan kaynak sağlanması konusu ulusal değerler, endüstri toplumunun ve demokrasinin geleceği hakkındaki tartışmalardan ayrılmadı. (Hooper-Greenhill, 1999d: 33) Tarihsel süreçte, müzenin kamusal rolü üzerinde düşünölmeye başlanmasında, sanat müzelerinin ekonomik açıdan varlıklarını sürdürmek istemelerinin büyük payı vardır. Müzelerin sürekliliğı ve finanse edilmesi hakkında, farklı alanlarda verilen kararlarda, müzenin kamusal rolü, fonksiyonları ve potansiyelleri ile ilgili gerekçeler konusunda zor sorular gündeme gelmekte ve bu sorulara yanıtlar gelmediğinde diğör önceliklere kıyasla müzelerin değeri düşük olarak değeriendirilerek koleksiyonlar satılmakta, çalışanlar işlerinden çıkarılmış, müze binaları kapatılmıştır. (Hooper-Greenhill, 2004, 2)

Bilimsel ve küratöryel çalışmalar olarak farklı disiplinlerde yaşanan gelişmeler tanımlanmaktadır. Önceleri müzelerin toplumsal rolünü sadece sanat tarihi alanındaki gelişmeler ilgilendirse de daha sonra pek çok disiplin müzeleri etkilemiş ve yeni uygulamaların gerçekleştirilmesine neden olmuştur. Psikoloji, sosyoloji, mühendislik ve diğör teknolojiyle ilişkili disiplinler ve mimarlık başta olmak üzere pek çok disiplin alanı müzecilikle ilişkilendirilmiştir.

Ancak alternatif bir yol bazı koleksiyonlarda görülüyordu ve Almanya bu konuda öncü olmuştu. Sanat müzelerinin tanımlanması ve güzel sanatların yeniden galerilere

taşınması süreci; müze izleyicisi, eğitim misyonu ile sergilenen nesnelerin üzerine düşünülmesini kapsar ve bu dikkate değer üç unsur birbirleriyle ilişkilenebilir. 19. yüzyılın sonlarında başlamış ve aralarındaki sınır keskin olmamıştır. Yüzyılın sonunda sanat müzelerinin resim galerileri, heykel koleksiyonları ve Uygulamalı Sanatlar Müzesi gibi alt bölümlere ayrıldığı görülür. (Hoffmann, 1994, 3) 19. yy'ın ikinci yarısında ise akademi ve sanat müzeleri, geleneksel ritüellerini ve mekanlarını terk ettiler. Müze burjuva pazarına yüzünü döndü ve akademisyen sanatçı ile müze arasında ayrılık başladı. 19. yüzyılda sanatın müzelerde ne şekilde ele alınması gerektiğine karışılmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında müzeler eğitim vermede ve halkı yönlendirme de kullanıldıysa da savaşın sonrasında müzeler geri çekildi. (Hooper-Greenhill, 1999d, 20)

Müzelerin toplumsal tarih sürecinde müze müdürleri, bugünün küratörleri ya da sanat tarihçileri gibi çalışmışlardır. Sanat koleksiyonlarının değerlendirilerek, sanat okullarına ve kronolojik sıralanması sanat tarihi ve müze ilişkisini doğurmaktadır. Bu koleksiyonlarının nasıl değerlendirildiği, sanat müzelerinin toplumla ilişkisini etkilemiştir. Sanat müzelerinin kurumsallaşma sürecinde bu değerlendirmeleriyle öne çıkan üç isim vardır: Denon, Wilhelm Bode ve Alfred Barr. Bu üç ismin, çalıştıkları müzelerde gösterdikleri yaklaşımlar, diğer müzelere örnek olmuş yaklaşımlar olup devrimsel niteliklidir. Louvre Müzesi ve Fransa'da pek çok müzede çalışan Denon, tamamen kronoloji, sanatsal evrim ve ulusal ekoller üzerine bir düzenleme kurmuş olup, pedagojik amaçların ve sanat tarihi metodolojisinin sanat eserlerinin sergilenmesinde bu kadar merkezi rol oynaması ilk kez olmuştur. (Schubert, 2004, 21) Öncesinde sanat koleksiyonlarının değerlendirilme çalışmaları vardır ancak pedagojik amaçların sanat tarihi yaklaşımıyla müzede biraraya gelmiş olması, müzenin toplumsal rolünde bakımından da devrimseldir. Wilhelm Bode ise Almanya'da imparatorluğun ilanından sonra Prusya eyalet müzelerine yardımcı küratör olarak atanmış, 1880'de resim ve heykel bölümünün başına geçmiş ve daha sonra pek çok projeye imza atarak asistanlar yetiştirmiş biridir. Asistanları daha sonra Amerika'daki müzelere giderek O'nun sistemini sürdürmüşlerdir. Bode'un yaklaşımı sanatı uygarlık tarihinin temsili biçimine dönüştürerek, sanat objelerinin tarihsel bağlamları içinde ele alınması olmuştur. Her yapıt kendi çağdaşları içindeki objelerle birlikte sergileniyordu. Alfred Barr ise ilk

modern sanat müzesi olan Moma'nın yöneticiliğini yaptığı dönemde, modern sanatın tarihini biçimlendiren kişi olmuştur. Yaptığı şema ile müze modern sanatın ilk temsilcisi olmuş ve böylelikle Amerikan toplumu modern sanatla müze çatısı altında buluşan ilk toplum olmuştur.

19. yüzyılda müzelerin kurumsallaşma sürecinde müzelerin eğitim kurumları gibi toplumsal roller üstlendikleri görülür. Yönetim açısından müze, başlangıcından itibaren ülkenin eğitim yapılarına yakından bağlıydı : 1856'da Bilim ve Sanat Dairesi Eğitim Konseyi Komitesi'ne nakledildi, 1899'da İngiltere ve Galler için bir eğitim kurulunun oluşturulmasıyla müzenin denetimi bu kurula geçti ve 1944'de önce eğitim Dairesi'ne, sonra da Eğitim ve Bilim Dairesi'ne geçene kadar kurulda kaldı. (Hooper-Greenhill, 1999d, 40) Şu anda ise mütevelli statüsündedir.

19. yüzyılın başında müzeler ve galeriler eğitim kuruluşları olarak görülüyor, kütüphaneler, konferans salonları ve laboratuvarlarla birlikte inşa ediliyor, bilgi edinme fırsatlarından birini sunuyorlardı. (Hooper-Greenhill, 1999d, 19) Amerikan müzeleri, halkı eğitme sorumluluğu konusunda eşsizler de; benzer gelişmeler Avrupa'daki sanat müzelerinde de yaşanmaktadır. (Zolberg, 1994, 49) Amerika ve Avrupa'daki sanat müzelerini karşılaştırmak gerekirse her yerde demokratikleşme misyonunun gerçekleştirilmesi zordur, çünkü "sanat eğitimi", "eğitim" gibi bir sosyal hak olarak tanımlanmamaktadır. (Zolberg, 1994, 49) Yapılan uygulamalar göstermektedir ki müzeler etkili programlar hazırladıklarında, demokratikleşme amacını gerçeğe dönüştürmektedirler. (Zolberg, 1994, 49) Bu uygulamalarla birlikte müzelerin toplumsal misyonlarını gerçekleştirmeleri süreci başlamıştır. Bu süreçte elitist sanat ile popüler kültür ile ilgili fikirler yeniden yapılandırılmış ve kullanılmıştır. (Zolberg, 1994, 50)

Devletin kültürel kurumlardaki bu sınıflamalara karışması burjuva kimliğine imtiyaz tanımıştır. (Fyfe, 1995, 9) Müzelerse bu durum karşısında tamamen tepkisiz kalmamış olduklarından, sınıflamalarda çelişkiler görülür ve bu nedenle ulusal sanat koleksiyonları tamamen sınıflanmamış oldukları görülmektedir.

19. yy'ın sonuna doğru ortaya çıkan Amerikan müzelerinin politikacılar değil, özel sermaye tarafından kurulmuş, kontrol edilmiş ve vakfedilmiş olmaları müzenin toplumsal rolünü belirleyen etmenlerin ekonomik olmasında etkilidir. 19. yy'da İngiltere'den ve diğer Avrupa ülkelerinden yapıtlar satın alınarak Amerika'ya getirilmesi ile sanat piyasası yeni bir akış kazanmış ve Amerika'da müzeler kurulmaya başlanmıştır. Amerika'da ilk kurulan sanat müzeleri diğer Avrupa müzelerinden pek farklı bir şekilde ortaya çıkmamıştır, ancak sanat galerisi ve sanat müzesi arasında ayrıma İngiltere'de rastlanırken, Amerika'da rastlanmaz. Amerikan sanat müzelerinin ayırtedici özelliklerinden bir diğeri de, özel teşebbüs ile açılmış olmalarıdır, ancak bu durum bu kurumların özel olmalarından ötürü halkla ilgilenmedikleri ve kamusal görevlerden muaf oldukları sonucu çıkarılmamalıdır. (Schuster, 1995, 109)

1870' lerin başında ABD' de üç büyük müze kurulur: New York'da Metropolitan Museum of Art, Boston'da Museum of Fine Art, Chicago'da Art Institute. Amerika Birleşik Devletler'inde müzelerin açılma sürecinin 1930'lara kadar sürdüğü görülmüş, Amerikalı müzelerin koleksiyon bakımından Avrupa ile denk duruma gelmesi ise 1940'larda olmuştur. (Schubert, 2004, 39) Kavramsal açıdan Amerikan müzeleri önceleri Avrupa müzelerinin kullandığı yöntemleri kullandığı için benzerlik göstermişlerdir. Avrupa müzelerinde görülen sınıflandırma biçimi olan 'Mısır Sanatı', 'Yunan ve Roma Antikleri', 'Uygulamalı Sanatlar', 'Eski Ustalar', '19. yy.', 'Empresyonistler', 'Asya Sanatı' şeklindeki sınıflandırma Amerikan müzelerinde de görülmüştür.

İlk kez modern sanatın sergilendiği bir mekan olması ve yeni bir sergileme yaklaşımı önermesi bakımından Moma (Museum of Modern Art) devrimsel nitelik taşır. Öneride bulunan kişi, müzenin müdürü Alfred H. Barr olmuştur. Daha sonra ise Amerika'da Guggenheim Müzesi, yeni bir anlayışı yansıtır

1871'de Alman İmparatorluğu'nun ilan edilmesi Almanya'nın sanat müzeleri anlamında geri kalmış rolünü değiştirmiş ve Almanya'nın sömürgeciliğe katılarak politik ve kültürel bir büyüme hareketi gerçekleştirmesine neden olmuştur. (Schubert, 2004, 28) Berlin'de bulunan Prusya eyalet müzelerinde gelişmeler yaşanmaktaydı.

Kaiser Friedrich-Museum'un kurulmasıyla tamamen yeni bir yöntem geliştirildi. Bu yeniliği getiren kişi Wilhelm Bode olmuştur, ancak Bode bu döneme kadar Alman başkentinin uygarlık tarihinin tüm dönemlerinin sergilendiği bir kent yapmıştır. Bode aynı zamanda empresyonistlerin yapıtlarını ilk olarak satın alan müze müdürü olmuştur. (Schubert, 2004, 32) Sanat yapıtları uygarlık tarihinin bir parçası olarak görülerek eğitim ön plana çıkarılmıştır.

Toplumsal her kesimden bireyleri, daha da önemlisi toplumu yöneten kişiler tarafından sanattan yarar sağlanamayacağının düşünülmesi de sanat müzelerinin gereksiz görülmesine ve gerekli desteği alamamalarına neden olmuştur.

Tüm müzeler gibi sanat müzeleri de, gerçekleştirdiği işlevler yoluyla toplumda bir rol üstlenir. Bu rol, günümüzde, müze-toplum iletişiminin gereği genel bir ifadeyle müze kurumunun doğası gereği bir ilişki olduğunu ve müzenin toplumdan bağımsız düşünülmemeyecek bir yapılanma biçimi olduğunu göstermiştir. Geçmiş toplumlardaki müze kurumunun ulaşılmaz ve gösterişli duruşuyla, bugünün dünyasında müzenin algılanışı kıyaslanırsa bu değişimi müzelerin yansıtmış olduğu gözlenebilir. Örneğin, "Bugün müzeye gitmek, müzelerin geçmişte ağırbaşlı ya da camdan bir fanus olarak sunulmasının aksine, bir eğlence merkezi ya da bir parka gitmeye daha yakındır." (Hooper-Greenhill, 2004, 1)

Kurumsallaşma süreci, sanatın sergilendiği mekanların müze kimliği taşıyan kurumlara dönüşmeleri sürecidir. Bu süreçte, sanat koleksiyonları diğer koleksiyonlardan ayrılarak bağımsızlaşmaya, farklı bakış açılarıyla değerlendirilmeye, sanat tarihi-müze ilişkisi oluşmaya başlamıştır.

Uluslaşma, müzelerin kurumsallaşma süreci içinde önemli bir rol oynamıştır ve ilk sanat müzeleri ulusal kimlik taşımışlardır. Prens koleksiyonlarının ulusal sanat müzesine dönüşmesi Fransız devrimi ile tamamlanmış ve pek çok değişimi de beraberinde getirmiştir, bu değişimler; özel olandan kamusal olana, dini olandan laik olana, gösteriden eğitime, monarşiden burjuvaziye şeklinde yaşanmıştır. (Prior, 2002, 21) Toplumsal tarih sürecinde sanat müzeleri, bu şekilde belli ana akımlar

doğrultusunda gelişmişlerdir, ancak bugün, her sanat müzesinin kendi yöntemlerini geliştirdiği görülür. “Toplumsal tarih sürecinde sanat müzeleri aşağıda bölgesel olarak incelenmiştir, bugün geline nokta ise bilgi toplumunda sanat müzelerinin rolü olarak bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

Bilginin üretiminin ve yayılmasının, sanat müzelerinin toplumsal tarihindeki yerini, yapılan köratöryel çalışmalar ortaya koymuştur. Önceleri koleksiyonlarının zenginliğiyle ön plana çıkan Fransa, ardından İngiltere ve Almanya, bu koleksiyonlarını bilgiyle birlikte değerlendirmişler ve sunmuşlardır. Bilginin tek bir kanaldan ilerlediği 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca sanat tarihi belli coğrafi noktalar üzerinden gitmiş ve temel sanat akımları ortaya konmuştur. Louvre’un sergi düzenlenmesi ile başlayan süreç, Alfred H. Barr’ın MoMA’da modern sanatın tarihini ilk kez yazması ve sunmasıyla sürer. 20. yüzyılın başında Barr’ın bu girişimi, Amerika’yı bu yeni bilgi önerisi ve yeni koleksiyonuyla bir merkez yapmıştır

Müzeler belli bir bina ile sınırlarını çizmemişler. Toplumsal rollerini gerçekleştirebilmek için müzenin dışına hizmet götürmeye başlamışlardır. Müzeye normalde gelmeyen insanlara galerilerin ve personelin tanıtıldığı görülür. Liverpool’daki Tate Galeri’nin Liverpool’un çeşitli bölgelerine giden ve Park Line hapishanesi de dahil olmak üzere yerel topluluk sınıflarıyla birlikte pratik sanat ve medya seminerleri düzenleyen bir Medya Karavanı vardır.

Ziyaretçinin ilgisini çekerek sanat müzelerinin gerekliliğini ortaya koymak için pazarlama teknikleri kullanılmıştır ancak bu çabalar da bu müze türünün toplumsal rolünün belirsizliğini gidermenin çözümü olamamıştır. Bu pazarlama çalışmaları ziyaretçi sayılarının artması müzelerin devlet desteği almasını sağlamaktan öteye gidememiş ve eleştirilmiştir.

1985’de Corrigan ve Sayer ile 1992’de Bourdieu ve Wacquant modern devletlerin, okullar, sergiler ve müzeler gibi kurumlara verdikleri sponsorluklarla nasıl kendilerini düzenleyip, şekillendirdiklerini göstermişlerdir. (Fyfe, 1995, 9)

Derby Shire County Council’da bazı koleksiyonların satılması ilgili bir tartışma da Museums Association yöneticisi müzenin kapatılması fikrine şu şekilde karşı çıkmaktadır: “Müzeler ve koleksiyonları bir değer ve yeri doldurulamaz kamu hizmeti olup çok büyük eğitimsel değer taşırlar. Müze koleksiyonlarını elde tutmak, eğitime ve Derbyshire bilincine, tarihine ve kültürüne ilgi göstermemektir.” (Hooper-Greenhill, 2004, 2)

19. yüzyılın ortalarından itibaren müzeler ve koleksiyonların dağıtılması düşüncesi baş gösterir ve özellikle sanat müzelerinin gereksiz olarak nitelendirildiği görülmüştür. Elitist anlayış yeni toplum yapısında geçerli bir anlayış olmaktan çıkmıştır. Smithsonian Enstitüsü Ulusal Güzel Sanatlar Koleksiyonu (Smithsonian Institution National Collection of Fine Arts) yöneticiliğini yapmış Joshua Taylor, sanatın demokratikleşmesinin herkes için bir elit bir deneyim sağlayacağını söylemektedir. (Sherman, 2000, 49) Öte yandan “müzeler zorluklarla karşı karşıya kaldıklarında demokratikleşme misyonu hep bir kenara bırakılmıştır.” (Zolberg, 1994, 49)

2.2.2.3. Bilgi Odaklı Süreç: Bilgi Toplumunda Müze Aracılığıyla Sanatın Yaygınlaştırılması

Bilgi odaklı sürece geçilmesi, bilgi toplumunun koşulları çerçevesinde gerçekleşmiş bir süreçtir. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve müzelerin devlet destekli kuruluşlar olmayıp pazara açılmaları bu süreci desteklemiş toplumsal koşullardır. Bu toplumsal koşullar, müzelerin bilgiyi daha etkin kullanmalarına neden olarak, bir yandan bu yolla sanat, müzeler aracılığıyla yaygınlaşmış, diğer yandan müze tarafından üretilen bilgi, ticari ortamda müzenin ürettiği bir ürün haline dönüşmüştür.

Yapıt odaklı bilgi sürecinde, yapıt bilgiyle desteklenmekteydi, ancak bilgi odaklı yapıt sürecinde, bilgi yapıtla desteklenmeye başlar. Bu süreçte sanat müzeleri, sadece sanat yapıtıyla çalışmamakta, sanat yapıtını da içeren bir sanat alanında enformasyon, veri ve edinilmiş bilgiyi kullanmaktadırlar. Bu da yapıtla ilişkili bilgi desteğinin yapılmasının yanı sıra bilgi oluşturmak için yapıtların değerlendirilmesi demektir. Amaç; yapıta ve yapıtı destekleyen bilgiye sahip olmanın ötesinde, yapıt ve bilgiyi çeşitli biçimlerle ilişkilendirerek toplumun hizmetinde olmaktır.

Yapıtın bilgiyle aktarımı ile birlikte bilginin yapıtla ya da yapıttan bağımsız aktarılması müze iletişimde ön plana çıkar. Bunun sebebi enformasyon kaynakları çeşitlenmesi, veri oluşturma için standartlar ve prensipler geliştirilmesi ve çeşitli biçimleriyle değerlendirilen ‘edinilmiş bilgi’nin önem kazanarak müze uygulamalarında kullanılabilir bilgiye dönüştürülmesidir.

Ayrıca yeni bir araç olan elektronik ortamda, yapıt orijinalliğiyle değil, bilgisiyle yapıtın önüne geçer. Öte yandan sanat yapıtının kendisi de, günümüzde elektronik ortamda üretilmektedir. Her iki durumda da bilgi odaklı süreç yaşayan bir sanat müzesi bu enformasyon kaynaklarını kullanır.

Sanat müzelerinin danışma kaynakları oluşturmak üzere gerçekleştirdiği çalışmalar Bilginin yapıtla desteklenmesinin bir biçimidir. Sanatın bilgisine kolay ulaşılabilmesi için sözlükler, tezaruslar oluşturulması için gerçekleştirilen çalışmalarda yapıtlar bu çalışmaların destekleyici enformasyon kaynaklarıdır. Amaç yapıtın tanımlayabilmenin ötesinde, sanat alanında yeni bir kaynak oluşturmaktır. Bu çalışmalar, koleksiyonlar çerçevesinde geliştirilse de yapıtları korumaktan daha kapsamlı bir amaca hizmet eder. Öte yandan kütüphane, arşiv gibi müze içinde bulunan bilgi-belge hizmeti veren departmanlarda da bilginin yapıtla desteklenmesi için çalışılır. Bu tür çalışmalar, araştırmacılar, öğrenciler, diğer bilgi-belge hizmeti veren kurumları daha fazla ilgilendirir. Kurulan ağlarla standartlarla çalışılması ve veri transferi kolaylaşır. Böylelikle bilginin orta kullanımı yapıtlarla desteklenmiş olur.

Günümüzde, sanat müzelerinin teşkilatlanması içinde, bilginin bu üç türünün de kullanımı, çok çeşitli proje ekipleri ve birimlerle çok sayıda insanla çalışmayı gerektirdiği gibi, bazen daha küçük müzelerde kişilerle sınırlı kalabilmektedir. Ancak küçük ya da büyük sanat müzelerinin bir bilgi organizasyonu olmaları ve bilgi hizmeti verebilmeleri için bilginin kullanımının bilinmesi gerekir.

Bilgi toplumuna geçiş sürecinde sanat müzeleri, dünya genelinde bakıldığında önceki dönemlerden toplumla iletişimde elisitst bir yaklaşım ve bilgilendirme-eğitm

misyonunu görülür. Müze bilgilendirme yoluyla ve sosyal yaşamın içine girerek, topluma ulaşma çabasında olsa da, izleyici sanat müzesinin yıllar boyu süren elitist anlayışını benimsemiş ve sanat müzelerini ulaşılamaz olarak görmüştür. “II. Dünya savaşından sonra sanat müzeleri daha geniş bir sosyal spektrumda ziyaretçiye açılmışsa da; kültür kurumları ve gösteri gruplarının değerlendirildiği yüzden fazla sayıda çalışmada sanat müzeleri düşük gelir seviyesindeki kesimden izleyicisi en az olan kurum olarak ortaya çıkmıştır.” (Zolberg, 1994, 51)

Sanat alanında yapılmış ziyaretçiye yönelik bu araştırmaların en kapsamlısı, 1960’da sosyolog Bourdieu ve arkadaşları tarafından, Fransa’da 21 sanat müzesinde gerçekleştirilen sosyolojik amaçlı çalışmadır. (Merriman, 1989, 162) Çalışma, sanat müzesi izleyicisinin iyi eğitilmiş belirli bir kesim olduğunu ortaya koymasına rağmen, sanat müzelerinin farklı kesimlerden insanların sanat deneyimi yaşamaları bakımından, diğer pek çok diğer aktiviteye göre daha şanslı bir yapısı olduğu sonucuna varmıştır.

Ziyaretçinin/izleyicinin araştırılması ve yapılan araştırmaların değerlendirilmesi biçiminde gerçekleştirilen bu öncü sosyolojik çalışmalardan biri de Paul DiMaggio, Michael Useem ve Paula Brown adlı üç sosyolog tarafından gerçekleştirilmiş (Sherman, 2000, 51) ve 1978 tarihli ‘Audience Studies in the Performing Arts and Museums: A Critical Review’⁵ adıyla yayınlanmıştır. Tiyatro, müzik gibi gösteri sanatları alanında ve çok sayıda müzede gerçekleştirilmiş olan ziyaretçi/izleyici araştırmalarının sonuçlarının değerlendirilmesine yer veren çalışmaya göre sanat kurumları cazibelerine göre toplumun tamamına yayılmakta ve bu kurumların izleyici ya da ziyaretçileri eğitimlerine, gelir düzeylerine ya da her ikisine göre toplumsal sınıflar biçiminde dağılmakta olduğu sonucuna varılmıştır. (Sherman, 2000, 51) Her çeşit kültür kuruluşunu, devlet kurumunu, performans gruplarını içeren 300’den fazla araştırma değerlendirildiğinde, alt-sınıftan izleyicisi en az olan kurum olduğu görülmüştür. (Sherman, 2000, 51)

⁵ Çalışma hakkında bilgiye ‘Museum Culture’ adlı kitaptan ulaşılmıştır. Paul DiMaggio, Michael Useem ve Paula Brown, Audience Studies in the Performing Arts and Museums: A Critical Review (Washington D.C., 1978)

Gelişmiş olarak nitelenen ve sanata yakın duran toplumlar olarak düşünülebilecek batı toplumlarındaki ziyaretçi araştırmalarının 20. yüzyılın yarısında gösterdiği bu tablo, pek çok coğrafyada benzerlik gösterir. Sanat müzeleri ve toplum konusunda pek çok araştırma yapmış olan Hooper-Greenhill, sanat galerileri ve müzelerin ziyaretçileri bakımından, İngiltere’de ve hemen hemen her ülkede hem çok daha az, hem de diğer müzelerden daha az demokratik olduğunu söylemektedir. (Hooper-Greenhill, 1999b, 6)

Bilgi toplumuna geçiş sürecinde, sanat müzelerinin demokratikleşmesini sağlayan değişimler gelişen pazarlama yöntemleri, artan ziyaretçi araştırmaları, sunulan hizmetlerin artışı ve çeşitlenmesi, yeni teknolojilerin kullanılması ve sanat müzelerinde çalışanların nitelik ve niceliklerinin değişmesidir. Sanat müzeleri, daha geniş bir sosyal spektruma yayılma çabalarına ve II. Dünya savaşının ardından daha fazla ziyaretçiye ulaşmalarına rağmen alt sınıftan grupları bir araya getirmede beklendiğinden çok az yol kat etmiştir. (Sherman, 2000, 51) Yeni ekonomik sistem içinde öncelikli sorun; sanatın maddi desteğe olan ihtiyacının artmasıdır. Ziyaretçi sayılarının azlığı, devlet, çeşitli kuruluşlar ve bireyler tarafından müzelerin desteklenmemesine neden olur. Önce devlet desteği almak için sanat müzeleri, çalışmalarını organize ederken, daha sonra pek çok vakıf sanata destek vermiştir. Bilgi toplumuna geçiş sürecinde sanat müzeleri, az olan ziyaretçi sayılarını arttırma ihtiyacı duymuşlarsa da bu ekonomik nedenlerin etkisi görülür.

Müzelerin topluma sunduğu hizmet değerlendirilerek verilecek fonları hak edip etmediği belirlenir. Eğer önemli bir hizmette bulunuyorsa, müze emlak vergilerinden muaf olarak, harcamalarını karşılaması için maddi yardım sağlanır. (Sherman, 2000, 53) Müzeler bu nedenle hizmet ettikleri kitleyi sayıca arttırmak için ziyaretçi araştırmaları yapmışlardır. Bu araştırmalar, ziyaretçiyi tanıyarak stratejiler geliştirmek içindir. Eğitim etkinlikleri, sergi geliştirme çalışmalarında bu tür araştırmalar ziyaretçiye ulaşmanın bir yolu olmuşsa da ziyaretçiye ulaşmak, bir yandan sanat müzelerinin sunduğu hizmetleri geliştirmiş, diğer yandan da sanat müzelerinin toplumdaki rolünün eleştirilmesine neden olmuştur. Eleştirilerin sebebi sanat müzesinin, sanat ortamına ve topluma sanatın ulaştırılmasında görülen olumsuzluklardır. Bu olumsuzluklar, sanat müzeleri için bir tehdittir.

Tehditlerden biri, popülerleşme ile birlikte bilginin güvenilir olmayan bir biçimde artışıdır. Buna paralel olarak da sanat endüstrisinde güvenilir bilgiye, yayınlara ve mekanlara duyulan ihtiyaç artmıştır. Maddi destek sağlayan kurumlar, sanat müzelerinin bilgiyi yönetmelerinde ve dolayısıyla da toplumsal rollerinde etkili rol oynar hale gelmiştir. Bu durumun en çok yaşandığı en çok Amerika’da, bu sorunun farkına yazar, eğitimci ve uzmanlar tarafından varılmıştır. Amerika’da etkili kültür politikası ihtiyacı 1950’lerden başlayarak duyulmuş, 1980 ve 90’lardaki “kültür savaşları” ile bu konu gündemde önem kazanmıştır. (Szanto, 2005) Bu konuda pek çok program, dernek ve enstitü çalışmıştır. Washington merkezli Urban Institute ve Santa Monica Rand Corporation belli sanat disiplinleri ve belli bölgelerde anketler yapmışlar, Ohio State Üniversitesi’ndeki sanat politikaları ve yönetimi programları, Columbia Üniversitesi’ndeki Teachers College ve diğer üniversiteler bu konuda öğretim ve araştırma çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. 2000 yılında Chicago Üniversitesi’nde Kültür Politikaları Merkezi kurulmuştur. Bu konudaki en son organizasyon, sanat politikası araştırmaları konusuyla 2005 yılında Columbia Üniversitesi’nde Ulusal Sanat Gazetecliği Programı (NAJP) [National Arts Journalism Program] tarafından gerçekleşen “Measuring the Muse” sempozyumu olmuştur. Sempozyumda önerilen sanatın desteklenmesi için sağlıklı yeni yöntemlerin keşfedilmesidir. 2005’de Colombiya’daki bu sempozyum sonucunda devlet ve devletin kültür politikalarının bir gereksinim olduğu sonucuna varılmıştır. Kültür politikası ihtiyacı, sanatın zarar görmesi karşısında çözüm olarak sunulsa da, bu politika ihtiyacı zaman zaman sansür ile karıştırılmıştır. (Szanto, 2005)

Diğer tehditler de, yine sanat müzelerin talebi olan maddi desteğin kazanılmak istenmesinin sonucu oluşmuştur. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde sanatın ihtiyacı olan maddi desteğin sağlandığı bir ortam ancak oluşabilmiş ve bu desteğin retoriği, prensipleri, öncelikleri, kültür-sanat kuruluşları için yeni fırsatlar doğurmuş, 1990’larda yeni vakıflar kurulmuş ve maddi bağış mekanizmaları oluşmuştur. (Cobb, Nina Kresner, [t.y.], 125-143) Ortaklıklar yoluyla sanat müzelerinin, çalışmalarını sürdürmeleri bu dönemde ortaya çıkmış ve günümüze kadar devam etmiştir. Sanat müzelerinin, yeni ekonomik biçimlenme karşısında yöntemler geliştirmeleri söz konusu olduğunda,

pazarlama teknikleri sıklıkla kullanılmıştır ve bu teknikler müzenin tüm çalışmalarında kullanılabilmektedir. “Pazarlama araştırma metodlarının müze ve galerilere girmesi, küratör ve yöneticilerin varolan ve potansiyel ziyaretçilerine daha yakınlaşmalarına sebep olan metotların ortaya çıkmasına neden olmuştur.” (Hooper-Greenhill, 1999c, 262) Ancak fırsatlar, sanat müzeleri için bilgi toplumuna geçiş sürecinde bir takım eleştirilen noktaları da ortaya koymuştur. “Endüstrileşme sonrası oluşan, postmodern, boş zaman toplumu yaratan, kültürel ve demografik değişimlerin ortaya çıkmasıyla, toplumun müzeyi algılayışı, eğitsel olmaktan çok bir eğlence etkinliğine dönüşünce, müzelerde, araştırma ve sergileme yerine, daha çok izleyici ve hizmet odaklı bir anlayış yerleşti.” (Schubert, 2004, 65) Bu da sanat müzelerin toplumsal rolünün sorgulanmasına neden oldu. Akılcı eğlencenin düşmanı disiplinsiz ve denetimsiz popüler kültürdü. (Hooper-Greenhill, 1999d, 33)

Ekonomik güçlerini sağlamak için ziyaretçi sayılarını arttırması gerek müzeler içinde pazarlama tekniklerini en fazla kullanan Amerika bu eleştirilerin odak noktasında yer alır. Bu durum Amerika’da New York’daki Metropolitan Museum of Art’a 1967’de müdür olarak atanan Thomas Hoving’in atanması ile başlatılabilir. (Schubert, 2004, 70) 1967-77 arası müze eğlence anlayışının baskın olduğu ticari bir müze profili çizer ve sanat bir gösteriye dönüşmüştür. (Schubert, 2004, 71) Moda yoluyla sanatın popülerleşmesi bu dönemde başlar, böyle olmasının nedeni American Vogue ve Harper’s Bazaar dergilerinin editörü Diane Vreeland kostüm bölümünün küratörü olmasıyla açıklanabilir. 1965-1985 arasında Amerika’da yirmi yıllık bir süre zarfında müzelerin ziyaretçi sayısı ikiye katlamıştır. (Hein, 2000, 38)

Diğer taraftan pazarlama ve reklamcılık teknikleri, maddi destek sağlamaya yönelik olarak olumlu sonuçlar da doğurmuştur. Örneğin, Amerika’da, Louisville’de J.B. Speed Art Museum, 100.000\$’lık bir bütçeyle otuzdört kuruluşu, müzenin sunumunu yapmak için davet etmesi bu tür bir örnektir. Katılanlar arasında seçilen Fessel, Siegfriedt & Moeller’in reklam çalışmasının reklam panolarında ve televizyonlarda sunulması, müzenin ziyaretçi sayısını %64 oranında artmış ve müzeye pek çok bağışın gelmesini sağlanmıştır. (Reiss, 1995, 68) Öte yandan MoMA gibi örnekler de turnikelerin ardında,

küratörlerin hükmünün sürdüğü; pazarlama tekniklerinin lobi alanı ve internetle sınırlı kaldığı ileri sürülmektedir. (Schubert, 2004, 75)

Popülerleşmenin bir çeşidi de sanat müzelerinin mimari yapıları olmuştur. Mimari anlamda ilgi odağı olarak halka ulaşan sanat müzelerinin en bilinen örneği, Frank Lloyd Wright tarafından yapılan New York'daki Guggenheim Müzesidir.

Mimari yapılarının sanat yapıtı olarak ortaya çıkması bakımından bu sanat müzeleri eleştirilmiş olan bu sanat müzeleri, topluma sunduğu hizmetin na derece toplumun ve sanatın gelişiminin hizmetinde olduğu bakımından sorgulanabilir. 2004'de yeni binasının açılması ile MoMA bu şekilde sorgulanmış bir sanat müzesi olmuştur. Açılış sergisinin, müzenin önceliklerinin bir gösteri [showcase] dünyasının bir parçası olmak anlamına geldiği gözlenmiştir. (Stevens, 2006)

Popülerleşme çabaları yanında, sanat müzelerinin popülerleşme potnsiyeline zaten sahip olduğu durumlarda olabilmektedir. Bunu gösteren son örneklerden biri Louvre'dur. Filmiyle yeniden gündeme gelen "Da Vinci'nin Şifresi" [The Da Vinci Code] adlı kitap, Louvre Müzesi'ne 7,5 milyon ziyaretçinin gelmesine neden olmuştur. (Baum, 14 Mayıs 2006)

Popülerleşmenin karşısında duran müzecilerinse tepkilerinin de aşırı tutucu olduğu da görülmüştür. Bu konu tartışılmıştır. 1970'lerin başında halka açık bir toplantıda New York Devlet Üniversitesi Müzesi Müdürü (Museum of the State University of New York) : " Popülist olmak benim için zor... Bu çok ürkütücü. Gerçek kriz müzelerin karşı karşıya kaldığı değil, eğitimde yaşanan bir sorundur. Daha, daha daha da kötü bir eğitim sözkonusu... Eğitim süreci müzelerde yaşanmamalı; aslında en güzeli müzelere girişin yazılı ya da sözlü bir sınavın ardından yapılmasıdır.", der. (Sherman, 2000, 52) "Aynı toplantıda o zamanlar Guggenheim Müzesi Müdürü olan Thomas Messer 'ama giriş paralarını ödedikten sonra?' şeklinde bir soru sormuş, Amerikalı bir sanat müzesi eğitimcisi ise 20. yüzyılda bir sanat müzesinin hiçbir zaman bir katedral ya da geçmiş döneme ait bir tapınağa benzetlemeyeceğini, sanatın anlamının gizli kalması gerektiği fikrinin rahiplere at bir fikir olduğunu belirtmiştir." (Sherman, 2000, 52)

Öte yandan, bu tehditlerin müzeleri ne ölçüde etkilediği konusunun dikkate alınmakta, bu tür çalışmaların en çok görüldüğü Amerika'da dikkate alınmaktadır. Sanat Müzeleri Yöneticileri Birliği (AAMD) [Association of Art Museum Directors], Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Meksika'daki müzelerin üyeliğine açık olan, sanat müzeciliği alanında çalışan bir örgütlenmedir. Misyonu sanat müzelerinin topluma ulaşması için üye müzeleri desteklemektir. Bu misyonunu profesyonel uygulamalar için yüksek standartlar oluşturarak ve sağlayarak, fikirlerin ve bilgilerin paylaşıldığı bir forum olarak, üye sanat müzelerine sahip çıkarak, toplumda sanatın rolü ve sanat topluluğu (art community) hakkında halkın söylevini biçimlendirmede liderlik ederek gerçekleştirmektedir. Bünyesindeki komiteler, Art Issues Committee, Education and Community Issues Committee, Government Affairs Committee, Membership Committee, Professional Issues Committee, Program Committee, Public Affairs Committee'dir. Bu dernek, zaman zaman , müzecilik alanındaki önemli konularda durum raporu (position paper/white paper) yayınlar. Bu raporlar bütün AAMD üyelerine yollanır ve bütün üyeler bu raporları gözden geçirir, mütevveli heyetine onaylatır. Bu raporların konusu, yukarıda sözü edilen sanat müzelerinin toplumsal rollerini tehdit eden konulardır. Bu raporların başlıkları şöyledir:

- Gelirler: Sanat Müzelerinin Halkın Hizmetindeki Bir Yatırım (Bkz. EK.5.1)
- Sanat Müzeleri, Sanat Koleksiyonları ve Topluma Hizmet (Bkz. EK.5.2)
- Amerikan Sanat Müzeleri ve Kar Amaçlı Kuruluşların Sergi İşbirlikleri (Bkz. EK.5.3)

Sanat müzelerinin yeni toplum yapısı içinde, eski çalışma sistemlerini değiştirmek zorunda kalmaları, yukarıda da belirtildiği üzere çeşitli yollar denemelerine neden olmuştur. Porat'ın deymiyle birincil sektör kuruluşu gibi örgütlenmişlerse de nasıl bir birincil sektör kuruluşu olduklarını farklı şekillerde yorumlamışlardır ve uygulamışlardır. Bu da sanat müzelerinin toplumdaki rollerini gerçekleştirmelerinde tehditlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilgi-belge hizmeti veren kuruluş olarak birincil sektörün içinde yer almaları ise sanat müzesinin sanatı yaygınlaştırarak

toplumun gelişimine katkıda bulunur. Her kurum gibi müzelerin de bilgi organizasyonu olmaları ise bu toplumsal rolü biçimlendiren diğer bir etkidir.

Bilgi organizasyonu olmak, sanat müzelerinin yönetimlerinde planlamalarını biçimlendirmiştir. Bu dönemde tüm kurumları ilgilendiren bilgi yönetimi, müzelerin de gündemine girmiş olduğundan, artık kurumların yaptıkları farklı bilgi tanımları, onların amaçlarını göstermekte, yönetsel süreçlerini doğrudan etkilemekte bu da kurumların performanslarını etkileyen nedenlerden biri olarak gösterilmektedir. Bu nedenle kurumlar, günümüzde vizyon, misyon ve amaçlarını ayrıntılı olarak belirlemektedirler. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi amaçların belirlenmesi, bilgi yönetimi sürecinin ilk aşamasında gerçekleştirilir.

Müzedeki yapılan işin profesyonelleşmesi de bilgi organizasyonu olmanın gereğidir. Bu profesyonelleşme en belirgin olarak yöneticilerin geçmişten bugüne değişen görevlerine bakarak tanımlanabilir. Örneğin önceden sadece koleksiyonlarla ilgilenen müze yöneticileri, “bütçe ve bağışlarla ilgili kararlar verirken ziyaretçi araştırmalarını yürütmek ve ziyaretçilerin ihtiyaçlarına cevap vermeyi gözönünde bulundurmaktadır.” (Hooper-Greenhill, 1999a, 42) Daha önce, müzelerde çalışanlar kütüphaneciler veya müze müdürü ünvanı ile karşımıza çıkmakta ve bu kişiler yönetsel görevlerle birlikte müze ile ilgili tüm hizmetlerin gerçekleştirilmesinde, uzman olmaktadır. Müzelerin kurumsallaşma süreci, yaşadığı sanayi toplumunda sanat müzesi çalışanı olarak müze müdürü uzman kişi olarak ön plana çıkmıştır. Bu dönemde müze müdürleri, bugünkü küratörlerin yaptıkları işi yapmışlardır. Özel bir uzmanlık ya da eğitim almamış olması gerektiği, o dönemin öne çıkan müze müdürlerinin niteliklerinden anlaşılmaktadır. 19. yüzyılın başında Louvre'daki küratöryel çalışması ile adını duyuran Denon, diplomat, saray mensubu ve bir zamanların pornocusuyken, aynı yüzyılın sonunda Almanya'da sergileme yöntemi geliştirerek bir sanat tarihçi yaklaşımı sergileyen Bode ise sanat tarihiyle ilgilenen bir avukattı. 1920'lerde modern sanatın tarihini yazan ve MoMA'ı hem müzecilik tarihine, hem de sanat tarihine önemli bir atılım olarak yazdıran Alfred H. Barr ise eğitilmiş bir sanat tarihçisidir ancak O da müze müdürü olarak küratörlük yapmıştır. Küratörlüğün müze müdürlüğünden farklılaşması 20. yüzyılın ikinci yarısı yani bilgi toplumuna geçiş sürecinde olmuştur. Bilgi toplumuna geçişle birlikte sadece

müze yöneticiliği, “küratörlük” ’ten ayrılmamış, çalışanların sayıları da artarak, yeni uzmanlık alanları ortaya çıkmıştır. Bugün müze çalışanları ile ilgili ICOM tarafından yapılan tanımlamalar göstermektedir ki müze çalışanları farklı uzmanlık alanlarına ayrılmıştır ve her uzmanlık alanı farklı nitelikler gerektirmektedir. Bu ICOM tarafından yapılan tanımlamalarda görülmektedir.

Müzeler, günümüzde bilgi hizmeti veren kuruluşlar arasında yer alan organizasyonlar oldukları sürece toplumun gelişimine katkıda bulunan toplumsal rollerini gerçekleştirmektedirler. Böylelikle bilgi toplumuna geçişle birlikte toplumsal rolleri daha da netlik kazanmaktadır. Nitekim, geçiş sürecinde yukarıda söz edilen tehditler düşünüldüğünde, bilgi hizmeti veren kurum olmanın gereklerini gerçekleştirmenin bir ihtiyaç olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu süreçte bu ihtiyaç doğrultusunda organizasyonel yapılarını geliştiren sanat müzelerinin durumu, toplumdaki rollerini güvenli bir biçimde kazandığını göstermektedir. Güvenli olmasının nedeni, gerek geniş halk kitlelerine, gerek başka kurum ve örgütlere ulusal ve uluslararası ölçekte hizmet vererek toplumsal yapının bir parçası haline gelmeleridir.

Bilgi hizmeti veren kurumlar, toplumsal yapının küreselleşmiş, artan bilgiyi kullanan yapısı karşısında çalışmalarını, bilgiyi toplumsal ağına bir parçası haline getirerek gerçekleştirirler. Bu da bir yandan bilginin herkes tarafından ulaşılabilir olması, diğer yandan bilgi hizmetinin geliştirilmesi demektir. Bilgi hizmetleri, günümüzde dokümantasyonun çeşitlenmesi, bilgi erişim sistemlerinin geliştirilmesi, bilgi ihtiyacının değerlendirilmesi şeklinde gerçekleşir. Enformasyon, veri ve edinilmiş bilgi bu sistemlerin içinde kullanılan bilgi türleridir. Sanat müzesi bu türleri bilgi hizmetlerini geliştirerek kullanmaktadır.

Her ne kadar sanat yapıtıyla karşı karşıya gelmek, aynı ortamda bulunmak ayrıcalıklı bir deneyim olmayı sürdürmekteyse de sanat müzesinin sunduğu hizmet sanat yapıtıyla sınırlı kalmamıştır. Örneğin, müzenin ilgi alanını etkileyen standartların gelişimini gözlemlemek ve bu gelişmelere iştirak etmek, müze aktivitelerinin devamını ve gelişimini sağlamak için değişik kaynaklar elde etme ve bunları sunma; müzelerin ziyaretçi tipini, bir kerelik ziyaretçiden ziyaretçiye terfi ettirme çalışmaları; bilimsel

ilerlemenin teşvik edilmesi gibi amaçlar doğrudan yapıtları desteklemeyen, yapıtın bilgi edinme sürecinde araç olduğu durumlardır.

Müzeler önceden ziyaretçilerinden çok koleksiyonları ile ilgilenirken bu durum zaman içinde değişmiş ve ziyaretçi, müzelerin çalışmalarında dikkate alınması gereken güçlü bir öge olarak ortaya çıkmıştır. “Günümüzde müzeler ziyaretçilerinin kimler olduğunu daha iyi biliyorlar; yani onların cinsiyetleri, ırk ve inançları kadar eğitim ve sosyal geçmişleri ile ilgili bilgilere sahiptirler.” (Schubert, 2004, 73) Bu çalışmalar belirli gruplara odaklanarak da yapılmaktadır. Bu çalışmalar haftalık araştırmalar şeklinde de olabilmektedir. Gelecek sergiler ile ilgili alınacak kararlarda, bu araştırmaların sonuçlarından yararlanılmaktadır.

Niceliksel verilerden niteliksel sonuçlar çıkarılmaya başlanmıştır. Bunun ilk sayılabilecek örneklerine İngiltere’de rastlamaktayız. ‘Museums and Galleries Commision’ tarafından yayımlanan, “Cultural Diversity : Attitudes of Ethnic Minority Populations Towards Museums and Galleries”, İngiltere’deki müze ziyaretçisi olan ve olmayan belli halk gruplarının müzeyi nasıl algıladıklarını ortaya koymakta. (Hooper-Greenhill, 1999b, 7) Britanya’da Museums and Galleries Commision tarafından farklı ziyaretçiler üzerinde yapılan araştırmalar sosyologların etnografik ya da naturalistik dediği türden araştırmalardır ve ziyaretçi biçimleri üzerine ortaya çıkan sonuçlar Davie’nin “Popular Demand” adlı çalışmasında özetlenmiştir. (Hooper-Greenhill, 1999b, 5)

Önceleri, sanat müzelerinin temel eğitim etkinliklerini desteklemekte gönülsüz davrandıkları görülürken, yerel ya da ulusal bağışları alabilmek için eğitim programları oluşturulmuştur. 1920’ lerde müzelerin eğitim rolü bu denli desteklenmiyor ve koleksiyon yapma kendi başına bir amaç olarak görülüyordu, bu da müze uzmanları tek iletişim yolu olarak sergilere dayanıyorlardı. (Hooper-Greenhill, 1999d, 29) İngiltere’de ziyaretçi araştırmaları ve eğitim çalışmaları müzelerin sayılarının artışı ile birlikte çoğalmıştır. 1960’larda müze ve galeri eğitimi okullarla çalışmak anlamak gelir ve müze-galeri eğitim meslekleşme yoluna girmiş, müze tümüyle eğitimsel ya da

iletişimsel ilişkin fikirler ifade eden kavramlar geliştirmeye başlanmıştır. (Hooper-Greenhill, Eilean, 1999d, 20)

1960'larda sergileme yöntemlerinin araştırma ve geliştirme konusu olması son buldu, 1990'larda nesnelerin biriktirilmesinden çok mevcut koleksiyonların kullanımına önem verildi. (Hooper-Greenhill, 1999d, 29) Koleksiyonların akla uygun hale getirilmeye başlamasıyla 20. yüzyılın sonunda koleksiyonların etkin kullanımı ve mevcut kaynaklarla olabildiğince değişik öğrenme ve eğlenme şekillerini halka sunma üzerinde duruyorlardı. (Hooper-Greenhill, 1999d, 20)

Bu süreçte sanat müzelerinin enstitülere, enstitütülerin de sanat müzelerinin çalışma yöntemlerini kullandıkları görülür. Bu da günümüzde bilgi kullanımının yapıyla desteklendiğini gösterir. Örneğin müze olarak da toplumsal rolü bulunan ama koleksiyonu olmayan Boston'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü (ICA) [Institute of Contemporary Art] çalışmalarına koleksiyon satın alarak devam etme kararı almış ve gelişimini hızlandırmıştır. Koleksiyon bakımından değerli bir birikime sahip MoMA ise aksine günümüzde bu koleksiyonları değerlendirememesi yönünde eleştirilmektedir. (Stevens, 2006)

Müzelerde bilgi toplumundaki bu gelişme, diğer taraftan sanat müzelerinde toplumun farklılaşmasına paralel olarak sanatın farklılaşması, güzel sanatların, geleneksel ya da grafik sanatların günümüzdeki değerlendiriliş biçiminin değişmesi ile birlikte gerçekleşir. Bu durum da sanatın yaygınlaşma sebeplerindedir. Sanatın çağdaş formları topluma ulaşabilirliği bakımından bir fırsat olmuştur.

Sonuç olarak bilgi toplumuna geçişin, sanat müzelerince bir fırsat olarak değerlendirilmesi, anak bilginin kullanımı ile mümkün olmaktadır. Bilginin kullanımıyla sanat müzelerinin toplumun gelişimine katkısını sanatı toplumla buluşturmak şeklinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle sanat müzelerinde bilginin kullanımını sağlayan araçları inceleyerek, bu kullanımın nasıl gerçekleştiğini ortaya koymak gerekir.

2.3. Sanatın Yaygınlaşmasında Müzede Bilgi Kullanımı

20. yüzyılın ortasından başlayan ve devam eden uygulamalar göstermektedir ki diğer müzelere oranla toplumdan daha uzak kaldığı tespit edilmiş olan Kıta Avrupası, İngiltere ve Amerika'daki sanat müzeleri de, topluma ulaşarak, toplumdan uzak kaldıklarını gösteren durumlarını değiştirmek için, iletişim alanında gelişen pek çok çalışma alanından faydalanmışlardır. Hooper-Greenhill'in de belirttiği gibi (Hooper-Greenhill, 1999a, 42), iletişimin birincil işlev olarak ele alınmıştır.

Günümüzde dünyanın pek çok yerinde, diğer müze türleri gibi, sanat müzelerinin iletişim işlevi gelişmiştir. Sanat müzeleri de, diğer müzeler gibi, çeşitli yaş, cinsiyet vb. gruplara yönelik sergiler ve eğitim programları geliştirerek; gerçekleştirdikleri çalışmaları pazarlama tekniklerinden faydalanarak tanıtarak; etkinlikler ve çeşitli olanaklar yoluyla insanların bulunduğu sosyal bir merkez olarak topluma ulaşma yöntemlerini geliştirmişlerdir. Toplumdan uzak kalma sorunu yaşamış bir müze türü olan sanat müzeleri için, yaptıkları işleri toplumla buluşturarak varlıklarını göstermek bakımından, iletişim işlevini geliştirmek, bu bakımdan fırsat sağlar. Sanat müzelerinde bu durum sanatın yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Gelişen bilgi ve iletişim teknolojileri, müze iletişimini güçlendirdiği gibi müzede bilginin etkin kullanımına olanak sağlamıştır. Çünkü, "İletişim teknolojisi kültürün taşınmasına da katkıda bulunur, bir kültür içinde gelişen bilginin, simgelerin ve kuralların yaratılmaları sürecinde yer almayan kişilere tanımlarını sağlar; bir kuşağın bilgisinin yeni kuşağın simgesel çevresinde de var olabilmesini gerçekleştirir". (Usluata, 1994, 66) Sanat müzesi, görsel kültürü sunan bir müze türü olması itibarıyla bilgi yerine simgeleri daha fazla sunar, ancak simgeleri simgelerin bilgilerle bir araya getirmesi, sanatı yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ancak simgeler, bilgilerle birleşmediği sürece yukarıda da belirtildiği gibi sanat müzesinin toplumdaki rolü için çeşitli tehditler oluşur.

İletişim teknolojileri, öncelikle kişilerin yaratma, çoğaltma, saklama yeteneklerini geliştirerek, toplumun bireyleri için bir veri havuzu oluşturabilir, bu veri tabanı geleneksel kitle iletişim araçları ile kütüphaneler ve müzeler türünde kitle iletişim

kurumlarının sağladığı haberler, bilgi ve eğlence programlarından oluşmaktadır. (Usluata, 1994, 66) Sanat müzeleri bu teknolojileri kullanarak, topluma, bilginin ve beraberinde sanatın anlaşılabilir kılındığı bir veri tabanı sunmaktadır.

Müzedeki bilginin kullanılmasının günümüzde müze ve toplum iletişimini güçlendirdiği, daha önce belirtilmiş ve bilginin hangi türlerinin müzede nasıl kullanıldığı ortaya konmuştur. Müzede bilginin kullanımını gösteren bu genel çerçeve, her müze türü için farklı araçlarla çalışmayı gerektirir ve farklı sonuçlar doğurur. Sanat müzelerinde kullanılan araçlar ise aşağıda sıralanmaktadır.

2.3.1. Sanat Yapıtı

Müzenin toplumla ilişkisinde tartışılan konulardan biri olan müze iletişiminde objenin en önemli unsur olup olmadığı olmuş, sanat müzesinde durumun diğer müzelerden farklılığına dikkat çekilmiştir. D. Cameron objeye odaklanmasına karşılık, E.I Knez ve G. Wright, müze türleri arasındaki farklılığa dikkat çekerek, sergilerde yazılı ya da sözlü ifadelerin bilim müzelerinde daha önemli olduğunu, sanat müzelerinde ise objelerin daha önemli olduğunu vurgulamışlardır. (Hooper-Greenhill, 1999a, 36) “Bu çarpıcı tartışma, Cameron ile Knez ve Wright arasında geçmiş, iletişimde bilgi işleme sürecinin (information processing) bilgisayar teknolojisiyle ilişkili olarak ele alındığı döneme rastlamıştır.” (Hooper-Greenhill, 1999a, 15) Bu bakış açısı, sergilerle sınırlı olup, sanat yapıtının, müze çalışmalarında bilgi kaynaklarından biri olarak görülmüş olmaması anlamına gelmez.

Sanat müzelerinde toplanan enformasyonların başında sanat yapıtları gelir. Sanat müzesi için yapıt, tüm müzeler gibi sanat müzelerinde de kullanılan en eski enformasyon kaynağıdır. Sanat yapıtı, sahip olunarak veya sergilemekle yetinilmiştir. Eskiden tek kaynak olarak görülürken bu kaynak, günümüzde kaynaklardan sadece biri olmuştur.

Müzedeki en temel ve en eski enformasyon kaynağı olan sanat yapıtının, müze tarafından enformasyon kaynağı olarak görülmesi ve öyle değerlendirilmesinin en temel

biçimi sanat müzelerinin koleksiyon politikalarıdır. Sanat yapıtının, müze tarafından bir enformasyon kaynağı olarak görülmesi ve bu kaynağın yeni enformasyonlara dönüşmesi öncelikle yazılı bir koleksiyon politikası oluşturmakla mümkündür. Yazılı koleksiyon politikası, enformasyon kaynağı olan sanat yapıtının, müze tarafından oluşturulmuş değerlendirme ölçütüdür. Böylelikle sanat yapıtı diğer yapıtlarla ilişkilendirilir. Bu tür değerlendirme ve ilişkilendirme tüm bilgi kurumlarının, koleksiyonlarını değerlendirme yönteminde vardır. Oluşturulan ölçütüdür. Yapılan ilişkilendirmelerin sonuçları, belgelemeyi de ilgilendirir.

Sanat yapıtı bir enformasyon kaynağı olarak, sadece diğer sanat yapıtları ile birlikte düşünülmesi gereken bir enformasyon kaynağı değildir. Müzede bulunan diğer enformasyon kaynakları ile bir arada düşünülen bir enformasyon kaynağıdır. Sanat yapıtının ilişkilendirildiği diğer enformasyon kaynakları, belgeleme çalışmalarında görünür hale gelir. Oluşturulan belgeleme standartları doğrultusunda, sanat yapıtının veriye dönüşmesi bu diğer kaynaklarla birlikte gerçekleşir. Bunlar, her yapıtın kaydı oluşturulurken, veri girişi yapılan alanlarda istenen bilgilerdir. Günümüzde belgeleme bir enformasyon kaynağı olan sanat yapıtının, veriler halindeki bilgilerle desteklendiği bir ortam olarak, bilgisayar ve ortaya konan standartlarla, müzenin tüm çalışmaları ile ortak çalışmaya başlamıştır. Dijital ortama yapıt aktarılın ya da aktarılın bu süreç sonunda sanat yapıtı metadatalara dönüşür. Bu uygulamalarda, Saklama-onarım, sergileme, eğitim, finansal çalışmalar gibi müze içindeki pek çok departmanda dikkate alındığı gibi bu departmanlar tarafından oluşturulan enforamasyonlar da belgeleme alanında dikkate alınır. Hatta mümkünse bu kaynağın yapıtın yaratıcısının sahip olduğu bilgi ile bütünleştirilmelidir.

Belgeleme sırasında yapıt bir enformasyon kaynağı olarak, yeni enformasyon kaynaklarının üretilmesini destekler. Sanat yapıtına ilişkin veri oluştururken yeni enformasyon kaynakları üretilir. Bu veri oluşturma sürecinin ardından, daha sonra sistemli bir şekilde yapıttan bağımsız bir enformasyon kaynağı üretilir. Önce yapıtla ilişkili olarak ortaya çıkan bu enformasyon kaynağı, dizindir. Bu süreç sonunda müzeye ait konu başlıklarından dizin ortaya çıkar.

Sanat yapıtının bir eformasyon olarak görölmesi, koruma işlevine bütöncöl olarak yaklaşan koleksiyon yönetiminin de konusudur. Enformasyon kaynağı olan sanat yapıtının veriler olarak en uygun bir biçimde nasıl korunması gerektiğı, koleksiyon yönetimi tarafından değeriendirilen bir sorudur.

Öte yandan yapıt aracılığıyla aktarılan sanat yapıtları ile çalışan müzeler, yeni teknolojilerle dijital ortama aktarılmış, böylelikle zorunlu olmadıkça nesnelere fiziksel olarak ulaşılma zorunda kalınmamıştır. Sürekli orjinal nesneyle çalışarak nesnenin zarar görmesi böylelikle önlenmiştir.

Bilgi toplumuna geçilen sürede enformasyon kaynağı olan yapıtın kendisinin kayıtlı olduğı ortam da değışmiştir. Sanatın yeni biçimlerinde yapıt iki şekilde farklılaşmıştır. Biri elektronik ortamda mevcut yapıtların olması, ikincisi enstlasyon gibi kavramsal olan sanatın yaygınlaşmasıdır. Bu iki tür, sanat müzelerinde belgelemenin sanat müzelerinde dijital ortama aktarılaraq yapılmasını ve bilgisinin korunmasını zorunlu kılmaktadır. Sanatın bu yeni biçimi, sanat müzelerinin bütün işlevlerinin biçimini değıştirirken, müzecilik alanına yansıyan değışimler, sanatın mevcut biçimi için sanat alanında yeni olanaklar sunar. Bir yandan sanatın bilinen formları olarak değeriendirilen resim, heykel bu süreç içinde farklı şekillerde değeriendirilirken, çağdaş sanatla ilgilenen müzeler, sanatın farklılaşması yönünde çalışmalarını geliştirmişlerdir.

İnsanların sanatın kendisinden önce bilgisiyle karşılaşırılar. İnternetteki müze sayfalarında, en sınırlı bilgi aktarımlarında bile yapıtlar belli başlık ve tanımlarla, bir bütünün içinde görünür. Sanat yapıtı, bu sunumlarda bütünün içinde anlam kazanan arşiv malzemeleri niteliğindedir. Amaç müzeyi, koleksiyonu tanıtmak ya da bilgi vermek olabilir. Ayrıca sanatın farklılaşmasıyla, sanat yapıtının kendisi de elektronik ortamda üretilmiş bir yapıt olabilmektedir. Bu da yapıtın orjinaline ulaşmak demektir.

Elektronik ortamdaki iletişimde enformasyonun aktarılmasında güçlü bir araç olan internetin etkileşimli yanından da faydalanılmaktadır. Bu da müze sayfasını ziyaret edenlerin, müzenin aktardığı bilgiyi edinilen bilgiye dönüştürmesini sağlamaktadır.

Hatta bu ziyaretlerin sonucunda, edinilen bilgiye dönüşümün gerçekleşip gerçekleşmediği yine internet üzerinde denetlenebilmektedir.

Yapıtın enformasyon kaynağı olarak görülmesi ve başka bilgi türleri ile ilişkilendirilerek kullanılması, sadece topluma sunulan hizmete neden olmaz. Aynı zamanda da müzenin bağışçılar, koleksiyoncular tarafından da desteklenmesini sağlar. Koleksiyoncular ya da bağışçılar, sanat müzelerini, sadece yapıtların halkla buluşması için değil, onun ötesinde hizmetlerin geliştirilmesi; araştırmaların yapılması, eğitime katkısı olması gibi sebeplerle de desteklemektedir. Örneğin, Denver Art Museum’a Nisan 2006’da Kent Logan tarafından yapılan 10 milyon dolarlık yüksek değerdeki bağışın nedeni, yapıtın yeni uygulamalarla zenginleştirilmesidir. Bu bağışçı Kent Logan’ın sözlerinden şu sözlerinden anlaşılmaktadır: “Hamilton Binası’nın açılması Denver Sanat Müzesi’nin modern ve çağdaş sanat programını tümüyle yeni bir yere taşımıştır; umudumuz, bu yeni yapılanmada koleksiyonlarımızın, kapsamlı küratöryal çalışmalar ve dünyadaki sanat enstitüleriyle benzersiz işbirliği yoluyla kataliz olarak, sunulan çağdaş programını zenginleştirmesidir” (AMN News, 2006).

Günümüzde sanat yapıtının değil, “bilginin müzenin sunduğu ürünlerden biri olduğu” (Hooper-Greenhill, 1999d, 2) anlaşılmıştır.

2.3.2. Sanatçılar

Sanatçılar enformasyon kaynağı olmakla birlikte, sanatın üreticisi olarak sahip oldukları edinilmiş bilgiyi sağlarlar. Sanatçıların yaratıcılıkları, edinilen bilgileri ile ortaya çıkar. Bu edinilen bilgiye başkaları tarafından enformasyon olarak erişilir. Tekrar edinilmesi güç olduğundan değerli bir enformasyondur. Sanat müzesinin de bu edinilmiş bilgiye ihtiyacı vardır ve bu bilgiyi enformasyona dönüştürmenin yollarını bulmalıdır. Sanatçıların düşüncelerini ve duygularının okunabileceği her türlü yazılı, görsel-ışitsel enformasyon kaynağı müzenin koruma işlevi kapsamında değerlendirilmesi gereken enformasyondur. Bu enformasyonu, hem kendi çalışmalarında, hem de topluma sanatı aktarırken kullanabilir. Bu enformasyon, veriler halinde biriktirilip yeni enformasyonlar

üretilmesine katkıda bulunur. Böylelikle herkes tarafından anlaşılabilir, kullanılabilir ve geleceğe aktarılabilir.

Bu tür enformasyon piyasadaki yayınlar olduğu gibi, müze bu tür enformasyonun üretilmesine, yaşayan sanatçılara ulaşarak öncülük edebilir. Yaşayan sanatçılarla görüşmeler sözel yolla kayıt altına alınabilmektedir ve sanatçılarla ilgili enformasyon sağlama imkanları çoğalmaktadır. Bu enformasyon pek çok amaçla üretilebilir ve kullanılabilir.

İletişim işlevi yerine getirilirken sergi ya da eğitim programlarının hazırlanmasında bu enformasyonlara başvurulabileceği gibi, koruma işlevi kapsamında da bu bilgiler değerlendirilebilmektedir. Özellikle çağdaş sanat, yeni malzemelerin kullanılarak, yeni formların oluşması, sanatın çeşitli üretim biçimlerinin olması, bu yeni biçimlerin bilgisine yaşayan sanatçılar aracılığıyla ulaşılmasını gerektirir. Bu nedenle sanat müzeleri, yapıtların korunmasında, yaşayan sanatçılarla, küratörlerle, akademisyenlerle iletişimini güçlendirmiştir. Bu süreçte çağdaş sanat yapıtlarının belgelenmesi ve korunması için sanatçılarla görüşmeler yapılmakta ve bu yolla elde edilen enformasyon da bu sürecin bir parçası haline getirilmektedir. Tate Müzesi'nde gerçekleştirilmekte olan "Culture Mining: Time Based Cultural Documents and Online Audio/Video (Re)search Tools" adını taşıyan projedir. Proje, Bilgisayar Departmanı ve Goldsmiths College'ın işbirliğiyle gerçekleştirilen Arts and Humanities Research Council'ın finansal destek verdiği, müzenin 'Major Projects' Ana Projeler olarak sınıflandırdığı bir projedir. (Projenin amacı, internet üzerinde esnek bir arşiv oluşturarak Tate'in kültürel teori dersleri, sanatçı konuşmaları, sempozyum ve performanslardan oluşan dijital ses ve video kayıtlarını günışığına çıkarmak ve bu tür arşivlerin oluşturulması ve yönetilmesi için sistemlerin geliştirilmesidir. Bu projede müze bir yandan veri oluşturmakta, hem de bu verileri topluma sunmaktadır. (Tate Research, 2006)

Öte yandan sanatın bilinen formları, yaşayan sanatçılar aracılığıyla sanat müzelerinde farklı değerlendirilmeye başlamıştır. Hatta, sanatı da kapsayan müzeler sanatla olan ilişkilerini yeniden değerlendirmiş ve güncel sanat stratejileri belirlemişlerdir. Örneğin

Louvre Müzesi sanatı da kapsayan bir müze olarak, çağdaş sanatçıları müzeye davet etme projeleri yürütmüştür.

2.3.3. Küratör/Sanat Tarihçi/Editör /Tasarımcı

Sergi hazırlayan küratörler, metin hazırlayan editörler ve bu süreçlere katkıda bulunan sanat tarihçi, akademisyen ve tasarımcılar enformasyonu içerik ve biçim açısından oluşturan kişilerdir. Bu nedenle bu kişiler ya da ekiplerle çalışma planlanırken, müzenin enformasyonunun oluşturulduğunun düşünülmesi gerekir.

Bu enformasyonlar, edinilmiş bilgilerden üretilen enformasyonlardır; sergi metinleri, yayınlar, kataloglar, broşürler ve benzeri görsel-işitsel kaynaklardan edinilebileceği gibi bu kişilerle yapılacak görüşmelerle de sağlanabilir. Küratör konuşmaları, galeri konuşmaları bu enformasyonun çeşitlendiren bu tür iletişim biçimleridir. Hemen hemen her sanat müzesi, müzenin iletişim işlevini güçlendiren bu tür etkinlikler gerçekleştirerek, enformasyon dağıtmaktadır.

Küratör, sanat tarihçi, editör ve tasarımcının iletişim işlevinin yerine getirilmesine yönelik bu ortak çalışmaları, aynı zamanda müzenin koruma işlevini destekleyen enformasyonları da ortaya koymaları bakımından önemlidir. Belgeleme alanında, müzeye ait enformasyonu oluşturan küratör, editör, sanat tarihçiler ya da akademisyenlerin bilgileri de dikkate alınmalıdır. Bu tür verilere hemen hemen bütün sanat müzelerinde rastlanır. Çoğu müzede bu çalışmalar yapılmaktadır. (bkz. EK.6.1, EK.6.2, EK.6.3) EK.6.1’de küratörel bilgilerin, yapıtın sınıflanması için konular şeklinde kullanıldığını görüyoruz. EK.6.2’de yapıt uzun bir biçimde tanımlanmaktadır. EK.6.3’de ise daha kısa bir açıklama görülür. EK.6.4’DE ise ‘provenance’ başlığı ile yapıtın geçmişteki sahipleri ve sergilenmeleri gösterilmektedir. Bu tür yapıt geçmişi ile ilgili bilgiler de bu kişilerden elde edilebilecek bilgilerdir.

2.3.4. Fikri Haklar

Fikri haklar, sanat müzesinin bilgi kullanımında, özellikle bilginin dağıtılması yani iletişim işlevinde yasal çerçeveyi belirler ve çeşitli şekillerde, bu yasa, bağlayıcı olur. Öncelikle, üretiminde imza bulunabilen yani müze bünyesinde fikri çalışmaların kullanılmasında bağlayıcıdır. Fikir sahibinin hakları korunmalıdır. Bu sanatçılardan yapılan alıntılar, kataloglar, sanat ürünleri düşünüldüğünde sanat yapıtları, bu haklar çerçevesinde iletişim sürecinde bilgi olarak aktarılmalıdır. Müzelerde, etkin bilgi kullanımını sağlayan veri oluşturmada da bu haklara uyulur. Diğer yandan müze, enformasyon üreten bir kurum olarak sahibi olduğu enformasyonu da korumalıdır. Dolayısıyla, müzenin çalışmalarında dağıtarak kullandığı enformasyonda, bilgiyi üreten kişiye karşı sorumluluklar mevcuttur. Diğerinde ise müzenin bir kurum olarak haklarını koruması gerekir. İki biçimde de ulusal haklara uyulmalı, ancak bu haklar konusunda uluslararası gelişmeler de takip edilmelidir.

Günümüzde, müzenin başkasının fikir ve sanat ürünlerini kullanması, fikri haklar konusunda yeni konuları gündeme getirmiştir. O da ‘dijital haklar’ konusudur. Dijital haklar konusunda çalışmalarını sürdüren ve bu konuda uluslar arası çalışmalar gerçekleştiren Hukuçu Emre Bayamlıoğlu, 42. Kütüphane Haftası Programı kapsamında, 31 Mart 2006’da, İstanbul Bilgi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Araş. Gör. Emre Bayamlıoğlu “Dijital Hak Yönetimi ve Creative Commons” adıyla gerçekleştirdiği konuşmasında, internet üzerinde fikri hakların yasal olarak denetiminin güç olduğunu, enformasyonu dijital olarak dağıtanların güvenlik önlemleri alması gerektiği belirtmiştir.

Sanat müzesi için, fikri haklar konusunda, öncelikle birincil enformasyon kaynağı olan yapıtın dijital ortama aktarılması ve internet üzerinde dağıtılması ele alınmalıdır. Sanat, bu haklarla ilgili özel durumların ortaya çıktığı bir alandır. Sanatın bir alan olarak kendi içinde belirlenmiş kurallarının bu haklar uygulanırken dikkate alınması gerekmektedir. Bu haklar konusunu sanat özelinde uluslararası boyutta ele alan dernek, Creative Commons’dır. (Bkz. EK.7) Sunduğu öneriler, aynı zamanda enformasyon olarak sanat yapıt hakkında ne tür uygulamalar yapılabileceğini de ortaya koymaktadır.

EK.7’de, Creative Commons ’ın önerdiği sembollerle, dijital ortamdaki sanat eserinin ne şekilde kullanılabilineceği gösterilmiştir.

2.3.5. Koleksiyoncular/ Sanat Galerileri/Ticari Sanat Kurumları

Sanat piyasasında olmalarından dolayı, finansal bilgiler konusunda, hem de başka enformasyon kaynaklarının temin edilmesi konusunda koleksiyoncular, sanat galerileri, ve ticari sanat kurumları ile ilgili enformasyonların biriktirilmesi gerekir. Bu enformasyonlar pek çok biçimde biriktirilip, değerlendirilebilir. Aynı zamanda bu kişi ya da kurumlar, bulundukları çevreden ötürü bir iletişim aracı da olabilirler.

Enformasyon kaynaklarından olan yapıtın, belgeleme aşamasında kimden sağlandığı veri olarak kaydedildiği için, bu kişi ya da kurumlar, müzeye yapıt sattığında ya da bağışladığında adları veri olarak müzeye kaydolur. Bu durumda bu kişiler ya da kurumlardan temin edilebilecek, başka veriye dönüşmesi gereken enformasyonlar da vardır. Enformasyonun sadece enformasyonu kullanan grup tarafından değil, bulunduran ve sağlayan grup tarafından da tanımlanabiliyor olmasını gerektirir. (Orna ve Pettitt, 1998, 19) Bunlar fiziksel, finansal ya da yapıta ya da sanatçısına ilişkin başka enformasyonlar olabilir. Bu dönüşüm gerçekleştiğinde, sanat yapıtı halkla buluşmasının ötesinde, yeni enformasyonların üretilmesine de katkıda bulunarak değerlendirilir. Çünkü, koleksiyoncu, galerici ya da başka bir kurum kimliğine sahip kişilerden müzeyi zenginleştirebilecek edinilmiş bilgiler alınır. Sanat müzesi gibi kurumlarda, topluma ulaşabilmek için, farklı grupların ve kişilerin işlerini yapabilmeleri; bu edinilen bilgileri kullanabilmeleri ile içerik kazanır.

2.3.6. Yayınlar/Belgeler

Yayınlar ve belgeler başlı başına enformasyon kaynaklarıdır. Bunlar müzede çeşitli biçimlerde müzede kullanılabilir. Müzeye ait, müzenin ürettikleri, müzenin dışında olan ama müzenin kullandığı kaynaklar olabilir.

Sanat müzelerinin, arşivlerinin ve kütüphanelerinin bulunması, yapıtların desteklendiği ya da müzenin konusu içine giren bilginin yayın ve belgelerle geliştirildiği birimlerdir. Buradaki enformasyonlar müzeye aittir. Bu birimlerde yayın ve belgeler, halka hizmet sunduğu kadar, müzenin iç çalışmalarını destekler. Birimin kataloğunda veri olarak kayıtlıdır. Müzenin kendisi bir bilgi kurumudur ve arşiv ya da kütüphane gibi diğer küçük birimler bu büyük bilgi kurumunun parçalarıdır.

Müzeye ait bu tür enformasyonlar, müzenin hem iç, hem halka sunduğu hizmetlerde görülür. Sergilerin oluşmasında sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin, , 23 Haziran-17 Eylül 2006 tarihlerinde New Haven’da Yale Center for British Art, Londra’da National Gallery’de gerçekleşmesi tasarlanan “Searching for Shakespeare in New Haven”) National Portrait Gallery’nin arşiv malzemesi ve müze koleksiyonu bir arada oluşturulmuş bir sanat sergisidir.

Müzenin ürettikleri ise, sergiler, eğitim programları, bilgilendirme ya da tanıtım amaçlı olabilmektedir. Sanatın yaygınlaşması, bu tür yayın ve belgelerin daha fazla üretilmesi ve daha geniş çaplı dağıtımı ile mümkün olur. Örneğin ziyaretçi sayılarının artması ve müzenin odak noktası olması için Metropolitan Museum of Art, bir ay boyunca havayollarından birinin bir radyo kanalında ve bir dergide müze koleksiyonunun 16 temel parçanın anlatıldığı yayınlar gerçekleştirmiştir. (Reiss, 1995, 64) Müze, bilgi dağıtımı yoluyla koleksiyonunu tanıtmış, dergi okurları ve yolcular müzenin koleksiyonunun bilgisine sahip olmuşlardır. Bu tür müzenin ürettiği yayın ya da belgelerin arşivlenmesi gerekir. Müze katalogları, sergi katalogları da bu tür enformasyonlardır.

Dışarıdan sağlanan yayın ve belgelerse sanat müzelerine çeşitli nedenlerle kazandırılabilir ya da ödünç alınabilir. Sergilemelerde ya da eğitim programlarında kullanılmak üzere, başka enformasyon ya da verilere dönüştürülmek için araştırılırlar. Sanat müzesinde bu bilgi, yapıtla ilişkilendirilerek belgeleme çalışmalarında veri olarak bulunabilir. Günümüzde müzede belgeleme standartlarında bu tür veri girişleri düşünülmüştür. Bu bilgilerin girilebilmesi standartlarla da belirlenmiştir. (Bkz. EK.1 EK.2 VE EK.3)

2.3.7. Anketler/Bilgi Formları

Anketler ya da bilgi formları, müzenin çevresi olarak nitelenen müzenin iletişim içinde bulunduğu insan gruplarının hepsine, amaca bağlı olarak uygulanabilir. Hatta bu insan grupları müzenin uzağındaki gruplar da olabilir. Sanat müzeleri toplumdan diğer müzelere oranla daha uzak olduğu için bu tür uygulamalar sanat müzesinin çevresi ile sınırlı kalmayabilir. Çünkü “Sanat müzesinin görevi, kendiliğinden müzeye gelenlerle ilgilenmek yerine, normalde sanat müzesini ziyaret etmeyecek olan ziyaretçisine ulaşmak” olarak belirginleşmiştir.” (Zolberg, 1994, 49) Bu uygulamalarda sonucunda edinilen enformasyon veriye dönüştürülerek, müze çalışmalarında değerlendirilebilir. Müzelerin, bu tür bilgiyi edinmesi internet kullanımı ile güçlenmiştir.

Bu tür çalışmaların gerçekleşme amaçlarından en yaygını ziyaretçi araştırmaları ya da ziyaretçi geliştirme çalışmalarıdır. Bu durum ziyaretçisi az olan sanat müzeleri için yeni fırsatlar sunmuş, bir sanat kurumu olan sanat müzesinin topluma ulaşması bakımından, sanat ortamındaki diğer kuruluşlara göre daha farklı olmasını sağlamıştır. Dünyanın pek çok yerinde müzeler ve galeriler karmaşık yapılarına ve belirsiz geleceklerine yönelik kimlikler geliştirerek kendilerini yeniden keşfetmektedirler ve bu çalışmalar, mevcut ve potansiyel ziyaretçiler ile görünür ve gerçek ziyaretçiler ile ilgilenmektedir”. (Hooper-Greenhill, 1999b, 3) Bu tür enformasyonun veriye dönüştürülmesi ve sonuçlara varılmasında bilgisayar teknolojileri kullanılmaktadır.

Ayrıca anket ya da bilgi formları, başka kurumlara da gönderilebilir. Örneğin New York’daki New Museum Of Contemporary Art’ın “Library Store” Departmanı, sanat kütüphanelerine böyle bir anket uygulamıştır. (Bkz. EK.8)

2.3.8. Bilgi Erişim Sistemleri

Sanat müzelerinde bilgi erişim sistemleri, sanat yapıtlarına ulaşmak için kullanılmakla birlikte, sanat yapıtının enformasyon olarak görüldüğü ve veriye dönüştürüldüğü sistemlerdir. Bu süreçte sanat yapıtı verisiyle birlikte “metadata”ya dönüşür.

Sanat müzelerinde bilgi erişim sistemlerinin kullanılması, bir yandan müze ziyaretçisinin ya da potansiyel müze ziyaretçisinin sanat yapıtına bilgi yoluyla daha kolay ulaşmasını sağlamış, diğer yandan sanat müzelerinin ve sanat kütüphaneleri gibi diğer sanat alanında bilgi hizmeti veren kurumların arasındaki iletişim ve işbirliğini güçlendirmiştir. Bu güçlenmede sanatın ulaşılabilir ve anlaşılabilirliğini desteklemiştir.

Müzelerin ortak bir ağ üzerinde sanatı sunmaları, sanat koleksiyonlarının bütünleşmesine neden olur. Kanada’da Kanada Mirası Bilgi Ağı (CHIN) [Canadian Heritage Information Network] , Amerika’da Sanat İmajı Konsorियumu (AMICO) [Art Image Consortium] [American Association of Museums] tarafından gerçekleştirilen Nazi Era Provenance Research Project (Bkz. EK.9) ortak bir veri tabanı oluşturulmasının örnekleridir.

Sanat müzeleri koleksiyonlarını belgelerken, sanatçı dizini ve konu başlıkları dizini oluştururlar. Bilgi Erişim sistemlerinin oluşturulması, sanat yapıtlarının sistemli bir konusal erişiminin olması anlamına da gelir. Sanat yapıtlarının sınıflanabileceği sistemli konu başlıklarının oluşturulması da sanatın araştırmacılar ve ilgililere kolaylık sağlamıştır. Böylece, müze koleksiyonlarının kütüphane katalogları gibi taranması söz konusu olmuştur. Her sanat müzesinde, koleksiyonlar internet üzerinden belli sınıflamalar halinde taranabilmektedir. Örneğin San Francisco Modern Sanat Müzesi’nin (SFMOMA) [San Francisco Museum of Modern Art] internet sayfasında sanatçı üzerinden yapıtlara ulaşılabilirdiği gibi mimarlık ve tasarım, medya sanatları, resim-heykel, fotoğraf gibi başlıklardan, belli bir sanat yapıtı ismiyle arama yapılabilmekte, öte yandan etkileşimli programlar yoluyla da sunulmaktadır. (Bkz.EK.10.1 ve EK.10.2) Örnekler çoktur. Bu tür sınıflamalar bir sunum olmaktan öteye gittiğinde sanat alanında otorite dizinlerinin oluşumuna neden olmuşlardır. Bu tür konu başlıkları müze tarafından oluşturulmuş olabilir ya da müze dışarıdan bir listeyi kullanabiliyor olabilir. Bu dizinler, tüm bilgi hizmeti veren kuruluşlarda olduğu gibi müzelerde de araştırmacılara yardımcı olur. Öte yandan bu tür sistemler diğer bilgi hizmeti veren kurumlarca kullanılabilir. J.P. Getty Müzesi bu konuda öncülük eden bir

sanat müzesidir. ‘Yetke dizini’, ‘Sanat ve Mimarlık Tezarusu’, ‘Coğrafi Yerler Tezarusu’, Sanatçı dizini oluşturmuştur.

Sanat müzeleri koleksiyonlarını belgelerken sanat yapıtının nasıl tanımlanması gerektiği konusunda da standartlar ortaya koymuşlardır. Sanat yapıtının tanımlanmasına yönelik bu standartlar konusunda J.P. Getty Müzesi (J.P. Getty Trust, 2005), Kanada’da CHIN, metadata standartları ve sadece müzelerle sınırlı olmayan Dublin Core Metadata Standartları bilinen örneklerdir.

Müzelerde bilgi erişim sistemleri, ödünç verilen yapıtlarla da diğer bilgi hizmeti veren kurumlara göre farklı yönde gelişmiştir. Müzeye ait enformasyon olan koleksiyonda bulunan ama ödünç verilmiş olan yapıtlar, sanal ortamda veriler olarak sunulur.

Bu sistemlerin internet üzerinde yaygınlaşmasının fazla olmasının, yanı sıra etkileşimli olmaları, müzeler yoluyla sanatı sadece yaygınlaştırmamakta, benimsetmektedir. Bu etkileşimli uygulamalardan biri, internet üzerinden, ziyaretçinin kendi koleksiyonunu dijital ortamda oluşturmasıdır. İzleyici seçimlerini internet üzerinden yapabilmekte, kendi sanat koleksiyonunu oluşturabilmektedir. Örneklerini Metrpolitan Museum of Art ve Virtual Museum of Canada’da ve daha pek çok müzede görmekteyiz. Bu uygulama, Türkiye’de Eczacıbaşı Sanal Müzesi tarafından gerçekleştirilmektedir.

2.3.9. Bilginin Pazarlanması

Sanat müzelerinde enformasyon ya da veri şeklindeki bilgilerin pazarlandığı görülür. Müzenin kar amacı gütmeyen bir kurum olarak, sunmakla yükümlü olduğu bilgiyi satması, pazarladığı bilgiden kar elde ettiğini değil kazandığı karı başka bir hizmete dönüştürdüğü anlamına gelir. Bu kazanç, her zaman müzeye doğrudan ulaşmayıp, müzenin ilişkili olduğu kişi ya da kurumlara gidebilir. Özellikle sanatçılara telif hakları kanalıyla destek sağlar. Bilginin sanat müzelerinde pazarlanmasının pek çok çeşidi vardır.

Bu çeşitlerden en eskisi ve en yaygını kitap ya da kitap dışı materyaller olarak müzenin ürettiği enformasyonun satılmasıdır. Bu enformasyonun halka satıldığı gibi kurum ve kuruluşlara da paarlanaabileceği dikkate alınmalıdır. Örneğin bir kütüphane gibi çalışan New York'daki, New Museum of Contemporary Art'daki 'Library Store' müzenin satış birimidir ve karı müzenin hizmetlerine ayrılmaktadır.⁶ (Bkz. EK.20) Küratörler ve danışmanların bilgilerinden oluşan enformasyon kaynakları satılmaktadır. Ayrıca kurumlara pazarlayacağı bilgi için pazar araştırması yapmaktadır. (bkz. EK.8)

Bilginin sanat müzelerinde pazarlanma biçimlerinden biri de söyleşi, galeri konuşmaları gibi sanatçı, küratör, sanat tarihçi gibi sanat alanındaki insanlarla gerçekleştirilen buluşmalardır. Sanat müzeleri için doğrudan edinilen bilgiye ulaşılması şansı, ortaya çıkan enformasyonla diğer müzelere oranla daha yüksektir. Çağdaş sanat söz konusu olduğunda sanat yapıtının üreticisine doğrudan ulaşılabilir. Yaygın bir uygulama olup, hemen hemen bütün müzeler de gerçekleştirilmektedir. Örneğin, Museum of Contemporary Canadian Art gibi pek çok müze slaytlı dersler, informal galeri konuşmaları ve aktarımların gerçekleştirildiği kurslar düzenlemektedir. (EK.11)

Yapıt dijital ortama aktararak enformasyon kaynağına dönüşmesiyle olur. Bir enformasyon kaynağı olarak yapıt bu şekliyle pazarlanabilmektedir. Bilginin pazarlanmasına sanat yapıtı da veriye dönüşmüş şekliyle aracılık eder. Sanat yapıtı, yaşayan sanatçılarla bu etkinlikler gerçekleştiğinde sanatçıya telif olarak geri döner. Örneğin, İngiltere'de National Portrait Gallery'de bilgi bu yolla pazarlanmaktadır. Örnekte görüldüğü gibi üç seçenekle bilgi pazara sunulmuştur. Bunlar; imajın internet sitesinde kullanımına yönelik, imajın kağıt üzerine basılmasına yönelik ve imajın başka bir biçimde kullanımına yöneliktir. (Bkz. EK.12) Bu şekilde ücretli hizmet sunan pek çok müze vardır.

⁶ New Museum of Contemporary Art Sales Associate for Special Projects ile internet üzerinde görüşme, 14 Nisan 2006.

2.3.10. İletişimin Değişen Yapısı

Daha önce de belirtildiği gibi müzenin iletişim içinde bulunduğu gruplar, ziyaretçiyle sınırlı değil çeşitlidir. Ziyaretçiler, sanatçılar, koleksiyoncular, galeriler bu iletişim ağının içinde kendilerini yeniden konumlandırmışlardır.

Sanat müzelerinde ziyaretçiyle iletişimde yaşanan değişim iki yöndedir. Birincisi müzelerin sanal ortama aktarılmasını da kapsayan bilgi ve iletişim teknolojilerinin sanat müzelerinde kullanılmasından kaynaklanmakta, ikincisi sanat yapıtının formunun değişmesidir.

Bilgi ve iletişim teknolojileriyle, müzelerin sanal ortama taşınması, orijinal haliyle olmasa bile sanat yapıtının müze binasının dışına elektronik ortam yoluyla çıkmasını sağladığı gibi müze içinde de, kiosk, elektronik sesli rehberler gibi yeni olanakların sunulmasına neden olmuştur. Bu sanal biçim ile müze, içerdiği bilgiyi ön plana çıkararak sunabilmektedir. Ancak bu, her zaman bilgi hizmetlerinin gerektirdiği biçimiyle etkin bir bilgi kullanımı olmayabilir. Enformasyon dağıtımıyla sınırlı olup, bilgi erişim sistemleri ile gerçekleşmeyebilir ve izleyici sadece sunulan bilgiye ulaşmaktadır ve bu bilgiler sadece kitap metinleri şeklinde düzenlenmiş bilgiler olabilmektedir. Tek başına değerlendirildiğinde, sergi tasarımının bir parçasıdır ve sanatın yaygınlaşmasında geçici niteliği olmakla birlikte, sınırlı bilgi kullanımınıdır. İzleyicinin sergiyi gezme sürecinde, rehberli turlarla aynı oranda bilginin kullanılır. Rehberli turlardan farkı ise izleyicinin kendi balına sergiyi gezmesi ve daha özgür olmasıdır.

İzleyiciyle iletişim bir biçimi olan eğitim de bu değişimden etkilenmiştir. “Sanat anlaşılması güç olduğundan, sanat müzelerinin, toplumsal rolünü daha çok eğitimle gerçekleştirmesi beklenmiştir ve bu da bugün eğitim rolünün müzelerin temel gerekçelerinden biri olarak gösterilmektedir.” (Hooper-Greenhill, 1999b, 2) Bu şekilde sanat müzelerinde değeri artan eğitim, müzede didaktik eğitimin terk edilerek, keşfe dayalı eğitimin yaygınlaşması ile çeşitlenmiştir. Bu rolünü net ve etkili bir yolla bilgiyi

ileterek, okul programları ile ilişkili eğitimsel deneyimler yaşatarak, interaktif teknolojilerle dinlenme ve eğlenceyi destekleyen olanaklar sağlayarak gerçekleştirilmektedir. (Hooper-Greenhill, 1999a, 42)

Örneğin, San Francisco Modern Sanat Müzesi'nin (SFMoMA) [San Francisco Museum of Modern Art] eğitim etkinlikleri çerçevesinde “Making Sense of Modern Art” adı altında internet üzerinde bir sanat yapıtını çözümlemeye olanak tanımaktadır.(Bkz.EK.10.2)

Öte yandan sanat müzelerinin koleksiyonları artık, sadece geleneksel sanat formlarından oluşmayabilir. Çağdaş sanat müzelerinde yapıt, elektronik ortamda farklı teknolojilerle üretilmiş olabilir. Bazı sanat yapıtları kendiliğinden interaktiftir. Sanat yapıtının kendisinin elektronik ortamda olması bu ayrıcalığın da yaşanabilmesini sağlar.

Sanat müzesinin finansal kaynaklarla iletişimi de diğer müzeler gibi değişmiştir. Bilgi ve iletişim teknolojileri olarak adlandırılan yeniliklerin sağladığı diğer bir yarar “elektronik ortamda yardımseverlik [e-philanthropy]” (Cobb, Nina Kresner, [t.y.]: 125-143) yaşanan maddi sıkıntıların çözümü için etkin bir araç olmuştur.

Sanatçılar, koleksiyoncular, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, galeriler gibi sanat alanında üretenlerin müzeyle iletişimi internet aracılığıyla değiştiği gibi, bu kişi ya da kurumların müze aracılığıyla iletişimi de güçlenmiştir. Sanatçı ve koleksiyoncularla ticari kurumları bir araya getirerek bir iletişim kanalı olan sanatın yaygınlaştırır. Örneğin Saatchi Gallery'nin sitesinde “Your Gallery” adlı bölümde, koleksiyoncu ve galeriler için yeni yetenek ve sanatçıları tanıma imkanı vermektedir. 500'den fazla sanatçı, yapıtını burada sergilemektedir.

Sanat piyasasında yer alan galeriler, koleksiyoncular ve müzayede kuruluşları gibi ticari örgütlenmeler, sanat müzesinin dikkate alması gereken enformasyon kaynaklarındandır. Ancak bu kurumların kar amaçlı kurumlar oldukları dikkate alınmalıdır. Bu kurumlara finansal bilgi bakımından ihtiyaç duyulabileceği gibi, bu tür kurumların koleksiyoncular

gibi sanatçılar ya da sanat yapıtlarının tanımlanması ve araştırmaların geliştirilmesi bakımından enformasyon kaynağı olarak görülebilir.

3. TÜRKİYE’DE BİLGİ TOPLUMUNA GEÇİŞ SÜRECİ VE TÜRKİYE’DE SANAT MÜZELERİ

3.1. Bilgi Toplumuna Geçiş Sürecinde Türkiye

“İngiliz sanayi devrimi ile başlayan sanayi toplumlarına evrilme sürecini kaçıran Osmanlı İmparatorluğu’nun bu geç kalmışlık mirasını devralan ve sanayileşme eşliğini henüz aşmamış bulunan Türkiye, şimdi, sanayi toplumları yeni bir çağa evrilirken hem bu tarihsel açığını kapatmak, hem de yeni çağ değişimini yakalayabilmek sorunu ile karşı karşıyadır” (TÜBİTAK, 1997, 23) Türkiye’deki bu soruna odaklanmış çalışmalar, düğüm noktasının bilim ve teknolojiyi yakalayabilmek olduğunda ortak bir görüşe varmıştır. Bu nedenle bilgi toplumu, ulusal ölçekte çeşitli bağlamlarda ele alınmışsa da en çok bilim ve teknoloji politikalarının değişmez bir parçası olmuştur. Ayrıca bilgi toplumu olmak için bilimsel bilginin gerekliliğine inanılarak çalışılmıştır. Tüm çalışmalar, sonuçta ‘politika oluşturma’ üzerinde yoğunlaşmıştır. Öte yandan Türkiye’nin bilgi toplumu olması yönünde Uluslar arası örgütler de çalışmalar yapmış ve geniş kapsamlı öneriler de bulunmuşlardır.

Ulusal ölçekte bir enformasyon altyapısının olmasının gerekliliği konusu, 1995 yılından beri Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi kapsamında Türkiye gündemindedir. (TUENA, Ekim 1999) 4 Ekim 1983 tarihinde 77 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile kurulmuş olan TÜBİTAK’ın Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu, 1997 yılından beri senede bir kez düzenli olarak toplanmaktadır. Kurulun yasa ile belirlenen görevleri, Türk Bilim Politikasının yürütülmesi; uzun vadeli BİT politikalarının tespitinde hükümete yardımcı olunması; hedeflerin saptanması, plan ve programların hazırlanması, kamu kuruluşlarının görevlendirilmesi; özel kuruluşlarla işbirliği sağlanması; gerekli yasa ve mevzuatın hazırlanması; araştırmacı insan gücünün yetiştirilmesinin sağlanması, araştırma merkezlerinin kurulması için tedbirler alınması, araştırma alanlarının tesbit edilmesi ve koordinasyonunun sağlanmasıdır. Alt yapı gerekliliği konusunda önce Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu’nun (BTYK) bilgi teknolojilerini öncelikli ele alması ise 1993 yılında gerçekleşmiş ulusal ölçekli bir girişimdir. “BTYK’nın 3 Şubat 1993’te karar altına aldığı ‘Türk Bilim ve Teknoloji

Politikası: 1993-2003”, bugünkü bilim ve teknoloji politkasının da temelini oluşturmaktadır.” (Törenli, 2004, 223) 1995 yılında geliştirilecek olan politikanın tarihi bu temele dayanmaktadır.

Türkiye’de bilgi toplumu ile ilgili çalışmalar, her ne kadar 1995’de kapsamlı başlatılsa da, belli disiplinler kapsamında çalışmaların yapılması ve Uluslararası örgütlerle Türkiye’nin gündemine girmesi daha önceye dayanır. Örneğin, eğitim alanında Doç Dr. Nabi Avcı, Cemalettin N. Taşçı, Doç. Dr. Deniz Derman, Doç. Dr. Nezih Erdoğan, Doç Dr. Ülkü Köymen tarafından, 1992’de “Enformasyon Toplumu ve Eğitim Sistemlerine Etkileri” adlı Milli Eğitim Bakanlığı Araştırma Raporu hazırlanmıştır. Raporda bilgi toplumunu daha önceki toplumsal yapılardan ayıran tüm özellikler, tek bir cümleyle ‘her alanda değişim hızının katlanarak artması’ şeklinde özetlenmiştir. (Çoban, 1997, 12) Bir diğer çalışma da “Ocak 1992 tarihli Türkiye Elektronik Sanayicileri Derneği’nin (TESİD), “Bilgi Toplumu ve Yarının Teknolojileri Karşısında Türkiye” başlıklı raporu ile Bilim ve Teknoloji Sanayi Tartışmaları Platformu bünyesinde “Enformatik Alanına Yönelik Bilim-Teknoloji-Sanayi Politikaları Çalışma Grubu’nun 1992-1995 yıllarını kapsayan çalışmaları olmuştur.” (Törenli, 2004, 223)

Bilgi toplumu ile ilgili Türkiye’nin ilk uluslar arası çalışmalardan biri de 1993 senesinde gerçekleşmiştir. WB, Türk Hükümeti ile birlikte 1993 senesinde “Turkey, Informatics and Economic Modernization Report” adlı raporu hazırlamıştır. Türkiye’yi bilgi tabanlı ekonomiye geçirmeyi amaçlamış ve bir eylem planı önermiş olan eylem planının başlıkları aşağıda belirtildiği şekildedir. (Törenli, 2004, 126)

1. Özel Sektörün Geliştirilmesi: bilgi ve iletişim teknolojilerinin uluslar arası rekabete desteğini arttırmak;
2. İnsan sermayesinin düzenlenmesi: İnsan kaynakları ve eğitim stratejisini bilgi temelli ekonominin gereksinimlerine uydurmak;
3. Kamu Sektörü Yönetimi: Kamu hizmetleri alanında bilgi ve iletişim teknolojilerinin daha etkin kullanımı;

4. Enformasyonun Düzenlenmesi: Bireysel özgürlükleri ve tüketici haklarını, bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanımından kaynaklanabilecek risklere karşı güvence altına almak.

Bilgi toplumu olmak fikrini devlet politikası içine sokan ‘Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi’ ise VII. beş yıllık kalkınma projesinin bir parçası olarak 1995 yılında ortaya çıkmıştır. Proje, Yüksek Planlama Kurulu’nun, Ocak ayında ‘VII. Plan Döneminde Öncelikle Ele Alınacak Temel Yapısal Değişim Projeleri’ başlığı altında belirlediği 20 projeden biri olup, Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) eliyle oluşturulan Çalışma Komiteleri’nde bu projelerin geliştirilmesini istemiştir. (TÜBİTAK, 24 Şubat 1995, 3) Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi raporunda, Türkiye’nin henüz sanayileşme eşiğini aşamamış ülkeler arasında kendi deneyimini değerlendirmesi, geleceğin enformatik altyapısını inşa etmesi konusunda, başarılı bir atılım yapabilme şansına sahip pek az ülkeden biri olduğu belirtilmektedir. (TÜBİTAK, 24 Şubat 1995, 22) Ayrıca, rapor, Türkiye’nin, 1980’lerde ekonomilerin uluslararasılaştığı bir süreçte, kendi ulusal ekonomisini yeniden tanımlarken, bunun asgari gereklerinden biri olan telekomünikasyon altyapısını, çağın normlarına uygun olarak yeniden inşa etmiş bir ülke olduğunu belirtmekte ve master plan yapılarak beyingücü, para, donanım gibi kaynakların kullanımı konusuna netlik kazanması gerektiğini öne sürmektedir.

1995 yılındaki Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi’ nin raporu, bilgi toplumu olmada altyapı çalışmalarından biri olan telematik hizmetler konusunda yeni atılımların kapsayacağı alanlara ait gelişmeler yaşanmış olduğu göstermiş ve bilim ve teknoloji yeteneğinin geliştirilmesi için aşağıdaki koşulların oluşturulmasını önermiştir: (TÜBİTAK, 24 Şubat 1995, 17-18)

1. Kritik kitleye ulaşmış bir beyin gücünün olması;
2. Dünya standartlarına erişmiş, yüksek öğretim kurumları içeren bir eğitim-öğretim sisteminin olması;
3. Üniversite, kamu araştırma kurumları ve özel sektör AR-GE birimlerinden ve bunların ortak araştırma girişimleriyle (rekabet öncesi araştırma konsorsiyumları, üniversite eksenli ortak araştırma merkezleri v.b.) üniversite ve

kamu araştırma kurumları ekseninde geliştirilen kuluçkalıkları (inkübatörler), teknoparklar ve teknokentlerden ve teknoloji geliştirme bölgelerinden ulaşacak bir ulusal AR-GE ağıının olması;

4. Bu ağı destekleyecek yurtdışı enformasyon/bilgi odaklarıyla bağlantılı bir ulusal enformasyon ağıının olması.

1998’ de devlet organlarında gerçekleşen bir gelişme TBMM Bilgi Teknolojileri Grubu, Prof. Dr. Ziya Aktaş’ın başkanlığında kurulmasıdır. Grup çalışmalarının en önemli adımı, 2001’de yürürlüğe giren araştırmayı destekleyecek nitelikli “Teknopark Yasa Önerisi” olmuştur. Grubun bir dikkate değer çalışması da 2000’de Bilgi Toplumu Bakanlığı’nın kurulması için “Bilgi Toplumu Bakanlığı’nın Kuruluş ve Görevleri Hakkında Kanun Teklifi”dir.

Gelişmekte olan ülke olarak nitelenen Türkiye’yi ilgilendirebilecek bir çalışma da Bilim ve Atılım Projesinin oluşturulduğu 1995 yılında, WB geliştirmekte olan ülkeler için telekomünikasyon alanında geliştirdiği programdır. Programın içeriği, o sırada Türkiye’deki çalışmalarla paralellik gösteren bir konudur. ‘Information for Development Program: The Consequences of Current Telecommunications Trends for the Competetiveness of Developing Countries’, geliştirmekte olan ülke insanların bilgi ve iletişim teknolojileri etkileşimi ile değişen iş yaşamına uyumu için telekomünikasyon alanına yapılacak yatırımlarla eğitim alanına yapılacak yatırımların birbiriyle örtüşmesi, özellikle de eğitimde bilgisayarın yaygın kullanımını teşvik edici bir yaklaşım sergilediğini söyleyerek bu teknolojilerin, toplumsal yaşamın diğer unsurlarıyla ilişkisine değinir.

Bilgi politikası çalışmaları, bilgi ve iletişim teknolojileri ile bilimsel gelişmeyle beraber değerlendirerek, Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu ile çalışmalarını günümüze kadar çalışmalarını sürdüren, TÜBİTAK 1996’da Başbakanlık TÜBİTAK’ı “Türkiye’de Enformasyon Politikası ve Enformasyon Altyapısı Master Planı” nın hazırlanması için görevlendirmiştir. Bu görev kapsamında hazırlanan master plan çerçevesinde Ulusal Akademik Ağ oluşturulmuş ve 1996 senesinde ULAKBİM ile faaliyete geçirilmiştir.

“Bilgi Topluma Geçiş İçin Teknolojik Altyapının Güçlendirilmesi”, yukarıda da belirtilmiş olduğu üzere TÜBİTAK’ın benimsediği alanlardan biri olup, Bilgi ve İletişim Teknolojileri geliştirilmesi öncelikli başlıklardan biri olmuştur. (TÜBİTAK, 2005) Türkiye’nin bilgi toplumu olması için, bilgi ve iletişim teknolojileri alanında altyapı oluşturulmasına yönelik sürekli çalışmalardan en geniş kapsamlılarından biri de 1996 yılında başlayan geniş katılımlı bir çalışma sonucu ortaya çıkan “Türkiye Ulusal Enformasyon Altyapısı Ana Planı”, kısa adı ile TUENA projesidir. Proje, T.C. Ulaştırma Bakanlığı koordinasyonunda, Türkiye Teknoloji Geliştirme Vakfı (TTGV), Türk Elektronik Sanayicileri Derneği’nin desteğiyle bilgi toplumunun teknoloji altyapısına, destek veren kuruluşlardan TÜBİTAK-BİLTEN Tübitak Bilgi Teknolojileri Elektronik Araştırma Enstitüsü tarafından gerçekleştirilmektedir. “Türkiye’de bilgi toplumu olma yolunda ulusal politika çalışmaları TUENA (Türkiye Ulusal Enformasyon Altyapısı) projesinde başlamıştır.” (Atılğan, 2002, 155-162)

1997-2000 arası TUENA Projesi, VII. Beş Yıllık Kalkınma Planı İhtisas Komisyonu Raporları da sadece bilgi teknolojilerine odaklanmayan, bu teknolojilerle birlikte kapsamlı politika oluşturmak üzerine yapılan çalışmalardandır. Türkiye 2010 başlıklı raporlarında, “Bilgi Toplumu” kavramı kullanılmaktadır.

Bilim ve teknoloji alanında Türkiye’de veriler her geçen gün artmakta ve değerlendirilmektedir. Bu konuda yapılan çalışmaların çoğu, Türkiye’de bilim ve teknoloji politikaları alanında en üst düzey karar organı “Bilim Teknoloji Yüksek Kurulu”nun da sekreteryasını yapan TÜBİTAK tarafından gerçekleştirilmektedir. Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu’nun “Vizyon 2023” projesi, teknoloji öngörüsü, teknoloji envanteri, araştırmacılar envanteri, ulusal AR-GE altyapısı konularında çalışmalarını düzenli olarak sürdürür. Bilgi toplumu olmanın önemli ayaklarından birinin bilgi ve iletişim teknolojileri olmasından ötürü, bir yandan da bu konunun tek başına araştırılması sürmüştür. 24 Ocak 2003 tarihli, ‘TÜBİTAK Vizyon 2023 Teknoloji Öngörüsü Projesi’, ‘Bilgi ve İletişim Teknolojileri Paneli Birinci Aşama Ön Raporu’nda Türkiye’nin bilgi ve iletişim teknoloji alanındaki güçlü ve zayıf yönleri ortaya konmuştur. Buna göre Türkiye’nin bilgi ve iletişim teknolojileri konusunda güçlü yanları, güçlü bir iletişim altyapısı, güçlü donanım/tasarım/üretim alt yapısı ve

birikimi, nitelikli eleman, tüketim sektöründeki güçlü durum; zayıf yanları ise uzun vadeli ve stratejik düşünce eksikliği, pazarlamanın bilinmemesi, yaratıcı ve yenilikçi bir kültür olmaması, organizasyon ve takım çalışması eksikliğidir. (TÜBİTAK, 24 Ocak 2003, 18-19)

2000'lere gelindiğinde Türkiye'de teknolojilerin kullanımı konusuna ağırlık verilmiştir. Sayısal verilerin ortaya konmasının yenilenme için bir ihtiyaç olduğu düşünülmüştür. Bilgi teknolojilerinin toplumsal açıdan değerlendirilmesinde öncülük eden çalışmalardan biri de TUENA Projesi olmuştur. 2000'de TÜBİTAK Bilgi Teknolojileri ve Elektronik Enstitüsü (BİLTEN) Bilgi Teknolojileri Yaygınlık ve Kullanım Araştırması yapılmıştır. (TÜBİTAK-BİLTEN, 2000) Türkiye'de bilgi ve iletişim araçlarının yaygınlığı, kullanımı ve tüketicilerin tercih önceliklerini saptamak üzere yapılmış bu saha araştırmasının amaçları; Türkiye'de bilgi ve iletişim teknolojilerinin yaygınlığını ve kullanım karakteristiklerini saptamak; bilgi ve iletişim teknolojilerinin yaygınlık ve kullanım değerleri temelinde Türkiye'nin "bilgi toplumu" politikalarındaki konumunu saptamaya yardımcı olmak; bilgi toplumu kavramı ile ilişkisi içinde Türkiye'nin bilgi ve iletişim politikalarının oluşturulmasına veri sağlayarak katkıda bulunmak; bilgi ve iletişim sektöründe faaliyet gösteren firmalara stratejik planlama ve pazarlama faaliyetlerinde kullanabilecekleri veri sağlamak olmuştur. Bu amaçlar da bilgi teknolojilerinin toplumsal bağlamda ele alındığını kanıtlar.

Bilgi toplumu olmanın ölçütlerinin ortaya konmuş olması, ülkelerin değerlendirilebilmesine olanak tanımıştır. Türkiye'nin içinde bulunduğu böyle bir değerlendirme, OECD tarafından yapılmış ve 'Information Society, Measuring the ICT Sector' adlı 2000 tarihli raporda belirtilmiştir. Değerlendirme, bilgi toplumunun ölçütlerinden olan bilgi sektöründe çalışan insan sayısının çokluğu ile ilişkilidir. Türkiye ile ilgili değerlendirmelere göre iş piyasasında bilgi ve iletişim sektörünün istihdam içindeki payının %0,5 ile OECD ülkeleri arasında en düşük seviyede olduğunu göstermektedir. OECD ülkelerinde bu oran, % 0,8 olarak tespit edilmiştir.

Bilgi ve iletişim teknolojilerinin toplumsal yapıyı etkileyen durumu yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Bu teknolojileri ulusal ölçekte toplumsal bir fırsata

dönüştürmekle birlikte sadece kamunun değil, kamuyla beraber özel sektörün, sivil toplum kuruluşlarının, basın ve medyanın ve üniversitelerimizin de katkı ve katılımına açık olabilecek bir kurumsal yapıyı oluşturmayı hedefleyen yeni bir biçim ortaya çıkar: e-devlet projesi. Türkiye’de Avrupa Birliği’nin e-Avrupa projesini destekler nitelikli, e-Türkiye projesi başlatılması çalışmaları 2001 yılında Ulusal programa konmuştur. Bu çalışma aynı zamanda Türkiye’nin AB süreci kapsamında bir çağrıya karşılık olarak başlamıştır. Çünkü “AB’yi bilgi tabanlı ekonomiye taşımak, AR-GE ve yetişmiş insan gücüne yatırım yoluyla rekabetçi bir yapılanmayı gerçekleştirmek ve İnterneti daha ucuz, daha hızlı, daha güvenli kılarak yaygınlaştırmak üzere Avrupa Komisyonu Haziran 2000’de ‘e-Avrupa Eylem Planı’nı devreye sokmuştur.” (Törenli, 2004, 225) Bu plana Türkiye de dahil edilmiştir.

e-Türkiye çalışmaları, “e-Avrupa+” ve “e-Dönüşüm Türkiye”dir. Bilgi politikalarıyla birlikte gündeme gelmeye başlamıştır. “e-Avrupa+” Türkiye’nin AB’ye geçiş sürecinde, Türkiye’nin dahil olduğu bir projedir. Bilgi toplumunun gereklerinden biri olan e-devlet, “e-Avrupa+” projesine paralel olarak, Türkiye’de “e-Dönüşüm Türkiye Projesi” ile gerçekleştirilmek istenmiştir. Temmuz 2005’de T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, kamu kuruluşlarının birlikte çalışmasına yönelik “e-Dönüşüm Türkiye Projesi Birlikte Çalışılabilirlik Esasları Rehberi”ni hazırlamıştır. Rehberde, genel esaslar ve birlikte çalışabilirlik politikası tanıtılmış ve bilginin sunumu, taşınması, değişimi, entegrasyonu, güvenliği ve geliştirilen çözümlerin yaşam döngülerine ilişkin teknik standartlar belirlenmiştir. Verilerin kamu kuruluşlarında oluşturulması konusunda bilgi verilmektedir.

21. yüzyılın başında Türkiye’de bilgi iletişim teknolojilerini toplumsal boyutuyla değerlendiren ve Türkiye’yi bir bilgi toplumuna dönüştürmeyi hedefleyen çalışmalardan biri de 10-12 Mayıs 2002’de düzenlenen Bilişim Şuraları olmuştur. Bu amaç, birincisi gerçekleşen bilişim şurasının amaçlarından anlaşılmaktadır. (Türkiye Bilişim Şurası, 2002)

- Ulusal politikaların oluşturulması;
- Saydam ve sürekli çalışan katılımcı mekanizmalarının tespiti;

- Planlama, koordinasyon, teşvik ve düzenlemeleri belirleyici mekanizmaların tespiti;
- Devletin bu teknolojiler ve getirdiği değişimin ışığında yeniden yapılanmasına yönelik stratejilerin belirlenmesi;
- Hukuki altyapının oluşturulması;
- Değişim sürecinin somut ve takvime bağlanmış bir "Eylem Planı"nın ve ilgili izleme mekanizmalarının kurulması;
- Ulusal Örgütlenme Modelinin belirlenmesi;
- İnsan kaynakları gereksiniminin belirlenmesi ve gerektirdiği yeniden yapılanmalar için çözüm alternatiflerinin saptanması;
- e-avrupa+ için e-türkiye girişiminin hedefleri ve gelişmelerin izlenmesi yönlendirilmesi.

Bilgi toplumu kurmayı hedefleyen Şura'nın önerileri ise şunlardır:
(Türkiye Bilişim Şurası, 2002a)

- TBMM Bilişim Şûrası Kurulu üyesi milletvekillerinin Şûra sırasında oybirliği ile kurulmasını benimseyip, taahhüt ettikleri 'TBMM Bilişim Komisyonu' ivedilikle kurulmalıdır.
- Ülke Bilişim Stratejilerini oluşturacak, uygulamaları takip ve koordine edecek, sorunlara müdahale edip çözecek kurumsal bir düzenlemeye gidilmelidir.
- Bu düzenleme gerçekleştirilinceye kadar Başbakanlığa bağlı ve özel sektör, sivil toplum kuruluşları ve akademik çevrelerin de katıldığı bir Bilişim Kurulu zaman kaybetmeden kurulmalıdır.
- Hükümetimizin Ulusal Programda taahhüt ettiği eAvrupa+ girişimine ülkemizi uyarlamaya yönelik e-Türkiye projesi kapsamında ulusal seferberlik ilan edilmeli; hem toplumda hem de devlet katında e-Kültür'ün oluşturulması sağlanmalıdır.
- Devletin tüm iş süreçleri, e-Devlet yaklaşımı ile tekrar gözden geçirilmeli; vatandaşa ve konuya taraf tüm kurum ve kuruluşlara ilişkin bilgi kaynakları belirlenmeli; devletteki bilgi dolaşımı bu kaynaklar üzerinden yapılmalıdır.

Çalışmalarda temel yaklaşım bürokratik süreçlerin verimliliği ve vatandaş memnuniyetinin sağlanması olmalıdır.

- Bilgi toplumuna geçiş sürecinde ülkemizin hukuk alanındaki vizyonu, "toplumsal ve bireysel yaşamın her alanında belirleyicilik işlevi üstlenen bilginin, fikri emeğin ve yaratıcılığın değerinin tanındığı, saygı gösterildiği ve korunduğu, sayısal uçurumu engelleyen dinamik bir hukuki altyapının, düşünce, ifade, bilgiye erişim özgürlüğü ve kişisel verilerin korunması başta olmak üzere, hukuk devleti temel ilke ve kuralları çerçevesinde gerçekleştirilmesi" olarak belirlenmelidir.
- Türkiye 21. yüzyılda varlığını sürdürebilmek için eğitim politikasını yeniden yapılandırmak zorundadır. Bu yapılanma, toplumumuzun düşünme, öğrenme ve iletişim alışkanlıklarını geleceğin gereksinimlerine yanıt verecek biçimde değiştirebilmek; yaratıcı, girişimci, esnek, yenilikçi ve sorgulayıcı bir düşünce tarzı geliştirebilmek için bilişim teknolojilerinden yararlanmaya yönelik olmalıdır.
- Türkiye, AR-GE kültürünü toplumun her alanına yaymak, uluslararası nitelikte AR-GE yapmak ve dünyada bilişim teknolojilerinin seçilmiş alanlarında, özellikle yazılım alanında söz sahibi bir ülke konumuna gelmek zorundadır. Bu konuda önemli bir adım olan Avrupa Birliği 6. Çerçeve Programı'na katılım kararının gerekleri yerine getirilmelidir.
- Girişimcilik, üniversite-sanayi işbirliği desteklenmeli, bu amaçla teknoparklar, girişim sermayesi gibi oluşumların yasal düzenlemeler ve teşvik mekanizmaları ile önü açılmalıdır. ABD ile ülkemiz arasında görüşülen "Nitelikli Endüstriyel Bölge" anlaşmaları ve benzer uluslararası anlaşmalar kapsamına bilişim teknolojileri mutlaka dahil edilmelidir.
- Türkiye, coğrafi konumunun sağladığı avantajını, ülkeler ve kıtalar arasındaki sayısal iletişimde "Avrasya Sayısal Kavşak Noktası" olma avantajına dönüştürmelidir. Bunun için ulusal bilişim altyapısı, tüm aktörlerin ortak yatırım ve fon destekleriyle 2003 yılının ilk yarısında kurulup işler hale getirilmelidir.
- İnternet'in yaygınlık kazanması için daha ucuz, daha hızlı ve daha güvenli İnternet hizmeti verme ilkesi, geniş bant altyapısı ile desteklenerek hayata geçirilmelidir. Bunun için yapılacak planlamada Sayısal Abone Hattı (DSL)

altyapısı 2003 yılı sonuna kadar tüm yurdu kapsayacak biçimde hizmete açılmalıdır.

- İletişim sektörünün özelleştirilmesi 2003 yılı sonuna kadar gerçekleştirilmeli; buna koşut olarak bu sektörde adil rekabet ortamı sağlanmalıdır.
- "Türkiye'de Yazılım Üretiminin Teşvik Edilmesi Hakkında" Bilişim Şurası Sektörün Gelişimi Çalışma Grubu tarafından hazırlanmış olan yasa taslağı önerisi TBMM'ye sunularak ivedi olarak yasalaşmalıdır.”

2002’de TÜBİTAK “Bilgi Toplumu Politikaları Üzerine Bir Değerlendirme” raporu hazırlayarak bir kez daha politikalara dikkat çekmiştir. Rapor, teknolojilerin zayıf yönlerinin güçlenmesi için politikalara ihtiyaç olduğunu, ulusal bilim ve teknoloji politikalarının en önemli ayaklarından bir tanesi bilgi toplumu politikaları olduğu sonucuna varır. 2002 yılına ait Tübitak raporuna göre oluşturulan politikalar doğrultusunda eylem planları geliştirmek ve harekete geçmenin yanında, çalışmalarda sürekliliğin sağlanması için planlı olarak izlenmesi ve değerlendirilmesi gereken başlıklar belirlenmiştir. Bu başlıklar şöyledir (TÜBİTAK, Eylül 2002, 3) :

- “Belirli sayıdaki ülkenin politikaları, eylem planları, kurumsal yapılanmalar ve mevzuatlar,
- Öncelikli belirlenen teknoloji alanları için, teknolojilerdeki gelişmeler, standartlaşma eğilimleri,
- Yeni uygulama alanları,
- Ulusal bilişim sanayii, üretim yetenekleri ve sorunları,
- Sanayii yeteneğini arttıracak politika araçlarının uygulanabilirliği ve gerçekleşmesi,
- Eğitim ve sağlık gibi öncelikli sektörlerdeki uygulama projeleri,
- Sanayide bilgi teknolojilerinin kullanımı ve etkisi,
- Çapraz sektör etkileşimleri,
- Hanelerde bilgi teknolojilerinin kullanımı ve yaygınlığı,
- Uluslararası politikaların, (IMF, WB, OECD) etkilerinin izlenmesi”

2004’de 2. Bilişim şurası birincisiyle aynı olan amaçlarla yapılmıştır. Türkiye 2. Bilişim şurası’nda iletişim alt yapısı, eğitim, AR-GE, e-Türkiye, ve bilişim sektörünün konuları ele alınmıştır. (Türkiye Bilişim şurası, 2004)

Sayısal veriler doğrultusunda değerlendirmelerin, Türkiye’de ulusal bir çalışma olarak ihtiyaç olduğu daha sonra ortaya konmuştur. Değerlendirmeler için istatistiklerin geliştirilmesi gerekmektedir. 10 Mart 2005’de gerçekleştirilen Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu 11. Toplantısı’nda Ulusal Bilim ve Teknoloji Performans Göstergelerini belirlenmiştir. (BTYK, 10 Mart 2005, 33).Bu göstergelerin doğru ve güvenilir izlenmesi için Türkiye İstatistik Kurumu tarafından üretilmiş istatistikler yapılmaya başlanmıştır. 8 Mart 2006’da, Ankara’da Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu 13. Toplantısı, Gelişmelere İlişkin Değerlendirme ve Kararlar, 13. Toplantıda Ulusal Yenilik sistemi ile ilgili stratejik kararların alınmasında temel teşkil eden ve uluslararası karşılaştırma yapmaya imkan veren mevcut istatistiklerin iyileştirilmesini önermiştir. (BTYK, 8 Mart 2006)

İstatistiksel çalışmaların sonuçları, Türkiye’nin bilgi toplumu olması yönünde fırsat ve tehditleri olduğunu göstermektedir. Tehditlerin biri internet kullanımının yaygınlık oranının azlığıdır. Bu tür araştırmalar OECD’nin de ölkeler genelinde yaptığı bir çalışmadır. Örneğin içinde Türkiye’nin de yer aldığı çalışmada internet kullanımının yaygınlığı, Tablo 3’ de sayısal verilerle gösterilmektedir.

Ancak Türkiye’de bilgiye ulaşımın yaygınlaşmaması anlamına gelen bu durum bir tehdit olarak düşünölürken, bilgi toplumunda amacın yaygınlık değil, üretimin iyileştirilmesi olduğu öne sürölmektedir. (Tekman, 2002, 270)

Bilim ve Teknoloji alanında Türkiye’de sınırlı kaynakların olması da Türkiye’yi bilgi toplumuna geçiş sürecinde tehdit eden unsurlardan biri olmuştur. Tablo 4’de bu durum görsterilmektedir.

Ülkeler	2001	2002	2003	2004	2005
Avustralya	0.9	1.8	3.5	7.7	13.8
Avusturya	3.6	5.6	7.6	10.1	14.1
Belçika	4.4	8.7	11.7	15.5	18.3
Kanada	8.9	12.1	15.1	17.6	21.0
Çek Cumhuriyeti	0.1	0.2	0.5	2.5	6.4
Danimarka	4.4	8.2	13.0	19.0	25.0
Finlandiya	1.3	5.5	9.5	14.9	22.5
Fransa	1.0	2.8	5.9	10.5	15.2
Almanya	2.3	4.1	5.6	8.4	13.0
Yunanistan	0	0	0.1	0.4	1.4
Macaristan	0.3	0.6	2.0	3.6	6.3
İzlanda	3.7	8.4	14.3	18.2	26.7
İrlanda	0	0.3	0.8	3.3	6.7
İtalya	0.7	1.7	4.1	8.1	11.9
Japonya	2.2	6.1	10.7	15.0	17.6
Güney Kore	17.2	21.8	24.2	24.8	25.4
Lüksemburg	0.3	1.5	3.5	9.8	14.9
Meksika	0.1	0.3	0.4	0.9	2.2
Hollanda	3.8	7.0	11.8	19.0	25.3
Yeni Zelanda	0.7	1.6	2.6	4.7	8.1
Norveç	1.9	4.2	8.0	14.8	21.9
Polonya	0.1	0.3	0.8	2.1	2.4
Portekiz	1.0	2.5	4.8	8.2	11.5
Slovakya	0	0	0.3	1.0	2.5
İspanya	1.2	3.0	5.4	8.1	11.7
İsveç	5.4	8.1	10.7	14.5	20.3
İsviçre	2.0	5.6	10.1	17.5	23.1
Türkiye	0	0	0.3	0.7	2.1
Birleşik Krallık	0.6	2.3	5.4	10.5	15.9
Amerika Birleşik Devletleri	4.5	6.9	9.7	12.9	16.8
OECD	2.9	4.9	7.3	10.2	13.6
EU15	1.6	3.4	5.9	9.7	14.2

Tablo 3: 2001-2005 Arası her 100 kullanıcıda tespit edilen internet kullanıcısı (OECD, 2005)

Ülkeler	Oran (%)
Avrupa Birliği (14 ülke ortalaması)	5.9
Yeni Zelanda	8.6
İsveç	8.3
Amerika Birleşik Devletleri	7.8
İsviçre	7.7
İngiltere	7.6
Japonya	7.4
Hollanda	7.0
Danimarka	6.5
Fransa	6.4
Belçika	6.0
Finlandiya	6.0
Norveç	5.7
İrlanda	5.7
Almanya	5.6
Avusturya	5.1
Portekiz	5.0
İtalya	4.3
İspanya	4.1
Yunanistan	4.0
Türkiye	2.6

Tablo 4: The UNICE Brenchmarking Report, 1999’den alınmış BİT yatırımlarının GSYHİ’ye oranı (%) 1997 (Törenli, 2004, 235)

Türkiye’nin bilgi toplumuna geçiş sürecinde bu tehditlerin fırsata dönüştürülmesi için Türkiye için fırsatlar da vardır. Bu fırsatlar, genç nüfusun fazlalığı, 1980’lerde başlamış açık ekonomi ve küreselleşmedir. (Bilgi Toplumuna Geçiş, 272) 21. yüzyılda ülkelerin zenginlikleri yalnızca para ya da doğal kaynaklarının zenginliği ile değil, aynı zamanda bilgi ve insan kaynaklarının zenginliği ile ölçülmesi, Türkiye’nin küreselleşen dünyada hakettiği yeri alması, bilgi ve iletişim teknolojilerinde, kısaca bilişim teknolojilerinde yetkinleşmesine bağlıdır.

Diğer taraftan Türkiye’de ekonomik potansiyel olarak görülen gelişmeler vardır. Örneğin BİT pazarındaki gelişmeler önemli olarak görülmektedir. Aşağıdaki tabloda gelişme gösterilmiştir. “Bu durum özel sektör ve kaynak birikimi açısından önemli bir potansiyele işaret etmektedir.” (Törenli, 2004, 253)

Hizmet Türü	1998	1999	2000
BİT Donanımı	18.6	18.2	17.1
Yazılım	2.9	2.9	3.3
Hizmet	3.9	4.1	3.8
Telekom Donanımı	18.6	22.9	26.3
Taşıyıcı Hizmetler	55.2	50.8	48.5
Tüketim Malzemeleri	0.8	1.1	1.0
TOPLAM	100.0	100.0	100.0

Tablo 5: BİT pazarındaki gelişmeler
BT Vizyon (Pazar), Nisan 2001, Sayı:3, s. 20’den alınmıştır. (Törenli, 2004, 253)

Fırsatlar kullanılarak Türkiye’de gelişmeler de yaşanmıştır. Bilgi toplumu olmak için yapılan girişimler, çalışmalar devlet, sivil toplum örgütleri, üniversiteler ve sınırlı sayıda özel sektör kuruluşu kapsamında sürdürülmüştür. Türkiye, bilgi toplumunda özel sektörün ve sivil toplum örgütlerinin toplumsal yapıyı geliştirici özelliklerinin, kendi potansiyeliyle değerlendirildiği bir süreci yaşamaktadır.

Telekom sektöründe gelişmelerin yaşanması da Türkiye’nin potansiyeli olarak görülmekte ve sürekli vurgulanmaktadır. Bu gelişmeler; “GSM ihalelerinin getirdiği altyapı yatırımları, internet pazarındaki kampanya atakları ile kullanıcı ve hizmetlerin çeşitliliğindeki artış, internette içeriği ön çıkaran haber sitelerinin yoğun olarak devreye girişi, KOBİ’lere önem verilerek, bu şirketlere dönük yazılım , ağ bağlantısı ve çözüm paketleri sunumunun artması, risk sermayesi ve teknoloji şirketlerinin borsaya açılması, sayısal yayıncılığa giriş, yasal çerçevenin oluşturulması yönünde özellikle RTÜK’ün frekans tahsisine yeni bir yasal çerçevede geçme hazırlığı vb.”(Törenli, 2004, 254) olarak görülmektedir.

Çalışmalar, yukarıdaki verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere kamu kuruluşlarının da, yenilenmede kendilerini geliştirmelerine olanak tanımıştır. Başlanmış ve bir kısmı yürütülen kamu projeleri vardır. Bunlar Milli Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Projesi (Bilgisayar Destekli Eğitim) (sonuçlanmamış), Adalet Bakanlığı Ulusal Yargı Ağı Projesi (UYAP), Maliye Bakanlığı Vergi Dairelerinin Otomasyonu Projesi (VEDOP), Tarım Bakanlığı Çiftçi Kayıt Sistemi, Gümrük Müsteşarlığı Gümrük İdareleri

Otomasyon Projesi, Sağlık Bakanlığı Hastane Bilgi Sistemi, Çalışma Bakanlığı SSK/Bağkur Otomasyon ve Akıllı Kart Projeleridir. (Törenli, 2004, 241-242)

Kamu projeleri devlette, özel sektör temsilcileriyle birlikte başbakanlığa bağlı bir Ulusal Bilgi Teknolojileri Konseyi'nde temsil edilmektedir. Bu fırsatları destekleyecek olan yeni teknolojilerin ve fikirlerin geliştirilmesine imkan tanınmasına öncelik verilmesidir ki bu tür konular yukarıda da belirtildiği üzere devlet politikalarının konusu olmuştur. Türkiye'nin bilgi toplumunda potansiyeli ancak Türkiye'nin fırsatları ve bu fırsatların desteklenmesi ile kullanılabilir.

Türkiye, bilgi toplumundan önceki sanayi toplumu statüsüne girmeyi tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Ancak bilgi toplumunu yakalama şansı vardır. İstatiksel veriler Türkiye'nin bilgi toplumu olma potansiyelini göstermektedir. Bilginin gelişim süreci bakımından bakıldığında, doğal süreç geç de olsa izlenmektedir. Bugün bilginin depolandığı elektronik ortamın daha fazla yaygınlaşması ile belki tarihsel teoriler bağlamında Türkiye'nin bilgi toplumu olma potansiyeli olduğu ortaya konmuştur. Ulusal yenilenme araştırmaların desteklenmesi temeline dayandırılmıştır. Bu bağlamda bir yandan kamu kuruluşlarının Türkiye'de kendilerini geliştirebilmesi olanağı doğmuş, diğer yandan özel sektöre, sivil toplum örgütlerine proje ve bilimsel araştırmalar yoluyla bir ölçüde toplum için hizmet geliştirme olanağı tanınmıştır. Ancak belli alanlarda yapılan çalışmalar olsa da bilgi toplumu için politikaya ihtiyaç vardır. Bilgi toplumu olmak için bütüncül politika çalışmaları yapılmaktaysa da henüz uygulamaya geçilmemiştir.

3.2. Bilgi Toplumuna Geçiş Sürecinde Türkiye'de Müze

“Enformasyon toplumuna geçiş sürecinde başta hükümetler olmak üzere, özel sektör kuruluşları, sivil toplum örgütleri, kullanıcı grupları, kamu kurum ve kuruluşları, üniversiteler, vakıflar bu sürecin hem tetikleyicisi hem de işbirliğini kuran aktörler olarak değerlendirilmektedir.” (Törenli, 2004, 238) Müze de gerek bağlı bulunduğu organizasyon, gerek işbirliği gerektiren yapısı itibarıyla bu tanımlama içinde yer alan aktörlerden biridir. Dolayısıyla bilgi toplumuna geçiş sürecinde müzeler, ister devlete

bağlı olsun, ister özel sektöre ya da özel vakıf bünyesinde olsun bilgi toplumuna geçiş süreci yaşayan Türkiye’de edilgen değil, etken olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle, bir yandan devletin doğrudan müzeleri kapsayan yeni yasal uygulamalarına, diğer yandan da müzelerin bu süreçte değerlendirdiği ve değerlendirebileceği olanakların neler olduğuna bakmak gerekir.

80’li yıllarda, devlet özel müzelerin kurulması ile ilgili kararlar alınmıştır. Bunlardan ilki, 18.10.1980 gün ve 17129 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan, 2683 sayılı kanunun 24 ve 26. maddeleri gereğince hazırlanan ‘Özel Müze Yönetmeliği’dir. Bu yönetmeliği, 2683 sayılı kanunun dayalı 22.01.1984 gün ve 18289 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanmış ‘Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik’ takip etmiştir. 1984’deki yönetmeliğin aşağıda belirtilmiş olan 4. Maddesi’nden ile özel müzelerin açılması teşvik edildiği anlaşılmaktadır.

“Bakanlıklar, kamu kurum ve kuruluşları, gerçek ve tüzel kişilerle vakıflar, Kültür ve Turizm Bakanlığından izin almak şartıyla kendi hizmet konularının veya amaçlarının gerçekleştirilmesi için her çeşit kültür ve tabiat varlığından oluşan koleksiyonlar meydana getirebilir ve özel müzeler kurabilirler.” (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1984)

Bu yasal düzenlemelerin ardından, Türkiye’de müzelerin sayısı artmaya başlar. Açılan ilk müzeler, 1984’de Sadberk Hanım Müzesi, 1992’de Yapı Kredi Bankası şirketlerinden Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.’ye bağlı Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi, 1993’de Rahmi Koç Sanayi Müzesi, 1999’da Eczacıbaşı Sanal Müzesi ve Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi’dir.

1984’deki ‘Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik’ten de anlaşılmaktadır ki müzelerle ilgili bu değişiklik, müzelerin açılmasının desteklenmesi, bilinçli bir “bilgi toplumu” ya da “bilgi politikası”nın parçası olarak gerçekleşmemiş olmakla birlikte, bilgi toplumuna geçiş sürecinde önemli bir girişimdir. Çünkü “Gelişmekte olan ülkelerde özel organizasyonlar, hizmetinde bulundukları toplum ile toplumun yöneticilerinin iletişim kurmalarını sağladıkları için, toplumların gelişim sürecinde

hayati bir rolü vardır” (Reade-Fong ve Gorman, 2005, 45-51) Bu nedenle, özel müzelerin, toplumun gelişimine nasıl katkıda bulundukları bakımından değerlendirilmesi gerekir. Değerlendirme, bu kurumlarda bilgi kullanımı ile ilişkisiz değildir. “Gelişmekte olan ülkelerde özel kuruluşlar, bilginin dağıtımını iki şekilde yaparlar; biri organizasyonun işlevlerini gerçekleştirilmesi için bilginin paylaşarak, diğer ise daha geniş kapsamlı olup eğitim, tarım, sağlık gibi konularda farklı gelişimin sağlanması içindir.” (Reade-Fong ve Gorman, 2005, 45-51) Türkiye’de açılan müzeler farklı uygulamalar çerçevesinde, bilgiyi farklı şekillerde kullanarak ya da hiç kullanmadan toplumsal roller üstlenmişlerdir. İlk uygulamalarsa, sürekliliği sağlanamamış olsa da Devlet müzelerinde gerçekleştirilmiştir.

Türkiye’de bilgi toplumuna geçiş sürecinde, müzenin toplumsal rolünde bilgi kullanımının geliştirilmesi yönünde ilk çalışma, sivilleştirme bağlamında bir atılım gerçekleştirildiği bir çoklu ortam projesi olarak başlatılmıştır. Proje, 1990’lı yıllarda Topkapı Sarayı için hazırlanmıştır. Türkiye’nin ilk sanal müze girişimi olan Topkapı Sarayı Projesi, koleksiyona, fotoğraf, fotografik çizim, animasyonlarla kolay ulaşımı sağlamayı amaçlayan, sponsor tarafından desteklenmediği için internete ortamına aktarılamamış, bu nedenle 20 fotoğraf ve 10 teknik çizimden oluşan bir CD ile sonuçlanmış bir projedir. (Atagök ve Özcan, 2001, 42) Proje sonucu ortaya çıkan ürün, etkileşimli olarak müzede enformasyona ulaşımı ve müzenin elektronik ortamda gezilmesini sağlamıştır. Bu çalışmayla Topkapı Sarayı için yeni teknolojilerle, enformasyon dağıtım biçimi geliştirilmiştir. Etkileşimli olması, sunulan enformasyonun ziyaretçi tarafından daha anlaşılır ve daha konforlu kullanılmasını sağlar.

Yeni teknolojiler kullanarak, müzenin toplumun gelişimine bilgi hizmeti ile katkıda bulunması konusunda bir diğer çalışma, yine bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanılmasıdır. 1993’de İRHM’de, Mimar Sinan Üniversitesi tarafından yürütülen bu araştırma projesi, Türkiye’nin ilk web müzesidir. (Atagök ve Özcan, 2001, 42) Bu proje, ilk kez müzede verilerin kullanıldığı bir bilgi erişim sisteminin tasarlanması bakımından da bir ilki gerçekleştirilmiştir. (Bkz.EK.13)

Özel müzelerinse, internet yoluyla topluma ulaşması ise ilk kez 1996'da Sakıp Sabancı Müzesi ile gerçekleşmiştir. Bu müze, bilgi ile topluma oluşan önceki uygulamalardan farklıdır. Yeni teknolojileri kullanımı “web üzerinde sunulan bir broşür” (Atagök ve Özcan, 2001, 43) olarak tasarlanmıştır. Topluma sunulan enformasyonun, müzenin tanıtılması şeklinde olması, bu örneği öncekilerinden ayırır. Web üzerinde toplumla buluşmanın bu şekilde gerçekleştirilmesi, 1997'de iki müzede daha uygulanmaya başlar. Bu müzelerden biri Rahmi Koç Müzesi, diğeri Sadberk Hanım Müzesi'dir. Bu tür uygulamalar, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı müzelerin uygulamalara başlaması için bir ivme olur.

Yine 1990'lı yıllarda, müzelerin topluma ulaşmasının bir yolu, çoklu ortamda bir kez daha denenmiştir. O da fiziksel ortamların sanal olarak gezilmesi yani üç boyutlu sergilemelerinin gerçekleştirilmesidir. Yıldız Teknik Üniversitesi İletişim Tasarımı Departmanı ve Müzecilik Yüksek Lisans Programı birlikte Topkapı Sarayı Harem Odaları ve Dolmabahçe Sarayı'ndaki Atatürk'ün Odası uygulamaları gerçekleştirilmiştir. (Atagök ve Özcan, 2001, 2001, 44)

“1998'in sonlarında fiziksel ortamın sanal ortama aktarılması, dışında Türkiye'nin “İnteraktif Müzesi Projesi” de gerçekleştirilmiş, Anadolu medeniyetleri, çağdaş Türk Sanatçıları ve Türk fotoğrafçılığı internet üzerinde 50 makaleyle birlikte yer almıştır. (Atagök ve Özcan, 2001, 44) Bu uygulamada da topluma enformasyon aracılığıyla ulaşılmak istenmiştir. 1999'da Eczacıbaşı Sanal Müzesi, sadece sanal ortamda, eğitim, etkinliklerle Türkiye'de toplumsal hayatın içine girer.

1990'lı yıllarda müzeler devlet kapsamında gerçekleşen sanal uygulamaların müzenin toplumu geliştirmekteki rolünün, tanıtmaktan çok bilgi hizmeti vermek olduğu ve teknolojiyi bu yönde çok daha fazla çeşitli biçimlerde kullandığı görülmektedir. Müze ve çokluortam tasarımında birlikte çalışmış Prof. Tomur Atagök ve Prof. Dr. Oğuzhan Özcan'ın makalesinde, müzelerin topluma ulaşabilirlik oranını arttıran tüm sanal müze projeler, 4 alanda toplanmaktadır: Müzeyi güncel konularda tanıtan Web broşürleri; veri tabanlarının web ve Cd versiyonları, müze mekanlarının sanal versiyonları ve fiziksel ortamda gerçekliği olmayan tamamen sanal olan müzeler.” (Atagök ve Özcan,

2001, 44) Yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi tüm uygulamalar Türkiye’de gerçekleştirilmiştir; bir kısmı sürmekte, bir kısmı ise sürmemektedir. Müzelerin bilgi hizmeti veren kurumlar olmasını sağlayacak uygulamaların öncelikle veritabanları, daha sonra enformasyon ya da veri destekli sanal ortam uygulamaları olacaktır.

Diğer yandan müzelerin bilgilendirme sürecinde biçimsel değişiklik yaratan kiosklar da bilgi ve iletişim teknolojilerinin sağladığı bir olanak olarak, 1990’larda müzelere girer.

Müzelerin topluma ulaşmasında, teknolojinin çeşitli olanaklar sağladığı görülmüş ve bilgi hizmeti verilecek uygulamalar ortaya konmuştur, ancak bu geliştirilmeye açık alanlar, sonraki uygulamada aynı hızda devam etmemiştir. Oysa, “1998’deki ‘European Audiovisual Observatory’ Türkiye’yi özel sektör ve devletin Çokluortam projelerine ilgi gösterdiğini ve medya ve telekomünikasyon alanında hızla gelişen ülkelerden biri” (Atagök ve Özcan, 2001, 45) olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla 21. yüzyıla gelindiğinde, devlet müzelerinin envanter kayıtlarının otomasyona geçmemiş olması; otomasyona geçen özel müzelerin de uluslararası standartlar oluşturmamaları ve ağ ortamında çalışmalarını bilgi hizmeti şekline dönüştürmemeleri ile sonuçlanmıştır. Türkiye müzelerindeki ilk internet uygulamalarının gelişiminin sürmemesi müzelerin veri tabanları oluşturmak doğrultusunda, enformasyon kullanımı gerçekleştirilmediğindendir. Dolayısıyla verilen hizmetler müzeyi bir bilgi kurumu yapmaz. Dünya genelinde bu tür gelişmelerin gerçekleşmesi ve ulusal düzeyde çalışmalara başlanması bir anda olmasa da hızlanmıştır. “A Guide to Museum Computing”(Williams, 1987) adlı kitap “The American Association for State and Local History tarafından, müzede belgelemenin bilgisayara geçmesi ile ilgili bir rehber kitabın 1987’de yayımlanmasıyla, bugün Amerika ve Avrupa’da belgelemede geline durum kıyaslandığında bu hız görülmektedir. Bu anlamda dünyadaki gelişmelerin çok gerisinde kaldığı söylenememekle birlikte, bilgi kullanımı bakımından ilk uygulamalardan sonra ilerleme kaydedildiği söylenemez.

Bilgi ve iletişim teknolojileri yoluyla müzenin topluma ulaşması bir yana, bir diğer farklı bir gelişme, sanal ortamda hizmet veren Eczacıbaşı Sanal Müzesi’nin eğitim çalışmalarını fiziksel bir mekana, İstanbul Sanat Fuarı’na taşımış olmasıdır. Bu eğitim

alışmaları, 2002’den başlayarak her yıl düzenli gerçekleşen bir müze etkinliğine dönüşür. Eğitim alışmaları yoluyla enformasyon hizmeti sunmuşlardır.

Bilgi ve iletişim teknolojilerinin, müzelerde bilgi hizmeti sunmak üzere kullanılmamasını destekleyen ve müzelerin bilgi kurumu olarak düşünülmesine engel olan bir yasal gelişme, iki ayrı Bakanlık olan Kültür Bakanlığı ve Turizm Bakanlığı’nın 16.4.2003 tarih ve 4848 sayılı kanun ile birleştirilerek, “Kültür ve Turizm Bakanlığı” haline dönüştürülmesidir. “Bu Kanunun amacı; kültürel değeri yaşatmak, geliştirmek, yaymak, tanıtmak, değeriendirmek ve benimsetmek, tarihî ve kültürel varlıkların tahribini ve yok edilmesini önlemek, yurdun turizme elverişli bütün imkânlarını ülke ekonomisine olumlu katkı sağlayacak şekilde değeriendirmek, turizmin geliştirilmesi, pazarlanması, teşvik ve desteklenmesi için gerekli önlemleri almak, kültür ve turizm konularıyla ilgili kamu kurum ve kuruluşlarını yönlendirmek ve bu kuruluşlarla işbirliğinde bulunmak, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör ile iletişimi geliştirmek ve işbirliği yapmak üzere Kültür ve Turizm Bakanlığının kurulmasına, teşkilât ve görevlerine ilişkin esasları düzenlemektir.” (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2003) Bu amaçlara bakıldığında, müzelerin sadece kültürü tanıtmak amacıyla koruyan ve turizme hizmet eden bir kurum olarak görüldüğü ortaya çıkmaktadır. Bilgi teknolojileriyle artan, bilgi hizmetlerinin verimliliği için stratejilerin ortaya konduğu bir bilgi politikasının Türkiye’de olmaması, müzeleri doğrudan ilgilendiren olanakların sunulmamasına neden olurken, devlet müzelerinin çoğunun bağılı bulunduğu üst kurumun, bir yandan turizme hizmet etmesi bilgiye dayalı hizmetlerin müzelerde gelişmemesinin sebeplerindendir.

Müzelerin toplumsal gelişime katkıda bulunmasını etkileyen diğeri bir yasal gelişme, bilgi toplumuna geçiş sürecinde müzelerin topluma ulaşmasında her türlü öncülük etmesi beklenen dernek ve vakıfların, 2004’de yasal olarak bu öncülük etme mekanizmalarının sınırlanması olmuştur. Dernek ve vakıfların proje geliştirmeleri, kazanç sağlamaları, kamu ile ilişkileri kısıtlayan 29 Ocak 2004 tarih ve 25361 sayılı Resmî Gazete’de yayınlanan 5072 Sayılı ‘Dernek ve Vakıfların Kamu Kurum ve Kuruluşları ile İlişkilerine Dair Kanun’un aşağıda yer verilmiş olan 2. Maddesi bu sınırları göstermektedir:

- a) “Dernek ve vakıflar, kamu kurum ve kuruluşlarının ismini alamaz, bu kurum ve kuruluşların hizmet binaları ve müştemilatı içinde faaliyet gösteremez ve bu kuruluşlara ait araç ve gereci kullanamaz.
- b) Dernek ve vakıflar kamu kurum ve kuruluşlarının sundukları hizmetlerle ilgili olarak gerçek ve tüzel kişilerden ücret, bağış, katkı payı ve benzeri adlar altında herhangi bir karşılık alamaz.
- c) Kamu hizmetlerinde kullanılan araç, gereç, evrak, form ve benzeri malzemenin, bu Kanun kapsamındaki dernek ve vakıflardan temin edilmesi istenemez.
- d) Kamu görevlileri görev unvanlarını kullanarak dernek ve vakıf organlarında görev alamaz.
- e) Dernek ve vakıf organlarında görev alan kamu görevlileri, bu görevleri nedeniyle ücret, huzur hakkı veya başka bir ad altında herhangi bir karşılık alamaz.
- f) Dernek ve vakıfların yardım toplama ve bağış kabul hizmetlerinde kamu görevlileri çalıştırılmaz.
- g) Kamu kurum ve kuruluşlarının bütçelerinden bu Kanun kapsamındaki dernek ve vakıflara ödenek, yardım veya herhangi bir kaynak aktarılamaz.
- h) Kamu kurum ve kuruluşları, personel maaş ve ücretlerinden, kaynağında kesinti yaparak bu Kanun kapsamındaki dernek ve vakıflara aktarma yapamaz.
- ı) İhaleyi yapan kurum ve kuruluş bünyesinde bulunan veya bu kurum ve kuruluşlarla ilgili her ne amaçla kurulmuş olursa olsun vakıf ve dernekler ile bunların sermayesinin yarısından fazlasına sahip oldukları şirketler, bu kurum ve kuruluşların 2886 sayılı Devlet ihale Kanununa göre yapacakları ihalelere katılamazlar.” (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004)

Türkiye’deki müzelerde yasalarla desteklenmeyen bir başka durum, müze çalışanlarının uzmanlaşmasıdır. Müzeye personel alımı, devlet memurluğu sınavı ile yapılmakta ve sanat tarihi, tarih ya da arkeoloji eğitimi görmüş kişilere hak tanınmaktadır. Müzecilik yüksek lisans eğitiminin bu konuda bir etkisi olmaması, müzede gerçekleşmesi gereken pazarlama, iletişim gibi faaliyet kollarındaki eğitimlerin dikkate alınmaması da uzmanlaşmanın önündeki bir engeldir. Müzede çalışanlar yoluyla sağlanacak edinilmiş olan bilgiler kullanılmaz. Böylelikle ilgi toplumu entellektüel sermaye olan insan faktörünün müzeler de bulunması güçleşmektedir. Müze çalışanlarının, devlet memuru statüsüne göre değerlendirilmesi, müze içinde gelişen uzmanlık alanlarına aykırıdır. Bu da uzmanlığa sahip kişilerin, daha çok özel müzelere doğru yönelmesine neden olabilecektir. 2004’de kabul edilen, 5072 sayılı ‘Dernek ve Vakıfların Kamu Kurum ve Kuruluşları İle İlişkilerine Dair Kanun’da olduğu gibi kurumlar arası işbirliğini

engelleyen yasalar, müzelerin uzmanlardan yararlanmasını da etkilemektedir. Bilgi toplumunda müzelerin uzmanlaşmayı beraberinde getirmesi ve müze çalışanlarının uzmanlık alanlarının çeşitlenmesi, bir uygulamadır.

1984’de özel müzelerin açılmasına olanak tanıyan 2683 sayılı kanun, 27.7.2004 tarihli, 25535 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanarak, 14.7.2004’de, 5226 sayılı, kanunla değiştirilir. 5226 sayılı bu kanun, “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun”dur. Ulusal müzeler ve müzelerin yönetimlerine ilişkin yeni düzenlemeler vardır. Ulusal müzelerin bakanlıkça belirlendiği, müze başkanı ve ona bağlı müze müdürü ile işletme müdürü ve müze kurulundan oluşan müze yönetimi kurulu oluşturduğu kanunda yeralan EK Madde 2’de belirtilmiştir. Müzelerin yönetim mekanizmasına yenilik getirerek, müzeler arasında eş güdüm sağlanması istenmiş ve Ulusal Müze’nin Türkiye’de olmasının gerekliliğini belirtilmişse de bilgi toplumu olmanın, bu kurumları ortak çalışmaya iten yanı konusunda kriterler ortaya konmamıştır. Bu alanda ortaya konulan çalışmaların olmaması, ulusal bir girişimin ya da çok katılımlı bir çalışmanın, dünyadaki örneklerin aksine olmaması gelişmelerin toplumsal yapı içindeki eksikleridir. 2005 senesinde kabul edilen “Ulusal Müze Başkanlıklarının Kuruluş ve Görevleri Hakkında Yönetmelik” de özellikle Madde 12 ve Madde 14, bilgi politikaların kültür ve turizm Bakanlığı’nda bilgi teknolojileri şeklinde bile gündeme gelmediğini göstermektedir. (Bkz. EK.14) Müzecilik alanında Türkiye’de bilgi kullanımı, diğer bilgi hizmeti veren kütüphaneler ya da arşivlere göre daha geride kalmıştır. Diğer bilgi hizmeti veren kurumların bilgi teknolojilerini kullanarak gelişme göstermesi, Türkiye’de müzelerin de bu tür çalışmalarla geliştirilebileceğinin de kanıtıdır.

Öte yandan ortak çalışma yönünde olumlu bir gelişme, 21.7.2004’de çıkan 5225 sayılı, “Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu”dur. Bu kanun ile müzeler ile sit alanlarının korunmasının kişiler ve sivil toplumla da paylaşılabilirliği ise müzelerin projelerle geliştirilmesine fırsat tanıyan olumlu bir gelişmedir. Böylelikle sivil toplum örgütlerinin ya da bireylerin kültür ve tabiat varlıkları alanında sorumluluğu devletle paylaşmalarına ve toplumda bir denge unsuru olma görevini üstlenmelerine olanak tanınmıştır.

21. yüzyılla birlikte, müzelerin sayılarının artmış ve müzeler çeşitli biçimlerde toplumla iletişim kurması yaygınlaşmıştır. Yeni yüzyılda açılan bu müzeler; 2001’de Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, 2003’de Burhan Doğançay tarafından kurulan Burhan Doğançay Sanat Müzesi, 2004’de İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi ve İstanbul Modern (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Modern İktisadi İşletmesi), 2005’de Suna ve İnan Kırac Vakfı’na bağlı Müze Pera, Bilgi Üniversitesi’ne bağlı Santral İstanbul adıyla, yeni bir müze kurma girişimleri ve Bayburt Baksı Müzesi’dir.

Müzelerin bilgi toplumuna geçiş sürecinde, bilgi hizmeti sunan rollerinin gelişimi konusunda, Türkiye’deki geçmiş uygulamalardan çıkan sonuçlar; bilgi ve iletişim teknolojilerinin müzede bilgi kullanımını geliştirdiği, edinilen bilgilerin uzmanlıklarla kullanılabileceği, kurumların ortak çalışmaların ve projelerin verimli sonuçlar doğurduğudur. Gelişmeler, süreklilik bakımından değilse de erken gerçekleştirilmiş, dünyadaki gelişmeler düşünüldüğünde çok da geç uygulamalar olmamaları bakımından dikkat çekicidir. Bu uygulamalara bakıldığında, günümüzde, gerek devlet, gerekse özel müzelerin yararlanabileceği olanaklarsa, bilgi toplumuna geçiş sürecinde bilgi ve iletişim teknolojileri temelindedir. Diğer bir deyişle, sosyal ve kültürel hizmetlerin geliştirilmesine yönelik olanaklar, araştırma ve bilim temelinde bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanımına yöneliktir. Müzeler için ne tek tek, ne de ortak bir şekilde, bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanımı, bir devlet politikası olarak ele alınmadığından, devlet tarafından sunulan başka olanaklar değerlendirilmelidir. Bir kısmı, bilgi toplumuna geçiş sürecinde bir kısmı tüm kurumları ilgilendiren, bir kısmı da sosyal ve kültürel gelişime katkıda bulunan kurumların yararlanabileceği olanaklardır.

Bu olanaklardan biri, tüm kurum ve kuruluşları ilgilendiren “e-Dönüşüm Türkiye Projesi”dir. Bilgi toplumuna geçiş sürecinde tüm kurumları ilgilendiren bilgi yönetimi konusunda atılan adımlar, tüm kamu kuruluşlarına yönelik olduğundan Türkiye’de müzelere de sunulan bir öneridir. Öneri, 2005 yılında, bilgi toplumuna geçiş sürecinde tüm kurumları ilgilendiren uygulamalar niteliğinde geliştirilmiş olan ‘e-Dönüşüm Türkiye Projesi’ kapsamında, bir kılavuz ile getirilmiştir. Ulusal bilgi akışı sağlanarak,

kurumların ulusal birliktelikle çalışmasını amaçlayan bir öneridir. Türkiye’de müzelerde gerçekleşen tüm faaliyetlerde, veri tabanlarının oluşturulması bu yolla da sağlanabilir ve müzelere belge yönetimi standartları girmiş olur.

Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi kapsamında alınan kararlar da müzelerin bilgi ve iletişim teknolojilerini geliştirmeleri yönünde yorumlanabilir. 1995 tarihli bir Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi Rapor’unda (TÜBİTAK, 24 Şubat 1995), Türkiye’nin bilim ve teknolojiye atılım yapabilmesi için belirlenmiş etkinlik alanlarının başında “Türkiye’yi geleceğin enformatik toplumuna taşıyacak olan Ulusal Enformasyon Şebekesi ile bu şebeke üzerinden sunulabilecek Telematik Hizmetler Ağı’nın kurulması gelmektedir. Telematik hizmetler konusundaysa, yeni atılımların kapsayacağı alanlar arasında; müzeleri de ilgilendiren bilgisayar destekli ve bilgisayar ağıları destekli eğitim ve araştırma-geliştirme vardır.

Sosyal ve kültürel hizmetlerin, bilgi ve iletişim teknolojileriyle geliştirilmesine olanak sağlayacak bir diğer çalışma da “Kamu Kurumları Araştırma Projeleri Destekleme Programı”dır. 2005 yılında Ulusal Kamu Araştırma Programları Hazırlık Çalışmaları, Türkiye’de kamu kuruluşlarının AR-GE’ye dayalı ihtiyaçlarının karşılanması ve toplumsal düzeyde AR-GE talebi oluşturmak için ihtiyaçlara bağlı araştırma programlarını oluşturmalarına; bu programların zaman, maliyet ve içeriklerini detaylandırarak TÜBİTAK’a başvurmalarına olanak tanınmıştır. (BTYK, 8 Mart 2006) Ayrıca Eylül 2005’de TÜBİTAK bünyesinde “Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Grubu” (SOBAG) kurulmuştur, Sosyal ve Beşeri Bilimler alanında proje geliştirilmesini desteklemektedir.

SOBAG, müzeler için AR-GE’ye yönelik proje oluşturmaları ve uygulamaları için fırsat sunmaktadır. Çünkü bu Araştırma Grubu, sosyal ve beşeri bilimleri desteklemesi bakımından diğer AR-GE çalışmalarından farklıdır. Ancak “Hızlı Destek Projeleri”ne, “Uluslararası Projeler”e ve bilimsel yayınlara destek veren gruba, başvuran projeler arasında kültür hizmetleri olmamıştır. Oysa kültür hizmetlerinde de dünya genelinde AR-GE kullanılmakta ve geliştirilmektedir. Diğer yandan “Kamu Kurumları Araştırma Projeleri Destekleme Programı” devlet müzelerinin kendilerini geliştirmeleri için proje

geliştirme olanağını sunmuştur, ancak bu olanağın program kapsamındaki projelere bakıldığında değerlendirilmediği görülmüştür. Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu 13. Toplantısı'nda kamu kuruluşlarını ilgilendiren karar AR-GE geliştirmek için projelerin desteklenmesinin talebine yeniden olanak tanınmıştır. (BTYK, 8 Mart 2006)

Uygulamalar göstermektedir ki müzelerin artışı ile müzelerin bilgi hizmeti verme yönündeki gelişimleri ters orantılıdır. Müzelerin sayısı artarken, bilgi hizmetleriyle ilgili gelişmelerin hızı yavaşlamış, hatta gerileme göstermiştir. Türkiye'de müze bir bilgi merkezi olarak görülmemektedir. Müzelerin, bilgi toplumuna geçişle müzelerin, kütüphaneler gibi diğer bilgi hizmeti veren kurumlarla ortak çalışma alanlarını arttırması ve işbirliğini geliştirmesi gerekliliği karşısında, Türkiye'de ne özel müzeler, ne de devlet müzeleri ortak bir sistem oluşturma girişiminde bulunmamıştır. Bunun nedeni müzelerin bilgiyi dağıtmaktan çok, tanıtımlarını yapma yönünde odaklanmalarıdır. Bu nedenle de bilgi toplumuna geçiş sürecine, Türkiye'de müzeler, bilgiyi kullanamamalarından ötürü aktif olarak katılmamaktadır. Bu da ulusal ve uluslar arası anlamda bilgi temelli gelişmeleri, hem akademik, hem de genel ölçü de destekleyememelerine neden olur. Bir yandan topluma bilgi ulaşmamakta ve entelektüel ortam oluşmamakta, öte yandan tarih yazımı, eğitim, akademik çalışmalar gibi bilgiyi üreten ve kullanan diğer alanlar toplumda etkisiz kalmaktadır.

20 yıllık süre içinde yaşanan gelişme, toplumsal gelişime sistemli ve stratejik bir katkısı olması bakımından dünyadaki örneklerle kıyaslandığında henüz eksiktir. Ancak Türkiye'de yaşanan toplumsal değişime, farklı şekillerde yanıt vermektedirler. Bu yanıtlar bilgi toplumunda müzeleri tehdit eden değişimlerle benzerlik göstermektedir. Bir bilgi altyapısı oluşturmak ve bilgi organizasyonu olmak yerine sadece mimari özelliklerle, ortaklıklarla gerçekleşen iletişim çalışmalarıyla ve eğlence sektörünün bir parçası olarak müzeler toplumda rol üstlenmesi durumu yaygınlaşmıştır. Bu durum sanat müzeleri özelinde daha sonraki bölümlerde ele alınacaktır.

3.3. Tarihsel Süreçte Türkiye’de Sanat Müzelerinin Topluma Ulaşabilirliği ve Bilgi

“20. yüzyılda siyasi nedenlerle sanat müzelerinin popülerlikleri, 3. Dünya ülkelerine kadar yayılmış ve monarşilerin, ordu yönetiminin olduğu ülkelerde batı tarzı sanat müzesi oluşturma, batı değerlerine saygının bir ifadesi olmuştur.” (Duncan, 1995, 21) Bu eğilimin etkisi yeni kurulan bir ulus olarak, Türkiye Cumhuriyeti’nde de görülür.

Türkiye’de sanat müzelerinin tarihinin 1937’de başlar. Topluma ulaşabilirlikleri bakımından değerlendirildiğinde pek çok sorun yaşadıkları söylenebilir. Bu sorunlar halkın ilgisizliği, maddi desteğin eksikliği, eğitim sisteminin müzeden kopuk olması gibi dünya genelinde de yaşanmış sebeplerden kaynaklanmıştır. Öte yandan bugün sanat müzelerinin toplumdan uzak kalmış olması kadar, topluma ulaştıklarında, ‘nasıl ulaştıkları’ konusu da, yine tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sorgulanması gereken bir konudur. Türkiye’deki sanat müzelerinin tarihine bakıldığında, her iki durumun da yaşanmış olduğunu ve bu tarihsel sürecin sanat müzelerinde bilgi kullanımı bakımından, batıdan farklı bir gelişim süreci izlediği görülür.

Sanat müzelerinin kısa tarihini, iki dönem olarak sınıflamak mümkündür. Bunlar sırasıyla ‘sanat müzelerinin uygarlaştırma aracı olması’ ve ‘özel sanat koleksiyonlarının halka açılması’ olarak tanımlamak mümkündür. Türkiye’de yaşanmış bu iki dönem,; bilgi kullanımı bakımından değerlendirildiğinde hem yapıt odaklı bilgi süreç, hem de yapıt odaklı bilgi süreci olarak nitelendirilmek mümkündür. Batı toplumlarındaki sanat müzelerinde, önce yapıt odaklı bilgi süreci, daha sonra yapıt odaklı bilgi süreci yaşanmışsa da, Türkiye’de bu sıralı bir gelişim izlememiştir. Bu, batıdaki gelişmelerin model alınarak Türkiye’de uygulanmasına bağlanabilir. Diğer taraftan, Türkiye’de yapıt odaklı bilgi süreci yaşanıyor olsa da bu tamamlanmış bir süreç değildir. Türkiye’de ilk sanat müzeleri, bilgilendirme misyonu taşıırken, yetersiz yayınların çıkmış olması, arşivsel çalışmaların yetersiz kalması, araştırma altyapısının oluşturulmaması nedeniyle yapıt odaklı bilgi sürecinde gibi gözüke de değildir. Son zamanlarda açılan sanat müzelerine bakıldığında, bu açığın sınırlı bir biçimde

kapatıldığını ve bilgilendirme misyonu taşımak yerine yapıt odaklı bir sürece daha yakın oldukları görülür.

Sanat müzesinin Türkiye’de ilk açıldığı dönem, batıdaki gelişmelerin paralelinde Türkiye’nin endüstri toplumuna geçişinin bir parçasıdır. Batıdaki gibi koleksiyonculuk geleneğinin kurumsallaştırılması şeklinde bir başlangıç olmamıştır. Ancak ulusal politikanın bir parçası olması bakımından batıyla benzer. Türkiye’de ilk sanat müzesi kurulurken, batıda toplumun uygarlaştırılması için yoğun bir şekilde çalışmaların yapıldığı, ikinci dönem örnek olarak alınmıştır ve batı model alınarak oluşturulduğundan bu süreç, kesinlikle “yapıt odaklı bilgi süreci” olarak sınıflanabilir ama bu da tamamlanmamış bir süreçtir.

Türkiye’de ikinci dönem; özel koleksiyonların halka açılması bilgi toplumuna geçiş sürecinde, bu sürecin Türkiye’deki koşullar çerçevesinde biçimlenmiştir. Özel sanat koleksiyonlarının müzeleşmesi ile sanat müzelerinin, hem yapıt odaklı bilgi sürecinde, hem de yapıt odaklı süreçte oldukları görülür. Türkiye’de sanat müzelerinin kısa tarihsel geçmişindeki iki dönem aşağıda ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

3.3.1. Türkiye’nin Endüstri Toplumuna Geçişinde Uygarlaştırma Aracı Olarak Sanat Müzeleri

Türkiye’de sanat müzelerinin tarihi, ulusa ait yapıtların müzede bulunması gerekliliği ile başlar. Atatürk’ün emriyle 1937 tarihinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM) kurulur. Yaygınlaştırılmış olan kültür ve sanat etkinliklerinin, müze olarak hizmete dönüştürülmesi ise bir devlet politikası olarak, bir müze kurulmasından çok önce mevcut bir anlayıştır. “Kuşkusuz, müzeyi yaşama geçirecek sanatsal birikimler, müzenin kuruluşundan daha eski dönemlere, Batılılaşma yönünde Tanzimat öncesinde başlayan, birinci ve ikinci meşrutiyet hareketleriyle ivme kazanmış olan toplumsal, siyasal ve kültürel gelişmelere kadar geriye götürebilmiştir.” (Özsegin, 1996, 15) Bu nedenle, İRHM kurulmadan önceki etkinlikleri bir hazırlık süreci olarak değerlendirebiliriz.

3.3.1.1. İRHM’ den Önceki Dönem

İRHM’ nin kurulmasını hazırlayan süreç, Osmanlı’nın son döneminde temelleri atılmış, cumhuriyetle birlikte yeni bir biçim ve ivme kazanmış uzun bir süreçtir. “Çağdaş Türk Sanatı’nı kapsayan eserlerin toplanarak bir araya getirilmesi ve böylece İRHM’nin çekirdeğini oluşturacak çalışmaların başlatılması, 1910’lu yıllara kadar geriye götürülebilir.” (Özsezgin, 1996, 17)

Osmanlı’nın son döneminde atılan temeller, hem koleksiyonların oluşumu, hem de müzenin çalışma yönteminin belirlenmesi konusundadır. Koleksiyon oluşumu bakımından, bu dönemdeki ilk girişim, İRHM’nin ilk koleksiyonu arasında yer Elvah-Nakşiye Koleksiyonu’nun 19. yüzyılda oluşturulmasıdır. Elvah-Nakşiye Koleksiyonu, Osmanlı’da düşünülen Müze-i Hümayun için Türk ressamlarının çalışmalarından oluşturulmuş bir koleksiyondur. Bir yandan koleksiyonun oluşturulması ile ilgili, diğer yandan da müzenin çalışma yöntemi konusundaki ilk çalışma ise yabancı ülkelerin ustalarının eserlerinin kopyalarının, ya eski bir örnek olarak ya da ısmarlama yoluyla elde edilmesidir. Osmanlı Meclisi’nin ayırdığı ödenek, batılı sanatçıların özgün yapıtlarını müzeye kazandırmakta yeterli olmadığından, elde edilecek kopya örnekleri, klasik resim okullarının ve güzel sanatlar tarihinin, milli kişiler ve olayların araştırılması için yararlı olabilecek eserlere ayrılmış olacağı düşünülmüş ve 1920’li yıllarda, kopya eserlerin yaptırılması yoluna gidilmiştir. (Özsezgin, 1996, 147) Oluşturulacak müzede yapıtların “bilgisel değerleri” ile beraber düşünüldüğünü gösteren bu girişim, “Abdülaziz Dönemi’nde saray yaverliği görevinde bulunan Şeker Ahmet Paşa’nın, Dolmabahçe Sarayı’nda yerli ve yabancı ressamların tablolarını sürekli bir koleksiyona dönüştürme yolundaki çabalarından güç alan ve Halil Edhem’in 1917-1919’da hazırladığı ‘Resim Eserleri Müzesi Hakkında Tüzük Tasarısı’yla yasal bir çerçeve kazanan” (Özsezgin, 1996, 17) bir girişimdir. Yapıt odaklı bilgi süreci içinde değerlendirilebilecek bir anlayıştır.

Ayrıca, Osmanlı Dönemi’nde, 1916’dan itibaren başlayan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin İstanbul’da Galatasaray Salonları’nda düzenlenen “Geleneksel Galatasaray Sergileri” de, cumhuriyet döneminin müzenin yerini tutacak düzenli

etkinliklerinden olan devlet sergilerinin öncülleridir. Cemiyet daha sonra Güzel Sanatlar Birliği adını alarak, cumhuriyetin ilk sanat etkinliği olan Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi'ni 1923 yılında gerçekleştirecektir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti olarak 1909 yılında Ressam Mehmed Ruhi Bey'in önerisi ve Veliahd Abdülmecid Efendi'nin himayesiyle kurulmuş olan bir topluluk olup, 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Derneği, 1927'de Türk Sanai-i Nefise Birliği ve 1929 yılında ise Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır.

Cumhuriyet ile birlikte, bir sanat müzesi kurulmasının planlanmakta olduğunu, 1923 senesindeki hükümet programında yer alan şu cümlelerden anlıyoruz: “..... Milli Hars (kültür) teşkilatına özel önem verilecek ve milli eğitimin temeli milli kültüre dayalı olacaktır. Hars müdürlüğü düzenlenip tanımlanarak çeşitli yerlerde incelemelere başlanacak, gerekli yerlerde milli müzeler meydana getirilecek, milli eserlerin toplanmasına ve milli yaratıcılık ve sanatın gelişmesine çalışılacaktır.” (Katoğlu, 2003, 181)

Ayrıca yine 1923 tarihli hükümet programında yer alan yukarıda belirtilmiş ifadede de anlaşılaçağı gibi, cumhuriyetin, sanat etkinlikleri, eğitim kapsamında gerçekleştirilmektedir. Kültür ve sanat etkinliklerinin Milli Eğitim sistemine bağlı olması, rejimin Fransa'daki sistem model alınarak oluşturulmasına paraleldir. 1923'ler Türkiye'sinde sanat ve kültür hizmetlerinin, Milli Eğitim sistemi içinde tasarlanıp yürütölmüş ve bu yaklaşım 1970'li yıllara kadar sürmüştür. (Katoğlu, 2003, 179) Bu model, sanat ortamının, yapıt odaklı bilgi sürecinde olmasını da desteklemiş bir uygulama olarak değeriendirilebileceğı gibi, bu süre içinde sanat alanındaki gelişmelerin her dönem aynı hızla ilerlemediğine bakılarak, yapıt odaklı bilgi sürecinin sadece başka bir ülkenin model olarak alınmasından başka bir anlamı olmadığı da anlaşılabılır.

Sanat etkinliklerinin amacı, dönemin siyasi anlayışının da etkisiyle, toplumun geliştirilmesi için toplumun bilgilenmesini eğitim anlayışıyla sağlamak olmuşsa da bu yöntemin gerçekleştirilmesinde sanat müzesinin kurulması, diğer müzelere göre daha geç bir tarihtir. Bunun nedeninin, müzenin ulus olma bilincinin halka kazandırılmak istenmesinin rolünün, açılan müzelere bakıldığında söylenebilir. 1924 tarihinde Topkapı Sarayı'nın müze olarak kullanılması kararının alınmış, 1927 yılında önemli bir

bölümünün halka açılmış; 1925’de tekke, zaviye ve türbelerin kapatılmasıyla buralarda bulunan tüm değerli nesnelerin yöresel müzelerde sergilenmesi kararı alınmış; 1926’da Konya Mevlana Dergahı ve Türbesi’nin müze olarak halka açılmış; 1927’de Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Ankara’daki etnografya müzesi 1928’de tamamlanarak açıldıktan sonra Bursa, Adana, Manisa, İzmir, Kayseri, Afyon, Antalya, Bergama ve Edirne’de de yeni müzeler takip etmiş; İstanbul Müze-i Hümayun’u İstanbul Arkeoloji Müzeleri adıyla yeniden düzenlenmiş, Ayasofya Camii, Bakanlar Kurulu kararıyla 1934’de müzeye dönüştürülmüştür. (Atagök, 1983, 69) Türk sanatının örneklerinin koleksiyonun da bulunduğu Evkaf-ı İslamiye Müzesi ise 1926’da olara Vakıf’lardan ayrılıp Maarif Vekaleti’ne Türk İslam Eserleri Müzesi olarak devredilmiştir. (Şanlıer, 2003, 122)

Öte yandan cumhuriyetin kültür politikası içinde, sergiler, yarışmalar ve benzeri etkinliklerle sürmüş sanat etkinlikleri, bir yandan sanatın toplumla ilişkisini kurarken, sanat müzelerinin hazırlık çalışmaları olarak değerlendirilmiştir. Düzenli sergiler, 1923’de başlayıp 1931’ e kadar sürmüş Büyük Ankara Sergileri, 1931-1936 arasında İnkılap Sergileri, 1929’da başlayan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve uzun süre devam eden Galatasaray Sergileri’dir. Bu dönemde ilkler de gerçekleşir. Örneğin 1929 ilk fotoğraf sergisi açılmış ve düzenli olarak şehrin belirli yerlerine anıtsal heykeller konmuştur. Sanat etkinlikleri ile hem toplum ve sanat arasındaki iletişim kurulmuş, hem de sanatsal birikim oluşturulmuştur.

İRHM kurulmadan önce, koleksiyon oluşturulması ile ilgili çalışmalar, 1923’deki hükümet programında sonra da gündeme gelmiştir. “12 Eylül 1926’da Sanayi-i Nefise Sergisi’nin resmileştirilerek her yıl İstanbul’dan önce Ankara’da açılmasına; sergiye katılan sanatçılara altın, gümüş ve bronz madalyalar verilmesine ve ileride bir müze oluşturmak amacıyla her sergiden belli sayıda resim alınmasına İcra Vekilleri Heyeti tarafından karar verildi.” (Şanlıer, 2003, 120) Ayrıca bu karar öncesinde de sergilerdeki yapıtların, devlet kurumlarınca satın alınmıştır. Örneğin 1924’de İstanbul’da Matbuat Cemiyeti binasında gerçekleştirilen Yeni Resim Cemiyeti ilk sergisinden eserlerin çoğu Maarif Vekaleti tarafından alınmış (Şanlıer, 2003, 111), yine 1924’de gerçekleşen 6. Galatasaray Sergisinde yer alan eserlerin çoğunun da resmi kurumlarca satın

alınmıştır.(Şanlıer, 2003, 112) İRHM kurulmadan önce, cumhuriyet döneminde koleksiyon oluşturmaya en önemli katkıyı sağlayacak etkinlik olarak, 1936'da, Burhan Toprak'ın Müdürlüğü döneminde, Güzel Sanatlar Akademisi Salonu'nda düzenlenen "Elli Yıllık Türk Sanatı" sergisi gösterilmektedir. "Elli Yıllık Türk Resmi Sergisi'nde yer alan genç sanatçıların, yeni kurulan müze koleksiyonuna dahil edilmesi konusunda ilk ısrarlı öneriler, Fransa'dan çağırılarak getirilen ve Akademi'de Resim Bölümü Şefiliği'ne atanarak, müze için çalışmalarda da görevlendirilen L.Levy'den gelir." (Özsezgin, 1996, 19)

Sanat alanında ulusal kültür ve fikirlerin yayılarak uluslararası alanda temsil edilmesi için de öncelikli müze kurulması yerine, etkinlik yapılmıştır. 1926'da Genç Türkiye Cumhuriyeti'ni Avrupalılara tanıtmak amacıyla 'yüzer sergi' haline dönüştürülen Karadeniz Gemisi İstanbul'dan hareket etmiş ve İsveç'e kadar gidip dönmüştür. Yerli ürünler ve çeşitli sanat eserlerinin sergilendiği gemi, uğradığı limanlarda halkın ziyaretine açılmıştır.

Sanat etkinliklerinin topluma ulaşabilirliğinin, müze aracılığıyla sağlanmasından önce, bir başka kurum, toplumda pek çok değer gibi sanatın da yaygınlaşmasına katkıda bulunmuş olan Halkevleri'dir. Halkevleri de Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olduğundan, halkın bilgilendirilmesi sürecinin bir parçasıdır. Cumhuriyet rejiminin kültür politikasının uygulanmasına yönelik olarak kurulan Halkevleri, etkinliklerini iki misyon üzerine temellendirir; sosyal reformları benimsetmek ve çağdaşlaşmayı sağlayacak kültürel ve sanatsal etkinlikleri yürütmek. (Öndin, 2003, 84) Nitekim Milli Eğitim Bakanı Dr. Reşit Galip'in açılışta yaptığı konuşmada "Ulusal davanın uygarlık yarışında yitirilen zamanı kazanmak olduğunu ve yeni açılan Halkevleri'nin bu amaçla kurulduğunu" (Çeçen, 2000, 97) söyleyerek bu uygarlaşma idealine değinmiştir. Uygarlaşmanın sanatı da kapsaması dönemin Başbakanı İsmet İnönü'nün, 19 Şubat 1933 yılında Halkevleri'nin birinci kuruluş yıldönümü nedeniyle yaptığı şu konuşmasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla bütün ülkede bilimi, kültürü ve sanatı yaygınlaştırmak istediğini, bilim kadar sanatın da toplum içinde yaygınlaşmasını sağlamanın Halkevleri'nin görevi olduğunu söylemesinden anlaşılmaktadır. (Çeçen, 2000, 119) Ayrıca sanatla ilgisi örgütlenme biçiminde de

görlür. Devletin Halkevleri'nin üzerinden uyguladığı kültür politikası, dokuz dalda oluşturulan bir programa dayanıyordu: Dil, Tarih ve Edebiyat Kolu, Güzel Sanatlar Kolu, Temsil Kolu, Spor Kolu, Sosyal Yardım Kolu, Kurslar Kolu, Kitaplık ve Yayın Kolu, Köycülük Kolu ve Tarih ve Müze Kolu. Resim sergilerinin düzenlenmesi ise Güzel Sanatlar Kolu tarafından gerçekleştiriliyor, bu tür etkinlikler müze kolunun kapsamında düşünölmüyordu. Halkevlerinin bir sanat müzesinin faaliyetleri olabilecek bu çalışmalarının müze kolu tarafından gerçekleştirilmemesi, bu dönemde müze ve sanat sergileri hazırlamanın bir arada düşünölmediğini gösterir. Müzenin, o dönemde daha çok arkeolojik ve Etnografik malzemelerle ilgilendiğı görüşü benimsenmiştir.

Müze kolu aracılığıyla olmasa da Halkevleri, sanatın toplumda yaygınlaşmasında büyük rol üstlenmiş kurumlar olmuştur. Her yıl düzenli olarak resim sergileri açmış, resmin yanı sıra heykel ve mimarlık alanlarında da çeşitli seminer ve toplantılara yer vermiştir. 1933'te ve 1935 yılında yine Ankara'da hazırlanan resim sergileri, Halkevleri aracılığıyla ülke genelinde halka ulaştırılmıştır. Bu yıl içerisinde 23 sergi açılmış ve 34 bin kişi bu sergileri gezmiştir. 1936 yılında, dördüncü yıldönümü nedeniyle, Halkevleri çalışmalarını yansıtan resim sergileri açılmıştır.

İRHM öncesinde, sanat alanında bilginin değeriendirilmesi yani araştırma sürecine katkısı olacak danışma kaynağı olarak, 1925'de Celal Esad Arseven'in Fransızca'dan Türkçe'ye Türkçe'den Fransızca'ya Sanat Kamusu yayımlanır. Ayrıca yapılan sergilerin katalogları da geliştirilmektedir. 1925'de Türk Ressamlar Cemiyeti 7. Galatasaray Sergisi kataloğunda, Türk Ressamlar Cemiyeti üyelerinin bir dökümüne de yer verilmiştir.(Şanlıer, 2003, 117) Kültür ve Sanat ortamını geliştirmek amacıyla yurtdışından bir çok uzmanın Türkiye'ye gelmesi de bu bilgilenme sürecinin bir parçası olarak görülebilir.

İRHM'den önce sanat etkinliklerine katılımın, müzelerde olduğu biçimiyle kitle iletişimi ile teşvik edilmiş olduğu görölür. Bu uygulama 1930'da İstiklal Caddesinde "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı Sergisi" için gerçekleştirilmiş bir uygulamadır. Yalnızca resim ve heykellerin değil, seramik, afiş ve mimari tasarımlara da yer verilen, 90 kadar yapıtın bulunduğu sergide, sergiyi gezenlerden 20 kuruş

dahiliye alınmış, Vakit gazetesinde verilen kuponlarla sergiyi indirimli gezme imkanı tanınmıştır. (Şanlıer, 2003, 135) Ayrıca halkın ilgisini çekmek üzere dans gösterilerinin düzenlemiş olmasını da sanatı toplumda yaygınlaştırma amacının açık bir göstergesi olarak değerlendirebiliriz.

İRHM kurulmadan önce, sanatçı ve sanatın üretimi de halkın bilgilendirilmesi sürecinin bir parçası olmuştur. Sanatın devletleştirilmesi şeklinde ifade edilen bu sanatçı ve devlet arasındaki iletişim sergiler aracılığıyla toplumla buluşmuş olan bir iletişimdir. “Devrim ideolojisini sanat yoluyla yayma girişimi, ülkenin bir çok yerinde sanattan uzak halk kitlelerini sanatla ilişkiye sokmak için gösterilen olumlu bir çaba olmasının yanı sıra, sanat didaktik bir işlev yükler.”(Öndin, 2003b, 151) Bu tür sanat üretimi, didaktik bir anlayış içinde cumhuriyetin ilk dönemlerindeki etkinliklerle topluma milli değerleri kazandırmak üzere ulaştırılmıştır. “Ulusal Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren sanatçıların ortak teması olur.” (Öndin, 2003b, 148) “Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından beri sanat, yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir.” (Öndin, 2003b,147) Örneğin, “İnkılap Resim Sergisi, 1937’e kadar devletin sanatçıları anlayışı doğrultusunda sürdü.” (Şanlıer, 2003, 142) Bu durum tartışmalar da yaratmıştır. Hasan Ali Yücel ve Burhan Belge devletleştirmeden yana olmuş, Vedat Nedim Tör ise buna karşı çıkmıştır. (Mülayim, 2000, 113) Ancak sanatın devletleşmiş olması, bu dönem etkinliklerinde bilgi kullanımının bir ihtiyaç olmasına neden olmuştur. O nedenle, bu dönemde yapıt odaklı bilgi süreci içinde değerlendirilebilecek çalışmaların gerçekleştiğini söylemek doğru olur.

Öte yandan devlet, sanat üretimini başka yollarla da etkilemiştir. Bu, sanatın kendisini devletin biçimlendirmesinden çok, sanatı, sanatçıyı bilgiyle desteklemek olmuştur. Murat Katoğlu, cumhuriyetin ilk yıllarında sanat hayatı ile ilgili durumu şöyle özetlemektedir: “Sanat dallarının ve eğitimin nitelik kazanması ve yaygınlaşması, gelişmesi için uygulanan bazı yöntemleri şöyle sırlayabiliriz: Birincisi, yabancı uzmanlardan yararlanma; ikincisi yurtdışında öğrenim gören gençlerin sorumlu görevlere getirilmesi; üçüncüsü, ‘okullaşma’ ilkesidir. (Katoğlu, 2003, 181) Örneğin, 1926 yılında uygulamaya koyuldu J.Dewey’nin raporu okullarda verilen sanat eğitimini

yapılandırmıştır. Sanat öğrencilerinin belirli zamanlarda eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi de bu anlayışa bir örnektir. Görülmektedir ki sanat üretiminin bilgi ile desteklenmesi ile birlikte, kurumların başına eğitilmiş kişilerin getirilmesi sanat alanındaki bilgi kullanımının topluma ulaştırılması istenmiştir. Bakanlığın sanatçıyı desteklemesi, cumhuriyetin ilk sanat etkinliğini, 1923 senesinde gerçekleştiren Güzel Sanatlar Birliği'ne, o zaman ki ismiyle Türk Ressamlar Cemiyeti'ne 1926'da Maarif Vekaleti (Milli Eğitim Bakanlığı) tarafından bir merkez verilmesi bu örneklerdendir. Öte yandan Halkevleri de sanatçıyı destekleme rolünü de toplumda üstlenmiş kurumlardır. "Sanatçı ile halk arasında kopukluğu gidermeyi hedefleyen Halkevleri'nin düzenledikleri sergilerde genç sanatçıların yapıtlarına yer verilmesi, sergilerin açılışında devlet erkanının sanatçıları teşvik edici nutukları, sanatçılara dağıtılan resim malzemesi gibi küçük hediyeler, destek bağlamında alınan sanatçıyı özendirici tedbirlerdir." (Öndin, 2003b,156)

3.3.1.2. İRHM'nin Açılması ve Sonraki Gelişmeler

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde, 1937 yılında Atatürk'ün emriyle halka açılmıştır. İRHM ile "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" (Atagök, 1983, 146)

İlk müze müdürü Halil Dikmen'dir Ayrıca çalışmak üzere Akademi'de bir komisyon kurulmuştur. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl Türk resim ve heykel sanatlarının önemli yapıtları bulunan koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı'ndan, bakanlıklardan, çeşitli resim kuruluşlarından alınan resimlerle, Elvah-ı Naşiye Koleksiyonu ve 1936'da akademide düzenlenen 50 yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan yapıtlarla müze oluşturulmuştur. Öte yandan müze düzenleme çalışmaları çerçevesindeki çalışmaların sonucunda müzenin bir numaralı envanter defterinde Dolmabahçe Sarayı'ndan 44, Güzel Sanatlar Akademisi'nden 134, Üniversite Kütüphanesi'nden 2, Beyazıt İnkılap Devrim Müzesi'nden 2, İstanbul Kız Teknik Enstitüsü'nden 3, Vakıf Umum Müdürlüğü'nden 2, İstanbul Belediyesi'nden 10, Maarif Bakanlığı'ndan 26, Ankara

Halkevi'nden 14, Ankara Ziraat Bankası'ndan 5, Ankara Etnografya Müzesi'nden 6, İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nden 5, Müzik Öğretmen Okulu'ndan 2, Başbakanlık'tan 5, Ankara Hava Kurumu Merkezi'nden 1, Ankara Kız Lisesi'nden 2 toplam 320 yapıt, müze demirbaşına kaydedilmiştir. (Atagök, 1983, 145) “Bugün İRHM koleksiyonunda yer alan üç bin dolayındaki yapıt, daha önce Dolmabahçe Koleksiyonu'nda bulunan ve müzenin açıldığı sırada toparlananlar dışında, büyük bölümü 1940'lı ve 1950'li yıllarda, sanatçılardan ve daha çok da devlet sergilerinden Milli Eğitim Bakanlığı ve Güzel Sanatlar Akademisi tarafından satın alınarak koleksiyona katılmış olan eserlerden oluşmaktadır.” (Atagök, 1983, 19)

Milli Eğitim Bakanlığı ve Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olan müze, önceki oluşumlardan gerek koleksiyonlar, gerekse müzecilik anlayışı bakımından etkilenmiş olduğundan ve uzman bir komite tarafından düzenlendiği için yapıt odaklı bilgiye yönelme ile kurulur. Ancak, 1930'larda devletin biçimlendirmekte olduğu, sanat ve toplum ile ilgili girişimler, müzeyle sınırlı kalmamıştır. Halkevlerinin sanat kolu çalışmaları ve diğer düzenli sergiler devam etmiş, 1939 - 44 arasında sanatçıların yurdun değişik yörelerine gönderildiği Yurt Gezileri ve sonucunda gerçekleşen sergiler, 1939 yılından başlayarak her yıl Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'na düzenlenen yarışmalı sergiler, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1937-1938 arasında Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği d grubu ve hiçbir gruba dahil olmayan sanatçıların katıldığı “Birleşik Resim ve Heykel Sergileri yapılmıştır. Gençler resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Ayrıca, 1939 yılında ‘Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ ile birlikte ilk güzel sanatlar dergisi basılmıştır. (Atagök, 1983, 147)

İRHM, 1939-51 yılları arasında zaman zaman kapatılır. Kapatıldığı dönemlerde, İstanbul'da tek bir devlet galerisi olmadığından sergilerin çoğu yabancı ülke konsolosluklarında ve kültür merkezlerinde açıldığı bilinir. Banka koleksiyonları da bu dönemde ilk yapıtlarını edinmeye başlar. 1930'lu yıllarda oluşmaya başlamış en eski banka koleksiyonu olan T.C. Merkez Bankası Koleksiyonuna, 1940'larda İş Bankası 1940'ların sonunda Yapı Kredi Koleksiyon oluşturmaya başlayarak eşlik eder. (Özpalabıyıklar, 2002)

Devletin müzelere desteğinin azalmasına karşılık, kültür ve sanat dünyasına özel galeriler girmiş ve kişisel sergiler gözle görülür biçimde artmıştır. Müzenin olmadığı bir ortam sanat ve toplum ilişkisi bakımından önem taşır. Maya’da resimden karikatüre ve seramiğe kadar pek çok dalda sergiye yer verildiği ve galerinin mekanı, sanatçıların ve yazarların buluştukları, konuşup tartıştıkları sıcak bir ortama dönüştüğü bilinir. (Özsezgin, 1983, 51) 1950’li yıllar özel galeriler dönemi, “1947’de İsmail Hakkı Oygur’ın kendi soyadını verdiği galerisi “Oygur” ve 1951’de Adalet Cimcoz’un açtığı Maya, aynı zamanda mesleğin temellerinin atıldığı iki önemli mekandır. (Çalıköğlü, 2001, 50) Galerileri topluma ulaşabilirliği bakımından değerlendirdiğimizde, doğaldır ki müzesiz ortamda sanat etkinlikleri sunan halkevlerinin örgütsel ve eğitici yaklaşımı yoktur. Sanatçının desteklenmesinde galerilerin, müzesiz ortamda payı büyük olmuştur. Sabahattin Eyüboğlu’nun dediğine göre, Adalet Cimcoz, daha çok genç sanatçıları desteklemiş ve tanıtmıştır. (Çalıköğlü, 2001, 50) İstanbul’da Maya Galerisi 1950’li yılların başında rastlayan ilk önemli girişimden biri olarak gösterilirken, Ankara’da Helikon’un Türkiye’de bu yöndeki gelişmeler için ciddi bir başlangıç olarak nitelenmektedir. (Özsezgin, 1983, 51) Galerilerin, bu tür çevrelere odaklanması, sanat ve kültür dünyasını doğal bir biçimde geliştirirken, diğer yandan galerilerin müze işlevi görmemekte olduğunun bir işaretidir. Öte yandan sanat galerileri, zenginlikle eş değer değildir. “Helikon sanat galerisi’ndeki sergilerdeki yapıtların bazen tümü, bazen de çoğunun satıldığını ve alıcılarının tümünün ise dernek kurucuları gibi, dar gelirli veya orta halli insanlar olduğunu, isteyenlerin taksitle resim alabildiği” (Çalıköğlü, 2001, 51) kurumlardır.

Savaş öncesi yıllara oranla sergileme mekanlarında önemli bir artış olmuş, devletin elini çektiği yerde özel kuruluşlar bu boşluğu doldurmuştur. 1954 – 1955 yılları İstanbul’unda, aralarında galerilerin de bulunduğu birçok sergi salonu kendinden söz ettirmektedir. Bu mekanların sekizi Tünel ile Taksim arasında yer almaktadır. İstanbul’daki sergi mekanlarından bazıları şunlardır: Güzel Sanatlar Akademisi, Fransız Konsoloslugu, Amerikan Haberler Merkezi, Maya Galerisi, Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi, Kuyucu Murat Paşa Medresesi, Gamsız Galerisi, Galatasaray Lisesi Antresi,

Tiyatro Derneği, Sanat Dostları Derneği, Casa d'Italia, Spor ve Sergi Sarayı, Şehir Galerisi, Çevre ve Sanat Derneği, Filarmoni Derneği.

Kültür ve sanat camiası, devletten beklediği desteği ve ilgiyi çeşitli derneklerle de gidermeye çalışmıştır. Bunların arasında; 1945'te kurulan Filarmoni Derneği (İstanbul), 1950'de kurulan Sanat Sevenler Cemiyeti (Ankara), 1951'de kurulan Sanat Dostları Derneği (İstanbul), 1952'de kurulan Helikon Sanat Derneği (Ankara) yer almaktadır. Bu yapılanmalar, kültür ve sanatın gelişimi için hareket alanları yaratmışlardır. Ankara'da Helikon, aynı zamanda bir dernektir. Derneğin, "resim ve heykel alanındaki ereklere bir topluma çağdaş sanat akımlarını tanıtmak, toplumda çağdaş sanat beğenisi oluşturmaya katkıda bulunmak" (Çalikoğlu, 2001, 51) olması topluma sanatı ulaştırmada bir derneğin rolünü gösterir. Helikon: "...bir yandan kendi üyelerini eğitirken, bir yandan da beğeni düzeyi hızla yükselen bir müşteri çevresi yaratmayı başarmıştı." (Çalikoğlu, 2001, 52)

1950'li yıllar sanatın devletten ayrılıp, özelleşmeye başladığı bu yıllarda galeriler çoğalırken koleksiyoncular da ilk yapıtlarını satın alması başlar. Nejat F. Eczacıbaşı'nın "Tıpta Yenilikler Dergisi" kapakları için 1957'de Nuri İyem'den bir "Anne ve Çocuk" kompozisyonu ve 1959'da da Edip Hakkı Köseoğlu'ndan "Albert Schweitzer" portresi bir sonraki resim alımları olarak gösterilmektedir. (Gürel, [t.y.]).

Çok partili dönemde, devletin sanatla ilgili çalışmaları azalmıştır. 1950'lerle birlikte devletin sergileme etkinliklerine katkısı oldukça azalmış, Ankara'da bulunan Sergievi, işlevini yitirmiş ve kullanım dışı kalmıştır. Demokrat Parti hükümetinin bir kültür ve sanat politikası yoktu. Ancak müzede etkinlikler sürmüştür. 1951'de İRHM, tekrar açılır ve onu 1952'de Türkiye'nin ikinci sanat müzesi olan Ankara'da Devlet Resim ve Heykel Müzesi takip eder. 1953-79 arasında İRHM'de 45 sergi açılmış, yurtdışında ise 29 sergiye İRHM tarafından katkıda bulunulmuştur. (Atagök, 1983, 203) 1952-83 arasında Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki güzel sanatlar galerilerine, İRHM'den 467 adet yapıt gönderilmiş ve hatta bu yapıtlar geri alınamamıştır. (Özsezgin, 1998, 8) İRHM'de sayıca az olan sergilerde, müze uzmanlarının yokluğu nedeniyle, sergilerle ilgili yazılı belgeler katalogdan çok broşür niteliğindedir. (Atagök, 1983, 206)

İRHM’de gerçekleşen az sayıdaki sergi ve broşürden yapıtlar üzerinden oluşturulan enformasyon, kataloglarla oluşturulacak enformasyonla desteklenmemiştir. 1969’dan sonra devlet tarafından Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nden alınan yapıtların müzeye bağışlanması durdurulmuştur, genç sanatçıların yapıtlarının müzeye girememesine ve müzenin yeniliklere, araştırmaya açık olması engellenmiştir.(Atagök, 1983, 195) Sergiler dışında iletişim çalışması yapılmamaktadır, üstelik gerçekleşen bu sergilerden geriye hiçbir enformasyon kalmamaktadır. Müzenin topluma ulaşmakta etkisinin olmaması, müzeye toplumsal bir rolün devlet tarafından yüklenmemesi ile açıklanabilir. Tüm bunlar göstermektedir ki İRHM kurulduğu yıllardan farklı olarak zaman içinde yapıt odaklı bilgi sürecinden çıkmış, enformasyon en temel bilgi kaynağı olan yapıtlarla bile biriktirilememiş, değerlendirilememiş ve dağıtılamamıştır

İRHM’de tüm bu bilgi kullanımından uzak çalışmaların yanı sıra, 1960’lı yılların sonunda bilgi kullanımı ile ilgili bir girişimde bulunduğu görülür. 1966-1969 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Başkanlığı görevinde bulunmuş Prof. Hüseyin Gezer’in Müdürlüğü sırasında belgelik kurulmuş olup, yazılı, görsel ve işitsel belgelerden oluşmuşlardır. (Atagök, 1983, 199) Kartoteksler aracılığıyla gerçekleştirilen yazılı belgelemenin yanısıra görsel ve işitsel olarak da belgeleme yapılması, yapıtların bilgiyle desteklenmesi anlamında İRHM çalışmalarındaki bir gelişmedir. Ancak bu gelişme de tamamlanmamış bir gelişmedir. “Bazı Türk sanatçılarıyla yapılan konuşmalar bantla tespit edilmiştir. Bununla beraber, sanatsal konuları kapsayan konuşma, açikoturumların banda alınması, planlanması ve müzenin belgeliğinin bu doğrultuda gelişmesi, özellikle sanatçıların düşüncelerini yansıtmaları bakımından önemlidir.” (Atagök, 1983, 200) Görsel ve işitsel belgeleme, o dönemde tamamlanamamışsa da bu çalışmalara kadro ayrılarak başlanmıştır. (Atagök, 1983, 200) O dönemdeki bu gelişme, müzede sanatçının edinilen bilgisine, diğer bir deyişle enformasyon kaynağı olan sanatçıya ulaşmak açısından yapılması gereken bir çalışmadır. Böyle bir çalışma doğrultusunda, arşiv oluşturulması, bir daha Türkiye’deki sanat müzelerinde görülmemiştir. İRHM, 1976’da ikinci uzun süreli kapanışını yaşar. Olumlu gelişmelerin sürmemesi, bugüne bu çalışmaların aktarılmamış olmasına neden olmuştur.

Öte yandan devletin sanat ile ilişkisini, geçmiş uygulamaları tekrar edercesine sürdürür. 1955-1956'da yeni Büyük Millet Meclisi yapısına konulacak resimleri sağlamak amacıyla, bir tür yarışma sayılabilecek, “Vilayet Tabloları Sergisi” adlı bir resim sergisi düzenlemiştir. Dönemin ressamlarından, Turan Erol bu sergi hakkında “Otuz yıl önce Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği yurt gezileri, ressamlarımızın dünyalarını geliştirmelerine, yöresel değerlere eğilmelerine, hayata atılmalarına nasıl yardım etmişse, ‘Vilayet Tabloları Sergisi’ de çok belirgin bir ölçüde görünmese bile resim sanatımızda konu çeşitliliğinin, yöresel motif zenginliğinin nedenlerinden başlıcası olmuştur”, der. (Elibal, 2001, 60)

1970'lere gelindiğinde, Türkiye'nin üçüncü sanat müzesi olan İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılır. Geç açılmasına rağmen, açılan sergilerin sayısının İRHM'de açılanlardan fazla olduğu görülür. İzmir Resim Heykel Müzesi'nin etkinlikleri, 1981 yılında 12 uluslar arası sergi, 21 geçici sergi programa konmuştur.(Atagök, 1983, 204)

1970'li yıllarda koleksiyon oluşturma faaliyetleri de gelişmektedir. İşadamlarından Mustafa Taviloğlu da koleksiyonunu oluşturmaya 1972'de oluşmaya başlamıştır. 1975 yılında Yahşi Baraz galerisini açar. “O yıllarda Türk iş adamlarının yatırım aracı olmaya başlayan resim sanatı, 1970'li yılların para krizi döneminde Baraz, varlıklı kimselere yeni bir yatırım aracı göstermiş olur.” (Akay, 2001, 87) 1977'de Akbank, (AKBANK Sanat, [t.y.]) yoğun yapıt alımları yapmıştır.

1980'lerde, İRHM'nin doğrudan değil, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin, her sene gerçekleştireceği, ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’ bir yarışmalı sergi olarak başlatılır. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin amacı, sanatı toplumda yaygınlaştırmaktır. Sergi, 1980 yılında Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, onun yaygınlaştığından yararlanılarak, müze için kamuoyu yaratmak ve kapalı müzenin bahçesinde yapılan bir etkinlikte onun sanat ortamındaki görevlerini bir an evvel üstlenmesini sağlamak üzere, Müze Yönetimi ve Dernek işbirliğiyle başlatılmıştır. 1980'ler de ayrıca, uluslararası sanat ortamına katılımın gerçekleştiği Uluslar arası İstanbul Bienali de başlar.

Yukarıda da görüldüğü üzere, cumhuriyetin ilk yıllarından 1980'lere kadar devlet politikasının sanatla kurduğu ilişki, endüstri toplumuna geçiş temelleri üzerinde halkın uygarlaştırılması amaçlı olmuş, ancak bu süreç müzelerin gelişimi bakımından sürdürülememiştir. Bilgi kullanımı, bu amacın bir gereği olmuşsa da Türkiye'de sanat müzesinin bu amacı gerçekleştirmesi beklenen bir kurum olarak devlet tarafından değerlendirilmemiştir. Bu durum, cumhuriyetin ilk yıllarında müzenin arkeoloji ile bir arada düşünülmesinden, daha sonra da devlet politikalarında sanat müzelerini ilgilendiren kararların alınmamış olmasından kaynaklanır.

3.3.2. Türkiye'nin Bilgi Toplumuna Geçişinde Özel Sanat Koleksiyonlarının Müzeleşmesi

Türkiye'de bilgi toplumu konusunun gündeme geldiği 1990'lı yıllarda, Türkiye'de sanat müzeleri konusunda yaygın görülen, özel sanat koleksiyonlarının müzeler açılarak yeni toplumla buluşması olmuştur. O nedenle Türkiye'de bilgi toplumuna geçiş olarak adlandırılmış bu dönem, sanat koleksiyonlarının müzeleştiği dönem olarak adlandırılmıştır. Ancak bu süreçte, sanat müzeleri ile ilgili görülen ilk gelişme bir sanat koleksiyonunun müzeleşmesi değil, devlete ait sanat müzesinin, sanal ortama taşınması projesi olmuştur.

Proje ile 1993 senesinde, Türkiye'nin ilk sanat müzesi olan İRHM, Türkiye'nin ilk web sitesine sahip müzesi olmuştur. 16 heykeli ve 269 resmin sergilendiği interaktif bir tasarım, sadece sanat müzesini, internet üzerinde tanıtmakla sınırlı bir başlangıç olmaması bakımından, yapıt odaklı bilgi süreci içinde değerlendirilebilecek bir uygulamadır. Çünkü, "İRHM Projesi'nde araştırma sadece müzenin dünyaya nasıl tanıtılmasına değil, aynı zamanda internet üzerinden en etkili biçimde bilgi dağıtmaya odaklanmıştır." (Atagök ve Özcan, 2001, 42) Bilgi hizmeti verilmesine yönelik bir tasarım ortaya konmuştur. "Sonuçta, bu amaçla özellikle akademik kullanıma yönelik ama genel internet kullanıcısının da yararlanabileceği 'Dewey Classification Standard' en uygun sistem olarak kullanılmıştır." (Atagök ve Özcan, 2001, 42), Böylelikle sanat müzelerinin bir bilgi kurumu olmaları yönünde, en temel çalışma olan bir bilgi erişim sisteminin oluşturulması istenmiştir. Ancak proje ilk uygulama olsa da, sürekliliği

sağlanamamış bir uygulama olmuştur. Bu proje düşünüldüğünde, koleksiyonun otomasyona sistemi içinde, bilgi erişim sistemiyle düzenlenmesi beklenirken, bu gelişim tamamlanamamış olduğu, bugün müzenin bu hizmetinin sunulmuyor olmasından anlaşılır. Oysa devletin sanat müzesi olarak, bu konuda öncülük etmesi, devlet politikası tarafından desteklenmesi gerekir.

Bilgi toplumuna geçiş sürecinin, Türkiye’ başlatıldığı 1990’lı yıllarda İstanbul’da sanat ortamı da gelişmektedir. “1990’lı yılların başında İstanbul canlı, dinamik gelişmekte olan ve her türlü olanağın açık olduğu bir şehir olarak dikkat çekmeye başladı.” (Madra, 2001, 105) Devletin ilk sanat müzesi İRHM, 1990’lı yılların başında, uluslararası sanat ortamına mekanıyla katılmıştır. 1993’de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde Buluşma-Sanat: Avusturya ile yapılan bir uluslararası sergidir. Devlete ait diğer müzelerde de bu dönemde, sanat ortamına bir biçimde katılım görülür. Dolmabahçe Kültür Merkezi’nde “Modernlikler ve Bellek”, 1998 yılında, Rockefeller Foundation tarafından “İslam Ülkelerinde Sanat” başlıklı, iki yıl süren bir araştırmanın sonucunda düzenlenmiş bir sergidir. (Madra, 2001, 107) Sergi, daha öncesinde 1997’de Venedik Bienali’nde 1997’de sergilenmesinin ardından, Dolmabahçe Kültür Merkezi’nde gerçekleştirilmiştir. Türkiye’nin bilgi toplumuna geçiş sürecinde, devletin kültür ve sanat kurumlarının, uluslararası sanat ortamına bu tür katılımları, devletin bilgi odaklı müzeler oluşturması gerekliliği karşısında, enformasyon sağlanması, üretimi ve veri oluşturulması bakımından kaçırılmaz fırsatlardır, ancak Türkiye’de müzeler bir bilgi kurumu olarak görülmediğinden, bu fırsatlar değerlendirilememiş ve bu etkinliklerde, müzeler ancak mekanlarıyla sanat ortamına katılabilmıştır.

İRHM Derneği’nin 1980’de başlattığı Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ise müzenin bir bilgi merkezi olmasında, birincil kaynak olacak çağdaş sanat yapıtlarının, müze tarafından değerlendirilmesi için bir platform olmuşsa da Müze yönetimi bu platformdan sınırlı bir biçimde yararlanmıştır. Çünkü, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri başladığında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde Müdür Yardımcısı ve Resim ve Heykel Müzeleri Derneği kurucu üyeleri arasında olan Tomur Atagök, müzeye bu sergilerden yapıt kazandırabilecekken yönetimin istememesi nedeniyle yapıt kazandırılmadığını söylemektedir. (Atagök, 2000, 100)

Bu dönemde salt sanat müzesi olmayan ama sanat koleksiyonları yadsınamaz şekilde değerli olan müzeler de açılmaya başlar. Sanatı da kapsayan müzeler olarak değerlendirebildiğimiz ilk müze, 1999’da açılan Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi’dir. “Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, hat ve 19 ve 20. yüzyıla ait zengin resim koleksiyonu. Sabancı Koleksiyonu’nda yer alan küçük heykel, madeni eser, porselen, obje ve mobilyalardan oluşan dekoratif sanat eserleri koleksiyonu, 1940 yılında Hacı Ömer Sabancı tarafından oluşturulmaya başlanmış, 1970 yılından beri de Sakıp Sabancı’nın büyük sevgi ve ilgisiyle zenginleşmiştir. Koleksiyonda, aralarında vazoların da yer aldığı 18 ve 19. yüzyıl Çin Famille Noire, Famille Verte porselenleri, polikrom vazolar, dekoratif tabaklar bulunmaktadır. Bunların yanı sıra, çok sayıda Sévres vazosunu da içeren 19. yüzyıl Fransız porselenleri ile Berlin ve Viyana atölyelerinde üretilmiş Alman porselenleri, koleksiyonun değerli parçaları arasında yer almaktadır.” (SSM, [t.y]) Sanatın da koleksiyonunda bulunduğu bu müze, eğitim çalışması ve sergilerle toplumla buluşmuş olmakla birlikte, internet aracılığıyla da müzeye ulaşılmasını sağlamıştır. SSM’nin web üzerindeki bu uygulaması web broşür olarak değerlendirilir. (Atagök ve Özcan, 2001, 43) Bu uygulama bilgi ve iletişim teknolojisinin kullanılması bakımından çağdaş bir uygulama olmakla birlikte, internet üzerinde bilgi kullanımı bakımından geliştirilmemiş olduğu için, bir müze uygulaması olarak İRHM’de gerçekleşmiş projeye göre daha az gelişmiştir. Uygulamadan amacın müzenin bir bilgi kurumu olması değil, daha fazla kişi tarafından talep edilmesini sağlamakla sınırlı olduğu anlaşılır.

Özel sanat koleksiyonlarının müzeleşmesinin, salt sanat müzesi olarak ilk biçimi 1999’da açılmış “Eczacıbaşı Sanal Müzesi” olur. Toplum yapısının değişimine sanal müze olarak karşılık vermiştir. Sanat müzelerini, bilgi kurumu olmaları yönünde destekleyen çağdaş müzecilik uygulamaları olarak, koleksiyon sanal ortamda bilgilerle desteklenmekte, sergiler dışında sanatçılarla ilgili bilgilere de yer verilmekte ve internet üzerinden eğitim sunulmaktadır. Enformasyon yapıtlarla dengeli bir biçimde, izleyiciye ulaştırılmaktadır. Bu enformasyon kullanımı, müzenin kurucusu ve yöneticisi Haşim Nur Gürel’in müze kurulmadan önce ‘Muhayyel Müze’ adını verdiği müze tasarısından kaynaklanır. 1998 yılında yazısında Haşim Nur Gürel’in, aynı adlı kitabı da bulunan

‘Muhayyel Müze’ adlı yazısında kurulması gerekli müzenin hedeflerini aşağıdaki şekilde sıralamıştır:

1. “İnsanlarımıza, resim başta olmak üzere, tüm plastik sanatlarımızı sevdirecek,
2. Görsel sanat eğitimi yapan öğrencilerimizin plastik sanatlarımızın büyük ustalarının yapıtlarını inceleyerek kendi yollarını bulmalarını sağlayacak,
3. Ülkemize gelen, dünyanın her yöresinden yabancılara, görsel sanatlarımız aracılığı ile ülkemizi, insanlarımızı, onların düşünce ve duygu derinliklerini ve zenginliklerini birkaç saatlik bir sürede aktarabilecek, bir “müze” ye gereksinimimiz var.” (Gürel, 1998)

Yine aynı yazıda Gürel, Türkiye’nin Avrupa’dakiler ölçeğinde bir yapılanma ve eser toplama girişiminde bulunabilmesinin uzak görünen bir fikir olduğunu ve bu hedeflerin gerçekleştirilmesi için aşağıdaki koşulların gerçekleşmesini öneriyor:

1. “Her tür sanat yapıtı envanterinin gerçekleştirilip araştırmacıların bilgisine sunulabilmesi,
2. Küratör, restoratör ve sanat tarihçisi ekiplerinin yetiştirilmesi ve sürekli bir organizasyonun birimleri olabilmeleri
3. Sergiler ve kataloglar gerçekleştirebilecek kaynaklarla bu ekiplere yıllık ve iki, üç yıl sonrasına programlar yapabilmeleri için bütçeler,
4. Bu etkinliklere ilgisiz toplum kesimlerinin sanata ilgilerinin uyandırılıp bu yolla onların eğitilmeleri,
5. Genç sanatçılara Baskı Atölyesi olanakları yaratılarak, gerçekleştirdikleri baskıların en uygun fiyat ve ödeme koşulları ile ulaştırılması ile sanatçı ile toplum arasında kopukluğun aşılıp, genç kuşak sanatçılarının sanatları ile yaşayabilmeleri sağlanmalıdır.”(Gürel, 1998)

Halen müzenin yöneticiliğini yapan Gürel’in ortaya koyduğu hedef ve bu hedeflerin gerçekleştirilmesi için sunduğu yöntemler Eczacıbaşı Sanal Müzesi’ndeki çalışmaların fikirsel altyapısıdır ve bu altyapı müzenin enformasyon kullanımı gerekli kılmıştır. Koleksiyon ve sergileme önerisi de bulunan Gürel, “Muhayyel Müze”nin gerçekleştirilmesi için bir araştırmacılar, küratörler ve sanat tarihçileri ekibinin yukarıdaki on dönemi tüm boyutları ile ele alarak "10 Sergi" hazırlamaları yararlı bir

ön adım olabileceğini söylemiş ve "Muhayyel Müze" nin en azından "Sanal Müze" olarak Internet'ten isteyenlerin yararlanmasına açılabilceğı fikrini de ortaya atmıştır. (Gürel, 1998)

Gürel tarafından “muhayyel müze” olarak adlandırılan tasarısı, yukarıdaki hedef ve yöntemlerle, bir müzenin misyonunu, sergileme, koleksiyon, iletişim politikası hazırlığıdır. Bu tasarı daha sonra Eczacıbaşı Koleksiyonu’nun müzeleşmesini sağlamış ve 1999’da Eczacıbaşı Sanal Müzesi hayata geçmiştir. (Gürel, 1998)

Bu müzeyi, bu özellikleriyle yapıt odaklı bilgi sürecini tam anlamıyla yaşayan bir müze olarak değerlendirmek mümkündür. Enformasyon kaynaklarını değerlendirerek iletişimini güçlendirmektedir. Koleksiyon ve sergiler, tamamen etkileşimli bir biçimde tanıtılmakta ve yapıtlarla ilgili bilgilere ulaşılabilir. Sanat terimleriyle ilgili pratik bir sözlüğe yer verilmektedir. Sanatçıyı tanımaya yönelik ve sanatçının edinilmiş bilgisini yansıtacak enformasyonlara da yer verilmektedir. ‘Sanatçı Sayfaları’nda yer alan “Sanatçı Atölyeleri” bu tür bir çalışmadır. Ayrıca bu yolla, sanatçı doğrudan topluma ulaşabilmektedir. Ancak tüm verilen bilgiler, enformasyonlardan ibarettir. Bilgi hizmeti sunan kurumlarla ortak çalışma alanı geliştirmesi, enformasyon zenginliğini verilerle desteklemesine neden olacak ve bilgi odaklı bir süreçte değerlendirilmesini sağlayacak bir çalışma olacaktır.

Eczacıbaşı Sanal Müzesi, sanal bir müze olmakla birlikte topluma ulaşmasında eğitim rolü, sanal ortamda sınırlı kalmamış bir müzedir. İstanbul Sanat Fuarı ile eğitim çalışmaları, her yıl düzenli gerçekleşen bir müze etkinliğine dönüşür. "6 - 14 Yaş Görsel Sanatlar Eğitim Projesi" Uygulamaları adıyla 2002’den beri her sene İstanbul Sanat Fuarı kapsamında bu çalışmalar gerçekleştirilmektedir. 12, 13, 14 ve 15. İstanbul Sanat Fuarı’nda müze eğitim çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Eczacıbaşı Sanal Müzesi, internet ortamında verdiği hizmetle, diğer müzelere oranla daha etkin bir eğitim hizmeti ve daha fazla sanatçıyı tanıtmaya yönelik çalışmalar yapmaktadır.

2000’lerde de yeni müzeler, artarak açılmaya devam eder. Açılan müzelerin çoğu, sanat müzesidir. 2001’de Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, 2003’de Burhan Doğançay

tarafından kurulan Burhan Doğançay Sanat Müzesi, 2004’de İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi ve İstanbul Modern (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Modern İktisadi İşletmesi), 2005’de Bilgi Üniversitesi’ne bağlı Santral İstanbul adıyla, yeni bir müze kurma girişimi ve Bayburt Baksı Müzesidir. 2000’den sonra da salt sanat müzesi olmayan müzeler de açılmaya devam etmiştir. 2005’de Suna ve İnan Kırac Vakfı’na bağlı Müze Pera bu gruba girer. Haziran 2005’de açılan Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi, vakfa ait üç koleksiyonu sergileyen bir vakıf müzesi olmasının yanında, üç, dört ve beşinci katlarında da sanatın farklı disiplinlerinden etkinliklere yer vermektedir. Üç grupta toplanan koleksiyonu, Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu, Oryantalist Resim Koleksiyonu, Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu’dur. 16 Mart 2006’da İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi’nde gerçekleşen, “İstanbul’un Yeni Müzeleri ve Müzeciliğin Değişen Yüzü”, adlı panelde, Sunan ve İnan Kırac Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü, Özalp Birol, “Bizim vakıf olarak ve müze olarak, kendimizi çok fazla kategorize etmek gibi bir düşüncemiz ve stratejimiz yok” diyerek farklı koleksiyonları sunan bir müze olarak süreceğini belirtiyor. Bu müzelerin toplumda üstlendikleri rolleri öncelikle, kendi amaçları doğrultusunda belirtmek gerekir.

Türkiye’de bilgi toplumuna geçişle ilgili çalışmaların başladığı dönemde, bir yandan da müzelerin açılması, bu müzelerin, yeni toplum yapısında yaşamlarını sürdürebilmeleri için, çağın gereklerine ayak uydurmalarını gerektirmiştir. Bu adaptasyonu belli bir ölçü de zaten görürüz; her müze bir web sitesi’ne sahiptir, koleksiyonunu sergilerle değerlendirmektedir, eğitim çalışması adı altında çalışmalar yapmaktadır, kapsamlı kataloglar hazırlamaktadır, kütüphane ya da arşiv gibi birimlere sahiptirler. Bu etkinliklerle müzeyi daha sosyal bir yapı haline getirmektedirler. Bu çalışmalarını medya aracılığıyla yaymış ve daha fazla insanın bazı dönemlerde müzeye gelmesini sağlamıştır. Etkinliklerinin medyada yer alış biçimiyle sanatla ilgili-ilgisiz herkeste merak uyandırmış ve belli dönemlerde ziyaretçi sayılarının fazlalığından söz ettirmişlerdir. Buradan müzelerin, Türkiye’de bir ölçüde, eskisine oranla daha fazla insanların toplumsal hayatının içine girdiği sonucunu çıkarmak da mümkündür. 11 Aralık 2004’deki açılışından 2006 yılı başına kadar İstanbul Modern’i, yaklaşık 500 bin ziyaretçi gezmiş, eğitim etkinliklerinden 100 binin üzerinde kişi yararlanmıştır. Pera Müzesi’ nin 276. gününde 100.000’i aşkın ziyaretçisi olmuştur. SSM Müzesi,

24.11.2005-26.03.2006 tarihleri arasında düzenlediği Picasso İstanbul'da adlı sergi ile yaklaşık 250 bin ziyaretçiyi ağırlamış, müzenin kapısında kuyruklar oluşmuştur. (Radikal, 2006)

Açılan tüm müzeler, topluma ulaşabilirlikleri bakımından değerlendirildiklerinde ise hepsi farklı bir toplumsal rol ile ortaya çıkmakta ve bu rollerini geliştirmek üzere çalışmaktadırlar. Çalışmalarında bilgi kullanımı ise henüz çağdaş müzecilik standartları doğrultusunda geliştirilmemektedir. Sunulan hizmetler değerlendirildiğinde varılan sonuç müzelerin çoğunda amacın bilginin kullanımı olmadığıdır. Bilgiyi kullanımının en yoğun görüldüğü müzelerde de düzenlenmiş enformasyonlar topluma sunulmaktadır. Müzelerin bir bilgi kurumu olarak düşünülmemesi, müzelerin ortaya koydukları amaçlar ve hizmetler kanıtlanmaktadır.

Salt sanat müzesi olarak, ziyaretçi sayılarının çokluğu ile gündeme gelen İstanbul Modern, web sitesi aracılığıyla Türkiye'nin modern ve çağdaş sanat alanındaki birikimini, yaratıcılığını, dinamizmini, sahip olduğu evrensel değerleri, çağdaş kültür kimliğini ortaya koymayı, korumayı ve değerlendirmeyi amaçladığını belirtiyor. (İstanbul Modern, [t.y.]) Bu çok genel amaç doğrultusunda, basında her fırsatta sosyal buluşma merkezi olduğunu tekrarladığı görülüyor. Bu konuda müzenin mimarı Melkan Tabanlıoğlu, 16 Mart 2006'da İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi'nde gerçekleşen, "İstanbul'un Yeni Müzeleri ve Müzeciliğin Değişen Yüzü", adlı panelde, müzenin amaçlarını gösteren şöyle bir konuşma yapmıştır: "Artık bugün müzeler çok değişiyor, artık bugün müzeler caz konserlerinden tutun da çok farklı fonksiyonlara, bir çok farklı kültürü bir araya getirecek bir takım tatlar bir araya koyma felsefesinden geçiyor. İstanbul Modern, bence biraz da bununla biraz gelişmek istiyor. ama bir buluşma mekanı olmalıydı, çeşitli kültürlerin buluşma mekanı olmalıydı. Bulunduğu konum itibarıyla hemen karşısında tarihi yarımada, medeniyetlerin buluşma mekanı olmalıydı. İstanbul'un eski tarihi ve yeni modern sanatın bir arada olmasının yorumlanması olmalıydı ve bunun için de daha rahat mekanlar, daha sade ama aynı zamanda kafesiyle, kütüphanesiyle, sinemasıyla orada daha çok zaman geçirilmesini istendi. Biraz da sosyo-kültürel buluşma alanı yaratmaya çalıştık diyebilirim. Tabii ki çevre çok önemli. burada her gün bir yerler açıyoruz." Sosyal buluşma mekanı olmanın dışında, her yaş grubu için oluşturulmuş eğitim programları, müzenin iletişim çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Rehberli tur,

kütüphane hizmetleri verilerek, sergi etkinlikleri çerçevesinde gerçekleşen konferanslar ve sineması aracılığıyla da toplumla iletişim kurmaktadır.

Proje 4L Güncel Sanat Müzesi Yöneticisi, Can Elgiz, 16 Mart 2006'da İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi'nde gerçekleşen, "İstanbul'un Yeni Müzeleri ve Müzeciliğin Değişen Yüzü", adlı panelde, "Biz tamamen çağdaş sanat koleksiyonculuğundan yola çıktık. Zaten kendi eğitimimiz ve yaşadığımız dönemimizin gereği de bu. Çağdaş sanat da 1950'lerden başlayan bir olguydu. 1950 sonrasında çağdaş sanat kabul ederdik, bizdan beri. Fakat zaman ilerledikçe 1980 sonrası sanatı çağdaş sanat olarak kabul edilmeye başladı. Biz de tamamen oraya odaklandık ve kendi oluşumumuz, anlayışımız ve bilgimiz çerçevesinde 1980, özellikle sonrası eserlerle. Yerli yabancı deyince, sanatta sınır yoktur, yani ben tamamen Türk eserlerini alırım, yabancıyı almam yahut, yabancıyı alırım Türk eserlerini almam diye bir şey olmaz. Çünkü sanat artık global bir şey, bunun bir sınırı olması, sınır çizilmesi, ben mavi severim, yeşil sevmem gibi bir şey olur ki bu da doğru değil", diyerek müzenin amacını ifade ediyor. Bu amaçla Proje 4L'nin amaç olarak koleksiyon üzerinde odaklandığını gösteriyor. Bu nedenle müzenin araştırma işlevini geliştirmesi beklenir ancak sergiler dışında böyle bir hizmet sunmamaktadır.

Sanatı da kapsayan bir müze olarak Pera Müzesi, sanatla kendini sınırlamamakta ve gelecek kuşaklara bir koleksiyonu aktarma amacıyla, müzenin en eski işlevini referans almaktadır. Müzenin çalışmalarını da yöneten Suna ve İnan Kırac Vakfı Genel Müdürü Özalp Birol, müzenin amacının, "....., ziyaretçilerini sanatın farklı renkleriyle buluşturmayı amaçladığını ve amacının vakfın koleksiyonunu korumak, geliştirmek ve sergilemekle beraber yapıtların temsil ettiği değerlere sahip çıkmak ve bunları gelecek kuşaklara aktarmak" olduğunu söylemektedir.⁷ Bu amacı gerçekleştirirken belgelemenin geliştiriliyor olması, koleksiyonunda da olduğu gibi doğrudan sanat olmasa da İstanbul tarihi üzerine kütüphanesi de olacak bir araştırma enstitüsünün kurulmakta olması, bu müzenin bilgi kullanımı bakımından geliştirilebilmesine olanak sağlayan çalışmalardır.

SSM bir ev müze sıfatı da taşıması itibarıyla bir aile koleksiyonunu sergilemek amacındadır ve bunun müzesel etkinliklerle pekiştirmektedir. Müzenin mimarı Ayşen

⁷ Özalp Birol ile görüşme, İstanbul, 27.04.06

Savaş, 16 Mart 2006'da İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi'nde gerçekleşen, "İstanbul'un Yeni Müzeleri ve Müzeciliğin Değişen Yüzü", adlı panelde, ".....bir aile koleksiyonunun kamusal alana taşınması yani herkese ait özel bir üniversiteye devredilmesi, bence çok desteklenmesi gereken bir şey. Herşey olabilir. Koleksiyon çok bilinçli toplanmış olabilir, çok bilinçsiz toplanmış olabilir" diyerek, üniversitenin malı olduğunu, müze olarak kurumsallaştıktan sonra koleksiyon politikasının sorgulanabileceğini belirtmiştir.

Burhan Doğançay, bir sanatçı müzesi olarak yapıtları başlı başına bir enformasyon kaynağı olarak toplumla buluşturur. Baba ve oğul olan, Adil Doğançay ve Burhan Doğançay'ın yapıtları belli bir düzenleme içerisinde sergilenmektedir. Topluma ulaşılabilirlik bakımından, sergiler dışında gerçekleştirdiği iletişim çalışması, 2004-2005 ve 2005-2006 yıllarında düzenlediği Eğitim-Öğretim yılında resim yarışması düzenlemiş ve ödül olarak ilk iki öğrenciyi Paris'de Louvre Müzesi'ni ziyaret etmeye göndermiştir.

İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'nin temelinde, sanatçılarla sanatın üretimi aşamasında kurduğu iletişim vardır. Artess Özgün Baskı Atölyesi'ne de sahip müze, aynı zamanda güvenilirlik ve sanatsal etik gerek sanatçıların üretimi açısından, gerekse özgün baskı alıcısı açısından önem taşıyan prensipler ortaya koymuştur. Özgün baskı alanında müze olarak toplumsal görevini bu yolla yerine getirmektedir.

Bayburt Baksı Müzesi, Haziran 2004'de Etnografik Müze, sanatçı atölyeleri, konuk evleri ile birlikte açılmıştır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Hüsamettin Koçan'ın projesi olan müze, 400 kişilik konferans salonu, 500 metrekarelik 'Çağdaş Sanat' için sergi salonu ve sanat-edebiyat kitaplarından oluşan bir kitaplığa sahiptir. Müze açılmadan önce 123 çağdaş ressamın 123 eseriyle katıldığı 'Şaman Güncesi' adlı resim sergisi geçtiğimiz günlerde Levent'teki Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nde Bayburt Baksı Müzesi yararına, 16 Mart ile 3 Nisan 2004 tarihleri arasında "Şaman Güncesi" adlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu çalışma, müzelerin toplum yararına hizmetlerini sürdürürken ortaklıklar kurması gerektiğinin bir örneğidir. Bayburt Baksı Sanat Müzesi'ni, Türkiye'deki diğer sanat müzelerinden ayıran en önemli özellik Bayburt'da köyde açılmış olmasıdır. Şehirde açılmış bir müze

olmadığından, Türkiye’de diğer sanat müzelerinden daha farklı bir toplumsal rolü vardır. Müzenin amacı geleneksel halk sanatlarının sergilenmesi olduğundan, bölgenin sanatını yansıtan bir müzedir. Bu müzenin bilgi hizmetlerinin gelişmesi, yerel sanat ve o alandaki bilginin biriktirilmesi, değerlendirilmesi ve geliştirilmesini sağlar. Bu da Baskı Müzesi’ni sadece, bölgenin sanatını yansıtan bir müze olmaktan öte, bölgenin sanatını bilgiyle bütünleştiren bir müze haline getirir. Bu tür yerel müzelerin bilgi hizmetlerini geliştirmesi, ulusal ve uluslar arası ortama, yerel sanatın dahil edilebilmesini sağlayarak, yerel sanatın ve sanatçının hem tanıtılmasını, hem de burada üretilen sanatın ve bilgiye ulaşılabilmesini sağlar.

Türkiye’de müze ziyaretçisinin artışı, toplumsal rol geliştirilmesi bakımından olumlu bir tablo çizerken, sanat müzelerinin bilgi toplumuna geçişte yaşadığı tehditleri de beraberinde taşıdığı, öncelikli uygulamaların neler olduğuna ve bu uygulamaların içeriğine bakıldığında görülmektedir. Bu uygulamalardan biri internet üzerindeki hizmetlerdir. Sanat müzelerinin sadece web broşürler şeklinde hizmet vermesi ya da bilgi vermekle kastedilenin düzenli enformasyonların sunulmasıyla sınırlı kalması, müzelerin bir bilgi kurumu olamadıklarını gösterir. Bu tür çalışmalar, ulusal ortamda ve uluslar arası ortamda araştırmacıyı destekleyen bir enformasyon kullanımı değildir. Bu müzenin araştırma işlevini de kısıtlar ve herkes tarafından kullanılabilir bir bilgi erişim sistemi oluşturulmadığı için, kurumun araştırma işlevinin içe dönüklüğüne neden olur.

Sergilerin sadece kataloglar olarak başka enformasyonlara dönüştürülmesi ve veriler olarak değerlendirilmemesi de bir eksikliktir. İRHM’nin 1950-60 ve 70’li yıllardaki sergilerinin katalogları olmaması bir eksiklikti, şimdi ise sergilerin sadece kataloglara dönüşmesi bir eksikliktir. Bu geç kalınmışlığın farkına varılması gerekir. Sergiler bir araştırma sürecidir. Yayınlar kadar, verilerle de geliştirilmelidir.

Eğitim alanında, etkileşimli olanaklardan, bazı müzeler yararlanmakta, bazıları bu yolla eğitim vermemektedir. Bu olanaklar müze içinde de kullanılacak olanaklarken, müze içinde bu etkileşimli olanakları kullanan bir sanat müzesi yoktur. Sanat müzelerinin ortak bilgi hizmetleri geliştirmemesi ve bu alanda üretilen bir projenin olmaması da

sanat müzelerinin gelişiminin bilgi toplumuna geçiş sürecindeki yetersizliklerinden biridir.

Türkiye’de sanat müzelerinin bilgi kurumu olarak gelişmemesi, sanat müzelerinin ya da sanatı da kapsayan müzelerin, toplumdaki rolünün bilgi endüstrisi içinde değil, eğlence endüstrisi içinde sanatı yaygınlaştırma eğilimine neden olur. AR-GE çalışmaları eksik kaldıkça bu eğilim ağır basar. Sonuç olarak, sanat müzeleri tehditler yaşamakta ve bu tehditin içinde olduklarını da toplumsal hayatın içine artan ziyaretçi sayıları ile girmeleri ile kanıtlamaktadırlar. Elbette ki ziyaretçi sayıları toplumda rol üstlenmiş olma bakımından önemli bir sayısal ölçüttür. Ancak bu ölçütü, bir değerlendirmeye dönüştürecek olan bu sayıların nasıl arttığıdır. Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi niceliksel veriler maddi desteği sağlamakla birlikte, niteliksel değerleri zedeleyebilmektedir. Popülerleşmek ön plana çıkmakta ve müze sanatın yaygınlaşma biçiminde güvenilirliği zedeleyebilmektedir. Bu tehditin yaşandığını gösteren örnekleri son zamanlarda oldukça fazla yaşanmıştır.

İstanbul Modern’in 16 Nisan-25 Ağustos 2005 tarihli, Fikret Mualla Retrospektif Sergisi’nde, Bir Fikret Mualla koleksiyoncusu olan Ferit Edgü’nün, sergideki yapıtların orijinal olmadığını söylemesinin sansasyonel bir tartışma yaratması, böyle bir sergide yapıtların bilgisel değer olarak görülmemesinden ötürü çok konuşulmuştur. Bir diğer gündemde geniş yer tutan haber ise orjinallik değil, koleksiyon geliştirmenin sorgulanmasının bir örneğidir. Osman Hamdi Bey’in ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ adlı eserinin hangi müze tarafından satın alınacağı konusunda öne çıkan İstanbul Modern ve Pera Müzesi bu esere sahip olmak istemiş ama bu tabloya niçin sahip olmak istedikleri konusunda, koleksiyon politikalarıyla ilişkili bir açıklama yapmamışlardır. 24.11.2005 - 26.03.200’da Sabancı Müzesi’ndeki Picasso Sergisi de müzeyi popülerleştiren bir sergi olmuştur. Müze koleksiyonuyla hiçbir bağlantısı bulunmayan bu sergi ile SSM, 250 bin ziyaretçi ağırlamıştır.

Türkiye’de sanat müzelerinin bazılarının, kendilerini eğitim ve kültür merkezi olarak tanımladıkları ve bunun müzecilikte yeni bir anlayış olduğu vurgulanır. Ancak müzelerin eğitim ve kültür merkezi olması, yeni bir anlayış değildir. Bir önceki

bölümdeki tarihçeden de görüleceği üzere bu amaç, dünya genelinde 19. yüzyılda temelleri atılmış ve halen geliştirilen bir anlayıştır. Türkiye’de ise bir ilk olması iddiası, yukarıdaki bölümlerde de belirtilmiş, önceki çalışmalara yapılan haksızlıktır.

Müzelerin sergilerini sponsorluklarla gerçekleşmesi aslında bir tehdit değildir, Ancak sergi geliştirme sürecine, çok ortaklı, pazara bir sanayi ürünü çıkarma anlayışı ile bakılmaması gerekir. Günümüzde tüm sergiler bu yolla geliştirilmektedir. Bu sürecin bir pazarlama sürecini de içerdiği doğrudur, ancak pazarlanacak olanın bilgi olması müze gibi toplumun gelişimine yönelik rolü olan kurumlar için geçerlidir. Öte yandan popülerleşme konusunda, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Genel Müdürü Özalp Birol, “İlkelerimizden ödün vermeden yaptığımız ve yapacağımız etkinlikler bizi popüler kılacaksa buna bir itirazımız olmaz. Yalnızca reklam değil, kurumsal iletişim ve pazarlama iletişimi bizim için büyük önem taşımaktadır. Aksi halde geniş kitleleri kucaklamamız olanaklı değildir”⁸, demekte ve etkinliklerde ailenin desteği dışında hiçbir destek alınmadığı için bir tehditin söz konusu olmadığını da vurgulamaktadır.

Bu müzeler gerek sundukları hizmetler, gerekse medyada yer alan müzecilik anlayışları itibariyle yapıt odaklı olmaya yakın ama dünyadaki sanat müzelerindeki gelişmeleri takip etme çabasında olmalarından ötürü yapıt odaklı bilgi süreci içinde değerlendirilebilecek sanat müzeleridir. Diğer yandan dünyada müzeler en son gelişme olarak, bilgi odaklı bir süreci yaşamaktadırlar. Türkiye’de sanat müzelerinin, yapıt odaklı olma eğilimi göstermelerinin en önemli nedeni, çoğunun aile koleksiyonlarının halka sunulması ile açıklanabilir

Yukarıdaki tehditlerin mevcut olduğu düşünülürse, bilgi toplumuna geçiş sürecinde, sanat müzeleri tüm dünyada yaşanmış ve yaşanmakta olduğu gibi yaşamlarını sürdürebilme arayışı içindedirler. Bu süreçte, Türkiye’de sanat müzesinin toplumsal rolü de bu arayışların çerçevesinde gelişir. Bu arayış içinde, toplumsal ağın bir parçası olan bir bilgi organizasyonu olup olmadıkları, bilgi kullanımında sanat müzelerinin kullandıkları, bilgi kullanımındaki araçları nasıl kullandıkları incelenerek söylenebilir.

⁸ Özalp Birol ile görüşme, İstanbul, 27.04.06

3.4. Türkiye’de Sanatın Yaygınlaşması ve Müzede Bilgi Kullanımı

Toplumsal sorumluluğu sanatı topluma ulaştırmak olan sanat müzelerinin, Türkiye’de sayıca çoğalması, artan ziyaretçi sayıları ile sanatın toplumsal hayatın içinde yaygınlaşması anlamına gelirken, ‘bilgi kullanımı’ bakımından bu müzeler için bir değerlendirme yapılması bir ihtiyaçtır. Çünkü batı toplumları başta olmak üzere dünya genelinde, sanat müzelerinin toplumla iletişiminin, toplumun yararı doğrultusunda güçlenmesinde, daha önce de belirtilmiş olduğu biçimleriyle ‘bilgi’, etkin bir rol oynamaktadır.

Türkiye’de sanat ve toplum arasında bir uzaklık olmaması için, cumhuriyetin ilk 20 yılında etkinlikler yapılmış ve toplumsal bir sistem içinde sanata bir rol verilmiştir. Ancak sonrasında, verilen bu rolün bilgi kullanımı bakımından sınırlı olduğu, sanat ve toplum arasındaki bağın müzede kurulamaması; sınırlı yayın üretimiyle gerçekleşen sergilerin ve etkinliklerin geliştirilememesi; bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanım amacının tanıtım ağırlıklı olması ile görülmektedir. Maddi desteğin bilgi kullanımına öncelik vermemesi ve devletin kültür politikalarında müzelerin iletişim işlevini geliştirmeye yönelik bir gelişme olmaması, sanat müzelerinin gelişim sürecini uzun süre durdurmuştur. Böylelikle Türkiye’de sanat müzeleri, toplumla iletişimlerini çağın gerekleri doğrultusunda gerçekleştirecek ve Usluata’nın da dediği gibi (Usluata, 1994, 66), kültürün taşınmasına da katkıda bulunarak, bir kültür içinde gelişen bilginin, simgelerin ve kuralların yaratılmaları sürecinde yer almayan kişilere tanınmalarını sağlayacak; bir kuşağın bilgisinin yeni kuşağın simgesel çevresinde de var olabilmesini gerçekleştirecektir. Bu nedenle, günümüzde bilginin kullanılmasını sağlayan bu teknolojilerin sanat müzelerinde kullanılması, Türkiye’de sanatın yaygınlaşmasını sağlar.

Bilgi toplumunda gelişen bilgi ve iletişim teknolojilerinin, müze iletişimini güçlendiren ve müzede bilgi kullanımına olanak sağlaması ise özel müzelerle, bu alanda Türkiye’de sanat müzelerinin gelişmesi için bir potansiyel sağlamışsa da bu potansiyelin kullanılıp kullanılmadığını, bu müzelerde ‘bilgi kullanımı’nın değerlendirmesi ortaya koyacaktır.

3.4.1. Sanat Yapıtı

Sanat müzelerinde, sanat yapıtının enformasyon kaynağı olarak görüldüğünü gösteren koleksiyon politikasının, Türkiye’de sanat müzelerinin çoğunda olmadığı, 16 Mart 2006’da İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi’nde gerçekleştirilen ‘İstanbul’un Yeni Müzeleri ve Müzeciliğin Değişen Yüzü’ adlı panelde, ortaya çıkmıştır. Türkiye’de gündemde yer alan ve en çok ziyaret edilen müzeler arasında da olan SSM, İstanbul Modern, Proje 4L Güncel Sanat Müzesi ve Pera Müzesi’nin bir koleksiyon politikası olmamakla birlikte, bunun sebebi, aile koleksiyonlarının müzeleşmesi olarak gösterilmektedir. Müzeler, enformasyon kaynakları olan yapıtları toplamakta ama ‘bilgi kullanımı’ bakımından etkin bir biçimde değerlendirilememektedir. Koleksiyon politikası olmadığından, yapıt alımlarında bir ölçüt ortaya konamamaktadır. Müzelerin bir kısmında koleksiyon politikaları ile ilgili konularda müzenin danışmanları olduğu söylenmektedir. Müzenin danışmanlarının yapıt alımlarına karar vermesi, bir koleksiyon politikası değil, danışmanların edinilen bilgisinden dönemsel olarak geçici yöntemlerle faydalanılmasıdır ki bu yöntem bir kurumsal bilgi oluşturulmaması anlamına gelir. Bu bilgi kullanımı ile ilişkili sorun diğer büyük bir sorunun bir parçasıdır. Koleksiyon politikası müzelerin, vizyon ve misyonları içinde değerlendirilen bir alan olduğundan, bu politikanın eksikliği vizyon ve misyonların olmadığını da gösterir. Farklı bir örnek olarak, Eczacıbaşı Sanal Müzesi görülebilir. Çünkü müzenin kurucusu ve fikri sahibi Haşim Nur Gürel, müze açılmadan önce, ‘Muhayyel Müze’ adını verdiği tasarısında, Türkiye’de olması gerekli bir sanat müzesinin koleksiyonunu tarif eder.

Türkiye’de sanat yapıtının bir enformasyon kaynağı olarak görülmemesinin bir kanıtı da belgeleme standartlarının henüz geliştirilmemiş olmasıdır. Devlet, bu standartlar konusunda, müzeler için yeni politikalar üretmemektedir. Devlete ait sanat müzelerinde, belgeleme çalışmalarının gerçekleştirildiği envanter biçiminde günümüz uluslararası standartların çok gerisindedir. (Bkz. EK.15) Bu durum gerek devlet, gerekse özel sanat müzelerinin internet sitelerinde görülmektedir. Özel müzelerde kuruldukları günden bu yana bu alanda, profesyonel çalışmalar gerçekleştirememiştir. Bu konudaki genel

durumun, müzelerin internet üzerinde, henüz bir bilgi erişim sistemi geliştirmemiş olmalarından ve yapıtları sınıflama ve tanımlama biçimlerinden anlamaktayız. Hiçbir şekilde koleksiyonlarına elektronik ortamda, diğer bir deyişle internet aracılığıyla ulaşılamayan sanat müzeleri vardır, ulaşılır olsa bile elektronik ortama aktarılan bu enformasyonlar bilgi erişim sistemleri içinde veriler olarak bilimsel bilgi temelli ulaşılabilir veriler halinde halka sunulmamaktadır. Sanat yapıtı ya bir seçki ya da sanatçıların biyografilerinin toplandığı sayfalar olarak tasarlanmıştır ya da müze turları veya sanal sergilerle koleksiyon sergilemeleri kapsamında tanıtımla sınırlı kalmaktadır. (Bkz.EK.16, EK.17 ve EK.18) Örneklerde de görüleceği üzere, bilgiye erişim değil müzenin tanıtımı ön planda olup, yapıt bir enformasyon bütününe parçası olarak sunulmamaktadır. Bu örnekler, günümüzde, yapıt odaklı süreçte olan müzeleri gösteren örneklerdir.

Bu alandaki en olumlu gelişmelerden biri, Pera Müzesi'nin J.P. Getty Müzesi standartlarına göre bir belgeleme yöntemi geliştiriyor olmasıdır. Pera Müzesi'nde hem belgeleme çalışmalarını gerçekleştiren, hem de küratörlüğünü yapan Barış Kıbrıs, Edine Süleymanoğlu, koleksiyonları için J.P.Getty Müzesi'nin standartları örnek alınarak, veri girişleri için bir sistem oluşturulma çalışmalarının sürdüğünü söylemiştir.⁹ Bazı müzelerde, bir otomasyon programının edinilmek üzere olunması ise henüz bir gelişme olarak görülemez. Bu program kapsamında sanat yapıtlarının nasıl belgelendiği ile ancak bir değerlendirme yapılabilir. Programın aracılık edeceği, bilgi erişim sisteminin tasarlanması, müzede belgeleme çalışmalarının temelini oluşturur.

3.4.2. Sanatçılar

Türkiye'de sanatçıların edinilen bilgilerini ortaya koyan 'bilgi kullanımı' geçici ve sınırları belli olan bir kullanımdır. Türkiye'deki sanat müzelerinde, bilginin kullanımı, sergi sürecinde geliştirilen metinler, kataloglar, yayınlar, broşürler, sanatçıların misafir edildiği konferanslar galeri turlarından ibaret olup, dağınık enformasyonlar halindedir. Ancak bu tür çalışmalar tesadüfi olmak yerine, müzelerin bir bilgi kurumu olarak

⁹ Barış Kıbrıs ve Edine Süleymanoğlu ile görüşme, İstanbul, 27.04.06

sanatçılarla ilgili her türlü enformasyonu verilere dönüştürmesi için, sanatçılarla ilişkileri programlı ve formal yollarla da gerçekleştirmesi gerekmektedir. Yaşayan sanatçıların yapıtlarının bulunduğu koleksiyonlar, sayıca az olmadığından, bu olanaklı bir çalışmadır. Bu tür bir arşiv çalışması, şu anda Türkiye’de hiçbir sanat müzesi’nde gerçekleştirilmemekteyse de Tomur Atagök’ün tezinden de öğrenildiği üzere (Atagök, 1983, 201) daha önce Türkiye’nin ilk sanat müzesi’nde 1970’lerde işitsel arşiv olarak tasarlanmıştır. Bir işitsel arşiv oluşturmak üzere, sanatçı Yusuf Taktak çalışmış olup, bu konuda, o dönemde elden geldiğinde sanatçı konuşmalarından kayıtlar oluşturulmuştur.¹⁰ Bu alanda yapılan bir diğer çalışma, müze kapsamında olmasa da yöntem itibarıyla Türkiye’de bir başvuru kaynağı oluşmasına neden olmuş ve Sanat Alanında Dokümantasyon Uzmanı olan Zeynep Rona tarafından gerçekleştirilmiştir. Rona, 1981’de sanatçılara anket yolluyarak, kendileri, sanatları ve sergileri ile ilgili bilgi toplamıştır.¹¹

Günümüzde sanatçının edinilen bilgisini kullanabilecek ve bu alanda çalışmanın önemini vurgulayan ama yine de ‘bilgi kullanımı’ nı sınırlı gerçekleştiren sanat müzeleri de vardır. Bunlardan biri, ‘Sanatçı Atölyeleri’ uygulamasına sahip Eczacıbaşı Sanal Müzesi’ dir. İnternet aracılığıyla sanatçı atölyeleri ile toplumu buluşturmakta ve sanatçı ile toplum arasında bir köprü kurmaktadır. (Bkz. EK.19) Bu çalışma, sanatçının yaratıcılık sürecini ortaya koyan, edinilen bilgiyi müze iletişimde kullanan ve enformasyonların tolandığı bir çalışmadır, ancak bu çalışmayı sistemli bir bilgi erişim dizgesine dahil etmeden gerçekleştiren enformasyonların sunumundan ibarettir. Bu nedenle Türkiye’de yaygın görülen, bilgi kullanımındaki sınırı aşmamaktadır. Eczacıbaşı Sanal Müzesi’nin bu uygulaması, enformasyon üretimine destek olmak üzere, veri oluşturulması bakımından geliştirilmelidir.

Bir diğer örnek ise aynı zamanda atölyeye de sahip olan bir müze örneği olması nedeniyle, sanatçılarla iletişim kurarak bir çalışma yöntemi geliştirmiş, İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (IMOGA) [Istanbul Museum of Graphic Arts] ise sanatçıların edinilen bilgilerine doğrudan ulaşabilen bir müze niteliğindedir. Sanatın üretim sürecine bir

¹⁰ Yusuf Taktak ile görüşme, İstanbul, 1.06.06

¹¹ Zeynep Rona ile görüşme, İstanbul, 6.04 2006

şekilde dahil olur. Ancak müzede de bu süreç ‘bilgi kullanımı’ bakımından diğer müzelerden farklı değildir. Müze sanatçılarla ilgili bilgi sunmayı ise misyon olarak göstermekte ama sanatçı biyografileri ve yapıtlarını bir katalog şeklinde sunmaktan başka bir çalışma gerçekleştirmemektedir.

3.4.3. Küratör/Sanat Tarihçi/Editör/Tasarımcı

Türkiye’de müzelerde, sanatçılarla olduğu gibi, küratör, sanat tarihçi gibi müzeye içerik kazandıran ve yine edinilmiş bilgileriyle enformasyon üretimine katkıda bulunan küratör/sanat tarihçi/editör/tasarımcı ile halkın buluştuğu etkinlikler düzenlenmeye başlamıştır. Halka sunulan hizmetlerde, bu kişilerle birlikte çalışılmaktadır. Ancak internetteki sunulanlardan anlaşılacağı üzere ve belgeleme standartları oluşturulmadığından belgeleme çalışmalarında bu kişilerle çalışılması fikri formal bir yöntem olarak uygulanmamaktadır.

Öte yandan, Pera Müzesi, bu konuda kadrosu itibariyle daha ayrıcalıklı bir konumdadır. Pera Müzesi ile ilgili Suna ve  nan Kıraç Vakfı Kültür ve Sanat  şletmesi Genel Müdürü  zalp Birol ile gerçekleştirilen g r řmede¹² ortaya çıkmıştır ki müzenin küratörü, belgelemeyi de gerçekleştiren kişidir. Aslında iki ayrı uzmanlık haline dönüşen, küratöryal çalışmalar ve belgeleme bu müzede, aynı kişi tarafından gerçekleştirilmekte ve bu da ortak çalışması gereken iki alanın çalışmalarının ortak gerçekleştirilmesini olanaklı kılmaktadır. Ayrı uzmanlıkların bir kişi tarafınan gerçekleştirilmesinin bu anlamda bir fırsata dönüştüğü varsayılabilir. Bu durum Türkiye’de b t resi kısıtlı müzelere önerilebilir.

K rat rlerin Türkiye’de örnekleri görüldüğü gibi, müzede tam zamanlı çalışmaması ve belgeleme ya da benzeri sergi geliştirme dışındaki ‘bilgi kullanımı’ gerektiren müze faaliyetlerine katkıda bulunmalarının planlanmaması, müzedeki süreçlere katılmalarını engelleyen bir faktör olabilir. Vakitlerinin azlığı, örgütsel ileişimin formal yollarla gerçekleşmemesi de küratörlerle ortak gerçekleşebilecek pek çok çalışmayı engeller.

¹²  zalp Birol ile görüşme,  stanbul, 27.04.06.

Tasarımcılar da müzenin dışında olmaları ve ‘müzeler için tasarım’ alanın Türkiye’de yeni gelişen bir alan olması nedeniyle, Türkiye’de küratörler gibi, müzenin çalışmalarından uzak kalan gruplar olabilmektedir.

3.4.4. Fikri Haklar

Türkiye’de sanat müzelerinin, bünyesinde fikri çalışmaların kullanılmasında bağlayıcı olan yasa, 5846 sayılı ‘Fikri ve Sanat Eserleri Kanunu’ dur. Türkiye’de sanat müzeleri, yapıtlarını bilgi olarak dağıttıklarında, küratör, sanat tarihçi, editör, yazar gibi diğer enformasyon üreticilerinin ürettiklerini toplumla paylaştıklarında bu yasayı dikkate almaktadırlar. Bu da yasanın, enformasyonun kullanımı konusunda sunduğu yasal çerçevesidir. Müzenin ürettiği ya da kullandığı enformasyon hakkındadır. 2004 senesine kadar veri oluşturma sürecini kapsamamakta iken, 2004 senesinde eklenen Ek Madde 8 ile kurumun ürettiği verilerin de haklarının korunmasını da içermiştir. Böylelikle, ulusal düzeyde kurumların, enformasyonu kullanarak veri oluşturmaları bir fikir ürünü olarak değerlendirilmiş ve bilgi hizmetleri alanında kurumların hakları korunur hale gelmiştir. Bu kanun şöyledir:

”Bir veri tabanının içeriğinin oluşturulmasına, doğrulanmasına veya sunumuna nitelik ve nicelik açısından esaslı bir nispet dahilinde yatırım yapan veri tabanı yapımcısı, ayrıca, veri tabanının içeriğinin önemli bir kısmının veya tamamının;

a) “Herhangi bir araç ile herhangi bir şekilde sürekli veya geçici olarak başka bir ortama aktarılması,

b) Herhangi bir yolla dağıtılması, satılması, kiralanması veya topluma iletilmesi,

Hususlarında bu Kanunda sayılan istisnalar ile kamu güvenliği, idarî ve yargı işlemlerinin gerektirdiği istisnalar dışında izin vermek veya yasaklamak hakkına sahiptir.

Veri tabanı yapımcısına sağlanan koruma aleniyet tarihinden itibaren onbeş yıldır.

Veri tabanının içeriğinde esaslı bir değişiklik meydana getiren ve yeni bir yatırım gerektiren, nitelik ve nicelik açısından yapılan her türlü ekleme, çıkarma veya değişiklik sonucu bu yeni yatırımdan doğan veri tabanı kendi koruma koşullarına hak kazanır.

Bu maddede tanınmış hakları ihlâl edenler hakkında bu Kanunun 72 nci maddesinin (3) numaralı bendi hükümleri uygulanır. ” (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004a)

Sanat müzelerinde, sanat yapıtlarının elektronik ortamlarda sunulması ile elektronik telif hakları konusu gündemde henüz yer alamasa da gündeme gelecektir. Elektronik telif hakları yönetim sistemi, Türkiye’de bütün dünyada olduğu gibi, yasal denetiminin gerçekleştirilmesi zordur, bu nedenle bu yasağın gerçekleştirilmesi önlenabilmektedir. Bu önlemler, yazılımlarla sağlanır. Bu yazılımlar, yapıtların elektronik ortamdan kopyalanmasını engellemektedir.

Öte yandan sanat söz konusu olduğunda, daha önce de belirtilmiş olduğu zaman zaman kopyalanması, bir başka fikir ya da sanat ürününe dönüşmesi için gerekebilir. Kopyalamanın yasal olmadığı durumlar olduğu gibi yasal olması gereken durumlar da olabilir. Bu konuda standart geliştiren Creative Common Rights’ın önerileri (Bkz. EK.17) Türkiye’deki sanat müzelerinde henüz kullanılmamaktadır, Türkiye’nin bu uluslararası öneriyi, sanat alanındaki gelişim bakımından ulusal hukuka aktarması gerekmektedir. Çünkü bu uygulama sanatın gelişiminin, yasalarla desteklenmesi anlamına gelir.

3.4.5. Koleksiyoncular/ Sanat Galerileri/Ticari Sanat Kurumları

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de koleksiyoncular, sanat galerileri veya diğer ticari sanat kurumları maddi varlıkları ya da mensubu oldukları çevreler itibariyle, farklı deneyimler yaşamış kişiler ya da ailelerdir.

Koleksiyoncuların, Türkiye’de sayıları az da olsa, bilginin biriktirilmesi, değerlendirilmesinde bir enformasyon kaynağı olarak görülmelerinin en büyük nedeni, deneyimleriyle kazandıkları edinilmiş bilgileridir. Raffi Portakal’ın bir koleksiyoncu olarak, koleksiyoncu sıfatını bilgiyle ilişkili gördüğünü, Elvan Şahinoğlu ile gerçekleştirdiği bir söyleşide söylediği şu sözlerinden anlamak mümkün: “Bizde de koleksiyonerler, yaşayan ressamlarımızı, sanatçılarımızı yemeklere davet edip onları baş köşeye oturttuk, onların ne kadar önemli olduğunu, kendilerine ve dostlarına gösterdikleri zaman yani onlarla bir şeyleri paylaşabildikleri zaman, bu gelenek Türkiye’de de yaşanmaya başlanacak. Yani sadece eser satın almakla, o eseri değerli kılamazsınız.” (Şahinoğlu, 2004, 84) Bu da göstermektedir ki sanat yapıtlarının hangi

koleksiyoncuda bulunduğu bilgisine, müzenin veri olarak sahip olması yetmez. O verileri, müzenin diğeri çalışma alanlarına yansıtacak bilgileri de koleksiyoncudan almış olmalı gerekir. Aynı şekilde galeriler ve diğeri ticari sanat kurumlarının sahip olduğu bilgilerden de bu şekilde yararlanmak mümkündür.

Bu bilgilerin, sergi çalışmalarında kullanabilir olduğunun örnekleri, Türkiye’de vardır. Sanat müzelerinin sergilerini geliştirmelerinde bu kişiler ya da kurumlarla çalışıldığı ve onların küratöryal sürece katıldığı görülür. Bu sadece, yapıt seçimi ile sınırlı kalmayıp, anı, mektup vs. gibi başka şekillerde de belgelerin edinilmesi ve kullanılması yoluyla da olabilir. Örneğin, İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde, 18 Mayıs-27 Ağustos 2006 tarihleri arasında gerçekleşen ‘Fahrelnissa ve Nejad’ sergisinin küratörlüğünü, Nejad Devrim’i yakından tanıyan bir galerici olan Haldun Dostoğlu yapmıştır. Bu bilgiler sergilerle sınırlanmamalıdır.

Ancak sergiler, geçici etkinliklerdir. Bu sergilerde edinilen bilgiler ya da edinilmesi potansiyeli olan bilgilerin müzenin 3 ya da 6 aylık bilgilerle ve katalogla enformasyon üretimi ile sınırlanmaması gerekir. Bu bilgiler, sanat müzesinin, küratörü, belgeleme uzmanı, eğitim uzmanı değişse de kullanılabilecek bilgilere yani verilere dönüştürülmesi gereken bilgi kaynaklarıdır. Böylelikle bu bilgiler, hem kurumsal bilgiler olabilir, hem de bilgi odaklı bir süreç içinde müze bir bilgi hizmeti sunabilen kuruma dönüşür.

Koleksiyoncular, Sanat galerileri ya da ticari sanat kurumların enformasyon kaynağı olarak değerlendirilmesine neden olan bu özel durumları bir yana bilginin dağıtımında iletişim sağlayan kişiler olmaları da sanat müzelerini ilgilendiren ve onlar hakkında enformasyona sahip olmayı gerektiren bir özelliktir. Örneğin, Metropolitan Müzesi’ne Türk Resminin sergilenmesi, Louvre’da hat sanatının sergilenmesi koleksiyoncu girişimleri ile olmuştur. Türk resminin sergilenmesi için Berlin’de de sergilenmesi için Deutsche Bank’ı ikna edenler arasında iki koleksiyoncu; Raffi Portakal ve Sakıp Sabancı vardır. Ayrıca, Berlin’deki Guggenheim ve Frankfurtta’ki Sabancı Hat Koleksiyonu sergilerini tüm masraflarının, Deutsche Bank tarafından karşılanması koleksiyoncu girişimleridir.

Diğer yandan, bu kişi ya da kurumlar, Türkiye’de farklı biçimlerde koleksiyonlarını zenginleştirmiş olabilir ve müzenin kullanabileceği bilgisel değerler inşa etmiş olabilirler. Örneğin, Yahşi Baraz, aynı zamanda bir arşiv oluşturma bakımından, böyle bir koleksiyoncudur.

Türkiye’de sanat galerileri ya da diğer kurumların, koleksiyoncular kadar sanatçılarla ilişkileri gelişmiş değildir. B. Doğançay: “..... Amerika’da bir sanatçının eserinin müzeye kabulü, sanatçı kadar galericisinin de başarısıdır ve kazancıdır aynı zamanda” (Şahinoğlu, Elvan T., 2004a, 167) diyerek sanatçı ve galeri yaklaşmasının Amerika’daki kadar Türkiye’de olmadığını belirtir. Beral Madra, UNESCO/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen “Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu” konulu konferansta, Türkiye’deki galeriler için bu konuyu benzer bir biçimde şöyle ifade eder: “Orta kuşak sanatçılar için 1980’li yılların başından bu yana galeriler tarafından yaratılan pazar olanakları, onların üretimlerini körüklemiş ama aynı zamanda onları kurumlaşmaya yöneltmiştir.” (UNESCO/AIAP, 1993, 61) Sonuç olarak, Türkiye’de dünyanın diğer yerlerindeki maddi anlamda galerici ve sanatçı arasında sıkı bir bağ olmadığı için sanatçıyla ilgili bilginin kullanımında enformasyon kaynakları sunmayabilirler. Kişilerin sanatçılarla ilişkileri, galerilerin kurum olarak sahip oldukları bilgilerden daha fazladır.

Beral Madra, Türkiye’de özel kuruluş galeri bağlamında kişilerin, kurumlardan daha önemli olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: “..... bu galeriler, sanat kargaşasını körüklemekten başka bir işlev taşımazlar. Bazı özel kuruluş galerileri, eğer danışmanları ve yöneticileri bu işten anlıyorsa, çelişkinin üstesinden gelebilmektedirler.” (UNESCO/AIAP, 1993, 61) Buna karşılık özel kişi galerilerinin de mevcut olduğunu ve bu tür galerilerin de şu biçimlerde sınıflanabileceğini söylemektedir: “Özel kişi galerilerine gelince, bunlar salt ticari amaçla kurulanlar, sanatseverlik nedeniyle kurulanlar, önce çerçavecilikle başlayıp sonra resm satma işine başlayanlar, yarı antikacılık, yarı sanat işi yapanlar şeklinde sınıflandırılabilir. (UNESCO/AIAP, 1993, 61) Dolayısıyla Türkiye’de galeri ile enformasyon sağlanmak istendiğinde, bu ulusal olgu gözönünde bulundurulmalıdır.

3.4.6. Yayınlar/Belgeler

1993 senesinde, UNESCO/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen, Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri konulu konferansta Beral Madra, Türkiye’de sanat ortamının bilimsel alt pısı olmadığına bir oturumda değiniyor ve bunun yalnızca müze kurmakla değil, sanat enstitüleri kurmak ve sanat üzerine araştırma yapan uzmanların yetişmesiyle olabileceğini de ekliyor. (UNESCO/AIAP, 1993, 73) Günümüzde sanat müzelerinin enstitüleşmesi söz konusu, dolayısıyla açılan müzelerin bu gerekliliklerle birlikte, bu müzelerin enstitüleşme sürecini de göz önünde bulundurması gerekir. Müze için bilimsel altayapıyı oluşturan yayınlar ve belgelerin işlevsel olması ancak onların bilgi ve belge yönetiminin sunduğu çeşitli olanaklarla değerlendirilmesiyle mümkündür.

Türkiye’de sanat müzelerinde yayınlar ve belgelerin, müzelerin arşivleri ya da kütüphaneleri yoluyla biriktirildiği ve değerlendirildiğini söylemek pek doğru değildir. Çünkü her sanat müzesi, bir arşiv ya da kütüphaneye sahip değildir. İstanbul Modern’in Kütüphanesi, kurulacak Santral İstanbul’un hem arşivi hem de kütüphanesi olması, olumlu çalışmalardır. Pera Müzesi, yayınlar ve belgelerin değerlendirilebileceği, öte yandan yeni yayın ve belgelerin üretimine destek verecek bir araştırma enstitüsü kurmakta, Eczacıbaşı Sanal Müzesi faaliyetlerinde yayınların ve belgelerin varlığın ortaya koymaktadır. Ancak bilginin yayın ve belgeler aracılığıyla biriktirilmesi, değerlendirilmesi ve dağıtılması, müzenin hem iç çalışmalarını etkileyecek, hem de topluma sunulan hizmete dönüşecektir. İki yönlü olması idealdir.

Pera Müzesi’nin girişimi, he ne kadar doğrudan sanatla ilişkili olmayıp İstanbul konulu olsa da sanata, tarihsel desteği sağlayacağı düşünülebilir.

Santral İstanbul, henüz açılmamıştır, ancak uzun bir zamandır, çalışmalarını sürdürmektedir. Bu çalışmaların içinde arşiv ve kütüphane de vardır. Bu tür birimlerin kurulması, bir anda gerçekleştiremeyeceğinin bilinmesi, bir birikim ve altyapı hazırlığının önceden başlatılması müzenin, bilinçli bilgi kullanımını gerçekleştireceği izlenimini

yaratır. Açılacak Santral İstanbul'un en önemli entellektüel sermayesi bu arşiv olarak görülebilir. Çünkü Santral İstanbul arşivi, 1974 tarihinden beri sanat alanında dokümantasyon çalışmalarını sürdüren Zeynep Rona tarafından yönetilmektedir. Rona'nın 2006'dan sonraki dokümantasyon çalışmaları, Santral İstanbul olarak bir müzenin kurumsal kimliğinin bir parçası olarak sürdürülecektir. Bu arşiv müzenin gelişmesini sağlayacak köklü bir altyapı olarak, sanat alanında bir ihtiyaca cevap verecek, müze kimliğiyle topluma yayılacaktır. Bu anlamda Santral İstanbul, Türkiye'de bir model teşkil eder. Sanat alanında bilginin ihtiyaç olduğu, Rona'nın belirttiğine göre¹³ kişisel arşivine yazarların, eleştirmenlerin sıklıkla başvurmakta. Bu da, sanat alanında Türkiye'de dokümantasyon çalışmalarına duyulan ihtiyacı gösteriyor. Müzeler de kurumlar olarak bu çalışmalara ihtiyaç duymakta. Örneğin en son Zeynep Rona'nın arşivinden, 2005'de İstanbul'da gerçekleşmiş olan 'Bilanço sergisi' ve 'Fikret Mualla Sergisi' için yararlanılmış olduğunu, yine Rona'dan öğreniyoruz.

Arşiv ya da kütüphane olarak doğrudan hizmet vermese de, yayınlar ve belgelerin gerekliliği Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nin kurucu yöneticisi Haşim Nur Gürel tarafından, müze açılmadan önce, Gürel tarafından bir sanat müzesinin gerekliliği ve olası müzenin tarifinin verildiği "Muhayyel müze" çalışmalarında vurgulanmıştır ve müzenin şu andaki çalışmaları, bu yayın ve belgelerin kullanılmakta olduğunu göstermektedir. Gürel, "Bu salonlara bağlı yan mekanlarda aynı devirlerin yontuları, seramikleri, afişleri, kitapları, fotoğrafları, karikatürleri vb. her türlü görsel ürün yer almalıdır. Devrin modası, müzikleri, politik ortamı da audio-visual araçlarla müze işleyicilerine iletilerek, örneğin 1923-1933 döneminin heyecanının, coşkusunun tüm boyutlarıyla yaşanması sağlanmalıdır", diyerek srgilemede izleyiciye yayın ve belgelerle ulaşmanın izleyiciye ulaşmak bakımından önemini vurgulamaktadır. (Gürel, 1998)

Sanat müzelerinin arşiv ya da kütüphanelerinin olması, yayınlar ya da belgeler yoluyla müzede bilginin kullanıldığı anlamı taşımayacağını da belirtmek gerekir. Çünkü bu, sadece bilginin bir biriminde bilgi hizmeti verildiğini gösteriyor olabilir. Müze arşivi ya da kütüphanesi, müzenin işlevlerini desteklediği gibi, işlevlerini gerçekleştirmesinde rol oyanayabilmelidir.

¹³ Zeynep Rona ile görüşme, İstanbul, 6.04.06

3.4.7. Anketler/Bilgi Formları

Özel müzeler ziyaretçi ya da bilgi formları hazırlayıp, uygulamaya konması Türkiye’de henüz yaygın değildir. Ancak bunu gerçekleştiren müzeler vardır. İstatistiksel veriler ele etmektedir. Ancak bu istatistiksel verilerin elde edilmesinden çok, bu bilgilerin müze çalışmalarının programlanması için kullanılması daha önemlidir. Bu istatistiklerin amacı Türkiye’de medyada çıkan haberlerden anlaşılmaktadır ki tanıtımdır, bir tür pazarlamadır. Yapılan basın açıklamaları değerlendirildiğinde başka türlü bir amaç olduğu ile henüz karşılaşamamıştır.

3.4.8. Bilgi Erişim Sistemleri

Türkiye’de sanat müzelerinin, bilgi erişim sistemleri ile hizmet vermedikleri; gerek bina olarak, gerek internet yoluyla yapılan müze müz ziyaretlerinde görülür. Örneğin, dünya genelinde müzelerin internet sitelerinde bulunan “Koleksiyon” sayfaları, Türkiye’de bazı müzelerde bulunmakta, bazı müzelerde ise bulunmamaktadır. Koleksiyon sayfası bulunmayan müzelerde ya Pera Müzesinde olduğu gibi sürekli sergilerdeki koleksiyon sınırlı enformasyonla tanıtılmakta ya da geçici sergiler sınırlı enformasyonla sunulmaktadır. (Bkz. EK.18) “Koleksiyon” sayfası bulunan sanat müzeleri ise etiket bilgileriyle sınırlı veriler olarak sunmakla birlikte, bu bilgileri bir bilgi erişim sistemi tabanında sunmamaktadır. (Bkz. EK.16) Gördüğü gibi sunulan yapıtlar, konusal ya da kronolojik hiç bir şekilde bir sistemin parçası durumunda değildirler.

Bu alan Türkiye’de müzelerin eksik olduğu bir alandır. Bu sistemlerin geliştirilmemiş olması, müzenin bir bilgi hizmeti vermemesine neden olur. Bu tür sistemlerin müzelerin biraraya gelip ortak çalışma gerçekleştirilmesi ideal iken, Türkiye’de devlet girişimi olarak ne ulusal, ne de bölgesel bir girişim yoktur. Devlet, AR-GE projelerine olana tanıyorsa da hiçbir devlete ait ya da özel sanat müzesi böyle bir çalışma içine girmemiştir.

Türkiye’de bilgi erişim sistemleriyle ancak, müzelerin arşiv ya da kütüphane birimlerinde rastlamaktayız. Bilgi hizmeti veren bu departmanlar, bir üst bilgi hizmeti veren kurumun parçası olduğu fikrinin geliştirilmediği Türkiye’deki uygulamalarda görülmektedir. Oysa İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde müzenin koleksiyonunun internetten ulaşılabilir olup olmadığı, bir sene içinde defalarca sorulmuş bir sorudur.¹⁴ Sonuç olarak bu izleyici tarafından da talep edilmekte olan bir ihtiyaçtır ve bu talep izleyicilerin sanat yapıtına bilgisel değeriyle ihtiyaç duyulduğunun bir kanıtıdır.

Eczacıbaşı Sanat Müzesi’nde ‘Araştırma Kaynakları’ sayfasında ve İstanbul Modern’in kütüphanesinde, izleyicilerin bilgisayar ortamında, diğer kaynaklar olarak, müzelere, kütüphanelere, galerilere ve sanat alanındaki merkezlere yönlendirilmesi, bu konudaki olumlu bir girişimdir. Yine Eczacıbaşı Sanat Müzesi’nin ‘Araştırarak Öğrenmek’ sayfasında sunulan ‘Sanatçıları Yakından Tanımak’ başlığı altında sunulan hizmet, sanatçılar hakkında, internet üzerindeki bilgilere yönlendirmektedir. Bu olumlu girişimler, bir bilgi hizmeti olarak değerlendirilebilir, ancak müzenin kendi bilgi kaynaklarını değerlendirilmesi ve kendi bilgi erişim sistemini oluşturması değildir.

3.4.9. Bilginin Pazarlanması

Bilgi teknolojileriyle oluşmuş bir pazara, Türkiye’deki sanat müzeleri henüz dahil olmamıştır. Oysa bu tür bir ekonomiye, gerek ulusal, gerek uluslararası ortamda dahil olmak, müzenin bilgiyi pazarlayabilmesine olanak tanır. Elde edilen kar, sanat müzelerinde yatırımların gerçekleşmesi için bir döngü oluşturur. Sanat müzelerinin bu döngüye ihtiyacı vardır. Edhem Eldem “Müzeyi oluşturan arşivdir. Çünkü arşiv, bellektir. Tarih sermayesini kullanmak ciddi bir yatırım gerektirir”, diyor. (Şahinoğlu, Elvan T., 2004b, 209) Bu yatırımın, öncelikler sıralandığında arka plana atılması Türkiye’deki müze kütüphanelerinin sayısı ve varolanların eksikleri ile gözlenebilir bir durumdur. Yoğun arşiv ve kütüphane birikimiyle açılacak olan Santral İstanbul ise bilgiyi kullanmak için bir alt yapı oluşturması bakımından başta gelen bir örnektir.

¹⁴ İstanbul Modern Kütüphanesi’nde çalışılan süre (10.10.2004-10.10.2005) içinde, yapılan gözlem.

Sanat müzelerinde bilginin pazarlanması eski yöntemlerle, kitap, CD satışları ile yapılmaktadır. Ayrıca bu pazarlama, daha önce bahsedilmiş olan New Museum of Contemporary Art'ın Library Store örneğindeki gibi bilginin kullanımı ile yapılan bir pazarlama olmaması bakımından da eski bir yöntemdir.

Türkiye'de sadece eski yöntemlerle bilginin pazarlanmasının bir diğer eleştirilebilir yanı ise bu tek biçimin, doğrudan bilgiyi halka pazarlamasıdır. Oysa kurumlar bu tür bilgilere maddi karşılıklarını daha kolay verebilecek kurumlardır. O bakımdan, Türkiye'de sanat müzelerinin bilgiyi kategorize ederek, kullanması ve sonuçta da kurumlara pazarlayabilmesi gerekir. Hatta bu bilgilerin uluslararası pazara çıkarılmaması Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin hem ürettikleri bilgiyi dağıtamaması, hem de kendilerini finansal olarak kalkındıramamaları ile sonuçlanmaktadır.

3.4.10. İletişimin Değişen Yapısı

Sanat müzelerinde ziyaretçiyle iletişimde yaşanan değişimin bir yönü olarak, bilgi ve iletişim teknolojilerinin sanat müzelerinde kullanılması, Türkiye'de görülen ve tarihsel gelişim sürecinde de anlatıldığı gibi çok da geç uygulamaları görülmemiş bir durumdur. Hatta, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, toplumla kurduğu sürekli iletişimde sadece sanal ortamı kullanmaktadır. Ancak bu değişen biçim, bilgi kullanımına olanak tanıdığı gibi, bilgiyi kullanmadan da iletişim kurma şekline dönüşebilmekte ve tanıtım ya da sınırlı enformasyon ile sınırlı kalabilmektedir.

Ziyaretçiyle iletişimde yaşanan ikinci değişim, sanat yapıtının formunun değişmesidir ki Türkiye'de sanat müzeleri bu çağdaş sanat yapıtlarına yer verir, ancak bu durum, sadece sergileme mekanlarının değişimine neden olmuştur. Oysa yapıtlar internet üzerinde, orjinal haliyle izleyiciye sunulabilir.

Ziyaretçiyle kurulan iletişimin bir diğer şekli olan eğitim, geleneksel yöntemin dışına taşınmamıştır. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin görsel eğitimde sağladığı olanaklar kullanılmamaktadır. Sanat müzeleri, daha çok görsel kültür ile ilgilendiğinden, çoklu

ortam taarımları bu tür eğitim çalışmaları için idealdir. Eczacıbaşı Sanal Müzesi, bu ortamı ‘Beş Bölgesi Büyütme’ olarak adlandırdığı uygulama ile izleyicisine kullandırmaktadır.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Toplumdan uzak kalma riski yüksek olan sanat müzeleri, günümüzde gösterişli binalarla, çeşitli etkinliklerle sosyal buluşma merkezi olmuş ve böylelikle toplumsal hayatın içine girmiştir. Tüm müze türleri gibi, bu değişimi, bilgiyi çok yönlü kullanarak gerçekleştirmektedir. Bilgi toplumunda, bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle, bir yandan bütün kurumlar gibi bilgi organizasyonuna dönüşmüş, diğer yandan bilgi hizmeti veren kurumlar gibi bilgi sağlayıcısı olarak önem kazanmıştır. Bu da sanat müzelerinin, sundukları hizmetler ve ürünlerde; yazılı vizyon, misyon, amaç, hedefler ile koleksiyon, iletişim ve koruma politikalarında ortaya çıkmaktadır.

Sanat müzelerinin, toplumsal rolleri bakımından tarihsel gelişimleri incelendiğinde, ‘bilgi toplumu’ olarak adlandırılmış toplum yapısında, sanatın müze aracılığıyla, diğer dönemlere oranla, daha fazla topluma ulaştığı ve bu yolla yaygınlaştığı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, bu yeni toplum yapısında, sanat müzesinin toplumsal rolünün, bilgi sağlayıcısı olarak sanatı yaygınlaştırdığı sonucuna varılmıştır. Bu da sanat müzelerinin, yakın çevrelerine sanatı ulaştırırken, uluslararası ortamda da bilgi aracılığıyla rol üstlenmelerini ve küreselleşme sürecine eklemlenmelerini sağlar. Herkesin kullanabileceği bilginin, sanat müzesi tarafından dağıtılması, sanat müzelerinin dünyadaki bilgi dolaşımına dahil olmasını sağlayan bir etkidir.

Öte yandan sanat müzelerinin tarihsel gelişim süreci ve çeşitli müze örnekleri, sanat müzelerinin sanatı yaygınlaştırmak olarak ifade edilen toplumsal rollerini, her zaman bilgi kullanımı ile gerçekleştirmediklerini ortaya koymuştur. Ne bilgi organizasyonu olan, ne de bilgi hizmeti sunan, diğer bir deyişle bilgiyi sınırlı kullanarak topluma ulaşan sanat müzeleri de vardır. Bilgiyi sınırlı kullanan sanat müzeleri, sanatı yaygınlaştırmaktaysa da ICOM’a göre toplumun gelişiminin hizmetinde olması gereken müzeler olamamakta ve insanları buluşturan merkezler olmaktan öteye gidememektedir. Bu da sanat müzelerinin, günümüzdeki gelişmelere paralel olarak araştırmaları destekleyen, kültür aktarımında bulunan ve sanatın belleği olan yapıtları bilgisel değerleriyle koruyamayan bir iletişim merkezi olmasına neden olmaktadır.

Yine sanat müzelerinin tarihsel gelişim süreci ve değerlendirilen örnekler göstermiştir ki bilgi toplumunun en büyük bileşeni olan bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanımı sanatı yaygınlaştırır ama bilgi kullanımı daha kapsamlı bir süreçtir. Bu nedenle bilgi ve iletişim teknolojileri, bu süreçte sadece iyi bilinmesi ve değerlendirilmesi gereken bir araçtır.

İlk olarak batıda ortaya çıkan sanat müzelerinin gelişimi, bilgi ve iletişim teknolojileri temelinde ama bilginin topluma ulaştırılmasında etkin kullanımına göre değerlendirildiğinde, günümüze kadar üç farklı süreç sırasıyla ortaya çıkmıştır: Yapıt Odaklı Süreç, Yapıt Odaklı Bilgi Süreci ve Bilgi Odaklı Süreç. Bu süreçler, dünya genelinde birbirini takip eden bir sırayla ortaya çıkmış olsa da günümüzde bu farklı süreçlerin birarada yaşanmakta olduğu görülmüştür.

Sanatın yaygınlaşmasında bilgi kullanımı, sanat müzesinin ilgili olduğu bazı alanların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bu alanlar; sanat yapıtı, sanatçılar, küratör/sanat tarihçi/ editör/tasarımcı, fikri haklar, koleksiyoncular/sanat galerileri/diğer ticari sanat kurumları, yayınlar/belgeler, anketler/bilgi formları, bilgi erişim sistemleri, bilginin pazarlanması sanat müzelerinde iletişimin değişen yapısı olmuştur. Bu alanların yeniden tanımlanması, enformasyon, veri ve edinilen bilgilerin kullanılmasının yenilenmesi demektir. Bilgi iletişim teknolojileri, bu bilgilerin kullanılmasını sağlamaktadır. Bu teknolojiler, aslında her devirde mevcut olan ve biçim değiştiren teknolojilerdir.

Bilgi toplumunda ekonomi, Porat'ın terimiyle 'bilgiye dayalı ekonomi' olarak tanımlanır. Bu da bilgiyle ilişkili kurumların yeni ekonomik yapılanma içinde fırsat sahibi olmaları demektir. Bilgiyi etkili kullanan yani bilginin biriktirilmesi, değerlendirilmesi ve dağıtımında başarılı olan kurumlar gelişebilecektir. Ancak sanat müzelerinin, çoğunlukla, öncelikli kurum olma fırsatını değerlendirmenin yolu olarak doğrudan kaynak aramayı tercih ettikleri görülür. Bu da yeni ekonomik yapılanma içinde, ihtiyaçları olan maddi desteği daha çok vakıflar ve bağışlar yoluyla sağlamak için hedeflerini ziyaretçi sayılarını arttırmak ve ilgi çekmek olarak belirlemelerine neden olmuştur. Bu durum maddi güçlerin sanatta belirleyici olması tehlikesini doğurmuştur. Ancak sanat müzeleri, bilgiyle olan ilişkilerinden dolayı, kuramsal olarak

önemsenen ve varolan ekonomik koşullar içinde varlığını sürdürebilecek potansiyele sahip olan kurumlardır. Uluslararası pazara özgün bilgiyi taşımak gerekir. Bilgi toplumu, her ne kadar beraberinde getirdiği küreselleşme ile uluslararası bir bütünleşme önerisinde bulunuyorsa da bu toplum yapısı, yerel bilgilerin biriktirilerek, değerlendirilmesi ve dağıtımı için olanaklar sunmaktadır. Bu olanaklardan biri bilgi ve iletişim teknolojileridir. Bu teknolojiler yerel bazdaki bilimsel ve küratöryel yaklaşımların dünyaya yayılmasını sağlar, böylelikle bilgiler çeşitlenir. Sanat müzelerinin yerel çalışmalarını dünyaya duyurması ve sanat tarihinde bilimsel çalışmalar ile küratöryel çalışmalara alternatifler sunar. Bugün uluslararası sanat etkinliklerinde, gelişmiş ülke sanatçıları kadar, gelişmekte olan ülkelerin sanatçıları yer alır.

Sanat müzelerinin, günümüzde sanatı yaygınlaştırmak olan toplumsal rolü, Türkiye özelinde bilgi kullanımı bakımından tarihsel gelişimle birlikte değerlendirildiğinde bilgi kullanımının sınırlı olduğu ve sürekli olmadığı görülmüştür. Türkiye'deki bu durum, sanat müzelerinin bilgi kullanımıyla yeniden ele alınması gereken alanlar birer birer incelenerek görülmüştür. Enformasyon, veri ve edinilen bilgi birbirinden ayrılmamış ve bu türler birbirlerine dönüştürülmemektedir. Sanat yapıtı, sanatçı, küratör, galerici, diğer sanat kurumlarının enformasyon kaynakları olarak değerlendirilmesi sınırlıdır. Sergiler ve eğitim alanında bu öğelerden yararlanılması, müzenin diğer çalışma alanlarını kısıtlamaktadır. Hatta bazen bu öğeler sanat müzelerinde enformasyon kaynakları olarak bile değerlendirilmemektedir. Sanat müzelerinde bilgisine güvenilen küratörlerin, bilgi kullanımındaki çalışmaları, çoğunlukla sergilerle sınırlı kalmaktadır.

Müzedeki çalışmaların temelini oluşturan verilerin toplandığı, bilgi erişim sistemleri, anketler ve bilgi formları yetersizdir ve kullanılmamaktadır. İletişimin değişen yapısı, müzede bilgi kullanılmadığı için, sistemli bir şekilde bilgi topluma iletilememektedir.

Türkiye'de açılan sanat müzeleri, kısa tarihleri içinde, bilgiyi kullanma bakımından henüz gelişim göstermemiş ve çok azı bu yönde altyapı çalışmaları başlatmıştır. Sanatı da kapsayan müzeler de bu değerlendirmeye dahildir. Yapıt odaklı bir süreç içinde çalışmaktadırlar. Bilgi Odaklı sürece geçme eğilimi gösteren sanat müzeleri varsa da bu

müzelerin de tam anlamıyla bilgiyi kullandıkları söylenemez. Bu eksiklikte özel koleksiyonlarla oluşturulmuş olmalarının büyük etkisi olduğu, bu çalışmada ortaya çıkmıştır.

Sanat müzelerine dıştan bakıldığında, batıyla paralel gelişmelerin yaşandığı, ancak bu gelişmelerin bilginin etkin kullanımı bakımından değerlendirildiğinde, yüzeysel olduğu sonucuna varılmıştır. Taklit biçiminde gerçekleştirilen uygulamalar olduklarından bilgi kullanımı sınırlıdır ve sürekli değildir. Geçmişte bilgi kullanımını destekleyecek uygulamalar başlatılmışsa da maddi destek ve devlet politikalarının yetersizliği nedeniyle devam edememiştir. Hala gelişmeler, bilgi odaklı olmaktan uzak, iletişimin fiziksel olarak değişmesinden öteye gidememektedir.

Türkiye’de devlet tarafından müzelerde bilgi kullanımına yönelik yeni uygulamalar da gerçekleştirilmemektedir. Kiosklar ve internet gibi müzelerde uygulanan bilgi ve iletişim teknolojileri, enformasyonun geçici ve sınırlı kullanımından öte, araştırma ve iletişim işlevinin bilgi hizmeti yönünde gelişmesine yönelik değildir.

Sanat müzelerinin, sanatı yaygınlaştırmak üzere bilgiyi kullanmaları konusunda devletin, bir uygulama önerisi ya da altyapı çalışmasında bulunmadığı tespit edilmiştir. Yaşanan olumlu girişimler, vakıflar ve özel kuruluşlara teşvik edici imkanlar verilmesi yoluyla gerçekleşebilmekte, bu konuda da zaman zaman aksi kararlar alınabilmektedir. Bilgi toplumuna geçiş süreci içinde olduğu tanımlanan Türkiye’de, bilgi toplumu olmanın da bir gereği olarak sanat müzelerinin kendilerini geliştirmeleri gerekmektedir.

“‘Yol gösteren’ tek tek bir kaç kurum yerine, bugün, kültürel, ulusal, politik ve ekonomik şartlara kendi çözümlerini üretmiş olan sayısız müze bulunmaktadır.” (Schubert, 2004, 64) Türkiye’de sanat müzeleri, çağın gerektirdiği biçimiyle toplumun gelişimine yönelik olarak, sanatı bilgi yoluyla yaygınlaştırmalıdır. Sanatın bilgi yoluyla yaygınlaştırılması, toplumun gelişimine hizmet eder. Çünkü bilgi kullanımı;

- Türkiye’deki sanat birikiminin belge ve yayınlar halinde ortaya çıkarılmasını, bu birikimin biriktirilebilir hale gelmesini, ortak bir sistem içinde değerlendirilmesini;

- Türkiye’de belge ve yayınlara dönüşmüş ya da dönüşmemiş sanat birikiminin biriktirilmesini, örgütlenmesini ve ulaşılabilir kılınmasını;
- Türkiye’de sanat tarihinin yazılmasının ve sanat eğitiminin gelişmesini;
- Türkiye’deki sanatın uluslar arası ortamda, Türkiye’de üretilmiş bilgiyle birlikte sunulmasını ve böylelikle yerel kimliklerin, bilgi toplumunun özelliklerinden olan küreselleşme içinde temsil edilmesini sağlar.

Bilgi toplumuna geçişle birlikte tüm müzelerin, bilgi ve belge yönetimi gerçekleştiren kurumlar olmaları ve bu alanda standartları kullanarak çalışmaları için kurumsal kimliklerini, amaçlarını ve nasıl bir organizasyon olduklarını bilmeleri gerekir. Müze, bilgi hizmeti veren bir kurumdur ve amacı topluma ulaşmaktır. Ancak bu araştırma Türkiye’de sanat müzelerinin bilgi ve belge yönetim süreci içinde olmadığını, bununla birlikte bilgi hizmeti veren bir kurum olarak topluma ulaşamadıklarını göstermiştir.

Bu nedenle, sanat müzelerinin bilgiyi kullanarak toplumun gelişimine bu yönde katkıda bulunabilmeleri için aşağıda öneriler sunulmuştur. Ancak ilk öneri, bilgi yönetiminin gereği olarak öncelikle sanat müzelerinin vizyon, misyon, amaç ve hedefleri ile iletişim, koleksiyon ve koruma politikalarını ortaya koymaları, organizasyon çalışanlarının yapılan işle birlikte tanımlanmaları ve planlanmaları gerekir. Bu, her müze için geçerli olan yönetsel bir gerekliliktir. Bilgi yönetiminin bu gereklilikleri, sanat müzelerinde yerine getirilirken, sanatın yaygınlaştırılması için bilgi kullanımının dikkate alınması gerekir. Bu sebeple aşağıdaki öneriler sunulmuştur.

1. Koleksiyonların bilgisinin ya da müzenin aktaracağı bilginin sağlanması için enformasyon kaynaklarının çeşitliliği göz önünde bulundurulmalı ve sağlama yöntemleri belirlenmelidir. Sanatçılar, sanat tarihçiler, küratörler, editörler, tasarımcılar, galeri sahipleri, koleksiyoncuların sanat alanında edinilmiş bilgilerinden yararlanmak için bu bilgilerin enformasyon kaynağına dönüştürülmesi, rutin bir işlem olarak müzenin çalışma alanlarında ortaya çıkarılır. Bu pek çok biçimde gerçekleştirilebilir. Görsel-işitsel ve metin halindeki kayıtlarının bir bilgi erişim sistemine aktarılacak üzere tutularak, bu kişilerin bilgilerini aktarabilecekleri yayınların sergi kataloglarıyla sınırlı

kalmaması, koleksiyon katalogları, elkitapları gibi çeşitli yayın türleri halinde değerlendirilip, bu biçimler dokümantasyon çalışmaları içinde değerlendirilmesi sağlanmalıdır. Türkiye’de sanat müzelerinde sanat tarihçilerin sadece, sergiler, yayınlar gibi belirli alanlarda etkin olduğu, ancak bu kişilerle çalışmanın bilginin kullanımı bakımından gerekli olduğu, müze yönetimlerinde dikkate alınmalı. Formal olarak, bu kişilerin görev tanımlarıyla müzenin çalışmalarına destek vermesi netleştirilmelidir. Çalışabilecekleri ya da destek vermeleri gereken alanların, eğitim, belgeleme, bilginin pazarlanması alanları olabilmektedir. Diğer taraftan, bu diğer çalışmaların, her zaman onların karar mekanizması olduğu alanlar olmadığı ve verilen kararlara uymaları gerektiği konusu da netleştirilmelidir.

2. Koleksiyonların ya da müzenin aktaracağı bilginin bir bilgi erişim sistemi oluşturulması gerekmektedir. Müzede koleksiyonların ya da müzenin aktaracağı bilginin bir bilgi erişim sistemi içinde değerlendirilmesi, öncelikle belgeleme faaliyetleri ve ek olarak arşiv ya da kütüphane çalışmaları yoluyla gerçekleştirilir. Bu çalışmalar farklı birimlerde gerçekleştiğinde, ortak çalışılması gerekir. Bu da ortak standart kullanmaktır. Belgeleme faaliyetlerinde standartların kullanılması gereken iki ana alan vardır.

- a) Biri sanat yapıtlarının ya da bilgisel değer taşıyan malzemenin kataloglanması, diğeri de bu malzemelerin tanımlanacağı dizinler konusudur. Kataloglama için oluşturulan standart uluslar arası önerileri ve kataloglanacak malzemeyi dikkate almalı ve bu standart yazılı bir politika ile kalıcı bir hale getirilmelidir.
- b) Belgeleme faaliyetlerinin geliştirilmesi için diğer üzerinde çalışılması gereken konu, koleksiyona ulaşımı sağlayacak konu başlıkları ve dizinlerin kullanılması ya da oluşturulmasıdır. Bu dizinler ve konu başlıkları müzenin koleksiyonuyla uyuşan, daha önce oluşturulmuş çalışmalar olabileceği gibi, müzenin kendi ürettiği bir başvuru kaynağı olarak hazırlanabilir. Ancak müzenin kendi oluşturacağı başvuru kaynaklarının hazırlanmasının, bilgi erişim sistemlerinin mantıksal çerçevesi dikkate alınarak gerçekleştirilecek bir bilgi uzmanlığı işi

olduğu mutlaka dikkate alınmalıdır. Belgelemenin tamamı uzmanlık gerektiren bir iştir. Ancak Türkiye’de bu alanda her zaman bilgi uzmanları çalışmamakta olduğundan ilk öneri, bu alanda uzmanların çalıştırılmasıdır ama uzmanlar çalışmıyorsa yeni bilgi kaynakları oluşturmanın uzmanların işi olduğu dikkate alınmalıdır. Bu alanda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta müze içinde kullanılan diğer bilgi erişim sistemleri ile bir ağ üzerinde olması ve uluslar arası ortamdaki dizinleme ile uyumlu olmasıdır. Dünya üzerinde, bu sistemlerde yaygın olarak kullanılan dil olan İngilizce terimlerden bağımsız düşünülmemesi gerekmekle birlikte özgün bir sistem oluşturulması bir ihtiyaçtır.

3. Sanat müzeleri ürettikleri enformasyon kayıtlarını sergiler ve sergi katalogları ile sınırlı tutmamalı, sergilerin haricinde, çeşitli kategoride kaynakların üretilmesi teşvik etmelidir, bu girişimler, dokümantasyon sürecine tabi tutulmalı ve dokümantasyon çalışmalarının gerekleri yerine getirilmelidir.
4. Sanat müzelerinin bilgi kullanımı süreci, hem içerik, hem de biçimsel (standartlar) bakımından ilgili kurumlarla ortak gerçekleştirmelidir. Bu onları uluslararası ortama da hazırlar.
5. Koleksiyonların ya da müzenin aktaracağı bilginin bir bilgi erişim sistemi olarak uluslar arası ortama çıkarılması gerekir. Bilgi ve iletişim ağlarına, uluslararası standartlar kullanılarak dahil olunur.
6. Enstitüleşme sürecine girilmelidir. Bu da, müzenin, enformasyon kaynaklarını araştırmasını, bu kaynakları değerlendirmesini, yeni bilgiler ortaya çıkarmak üzere araştırma alanları oluşturmasını ve araştırmacıları gerek ortaya konan bilgiler, gerekse sunduğu olanaklarla desteklemesi demektir. Sanat müzeleri, ayrı enstitüler kurabileceği gibi, öncelikle kendi başlarına bir enstitü olarak çalışmalıdır.

7. Bilginin pazarlanabilir olması etkin bilgi kullanımı ile mümkündür. Bilgi etkin kullanıldıkça farklı düzeylerde bilgi ürünleri ortaya çıkar ve böylelikle değişik talepler karşılanabilir. Çeşitli düzeylerde gerçekleşen bilgi hizmetleri, kategorize edilip pazarlanabilir. Bilgiye ihtiyacı olabilecek kurumlar olabilir. Bu kurumların tespit edilmesi gerekir.
8. Sanat müzeleri sanat ve fikir ürünlerini kullanarak bilgiyi kullandıkları için, fikri haklar konusunda öncülük etmeli, bu alanda sanatın değişen yapısını ve değişen teknolojik koşulları düşünerek önerilerde bulunmalıdırlar. Bu alanda sanat müzeleri Creative Commonrights'ın çalışmalarından faydalanabilir, bu örgütün ortaya koyduğu prensipleri yaygınlaştırabilirler.
9. Teknoloji edinmekten çok, enformasyon, veri ve edinilen bilginin kullanılmasına, diğer bir deyişle bu bilgi türlerinin tespit edilerek birbirleri arasında dönüşümlerinin planlanmasına öncelik verilmelidir. Bu önceliğin gerçekleştirilmesinde, bilgi ve iletişim teknolojilerine yer verilmesi gerekir.
10. Anketler ve bilgi formlarının bir bilgi erişim sistemi içinde değerlendirilmesi, bu çalışmaların kolay ulaşılabilir, sistematik bilgiler olması demektir. Bu veri şekline dönüşmüş bilgilerin etkin kullanılması için, müze çalışmalarında hizmete dönüştürülmesi gerekir. Ayrıca bu bilgilerin sadece sayısal sonuçlar üretmesinden çok, yaş, cinsiyet, ilgiler, talepler ve edinilen bilgilerle ilgili niteliksel sonuçlar vermesinin müzede enformasyon üretimine katkıda olduğu, bu çalışmalar yapılırken göz önünde bulundurulmalıdır.
11. Müzelerde ziyaretçinin hem eğitim süreci içine girmesi, hem de eğlenmesi, bilgi kullanımı ile mümkün kılınır. Eğitim işlevinin, bilgi toplumunun öne çıkardığı etkin kitle iletişim araçları yoluyla eğlenceye dönüşmesi karşısında “akılcı eğlence” olarak da adlandırılan eğlenerek öğrenme alternatif olarak ortaya çıktı. Bu nedenle eğitime ve eğlenceye yönelik çalışmalarda, “akılcı eğlence” nin varlığı göz önünde bulundurulmalıdır. Sanat müzeleri görsel kültürü

yansıttığından, bilgi ve iletişim teknolojilerinin sunduğu görsel ya da işitsel olanaklardan yararlanılması gerekir.

12. Yukarıda da belirtilmiş olan, bilgi kullanımına yönelik tüm çalışmaların geliştirilmesini, bilgi ve iletişim teknolojileri kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle, yukarıda sayılan tüm çalışmaların gerçekleştirilmesi için, sanat müzelerin proje üretimi ve AR-GE çalışmalarına öncelik vermelidir. Bu da proje gerçekleştirebilecek kişilerle müzenin diyalogunun iyi olması ya da bu kişileri kadrosunda bulundurması ile mümkündür. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin destekleyeceği bu çalışmalar için devletin ya da özel kuruluşların bu projeler için sunabileceği olanaklara başvurulmalı ve finansal destek arayışına bilgi kullanımı için gidilmelidir. TÜBİTAK'ın bu konudaki duyuruları takip edilmelidir.

13. Reklam çalışmaları, müzenin topluma ulaşmasının önemli bir aracı olmakla birlikte bu çalışmalara çok fazla kaynak aktarılması geçici ve müzenin topluma vereceği hizmetin bilgisel niteliğini düşüren kısa vadeli bir hizmettir. Kültürün korunması ve aktarılması zaman ve kaynak ister. Reklam çalışmalarına çok fazla zaman ve kaynak harcanması, müzenin topluma ulaşması ama bir yandan da yabancılaşması demektir.

14. Sanat yapıtının orijinalliğinin, izleyiciye sunulan yalnız başına bir değer olduğu kabul edilmeli, ancak sanat müzelerinin, orjinal yapıtları sunmak amacından daha çok, bilgi kullanma amacı olduğu, müzenin öncelikleri söz konusu olduğunda göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (1998). **Başlangıcından Günümüze İletişim Kuram ve Araştırmaları**. Ankara: MY Yayınları.
- Akay, Ali. (2001). “Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar”. **20. yy.’ın ikinci yarısında Türk Sanatı Modern Türk = Turkish Art in the Second of the 20th Century**. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını.
- AKBANK Sanat. [t.y.]. Akbank Resim Koleksiyonu. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: <http://www.akbanksanat.com/collection/index.asp> [30 Nisan 2006].
- AMN News. (2006). **Denver Art Museum Receives Largest Planned Gift in Museum History**. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.amnnews.com/press.jsp?id=2893> [30 Nisan 2006].
- Arıkboğa, F. Şebnem.(2003). **Entellektüel Sermaye**. İstanbul: Derin Yayınları.
- Aslan, Sema. (1989). “Bilgi Toplumu ve Kütüphaneler,” **Türk Kütüphaneciler Derneği 40. Yıl Kütüphanecilik Kurultayı Bildiriler**, Ankara, 30 Kasım-1 Aralık 1989.
- Atagök, Tomur. (1983). “Çağdaş Müzecilik Kavramı Doğrultusunda, Türk Sanat Müzlerinin Kültürel Etkinliklerinin Saptanması”, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi).
- Atagök, Tomur ve Oğuzhan, Özcan. (2001) . “Virtual Museums in Turkey”, *Museum International*, 53(1), ss.42-45.
- Atılğan, Doğan. (2002). Avrupa Birliği Sürecinde Türkiye’de Bilgi Hizmetleri. **Türk Kütüphaneciliği** 16(2): ss.155-162.

Barlow, H.A. ve Burke, M.E.. (1998). “The Organization as an information system: signpoints for new investigations,” **East European Quarterly**. 32 (4), 1998, ss. 549-556.

Barutçugil, İsmet. (2002). **Bilgi Yönetimi**, İstanbul: Kariyer Yayınları.

Baum, Geraldine. (14 Mayıs 2006). Cracking the Louvre’s Code. Los Angeles Times Calendarlive.com. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: <http://www.calendarlive.com/printedition/calendar/cl-ca-louvre14may14,0,6419389.story?> [20 Mayıs 2006]

Baysal, Jale. (1992). **Kitap ve Kütüphane Tarihi**. 2. bs.. İstanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi.

Berger, John. (2002). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları.

BTYKA. (8 Mart 2006). Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu 13. Toplantısı: Gelişmelere ve Değerlendirmelere İlişkin Kararlar. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.tubitak.gov.tr/btpd/btyk/btyk13/13btykkarar.pdf> [3 Nisan 2006].

BTYKA. (10 Mart 2005). Bilim ve Teknoloji Yüksek Kurulu 11. Toplantısı. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: http://www.focusinnovation.net/BTYK_11.pdf [20 Ekim 2005].

Burke, Peter. (2001). **Gutenberg’den Diderot’ya: Bilginin Toplumsal Tarihi**. çev. Mete Tunçay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cannon-Brookes, P. . (1984). “The Nature of museum collections”, Thompson J. (der.), **Manual of Curatorship**, London: The Museum Association.

Castells, Manuel. (1996). **Enformasyon Çağı, Ekonomi, Toplum ve Kültür: Ağ Toplumunun Yükselişi**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Caygill, Marjorie. (2003). **The British Museum 250 Years**, Londra: The British

Museum Press.

Cobb, Nina Kresner, [t.y.], “The New Philanthropy: its impact on funding arts and culture”, **The Journal of Arts and Management**, Law and Society: Arts and culture in the new economy, 32(2).

Çalıkoğlu, Levent. (2001). “Maya Sanat Galerisi’nden Geriye Kalanlar”, **20. yy.’ın ikinci yarısında Türk Sanatı Modern Türk = Turkish Art in the Second of the 20th Century**, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını.

Çağdaş Müzecilik Raporu: Durum Saptaması ve Öneriler, (2004), Tomur Atagök Başkanlığı’nda Nazan Atasoy, Şeniz Atık, Nevin Çakmakoglu Barut, Fethiye Erbay, Zehra Erkün Oruçoglu, Nevra Ertürk, Burçak Madran, Hale Özkasım, Zeynep Rona, Kadriye Tezcan Akmehmet, Yayınlanmamış Türkiye Bilimler Akademisi Raporu.

Çeçen, Anıl, (2000), **Atatürk’ün Kültür Kurumu Halkevleri**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Çoban, Hasan, (1997), **Bilgi Toplumuna Planlı Geçiş**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Dean, David. (1999). “The Exhibition Development Process,” **The Educational Role of The Museum**, 2.bs., haz. Eilan Hooper-Greenhill Eilan Hooper-Greenhill, The Educational Role of the Museum. London: New York: Routledge.

Duff, A.S., (1998), “Daniel Bell’s theory of the information society”, **Journal of Informaiton Science**, 24 (6).

Duncan, Carol, (1995), **Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums**, London; New York: Routledge.

- Elibal, Gültekin. (2001). “Akademide Şenlik” **20. yy.’ın ikinci yarısında Türk Sanatı Modern Türk = Turkish Art in the Second of the 20th Century**, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını.
- Farr, Dennis. (1984). “Research: Fine Art Collections”, Thompson J. (der.), **Manual of Curatorship**, London: The Museum Association.
- Feather, John. (2000). **The Information Society: a Study of Continuity and Change**, 3.bs., London: Library Association Pub.
- Feather, John, (2003), “Theoretical Perspectives on the Information Society,” **Challenge And Change in the Information Society**, ed. Susan Hornby ve Zoe Clarke, İngiltere: Facet Pub.
- Fındıkçı, İlhami, (1994), “Bilgi Toplumunda Yöneticilerde Kendini Geliştirme,” (Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Foucault, M., (1970), **The Order of Things**, London: Tavistock Publications.
- Fyfe, Gordon. (1995). “The Chantrey Episode: Art Classification, Museums and the State, 1870-1920,” **Art in museums**, ed. Susan Pearce, London: Athlone.
- Giddens, A., (1999), **Runaway World: How globalization is re-shaping our lives**, Cambridge: Profile Books.
- Gürel, Haşim Nur. (1998). Eczacıbaşı Sanat Müzesi, **Muhayyel Müze [Çevrimiçi]**. Elektronik adres: <http://www.sanalmuze.org/paneller/Muzed/muhayyelmuze.htm>
- Gürel, Haşim Nur, [t.y.], Kuşaktan Kuşağa Eczacıbaşı Resim Koleksiyonu. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: <http://www.sanalmuze.org/koleksiyon/> [5 Mayıs 2006].

Hayes, Robert M.. (1983). “Measurement of Information”, **Information Processing And Management**, XXIX(1).

Hein, Hilde S., Museum in Transition: a Philosophical Perspective, USA
Smithsonian Institution, 2000.

Hoffmann, Detlef, (1994), “The Art Museums and the History of the Nation,”
Museum Culture, Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff, Minneapolis: University
Of Minnesota Press.

Hooper-Greenhill, Eilean. (1999a). “Communication in theory and practice,” **The Educational Role of the Museum**, 2. bs., haz. Eilan Hooper-Greenhill,
London; New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean, (1999b), “Education, Communication and interpretation:
Towards Critical Pedagogy in Museum ,” **The Educational Role of the Museum.**, 2.bs., Eilan Hooper-Greenhill (haz.), London; New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilan. (1999c). “Audiences : a Cultural Dilemma,” **The Educational Role of the Museum.**, 2.bs., haz., London; New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean, (1999d), **Müze ve Galeri Eğitimi**, çev. Meltem Örgü Evren,
Emine Gül Kapçı; yay. haz. Bekir Onur, Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk
Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.

Hooper-Greenhill, Eilean, (2004), **Museums and Shaping of Knowledge**, UK:
Routledge.

ICOM (2004). ICOM Code of Ethics. [Çevrimiçi]. Elektronik adres:
<http://icom.museum/ethics.html#intro>, 2005. [8 Kasım 2005].

İstanbul Modern, [t.y.], İstanbul Modern Hakkında. [Çevrimiçi]. Elektronik adres:
<http://www.istanbulmodern.org/hakkimizda/hakkimizda.aspx> [1 Mayıs 2006].

J.P. Getty Trust, (2005), Categories for Description of Works of Art, [Çevrimiçi].
Elektronik adres:
http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/8_printing_options/definitions.pdf [12 Nisan 2006].

Karp, Ivan ve Lavine, Steven D.. (1991). **Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display**, Washington D.C.: Smithsonian Institute Press.

Katoğlu, Murat. (2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü, **Sanat Dünyamız**, Güz (89).

Keene, Suzanne. (1997). "Museums and the information society," Konferans Metni: **Building the global information society for the 21st century**, Brussels, 1-3 October 1997. [Çevrimiçi] Elektronik Adres:
<http://www.ispo.cec.be/standarts/conf97/abstract/abs102.html>. [21.09.05]

Köksal, Aydın. (1981). **Bilişim Terimleri Sözlüğü**, Ankara: TDK.

Madra, Beral. (1981). "Çağcıl Sanat Müzesi", **Sanat Çevresi Dergisi**, (21).

Madra, Beral. (2001). "Seksenli ve Doksanlı Yıllarda İstanbul'da Açılan Uluslar arası Sergiler" **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat: Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 18-19 Mart 2000.

Madran, Burçak. (1999). "Müze Türleri," **Yeniden Müzeciliği Düşünmek**, der.Tomur Atagök, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Mattelart, Armand. (2004). **Bilgi Toplumunun Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları.

McQuail, Denis ve Swen Windahl, (1997), **Kitle İletişim modelleri**, Ankara: İmge Kitabevi.

Merriman, Nick. (1989).“Museum Visiting as a Cultural Phenomenon,” **The New Museology**, der. Peter Vergo, London: Reaktion Books.

Mülayim, Selçuk. (1999). **Yüzyılın (1900-1999) Kültür ve Sanat Kronolojisi**, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Mülayim, Selçuk. (2000). “Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm,” **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat: Sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 18-19 Mart 2000.

New Museum of Contemporary Art. (2006). Library Service. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: http://www.newmuseum.org/shop_libservice_register.htm [21 Mayıs 2006]

OECD. (1985). **Information Technology and Economic Perspectives**, Paris: OECD Yayınları.

Ong, Walter J..(2003). **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojikleşmesi**, çev. Sema Postacığolu Banon, 3. bs., İstanbul: Metis, 2003.

Orna, Elizabeth ve Pettitt, Charles. (1998). **Information Management in Museums**, England: Gover Publishing.

Öndin, Nilüfer. (2003). **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Öndin, Nilüfer. (2003b). Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat **Sanat Dünyamız**, Güz, S.89.

- Özdemirci, Fahrettin. (1996). **Kurum ve Kuruluşlarda Belge Üretiminin Denetlenmesi ve Belge Yönetimi**, İstanbul: Türk Kütüphaneciler Derneği İstanbul Şubesi Yayınları.
- Özpalabıyıklar, Selahattin. (2002). **Banka Koleksiyonlarından Seçmeler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, Kaya. (1983). **Cumhuriyet İdeali ve Cumhuriyetin 75. yılında Türk Resmi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özsezgin, Kaya. (1996). **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu =The Collection of İstanbul Museum of Painting and Sculpture Mimar Sinan University**, çev. Caroline Williams, Sevim Karabıyık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Paolucci, Antonio. (2000). **Great Museums of Europe**, İngiltere: Skira.
- Prior, Nick. (2002). **Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture**, UK: Berg.
- Radikal (2006). İstanbul'dan Picasso Geçti, [Çevrimiçi]. Elektronik adres: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=182626> [10 Mayıs 2006].
- Reade-Fong, Elizabeth ve Gorman, Gary E. (2005), "NGO'S, ICTs and , Information in Asia and Ocenia," *IFLA Journal*, 2005, 31(1), ss.45-51.
- Reiss, Alvin H.. (1995). Don't Just Applaud Send Money: The Most SuccesfulStrategies for Funding and Marketing the Arts, New York: Theatre Communications Groups.
- Rottenberg, Barabara. (2002). "Museums, Information and the Public Sphere", **Museum International**, 54(4).

- Schubert, Karsten. (2004). **Küratörün yumurtası: Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, çev. Rana Smith, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.
- Sherman, Daniel J.. (2000). **Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles**, 4. bs., USA: University of Minesota Press.
- SSM. [t.y.]. Müzenin Tanıtımı. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: http://muze.sabanciuniv.edu/hakkinda/muzenin_tanitimi.php [10 Mayıs 2006].
- Stevens, Mark. (2006). “MoMA in Middle Age”, New York nymag.com. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: <http://newyorkmetro.com/arts/art/features/16571/index.html> [18.05.2006].
- Szanto, Andros. (2005). “Entirely New Ways are needed to promote the arts,” **The Art Newspaper** Elektronik adres: <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=11859>. [16.09.2005].
- Şahinoğlu, Elvan T. (2004). Raffi Portakal ile yapılan söyleşi, İstanbul: **Akademist**, s.8, ss. 77-84.
- Şahinoğlu, Elvan T. (2004a). Burhan Doğançay ile yapılan söyleşi, İstanbul **Akademist**, s.8, ss.167-180.
- Şahinoğlu, Elvan T.. (2004b). Edhem Eldem ile yapılan söyleşi, İstanbul: **Akademist**, s.8, ss.205-209.
- Şanlıer, Zeynep. (2003). Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm, **Sanat Dünyamız**, Güz(89).

Tate Research. (2006). Major projects: The Conservation of Modern Paints.

[Çevrimiçi]. Elektronik adres:

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/conservation.htm>

[20 Nisan 2006]

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (1984), Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında

Yönetmelik. [Çevrimiçi]. Elektronik adres:

<http://www.kultur.gov.tr/teftis/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF060F3652013265D612A1E234DBB8F8F6> [1 Nisan 2006].

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2003), Kuruluş Amacı ve Görevleri. [Çevrimiçi].

Elektronik adres:

<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFAA6AA849816B2EF10CC3F7A155F5A36> [5 Nisan 2006].

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2004), Dernek ve Vakıfların Kamu Kurum ve

Kuruluşları ile İlişkilerine Dair Kanun. [Çevrimiçi]. Elektronik adres:

<http://www.kultur.gov.tr/teftis/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFE200AFCAF5415DF345454D564FA20B74> [5 Aralık 2005].

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2004a), Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. [Çevrimiçi].

Elektronik adres:

<http://www.telifhaklari.gov.tr/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF03077CA1048A183484F186FD0FCCD518> [5 Nisan 2006].

Tonta, Yaşar. (1999). “Bilgi toplumu ve Bilgi Teknolojisi” **Türk Kütüphaneciliği**

13(4): ss.363-375.

Törenli, Nurcan. (2004). **Enformasyon Toplumu ve Küreselleşme Sürecinde**

Türkiye, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

TUENA (Ekim 1999). Türkiye Ulusal Enformasyon Altyapısı Anaalanı Sonuç Raporu [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.tuena.tubitak.gov.tr/Pdf/sonucrapor1.pdf> [1 Mayıs 2006].

TÜBİTAK(24 Şubat 1995). Yüksek Planlama Kurulu’nca VII. Beş Yıllık Kalkınma Döneminde Öncelikle Ele Alınması Öngörülen Temel Yapısal Değişim PROJELERİ Kapsamındaki Bilim ve Teknolojide Atılım Projesi [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.tubitak.gov.tr/btpd/btspd/atilim/atilim.pdf> [5 Mayıs 2006].

TÜBİTAK. (1997). Türkiye’nin Bilim ve Teknoloji Politikası ve TÜBİTAK’ın Misyonu. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.tubitak.gov.tr/btpd/btspd/misyon/misyon.pdf> [6 Nisan 2006]

TÜBİTAK. (Eylül 2002). Bilgi Toplumu Politikaları Üzerine Bir Değerlendirme (Dünya ve Türkiye) Raporu. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: http://www.bilten.metu.edu.tr/Web_2002_v1/tr/docs/dunya_bilgi_toplumu_zirvesi/TUBITAK_Bilgi%20Toplumu%20Politikaları%20Değerlendirmesi.pdf. [3 Ekim 2005].

TÜBİTAK. (24 Ocak 2003). Vizyon 2023 Teknoloji Öngörüsü Projesi Bilgi İletişim Teknolojileri Paneli Birinci Aşama Ön Raporu. [Çevrimiçi]. Elektronik adres: <http://vizyon2023.tubitak.gov.tr/teknolojiengorusu/paneller/bilgiveiletisim/raporlar/raporbit.pdf> [5 Ekim 2005].

TÜBİTAK (Ağustos 2004). Bilgi ve İletişim Teknolojileri Stratejisi Vizyon 2023 Bilgi ve İletişim Teknolojileri Strateji Grubu [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://vizyon2023.tubitak.gov.tr/stratejikteknoloji/bit.pdf>

TÜBİTAK.(2005). Politikalar. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.tubitak.gov.tr/politikalar/index.htm> [2 Nisan 2005].

- Türkiye Bilişim Şurası. (2002). Şura Hakkında. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://2002.bilisimsurasi.org.tr/>. [1 Nisan 2006]
- Türkiye Bilişim Şurası. (2002a). 1. Bilişim Şurası Sonuç Bildirgesi. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.bilisimsurasi.org.tr/2002/> [1 Nisan 2006].
- Türkiye Bilişim Şurası. (2004). 2. Şura Sonuç Raporu. [Çevrimiçi]. Elektronik Adres: <http://www.bilisimsurasi.org.tr/SonucRaporu/> [1 Nisan 2006].
- UNESCO/AIAP, (1993), **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Yay. Haz. İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel, İstanbul: UNESCO/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, 1993.
- Usluata, Ayseli, (1994), **İletişim**, İstanbul: İletişim yayınları.
- Webster, F., (1995), **Theories of the Information Society**, Londra: Routledge.
- Wescher, P.,(1964), “Vivant Denon and the Musée Napoléon” **Apollo**, s. 80, ss. 178-186.
- Williams, David W., (1987), **A Guide to Museum Computing**, Amerika Birleşik Devletleri: Amer Assn for State & Local.
- Yörük, Sinan, Abdullah Dikici ve Uysal, Ahmet (2002), “**Bilgi Toplumu ve Türkiye’de Mesleki Eğitim = The Information of Community and Vocational Education in Turkey**”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 12 (2).
- Zolberg, Vera L., (1994), “An Elite Experience for Everyone: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy,” **Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles**, 4. bs., Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (der.), Minneapolis: University of Minesota Press.

ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM

Lisans Derecesi, Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
1995-1999.

AKADEMİK KARIYER

Araştırma Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü
Müzecilik Yüksek Lisans Programı ve Sanat Yönetimi Programı , Kasım 2005-

İŞ DENEYİMİ

İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul Modern Kütüphanesinin kurulması, İstanbul Ekim
2004- Kasım 2005.

Nişantaşı Gazetesi, Muhabir, İstanbul, Ağustos, Eylül, Ekim 2004.

Yapımevi Dergi Grubu,Hyphen Dergisi, Muhabir, İstanbul, 2003-2004.

MEF Okulları Kütüphanesi, Kütüphaneci, Kütüphane Etkinlik Öğretmeni, İstanbul, 2000-
2002.

Bergenfield Public Library, Stajyer Kütüphaneci, 1999.

British Council Kütüphanesi, Stajyer Kütüphaneci, 1998.

İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, İ.Ü. Süreli Yayınlar Bibliyografyası
Projesi, Uzman Kütüphaneci İstanbul, 1998.

ULUSAL MAKALE/BİLDİRİLER

Uralman, H., “Bir Bilgi Kurumu Olarak Müze”, **Bilgi Dünyası**, Ekim (2006) basılacak.

KURSLAR

Bergen Community College, Conversation and Writing Class, New Jersey, Amerika Birleşik
Devletleri, 1999.

EKLER

1. Statement of principles of museum documentation

CIDOC believes that collections without adequate documentation cannot be considered to be true "museum" collections. There are two main reasons for this:

- they cannot be adequately safeguarded and cared for
- their value for research and interpretation is greatly reduced

In CIDOC's view, the following characterise adequate documentation:

1. The documentation is in written or computer-based form, and there are procedures in place to safeguard the documentation against loss or destruction and maintain its availability into the indefinite future. Computer-based information should be held in a manner which allows it to be readily shared and re-purposed
2. There is a clear and unambiguous link between each object and its documentation. This is normally achieved by marking or labelling the object with a unique identifier, and including this number in the object's documentation
3. The documentation contains sufficient information to identify each object in the case of loss or theft
4. It is straightforward to physically locate each object from its documentation. This remains true when objects are moved from their normal location
5. The documentation includes evidence for the basis on which each object came into the collection
6. Active steps are taken to elicit and record non-intrinsic information about the context in which each object was produced, used, collected, etc.
7. The documentation includes the source of and/or authority for each assertion about an object's context and history
8. The documentation includes all internal research and other published material (such as exhibition catalogue entries) relating to each object or, failing that, links to such information. Where possible, published material should quote objects' unique identifiers
9. The documentation includes information about each significant collections management activity (such as conservation) and acts of research or interpretation concerning an object
10. Where objects are removed from the collection, their complete documentation is retained. Evidence for the basis on which they were removed from the collection and the manner of disposal is added to their documentation

EK.2

The Elements

: Element Name: Title

\ Label: Title

| Definition: A name given to the resource.

; Comment: Typically, Title will be a name by which the resource is formally known.

Element Name: Creator

Label: j Creator

Definition: An entity primarily responsible for making the content of the resource.

; Comment: Examples of Creator include a person, an organization, or a service.

; Typically, the name of a Creator should be used to indicate the entity.

i Element Name: Subject

l Label: Subject and Keywords

l Definition: A topic of the content of the resource.

j Comment: Typically, Subject will be expressed as keywords, key phrases or classification codes that describe a topic of the resource.
Recommended best practice is to select a value from a controlled vocabulary or formal classification scheme.

Element Name: Description

Label: Description

Definition: An account of the content of the resource.

Comment: Examples of Description include, but is not limited to: an abstract, table of contents, reference to a graphical representation of content or a free-text account of the content.

Element Name: Publisher

Label: Publisher

Definition: An entity responsible for making the resource available

Comment: Examples of Publisher include a person, an organization, or a service.
Typically, the name of a Publisher should be used to indicate the entity.

Element Name: Contributor

Label: Contributor

Definition: ; An entity responsible for making contributions to the content of the resource.

| Comment: Examples of Contributor include a person, an organization, or a service.

| Typically, the name of a Contributor should be used to indicate the
entity.

Dublin Core Metadata Element Set, Version 1.1: Reference Description

Element Name: Date

Label: Date

Definition: i A date of an event in the lifecycle of the resource.

Comment:

Typically, Date will be associated with the creation or availability of the resource. Recommended best practice for encoding the date value is defined in a profile of ISO 8601 [W3CDTF] and includes (among others) dates of the form YYYY-MM-DD.

Element Name: Type

Label: ! Resource Type

Definition: The nature or genre of the content of the resource.

Comment: Type includes terms describing general categories, functions, genres, or aggregation levels for content. Recommended best practice is to select a value from a controlled vocabulary (for example, the DCMI Type Vocabulary [DCT1]). To describe the physical or digital manifestation of the resource, use the FORMAT element.

Element Name: Format

Label: ! Format

Definition: The physical or digital manifestation of the resource.

Comment: Typically, Format may include the media-type or dimensions of the resource. Format may be used to identify the software, hardware, or other equipment needed to display or operate the resource. Examples of dimensions include size and duration. Recommended best practice is to select a value from a controlled vocabulary (for example, the list of ! Internet Media Types [MIME] defining computer media formats).

Element Name: Identifier

Label: Resource Identifier

Definition: An unambiguous reference to the resource within a given context.

Comment: Recommended best practice is to identify the resource by means of a string or number conforming to a formal identification system. Formal identification systems include but are not limited to the Uniform Resource Identifier (URI) (including the Uniform Resource Locator (URL)), the Digital Object Identifier (DOI) and the International Standard Book Number ! (ISBN).

Element Name: Source

Label: Source

Definition: ! A Reference to a resource from which the present resource is derived.

Comment: The present resource may be derived from the Source resource in whole or 5 in part. Recommended best practice is to identify the referenced resource ! by means of a string or number conforming to a formal identification.

: system.

Element Name: Language

Label: Language

Definition: A language of the intellectual content of the resource.

Comment: Recommended best practice is to use RFC 3066 [RFC3066] which, in

■ conjunction with ISO639 [ISO639]), defines two- and three-letter primary language tags with optional subtags. Examples include "en" or "eng" for English, "akk" for Akkadian", and "en-GB" for English used in the United i Kingdom.

Element Name: Relation

Label: Relation

Definition: A reference to a related resource.

Comment: Recommended best practice is to identify the referenced resource by

means of a string or number conforming to a formal identification system.

Element Name: Coverage

Label: Coverage

Definition: The extent or scope of the content of the resource.

Comment: Typically, Coverage will include spatial location (a place name or geographic coordinates), temporal period (a period label, date, or date range) or jurisdiction (such as a named administrative entity). Recommended best practice is to select a value from a controlled vocabulary (for example, the Thesaurus of Geographic Names [TGN]) and to use, where appropriate, named places or time periods in preference to numeric identifiers such as sets of coordinates or date ranges.

Element Name: Rights

Label: Rights Management

Definition: Information about rights held in and over the resource.

Comment: Typically, Rights will contain a rights management statement for the resource, or reference a service providing such information. Rights information often encompasses Intellectual Property Rights (IPR), Copyright, and various Property Rights. If the Rights element is absent, no assumptions may be made about any rights held in or over the resource.

Term Name: Collection	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Collection
Label:	Collection
Definition:	An aggregation of resources.
Comment:	A collection is described as a group; its parts may also be separately described.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date Issued:	2000-07-11
Version:	Collection-002
Term Name: Dataset	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Dataset
Label:	Dataset
Definition:	Data encoded in a defined structure.
Comment:	Examples include lists, tables, and databases. A dataset may be useful for direct machine processing.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date	2000-07-11

Issued:	
Version:	Dataset-002
Term Name: Event	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Event
Label:	Event
Definition:	A non-persistent, time-based occurrence.
Comment:	Metadata for an event provides descriptive information that is the basis for discovery of the purpose, location, duration, and responsible agents associated with an event. Examples include an exhibition, webcast, conference, workshop, open day, performance, battle, trial, wedding, tea party, conflagration.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date Issued:	2000-07-11
Version:	Event-002
Term Name: Image	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Image
Label:	Image
Definition:	A visual representation other than text.
Comment:	Examples include images and photographs of physical objects, paintings, prints, drawings, other images and

	graphics, animations and moving pictures, film, diagrams, maps, musical notation. Note that Image may include both electronic and physical representations.
Type of Term:	vocabulary-term
Broader Than:	http://purl.org/dc/dcmitype/StillImage
Broader Than:	http://purl.org/dc/dcmitype/MovingImage
Status:	recommended
Date Issued:	2000-07-11
Version:	Image-003
Term Name: InteractiveResource	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/InteractiveResource
Label:	Interactive Resource
Definition:	A resource requiring interaction from the user to be understood, executed, or experienced.
Comment:	Examples include forms on Web pages, applets, multimedia learning objects, chat services, or virtual reality environments.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date	2000-07-11

Issued:	
Version:	InteractiveResource-002
Term Name: MovingImage	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/MovingImage
Label:	Moving Image
Definition:	A series of visual representations imparting an impression of motion when shown in succession.
Comment:	Examples include animations, movies, television programs, videos, zoetropes, or visual output from a simulation. Instances of the type Moving Image must also be describable as instances of the broader type Image.
Type of Term:	vocabulary-term
Narrower Than:	http://purl.org/dc/dcmitype/Image
Status:	recommended
Date Issued:	2003-11-18
Version:	MovingImage-002
Term Name: PhysicalObject	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/PhysicalObject
Label:	Physical Object

Definition:	An inanimate, three-dimensional object or substance.
Comment:	Note that digital representations of, or surrogates for, these objects should use Image, Text or one of the other types.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date Issued:	2002-07-13
Version:	PhysicalObject-002
Term Name: Service	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Service
Label:	Service
Definition:	A system that provides one or more functions.
Comment:	Examples include a photocopying service, a banking service, an authentication service, interlibrary loans, a Z39.50 or Web server.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date Issued:	2000-07-11
Version:	Service-002

Term Name: Software	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Software
Label:	Software
Definition:	A computer program in source or compiled form.
Comment:	Examples include a C source file, MS-Windows .exe executable, or Perl script.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date Issued:	2000-07-11
Version:	Software-002
Term Name: Sound	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Sound
Label:	Sound
Definition:	A resource primarily intended to be heard.
Comment:	Examples include a music playback file format, an audio compact disc, and recorded speech or sounds.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date	2000-07-11

Issued:	
Version:	Sound-002
Term Name: StillImage	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/StillImage
Label:	Still Image
Definition:	A static visual representation.
Comment:	Examples include paintings, drawings, graphic designs, plans and maps. Recommended best practice is to assign the type Text to images of textual materials. Instances of the type Still Image must also be describable as instances of the broader type Image.
Type of Term:	vocabulary-term
Narrower Than:	http://purl.org/dc/dcmitype/Image
Status:	recommended
Date Issued:	2003-11-18
Version:	StillImage-002
Term Name: Text	
URI:	http://purl.org/dc/dcmitype/Text
Label:	Text
Definition:	A resource consisting primarily of words for reading.

Comment:	Examples include books, letters, dissertations, poems, newspapers, articles, archives of mailing lists. Note that facsimiles or images of texts are still of the genre Text.
Type of Term:	vocabulary-term
Status:	recommended
Date Issued:	2000-07-11
Version:	Text-002

EK.4



I. General competencies:

All museum staff should be able to demonstrate skills in and knowledge of:

Communications

Inter-cultural communication
Written, oral and non-verbal
Terminology / vocabulary

Environmentalism and its impact

Conservation ethic
Environmental audits - compliance, energy, activities, issues
Environmental custodianship
Sustainable development practices

Evaluation methods

Analysis of data
Data collection
Project design
Purpose Report
methods

Financial management

Elementary numeracy
Basic analysis, monitoring, and reporting methods

Information Technology

E-mail
Web sites
Multimedia formats
Database management

Interpersonal relationships

Collaboration and networking
Disability awareness
Strategies for museums



I. General competencies:

All museum staff should be able to demonstrate skills in and knowledge of:

Communications

Inter-cultural communication
Written, oral and non-verbal
Terminology / vocabulary

Environmentalism and its impact

Conservation ethic
Environmental audits - compliance, energy, activities, issues
Environmental custodianship
Sustainable development practices

Evaluation methods

Analysis of data
Data collection
Project design
Purpose Report
methods

Financial management

Elementary numeracy
Basic analysis, monitoring, and reporting methods

Information Technology

E-mail
Web sites
Multimedia formats
Database management

Interpersonal relationships

Collaboration and networking
Disability awareness
Strategies for museums

Political considerations

Museums and society

Accountability

Issues of identity and discrimination

Ethnic, racial, cultural and intellectual diversity

Knowledge of local, national, regional, international issues, resources and conditions

Promotion of peace and understanding amongst people

Public trust

Nature of work

Administrative and management policies and practices Affiliations with

other organizations / consultancy / outsourcing Multi-disciplinary

environment Quality maintenance of services and products

Professionalism

Contributions to field

Continued education

Ethics and values

Personal

Specific to an individual museum and culture

Relative to discipline and occupation Identity

Intellectual curiosity

Initiative, self motivation, self-evaluation, flexibility

Leadership

Organization of museum associations - local, regional, national, international Self-management of career Standard-setting

Recognition and integration of diversity into all processes Recognition of excellence

Vision of and purpose for museums and personal role at individual institution

Project Management

Delegation and review

Multi-disciplinary environment

Planning and organizing

Priority-setting

Problem-solving

Resource management, implementation and evaluation

Team processes

Research

Ability to seek out and acquire new information, apply learning to tasks
Critical thinking
Methodology

Resources in the field

Literature and information sources including bibliographies, directories and indexes
Professional associations: international, national, regional and local

II. Museology Competencies: Knowledge of and skills in the application of the intellectual foundations of museum work

Community museology

Assessing / understanding community needs
Exhibition techniques as tools for mobilizing community members for the use of their common resources
Interactions between communities, their heritage and economic development
Processes which originate from community efforts

Development of the museum profession

Criticisms of museums
Definitions of / distinctions between / numbers of museums of different disciplines / types
History, philosophies and current status of museums, the profession and collections generally and in local, regional, national and international contexts
Rationale for museums

Roles and functions of museums

Traditional core
practices Leisure and
tourism Identity and
nationalism

Vision

Governance

Board (or other governing body) composition
Monitoring responsibilities Types Policy
making

Roles and relationships **Issues**

in museum practices

Business orientation vs. larger public "good"

"Collections" vs. "Ideas"

Dominant voice / power in museum interpretation

Cultural democracy

Intellectual access

Physical access

Professional vs. vocational occupation

Repatriation of cultural patrimony, human remains, funerary goods

Legal context for practice

Cultural heritage - local, regional, national and international approaches including conventions

Copyright and artists' rights - national laws and International Conventions

Artistic freedom of expression - local, national and comparative approaches

Political, economic, social and cultural contexts of museums in local, national and international arenas including globalization, environmentalism, sustainable development, and cultural diversity

Research activities, both discipline-based and museological

III. Management Competencies:

Knowledge of and skills in the theory and practice of museum

operations

Accreditation

Advisory bodies

Public, professional, discipline-based

Architecture

Accessibility standards

Adaptive use

Environmental controls

Furnishings

Museum architects

Relationship of form and function

Theory and practice of museum architecture:

Discipline, cultural milieu, and climate considerations
Visitor amenities - lounge, restrooms

Business and operational management

Contract management Policy development
Program development Goal setting Priority
setting Clarification of objectives Strategic
planning Resource management Implementation
Evaluation

Community relations

Advocacy
Coalition-building
Public programming activities

Financial planning and management

Audit
Budget
Financial control
Documentation
Reporting
Risk management

Formal structure

Authority under which museum is established
Governing laws under which museums are constituted
Articles of incorporation
Constitution and by-laws
Statement of purpose / intent / mission

Fund raising and grant development (income-generation)

Development (income-generation) plan Record keeping and
acknowledgments Resource identification Capital campaign
Gifts / bequests Techniques / Strategies

Human resource planning and management

- Allocation of resources
- Analysis of tasks
- Authority
- Compensation structuring (pay/salary scales)
- Consultancy and contract workers
- Cross-cultural training
- Diversity
- Hiring (recruiting) / discharge (dismissal) of employees
- Labor relations
- Management of multi-discipline, multi-cultural teams and organizations
- Staff morale and motivation
- Performance measures and evaluation
- Supervision
- Training needs analysis of organization and staff and provision
- Volunteers

Income producing activities

- Concessions (franchises)
- Fees

- Retail operations

Information management Insurance /

indemnity Law

- Legal system - national and international comparisons
- Legal status of museum
- Legal responsibilities of personnel and board
- Law and the collection - accessioning, de-accessioning and bequests
- Contract law, including loans and exhibition exchanges
- Tax law

Marketing

- Audience (visitor) research Promotional materials Public image Tourism / business links Tools for communicating

Membership / "friends" organizations

- Services
- Hospitality management

Physical plant and site management

Emergency preparedness
Fire, safety, and security
Plant maintenance

Public affairs Media

relations

Organizational

Theory

Best practices Cross-cultural skills
Processes of change
Change management
Models of organizational change
Reflexive practice
Techniques for fostering creative thinking and action in work
Understanding of how innovations emerge within complex organizations
Re-engineering

IV. Public programming competencies:

Knowledge of and skills in serving the museum's communities

Communications

Communication theory
Knowledge of the dynamics of symbolic experience
Developing communication linkages and creating relevant focal points and forums for exchange of ideas
Orientation - physical and intellectual
Semiotics - what things signify
Signage (labeling etc.)

Exhibitions

Exhibition theory
Graphics
History and philosophy
Lighting
Planning, design, fabrication, installation and evaluation

Principles of visual presentations
Types / styles of exhibitions Use of
audiovisuals, computers
Virtual exhibitions
Web site creation and management

Education and interpretation

Educational theory, psychology, and sociology
History and philosophy
Learning theory
Planning, design, production and evaluation of programs
Models of practice
Use of text, objects, graphics, manipulative materials and media
Policies

Publications and products

Visitor service and public relationships

Circulation
Local, national, international and regional situations, issues
Management of visitation
Non-visitors characteristics
Numbers and types
Preservation requirements of collection and structure
Visitor characteristics

V. Information and collections management and care competencies: Knowledge of and skills in creating, preserving and sharing museum resources

Archives

Records management

Collections

Access: cultural, physical and intellectual: visitation, tourism Agents of
deterioration: physical, chemical and biological factors Automation:
Computer software and hardware selection Cataloguing Collection
issues Collection management Preventive care

Copies / reproductions / digitization
Copyright

Quality control Development Documentation / Data
management
Generation, organization and care Electronic / world
wide web aspects Environmental monitoring and control
Temperature, relative humidity, light and atmospheric pollutants Handling
History and philosophy Kinds of collections
Ancillary collections including audiovisuals, slides, negatives
Built environment including sites, landscapes, structures
Cultural heritage including oral history, folklife, language
Documents, manuscripts, archives
Objects, artworks, sculptures, specimens, prints Packing and
transporting Pest management Policies Principles of conservation /
restoration
Properties of materials, implications for preservation Registration
Accession
Deaccession
Disposal Loans Resources Standards
Storage Theft Use of (in):
Natural and cultural contexts
Exhibitions
Public service role
Research
Library and information services Scientific activities
Data collection, preparation and analysis Research design Phases of the
research process Sampling procedures / survey tools / procedures

EK.5.1



Association of Art Museum Directors

-th
41 E. 65th Street
New York, NY 10021
Tel: 212.249.4423
Fax: 212.535.5039

REVENUE GENERATION: AN INVESTMENT IN THE PUBLIC SERVICE OF ART MUSEUMS

October 2001

Art museums, like universities, are intellectual enterprises. They provide an array of cultural programs and services, including the care, preservation, and conservation of collections, scholarship and library services, youth and adult education, publication, exhibition, public programming and other arts-related activities. Each of these "lines of business" is essential to the museum's fulfillment of its mission. And each is its own, cost- and resource-intensive operation.

The art museum's consumer base is equally diverse. While there are overlapping interests among museum audiences, the interests and needs of scholars, artists, families, tourists, the general public and special constituencies are highly individualized. Meeting these needs - which, again, must be achieved as part of the museum's mandate - is a public service whose expense far outweighs any direct income that can reasonably be derived from these audiences.

Museums are committed to ensuring that their programs, services, and exhibitions are accessible to all. On average, it costs a museum \$46.51* to serve each person that walks through its doors. These costs include not only the presentation of exhibitions and public programs, but also the behind-the-scenes costs of caring for the works in their collections, conducting research, producing original publications, and developing educational programs for young people, teachers, and adults. At the same time, the average admission paid by a visitor is \$2.25*. Charging admission fees comparable to their expenses would create an economic barrier to the public and undermine the museum's role as a public institution. Instead, museums establish revenue streams to support institutional operating costs and to protect the public from escalating admission and/or service usage fees.

**Source: 2001 AAMD Statistical Survey*

This structure is one challenge to financial stability for all art museums. Other significant challenges are the ever-changing reality of a volatile economy, shifting patterns of philanthropy, and the fluid demographics of the American population. Where once museums were able to rely on a few donors or a primary source of income, today's museum director must develop and manage a highly diversified portfolio of revenue streams to ensure institutional stability. These revenue streams comprise endowment income, membership dues, museum store sales and other traditional sources for funding - including private philanthropy, corporate sponsorship and public agency funding - as well as new forms of public-spirited entrepreneurship and innovative non-profit business development. A museum's financial performance has a direct bearing on its success as a public institution in providing specialized services to a highly diverse audience.

In recent years, art museums have systematically professionalized their management and marketing, and have cemented their role as civic centers in their communities. These "business-like" practices have one purpose: to stabilize, support and make more efficient the museum's development and delivery of cultural and educational services to the public. Similarly, the museum's mission - its collections, programs and scope of services - defines the context in which appropriate revenue-generating activities are initiated and the primary criterion by which they are measured. In the end, museums hold their assets in trust for the public and are responsible and accountable to the stakeholders who have placed their own trust in museums.

To foster financial security and ensure that revenue generation is a responsible means of investment in the museum's service to the public, museum directors -in consultation with trustees and staff-weigh the following questions:

- Are traditional funding strategies consistent with the museum's standards of quality and integrity?
- Does the economic climate necessitate the creation of additional revenue streams?
- Are prospective revenue streams consistent with the museum's mission, collection and programs?
- Are the motives and means of a prospective revenue stream consistent with the terms of a museum's non-profit 501 (c)3 status and its charter?
- Does the return on investment justify the direct and indirect costs of establishing and maintaining a prospective revenue stream?
- Is the risk inherent in the creation of new revenue streams acceptable to the museum and is the museum protected against any financial loss that might be sustained?
- Does the museum have the infrastructure to manage a prospective revenue stream?
- Will development of a new stream put a strain on the institution's existing resources or draw away from programming?
- How will the income derived from a prospective revenue stream extend

the museum's cultural and educational mission?

- Does a prospective revenue stream adversely affect public perception of the museum?
- Are there legal or ethical issues associated with a prospective revenue stream that can be anticipated by the museum?

Each of the 175 institutions represented by the membership of the Association of Art Museum Directors (AAMD) answers these questions according to the unique mandate of its mission and the interests of its community. All museums operate with a system of checks and balances by which museum directors, trustees and staff evaluate and decide upon the terms of their engagement with actual and potential sources of revenue. Underlying these operational processes is a set of core values to which the members of AAMD subscribe and which guide all aspects of their work as museum professionals. These core values are:

Mission: The mission of all art museums is to serve the public through art and education. Fulfillment of this mission is the primary goal of every AAMD member and the touchstone by which all decisions are made concerning museum programs and operations.

Individuality: Each museum has a unique identity, and its collections and programs serve the distinctive interests of its community. Museum directors have the responsibility and the freedom to exercise sound professional judgment in ensuring that their museums are responsive to local interests while adhering to the national standards of quality for which AAMD's members are recognized.

Accountability: Museum directors are responsible to their trustees, staff, donors and community for ensuring that museums fulfill their public service mission and reinforce the leadership position of museums as cultural and educational resources.

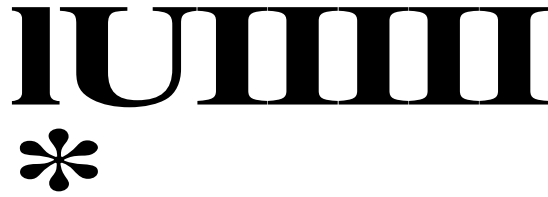
Integrity: Museum directors are responsible to their trustees, staff, donors and community for ensuring that museums meet the highest standards of curatorial, professional and ethical integrity.

Transparency: Museum directors manage their institutions - and, to the extent possible, the involvement in their museums by outside individuals and organizations - to promote clarity of purpose in action and openness in internal and external communications.

The AAMD promulgates fundamental standards by which art museums should be governed and managed. These principles are found in the publication, *Professional Practices in Art Museums*, which has been revised at ten-year intervals since 1971. The AAMD's commitment to these core values and the success of its members in managing their institutions' revenue-generating activities have ensured that America's art museums are among the most trusted and respected public institutions in the world - resources for education and enjoyment that provide lasting benefits to the people of the world.

The Association of Art Museum Directors (AAMD) is a membership organization which represents 175 directors of the major art museums in the United States, Canada and Mexico. The President for 2002-2003 is Maxwell L. Anderson, Director of Whitney Museum of American Art. AAMD's Executive Director is Millicent Hall Gaudieri.

EK.5.2



Association of Art Museum Directors

41 E. 65th Street
New York, NY 10021
Tel: 212.249.4423
Fax: 212.535.5039

**ART MUSEUMS, PRIVATE COLLECTORS,
AND THE PUBLIC BENEFIT**

October 2001

More than 90% of the art collections held in public trust by America's art museums were donated by private individuals. From the legendary patrons of the 19th century to today's supporters of cutting-edge contemporary art, private collectors and philanthropists, in partnership with museum professionals, have made possible the unprecedented growth of art museums as cultural, educational and civic centers throughout the nation. To ensure the continued growth, diversification and relevance of these incomparable resources, the development and cultivation of strategic relationships with private collectors is a high priority for museum directors.

The donation of collections and individual works of art to public institutions is one aspect of a distinctly American tradition of philanthropy. This same civic-minded impulse has also built our nation's universities, libraries, hospitals, community centers and parks. Gifts and loans of art constitute but one of the many benefits that individuals provide to the development of museums and the fulfillment of their public service mission.

Many collectors donate additional resources to support scholarship, publications, educational programming, capital projects and administrative expenses. As business and civic leaders, many bring professional expertise to their role as trustees or advisors to museum boards and committees. As individuals who are not only passionate but knowledgeable about a specific field, they often provide perspective and insight that can assist directors and curators in the display and interpretation of works of art. With contemporary art, collectors can take greater risks than institutions in acquiring new art and making it accessible to the public through gift and loans to museums.

In the 150 years since the founding of America's first art museum, institutions and collectors have built an extraordinary record of collaboration for the public good. But the relationships between museums and individuals - like all

relationships - have inherent challenges as well. To ensure public benefit from loans and donations to museums by private collectors of works from their collections, museum directors - in consultation with trustees and staff - weigh the following questions:

- Is the work, in terms of content and quality, consistent with the mission of the museum and the context provided by its permanent collections and programs?
- Does the work enhance the educational opportunities provided by the museum to the public?
- Does the work reflect the interests of museum constituencies?
- Does the work enhance the museum's leadership position as a cultural and educational resource to the community?
- Does the work bring new art, new knowledge and/or new cultural perspectives that enhance the community's quality of life?
- Is the collector an individual with a reputation of integrity whose involvement enhances the museum's program?
- Are the collector's motives transparent and acceptable to the museum?
- Are there restrictive conditions on the loan or gift that place an undue burden on the museum?
- Are the provenance and ownership of the work known and acceptable to the museum?
- Are there legal or ethical issues associated with the gift or loan that can be anticipated by the museum?
- Are there security and/or conservation considerations related to the loan or gift?
- Does financial support provided by collectors primarily enhance the museum's fulfillment of its public and scholarly mission?
- Does the collector have an established history of philanthropy and sustained commitment to the museum?
- Does the work appear to have the potential to deliver a substantial public benefit that justifies the time and resources invested in its cultivation and development?
- When the collector has special knowledge of his/her work and can provide meaningful technical or interpretive support to the museum in exhibiting, publishing or otherwise making the work publicly accessible, is the museum making appropriate use of this knowledge?

Each of the 175 institutions represented by the membership of the Association of Art Museum Directors (AAMD) answers these questions according to the unique mandate of its mission and the interests of its community. All museums operate with a system of checks and balances by which museum directors, trustees and staff evaluate and decide upon the terms of their engagement with private collectors. Underlying these operational processes is a set of core values to which the members of AAMD subscribe and which guide all aspects of their work as museum professionals. These core values are:

Mission: The mission of all art museums is to serve the public through art and education. Fulfillment of this mission is the primary goal of every AAMD member and the touchstone by which all decisions are made concerning museum programs and operations.

Individuality: Each museum has a unique identity, and its collections and programs serve the distinctive interests of its community. Museum directors have the responsibility and the freedom to exercise sound professional judgment in ensuring that their museums are responsive to local interests while adhering to the national standards of quality for which the AAMD's members are recognized.

Accountability: Museum directors are responsible to their trustees, staff, donors and community for ensuring that museums fulfill their public service mission and reinforce the leadership position of museums as cultural and educational resources.

Integrity: Museum directors are responsible to their trustees, staff, donors and community for ensuring that museums meet the highest standards of curatorial, professional and ethical integrity.

Transparency: Museum directors manage their institutions - and, to the extent possible, the involvement in their museums by outside individuals and organizations - to promote clarity of purpose in action and openness in internal and external communications.

The AAMD promulgates fundamental standards by which art museums should be governed and managed. These principles are found in the publication, *Professional Practices in Art Museums*, which has been revised at ten year intervals since 1971. The AAMD's commitment to these core values and the success of its members in managing their institutions' relationships with private collectors and philanthropists have ensured that America's art museums are among the most trusted and respected public institutions in the world - resources

for education and enjoyment that provide lasting benefits to the people of the world.

The Association of Art Museum Directors (AAMD) is a membership organization which represents 175 directors of the major art museums in the United States, Canada and Mexico. The President for 2001-2002 is James Cuno, Elizabeth and John Moors Cabot Director of the Harvard University Art Museums. AAMD's Executive Director is Millicent Hall Gaudieri.

Exhibition Collaborations between American Art Museums and For-Profit Enterprises

March, 2006

Art museums have a unique responsibility to serve and educate the public through direct, personal encounters with works of art. They have long engaged with many types of for-profit companies to accomplish their missions, and done so largely without controversy. Museums have found that working with specialized, for-profit companies from service-oriented cafe operations to catalog publishing arrangements can be mutually beneficial to the museum, the company, and audiences. Lately however, several joint exhibition ventures with for-profit companies have received an increasing level of attention. These newly-emerging collaborations with for-profit partners to organize, travel, and promote museum exhibitions are high-profile exceptions to traditional museum approaches of organizing and funding exhibitions. While few in number, these collaborations have raised certain questions - both within the field and by non-museum professionals.

Proponents of exhibition collaboration with for-profit enterprises often make their case by citing changes in our global culture. Their argument is that "education" and "entertainment," as well as "art" and "experience," are becoming more and more fused. Moreover the growing sense of cooperation between for-profit and

Museums operate with a system of checks and balances by which museum directors, trustees, and staffs evaluate and decide upon the appropriate course of action to fulfill their mission. The members of the Association of Art Museum Directors (AAMD) are further aided by the recommendations in its *Professional Practices in Art Museums* (2001) publication, which has served as the standard reference for the field since it was first published in 1971. By striving for the kind of transparency and openness that can ensure the continued trust and goodwill of a museum's many constituencies - donors, government agencies, and most of all, the public - museums can ensure that those they serve do not feel deceived. In the case of non-profit/for-profit collaborations, perhaps the best way to address these concerns is to seek to balance the benefits and risks of these activities on a case-by-case basis. Among the questions museum directors must review - in consultation with trustees and staff- are the following:

MISSION

Does this collaboration further or detract from the museum's mission? First and foremost, museums must weigh their exhibitions and other projects in the context of their mission and goals. Deciding to pursue a venture with a for-profit partner must be approached in the same fashion, with an understanding of the core values and professional practices to which the members of AAMD subscribe, and which guide all aspects of their work as museum professionals.

Will the collaboration enhance public access to important works of art? Great works of art or great objects from ancient cultures should be available to as wide an audience as possible. Directors must evaluate whether the wonder, historical and cultural significance and visual delight of such works will enhance public appreciation of art and art museums.

Do the motives of the for-profit affect the non-profit institution's critical judgment? The art museum's mission is focused on a greater understanding and appreciation of great works of art - in contrast to for-profit corporations, which focus on earned income. Therefore, museums must ensure that the revenue derived from admission fees does not come at the expense of the museum's authority or artistic judgment.

FINANCIAL

Will this partnership change philanthropic support for the museum? As noted above, some people express concern that if institutions regularly engage in earned income collaborations with for-profit partners, donors would decrease their level of giving, believing that institutions can operate in ways that do not require their support. Therefore museum directors and trustees must explore the benefits of for-profit partnership in relation to the perception among donors and the public of the institution's short- and long-term needs.

Will the collaboration mitigate institutional risks? Because many museum projects are expensive, and because the finances of most non-profit entities are fragile, joining with a for-profit company may represent an opportunity for the risk involved in a new exhibition or program to be borne by others, while the revenues of any success are shared. In the past, even "blockbuster" initiatives had loan fees that were lower - and therefore any risk was more easily assumed by a host art museum. Any decision about the museum's risks must be measured against the critical judgment and public access that underpin the institution's programs.

Does this partnership address the museum's costs? The costs of organizing and traveling exhibitions are considerable, as both U.S. and foreign institutions and governments charge ever larger amounts for loans, and as external economic forces increase costs for everything from shipping to insurance. Rising costs are heightened by the fact that some foreign governments, which often supported the operations of their museums generously in the past, are now limiting such support. Given these factors, museum directors must review whether a for-profit collaboration will enable the institution to meet these increasing costs.

TRUST

Could the collaboration affect the good name or reputation of the museum? The trust which the public places in museums may be endangered when an institution does not engage in exhibition practices that have a clear historical or critical purpose. This trust can be threatened when the principal purpose of an exhibition - especially one of rare or fragile objects - appears to be financial. For museums, an evaluation of their for-profit partner's financial gain versus the institution's benefits in public accessibility and education can help to safeguard the institution's public trust.

Is the lending of the works of art appropriate - and will the works be well protected? The monetary incentives of exhibitions with strong financial backing could result in museums choosing to loan works only to those initiatives that generate the highest financial return, or agreeing to loans even when objects requested are fragile. Institutions must review which loans serve the strongest art historical purpose, and keep the best interests of works of art in mind when such partnerships are proposed.

Core Values

Ultimately, art museum directors must ensure that in adhering to mission, they are also respectful of the core values to which the members of AAMD subscribe and which guide all aspects of their work as museum professionals. These core values are:

Mission: The mission of all art museums is to serve the public through art and education. Fulfillment of this mission is the primary goal of every AAMD member and the touchstone by which all decisions are made concerning museum programs and operations;

Individuality: Each museum has a unique identity, and its collections and programs serve the distinctive interests of its community. Museum directors have

the responsibility and the freedom to exercise sound professional judgment in ensuring that their museums are responsive to local interests while adhering to the national standards of quality for which AAMD's members are recognized.

Accountability: Museum directors are responsible to their trustees, staff, donors and community for ensuring that museums fulfill their public service mission and reinforce the leadership position of museums as cultural and educational resources.

Integrity: Museum directors are responsible to their trustees, staff, donors and community for ensuring that museums meet the highest standards of curatorial, professional and ethical integrity.

Transparency: Museum directors manage their institutions - and, to the extent possible, the involvement in their museums by outside individuals and organizations - to promote clarity of purpose in action and openness in internal and external communications.

The AAMD promulgates fundamental standards by which art museums should be governed and managed. These principles are found in the publication, *Professional Practices in Art Museums*, which has been revised at ten-year intervals since 1971. The AAMD's commitment to these core values and the success of its members in managing their institutions' relationships with corporations and for-profit business entities have ensured that America's art museums are among the most trusted and respected public institutions in the world - resources for education and enjoyment that provide lasting benefits to the people of the world

The Association of Art Museum Directors (AAMD) is a membership organization which represents 175 directors of the major art museums in the United States, Canada and Mexico. The President for 2005-2006 is Mary Sue Sweeney Price, Director of the Newark Museum. AAMD's Executive Director is Millicent Hall Gaudieri.

EK.6.1

Edwin Austin Abbey 1852-1911

Illustration to 'Judith Shakespeare' 1883

▮ Allow selection of multiple subjects terms

This work contains the following subjects;
follow a link to cross-refer to other works in the
collection.



- architecture
 - garden structures
 - garden
 - summerhouse
 - residential
 - house
 - townscapes, man-made features
 - well
- literature and fiction
 - literature (not Shakespeare)
 - Black, William, 'Judith Shakespeare'
- nature
 - trees
 - tree
- objects
 - clothing and personal effects
 - ruff
- people
 - actions: expressive
 - bowing
 - greeting
 - kissing
 - actions: postures and motions
 - sitting
 - standing
 - actions: processes and functions
 - watching
 - adults
 - man
 - woman
- work and occupations
 - domestic
 - sewing

(If you hover over a subject term, the number of similar works will be shown)

Artist A-Z

Turner

Acquisitions

Featured works

Recent acquisitions

Gifts & Bequests

Glossary

Works on display

Collection highlights

Carousel

My selection

Insight

Feedback

Tate Learning

Tate Research

EK.6.2



sponsorship & donations

[register here for our
e-newsletter](#)

A UNIQUE OPPORTUNITY

John Donne, Elizabethan Poet

By an unknown English artist, c.1595

[Make a donation online](#)



© Courtesy of the Executors

One of the most talented writers of his age, Donne produced a remarkable body of work encompassing metaphysical poetry, verse letters, essays and sermons that came to be widely celebrated following general publication after his death. Born into a devout Roman Catholic family, he was educated from before the age of twelve at the University of Oxford. In 1592, he was admitted to the Inns of Court, where he undertook legal training and began to write poetry that drew on both spiritual and classical sources. Ben Jonson held the view that Donne had written all his best poetry before the age of twenty-five: this dramatic portrait of Donne, playing the role of a melancholic lover, dates from this early period of intense creativity.

In 1601, he entered into a clandestine marriage with Ann More (1584-1617), the niece of his employer Thomas Egerton (1540-1617). Although the marriage was a love match, the union was a disaster for Donne's career. He found himself briefly imprisoned and stripped of his post as Egerton's secretary and for several years the couple survived on charity from friends and relatives. Some time in the 1590s he gradually became drawn to the Protestant religion. In 1615 he was ordained as a minister of the Church of England and he later became the

EK.6.3

Philadelphia Museum of Art - Collections : Search the Collections - Microsoft Internet Explorer

Dosya Düzen Görünüm Sık Kullanılanlar Araçlar Yardım

Geri Ara Sık Kullanılanlar

Adres http://www.philamuseum.org/collections/permanent/40576.html

Search Web Mail My Yahoo! Personals Entertainment Games

Collections : Search the Collections

Home
Collections
Museum Collections
[Search the Collections](#)
My Gallery
New Acquisitions
Conservation
Museum Library
Archives
Provenance
Guides to the Museum & its Collections
Diversity & Outreach

Costume and Textiles

Paper Doll and Clothes

Billed as "Elegant Toilets for Ladies in the latest Paris fashion", the wardrobe of this paper doll is drawn directly from contemporary French fashion plates. The three day outfits, one evening dress, and four wraps show the styles and accessories popular during the early 1860s. Dresses featured pointed bodices and full sleeves to help diminish waist size, while horizontal trimming emphasized skirt breadth; the yellow evening dress illustrates how a puffed overskirt and lace flounces could add further volume. To accommodate full skirts, loose fitting mantles were preferred for outdoor wear.

Made in Germany

Early 1860s

Artist/maker unknown, German

Hand-colored lithography with glazes on paper

Doll: 11 3/8 x 8 inches (28.9 x 20.3 cm)

Currently not on view

1922-27-1,a--j

1 of 2

Baslat

ekler HA... Find... WR... Phil... MS...

Internet

EK.6.4

Dosya Düzen Görünüm Sık Kullanılanlar Araçlar Yardım



Adres <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/52064.html>

Y! Search Web Mail My Yahoo! Personals Entertainment Gar



European Painting before 1900, Johnson Collection

Portrait of Madame Augustine Roulin and Baby Marcelle

Made in Arles, France

1888 or 1889

Vincent Willem van Gogh, Dutch, 1853 - 1890

Oil on canvas

36 3/8 x 28 15/16 inches (92.4 x 73.5 cm)

* [Gallery 157, European Art 1850-1900, first floor \(Annenberg Galleries\)](#)

1950-92-22

Bequest of Lisa Norris Elkins, 1950

Museum Collections

[Search the Collections](#)

* My Gallery

New Acquisitions

Conservation

Museum Library

Archives

Provenance

Guides to the Museum & its Collections

Diversity & Outreach



Provenance

Émile Bernard (1868-1941), Paris; with Ambroise Vollard, Paris; Amédée Schuffenecker, Clamart, 1908; Fritz Meyer-Fierz, Zürich, by 1924; sale, Meyer-Fierz, Frederick Muller and Company, Amsterdam, July 13, 1926, no. 10. With Galerie Thannhauser, Munich, Lucerne, Berlin and Paris, by 1927 to c. 1939 [1]; Reid & Lefevre Art Gallery, London, and Knoedler & Co., New York, by 1939 and still in 1946 [2]. William M. Elkins (1882-1947), Philadelphia, by 1947, probably from Knoedler [3]; his wife Lisa Norris Elkins (d. 1950); bequest to PMA, 1950. 1. Exhibited Thannhauser Art Gallery, Munich, Lucerne and Berlin, "Erste Sonderausstellung in Berlin," January 9-February 1927. Published in de la Faille, 1928 (no. 490) as Thannhauser Gallery, Munich. The Thannhausers closed their

Choosing a License



view our comics:

[A Spectrum of Rights](#)
[How It Works](#)

Offering your work under a Creative Commons license does not mean giving up your copyright. It means offering some of your rights to any member of the public but only on certain conditions.

What conditions? [You can find an overview of the Creative Commons licenses here](#). All of our licenses require that you give attribution in the manner specified by the author or licensor.



Attribution. You let others copy, distribute, display, and perform your copyrighted work — and derivative works based upon it — but only if they give credit the way you request.

Example: Jane publishes her photograph with an Attribution license, because she wants the world to use her pictures provided they give her credit. Bob finds her photograph online and wants to display it on the front page of his website. Bob puts Jane's picture on his site, and clearly indicates Jane's authorship.

Our core licensing suite will also let you mix and match conditions from the list of options below. There are a total of six Creative Commons licenses to choose from our core licensing suite.



Noncommercial. You let others copy, distribute, display, and perform your work — and derivative works based upon it — but for noncommercial purposes only

Examples: Gus publishes his photograph on his website with a Noncommercial license. Camille prints Gus' photograph. Camille is not allowed to sell the print photograph without Gus's permission.



No Derivative Works. You let others copy, distribute, display, and perform only verbatim copies of your work, not derivative works based upon it.

Example: Sara licenses a recording of her song with a No Derivative Works license. Joe would like to cut Sara's track and mix it with his own to produce an entirely new song. Joe cannot do this without Sara's permission (unless his song amounts to fair use).



Share Alike. You allow others to distribute derivative works only under a license identical to the license that governs your work.

Note: A license cannot feature both the Share Alike and No Derivative Works options. The Share Alike requirement applies only to derivative works.

Example: Gus's online photo is licensed under the Noncommercial and Share Alike terms. Camille is an amateur collage artist, and she takes Gus's photo and puts it into one of her collages. This Share Alike language requires Camille to make her collage available on a Noncommercial plus Share Alike license. It makes her offer her work back to the world on the same terms Gus gave her.

More examples are available on [our examples page](#). Also note that every license carries with it [a full set of other rights](#) in addition to the allowances specifically made here.

Taking a License

When you've made your choices, you'll get the appropriate license expressed in three ways:

1. Commons Deed. A simple, plain-language summary of the license, complete with the relevant icons.
2. Legal Code. The fine print that you need to be sure the license will stand up in court.
3. Digital Code. A machine-readable translation of the license that helps search engines and other applications identify your work by its terms of use.

Using a License

You should then include a Creative Commons "Some Rights Reserved" button on your site, near your work. [Help and tips on doing this are covered here](#). This button will link back to the Commons Deed, so that the world can be notified of the license terms. If you find that your license is being violated, you may have grounds to sue under copyright infringement.

1. Job Title

2. My library is part of a (check one):

- ☐ Public Library
- ☐ Private Liberal Arts University
- ☐ Private Art School
- ☐ Public Liberal Arts University
- ☐ Public Art School
- ☐ Museum
- ☐ Other (please specify)

3. If located in a school or university, please state:

The FTE of the departments you serve (Art History, Studio Art, etc.):

The FTE for the institution at large:

4. The average budget for:

All acquisitions MONTHLY

YEARLY

Contemporary Art Titles MONTHLY

YEARLY

Electronic Resources MONTHLY

YEARLY

5. Do you have a curator for your collection on staff?

☐ Yes

☐ No

6. Does your curator have an area of specialty?

☐ Yes

☐ No

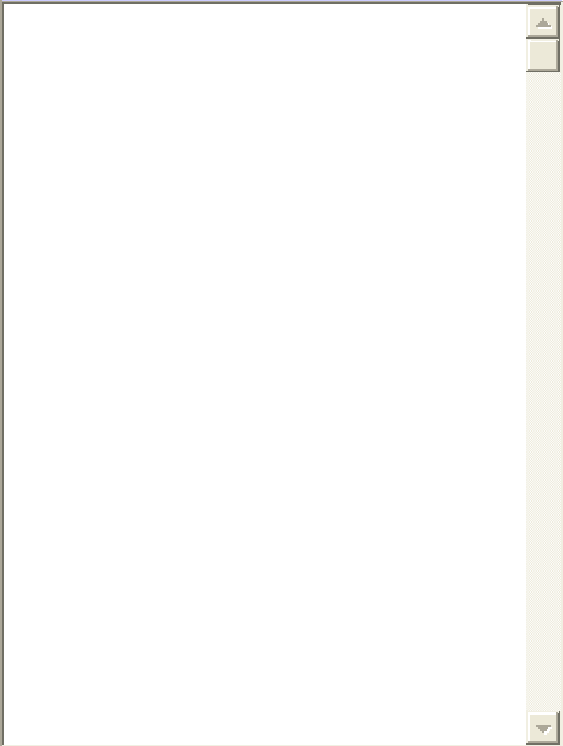
7. If you have a curator on staff,

what is your curator's area of specialty?

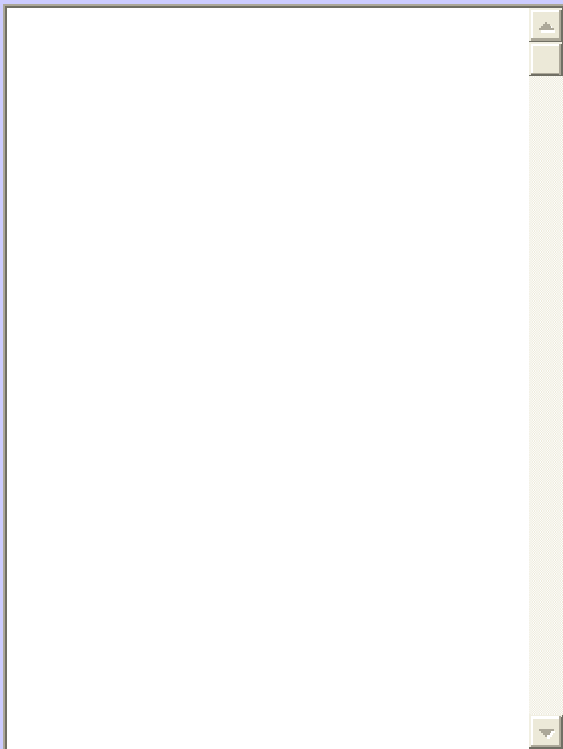
8. If you do not have a curator on staff,

who oversees acquisition decisions for your collection?

9. How are acquisition decisions made for your collection (professor requests/reviews/etc.)?



10. What are the biggest challenges you face in keeping your library's contemporary art collection current and comprehensive?



EK.9

Search Results

The following objects match your search criteria. You may wish to print this page for reference before continuing your search. For help interpreting these results, see [About Your Search Results](#).

Results 1 - 4 of 193.

Name of
Artist/Maker: Picasso, Pablo

Nationality of
Artist/Maker: Spain

Place or Culture of
Object: Spain

Object Title: Abstraction (Head)

Object Type: Painting

Description: An abstracted head of a woman in profile, facing left.
The figure is painted in grisaille in front of a brown background.

Museum Name: Cincinnati Art Museum

[MORE
INFORMATION](#)

Name of
Artist/Maker: Picasso, Pablo

Nationality of
Artist/Maker: Spain

Place or Culture of
Object: Spain

Object Title: Abstraction: Background with Blue Cloudy Sky

Object Type: Painting

Description: Oil on wood panel

Museum Name: Art Institute of Chicago

[MORE
INFORMATION](#)

Name of
Artist/Maker: Picasso, Pablo

Nationality of
Artist/Maker: Spain

Place or Culture of
Object: Spain

Object Title: Allan Stein
Object Type: Drawing
Description: N/A
Museum Name: Baltimore Museum of Art

[MORE
INFORMATION](#)

Name of
Artist/Maker: Picasso, Pablo
Nationality of
Artist/Maker: Spain
Place or Culture of
Object: Spain
Object Title: Au Cirque
Object Type: Graphic Art
Description: Drypoint etching
Museum Name: Philbrook Museum of Art

[MORE
INFORMATION](#)

[Next >>](#)

EK.10.1



SEARCH COLLECTIONS

All Collections

SEARCH

FIND ARTISTS BY NAME

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ#

FIND ARTWORKS BY SUBJECT



[Abstraction](#)



[Animals](#)



[Design](#)



[Landscapes and Seascapes](#)



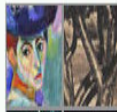
[People and Everyday Life](#)



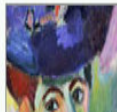
[Technology](#)

COLLECTIONS : MAIN

BROWSE COLLECTIONS HIGHLIGHTS



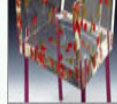
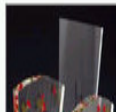
ALL HIGHLIGHTS



PAINTING +
SCULPTURE



PHOTOGRAPHY



ARCHITECTURE +
DESIGN



MEDIA ARTS

WANT TO LEARN MORE?

Explore the life and work of modern and contemporary artists in our [interactive features](#).

This resource represents a portion of SFMOMA's collection. If you would like more information, please [contact us](#).

VISIT INFO CALENDAR

MO

EDUCATION MEMBERSHIP SHOP

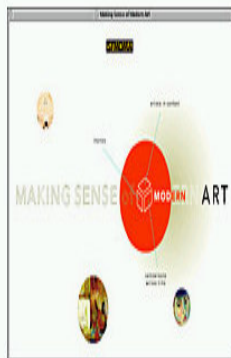
MA

EXHIBITIONS COLLECTIONS E•SPACE

SF

SFMOMA

EK.10.2



Start Program

MAKING SENSE of MODERN ART

Welcome to the next generation of *Making Sense of Modern Art* (MSOMA). This program, recently brought to the Web in high bandwidth format, offers an extensive and engaging guide to modern and contemporary works in the Museum's permanent collection. Its rich-media format enables you to "zoom in" on full-screen details of individual artworks, explore excerpts from archival videos and films, and listen to commentary by artists, art historians, critics, and collectors.

REQUIRED PLUG-INS

Flash version 8 or above
QuickTime version 4 or above

Click on the icons below
to download plug-ins.



This feature works best with high-bandwidth Web access. You can also view it at the Museum on our interactive kiosks, located in the galleries and the Koret Visitor Education Center.

If you can't access the QuickTime movies, please check our [troubleshooting tips](#).

We welcome your feedback regarding this program. Please send comments and inquiries to edu@sfmoma.org.

[VISIT](#) | [INFO](#) | [CALENDAR](#) | [EDUCATION](#) | [MEMBERSHIP](#) | [SHOP](#) | [EXHIBITIONS](#) | [COLLECTIONS](#) | [E-SPACE](#)

Copyright © 2007 San Francisco Museum of Modern Art

EK.11

Museum of Contemporary Canadian Art
WINTER 2007 COURSES

MOCCA: INSIDE/OUT with Lupe Rodriguez:

This winter is a great time to (re)discover and (re)connect with Toronto's visual arts community and familiarize yourself with MOCCA's current projects and exhibitions. Artist/broadcaster and MOCCA educator-in-residence Lupe Rodriguez will engage participants through short slide lectures, informal discussions in galleries and presentations by guest curators, artists and collectors.

Some highlights in the winter line-up include:

- **David Liss, Director/Curator of MOCCA**, will discuss the exhibition of senior Canadian artist and sculptor Walter Redinger.
- **Helena Reckitt, Curator of The Power Plant**, will lecture about the *WE CAN DO THIS NOW*, an exhibition rooted in the local contemporary art scene.
- Sculptor **Stephen Cruise** will discuss his work and site-specific installations throughout the city.
- Artist **Catherine Heard** will speak about her artistic practice and guide us through a tour of her most evocative work yet at the Edward Day Gallery.
- We head east to familiarize ourselves with recent exhibitions at the Distillery District, destinations include: the Sandra Ainsley Gallery, Monte Clark Gallery and the Corkin Shopland Gallery.

Tuesday, January 9 - Tuesday, February 27, 2007
1pm - 3pm (8 sessions)

OR

Thursday, January 11 - Thursday, March 1, 2007
11am - 1 pm (8 sessions)

EK.12



search the collection

register here for our
e-newsletter

introduction sitter A to Z artist A to Z advanced search search help

Sitter  Artist  Portrait 

3 of 20 portraits on display in [Room 24](#) at the National Portrait Gallery
[Previous](#) | [Next](#)



NPG 1725

The Brontë Sisters

by Patrick Branwell Brontë

oil on canvas, circa 1834

35 1/2 in. x 29 3/8 in. (902 mm x 746 mm)

Purchased, 1914

On display in [Room 24](#) at the National Portrait Gallery

[Getting a print of this image](#)

[Licensing this image](#)

[Using this image on your website](#)

Sitters

[Anne Brontë](#) (1820-1849), Novelist. Sitter in 1 portrait.

[Charlotte Brontë \(Mrs A.B. Nicholls\)](#) (1816-1855), Novelist. Sitter associated with 3 portraits.

[Emily Brontë](#) (1818-1848), Novelist. Sitter in 2 portraits.

Artist

[Patrick Branwell Brontë](#) (1817-1848). Artist of 2 portraits.

This is the only surviving group portrait of the three famous novelist sisters - from left to right: Anne, Emily and Charlotte Brontë. The portrait was known from a description of it by the novelist [Elizabeth Gaskell](#) who saw it in 1853. It was thought to have been lost until it was discovered folded up on top of a cupboard by the second wife of Charlotte Brontë's husband, the Reverend A.B. Nicholls, in 1914. In the centre of the group a male figure, previously concealed by a painted pillar, can now be discerned; it is almost certainly a self-portrait of the artist, their brother Branwell Brontë.

Related Works

[NPG 1724](#): Emily Brontë (related to)

Linked Publications

[Sound Guide](#)

[Victorian Portraits Resource Pack](#), p. 10

The National Portrait Gallery, 1997, p. 119

Cooper, John, [A Visitor's Guide](#), 2000, p. 77

Funnell, Peter, [Victorian Portraits in the National Portrait Gallery collection](#), 1996, p. 10

Margaret Forster, *BP Portrait Award 2004*, 2006 (accompanying the exhibition at the National Portrait Gallery from 15 June- 17 September 2006), p. 11

Ormond, Richard, *Early Victorian Portraits*, 1973, p. 57

Piper, David, *The English Face*, 1992, p. 206

Saumarez Smith, Charles, [The National Portrait Gallery: an illustrated guide](#), 2000, p. 119

Saywell, David; Simon, Jacob, [Complete Illustrated Catalogue](#), 2004, p. 713

Subjects & Themes

[Family portraits](#)

[Group portraits](#)

[home](#) | [search the collection](#) | [what's on?](#) | [about the gallery](#) | [visitor information](#) | [npg around the country](#) | [search the website](#)
[education](#) | [research](#) | [publications](#) | [picture library](#) | [gift & bookshop](#) | [membership](#) | [sponsorship](#) | [venue hire](#) | [press](#)

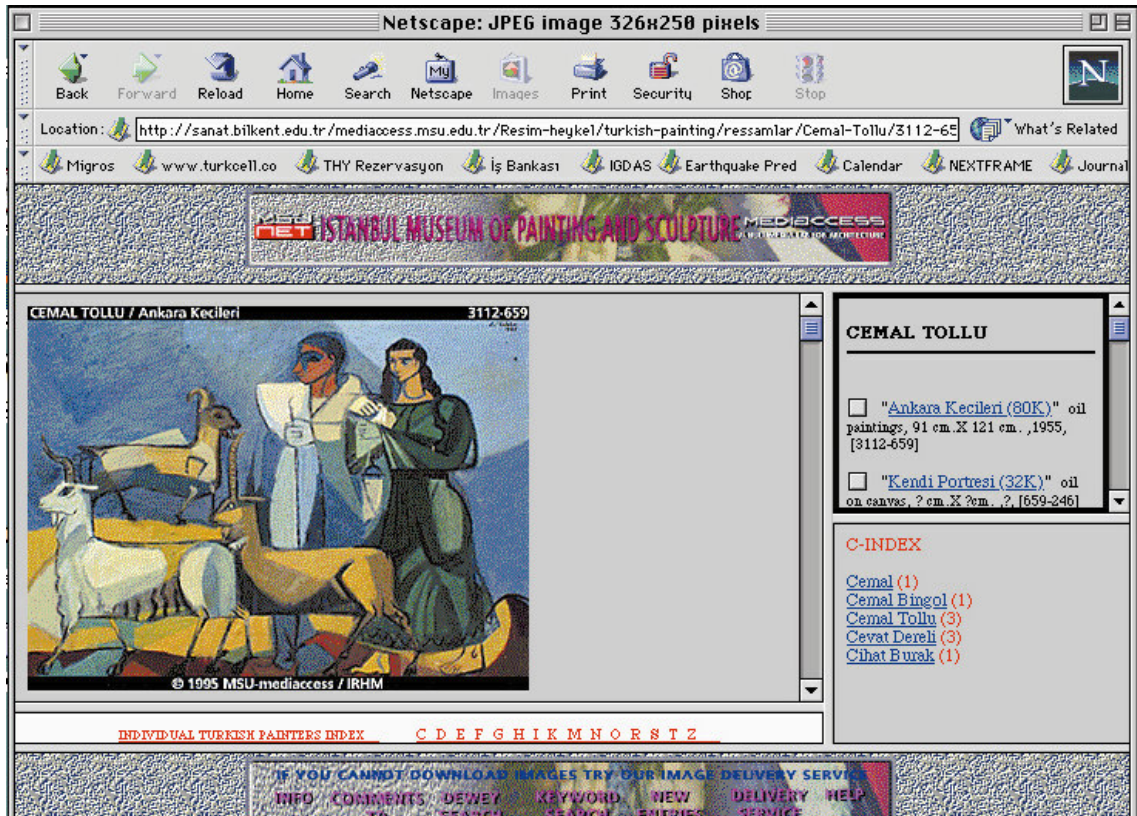


[Go to a large print, text-only
version of this site](#)

All images and text are subject to [copyright](#) protection. 01 March 2007

[Comments and suggestions](#)

National Portrait Gallery, St Martin's Place, London WC2H 0HE. Tel: 020 7306 0055



Ulusal Müze Başkanlıklarının Kuruluş ve Görevleri Hakkında Yönetmelik

Resmi Gazete Tarihi: 11/11/2005 Resmi Gazete Sayısı:25990

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, Dayanak ve Tanımlar

Amaç

Madde 1 — Bu Yönetmeliğin amacı, ulusal nitelikli müzelerde müze başkanlığının kuruluşu, örgütlenmesi ile görev, yetki ve sorumluluklarını belirlemektir.

Kapsam

Madde 2 — Bu Yönetmelik, ulusal nitelikli müzelerde müze başkanlığının kurulmasına, örgütlenmesine, görev, yetki ve sorumluluklarının belirlenmesine ilişkin esasları kapsar.

Dayanak

Madde 3 — Bu Yönetmelik, 21/7/1983 tarihli ve 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununun Ek 2 nci maddesinin (b) bendine dayanılarak hazırlanmıştır.

Tanımlar

Madde 4 — Yönetmelikte geçen;

Kanun: 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununu,

Bakanlık: Kültür ve Turizm Bakanlığını,

Genel Müdürlük: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğünü,

Başkanlık: Müze başkanlığını,

Başkan: Müze başkanını,

Ulusal nitelikli müze: Ulusal kültür mirasını bilimsel yöntemlerle toplayan, koruyan, onaran, sınıflandıran, tanıtan, sergileyen, kültürel, eğitsel ve bilimsel etkinlik faaliyetleri ve kurumsal ilişkilerle toplumla iletişim ve etkileşim içinde bulunan, coğrafi konum, koleksiyonların içeriği ve genişliğine göre Bakanlıkça belirlenen hizmet birimlerini,

Koleksiyon: Müzenin envanter defterlerine kayıtlı kültür varlıkları ile milli mücadele ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna ait tarihi değer taşıyan belge ve eşyalar, Mustafa Kemal Atatürk'e ait şahsi eşya, evrak, kitap, yazı ve benzeri taşınırın tümünü,

Eser: Taşınır kültür varlıklarını ifade eder.

Kuruluş

Madde 5 — Ulusal nitelikli müzelerde, Genel Müdürlüğe bağlı müze başkanlığı kurulur. Müze başkanlığı; müze başkanı, müze müdürü, işletme müdürü ile bunlara bağlı servislerden ve müze kurulundan oluşur.

Ulusal nitelikli müzeler ile bağlı müzeler Bakanlıkça belirlenir.

Müze ve işletme müdürlüklerinde hizmetlerin daha etkin ve hızlı bir şekilde yürütülmesi amacıyla en alt birim olarak servisler oluşturulur. Hizmet gereklerine göre servislerin sayısını artırmaya, kaldırmaya veya bağlı olduğu müdürlüğü değiştirmeye Bakanlık yetkilidir.

İKİNCİ BÖLÜM

Müze Başkanlığının Görev ve Yetkileri

Müze başkanı ve görevleri

Madde 6 — Müze başkanı, üniversitelerin dört yıllık eğitim veren arkeoloji, sanat tarihi, antropoloji, etnoloji, iktisat, işletme, kamu yönetimi gibi bölümlerinden mezun olan ve en az iki yılı

Bakanlıkta olmak üzere toplam on yıl Devlet memurluğu yapanlar arasından Bakanlıkça atanır.

Müze başkanı, başkanlığın en üst amiridir ve müze başkanlığını temsil eder.

Müze başkanı, Kanun ve bu Yönetmelikte kendisine verilen görevlerini, Bakanlığın direktif, amaç ve politikalarına, yıllık programlara ve mevzuata uygun olarak yürütmek, başkanlığın faaliyetlerinin eşgüdüm ve denetimini yapmak, ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar nezdinde müzeyi temsil etmekle görevli ve Genel Müdürlüğe karşı sorumludur.

Müze başkanı, müze mekanlarının bir yıldan uzun olmayan kısa süreli kullanma taleplerini değerlendirir ve sosyal, kültürel veya turizm konulu, bilimsel veya eğitsel amaçlı faaliyetlerden uygun bulduklarına kısa süreli kullandırma kararı verir.

Müze başkanı, hizmetlerin daha etkin ve hızlı bir şekilde yürütülmesini sağlamak amacıyla gerekli tedbirleri alır.

Müze müdürü ve görevleri

Madde 7 — Müze müdürü, üniversitelerin dört yıllık eğitim veren arkeoloji, prehistorya, sanat tarihi, etnoloji, antropoloji, sümeroloji, hititoloji, klasik filoloji, klasik şark dilleri, tarih bölümlerinden mezun olan ve en az iki yılı Bakanlıkta olmak üzere toplam sekiz yıl Devlet memurluğu yapanlar arasından Bakanlıkça atanır.

Müze müdürü, başkanlığın müzecilik faaliyetlerini yürütmek, Kanun ve bu Yönetmelikte verilen görevler ile başkanlıkça verilen diğer görevleri mevzuata ve talimatlara uygun olarak yapmak, müdürlüğe bağlı servis ile personelinin eşgüdüm ve denetimini sağlamakla görevli ve başkana karşı sorumludur.

İşletme müdürü ve görevleri

Madde 8 — İşletme müdürü, üniversitelerin dört yıllık eğitim veren kamu yönetimi, hukuk, işletme, iktisat ve maliye gibi bölümlerinden mezun olan ve en az iki yılı Bakanlıkta olmak üzere toplam sekiz yıl Devlet memurluğu yapmış olanlar arasından Bakanlıkça atanır. İşletme müdürü, başkanlığın işletmecilik faaliyetlerini yürütmek, Kanun ve bu Yönetmelikte verilen görevler ile başkanlıkça verilen diğer görevleri mevzuata ve talimatlara uygun olarak yapmak, işletme müdürlüğüne bağlı servis ile personelinin eşgüdüm ve denetimini sağlamakla görevli ve başkana karşı sorumludur.

Müze kurulu

Madde 9 — Müze kurulu, müzenin bulunduğu yerdeki üniversitelerin ilgili bölümlerinden en az iki öğretim üyesi, sivil toplum kuruluşları, meslek odaları ve belediyelerden birer temsilci ve müzeye bağışta bulunanlar arasından olmak üzere Bakanlıkça uygun görülen en az yedi kişiden oluşur. Müze kurulu, kendi arasından bir başkan seçer.

Kurul üyelerinde Kanuna aykırılık veya taksirli suçlar ile kısa süreli hapis cezasına seçenек yaptırımlara çevrilmiş veya ertelenmiş hükümler hariç olmak üzere, altı aydan fazla hapis veyahut affa uğramış olsalar bile Devletin şahsiyetine karşı işlenen suçlarla, basit ve nitelikli zimmet, irtikap, rüşvet, hırsızlık, dolandırıcılık, sahtecilik, inancı kötüye kullanma, dolanlı iflas gibi yüz kızartıcı veya şeref ve haysiyeti kırıcı suçtan veya kaçakçılık, resmi ihale ve alım satımlara fesat karıştırma, Devlet sırlarını açığa vurma suçlarından dolayı hükümlü bulunmamak şartı aranır. Kurul üyesi iken bu suçlardan dolayı kesinleşmiş mahkumiyeti tespit edilenlerin üyeliğine Bakanlıkça son verilir.

Müze kurulu, müzenin işleyişine dair her yıl düzenli olarak rapor hazırlar. Bakanlık bu raporları değerlendirmeye almak zorundadır.

Kurul üyelerinin görev süresi üç yıldır. Süresi biten üyeler yeniden seçilebilir. Üyeliği süre bitmeden sona erenlerin yerine kalan süre için üye seçilir.

Müze kurulunun sekreteryaya hizmetleri Başkanlıkça yürütülür.

Müze kurulunun görevleri

Madde 10 — Müze kurulu aşağıdaki görevleri yürütür:

a) Müze başkanlığınca hazırlanacak, yıllık ve beş yıllık koruma ve geliştirme projesine esas olmak üzere, müze için mekansal, fiziksel ve tematik gelişim, vizyon, eser, koleksiyon korunması ve geliştirilmesi, tanıtım ve teşhir gibi konularda görüş bildirmek.

- b)** Koruma ve geliştirme projesi kapsamında uygulamaları denetlemek, proje uygulamalarında görülen aksaklıkların giderilmesi ve alınacak tedbirler konusunda Başkanlığa önerilerde bulunmak.
- c)** Müzenin tanıtımını yapmak ve sivil toplum kuruluşlarıyla işbirliği yaparak müzenin tanıtımı konusunda toplumsal ve kurumsal düzeyde etkinlikler düzenlenmesine yardımcı olmak.
- d)** Müze için bağış toplamak ve toplanan bağışın amacına uygun kullanılmasını denetlemek.
- e)** Müzeye aynı, nakdi veya bedeni olarak yardım eden müze gönüllülerinden uygun gördüklerine onursal müze dostu ödülü vermek, müzeye bağışta bulunanlara üyelik kartı vermek ve bu kişilerin müzeye ücretsiz girmelerini sağlamak.
- f)** Başkanlıkça verilen müze mekanlarının bir yıldan uzun olmayan kısa süreli kullandırma kararları hakkında görüş belirtmek.
- g)** Kurul üyeliğinden ayrılanların yerine seçilmek üzere Bakanlığa öneride bulunmak.

Servis şefliklerinin oluşumu

Madde 11 — Bu Yönetmelikte belirtilen servislerden müze müdürlüğüne bağlı olarak görev yapacak servislerin sorumluluğuna arkeolog veya müze araştırmacısı, işletme müdürlüğüne bağlı olanlara ise şef görevlendirilir. Bu kadroların yeterli olmadığı hallerde serviste görevli personel arasından eğitim ve kıdem durumuna göre bir sorumlu belirlenir.

Servisler, diğer Bakanlık birimleri veya diğer kurumlarla ilgili faaliyetlerini Başkanlık aracılığıyla yapar ve yaptırılması için teklifte bulunur.

Başkanlığa bağlı çevre müzelerden gerekli görülenlerinde servisler kurulur. Bağlı müzelerden memurluk şeklinde idare edilenler ile müdürlük kadrosu bulunmayanlarda yeteri kadar personel görevlendirilir.

Servis şef ve sorumluları bu Yönetmelikte belirtilen görevlerin yanında Başkanlıkça verilen diğer görevleri de yürütür ve personelin işlem ve faaliyetlerini denetler.

Müze müdürlüğüne bağlı servisler ve görevleri

Madde 12 — Müze müdürlüğüne bağlı servisler ve görevleri şunlardır:

a) Envanter servisi:

- 1)** Taşınır kültür varlıklarının müzelere kazandırılması, tasnifi, tescili, envanteri, katalog fişlerinin düzenlenmesi ve kayıt gibi faaliyetleri yapmak.
- 2)** Müzelik değerdeki taşınır kültür varlıklarını en geç bir ay içinde eser envanter defterine kaydetmek.
- 3)** Müzelik değerde olmayan etütlük olarak korunmaya alınmış eserleri müzeye geliş şekli, yeri ve zamanını gösteren etiketleriyle tasnif etmek ve ayrı bir şekilde depolamak.
- 4)** Müzedeki eserler hakkında bilimsel çalışmalar yapmak, bilimsel çalışmalar için eserlerin ikiye nüsha ve fotoğraflı katalog fişlerini düzenlemek, tanıtmaya ve eğitim gibi diğer servislerce de yararlanılmak üzere veriler hazırlamak, koleksiyondaki eserlerin varsa eksiklerinin tamamlanması için tekliflerde bulunmak.
- 5)** Müzede eser sayımı, devir ve teslimi, değerlendirme gibi komisyonlarda görev almak.
- 6)** Envanter kayıtlarına esas olmak üzere tüm eserlerin fotoğraflarını çekmek ve düzenli bir fotoğraf arşivi kurulmasını sağlamak ve fotoğraf arşivinin kayıtlarını tutmak.
- 7)** Kazı, araştırma ve tespit ve tescil çalışmalarının fotoğraf çekimi işlerini yapmak.
- 8)** Müze koleksiyonundaki taşınır kültür varlıklarının teşhiri, korunması, restorasyonu, bakımı, temizliği ve depolanması gibi faaliyetleri yürütmek.
- 9)** Başkanlıkta bir laboratuvar kurulmasını, eserlerin fiziksel, kimyasal veya biyolojik yönden olumsuz değişimlerine müdahale edilebilecek her türlü makine, alet ve edevatın alınmasını

sağlamak.

10) Eserlerin sağlık durumunu ve eser deposunun depolama şartlarına uygunluğunu sürekli izleyerek gerekenlerin konservasyon ve restorasyonunu yapmak, eser depolarında gerekli koruma tedbirlerinin alınmasını sağlamak, eser depolarını bulma kolaylığı sağlayacak şekilde düzenlemek, tasnif etmek, yapılan tasnife göre eserlerin listelerini düzenlemek veya depo yardımcı defteri tutmak.

b) Teşhir servisi:

1) Müze koleksiyonundaki eserlerin ait olduğu dönem, folklorik işlevi, yapılış özelliği gibi nitelikleri dikkate alınarak envanter numaraları da belirtilerek teşhir planı hazırlamak ve plana uygun olarak sergilenecekleri mekana dizmek.

2) Teşhir planı ile teşhirdeki eserleri altı ayda bir yenilemek.

3) Eğitim servisi ile işbirliği yaparak müze ziyaretçilerinin görüşleri dikkate alınarak ilave sergiler düzenlemek.

4) Diğer müzelerle işbirliği yapılarak, müzeler arasında geçici sergiler düzenlenmesini sağlamak.

5) Görev verilmesi halinde ilmi araştırma yapanlara, gruplara, özel ziyaretçilere veya özel izne tabi film ve fotoğraf çekenlere refakat etmek.

c) Tescil ve denetim servisi:

1) Bakanlık, koruma bölge kurulları veya diğer kurum veya kuruluşların müze veya bölgede inceleme, araştırma gibi taleplerine ilişkin işlemleri yapmak, Kanun kapsamına giren taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları ile ilgili tespit çalışmalarını yapmak, tescille ilgili belgeler ile gerekli raporları hazırlamak.

2) Define arama isteklerinde yer tespiti yapmak, izin verilen define kazılarında Bakanlık temsil ve kazıya başkanlık etmek.

3) Kayıtlı eski eser ticareti, kültür varlığı koleksiyonculuğu, özel müzeciliğe ilişkin işlemleri yapmak ve belgelendirme ve denetim işlerini yürütmek ve ekspertiz komisyonlarında görev almak.

d) Eğitim ve kütüphanecilik servisi:

1) Personelin hizmet içi eğitimi ve mesleki eğitim için gerekli tedbirleri almak, eğitim planı hazırlamak ve uygulamak.

2) Uluslar Arası Müzeler Konseyinin (ICOM) standartlarına uygun olarak mesleki eğitim programları geliştirerek uygulamak, bu konuda üniversitelerin ilgili bölümleriyle işbirliği yapmak, mesleki yayınları takip ederek yenilik ve gelişmeler hakkında meslek personeli bilgilendirmek.

3) Tüm personelin müze ve müzecilik konusunda bilgilendirilmesi, müze materyallerini tanıması için plan ve program hazırlayarak bu plan ve program dahilinde eğitim vermek.

4) Müze ile ilgili yayınları, mevzuat değişikliklerini, haber ve makaleleri düzenli olarak personele duyurmak ve uygulama değişiklikleri hakkında detaylı bilgi vermek, imkanlar ölçüsünde periyodik bülten hazırlayarak başkanlık içinde yayınlamak.

5) Kültürel mirasın korunması ve sevdirilmesine yönelik bilinçlendirme ve bilgilendirme eğitimi programı hazırlamak ve okullar, üniversiteler, sivil toplum örgütleri gibi kamu veya özel kurum, kuruluş veya topluluklarda uygulanmasını sağlamak, bu konuda özellikle okullarla işbirliği yapılarak periyodik olarak doğrudan ders verilmesini sağlamak.

6) Personelin akademik çalışma ve mesleki araştırma yapmasının teşvik edilmesi ve özendirilmesi için gerekli tedbirlerin alınmasını ve uygulanmasını sağlamak.

7) Başkanlığın proje koordinatörlüğü görevini yürütmek, müze ve müzecilik konusunda projeler üretmek veya personeli proje üretmeye teşvik ederek üretilen projelerin uygulanmasını sağlamak.

8) Başkanlık kütüphanesindeki kitapların kaydını ve tasnifini yapmak, kitap ve makalelerin katalog fişlerini hazırlamak, kitap ve süreli yayınların ciltlenmesini sağlamak.

9) Süreli yayınları fişlerine kaydederek izlemek, noksanlarını tamamlamak ve cilt birliği sağlananları ciltleterek kaydetmek.

10) Okuyucu ve araştırmacıların kütüphaneden yararlanmasına yardımcı olmak.

11) İdarenin belirleyeceği şartlarla kitapları personele ödünç vermek.

12) Kitapların yıllık sayımını yapmak ve sayım ve icmal cetvellerini düzenlemek.

13) Kütüphanedeki kitapların bakımını yapmak ve kütüphaneyi düzenli, temiz ve bakımlı tutmak.

İşletme müdürlüğüne bağlı servisler ve görevleri

Madde 13 — İşletme müdürlüğüne bağlı servisler ve görevleri şunlardır:

a) Personel ve evrak servisi:

1) Başkanlık personelinin atama, özlük, emeklilik ve benzeri işlemleri ile personel ve ailelerinin sağlık hizmetlerinden yararlanmalarına ilişkin işlemleri yapmak.

2) Süreli evrakın zamanında işleme konulmasını ve gelen yazı ve mesajların Başkanlığa ulaştırılmasını sağlamak, başkanlığın emir ve direktiflerini ilgililere duyurmak, genel evrak arşiv, kayıt, takip ve dağıtımına ilişkin hizmetleri yürütmek.

3) Evrak arşivi hizmetlerini yürütmek.

b) Bütçe ve muhasebe servisi:

1) Başkanlığın bütçe ve mali işlerle ilgili işlemleri yapmak, giderlere ilişkin tahakkuk belgelerini düzenlemek, gelecek yıla ait bütçe teklifini hazırlamak, ihale mevzuatı çerçevesinde ihale hazırlık işlemlerini yapmak ve başkanlığın ihtiyacı olan mal ve hizmetleri satın alma, kiralama veya bağış yoluyla temin etmek,

Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğüne ait gelirleri ilgili hesaplara aktarmak.

2) Vergi, sigorta primleri ve benzeri kesintilerin zamanında yapılarak ilgili hesaplara aktarılmasını sağlamak.

3) Ayniyat işlemlerini yürütmek, gerekli demirbaş kayıtlarını tutmak, işlemleri tamamlanan demirbaş idarenin uygun görüşü ile ilgisine zimmetleyerek teslim etmek ve belgelerini dosyasında muhafaza etmek.

4) Ayniyata ilişkin ambar işlemlerini yürütmek, ayniyatın güvenli ve sağlıklı şartlarda depolanması için gerekli tedbirlerin alınmasını sağlamak.

5) Eser demirbaş kayıtlarını, envanter servisinde hazırlanan verilere uygun olarak tutmak.

6) Değerlendirilmek üzere müzeye teslim edilen kültür varlıklarını emanete almak ve emanete alındığına dair, teslim alınan objelerin kısa tanımının yapıldığı müteselsil numaralı tesellüm belgesi düzenleyerek uygun bir yerde muhafaza etmek.

7) Bütçe ve muhasebe işlemlerini, kamu idarelerinin tabi oldukları muhasebe mevzuatındaki usul ve esaslara göre yürütmek ve gerekli kayıtları tutmak, defter ve hesap belgelerinin düzenlenmesi ile bunların Sayıştay ve ilgili idarelere gönderilmesinde Sayıştayca belirlenen usul ve esaslar ile muhasebe mevzuatında belirlenen usul ve esaslara uymak.

c) Tanıtım ve pazarlama servisi:

1) Müzenin ve müzecilik faaliyetlerinin tanıtımını yapmak, müzeciliği sevdirmek ve toplumun ilgisini müzeye çekmek için etkinlikler düzenlemek, bu konuda kamu kurum ve kuruluşları, sivil toplum örgütleri, üniversiteler, okullar, dershaneler, kurslar, yoğun işçi çalıştıran firmalar, sendikalar, vakıflar, dernekler ve benzeri topluluklarla işbirliği yapmak.

2) Turizm firmaları ile turist rehberleri odası veya doğrudan rehberlerle işbirliği yaparak bölgeye gelen turistlerin müzeye yönlendirilmesini sağlamak, bulunduğu bölgenin belediye, valilik ile özel ve kamu kurum ve kuruluşlarının tanıtım olanaklarını kullanarak yerli ve yabancı turistlere belirli aralıklarla müzenin tanıtılması için girişimlerde bulunmak, turizm danışma bürolarında müzenin doğru ve kapsamlı bir şekilde tanıtımının yapılmasını sağlamak.

3) Yerel veya ulusal basın ile işbirliği yaparak, müzenin tanıtılması için haber, belgesel, makale, yazı dizisi gibi programların hazırlanarak yayınlanmasını sağlamak, bu konuda gerekli materyalleri hazırlayarak basın kuruluşlarına yardımcı olmak.

4) Müzeye gelen ziyaretçilerin bilgilendirilmesi, rahat bir şekilde müzeden yararlanmaları ve güvenlikleri için her türlü tedbirin alınmasını sağlamak, ziyaretçi memnuniyeti için stratejiler oluşturmak ve uygulamak.

5) Büfe, kantin, kafeterya, müze mağazacılığı gibi ticari ünitelerin işletilmesini sağlamak ve denetimini yapmak, bunların personel tarafından işletilmesi halinde, kârlılık prensibine ve ticaret kurallarına uygun olarak en yüksek verimi alacak şekilde işletilmesi, işletmelerin genişletilmesi ve işletme stratejilerinin geliştirilmesi için gerekli araştırmaları yaparak projeler üretmek ve uygulamak.

d) Güvenlik servisi: Güvenlik servisi, koruma ve güvenlik memurları ile varsa bekçilerden oluşur.

1) Başkanlık hizmet binasının içini ve çevresini 24 saat nöbet esasına göre aralıksız korumak.

2) Sivil savunma planı ve koruyucu güvenlik özel talimatının hazırlanmasını ve uygulanmasını sağlamak, 26/7/2002 tarihli ve 24822 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanan Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelik, Sivil Savunma Planı, Koruyucu Güvenlik Özel Talimatı ve diğer mevzuat hükümleri gereğince gerekli güvenlik tedbirlerini almak ve uygulamak.

3) Ziyaretçi ve personel güvenliğini sağlamak, görev mahallinde herhangi bir yangın, sabotaj veya adli olay meydana gelmesi halinde idare, emniyet veya itfaiye görevlilerine haber vererek emniyet veya itfaiye görevlileri olay yerine gelinceye kadar usulüne uygun olarak olaya müdahale etmek ve ilgili kişi veya deliller ile olay yerini korumaya almak.

e) Teknik servis:

1) Başkanlık hizmet binası ile bahçesinin ısıtma, soğutma, aydınlatma, havalandırma, sulama, elektrik, su ve benzeri tesisatlar ile bu yerlerde kullanılan demirbaş, alet ve edevatın bakım ve onarımlarını ve ihtiyaç duyulan yapım işlerini yapmak veya yaptırılmasını sağlamak.

2) Bina ve çevresinin temizlik işlerini ve çevre düzenlemesini yapmak veya yaptırılmasını sağlamak.

3) Başkanlık imkanlarıyla yapılamayan yapım, bakım ve onarımlar ile bakım ve onarımda kullanılacak malzemeleri tespit ve gerekli araştırmaları yaparak mal ve hizmetlerin satın alınmasını sağlamak.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Müzelere Ait Defterler, Güvenlik Önlemleri ve Denetim

Müzede bulundurulması gereken defterler

Madde 14 — Başkanlıkta;

- a)** Demirbaş eşya esas defteri,
- b)** Eser envanter defterleri (arkeolojik ve etnoğrafik eserler ile sikkeler için ayrı ayrı),
- c)** Kitap kayıt defteri,
- ç)** Teftiş defteri,
- d)** Gelen evrak kayıt defteri,
- e)** Giden evrak kayıt defteri,
- f)** Evrak zimmet defteri,
- g)** Posta zimmet defteri,
- h)** Bütçe giderleri ve ödeme emirleri defteri,
- ı)** Mutemet avans defteri,
- i)** Kadro ve maaş defteri,
- j)** Tüketim maddeleri için ambar defteri, bulundurulur.

Tatil günleri ziyarete açık bulundurma

Madde 15 — Tatil günlerinde, müzeler ve bağlı birimleri ziyarete açık bulundurulur. Bu durumda yeteri kadar personele fazla mesai yaptırılır.

Dini bayramların ilk günü, müzeler öğleye kadar ziyarete kapalı tutulur.

Fazla mesai gün ve saatleri ile personelini gösterir cetveller müze idaresince aylık olarak önceden düzenlenir ve personele duyurulur. Tatil günü mesaisindeki amirin kim olduğu da bu cetvellerde gösterilir.

Ulusal müzelerin ziyarete açık veya kapalı olacağı gün ve saatler Bakanlıkça belirlenir ve değiştirilir.

Yetki ve sorumluluk

Madde 16 — Başkanlık birimlerinin işlem ve faaliyetleri ile diğer hususları düzenlemeye, her türlü evrak, karar ve Bakanlıkça verilen limitler dahilinde harcama belgelerini imzalamaya başkan yetkilidir. Başkan ve diğer yöneticiler, sınırlarını yazılı olarak ve açıkça belirlemek şartıyla yetkilerinden bir kısmını astlarına devredebilir. Yetki devri, devreden amirin sorumluluğunu kaldırmaz.

Başkanlığın her kademesindeki yöneticiler, yapmakla yükümlü bulundukları hizmet veya görevleri, mevzuata, talimatlara, plan ve programlara uygun olarak düzenlemek ve yürütmekten bir üst kademeye karşı sorumludur.

Bu Yönetmelikte ayrıca belirtilmeyen şef, memur, ambar memuru, daktilograf, teknisyen, teknisyen yardımcısı, şoför, güvenlik görevlisi, bekçi, itfaiyeci, bahçıvan, aşçı, hizmetli ve benzeri unvanlarda görevli personel, mevzuatına ve idarece yapılan işbölümüne göre verilen görevleri ve memuriyet sınıfının gerektirdiği bütün işleri yapmakla görevli ve görevlerini yerine getirmekte sicil ve disiplin amirlerine karşı sorumludurlar.

Güvenlik önlemleri

Madde 17 — Müzedeki eserlerin ve diğer ayniyatın güvenliği için aşağıda belirtilen tedbirler alınır:

a) Müze teşhir salonları ile vitrin ve depo anahtarları müdürün veya müdür yardımcısının, müdür yardımcısının bulunmadığı hallerde müdürün belirleyeceği bir uzmanın sorumluluk ve muhafazası altında mühürlü bir dolapta veya kasada bulundurulur. Vitrinler ve depo kapıları; bu vitrin ve depolardan sorumlu uzmanın başkanlığında, müdür tarafından görevlendirilecek bir eleman ile birlikte mühürlenerek tutanakla kapatılır ve açılır. Zorunlu hallerde teşhir salonları, depo ve vitrinler bir komisyon marifetiyle açılır ve kapatılır. Bu işlem bir tutanakla tespit edilir.

Büroların anahtarları da müdür tarafından belirlenecek bir eleman sorumluluğunda ayrı bir dolapta muhafaza edilir.

b) Bakanlığın izni olmadan eser, Başkanlığın izni olmadan ayniyat müzeden dışarı çıkarılamaz.

c) Başkanlık hizmet binasında, personel çalışma ofisleri, teşhir salonu ve eser depolarından mümkün olduğunca ayrılır ve personel ofislerine giriş ayrı bir kapıdan verilir. Müzenin kapanışından sonra müze bölümünde, yalnız nöbet görevi bulunan müze personeli bulunur. Zorunlu hallerde başkan veya müze müdürünün izni ile tutanak tutulmak ve gerekli güvenlik tedbiri alınmak kaydıyla görevli refakatinde müzeye girilebilir. Her durumda mesai saatleri dışında çalışması gereken personel için çalışma nedeni ve süresi belirtilmek üzere yazılı olarak Başkanlıktan izin alınır.

d) Eser depoları ile teşhir salonlarında yeterli güvenlik tedbiri alınmak kaydıyla toplantı salonu, bahçe, kantin ve benzeri mekanlar Başkanlıkça verilen izin ve belirlenen süre içinde müzenin kapanışından sonra da açık bulundurulabilir.

e) Adaylığı kaldırılmamış olanlar ile yardımcı hizmetler sınıfına mensup personele zimmetle müzelik eser teslim edilemez. Zorunlu hallerde Başkanlığın izni ve görüşüne göre işlem yapılır.

Denetim

Madde 18 — Müze başkanlıklarının her türlü personel, faaliyet, işlem, evrak ve hesapları Bakanlık, Genel Müdürlük ve denetlemeye yetkili diğer kurumlarca denetlenir.

Düzenleme Yetkisi

Madde 19 — Bakanlık bu Yönetmeliğin uygulanmasını sağlamak üzere her türlü alt düzenlemeyi yapmaya yetkilidir.

Kurulca toplanan bağışların kullanımına ilişkin usul ve esaslar Bakanlıkça ayrıca belirlenir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Yönetmelikte hüküm bulunmayan haller

Madde 20 — Bu Yönetmelikte hüküm bulunmayan hallerde Bakanlıkça başka bir alt düzenleme yapılmamışsa Müzeler İç Hizmetler Yönetmeliğinin ilgili hükümleri uygulanır.

Geçici Madde 1 — Müze işletme müdürlüğü kadroları ihdas edilinceye kadar, müze işletme müdürlüğü görevi, bu göreve atanma niteliklerini haiz personel tarafından yürütülür.

Yürürlük

Madde 21 — Maliye Bakanlığı ve Sayıştayın görüşü alınarak hazırlanan bu Yönetmelik yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

Yürütme

Madde 22 — Bu Yönetmelik hükümlerini Kültür ve Turizm Bakanı yürütür.

№ 001

ÖZEL MÜZESİ

ESER ENVANTERİ

ENVANTER No:

ESERİN ADI ve CİNSİ:

BULUNDUĞU YER:

ÇAĞI:

ÖLÇÜSÜ:

MÜZEYE GELDİĞİ GÜN:

NASIL ELDE EDİLDİĞİ (SATIN ALMA, ARMAĞAN,
MİRAS, VB.):

FOTOĞRAF

NEG. No:

MÜZEDEN GELİŞİ:

YAYINLANDIĞI YER:

ESERİN TANIMI:

ENVANTERİ YAPAN

...../...../19.....

İNCELENDİ
KÜLTÜR BAKANLIĞI
YETKİLİSİ
(adı soyadı, imza, tarih)

Sabancı Müzesi resim koleksiyonu 19. yüzyılın başından günümüze kadar yaşamış Osman Hamdi, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Fikret Mualla gibi Osmanlı ve Türk sanatçıları ile Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşamış, çalışmış, ya da İmparatorluk tarafından görevlendirilmiş Fausto Zonaro ve İvan Ayvazovski gibi Avrupalı sanatçıların eserlerini içermektedir.

Resim koleksiyonu Türk resim sanatının tarihsel evrimini, Romantizm, Gerçekçilik (Realizm), Doğacılık (Natüralizm), İzlenimcilik (Empresyonizm), İzlenimcilik sonrası dönem (Post-empresyonizm), Fauvizm, Kübizm ve Modernizm sonrası döneme kadar olan süreci gözler önüne sermesi, figüratif çalışmaları, natürmortlar, özellikle İstanbul ve çevresinin tuvale yansıdığı peyzajlar ve modern Türk resminin gelişimini göstermesi açısından da büyük önem taşır.



Ahmet Zeki Kocamemi



Ahmet Ziya Akbulut



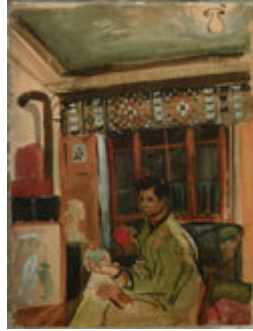
Ali Avni Çelebi



Avni Arbaş



Ayetullah Sümer



Bedri Rahmi Eyüboğlu



Cemal Tollu



Cevat Hamit Dereli



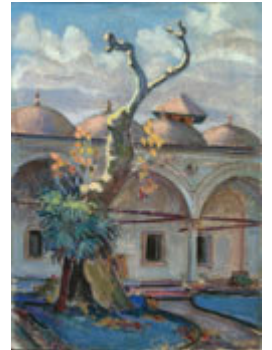
Cihat Burak



Davit Çiracıyan



Edip Hakkı Köseoğlu



Elif Naci



Eşref Üren



Fausto Zonaro



Feyhaman Duran





Istanbul Museum of Graphic Arts
İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi

MIK / ABDURRAHMAN KAPLAN
KOÇ / GÜLSÜN KARAMUSTAFA
EN KAYALI / SIRMA KEFELİ
NOĞLU / KOMET / MUHSİN KUT
ATIH MIKA / HAYATI MİSMAN
KADRI ÖZAYTEN



Koleksiyon

Sanat Galerisi

Hakkımızda

Müze Turu

Sergiler

Müze Mağaza

İletişim

Sanatçı Listesi



Adil Salih

Adnan Çoker

Adnan Turani

Ali Teoman Germaner

Avis Allman

Avni Arbaş

Bedri Baykam

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Belkıs Taşkeser

Bonnie Baxter

Burhan Doğançay

Burhan Uygur

Can Göknil

Cihat Burak

Dewrim Erbil

Ebru Karasu

Eda Tekcan Tomba

Elif Naci

Elvan Tekcan Şahinoğlu

Ergin İnan

Erol Deneç

Feriha Büyükünâl

Ferruh Başağa

Fevzi Karakoç

Filiz Başaran

Gül Derman

Gülseren Kayalı

Gülseren Südor

Gülsün Karamustafa

Gündüz Gölönü

Hayati Misman

İnci Eviner

İsmail Avcı

Kadri Özayten

Komet

Mahmut Celayir

Maria Sezer

Mehmet Gülerüz

Mehmet İleri

Mehmet Koyunoğlu

Mehmet Özer

Mehmet Pesen

Mevlut Akyıldız

Muhsin Kut

Mustafa Pilevneli

Nancy Atakan

Nedim Günsür

Nermin Bezmen

Nes'e Fırnk

Neset Günel

Nurten Safenöllu



PERA
MÜZESİ

ANASAYFA
MÜZE

SERGİLER

YAYINLAR

PERAKENDE
ARTSHOP

İLETİŞİM
ZİYARET

ARŞİV

ENGLISH



İMPARATORLUKTAN PORTRERLER

Doğu, çok eskilerden günümüze, her zaman Batı'nın ilgisini çekmiş, Avrupalı aydınlar ve sanatçılar, çok erken dönemlerden başlayarak bu gizemli ve kendilerine görece kapalı dünyanın büyüüne kapılmışlardır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, değişik dönemlerde birçok sanatçı, kimi zaman oturdukları yerden, kimi zaman yollara düşerek Doğu'nun izini sürmüş, yapıtlarında bazen gerçek Doğu'yu, bazen de kendi Doğu'larını anlatmış ya da betimlemişlerdir.

Batı sanatında Oryantalizm adını verdiğimiz akımsa, 19. yüzyıl Avrupa'sının Romantizm'ine paralel olarak ortaya çıkan ve bakışlarını Doğu'ya, çoğunlukla da Osmanlı İmparatorluğu topraklarına yöneltmiş bir akımdır. Ne var ki, Avrupa sanatında bu akımın sahneye çıkmasından çok önce, bir yandan yeni tanınmaya başlayan Doğu'nun gizemine, bir yandan da Osmanlı dünyasıyla ilişkilerin yarattığı Turquerie (Türk tarzı yaşam) modasına kapılan birçok Avrupalı sanatçı, yoğun biçimde bu dünyayı resimlemeye başlamışlardır. Bir bölümü "Boğaziçi Ressamları" diye adlandırılan bir dizi ressam da, 18. yüzyıldan başlayarak iki yüzyıl boyunca İmparatorluk topraklarında yoğun biçimde resim yapmış ve Osmanlı dünyasını çeşitli yönleriyle resimleyerek insanlığın görsel belleğine işlemişlerdir.

İmparatorluktan Portreler sergisi, işte bu zengin dünyanın özel bir kanadına ışık tutuyor. *Suna ve İnan Kırac Vakfı* Koleksiyonu'nu oluşturan Suna ve İnan Kırac/Sevgi ve Erdoğan Gönül koleksiyonlarından seçilmiş altmışa yakın yapıt, bu sergide bizi Osmanlı dünyasının insanlarıyla, onların portre ve boy resimleriyle, kimi zaman



Kahve Keyfi

anasayfaenglish

Eczacıbaşı
Sanal Müzesi 2007

SANATÇI SAYFALARI

(Sanatçı Atölyeleri)

Sanatçı Biyografileri
Sanatçı Tanıtım Sayfaları

Sanatçı Web Adresleri

Sanatçılar



- **Kasım Koçak** [Lodosçunun Seyir Defteri]

Sanatın ilk anından başlayarak konusu; insanoğlunun gerçekte veya imgeleminde yaratıklarının öyküsünün dile getirilişleri olmuştur. Kırılgan ve aciz, dünya üzerinde savrulup giden bir kum tanesinden bile değersiz olduğunu kimi anlarında yüreğinde duyumsayan insanoğlunun, tinini ayakta tutabilmek için geliştirdiği düzenlerden bir tanesidir sanatla deneyimlerini, kısacık yaşam öykülerinin çarpıcı anlarını kalıcı kılmak, sonraki kuşaklara aktarabilmek...



- **Günnür Özsoy Atılvesi** [360 derece Tıx çekim]

Eczacıbaşı

1. Which departments in the museum do you work? How do you work with them? (I mean the way of work)

My department is the New Museum Store. I also work for Rhizome.org, which is an affiliate organization of the New Museum. The New Museum is a very small museum- and all of the departments work closely together. Much of our inventory at the store is at the request of our curators, but we receive requests from a number of other staff members as well.

2. What are your target audiences? As I understand, collectors mostly can use the store. Is it so?

Our store is open to the general public- not just collectors. We have a broad customer base- the only unifying quality per se between our customers is a strong interest in contemporary art. We recently launched a Library Service to better meet the needs of our institutional buyers, who represent a small but significant part of our audience.

3. Is the store part of the museum financially or an independent company? Does the museum have profit from the store's sale?

The store is part of the museum financially, and the museum does profit from the store's sales.

