

ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONLARININ MÜZELERDE  
TOPLUMLA BULUŞMASINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE  
ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

ECE ÇETİN

Lisans, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı, Hacettepe Üniversitesi, 2006

Yüksek Lisans, Müzecilik, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Doktora (Ph.D.) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

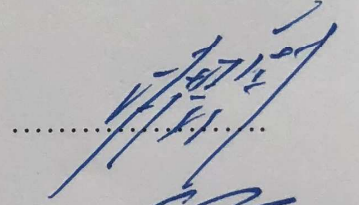
ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONLARININ MÜZELERDE TOPLUMLA  
BULUŞMASINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

ECE ÇETİN

ONAYLAYANLAR:

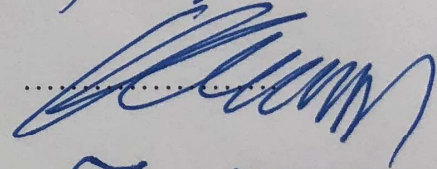
Prof.Meriç HIZAL  
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

.....  


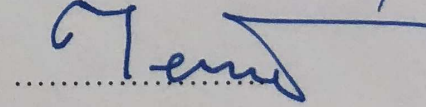
Doç.Dr.Nevra ERTÜRK  
(Tez Eş Danışmanı)

Yıldız Teknik Üniversitesi

.....  


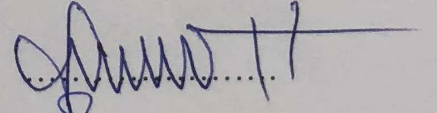
Prof.Dr.Ferit ÖZŞEN

Altınbaş Üniversitesi

.....  


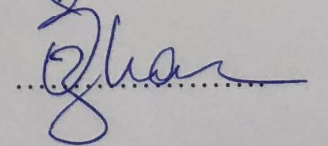
Prof.Seyyit BOZDOĞAN

Işık Üniversitesi

.....  


Dr.Öğr.Üyesi Hale ÖZKASIM

Yıldız Teknik Üniversitesi

.....  


Dr.Öğr.Üyesi  
Didem KARA SARIOĞLU

Işık Üniversitesi

.....  


ONAY TARİHİ: 31 / 05 / 2018

# ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONLARININ MÜZELERDE TOPLUMLA BULUŞMASINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

## ÖZET

20. yüzyılın sonlarına doğru teknolojinin gelişmesiyle kültürel, toplumsal, ekonomik, siyasal alanda ve sanatta köklü değişimler meydana gelmiştir. Bu kapsamda farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlar ve medyumlar sanat pratiğindeki dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bu süreçte dijital ve teknoloji altyapılı sanatsal pratikler ortaya çıkmıştır. Sanatsal pratiklerdeki bu dönüşümle bağlantılı olarak müzecilik anlayışında ve küratöryel uygulamalarda da büyük değişimler gözlemlenmiştir. Çağdaş sanat eserlerinin korunması, belgelenmesi ve sergiler aracılığıyla toplumla paylaşılması konuları Türkiye’de oldukça yeni bir alandır. Çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla paylaşılmasında küratöryel uygulamalar bağlamında sorunlarla karşılaşmakta ve bu sorunlar da yeni yaklaşımlar geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu tezde, yaşanan gelişmeler ışığında sanatta, müzelerde ve küratöryel uygulamalarda ne gibi değişimlerin meydana geldiği ortaya konmakta; çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla paylaşılması sürecindeki ana aktörlerin rolleri belirlenmektedir. Sanatçılar, küratörler, konservatörler/restoratörlerle yapılan görüşmelerle Türkiye’deki konuyla ilgili mevcut durum, sorunlar tespit edilmekte ve sorunların çözümlerine yönelik öneriler ortaya konmaktadır. Bu şekilde konu hem teorik hem de pratik yönüyle ele alınmakta ve özgün niteliğiyle bu çalışma literatüre katkı sağlamaktadır. Ortaya konan sorunlar ve çözüm önerileriyle birlikte bir durum tespiti yapılmış ve bunun sonucu olarak çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla paylaşılma sürecinin doğru ve etkili bir şekilde yönetilmesi için gerekli olan “süreç yönetimi” bir öneri olarak tezde ortaya konmuştur. Süreç yönetimi önerisiyle bu tez, hâlihazırda hizmet veren ve gelecekte kurulması planlanan çağdaş sanat müzelerine rehberlik edecek bir kaynak niteliğindedir.

**Anahtar Kelimeler: çağdaş sanat eserleri, çağdaş sanat müzeleri, koleksiyon, küratöryel uygulamalar, süreç yönetimi.**

PROBLEMS AND SOLUTIONS IN PRESENTING CONTEMPORARY ART  
COLLECTIONS TO AUDIENCES BY MEANS OF EXHIBITIONS IN THE  
MUSEUMS

**ABSTRACT**

Towards the end of the 20<sup>th</sup> century, some radical changes occurred in the cultural, social, economic and political fields and also in art with the developments in technology. In this context, new means and media, which combine different disciplines, have led to the transformation in artworks. Thus digital and technology based art has emerged. Along with the transformation in artworks, radical changes have occurred in the concept of museology and curatorial practices. The conservation, documentation and exhibition of contemporary artworks are new fields of study in Turkey. Some problems occur in presenting contemporary art collections to audiences by means of curatorial practices and the need for adoption of new means of approaches and methods has emerged accordingly. In this thesis, in the light of these developments, the changes in art, museums and curatorial practices are examined and the roles of the main actors in presenting contemporary art collections to audiences are clarified. Current situation in Turkey and relevant problems are recognized in the interviews with the artists, curators and conservators/restorers and solution proposals are suggested. In this way, the subject is discussed both theoretically and practically which enables this study to make a contribution to the literature authentically. An overall assessment is made through problems and solution proposals and in the conclusion, “process management system” necessary to manage the presenting process of the contemporary artworks both properly and efficiently is derived as a solution. This thesis, with the proposal of a process management system, serves as a guide for the contemporary art museums open for visitors now and also the ones which are planned to be established in the future.

**Keywords: contemporary art works, contemporary art museums, collection, curatorial practices, process management system.**

## Teşekkür

Bu tezde görüş ve önerileriyle bana rehberlik eden ve destek olan danışmanım Prof. Meriç HIZAL ve eş danışmanım Doç. Dr. Nevra ERTÜRK'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmam sürecinde beni teşvik eden ve sanatçılarla görüşme kısmında önemli katkılarda bulunan başta Prof. Tomur ATAGÖK olmak üzere, tez izleme jürimde yer alarak bu uzun yolculukta bana yol gösteren değerli hocalarım Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN ve Prof. Seyyit BOZDOĞAN'a, tezin önemli bir bölümünü oluşturan sanatçı, küratör ve konservatör/restoratör ile görüşmeler kısmında görüş ve deneyimlerini benimle paylaşan Server DEMİRTAŞ, Prof. Rüçhan ŞAHİNOĞLU, Billur TANSEL, Derya YÜCEL, Hüma ARSLANER, Yrd.Doç. Özer AKTİMUR, Filiz KUVVETLİ ve Nurçin Kural ÖZGÖRÜŞ'e teşekkürü bir borç bilirim.

Eğitim hayatıma devam etmemde büyük rolü olan, yüksek lisans ve doktora eğitimim boyunca hoşgörü ve yardımlarını hiçbir zaman benden esirgemeyen, 2008'den bu yana birlikte çalıştığım Deniz Müzesi Komutanı Dz.Alb.İlyas GÜLTAŞ'a da ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olduğunu hissettiren ve desteklerini benden esirgemeyen canım arkadaşlarım Serap KAYMAK DERMAN, Reyhan AKDİ KARASAN ve Nilay GÜZELOĞLU'na, zor dönemlerimde yardımlarıyla hep yanımda olan ve bana olan inançlarını hiçbir zaman kaybetmeyen canımdan çok sevdiğim annem Mine ÇETİN'e ve anneannem Erden ÇELİKÇEVİREN'e, hep yanımda olduğunu bildiğim canım babam Kudret ÇETİN'e sonsuz teşekkür ederim.

## **Önsöz**

Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşma süreci, karşılaşılan güçlüklerin kapsamı ve olası çözümleri içeren ve sürece yönelik belirli kriterler ve bir süreç yönetimi önerisi ortaya koyan bu tez, literatüre katkı sağlamakla birlikte şu an hizmet veren ve gelecekte kurulması planlanan çağdaş sanat müzeleri için bir kılavuz niteliğindedir.

## İçindekiler

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iii</b>
<b>Önsöz</b>	<b>iv</b>
<b>İçindekiler</b>	<b>v</b>
<b>Görsel Listesi</b>	<b>viii</b>
<b>Kısaltmalar Listesi</b>	<b>ix</b>
<b>1 Giriş</b>	<b>1</b>
1.1 Çalışmanın Amacı .....	3
1.2 Çalışmanın Kapsamı .....	5
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	8
<b>2 Çağdaş Sanat</b>	<b>10</b>
2.1 Tarihsel Süreç İçinde Çağdaş Sanatın Tanımı .....	11
2.2 Sanatta Malzemenin Farklılaşması .....	13
2.3 Çağdaş Sanat Eserleri .....	17

2.3.1	Fotoğraf ve Video Sanatı .....	18
2.3.2	Enstalasyon .....	20
2.3.3	Yeni Medya Sanatı .....	21
<b>3</b>	<b>Müzeler ve Çağdaş Sanat</b>	<b>25</b>
3.1	Tarihsel Süreç İçinde Değişen Müzecilik Anlayışı ve İlk Sanat Müzeleri.....	25
3.2	Çağdaş Sanat Eserlerinin Müze Koleksiyonlarına Dahil Edilmesi ..	30
<b>4</b>	<b>Müzelerde Çağdaş Sanat Koleksiyonları ve Mekansal Düzenlemeler</b>	<b>34</b>
4.1	Beyaz Küp .....	36
4.2	Siyah Küp .....	38
4.3	Müzelerin Açık Alanları .....	40
<b>5</b>	<b>Çağdaş Sanat Koleksiyonlarının Müzelerde Toplumla Buluşması ve Bu Süreçteki Ana Aktörler</b>	<b>43</b>
5.1	Çağdaş Sanat Koleksiyonlarına İlişkin Küratöryel Uygulamaların Tarihsel Gelişimi .....	43
5.2	Çağdaş Sanat Koleksiyonlarının Müzelerde Toplumla Buluşması Sürecindeki Ana Aktörler .....	51
5.2.1	Sanatçılar .....	52
5.2.2	Küratörler .....	57
5.2.3	Konservatörler/Restoratörler .....	64



<b>6 Çağdaş Sanat Koleksiyonlarının Müzelerde Toplumla Buluşmasında Küratöryel Uygulamalar Bağlamında Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri</b>	<b>69</b>
6.1 Ana Aktörlerle Yapılan Görüşmeler .....	70
6.1.1 Sanatçılar .....	73
6.1.2 Küratörler .....	82
6.1.3 Konservatörler/Restoratörler .....	92
6.2 Genel Değerlendirme .....	104
6.3 Süreç Yönetimi Önerisi .....	109
<b>Sonuç</b>	<b>113</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>118</b>
<b>Ek A Sanatçılar İçin Hazırlanan Görüşme Soruları</b>	<b>127</b>
<b>Ek B Prof. Tomur Atagök'ün Eserlerinden Örnekler</b>	<b>128</b>
<b>Ek C Server Demirtaş'ın Eserlerinden Örnekler</b>	<b>131</b>
<b>Ek D Prof. Rüçhan Şahinoğlu'nun Eserlerinden Örnekler</b>	<b>134</b>
<b>Ek E Küratörler İçin Hazırlanan Görüşme Soruları</b>	<b>137</b>
<b>Ek F Konservatörler/Restoratörler İçin Hazırlanan Görüşme Soruları</b>	<b>138</b>
<b>Ek G MoMA Koleksiyon Yönetimi Politikası</b>	<b>139</b>
<b>Ek H South Dakota Art Museum Sergileme Politikası</b>	<b>151</b>
<b>Ek I Tate Modern Koruma/Konservasyon Politikası</b>	<b>154</b>
<b>Ek J Guggenheim Video Koruma Planı</b>	<b>159</b>
<b>Ek K Örnek Küratör Anlaşması</b>	<b>161</b>
<b>Ek L Örnek Kondisyon Raporu</b>	<b>178</b>

## **Görsel Listesi**

**Görsel 1:** Alfred Barr'ın "Kübizm ve Soyut Sanat" Sergisi, 1936, MOMA-New York

**Görsel 2:** Takashi Makino'nun "Cinéma Concret" Sergisi, 2016, Courtesy of Empty Gallery, Hong Kong

**Görsel 3:** Anish Kapoor'un "Çift-Double" Eseri, "Anish Kapoor İstanbul'da" Sergisi, 2013, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

**Görsel 4:** "Ufuk Hattı Sergisi", Elgiz Müzesi, 2015, İstanbul

## **Kısaltmalar Listesi**

<b>AMIEN</b>	: Art Materials Information and Education Network
<b>ICOM</b>	: International Council of Museums
<b>ICOM-CC</b>	: International Council of Museums Conservation Committee
<b>INCCA</b>	: International Network for the Conservation of Contemporary Art
<b>E.C.C.O.</b>	: European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations
<b>MoMA</b>	: Museum of Modern Art
<b>VoCA</b>	: Voices in Contemporary Art

## 1. GİRİŞ

20. yüzyıl ve 21. yüzyıla uzanan süreç her alanda büyük gelişmelere sahne olan genellikle bilim, endüstri, elektronik ve teknolojinin belirlediği bir çağ olarak nitelenmektedir. Post-endüstriyel Çağ, Enformasyon Çağı, Bilgi Çağı gibi farklı kavramlarla ifade edilen bu süreçte toplumsal hayat yeniden şekillenmiştir. Diğer bir deyişle bu süreçte yaşamın tüm alanlarını kapsayan değişimler ve gelişmeler söz konusu olmuştur. Siyasal, sosyal ve ekonomik düzen, kültürel anlayış, iletişim ve sanat köklü bir değişim içine girmiştir.

Bu dönemin en önemli olgularından biri küreselleşme olgusudur. Küreselleşme süreciyle birlikte kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal dönüşüm kendini göstermiştir. Teknolojik ve bilişimsel gelişmeler, ekonomik ve ideolojik etkenler küreselleşmenin ana etkenleri arasındadır. Bilişim teknolojilerinin ucuzlaması ve yaygınlaşması bilgi akışını hızlandırmış, zaman, mekan ve mesafe algılarını değiştirmiş, kültürleşme sürecine ivme kazandırarak küresel değerlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.<sup>1</sup> 20. yüzyılın sonlarına doğru gelişen teknoloji, medya teknolojisinin toplum ve kültürü biçimlendirecek güce sahip olması, iletişim araçlarının etkin bir biçimde kullanılması, modern sonrası kuram ve post-kolonyal söylem, ulus-devlet sınırlarını aşan yeni ilişki ve etkileşim biçimlerinin ortaya çıkması, dünya pazarının gelişmesiyle iktidarın ekonomik anlamda çokuluslu şirketlerin eline geçmesi günlük yaşamda ve birçok disipline ait alanda sürekli kullanılan bir kavram haline gelen küreselleşmeyi belirleyen etkenler olmuştur.<sup>2</sup> Bu dönemde gerçekleşen değişimler ile farklı ve çoğulcu oluşum kültürü ve sanat ortamını da etkilemiştir. Sanat özelinde küreselleşme 20. yüzyılın sonunda çağdaş

---

<sup>1</sup> Refik BALAY, “Küreselleşme, Bilgi Toplumu ve Eğitim”, 63.

<sup>2</sup> Burcu PELVANOĞLU, *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, 63.

sanatın, sanatçının kimliğinin ve sanat yapıtlarının ekonomik değişimler ve teknolojik gelişmelere bağlı değişimini açıklamak üzere kullanılmaktadır.<sup>3</sup>

Post-endüstriyel süreçte teknoloji, bilim, bilişimsel ve teknolojik aygıtlar da büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişimin sanata yansması da büyük ölçüde sanat pratiğinde çoklu ortamların, medyumların ve düzeneklerin kullanılması şeklinde kendini göstermiştir. Sanat geleneksel sınırlarının dışına çıkmaya ve düşünsel bir kurgu ve tasarımla birlikte dönüşmeye başlamıştır. Sanat bu süreçte disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Önceleri sanatçılar farklı disiplinlerden yararlanarak yeni bir ifade türü kullanmış ve bu durum sanatı disiplinlerarası bir boyuta taşımıştır. Ancak bu süreçte farklı disiplinler bir araya gelmiş ve birbirlerinden etkilenerek yeni bir dil ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu yeni dil de disiplinleri dönüştürmüş ve sanatta disiplinlerarası bir boyut meydana getirmiştir. Bu durum da sanat malzemesinin dönüşümünde ve çeşitlenmesinde etkili olmuştur.

Kültür endüstrisinin merkezinde yer alan müzeler de küreselleşme sürecinde büyük değişimler yaşamıştır. Bu dönemdeki ekonomik politikaların bir gereği olarak özel sektör desteğinin teşvik edilmesi sosyal ve kültürel alanda kendini gösterirken, çağdaş sanatın özelleştirilmesi ve bunun sonucunda sanat koleksiyonculuğunun yaygınlaşması söz konusu olmuştur. İşletme kültürünün etkisiyle müzeler de bir değişim sürecine girmiş ve yönetsel dönüşümlerin yanı sıra eğitim, sergileme, tanıtım, halkla ilişkiler ve pazarlama çalışmalarını kapsayan iletişim işlevinde de önemli değişimler yaşanmıştır. Özellikle çağdaş sanata odaklanan müzelerde sergileme, tasarım, küratöryel uygulamalar, tanıtım ve pazarlamaya yönelik çalışmalar oldukça önem kazanmıştır. Bununla birlikte sanatın malzemesinin, alanlarının ve sınırlarının genişlemesi de doğru orantılı olarak koruma ve dokümantasyon ilkeleri ile sergileme biçimlerinin değişimini ve dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Farklı mecraların kullanımıyla disiplinlerarası bir nitelik kazanan ve geleneksel sanattan uzaklaşan çağdaş sanat pratikleri, sanat müzelerinin koruma, belgeleme ve iletişim etkinliklerini de değişime zorlamıştır. Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması sürecinde çağdaş sanat eserlerinin karakteristik özellikleri geleneksel küratöryel uygulamaların kullanılmasından ziyade yeni yaklaşımlar ortaya koymayı zorunlu kılmıştır. Geleneksel sanat eserleri için

---

<sup>3</sup> A.g.t., 67.

uygulanabilir olan küratöryel standartlar ağdaş sanat koleksiyonları için tatmin edici bir boyutta olamamaktadır. Bu süreçte koruma, belgeleme ve özellikle de sergilemede karşılaşılan güçlükler kaçınılmaz olmakta ve bu sorunlara çözüm  nerileri ortaya koymak zorunlu bir hale gelmektedir.

## 1.1 Çalışmanın Amacı

20. yüzyıl ve 21. yüzyılı kapsayan süreçte bilim ve teknoloji alanında yaşanan büyük gelişmeler yaşamın her alanında etkili olmuş ve toplumları siyasal, ekonomik, kültürel, sosyal ve sanatsal açıdan köklü değişimlere uğratmıştır. Post-endüstriyel süreçte, teknolojinin ve bilişimsel aygıtların gelişmesiyle birlikte toplumu ilgilendiren hemen hemen her alanda dönüşümler gerçekleşmiş ve ortaya çıkan çoğulcu oluşum, çoklu ortamlar, mecralar ve düzenekler sanat pratiğinde de önemli bir hale gelmiştir. Buna bağlı olarak sanat pratiği ve sanat nesnesi çoğunlukla mecraya, teknoloji, bilişim ve sanat ilişkisi bağlamında ele alınmaya başlanmıştır. Sanat  retimi dünyadaki gelişmelere paralel olarak çok farklı malzeme ve tekniklerle hızlı bir açılım sergilemektedir. Bu durum sadece sanat yapıtını değil, aynı zamanda kullanılan mecrayı, medyayı, malzemeyi, sanat nesnesinin sunumunu ve algılanışını geleneksel alandan uzaklaştırmıştır. Dolayısıyla ağdaş sanat yapıtlarına ilişkin yeniden bir tanımlama yapılması bu çerçevede önem kazanmaktadır. Tarihsel süreç içinde, teknolojik ve bilişimsel gelişmelerle sanatın malzemesinde ne gibi değişiklikler olduğunun ve bu meseleye ne tür yaklaşımlarda bulunduğunun irdelenmesi günümüz için önemli bir dönüşüm noktası niteliğinde olacaktır.

Dijital ve teknoloji altyapılı ağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla paylaşılmasında küratöryel uygulamalar bağlamında konuyu hem teorik hem de pratik yönüyle ele alan ve müzecilik disiplinine odaklanan yayın sayısı oldukça azdır. Güzel sanatlar alanında Türkiye’de ağdaş sanat, bienaller, ağdaş sanatçılar, dijital sanat uygulamaları, interaktif sanat, dijital teknoloji ve yeni yaklaşımlar, güncel sanatta teknolojinin kullanımı, yeni medya sanatı ve görsel iletişim konularında yerli ve yabancı kaynaklar mevcutken, mimarlık alanında da ağdaş sanat müzelerinin mimari tasarımlarını ve iç mekan deneyimlerini konu alan, kent dokusunda ağdaş sanat müzelerinin rolünü inceleyen yayınlar bulunmaktadır. Ancak bu yayınlar sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşması sürecine

odaklanmaktan ziyade ilgili olduğu disipline ilişkin genel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Çağdaş sanat eserlerinin müze koleksiyonlarına dahil olması yeni konu bir olmakla birlikte, toplumla paylaşma sürecindeki küratöryel uygulamalar bağlamında karşılaşılan güçlükler ve bu güçlüklerle karşı yeni yaklaşımlar geliştirme ihtiyacı da müzecilik disiplinine ilişkin literatür göz önünde bulundurulduğunda Türkiye özelinde fazla çalışılmamış bir konudur. Müzecilik alanında Türkiye'deki çağdaş sanat müzeciliği, çağdaş sanat müzelerinde pazarlama stratejileri ve medya ilişkileri, sanat bienallerinin çağdaş sanat ortamına katkısı, dijital sanat pratikleri ve müze işlevlerinin dijitalleşmesi konularında yayınlar olmasına rağmen çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması sürecine odaklanarak karşılaşılan güçlüklerin kapsamını ve olası çözümleri içeren ve sürece yönelik belirli kriterler ortaya koyan çalışma sayısı yok denecek kadar azdır. Konu hem teori ve pratiği bir arada ele alan literatür eksikliğiyle hem de çağdaş sanat eserlerinin küratöryel bağlamda gerektirdiği yeni yaklaşımlar ihtiyacıyla dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu çalışmada, ana aktörlerle yapılan görüşmelerle birlikte konunun teorik yönünün yanı sıra pratik yönü de ele alınmaktadır. Çağdaş sanat eserlerinin sergilenme sürecinin ana aktörleri olan sanatçılar, küratörler, konservatörler/restoratörlerle yapılan yüz yüze görüşmelerin özgünlük kattığı bu çalışma, alandaki konuyla ilgili literatür eksikliğini gidermesi açısından da fayda sağlamaktadır.

Müzenin toplumsal rolünü gerçekleştirmesinde en önemli dayanaklardan biri olarak sergileme işlevine dikkat çeken, malzemenin dönüşümüyle geleneksel sanattan uzaklaşan sanat eserlerinin sergilenmesinde nasıl bir süreç izlenmesi gerektiği ve toplumla buluşmasında yeni yaklaşım ve yöntemlerin nasıl etkin bir şekilde yürütüleceği konusunda öneriler sunan bu çalışmanın önemi, ilişkili konuları bir arada ele alan ve değerlendiren bir çalışma olmasıdır. Aynı zamanda bu çalışma, sürece dahil olan ana aktörlerle yapılan görüşmelerin neticesinde elde edilen bulgularla standartlar geliştirmesi ve sorunlara çözümler sunması sebebiyle de dikkat çekicidir.

Konusu “çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri” olan bu çalışmanın amacı; müzenin toplumsal rolünü gerçekleştirmesinde, çağdaş sanat koleksiyonlarının korunmasının, belgelenmesinin ve izleyici odaklı, iletişimin ve etkileşimin ön planda olduğu

sergileme işlevinin etkin bir biçimde yürütülmesinin ve bu çerçevede güncel yaklaşım ve kriterlerin geliştirilmesinin önemini ortaya koymaktır.

Bu çalışmanın çağdaş sanat koleksiyonlarına odaklanmasına rağmen, sonuç bölümünde ortaya konan süreç yönetimi önerisi sadece çağdaş sanat müzeleri için değil, farklı alanlarda hizmet veren tüm müzeler için bir yol haritası olacaktır. Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde sergilenmesi süreci çağdaş sanat eserlerinin müze koleksiyonlarına girmesinin çok yeni bir durum olmasından dolayı küratöryel anlamda farklı durumları da beraberinde getirmektedir. Sanatçının sürece dahil edilmesi, ana aktörler arası iş birliğinde sanatçının da rolünün olması, eserlerin doğası, tekniği, malzemesi gereği küratöryel uygulamalarda yeni yaklaşımlar benimsenmesi gibi hususlar çağdaş sanat müzelerinin alanına girdiğinden sonuç bölümünde ortaya konan süreç yönetimi önerisi bu konular göz önünde bulundurularak hazırlanmıştır. Ancak bu süreç yönetimi önerisi aynı zamanda çağdaş sanat alanı dışındaki eserlere ev sahipliği yapan müzelerin de faydalanabileceği bir yol haritası niteliğindedir. Söz konusu müzeler de bu yol haritasını vizyon, misyon ve koleksiyonlarına göre kendilerine adapte ederek eserlerinin sergilenmesine ilişkin süreci yönetebilecektir. Dolayısıyla bu çalışmanın sunacağı katkı sadece çağdaş sanat müzeleri özelinde değildir. Bu tez, türü, yönetim şekli, hizmet verdiği alan, sahip olduğu koleksiyon ne olursa olsun her müzenin fayda sağlayabileceği bir çalışma olması sebebiyle de önem arz etmektedir.

## **1.2 Çalışmanın Kapsamı**

Geleneksel sanat eserleri malzemeye, coğrafyaya ve kronolojiye göre kolaylıkla sınıflanabilirken bu durum çağdaş sanatta problematik bir hal almaktadır. Dolayısıyla bu tür sanat eserlerinin yorumlanması ve toplumla paylaşılmasında bir takım güçlükler de yaşanmaktadır. Bu güçlükler çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesinde yeni yaklaşımların, uygulamaların ve yorumlamaların ortaya konmasını zorunlu kılmaktadır. Çağdaş sanat eserlerine odaklanan bu çalışmayla birlikte çağdaş sanatın karakteristik özellikleri göz önünde bulundurularak bu tür sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşması süreci detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Müze-toplum ilişkisinde müzelerin öne çıkan işlevi iletişim işlevidir. Ancak sergileme dışında eğitim, pazarlama, izleyici araştırmaları, halkla ilişkiler gibi konuları da kapsayan



iletişim işlevi çok geniş bir alandır. Çalışma kapsamında bütünüyle iletişim işlevinin incelenmesinden ziyade eserlerin müzelerde toplumla buluşması sürecinin en önemli ayaklarından biri olan sergileme işlevine odaklanılmıştır. Küratöryel bağlamda bir inceleme sunan bu çalışma, çağdaş sanat koleksiyonlarının “sergileme” aracılığıyla toplumla buluşması sürecini ele almaktadır.

Türkiye’de çağdaş sanat müzelerinin sayısı sınırlı olmakla birlikte, tezin süresi nedeni ile sadece İstanbul’daki çağdaş sanat koleksiyonları olan ya da çağdaş sanat sergisi açan müzeler tezin kapsamına dahil edilmiştir. Bu çerçevede, İstanbul’da hizmet veren ve çağdaş sanat sergileri düzenleyen müzeler Elgiz Müzesi, İstanbul Modern, Sakıp Sabancı Müzesi ve Pera Müzesi’dir. Ayrıca müze statüsünde olmasa da hafta sonları ziyarete açılan Borusan Contemporary’i de zengin bir çağdaş sanat koleksiyonuna sahiptir. Tez kapsamında, Elgiz Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi ve Pera Müzesi’nde görev yapan, yapmış olan ya da bu müzelere dışardan hizmet veren uzmanlarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca hem Borusan Contemporary’e hem de önümüzdeki tarihlerde ziyarete açılacak olan çağdaş sanat koleksiyonuna sahip Koç Çağdaş Sanat Müzesi’ne (Koç Contemporary) dışardan hizmet veren uzmanlarla da görüşme yapılmıştır. İstanbul Modern, tezin yazılma aşamasında taşınma sürecinde olduğundan personelle görüşme gerçekleştirilememiş ve bu nedenle tezin kapsamına alınamamıştır.

Çağdaş müzecilik anlayışında izleyici odaklılık, iletişim ve etkileşim ön plana çıkmakta, bu durum da müzelerin sergileme işlevinde yeni yaklaşımların geliştirilmesini teşvik etmektedir. Bu çalışmada sürece dahil olan sanatçılar, küratörler, konservatörler/restoratörlerle görüşmeler yapılarak, literatür taranarak ve gözlem yapılarak bir durum tespiti ortaya konmuştur. Elde edilen bilgilerden yola çıkılarak sorunlar tespit edilmiş ve çözüm önerileri getirilmiştir. Söz konusu verilerin ışığında sürecin nasıl yönetilmesi gerektiğine ilişkin bir süreç yönetimi önerisi de geliştirilmiştir. Bu bağlamda, bu çalışma çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşmasında rehber niteliğinde olacaktır.

Tez çalışmasında öncelikle çağdaş sanat kavramına değinilmiş ve tarihsel süreç ortaya konmuştur. Bu şekilde, zaten tartışmalı olan bu kavrama net bir açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Daha sonra post-endüstriyel süreçte gerçekleşen teknolojik

ve bilişimsel gelişmelerden bahsedilerek sanata olan etkisi irdelenmiştir. Sanatta malzemenin dönüşümüne odaklanarak çağdaş sanat yapıtları incelenmiştir. Disiplinlerarası çalışmalar, karışık medya (mixed media), enstalasyonlar, interaktif deneyimler, simülasyonlar, internet sanatı, fotoğraf ve video, dijital ve teknoloji altyapılı sanatlar anlatılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde müzeler ve çağdaş sanat ana başlığı altında 20. yüzyıl ve 21. yüzyıl müzecilik anlayışı ortaya konmuş ve çağdaş sanat eserlerinin müze koleksiyonlarına dahil edilmesi sürecine odaklanılmıştır. Sanat nesnesinin, sanat pratiğinin ve bunlarla bağlantılı olarak müzelerin yaşadığı büyük dönüşüm net bir biçimde ortaya konmuştur.

Dördüncü bölümde müzelerde çağdaş sanat koleksiyonlarına ilişkin mekansal düzenlemeler ve gerçekleşen teknolojik gelişmelerle birlikte değişen sergileme anlayışı irdelenmiştir. Koleksiyonların kapsamına göre şekillenen mekanlara örnek olarak beyaz küp, siyah küp ve müzelerin açık alan düzenlemeleri anlatılmıştır. Çağdaş sanat koleksiyonlarının sergilenmesinde benimsenen farklı teknolojik uygulamalara ve yeni yaklaşımlara dikkat çekilmiştir.

Tezin beşinci bölümünde çağdaş sanat koleksiyonlarının toplumla buluşması çerçevesinde benimsenen küratöryel uygulamaların tarihsel gelişimi ortaya konmuştur. Ayrıca ana aktörlerin tarihsel süreç içinde değişen rolleri, çağdaş sanat alanındaki görev ve sorumlulukları irdelenmiştir.

Son olarak tezin altıncı bölümünde sürecin ana aktörleri olan sanatçılar, küratörler ve konservatörler/restoratörlerle yapılan görüşmeler aktarılmıştır. Görüşme yapılan ana aktörlerin sayısı tezin kapsamı düşünülerek üç kişiyle sınırlandırılmıştır. Üç sanatçı, üç küratör ve üç konservatör/restoratörle görüşme yapılmış, görev ve sorumlulukları tespit edilmiştir. Bu bölümde ana aktörlerin görüşleri ve deneyimleriyle hem yurt dışındaki hem de Türkiye'deki durum ortaya konmuş ve genel bir değerlendirme yapılmıştır. Çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşmasında küratöryel uygulamalar bağlamında karşılaşılan sorunlar incelenmiştir. Söz konusu sorunlara yönelik olası çözümler "süreç yönetimi önerisi" kapsamında ortaya konmuştur.

### 1.3 Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışmasında literatür taraması, gözlem ve görüşme gibi veri toplama yöntemleri kullanılmış, ele alınan konular bütüncül bir yaklaşımla ortaya konmuştur. Araştırmanın yürütülmesi sırasında, yerli/yabancı basılı ve elektronik kaynaklar taranarak literatür taraması yapılmış; tez konusu ile doğrudan ve dolaylı olarak ilişkili olan kitap, süreli yayın, tez, konferans ve seminer bildirileri gibi yayınlar incelenmiştir.

Konu ile ilgili çok fazla Türkçe kaynak bulunmadığından ağırlıklı olarak yabancı kaynaklar taranmıştır. Literatür taraması için çeşitli üniversitelerin kütüphanelerinden ve çevrimiçi erişim sağlanan veri tabanlarından faydalanılmıştır. Işık Üniversitesi Kütüphanesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Kütüphanesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kütüphanesi ve Bahçeşehir Üniversitesi Kütüphanesi'nden kaynaklara erişim sağlanmıştır. Türkiye'de bulunamayan kaynaklar için A.B.D.'deki Michigan Üniversitesi'nde (University of Michigan) görev yapan öğretim görevlisi Jeremy Ledger'den yardım talebinde bulunulmuştur. Ledger, Michigan Üniversitesi Kütüphanesi'ne erişim sağlayarak konuyla ilgili kaynakları pdf formatında göndermiştir. Ayrıca üniversitelerin çevrimiçi erişim sağladığı EBSCO ve ULAKBİM veri tabanlarından faydalanılmış, söz konusu veri tabanlarından indirilen makaleler ve bildiriler ile Ulusal Tez Merkezi'nden konuyla ilgili indirilen tezler incelenmiştir. Ayrıca müzelerin internet sitelerinden ve diğer çevrimiçi kaynaklardan da büyük ölçüde faydalanılmıştır.

Çağdaş sanat kavramı, sanatta malzemenin dönüşümü, küratöryel uygulamaların tarihsel gelişimi, koleksiyonların sergilenmesi konularında literatür taraması yapılmış; ayrıca yurt dışındaki müzelerde çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi konusunda gerçekleştirilen uygulamalar araştırılmış; konuyla ilgili yurt içinde çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip müzelerde izlenen süreç ve mevcut durum ilgili müzeler ziyaret edilerek yerinde gözlem yapılarak tespit edilmiştir.

Tezde veri toplama tekniklerinden biri olan görüşme yöntemi de kullanılmıştır. Uzmanlıklarıyla ilgili sürecin nasıl yönetilmesi gerektiğini tespit etmek amacıyla sanatçılar, küratörler, konservatörler/restoratörler için ayrı sorular hazırlanmıştır.

Sorulması planlanan açık uçlu sorular önceden hazırlanmış olmakla birlikte, çalışma için gerekli olan bilginin eksiksiz olarak elde edilebilmesi, görüşme sırasında uzman kişinin konuya dair yeni eklemeler yapmak istemesi, görüşmenin akışına ilişkin esnekliğe sahip olunması, soruların sayısı ve sırasını değiştirme serbestliğinin tanınması gibi özelliklerinden dolayı bu tezde yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi tercih edilmiştir.

Tez kapsamında farklı malzemelerle çalışan ve farklı deneyimleri olan sanatçılardan Prof. Tomur Atagök, Server Demirtaş ve Prof. Rüçhan Şahinoğlu ile, küratörlerden Billur Tansel, Derya Yücel ve Hüma Arslaner ile, konservatör/restoratörlerden Yrd.Doç. Özer Aktimur, Filiz Kuvvetli ve Nurçin Kural Özgörüş ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir.

## 2. ÇAĞDAŞ SANAT

Çağdaşlık denildiğinde akla şu anki zaman süreci, bir ilerlemişlik düzeyi, modern ve öncü olan, içinde bulunduğumuz zamanı diğer zamanlardan ayıran özellikler gibi pek çok farklı kavram gelmektedir. “Çağdaş” sözcüğü birçok dilde genellikle “bulunulan çağın şartlarına uygun olan” anlamında kullanılmaktadır. Çoğu İngilizce ve Türkçe sözlüklerin güncel versiyonlarında “çağdaş” sözcüğü “aynı zamanda meydana gelen, aynı yaşta olan, muasır, eş zamanlı, aynı dönemi kapsayan, şüandalık” şeklinde açıklanmaktadır. Bu anlamların hepsi birbirleriyle bağlantılıdır. Her birinde “aynı zamana, döneme ve çağa ait olma” vurgusu vardır.<sup>4</sup>

Çağdaşlık aynı zamanda bir süreçsizliktir; sürekli olarak zamansızdır. Çağdaş, tarihsel gelişmelere tabi olmayan demektir. Bu bağlamda, “çağdaş” zamanda olmayandır ancak şu anki zamanda olandır. Zamansızdır; tarihten sonra ya da tarihin ötesinde asılı kalmıştır. Sadece ve daimi olarak şimdide olma durumudur. Ve şimdiki zamanın içinde kısıldığında ondan kendini soyutlamaktadır.<sup>5</sup>

Modern ise en temel haliyle eskiden çok bugünle ilgili olandır. Zamanın konuları ve olaylarına odaklanır ve geçmişin egemen niteliklerini reddeder.<sup>6</sup> Modern olmak yenilik ve değişimle ilişkilidir. Çağdaş sadece modernle benzerlik göstermekle kalmayıp aslında onu gölgede bırakmaktadır. Çağdaş “bu zaman, çağ ve dönemin” temel şartı olan “modern”e yetişip onu geçmiştir. Çağdaş sanat tanımındaki çağdaş öğeler söz konusu eserin yaratılma anına yapılan atıf ve sanatçının aynı zamanda

---

<sup>4</sup> Terry SMITH, “The State of Art History: Contemporary Art”, 369.

<sup>5</sup> A.g.m., 374.

<sup>6</sup> Lourdes CIRLOT, *A Key to Modern Art of the Early 20<sup>th</sup> Century*, 4.

gerçekleşen olaylara ya da o döneme ait özelliklere gösterdiği dikkat olarak ifade edilebilir.<sup>7</sup>

“Çağdaş”ın modern içinde doğuşunun genel anlamda ve özellikle sanat söyleminde nasıl gerçekleştiği irdelenmesi gereken bir durumdur. Düşünsel anlamda birbirlerinin içine geçen modern ve çağdaş kavramlarının net bir biçimde açıklanması ve sanatta malzemenin çeşitlenmesinin incelenmesi çağdaş sanatın kapsamının da ne olduğu konusunda bilgiler verecektir.

## 2.1 Tarihsel Süreç İçinde Çağdaş Sanatın Tanımı

20. yüzyıla girerken dünyanın görsel sanatlar üretimi yapılan yerlerinde sanat ve sanatçı derneklerinin, özel galerilerin, kamuya bağlı sanat merkezlerinin, alternatif sanat mekanlarının isimlerinde yoğunlukla olmasa bile ara ara “çağdaş” sözcüğü kullanılmaya başlanmıştı. 1990’larda artık müze ve müzayede evleri isimlerinde de “çağdaş” sözcüğü görünmekteydi. Bu süreçte çağdaş sanat büyük ölçüde sanat eleştirmenleri, sanat kuramcıları ve küratörlerin uzmanlık alanı olarak kalmıştı. Çağdaş sanat, sanat uygulamalarının geldiği son nokta ve gayri resmi söylemin önemli gündem maddesi olarak uzun süre sanat okullarının öncelikli odağı olmuştu; ancak tarihsel süreçte nadiren ifade edilmişti. 1990’lara kadar üniversitelerin sanat tarihi bölümlerinde “Sanat’a Giriş”, “Modern Sanat”, “20. Yüzyıl Sanatı”, “Savaş Sonrası Sanatı”, “1945’ten Günümüze Sanat” gibi konuların son kısımlarında çağdaş sanattan bahsediliyordu. Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi’nin sınıflandırma sisteminde 2000 yılına kadar “Modern Sanat - 20. Yüzyıl” kategorisi bulunurken bu tarihten sonra “çağdaş sanat” kategori adı olmasa bile anahtar kelime taramasında yer almaya başlamıştı<sup>8</sup>. Bu dönemde “Çağdaş Sanat Tarihi”nden çok nadir bahsediliyordu.

Geleneksel sanat söyleminde “çağdaş” sözcüğüne bakıldığında, özellikle 1870’lerden günümüze İngilizce dilinde yazılmış çağdaş metinlerde görsel sanat müzeleri ve galerileriyle ilişkili olarak bu sözcüğün kullanımı incelendiğinde, net bir söylem ortaya konabilir. “Çağdaş” o dönemlerde nadiren kullanılmıştır; onun yerine

---

<sup>7</sup> Bkz. (4), SMITH, 370-371.

<sup>8</sup> Bkz. (4), SMITH, 366.

alternatif olarak “yeni, modern, güncel, yeni gelişmekte olan” gibi sözcüklerin kullanıldığı görülmektedir.

1990’lardan itibaren “çağdaş” sözcüğü, “modern”le ilişkili olan her türlü söylemi ortadan kaldırarak son dönemdeki güncel sanatın ve onunla ilişkili her türlü temsil, yayma ve yorumlama şeklinin baskın tanımlayıcı sözcüğü olmaya başlamıştır.<sup>9</sup>

1950’lerden itibaren tüm dünyada sanatın üretiminde, yorumlanmasında ve dağılmasında modernden çağdaşa doğru bir değişim gözlenmektedir. Her bir bölgede, ülkede, ulusta farklı şekillerde, mevcut yerel sanat, kültür ve siyasi tarihine, o kültürün dünya sistemindeki yerine bağlı olarak bir değişim gerçekleşmiştir.

Çağdaş sanat zaman içinde kendini farklı biçimlerde göstermiştir. Bunlardan ilki ve belki de en görünür biçimi, modern pratiklerin, inançların, amaçların bir devamı olanı, aktif bir biçimde yenileneni ve sürekli ama hep eksik olanıdır. Bu akım birçok yerde kabul görmeyip ikinci bir akımla alaşağı edilmeye çalışılmıştır. Bu ikinci akım, dünyadaki uluslararası dönüşümü izleyen sanat ve çoğunlukla Avrupa ve Amerika gibi merkezlerin dışında üretilen ve postkolonyal eleştiriye adanmış sanatla ilişkilidir. Sanatın kimlik, milliyetçilik ve gelenek meseleleri sürgündeki ve ülke dışındaki sanatçılar ve merkezlerdeki eleştirel bakış açısına sahip kişiler tarafından benimsenmiştir. Bu tür sanat büyük uluslararası sergileri, özellikle bienalleri doldurmuş ve giderek müzeler ve diğer kurumlar tarafından toplanmaya başlamıştır. Üçüncü akım daha küçük ölçekte çalışan, diğerlerine göre daha mütevazı olan ancak önemli ihtiraslara sahip sürekli büyüyen sanatçı topluluğunun yarattığı akımdır. Birlikte hareket eden bu sanatçılar etraflarındaki ve dünyadaki zamanın, mekanın, malzemenin ve biçimin değişen doğasına odaklanmışlardır. Bu sanatçılar geçiciliğin doğasını, mekansal değişimleri, etkileşimliliği sorgulamaktadır. Belirli bir üslubu benimsememişlerdir. Tek bir bakış açısıyla hareket etmemişlerdir.<sup>10</sup>

Başta bienaller olmak üzere küresel sergiler yaygınlaşmaya başlamış; yeni teknolojik, sanal ve melez sanat biçimleri ortaya çıkmış; stratejik anlamda avangardist meydan okumadan iş birliğine ve ortaklığa yönelme gerçekleşmiş ve

---

<sup>9</sup> Bkz. (4), SMITH, 371.

<sup>10</sup> Bkz. (4), SMITH, 380.

estetikğin şaşırtıcı bir biçimde tekrar oluşumu söz konusu olmuştur. Bu yeni sanat biçimleri ve bu yeni izleyicilik söylemsel anlamda “çağdaş” olarak nitelendirilmiştir ve sanat tarihinde yeni bir süreci yapılandırmaya başlamıştır.<sup>11</sup>

## 2.2 Sanatta Malzemenin Farklılaşması

Modernleşme endüstri, teknoloji, kentleşme ve ulusçuluğun gelişimi ile sosyal ve ekonomik gelişmeler sayesinde gerçekleşmiştir. Modern sanat en genel anlamıyla değişen toplumsal ve ekonomik ortamın koşulları doğrultusunda bir sanat yaratma çabasıyla geleneksel ve tarihsel biçim ve kalıpları yıkmaya yönelmiştir. Modernizm, içinde çok çeşitli kuramları ve eğilimleri içermektedir. Bu farklı tavır ve anlatım biçimlerini bünyesinde barındırmasına rağmen hepsinin ortak noktası modern çağın değişen koşullarına karşı duyulan tepkiyi ifade etme arzusu olmuştur. Sanatlardaki modernist devrim, yükselmeye başlayan teknoloji dünyasının çalkantılarının bir ifadesi, bir politik yenilenme hareketi ya da sanatın işlevi ile ilgili “ilkel” gerçeklere bir dönüş olarak değil, sanatın biçim, konu ve pratik bakımdan kendisini keşfi olarak nitelenebilmektedir.<sup>12</sup>

20. yüzyılın en önemli sanat eleştirmenlerinden biri olan Clement Greenberg’e göre modernizm, Kant’la başlamış olan özeleştirel eğilimin yoğunlaşması, hatta şiddetlenmesi olarak tanımlanabilir. Ona göre ilk gerçek modernist, eleştirinin kendi yöntemlerini eleştiren ilk kişi olan Kant’tır. Modernizmin özü bir disiplinin kendisini eleştirmek için karakteristik yöntemler kullanmasında yatar. Amacı yıkmak değil aksine onu uzmanlık alanına daha sağlam yerleştirmektir. Vurgulanması gereken unsur genel olarak sanatta değil tek tek her sanatta var olan eşsiz unsurlardır.<sup>13</sup> Her sanat kendi için özel, kendine özgü olan etkileri belirlemeliydi. Bu durum her sanatın uzmanlık alanının sınırlarının çizilmesi anlamına geliyordu.

Bu özbilinç ve kesinlik, her sanatın kendi medyumunun doğasına, diğer bir deyişle tekniğine yönelmesine yol açmıştır. Greenberg’e göre de, sanatın kendine özgü uzmanlık alanı, kendi medyumunun doğası için eşsiz olan unsurlarla örtüşmekteydi. Bu çerçevede her sanat başka bir sanatın medyumundan ya da onun herhangi bir

<sup>11</sup> Alex ALBERRO, “Periodising Contemporary Art”, 936.

<sup>12</sup> Steven CONNOR, *Postmodernizm Kültür*, Çev. Doğan Şahinler, 125.

<sup>13</sup> Clement GREENBERG, “Modernist Resim”, 818.



etkisinden kendini kurtarmalıydı. Bu şekilde sanat “saf” hale gelmiş olacak ve bu sayede de bağımsız olacaktı. Medyumun belirli olması ve o sanata özgü olması gerektiği fikri katı bir formalizmin varlığını kanıtlamaktaydı.<sup>14</sup> Bu bağlamda modernizmin bütün sanat alanlarında tektipleştirici bir tavır ortaya koyduğu öne sürülebilir.

20. yüzyılın son çeyreğinde modernizme tepki olarak postmodernizm ortaya çıkmıştır. ‘Post-’ ekinin sözdizimsel ve anlambilimsel nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda “teпки olarak”, “sonrası”, “uzantısı olarak” gibi anlamlara gelebildiği görülmektedir. Kendisinden sonra gelen terime bu şekilde anlamlar yüklediği düşünüldüğünde “postmodernizm” kavramı modernizmin geride kaldığı, yeni bir dönemin ortaya çıktığı anlamına gelebilmektedir. Diğer bir deyişle, postmodernizm eski döneme özgü kuram, ideoloji, değer ve eğilimlerin son bulduğunu öne sürmektedir. Postmodernizmde sanatta seçkinciliğin terk edilmesi ve sanat türlerinde çeşitlilik belirginlik göstermektedir.<sup>15</sup> Postmodern sanatçılar geleneksel sanat anlayışına alternatif teknik ve malzemeler bulmuş; sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü dönüştürmüş ve sanatın tanımını genişletmişlerdir. Bu sanatçılar farklı sanat oluşumlarını benimsemiş olsalar da ortak bir amaçları vardır. Bu amaç, biçimciliğe bir alternatif sunmak ve resim-heykelle ilgili mevcut önermeleri değiştirmektir.<sup>16</sup> Her bir medyumun sınırlarının ötesinde bir çeşitlenme ve medyumlararası geçiş potansiyeli söz konusudur.<sup>17</sup> Malzemenin garantisi terk edilmiş; medyumlararası duruma yönelme gerçekleşmiştir.

Bu süreçte sanat, modern sanattan farklı kimliklere bürünmüş, sanat pratiğine yeni kavram ve bakış açıları getirmiştir. Sanatta farklı düşünüş ve davranışlar ortaya çıkmış; modern sanatın “meta”laşması sorunu ve “yücelik estetiği” eleştirilme noktasına gelmiştir.<sup>18</sup> Jacques Rancière’nin de belirttiği gibi ilişkisel estetik sanatın kendine yeterlik iddiasını reddeder ve aslında bu şekilde çok önemli bir fikri de olumlar. Sanat, ortak olanın vurgulanması ve yeniden şekillenmesi için mekanlar ve ilişkiler kurmak demektir. Yerinde sanat pratikleri, enstalasyonlar, film, müzik,

---

<sup>14</sup> Clement GREENBERG, “Necessity of Formalism”, 172.

<sup>15</sup> Ayşegül KALKAN, Lale ALTINKURT, “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galerisicilerinin Görüşleri”, 126.

<sup>16</sup> A.g.m., 127.

<sup>17</sup> Bkz. (4), SMITH, 374.

<sup>18</sup> Hikmet ŞAHİN, “Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere”, 235.

tiyatro ve dansın güncel form ve pratikleri hep aynı yöne işaret etmektedir. O da farklı sanatlara özgü medyum, malzeme ve düzenlemelerin özgüllüğünü yitirmesi ve bedenler, imgeler, mekanlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden dağıtıldığı ve uygulandığı bir sanata yöneliştir.<sup>19</sup>

Artık sanatın malzemesinde bir hiyerarşi bulunamayacağı ve malzemenin mekana göre konumlanabileceği açıktır. Medya araçları sanat ortamına bir takım olanaklar da getirmiştir. Görüntünün doğrudan etkileme gücü, onu taşıyan nesnelere medya araçlarıyla kolaylıkla yaratması ve bu nesnelere kendilerinde bulunan özelliklerin dışında yeni bir hal almaları medya araçları sayesinde olmuştur. Medya sanatı ortamında medya araçlarının kullanılması, disiplinlerarası geçişlerde kullanılan tüm biçimler ve malzemeler bütünü karmışık parçalarını oluşturmaktadır. Medya sanatı, fotoğraf, sinema ve televizyon gibi alanları bir medyum olarak içine çekerken, sanat oluşturma yolunda da diğer disiplinlerden ayrılır. Medya sanatı artık kavramsallığın yeni post-görsel alanı niteliğindedir.<sup>20</sup>

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatla ilgili birçok kavram tartışılmaya başlanmıştır. Çünkü sanat, kavramsal sanatın yeni kavramlarıyla ve farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlarıyla tartışmalara bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca yeni medya sanatının getirdiği sınırsız teknolojik olanaklar da bu tartışmaları günümüze kadar getirmiştir. Bu gelişmeler, modernist sürecin sanat anlayışlarını alt üst etmiştir. Bu noktada yeni medya olanakları ile alışlagelmiş sanatla ilgili birçok kavram yeniden tartışmaya açılmıştır. Kavramsal sanat, metni sanat nesnesinin önüne çekerek bir devinim göstermiştir. Kavramsal sanat bunu, yapıt üzerinden “kuram” ile “ideoloji” yaratarak ve öznellik anlayışına darbe vurarak gerçekleştirmiştir. Bu noktada dilin anlatım olanakları, göstergeler dünyasını yansıtan fotoğraf, bilgisayar, fotomontaj teknikleri, video heykeller ve performans sanatı birbirine yakınlaşmaya başlamış; kavramsal sanat, performans sanatı, yeni medya sanatı kendisine dayanaklar inşa etmiştir.<sup>21</sup> Modernizmin ve postmodernizmin sanata yaklaşımında kavramlar ayrışmaya başlamış ve sanatsal kaygılar zıt bir yapılanma içine girmiştir. Farklı disiplinler birbirlerinin içine geçmekte ve homojen bir yapı oluşturmaktadır.

---

<sup>19</sup> Jacques RANCIÉRE, *Estetiğin Huzursuzluğu*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 26-27.

<sup>20</sup> Muammer BOZKURT, “Medya Sanatı”, <http://santasmuammer.blogspot.com.tr/>, İzlenme tarihi 02.12.2014.

<sup>21</sup> Meltem SÖYLEMEZ, “Yeni Medya ve Kuramsal Açılımlar”, 139-140.

Post-endüstriyel süreçte hem interaktif deneyimlere hem de başka medyumların sağladığı estetik deneyimlere yönelen sanatçılar, yeni teknolojileri geniş bir yelpazede kullanmaya başlamışlardır. Elektronik medya sanatçılara, simülasyonlar ve simülakrlar için olağandışı fırsatlar sunmuştur.<sup>22</sup> Aynı zamanda geleneksel olmayan ortaklıklar kurmak için de uygun zemini hazırlamıştır. Bilim adamları, mühendisler ve sanatçılar ortak çalışmaya başlamış ve bu durum elektronik sanat çalışmalarının üretiminde önemli rol oynamıştır. Elektronik medyayla çalışan sanatçılar, disiplinlerarası araştırmalar yaparak yenilikçi çalışmalar üretmeye yönelmişlerdir. Bu eğilimin en önemli örneği 1966 yılında kurulan “Experiments in Art and Technology” grubudur. Bu grup, amacı doğrultusunda bilim, endüstri, teknoloji ve sanatı bir araya getirmiştir. Yeni teknoloji aracılığıyla yeni medya sanatında başarıya ulaşmakta sanatçıya yol göstermiştir. Sanatçılar ve mühendisler kendi ortamları içinde özgürce faaliyet yürütmüş ve bu grup da üstlendiği görev çerçevesinde bu ortamların kesişmesini sağlamıştır.<sup>23</sup> Bu durum yeni medyanın pratik, teorik ve kuramsal temellerinin atılmasında önemli rol oynamıştır. Eleştirmenler bu gelişmeleri göstergebilim, eleştirel teori ve postyapısalcılık açısından yorumlarken, yeni medya sanatçılarının birçoğu da modernist yaklaşımlara karşı daha çok meydan okuyan bir tavır geliştirmiştir.<sup>24</sup>

Artık teknoloji sanatla bütünleşmeye başlamıştır. Disiplinler bir araya gelip sanatı dönüştürmekte ve bu aynı zamanda sanatın malzemesinin dönüşümüne ve sanatın disiplinlerarası bir hale bürünmesine olanak sağlamaktadır. Küreselleşen dünyada kurulan iletişim ağları medya teknolojileri sayesinde gerçekleşebilmektedir ve sanat yapıtı da medya teknolojilerini kullanmak yoluyla kendini dönüştürmektedir.<sup>25</sup> İnternet sunduğu tekniklerle ve farklı medyumların bir arada kullanılabilmesiyle sanatta yeni açılımlar ve oluşumlar getirmiştir. Çağdaş sanatçılar artık interneti, bilişim aygıtlarının sunduğu kanalları yeni bir medyum olarak kullanmakta ve dijital medyum ve tekniklerle birlikte kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak kabul

---

<sup>22</sup> Edward A. SHANKEN, *Sanat ve Elektronik Medya*, Çev. Osman Akinhay, 43.

<sup>23</sup> Billy KLUVER, Robert RAUSCHENBERG, “The Purpose of Experiments in Art and Technology”, 1.

<sup>24</sup> Bkz. (22), SHANKEN, 49.

<sup>25</sup> Bkz. (2), PELVANOĞLU, 181.

etmektedirler. Bu şekilde sanatçılar, daha önce mümkün olmayan türlerde eserler yaratma imkanı bulmaktadırlar.<sup>26</sup>

### 2.3 Çağdaş Sanat Eserleri

Tarihsel süreç içinde teknoloji ve sanatın birbirinden beslendiği görülmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren post-endüstriyel süreçte yaşanan gelişmelerle birlikte sanat pratiğine ilişkin pek çok kavram tartışılmaya başlanmıştır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte sanatçılar bu yeni teknolojik yapıları kendi sanat pratiklerinde kullanmaya başlamışlar; bu yapıları sanatsal anlamda yeni biçim ve yaklaşımlara dönüştürmüşlerdir. Farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlar ve medyumlar sanat pratiğindeki dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu süreçte farklı disiplinler birbirlerinin içine geçmiş ve homojen bir yapı oluşturmuştur. Çağdaş sanat da bu yeni biçim ve yaklaşımların görselleştiği bir alan olmuştur.

“Çağdaş Sanat” ifadesi bütün orijinal ve yaratıcı olan çağdaş tablolar, heykeller, çizimler ve diğer görsel sanat türleri ile asıl amacı temsil etmek olan, gelenekçi çalışmalara tepki olarak ortaya çıkarılmış çağdaş düşünce ve biçimi benimseyen çalışmaları kapsamaktadır.<sup>27</sup>

Fotoğraf, video, bilgisayar, internet gibi yeni mecralar, sanat eserleri üretmek için cezbedici araçlar olarak görülmeye başlamıştır.<sup>28</sup> Yeni medya sanatının getirdiği sınırsız teknolojik ve bilişimsel olanaklar da bu dönüşüme katkıda bulunmuştur. 1960’lı yıllardan itibaren teknolojiyi kullanarak deneysel çalışmalar yapan sanatçılar eserlerinde önce fotoğraf ve televizyonu, 1980’lerde video ve bilgisayarı, 1990’lardan sonra da interneti kullanmışlardır.<sup>29</sup> Küreselleşme ile birlikte sınırların aşılması ve teknolojinin gelişimi çağdaş sanatın yönünü belirlemiş ve yeni mecralar ortaya çıkarmıştır. İnternet sanatı, fotoğraf ve video gibi medya sanatları, etkileşimli sanat, ağ sanatı, yazılım sanatı, multimedya sanatı, yapay zeka oluşumları (happening), sanal dünya performansı gibi pek çok türde dijital ve teknoloji altyapılı yeni medya sanatları günümüzde varlığını sürdürmektedir.

---

<sup>26</sup> Bruce WANDS, *Dijital Çağın Sanatı*, Çev. Osman Akınhay, 8.

<sup>27</sup> Bkz. (4), SMITH, 371-372.

<sup>28</sup> Ayla TORUN, “Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı”, 6.

<sup>29</sup> Derya YÜCEL, *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*, 30.

### 2.3.1 Fotoğraf ve Video Sanatı

Fotoğraf, en genel anlamıyla anın yakalanması ve belgelenmesi temeline dayanmaktadır. Çeşitli araç ve malzemelerin yardımıyla görüntü özel bir yüzeyin üzerine sabitlenmekte ve bu yöntemle çoğaltılabilmektedir. 19. yüzyılda fotoğraf sanatının görsel ve kavramsal dilini değiştirmeye başlamıştır. Dolayısıyla fotoğrafın sanat ortamını tetikleyen ve sürekliliği sağlayan en önemli araçlardan biri olduğu söylenebilir.<sup>30</sup> Fotoğraf, sanatçılara anlık bir olayı, bir ayrıntıyı ya da bir duyguyu kalıcı biçimde saptama imkânı vermiştir. Aynı zamanda diğer disiplinlerle de etkileşime girerek yeni melez alanların doğmasını sağlamıştır. Öncelikle sinema sanatının ortaya çıkışında büyük rol oynayan fotoğraf, televizyon, video, etkileşimli (interaktif) ortamlarda görüntü üretimi gibi pek çok alanı etkilemiştir.

Fotoğrafın icadı, var olan sanat yapıtlarının çoğaltılmasını olanaklı hale getirerek imgenin konumunu büyük bir ölçüde değiştirmiştir. İmgelerin mekanik yoldan, teknoloji kullanılarak yeniden üretilebildiği dönemler öncesinde sanat yapıtı biricik ve orijinaldi. Walter Benjamin'in de "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde belirttiği gibi sanat yapıtının teknik aracılığıyla, mekanik yoldan yeniden üretilmesi yeni bir olgudur.<sup>31</sup> Yeniden üretim tekniği, sanatı zaman ve mekandan bağımsız kılarak bir anlamda demokratikleşme sağlamıştır. Geleneksel sanat belirli bir zaman ve müze, galeri gibi belirli bir mekana bağımlı olarak var olurken; farklı birçok teknik kullanılarak gerçekleştirilen kopyalama yöntemleriyle çoğaltılmış olan sanat yapıtı zaman ve mekandan bağımsız bir hale gelir. Fotoğrafla birlikte "çoğaltılabilirliğin/yeniden üretimin" çağdaş sanat üretimlerinin temel özelliği haline geldiği ileri sürülebilir. Eskiden ortada olmayanın çoğaltılması ve herkes tarafından erişilebilir hale gelmesi dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Teknolojik gelişmelerle kolay erişim, bir taraftan sanatın biricikliğini yok ederken, diğer taraftan da sanatın toplumsal işlevini de köklü bir değişime uğratmıştır.

<sup>30</sup> Muammer BOZKURT, *Video Sanatı*, 36.

<sup>31</sup> Walter BENJAMIN, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, 58-59.

1990'larla birlikte kitle iletişim araçlarının çoğu dijital ortamda iş üretmeye başlamıştır. Fotoğraf teknolojisinin, baskı ve dijital görüntü teknolojilerinin gelişimi, sanat alanında yeni mecraların kullanımına olanak sağlamıştır. Bilgisayarların günlük yaşamın her alanında yaygın bir şekilde kullanılmasıyla birlikte fotoğraf teknolojisi de dijital teknolojiye entegre olmuştur. Manuel fotoğraf yerini giderek dijital fotoğrafa bırakmıştır.<sup>32</sup> Sanatçılar da teknolojik araçlarla çalışmalarında yeni bir anlatım tekniği geliştirmişler ve dijital görüntüleri çalışmalarında farklı şekillerde kullanmaya başlamışlardır. Sanat eserlerinde dijital görüntüler sadece fotoğraf olarak değil, video, foto enstalasyon, bilgisayarlar yardımıyla üretilen görselleştirmeler şeklinde de kendini göstermeye başlamıştır.

Video da tıpkı fotoğraf gibi kayıt olanağı sayesinde sanatçılara bir takım teknik olanaklar sunmuştur. Ekran sanat ortamı olarak değerlendirildiğinde temel malzeme niteliği kazanmaktadır. Buna bağlı olarak video sanatı tüm görüntü araçlarını kapsar, yeniden tanımlar ve üretir. Diğer bir deyişle, video sanatı, fotoğraf, sinema, televizyon gibi iletişim araçlarını ortam olarak kullanmaktadır.<sup>33</sup> Diğer sanat pratiklerinden farklı olarak video sanatı, etkileşimli bir niteliğe sahiptir. Aynı zamanda izleyiciyi sunumun bir parçası yaparak da eser ile izleyici arasında bir bağ kurar. Özellikle anlık olay sergilemeleri (happening), arazi sanatı (land-art) ve performans sanatı gibi sanat dallarıyla ilgilenen sanatçılar sanatsal pratiklerini belgelemek ve izleyicilere ulaştırmak için video teknolojisini kullanmışlardır.<sup>34</sup> Video, sanatçının ifade biçimini daha etkili bir biçimde ortaya koyabilmesine imkân tanır. Çünkü insan-nesne ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda video sadece sanatçı ve eser ilişkisini kapsamaz, aynı zamanda izleyiciyi de bu ilişkinin içine sokar.

Video teknolojisi, zaman içinde bilgisayar teknolojisi ile birleşerek yeni anlatım biçimleri oluşturmuştur. Özellikle dijital video kameraların yaygınlaşmasıyla sanatçılar video görüntülerini bilgisayar programları yardımıyla montajlayabilmiş; istedikleri efektleri uygulama imkânına sahip olabilmişlerdir.<sup>35</sup> Teknolojinin gelişmesiyle hareketli görüntü ve animasyon gibi deneysel çalışmalar ile video-

---

<sup>32</sup> Bkz. (29), YÜCEL, 37.

<sup>33</sup> Bkz. (30), BOZKURT, 91-92.

<sup>34</sup> Bkz. (29), YÜCEL, 38.

<sup>35</sup> A.g.k., 38.

enstalasyon, video-film, video-performans gibi teknik anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır.

### 2.3.2 Enstalasyon

Enstalasyon, geleneksel ve alışılmışın aksine sabit sınırları olmayan bir sanat olarak nitelenebilir. Açık alanda ya da kapalı mekanda sunulabilen, taşınabilir ya da mekana özgü olan, mekanın niteliklerini kullanarak söylem geliştiren, mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen, etkileşime ve izleyici katılımına dayalı bir sanat dalıdır. Enstalasyon kavramı en genel anlamıyla yerleştirme, nesnenin ya da nesnelerin mekan içine konmasıdır.<sup>36</sup> Ancak burada önemli olan husus, yerleştirilen nesnelerin ne şekilde ve ne amaçla oraya konduklarıdır. Yerleştirmenin mekanla ilişkisi ve amaçlanan söylem, diğer bir deyişle çalışmanın kavramsal boyutu önem taşımaktadır.

Enstalasyon, kökleri kavramsal sanata ve Marcel Duchamp'ın hazır-yapımlarına kadar giden, birçok görsel sanat disiplininden faydalanan melez bir sanat türüdür.<sup>37</sup> Çağdaş sanat pratiği olarak enstalasyon sanatının melez yapısı sanatçılara sınırsız bir alan yaratmıştır. Çeşitli sanat pratiklerini ifade aracı olarak kullanması, sınırsız malzeme kullanımı, izleyicinin katılımını sağlayan eylemsel ve deneysel bir sanat biçimi olması enstalasyonun mimarlık, resim, heykel, performans, müzik gibi birbirinden farklı disiplinlerden beslendiğini göstermektedir. Ayrıca günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, bilgisayar, internet gibi medyumlardan da yararlanmaktadır.

Dijital teknolojinin enstalasyon sanatına entegre olmasıyla birlikte etkileşim kavramı ön plana çıkmıştır. Dijital formattaki enstalasyon sanatı kişiye özel olabilme niteliği kazanmış ve bu da izleyici katılımını farklı bir boyuta getirmiştir. Bu sayede sanat yapıtı, izleyicinin katılımı ile başlayan ve interaktif yöntemlerle süren bir deneyim halini almaktadır.

---

<sup>36</sup> Zühal ÖZEL SAĞLAMTİMUR, "Dijital Sanat", 223-224.

<sup>37</sup> Hatice Nilüfer SÜZEN, "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme", 147.

Sunduğu sınırsız olanaklar, sanatsal kavramlar ve teknoloji kullanılarak yaratılan yeni söylemler, disiplinlerarası ilişkiler ve malzeme çeşitliliği ile enstalasyon sadece günümüz sanatı olmaktan çıkıp, gelecek için de kendine kalıcı bir yer edinmiştir.<sup>38</sup>

### 2.3.3 Yeni Medya Sanatı

Dijital sanat, dijital teknoloji ile üretilmiş olan sanal nesnelerin estetik değerlerle birlikte sanatsal anlamda kurgulanarak ifade edilmesi olarak tanımlanmaktadır.<sup>39</sup> Bu tür sanat pratiğinde, dijital altyapının yeni bir mecra olarak sanatsal ifadeye ve üretime yansması söz konusudur. Bunun için birtakım teknolojik araçlara ihtiyaç vardır. Sanatçılar dijital sanatın üretilebileceği fotoğraf makinesi, video kamera ve bilgisayar gibi araçlarla elde edilen mevcut sanal nesneyi bilgisayar programlarıyla değiştirerek yeni ürünler ortaya çıkabilmektedir. Buradan yola çıkarak bilgisayar sanatı olarak anılan “dijital sanat” gerçekte kapsamı çok daha geniş bir sanat pratiğidir. Dijital sanat çok çeşitli çalışma alanları ve süreçlerini kapsayan bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Bilgisayar teknolojilerinin kullanıldığı ilk grafik çalışmalardan etkileşimli sanat pratiklerine, internete, ağ yazılımlarına, sanal ortamlara ve yapay zekanın kullanıldığı projelere kadar bütün çalışmalar dijital sanat kapsamına girmektedir.

Dijital sanat olarak adlandırılan ve ilk örneklerinin bilgisayar aracılığıyla ortaya konduğu bu sanat biçimi tarihsel süreç içinde farklı şekillerde adlandırılmıştır. Dijital sanat, bilgisayar sanatı ve sonraları multimedya (çoklu ortam) sanatı olarak adlandırılan bu sanat pratiği kapsamından ve kavramsal alt yapısından dolayı günümüzde “yeni medya sanatı” olarak adlandırılmaktadır.<sup>40</sup>

Yeni medya terimi, mevcut medyayı etkileşimli olarak sayısal veriye dönüştüren, diğer bir deyişle dijitalleştiren ve bilgisayar aracılığıyla üretimini, dağıtımını ve iletişimini sağlayan bir kavram olarak tanımlanmaktadır.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Kemal TİZGÖL, “Sanatçı İçin Sınırsız Bir Mekan Yaratma Alanı: Enstalasyon”, 46.

<sup>39</sup> Bkz. (36), ÖZEL SAĞLAMTİMUR, 217.

<sup>40</sup> Christiane PAUL, *Digital Art*, 7.

<sup>41</sup> Nazan ALİOĞLU, *Yeni Medya Sanatı ve Estetiği*, 61.



Kökleri 19. yüzyılda fotoğrafın kullanılmasına dayanıyor gibi görünse de kavram olarak “yeni medya sanatı” 21. yüzyıl başlarında bilgisayar, internet ve diğer dijital araçların kullanılmasıyla meydana getirilen sanat pratikleri için kullanılmaya başlamıştır.<sup>42</sup> Yeni medya sanatı kapsayıcı bir üslup olmakla birlikte sanatı teknoloji ile birleştiren bir sanat pratiğidir. Diğer bir deyişle, radyo ve analog videodan etkileşimli enstalasyona ve internet sanatına kadar tüm teknolojilerin kullanıldığı sanat pratiğine işaret etmektedir.

Kapsamının bu kadar geniş olması ve çok çeşitli sanat pratiğinin yeni medya sanatı olarak kabul edilmesi, yeni medya sanatının tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Yeni medya sanatının tek bir tanımı olmamasına rağmen, bazı karakteristik özellikler bu sanatın algılanışını kolaylaştırmaktadır. Bu başlık altında toplanan bütün sanat pratiklerinde ortak olan özellikler değişkenlik, soyutluk, akıcılık, tekrarlanabilirlik, bağlantısallık, etkileşim, hesaplanabilirlik ve rastlantısallıktır. Amerika’daki seçkin çağdaş sanat müzelerine danışmanlık yapan kültür, sanat ve medya danışmanı Susan Morris bu özellikleri göz önünde bulundurarak yeni medya sanatını şu şekilde sınıflandırmıştır.<sup>43</sup>

- **İnternet Sanatı (Net Art):** İnternet aracılığıyla yapılan sanat pratiğidir. Bu tür sanat pratiğinin kapsamına ürün tarayıcısına dayalı sanat (browser-based art), elektronik posta sanatı (e-mail art), ses, video ve verileri sentezleyen gerçek zamanlı performanslar (real-time performances), hipermetin (hypertext) ve hiperortam (hypermedia) gibi sanat çalışmaları girmektedir.

- **Sanal Gerçeklik (Virtual Reality):** Gerçek dünyaya ait bir durumun bilgisayar aracılığıyla yaratılan üç boyutlu bir yapay benzetimi içinde, kullanıcının taktığı özel gözlük, eldiven gibi bir takım teknolojik aygıtlarla bu yapay ortamı algılayabildiği ve etkileşimli olarak yönetebildiği sistemlerdir.

- **Robot Teknolojisi (Robotics):** Üç boyutlu robotlar ve yazılım robotlarıdır.

---

<sup>42</sup> Bkz. (28), TORUN, 6.

<sup>43</sup> Susan MORRIS, “Museums and New Media Art”, [http://www.academia.edu/6553737/Susan\\_Morris\\_MUSEUMS\\_and\\_NEW\\_MEDIA\\_ART](http://www.academia.edu/6553737/Susan_Morris_MUSEUMS_and_NEW_MEDIA_ART), 9.

- **Yapay Yaşam Formları (Artificial Life Forms):** Genetik mühendisliği ve biyomühendislik aracılığıyla ortaya konan sanat pratiğidir.

- **Dijital Sanat (Digital Art):** Her türlü dijital altyapı ve araçların kullanıldığı sanat pratikleridir.

- **Çoklu Medya Sanatı (Plurimedia Art):** Bir sanat çalışmasında birden fazla mecranın kullanımıyla oluşturulan sanat pratiğidir.

Yeni medya üzerine çalışan öğretim görevlisi, bilgisayar mühendisi ve medya sanatçısı Rama Hoetzlein ise yeni medya sanatını dijital araçları kullanan sanat olarak tanımlamış ve şu şekilde sınıflandırmıştır:<sup>44</sup>

- **Çoklu Ortam Sanatı (Multimedia Art):** Geleneksel mecraların dijital versiyonlarını kullanan sanattır. Buna göre çoklu ortam sanatı dörde ayrılmaktadır:

*Doğrusal Olmayan Kurgu (Non-Linear Editing):* Dijital video kullanarak yapılan film sanatıdır.

*Dijital Resim (Digital Painting):* Dijital araç ve programlar (örn. photoshop) kullanarak yapılan resim sanatıdır.

*Web Tasarımı (Web Design):* Web sayfasını tuval olarak kullanan grafik tasarım sanatıdır.

*Arayüz Tasarımı (Interface Design):* Yazılım arayüzleri üreten grafik tasarım sanatıdır.

- **Bilgisayar Grafikleri (Computer Graphics):** Sanal ortamlar yaratmak için bilgisayar modellemesi kullanan sanattır.

- **Etkileşimli Sanat (Interactive Art):** İnsan etkileşimine dayanan sanattır ve ikiye ayrılmaktadır:

---

<sup>44</sup> Rama HOETZLEIN, "What is New Media Art", <http://www.rchoetzlein.com/website/what-is-new-media-art/>, İzlenme tarihi 02.05.2015.

*Dolaylı Etkileşim (Indirect Interactive):* Kamera ve detektörlerin insan hareketlerini pasif olarak kaydetmesiyle yapılan sanattır.

*Doğrudan Etkileşim (Directly Interactive):* Kullanıcının/izleyicinin doğrudan kullanımını gerektiren sanattır.

- **İnternet Sanatı (Internet Art):** İnterneti ya da web sitelerini mecra olarak kullanan sanattır.
- **Bilgi Sanatı (Information Art):** Veri tabanlarını, istatistiki bilgileri kaynak olarak kullanan sanattır.
- **Algoritmik Sanat (Algorithmic Art):** Matematiksel bir formülü ya da algoritmayı biçim ve yapı olarak kullanan sanattır.

Yukarıda görüldüğü gibi yeni medya sanatı farklı şekillerde tanımlanabilmektedir. Ancak önemli olan nokta, yeni medya sanatının bilgisayar ve yazılımlarla tasarlanması ve çeşitli dijital sanat formlarını öne çıkarmasıdır. Bu gibi tanımlamalarla da hangi sanat pratiklerinin yeni medya sanatı kapsamı içinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Özetle, yeni medya sanatı bilgisayar ortamında doğan ve varlığını bu mecrada sürdüren geniş kapsamlı bir sanat pratiğidir.

### 3. MÜZELER VE ÇAĞDAŞ SANAT

Müzeler, toplumların tarihi ve kültürel değerlerini toplamak, korumak, sergilemek, hem günümüze, hem de geleceğe ışık tutmak ve topluma katkı sağlamak amacıyla toplum yararına hizmet veren kurumlardır. ICOM'un yaptığı tanımlamaya göre “müze, toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye dair tanıklık eden somut ve somut olmayan malzemeler hakkında araştırma yapan, bunları toplayan, koruyan, bunlara ait bilgiyi paylaşan ve sonunda bu malzemeyi inceleme, eğitim, zevk alma doğrultusunda sergileyen, kâr düşüncesinden bağımsız, sürekliliği olan bir kuruluştur”.<sup>45</sup>

Müzeler sadece alanına göre nesne toplayan, bu nesnelere koruyan, bir koleksiyon dâhilinde sergileyen kurumlar değil, aynı zamanda sahip olduğu koleksiyonları eğitim, araştırma, iletişim amacıyla toplumun gelişimi ve zevk alması için toplumla paylaşan kurumlardır. Bütün bu sorumluluklar tarih içinde müzelerin işlevlerini de biçimlendirmiş ve sürekli gelişerek çağdaş müzeleri oluşturmuşlardır.

#### 3.1 Tarihsel Süreç İçinde Değişen Müzecilik Anlayışı ve İlk Sanat Müzeleri

Müzelerin birer kurum olarak var olmalarından önce çeşitli topluluklar önemli olduklarını düşündükleri ve beğendikleri sanat eserlerini, tarihsel değeri olan nesnelere, bilimsel açıdan önemli türleri ve nesnelere, nadir ve kutsal nesnelere toplamış ve saklamışlardır.<sup>46</sup> Sanatsal nesnelere bilinçli bir şekilde toplanarak bir araya getirilmesi ilk olarak Antik Yunan'da gerçekleşmiştir. Antik Yunan'da tanrılara sunulan adaklar ilk koleksiyonları oluşturmuştur.<sup>47</sup> Savaş ganimetlerinin

---

<sup>45</sup> ICOM, <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>, İzlenme tarihi 26.09.2016.

<sup>46</sup> Edward P. ALEXANDER, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, 9.

<sup>47</sup> Ali ARTUN, *Sanat Müzeleri-I: Müze ve Modernlik*, 18.

toplanması da koleksiyonculuğun başlangıcı olacak sayılabilir. Batı'da gerçekleşen bu girişimler müzecilik anlayışı içinde gerçekleşmeler de müzeciliğin ilk örneklerini teşkil etmektedir.

Ortaçağ'da da toplama geleneği aynı şekilde devam etmiş ve toplanan nesnelere gün geçtikçe çeşitlenmeye başlamıştır. Kilise ve manastırlarda dini resimlerin ve eşyaların toplanması, dönemin soylularının mücevher, sikke, porselen, kumaş gibi değerli, ilgi çekici ve nadir nesnelere toplaması ve sanat eserlerine duyulan ilginin artması zengin bir birikimin oluşmasını sağlamıştır.<sup>48</sup> Ancak bütün bu toplanan nesnelere kişisel koleksiyon niteliğinde olup nadiren halka açılmıştır.

Rönesans döneminde ise hümanizmin etkisiyle insanı evrenin merkezine yerleştiren bir düşünce hâkim olmuş ve insan eliyle yaratılanlar önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde arkeolojik eserlere olan ilgi artmış; bronz ve gümüş paralar, heykeller, el yazmaları gibi geçmişin sanatına ışık tutan nesnelere de toplanmıştır.<sup>49</sup> Bu dönemde toplanan nesnelere kişisel koleksiyon olmaktan çıkmıştır. Bu şekilde kişisel koleksiyonlardan modern müzelere dönüşümün temeli atılmıştır. Rönesans döneminde oluşturulan koleksiyonlar modern sergilemenin öncülleri olarak kabul edilen “studiolo”, “tribuna”, “nadireler kabinesi” ve “kunstkammer”larda halka sunulmuş ve “müze” kavramına biraz daha yaklaşılmıştır.<sup>50</sup> Rönesans döneminde gelişen koleksiyonlar çeşitlenerek gelişimlerini sürdürmüşlerdir. Artık toplama girişimleri bilinçli birer koleksiyon oluşturma şeklinde devam etmeye başlamıştır.

18. yüzyılda saray koleksiyonlarının halka açılmaya başlamasıyla birlikte koleksiyonlar ulusların ortak varlıkları olarak görülmeye başlamıştır.<sup>51</sup> Koleksiyonların sergilendiği mekanlar olan müzeler bu dönemde kurumsallaşma yönünde önemli adımlar atmıştır. 1759 yılında ziyarete açılan British Museum ile Fransız Devrimi'nden sonra müze haline getirilen ve 1793 yılında ziyarete açılan Louvre Müzesi 18. yüzyılda halka açılan müzelerin öncü örneklerdendir.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Erdem YÜCEL, *Türkiye'de Müzecilik*, 21.

<sup>49</sup> Krzysztof POMIAN, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*, 35.

<sup>50</sup> Eileen HOOPER-GREENHILL, *Museums and The Shaping of Knowledge*, 86.

<sup>51</sup> Bkz. (46), ALEXANDER, 8.

<sup>52</sup> Bkz. (47), ARTUN, 106.

Kurumsallaşmayla birlikte özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda müzeler büyük bir değişim sürecine girmiştir. Artık nesne odaklı bir yaklaşımdan toplum odaklı bir yaklaşıma doğru yönelim söz konusudur.<sup>53</sup> Başlangıçta klasik müze anlayışıyla toplumun dışında hizmet veren kurumlar olarak görülen müzeler, tarihsel süreç içindeki önemli değişikliklerle ve gelişmelerle artık ziyaretçi odaklı ve hizmete yönelik bir yaklaşımla toplumla bütünleşen kurumlara dönüşmüşlerdir. Müzelerin bu demokratikleşme süreci müze-toplum ilişkisini pekiştiren en önemli unsurlardan biri olmuştur.

Bu durum müzelerin işlevlerini de değiştirmeye zorlamıştır. 19. yüzyılda toplama, koruma, belgeleme, sergileme ve depolama müzelerin temel işlevlerini oluşturmaktadır. Müzeler bu dönemde çağdaş birer kurum olarak faaliyet göstermeye başlamışlardır. 19. yüzyılın başlarında müzecilik disiplini açısından genel anlamda iki tür ulusal müze göze çarpmaktadır. Bunlardan biri kültür, tarih ve doğa tarihini birleştiren uzmanlaşmış müzeler iken diğer tür de henüz tam anlamıyla uzmanlaşmamış sanat müzeleridir.<sup>54</sup>

20. yüzyılın ilk yarısında sanayileşmeyle birlikte dünya çapında bilginin artışı, bilgi yönetimine daha fazla önem verilmeye başlanması beraberinde büyük bir değişimi de getirmiştir. Dolayısıyla müzeler açısından da gelişim devam etmiş ve bu dönemde müzelerin işlevlerine eğitim işlevi de dâhil olmuştur.<sup>55</sup> Bilgi odaklı kurumların ortak özelliği bilgiyi toplum yararına toplamaları, değerlendirmeleri ve aktarmalarıdır. Müzeler toplumun hizmetinde olan kurumlardan biri olarak bilgi odaklı kurumların başında gelmektedir. Bilgi çağında yaşanan değişimlerden müzeler de etkilenmiş ve eğitim işlevi önem kazanmıştır. 20. yüzyılın başlarında ileri düzeyde bir profesyonel altyapı söz konusu olmuş; ancak bu yüzyılın ikinci yarısında dünya çapında gerçekleşen bir takım gelişmeler bu yapıyı zorlamaya başlamıştır. Bu değişimle birlikte ideal “ansiklopedik” müzeler bölünmüş ve alanında uzman müzeler haline almaya başlamışlardır.

---

<sup>53</sup> Hale ÖZKASIM, Semra ÖGEL, “Türkiye’de Müzeciliğin Gelişimi”, 102.

<sup>54</sup> Léontine MEIJER-VAN MENSCH, Peter VAN MENSCH, “From Disciplinary Control to Co-creation: Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century”, 36.

<sup>55</sup> Kadriye Tezcan AKMEHMET, Ayla ÖDEKAN, “Müze Eğitiminin Tarihsel Gelişimi”, 50.

21. yüzyılda da bilim ve teknoloji alanında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde müzecilik alanında iletişim temelli bir yaklaşım benimsenmiş, müzeler birer bilimsel paylaşım alanına dönüşmüşlerdir. Bu dönemde müzelerin işlevleri koruma, araştırma ve iletişim olmak üzere üç ana başlık altında toplanmıştır.<sup>56</sup> İletişimin önem kazanmasıyla müzelerde eğitim ve sergileme işlevleri, tanıtım, halkla ilişkiler, pazarlama, marka yönetimi çalışmaları ön plana çıkmaya başlamıştır. 21. yüzyılda da toplama, diğer bir deyişle koleksiyon oluşturma, yine kurumsallaşma çerçevesinde gerçekleşmiştir. Koleksiyon yönetimi ve koleksiyon geliştirmeye olan yaklaşım değişmiş; profesyonellik ve uzmanlaşma ön plana çıkmıştır.

21. yüzyıla girerken çoğu müze kendisini alanında uzman “evrensel” müze olarak adlandırırken, bazıları da “disiplinlerarası” yaklaşımları benimsemişlerdir. 21. yüzyılın başlarında yeni bir müzecilik anlayışı doğmuş ve sanat-kültür alanlarında bir dönüşüm gerçekleşmiştir.<sup>57</sup> Bu dönüşüm müzeler için yeni kavramları, güncel ve teknolojik yöntemleri, katılımı, kapsayıcılığı, etkileşimi ve iş birliğini ön planda tutan bir anlayışı beraberinde getirmiştir. Yeni müzeler çok disiplinli bir profil çizmişlerdir.

Tezin ana konusu olan çağdaş sanat eserlerine sahip sanat müzelerinin durumuna bakıldığında, bu müzelerin tarih, doğa tarihi, bilim ve teknoloji gibi alanlarda koleksiyona sahip olan müzelerden biraz daha farklı bir süreç geçirdiği görülmektedir. 19. yüzyıl boyunca büyük sanat müzelerinin koleksiyonlarında yaşayan sanatçıların eserlerini görmek pek mümkün olmamıştır. Ancak 1818 yılında Paris’teki Musee du Luxembourg, “yaşayan sanatçıların müzesi” olarak, diğer bir deyişle “çağdaş” sanat müzesi olarak, hizmet vermeye başlamıştır.<sup>58</sup> 1838 yılında Hollanda’da çağdaş sanat eseri koleksiyonuna sahip bir müze açılmıştır. 1853 yılında Münih’te açılan Neue Pinakothek, 1876 yılında Berlin’de açılan Nationalgalerie ve 1897 yılında Londra’da açılan Tate Gallery de bu dönemde çağdaş sanat eserleri koleksiyonlarıyla hizmet vermeye başlayan diğer sanat müzeleridir.

20. yüzyılda müzeler ve çağdaş sanat arasındaki bu durum modern sanat müzelerinin kurulmasına temel oluşturmuştur. O dönemde kurulan müzeler New York’taki

---

<sup>56</sup> Stephen E. WEIL, “Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm”, 75.

<sup>57</sup> A.g.m., 33.

<sup>58</sup> Musee du Luxembourg, <http://en.museeduluxembourg.fr/museum>, İzlenme tarihi 15.02.2017.

Museum of Modern Art'ı (MoMA) model olarak almışlardır.<sup>59</sup> Müzelerin çağdaş sanat eserlerine olan yönelimleri, sahip oldukları 19. yüzyıl koleksiyonlarını ihmal etmelerine sebep olmuş; çağdaş koleksiyonlar ile 19. yüzyıl koleksiyonları arasında bir kopukluk söz konusu olmuştur. 20. yüzyılın sonunda bu durumu fark eden müzeler 19. yüzyıl sanatına da ilgi göstermeye başlamıştır. Bunun sonucunda Berlin'deki Nationalgalerie gibi kendilerini yenileme yoluna giden müzeler olduğu gibi, oluşan bu kopukluğu gidermek amacıyla yeni müzeler de kurulmuştur. Örneğin, Nationalgalerie'nin koleksiyonunun devamı niteliğindeki koleksiyona, diğer bir deyişle çağdaş eserlere ev sahipliği yapması için 1996 yılında Berlin'de Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart kurulmuştur.<sup>60</sup> Bu durum bir tartışmayı da beraberinde getirmiş; modern sanat ve çağdaş sanat koleksiyonları arasındaki ikilem artarak devam etmiştir. En yeni, çağdaş eserleri koleksiyonlarında barındırmak için kurulan yeni müzelerin, eskiden kurulmuş sanat müzeleriyle koleksiyon bazında ilişkilendirilmesi, koleksiyonların hangi tarihte başlayıp hangi tarihte biteceği, müzelerin koleksiyonları arasında kronolojik sınırların oluşturulması tartışılmaya başlanmıştır.<sup>61</sup> Bu tartışmaların önüne geçmek için modern sanat müzeleri, sanat koleksiyonlarının akımlarına ve tarihlerine göre bitiş tarihi belirlemeye çalışmışlardır. Örneğin Louvre Museum'ın Klasisizm ve Romantizm koleksiyonu göz önünde bulundurulduğunda Musée d'Orsay'ın bütün 19. yüzyıl sanat eserlerine ev sahipliği yapamayacağı açıktır. O nedenle sanat tarihi açısından belirli bir önemi olmayan 1848 tarihi Musée d'Orsay'ın koleksiyonlarının başlangıç tarihi olarak kabul edilmiştir. Musée National d'Art Moderne ise koleksiyonuna 1870 sonrasında doğan sanatçıların eserleri ile başlamıştır. Dolayısıyla Musée d'Orsay'ın koleksiyonlarının bitiş tarihi 1914 olmuştur.<sup>62</sup>

Örneklerden de anlaşılacağı gibi, 20. yüzyılda modern ve çağdaş sanat müzelerinin sayısında bir artış söz konusu olmuştur. Özellikle bu dönemde sanat alanında alternatif duruş sergileyen mekanlar çağdaş sanat müzelerine dönüşmüşlerdir.<sup>63</sup> Sanat pratiklerinin çeşitlenmesiyle birlikte sanat müzeleri daha kapsayıcı bir hale gelmiştir.

---

<sup>59</sup> Bkz. (54), MEIJER-VAN MENSCH ve VAN MENSCH, 37.

<sup>60</sup> Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, <http://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/collection-research/about-the-collection.html>, İzlenme tarihi 15.02.2017.

<sup>61</sup> Bkz. (54), MEIJER-VAN MENSCH ve VAN MENSCH, 37.

<sup>62</sup> Musée d'Orsay, <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-collections/home.html>, İzlenme tarihi 15.02.2017.

<sup>63</sup> Derya YÜCEL, *Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi*, 20.



Bu duruma zemin hazırlayan unsur kuşkusuz postmodernizm kavramı olmuştur. Postmodernizm kavramı kültür ve sanat alanında da etkili olmuş ve müze politikalarında bir değişim yaratmıştır. Postmodern müze politikaları, müzelerin yapılarını kökten değiştirmiştir.

### 3.2 Çağdaş Sanat Eserlerinin Müze Koleksiyonlarına Dahil Edilmesi

Müzelerin 19. ve 20. yüzyıllarda geçirdiği dönüşüm, değişen müzecilik anlayışıyla sürekli gelişen ve yeniden şekillenen koleksiyonların varlığını gözler önüne sermektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, kültür ve sanat alanlarında hizmet veren kurumlar, yapıları gereği dönemlerinin kültür politikalarından, ekonomik ve politik gündemlerinden bağımsız olamazlar.

Dünya, 20. yüzyılda iki önemli süreçten geçmeye başlamıştır. Bunlardan ilki bilgi teknolojilerindeki gelişmelerin neden olduğu bilgi çağına yaşanması, ikincisi ise dünyanın geçirdiği savaşlar sonucunda oluşan yeni sosyal ve ekonomik yapıların neden olduğu, ülkeler arasında sosyal, kültürel ve ekonomik alanda bir iş birliği ve bütünleşmenin sağlandığı küreselleşme süreçleridir. Küreselleşme, sanayileşme, özelleştirme, kapitalizm gibi köklü değişimlerin toplumsal, sosyal, ekonomik yansımalarının yanı sıra kültür ve sanat alanına etkileri de azımsanmayacak kadar çoktur.

Kapitalist üretim şeklinin yaygınlaşmasıyla, kâr ve tüketim amaçlı üretim ve kitle kültürü önem kazanmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle, ekonomik boyutun ön planda olduğu yeni bir toplumsal yapı, diğer bir deyişle kitle kültürü ortaya çıkmıştır. Postmodern sanat da kitle kültüründen ilham almaktadır ve kültür, postmodern dönemde başlı başına bir ürün haline gelmiştir.<sup>64</sup> Kitle kültürü kültür endüstrisini beraberinde getirmiştir. Kültür endüstrisi kavramıyla ilgili en önemli husus kültürel varlıkların kâr dürtüsüyle üretilen standartlaştırılmış mallara dönüşmesidir. Kültürel ürünlerin üretilerek pazarlanması kültür endüstrisinin ekonomik boyutunu göstermektedir. Dolayısıyla başta gelişmiş ülkeler olmak üzere çoğu ülke, kültürü yeni bir sermaye aracı olarak görmeye başlamıştır.

---

<sup>64</sup> Krishan KUMAR, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma*, Çev. Mehmet Küçük, 143.

Kültürün endüstrileşmesi ve özelleştirilmesi sürecinde başta ABD ve İngiltere olmak üzere kapitalizmin etkisi altındaki tüm ülkelerde farklı sanat girişimleri ortaya çıkmıştır. Sanat bu süreçle birlikte küresel şirketlerin denetimine girmiştir ve şirketlerin denetimindeki sanat bu şirketlerin tanıtım, reklam, imaj, yayılma ve iktidar stratejileri için kullanılan bir araç olarak görülmeye başlanmıştır.<sup>65</sup> Küreselleşme ve kültür endüstrisinin bir sonucu olarak, sanat bir değişim aracı olarak görülmekte ve sanat ile ticaret arasındaki ortaklık sıcak bir ilişkiye dönüşmektedir. Behnke'nin sanat koleksiyonları oluşturmayla ilgili makalesinde, popüler durumda olan çağdaş sanatın şirketlere sanat koleksiyonları kurma olanağı verdiğini ve bu koleksiyonların çağdaş sanat ile bağlantılı biçimde şirketler adına yenilikçilik imajı yarattığını vurgulamıştır.<sup>66</sup> Günümüzün kapitalist düzeni içinde şirketler var olma mücadelelerine devam ederken sanat da bu varlık mücadelesinde bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Farklı sanat girişimleriyle birlikte şirketlerin kültürel yatırımlarını arttırarak sanat kurumlarına sponsorluk yaptıkları görülmektedir. Sanat sponsorlukları şirketlerin gündemlerini hayata geçirmelerini kolaylaştırmakta ve ürün satışlarını arttırmaktadır. Ayrıca, şirketler güncel politik ve sosyal sorunlar hakkındaki görüşlerinin propagandasını ve şirketin reklamını ve tanıtımını yapmak için de sponsor olmaktadır.<sup>67</sup> Çağdaş sanatın özelleştirilme sürecini ve şirketlerin sanat üzerindeki etkilerini inceleyen Chin-tao Wu, şirketler için sanat sponsorluğunun önemini vurgulamak amacıyla şirketin ve sanat kurumunun ismi ayrılmaz biçimde bütünleştirildiğinde en yüksek düzeyde tanıtımının yapılmış olduğunu ileri sürmektedir.<sup>68</sup> Sanat sponsorluğunun yanı sıra hükümet politikalarının ve vergi sistemlerinin de teşvikiyle şirketler amaçlı olarak çağdaş sanat eseri toplamaya başlamışlardır. Serbest pazar ekonomisi ve özelleştirme politikaları şirketlerin sanat koleksiyonculuğu etkinliklerini arttırmıştır. Şirketler sahip oldukları koleksiyonları sergileyerek neredeyse kamu müzeleriyle rekabete girmişler ve bunu kendi tanıtım araçları haline getirmişlerdir.<sup>69</sup> Kısacası, şirketlerin sanat eserlerini toplaması, sanata yatırım yapması, sanat sponsorluğu sistemini getirmesi, bazı özel koleksiyonların

---

<sup>65</sup> Theodor W. ADORNO, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Elçin Gen ve diğ., 109.

<sup>66</sup> Cristoph BEHNKE, "Corporate Art Collecting: A Survey Of German Speaking Companies", 234.

<sup>67</sup> Nazlı BUDAN, "Kültür Endüstrisi Çerçevesinde Santralİstanbul Örneği", 9-10.

<sup>68</sup> Chin-tao WU, *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, Çev. Esin Soğancılar, 302.

<sup>69</sup> A.g.k., 339.

özel müzelere dönüşmesi gibi değişimler müzeleri de dönüşüme uğratmıştır. Müzeler de artık işletme mantığını benimsemeye başlamışlardır.

Şirketlerin açısından durum bu şekildeyken müzelerin bu durumdan nasıl etkilendiğini de irdelemek önemlidir. Ülkelerin siyasi politikaları, serbest pazar ekonomisi, kitle kültürü ve kültür endüstrisi müzelerin yapılarında bir takım değişikliklere sebep olmuştur. Müzeler de evrenselleşme ve özelleşme yolunda adımlar atmaya ve “küresel müze” kavramını benimsemeye başlamışlardır. Bu süreç müzelerin varlıklarını sürdürebilmek için çağın gereklerine uymayı zorunlu kılmıştır. Ekonomik sistemin getirdiği bir zorunluluk olarak müzeler de kâr amacı gütmeyen kurumlar olsalar da var olabilmeleri için ekonomik gelir sağlama yönünde harekete geçmişlerdir. Bu çerçevede bazı müzeler şubeleşme eğilimi göstermişlerdir. Bu müzelere en çarpıcı örnek Guggenheim Müzesi’dir.<sup>70</sup> Guggenheim, hem sanatla ticareti bütünleştirerek fayda sağlamak için hem de daha geniş kitlelerle buluşabilmek için pek çok ülkede müze açmıştır.

Müzeler değişen müzecilik anlayışıyla izleyicinin önemini anlamışlar ve daha geniş kitlelere ulaşabilmek için yeni stratejiler geliştirmeye başlamışlardır. İletişim işlevinin ön plana çıkmasıyla da müze-toplum ilişkisi önem kazanmıştır. Küreselleşen dünyada artan rekabet ortamında müzeler varlıklarını sürdürebilmek ve toplum içinde ön planda olabilmek için hizmetlerinin kalitesini yüksek tutmak durumunda kalmışlardır. Ancak bu noktada önemli olan, sunulan hizmetlerin topluma ulaşması ve hedef kitlelere ulaşmada doğru iletişim kanalları ve yöntemlerinin kullanılması olmuştur. Müzelerde gerçekleştirilen eğitim etkinlikleri, izleyicileri müzelere çekmek için yapılan sergileme, tanıtım ve pazarlama çalışmaları müze-toplum ilişkisinde kullanılmaya başlanan iletişim kanalları halini almıştır. Diğer bir deyişle, varlıklarını sürdürmeye çalışmanın yanında, kâr amacı gütmeyen kurumlar olarak müzeler toplumla paylaşım içinde olabilmek, izleyici çekebilmek, izleyicilerin ihtiyaçları ve beklentileri doğrultusunda hizmet verebilmek için tanıtım, halkla ilişkiler ve pazarlama çalışmalarına yönelmişlerdir. Müzelerde pazarlama araştırmaları üzerine çalışmalar yapan Rentschler ve Reussner’a göre de hükümetlerin mali desteği sınırlı olduğu için müzeler pazarlama stratejilerine

---

<sup>70</sup> Bkz. (67), BUDAN, 11.

yönelmiş ve dolayısıyla da geniş kitlelerin ilgisine odaklanmışlardır.<sup>71</sup> Müzeler, izleyicileri ve izleyicilerin gereksinimleri konularıyla ilgilenmişler ve izleyicilerin ilgisini taze tutmak ve daha fazla izleyici çekebilmek için çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Yeni müzecilik anlayışıyla özellikle çağdaş sanat müzelerinde koleksiyon çeşitliliği, sergileme, tasarım, mimari, sanatçı işbirlikleri önem kazanmıştır. Bu tezin amacını oluşturan çağdaş sanat koleksiyonlarının sergileme işlevinin etkin bir biçimde yürütülmesinin ve bu çerçevede güncel biçim ve araçların üretilmesinin önemi bu noktada tekrar altının çizilmesi gereken bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü değişen sanat pratiklerine ve geniş yelpazedeki koleksiyonlarına uygun küratöryel uygulamalar ile koleksiyon yönetimi, koruma, belgeleme, sergileme, araştırma gibi müzecilik işlevleri bağlamında yeni ve güncel çözümler bulmak çağdaş sanat müzeleri için birer zorunluluk halini almıştır.

Günümüzde geleneksel müzecilik anlayışından uzaklaşarak güncel müzecilik anlayışını benimseyen çoğu çağdaş sanat müzesi, fotoğraf, video, enstalasyon koleksiyonlarının yanı sıra yeni medya sanatı eserlerini de koleksiyonlarına katmaktadır. Çağdaş sanat eserleri olarak yeni medya sanatı da koleksiyonlara dâhil olunca müzeler koruma, belgeleme, sergileme gibi işlevlerini dijital sanatların, yeni medya sanatının, özetle çağdaş sanat eserlerinin gündeme getirdiği taleplerle yeniden ele almaktadır.

---

<sup>71</sup> Ruth RENTSCHLER, Eva M. REUSSNER, “Museum Marketing Research: From Denial To Discovery?”, <http://neumann.hec.ca/artsmanagement/cahiers%20de%20recherche/Rentschler.pdf>, İzlenme tarihi 06.12.2016.

#### 4. MÜZELERDE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONLARI VE MEKANSAL DÜZENLEMELER

Değişen müzecilik anlayışıyla birlikte izleyicilerin ilgi ve beklentilerini, sanat eserleriyle olan iletişimlerini anlamaya önem verilmiş; küratöryel pratikler izleyicilere ve izleyicilerin sanat eserleriyle olan ilişkisine göre uygulanmaya başlamıştır. Aynı zamanda küratöryel uygulamaların izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkiye olan etkisi de önem kazanmıştır. Küratöryel uygulamaların mekan ile olan yakın ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, izleyici-sanat eseri ilişkisinin etkin düzeyde olabilmesinin mekanla da bağlantılı olduğu görülmektedir. Kandemir ve Uçar'ın da özetlediği gibi “*Eser ile mimari formun bütünlüğü, tıpkı bir senaryonun bir icrayı örgütlemesi gibi, ziyaretçinin deneyimini örgütlemektedir*”.<sup>72</sup>

Küratörler izleyicilerin sanat eserini nasıl ve ne şekilde algıladıkları konusunda çalışmakta ve izleyicilerin sanat eserleriyle kurdukları ilişkiye yön vermektedirler. Birçok sanatçı günümüzde çok çeşitli malzeme ve mecra kullanarak eserler yaratmaktadır. Ortaya koydukları sanat eserleri arasında enstalasyonlar, performanslar, dijital sanatlar gibi pek çok türde çağdaş sanat eseri mevcuttur. Burada önemli olan, bu kadar farklı malzemelerle üretilen sanat eserleri için en uygun sergilemenin nasıl olacağına karar vermek ve sanatçının izleyiciye aktarmak istediği mesajı söz konusu sanat eserleriyle nasıl doğru bir şekilde aktaracağını bilmektir. Bütün bunları gerçekleştirebilmek de sergileme mekanıyla doğrudan ilişkilidir.

Sanat yapıtının mekanı ve izleyicisi ile ilişkili olarak ele alınması 1960'lara dayanmaktadır. 1950'ler ve özellikle 1960'larda müzeler “tozlu ve sıkıcı” mekanlar olarak görülmekteydi. Bu dönemde müzelere karşı eleştirel bir tavır söz konusu

---

<sup>72</sup> Özge KANDEMİR, Özlem UÇAR, “Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri”, 24.

olmuştur. Özellikle pop art, happening, fluxus ve minimalizm akımlarını benimseyen sanatçılar müze mekanını reddetmişlerdir. Birçoğu çağdaş sanat eserinin müzede sergilenmesinin sanat eserinin anlamını kaybetmesine yol açacağını ve pazarın bir parçası haline geleceğini savunmuştur.<sup>73</sup>

Tezin “Tarihsel Süreç İçinde Değişen Müzecilik Anlayışı ve İlk Sanat Müzeleri” başlıklı 3.1. bölümünde de detaylı bir şekilde anlatıldığı gibi, müzeler 20. yüzyılda büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Her türden müze bu durumdan etkilenirken, değişim en çok sanat müzelerinde, özellikle de çağdaş sanat müzelerinde gerçekleşmiştir. Özellikle 1970’lerde çağdaş sanat müzeleri yeni, yaratıcı ve etkileşimli bir müze modeli geliştirmenin yolunda önemli adımlar atmışlardır. Greenberg’in de vurguladığı gibi;<sup>74</sup>

“Yaratıcı mekanlar kaçınılmaz bir biçimde anıtsal ya da statik olmaktan ziyade daha dinamik, deneyime dayalı, değişken ve teatral hale gelmektedir. Müzelerdeki yaratıcı mekan, temelde “kullanıcının mekanı”dır. Bu mekan onlarla ve onların yaşamlarıyla yankılanmaktadır. Bu mekan, kullanıcıların öğrendiği, keşfettiği ve ilham aldığı bir ortam olup, kullanıcının zihninde fiziksel olarak var olmaktadır. Bu noktada mekan, müze kullanıcısı ile eser arasında arabuluculuk görevi üstlenmektedir.”

Mekanla ilgili en ilgi çekici değişimlerden biri “galeri” sözcüğünün yerini “mekan” sözcüğünün alması olmuştur. Bunun nedenlerinden biri kurumsal ilişki ve ticari ortam çağrışımından kaçınmaktır. Bir diğer nedeni de sanat eserinin sergilenen tamamlanmış son halinden ziyade sanat eserinin üretimine yapılmak istenen vurgudur.<sup>75</sup> Çünkü artık izleyici sürecin içine dâhil edilmiştir. Sadece izlemek yerine süreci deneyimlemek önem kazanmıştır.

1980’lerde sanatçılar alternatif sergileme mekanları arayışı içine girmişlerdir. Kullanılmayan depolar, fabrikalar sanat eserlerinin izleyicisiyle bulunduğu yerler olmuşlardır.<sup>76</sup> Daha sonraları bu alternatif mekanlar “beyaz küp” kavramıyla ilişkilendirilmiştir. “Beyaz Küp” kavramı tezin 4.1. bölümünde detaylı bir biçimde açıklanacaktır.

---

<sup>73</sup> Lindsay HUGHES, “Do We Need New Spaces for Exhibiting Contemporary Art?”, 29.

<sup>74</sup> Stephen GREENBERG, “The Vital Museum”, 226.

<sup>75</sup> Bkz. (73), HUGHES, 30.

<sup>76</sup> A.g.m., 30.

Sanat eserlerini müzelerin dışına çıkarıp daha “gerçek” mekanlarda sergilemek izleyiciye daha rahat bir ortamda sanat eserini deneyimleme imkanı tanımıştır. Bu bağlamda küratörler izleyicinin sanat eseriyle bütünleşebilmesi için ne şekilde rahat bir ortam sağlayabilecekleri, izleyici-sanat eseri ilişkisini nasıl derinleştirebilecekleri konusunda düşünmeye başlamışlardır. Müzelerde çalışan küratörler müze bütçesinden ayrılan bir payla sergi mekanlarını izleyicilerin daha rahat edebilecekleri, sanat eserlerini rahat bir şekilde algılayabilecekleri ortamlara dönüştürmüşlerdir. Bu da müzelerin daha etkileşimli bir yaklaşım benimsemelerini sağlamıştır.

“Çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi için ideal bir müze nasıl olmalıdır? Çağdaş sanat eserlerinin sergilendiği mekanların özellikleri nelerdir?” sorularına hem müzeciler, hem sanatçılar, hem de mimarlar yanıt aramışlardır. Farklı görüşler ve farklı tasarımlar ileri sürülse bile hepsinde ortak olan husus serginin, sanat eserinin ruhunu yansıtmasına ve verilmek istenen mesajın algılanmasına olanak sağlayacak bir mekan tasarlanması gerektiğidir.

Sergileme mekanları mevcut sanatsal görüşle ve eserlerin malzemesi, doğası ve biçimsel özellikleriyle birlikte tarihsel süreç içinde değişiklik göstermiştir. Çalışmanın bu kısmında beyaz küp, siyah küp, müzelerin açık alanları gibi fiziksel mekanlar incelenecektir.

#### **4.1 Beyaz Küp**

“Beyaz Küp” beyaz duvarları, beyaz tavanı, nötr zemini ile yalın ve sade bir sergileme mekanıdır. Mekan, eserin kendisi dışında dikkat çekici her türlü unsurdan soyutlanmıştır. Buradaki amaç izleyiciye eserin biçimsel özelliklerini vurgulayan, algılanmasını kolaylaştıran, sadece esere odaklanmayı sağlayan bir mekan sunmaktır. Mekanın duvarları geniş, büyük, hiçbir dekoratif unsurun bulunmadığı yalın duvarlardır.

“Beyaz K p” kavramı 1976 yılında Brian O’Doherty’in eserinde detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. O’Doherty “beyaz k p” ile ilgili olarak Şu açıklamalarda bulunmuştur:<sup>77</sup>

“Dış dünyayla her türlü temasın kesilmesi önemlidir; o nedenle genellikle pencereler yok edilir. Duvarlar beyazdır. Ana ışık tavadadır. Ahşap parkeler sadece kendi ayak sesinizi duyabileceğiniz kadar cilalı ya da sessizce adım atabilmeniz için halı kaplıdır.”

“Beyaz K p” mekanını ilk kullanan müzelerden biri MoMA olmuştur. Müze Müdürü Alfred Barr’ın 1936’da MoMA’da düzenlediği sergi “Beyaz K p” n ilk örneklerindedir. Sergileme mekanı dış dünyadan tamamen soyutlanmıŐ, büyük beyaz duvarları olan, minimalist bir yaklaşımın benimsendiği bir mekandır (Bkz. Görsel 1). Mekanın eseri ön plana çıkaran ve izleyicinin eser üzerinde yoėunlaŐmasını sağlayan bir yapısı vardır.



Görsel 1: Alfred Barr’ın “Kübizm ve Soyut Sanat” Sergisi, 1936, MOMA-New York  
(<https://archiscapes.wordpress.com/2015/05/01/white-cube-gallery-space-idea/>)

“Beyaz K p” içinde düzenlenen sergilerin tasarımında “birlik, hareket, oran, ritim, denge” gibi unsurlar dikkati çekmektedir. Mekanın yapısıyla ilgili olarak aydınlatma da sergi tasarımında önemli rol oynamaktadır. Beyaz duvarlar üzerinde sergilenen

<sup>77</sup> Brian O’DOHERTY, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi*, ev. Ahu Antmen, 31.



eserler aydınlatmanın da yardımıyla ön plana çıkmaktadır.<sup>78</sup> İzleyicinin sergilenen eserle kurduğu iletişimi bozacak herhangi bir sergileme ögesi ya da dekor bulunmadığından izleyici deneyimi sadece eserin kendisiyle kurulmaktadır. Bu tür bir sergilemede izleyicinin aktif bir rolü yoktur.

Bazı küratörler ve sanatçılar da “beyaz küp” kavramına karşı bir duruş sergilemişlerdir. Bu mekanların izleyici deneyimini ve sürekli gelişmekte olan sanat eserini kısıtladığını ileri sürmüşlerdir.<sup>79</sup> Bu çerçevede sergileme mekanı olarak “beyaz küp” tartışmaların odağı olmuştur. “Beyaz Küp”ün izleyicinin sanat eserini okumasını ve deneyimlemesini ne şekilde etkilediği üzerinde durulmuş ve şu sonuca varılmıştır. Eser “beyaz küp” içinde sergilendiğinde izleyici oraya sadece kendi şahsi deneyimlerini ve kültürel geçmişini getirmektedir. Eseri bu şekilde okuyup deneyimlemektedirler. Eser galeri ortamının dışında sergilendiğinde ise çevresel etmenler de ziyaretçinin eseri okumasına etki etmektedir. Sanatçılar açısından durum irdelendiğinde, bazı sanatçıların izleyicilerin izole bir ortamda eserle birebir ilişki kurmasını tercih ettikleri, diğerlerinin de eserin sergilendiği mekanla iletişim kurup ortak bir söylem ortaya koymayı tercih ettikleri gözlemlenmiştir.<sup>80</sup> Günümüzde etkileşim oldukça önem kazansa da, “Beyaz Küp” mekanlar sergi tasarımlarında hala kullanılmaktadır.

## 4.2 Siyah Küp

“Siyah Küp” mekanlar, sanatın malzemesindeki değişikliklerle birlikte sergilemede duyulan ihtiyaca cevap verebilmesi için tasarlanmış mekanlardır. Sanatta malzemenin dönüşümüyle ve sergileme anlayışının değişmesiyle birlikte, farklı malzemeler ve medyumlarla üretilen sanat eserlerinin ve etkileşimli sergilerin izleyicilerle buluşabileceği yenilikçi bir mekan arayışına girilmiştir. “Siyah Küp”, dijital sanat, enstalasyon sanatı, video sanatı gibi çağdaş sanat çalışmalarının doğru ve etkin bir şekilde sergilenebilmesi için ideal mekan arayışından doğmuştur.

---

<sup>78</sup> Mozghan BAGHEREBADIAN, “Changing Trends of Exhibition Design in Contemporary Art Museums”, 34.

<sup>79</sup> A.g.t., 31.

<sup>80</sup> A.g.t., 33.

“Siyah Küp” özellikle 1990’lar ve sonrasında yaygın olarak görülmeye başlanmıştır. “Beyaz Küp” modernist eserlere ev sahipliği yaparken, “Siyah Küp” mekan daha çok dijital sanat ve enstalasyonlar için kullanılmıştır. Mimari özellikleri nedeniyle “Beyaz Küp, müzelerde bu yeni medyumların sergilenebileceği imkanlar tanımamıştır. “Beyaz Küp” iki boyutlu sanat eserlerinin beyaz ve yalın duvarlara asıldığı, üç boyutlu eserlerin de her açıdan görülebilecek şekilde yerleştirildiği aydınlık mekanlar olmuştur. Ancak dijital sanat göz önünde bulundurulduğunda bu mekansal özellikler sanat eserinin sergilenmesini ve izleyici tarafından algılanışını müzelerde zorlaştırmıştır. Aynı zamanda sabit duvarlar küratörleri kısıtlamış ve sergi tasarımını olumsuz yönde etkilemiştir. Bu deneyimler, dijital altyapılı sanat eserlerinin doğru bir şekilde sergilenebilmesi için uygun bir mekan bulunmasının gerekliliğini göstermiştir.<sup>81</sup> “Siyah Küp” mekanlar bu gerekliliğin bir sonucudur.

“Siyah Küp” şeklindeki bir sergileme mekanında izleyiciler doğal ışığın olmadığı karanlık bir ortamda, eserin niteliğine uyarlanmış bir mekanda eseri hem görsel hem de zihinsel anlamda kavrayabilmekte ve eserle etkileşime geçebilmektedir (Bkz. Görsel 2).<sup>82</sup>



Görsel 2: Takashi Makino’nun “Cinéma Concret” Sergisi, 2016, Courtesy of Empty Gallery, Hong Kong ([https://creators.vice.com/en\\_us/article/ypxmaw/empty-gallery-is-a-singular-new-space-for-media-art-in-hong-kong](https://creators.vice.com/en_us/article/ypxmaw/empty-gallery-is-a-singular-new-space-for-media-art-in-hong-kong))

<sup>81</sup> A.g.t., 34.

<sup>82</sup> Richard TOON, “Black Box Science in Black Box Science Centres”, 28.

Dijital imgeler ve monitörler çok aydınlık mekanlarda algılanamamaktadır. Gerektiğinde düşük aydınlık seviyesi elde edebilmek için, “Siyah Küp”ün aydınlatma sistemi ayarlanabilir özelliktedir. Aynı zamanda enstalasyonların uygun bir şekilde sergilenebilmesi için duvarlar portatiftir ve gerektiğinde hareket ettirilebilmektedir.<sup>83</sup> “Siyah Küp” mekan, esnek ve uyarlanabilir yapısıyla sanatçıya tam kontrol vermekte, küratörün işini kolaylaştırmaktadır. Bu sergileme mekanı, izleyicinin neyi nasıl deneyimlemesi isteniyorsa buna imkan veren bir mekandır.

### 4.3 Müzelerin Açık Alanları

Çağdaş sanatın deneysel ifade biçimleri mekanın sanatta kullanımını çeşitlendirmiştir. Çağdaş sanatta eser kendi sınırlarının dışına çıkarak bulunduğu mekanla bütünleşmeye başlamıştır. Çağdaş sanatta mekanın kullanımı ve mekanın bir sanat nesnesine dönüşmesi farklı sanat türlerinde farklı açılımlar göstermiştir. Özellikle enstalasyon sanatı, performans sanatı, video sanatı, yeni medya sanatı gibi sanat türlerinde mekanın yoğun kullanımı ve sanat eseri-mekan ilişkisi dikkati çekmektedir.<sup>84</sup> Tezin “Müzelerde Çağdaş Sanat Koleksiyonları ve Mekansal Düzenlemeler” bölümünde incelendiği gibi, bu tür sanat pratiklerinin izleyiciler tarafından algılanmasını ve deneyimlenmesini sağlayacak, bu sanat pratiklerine özgü ifade biçimleri olarak farklı türde mekanlar tercih edilmektedir. Daniel Buren’in de belirttiği gibi, “eserin içinde bulunduğu yer, ister galeri ister başka bir alan olsun eserin anlamını ve biçimini belirlemektedir”.<sup>85</sup> Bu mekanlar duvarları olan fiziksel mekanlar olabilirken sadece çevrimiçi erişime sahip dijital mekanlar da olabilmektedir. Bunlardan farklı olarak çağdaş sanat pratiklerinin sergilendiği başka bir mekan da açık alanlardır.

Müzeler sahip oldukları açık alanları da sergi mekanı haline getirebilmektedir. Özellikle büyük boyutlu çağdaş sanat pratiklerinin sergilenmesinde ya da deneysel çalışmalarda başta müze bahçeleri olmak üzere açık alanlar çokça tercih edilen mekanlar olmuşlardır. Örneğin, 2013 yılında Sakıp Sabancı Müzesi’nde açılan “Anish Kapoor İstanbul’da” Sergisi’nde müze sergi salonlarının yanı sıra müze

---

<sup>83</sup> Heather MAXIMEA, “Exhibition Galleries”, 152.

<sup>84</sup> Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY, “Sanatın Mekanı ve Mekanın Sanatı”, 2247.

<sup>85</sup> Daniel BUREN, “Mimarının işlevi: Eser ile İçine Yerleştiği Mekanlara Dair Notlar”, Çev. A. Berktaş, 176.

bahçesi de sergileme planına dahil edilmiştir. Anish Kapoor'un 3 metre yüksekliğinde, 1.70 metre genişliğinde ve 5300 kg ağırlığındaki "Çift-Double" isimli granit taş eseri müzenin bahçesinde sergilenmiştir<sup>86</sup> (Bkz. Görsel 3).



Görsel 3: Anish Kapoor'un "Çift-Double" Eseri, "Anish Kapoor İstanbul'da" Sergisi, 2013, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/haberler/>)

Çağdaş sanat eserlerine özel sergileme alanı sunan müze bahçeleri gibi mekanlar sanatçılara olduğu kadar izleyicilere de farklı bir deneyim ve algılama biçimi sunmaktadır. Açık havada sergilenen eserler rüzgara, güneşe, gölgeye, yağmura göre çeşitlenen ve farklılaşan bir ortamda izleyiciyle buluşmaktadır. Açık hava, eserler için etkileyici bir görsellik sunarken, sergilemeye de dinamizm katmaktadır. İstanbul'daki Elgiz Müzesi, binanın teras katını açık sergi alanına dönüştürerek hem sanatçılara hem de izleyicilere bu dinamizmi deneyimleme fırsatını sunmaktadır.

Elgiz Müzesi, Maslak'taki heykelsi binaların arasında etkileyici bir görsellik sunan 1500 metrekarelik bir açık hava sergi mekanına sahiptir. 2012 yılında, genç heykел sanatçıları desteklemek ve heykел sanatına yeni bir sergileme alanı kazandırmak

<sup>86</sup> Sakıp Sabancı Müzesi, <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/haberler/anish-kapoorun-eseri-sakip-sabanci-muzesinin-koleksiyonuna-katildi>, İzlenme tarihi 01.04.2018.

amacıyla oluşturulan “Teras Sergileri” adlı sergi alanında periyodik olarak süreli sergiler gerçekleştirilmektedir (Bkz. Görsel 4).<sup>87</sup>



Görsel 4: “Ufuk Hattı Sergisi”, Elgiz Müzesi, 2015, İstanbul  
([http://elgizmuseum.org/tr/?page\\_id=1339](http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=1339))

Teras Sergileri; heykel sanatına gerek mekan gerek üretim olarak destek sağlamak, heykel sanatını görünür kılmak, geliştirmek ve heykeltıraşların izleyicilerle ile diyalog kurabilmesini sağlamak amacıyla düzenlenmektedir.<sup>88</sup> Mekanın fiziksel özellikleri hem çok sayıda eserin sergilenmesine imkan tanımakta, hem de sergileme mekanı açısından problematik büyük boyutlu heykellerin sergilenmesi için uygun alan sunmaktadır.

<sup>87</sup> Elgiz Museum, [http://elgizmuseum.org/tr/?page\\_id=90](http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=90), İzlenme tarihi 08.02.2018.

<sup>88</sup> Elgiz Museum, [http://elgizmuseum.org/tr/?page\\_id=2355](http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2355), İzlenme tarihi 09.02.2018.

## **5. ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONLARININ MÜZELERDE TOPLUMLA BULUŞMASI VE BU SÜREÇTEKİ ANA AKTÖRLER**

Tezin bu bölümünde çağdaş sanat koleksiyonlarının toplumla buluşması çerçevesinde küratöryel uygulamalar anlatılmakta ve bu süreçte profesyonel anlamda aktif rol alan aktörler incelenmektedir.

Çağdaş sanat pratiklerinin malzeme ve medyum başta olmak üzere tüm karakteristik özellikleri küratöryel uygulamalara yeni yaklaşımlar ve çözümler getirilmesini zorunlu kılmıştır. Çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşma sürecinde geleneksel küratöryel uygulamalar yeterli olamamaktadır. Çünkü çağdaş sanat eserlerine ilişkin değişen küratöryel uygulamalar yeni yaklaşımları, izleyici odaklı sergileme pratiğini, çağdaş yorumlamayı, teknolojik uygulamaları, mekansal düzenlemeleri ve güncel sergileme stratejilerini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla tezin bu bölümünde günümüz küratöryel anlayışına ışık tutabilmek adına küratöryel uygulamalardaki tarihsel gelişim ortaya konmaktadır. Ayrıca çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında görev alan aktörlerin rolleri de detaylı bir biçimde incelenmektedir.

### **5.1 Çağdaş Sanat Koleksiyonlarına İlişkin Küratöryel Uygulamaların Tarihsel Gelişimi**

İnsan-nesne etkileşimi, kavrama yetisi, nesnelerin aracılığıyla söylem oluşturabilme becerisi, sanatçı-ağ kuramı ve küratöryel uygulamaların sözel boyutunu aydınlatılabilme bilgisi teorik açıdan önemlidir.<sup>89</sup> Ancak birçok küratör için sergi yapma sürecinin en “tutkulu” kısmı kurulumdur. Diğer bir deyişle “sergi yapma”dır. Sergi kurulumu dinamik bir süreçtir; planların ve yerleşik eylemlerin bir

---

<sup>89</sup> Sophia Krzys ACORD, “Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art”, 448.

kombinasyonudur, bir öğrenme mekanıdır.<sup>90</sup> Çünkü sadece sergileme alanında işlerin pratikte nasıl olduğu anlaşılabilir. Küratörler bunu, “ nsezi” ve “sürpriz”in de içinde olduğu “büyülü” bir süreç olarak adlandırmaktadır.<sup>91</sup>

Eserlerin toplumla buluşması sürecinde önemli olan izleyici ve sanat eseri arasındaki diyalogu başlatabilmektir.<sup>92</sup>  nk  sergi yapma, bir anlamda sanatsal söylemin sahnelenmesi anlamına gelmektedir. Çağdaş sanatta önemli olan husus bilgi-yaratım konusudur. Yorum sanatsal b t nlemenin temel kriteridir. Çağdaş sanat eserlerinin yorumlanmasında küratörler anlamı yapılandırmakta ve sanatsal faaliyetin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Sanatta anlamı yapılandırmak, sanatsal kodların ve bağlamaların ortaya konması anlamına gelmektedir. Yapılandırılan anlam, kurulan iletişim aracılığıyla toplumla paylaşılmaktadır.<sup>93</sup> Küratörler de sergi kurulumu esnasında serginin ana temasının ve mesajının en doğru şekilde iletilmesine ve eserlerin yanlarındaki eserlerle ne gibi bağlamalar yarattığının tespit edilerek ortaya konmasına dikkat ederler. Sergiler aslında küratörün belirli bir küratöryel argümanı ya da bakış açısını gösteren eserleri bir araya getirerek ortaya koyduğu se kidir. Sergilerde eserleri dengeli bir biçimde bir araya getirebilmek için kurulumda tespit edilen fiziksel şartları eserlerin yerleşimine ve küratöryel uygulamalara adapte edebilmek gerekmektedir.  nk  sergide anlamı ortaya koyan birincil kaynak, tek tek eserlerin sunumundan ziyade genel etki ve süreçtir.<sup>94</sup>

Sergilerin oluşturulmasında benimsenen bir takım standart ilkeler ve pratikler aracılığıyla küratöryel bilgi ve planlama detaylı bir şekilde geliştirilebilmektedir. Sanatsal söylemin temsili açısından bakıldığında küratöryel uygulamaların alt kavramlarının “uzlaşım”, “içselleştirilmiş iletiler” ve “sanatsal kodlar” olduğu ileri sürülebilir.<sup>95</sup> Bu alt kavramların küratöryel uygulamalarla ortaya konması müze-toplum ilişkisinin sürdürülmesini sağlamaktadır. Ancak bu ilişkiyi kuran küratöryel uygulamalar da tarihsel süreç içindeki sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelerle birlikte bir takım değişikliklere uğramıştır. Bu süreçte müzelerin ve küratöryel

---

<sup>90</sup> Mick WILSON, “Curatorial Moments and Discursive Turns”, 207.

<sup>91</sup> Bkz. (89), ACORD, 454.

<sup>92</sup> Bkz. (73), HUGHES, 36.

<sup>93</sup> Bkz. (89), ACORD, 451.

<sup>94</sup> Liam GILLICK, “For a...Functional Utopia? A Review of a Position”, 127.

<sup>95</sup> Bkz. (89), ACORD, 448.

anlayışın nasıl değiştiğini anlamak, hem geçmişi ve bugünü incelemekle hem de gelecek hakkında öngörülerde bulunmakla mümkün olabilmektedir.

Sergi yapma, Avrupa’da 19. yüzyılda ortaya çıkan kapitalist sistemle eşzamanlı olarak, eğitim stratejileriyle ve aydınlanma idealleriyle yakından ilişkili olmuştur. Diğer bir deyişle, sergi yapma sadece bilginin ve gücün sergilenmesi ya da paylaşılması olarak değil, aynı zamanda toplumun yaratılması olarak da görülmüştür. Müze koleksiyonlarının halka açılmasıyla ve geçici sergiler düzenlenmesiyle, bir “izleyici toplum” yapılandırılmıştır.<sup>96</sup> Sergilerin ve toplumun bu şekilde yapılandırılmasının hem halkın hem de eserlerin üzerinde birleştirici bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

Belirli küratöryel tekniklere göre nesnelerin toplanması ve sergilenmesi hem ulusal tarihin yazımı hem de milli değer ve ülkelerin yayılması konusunda etkili olmuştur. Bu dönemde yükselen burjuva sınıfı rasyonel görüşlerle ülkenin görüş ve vizyonunu evrenselleştirme girişimlerinde bulunmuştur. Böyle bir ortamda müzelerde ve uygulanan küratöryel tekniklerde eğitsel ve pedagojik bir yaklaşım benimsenmiş; bu yaklaşım da sanat eserlerinin ifade edilme ve sergilenme biçimlerine, mekansal düzenlemeye ve genel mimariye yansıtılmıştır.<sup>97</sup> Müzeler bu yaklaşımı sadece bilgiyi sunarak göstermemiş, aynı zamanda küratöryel uygulamalarında ve sergileme tekniklerinde de benimsemiştir. O dönemde sergiler hem zevk verme hem de eğitim amaçlı olmuştur. İzleyicilerin keyif alması sağlanırken aynı zamanda bu sergiler onları bilgi ve güç ile ilişkili bir alana da çekmekteydi. Bu bağlamda sergi yapma ulusal yapıyı oluşturmakla da doğrudan ilişkili bir hale gelmekteydi.

Kültür teorisyeni Tony Bennett bu mekansal ve söylemsel küratöryel uygulamaları “bütünleşik sergileme yapısı” olarak adlandırmıştır. Bennett’e göre “bütünleşik sergileme yapısı” kurumun, sergilemenin ve küratöryel uygulamaların özelliklerini belirleyen mimari yapı, sergi, koleksiyonlar ve toplum yapısı gibi unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir yapıdır.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Simon SHEIKH, “Constitutive Effects: The Techniques of the Curator”, 175.

<sup>97</sup> A.g.m., 175.

<sup>98</sup> Tony BENNETT, “The Exhibitionary Complex”, 58.



Bu bileşik sergileme yapısı, tarihi yazarken ya da güç-bilgi ilişkisini yapılandırırken aynı zamanda görme ve davranış biçimlerini de şekillendirmiştir. Örneğin müzelerde belirli kurallar geçerli olmuş; ziyaretçilerin yavaş yürüme, kısık sesle konuşma, sergilenen nesnelere dokunmama, dikkatli olma gibi kurallara uyması beklenmiştir. Bu kurallar aynı zamanda temsile de yansımıştır. Değerlerin ve tarihin temsili doğru davranışla ilişkilendirilmiş, güç ve bilgi arasındaki ilişki doğru davranışla özümsemiştir.<sup>99</sup>

İçinde bulunulan dönemin görsel sanatlarını korumak ve bunları toplumla paylaşmak amacıyla temelleri 1929'da atılan ve 1939'da ziyaretçilerine kapılarını açan MoMA'nın kuruluşu yeni bir müze modelini hayata geçirmiştir; çünkü ilk kez hayatta olan sanatçıların eserleri bu müzede sergilenmiştir.<sup>100</sup> Bu değişim farklı küratöryel uygulamaların ortaya konmasını gerekli kılmıştır.

1950'lerde serginin sınırlarını zorlayan, sergi mekanın ve zamanının sanatsal üretimle iç içe geçtiği uygulamalar ortaya konmuştur. Bunların başında "happening"ler, performans sanatı ve en genel anlamıyla süreç sanatı gelmektedir. Sanat eserinin yaratım sürecinin sahnelenmesi aynı zamanda "hareketli resim, eylem resmi"nin (action painting) temelini oluşturmuştur.<sup>101</sup> Bu tür sanatsal pratiklerle ilgilenen, özellikle pop art, happening, fluxus ve minimalizm akımlarını benimseyen sanatçılar müze mekanını reddetmişler; bu tür eserlerin müzede sergilenmesinin sanat eserinin anlamını kaybetmesine yol açacağını savunmuşlardır.

1960'ların ortalarında doğan Kavramsalılık (Conceptualism) akımıyla birlikte değişim devam etmiştir. Kavramsal sanat, sanat tarihi açısından uzun bir geçmişe sahip olsa da çağdaş sanat türü olarak değerlendirilmektedir. 20. yüzyılın en ünlü kavramsal sanat eserleri ortaya koyan sanatçıları, nesnelere, performansları ve enstalasyonları ile dikkati çeken Joseph Beuys ile fotoğraf ve video üzerinde yoğunlaşan Cindy Sherman'dır.<sup>102</sup> Bu sanatçılar süreç odaklı düşünme tarzlarıyla

---

<sup>99</sup> Bkz. (96), SHEIKH, 177.

<sup>100</sup> Lizzie MULLER, Ernest EDMONDS, Matthew CONNELL, "Living Laboratories for Interactive Art", 196.

<sup>101</sup> Irene CALDERONI, "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties", 65.

<sup>102</sup> Dan KARLHOM, "Surveying Contemporary Art. Post-war, Postmodern, and Then What?", 718.

kavramı objelerden ve süreçten daha önemli kılmışlardır. Kavramsal sanat hem nesnelere hem de izleyicilerden oluşan bir “ortam” yaratmıştır.

1960’ların sergileri incelendiğinde post-minimal sanat, kavramsal sanat, Arte Povera gibi sanatsal eğilimlerin sergilere yön verdiği görülebilmektedir.<sup>103</sup> Bu dönemdeki küratöryel pratikler sanatsal dilin gelişimiyle derinden alakalı olmakla birlikte sergilerin ve küratörün rolünü yeniden tanımlamıştır.

1980’lerdeki sanat piyasasındaki patlamadan itibaren, özellikle de 1990’lar boyunca çağdaş sanat hem sembolik olarak hem de ekonomik açıdan değerlendirilmeye başlanmıştır.<sup>104</sup> Farklı sanatçıların eserlerine yer vererek bir seçki yaratmak ve bu seçkiyle sanat tarihi hakkında farklı okumalar ortaya koymak 19. yüzyılın ortalarından itibaren küratöryel uygulamaların temel ilkesini oluşturmaktadır.<sup>105</sup> Sınıflandırmaya ya da kronolojik sanat tarihini aktarmaya yönelik sergiler artık yerini sanat eserinin anlamını bütünleyen sergileme sürecini ortaya koyan sergilere bırakmıştır. Sergiler küratörün bakış açısının özgünlüğünü, yeni yeteneklerin keşfi konusundaki kabiliyetini, eserleri birbirleriyle bağlantılı, karşılıklı iletişim kurar nitelikte sergileme becerisini ortaya koyan mecralar haline gelmişlerdir.

20. yüzyılda sanat sergileri, sanatsal eğilimlerin gelişimi ve yeni sergileme konseptlerinin denenmesi arasındaki ilişkiyi iyileştirmeye yönelik girişimlere ev sahipliği yapan etkinlikler olmuşlardır. Avangart sanat sergileri genellikle toplumla paylaştıkları sanatın karakteristik özelliklerini kendilerine model olarak almışlardır.<sup>106</sup>

Bu dönemde sergileme tekniklerinden katalog tasarımına, pazarlama stratejilerinden sanatçı-kurum ilişkisine birçok etmen, sergileri geleneksellikten uzaklaştırarak daha yenilikçi bir hale getirmiştir. Sanatsal üretimin uzamsal, geçici ve dinamik bağlamı serginin bağlamıyla örtüşmektedir. Sanatsal pratikler, hem eserin kendisi hem de serginin rolünden yola çıkılarak yapılmaya başlanmıştır. Bu durum da sanat eserinin

---

<sup>103</sup> Bkz. (101), CALDERONI, 64.

<sup>104</sup> Bkz. (102), KARLHOM, 715.

<sup>105</sup> Bkz. (89), ACORD, 448.

<sup>106</sup> Bkz. (101), CALDERONI, 64.

hem o mekan hem de o an için bir işlevinin olduğu fikrini ve sanat eserinin sunumunun merkezileştirilmesinin gerekliliğini beraberinde getirmiştir.<sup>107</sup>

Bir diğer önemli değişim de enstalasyonun sanatsal mecra olarak tanımlanmasıyla olmuştur. Enstalasyonlarla birlikte sergi mekanı ve sanat eseri tek vücut olmuştur. Mimari mekanla kurulan ilişki değişmiştir. Sanat eseri içinde bulunduğu mekanı bir anlamda zapt etmiş ve kendi amaçları doğrultusunda dönüştürmüştür. Dolayısıyla en temel anlamıyla sergi için özel olarak yapılan sanat eserinin hem mekana-özel (site-specific) hem de zamana-özel (time-specific) olduğu, hatta eserin var oluş sebebinin serginin mekanı ve zamanı olduğu söylenebilmektedir.<sup>108</sup>

Sanat eserinin belirli bir yere ait olması, kaynağını mekandan alması, sabitliği, mekanın değişmez özelliklerine bağlılığı, bir anlamda o mekanın doğası olması 1960'ların sonunda yaygın olan mekana-özel sanat pratiklerini tanımlayan özelliklerdir.<sup>109</sup>

Yerinde (in-situ) yapılan sanatsal çalışma sanatçıya eseri ve sergi bağlamında sunumu üzerinde daha fazla kontrol kurma imkanı tanımaktadır. Ancak sanat kurumlarının aracılık etme rolünü de büyük ölçüde azaltmaktadır. Eser yaratım mekanı olarak stüdyo yerine müzelerin kullanılması eserin sergileme değerini yükseltmektedir. Sergi mekanı sanat eserinin gerçekleştirilme sürecinin ilk ve tek bağlamı haline gelmektedir. Sanat eseri kendini bu mekana adapte edebilirken aynı zamanda da onu dönüştürme gücüne sahip olmaktadır.<sup>110</sup>

Bazı minimalist eserlerin topluma buluşturulduğu sergilerde küratörler “beyaz küp”ün özelliklerini bozmaktan kaçınarak eserin devrimci gücünü geleneksel resmi bir mekanda göstermesine izin vermişlerdir. Bu şekilde de müze mekanının ihlali sergilere konu olmuş ve küratöryel bir uygulama olarak görülmeye başlanmıştır.<sup>111</sup> Böylece her bir sanatçı galeri mekanında kendi ortamını yaratmış, o ortama göre enstalasyon ortaya koymuş ve eser-mekan ilişkisini etkili bir biçimde kullanmıştır.

---

<sup>107</sup> A.g.m., 65.

<sup>108</sup> A.g.m., 66.

<sup>109</sup> A.g.m., 68.

<sup>110</sup> A.g.m., 69.

<sup>111</sup> A.g.m., 71.

Müzeler giderek hem kalıcı koleksiyonlarını hem de geçici sergilerini küratör ve izleyici arasında iletişim aracı olarak görmeye başlamıştır. Artık müzeler sadece nihai sonucu göstermeyi tercih etmemekte; aynı zamanda sergilerin küratöryel tarafını, yani serginin arka planındaki bütün karar verme aşamalarını da görünür kılmaktadır.<sup>112</sup>

Bu değişim çağdaş sanatın ilgisini “deneyimlemeye” yöneltmiştir. Nicolas Bourriaud bu konuyu *İlişkisel Estetik (Relational Aesthetics)* kitabında ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Kitabın temel konusu izleyici ve sanat yapıtının ilişkisi, estetik ve kültürel amaçların radikal bir değişime uğramasıdır. Diğer bir deyişle kitap, sanat yapıtıyla ilişki kuran her bir ögenin, yani izleyicilerin, sanatçıların, küratörlerin, galericilerin arasında karşılıklı iletişimi yaratan bir çeşit sanat pratiğini anlatmaktadır. Bourriaud’a göre sanat yaşamın diğer alanlarıyla da bağlantılar kurmalıdır. İlişkiler özgürleşmeli; insanlar katılımcı olmalıdır. İnsanlararası ilişkiler önem kazanmalıdır.<sup>113</sup> Çünkü insanlar arasında kurulan bu ilişkiler temelde bir mekan oluşturmaktadır. Müze ya da galeri mekanından ziyade bu bir sosyal mekandır. Bu mekanın en önemli özelliği de izleyiciyi sürece dahil etmektir. Bundan böyle izleyici pasif değil ortak üreticidir.

1980’lerin sonundan itibaren çok yönlü, çeşitli ve farklı küratöryel uygulamalar benimsenmeye başlanmıştır. Tematik sergileme artık daha çok tercih edilmektedir. Dünyanın birçok yerinde çağdaş sanat sergilerinin küratörlüğünü yapan San Francisco Sanat Enstitüsü’nün başkanı Okwui Enwezor tarihsel süreç içinde değişen küratöryel anlayışı şu şekilde özetlemiştir:<sup>114</sup>

“90’larda sergi yapmak farklı bir durumdu. O dönemde dünyayı geniş çapta tanıma fırsatı bulunmuştu ve toplumda dış dünyaya ilişkin daha fazla farkındalık vardı. Farklı alanlarda çalışan ve hatta farklı kıtalarda yaşayan insanlar arasındaki diyalog artmıştı. Uluslararası bağlam etkileyiciydi ve üretimi olumlu anlamda desteklediğinden oldukça da verimliydi. Ancak daha önceki dönemlerdeki küratörler için aynı şeyi söylemek mümkün değil. Onların odaklandığı nokta modernitenin eski örnekleriyle sınırlıydı. Onların çalışmaları Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’daki sınırlı sanat pazarında kümelenmiş sanat endüstrisi ortamıyla ve küratörlerin üyesi olduğu bir tür sosyal ağla ilişkiydi. Söz konusu bölgeyle sınırlıydı. Uluslararası platformların ve bakış açısının

<sup>112</sup> Karsten SCHUBERT, *Küratörün Yumurtası*, 74.

<sup>113</sup> Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 151.

<sup>114</sup> Okwui ENWEZOR, “Curating Beyond the Canon”, 111.

önemi anlaşıldıktan sonra, özellikle günümüzün küratörleri daha geniş bir bakış açısına ve farkındalığa sahip olmuşlardır. Bu dönemin küratörleri sanatın farklı mecralar kullanılarak yapılabileceğini bilmektedirler. Aynı zamanda sanatsal üretime dair her türlü mecranın tam anlamıyla anlaşılmasının, eserin yorumlanmasına ve sergilenme yöntemine katkı sağlayabileceğini ve farklı uygulamalar kullanılması yönünde ufuk açabileceğini de öngörmektedirler. Günümüzde çok çeşitli ve birbirinden çok farklı uygulamalar mevcuttur ve insanlar sanatsal söyleme engin bir tecrübeyle yaklaşmaktadırlar. Küratörün rolü de bu ilişkiler arasında bir köprü oluşturmaktır.”

Sanat deneyimi daima aktiftir, hatta temelde etkileşimlidir. Çünkü ortamın, izleyicilerin algısının ve akıllarındaki oluşturdukları anlamın karşılıklı bir etkileşimi söz konusudur. Ancak bilgisayar tabanlı etkileşimin icadıyla, yepyeni bir sanat deneyimi şekli ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler ve internet farklı bir dağıtım sistemi olarak küratöryel uygulamalar üzerinde etkili olmuştur.<sup>115</sup>

Bilgisayar teknolojileriyle ilgili geçmişte yapılan sergilerde “toplanabilir ve sergilenebilir” objeler olarak “donanım” üzerinde bir vurgu mevcuttur. Sanal alem daha fazla dile getirilmeye başlandığında bilgisayarların donanımla ilgili olduğu kadar yazılımla da ilgili olduğu kabul edilmiştir.<sup>116</sup> Özgünlüğün devam ettirilebilmesi için de küratörlerin izleyicilerin yazılımla da etkileşim kurmasını ve yazılımı deneyimlemelerini sağlamaları gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Çağdaş sanat sergileri giderek sanatçının orijinal amacına yeni bir anlam ya da yorum katacak şekilde eserle iletişime geçme sürecine dönüşmüştür. Karma sergi modelleri, “çağdaşlığın” yaşamsal ve üretken yapısını, düzensizliğini, doğal karmaşasını ve disiplinsizliğini göstermesi açısından önem arz eder duruma gelmiştir. Artık bir sanat eserinin sanatsal değeri malzemede ya da fiziksel özelliklerde değil, sanatçı ve izleyici arasında aracılık eden kişiler, kurumlar ve süreçlerde yatmaktadır.<sup>117</sup>

Günümüzde müzeler bir konuyu, olguyu ya da tarihi toplumla birlikte kolektif bir biçimde yapılandırmaya devam etmektedir. Sergi yapma süreci ve eserlerin toplumla buluşma biçimleri belirli bir kolektif konuyu yapılandırma ve temsil etme girişimleri olarak düşünülebilir. Burada iki çeşit temsil söz konusudur. İlki sergilenen eserlerin

---

<sup>115</sup> A.g.m., 112.

<sup>116</sup> Bkz. (100), MULLER- EDMONDS- CONNELL, 199.

<sup>117</sup> Bkz. (89), ACORD, 449.

verdiği mesajların ve duyguların temsili, ikincisi de izleyiciler olarak toplumun temsilidir.<sup>118</sup>

Gelecek yılların neler getireceğini bilmek zordur ancak çağdaş sanatın genişleyen kapsamına bakıldığında tek bir yaklaşımın ya da tek bir sanat türünün egemen olamayacağı tahmin edilebilmektedir. Yeni teknolojilerin sanat eserinin doğasını tanımlamaya devam edeceği de açıktır.

## **5.2 Çağdaş Sanat Koleksiyonlarının Müzelerde Toplumla Buluşması Sürecindeki Ana Aktörler**

Eserlerin koleksiyona girmesinden sergilenme süreci de dahil olmak üzere toplumla buluşma sürecinde tek rol küratörün değildir. Bu aktörlerin arasında üretimi yapan sanatçının kendisi, asistanı, küratör, müze araştırmacısı/uzmanı, koleksiyon yöneticisi, konservatör/restoratör, müze eğitim uzmanı, halkla ilişkiler uzmanı gibi pek çok uzman da sayılabilir. Ancak bu tezin konusu olarak özellikle sergileme sürecine odaklanıldığından ana aktörler sanatçılar, küratörler ve konservatörler/restoratörler olarak belirlenmiştir.

Tezin bu bölümünde ana aktörlerin tarihsel süreç içinde değişen rolleri, çağdaş sanat alanındaki görev ve sorumlulukları irdelenmektedir. Bu görev ve sorumlulukların belirlenmesi hususunda çağdaş sanat eserleri ortaya koyan sanatçılar, çağdaş sanat koleksiyonlarıyla ilgilenen ve çağdaş sanat sergileri düzenleyen küratörler ve çağdaş sanat eserleri konusunda uzman konservatörler/restoratörlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Günümüz sanatçı, küratör ve konservatör/restoratörlerin bakış açıları ortaya konarak, çağdaş sanat koleksiyonlarının sergilenme sürecinin nasıl yönetildiği konusunda durum tespiti yapılmıştır. Yapılan bu görüşmeler ve durum tespiti aynı zamanda tezin sonuç bölümünde ortaya konacak çözüm önerisi ve süreç yönetimi için de temel oluşturacaktır.

---

<sup>118</sup> Bkz. (96), SHEIKH, 178.

### 5.2.1 Sanatçılar

Yaratım en genel anlamıyla zihinsel bir imajın biçime dönüştürülmesi sürecidir. Rönesans'tan modernizme, postmodernizme ve çağdaş döneme kadar uzanan süreçte yaratımdaki sanatsal tavır değişimler geçirmiş, dönemin özelliklerine göre gelişim göstermiş ve farklı açılımlarla dönüşmüştür.<sup>119</sup> Postmodernizmin küreselleşme söylemi hem kültürel alanı çeşitlendirmiş hem de pazarın küresel ölçekte genişlemesine neden olmuştur. Bu durumun yarattığı sosyal, endüstriyel ve toplumsal dönüşüm, sınırlararası hiyerarşiyi yok etmiş, kültürel sınıflandırmaları ortadan kaldırarak sanatsal ifade olanaklarını genişletmiştir. Sanat artık sosyal ilişkiler oluşturma boyutuna kayarak özgürlüğün sınırlarını zorlamaya başlamıştır.<sup>120</sup>

2014 yılında gerçekleştirilen Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı bünyesinde düzenlenen bir konferansta da sosyo-kültürel, teknolojik ve siyasi dönüşümün sanatı ve sanatçılığı etkilediği konu edilmiştir. Yapılan konferansta öne çıkan husus sanatın birçok bakımdan dönüm noktası yaşadığı olmuştur. Küreselleşmeye ve özellikle teknolojik gelişmeye bağlı olarak ortaya çıkan yeni toplumsallıkların ve yeni siyaset biçimlerinin sanat üzerinde etkili olduğu ve galericilik, koleksiyonerlik, müzecilik ve sanatçılığın anlam değiştirdiği vurgulanmıştır.<sup>121</sup>

Böyle bir ortamda sanatçı, üretim süreci açısından çok daha rahat hareket olanağı bulmuş; geleneksel veriler, çağın ve çağdaş sanatın sorunlarına cevap veremediği için değişime uğramıştır. Sanatçının değişen sanat algısı eser ve mekan ilişkisinin önem kazanmasında, eserin doğru ve net bir şekilde anlaşılabilmesinde ve algılanabilmesinde etkili olmuştur.<sup>122</sup> Sayısız endüstriyel ve teknolojik medyumun sanat pratiğinin birer aracı haline gelmesiyle birlikte sanatçı belirli bir kurala, medyuma ya da malzemeye bağlı kalmaksızın, kendi sanat anlayışını farklı açılımlarla ortaya koymuştur.

---

<sup>119</sup> Tuğba RENKÇİ TAŞTAN, “Sanat, Doğa ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar ve Yapıtlar”, 178.

<sup>120</sup> Feyza GÜRLEŞEN, “Sermaye-Siyaset Kısacasında Metalaşan Sanatın Özerklik ve Nitelik Sorunsalı”, 18.

<sup>121</sup> Contemporary İstanbul, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/contemporary-istanbul-istanbulun-cagdas-sanat-fuari-i-313>, İzlenme tarihi 07.03.2018.

<sup>122</sup> Bkz. (119), RENKÇİ TAŞTAN, 178.

Sanatçılar artık sadece görme ve temsil etme konularında yetenekli kişiler olarak kabul edilmemektedir. İngiliz eleştirmen Herbert Read'in de altını çizdiği gibi çağdaş sanat üretiminde sadece yaratan/üreten olmak yetmez, aynı zamanda öğreten/yorumlayan da olmak gerekir.<sup>123</sup> Sanatçı kişilik, yaşamı sorgulayan, eleştiren ve değiştirmek isteyen bir figürdür. Bu sosyo-kültürel ortam, bilim ve teknolojiye gelişmeler de sanatçılara geniş bir yaratıcılık ve özgürlük ortamı sunmuştur.<sup>124</sup> Sanatçılar da yeni olanaklar, yeni malzemeler ve yeni anlatım biçimleriyle sanatsal çalışmalarını ortaya koymaya başlamışlardır.

Sanat eserlerinin yaratıcıları olan sanatçıların, sanat eserlerinin toplumla buluşturulduğu müzelerle her zaman yakın bir ilişkisi olmuştur. Sanatçılar, müzelerin kurumsal anlamda var olmalarından önce de eserler ortaya koyan, üreten, yaratan kişiler olmuşlardır. Önceleri, özellikle Batı'da sanatçılar teknik yetenekleri, estetik anlayışları ve bakış açıları sayesinde oluşturulan ilk koleksiyonların, nadireler kabinelerinin yaratıcıları olmuşlardır. Rönesans döneminde toplama, biriktirme ve koleksiyon oluşturma tutkusu Medici Ailesi'nin koleksiyonlarıyla devam etmiştir. Medici Ailesi'nin hamiliğini yaptığı sanatçılar, sadece sanat eseri üretmekle kalmamış, hem müze koleksiyonunun oluşturulmasında küratör olarak hem de eserlerin onarımını sürecinde bir anlamda konservatör/restoratör olarak görev yapmışlardır.<sup>125</sup> Özel koleksiyonlar müzelere dönüştürüldüğünde müze uzmanlarına daha fazla önem verilmeye başlandığı için sanatçılar ikinci plana atılmış, öte yandan II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda yaşanan sosyo-kültürel değişimlerle birlikte müzelerdeki eski yerlerini tekrar almaya başlamışlardır.<sup>126</sup> Özellikle çağdaş sanat söz konusu olduğunda müze ve sanatçı arasında birbirlerine karşılıklı fayda sağlayan bir ilişkiden söz etmek yanlış olmaz.

Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında sanatçıların pek çok rolü vardır. En önemli rollerinden biri "aracı"lık rolleridir. Sanat eseri ve izleyici arasındaki bağlantıyı kuran kişi olarak, diğer bir deyişle "aracı" olarak görev yapan

---

<sup>123</sup> Herbert READ, "The Museum and the Artist", 291.

<sup>124</sup> Özlem ÜNER, "Siyasi Bir Araç Olarak Sanat", 27.

<sup>125</sup> Bkz. (47), ARTUN, 62.

<sup>126</sup> Jennifer L. RESTAURI, *Not Only Creators, But Also Interpreters: Artist/Curators in Contemporary Practice*, 2.



sanatçı aynı zamanda yönetici, eğitmen, küratör, gözetmen, teknisyen, danışman, izleyici, tasarımcı ve araştırmacı rollerini de üstlenmektedir.<sup>127</sup>

En genel anlamıyla iki taraf arasında aracılığı sağlayan, üretici ile tüketici arasında bağlantı kuran üçüncü tarafa “aracı” adı verilmektedir. Aracı taraf, kurduğu bu bağlantıya artı değer de katmaktadır. Artı değer kavramı ticaretle yakından ilişkili olsa da burada sanatçının eser ve izleyici arasındaki ilişkiye sağladığı katkı anlamına gelmektedir. Müze ya da galeride izleyici eserle doğrudan da ilişki kurabilir. Ancak doğrudan kurulan bu ilişki yardım alınmadan kurulan bir ilişkidir.<sup>128</sup> Bazı çağdaş sanat pratiklerini ilk bakışta, aracısız ya da yardım almadan anlamlandırmak, yorumlamak zor olabilir. Böyle durumlarda aracının kattığı artı değer, söz konusu eseri algılamayı ve anlamlandırmayı kolaylaştırmaktadır. Bu artı değer, etiket, bilgi panosu ya da katalogda sunulabileceği gibi aracı olarak sanatçının vereceği bir panel ya da yapacağı bir konuşma, rehberlik veya atölye çalışmasıyla da izleyiciyle buluşabilmektedir. “Aracı”lık görevini elbette bir küratör de icra edebilir. Ancak buradaki fark sanatçının, eseri üreten/yaratan kişi olarak kendi deneyimlerini ve dünyasını aktarmasıdır. Özellikle bir panel organize edildiğinde ya da bir atölye çalışması planlandığında sanatçı izleyici ile doğrudan etkileşime girme fırsatı elde etmiş olmaktadır.

En az izleyici kadar, “aracı”lık görevi üstlenen sanatçı da bu bağlantıdan fayda sağlamaktadır. Özellikle bir panelde ya da atölye çalışmasında izleyiciyi tanınması, izleyiciyle fikir alış verişinde bulunması, metodoloji konusunda izleyiciden aldığı geri bildirimler kendi sanat eseri üretimini olumlu yönde etkilemekte ve eserinin algılanma biçimi hakkında fikir sahibi olmasına katkı sağlamaktadır.<sup>129</sup> Dolayısıyla bu faydanın iki yönlü bir fayda olduğu düşünülebilir.

Çağdaş müzelerin adeta bir laboratuvar, inşa alanı, dağıtım kanalı gibi kabul edildikleri düşünüldüğünde küratörün yanı sıra sanatçının da dinamik bir aracılık görevi üstlenmesi, sergilerin müzelerin doğasına uyum sağlamasına yardımcı olurken

---

<sup>127</sup> Lisa MORAN, “The Role of the Artist in a Museum or Gallery”, [www.imma.ie/en/downloads/lisamorannessayartistspanel.doc](http://www.imma.ie/en/downloads/lisamorannessayartistspanel.doc), İzlenme tarihi 02.03.2018.

<sup>128</sup> A.g.m.,1.

<sup>129</sup> A.g.m.,2.

aynı zamanda çağdaş sanatın doğasına uygun olarak sanat ve izleyici ilişkisinin yapılandırılmasına da katkı sağlamaktadır.

Küratörlük tek bir tanımı olmayan, bünyesinde pek çok uygulamayı, işlevi ve uzmanlığı barındıran bir kavramdır. Küratörlük deneyim ve bilgiyi üretme, aracılık etme ve yansıtmanın gerçek bir yöntemi olarak disiplinler ve kültürlerarası bir bağlam içinde konumlandırılmaktadır.<sup>130</sup> Sanatsal pratikler çeşitlendikçe, sanat eserlerine yönelik küratöryel uygulamalarda da çeşitlenme gözlemlenmiştir. Küratör artık sadece koleksiyonu koruyan ve sergileyen kişi değil, farklı bakış açıları çerçevesinde sanat eseri aracılığıyla iletişim kuran kişi haline gelmiştir. Küratörlük uygulamasının bugün sergi yapmanın ve sanat eserlerine bakıcılık etmenin ötesine geçtiği açıktır. Küratörlerin sanatın deneyimini görünür kılan şeyleri seçerek süreci yönetmek, sanatçıların üretimini çerçevlendirmek ve kavrama oturtmak ve sanatçıların rekabet ettiği pazarı gözlemlemek gibi daha başka görevleri de vardır. Küratörler aynı zamanda koleksiyonculara, sponsorlara ve müze yöneticilerine destek verir, basın ve hükümet ile işbirlikleri kurar, başka bir deyişle, sanatın üreticileri ile toplumdaki iktidarlar arasında aracı olarak hareket ederler.<sup>131</sup>

Küratör sanat eserinin yorumlanmasını sağlayan, izleyiciyle buluşturan kişidir. Sanat eserini, fikirleri, nesnelere bir araya getirerek bir algı, kavram, bakış açısı oluşturur; görsel, kavramsal ve ilişkisel diyaloglar ortaya koyarak iletişim kurar. Sergiler de bu iletişime zemin oluşturan mekanlardır.

21. yüzyılda küratöryel bağımsızlık ve sanat pratiğinde çeşitlenmeyle birlikte sanatçı-küratör figürü ortaya çıkmıştır. Küratörün söz konusu görev ve sorumluluklarını üstlenen sanatçı sergi sürecine üreten/yapan/yaratan kişi olarak kendi deneyimini de getirmektedir. Mekanı, nesnelere ve bir medyum olarak serginin kendisini kendi fikirleri, ilgileri, sanatsal anlayışı ve estetik duygusu doğrultusunda

---

<sup>130</sup> Anton VIDOKLE, "Art Without Artists?", <http://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>, İzlenme tarihi 01.03.2018.

<sup>131</sup> A.g.m.

kullanmaktadır. Eserleri bir araya getirirken eserlerin yaratıcısı olan sanatçıların okumasıyla birlikte yeni bir okuma ortaya koymaktadır.<sup>132</sup>

Sanatçının küratörlüğünü yaptığı sergilerin, geleneksel küratöryel uygulamalar olarak kabul edilen uygulamaları inceden inceye irdelediğini ve hatta alışlagelmiş halini bozduğunu öne sürmek mümkündür. Bu anlamda söz konusu sergiler çoğu kez kendini yansıtan, sergilemenin tarihçesini inceleyen ve ona atıfta bulunan ama aynı zamanda onlarla aynı fikirde olmayan bir yapı ortaya koymaktadır. Küratör rolü üstlenen sanatçı doğası gereği küratörlük ve sergileme eylemini sorgulamaktadır. MoMA'nın ortaya koyduğu "Sanatçının Seçimi" (Artist's Choice) serileri 1989'da, sanatçı Scott Burton'un müzenin koleksiyonundan eser seçmesi, yan yana getirmesi ve yorumlaması için davet edilmesiyle başlamıştır.<sup>133</sup> Bu program sanatçıları müzenin koleksiyonundan bir sergi yapmak üzere küratörlük yapmaya davet etmektedir. Bu proje, sanatçıların sergileme sürecinde müzenin kendi küratörlerinden daha yenilikçi ve daha deneysel bir yaklaşım benimsediklerini göstermiştir. Sanatçılar koleksiyondan daha az göze çarpan eserleri seçmiş, nesnelere alışılmışın dışında bir yaklaşımla gruplamış ve oluşturdukları seçkiyi derinlemesine anlatmaktansa daha imalı bir anlatım tercih etmişlerdir. Bu yönüyle küratör olarak sanatçı, profesyonel küratörün içinde çalışmak zorunda olduğu sınırları kırmakta; sanat eseri ve izleyici ilişkisi için yeni bir durumu yaratabilmek adına koleksiyondaki ilginç detayları vurgulamaktadır.<sup>134</sup> Bu bağlamda sanatçı-küratörlerin sergiye adeta bir esermiş gibi yaklaştıklarını söylemek yanlış olmaz.

Sanatçı-küratör için hem serginin hem de sergilenen eserlerin kendi temsilleri vardır. Sanatçı-küratör, sanatçının bir kavram, fikir, söylem ya da sorgulama doğrultusunda eserini yaratması gibi sergiyi düzenlemektedir. Sanatçı-küratör şüphesiz hem sergileri hem de çağdaş küratöryel uygulamaları şekillendirmiştir. Sanatçı tarafından bir medyum olarak kullanılan sergi, küratörlük pratiğini okumaya yeni yaklaşımlar getirmektedir.

---

<sup>132</sup> Joseph DOUBTFIRE, Giulia RANCHETTI, "Curator as Artist as Curator", <https://curatingthecontemporary.org/2015/04/30/curator-as-artist-as-curator/>, İzlenme tarihi 03.03.2018.

<sup>133</sup> MoMa, <https://www.moma.org/calendar/groups/19>, İzlenme tarihi 05.03.2018.

<sup>134</sup> Bkz. (132), DOUBTFIRE ve RANCHETTI.

Özetle, çağdaş sanat söz konusu olduğunda sanatçıların müzelerde toplumla buluşması sürecinde rol almalarının gerekliliği ve önemi yadsınamaz bir olgudur. Sanatçılar ister aracı rolü, ister küratör rolü, ister daha farklı bir rol üstlenmiş olsun, sanatçı ile iş birliğinin sergileme sürecine sanatçıların fayda sağlayacağı, eser-izleyici arasındaki ilişkiyi doğru bir şekilde yapılandıracağı, küratöryel uygulamalara farklı yaklaşımlar kazandıracağı açıktır.

### 5.2.2 Küratörler

“Küratör” (curator) sözcüğü Latince muhafaza etmek anlamına gelen “cura” (cure) sözcüğünden gelmektedir.<sup>135</sup> “Küratör”, en genel anlamıyla müze, galeri, arşiv veya kütüphane koleksiyonunun yöneticisi olarak kabul edilmektedir. Küratör kavramı sanat dünyasında yeni bir kavram değildir. Ancak geçmişten günümüze görevlerinde büyük değişiklikler olmuştur. 1970 öncesinde küratör sadece belirli bir koleksiyonu yöneten, o koleksiyon üzerinde uzmanlaşmış, eserlerle ilgili kesin ve net bilgilere sahip kişilerdi.<sup>136</sup> Geleneksel sanatla ilgilenen küratörler, genellikle doğasında sanat tarihinin önemli dönemlerini barındıran sergiler yapmaktadırlar. Bu tür sergilerde sanat eserleri çizgisel düzende, bazen de kronolojik olarak tarihsel bakış açısıyla hazırlanmış şekilde izleyicileriyle buluşturulmaktadır.<sup>137</sup> Özellikle 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleştirilen sergilerde küratör genellikle eserlerin bekçisi, eserlerden sorumlu kişi rolünü üstlenmiştir. Bu tür sergilerde tarihsel önem olduğu gibi izleyici aktarılmaktadır. Bu anlatım küratörün her bir eseri belirli bir sıra dahilinde konumlandırmasıyla gerçekleştirilmektedir.<sup>138</sup>

1960’ların sanat anlayışı, Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi sanat akımları ise sergilere ve küratörün rolüne tamamen yeni bir anlam yüklemiştir. 1960’lar ve 1970’lerde, gelişmekte olan çağdaş sanat dünyasında farklı bakış açılarına sahip küratörler yeni yeni ortaya çıkmaya başlamıştır.<sup>139</sup> Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kavramsal sanatın yeni kavramlarıyla ve farklı disiplinleri birleştiren yeni açılımlarıyla birlikte sanatla ilgili pek çok kavram ön

<sup>135</sup> The Curators, <https://thecurators.com/>, İzlenme tarihi 30.03.2018.

<sup>136</sup> Dave BEECH-Mark HUTCHINSON, “Inconsequential Bayonets? A Correspondence on Curation, Independence and Collaboration”, 56.

<sup>137</sup> Bkz. (89), ACORD, 448.

<sup>138</sup> Andrew WILSON, “Making New”, 195-196.

<sup>139</sup> Bkz. (101), CALDERONI, 79.

plana çıkarılmış ve tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar modernist sürecin sanat anlayışlarını alt üst etmiş, farklı bir ivme kazanarak günümüze kadar gelmiştir. Bugün yeni medya olanakları ile alışlagelmiş sanatla ilgili tartışılan birçok kavram bu dönemde temelleri atılan açılımların birer sonucudur.

Küratörün kurduğu ilk ilişki sanat piyasası ile kurduğu ilişkidir. Çünkü müzelerde çalışan küratörler müzeye eser alımında tespit eden, değerlendiren ve aracılık eden kişilerdir. Küratörlerin müzelerdeki geleneksel rollerine ek olarak 1970’lerde yaygınlaşmaya başlayan yeni çağdaş düşünceyle birlikte özellikle çağdaş sanat müzelerinde çalışan küratörler bu “aracılık” rolünü de üstlenmişlerdir.<sup>140</sup> Dolayısıyla modern müzecilik anlayışının gelişimiyle birlikte küratörlük kapsamlı bir uzmanlık alanı olarak kabul görmeye başlamıştır. Hatta küratörler bu dönemde kültürel ürünlerin ekonomisini şekillendirmeye başlayan, sanatçı ve yapıtlarının değerlerini belirleyen birer aktör haline gelmişlerdir.<sup>141</sup>

Bu dönemde ön plana çıkan küratörler sanat tarihini aktarmaya yönelik sergiler yapmak yerine sergilemenin de doğasına uygun olarak deneyimlemeye ve küratöryel uygulamaların eleştirisine yönelmişlerdir. Diğer bir deyişle, o dönemdeki sanatçıların avangart sanatsal girişimleri, küratöryel uygulamalardaki avangart eğilimlerle karşılık bulmuştur. Bu yeni ortaya çıkan küratörler aynı birer sahne ya da orkestra yöneticisi gibi görülmeye başlanmışlardır.<sup>142</sup> Çoğunlukla çağdaş sanatla ilgilenen kurumlar tarafından bu küratörler sanat tarihi alanında iyi derecede bilgi sahibi olmalarından ziyade geniş ağları, etkili sosyal yetenekleri, belirli bir konu üzerindeki uzmanlıkları, güçlü vizyonları sebebiyle aranan isimler olmaya başlamışlardır.

Artık yeni müze küratörlerinin rolü, geçici, dinamik, tarihsel akışı olmayan sergiler planlamaktır. Onlar için önemli olan sergilerin tematik ve kavramsal olarak ilişkili olmasıdır.<sup>143</sup>

Küratöryel uygulamaları farklı olsa da Hans Ulrich Obrist, Maria Lind, Eric Troncy, Sabine Breitweiser, Ute Meta Bauer, Thelma Golden ve Hou Hanro gibi küratörlerin

---

<sup>140</sup> Bkz. (136), BEECH-HUTCHINSON, 54.

<sup>141</sup> Bkz. (89), ACORD, 448.

<sup>142</sup> A.g.m., 448.

<sup>143</sup> A.g.m., 449.

bu görüşe sahip oldukları ve bu bakış açısıyla küratöryel uygulamalar yaptıkları ileri sürülebilir. Çünkü bu isimler, bireysel yaratıcılık bağlamında özgün çalışmalar yapmalarının yanı sıra kuramsal ve entelektüel yöntemleri birbirlerini tamamlar nitelikte etkili bir biçimde kullanmaları açısından da önemli küratörlerdir. Son 30 yıl içinde küratöryel uygulamalarda yaşanan köklü değişiklik bu küratörlerin sayesinde olmuştur.<sup>144</sup> Çağdaş sanat küratörlerinin rolleri, statüleri ve konumları onların temellerini attığı bu süreçte büyük değişime uğramıştır. Bu küratörler sanatsal üretimlerin, küratöryel uygulamaların ve sergileme tasarımlarının gelişmesini sağlamışlardır.<sup>145</sup> Küratörlüğe neredeyse yeniden şekil veren bu küratörler küratörlerin sadece koleksiyon yöneticisi olarak görünmesine adeta bir son vermiştir.

Çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşması süreci, bir söylem oluşturmayı ve iletişim kurmayı gerektirmektedir. Çağdaş sanat eserlerinin disiplinlerarası doğası söylemsel tavrıyla bütünleşmekte ve sanat eserinin iletişimi bir gereklilik haline almaktadır. Eserlerin ayrı ayrı iletişim kurabilmeleri için de kavramsal bir çerçeve dahilinde toplum tarafından erişilebilir olmaları gerekmektedir. Bu noktada kavramsal çerçeveyi oluşturma rolü küratöre düşmektedir. Müzede çalışan küratörün geleneksel rolünün yanı sıra çağdaş sanat eserlerinin söylemsel tavrını iletmede daha fazla özgür ve özerk olmalarının gerekliliği de böylece ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan endüstrileşme sonrasında, kültürel ve demografik değişimlerin ortaya çıkmasıyla müzelerde daha çok izleyici ve hizmet odaklı bir anlayış gelişmiştir. Müzeler izleyiciyi aktif bir katılımcı olarak rol alma konusunda yönlendirmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin politik ve ekonomik değişimlerle de desteklenmesi müzelerde çalışan küratörlerin rolünü de değişime zorlamıştır.<sup>146</sup> Küratörler artık alanında uzmanlaşmış, seçkin bir bilgi birikimine sahip, farklı açılardan bakabilen, problemlere uygun çözümler yaratabilen, profesyonel uygulamalar ortaya koyabilen kişiler haline gelmişlerdir.<sup>147</sup>

Ancak idaresi zor, sürekli değişen ve farklı malzemelerle ortaya konmuş sanat eserleriyle çalışmak küratörlerin işini zorlaştıran başlıca etmen olmuştur. Bu tür eserleri toplumla buluştururken bazen küratörlerin de bakış açısını değiştirmeleri gerekliliği

---

<sup>144</sup> Jens HOFFMANN, "A Certain Tendency of Curating", 138.

<sup>145</sup> Bkz. (138), WILSON, 195.

<sup>146</sup> Bkz. (112), SCHUBERT, 56.

<sup>147</sup> Carlos BASUALDO, "The Unstable Institution", 48-49.

doğmuş; kesin ve net bilgilerden ziyade belirsizlik ve kuşku ile uğraşmak durumunda kalmışlardır. Küratörler bir anlamda dinleyici rolü üstlenmek zorunda kalmıştır. Uzman olarak küratör, sanatın ne olduğunu ve sanat için neyin iyi olduğunu bilirken, dinleyici olarak küratör tek tek her bir eserin ihtiyacı olan şeyi keşfetmek mecburiyetinde kalmıştır. Dolayısıyla dinleyici olarak küratörün sanatçıyla, sanat eseriyle ve kurumla olan ilişkileri iyi ve doğru bir şekilde kurması onun işini kolaylaştıracak başlıca yollardan biri olmuştur.<sup>148</sup>

Süreç odaklı ve katılımı teşvik eden bir sanat türü olan yeni medya sanatının da küratörün, sanatçının, izleyicinin ve kurumun üzerinde büyük bir etkisi vardır. 21. yüzyılda sosyal ve teknolojik gelişmeler küratörlerin teknoloji, bilişim, yeni sistemler, yazılımlar gibi farklı konulara odaklanmalarını gerekli kılmıştır. Yeni medya sanat pratikleriyle sergi yapan küratörlerin teknik bilgilerinin olması önem taşır hale gelmiştir. Teknik bilgisi olan küratörler izleyicinin eserle iletişim kurmasını ve onunla etkileşim içine girmesini sağlayacak küratöryel uygulamaları bulmakta daha az zorluk çekmektedirler. Disiplinlerarası bir sorumluluk sahasına sahip küratör, serginin estetik yönüyle ilgilenen bir tasarımcı olmasının yanı sıra teknisyen ve yazılımcı rolünü de üstlenmektedir.<sup>149</sup> Yeni medya sanat yapıtlarının üretim sürecini gözlemlene ve sanatçılarla iş birliği içinde çalışma fırsatı bulan küratörler küratöryel anlamda yeni yaklaşımlar geliştirebilmekte ve söz konusu eserleri özgün bir biçimde toplumla buluşturabilmektedir. İşbirliğine dayalı bu süreç küratöryel uygulamaları daha etkili bir hale getirmektedir.

Etkileşimli sanat eserleri üreten ve sergileyen sanatçıların ve küratörlerin en önemli mücadelesi de müzeyi ve benimsediği küratöryel uygulamaları bu yeni sanat pratiğinin gerektirdiği şekle dönüştürebilmektir.<sup>150</sup> Özellikle disiplinlerarası büyük sergiler, küratörlerin sahip olduğu rolü ve yaratıcılığı en üst düzeye çıkardığı için hiç şüphesiz daha fazla önem arz etmektedir. Artık küratörler, müze ya da sergi için sadece sanat yapıtlarını seçmek, koleksiyona dahil etmek ve belirli bir yere yerleştirmek gibi geleneksel rolleriyle yetinmemektedir. Yeni süreçte, geniş bir idari rol de oynayıp kavramsal çerçeveyi belirlemek, çeşitli disiplinlerden uzman katılımcılar seçmek, çalışma ekiplerini yönlendirmek, mimarlarla çalışmak,

---

<sup>148</sup> Bkz. (136), BEECH-HUTCHINSON, 56.

<sup>149</sup> Nora O'MURCHU, "Collaborative Modes of Curating Software", 88.

<sup>150</sup> Bkz. (100), MULLER- EDMONDS- CONNELL, 203.

profesyonel sunuş ve sergileme teknikleri kullanmak, sergi kataloğunu hazırlamak ve bastırmak gibi bir takım aşamaları da takip etmek ve uygulamak zorundadır.<sup>151</sup>

Tarihsel süreç içinde kúratörlerin rollerinin geçirdiği evrim ve geldiği nokta düşünöldüğünde sergilemede ve sanatsal söylemin üretilmesinde kúratörün önemli bir rolü olduğu açık ve nettir. Bu noktada, kültür ve sanat dünyasında kúratörlerin en az sanatçılar kadar önemli rollerinin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Acord'a göre, özellikle çağdaş sanat dünyasında kúratörler "sanat dünyasının başlıca aracıları" olarak ön plana çıkmışlardır. Çünkü kúratörler geleneksel rollerinden sıyrılıp kurumsal bürokrasi, sanat piyasası, sanatsal temsil ve toplumsal beğeni arasında aracılık yapmaktadırlar.<sup>152</sup>

Özellikle çağdaş sanatta kúratöryel uygulamaların etkili bir şekilde ortaya konması kúratörün sanat dünyasını iyi bilmesiyle ilişkilidir. Eğer kúratör söz konusu sanat eserlerini iyi biliyorsa ve o alanda uzmanrsa bu eserleri toplumla paylaşmada da daha yetkin olabilmektedir. Ancak tarihsel süreç içindeki gelişmelerle birlikte sadece uzmanlık yeterli olmamakta, kúratörlerin aynı zamanda sanatsal ortamı ve sanat piyasasını takip etmesi, sorunlar üzerinde düşünerek çözümler yaratması ve sanatın gelişiminin takibini yapması da gerekmektedir.<sup>153</sup>

Kúratörler en geniş çerçevede sanat eserinin mekandaki varlığını etkileşime açmak ve geliştirmekle yükümlüdür. Kúratörler, "Beyaz Kúp" tarzı sergilemenin bir adım ötesine geçerek sanat eserini gerçek hayatta yeniden yaşatmayı sağlamalıdır. Bu durumda kúratörlerin ihtiyaç duyduğu şey kúratöryel uygulamanın yapılmasından ve geliştirilmesinden önce izleyicilerin deneyimlerini yeniden ele almaktır.

Kúratörler, ister sergi salonunun içinde ister farklı bir mekanda olsun, eserleri izleyiciyi hayal etmeye sevk edecek hiçbir şey bırakmadan sergilemek yerine merak uyandıracak, şaşkınlık yaratacak ve hayal kurmaya teşvik edecek şekilde sergilemelidirler.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Naile SALMAN ÇEVİK, "Günümüz Sanat Ortamı ve Kúratör Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme", 107.

<sup>152</sup> Bkz. (89), ACORD, 447.

<sup>153</sup> Bkz. (151), SALMAN ÇEVİK, 106.

<sup>154</sup> Bkz. (73), HUGHES, 36-37.



Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda küratörlerin sadece eserleri koleksiyona dahil etme, sergileme ve yorumlama konularında uzman kişiler olmadığını, aynı zamanda sanatın sosyal ilişkilerini kuran ve sürdüren birer iş birlikçi olduklarını söylemek mümkündür. Küratörün işi sadece bir sanat eserini korumak, analiz etmek ve sunmak değildir; asıl olarak çağdaş yapıtlar elde etme yoluyla onu zenginleştirmektir.<sup>155</sup>

Küratöryel uygulamalar açısından düşünüldüğünde bu kadar farklı sanat eserinin karşısında küratörün rolünün ne olduğu akla gelen ilk sorulardan biridir. Yaygın olarak verilen cevap da küratörün sergileme uzmanı olduğudur. Ancak yukarıda da detaylı bir şekilde bahsedildiği gibi küratörlerin başta aracılık, üreticilik, uzlaştırıcılık ve eleştirilenlik olmak üzere birçok rolü vardır.<sup>156</sup> Küratörlerin görev ve sorumlulukları şu şekilde sıralanabilir:

- Pek çok kuramsal teoriyle bilgi dağarcığını geliştiren küratör, küratöryel teknikleri, stratejileri ve yöntemleri belirler ve uygular.
- Uzman olarak küratöryel uygulamaları verimlilik, erişilebilirlik, şeffaflık ve teknik kriterler açısından değerlendirir ve geliştirir.<sup>157</sup>
- Müzede çalışan küratörler sanatçı ve kurum arasında aracılık görevi görmektedir.<sup>158</sup> Bu, yönetmek zorunda olduğu üretim süreci açısından olduğu kadar pek çok sanatçının sanat kurumları hakkında sahip olduğu eleştirel bakış açısı yönünden de zor bir görevdir.
- Küratörün belirli bir yaratıcılık niteliği olmalıdır. Küratör bir anlamda sanatçı kimliği taşıması beklenen bir tasarımcıdır. Bu çerçevede küratörün görevi izleyicileri düşündürmek, onları heyecanlandırmak ve bir takım etkileşimli uygulamalarla onları serginin içine dahil etmektir. Bunu gerçekleştirebilmek için de özgün ve yenilikçi tasarımlar yapabilmeleri gerekmektedir.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Bkz. (136), BEECH-HUTCHINSON, 58.

<sup>156</sup> Bkz. (90), WILSON, 207.

<sup>157</sup> Bkz. (136), BEECH-HUTCHINSON, 55.

<sup>158</sup> Bkz. (101), CALDERONI, 76.

<sup>159</sup> Bkz. (151), SALMAN ÇEVİK, 105.

- İzleyicilerin aksine, küratörler uzman araçlar olarak eserlerin yeterli derecede algılanmasını sağlayacak kodları ve süreçleri bilmektedir. Araçlar, sanat eserlerini kendi uzmanlık alanlarında yeniden düzenleyerek sanatsal bilgiyi ortaya koymaktadırlar.
- Çağdaş sanat küratörleri sanatsal anlamı yapılandırmak ve onunla iletişim kurmak için gereken kültürel kaynakların ne olduğunu ve nasıl yapılması gerektiğini inceleyen kişilerdir.<sup>160</sup>
- Küratör mevcut işaretler, kodlar ve materyallerden doğan anlamı sınırlayan, kapsamını belirleyen, yorumlayan ve yeniden yaratan kişidir. Sergi yapma sürecinde küratör sadece büyük yapının bir parçasıdır, o yapının merkezi değildir.<sup>161</sup>
- Küratör, eserleri toplumla etkili bir biçimde buluşturmak için farklı format ve sergileme tekniklerini araştırır.
- Küratörün başlıca rolü entelektüel açıdan sanatla, sanat eserinin anlamıyla ilgili olmak ve bu anlamı eserin toplumla buluştuğu sergi mekanın bağlamıyla uyum sağlayacak doğrultuda düzenlemektir.
- Küratörün sorumluluğu hem yorumlayıcı hem de uygulayıcı özelliktedir. Çünkü sergi yapmak sanat ve toplum arasındaki karmaşık ilişkiye yeni yöntem ve çözümler sunma işidir.<sup>162</sup>

Kısaca özetlemek gerekirse, küratörlerin iki temel sorumluluğu vardır. Bunlardan ilki sanatçıların değişken temalarda ortaya koydukları eser ya da projeleri kavramak ve sanatsal anlamı ortaya koymaktır. Diğer sorumluluğu ise, sanatçı, kurum, uzmanlar arasındaki ilişkilerin kurulmasına yardımcı olmak ve bu ilişkileri geliştirmektir. Kurulacak ilişkilerden kastedilen durum, sanatçının eserini yaratırken ihtiyaç duyacağı katılımcıları bulmak, izleyicileri teşvik etmek, iş birlikçilerle birlikte çalışmak ve bütün bu ilişkileri serginin genel teması dahilinde her bir esere ve

---

<sup>160</sup> Bkz. (89), ACORD, 452.

<sup>161</sup> Bkz. (144), HOFFMANN, 139.

<sup>162</sup> Bkz. (114), ENWEZOR, 110.

projeye önem vermelerini sağlama, tecrübe etme doğrultusunda düzenlemektir.<sup>163</sup> Bunların yanı sıra küratörler, serginin bağlamına ilişkin yeni anlamlar yaratılmasına olanak sağlama ve serginin ötesinde farklı sonuçlara ya da üretilere ön ayak olma sorumluluğunu da üstlenmektedir.

### 5.2.3 Konservatörler/Restoratörler

Müzelerin temel işlevlerinden ilki sahip olduğu koleksiyonları korumak ve onların nesilden nesile geçmesini sağlamaktır. Koleksiyonların ömrü, müze binasında çevresel etkilere karşı korunmalarıyla doğru orantılı olarak uzamaktadır.<sup>164</sup> Koleksiyonların hırsızlık, vandalizm, kaybolma, yok olma tehlikelerine karşı güvenlik altına alınmaları koruma işlevinin bir parçası olsa da burada konu edilen nem, sıcaklık, ışık, biyolojik etkinlik, kirlilik, gaz, doğal afetler ve insan faktörü gibi nesnelerin fiziksel, kimyasal ve biyolojik açıdan bozulmalarına neden olan etmenlere karşı korumadır. Nesnelerin bozulmasına yol açan bu etmenleri ortadan kaldırmak ve bozulmaya maruz kalmış nesnelerin bakım ve onarımını yapmak müzelerin görevidir. Konservasyon uygulamalarıyla müzeler nesnelerin sahip olduğu bilgilerin açığa çıkarılmasına yardımcı olarak ve yaşam sürelerini uzatmak için elverişli şartları sağlayarak nesneleri toplumun erişimine sunmaktadır.<sup>165</sup> Bu görevi müzelerde konservatörler/restoratörler üstlenmektedir.

Konservatörlerin/restoratörlerin Avrupa Konservatör-Restoratör Dernekleri Konfederasyonu (E.C.C.O.- European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations) tarafından belirlenmiş olan görev ve sorumlulukları şunlardır:<sup>166</sup>

- Konservatörlerin/restoratörlerin başlıca görevi, kültürel varlıkların şimdiki ve gelecek nesillerin yararına korunmasıdır. Konservatörler/restoratörler, estetik ve tarihi önemi ile fiziksel bütünlüğü açısından kültürel özelliklerin anlaşılmasına katkıda bulunur.

<sup>163</sup> Claire DOHERTY, "Curating Wrong Places...or Where Have All the Penguins Gone?", 103.

<sup>164</sup> Mehmet UĞURYOL, "Müzelerde İklim Denetimi", 97.

<sup>165</sup> Elizabeth PYE, *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*, 24.

<sup>166</sup> E.C.C.O. Professional Guidelines I, [http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user\\_upload/ECCO\\_professional\\_guidelines\\_I.pdf](http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_I.pdf), İzlenme tarihi 05.03.2018.

- Konservatörler/restoratörler, kültür varlıklarının fiziksel incelemelerini, konservasyon-restorasyon uygulamalarını ve tüm prosedürlerin belgelenmesini yapmakta ve yürütmektedir.
- Konservatörler/restoratörler, konservasyon-restorasyon uygulamaları geliştirir ve bu konuda araştırma yapar.
- Kültür varlıklarının konservasyonu-restorasyonu için tavsiye ve teknik yardım sağlar.
- Piyasa değeri hakkında herhangi bir yorumda bulunmadan kültür varlıklarıyla ilgili teknik raporlar hazırlar.

Konservasyon yöntemleri eserlerin doğasına, malzemesine göre çeşitlilik göstermektedir. Başka bir deyişle kağıt, ahşap veya metal eserlerin, arkeolojik malzemelerin ya da tarihi yapıların konservasyon uygulamaları farklıdır. Müzeler sahip oldukları koleksiyonun niteliğine, doğasına, malzemesine göre bir konservatör/restoratör istihdam eder ya da dışarıdan hizmet alma yoluna gider. Ancak uzmanlık alanları her ne olursa olsun müzelerde eserlerin toplumla buluşturulması sürecinde tüm konservatörler/restoratörlerin ortak görev ve sorumlulukları vardır.<sup>167</sup> Bunlar;

- Eserlerdeki bozulmaları tespit etmek ve bu bozulmaların ya da eser hasar görmüşse bu hasarın nesne açısından risklerini değerlendirmek,
- Bozulmaların en aza indirgenmesi için önleyici koruma çalışmaları yapmak,
- Bozulma ve hasara karşı alınacak önlemlerin nesnelerin malzemelerine uygun olup olmadığına karar vermek,
- Farklı malzemeler konusunda teknik bilgiye sahip olmak,

---

<sup>167</sup> Paul M. WHITMORE, *Conservation Science Research: Activities, Needs and Funding Opportunities*, 9.

- Sergilemede ve depolamada eserlerin korunmasına yönelik uygun koşulları sağlamak,
- Eser bir yerden başka bir yere taşınacaksa, nakliye öncesinde eserin doğru paketlenmesini, nakliye sırasında da doğru taşınmasını sağlamak,
- Sergileme, depolama, taşıma ve nakliye esnasında esere zarar vermeyecek etkisiz (inert) malzemelerin kullanılmasını sağlamaktır.

Konservatörler/restoratörler, bu görev ve sorumluluklarının yanı sıra bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak, sanatçının yarattığı eserin özgün görünümünü ve işlevlerini anlamak için malzeme ve üretim teknolojilerini tanımlamaktadırlar. Konservatörler/restoratörler, sanatçı tarafından esere atfedilen estetik ve sembolik değeri tanımlamak için sanat tarihçileri, küratörler ve diğer uzmanlarla birlikte çalışmaktadırlar.<sup>168</sup>

En genel anlamıyla küratörler, sanat eserleriyle entelektüel açıdan bir ilişki kurarken, konservatörler/restoratörler eserlerin fiziksel açıdan bakımı, muhafazası, idamesi ile ilgililerdir. Ancak günümüzde çağdaş sanatın soyut yönleri ve doğasındaki değişim kavramı çağdaş sanat konservatörleri/restoratörlerinin rolünü büyük ölçüde değiştirmiştir. Nasıl küratörlerin rolü eser bakıcılığından üretim, pazarlama ve kültür endüstrisiyle ilgili faaliyetlerin yaratıcılığına doğru bir değişim göstermişse ve artık eserle ilgili karar alıcı mercilerin başında geliyorlarsa, konservatörler/restoratörler de aynı şekilde sanatçıların eserleriyle ilgili üretim sürecinde belirledikleri amaçlarını sürdürmek ve toplumun sanat eserine erişimini sağlamak için eserin nasıl sergileneceğine ilişkin karar veren uzmanlar arasında yer almaya başlamışlardır.<sup>169</sup> Hem küratörlerin, hem de konservatörler/restoratörlerin mesleki uzmanlıklarından dolayı eserle ilişkisi farklı olsa da her iki aktör de eserin anlaşılması ve algılanması yönünde çalışmaktadırlar.

Çağdaş sanat söz konusu olduğunda konservatörler/restoratörler için birincil kaynaklara ulaşmanın daha kolay olduğu düşünülebilir. Çünkü eseri yaratan

---

<sup>168</sup> Glenn WHARTON, “Artist Intention and the Conservation of Contemporary Art”, 1.

<sup>169</sup> Claire BISHOP, “What is a Curator?”, <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>, İzlenme tarihi 05.04.2018.

sanatçının hayatta olması ihtimali ya da sanatçıyı tanıyan birilerine ulaşabilme imkanı vardır. Çağdaş sanat eserine ilişkin herhangi bir hasarda ya da koruma ile ilgili bir hususta konservatörler/restoratörlerin o eseri yaratan sanatçıdan, sanatçı hayatta değilse yakınlarından ya da onu tanıyanlardan bilgi almaları mümkün olabilmektedir. Sanatçının sanatsal anlayışını, o eseri yaratırken amaçladıklarını, kullandığı malzemeyi, tekniği, eserle ilgili her türlü bilgiyi bu şekilde öğrenebilmektedirler. Ancak böyle bir durum her zaman mümkün olmamaktadır ve çağdaş sanat pratikleri söz konusu olduğunda konservasyon-restorasyon uygulamalarının tespitinde, uygulanmasında ya da malzemenin bozulmasına yönelik önleyici tedbirler alınmasında bazı sorunlar yaşanabilmektedir. Konservasyon-restorasyon alanında modern ve çağdaş sanatta kullanılan bazı malzemelere ilişkin yeni ve önemli ilerlemeler kaydedilmiş olmasına rağmen, halen modern/çağdaş malzemelerin büyük çoğunluğu ile ilgili bilgi eksikliği söz konusudur. “Çağdaş malzemeler zaman içinde ne gibi değişimler, bozulmalar gösterebilirler?”, “Diğer malzemelerle etkileşimleri nasıldır?”, “Çağdaş sanat eserini depoda muhafaza ederken ya da sergilerken nelere dikkat etmek gerekir?” gibi sorular çoğu zaman yanıtız kalmaktadır. Dolayısıyla bu durum farklı ihtiyaçları beraberinde getirmekte ve konservatörlerin/restoratörlerin yeni sorumluluklar üstlenmelerine neden olmaktadır. Bu sorumluluklardan başlıcaları;<sup>170</sup>

- Kimyasal yapılarını ve durumlarını anlamak için ve zamanla nasıl değiştiklerini/bozulduklarını anlamak için daha fazla malzeme tanımlaması ve incelemesi yapmak,
- Özellikle küçük çaptaki müzelerin/galerilerin sahip oldukları malzemelere ilişkin mevcut analiz ve tanımlama yöntemlerine erişimini sağlamak; bunun için iş birlikleri kurmak,
- Özellikle farklı malzemelerin olduğu büyük koleksiyonların hızlı bir şekilde incelenebilmesi için eserlerin malzemelerinin yerinde (in situ) tanımlanması amacıyla yöntemler geliştirmek,

---

<sup>170</sup> The Getty Conservation Institute, [http://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/modpaints/CIMCA\\_meeting\\_jun08.pdf](http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/CIMCA_meeting_jun08.pdf), İzlenme tarihi 22.03.2018.

- Zaman içinde ve/veya müdahalelerden sonra eserlerdeki kimyasal, fiziksel bozulmaların ve/veya yüzey değişikliklerinin yerinde izlenmesi için yeni yöntemler geliştirmek,
- Tanımlama için analitik yöntemlerin geliştirilebileceği ve zaman içindeki bozulmaların tespit çalışmalarının yapılabildiği daha iyi belgelenmiş, erişilebilir ve güvenilir referans kaynakları hazırlamak,
- Tüm modern ve çağdaş malzemelerin sergilenmesi ve depolanması için optimum çevresel koşulları/stratejileri oluşturmak,
- Modern ve güncel sanat eserlerinin paketlenmesi ve taşınması için yöntemler belirlemek ve kılavuzlar hazırlamaktır.

Özetle, konservatörler/restoratörler çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşması sürecinde en az küratörler kadar önemli aktörlerdir ve birçok farklı sorumluluğu yerine getirmektedir. Çağdaş sanat pratiklerinin doğası ve malzemesi göz önünde bulundurulduğunda pek çok cevaplanması gereken soru ve çözüm bulunması gereken sorun ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu noktada konservatörler/restoratörler, sanatçılar ve küratörler ile iş birliği içinde çalışarak sürece katkıda bulunmaktadır. Çağdaş sanat eserlerinin korunması, paketlenmesi, taşınması, depolanması, sergilenmesi sürecinde konservatörler önemli bir rol üstlenmekte ve eserlerin nesilden nesile geçmesini sağlamak konusunda büyük katkılar sağlamaktadırlar.

## **6 ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONLARININ MÜZELERDE TOPLUMLA BULUŞMASINDA KÜRATÖRYEL UYGULAMALAR BAĞLAMINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**

Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasındaki küratöryel uygulamalar koleksiyondaki eserleri kronolojik veya tematik olarak belirli bir sırada/grupta sergilemekten çok daha fazlasıdır. Sanatsal anlamın yapılandırılabilmesi ve toplumla paylaşılabilmesi için sergi kurulumlarının bir takım kriterleri vardır. Bunlardan ilk akla gelenler göze hoş gelecek bir çeşitlilik yaratabilmek için tablo gibi duvara asılan iki boyutlu eserlerle heykel gibi üç boyutlu eserlerin bir arada kullanılması, bir takım benzerlikler yaratmak için belirli sanat eserlerinin bir arada sergilenmesi, kolaylıkla görünen belirgin yerlere ön plana çıkması istenen “ana” eserlerin yerleştirilmesi ve mekanın bir bütün olarak temiz, çekici ve davetkar olmasıdır.<sup>171</sup>

Ancak farklı medyumlara sahip çağdaş sanat pratikleri, esere özel çözümleri gerekli kılan tamamen farklı bir takım sorunları ortaya çıkarmaktadır. Eserlerin toplumla buluşması sürecinde eseri yaratan sanatçının bir takım istek, arzu, kaygı ya da beklentileri olmakta; küratör sergileme esnasında bir takım sorunlarla karşılaşmakta, konservatör/restoratör de eserin korunmasında veya olası bir hasara karşı müdahale gerektiren durumlarda malzemedeki kaynaklı zorluklarla başa çıkmak durumunda kalmaktadırlar.

Söz konusu ana aktörler, çağdaş sanat eserlerinin doğası gereği toplumla buluşma sürecinde sayısız sorunla karşılaşılabilir. Tecrübe edilmiş birçok sorun olabileceği gibi, henüz bilinmeyen, esere, mekana ya da koşullara bağlı olarak öngörülemeyen bir takım sorunlarla da gelecekte karşılaşılabilir. Dolayısıyla bu tezin kapsamında her

---

<sup>171</sup> Bkz. (89), ACORD, 454.



bir sorunu tek tek ele almak mümkün olmamaktadır. Ancak yaklaşım, yöntem ve teknik açısından örnek teşkil edebilecek sorunlardan örnekler verilerek ve bu sorunlara yönelik çözümler irdelenerek bir durum tespiti yapılmıştır.

Ana aktörlerin küratöryel uygulamalar bağlamında karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerilerine yönelik yaklaşımlarını tespit edebilmek için çağdaş sanat alanından sanatçılar, küratörler ve konservatörler/restoratörlere yöneltmek üzere sorular hazırlanmıştır. Bu çerçevede, Türkiye’de çağdaş sanat eserleri yaratan sanatçılar, çağdaş sanat sergileri yapan küratörler ve çağdaş sanat eserleriyle ilgilenen konservatörler/restoratörlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Hem verilen örnekler hem de yapılan görüşmeler neticesinde yapılan çıkarımlar, yine bu başlık altında incelenen genel değerlendirme ve öneri bölümlerine temel oluşturmaktadır. Ayrıca çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında yol gösterici olacak bir süreç yönetimi önerisinin Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip müzeler için katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### **6.1 Ana Aktörlerle Yapılan Görüşmeler**

Bu tez kapsamında, çağdaş sanat koleksiyonlarının izleyiciyle buluşması sürecinde, özellikle sergileme bağlamında rolleri olan ana aktörlerle görüşmeler yapılmıştır. Bilimsel araştırma yöntemlerinden “görüşme” tekniğinin kullanılmasının amacı; Türkiye özelinde çağdaş sanat eserleri üreten sanatçılar, bu eserlerle çalışan küratörler ve konservatörler/restoratörlerin Türkiye’deki müzelerde çağdaş sanat koleksiyonlarının toplumla buluşmasındaki rollerini tespit etmek; söz konusu ana aktörlerin konuya ilişkin yaklaşımları, görüşleri ve deneyimleri doğrultusunda Türkiye’deki müzeler için bir durum tespiti yapmak; yapılan literatür taraması ile birlikte Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip müzeler için süreç yönetimi önerisi geliştirmektir.

Tez kapsamında toplam dokuz kişi ile yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Türkiye’de çağdaş sanat eserlerine sahip müzelerin ve bu alanda çalışan uzmanların sınırlı sayıda olması sebebiyle, ana aktörlerin sayısı her bir çalışma alanı için üç kişi ile sınırlandırılmıştır. Tespit edilen üç ana aktörün çalışma alanlarının birbirlerinden

farklılık göstermesi sebebiyle, sanatçılara on, küratörlere onbir, konservatörler/restoratörlere sekiz açık uçlu soru sorulmuş ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği tercih edilmiştir. Her bir aktör için ayrı soruların hazırlanmasındaki amaç, her birinin kendi uzmanlık alanıyla ve bakış açısıyla konuyu değerlendirmesi ve bu alandaki deneyimlerini aktarabilme esnekliğinin tanınmasıdır. Hazırlanan sorular, anket ve görüşme alanında deneyimli Gül Tüzün tarafından anlam bütünlüğü ve sıralama açısından kontrol edilmiş ve son haline getirilmiştir.

Görüşme yöntemi kapsamında ana aktörlerden ilk grubu sanatçılar teşkil etmektedir. Çağdaş sanat eserlerinin üretimi ve toplumla paylaşılması sürecindeki yaklaşımlarını ve görüşlerini öğrenmek, deneyimlerinden yararlanmak ve bu süreçte sanatçıların rolünün ne olduğunu tespit etmek amacıyla sanatçılarla görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde, farklı malzemelerle çalışan sanatçılar tercih edilmiştir. Konuyu her yönden ele alabilmek için yurt içi ya da yurt dışında bir müze koleksiyonunda eseri olan sanatçılar ile müze koleksiyonunda eseri olmayan ancak yurt içi ve yurt dışındaki müzelere, galerilere, sergilere eser gönderen sanatçılarla görüşmeler yapılmasına dikkat edilmiştir.

Sanatçılar için hazırlanan sorular eserleri üreten kişiler olarak eserlerinin sergilenme sürecinin nasıl olmasını istediklerini anlamaya yöneliktir. Ne tür eserler ortaya koyduğu, eserlerinin sergilenme sürecinde sanatçının beklentilerinin ve kaygılarının neler olduğu, söz konusu süreçte kendisinin ve diğer aktörlerin rolünün ne olduğu, izleyici algısının kendisi için ne derece önem arz ettiği gibi sorular yöneltilerek eserlerinin toplumla buluşması sürecine yönelik eseri yaratan kişi olarak sanatçıların görüş ve düşünceleri alınmıştır. Bu şekilde söz konusu süreçte ortaya çıkan sorunlar tespit edilmiş ve sanatçıların muhtemel sorunların çözümüne yönelik önerileri alınmıştır.

Çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesinde küratörlerin görev ve sorumluluklarını, sergileme sürecini, karşılaştıkları sorunları, çözüme yönelik yaklaşımlarını, deneyimlerini öğrenmek ve bu çerçevede süreçle ilgili bir durum tespiti yapmak amacıyla tez kapsamında ikinci bir grup olarak küratörlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Müzede çalışan/çalışmış olan ya da bağımsız olarak çağdaş sanat sergileri düzenleyen küratörlere sorular yöneltilmiş ve konuyla ilgili küratörlerin

görüşleri alınmıştır. Sanatçılarda olduğu gibi görüşme yapılacak olan küratörlerin seçiminde de yurt içi ve yurt dışı deneyimlerinin olmasına dikkat edilmiştir.

Küratörler için hazırlanan sorular müzede istihdam edilen ya da bağımsız çalışan küratörlerin görev ve sorumluluklarının kapsamını, çağdaş sanat eserleriyle çalışmanın geleneksel sanat eserleriyle çalışmaktan ne gibi farklarının olduğunu, ideal bir sergileme sürecinin nasıl yönetilmesi gerektiğini, söz konusu süreçte kimlerin rolü olduğunu, sergileme sürecinde karşılaştıkları sorunların neler olduğunu, sorunların çözümüne yönelik ne gibi uygulamalar yapıldığını anlamaya yöneliktir. Ana aktörler arasındaki iş birliğinin ve sanatçılarla kurulan iletişimin sürecin yönetimine bir faydasının olup olmadığı sorulmuştur. Bu sorularla mevcut durum tespiti, olası sorunlar, çözüme yönelik uygulamalar konularında veriler elde etmek üzere küratörlerin görüş ve deneyimleri öğrenilmiştir.

Görüşme yöntemi kapsamında ana aktörlerden üçüncü grup ise konservatörler/restoratörlerdir. Çağdaş sanat eserlerinin paketlenmesi, taşınması, depolarda muhafaza edilmesi, korunması, sergilenmesi konuları geleneksel sanat eserlerine göre konservatörler/restoratörler için daha zorlayıcıdır. Eserlerde birbirinden farklı çok sayıda malzemeyle çalışılmış olması konservasyon/restorasyon uygulamaları açısından yeni bir durum olmakla birlikte, her bir eser için ayrı bir problemin ve ayrı bir çözümün bulunması da uygulamaları daha da karmaşık hale getiren bir durumdur. Dolayısıyla bu alanda çalışan konservatör/restoratörlerin görüş ve deneyimleri tezin içeriğine önemli bir katkı sağlayacaktır. Müzede çalışan/çalışmış olan ya da müzelere çağdaş sanat eserlerinin korunması konusunda dışarıdan hizmet veren konservatörler/restoratörlerle görüşmeler yapılmıştır.

Konservatörler/restoratörler için hazırlanan sorularla çağdaş sanat eserleriyle çalışmanın zorlayıcı yanlarının neler olduğu ve buna karşılık çözüme yönelik ne gibi uygulamalar tercih ettikleri hakkında bilgi edinilmesi amaçlanmıştır. Müzede istihdam edilen ya da dışarıdan hizmet veren konservatörler/restoratörlerin görev ve sorumluluklarının kapsamının, çağdaş sanat eserlerinin taşınmasında, korunmasında, depolanmasında ve sergilenmesinde dikkat edilecek hususların, sergileme sürecindeki aktörlerin rollerinin neler olduğu gibi sorularla ideal bir süreç yönetiminin nasıl olması gerektiği tespit edilmiştir. Çeşitliliği olan ve farklı

malzemelerle üretilmiş çağdaş sanat eserleriyle çalışmanın ne gibi zorlayıcı yanları olduğu ve çözüme yönelik neler yapılması gerektiği hakkındaki konservatör/restoratörlerin görüşleri de sorunların ve olası çözümlerin tespitine katkı sağlamıştır.

### 6.1.1 Sanatçılar

Tez kapsamında sanatçılara yöneltilen sorularla çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşma süreci konusunda sanatçıların deneyimlerinden faydalanılmış; tezin bir sonraki alt başlığında, söz konusu sorulara verilen yanıtlar çerçevesinde genel bir değerlendirme yapılmıştır. Sanatçılar için hazırlanan görüşme soruları Ek A'da sunulmuştur.

Tez kapsamında emekli öğretim üyesi, sanatçı, müzeci Prof. Tomur Atagök, heykeltıraş Server Demirtaş ve sanatçı, akademisyen Rüçhan Şahinoğlu ile görüşme gerçekleştirilmiştir.

Çağdaş Türk ressamlarının önde gelen isimlerinden biri olan Prof. Tomur Atagök ABD'de eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye dönmüş, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Müdür Yardımcılığı görevini üstlenmiştir. 1989 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Müzecilik Yüksek Lisans Programı'nı kuran ve yürüten Atagök, Türkiye'ye ilk akademik müzecilik eğitimini getiren kişi olmuştur. Sanat ve müzecilik ile ilgili çok sayıda araştırma ve proje yürütmüş, ulusal ve uluslararası konferanslarda bildiriler sunmuş, yazılar yazmıştır. Yurt içinde ve dışında çok sayıda kişisel sergi gerçekleştirmiş, ulusal ve uluslararası sergilere katılmış ve ödüller almıştır. Bunların yanı sıra pek çok serginin de küratörlüğünü üstlenmiştir.<sup>172</sup> Hem müzecilik geçmişine sahip hem de çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden biri olan emekli öğretim üyesi, sanatçı ve müzeci Prof. Tomur Atagök'ün çağdaş sanat eserlerinin müzelerde sergilenmesi ve izleyiciyle buluşması meselesine yaklaşımı her iki alana da hakim olmasından dolayı tez açısından oldukça önem arz etmektedir.

---

<sup>172</sup> Tomur Atagök, <http://tomuratagok.com/biyografi.php?l=tr>, İzlenme tarihi 02.04.2018.

Prof. Tomur Atagök ile 01 Nisan 2018 tarihinde gerçekleştirilen yüz yüze görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır.<sup>173</sup>

Sanatçı Prof. Tomur Atagök'ün hem yurt içinde hem de yurt dışında kurum koleksiyonlarında ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Sanatçının eserleri İstanbul Modern, Sakıp Sabancı Müzesi, Elgiz Müzesi, Unutmamak Müzesi, Balıkesir'deki Devrim Erbil Sanat Müzesi gibi yurt içindeki pek çok müzenin koleksiyonunda yer almaktadır. Ayrıca Ürdün Ulusal Müzesi, Üsküp Ulusal Sanat Galerisi ve Galiçnik'teki birkaç müzede de sanatçının eserleri bulunmaktadır. Müzelerin yanı sıra Türkiye Büyük Millet Meclisi, T.C. Merkez Bankası, Beşiktaş Belediyesi, Garanti Bankası, Akbank gibi kurumlarda da Prof. Atagök'ün eserleri mevcuttur. Ayrıca sanatçının özel koleksiyonlarda da eserleri vardır. Sanatçı eserlerinde malzeme olarak genellikle metal kullanmaktadır. Metal ve tuval üzerine doğadan edindiği malzemeleri (kuş tüyü, kanadı, ağaç dalları vb.), fotoğraf ve başka organik malzemeleri yapıştırdığı eserleri bulunmaktadır. Ayrıca sanatçının doğadan topladığı malzemeleri kullanarak "art box" adını verdiği işleri de mevcuttur. Sanatçının eserlerinden örnekler Ek B'de sunulmuştur.

Yapılan görüşmede, çok sayıda eseri müze koleksiyonlarında yer alan sanatçı, eseri daha atölyeden çıkmadan ve müzeye girmeden önce söz konusu eserle, özellikle de eserinin taşınması ve sergilenmesi konularıyla ilgili bir takım isteklerinin ve kaygılarının olduğunu belirtmiş; Türkiye'deki bazı müzelerde personelin taşıma konusunda eğitilmiş ya da deneyimli olmadığını, keza sanat eseri taşıma ve nakliye konusunun Türkiye'de henüz gelişmekte olan bir alan olduğunu açıklamış; yurt dışında bazı kurumlar taşıma ve sergileme esnasında eseri istedikleri gibi koruyamayacağını öngörürlerse, eseri koleksiyonlarına dahil etmek ya da sergilemek üzere tercih etmediklerini de sözlerine eklemiştir. Sanatçı, özellikle tuval ya da metal üzerine yapıştırılmış karışık malzemelerle ürettiği eserlerinin taşınması konusunda kaygı duyduğunu ve eserlerinin atölyeden sergiye ya da sergiden atölyeye taşınırken profesyonel bir şekilde nakliyesi konusunda beklentisi olduğunu dile getirmiştir.

Prof. Atagök gerek Türkiye'de gerekse yurt dışında çalıştığı küratörlere kendi eserinin nasıl sergilenmesi gerektiğini önceden anlattığını ancak kendisi için önemli

---

<sup>173</sup> Prof. Tomur Atagök, 01 Nisan 2018.

olan hususun özellikle karma sergilerde eserinin diğer eserlerle, özellikle de yanındaki eserlerle bağlam ve anlam bakımından bir bütünlük sağlaması olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının bu konudaki beklentisi ise küratörün, özellikle karma sergi hazırlarken, sanatçıları çok iyi tanınması, sergi öncesinde sergiye dahil edeceği sanatçıları araştırıp hangi sanatçıların eserlerinin bir arada sergilenip sergilenemeyeceği konusunda bilgi sahibi olması ve bunun için de küratörün her bir sanatçıyla yakın ilişki içinde olmasıdır.

Prof. Atagök, eseri sergilenmek üzere gerek yurt içinde gerekse yurt dışında bir müze/galeriye gittiğinde kurumla arasında çoğu zaman bir protokolün imzalanmadığını, öte yandan eseri kalıcı koleksiyona dahil edilmek üzere müze/galeri tarafından talep edilmişse, “telif hakları devri” başlıklı bir sözleşme imzaladığını belirtmiştir.

Sanatçı eseri ürettikten sonra eserin müzelerde sergilenmesi sürecinde Türkiye’deki mevcut durumda sanatçının rolünün pek aktif olmadığını, ağırlıklı olarak sergiyi düzenleyen küratörün bu süreçte başat rol üstlendiğini belirtmiştir. Prof. Atagök, müzenin en başından itibaren sanatçıyı da sürece dahil edilmesinin daha doğru olacağını ifade etmiş ve sergileme sürecinde kilit noktanın sanatçı olduğunu vurgulamıştır.

Prof. Atagök, izleyici ile iletişimde ve anlaşılabilirlik noktasında kendisinin de sürece dahil edilmesinin gerekli olduğunu belirtmiş; bazı eserlerinin üzerinde Türkçe ve İngilizce yazılar olduğunu, İngilizce yazıların tercümesinin yapılmasının ve eseri sergilerken eserin etiketinde, bilgi panosunda ya da sergi kataloğunda yazının Türkçe tercümesinin de yer almasının, eser-izleyici arasındaki iletişimde önemli olduğunu vurgulamıştır. Nitekim sanatçı eserlerinin üretim sürecinden itibaren izleyici algısına önem verdiğini, eserlerini izleyici ile arasında iletişimi sağlayacak bir araç olarak gördüğünü belirtmiş; eserlerinin izleyici tarafından anlaşılmasını beklediğini de eklemiştir. Prof. Atagök, yurt dışındaki küratörlerin artık sergileme sürecinde eğitimciye de danıştıklarını, toplumun beklentilerini öğrenmek için izleyici araştırmaları yaptıklarını da belirtmiştir.

Prof. Atagök, eseri müzeye girdikten sonra sadece sanatçının değil, küratörlerin ve konservatörler/restoratörlerin de bu süreçte etkin rollerinin olması gerektiğine inandığını belirtmiş; örneğin, bir eseri üzerindeki kuş kanadı ile ilgili olarak malzemenin korunması açısından neler yapılabileceğinin kısa ve uzun vadede koruma uzmanları tarafından planlanması gerektiğini vurgulamıştır.

Çağdaş sanat koleksiyonları ile geleneksel işlerin müzelerde sergilenme sürecinde bir fark olduğunu dile getiren sanatçı, gerek yurt içinde gerekse yurt dışındaki müzelerde geleneksel işler sergilenirken eserlerin tarihsel bir sıra ile asıldığını ve genellikle önemli görülen sanatçıların ön plana çıkarıldıklarını belirtmiştir. Çağdaş sanat koleksiyonlarında ise daha ziyade anlam düşünülerek kurgulama yapılması gerektiğini ifade etmiştir. Öte yandan çağdaş sanat eserlerinin çeşitliliğinin sadece sergileme açısından değil, koruma ve iletişim açısından da farklı yaklaşımlar gerektirdiğini vurgulamıştır.

Sanatçı eserlerinde kullandığı farklı malzemelerle ilgili olarak, eserin müzede sergilenmesinden önce bir reçete/kılavuz hazırlamadığını, böyle bir dokümanın hazırlanmasının faydalı olacağına inandığını belirtmiş; eserine müdahale edilmesi gereken bir durum olduğunda, hayatta olduğu için kurumun onu arayıp soracağını ifade etmiştir. Prof. Atagök, eseri ile ilgili olarak yapılması gerekenlerin aslında öncelikle sanatçının sorumluluğunda olduğunu vurgulamış; yazılı ve görsel belgelemenin çok önemli olduğunu ve bu çalışmalarının öncelikle sanatçı tarafından yapılması gerektiğinin altını çizmiştir.

Tez kapsamında yüz yüze görüşme yapılan ikinci sanatçı heykeltıraş Server Demirtaş'tır. Sanatçıyla 12 Mart 2018 tarihinde atölyesinde gerçekleştirilen görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır:<sup>174</sup>

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra kısa süre PVC ve oluklu mukavva gibi malzemelerden üç boyutlu işler üreten Server Demirtaş daha sonra makineler, mekanik sistemler ve robotik kurgulara yönelmiştir. Sanatçı yaklaşık yirmi yıldır hareketli (kinetik) heykeller üretmektedir. Silikon, polyester, delrin (plastik) gibi malzemelerden ürettiği heykellerinde hareketli

---

<sup>174</sup> Server Demirtaş, 12 Mart 2018.

aksamlar, yaylı malzemeler bulunmaktadır. Sanatçının eserlerinden örnekler Ek C’de sunulmuştur.

Heykeltıraş Server Demirtaş’ın hem yurt içinde hem de yurt dışında kurum koleksiyonlarında ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Türkiye’de Bozlu Art Project’te ve bazı özel koleksiyonlarda eserleri mevcuttur. Birkaç eseri de yurt dışında özel koleksiyonlarda yer almaktadır.<sup>175</sup> Ayrıca sanatçının eserleri Türkiye’de ve yurt dışında süreli sergilerde yer almıştır.

Sanatçının eseri atölyeden çıkmadan ve müzeye, galeriye ya da sergiye gitmeden önce eseriyle ilgili çok fazla kaygısının ve beklentisinin olduğunu ifade etmiştir. Eserlerinin fazla kırılabilir ve çok çabuk bozulabilen formlarda olduğunu, paketlenmesinin ve taşınmasının incelik istediğini belirten sanatçı, en büyük kaygısının paketlenme, taşıma ve koruma olduğunu dile getirmiştir. Hareketli heykellerinin mekanik aksamları olduğundan en ufak bir darbeye ya da hatalı bir paketlenme sebebiyle bozulacağını, eserin ezilebileceğini ve deforme olacağını ifade etmiştir. 2017 yılında İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı’na (Contemporary İstanbul) sergilenmek üzere giden ve atölyesine geri dönen motor, mekanik sistem, paslanmaz çelik, polyester, delrin ve silikondan yapılmış “At” isimli eserinin zarar görmemesi için tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserde de paketlenme işini kendisinin yaptığını, eserin formunda esere özel bir kutu yaptırdığını ve minimum düzeyde hareket edecek şekilde eseri kutuya sabitlediğini anlatmıştır. Kutunun eserle temas eden yerlerinin yumuşak malzemedan imal edildiğini, “At”ın kutuda ayakta durabilmesi için en sağlam yerlerinden kutunun değişik yerlerine sabitlendiğini aktarmıştır. Eseri en iyi tanıyacak kişinin sanatçı olduğunu ifade eden Server Demirtaş, “At” heykelinde en sağlam yerin kalça kısmında iç iskeletin olduğunu ve bu bilgiyi kendisinden başka kimsenin bilmesinin mümkün olmadığını belirtmiştir. Eserlerindeki hareketli aksamlar bozulduğunda, yine sadece kendisinin ya da konuya hakim, eserle ilgili bilgisi olan bir mühendisin müdahale edebileceğini, bu nedenle de eserlerinin korunması konusunda endişe duyduğunu ifade etmiştir.

Server Demirtaş, koleksiyona giren eserleri söz konusu olduğunda, eserini satın alan kişiden ya da kurumdan eseriyle ilgili isteklerinin olduğunu belirtmiştir. Örneğin

---

<sup>175</sup> Server Demirtaş, [www.serverdemirtas.com](http://www.serverdemirtas.com), İzlenme tarihi 15.03.2018.



kendisinin haberi olmadan eserin yerinin değiştirilmemesi, ıslak bezle silinmemesi, esere dokunulmaması, sergilenirken korunması gibi beklentileri olduğunu, kuruma ya da kişiye bunları sözlü olarak iletliğini, elinde yazılı bir beyan olmadığını ifade etmiştir. Yurt dışında sanat eseri paketlenme ve taşıma işlerinin daha profesyonelce yürütüldüğünü de sözlerine eklemiştir.

Gerek Türkiye’de gerekse yurt dışında eseri sergilenmek üzere bir müzeye, galeriye gittiğinde ya da bir koleksiyona girmeden önce kurumla arasında bir protokolün imzalanmadığını ve genelde sürecin sözlü olarak yürütüldüğünü ifade etmiştir.

Sanatçı eserlerin sadece paketlenme ve taşıma sürecinde değil, sergi kurulumu sürecinde de kendisinin bizzat orada bulunduğunu, eser yerine yerleştirildiğinde doğru çalışıp çalışmadığını ve yeterince korunup korunmadığını kontrol ettiğini belirtmiştir. Eser yerine yerleştirildikten sonra sergiden ya da koleksiyondan sorumlu olan kişiye eserle ilgili dikkat edilmesi gereken hususları açıkladığını da eklemiştir. Eseri yurt dışında dahi olsa herhangi bir sorun vuku bulduğunda esere gidip kendisinin müdahale ettiğini belirtmiştir.

Server Demirtaş, eserinin müzeye ya da galeriye girdikten sonra sanatçı kadar, küratörlerin ve konservatörler/restoratörlerin etkin rollerinin olması gerektiğine inandığını; küratörün eserini tanıması, sergileme zorluklarını görmesi ve bir fikir sahibi olması için bu sürecin başından itibaren atölyesini ziyaret etmesini, üretim ve paketlenme sürecini deneyimlemesini istediğini ifade etmiştir. Kinetik sanatın Türkiye’de çok yeni bir alan olduğunu, eserlerini sergilemenin zor olduğunu da belirtmiştir. Eserlerinin sergilenmesi söz konusu olduğunda küratör ve konservatör/restoratörün yanı sıra teknik konularda becerisi olan birine daha ihtiyaç duyulacağını da ifade etmiştir.

Sanatçı, çağdaş sanat koleksiyonları ile geleneksel işlerin müzelerde sergilenme sürecinde farklılıklar gösterdiğini, Türkiye’deki müzelerde sayıca geleneksel işlerin fazla olduğunu, dolayısıyla küratörlerin ve konservatör/restoratörlerin bu alanda daha bilgili ve donanımlı olduklarını, çağdaş sanat eserlerinin malzemeleri nedeni ile farklılıklar gösterdiğini, her eser için farklı bir koruma uygulamasının söz konusu olacağını belirtmiştir.

Sanatçı eserin korunması ile ilgili olarak bir reçete/kılavuz hazırlamanın çok önemli olduğuna inandığını dile getirmiştir. Böyle bir dokümanın, belgeleme, paketleme, taşıma ve sergileme konularında özellikle gerekli olduğunu vurgulamıştır.

Server Demirtaş, eserlerinin üretim sürecinde izleyici algısının kendisi için önemli olduğunu ve eserlerini izleyici için yaptığını ifade etmiştir. Öte yandan, eser üretirken eserinin müzede ya da galeride sergileneceğini düşünerek yapmadığını, ancak eserin üretim sürecindeki duygularının izleyici tarafından algılanmasına önem verdiğini belirtmiştir. Sanatçının kendisine ait hikayenin eser aracılığıyla izleyiciye nasıl doğru bir şekilde anlatabileceğini ve kendisini nasıl ifade edebileceğini düşündüğünü ve izleyicilerin kendisini, duygularını anlama kaygısı taşıdığını dile getirmiştir.

Üçüncü sanatçı görüşmesi 30 Nisan 2018 tarihinde sanatçı ve akademisyen Prof. Rüçhan Şahinoğlu ile gerçekleştirilmiştir. Görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır:<sup>176</sup>

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak görev yapmaya devam etmektedir.

Prof. Rüçhan Şahinoğlu'nun sanat üretiminin temelini yirmi yılı aşkın süredir kendine gönderdiği kartpostallar oluşturmaktadır. Sanatçının iletişimsizlik kavramından yol çıkarak farklı yerlerden kendi adresine postaladığı kartpostallarının yanı sıra yine aynı temadan hareketle ürettiği tuval üzerine akrilik çalışmaları da mevcuttur. Prof. Şahinoğlu, kartpostalları için farklı sergileme yöntemleri geliştirmiştir. Örneğin sanatçı kartpostalları serisini sergilerken metal kartpostal stantları kullanmıştır. Bazı çalışmalarında büyük boyutlardaki naylonları kesip aynı pul defterlerinde olduğu gibi göz göz diktikten sonra kartpostallarını yerleştirmiş ve bu şekilde sergilemiştir. Şeffaf naylonlardan kendi motoru olan, dönen, üç boyutlu formlar hazırlayıp kartpostalları içine yerleştirdiği çalışmaları da mevcuttur. Bu şekilde kartpostalların izleyiciler tarafından rahatça görülebilmesini sağlamaktadır. Eseriyle iletişime geçen izleyicilerle bu kartpostalları paylaşmak isteyen sanatçı, bu

---

<sup>176</sup> Prof. Rüçhan Şahinoğlu, 30 Nisan 2018.

kartpostalların izleyiciler tarafından sergi hatırası olarak alınmasına da izin vermektedir. Sanatçının bu enstalasyonu, izleyicilerin katılımını teşvik eden ve onları ortak üretici konumuna sokan en güzel örneklerden biridir. İzleyiciler kartpostallara alıp bakabilir, onların yerlerini değiştirebilir ya da o kartpostallardan hatıra olarak alabilir. Bu da sanatçının eserinin izleyici ile sürekli iletişim kuran dinamik bir yapıda olmasını sağlamaktadır. Sanatçının eserlerinden örnekler Ek D'de sunulmuştur.

Bir eseri Almanya'daki Women Museum koleksiyonunda yer alan sanatçı, İstanbul'daki Galeri Apel, Maçka Sanat Galerisi ve Mazhar Zorlu Sanat Galerisi İzmir'deki Galeri Akademist, Ankara'daki Siyah & Beyaz Sanat Galerisi ve Antalya'daki Falez Sanat Galerisi'nde kişisel sergiler düzenlemiştir; yurt içi ve yurt dışında pek çok karma sergiye de iştirak etmiştir. Sanatçı İstanbul, İzmir, Ankara başta olmak üzere Türkiye'de galerilerde ve çeşitli kurumlar bünyesinde düzenlenen pek çok karma sergiye; ABD, İspanya, Almanya, Kore, Sırbistan, Makedonya, Arnavutluk, İtalya, Hollanda, Yunanistan ve Bulgaristan gibi ülkelerde düzenlenen sergilere, bienallere ve sanat festivallerine katılmıştır.<sup>177</sup>

Prof. Şahinoğlu, eseri atölyeden çıkmadan ve galeriye ya da sergiye gitmeden önce endişesinin en çok paketlenme ve taşıma sürecinde olduğunu, konusunda uzman bir ekip tarafından paketlenme ve taşıma yapılmaması durumunda, eserlerini kendisinin paketlediğini dile getirmiştir. Eseri sergilenirken de yerleştirmeyi sanatçı olarak kendisinin yapmasını ve eserin ne şekilde sunulması ya da asılması gerektiğine kendisinin karar vermesini istediğini ifade etmiştir.

Müzedeki sergilenecek eserin sergileme yöntemi/şekli ile ilgili olarak öncelikle sergileme yöntemine kendisinin karar vermek isteyeceğini; karma bir sergi olma durumunda, mekanın genel düzenini, eserin hangi eserlerin yanına yerleştirileceğini ve eserin nasıl muhafaza edildiğini bilmek isteyeceğini belirtmiştir.

Eserlerinin çıkış noktasının iletişimsizlik teması üzerine odaklandığını, bu sebeple en önemli endişelerinden birisinin de müzede ya da galeride eseri ile izleyici arasında iletişimin nasıl kurulduğudur. Sanatçıya göre, eser üretilip müzeye girdikten sonra

---

<sup>177</sup> Rüşan Şahinoğlu, <http://www.ruchansahinoglu.com/cv.html>, İzlenme tarihi 30.04.2018.

başka bir boyut söz konusu olmaktadır. Sanatçı, izleyicinin eserle etkileşim içinde olmasını, kartpostalları alıp bakmasını, isterse yanında götürebilmesini istediğini; ancak müzenin eseri dokunulmaz kıldığını ifade etmiştir. Öte yandan, tuvaleri müzede sergilenirken izleyicinin dokunmasının sakıncalı olduğunu ve onları korumanın müzenin sorumluluğunda olduğunu da belirtmiştir.

Prof. Rüçhan Şahinoğlu, eserinin sergilenme sürecinde çoğu zaman sergileme ve koruma görevini sanatçı olarak kendisinin, bazen de küratörün üstlendiğini ifade etmiştir.

Sanatçı eserleri sergilenirken eserle ilgili metinleri kendisinin yazmayı tercih ettiğini, metinler küratör tarafından yazılmışsa son bir kez kendisinin de metinleri kontrol etmek istediğini ifade etmiştir. Küratörün, ister kişisel ister karma sergi olsun, sergi öncesinde sanatçıyı çok iyi tanınması, araştırması, çalışma ortamını/atölyesini görmesi gerektiğini belirtmiştir.

Eseri sergilenmek üzere bir müzeye, galeriye gittiğinde ya da bir koleksiyona girmeden önce ilişkilerin sözlü bir şekilde ilerlediğini, öte yandan yazılı bir belgeye ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir. Bazı galerilerin sanatçı ile sözleşme yaptığını, ancak bu sözleşmenin sadece eserin künye bilgisini, nerede, hangi tarihler arasında sergileneceği, sigorta bedeli gibi bilgileri içerdiğini ifade etmiştir.

Prof. Şahinoğlu, çağdaş sanat koleksiyonları ile geleneksel işlerin müzelerde sergilenme sürecinde farklılık olduğunu belirtmiştir. Geleneksel işlerin mevcut düzene daha çok uyum sağladığını, küratör ve konservatör/restoratörlerin bu konuda daha bilgili ve deneyimli olduklarını, çağdaş sanat eserleri için durumun daha zorlayıcı olduğunu, özellikle de sanatçı, küratör ve konservatör/restoratörler için daha karmaşık bir durumun söz konusu olduğunu söylemiştir. Eğer eser müze koleksiyonuna girmişse durumun çok daha problematik bir hal aldığını, sanatçı hayattayken diğer aktörlere yardımcı olabileceğini, ancak hayatta değilse ve sanatçı tarafından hazırlanmış malzeme bilgisi, kondisyon durumu, monte/demonte bilgilerini içeren dokümanlar yoksa, eserin korunması ve sergilenmesinde sorunlar olabileceğini belirtmiştir. Bu nedenle, esere müdahale edilmesi gereken durumlarda kullanılmak üzere bir kılavuz/reçete hazırlanmasının gerekli olduğunu, kendisinin bir

arşivinin bulunduğunu, ancak eserleri ile ilgili böyle bir doküman hazırlamadığını dile getirmiştir.

Sanatçı eserini müzede ya da galeride sergileneceğini düşünerek üretmediğini, ancak eseri sergilenirken eser-izleyici ilişkisinin önemli olduğunu vurgulamıştır.

Özetle, tezin bu bölümünde farklı bakış açılarına sahip, farklı malzemelerle çalışan üç sanatçıya çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşması konusunda sorular yöneltilmiş olup, ana aktörlerin başında gelen, eserlerin yaratıcıları/üreticileri olan sanatçılarla yapılan görüşmeler aktarılmıştır.

### **6.1.2 Küratörler**

Türkiye’de, “Küratör” kelimesinin galeriler ve çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip özel müzelerle birlikte özellikle son yıllarda kullanılmaya başlandığı gözlemlenmiştir. Öte yandan Türkiye genelinde gerek devlet gerekse özel müzelerde koleksiyon ve sergilerden sorumlu personel için farklı unvanların kullanıldığı da göze çarpmaktadır. Söz konusu personel; koleksiyon yöneticisi, sergi yöneticisi, sanat tarihçi, müze araştırmacısı, müze uzmanı gibi farklı unvanlarla anılmaktadır. Yurt dışındaki örnekler ve uygulamalar göz önünde bulundurulduğunda bu tez kapsamında “küratör” kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

Çağdaş sanat eserlerinin sergilenme sürecinde küratörün rolü, görev ve sorumluluklarının ne olduğu, sergileme sürecinin Türkiye’de ve yurt dışında nasıl yönetildiği, sürece dahil olan diğer aktörlerle iletişimin nasıl sağlandığı, küratörlerin bu süreçte ne gibi sorunlarla karşılaştıkları, dikkat edilecek hususların neler olması gerektiği gibi konulara yönelik durum tespiti yapabilmek için küratörlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Küratörler için hazırlanan görüşme soruları Ek E’de sunulmuştur.

Bu çalışmada küratör ve Açık Diyalog İstanbul’un kurucusu Billur Tansel, bağımsız küratör Derya Yücel ve Sakıp Sabancı Müzesi Sergiler Yöneticisi Hüma Arslaner ile yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Tez kapsamında, çağdaş sanat alanında eğitimci, küratör ve yazar olan Billur Tansel ile 27 Şubat 2018 tarihinde görüşme gerçekleştirilmiş olup, görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır.<sup>178</sup>

Virginia, ABD'deki Mary Washington Üniversitesi ekonomi ve felsefe bölümlerinde çift ana dal eğitiminden mezun olan Tansel, Sorbonne ve Dauphine Üniversiteleri'nin ortak işletme yönetimi (MBA) yüksek lisans programını tamamlanmıştır. 2006'da Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak kariyerine başladıktan sonra aynı üniversitede ikinci yüksek lisans derecesini görsel iletişim tasarımı alanında almıştır. Tansel, 2008 yılından beri öğretim üyesi olarak görev yapmanın yanı sıra önde gelen sanat galerilerinin direktörlüğünü de yapmıştır. Türkiye'de ve yurt dışında birçok serginin küratörlüğünü üstlenen Tansel'in sanat alanında yayınları mevcuttur. Billur Tansel, 2011-2014 yılları arasında İstanbul'daki Elgiz Müzesi'nin direktörü ve küratörü olarak görev yapmıştır. Billur Tansel aynı zamanda sanatçılar, küratörler ve sanat aktörleri arasında kültürlerarası diyalogun uluslararası düzeyde desteklenmesini amaçlayan ve uluslararası bir sanat projesi olan Açık Diyalog İstanbul'un da kurucusudur.<sup>179</sup>

Billur Tansel özel bir çağdaş sanat müzesi olan Elgiz Müzesi'nde yönetici ve küratör olarak görev yaparken aynı zamanda koleksiyon yönetiminden de sorumlu olarak çalışmıştır. Tansel ile yapılan görüşmede, çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşması süreci hem koleksiyon yönetimi hem de küratöryel çalışmalar açısından değerlendirilmiştir.

Tansel, müzede çalışmış olan bir küratör olarak öncelikli sorumluluğunun müze koleksiyonunun yönetimi olduğunu söylemiştir. Envanterin doğru bir şekilde tutulması ve sürekli güncellenmesi, eserlerin uygun koşullar altında saklanması, yıllık sergilerin planlanması ve organize edilmesi, sergi konseptlerinin belirlenmesi ve başından sonuna detaylı bir biçimde kurgulanması, serginin kurulması, basın bültenlerinin ve duyurularının hazırlanması, medya ile iletişimin kurulması ve yönetilmesinin başlıca görevleri olduğunu dile getirmiştir. Ancak bütün bu işlerin tek

---

<sup>178</sup> Billur Tansel, 27 Şubat 2018.

<sup>179</sup> Billur Tansel Hakkında, <http://www.opendialogueistanbul.com/tr/billur-tansel-hakkinda/>, İzlenme tarihi 01.03.2018.

kişi tarafından yürütülmesinin zor olduğunu ve bu şekilde hata yapma olasılığının arttığını sözlerine ekleyerek aslında söz konusu işlerin her birinin ayrı bir sorumlusunun olması gerektiğini vurgulamıştır.

Tansel, 2011-2014 yılları arasında müzede sürekli sergilerin yılda en fazla bir ya da iki kez değişen sergiler olduğunu, süreli sergilerin ise ayda bir ya da üç ayda bir değiştiğini ifade etmiştir. Müzede bir çağdaş sanat sergisi açılmadan önce sanatçıyla ya da sanatçılarla iletişim kurulduğunu, sergi öncesinde her zaman bir hazırlık ve ön çalışma aşamasının olduğunu belirtmiştir. Billur Tansel, sürecin kalıcı koleksiyon sergileri ile süreli sergilerde farklı olduğunu altını çizmiştir. Kalıcı koleksiyon sergilerinde, değişik konseptler çerçevesinde koleksiyonu değiştirerek sergilerken, önce konsepti belirleyip koleksiyondaki eserlerden bir seçki hazırlandığını ve müze idaresinden onay alındıktan sonra seçilen eserlerin sahipleriyle (yurt içi/yurt dışı) iletişime geçtiğini ifade etmiştir. Süreli bir sergi yapılmasına karar verilmesi durumunda, önce konsept belirlenip sanatçılarla iletişime geçildiğini, sanatçı ve eserleriyle ilgili ön araştırma yapıldığını ve atölyelerinin ziyaret edildiğini belirtmiş; eğer sergi projesini müze teklif etmişse, önerilen eserlerle ilgili sanatçı ile iletişimin sürdürüldüğünü ifade etmiştir.

Tansel, projelerin sürekli gelişen bir yapısının olduğunu ve sanatçıların önerileriyle ve ortaya koydukları çalışmalarla projelerin değişebildiğini vurgulamıştır. Özellikle küratöryel süreçte hem sanatçının hem de küratörün önerilerinin önemli olduğunu, ancak aradaki güven ilişkisine bağlı olarak durumun değişebileceğini belirtmiştir. Kurgulama ve sergilemede asıl sorumluluğun küratörde olmasının ve sanatçıların bu süreçte isterlerse küratöre destek olmalarının gerekliliğine inandığını da sözlerine eklemiştir. Ayrıca söz konusu müze ya da galeri olduğunda kurumun ilkelerini de göz önünde bulundurmanın önemli olduğunu vurgulamıştır. Sanatçı-küratör ve kurum arasındaki ilişkiyi kurumun ilkeleri, bütçe durumu, mekansal kısıtlamalar göz önünde bulundurularak geliştirmenin şart olduğunu ve bir takım sınırlamaların olacağı kabul edilerek planlama yapılması gerektiğini belirtmiştir. Bu noktada kurumun yazılı bir sergileme politikasının olmasının ve sanatçı ile küratör, diğer bir deyişle, kurum arasındaki ilişkiyi düzenlemek ve sınırları belirlemek adına bir protokol hazırlanmasının yapılabilecek en doğru uygulama olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca sanatçının da eseri verirken/bağış yaparken bir protokol yapmasının ve bu

protokol maddelerine iki tarafın birlikte karar veriyor olmasının gerektiğini dile getirmiştir.

Duyuruların yapılması, medyayla ilişki, teknisyenlerle sergi kurulumu gibi işleri de müzede sergileme sürecine dahil olan diğer iş kalemleri olduğunu belirten Tansel, 2011-2014 yılları arasında Elgiz Müzesi'nde sergileme sürecinde genelde mevcut müze personeliyle çalışıldığını, medyayla ilgili işlerin küratör tarafından yürütüldüğünü, kurulumun ise teknik ekip tarafından yapıldığını belirtmiştir. Teknik ekibin içinde istihdam edilen bir konservatör/restoratör bulunmadığını ifade eden Tansel, işlerin daha profesyonel yapılabilmesi için konularında uzman kişilerin sergileme sürecine dahil edilmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Müzenin bir deposunun bulunduğunu, periyodik kontroller ve acil müdahale edilmesi gereken durumlar için dışardan bir koruma uzmanının çalıştığını ve süreç yönetimi açısından bunun yeterli olduğunu belirtmiştir. Esere zarar gelirse yapılan ilk şeyin sanatçıyı aramak olduğunu, sanatçıya sormadan esere müdahale edilmediğini, sanatçı hayatta değilse varisleriyle iletişime geçildiğini belirtmiş ve bu iletişimin son derece önemli olduğunu altını çizmiştir. Süreli sergi için eserler teslim alındığında müzeden bir kişinin mutlaka orada bulunduğunu, eserin baştan sona incelenip fotoğraflarının çekilerek belgelendiğini, notlar alındığını ve eser geri gönderilirken de aynı işlemin yapıldığını açıklamıştır.

Farklı malzemelerle üretilen çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi sürecinde malzemedan kaynaklı bir takım zorluklarla karşılaşılabilirdiğini ifade eden Tansel, bilinmeyen malzemeler olduğunda her kurum çalışanının söz konusu eseri nasıl taşıyacağı, nasıl ve hangi koşullarda sergileyeceği konusunda sıkıntı yaşayabileceğini belirtmiştir. O noktada sorumluluğun hep küratörde olduğunu ve sanatçıyla iletişime geçmenin yapılacak ilk şey olduğunu vurgulamıştır. Sanatçının eseriyle ilgili bir reçete/kılavuz hazırlamasının çözüme yönelik önemli bir adım olacağını belirtmiştir.

Çağdaş sanat eserlerinin müzelerde sergilenme sürecinde her aktörün üzerine düşen sorumluluğu yerine getirmesinin önemli olduğunu; küratörün araştırma yapma, eserle ilgili tüm bilgileri sanatçıdan alma ve sergileme konusunda sorumluluğu varken, konservatör/restoratörün eserin en uygun koşullarda taşınması, korunması, depolanması ve esere zarar gelmeyecek şekilde sergilenmesini sağlama sorumluluğu



olduğunu belirtmiştir. Ayrıca dokümanların, politikaların ve anlaşmaların, her bir aktörün sorumluluğunu yazılı olarak beyan etmesi açısından önemli olduğunu vurgulayan Tansel, sistemin böyle kurulup devam ettirilmesi durumunda sorunların en aza indirgeneceğine inanmaktadır.

Tansel, bir küratör olarak, eser müzede sergilenirken izleyicinin eseri anlaması ve/veya yorumlaması konusunda bir kaygı taşımadığını dile getirmiş; sanatçının eserini çoğu zaman bu eser müzeye girecek mi, oradaki izleyici bunu anlayacak mı gibi bir kaygıyla üretmediğini çünkü bu durumun üretim sürecini sekteye uğratacağını belirtmiştir. Çağdaş sanatta sanatçı tarafından belirli bir söylem ortaya konulduğunu, eserin koleksiyona dahil olduktan sonra depoda muhafaza edilmesi ve uzun yıllar depoda kaldıktan sonra tekrar sergilenmesi durumunda, eserin üretildiği dönemdeki mesajı verip vermemesi durumunun ayrıca üzerinde düşünülmesi gereken bir konu olduğunu vurgulamıştır.

Tez kapsamındaki ikinci görüşme bağımsız küratör Derya Yücel ile 18 Nisan 2018 tarihinde Kasa Galeri'deki ofisinde yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır:<sup>180</sup>

Küratör, sanat yazarı ve akademisyen Derya Yücel sanat yönetimi, müzecilik ve sanat tarihi alanlarında eğitim almıştır. 2006-2017 yılları arasında İstanbul Kültür Üniversitesi'nde eğitim veren Yücel, 2009'dan bu yana İstanbul Bilgi Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 2015 yılından itibaren Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri'yi yöneten Derya Yücel, 2004 yılından bu yana çağdaş sanat alanında bağımsız küratör olarak çalışmaktadır. Yücel'in yurt içinde ve yurt dışında gerçekleştirdiği çok sayıda küratöryel çalışması bulunmaktadır. Ayrıca yazmış olduğu kitaplarının yanı sıra çok sayıda derleme kitapta, basılı/dijital mecralarda sanat üzerine makaleleri yayımlanmıştır.<sup>181</sup>

Derya Yücel, Kasa Galeri'nin müze niteliğinde bir yer olmadığını, süreli sergilerin gerçekleştirildiği bir mekan olduğunu ve bu çerçevede kurumsal sorumluluklarının müzelerinkinden farklı olduğunu dile getirmiştir. Öte yandan gerek bağımsız gerekse

---

<sup>180</sup> Derya Yücel, 18 Nisan 2018.

<sup>181</sup> Derya Yücel, <http://www.deryayucel.com/TR/Content/-2178858124.html#0>, İzlenme tarihi 18.04.2018.

bir kuruma bağı olarak çalışan küratörlerin sorumluluklarının ise benzer olduğunu ifade etmiştir. Bir kuruma bağı olarak çalışan küratörlerin kendi kurumu içindeki koleksiyona yönelik sorumluluklarının olduğunu, kurumun vizyonuna ve misyonuna göre bu sorumlulukların Őekillendiėini; bağımsız küratörlerin ise, sadece kısa bir süre için iş birliği yaptığı kurumun sorumluluklarını üstlendiğini belirtmiştir.

Derya Yücel, küratör olarak sanatçıyla iletişime geçmekte, hayatta değilse varisleriyle ya da varsa galerisiyle iletişim kurmakta, sanatçıyla birlikte tema, kavram, konsept geliştirmektedir. Yücel, küratöryel çalışma esnasında konseptin Őekillendiėi zamanlar olduğu gibi, bazen var olan eserler üzerinden proje ürettiğini bazen ise projeye yönelik yeni üretim talep ettiğini belirtmiştir. Diğer bir deyişle, projeye göre sanatçıyla iş birliği içinde çalıştığının altını çizmiştir. Küratörlerin sorumluluklarının bunlarla sınırlı kalmadığını, küratör  n aynı zamanda akademisyen, teorisyen, sanat tarihi, muhasebeci, organizatör gibi çalıştığını ve aslında sergi sürecinde b t  n aşamaları yöneten kişinin küratör olduğunu belirtmiştir.

Bir ağdaş sanat sergisinin baştan sona b t  n sürecini takip ettiğini söyleyen Yücel, sanatçılarla iletişimin oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır. Sanatçılarla sadece sergi olduğunda çalışmadığını, onlarla sürekli iletişimde olduğunu ve onların sanatsal çalışmalarını takip ettiğini, özellikle geç sanatçıları daha Güzel Sanat Fakülteleri'nde öğrenciyken takip etmeye çalıştığını ifade etmiştir. Geç sanatçılara yönelik sergiler ya da yarışma sergileri olduğunda, genelde jüride yer aldığını ve bu Şekilde yeni kuşak sanatçılarla da çalışma fırsatı bulduğunu dile getirmiştir.

Her kuşağın deneyiminin, dinamiklerinin ve beklentilerinin farklı olduğunu söyleyen Yücel, sergileme sürecinin projeye, üretime, sanatçıya göre Şekillenen bir durum olduğunu da sözlerine eklemiştir. Derya Yücel, sanatçıların atölyelerinde zaman geçirdiğini, eser üretimi sürecinde sanatçıyla karşılıklı paylaşımda bulunduğunu, sanatçıları yayınlardan ve kataloglardan takip ettiğini ifade etmiştir. Haftanın en az bir gün  n   sanatçıyla g r  şme ve atölye ziyaretine ayırdığını, bazen de tanışmak üzere sanatçıların kendisini davet ettiğini dile getirmiştir. Sanatçılarla tanışmanın, g r  şmenin, kendi üretim alanında gözlem yapmanın, işlerini kendilerinden dinlemenin çok faydalı olduğunu belirtmiştir.

Sergileme öncesi gerçekleştirilen bu hazırlık aşamasının sürece olumlu etkisinin olduğunu düşünen Yücel'e göre, mekanı ve fiziksel koşulları bilen küratörün sergileme öncesinde sanatçının eserlerini de tanınması küratöryel uygulamanın şekillenmesine büyük katkı sağlamaktadır. Eğer sanatçıyı kendisi davet etmişse, mekanı ve fiziksel koşulları bilerek hareket ettiğinden sürecin daha kolay ilerlediğini ifade etmiştir.

Galeriden ya da sanatçıdan bir eser sergilenmek üzere gelmeden önce küratör olarak eser nakliye edilmeden eserin her açıdan fotoğrafını çektiğini, sanatçıyla ya da galericiyle birlikte paketleme yaptığını, paketler sergi mekanında açıldığında tekrar fotoğraflarını çektiğini ifade etmiştir. Eğer eser hasar gördüyse ve sigortalıysa, sigorta bedeli üzerinden restorasyon yapıldığını da eklemiştir.

Derya Yücel, küratöryel çalışmalarında neredeyse her medyumda ve mecrada işler sergilediğinden, sergileme sürecinin sadece küratörle yürütülemeyeceğini, sanatçının da bu süreçte önemli bir rolünün olduğunu ifade etmiştir. Özellikle yeni medya sanatında, teknoloji tabanlı işlerde sürekli güncellenen bir durum söz konusu olduğundan küratör olarak teknolojiyi sürekli takip edemediğini ve bu noktada sanatçıyla iş birliğinin, özellikle de bir teknisyen, bilgi işlem sorumlusu (IT), teknoloji alanında uzman kişilerin desteğinin önemli olduğunu belirtmiştir. Kurum eğer eserin gerektirdiği koşulları sağlayamayacaksa, o eserin müze koleksiyonuna dahil edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır.

Çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi sürecinde sorunla karşılaşıldığı durumlarda önceden tahmin edilemeyecek bir problemse küratör olarak anlık çözümler ürettiğini ifade etmiştir. Çağdaş sanatta her eserin probleminin ve ihtiyaçlarının genellikle farklı olduğunu ve küratörün her bir problemde yeni bir şey öğrendiğini vurgulamıştır. Yücel, mekan, iklimlendirme, taşıma, nakliye gibi hususların eserin ihtiyaçlarına göre belirlendiğini ve mekanın ona göre hazırlandığını ifade etmiştir.

Eğer söz konusu müze ise konservatör/restoratörün de bu süreçte rol alan önemli aktörler olduğunu belirten Derya Yücel, sergileme esnasında meydana gelebilecek herhangi bir hasarda esere müdahale edebilmesi için konservatör/restoratörün de

uzmanlığına ihtiyaç duyulacağını ifade etmiştir. Öte yandan, herhangi bir hasar durumunda sanatçıdan da destek alınmasının gerektiğini vurgulamıştır.

Yücel, özellikle yurt dışındaki sanatçıların son yıllarda eserleriyle ilgili talimatname hazırladıklarını, nitekim eser mekana özgü bir enstalasyonsa talimatnamenin çok önemli olduğunu, bu dokümana göre yapılan kurulumun eserin en doğru şekliyle sergilenmesini sağladığını ifade etmiştir. Kurumların, sanatçının bir gün hayatta olmayacaklarını düşünüp eserlerine ilişkin bir talimatname istemelerinin ve sanatçıyı o yönde yönlendirmelerinin gerekli olduğunu vurgulamıştır.

Sergilenmek üzere eser geldiğinde sanatçının bir galerisi varsa galerinin protokol imzalamayı talep ettiğini, ancak sanatçının kendisinden genellikle böyle bir talep gelmediğini belirtmiştir. Serginin detaylı bilgisinin bulunduğu, sergi sonunda eserlerle ilgili izlenecek sürecin açıklandığı bir protokolü de hazırladığını ifade etmiştir.

Yücel'e göre küratör, eserle izleyici arasında, kurumla sanatçı arasında, sanatçıyla sponsor arasında iletişimi koruyacak olan aktördür. Derya Yücel küratörün öncelikle hedef kitleyi belirlediğini ve buna göre bir anlatım dili tercih ettiğini, bu anlatım dilini de tüm basılı materyallerde ya da bilgi grafiklerinde kullandığını belirtmiştir. Metinleri hazırlarken sanatçının anlatımı ile küratör olarak kendi okumalarını birlikte şekillendirdiğini ve söz konusu metinleri bilgi panolarında paylaşmak yerine, izleyicilerin sergi sırasında alıp okuyabilecekleri metinler olarak kullanmayı tercih ettiğini ifade etmiştir.

Tez kapsamında gerçekleştirilen üçüncü görüşme, Sakıp Sabancı Müzesi'nde görev yapan sergiler yöneticisi Hüma Arslaner ile 15 Mayıs 2018 tarihinde müzede yapılmıştır. Bu görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır:<sup>182</sup>

Lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi'nde tamamlayan Arslaner yüksek lisans eğitimini Kaliforniya Üniversitesi (University of California) Tanıtım ve Pazarlama Bölümü'nde yapmıştır. Profesyonel iş hayatı boyunca farklı kurumlar bünyesinde kazı çalışmalarına katılmış, sergi ve kongre hazırlıklarında

---

<sup>182</sup> Hüma Arslaner, 15 Mayıs 2018.

görev almıştır. 2005 yılında Sakıp Sabancı Müzesi'nde Çocuk ve Yetişkin Eğitimi Bölümü'nde çalışmaya başlayan Arslaner, bu tarihten itibaren müzenin kalıcı koleksiyonlarından resim, mobilya ve dekoratif eserlerin seksiyon şefliği görevini de üstlenmiştir. Hüma Arslaner, 2009 yılından bu yana Resim Koleksiyonu ve Sergiler Yöneticisi olarak Sakıp Sabancı Müzesi'nde görev yapmaktadır.<sup>183</sup>

Arslaner, müzede açılan süreli sergilerin baştan sona tüm sürecini yöneten kişi olarak yaptığı işin adeta orkestra şefliği gibi olduğunu dile getirmiştir. Müzede yılda ortalama üç süreli sergi düzenlendiğini ve bu sergilere ilişkin tüm süreçleri kendisinin yönettiğini belirtmiştir. Küratöryel olarak serginin konseptinin, içeriğinin ve eser listesinin hazırlanması, serginin gerçekleştirilebilmesi için bütçe çalışmalarının yapılması, serginin tasarımının belirlenmesi, ekiplerin kurulması gibi pek çok işi yürüttüğünü ifade etmiştir.

Sergi öncesinde bir hazırlık sürecinin gerçekleştirilmesi gerektiğine inanan Arslaner, müzede açılacak süreli sergiler için en az bir sene öncesinden çalışmalara başladığını belirtmiştir. Müzenin genellikle yurt dışından ödünç aldıkları eserlerle sergiler düzenlediğini ifade etmiş, hazır bir serginin ise alınmadığını vurgulamıştır. Müzenin misyonuna, vizyonuna ve özellikle de izleyici kitlesine göre sergilerin hazırlandığını sözlerine ekleyen Arslaner, sanatçı hayattaysa mutlaka atölye ziyareti yaptıklarını ve sanatçılarla görüşmeler gerçekleştirdiklerini belirtmiştir. Hüma Arslaner, sanatçı hayatta değilse eserlerinin bulunduğu müzeyle irtibata geçtiklerini ve süreç yönetimini birlikte gerçekleştirdiklerini ifade etmiştir. Ayrıca ön hazırlık çalışmasının mutlaka yapılması gerektiğinin altını çizen Arslaner, bunun sürece büyük katkısının olduğunu vurgulamıştır.

Sergi sürecinin yönetimini tek başına üstlense de bu sürecin başından sonuna kadar iş birliğiyle yürütüldüğünü belirtmiştir. Eser listesi kendisine geldikten sonra görev dağılımı yaptığını ve ekipleri kurduğunu, yapılması gereken her iş için o işin uzmanını görevlendirdiğini, ilgili uzmanları bir araya getirip, kendisinin de ekibe dahil olduğunu ve bu şekilde sergi sürecinin bir ekip çalışması olarak yönetildiğini ifade etmiştir. Konservasyon/restorasyon uzmanının çoğu zaman sürece en başından

---

<sup>183</sup> Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği, <http://mmkd.org.tr/mmkdsohbetleri-sureli-sergileri-planlamak/>, İzlenme tarihi 16.05.2018.

itibaren dahil olduğunu vurgulayan Arslaner'e göre konservatör/restoratör ile ne kadar erken çalışılmaya başlanırsa, ön görülemeyen hususlar o kadar önceden tespit edilip en başından müdahale edilebilmektedir. Mimarın sergileme sürecinin en önemli aktörlerden biri olduğunu belirten Arslaner, ayrıca teknisyen ve katalog yazarının da sürece dahil olduklarını ifade etmiştir. İdeal olanın sanatçı, koleksiyon yöneticisi, küratör, konservatör/restoratörün bir arada çalışması olduğunu açıklayan Hüma Arslaner, bu iş birliklerinin sağlıklı yürütülebilmesi için müzelerin bir takım yazılı dokümanlara ihtiyaç duyduğunu vurgulamıştır. Hüma Arslaner'e göre sergileme, koruma ve koleksiyon yönetimi politikaları her iki tarafı da korumakta ve süreci şeffaflaştırmaktadır. Bu politikaların müzeler için önemli belgeler olduğunu vurgulayan Arslaner, resmi politikaların varlığının tarafların buna uygun davranmasını zorunlu kıldığını belirtmiştir.

Özellikle yurt dışındaki müzelerde sergi açan sanatçıların, koruma ve sergileme konularında daha bilinçli olduğunu, dolayısıyla sanatçılarla iletişim ve iş birliği kurmada zorlanmadıklarını ifade etmiştir. Sanatçıların da müzenin de olmazsa olmaz kriterleri olduğunu, ancak orta yol bulunarak sorun çıkmadan sürecin çözüme kavuşturulduğunu belirtmiştir.

Eserin gerektirdiği her türlü fiziksel koşulu müzelerinde sağlayabildiklerini dile getiren Hüma Arslaner, bu bağlamda, ağır eserler için müze binasının güçlendirildiğini, büyük boyutlu eserler için mekansal değişiklikler yapıldığını ve bu çerçevede eserlerin doğru sergilenebilmesi için müzenin sergi mekanına müdahale edildiğini belirtmiştir. Çözüm yaratırken mutlaka ekip olarak çalıştıklarını ifade etmiş, bu tür durumları zorluk olarak nitelendirmediklerini, aksine bunun işin en heyecanlı kısmı olduğunu da vurgulamıştır.

Müzenin bazı standart uygulamaları olduğunu ve sanatçıyla ortak bir görüş belirlediklerini dile getiren Arslaner, bu noktada Türkiye'de sürecin kişiler üzerinden değil de bir standart dahilinde, yazılı politikalarla yürütülmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Hüma Arslaner, kalıcı koleksiyon için yazılı bir sergileme politikasının olabileceğini, ancak süreli sergiler için sergileme politikalarının değişiklik gösterdiğini ifade etmiştir.

Sergilenmek üzere eser müzeye gelmeden önce sanatçıyla mutlaka bir protokol imzalandığını belirten Arslaner, Sakıp Sabancı Müzesi'nin genellikle tanınmış sanatçılarla çalıştığını, söz konusu sanatçıların çoğunun bir ekibi olduğunu ve taraflar arasında sanatçı haklarının da korunduğu protokoller imzalandığını ifade etmiştir. Eserin hangi koşullar kapsamında ödünç istendiği, eserin nasıl taşınacağı, korunacağı, sergileneceği konusunda müzenin kriterlerinin bulunduğu, sigorta koşullarının neler olduğu, konservatörün/restoratörün kim olduğu gibi bilgileri içeren protokollerin hazırlandığını dile getirmiştir. Arslaner, iki tarafı da gözeten protokoller yapılmasının önemini vurgulamıştır.

Hüma Arslaner'e göre sergilemede en önemli husus eserin izleyici ile iletişim kuruyor olmasıdır. Müzelerin misyonları gereği sadece eseri yerleştirmek yeterli olmamakta, aynı zamanda toplumun eğitimi doğrultusunda entelektüel erişimin sağlanması da önem arz etmektedir. Müzelerde, özellikle çağdaş sanat sergilerinde, etiket ve bilgi panolarının önemini vurgulayan Hüma Arslaner, izleyicilerin sergiyi gezerken söz konusu bilgi grafiklerini okumalarının sergiyi ve eserleri anlamaları açısından faydalı olduğunu, sohbet, konferans, atölye çalışmaları gibi etkinliklerle de bu iletişim sürecinin pekiştirilmesinin gerekli olduğunu dile getirmiştir.

Bu bölümde, çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşma sürecinde aktif rol alan, alanında uzman ve önemli deneyimlere sahip küratörlerle yapılan görüşmeler aktarılmıştır. Türkiye özelinde durum tespiti yapmak ve öneriler geliştirmek üzere farklı görüş ve deneyimleriyle soruları yanıtlayan küratörlerden veriler elde edilmiştir.

### **6.1.3 Konservatörler/Restoratörler**

Eserin üretiminden paketlenip taşınmasına, depoda geçici olarak muhafaza edilip sergilenmesine kadarki süreçte koruma uygulamalarını gerçekleştirecek uzmanların da başat bir rolü vardır. Çağdaş sanat eserleri söz konusu olduğunda durum geleneksel eserlere göre daha zorlayıcıdır; çünkü koruma alanındaki mevcut standartlar ve ilkeler, kimi zaman çağdaş sanat eserlerine uygulanamamaktadır. Bu nedenle, koruma gereksinimleri ve uygulamaları çağdaş sanat eserlerinde eserden esere farklılık gösterebilmektedir.

Bu çerçevede, konservatörler/restoratörlere yöneltilen sorular Türkiye’de ve yurt dışında yeni bir alan olan çağdaş sanat eserlerinin korunması konusunda koruma uzmanlarının düşüncelerini ve deneyimlerini tespit etmeye yöneliktir. Konservatörler/restoratörler için hazırlanan görüşme soruları Ek F’de sunulmuştur.

Tez kapsamında konuyla ilgili olarak, restoratör Yrd. Doç. Özer Aktimur, güncel sanat konservasyonu uzmanı Filiz Kuvvetli ve Sakıp Sabancı Müzesi konservasyon laboratuvarı yöneticisi ve konservasyon uzmanı Nurçin Kural Özgörüş ile görüşme gerçekleştirilmiştir.

Pera Müzesi’nde 2005 yılından itibaren belirli periyotlarda görev almış ve halihazırda Borusan çağdaş sanat koleksiyonunun konservasyon çalışmalarından sorumlu olan restoratör Yrd. Doç. Özer Aktimur ile 05 Mart 2018 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır:<sup>184</sup>

Sorumlusu olduğu yedi yüzü aşkın eserden oluşan Borusan çağdaş sanat koleksiyonunda video, yerleştirme, yeni medya, neon-LED, fotoğraf başta olmak üzere “dijital tekniklerle” üretilmiş olan yapıtlar bulunmaktadır.<sup>185</sup> Yrd. Doç. Özer Aktimur’un bu kadar farklı malzemeden ve medyumdan oluşan bir koleksiyon üzerinde halihazırda çalışıyor olması, ayrıca Pera Müzesi’ndeki deneyimi çağdaş sanat eserlerinin korunmasına ilişkin sorunların tespiti konusunda tez çalışmasına katkı sağlamaktadır.

Anadolu Üniversitesi Heykel Bölümü’nden mezun olan Aktimur, hem Türkiye’de hem de Venedik ve Floransa’da sanat eserlerinin yönetimi, tuval ve ahşap üzerine yapılmış resimlerin restorasyonu alanlarında eğitim almıştır. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde ve İtalya’da yüksek lisans eğitimini tamamlayan Aktimur, sanatta yeterlilik çalışmasını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü’nde yapmıştır. Yrd. Doç. Özer

---

<sup>184</sup> Yrd. Doç. Özer Aktimur, 05 Mart 2018.

<sup>185</sup> Borusan Contemporary, [http://www.borusancontemporary.com/tr/koleksiyon-hakkinda\\_9](http://www.borusancontemporary.com/tr/koleksiyon-hakkinda_9), İzlenme tarihi 22.03.2018.



Aktimur halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.<sup>186</sup>

Özer Aktimur, Pera Müzesi'nin verdiği bursla İtalya'da tablo restorasyonu konusunda eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye döndüğünde Pera Müzesi'ne dışarıdan hizmet vermeye başlamıştır. 2005 yılından itibaren iki yıl kadar Pera Müzesi'nin kalıcı koleksiyonlarıyla ilgili çalışan Aktimur, eserlerin durumlarının tespiti, kondisyon raporlarının hazırlanması, eserlerin periyodik kontrolü, hasar gören eserlerin restorasyonu gibi işlerden sorumlu olarak bu sürede müzede görev yapmıştır. Ayrıca Pera Müzesi'nin üç dört ayda bir düzenlediği, yurt içinden ve yurt dışından farklı kurumlardan gelen süreli sergiler kapsamında da, gelen eserlerin konservasyon uygulamaları görevini gerçekleştirmiştir. Özellikle eserler yurt dışından gelecekse, eserler gelmeden önce sergilenmesi planlanan eserlerin bilgilerinin ve fotoğraflarının olduğu bir liste ile birlikte çalışılması planlanan sanatçıların bir listesinin kendisine verildiğini belirtmiş olan Aktimur, ayrıca kondisyon raporunun da kendisine gönderildiğini ifade etmiştir. Eser listelerinin ve kondisyon raporlarının eserler gelmeden önceden kendisinde olmasının önemli olduğunu vurgulayan Aktimur, eserler geldiğinde nakliye esnasında eser hasar görmüşse bunun tespitinin daha kolay yapıldığını ve eserlerle ilgili önceden araştırma yapmaya imkan tanıdığını dile getirmiştir. Eserlerin sigorta bedelleri olduğundan hasar tespiti konusunun önem arz ettiğinin ve bunun da konservatör/restoratörün sorumluluğunda olduğunun altını çizmiştir. Eserlerin karşı kurumdan bir küratör ve/veya bir konservatör/restoratörle birlikte geldiğini, iki tarafın uzmanlarının mutlaka birlikte çalıştığını, önceden gönderilen listeler ve raporlar ışığında her şeyin kontrol edildiğini, paketlemede, nakliye ya da taşıma sırasında bilgi dahilinde olmayan bir hasar söz konusuysa mutlaka rapor hazırlandığını belirtmiştir. Eserlerin yerleştirilmesi sırasında da konservatör/restoratör olarak orada hazır bulunduğunu, kurulum esnasında eserlerin korunmasına yönelik herhangi bir durum olduğunda müdahale ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca sergi mekanının nem, sıcaklık değerlerinin düzenlenmesinin ve kontrolünün de kendisinin sorumluluğunda olduğunu eklemiştir.

---

<sup>186</sup> Özer Aktimur, <http://ozeraktimur.weebly.com/curriculum-vitae.html>, İzlenme tarihi 22.03.2018.

Eserin hasar görmesi durumunda, eser sahibine bilgi verildiğini, hasarın, müdahale yönteminin ve kullanılacak malzemelerin bildirildiğini ve onlardan onay gelmesi halinde izin verildiği ölçüde esere müdahale ettiğini belirtmiştir. Aktimur, eserler gelmeden önce iki kurum arasında bir protokol imzalandığını, söz konusu protokolde yazılı olsa bile herhangi bir hasar durumunda mutlaka karşı taraftan tekrar yazılı bir izin alındığını özellikle vurgulamıştır.

Yrd. Doç. Özer Aktimur, çağdaş sanat eserlerinin korunması konusunda sorumlulukların koleksiyona ve müzeye göre değişiklik gösterdiğini belirtmiştir. Örneğin Borusan Contemporary’de tüm eserlerin periyodik olarak kontrollerini yaptığını, kondisyon raporlarını hazırladığını, eserleri belgelediğini, eserlerin taşınması durumunda yetkililere eserleri hangi malzemeyle nasıl paketleyeceklerini ve nasıl taşıyacaklarını anlattığını açıklamıştır. Aktimur, Borusan Contemporary koleksiyonundaki eserlerin çoğu video, enstalasyon, yeni medya sanat pratikleri gibi çok çeşitli malzemeyle üretilmiş olduğu için daha zorlayıcı bir yanı olduğunu belirtmiştir.

Sanatçıyla iletişimin önemli olduğunu ifade eden Yrd. Doç. Özer Aktimur, eser listeleri geldiğinde sanatçıları, eserlerini, sergilerini araştırdığını ve ne tür malzemelerle çalıştığını incelediğini belirtmiştir. Eserde hasar olması durumunda sanatçı yaşıyorsa mutlaka iletişime geçtiğini ve birlikte çalışmak üzere çağırdığını, sanatçı gelemiyorsa elektronik posta yoluyla iletişim kurduğunu ve sanatçıya malzeme bilgisini sorduğunu, müdahale esnasında kullanmayı düşündüğü malzemeleri sanatçıyla paylaştığını ve kendisinden onay istediğini ifade etmiştir. Bazı durumlarda sanatçının hangi malzemeleri kullandığının ilk etapta anlaşılamadığını, böyle bir durumda sanatçı hayattaysa malzeme bilgisinin, teknik ve yöntemin kendisine sorulduğunu, sanatçı hayatta değilse ve varisleri de yoksa işin daha zor olduğunu çünkü malzemenin tanınması için analiz yapılması gerektiğini sözlerine eklemiştir.

Aktimur, maddi değerleri yüksek olan eserlerin bulunduğu koleksiyonlarda sigorta kapsamında gözden kaçabilecek herhangi bir zarar/hasara rağmen onay raporuna imza atılması durumunda tazminat talebinin gelebileceğini, bu nedenle eserlere karşı

sorumluluğunun olmasının yanı sıra birlikte çalıştığı kuruma karşı da bu anlamda sorumlu olduğunu ifade etmiştir.

Acil müdahale veya restorasyon gerektiren durumlarda, konservatör/restoratörün en doğru çözümü bulmasının gerektiğini belirten Aktimur, koruma uygulamalarında meslek etiği konusunun çok önemli olduğunu, bu çerçevede, Türkiye’de doğru ve sağlıklı konservasyon/restorasyon malzemeleri satan firmaların sayısının yeterli olmadığını, çağdaş sanat eserlerinin içeriği itibariyle malzemenin temininin daha da önem arz ettiğini vurgulamıştır.

Konservatörün/restoratörün sergileme sürecinin en başından itibaren sürece dahil edilmesinin önemli olduğunu belirten Aktimur, konservatör/restoratör kurumda daimi olarak istihdam edilmiyorsa, dışardan hizmet teminine sürecin en başından itibaren gidilmesinin önemli olduğunu aktarmıştır.

Yrd. Doç. Özer Aktimur, müzede daimi olarak koruma uzmanı istihdam edilmesinin koleksiyonun büyüklüğüyle ilgili olduğunu dile getirmiş; özellikle eser sayısı fazla olan müzelerde koruma konusunun süreklilik arz ettiğini ve eserlerin sürekli olarak kontrol edilmesinin gerekli olduğunu belirtmiştir. Eserler süreli sergiler için başka kurumlara gönderiliyorsa ya da eserlerin hareketi fazla ise mutlaka bir konservatör/restoratörün istihdamına ihtiyaç duyulacağını altını çizmiştir. Hareketi çok fazla olmayan, nispeten küçük bir koleksiyona sahip bir müzede ise, konservasyon/restorasyon uygulamaları için dışarıdan hizmet alınabileceğini vurgulamıştır.

Profesyonel bir taşıma şirketi ve personeline ihtiyaç olacağını belirten Aktimur, sergileme süreci öncesinde korumanın en önemli aşamasının belgeleme olduğunu ifade etmiş, özellikle de fotoğrafla belgelemenin gerekliliğini vurgulamıştır. Belgeleme konusunun ayrı bir uzmanlık gerektirdiğini, bu sebeple gerek envanter gerekse fotoğrafla belgelemenin farklı uzmanlar tarafından müzelerde yapılmasının önemini belirtmiştir.

Çağdaş sanat eserlerinin depolarda muhafaza edilmesinde de sorunlarla karşılaşılabilirdiğini belirten Aktimur, depo şartları iyi olsa bile farklı türde koleksiyon

malzemeleri barındıran çağdaş sanat eserlerinin farklı çözümler gerektirdiğini ifade etmiştir.

Aktimur, koleksiyon yönetimi politikası, sergileme politikası, koruma politikası gibi yazılı beyanların önemli olduğunu, koruma politikalarının müzelerde daha ziyade koleksiyon yönetimi politikasının içine dahil edildiğini vurgulamıştır.

Konservasyon/restorasyon alanında ikinci görüşme güncel sanat konservasyonu uzmanı Filiz Kuvvetli ile yapılmıştır. 09 Mayıs 2018 tarihinde Filiz Kuvvetli ile yapılan görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır.<sup>187</sup>

Yurt dışında yaşayan ve oradaki müzelerde çalışan, aynı zamanda Türkiye’de de Sakıp Sabancı Müzesi ve Vehbi Koç Vakfı’nda hizmet veren Filiz Kuvvetli’nin gerek Türkiye’deki gerekse yurt dışındaki deneyimleri çağdaş sanat eserlerinin konservasyon/restorasyonu konusunda yol gösterici olmuştur.

Güncel sanat konservasyonu uzmanı Filiz Kuvvetli Kopenhag’ta yaşamaktadır. Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Konservasyon Bölümü’nde eğitim alan Kuvvetli, Getty Konservasyon Enstitüsü’nde (Getty Conservation Institute) misafir araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. Bağımsız konservatör olarak yurt dışında ve Türkiye’deki müzeler ile özel koleksiyonculara konservasyon konusunda danışmanlık yapmaktadır. Filiz Kuvvetli, Uluslararası Müzeler Konseyi Konservasyon Komitesi Tablo Konservasyonu ve Modern Sanat Grubu (ICOM-CC, Painting Conservation and Modern Art Group), İskandinav Konservasyon Grubu (NKF, Nordic Conservation Group) ve Uluslararası Çağdaş Sanat Konservasyonu Ağı’nın (INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art) üyesidir. Kuvvetli’nin tablo konservasyonu ve güncel sanat eserleri konservasyonu üzerine yayımlanmış makaleleri ve uluslararası konferanslarda sunduğu bildirileri bulunmaktadır.

Filiz Kuvvetli’ye göre sergileme sürecinde koruma açısından en önemli husus her eser için tek tek kondisyon raporlarının düzenlenmesidir. Öte yandan sigorta da diğer önemli hususlardan biridir. Sergi yaparken eser hasar görürse hazırlanan bu

---

<sup>187</sup> Filiz Kuvvetli, 09 Mayıs 2018.

kondisyon raporları üzerinden hareket edilmektedir. Eserlerin değerleri çok yüksek olduğu ve sigorta bedelleri de bu değer üzerinden belirlendiği için müzeler bu kondisyon raporlarına oldukça önem vermektedir. Kuvvetli, Türkiye’de hizmet verdiği kurumlarda ağdaş sanat sergileri düzenlendiğinde kondisyon raporlarını kendisinin düzenlediğini dile getirmiştir. Eser nakliye sırasında hasar görmüşse ona ilişkin rapor hazırlamanın, sigorta şirketine durumu bildirmenin ve eserin konservasyonun maliyetinin ne olacağını hesaplamanın kendisinin görevi olduğunu ifade etmiştir.

Kuvvetli, Danimarka’daki müzelerin kendi eserini Danimarka’da ya da başka bir ülkede bir müzeye ödünç verecekse, kendisiyle iletişime geçtiklerini ve söz konusu eserin uzun süreli taşımaya uygun olup olmadığına dair bir rapor hazırlamasını istediklerini ifade etmiştir. Eserin hangi yöntemle paketlenmesi gerektiğinin, paketlenmemesi gereken, üzerine herhangi bir şeyin temas etmesinin sakıncalı olduğu eserler için ne gibi üzümlerin üretilebileceğinin bir koruma uzmanı olarak kendisine sorulduğunu belirtmiştir. Ödünç verilecek eser için n çalışma yapmanın ve kondisyon raporu hazırlamanın kendisinin en önemli sorumluluklarından biri olduğunu vurgulamıştır.

Eserlerin en orijinal haliyle korunması konusunun çok önemli olduğunu belirten Filiz Kuvvetli, eserin maruz kaldığı her hasar ve hasarın onarımı için yapılan her bir müdahalenin eser için sakıncalı bir durum olduğunu ve bu durumu en aza indirmek için esere hasar gelmeden önleyici koruma işlemlerinin yapılması gerektiğini ifade etmiştir. Önleyici koruma çalışmaları çerçevesinde, eserlerin periyodik kontrollerin yapılması ve çevresel koşulların kontrol altında tutulması Kuvvetli’nin en temel anlamıyla üstlendiği grevlerdendir.

Filiz Kuvvetli müzelerde tam zamanlı olarak bir konservatör/restoratörün istihdam edilmeyebileceğini, Danimarka’da çoğu müzede tam zamanlı çalışan konservatör/restoratör bulunmadığını dile getirmiştir. Danimarka’daki sistemin profesyonel bir şekilde işlediğini ve atölyede çalışan altı meslektaşıyla birlikte müzelerin eserlerinin üç yılda bir kontrollerini yaptıklarını ve buna “survey” (inceleme, tetkik, gözden geçirme) adını verdiklerini ifade etmiştir.

Vehbi Koç Vakfı'nın henüz ziyarete açılmamış olan Koç Çağdaş Sanat Müzesi Projesi kapsamında çalışmış olduğu dört yıl boyunca bütün eserleri gözden geçirdiğini ve eserlerle ilgili Vakfa bir rapor teslim ettiğini, ayrıca malzemelerine göre eserlerin depolama koşullarını bildiren bir rapor da hazırladığını belirtmiştir.

Bu sürecin doğru işlemesi için Danimarka'daki müzelerde konservasyon/koruma politikasının olduğunu ifade eden Kuvvetli, konservasyon çalışması standart oluşturmakla ilişkili olduğu için farklı kurumlara ait konservasyon raporlarının da genel anlamda benzer olduğunu ve benzer standartları içerdiğini vurgulamıştır. Yazılı konservasyon politikalarının önemli olduğuna işaret eden Kuvvetli, bu politikaların rehberlik etmesi ve kurumun bu işe gösterdiği önemi ortaya koyması açısından gerekli belgeler olduğunun altını çizmiştir. Konservasyon/koruma politikalarının genellikle koleksiyon yönetimi politikasının içinde bulunduğunu da dile getirmiştir.

Danimarka'da bir müzede sergi açılacaksa önce serginin küratörünün kendisiyle irtibata geçerek sergi ve sanatçı hakkında bilgi verdiğini ifade etmiş; daha sonra eser listesi belirlendiğinde eserlerin fotoğraflarının, boyutlarının, malzemelerinin, karşı müzenin konservasyonla ilgili taleplerinin olduğu bilgilerin kendisine gönderildiğini belirtmiştir. Bu liste üzerinden çalıştığı müzeyle birlikte plan yaptığını ve kendisinin özel olarak listeyi inceleyip, eserlere ve malzemelerine bakıp nelere dikkat edilmesi gerektiğini tespit ederek notlar çıkardığını ifade etmiştir. Sergilenecek eserlerin gelmesine yakın küratörle irtibata geçerek eser ödünç veren müzenin küratörünün ve konservatör/restoratörünün ne zaman geleceği konusunda bilgi aldığını ve geldikleri zaman orada bulunduğunu belirtmiştir. Eser kasasından/paketinden çıkarılmadan önce, hem ödünç veren müzenin konservatör/restoratörünün hem de kendisinin eser kasalarını/paketlerini incelediklerini, daha sonra kasaları/paketleri birlikte açtıklarını, hasar görüp görmediğini tespit ettiklerini, her aşamayı fotoğrafladıklarını anlatmıştır. Sergi bitiminden ve eserlerin gönderilmesinden sonraki bir ay süresince bu fotoğrafların belge niteliğinde saklandığını ifade etmiştir. Kasalar/paketler açıldığında, eserin nasıl paketlenildiğinin ve eserin kondisyonunun belgelendiğini ve bu işlemi eseri fazla hareket ettirmeden sergilenecekleri yerin yakınında yaptıklarını dile getirmiştir.

Filiz Kuvvetli Danimarka'da eserin kurulma aşamasında fazla müdahale eden ve sergileme esnasında eserini değiştirmek isteyen sanatçılar olduğu için müzelerin sanatçıları işin içine çok fazla dahil etmek istemediklerini ifade etmiştir. Özellikle eser müze koleksiyonuna girmişse, eserin sorumluluğu müzeye geçtiğinden eser nasıl alınmışsa o şekliyle sergilenmek istendiğini ve o nedenle sanatçıyı kuruluma pek dahil etmediklerini belirtmiştir. Bazı karmaşık eserlerin, özellikle enstalasyonların kılavuzunun olduğunu, eğer yoksa eser listeleri ilk geldiğinde kendisinin karşı müzeyle iletişime geçip söz konusu esere ilişkin konservasyon bilgisi, bir kılavuz, bir talimatname istediğini sözlerine eklemiştir. Örneğin bir sergide, eser ödünç veren müzenin, öncesinde liste ya da talimatname vermeden 60 kilogramlık bir tablosunu sergilenmek üzere gönderdiğini, sergiye çok az zaman kala tablonun asılabilmesi için 16 milimetrelik duvar talep ettiğini anlatmıştır. Serginin gerçekleştirileceği müzenin duvarları 12 milimetre olduğundan, birkaç gün içinde o tablonun asılabilmesi için müzenin o eserin sergileneceği duvarı talep edilen ölçüye çıkardığını belirtmiştir. Bu kapsamda, listelerin ve talimatnamelerin, eserin korunması için hayati bilgileri içerebileceğini ve uzmanlar için kolaylık sağladığını ifade etmiştir. Filiz Kuvvetli verdiği örnekten yola çıkarak eser ödünç verecek müzeyle önceden iletişime geçmenin önemli olduğunu bir kez daha vurgulamıştır.

Eğer bir sanatçı davet edilmişse, serginin küratörlüğünü sanatçı üstlenecekse, konservatör olarak yine önce eserlerin kondisyon raporlarını çıkardığını belirtmiştir. Sergileme esnasında eserin korunmasını sağlamak için bazı uygulamalar yaptığını da dile getirmiştir. O noktada sanatçıyla ortak karar vermek gerektiğini vurgulamıştır. Örneğin; sanatçının bir eseri hiçbir önlem alınmaksızın, bariyer olmadan sergileniyorsa ve izleyiciler esere dokunuyorsa, belirli bir süre sonra eser bozulmaya başlamaktadır. Konservatörün/restoratörün böyle bir durumda eserin önüne, geçişi engelleyecek bir bariyer koymayı teklif etmesi gerekmektedir; ancak sanatçı eserinin önünde böyle bir bariyer istemeyebilir. Eserin kondisyonu, sanatçının talebi, izleyici ile iletişim, müzenin eseri koruma yükümlülüğü, sigorta anlaşmasının varlığı gibi etmenler süreci içinden çıkılmaz hale getirebilmektedir. Bu noktada eserin korunabilmesi için sanatçı, küratör ve konservatör/restoratör arasında iş birliğinin önemli olduğunu Filiz Kuvvetli vurgulamıştır.

Kuvvetli, sergilenmek üzere sanatçıdan bir eser alındığında, eser kurulum talimatnamesine göre kurulduktan sonra son halinin fotoğraflarının çekildiğini ve sanatçıya onay için gönderildiğini belirtmiştir. Eğer eser müzenin kalıcı koleksiyonunda ise, böyle bir işlemin yapılmadığını ifade etmiştir.

Danimarka'daki müzelerin eser almadan önce konservatör/restoratöre danıştığını, koleksiyonuna dahil etmeyi düşündüğü eserin kondisyonunu koruma uzmanlarına sorduğunu ve ona göre eserin koleksiyona dahil edildiğini ifade etmiştir. Konservatörler/restoratörler olarak bir koruma planı (preservation plan) çıkarttıklarını, küratörlere bu planla yol gösterdiklerini, eserin malzemesini ve bu malzemeyle ne yapmaları gerektiğini anlattıklarını ve sanatçıyla görüşmeyi şart koştuklarını belirtmiştir. Kuvvetli, sanatçının eserindeki malzemelerle ilgili her hususu konservatörlere/restoratörlere anlatması gerektiğini vurgulamıştır. Filiz Kuvvetli'ye göre, herhangi bir durum olduğunda, hangi malzemenin bulunması gerektiğini, özel bir malzemeyse nereden bulunabileceğini, karıştırılarak elde edilen bir malzemeyse nasıl yapıldığını, malzeme bulunamazsa başka bir malzemenin kullanılıp kullanılmayacağını sanatçının mutlaka konservatörlere/restoratörlere bildirmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu durum sanatçının sorumluluğunda olmakla birlikte sanatçının böyle bir bilgi, talimatname, reçete/kılavuz vermediği durumlarda küratörün bunu sanatçıdan talep etmesi gerektiğinin altını çizmiştir.

Kuvvetli, kendi çalışma prensibini anlatırken işin araştırma boyutuna çok önem verdiğini vurgulamıştır. Bir eser üzerinde konservasyon çalışmalarına başlamadan önce mutlaka Uluslararası Çağdaş Sanat Konservasyonu Ağı (INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art) internet sitesinden söz konusu eserin sanatçısının söyleşisi var mı diye kontrol ettiğini belirtmiştir. Sanatçının eserlerinde kullandığı malzemeler, eserleri üzerinde uygulanan konservasyon çalışmaları hakkında bilgilere buradan eriştiğini açıklamıştır. Bu web sayfası, konservatörlere/restoratörlere yönelik bir internet sitesi olduğundan konservatörlerin/restoratörlerin sanatçıları buradan takip etmelerinin önemli olduğunu, ancak küratörler için de sanatçının yaklaşımı, görüşleri, sanatsal anlayışı gibi bilgilerin edinilebileceği tarzda sanatçı görüşmelerinin yapılmasının ve bu görüşmelerin erişime açıldığı bir internet sitesinden küratörler tarafından takip edilmesinin gerektiğini belirtmiştir.



Tez kapsamında konservasyon/restorasyon alanında yapılan üçüncü görüşme, çağdaş sanat sergilerinin düzenlendiği Sakıp Sabancı Müzesi'nde konservasyon laboratuvarı yöneticisi ve konservasyon uzmanı olarak görev yapan Nurçin Kural Özgörüş ile 15 Mayıs 2018 tarihinde müzedeki atölyesinde gerçekleştirilmiştir. Özgörüş ile yapılan görüşmenin detayları aşağıda paylaşılmaktadır.<sup>188</sup>

Müzedeki çalışan ve süreli çağdaş sanat sergilerinin düzenlenme sürecinde aktif rol alan Özgörüş'ün deneyimleri müzelerdeki sürece dikkat çekmesi açısından önem arz etmektedir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Bölümü'nden mezun olan Nurçin Kural Özgörüş, İtalya'da konservasyon/restorasyon alanında eğitim almıştır. Kitap ve kağıt eserler konusunda uzman olan Özgörüş, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde ders vermekte, aynı zamanda birçok konferansı olan Nurçin Kural Özgörüş'ün uzmanlığıyla ilgili çeşitli yayınları da mevcuttur.<sup>189</sup>

Özgörüş, çağdaş sanat eserlerinin müzede sergilenme sürecinin geleneksel sanat eserlerinin sergilenme sürecinden farklı olduğunu belirtmiştir. Uzmanların en alışkın oldukları düzenin karşı taraftan bir sergi yetkilisinin eserlere eşlik etmesi olduğunu dile getirmiştir. Ancak çağdaş sanatta durumun böyle olmadığını, sanatçının da sürece dahil olduğunu vurgulamıştır. Müzede süreli sergi yapılırken son sözün sanatçıya ait olduğunu belirten Özgörüş, sergi kurulumunda Sakıp Sabancı Müzesi'nde sanatçıyla iş birliği içinde çalışıldığını, sanatçının isteklerine önem verildiğini ve küratör/kurum ile arasında ortak bir yol benimsendiğini belirtmiştir.

Eğer sanatçı hayatta değilse sergi kurulumuyla büyük ölçüde küratörün ilgilendiğini ve bu durumda koruma uzmanı olarak sürece en başından dahil olduğunu vurgulayan Özgörüş deneyimlerinden yola çıkarak, sanatçı henüz hayattayken eseri hakkında bir reçete/kılavuz hazırlarsa o zaman koruma uzmanlarının işlerinin kolaylaşacağını ve sürecin daha sağlıklı yürütüleceğini belirtmiştir. Eserin malzemesinin yazıldığı ve eserin tanıtıldığı bir reçete/kılavuz ile eserin hem korunmasının hem de sergilenmesinin daha kolay olacağını vurgulamıştır. Zaman zaman eserin sergilenme

---

<sup>188</sup> Nurçin Kural Özgörüş, 15 Mayıs 2018.

<sup>189</sup> Nurçin Kural Özgörüş, <https://tr.linkedin.com/in/nur%C3%A7in-kural-%C3%B6zg%C3%B6r%C3%BC%C5%9F-79783248>, İzlenme tarihi 16.05.2018.

şeklinin tam anlaşılmadığını ve sanatçının hazırlayacağı bir kurulum talimatnamesi olduğu takdirde sergilemenin daha doğru olacağını ifade etmiştir. Koruma uzmanı olarak böyle bir talimatname ile esere fiziksel erişimin nasıl ve ne kadar sınırlandırılacağı, esere hangi açıdan bakılacağı gibi bir takım bilgilere sahip olmanın işi ve süreci kolaylaştıracağını belirtmiştir.

Özgörüş, eğer eser sipariş edilmemişse, sanatçıların atölyelerinde üretim yaparken eserinin müzeye girmesi düşüncesiyle sanat eseri üretmediğinin altını çizmiştir. Bu nedenle sanatçı, üretim sürecinde istediği malzemeyi istediği kadar kullanmakta, istediği formda ve boyutta bir eser meydana getirmektedir. Özgörüş, bunun doğal üretim süreci olduğunu, ancak sorunun eser müzeye girdikten sonra başladığını dile getirmiştir. Nurçin Kural Özgörüş, eser müzenin çatısının altına girdiğinde, eserin nasıl taşınacağı, korunacağı, sergileneceği, sanatçının mesajının nasıl doğru bir şekilde izleyiciye aktarılacağı gibi sorumlulukların ortaya çıktığını ifade etmiştir.

Özgörüş, her eserin kendi koruma kuralı olduğunu ve durumun çağdaş sanatta daha karmaşık bir hal aldığını dile getirmiştir. Tablo, heykel, kitap gibi eserlerin nasıl taşınacağı ve korunacağı konusunda belirli standartlar varken, çağdaş sanat eserlerinde bu standartlar her zaman uygulanmadığından özellikle eser taşınırken çok dikkatli olunması gerektiğini vurgulamıştır. Taşınacak eser vazodur olduğunda taşırken kulbundan tutulmaması gerektiği, altından destekleyerek taşınmasının şart olduğu bilinmektedir. Ancak taşınacak eser çağdaş sanat eseri olduğunda, eserinin neresinin mukavim olduğunun bilinmesinin zor olduğunun altını çizmiştir. Böyle bir durumda alternatif yöntemler denenmesi gerektiğini belirtmiştir.

Müzedede görev yapan bir konservatör olarak Özgörüş, taşıma dışında diğer bir güçlüğün de temizlik olduğunu ifade etmiştir. Müzede eserlerin temiz ve doğru bir şekilde sergilenmesine dikkat çeken Özgörüş, bu noktada eserin malzemesini bilmenin faydalı olacağını dile getirmiştir. Ayrıca müzede görev yapan personelin bu konuda eğitilmiş, bilinçli ve deneyimli olmasının önemli olduğunu, teknisyen, temizlik ve güvenlik görevlilerinin müzelerde kadrolu istihdam edilmelerinin sürecin sağlıklı yürütülmesi açısından önem arz ettiğini belirtmiştir.

Özgörüş, müzede daimi olarak koruma uzmanı istihdam edilebileceği gibi, dışardan da hizmet alımı şeklinde uzmanların çalışılabileceğini, bunun biraz da koleksiyonla ilgili olduğunu dile getirmiştir. Özellikle büyük bir koleksiyona sahip bir müze için en az bir koruma uzmanının istihdam edilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Bu bölümde, henüz çok yeni bir alan olan çağdaş sanat eserlerinin konservasyon/restorasyonu konusunda Türkiye'deki mevcut duruma ilişkin tespitlerde bulunmak ve öneriler geliştirmek amacıyla çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşma sürecinde önemli rolleri olan, farklı tecrübelere sahip konservatör/restoratörlerle yapılan görüşmeler aktarılmıştır.

## **6.2 Genel Değerlendirme**

Farklı mecraların ve malzemelerin kullanımıyla geleneksel sanattan uzaklaşan çağdaş sanat pratikleri, doğası gereği yeni yaklaşımların ve uygulamaların ortaya konmasını zorunlu kılmıştır. Tek bir disipline bağlı olmayan, teknoloji, bilişim başta olmak üzere farklı disiplinleri bir araya getiren yapısı nedeniyle çağdaş sanat pratikleri müzelerin belgeleme, koruma ve sergileme faaliyetlerini de değişime zorlamıştır. Geleneksel sanat için uygulanabilir olan küratöryel standartlar çağdaş sanat eserleri söz konusu olduğunda yetersiz kalmakta ya da süreç yönetiminde zorluklar yaşanmaktadır.

Türkiye özelinde, çağdaş sanat eserlerine yönelik küratöryel uygulamalarda ve süreç yönetiminde bazı sorunlarla karşılaşabilmektedir. Bu noktada, çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşması sürecinin doğru bir şekilde yönetilebilmesi için bu sorunların tespit edilmesi ve sorunlara yönelik çözümler getirilmesi önemlidir.

Sanatçılar, küratörler ve konservatörler/restoratörlerle yapılan görüşmelerde elde edilen sonuçlara göre, sanatçıların, uzmanların konuya bakış açıları, karşılaştıkları sorunlar, sorumluluklarının zorlayıcı yanları mevcut durum tespiti açısından yol gösterici olmuş ve böylece bu alandaki sorunlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tezin bu bölümünde, literatür taraması, gözlem ve ana aktörlerle yapılan görüşmelerden yola çıkılarak çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması sürecine ilişkin genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Tez kapsamında yapılan görüşmelerden elde edilen veriler değerlendirildiğinde, müze yönetiminin, sanatçıların, küratörlerin, konservatörler/restoratörlerin süreçle ilgili olarak farklı görev ve sorumluluklarının olduğu tespit edilmiş, öte yandan sürecin en başından itibaren bütün bu paydaşların da işbirliği içinde çalışmaları gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu çerçevede, söz konusu paydaşların sorumlulukları şu şekilde özetlenmiştir;

#### *Müze yönetiminin sorumlulukları*

- Sürecin paydaşlar arasında sağlıklı yürütülebilmesi için kurumun misyonuna, vizyonuna, hedef ve amaçlarına, koleksiyonunun niteliğine ve personele göre yazılı bir koleksiyon yönetimi politikası (Bkz. Ek G), sergileme politikası (Bkz. Ek H) ve koruma/konservasyon politikası (Bkz. Ek I) hazırlanmalıdır. Bu politikalar sayesinde standartlar ortaya konmakta ve böylece keyfi durumlar ortadan kaldırıldığından paydaşlar arasındaki iletişim profesyonel bir şekilde yürütülmektedir. Bu tür politikalar, ilkeleri, standartları, planlama aşamalarını, uzmanları tarif eden, uzmanların rollerini, görev ve sorumluluklarını açıklayan yazılı beyanlardır.
- Türkiye’de, eserlerin belgelenmesi, korunması ve sergilenmesi konularında çalışan uzmanların görev ve sorumluluklarının net bir şekilde ifade edileceği yazılı dokümanlar tüm müzeler için hazırlanmalı ve çağdaş uygulamalar çerçevesinde belirli aralıklarla güncellenmelidir. Görev ve sorumluklar tarif edilirken, uzmanlık alanları dikkate alınmalı, her bir uzmanın alanında çalışması sağlanmalıdır.
- Koleksiyonun niteliğine ve büyüklüğüne, müzenin fiziksel koşullarına göre müzelerde istihdam edilecek uzmanların yanı sıra sergilenecek çağdaş sanat eserlerinin ihtiyaçları dahilinde teknisyen, elektrikçi, marangoz, bilgi işlem uzmanı, mühendis ya da mimarlardan destek alınmalıdır. İstisnai olarak

koruma konusunda koleksiyonun büyüklüğüne göre konservatör/restoratör müzede istihdam edileceği gibi müze dışından da hizmet alınabilir.

- Müzeler çağdaş sanat eserlerini koleksiyonlarına dahil etmeden önce eserlerin fiziksel koşullarını gözden geçirmeli ve eserler için ideal fiziksel (örneğin mekânsal özellikler ya da teknolojik altyapı vb.) ve çevresel koşulları uygulamayı hedeflemelidir. Müzeler koleksiyonlarına bir eser dahil etmeden önce mutlaka konservatör/restoratöre danışmalı ve onlardan bir koruma planı (Bkz. Ek J) istemelidir. Bu koruma planının ortaya koyduğu şartları yerine getirebilecekse, müze o eseri koleksiyonuna dahil edebilir.
- Çağdaş sanat eserlerindeki malzeme çeşitliliği, bazı eserlerin boyutları, büyüklüğü, ağırlığı depolama koşullarında sorunlar yaratmakta; dijital sanat eserleri, enstalasyonlar gibi eserlerin depolarda muhafaza edilmesinde esere özel farklı çözümler üretilmesini gerekli kılmaktadır. Aynı şekilde söz konusu eserlere yönelik koruma uygulamaları için gerekli olan atölyeler, çağdaş sanat eserlerinin malzemesi, formu, boyutu ve medyumunu göz önünde bulundurularak planlanmalıdır.
- Eser, sergi için ya da kalıcı koleksiyona dahil edilmek üzere alınmadan önce sanatçıyla her iki tarafı da koruyacak nitelikte bir protokol/anlaşma (Bkz. Ek K) imzalanması gerekmektedir. İmzalanan protokol/anlaşma sadece sergi/eser bilgilerini ortaya koyan bir doküman olmamalı, hem iki tarafın haklarını gözetecek hem de eserin ideal koşullarda korunmasını ve sergilenmesi sağlayacak şekilde hazırlanan detaylı yasal bir belge olmalıdır.
- Sanatçının eseri üreten ve en iyi bilen kişi olarak sergileme sürecine en başından itibaren dahil edilmesi gerekmektedir. Sanatçı malzeme, bağlam, teknik ve yöntem açısından küratöre destek olmalı, ancak serginin kurulum süreci küratör tarafından yönetilmelidir. Her iki aktör de bu süreçte iş birliği içinde çalışmalıdır. Müzenin sorumluluğunda hazırlanan sergileme politikası, bu iş birliğinin sağlıklı yürütülmesini sağlayan bir araçtır.

- Müze, paketlenme ve taşıma konularında eğitimli, bilinçli ve deneyimli kişilerin istihdam edildiği profesyonel şirketlerle çalışmalıdır. Ayrıca eserin paketlenmesi ve taşınması sürecinde eseri üreten kişi olarak sanatçıya ve konservatör/restoratöre danışılmasına, onların refakatinde eserin paketlenmesine ve taşınmasına dikkat edilmelidir. Bu noktada sanatçıların da konservatör/restoratörün de en başından itibaren sürece dahil olmaları gerekmektedir.

#### *Sanatçının sorumlulukları*

- İdeal olarak süreç yönetimin sağlıklı işleyebilmesi için müze ve sanatçı arasında bir protokol/anlaşmanın imzalanması gerektiği yukarıdaki maddede belirtilmiş olup, Türkiye’deki mevcut durum göz önünde bulundurulduğunda, sanatçıların kurumdan böyle bir resmi belgeyi talep edilmeleri gerekmektedir.
- Eserin müzede doğru ve sağlıklı koşullarda belgelenmesi, korunması ve sergilenmesi için eserin malzemesi, yöntem ve tekniklerinin anlatıldığı bilgileri içeren bir “reçete/kılavuz” ile kurulum gerektiren çağdaş sanat pratikleri için bir “kurulum talimatnamesi” sanatçı tarafından hazırlanıp, küratör ve konservatör/restoratöre teslim edilmelidir.

#### *Küratörün sorumlulukları*

- İdeal bir sergileme için küratörlerin sergi hazırlık sürecinin ilk aşaması olarak sanatçıyı araştırması, tüm eserlerini incelemesi, sanatçıyı üretim sürecinde atölyede gözlemlemesi, sanatçıyla görüşmesi, kullandığı malzemeleri tanınması, önceliklerinin neler olduğunu tespit etmesi, eserin ve sanatçının mesajını algılaması gerekmektedir. Böyle bir ön hazırlık aşaması sağlıklı yürütüldüğünde, çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşma süreci doğru ve etkin bir şekilde yönetilmiş olacaktır. Yukarıda adı geçen araştırma yöntemlerinin yanı sıra sanatçılarla yapılmış olan söyleşilerin paylaşıldığı INCCA’ya benzer platformların takip edilmesi, ayrıca uzmanların sanatçı atölyelerinde eğitim almalarını sağlayan Çağdaş Sanatta Düşünceler (VoCA,

Voices in Contemporary Art)<sup>190</sup> organizasyonu gibi bu alanda faaliyet gösteren girişimlere katılım sağlamaları önemlidir.

- Sergileme sürecinden önce, sergilenmesi planlanan eserlerin detaylı bilgilerinin bulunduğu eser listelerinin konservatör/restoratöre ulaştırılması sürecin sağlıklı yönetilmesi açısından önem arz etmektedir.

#### *Konservatör/Restoratörün sorumlulukları*

- Çağdaş sanat eserleri müze koleksiyonlarına dahil edilmeden önce koruma planı ile hem müze koleksiyonuna giren hem de sergilenmek üzere müzeye gelen her bir eser için de kondisyon raporlarının (Bkz. Ek L) hazırlanması oldukça önemlidir. Bu tür dokümanlar, genel anlamda müzelerin koleksiyonlarındaki eserlerin korunmasına yönelik nasıl bir yol izleyeceğini belirlemekle birlikte, eserlerin malzemelerinin ve üretim tekniklerinin tanınmasını, paketlenme, taşıma, depolama ve sergileme koşullarının belirlenmesini, eğer varsa daha önce yapılan konservasyon/restorasyon uygulamalarının kaydedilmesini ve bu şekilde eserlerin ideal bir şekilde korunmasını sağlamaktadır.
- Çağdaş sanat eserlerinin malzemesi ve medyumu çeşitlilik gösterdiğinden ve yeni medya sanatı özelinde dijital pratikler kullanıldığından eserlerin sağlıklı ve en doğru şekilde korunması ve sergilenmesi için konservatör/restoratörlerin her bir malzemeye yönelik uzmanlık kazanmaları önem taşımaktadır. Bu uzmanlaşma her ne kadar çağdaş sanat eserlerinin doğası gereği zor olsa da konservatörler/restoratörlerin alandaki çağdaş uygulamaları yakından takip etmesi, konuyla ilgili eğitimlere ve toplantılara katılmaları gerekmektedir.
- Çağdaş sanat eserlerinin konservasyon/restorasyonu alanındaki güncel gelişmeleri, farklı uygulamaları ve deneyimleri takip edebilmek amacıyla INCCA, ICOM-CC ve Sanat Malzemeleri Bilgi ve Eğitimi Ağı (AMIEN, Art

---

<sup>190</sup> Bkz. (168), WHARTON, 2.

Materials Information and Education Network) gibi çevrimiçi platformları etkili bir biçimde kullanılmalıdır.

### 6.3 Süreç Yönetimi Önerisi

Süreç yönetimi, belirli bir amaç için gerçekleştirilen faaliyetlerin ve sunulan hizmetlerin süreçlerinin doğru ve düzenli bir şekilde izlenmesini ve geliştirilmesini sağlayan bir faaliyet akış dizisidir. Süreç yönetiminde gereksinimler ve beklentiler doğrultusunda faaliyetler ve hizmetler tanımlanmakta, sonuca gitmek için izlenecek yol ortaya konmaktadır. Diğer bir deyişle, süreç yönetimi belirli bir amaca ulaşmak için birbirleriyle etkileşim içinde bulunan insanlar, malzemeler, yöntemler ve çevresel unsurların bir toplamıdır.<sup>191</sup> Süreç yönetiminde öncelikler ve ihtiyaçlar doğrultusunda süreçler listelenmekte, kriterler belirlenmekte, aktörlerin rolleri belirlenmekte, akış diyagramı oluşturulmaktadır.

Bu tez kapsamında çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması süreci için bir süreç yönetimi önerisi hazırlanmıştır. Buradaki amaç, bu süreçte karşılaşılan sorunların en aza indirgenmesi, hizmetin/faaliyetin daha profesyonelce yürütülebilmesi, standartlar belirlenmesi ve sürecin daha etkin yönetilmesini sağlamaktır.

Elde edilen veriler ve yapılan çıkarımlar ışığında çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması süreci için ortaya konan süreç yönetimi önerisinin amacı tüm çağdaş sanat müzeleri için rehber görevi görmesi, yol gösterici olmasıdır. Dolayısıyla belirli bir kurum için hazırlanmasından ziyade süreç yönetiminin içermesi gereken aşamalar ortaya konmuştur. Bu süreç yönetimi önerisi misyonu, vizyonu, amaç ve hedefleri, koleksiyonu farklı tüm çağdaş sanat müzelerine uyarlanabilir bir yol haritası niteliğindedir. Koleksiyonlarının doğru ve etkin bir şekilde toplumla buluşmasını isteyen ve bu amaçla yola çıkan her müzenin faydalanabileceği bir kılavuzdur. O nedenle süreç yönetiminde içerikler oluşturulmamış, sadece aşamalar listelenmiştir. Türkiye’de hâlihazırda faaliyet gösteren ya da gelecekte kurulacak olan çağdaş sanat müzelerinin bu süreç yönetimi aşamalarının içeriklerini kendi kurumlarının özelliklerine göre hazırlayarak bu akış

---

<sup>191</sup> Sema SOYDAN, *Süreç Yönetimi ve İyileştirilmesi Üzerine Bir Uygulama*, 1-2.



diyagramına göre yönetmesi öngörülmektedir. Bu tez kapsamında ortaya konan, sorunların ortadan kaldırılmasına yönelik önerilerle oluşturulan doğru ve etkin bir süreç yönetiminin aşamalarının neler olması gerektiğidir.

Bütün bu bilgiler çerçevesinde çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması sürecinin yönetim aşamaları şu şekilde belirlenmiştir:

NO	İŞ KALEMLERİ	AKTÖRLER	İLGİLİ DOKÜMANLAR
1	Müzenin kurumsal hedefleri doğrultusunda koleksiyonların yönetilmesi, korunması, belgelenmesi ve sergilenmesi için dayanak oluşturacak yazılı politikaların hazırlanması	Müze Yönetimi, Küratör, Konservatör/Restoratör	Koleksiyon Yönetimi Politikası, Koruma/Konservasyon Politikası, Koruma Planı, Sergileme Politikası, İletişim Politikası
2	Edinimler ya da ödünç alma/verme süreçlerinde yazılı politikalara, fiziksel ve çevresel koşullara, ilgili uzman istihdamına göre eser seçimi	Küratör, Konservatör/Restoratör	Koleksiyon Yönetimi Politikası, Sergileme Politikası, Koruma/Konservasyon Politikası, Koruma Planı
3	İhtiyaç dahilinde, müzenin fiziksel ve çevresel koşullarının iyileştirilmesi	Küratör, Konservatör/Restoratör, Mimar, Tekniker vd. ilgili uzmanlar	Sergileme Politikası, Koruma/Konservasyon Politikası, Koruma Planı
4	Edinilen ya da ödünç alınan/verilen eserin kondisyon raporunun hazırlanması/güncellenmesi	Konservatör/Restoratör	Kondisyon Raporu, Koruma/Konservasyon Politikası
5	Üretim aşamasında, eserin malzemesi, koruma ve sergileme ilkeleri, kurulum ve demonte işlemlerine ilişkin bilgilerin yer aldığı bir reçete/kılavuzun hazırlanması	Sanatçı	Reçete/Kılavuz

6	Sürekli ve süreli sergiler öncesinde ön hazırlık çalışması yapılması; sanatçıyla görüşülmesi, sanatçı atölyelerinin ziyaret edilmesi, sergi konseptinin ön çalışmasının yapılması	Küratör, Sanatçı	Sergileme Politikası, İletişim Politikası
7	Sergi konseptinin belirlenmesi, eserlerin seçilmesi ve buna göre sergi yerleşim planı ile bilgi grafiklerinin hazırlanması	Küratör, Sanatçı, Müze Eğitim Uzmanı, Müze İletişim Uzmanı, Grafiker, Editör, Çevirmen	Sergileme Politikası, İletişim Politikası
8	Sürekli ve süreli sergiler için edinim aşamasında sanatçı ile protokol/anlaşma imzalanması	Müze Yönetimi, Sanatçı	Protokol
9	Eserin sigortalanması, paketlenmesi, taşınması ve tüm aşamaların belgelenmesi	Sanatçı, Konservatör/Restoratör, Nakliye Şirketi, Sigorta Şirketi	Reçete/Kılavuz, Sigorta Anlaşması, Protokol, Koruma/Konservasyon Politikası, Kondisyon Raporu, Koruma Planı
10	48 saat müzenin karantina odasında bekletilen eserin paketinin/kutusunun açılması, her bir aşamanın yazılı ve görsel olarak belgelenmesi	Konservatör/Restoratör, Belgeleme Uzmanı, Fotoğrafçı, Küratör, Nakliye Şirketi, Sigorta Şirketi	Kondisyon Raporu, Koruma Planı, Sigorta Anlaşması
11	Sergi yerleşim planına göre eserlerin kurulumu ve yerleştirilmesi	Küratör, Sanatçı, Konservatör/Restoratör, ihtiyaç dahilinde Tekniker, Bilgi İşlem Uzmanı, Marangoz vd. uzmanlar	Reçete/Kılavuz, Sergileme Politikası, Protokol, Koruma/Konservasyon Politikası

<b>12</b>	Hazırlanan bilgi grafiklerinin yanı sıra serginin açık kaldığı süre zarfında toplumla iletişimi güçlendirecek, sergi konseptini geliştirme aşamasına paralel olarak planlanan konferans, panel, film gösterimi, müzik dinletisi gibi etkinlikler ile hediyelik eşya, broşür, katalog gibi yayınların toplumla paylaşılması	Müze İletişim Uzmanı, Müze Eğitim Uzmanı, Küratör, Sanatçı	İletişim Politikası
-----------	--	--	---------------------

Bu yönetim aşamaları, çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması sürecinin en temel aşamalarıdır ve müzeler için yol gösterici olması amacıyla hazırlanmıştır. Her müze yukarıda sıralanan aşamaları kendi niteliklerine göre güncelleyebilir ya da geliştirebilir. Nitekim, bu akış diyagramının izlenmesi, çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında sağlıklı ve etkili bir süreç yönetimi için önem arz etmektedir.

## SONUÇ

Post-endüstriyel süreçte yaşanan teknolojik ve bilişimsel gelişmelerle birlikte sanatsal pratiklerde dönüşüm gerçekleşmiştir. Sadece sanat yapıtı değil, aynı zamanda kullanılan mecra, malzeme, sunum şekli de değişmiş; bu şekilde sanatsal pratiklerde çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda çağdaş sanatın tanımlanması, sanatın malzemesinde ve doğasında ne gibi farklılıklar olduğunun tespit edilmesi önem kazanmaktadır. Sanat alanındaki dönüşümler birçok farklı disiplini teorik ve pratikte etkilemiştir. Nitekim bu tezin konusu olan çağdaş sanat eserlerinin müzelerde sergilenmesi konusunda da pek çok farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede, çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşması sürecinde sergileme işlevinin etkin bir biçimde yürütülmesi daha da önem kazanmış; değişen sanatsal pratiklere uygun küratöryel uygulamalar ve sergileme bağlamında karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik öneriler geliştirilmesi bir zorunluluk halini almıştır. Bu durum müzelerde etkin bir süreç yönetimini gerekli kılmaktadır.

Tez çalışması kapsamında yapılan literatür taramasına göre, çağdaş sanat eserlerinin belgelenmesi, korunması, sergilenmesi konuları gerek yurt dışında gerekse Türkiye’de henüz yeni çalışılmaya başlanmış bir alan olup, konuyu hem teorik hem de pratik açıdan inceleyen kaynak sayısı sınırlıdır. Türkiye’de bu konuda yapılan çalışmalar ağırlıklı olarak mimarlık ve güzel sanatlar alanlarında gerçekleştirilen ve çağdaş sanat eserlerini genel olarak değerlendirmekten ziyade tek bir medyum üzerine odaklanan lisansüstü çalışmalar, makaleler ve bildirilerle sınırlı olup, çağdaş sanat eserlerinin müzelerde toplumla buluşmasıyla ilgili sorunları ve çözüm önerilerini bir bütün olarak ele alan kaynak mevcut değildir. Bu çerçevede bu tezin amacı, kapsamlı bir literatür taraması, görüşme ve müzelerde yapılan gözlemlerle tespit edilen sorunlara ve çözüm önerilerine dayanarak, Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip müzelerin özellikle koruma ve sergileme konularında

faydalanabilecekleri bir kaynak oluşturmaktır. Bu tez, sürecin doğru ve etkin bir şekilde yönetilmesini sağlayacak olan “süreç yönetimi önerisi” ile özgün bir nitelik kazanmıştır. Tezi 6.3 bölümünde detaylarıyla açıklanan süreç yönetimi önerisi, Türkiye’de halihazırda hizmet veren veya gelecekte kurulması planlanan çağdaş sanat müzelerine rehberlik edecektir.

Tezin özgünlüğüne katkı sağlayan görüşmeler sanatçılar, küratörler ve konservatörler/restoratörler ile gerçekleştirilmiştir.

Görüşmelerden elde edilen verilere göre, müze idaresi ve sanatçılar arasında imzalanacak bir protokolün; koleksiyon yönetimi politikası, sergileme politikası, koruma/konservasyon politikası, iletişim politikası gibi yazılı politikaların; sanatçıların eserleri ile ilgili olarak önceden hazırlayacakları bir reçete/kılavuzun; konservatör/restoratörlerin hazırlayacakları koruma raporu ve kondisyon raporu gibi yazılı dokümanların, çağdaş sanat eserlerinin toplumla buluşması sürecinde sağlıklı bir süreç yönetimi açısından önemli olacağı sonucuna varılmıştır. Süreç yönetimi açısından bir diğer önemli hususun ise, müze idaresi, sanatçılar, küratörler ve konservatör/restoratörler arasında işbirliği ve diyalogun sürecin en başından itibaren başlatılması olduğu tespit edilmiştir.

Tezin kapsamı İstanbul’daki müzelerle sınırlı tutulmuş olup, bu çerçevede çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip ya da çağdaş sanat sergileri açan müzeler gözlemlendiğinde, yapılan görüşmeler ve literatürdeki örnekler göz önünde bulundurulduğunda, yazılı politikaların, özellikle koruma, sergileme ve iletişim politikalarının her müzede henüz olmadığı; ağırlıklı olarak müzelerde koleksiyon yönetimi politikalarının bulunduğu gözlemlenmiştir. İstanbul’daki bazı müzelerde konservasyon/restorasyon uygulamaları için atölyeler bulunduğu; öte yandan çağdaş sanat eserlerinin niteliği ve çeşitliliği itibarıyla gerek atölye gerekse depo alanlarının söz konusu eserlere ideal şekilde hizmet verebilecek ölçüde planlanmasının gerektiği gözlemlenmiştir.

Türkiye’deki sanatçıların eser bağışı yaptıklarında, eserleri satın alındığında ya da eserlerini sergilenmek üzere müzelere ödünç verdiklerinde çoğunlukla bir protokol imzaladıkları; ancak söz konusu protokollerin içeriklerinin her iki tarafı yasal açıdan

daha fazla koruyabilecek nitelikte hazırlanmaları gerektiği tespit edilmiştir. Sanatçıların eserleri ile ilgili bir reçete/kılavuz hazırlığının önemine inandıkları, ancak henüz böyle bir çalışma başlatmadıkları gözlemlenmiştir.

İstanbul özelinde gerek müzede gerekse bağımsız olarak çalışan küratörlerin sergi açılmadan önce çoğunlukla bir ön hazırlık çalışması yaptıkları, sanatçılarla ilgili araştırma yürüttükleri, sanatçı atölyelerini ziyaret ettikleri tespit edilmiş olmakla birlikte, bu sürecin her sergi ve sanatçı için standart bir uygulama haline dönüştürülmesinin önemli bir ihtiyaç olduğu görülmüştür.

İstanbul'da konservatör/restoratör istihdam eden müzeler olduğu gibi, süreci dışarıdan hizmet alımı şeklinde yürütmeyi tercih eden müzeler de bulunmaktadır. Yapılan araştırmaya göre koleksiyonun büyüklüğüne göre her iki uygulamanın da tercih edilebileceği tespit edilmiştir. Konservatörler/restoratörlerin her eser için kondisyon raporu hazırladıkları, öte yandan her müzenin koruma uygulamalarına yönelik ilkeler ve standartları içeren yazılı doküman/rehber hazırlamalarının önemli bir ihtiyaç olduğu gözlemlenmiştir.

Türkiye'de sanat eserlerinin taşınması ve paketlenmesi konularında hizmet veren nakliye şirketleri ile sanat eserlerinin sigortalanması ile ilgili çalışan firmaların sayısı azdır. Öte yandan nakliye şirketlerindeki uzman personel sayısı da sınırlı olup; sağlıklı taşıma, paketleme malzemeleri ve geçici depolama koşulları uluslararası standartlarla her zaman uygunluk göstermemektedir. Nakliye konusunda yurt dışında olduğu gibi Türkiye'de de bir akreditasyon sisteminin kurulması, şirketlerin bu sisteme dahil olup uluslararası standartlara uygun bir şekilde hizmet vermesi, ayrıca sağlıklı taşıma, paketleme, depolama malzemeleri ve sistemleri satan firmaların sayısının Türkiye'de daha fazla olmasının bir ihtiyaç olduğu tespit edilmiştir.

Tez kapsamında hazırlanan süreç yönetimi önerisi Türkiye'de çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip ya da çağdaş sanat sergileri açan müzeler için bir öneri niteliğinde olup; müzenin kurumsal hedeflerine, yönetim anlayışına, bağlı bulunduğu idari kuruma, bütçesine, mekânsal özelliklerine, personel sayısı ve niteliğine, en önemlisi de koleksiyonunun kapsamına ve içeriğine göre değişkenlik gösterecektir. Adı geçen süreç yönetimi önerisi çağdaş sanat koleksiyonlarına sahip veya çağdaş

sanat sergileri açan müzeler göz önünde bulundurularak hazırlanmış olmakla birlikte, Türkiye’de farklı koleksiyonlara sahip müzeler için de yol gösterici olacaktır. Öte yandan çağdaş sanat eserlerinin niteliği ve çeşitliliği dikkate alındığında farklı koleksiyonlara sahip müzelerdeki süreç yönetiminin bazı açılardan değişkenlik göstereceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Süreç yönetimi, akış diyagramı şeklinde hazırlanmış olup; buradaki amaç izlenecek iş kalemleri, iş kalemlerini gerçekleştirecek aktörler ve bu süreçte kullanılacak yazılı dokümanların neler olduğunu belirli aşamalar halinde sıralamaktır. Bu akış diyagramı, sürecin her aşamasının sırasıyla izlenmesine olanak sağlayan, görev ve sorumlulukları net bir şekilde ortaya koyan, hangi paydaşlara ve yazılı olarak hangi dokümanlara ihtiyaç duyulacağını altını çizen bir kontrol listesi gibi de kullanılabilir.

Çağdaş sanat eserlerinin belgelenmesi, korunması, taşınması, paketlenmesi, depolanması ve sergilenmesi Türkiye’de yeni çalışılmaya başlanan konulardır. Çağdaş sanat eserlerinin niteliği, pek çok farklı disiplinin bir arada çalışmasını ve esere özel çözümler üretilmesini gerektirmektedir. Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşması, özellikle de çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesine odaklanan bu tez çalışması, bu alana katkı sağlayacak veriler içermekte olup, ileriki yıllarda kaleme alınacak çalışmalara kaynak teşkil edecek niteliktedir.

Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonlara sahip veya çağdaş sanat sergilerine ev sahipliği yapan müzeler için özellikle mevcut ilkeler ve standartlar çerçevesinde her bir müze ve koleksiyona özgü yazılı politikalar geliştirilmesine ve farklı malzeme türlerine özel bilimsel araştırmalar yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Öte yandan, malzemenin çeşitliliği sebebiyle bu sürecin değişkenlik gösterebileceği, belgeme, koruma ya da sergileme uzmanlarının yapacakları her türlü uygulama için bilgilerini sürekli güncellemeleri gerektiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çerçevede, uzmanların konuyla ilgili yurt dışındaki çevrimiçi platformlardan yararlanmaları, sanatçılar ve malzemelerle ilgili veri tabanları oluşturmaları ya da mevcut veri tabanlarından faydalanmaları, bilimsel yayınları ve etkinlikleri yakından takip etmeleri gerekmektedir. Çağdaş sanat eserlerinin korunması ve sergilenmesi konuları sürekli bir değişim içindedir ve bu durum da süreci zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla,

öngörülemez durumlarla her zaman karşılaşılabilir. Bu nedenle her bir esere özgü geliştirilen farklı çözüm önerilerine dair paylaşımların artırılması, sürecin daha sağlıklı yürütülmesine fayda sağlayacaktır.



## KAYNAKÇA

- Acord, S.K. (2010) "Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art", *Qual Sociol.* vol.33, pp. 447-467.
- Adorno, T. W. (2007) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. E.Gen, N.Ülner ve M.Tüzel (çev.). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akmehmet, K. T. ve Ödekan A. (2006) "Müze Eğitiminin Tarihsel Gelişimi", *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. vol. 3. no. 1: 47-58.
- Alberro, A. (2009) "Periodising Contemporary Art", *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*; The Proceedings of the 32<sup>nd</sup> International Congress in the History of Art, J. Anderson (ed.). Miegunyah Press, Melbourne, pp. 935-939.
- Alexander, E. P. (1996) *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Altamira Press, California.
- Alioğlu, N. (2011) *Yeni Medya Sanatı ve Estetiği*. Papatya Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, A. (2006) *Sanat Müzeleri-1: Müze ve Modernlik*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bagherebadian, M. (2015) *Changing Trends of Exhibition Design in Contemporary Art Museums*. Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi.
- Balay, R. (2004) "Küreselleşme, Bilgi Toplumu ve Eğitim", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. vol. 37, no. 2, pp. 61-82.
- Basualdo, C. (2007) "The Unstable Institution", *Curating Subjects*. P. O'Neill (ed.). pp. 39-52, De Appel, Amsterdam.
- Beech, D. ve Hutchinson M. (2007) "Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art", *Curating Subjects*. P. O'Neill (ed.). pp. 53-62, De Appel, Amsterdam.

- Behnke, C. (2007) "Corporate Art Collecting: A Survey of German Speaking Companies", *The Journal of Arts Management, Law and Society*. vol. 37, no. 3, pp. 225-244.
- Benjamin, W (2004) *Pasajlar*. A. Cemal (çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bennett, T. (1996) "The Exhibitionary Complex", *Thinking About Exhibitions*, R.Greenberg, B.Ferguson, S.Nairne (eds.). pp.58-80, Routledge, London.
- Billur Tansel Hakkında. <http://www.opendialogueistanbul.com/tr/billur-tansel-hakkinda/> (İzlenme tarihi 01.03.2018).
- Billur Tansel ile "çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında küratörün rolü" konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 27 Şubat 2018.
- Bishop, C. (2007) "What is a Curator?", *IDEA Issue 26*, <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&artico=468> (İzlenme tarihi 05.04.2018).
- Borusan Contemporary. "Hakkında, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu", [http://www.borusancontemporary.com/tr/koleksiyon-hakkinda\\_9](http://www.borusancontemporary.com/tr/koleksiyon-hakkinda_9) (İzlenme tarihi 22.03.2018).
- Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel Estetik*. S.Özen (çev.) Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bozkurt, M. "Medya Sanatı" *Muammer Bozkurt Blog*, <http://santasmuammer.blogspot.com.tr/> (İzlenme tarihi 02.12.2014).
- Bozkurt, M. (2005) *Video Sanatı*. Bileşim Yayınevi, İstanbul.
- Budan, N. (2008) *Kültür Endüstrisi Çerçevesinde Santral İstanbul Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Buren, D. (2005) "Mimarinin İşlevi: Eser ile İçine Yerleştiği Mekanlara Dair Notlar", *Sanatçı Müzeleri*. A.Artun (ed.), A.Berktaş (çev.). pp. 171-180, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Calderoni, I. (2007) "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties", *Curating Subjects*. P. O'Neill (ed.). pp. 63-79, De Appel, Amsterdam.
- Cirlot, L. (1990) *A Key to Modern Art of the Early 20<sup>th</sup> Century*. Search Press, England.
- Connor, S. (2001) *Postmodernizm Kültür*. D. Şahinler (çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Contemporary Istanbul: İstanbul'un Çağdaş Sanat Fuarı. <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/contemporary-istanbul-istanbulun-cagdas-sanat-fuari-i-313> (İzlenme tarihi 07.03.2018).
- Derya Yücel. "Hakkında, Biyografi", <http://www.deryayucel.com/TR/Content/-2178858124.html#0> (İzlenme tarihi 18.04.2018).
- Derya Yücel ile "çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında küratörün rolü" konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 18 Nisan 2018.
- Doherty, C. (2007) "Curating Wrong Places...or Where Have All the Penguins Gone?", *Curating Subjects*. P. O'Neill (ed.). pp. 100-108, De Appel, Amsterdam.
- Doubtfire, J. ve Ranchetti, G. (2015) "Curator as Artist as Curator", *Curating the Contemporary*, <https://curatingthecontemporary.org/2015/04/30/curator-as-artist-as-curator/> (İzlenme tarihi 03.03.2018).
- E.C.C.O. Professional Guidelines I (2002). [http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user\\_upload/ECCO\\_professional\\_guidelines\\_I.pdf](http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_I.pdf) (İzlenme tarihi 05.03.2018).
- Elgiz Museum. "Heykel Sanatının Ustalarına Saygı", [http://elgizmuseum.org/tr/?page\\_id=2355](http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=2355) (İzlenme tarihi 09.02.2018).
- Elgiz Museum. "Teras Sergileri", [http://elgizmuseum.org/tr/?page\\_id=90](http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=90) (İzlenme tarihi 08.02.2018).
- Enwezor, O. (2007) "Curating Beyond the Canon", *Curating Subjects*. P. O'Neill (ed.). pp. 109-122, De Appel, Amsterdam.
- Filiz Kuvvetli ile "çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında konservatörün/restoratörün rolü" konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 09 Mayıs 2018.
- Gillick, L. (2007) "For a...Functional Utopia? A Review of a Position", *Curating Subjects*. P. O'Neill (ed.). pp. 123-136, De Appel, Amsterdam.
- Greenberg, C. (2011) "Modernist Resim", *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. C. Harrison ve P. Wood (ed.), S. Gürses (çev.). pp. 817-822, Küre Yayınları, İstanbul.
- Greenberg, C. (1971) "Necessity of Formalism", *New Literary History*. no. 3, pp. 171-175.

- Greenberg, S. (2005) “The Vital Museum”, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. S. Macleod (ed.). pp. 226-237, Routledge, London.
- Gürleşen, F. (2013) “Sermaye-Siyaset Kıskaçında Metalaşan Sanatın Özerklik ve Nitelik Sorunsalı”, *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya, pp.17-20.
- Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart. “About the Collection”. <http://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/collection-research/about-the-collection.html> (İzlenme tarihi 15.02.2017).
- Hoetzlein, R. (2009) “What is New Media Art”, <http://www.rchoetzlein.com/website/what-is-new-media-art/> (İzlenme tarihi 02.05.2015).
- Hoffman, J. (2007) “A Certain Tendency of Curating”, *Curating Subjects*. P. O’Neill (ed.). pp. 137-142, De Appel, Amsterdam.
- Hooper-Greenhill, E. (1992) *Museums and The Shaping of Knowledge*. Routledge, London.
- Hughes, L. (2005) “Do We Need New Spaces for Exhibiting Contemporary Art?”, *Journal of Visual Art Practice*. vol. 4, no. 1, pp. 29-38.
- Hüma Arslaner ile “çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında küratörün rolü” konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 15 Mayıs 2018.
- ICOM. “Who We Are, The Vision”, <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html> (İzlenme tarihi 26.09.2016).
- Kalkan, A. ve Altinkurt L. (2012) “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galerilerinin Görüşleri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. no. 34, pp. 125-135.
- Kandemir, Ö. ve Uçar Ö. (2015) “Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. no.9, pp.17-46.
- Karlholm, D. (2009) “Surveying Contemporary Art. Post-war, Postmodern, and Then What?”, *Art History*. vol. 32, no. 4, pp. 712-733.
- Kluver, B. ve Rauschenberg R. (1967) “The Purpose of Experiments in Art and Technology”, *E.A.T. News*. no. 1, pp. 1-19.

- Kumar, K. (1999) *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma*. M. Küçük (çev.). Dost Yayınevi, Ankara.
- Maximea, H. (2001) “Exhibition Galleries”, *The Manual of Museum Exhibitions*. B.Lord ve G.D. Lord (ed.). pp. 143-195, Altamira Press, California.
- Meijer-Van Mensch, L. ve Van Mensch, P. (2010) “From Disciplinary Control to Co-creation: Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century”, *Encouraging Collection Museums-A Way Forward for Museums in Europe*. S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkiö ve A. Weij (ed.). pp. 33-53, Finnish National Gallery, Berlin.
- MoMA. “Exhibitions and Events”, <https://www.moma.org/calendar/groups/19> (İzlenme tarihi 05.03.2018).
- Moran, L. (2006) “The Role of the Artist in a Museum or Gallery”, *Irish Museum of Modern Art Artists’ Panel*, [www.imma.ie/en/downloads/lisamorannessayartistspanel.doc](http://www.imma.ie/en/downloads/lisamorannessayartistspanel.doc) (İzlenme tarihi 02.03.2018).
- Morris, S. (2001) “Museums and New Media Art”, [http://www.academia.edu/6553737/Susan\\_Morris\\_MUSEUMS\\_and\\_NEW\\_MEDIA\\_ART](http://www.academia.edu/6553737/Susan_Morris_MUSEUMS_and_NEW_MEDIA_ART) (İzlenme tarihi 22.12.2015).
- Muller, L., Edmonds, E. ve Connel, M. (2006) “Living Laboratories for Interactive Art”, *CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts*. vol.2, no.4, pp. 195-207.
- Musée d’Orsay. “History of the Collections”, <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-collections/home.html> (İzlenme tarihi 15.02.2017).
- Musee du Luxembourg. “The Museum: History”, <http://en.museeduluxembourg.fr/museum> (İzlenme tarihi 15.02.2017).
- Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği. “Sürekli Sergileri Planlamak”, <http://mmkd.org.tr/mmkdsohbetleri-sureli-sergileri-planlamak/> (İzlenme tarihi 16.05.2018).
- Nurçin Kural Özgörüş ile “çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında konservatörün/restoratörün rolü” konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 15 Mayıs 2018.
- Nurçin Kural Özgörüş. <https://tr.linkedin.com/in/nur%C3%A7in-kural-%C3%B6zg%C3%B6r%C3%BC%C5%9F-79783248> (İzlenme tarihi 16.05.2018).
- O’Doherty, B. (2010) *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi*. A. Antmen (çev.). Sel Yayıncılık, İstanbul.

- O'Murchu, N. (2015) "Collaborative Modes of Curating Software", *IEEE MultiMedia*. vol.22, no.1, pp. 88-92.
- Özel Sağlamtimur, Z. (2010) "Dijital Sanat", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. vol.10, no.3, pp. 213-238.
- Özer Aktimur. "Curriculum Vitae", <http://ozeraktimur.weebly.com/curriculum-vitae.html> (İzlenme tarihi 22.03.2018).
- Özkasım, H. ve Ögel, S. (2005). "Türkiye'de Müzeciliğin Gelişimi", *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. vol. 2. no. 1, pp. 96-102.
- Özsavaş Uluçay, N. (2017). "Sanatın Mekanı ve Mekanın Sanatı", *idil*. vol.6. no. 36, pp. 2245-2257.
- Paul, C. (2008) *Digital Art*. Thames and Hudson, London.
- Pelvanoğlu, B. (2009) *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Pomian, K. (1990) *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Polity Press, Cambridge.
- Prof. Rüçhan Şahinoğlu ile "çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında sanatçının rolü" konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 30 Nisan 2018.
- Prof. Tomur Atagök ile "çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında sanatçının rolü" konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 01 Nisan 2018.
- Pye, E. (2001) *Caring for the Past: Issues in Conservation for Archaeology and Museums*. London: James & James Ltd.
- Ranciére, J. (2004) *Estetiğin Huzursuzluğu*. A. U. Kılıç (çev.). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Read, H. (1954) "The Museum and the Artist," *College Art Journal*. vol.13, no.4, pp. 289-294.
- Renkçi Taştan, T. (2015) "Sanat, Doğa ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar ve Yapıtlar", *idil*. vol.5. no.19, pp.169-179.

- Rentschler, R. ve Reussner E. M. (2002) “Museum Marketing Research: From Denial To Discovery?”, *Second Annual Nonprofit, Social and Arts Marketing Colloquium*. <http://neumann.hec.ca/artsmanagement/cahiers%20de%20recherche/Rentschler.pdf> (İzlenme tarihi 06.12.2016).
- Restauri, J.L. (2012) *Not Only Creators, But Also Interpreters: Artist/Curators in Contemporary Practice*. Yüksek Lisans Tezi, Baylor University.
- Rüçhan Şahinoğlu. “Özgeçmiş”, <http://www.ruchansahinoglu.com/cv.html> (İzlenme tarihi 30.04.2018).
- Sakıp Sabancı Müzesi. Haberler, “Anish Kapoor’un Eseri Sakıp Sabancı Müzesi’nin Koleksiyonuna Katıldı”, <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/haberler/anish-kapoortun-eseri-sakip-sabanci-muzesinin-koleksiyonuna-katildi> (İzlenme tarihi 01.04.2018).
- Salman Çevik, N. (2010) “Günümüz Sanat Ortamı ve Küratör Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme”, *Sanat Dergisi*. no.14, pp. 105-109.
- Schubert, K. (2004) *Küratörün Yumurtası*, R. Smith (çev.). İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Server Demirtaş ile “çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında sanatçının rolü” konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 12 Mart 2018.
- Server Demirtaş. “Özgeçmiş”, [www.serverdemirtas.com](http://www.serverdemirtas.com) (İzlenme tarihi 15.03.2018).
- Shanken, E. A. (2012) *Sanat ve Elektronik Medya*, O. Akınhay (çev.). Akbank Yayınları, İstanbul.
- Sheikh, S. (2007) “Constitutive Effects: The Techniques of the Curator”, *Curating Subjects*. P. O’Neill (ed.). pp. 174-185, De Appel, Amsterdam.
- Smith, T. (2010) “The State of Art History: Contemporary Art”, *The Art Bulletin*. vol. 92, no. 4, pp. 366-383.
- Soydan, S. (2006) *Süreç Yönetimi ve İyileştirilmesi Üzerine Bir Uygulama*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Söylemez, M. (2010) “Yeni Medya ve Kuramsal Açılımlar”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. no. 24, pp. 137-146.
- Süzen, H.N. (2010). “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. no.6, pp. 147-162.

- Şahin, H. (2013) "Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere", *Karadeniz Araştırmaları*. no. 36, pp. 235-255.
- The Curators. "Curator", <https://thecurators.com/> (İzlenme tarihi 30.03.2018).
- The Getty Conservation Institute. "Conservation Issues of Modern and Contemporary Art (CIMCA) Meeting", [http://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/modpaints/CIMCA\\_meeting\\_jun08.pdf](http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modpaints/CIMCA_meeting_jun08.pdf) (İzlenme tarihi 22.03.2018).
- Tizgöl, K. (2004) "Sanatçı İçin Sınırsız Bir Mekan Yaratma Alanı: Enstalasyon". *YTÜ Sanat-Tasarım Dergisi*. no. 1, pp. 46-48.
- Tomur Atagök. "Biyografi", <http://tomuratagok.com/biyografi.php?l=tr> (İzlenme tarihi 02.04.2018).
- Toon, R. (2005) "Black Box Science in Black Box Science Centres", *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. S. Macleod (ed.). pp. 26-38, Routledge, London.
- Torun, A. (2015) "Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı", *International Multilingual Academic Journal*. vol. 2, no. 1, pp.1-9.
- Uğuryol, M. (2012) "Müzelerde İklim Denetimi", *Müzebilimin ABC'si*. N. Ertürk ve H. Uralman (ed.). pp. 97-114, Ege Yayınları, İstanbul.
- Üner, Ö. (2013) "Siyasi Bir Araç Olarak Sanat", *Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sakarya, pp.21-28.
- Vidokle, A. (2010) "Art Without Artists?", *Journal 16*, <http://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/> (İzlenme tarihi 01.03.2018).
- Wands, B. (2006) *Dijital Çağın Sanatı*. O. Akınhay (çev.). Akbank Yayınları, İstanbul.
- Weil, S. E. (2004) "Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm", *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. G. Anderson (ed.). pp: 74-79, Altamira Press, California.
- Wharton, G. (2015) "Artist Intention and the Conservation of Contemporary Art", *Objects Specialty Group Postprints*, vol. 22, pp.1-12.
- Whitmore, P. M. (2005) *Conservation Science Research: Activities, Needs and Funding Opportunities*. National Science Foundation, the USA.



Wilson, A. (2007) “Making New”, *Curating Subjects*. P. O’Neill (ed.). pp. 194-200, De Appel, Amsterdam.

Wilson, M. (2007) “Curatorial Moments and Discursive Turns”, *Curating Subjects*. P. O’Neill (ed.). pp. 201-216, De Appel, Amsterdam.

Wu, C. (2005) *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. E. Soğancılar (çev.). İletişim Yayınları, İstanbul.

Yrd. Doç. Özer Aktimur ile “çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde toplumla buluşmasında konservatörün/restoratörün rolü” konusunda yapılan görüşme, İstanbul, 05 Mart 2018.

Yücel, D. (2010) *Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.

Yücel, D. (2012) *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Yücel, E. (1999) *Türkiye’de Müzecilik*. Kanaat Matbaası, İstanbul.

### **Görsel Kaynakları**

Görsel 1: Alfred Barr’ın “Kübizm ve Soyut Sanat” Sergisi, 1936, MOMA-New York, <https://archiscapes.wordpress.com/2015/05/01/white-cube-gallery-space-idea/> (İzlenme tarihi 05.01.2018).

Görsel 2: Takashi Makino’nun “Cinéma Concret” Sergisi, 2016, Courtesy of Empty Gallery, Hong Kong, [https://creators.vice.com/en\\_us/article/ypxmaw/empty-gallery-is-a-singular-new-space-for-media-art-in-hong-kong](https://creators.vice.com/en_us/article/ypxmaw/empty-gallery-is-a-singular-new-space-for-media-art-in-hong-kong) (İzlenme tarihi 28.01.2018).

Görsel 3: Anish Kapoor’un “Çift-Double” Eseri, “Anish Kapoor İstanbul’da” Sergisi, 2013, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/haberler/> (İzlenme tarihi 16.04.2018).

Görsel 4: “Ufuk Hattı Sergisi”, Elgiz Müzesi, 2015, İstanbul, [http://elgizmuseum.org/tr/?page\\_id=1339](http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=1339) (İzlenme tarihi 20.04.2018).

## EKLER

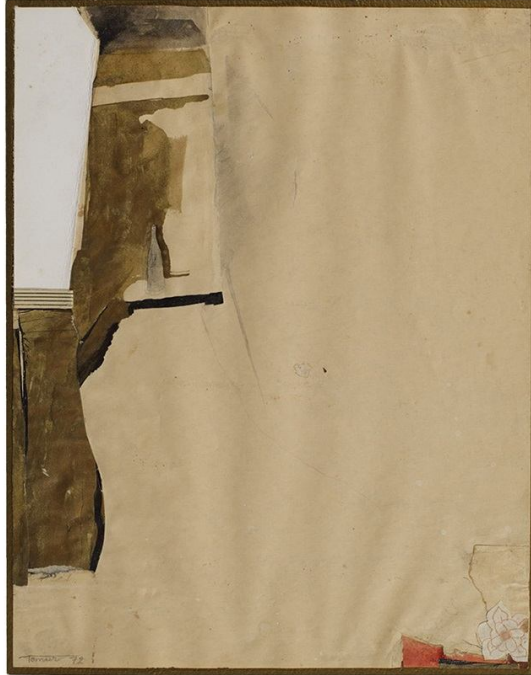
### Ek A. Sanatçılar İçin Hazırlanan Görüşme Soruları

1. Yurt içinde ve yurt dışında müze koleksiyonlarına giren veya sergilenen işleriniz var mı?
2. Eseriniz daha atölyeden çıkmadan ve müzeye girmeden önce eserle ilgili istekleriniz, kaygılarınız veya beklentileriniz oluyor mu? Oluyorsa bunlar neler olur?
3. Eseriniz sergilenmek üzere bir müzeye/galeriye gittiğinde yasal sürecin doğru işlemesi için iki taraf arasında bir protokol imzalanıyor mu?
4. Eseri ürettikten sonra eserin müzelerde sergilenmesi sürecinde sanatçının rolünü nasıl tanımlarsınız?
5. Eseriniz müzeye girdikten sonra söz konusu süreçte başka kimlerin rolü olduğunu düşünüyorsunuz? Sürece dahil olan küratörler ve konservatörler var, onların ne gibi bir rolü olduğunu düşünüyorsunuz? Etkin bir rolleri olmalı mıdır?
6. Müzede eserinizin sergilenme sürecinde müzenin ve çalışanlarının özellikle nelere dikkat etmesini istersiniz?
7. Çağdaş sanat koleksiyonları ile geleneksel işlerin müzelerde sergilenme sürecinde bir farklılık var mı? Varsa nelerdir?
8. Eserinizde geleneksel malzemeler dışında farklı malzemeler kullandığımızda sonrasında müdahale edilmesi gereken durumlarda kullanılmak üzere bir reçete/kılavuz hazırlıyor musunuz?
9. Eserin üretim sürecinde izleyici algısı bir sanatçı için ne kadar önemli?
10. Süreçle ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı?

**Ek B. Prof. Tomur Atagök'ün Eserlerinden Örnekler**



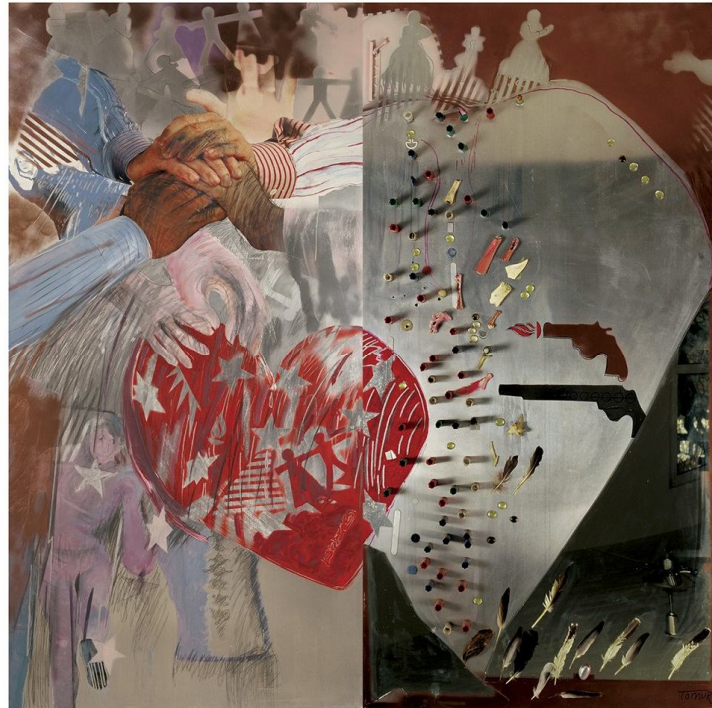
Çerçevelenmiş Doğa, 2010, 95x135 cm, Yerleştirme (Enstalasyon)



Altının Gölgesindeki Şişe, 1970, 29x23 cm, Kolaj  
Karışık Teknik Dalında Birincilik Ödülü



Simetrik Sunak, 1983, 2(150x300)cm, Metal Üzerine Akrilik  
Yeni Eğilimler Sergisi, Gümüş Madalya



İstanbullu Nike, 2002, 3(200x100)cm, Metal Üzerine Akrilik ve Karışık Malzeme  
DEMSA Koleksiyonu





Doğanın Çağrısı, 2007, Yerleştirme (Enstalasyon)

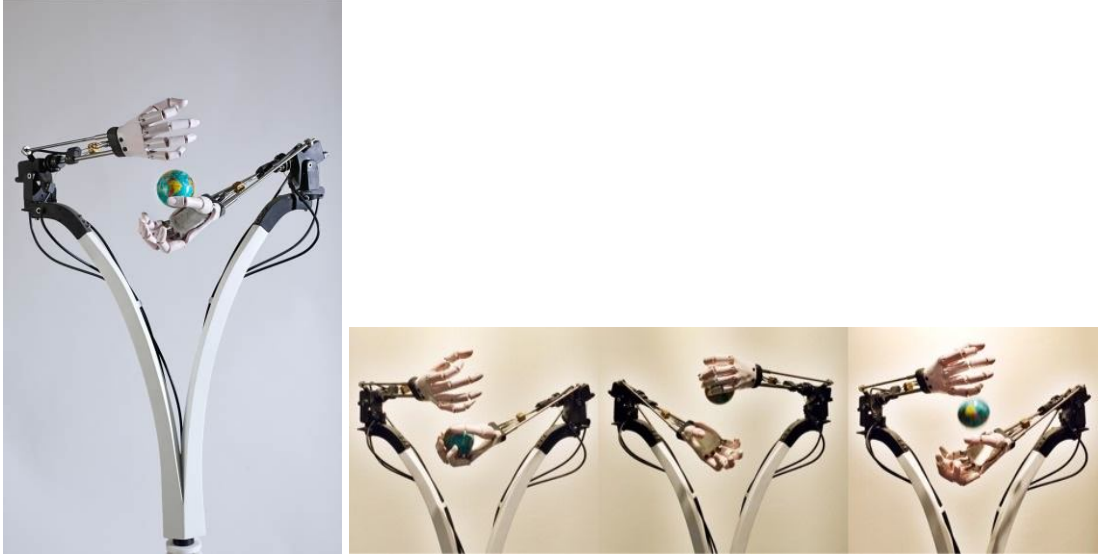


Kanatlarını Verenler, Maalesef Uçtuklarını Göremedikleri İçin Üzgündürler, 2013,  
100x200 cm, Tuval Üzerine Akrilik ve Karışık Malzeme



Art Box, 2005

## Ek C. Server Demirtaş'ın Eserlerinden Örnekler



Canım Sıkılıyor, 2015, 150x40x55 cm, Hareketli Heykel (Motor, Mekanik Sistemler, Delrin, Polyester), Bozlu Art Project Koleksiyonu



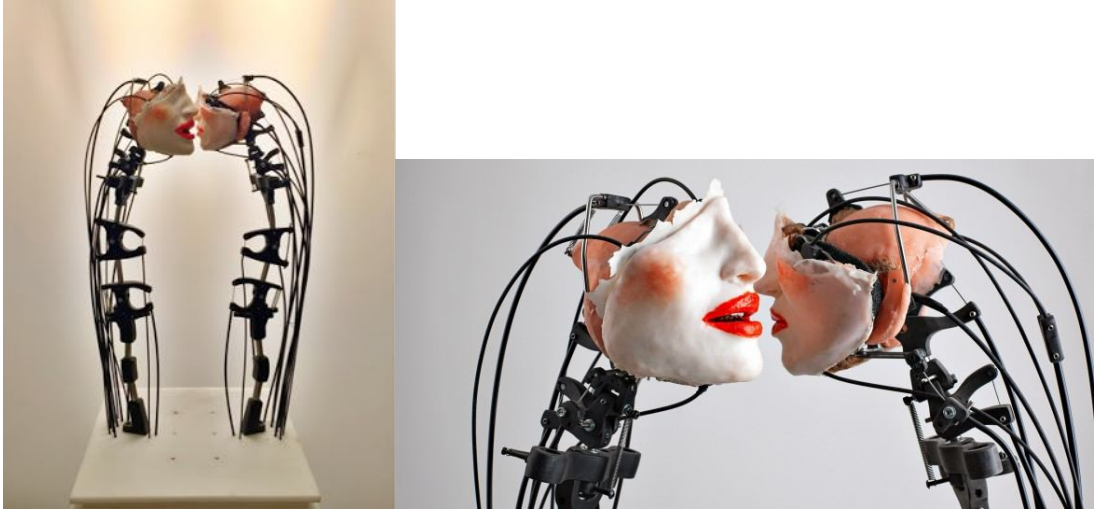
At, 2017, 225x170x51 cm, Hareketli Heykel (Motor, Mekanik Sistemler, Paslanmaz Çelik, Polyester, Silikon, Delrin)



Düşünen Kadının Makinası, 2014, 151x38x53 cm, Hareketli Heykel (DC Motor, Mekanik Sistemler, Delrin, Polyester, Paslanmaz Çelik, Hareket Sensörü)



Gözler II, 2015, 210x55x70 cm, Hareketli Heykel (Mekanik Sistemler, Delrin, Polyester)



Dedikodu, 2015, 158x55x55 cm, Hareketli Heykel (Mekanik Sistemler, Motor, Silikon, Delrin, Polyester)



Makinenin Mor Çiçeği, 2015, Hareketli Heykel (Motor, Mekanik Sistemler, Paslanmaz Çelik, Polyester, Delrin)



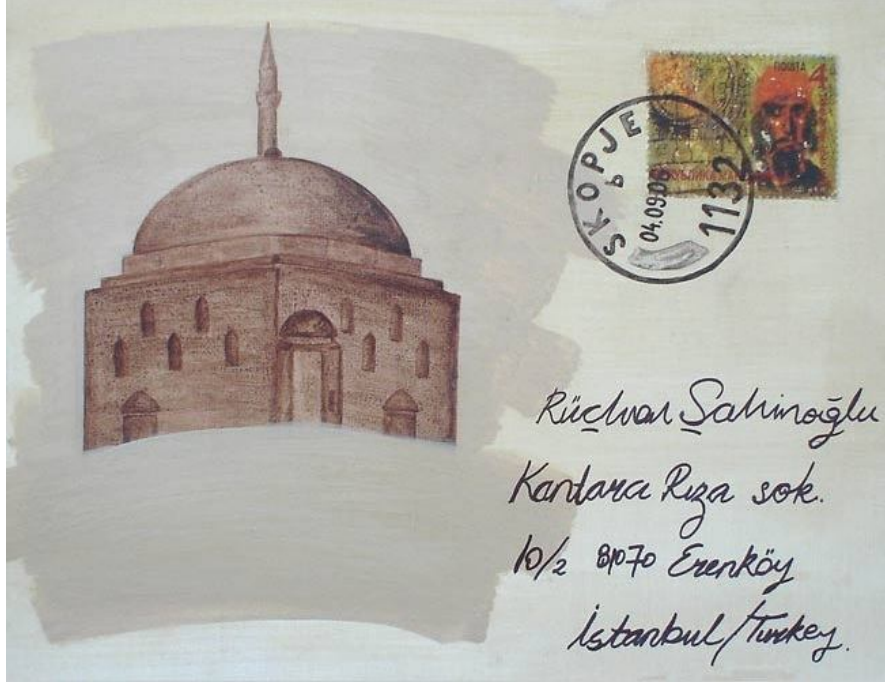
**Ek D. Prof. Rüçhan Şahinoğlu'nun Eserlerinden Örnekler**



**Kadınlar Oy Kullanıyor, 2006, Kartpostallarla Yerleştirme**



**Sanatçı Kartpostalları, 2010, Kartpostallarla Yerleştirme**



Üsküp'ten Gönderen Rüçhan Şahinoğlu, 2006, 60x73 cm, Tuval Üzerine Akrilik



Gönderen Rüçhan Şahinoğlu, 2003, 35x45 cm, Karışık Teknik



Gönderen Rüçhan Şahinoğlu, 1997, 12x7 cm 12 Kartpostal ve Ayna ile Yerleştirme



Kartpostallar, 2008, 24x35 cm, Dijital Baskı



Ve – Minyatür Müzesi, 2003, 30x135 cm, Karışık Teknik

## **Ek E. Küratörler İçin Hazırlanan Görüşme Soruları**

1. Küratör olarak görev ve sorumluluklarınız nelerdir?
2. Bir ağdaş sanat sergisi düzenlemeden önce sanatçıyla/sanatçılarla iletişim kuruyor musunuz? Sanatçı atölyelerinde zaman geçiriyor musunuz?
3. Sanatçının tüm yapıtlarının incelenmesi (katalog çalışması, röportaj vs.), sanatçıyla görüşme, eserin üretim sürecini gözleme, kullandığı malzemeleri tanıma, sanatçının önceliklerinin neler olduğunu tespit etme gibi bir hazırlık ve  n çalışma aşamanız oluyor mu? Bu hazırlık/ n çalışma aşamasının sürece katkısı nedir?
4. Sergileme sürecine müze içinden ve dışından kimlerin dahil olması gerektiğini düşünüyorsunuz?
5. Sanatçının ve konservatörlerin sergileme sürecine dahil olması gerektiğini düşünüyor musunuz? Evet ise, bu süreci tanımlayabilir misiniz, aralarındaki iş birliği nasıl olmalıdır?
6. Sanatçı ve müze uzmanları arasındaki işbirliklerinin bir serginin başarılı olmasında etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?
7. Farklı malzemelerle üretilen ağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi sürecinde ne gibi zorluklar söz konusu olabiliyor? Siz nelerle karşılaşıyorsunuz?
8. Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde sergilenme sürecinde dikkat edilecek hususlar, çözüme yönelik çalışmalar sizce neler olmalıdır?
9. Bir küratör olarak, eser müzede sergilenirken izleyicinin eseri anlaması ve/veya yorumlaması için ne tür yöntem(ler) kullanıyorsunuz?
10. Sürekli ve süreli sergilerin planlanmasında farklı bir süreç yönetme oluyor mu? Oluyorsa lütfen açıklayınız.
11. Süreçle ilgili eklemek istediğiniz bir Şey var mı?



## **Ek F. Konservatörler/Restoratörler İçin Hazırlanan Görüşme Soruları**

1. Çağdaş sanat eserleri ile çalışan ve müzelere hizmet veren bir konservatör olarak görev ve sorumluluklarınız nelerdir; göreviniz tam olarak hangi aşamada başlıyor?
2. İşinizin zorlayıcı yanları var mı? Varsa nasıl çözüm bulabiliyorsunuz?
3. Bu kadar çeşitliliği olan, her biri birbirinden farklı malzemeyle üretilmiş çağdaş sanat eserleriyle nasıl bir süreç izliyorsunuz?
4. Çağdaş sanat koleksiyonlarının müzelerde sergilenmesinde, korunmasında ve depolarda muhafaza edilmesinde dikkat edilecek hususlar sizce neler olmalıdır?
5. Sergileme sürecine müze içinden ve/veya dışından kimlerin dahil olması gerektiğini düşünüyorsunuz? Sanatçının sergileme sürecine dahil olması gerektiğini düşünüyor musunuz? Bu süreci tanımlayabilir misiniz? Sürecin hangi aşamasına dahil olmasının faydalı olacağına inanıyorsunuz?
6. Yaygın iki görüş var. Birinci görüş müzelerde, atölye ve laboratuvarlarda koruma uzmanları istihdam edilmeli. İkinci görüş ise dışarıdan hizmet alımı olabileceği yönünde. Sizin bu konuda fikriniz nedir?
7. Koleksiyon yönetimi politikası, sergileme politikası, koruma politikası gibi yazılı beyanların olması gerektiğine inanıyor musunuz? Bu tür yazılı politikaların sürecin sağlıklı bir şekilde yönetilmesine faydası oluyor mu?
8. Süreçle ilgili eklemek istediğiniz bir şey var mı?

## **Ek G. MoMA Koleksiyon Yönetimi Politikası**

### **COLLECTIONS MANAGEMENT POLICY**

#### **THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA)**

##### **MISSION STATEMENT**

Founded in 1929 as an educational institution, The Museum of Modern Art is dedicated to being the foremost museum of modern art in the world.

Through the leadership of its Trustees and staff, the Museum manifests this commitment by establishing, preserving, and documenting a Collection of the highest order that reflects the vitality, complexity, and unfolding patterns of modern and contemporary art; by presenting exhibitions and educational programs of unparalleled significance; by sustaining a library, archives, and conservation laboratory that are recognized as international centers of research; and by supporting scholarship and publications of preeminent intellectual merit.

Central to the Museum's mission is the encouragement of an ever-deeper understanding and enjoyment of modern and contemporary art by the diverse local, national, and international audiences that it serves.

To achieve its goals The Museum of Modern Art recognizes:

- That modern and contemporary art originated in the exploration of the ideals and interests generated in the new artistic traditions that began in the late nineteenth century and continue today.
- That modern and contemporary art transcend national boundaries and involve all forms of visual expression, including painting and sculpture, drawings, prints and illustrated books, photography, architecture and design, and film and video, as well as new forms yet to be developed or understood, that reflect and explore the artistic issues of the era.
- That these forms of visual expression are an open-ended series of arguments and counter arguments that can be explored through exhibitions and installations and that are reflected in the Museum's varied Collection.

- That it is essential to affirm the importance of contemporary art and artists if the Museum is to honor the ideals with which it was founded and to remain vital and engaged with the present.
- That this commitment to contemporary art enlivens and informs our evolving understanding of the traditions of modern art.
- That to remain at the forefront of its field, the Museum must have an outstanding professional staff and must periodically reevaluate itself, responding to new ideas and initiatives with insight, imagination and intelligence. This process of reevaluation is mandated by the Museum's tradition which encourages openness and a willingness to evolve and change.

In sum, The Museum of Modern Art seeks to create a dialogue between the established and the experimental, the past and the present, in an environment that is responsive to the issues of modern and contemporary art, while being accessible to a public that ranges from scholars to young children. The ultimate purpose of the Museum declared at its founding was to acquire the best modern works of art. While quality remains the primary criterion, the Museum acknowledges and pursues a broader educational purpose: to build a collection that is more than an assemblage of masterworks, one that provides a uniquely comprehensive survey of the unfolding modern movement in all visual media.

## **COLLECTION COMMITTEES**

The Board of Trustees will appoint a committee on the Collection for each curatorial department. These committees must approve all recommendations of works to be accessioned and deaccessioned from the Collection.

## **ACQUISITIONS**

### Principles

All works proposed for acquisition to the Collection should be relevant to the Museum's stated mission and should be in, or capable of being returned to, an acceptable state of conservation, unless the physical condition is integral to the

meaning of the work. The Museum must be able to house and care for the proposed acquisition according to generally accepted museum practices.

Only works for which legal title can be firmly established should be considered for acquisition. (See “Provenance.”)

If a work is not appropriate for acquisition to the Collection, it may be acquired for a study collection. In such cases, the donor should be notified that the work will be acquired for the study collection.

As a general rule, the Museum does not accept gifts that carry restrictions. The same criteria should be used for accepting gifts as for making purchases.

### Procedures

Acquisitions to the Collection may be made by purchase, gift, fractional interest gift, bequest, or exchange. All works proposed for acquisition, including works proposed as promised gifts for future acquisition, must first be recommended by the curatorial staff and approved by the Director. The Chief Curators may decide, in consultation with the Director, which gifts offered to the Museum should be recommended for acceptance and which should be rejected. Before a work is acquired by a gift, the donor must be given a copy of this Collection Management Policy and be made aware of New York State’s abandoned property law.

Works recommended for acquisition, whether by gift or purchase, must be approved by the Trustee committee in charge of the relevant area of the Collection before they are accessioned as part of the Collection. The curators presenting works to the Trustee committee should outline the reasons why the proposed work is desirable for the Museum, explaining the work’s historical importance, its relation to other works by the same or related artists already in the Collection, and its particular contribution to the Museum’s Collection and mission in the broadest sense. Whenever possible, the works to be considered should be on display at a meeting of the Trustee committee. A majority vote of the committee members present and constituting a quorum is required to approve acquisition of any work.

When timing or other constraints make it impossible or impractical to present a work to the applicable Trustee Acquisition Committee prior to acquisition, the Chief Curator of each Department has the authority to acquire the work, provided:



- It is valued at \$10,000 or less (\$25,000 or less for the Department of Painting and Sculpture) and the Director approves the purchase;
- It is valued at \$20,000 or less (\$50,000 or less for the Department of Painting and Sculpture) and both the director and the Chair of the applicable Trustee Acquisition Committee approve the purchase.

In addition, the Director of the Museum is authorized by the Trustees to approve acquisitions in the absence of a committee meeting when holding such a meeting is not feasible, such as at the end of the calendar year.

All works acquired in the absence of a Committee meeting must be reported at the next meeting of the applicable Trustee Acquisition Committee.

Promised gifts should be presented to the appropriate committee for approval for acquisition at the time that the promise to give the work is made. Although the work will not be accessioned until the gift is actually completed, the promised work will be assigned a “PG” number upon approval by the Office of the General Counsel of the legally binding promissory agreement and as directed by the Office of the Registrar.

Fractional gifts are accepted only if the remainder of the work is a promised gift (“Fractional and Promised Gifts”) accompanied by a legally binding promissory document approved by the Office of the General Counsel. Such promissory agreements should contain provisions stating the requirement that the Museum have possession of the work as required by law and in keeping with the Museum’s mission (see page 6 for procedures pertaining to possession of Fractional and Promised Gifts). Fractional and Promised Gifts must be presented to the appropriate Trustee committee at the time of the initial gift. The accession number should be assigned upon receipt of the first deed of gift, even though the Museum's share may be small.

Works acquired for study collections do not require the approval of the relevant Trustee committee.

It is desirable to consult a conservator with regard to any proposed acquisition before presenting it to the relevant committee. If there is any question about the work’s condition, such consultation is mandatory.

If an object has an estimated value of \$25,000 or more or merits a search for other reasons, it must be checked against the records of the Art Loss Register, unless it is directly purchased from or gifted by the artist or satisfactory evidentiary proof

demonstrates that the work has been recently checked with the Art Loss Register. In addition, for works valued at \$25,000 or more, as complete and detailed an account of the object's provenance as can be obtained must be provided to the Director prior to the Trustee committee meeting. (See "Provenance.")

Immediately after the Trustee committee meeting at which an acquisition is approved, the Registrar, or, with respect to films acquired by the Department of Film, the departmental staff, will assign it an accession number. If the work is by a living artist, whenever possible the artist should be informed and, if appropriate, sent a questionnaire to obtain background and history about the artist and the work. Every effort should be made to obtain a non-exclusive license allowing reproduction of the work for educational purposes.

Complete and accurate records, as set forth in "Records," below, must be maintained for all works acquired for the Museum's Collection.

## **DEACCESSIONING**

### Principles

The decision to deaccession should be made cautiously and follow generally accepted museum practices.

Works of art may be deaccessioned for a variety of reasons, including but not limited to the following:

1. The object is not relevant to the mission of the Museum or has little value in the Museum's Collection.
2. The object is redundant or is a duplicate and is not necessary for research purposes.
3. The object is of lesser quality than other objects of the same type either already in the Collection or about to be acquired.
4. The authenticity, attribution or genuineness of the object is questionable or determined to be false or fraudulent.
5. The object lacks sufficient aesthetic merit or art historical importance to warrant retention.

6. The Museum is unable to conserve the object in a responsible manner or it is determined that it has decomposed.

All funds received from deaccessioned works which are sold by the Museum shall be used to fund the acquisition of other works in accordance with the accessioning principles herein.

Works by living artists should not be sold except to acquire a superior work by the same artist and then with the agreement of the artist, if possible.

If a work is to be deaccessioned, the donor, or in the donor's absence his or her heirs, should be consulted, whenever possible. Precatory restrictions on works should be honored to the extent feasible. If there are questions about the terms of any such restrictions, consultation with the General Counsel's office is advised. When a work is sold or exchanged, the new work acquired with the proceeds of the sale or by exchange should bear a credit in the name of the donor of the work sold or exchanged.

No member of the Museum's Board of Trustees, staff or those whose association with the Museum might give them advantage in acquiring a work is permitted to acquire, directly or indirectly, a work deaccessioned by the Museum. No Trustee or staff member may benefit from the sale or trade of a work of art from the Museum's Collection. (See Code of Conduct).

#### Procedures

The Chief Curator of the relevant department must recommend to and receive approval by the Director for any proposed deaccessioning. If the object is valued at more than \$25,000, the recommendation from the Chief Curator and approval for deaccessioning by the appropriate Trustee committee must be documented in writing. To the extent possible, the recommendation should include provenance, exhibition history, selected published references, current value, and recommended method of disposal.

If the Trustee committee approves the recommendation and votes to deaccession a work which is valued at more than \$25,000 or which merits special consideration, the committee shall present its recommendation to the entire Board of Trustees for approval. No work valued at more than \$25,000 may be deaccessioned without the

approval of three quarters of the Trustees present at the meeting at which there is a quorum in which the work is being presented for deaccessioning.

Complete and accurate records, as set forth in “Records,” below, including photographs, shall be permanently maintained on each object removed from the Collection.

The disposition of an object, whether by sale or exchange, should be conducted with a view toward maximizing the advantage and yield to the Museum without compromising the highest standards of professional ethics, the Museum's standing, or its responsibilities to the donor and the artist. Deaccessioned objects should be offered for sale at public auction whenever possible. However, under certain circumstances it may be more effective to dispose of an object through a private treaty sale, and in such cases, the Chief Curator of the deaccessioning Department may recommend such a sale to the Director. If the Director agrees with the recommendation, the Chief Curator shall obtain at least three (3) written proposals for disposition of the object. The Chief Curator, in conjunction with the Director, will then select from among these proposals.

Works sold for reasons set forth in #4 of the “Principles” section, above, must contain full disclosure of the Museum’s current research on the object.

## **PROVENANCE**

The Museum will not purchase or accept as a gift, bequest or loan any work of art it knows or has good reason to believe is of questionable provenance or was stolen or sold under duress. In acquiring works of art for its Collection and in borrowing works for exhibitions, the Museum shall consider and, whenever possible, follow guidelines promulgated from time to time by the American Association of Museums (AAM) and the American Association of Museum Directors (AAMD). The Curator recommending an acquisition or loan must consider the work’s provenance and make all reasonable inquiries to determine (a) that the Museum can obtain clear title if a purchase or gift is contemplated or (b) that a proposed lender has clear title at the time the loan is made.

If it appears that a work of art offered to the Museum for purchase, gift, or loan is of questionable provenance, may be stolen property, or is in the United States illegally,

the Chief Curator of the appropriate department must promptly report the pertinent facts to the Director for further investigation and action.

### **ABANDONED PROPERTY**

Loans to the Museum should be periodically monitored and contact maintained with the lender, as appropriate under the circumstances. In rare circumstances, a curatorial department may become aware of an extended loan to the Museum where the lender has not been heard from in 10 years, or a loan for a specified term where the lender has not been heard from for 5 years beyond the end of the loan term. Departments may also identify works abandoned on the Museum's premises or that have no records reflecting their transfer to the Museum. In all such cases, the Chief Curator of the department should contact the General Counsel's office for guidance on how to process the property. Curatorial departments should periodically review their holdings for such works.

### **OUTGOING LOANS**

In furtherance of its Mission the Museum wishes to cooperate with other institutions through a loan program that increases public access to objects in the Collection, provided that long-term conservation and the Museum's educational, research, and exhibition needs are not compromised thereby. Loan requests must be evaluated in light of the art-historical and scholarly value of the exhibition for which they are requested, as well as the condition of the object and the need to incorporate it into the Museum's own programs. The borrowing institution must be able to ensure the safety of the loan and a current facilities report must be provided before a loan is approved. All loan requests must be approved by a Chief Curator after consultation with the appropriate conservation and/or curatorial staff.

Certain works of art should not leave the Museum except under extraordinary circumstances because of their physical condition or their great importance to the Museum. The Chief Curators may from time to time place restrictions on the loan of certain objects which, in the opinion of conservation and/or curatorial staff, should not be subjected to travel.

All loans should be for a specific period of time and should be documented and monitored by the Registrar and/or by the departmental staff in the Department of Film, as appropriate. Loans must be governed by written loan agreements between the Museum and its borrowers, which should be signed by both parties prior to shipment. Written condition reports should be made for all loans leaving the Museum and photographs should be available for all outgoing loans. Packing, shipping, and courier arrangements must be approved by the appropriate curator in consultation with Registrar and conservation staff as appropriate.

Long-term loans (those over one year at one location) should be reviewed by the appropriate curator and the Registrar at specified intervals to determine their future status. The condition of these objects should be checked on an annual basis.

Complete and accurate records, as set forth in "Records," below, must be maintained for all works that are loaned from the Museum's Collection.

## **INSURANCE**

The Trustees should regularly review the type and amount of insurance carried for the Museum's Collection. It is the responsibility of the Chief Curator of each department to determine the insurance value of any object going out on loan. Opinions on current market values of works in the Collection, including the source and date of the opinion and the value ascribed, should be recorded and kept in the loan file.

## **LOANS TO THE MUSEUM**

The Museum should exercise the same standard of care for borrowed works of art as it exercises for its own Collection. In general, the Museum shall consider and whenever possible will adhere to the AAM guidelines on exhibiting borrowed objects.

Except on the advice of the General Counsel, reports on the condition of works of art shall be available only to the owners of such works, and will not be made available for use in the sale of such works.

## **POSSESSION OF FRACTIONALLY OWNED WORKS**

Curatorial departments shall consider annually whether to exercise their right to possess the Fractional and Promised Gifts in their collections. In making this determination, curators should evaluate the Museum's pending educational, research, and exhibition needs as well as the outgoing loan program and the condition of the object. In order to assure that the Museum satisfies its legal requirements regarding the possession of Fractional and Promised Gifts, Chief Curators should work in tandem with the Office of the General Counsel as part of the evaluation process.

## **CARE OF THE COLLECTIONS**

The Museum is entrusted with the preservation of the Collection and works of art on loan and must be guided by an absolute respect for the integrity and conservation of the works of art. Conservation is essential to the stewardship of Museum Collection.

The Museum should provide a stable and appropriate climate for all objects in its Collection, both those on public view and those in storage. The Collection should be protected from excessive light, heat, humidity, and dust.

The Museum should provide appropriate security and fire detection systems and have a written disaster plan.

The Museum should maintain the highest standards of handling and installation to preserve the Collection.

The conservation department and the Film Conservator are charged with the long-term preservation of the Collection through hands-on restoration and the development of wide-ranging preventive strategies. The conservation department should maintain exact documentation on all examination and treatment work and provide copies of these records to the curatorial departments.

## **RECORDS**

The Museum, through its curators, Registrar and conservation department, will maintain accurate, up-to date records on the identification, location and condition of all objects in the Collection and appropriate records of deaccessioned works, as well

as of ongoing activities such as exhibitions, loans, and research and correspondence with donors, artists and scholars. These records should be kept in an organized, coherent filing system and should be referred to the Museum Archives on a regular basis.

In particular, these records should include at least the following, where the information is reasonably available: 1) the name, address and phone number of the person or institution from whom a work was acquired or to whom it was deaccessioned or loaned; 2) a description of the work; 3) with respect to works still in the Collection, the work's current location; 4) the terms and any other material facts regarding the acquisition, deaccession or loan of a work; 5) a copy of the document conveying the work to or from the Museum; and 6) if the work was accessioned or sold pursuant to New York's abandoned property law, copies of all search and notices generated in compliance with that law.

In addition, the Museum will maintain files that include an object's registration number (accession number or temporary receipt number), legal status of the objects (*e.g.* whether the object is temporarily in the custody of the Museum, on loan, or owned by the Museum, and, if owned, whether title was acquired by gift, bequest, purchase, transfer, or exchange), activity and history of the object within the Museum (*e.g.* transfer of stewardship between departments and record of their movement at all times), loan and exhibition history, and exact credit line at time of acquisition.

All records created or received in the transaction of the Museum's proper business are the property of the Museum and must not be dispersed or destroyed except in accordance with its record retention policy. The Museum will review inactive records and will, as appropriate, transfer those of continuing interest to the Archives, maintain them for reference use elsewhere in the Museum, or discard them in accordance with Museum policy.

The Museum shall make available to authorized persons (including qualified researchers and scholars) materials relating to the Collection and incoming and outgoing loans unless they are confidential or would suffer physical harm if handled.

The Museum's Collection must be inventoried under the supervision of the Registrar, or in the case of Film, under the supervision of the Film Collection Manager, as well



as periodically by Chief Curators, and the resulting inventories must be maintained, corrected, and updated on a continual basis.

## **ARCHIVES**

The purpose of the Museum Archives is to document the origin, development, activities, and achievements of the Museum. In fulfillment of this mission, the Archives will collect, preserve, and make accessible Museum records of enduring value and will coordinate a records management program for the orderly disposition of the ongoing records of the Museum. The Archives collects records, including personal papers, oral histories and sound recordings relevant to the Museum's history.

Records will be processed and stored with attention to standard preservation protocols. The Archives will ensure reasonable reference service to staff and other qualified researchers. Records will be as open for research as possible. In general, restrictions will be imposed only on certain sensitive documents or series, particularly those relating to Trustee activities, current transactions, and personnel matters, in order to protect privacy rights and the interests of the Museum.

## **Ek H. South Dakota Art Museum Sergileme Politikası**

### **South Dakota Art Museum Exhibit Procedures and Policies**

#### **Exhibit Procedures**

The Curator of Exhibits will present proposals every three months at a staff meeting. The artwork will be viewed and a decision made as to the viability of the proposal.

The Curator of Exhibits will determine a schedule for the exhibit and notify the artist/s of acceptance. An Exhibit Agreement form with the exhibit policies and procedures and the dates of the exhibit will be sent to the artist/s for their signature/s. The form must be returned within 30 days.

The Curator of Exhibits will send a letter to the artist/s whose proposal/s were not accepted along with any slides or images provided in the proposal/s.

The Curator of Collections will send a loan agreement to artist three months prior to exhibit opening.

#### **Requirements of Accepted Artists**

Return signed Exhibit Agreement Form to Museum within 30 days.

Read thoroughly and return signed Incoming Loan Form with a listing of artwork to be exhibited six weeks prior to the exhibit, including the following:

Title

Media

Size

Date

Insurance Value

Sale Price

Send (with the loan form) a recent photograph, biography, statement, resume and at least two slides of works that will be included in the exhibit for PR purposes.

The artwork must be delivered to the Museum no later than two weeks before the exhibit opening. The details related to the delivery must be decided by the time the loan agreement is sent to the artist.

The artwork must be ready to exhibit. Paint must be dry and each piece should be identified on the reverse side or bottom. All wall-displayed works of art must be suitably presented and properly framed. A framed work with a secure wire on the back is required. No clip-on or poster frames. No hanging system with raw glass edges is acceptable. It is preferred that framed work be glazed with Plexiglas unless the work is charcoal, pastels or other medias that could be affected by static

electricity. The Curator of Exhibits in advance of mounting the exhibit must approve other presentation options.

If the art does not reflect the quality presented in the submitted images in the proposal, it will not be included in the exhibit. Some artwork may not be included in the exhibit because of space limitations, unacceptable hanging system, poor construction or it endangers the Museum's collection, other artworks, Museum staff or visitors. The Curator of Exhibits has the authority to make these decisions.

The Curator of Exhibit is responsible or in charge of installing all exhibits.

Artists who create room environments must work with the Curator of Exhibits on the installation. If an environmental installation is not complicated, there may be times when a simple guideline, diagram or drawing can be provided by the artist for the curator to do the installation. The Curator of Exhibits will ultimately determine who will do the installation.

If for any reason the artist wants to cancel the exhibit, the South Dakota Art Museum must be notified no later than three months prior to the opening date.

### **Insurance**

Wall to wall fine arts insurance is provided by the South Dakota Art Museum for each exhibition.

### **Publicity**

The South Dakota Art Museum will generally provide publicity for the exhibition through posters, postcards, newsletter, newspaper articles and ads. The artist can provide a mailing list, no later than six weeks prior to the exhibit, which will be included with the Museum mailings.

### **Reception**

The South Dakota Art Museum will provide a reception with food and drink for the exhibit. All receptions are usually Friday evenings from 4:30pm to 7pm. This is negotiable with the artist. The artist is encouraged to attend and give a short gallery talk about their show.

### **Sales**

Sales of artist's works are encouraged and a price list will be included in the exhibit. If a piece is not for sale note it on the loan form as NFS. All sales will be handled through the Museum Store directly with the artist and a 30% commission will be charged on all sales.

The Museum Store will pay the artist directly for sales of artwork within 30 days of the close of their exhibition. All artwork must stay in the exhibit until the exhibit ends.

**Returning Artwork**

The pieces that are not included in the exhibit will be returned to the artist within two weeks after the exhibit opens. This can be negotiated with the artist along with the method of returning the exhibited pieces.

Artwork included in an exhibit will be returned to the artist no more than two weeks after the exhibit closing. Method of return must be determined at least three weeks before the exhibit closes.

The artist must sign and return the loan form, within 10 days, declaring that the artwork was returned in good form. If there is damage to the work the South Dakota Art Museum must be notified immediately.

## **Ek I. Tate Modern Koruma/Konservasyon Politikası**

### **Tate Modern Policy for Care of the Collections**

#### **1. Introduction**

This is a framework policy for collection care, outlining how Tate fulfils its responsibilities under the Museum and Galleries Act 1992, guided by Tate's mission statement and vision.

The policy outlines Collection Care's approach to balancing preservation and access in relation to Tate's collections of art, archive, library and public records, in both physical and digital format. It confirms that Tate will adhere to appropriate national and international guidelines and codes of ethics, whilst clarifying that all decisions will be based on assessment of risk and available resource. It emphasises consistent, high standards of professional judgement in the collective provision of a level of care appropriate to each circumstance.

The policy is underpinned by the nine principles for Collection Care adopted in 2010 and updated in September 2017 (Appendix). Preventive rather than responsive care is a key tenet.

#### **2. Strategic Approach**

Our strategy is a pragmatic, risk -based approach in which our teams evaluate all activities in the context of evidence, impact and resource. Evidence is drawn from: staff knowledge and experience, research and analysis, published literature, context and relevant legislation, and with reference to guidance, professional standards and best practice in the sector.

This approach is applied consistently to achieve care appropriate to each art work or item in Tate's physical and digital collections. In determining what action to take in a specific case, we consider the following factors:

- maintaining the integrity of the art work/item
- risk to the art work/item i.e. potential for change, damage, deterioration or theft
- ethical guidelines
- contractual or legislative terms and conditions
- resource
- environmental sustainability
- external relationships
- public benefit

Collection Care implements this strategic approach in the following ways:

- preservation
- environment and sustainability
- access
- accountability, governance and standards
- people and partnerships

Adopting this pragmatic and sustainable approach has enhanced the international reputation of Tate's Collection Care division.

### **3. Preservation**

Tate will:

3.1. preserve the collections through appropriate storage, handling, collection management, preventive conservation, research, analysis and conservation treatments.

3.2. identify, monitor and mitigate the risks of deterioration and obsolescence for the collections.

3.3. implement a preventive conservation approach, including measures to reduce damage or deterioration associated with known risks to the collections.

3.4. give precedence for treatment to art works/items which are requested through Tate's programmes (acquisition, display, exhibition, loans out and touring) or which require stabilisation.

3.5. undertake research and scientific analysis to increase understanding of Tate's collections, support safer treatments and inform Tate's approach to care and management.

3.6. undertake appropriate care of all art works or items temporarily within Tate's care

3.7. implement emergency planning for the collections as part of Tate's overall Business Continuity Plan.

### **4. Environment and Sustainability**

Tate will:

4.1. embed sustainability across collection care practices in accordance with Tate's policy

4.2. monitor and analyse the environmental conditions in all areas used for the collections.

4.3. contribute to a safe, stable and sustainable environment for the collections.

4.4. challenge, assess and research our methods and working practices to reduce environmental impact in the context of caring for our collections.

4.5. seek to influence the sector in-line with Tate's policy and practice on sustainability.

## **5. Access**

Tate will:

5.1. apply its policies and procedures to support both physical and digital access to the collections and associated documentation for the benefit of all audiences.

5.2. facilitate access to its collections through Tate's national and international programmes of display, exhibition, loan and tours

5.3. provide public access through the Library and Archive Reading Rooms and Prints and Drawings Rooms to its library and archive collections and its works on paper collections whilst not on display.

5.4. provide public access where possible to collections with restricted access

5.5. make concise catalogue information on all its accessioned collection items publicly available on Tate's website.

## **6. Accountability, Governance and Standards**

Tate will:

6.1. maintain good governance and due diligence in the care, management and documentation of its collections.

6.2. meet all national and international statutory and legislative requirements governing the care of its collections.

6.3. refer to and consider all ethical guidelines, standards and practices relating to the care of its collections.

6.4. manage and mitigate risk to its collections, balancing our twin responsibilities of care and access

6.5. document its activities and findings in the field of collection care and provide access to this information.

6.6. create and store information about Tate's collections in a consistent way and adhere to relevant national and international standards.

## **7. People and Partnerships**

Tate will:

7.1. continue to develop the talent, skills and expertise of its staff to improve standards, efficiency and effectiveness in the care of its collections.

7.2. undertake, disseminate and apply collaborative research and innovation to the care of its collections, seeking to minimise risk to the works in its care

7.3. actively seek and share expertise and knowledge in collection care with colleagues in the wider museum and gallery sector, nationally and internationally

7.4. respond to public enquiries in the field of collection care

7.5. seek to influence the sector in-line with Tate's policy and practice as appropriate.

## **8. Communication, Monitoring and Review**

This policy is available to all via Tate's website.

The Director of Collection Care is responsible for the implementation, updating and review of this policy. A review will be carried out every three years by the Collection Care leadership team in consultation with stakeholders. The Director of Collection Care, as strategic risk owner, will provide assurance to the Board of Trustees on the effectiveness of controls to mitigate the risk of change, deterioration or damage to items in Tate's collections.

## **APPENDIX: Principles for Care of the Collection**

### **Statutory Responsibilities**

Collection Care supports Tate's overall function, as set out in the Museums and Galleries Act 1992:

- to care for and preserve the works of art and documents in Tate's collections;
- to ensure that the works of art are exhibited to the public;
- to ensure that the works of art and the documents are available to persons seeking to inspect them in connection with study or research.

Our mission is "to manage, preserve and enable access to Tate's collections in physical and digital format, now and for the future"

### **The Principles**

The nine principles of collection care were developed in 2010 and updated in 2017. They underpin our policy and practice in caring for Tate's collections.

#### **1. PRESERVATION**

We will preserve Tate's collections through appropriate storage, handling, collection management practices, preventive conservation, research, and analysis and conservation treatment. We will contribute to the provision of a safe, stable and sustainable environment for works of art and items in our care.

#### **2. ACCESS**

We will provide support for Tate's programme of activity, enabling both physical and digital access and engagement for the benefit of all audiences. We will facilitate public access to our stored collections.

#### **3. PEOPLE**

We will develop the talent, skills and expertise of our staff and maintain consistency in the care of Tate's collections.



#### 4. STANDARDS

We will improve procedures and practices for care of Tate's collections. We will adhere to the appropriate international guidelines and codes of ethics, and act as advocates for such international agreements in all areas of collection care and management.

#### 5. ACCOUNTABILITY

We will document our activities and findings to provide a transparent record of our decision making

#### 6. GOVERNANCE

We will maintain good governance and due diligence in care, management and documentation of Tate's collections. We will meet all national and international statutory and legislative requirements, ensuring compliance throughout Tate.

#### 7. SUSTAINABILITY

We will challenge and assess our methods and working practices to reduce the environmental impact of caring for Tate's collections.

#### 8. PARTNERSHIPS

We will collaborate, build trust and develop partnerships to promote, improve and share knowledge and practice in caring for Tate's collections.

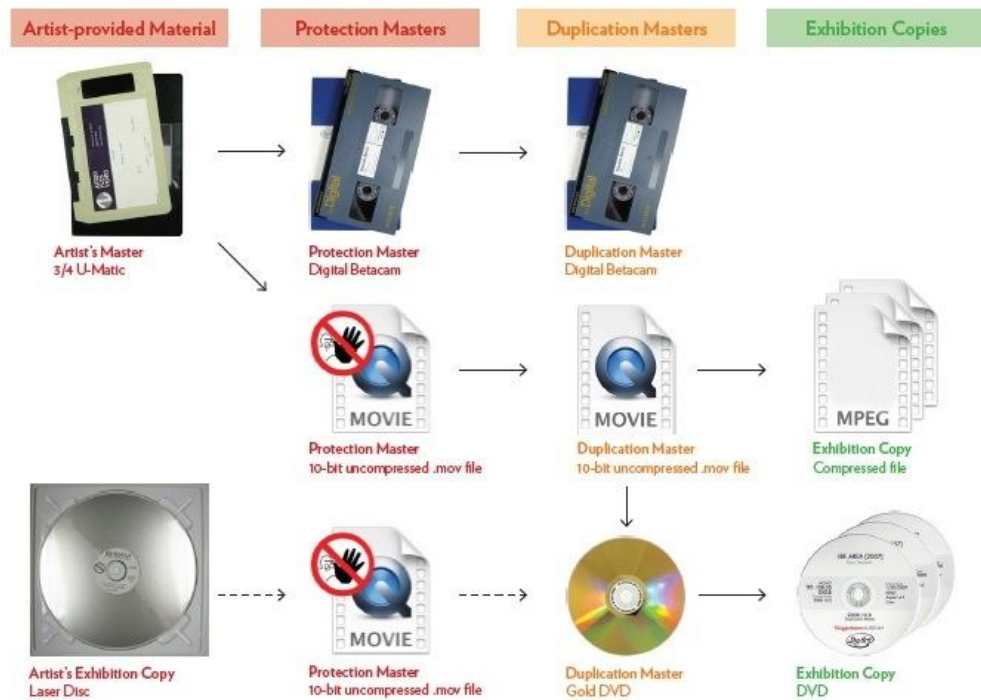
#### 9. FUTURE

We will anticipate and respond to change: conducting research, developing expertise and adapting our approach where appropriate to meet the challenges of our evolving collections.

## Ek J. Guggenheim Video Koruma Planı

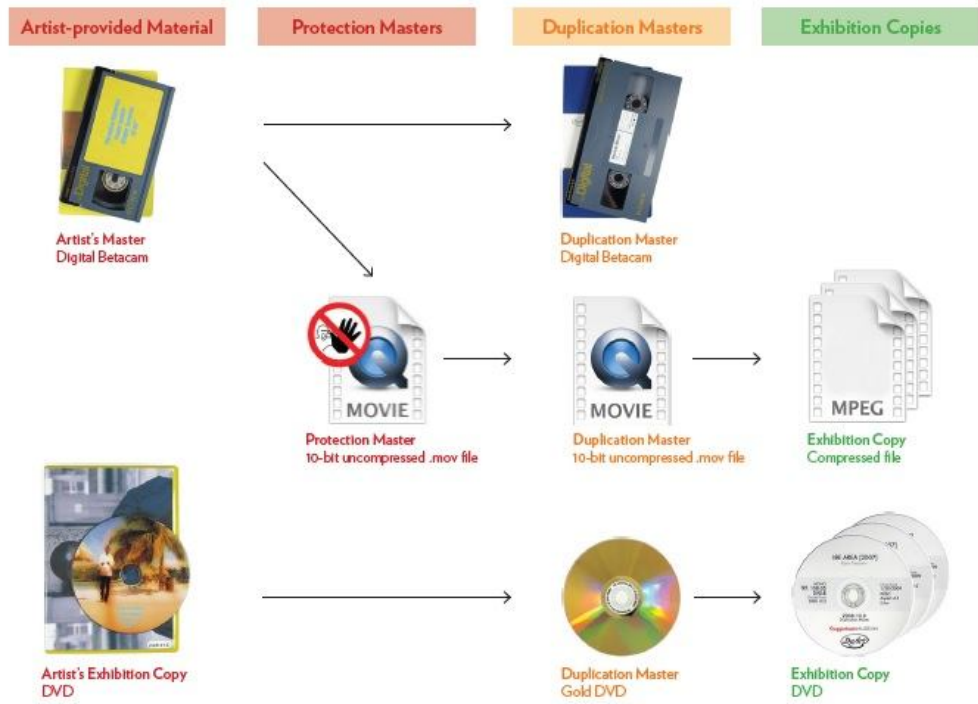
### Guggenheim Preservation Model for Analog Standard Definition Video, Digital Standard Definition Video and High Definition Video

#### GUGGENHEIM PRESERVATION MODEL – Analog Standard Definition Video



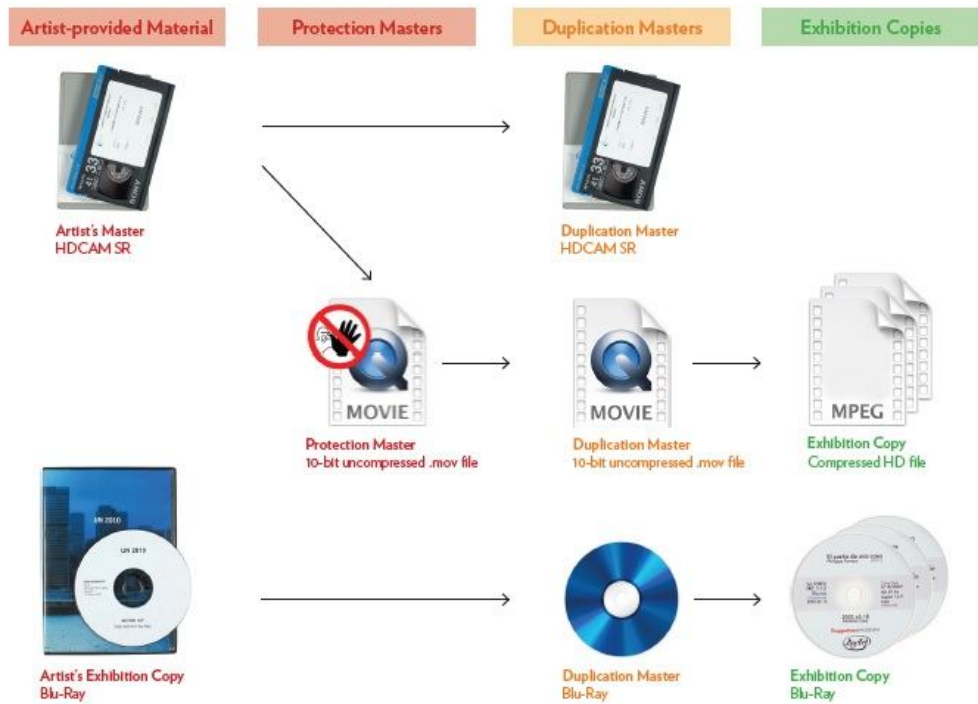
© 2012, Solomon R. Guggenheim Museum

## GUGGENHEIM PRESERVATION MODEL – Digital Standard Definition Video



© 2012, Solomon R. Guggenheim Museum

## GUGGENHEIM PRESERVATION MODEL – High Definition Video



© 2012, Solomon R. Guggenheim Museum

## Ek K. Örnek Kûratör Anlaşması

### Sample Curator Agreement

The following sample agreement is for study in the development of exhibitions designed to tour to multiple venues. It was prepared by collecting actual agreements used by various American art museums and combining elements of them to arrive at a composite agreement. This sample agreement is for educational purposes only and is not to be considered a legal document. It has not been reviewed by legal counsel and may be incomplete, inaccurate and not reflective of the needs of any particular situation.

This Exhibition Agreement (the "Agreement") is made by and between \_\_\_\_\_ (the "Organizer") and \_\_\_\_\_ located at \_\_\_\_\_ (the "Curator").

The Curator has created an exhibition entitled: \_\_\_\_\_ (the "Exhibition"). The Organizer agrees to promote and use Organizer's best efforts to rent the Exhibition to one or more museums ("Exhibitor"), accredited in good standing with the American Association of Museums, and enter into an agreement with each participating museum ("Exhibition Agreement"), all in accordance with the following terms and conditions:

#### I. The Exhibition

A. The proposed Exhibition consists of those Curator-selected works of art listed in the check list contained in Attachment I (a "Work" or "Works"). The Curator agrees to use Curator's best efforts to cause the Works to be lent to Organizer according Organizer's Exhibition schedule, which is not yet determined at the time of this Agreement, and for the duration of the tour as planned by Organizer. Curator agrees to promote the professional stature of the Exhibition and the Organizer to prospective lenders of Works.

B. Organizer reserves the right, concerning any Exhibitor, to not accept a Work or Works, or to withdraw a Work or Works, or to substitute a Work of Works from the Exhibition at any time for any reason. Organizer will obtain the prior consent of Curator for withdrawal or refusal of a work for purely aesthetic reasons; however, Organizer retains the sole right to withdraw, refuse or substitute a Work or Works for any other reason including, but no limited to, objections from insurers, shippers, or Organizer's registrar.



### **III. Financial Arrangements**

A. Organizer agrees to pay for curatorial, essay writing, rights and reproductions coordination with lenders, and publicity photograph gathering services, all of which are specified in this Agreement, a fee of \_\_\_\_\_ (\$ \_\_\_\_\_) to the Curator, through a series of progress payments as set forth in Attachment VI. The intent of the progress payment schedule is to match reasonably compensation due to the Curator with segments of work completed by Curator. Curator will not commence work pursuant to this agreement until so advised by Organizer and in any event not before Organized has entered into valid Exhibition Agreements with at least \_\_\_\_\_ Exhibitors.

B. In the event that an Exhibitor wishes for Curator to (i) hang an Exhibition, (ii) lecture to Exhibitor's audience, and Organizer and Curator agree to the terms and budget for such incidental work, Curator agrees to invoice to Organizer at a daily rate of \_\_\_\_\_ (\$ \_\_\_\_\_) per diem, plus reimbursement for lodging, meals and incidentals not to exceed \_\_\_\_\_ (\$ \_\_\_\_\_) per day, with airplane tickets supplied directly by Exhibitor. Organizer will invoice Exhibitor for such incidental services provided by Curator with a \_\_\_% administrative surcharge, and within 30 days upon receipt of funds from Exhibitor pay to Curator all funds owed Curator.

C. The Exhibitor may seek sponsorship funding to cover its costs for showing the Exhibition, including all local costs and the Exhibitor's participation fee (collectively, the "Local Costs"). To avoid sponsorship conflicts, if the Exhibitor seeks sponsorship funding for its Local Costs, it agrees to consult with the Organizer and obtain the Organizer's prior written consent to such sponsors. The Organizer agrees not to withhold unreasonably or delay its consent.

D. In the event that a potential Exhibitor, accredited or otherwise, elects to display an Exhibition without the services of Organizer and compensates Curator for curatorial and/or any other services in connection with an Exhibition, Curator will pay to Organizer an agent's fee equal to fifteen percent (\_\_\_%) of all monies received by Curator from Exhibitor within 30 days of Curator being compensated by Exhibitor.

### **IV. Credits and Acknowledgments**

A. The following credit line will appear on all printed materials related to the Exhibition including, including, but not limited to, press releases, invitations, announcements, brochures, posters, advertising, or other publicity:

"Organized by \_\_\_\_\_"

B. The Curator will be credited as guest curator in all sample publicity materials provided to Exhibitor by Organizer. Curator will provide to Organizer suggested descriptive text on Curator's background and services for inclusion in sample publicity releases.

## **V. Packing and Shipping**

A. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Organizer's Registrar will make all arrangements for shipping of the Exhibition to and from the Exhibitor. The Organizer's courier will accompany the Exhibition during its travel and the courier's expenses will be included in the transportation costs. The Registrars of both the Organizer and the Exhibitor will determine mutually convenient dates for the inbound and outbound shipment of the Exhibition within the limits imposed by the Exhibition Schedule set forth above.

B. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibitor agrees to accept delivery of the Exhibition directly into a secure, climate-controlled area on its premises, where the Organizer's courier will inspect the delivered Exhibition materials. The Exhibitor will provide competent packers for unpacking and repacking the Exhibition. Unpacking will not take place until 24 hours after delivery. The Exhibitor agrees to store crates and packing materials for the Exhibition in climate controlled areas meeting the temperature and humidity standards set forth in Section VIII, below.

C. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibitor agrees to deinstall and have the Exhibition professionally packed and ready for shipping after the Exhibition closes, according to the mutually agreed-upon schedule. Deinstallation and repacking will take place promptly after the Exhibition closes, under the supervision of the Organizer's courier. All the Works must be repacked in their original wrapping materials. No changes in packing systems or materials may be made without the prior written approval of the Organizer.

D. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that if, under any circumstances, the Exhibitor cannot receive the Exhibition on the scheduled date or cannot prepare the Exhibition for its scheduled reshipment in a timely manner, the Exhibitor will advise the Organizer's Registrar immediately. The Exhibitor agrees to reimburse the Organizer for any additional costs incurred by the Organizer due to the Exhibitor's inability to receive the Exhibition or to ship the Exhibition from its premises in a timely manner.

## **VI. Condition Reports and Procedures in the Event of Loss or Damage**

A. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Organizer will provide an initial condition report and photograph for each Work in the Exhibition, contained in a condition report notebook that will travel with the Exhibition. These condition reports are to be annotated as appropriate and will be signed and dated by the Organizer's courier and Organizer's Registrar at the time of unpacking and immediately prior to repacking.

B. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that while on the Exhibitor's premises, the Works will be checked regularly by a qualified member of the

Exhibitor's staff. Any change in condition of a Work will be noted on its condition report and reported immediately to the Organizer in the manner set forth below. If any Work is discovered to be in unstable or otherwise vulnerable physical condition, the Exhibitor will withdraw such Work from the Exhibition immediately.

C. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that that no Work will be removed from its frame or other permanent mounting, and the Exhibitor will not make or permit the making of any repairs or perform any remedial action on any Work, without prior written authorization from the Organizer and the lender of the Work, except in case of an emergency (i) at the direction of an authorized Organizer's staff member on the Exhibitor's premises, or (ii) for procedures needed to prevent threatened damage or to arrest further damage in case of an accident, water leak, fire, flood, earthquake, or other immediate threat in circumstances where there is not sufficient time to allow contact to be made with the Organizer.

D. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that if (i) any Work is damaged, lost, stolen, or subject to emergency procedures, (ii) there is any change in the condition of any Work, or (iii) a withdrawal of any Work becomes necessary, the Exhibitor will, in each such instance, immediately report such event and its cause, if known, to any Organizer staff member on the Exhibitor's premises or, if no Organizer staff member is present, to the Organizer's Registrar by telephone at \_\_\_\_\_. If the Organizer's Registrar cannot be reached immediately, the Exhibitor will then notify the Organizer by telephone at \_\_\_\_\_. In any such event, the Exhibitor will comply with the instructions of authorized Organizer staff with respect to the affected Work.

E. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that any damage to or change in the condition of any Work will be photographed by the Exhibitor immediately at the time of discovery and the photograph(s) will be included in a written report describing the following: the event and its cause, if known; the damage or deterioration, if any; the steps taken by the Exhibitor; the condition of the Work; and the Exhibitor's recommendations. A copy of such report will be sent by fax to the attention of the Organizer's Registrar at \_\_\_\_\_ and a hard copy sent by overnight courier to the Organizer's Registrar. The Exhibitor will provide promptly any additional information concerning such event that the Organizer may reasonably request.

F. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that in situations requiring immediate action, authorized Organizer staff may provide verbal consent and direction concerning any necessary treatment or handling of a Work, to be confirmed in writing. After permission is given by the Organizer, the Exhibitor shall require the person treating the affected Work to document fully any treatment and to append the documentation to the condition report notebook together with a copy of the Organizer's written permission for such treatment.



## **VII. Installation**

A. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibition must be installed in accordance with the Organizer's specifications, which will be provided to the Exhibitor in advance of its receipt of the Exhibition.

B. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Works must be exhibited in the frames supplied. It will be the Exhibitor's responsibility to affix proper hanging devices to the back of the Works if such hanging devices are not already present. No such alteration or affixing of hanging materials will be done by Exhibitor without written authorization from the Organizer.

C. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibitor will be responsible for and bear all expenses of the installation of the Exhibition, including, but not limited to, the following: construction, exhibition furnishings and furniture, lighting, and graphics. Installation of the Works will not take place until all construction and painting activities in the Exhibition galleries have been completed. The Organizer will provide a checklist and other manuscript materials via electronic transmission which will be used by the Exhibitor to produce its own object and introductory/explanatory text labels in its preferred format. The content of the Exhibition texts, however, may not be altered or revised by the Exhibitor without the written permission of the Organizer and its Curator.

## **VIII. Environment**

A. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibitor will ensure that proper standards of environmental control are maintained in spaces where the Works and their packing materials are stored or displayed, with particular attention given to maintaining acceptable light and humidity levels. No Work will be permitted to come into direct contact with any light fixtures or any heating, air conditioning, ventilation, or electrical outlets. Other requirements of Exhibitor are enumerated in Attachment III to this Agreement.

## **IX. Security and Safety**

Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibitor will be responsible for the security and safety of the Works as set forth in Attachment III to this Agreement.

## **X. Insurance and Risk of Loss**

Organizer's agreement with Exhibitor will specify:

A. Full and seamless insurance coverage for the appraised value of each Work in the Exhibition in transit and during display (including transit from Lenders' premises to consolidation location, the first Exhibitor on the tour, Exhibitor to Exhibitor during the tour, and from the last Exhibitor back to the Lenders' premises) will be provided by the Organizer, under a project-related Fine Arts Insurance Policy. The Organizer will provide the Exhibitor, prior to the delivery of the Exhibition to the Exhibitor, with a Certificate of Insurance naming the Exhibitor as an Additional Insured under such coverage.

B. The Exhibitor will provide on-site insurance coverage for the Exhibition while at the Exhibitor's premises and will provide the Organizer with a Certificate of Insurance naming the Organizer an Additional Insured under such coverage. Such coverage shall cover the appraised value for each work in the Exhibition and be subject to such conditions as are reasonably satisfactory to the Organizer.

C. The Exhibitor agrees to follow the Organizer's reasonable instructions, including those given by authorized Organizer staff at the site of the Exhibition, regarding matters of safety and security for the Works and their handling, packing, unpacking, conditioning, installation, and shipping for the Exhibition.

## **XI. Photography, Reproductions, and Publicity**

A. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that as outlined in Attachment IV, the Organizer shall provide the Exhibitor with a suggested press release and selected photographs, slides, and color transparencies of Works from the Exhibition specifically for use in promotional articles, pamphlets, entrance tickets, advertising, the Exhibitor's Web site, and other similar promotional and educational material relating to the Exhibition, as well as for television programs reviewing or discussing the Exhibition. Except with the written consent of the Organizer, only reproductions and photographs of objects provided and/or duplicated from those provided by the Organizer may be used in connection with the Exhibitor's showing of the Exhibition. The Exhibitor agrees that all press releases, invitations, announcements, electronic media, and other promotional matter produced by the Exhibitor concerning the Exhibition will carry the full title of the Exhibition as set forth on page 1 of this Agreement and the Organizer's credit line referred to in Section IV above.

B. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that except as provided in this Agreement, the Exhibitor will not allow photographs of any Works in the Exhibition to be taken for any reason without the prior written consent of the Organizer, or any other reproductions of any type in any medium to be made, except for photographs (i) required in accordance with Section VI above, (ii) at installation for archival or documentary purposes outlined in Section VII above, or (iii) as otherwise authorized in advance in writing by the Organizer. Exhibitor will prohibit photography of any kind by the public and will post an appropriate notice of the prohibition in the Exhibition area.

C. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that photography, filming, and videography of the Exhibition, including television coverage, may be permitted for

documentary, educational, or publicity purposes related to the Exhibition, but only if supervised by a member of the Exhibitor's professional staff.

D. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that all authorized photography is subject to the following restrictions:

1. Framed Works may not be removed from their frames.
2. Lights must be at least five (5) feet away from any Work.
3. Total wattage of all lights will not exceed 500 watts, with no individual light wattage to exceed 250 watts.
4. Photography may be done only on the premises of an Exhibitor, under the supervision of an appropriate member of the Exhibitor's staff.
5. While on the premises of an Exhibitor the Works will at all times be protected from contact of any kind with photographic and video equipment.

E. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that copyrights of third parties may apply to photographic materials provided for promotional and educational reproduction. Curator will obtain photographic materials available from lenders as part of Curator's basic service to the exhibition.

F. The Curator will be responsible for negotiating permissions on behalf of itself, the Organizer, and one or more Exhibitors, and for negotiating any applicable fees or royalties for reproduction of images relative to copyrights that may be held by or on behalf of artists or artists' estates for the purpose of publication of Exhibition-related brochures or catalogues. Any applicable fees or royalties will be paid by the Exhibitor or Exhibitors sponsoring the catalogues or brochures, and Curator will have no financial responsibility for payment such fees or royalties. The Organizer assumes no responsibility for any fees or royalties claimed by artists or on their behalf with regard to any unauthorized reproduction, whether by photograph, film, or other medium, of the Works in the Exhibition made or occurring during the showing of the Exhibition by the Exhibitor.

G. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that compliance with copyright laws and observance of the reproduction rights of any third party occurring during the showing of the Exhibition by the Exhibitor shall be the responsibility of the Exhibitor, which agrees to indemnify, hold harmless, and defend the Organizer from and against all liabilities, losses, or expenses arising out of any claim by a third party of a violation of copyright laws or reproduction rights occurring during the showing of the Exhibition by the Exhibitor and any unauthorized use by the Exhibitor of a reproduction of a Work in the Exhibition.

H. To the extent not retained by third parties, the copyright for all reproductions of Works in the Exhibition is retained by the Organizer, with the exception of Exhibitor or Exhibitors producing brochures or catalogues related to the Exhibition.

I. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that the Exhibitor agrees to send the Organizer drafts or copies of all proposed publicity materials for approval, such approval not to be unreasonably withheld. The Exhibitor will remit copies of any printed or electronic publicity or educational material relating to the Exhibition, together with a complete publicity report as specified in Attachment IV, to the Organizer no later than 60 days after the Exhibition closes at the Exhibitor's location.

## **XII. Catalogues and Sales Materials**

A. Curator has partially written an essay for book publication which will be expanded for use of Exhibitor, at such time as required by Exhibitor, to a complete scholarly essay on the Exhibition for Exhibitor's use for brochure publication, and for non-exclusive fair use, in terms of excerpts, for Exhibitor's promotional brochures, wall panel text and media materials. If Exhibitor chooses to use the complete scholarly essay for Exhibitor's catalogue (which may be in the form of a book), Exhibitor will have use such complete text for for the catalogue and/or book to accompany the exhibition tour. The essay for use by Exhibitor will contain no less than \_\_\_\_\_ words and no more than \_\_\_\_\_ words, depending on the publishing budget. The catalogue to be published in connection with the Exhibition will specify no less than \_\_\_\_\_ color images and no less than \_\_\_\_\_ black and white images of Works. Organizer's agreement with each Exhibitor will specify that Curator's original or re-sized essay will be used without alteration in connection with the Exhibition catalogue, except for fair use quotations in connection with promotional brochures, wall panel text and media materials. Curator holds Organizer harmless from liability arising from any Exhibitor's refusal to use Curator's scholarly essay in breach of Exhibitor's written agreement with Organizer.

[OR]

A. Curator has written a complete essay for book publication and will re-sized for use of Exhibitor, at such time as required by Exhibitor, a scholarly essay on the Exhibition prepared by Curator for Exhibitor's use for brochure publication, and for non-exclusive fair use, in terms of excerpts, for Exhibitor's promotional brochures, wall panel text and media materials. If Exhibitor chooses to use the entire book text for Exhibitor's catalogue (which may be in the form of a book), Exhibitor will have use such complete text for for the catalogue and/or book to accompany the exhibition tour. The essay for use by Exhibitor will contain no less than \_\_\_\_\_ words and no more than \_\_\_\_\_ words, depending on the publishing budget. The catalogue to be published in connection with the Exhibition will specify no less than \_\_\_\_\_ color images and no less than \_\_\_\_\_ black and white images of Works. Organizer's agreement with each Exhibitor will specify that Curator's original or re-sized essay will be used without alteration in connection with the Exhibition catalogue, except for fair use quotations in connection with promotional brochures, wall panel text and media materials. Curator holds Organizer harmless from liability arising from any Exhibitor's refusal to use Curator's scholarly essay in breach of Exhibitor's written agreement with Organizer.

B. Curator will receive a royalty of \$\_\_\_\_\_ per catalogue sold by any Exhibitor in this tour and Curator will receive 30 complimentary catalogue copies from the Exhibitor publishing the catalogue prior to the opening date of the first Exhibition in the tour.

C. Any royalties payable to Organizer's Curator pursuant to this section will be paid by Exhibitor directly to Organizer's Curator and not to Organizer.

D. Any and all catalogues and brochures produced in connection with the Exhibition will carry the full title of the Exhibition as set forth on page 1 of this Agreement.

E. Curator will be credited by full name for writing of the Exhibition catalogue essay and curation of the Exhibition.

### **XIII. Right of Cancellation; Force Majeure**

A. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that in the event that the Exhibitor must cancel the Exhibition for any reason, except its untimely arrival at the Exhibitor's premises, the Exhibitor agrees to pay the unpaid balance of the participation fee. If the Exhibitor finds an alternative institution, agreeable to the Organizer, to show the Exhibition during the same time period, or at another time reasonably acceptable to the Organizer, the Exhibitor shall then only be liable to the Organizer for such part of the Exhibition fee not paid by such alternative institution and any additional transportation costs.

B. Organizer's agreement with Exhibitor will specify that in no event will the Organizer be held responsible, nor will the Exhibitor be relieved of its responsibility to pay the participation fee, if inclement weather, earthquakes, accident, riot, strikes, or other similar acts over which the Organizer has no control, prevent the delivery of the Exhibition or portions of the Exhibition as scheduled.

### **XIV. Disputes; Limitation of Liability and Indemnification**

A. Both the Organizer and Curator agree to use their best efforts to resolve through discussion and negotiation to their mutual satisfaction any disagreement arising out of or under the terms of this Agreement. Failing a negotiated resolution between the parties, the Organizer and the Curator agree to participate in voluntary mediation (selecting a mediator by mutual agreement of the parties), but if after 60 days from the date of the first request by a party for voluntary mediation, no resolution of the dispute has occurred, then the parties agree that the dispute shall be resolved in the city of \_\_\_\_\_, state of \_\_\_\_\_, before a panel of 3 arbitrators, at least one (1) of whom shall be a lawyer with substantial commercial and art museum law experience, and in accordance with the Commercial Arbitration Rules of the American Arbitration Association in effect at the time this Agreement is signed.

B. Except to the extent that the Organizer or its representatives are negligent, the Curator agrees to hold harmless, indemnify, and defend the Organizer from and against all claims, damages, losses, and expenses, including, but not limited to, reasonable attorneys' fees and disbursements, asserted against or suffered by the Organizer in connection with or arising out of this Agreement or the Exhibition or the showing of the Exhibition at an Exhibitor's location, only if said claims, damages losses and expenses have direct correlation to the Curator's writing and participation.

#### **XV. Entire Agreement; Amendments**

A. This Agreement and its Attachments constitute the entire understanding between the Organizer and the Curator with respect to the Exhibition. This Agreement supersedes and replaces any previous documents, correspondence, conversations, and other written or oral understandings related to this Agreement.

B. This Agreement may not be amended or modified except by means of a written document, signed by both parties and no waiver of the terms hereof shall be in effect unless in writing and signed by the party making such waiver.

C. Due to the extensive time contemplated between signing of this Agreement and an Exhibitor's actual Exhibition dates, the Organizer and the Curator acknowledge that changes in representatives or staff listed in section XVIII may occur in the intervening time. Both the Organizer and the Curator agree to promptly approve or disapprove any substitutions in representatives or staff and not to withhold unreasonably approval of such changes as long as the substituted representatives or staff are substantially as qualified to perform the tasks contemplated under this agreement as the original representatives or staff.

#### **XVI. Governing Law**

This Agreement shall be governed by and construed, enforced, and performed in accordance with the laws of the State of California without regard to conflicts of law principles.

#### **XVII. Legal Proceedings; Seizure**

If any legal actions or other legal proceedings are commenced that involve or relate to the Exhibition, and the Curator or the Organizer is named as a defendant or respondent therein, the Curator agrees to give prompt notice to the Organizer and to cooperate with the Organizer and with the lender, if any, of any Work that is the subject matter of such actions or proceedings in any litigation that might ensue. Should a subpoena, complaint, or other legal action or claim of ownership or right to possession be served on, asserted, or commenced against the Curator, Exhibitor or the Organizer or any of the Works, seeking to attach, obtain possession of or seize

any Work in the Exhibition, the Curator agrees, to the fullest extent allowed by law, to resist such attachment or seizure and to defend itself and the Organizer and the lender, if any, of such Work, against such action or claim and, in any event, to take all steps lawfully available to the Curator immediately to notify the Organizer of any attempt pursuant to such legal process to obtain possession of or seize a Work in the Exhibition before any seizure is allowed or possession of such Work is surrendered in response to such process.

### **XVIII. Contact Information; Notices**

A. The following persons are the staff members or representatives of the Organizer and of the Exhibitor to whom inquiries and questions relating to this Agreement should be directed:

#### ***Exhibition Management/ Financial:***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_; e-mail:  
\_\_\_\_\_

fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name \_\_\_\_\_ phone \_\_\_\_\_

e-mail \_\_\_\_\_ fax \_\_\_\_\_

#### ***Curator:***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name \_\_\_\_\_ phone \_\_\_\_\_

e-mail \_\_\_\_\_ fax \_\_\_\_\_

#### ***Registrar:***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_; phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_; fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

***Publications (Catalogues/Brochures):***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_; phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_; fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

***Publicity:***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_; phone: \_\_\_\_\_;

e-mail: \_\_\_\_\_; fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

***Rights and Reproductions ((including product development):***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_; phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_; fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

***Sponsorship:***

For Organizer: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_; e-mail:  
\_\_\_\_\_

fax: \_\_\_\_\_

For Exhibitor: Name: \_\_\_\_\_ phone: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_ fax: \_\_\_\_\_

B. Unless otherwise stated in this Agreement, all notices and other communications required or permitted by this Agreement shall be made:

if to the Organizer, to \_\_\_\_\_

if to the Curator, to \_\_\_\_\_

C. All such notices and communications shall be considered given (i) when physically delivered by hand, by courier service, by overnight delivery service, or, if



by fax or e-mail, when receipt is acknowledged; or (ii) four (4) business days after being deposited in the U.S. mail, postage paid, certified, return receipt requested.

**XIX. Signatures; Binding Agreement**

The Organizer and the Exhibitor each warrant to the other that the officer or officers signing this Agreement on its behalf is or are authorized to do so and that it has entered into this Agreement and caused it to be signed on its behalf, intending to be legally bound.

<b><i>Organizer:</i></b>		<b><i>Curator:</i></b>
by:		by:
Name:		Name:
Title:		Title:
Date:		Date:

**Attachment I**

Checklist of the Exhibition

**Attachment II**

Security

The Exhibitor will take all reasonable measures to ensure the security of the Exhibition while at its premises, including, at a minimum, the following:

1. Guard coverage and protection from the dangers of fire, smoke, water damage, loss, theft, and vandalism will be maintained 24 hours a day while the Works are on the Exhibitor's premises. All guards and security personnel shall be permanent members of the Exhibitor's staff.
2. Constant electronic security monitoring and regular patrols by security personnel will be in place; at least one guard will be deployed in each gallery at all times during public hours; guards will conduct evening/night patrols hourly if electronic coverage is inadequate in the opinion of the Organizer.
3. All entrances into the Exhibition galleries shall be secured and alarmed when the Exhibition is closed to the public.
4. All intrusion alarms shall be checked every evening to verify that they are operating properly; non-working alarms shall be immediately restored to service or the Exhibitor will provide alternative security, such as guards, until the alarms are restored to service.

5. Gallery alarms must report to a facility that is staffed 24 hours a day; guards who patrol the Exhibition and the Exhibitor's premises at night must be in radio or telephone contact with such facility at all times.
6. Alarms for individual Works will be used if used elsewhere at the Exhibitor's facility.
7. All alarms and monitoring devices shall have a back-up power supply that will maintain the operation of these units for a minimum of 4 hours.
8. Security screws must be used for hanging all Works.
9. No visiting copyists or students are permitted to work in the Exhibition galleries with wet media.
10. No eating, drinking, or smoking will be allowed in any Exhibition galleries.

### **Attachment III**

Model-form Exhibition Agreement between Organizer and Exhibitor

### **Attachment IV**

Photographs and Publicity

1. The Organizer will provide a selection of 8 x 10-inch black-and-white photographs, color slides, and 4 x 5-inch color transparencies to the Exhibitor for use in promotional and educational materials for the Exhibition, but the costs for any new photography requested by the Exhibitor will be borne by the Exhibitor.
2. Photographs provided by the Organizer and approved for promotional and educational reproduction must be accompanied by full documentation including ownership credit. The copyright designation (where relevant) and a pre-approved credit line must be printed immediately under or beside the reproduction. Documentation must include artist's name, title of Work, date, medium, size, and lender credit. The Exhibitor will provide this information to news media.
3. Images reproduced from black-and-white photographs or negatives, color transparencies, or slides, whether for promoting the Exhibition or any other purpose, may not be cropped or bled off the page, printed in any single color other than black, nor may anything be superimposed on the image without submitting a design to the Organizer for approval. For review purposes, the Exhibitor must notify the Organizer when images are posted on the Exhibitor's Web site, and such images will be jpeg images at 72 dpi, and no larger than 600 pixels wide.
4. At the close of the Exhibition, the Exhibitor will send the following materials and information (the publicity report) to the attention of the Organizer (the costs of supplying the report will be borne by the Exhibitor) no later than \_\_\_\_\_ days after the Exhibition closes at the Exhibitor's location:

- a. attendance figures for the Exhibition;
- b. 2 sets of color slides of the installation (minimum: 5 views); one set taken during public hours and one set while the galleries are empty;
- c. 2 sets of black-and-white photographs of the Exhibition opening or other special events (minimum: 5 views);
- d. 2 copies of each piece of printed matter produced by the Exhibitor in connection with the Exhibition, such as publicity posters, brochures, checklists, press releases, invitations, and any other material relating to the Exhibition;
- e. 2 copies of press clippings of reviews and articles about the Exhibition from newspapers and magazines;
- f. 2 copies of each print ad;
- g. 1 copy of each videotape or cassette tape produced by the Exhibitor for use by local media in publicizing the Exhibition;
- h. 1 copy of each television or radio program in which the Exhibition received coverage, if the Exhibitor has obtained copies of such for its own use;
- i. addresses of any Web sites where information and/or images relating to the Exhibition has been posted;
- j. an outline or checklist of the publicity sought or obtained for the Exhibition; and
- k. any other similar relevant material relating to the Exhibition and the publicity for the Exhibition.

**Attachment V**

Model-form Lender Agreement between Organizer and Exhibitor

**Attachment VI**

**Progress Payment Schedule**

Project Segment: Curator will provide to Organizer information on each Lender necessary for Organizer's registrar to prepare and mail out to each Lender the Loan Agreements for Lender's signature.

\$ \_\_\_\_\_ Estimated Completion Date: \_\_\_\_\_

Project Segment: Curator will contact and secure the signature of each Lender, working closely with Organizer's registrar.

\$ \_\_\_\_\_ Estimated Completion Date: \_\_\_\_\_

Project Segment: Curator will obtain from Lenders photographic images necessary for publicity and publication requirements called out in the Exhibition Agreement, and work out with Lenders any rights and reproductions issues so that the images are cleared for use in the Exhibition's publicity, educational and publications materials.

\$ \_\_\_\_\_ Estimated Completion Date: \_\_\_\_\_

Project Segment: Curator will write an essay licensed for use by Organizer and/or Exhibitor in producing Exhibition catalog, brochure, magazine article. Exhibitor will not have editorial direction or control over Curator's essay.

\$ \_\_\_\_\_ Estimated Completion Date: \_\_\_\_\_

Project Segment:

\_\_\_\_\_

\$ \_\_\_\_\_ Estimated Completion Date: \_\_\_\_\_

## Ek L. Örnek Kondisyon Raporu

CONDITION REPORT			
Surveyor:	Date:	Location:	Inventory No:
Title or Name: Object Type: Date: Artist: Material: Dimensions(cm) H: L: D: (weight: ) Number of Parts: Marks&Inscriptions:			Inventory No:
<b>Artwork Description</b> Painting: Sculpture: Installation: Time-Based Media: Photograph: Mixes-Media: Other:		<b>Free Description:</b>	
<b>Observations:</b>			
1- Hole 2- Deformation 3- Bulge 4- Wrinkle, sea-gull 5- Crease 6- Tear 7- Delamination 8- Loose Canvas 9- Stretcher Mark 10- Frayed 11- Foxing 12- Spot 13- Mark 14- Discoloration 15- Abrasion 16- Scratch 17- Flaking 18- Paint Loss	19- Loss of Material 20- Crack 21- Crackle 22- Blanching 23- Surface dirt 24- Accretion 25- Finger print 26- Tideline formation 27- Dent 28- Previous repair 29- Corrosion 30- Microorganism 31- Insect damage 32- Open Joints 33- Darkening 34- Fading 35- Yellowing 36- Shrinkage	37- Sweating 38- Change in Gloss 39- Blooming 40- Break 41- Loss of Transparency 42- Brittle 43- Greasy 44- Sticky 45- Smell 46- Others...	

<b>Remarks on material, technique and condition:</b>			
<b>Environmental conditions and requirements:</b>			
<b>Handling, packing and installation:</b>			
<b>Overall condition:</b>	<b>Good:</b>	<b>Fair:</b>	<b>Poor:</b>
<b>Comments:</b>			
<b>Signature/ Date:</b>			