

KÜRATÖRYEL PRATİK VE SERGİLEME TASARIMI

YARATIM SÜREÇLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

MUHARREM BURKAY ŞİMŞEK

ARALIK, 2021

KÜRATÖRYEL PRATİK VE SERGİLEME TASARIMIYARATIM
SÜREÇLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

MUHARREM BURKAY ŞİMŞEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GRAFİK TASARIMI BÖLÜMÜ

DANIŞMAN: Dr. DİDE AKDAĞ SATIR

T.C. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

ARALIK, 2021

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

20.12.2021

Muharrem Burkay Şimşek



ÖZET

Sergileme tasarımı geçmişten günümüze birçok uzmanın tasarım sürecine dahil olduğu disiplinlerarası çalışma gerektiren yaratıcı bir sunum pratiğidir. Bu çalışmanın amacı küratöryel pratik ve sergileme tasarımının gelişim sürecinde yaşanan kritik noktaları başlıklar altında toplamak, disiplinlerarası yürütülen sergi tasarımında küratör ve sergileme tasarımcısının birlikte çalışma süreçlerini ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda yazılı ve görsel materyal açısından oldukça zengin içeriğe sahip sosyokültürel sergiler olarak bilinen, arşiv, arkeoloji, etnografya sergileriyle birlikte kişisel-karma-grup ve retrospektif sergiler inceleme açısından değerli görülmüştür. Bu sergilerin sunumlarında, grafik tasarımın mesajı iletmedeki etkin gücünden yararlanıldığı görülmektedir. Küratöryel pratikte sergi tasarım süreçlerinde küratör, sergi fikrini araştırma ve kavramsal çerçeve etrafında belirler ve sanatçı-eser-nesne seçimi, eser-mekân arasında kurulan ilişkiler bütünüyle oluşturduğu hikâye anlatı kurgusunun, mekân içi düzenleme aşamasında ziyaretçiye sunulmasında sergileme tasarımcısıyla birlikte çalışmaktadır. Sergileme tasarımcısının ise ayrı bir tasarım süreci bulunmaktadır. Ön anlatım ve fikir geliştirme ile başlayan süreç grafik tasarımcının sergileme tasarımı yaratım sürecinin ilk aşamasını oluşturur. Bu aşamalar arasında grafik tasarımda kullanılan sergileme öğeleri, renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme başlıklarıyla sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda İstanbul'da bulunan Yapı Kredi Kültür Sanat galerisinde 2020 yılında ziyaretçiyle buluşturulan Milat ve Kulis sergilerinin tasarımları, küratöryel pratik ve sergileme tasarımı yaratım süreçleri üzerinden incelenmiş, karşılaştırmalı analizi yapılmış ve sergileme tasarımcısının dahil olduğu sergilerin güçlü bir etki bıraktığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Küratör, Küratöryel Pratik, Grafik Tasarımı, Sergi, Sergileme Tasarımı*

ABSTRACT

Exhibition design is a creative presentation practice that requires interdisciplinary work, in which many actors are involved in the design process. The aim of this study is to sum up the critical points that are being experienced in the development process of curatorial practice and exhibition design, and reveal the working processes of the curator and exhibition designer in the interdisciplinary exhibition design. In this context; archive, archeology and ethnography exhibitions known as social-cultural exhibitions with very rich content in terms of written and visual materials; as well as individual-mixed-group and retrospective exhibitions were deemed valuable in terms of examination. In the presentations of these exhibitions, it is seen that the effective power of graphic design in conveying the message is utilized. Curator in exhibition design processes in curatorial practice; determines the idea of the exhibition around a research and conceptual framework and during the interior space arrangement works with the exhibition designer in presenting the story-telling setup, which he has created with the artist-work-object selection, the relations between the work and on the other hand, the exhibition designer's design process is different from that of the curator. The process, which starts with pre-explanation and idea development, constitutes the first stage of the graphic designer's exhibition design creative process. Among these stages are the display items used in graphic design; color, typography, illustration, photography, map-scheme and orientation headings. In this context, the designs of the Milat and Kulis exhibitions, which were brought to the visitors in 2020 at the Yapı Kredi Culture and Art Gallery on the axis of Istanbul in Turkey, were examined through the creative processes of curatorial practice and exhibition design, and a comparative analysis of these two exhibitions was made and it was concluded that the exhibitions in which the exhibition designer was involved had a strong impact.

Keywords: *Curator, Curatorial Practice, Graphic Design, Exhibition, Exhibition Design*

TEŞEKKÜR

Tez çalışması boyunca ilgisi ve sabrından dolayı danışmanım Dr. Dide AKDAĞ SATIR'a ve akademik hayatım boyunca her daim desteğini sürdüren Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK hocama teşekkürlerimi borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

İNİHAL SAYFASI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
GÖRSEL LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. KÜRATÖRYEL PRATİK VE SERGİLEME TASARIMINA İLİŞKİN KAVRAMLAR.....	7
2.1. Küratöryel Pratik.....	9
2.2. Sergileme Tasarımı	12
2.3. Küratöryel Pratik ve Sergileme Tasarımının Tarihsel Gelişimi	17
2.3.1. Nadire Kabineleri	19
2.3.2. Müzeler.....	25
2.3.3. Salon Sergileri	30
2.3.4. Galeri.....	34
2.3.5. 20. Yüzyıl Sergi Avangart Tasarımları	40
2.4. Türkiye’de Küratöryel Pratik ve Sergileme Tasarımı	50
3. SERGİ YAPIMININ TEMEL ETMENLERİ	57
3.1. Sergi Yapımının Aktörleri: Küratör ve Sergileme Tasarımcısı	60
3.2. Sergi Tasarım Süreci.....	63

3.2.1. Küratöryel Pratikte Yaratım Süreci	65
3.2.1.1. Araştırma Aşaması ve Kavramsal �er�eve	65
3.2.1.2. Sergi Konusu	66
3.2.3.3. Sanatçı Eser ve Nesne Seçimi	67
3.2.1.4. Eser Mekân İlişkisi	68
3.2.1.5. Hikâye Anlatımı Tasarımı	69
3.2.1.6. Mekân İçi Düzenleme.....	70
3.2.2. Sergileme Tasarımında Yaratım Süreci	72
3.2.2.1 �n Bilgilendirme ve Fikir Geliştirme.....	73
3.2.2.2. Sergi Konusu ve Sergi İçeriği.....	77
3.2.2.3. Grafik Tasarımda Sergileme ��eleri.....	77
3.2.2.4. Hikâye Anlatımın Grafik İfadeye Dönüşümü.....	86
3.2.2.5. Sunum Tekniklerini Etkileyen Başlıca Unsurlar	87
3.2.2.6. Sergi Kurulum	91
4. YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT, M�LAT VE KUL�S SERG�LER�	
İNCELEMES�.....	93
4.1. Yapı Kredi Kültür Sanat ve Galeri Sergileri.....	94
4.2. Milat Sergisi.....	101
4.3. Kulis Sergisi.....	108
5. M�LAT VE KUL�S SERG�LER� KARŞILAŞTIRMALI ANAL�Z�.....	142
6. SONUÇ.....	154
KAYNAKÇA.....	159
EK	167

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1 Çalışmanın Genel İzleği	6
Görsel 2 Dell’Historia Naturale, Ferranto Imperato’nun Nadire Kabinesi.....	22
Görsel 3 II. Ferdinand’ın Sanat Dairesi (H Binası) Bulunduğu Ambras Kalesi.....	24
Görsel 4 Pitt Rivers Müzesi’nin İç Görünümü, 1901	28
Görsel 5 Samuel F.B. Morse “Louvre’da Sergi Salonu” 1832-1833.....	32
Görsel 6 Salon Carre Du Louvre 1875	32
Görsel 7 Durand-Ruel Galerileri, Hayali Atalar Sergisi 1933.....	37
Görsel 8 Galerie Paul Rosenberg, Grup Sergisi, 1929.....	39
Görsel 9 Köln Basın Sergisi Sovyet Pavyonu I	41
Görsel 10 Köln Basın Sergisi Sovyet Pavyonu II.....	42
Görsel 11 El Lissitzky’nin Soyut Kabinesi 1927.....	44
Görsel 12 Kurt Schwitters, Merbau, 1933	45
Görsel 13 Marchel Duchamp, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, 1938	46
Görsel 14 Dekoratif Sanatçılar Derneği Sergi Görseli ve İzleyici Diyagramı 1930....	48
Görsel 15 Documenta I, Fridericianum Müzesi, 1955.....	49
Görsel 16 Bülent Erkmén Garanti Galeri Sergileme Tasarımı	51
Görsel 17 Yusuf Franko’nun İnsanları: Bir Osmanlı Bürokratinin Karikatürleri Sergisi	52
Görsel 18 Beşiktaş JK Müzesi	53
Görsel 19 Nazım'a Yolculuk Sergisi.....	54
Görsel 20 Mixer, Mixer Editions Portfolio 2021 Sergisi.....	55
Görsel 21 ArtOn İstanbul, Kan Görünce Rüya Bozulur Sergisi	55
Görsel 22 Çanakkale Müzesi	56

Görsel 23 Sergi Yapımı Temel Etmenleri	57
Görsel 24 Sergi Tasarımı	64
Görsel 25 Sergileme Tasarımı Mekân Ölçeklendirme.....	74
Görsel 26 3 Boyutlu Modelleme.....	75
Görsel 27 Anamed Galeri “Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük” Sergisi	76
Görsel 28 Grafik Tasarımda Sergileme Tasarımı Öğeleri	78
Görsel 29 Mimar Kemaleddin Müzesi'nin Sergi Tasarımı Renkleri	79
Görsel 30 “Jan Tschichold ve Yeni Tipografi” Sergisi Tipografi Kullanımı	80
Görsel 31 “Moskova'yı Hayal Et” Sergisi İllüstrasyon Kullanımı	81
Görsel 32 Yeni Tasarım Fuarı “İnnovative” Başlıklı Sergileme Tasarımında İllüstrasyon Kullanımı	82
Görsel 33 “Yeraltı Sergisi” Fotoğraf Kullanımı Örneği	84
Görsel 34 Anamed Galeri “ÇEPERDE İstanbul Kara Surları” Sergisi	85
Görsel 35 Ulusal Amerikan Tarihi Müzesi, Smitsonian Enstitüsü Sergileme Tasarımı'nda Aydınlatma Kullanımı Örneği.....	88
Görsel 36 “İstanbul’da Bu Ne Bizantinizm!” Popüler Kültürde Bizans Sergisi, 2022	88
Görsel 37 “Showdown! Kuniyoshi vs. Kunisada” Sergi Bölmeleri ve Koruma Yöntemleri Örnekleri	89
Görsel 38 San Francisco Chicano Encounters ve Women Impressionists: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond Sergi Bölümleri.....	90
Görsel 39 Singapur Ulusal Miras Kurulu (NHB) Atalar ve Ritüeller Galerisi Sergileme Vitriini Örnekleri	90
Görsel 40 Tokyo'daki Tokyo Ulusal Müzesi'ndeki “Üç Krallığın Romantizmi” Niş ve Sergileme Vitriini Örnekleri	91

Görsel 41 1958’de Paul Schmitthenner Tarafından Tasarlanan Yapı ve Kredi Bankası Binası	95
Görsel 42 1992’de Muhtar Oral ve Bülent Marmara Tarafından Yeni Binası	95
Görsel 43 2017’de Yeniden Hizmete Giren YKKS Binası	96
Görsel 44 “Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük” Sergisi	98
Görsel 45 “Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük” Sergisi Duvar Resmi	99
Görsel 46 “Turhan Selçuk Retrospektifi” Sergisi	101
Görsel 47 Milat Sergisi 1	105
Görsel 48 Milat Sergisi 2	105
Görsel 49 Milat Sergisi 3	106
Görsel 50 Milat Sergisi 4	106
Görsel 51 Milat Sergisi 5	107
Görsel 52 Milat Sergisi 6	107
Görsel 53 Giriş Bölümü, Karşılama Duvarı ve Sergi Künyesi	112
Görsel 54 Video Gösterim Odası	112
Görsel 55 İkinci Bölüm Kulis Dergisi 1946-1996	113
Görsel 56 Üçüncü Bölüm Türkiye’nin Tiyatro Geçmişi	114
Görsel 57 “Kulis” Sergisinde Kullanılan Renk Paleti	114
Görsel 58 Oyuncu ve Yönetmen Kimlikleri Renk Kullanımı	115
Görsel 59 Ayvaz’ın Yazar Kimliğinin Anlatımı, Birinci Bölümün Son Koridoru Renk Kullanımı	115
Görsel 60 İkinci Bölüm Kulis Dergisi Renk Kullanımı	116
Görsel 61 Üçüncü Bölüm Türkiye Tiyatro Tarihi Topluluklar ve Mekanlar Renk Kullanımı	117
Görsel 62 Tiyatro Mekanları ve Nadir Kitaplar Bölümü Renk Kullanımı	117

Görsel 63 Ustalar ve Dostları Bölümü Renk Kullanımı	117
Görsel 64 Giriş bölümü “Bir Yeryüzü Cenneti” Tipografi Kullanımı	119
Görsel 65 Hagop Ayvaz Arşivi Tipografi Kullanımı	119
Görsel 66 İkinci Bölüm Kulis Dergisi Bilgilendirici Metin	120
Görsel 67 Üçüncü Bölüm Tiyatro Toplulukları Bilgilendirici Metin	120
Görsel 68 Üçüncü Bölüm Ayvaz’ın Defter ve Kitapları Sergi Bölümü Bilgilendirici Metin, Detay	121
Görsel 69 Birinci Bölüm İllüstrasyon Kullanımı Kaynak	122
Görsel 70 Birinci Bölüm İllüstrasyon Kullanımı 1	122
Görsel 71 Birinci Bölüm İllüstrasyon Kullanımı 2	123
Görsel 72 Ayvaz’ın Defterlerinden Çizimler	124
Görsel 73 Ağlayan ve Gülen Surat Tiyatro Sembolü İllüstrasyonları	124
Görsel 74 İkinci Bölüm Sergileme Öğeleri	125
Görsel 75 İkinci Bölüm Sergileme Öğeleri İllüstrasyon	126
Görsel 76 İkinci Bölüm Kulis Radyosu ve Çeşitli İllüstrasyonlar	126
Görsel 77 Kulis Dergisi Kapakları Sergileme Panosu	127
Görsel 78 Ustaları, Dostları, Sahne Arkadaşları İllüstrasyon	127
Görsel 79 Üçüncü Bölüm Sahne Kroki Çizimi	128
Görsel 80 Ayvaz’ın Figüranlık Fotoğrafı	129
Görsel 81 Ayvaz’ın Usta Oyunculuktan Fotoğrafı	130
Görsel 82 Birinci Bölüm Fotoğraf Kullanımı	130
Görsel 83 Kulis Dergisinden Fotoğraf Kullanımı	131
Görsel 84 Dergiden Edinilen Fotoğrafın Sergide Kullanımı	131
Görsel 85 Kulis İkinci Bölüm Fotoğraf Kullanımı	132
Görsel 86 Kulis Üçüncü Bölüm Fotoğraf Kullanımı	132

Görsel 87 Fotoğraf, Tipografi, İllüstrasyon Kullanımı	134
Görsel 88 Sergileme Panosu	134
Görsel 89 Kulis Karşılama Duvarı Detay	136
Görsel 90 Sergileme Elemanı	137
Görsel 91 Sergileme Vitrini	137
Görsel 92 İkinci Bölüm Giriş	138
Görsel 93 İkinci Bölüm Sergileme	139
Görsel 94 İkinci Bölüm Dijital Ekran	140
Görsel 95 Üçüncü Bölüm Sergileme Elemanları	140
Görsel 96 Milat ve Kulis Sergisi Karşılaştırmalı Analizi	155

1. GİRİŞ

15. yüzyıl ve öncesi toplumları tarafından birtakım nesnelere kutsallık atfederek başlayan sergileme eylemi, kutsal sayılan bu nesnelerin sunumuyla ilişkilendirilmiş ve bu nesnelerin korunması görevini üstlenen kişiler ise dini mabetlerde görevli rahipler olmuşlardır.

Birinci bölümde günümüzde plastik sanatlar olarak ifade edilen nesnelerin sunumuyla ilişkili olarak tarihte ilk defa 16. yüzyılda Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde farklı isim ve yapılarda ortaya çıkan tikel koleksiyonlar ve Avrupa müzeciliğinin çekirdeğini oluşturan *Nadire Kabineleri* ile karşılaşılmaktadır. Kabine sahibinin toplama, koruma ve sergileme eylemleri küratör ve sergileme tasarımcısının çalışma alanıyla benzerlik göstermektedir. Nadir/eşsiz/uniq nesnelerin birbirleri arasında kurulan bağlantılarla duvara, vitrine veya tavana, *Holostik*¹ yaklaşımıyla yerleştirme biçimi halen günümüzde birtakım farklılıklarla kullanılmaya devam etmektedir. Bu sergileme yaklaşımı, kabine sahibinin nesnelere yüklediği anlamların diğer nesnelerle birlikte oluşturduğu evren anlatısıdır. Kabine sahipleri bu yapılarda, günümüzdeki küratör ve sergileme tasarımcısının yaptığı eylemleri tek başına yapmaktadır. Fakat bu dönemde henüz küratör ve sergileme tasarımcısından bahsedilmesi mümkün değildir.

Zamanla gelişmeye başlayan bu yapılar da içinde yalnızca sanat eseri olarak tanımlanan nesnelerin sunulduğu *Sanat Dairesi* olarak bilinen mekanlarla karşılaşılmıştır. Genelde hükümdarlar ve soylu olarak bilinen kişilerin sahip olduğu şato ya da özel yapılar içinde, nesnelerin sergilenmesiyle ilgilenen bir görevlinin olduğu

¹ Net olarak kuralları olmayan, bütüncül, sezgisel

bilinmektedir. Bu yapıları özel kılan ise içerisinde sadece sanat eseri olarak nitelendirilen nesnelerin yer almasıdır.

Müzelerde gerçekleşen ilk sergilemelerde ise, belirli bir alanda uzman bilgisine sahip akademisyenler ya da kütüphane görevlilerinin üstlendiği sergilemeler ile karşılaşılacaktır. Müzelerin ulusun ortak mirası olarak gördüğü bu nesnelerin sergilenmesini 19. yy. 'a doğru konservatör olarak bilinen kişiler yapmıştır. Müzelerin sergileri günümüzde kurum küratörü olarak tanımlanan kişiler tarafından yürütülmektedir.

Salon sergileri ise bitişik düzende sergileme örneği taşıyan, Güzel Sanatlar Akademisi olarak bilinen kurumun düzenlemiş olduğu sergilerden oluşmaktadır. Akademinin katı kuralları çerçevesinde yapılan sergiler sanatçılar ya da kurumun görevlendirdiği kişiler tarafından organize edilmektedir. Salon eleştirileri hangi eserin nasıl sergileneceği, neyin sanat olup olmadığı, sanatın kuralları gibi tartışmalarını beraberinde geliştirmekle birlikte sanat eleştirisinin temelini de bu dönemde ortaya çıkıdığı bilinmektedir. Salon sergilerine gelen eleştiriler sanatın sergilendiği mekânın dolayısıyla da sergileme sunumlarının da değişmesine sebep olmuştur. Reddedilenler Salonu² ve Viyana Ayrılıkçıları³ olarak bilinen yapılar ise galeri mekanının ortaya çıkma süreçlerinde katkısı olan yeni sergi mekanları olarak bilinmektedir.

Galeri, eleştiri ortamında kendini temsil edecek bir yer arayışında olan sanatçıların yeni bir mekânı olarak 19. yüzyılda ortaya çıkan yapıdır. Bu yapıda daha önceki sergilemelerin katı kurallarının yumuşatıldığı görülmektedir. Eleştiriler sergileme eylemlerini de etkilemiş, sanatçıların resimlerin nasıl sunulacağı konusundaki görüşleri sergileme biçimlerini değişmesinin önünü açmıştır. Ancak

² Salon Des Refuses

³ Vienna Secession

nadire kabinelerinden başlayıp, müzeler, salon sergileri ve ilk galeri sergileri, sergileme açısından çok büyük olmayan değişimler içermekle birlikte galeri sergilerinde sıklıkla *Whitecube* sergi modeli kullanılmaktadır.

20. yy.'da Avangart sergi tasarımları kendinden oldukça söz ettirmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan sergiler kendinden öncekilere göre büyük farklılıklar içermektedir. Sanatçılar ve eleştirmenler tarafından sanatın ne olduğunun tartışmasının da sürdüğü bu dönemde nasıl sunulacağı da tartışmalara konu olmuştur. Bu dönemde bilinen klasik sergileme ve kurallarının alt üst olduğu sergiler ile karşılaşmıştır. 1970'lere doğru sergi tasarımları disiplinlerarası bir çalışma alanı halini almaya başlamıştır.

İkinci bölümde değinilen *sergi yapımının* temel etmenleri arasında sergi fikri, vizyonu ve kapsamı, sergi türleri, mekân, bütçe gibi çok sayıdaki sergileme dinamiklerini içeren sigorta, nakliye, basım, söyleşi, rehberli turlar vb. gibi organizasyonel süreçlerinden kısaca bahsedilmiş ağırlıklı olarak sergi tasarımı yaratım süreçlerine odaklanılmıştır.

Sosyokültürel içerikli arşiv, arkeoloji, etnografya, retrospektif kişisel-karma-grup sergileri, içeriğinde barındırdığı çok fazla bilgi ve belgenin sunulmasında, tasarımcı tarafından üretilen grafik görseller serginin anlaşılmasını kolaylaştırdığı bilinmektedir. Küratör, grafik tasarımın bir mesajı iletmedeki etkin gücünü sergileme tasarımında yer vererek, *sergi tasarımı* ekibine dahil ettiği grafik tasarımcı ile yaratım süreçlerinde birlikte çalışmaktadır. Küratörün merkezde olduğu tasarım sürecinde sergilenecek nesnelerin sunulmasında, grafik tasarımcı, mimar, iç mimar, dekoratör, ışık tasarımcısı veya son zamanlarda gittikçe artan multimedya tasarımcısı gibi uzmanlar, *sergileme tasarımcısı* olarak sergi yapımlarında rol aldığı görülmektedir.

Küratöryel pratikte yaratım süreçler olarak başlıklandırılan, araştırma aşaması ve kavramsal çerçevenin belirlenmesi, sergi konusu, sanatçı, eser ve nesne seçimleri, eser mekân arasında kurulan ilişki, hikâye anlatı tasarımı ve mekân içi düzenleme başlıkları küratörün yaratım süreçlerini içermektedir. Bu süreçler küratöryel pratiklerin farklı yaklaşımları ile değişebilmektedir. Mekân içi düzeleme aşamasında sergileme tasarımcısına ihtiyaç yok ise küratör bu aşamada sergileme alanındaki becerisiyle sergiyi düzenlemektedir.

Küratör olmadan bir sergi düşünülemezken, sergileme tasarımcısı ihtiyaç halinde tasarım sürecinde yer almaktadır. Sergileme tasarımcısı ağırlıklı olarak yukarıda bahsi geçen sergi türleri kapsamında, sergi tasarımı yaratım süreçlerinde yer almaktadır. Ön anlatım ve fikir geliştirme aşamasıyla başlayan sergileme tasarımı yaratım süreci, sergi konusu ile küratöryel pratiğin yaratım sürecinde tasarlanan hikâye anlatısının görsel ifadeye dönüşümünde, grafik tasarımda kullanılan renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme gibi sergileme öğelerini kullanmaktadır. Bu aşamalar sunum tekniklerini etkileyen, aydınlatma, koruma gibi farklı hassasiyetlerle üretilen tasarımların uygulanması ve sergi kurulumu ile son bulmaktadır. Sergi kurulumu teknik uzmanlık gerektiren bir çalışma alanıdır. Sergileme tasarımcısının bu aşamada uygulamada kullanılan malzemeleri tanınması ve üç boyutlu düşünebilmesi beklenmektedir. Sosyokültürel odaklı bilgilendirici, mesaj iletme kaygısı taşıyan sergilerde küratör ve sergileme tasarımcısının birlikte çalıştığı görülmektedir.

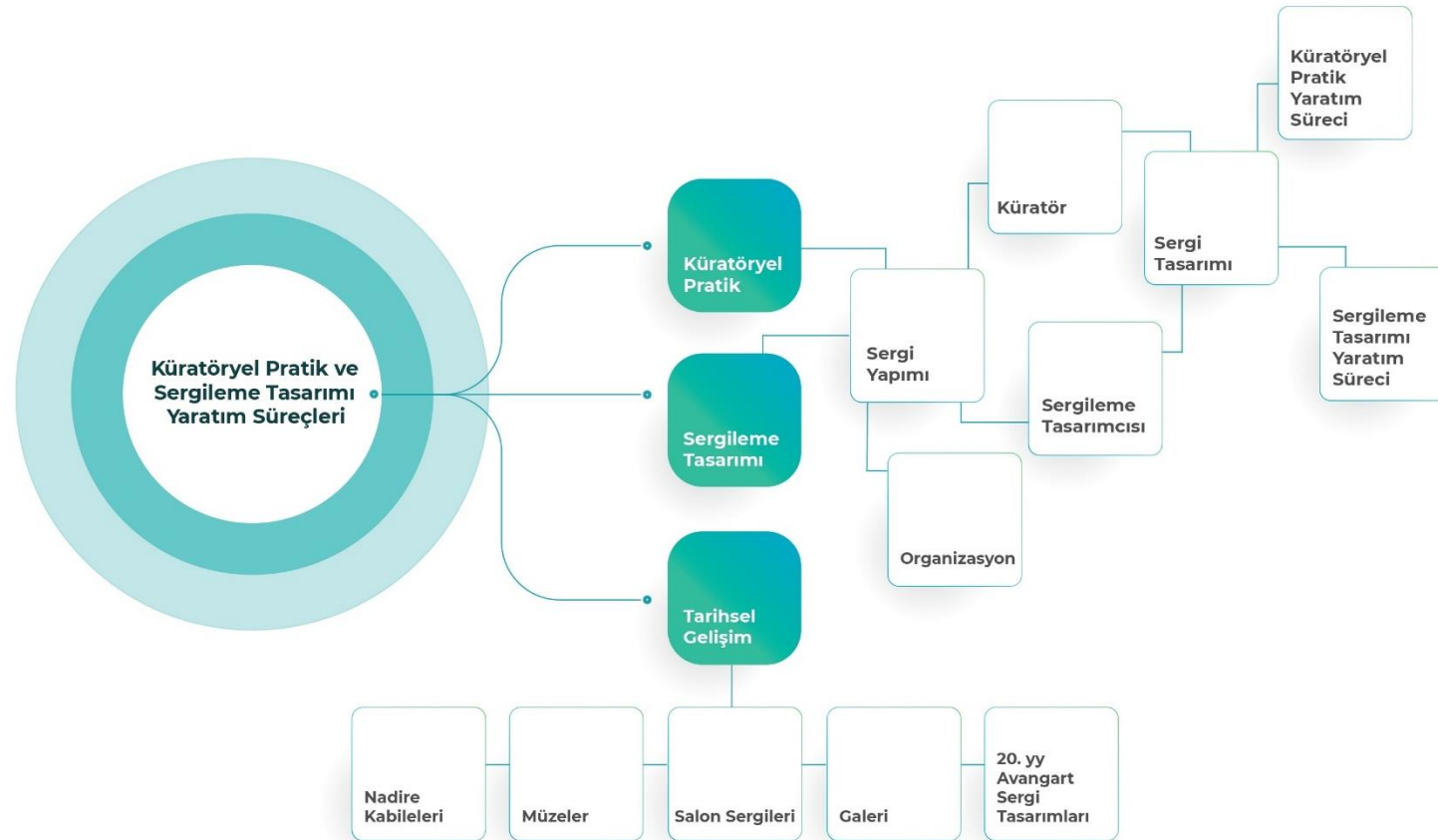
Bu çalışmada küratöryel pratik ve sergileme tasarımı yaratım süreçlerinin tarihsel gelişimleri nadire kabineler, müzeler, salon sergileri, galeri ve 20. yy. avangart sergiler üzerinden incelenmiştir. Sergi yapımlarında aktör olarak kabul edilen küratör ve sergileme tasarımcısının ortak çalışmaları bağlamında izleri sürülmüştür (Bkz.

Görsel 1). Sergi yapımlarının organizasyonları, yönetim becerisi gerektiren süreçler olmakla birlikte değişken dinamiklere sahiptir. Günümüzde sergi yapımının tasarım sürecinde bir araya gelen küratör ve sergileme tasarımcısının pek çok alt başlığı içinde barındıran yaratım süreçleri ortaya çıkarılmış ve bu başlıklarla Yapı Kredi Kültür Sanat'ın 2020 yılında yaptığı Milat ve Kulis sergileri üzerinden incelenmiştir.

Türkiye'de İstanbul ekseninden bakıldığında küratöryel pratikte sergileme tasarımcılarının sıklıkla bir araya geldiği mekanlar özel vakıf kurumlarının kültür sanat faaliyetlerinin gerçekleştiği yerler olduğu görülmektedir. Bu mekanların başında Yapı Kredi Kültür Sanat gelmektedir. İstiklal Caddesi'nde yer alan binasındaki Galeri'de 2001-2020 tarihleri arasında yüzü aşkın sergi yapılmıştır. Bu sergilerde küratör ve sergileme tasarımcısının sıklıkla bir araya geldiği görülmektedir. 2020 yılında düzenlenen Milat ve Kulis sergileri güncel olması açısından incelenmeye değer görülmüş, Milat ve Kulis' in sergi tasarımlarında, küratöryel pratik ve sergileme tasarımcısının yaratım süreçleri incelenmiş ve karşılaştırılması yapılmıştır.

Görsel 1

Çalışmanın Genel İzleği



2. KÜRATÖRYEL PRATİK VE SERGİLEME TASARIMINA İLİŞKİN

KAVRAMLAR

Küratöryel pratiğin tarihsel gelişimi Roma İmparatorluğuna kadar dayanmaktadır. Küratör kelimesinin görevleri arasında bulunan muhafaza etme, koruma, toplama ve son olarak sergileme eylemleri, zamanla gelişen süreçlerle birlikte günümüzde plastik sanatlarda sergi yapımını üstlenen kişinin pratik alanına dönüşmüştür. Küratör bu görevleri yürütebilmek amacıyla ekonomik, politik, sanat, sosyal bilimler, sosyoloji araştırmaları vb. gibi ilgili alanlarda çalışmalar sürdürmektedir. Küratörün *sergi yapımı* aşamasında çok sayıda uzman kişilerle birlikte farklı disiplinlerde çalışmalar sürdürmektedir. *Sergi tasarımı* aşamasında proje yöneticisi gibi çalışan küratör, yaratım sürecinde merkezde rol alan bir aktör olarak görülmektedir. Entelektüel biri olarak ifade edilen küratör interdisipliner bir çalışma sürdürdüğü bilinmektedir. Bu çalışma küratörün sergi tasarımı sürecinin dışında bırakılan ekonomik, politik gibi görevlerinden ziyade sergileme yaklaşımına odaklanmaktadır. Bir nesneyi bir kavram çerçevesiyle bağlantılı, kurulan hikâye etrafında, nesnelerin bir mekân içinde yerleşiminde gösterilen estetik kaygıyla birlikte sunması, sergileme yaklaşımını göstermektedir. Bu yaklaşım sergileme mekanının yapısına ve dönemin estetik ölçütlerine göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir.

Küratöryel pratiğin belirli sistem gerektiren çalışma alanı olmasında, Dominique Vivant Denon, Wilhem Bode, William R. Valentiner, John Russel Pope, Alfred H. Barr, William C. Seitz gibi isimlerin katkıları bulunmaktadır. Bu sistemler zamanla küratörü sanat piyasasında otorite haline getirmiş ve eleştirilere maruz bırakmıştır. Harald Szeemann, Rene Block, Pontus Hulten, Kasper König ve Jean-Christophe Amman gibi birinci kuşak bağımsız küratörler ise küratöryel pratikte radikal bir değişim gerçekleştirmiştir. Günümüzdeki küratöryel pratikler ise birden çok küratörün birlikte

üstlendiği sergi yapım sürecinde, çok sayıda farklı meslek gruplarıyla birlikte interdisipliner bir çalışma sürecini yönetmen gibi üstlenen sergi yapımlarını içermektedir.

Küratörün görevleri arasında bulunan sergi, TDK tarafından halkın gezip görmesi, tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin, sanat eserlerinin tümü olarak tanımlamaktadır. Sergileme hemen hemen her insanın farkında olmaksızın gerek duyduğu ve davranışına yansıttığı bir eylem olarak bilinmektedir. Neredeyse hayatın her alanında sergilenen nesnelerle karşılaşmaktadır. Pazar tezgahından, satış vitrinlerine, kıyafetten, basılı medyumlara kadar her biri amacı doğrultusunda ifade biçimlerini yansıtarak sergilenmektedir. Özenli bir şekilde ilk sunma ve sergileme eylemine tapınaklarda rastlanılmıştır. Tapınaklarda ziyaretçileri karşılayan çeşitli nesneler toplumun inançlarına göre kutsal sayılan genelde sözlü anlatı hikayesiyle şekillenmekte ve görsel nesnelerde desteklenmektedir. Aynı zamanda ticari olarak pazar yerlerinde satış yapılacak ürünler için de çeşitli bir sergileme söz konusudur. Burada amaç metanın pazarlanması olması sebebiyle satılacak ürünü en iyi şekilde gösterip sunulması hedeflenmektedir.

Sergi mekanlarının daha cazip hale getirilmesi için, ziyaretçiyle diyalog kurabilen yorumlamaya ve etkileşimli öğrenmeye yönelmesi ve aynı zamanda sergileme tasarımı disiplinin, çevresel grafik tasarımında alt disiplin olarak ortaya çıkması 1970'leri göstermektedir. Sergileme sunumunun tasarım problemi olarak görülmesiyle birlikte küratörler sergi tasarımının yaratım sürecinde grafik tasarımı, mimar, iç mimar, endüstriyel tasarım, ışık tasarımı, dekoratör, ışık tasarımcısı ve artan bir şekilde multimedya tasarımcılarıyla birlikte mekânı tasarlamaktadır.

Bu bölümde plastik sanatlarda sergi yapımını üstlenen küratörün ve sergileme tasarımcısının tanımlarına yer verilmiş, sergileme yaklaşımlarının tarihsel süreçlerdeki izleri sürülmüş ve 1990'lardan itibaren Türkiye'de küratöryel pratikler ve sergileme tasarımı birlikteliği aranmıştır.

2.1. Küratöryel Pratik

Küratöryel pratiğin yaratım süreci incelenmekte, politik ve ekonomik taraflarının üzerinde durmak yerine, sergi ve sergileme odağından yaklaşılmaktadır. Louvre Müzesi'ne atanan Dominique Vivant Denon'a kadar yapılan sergiler bir anlamda dini, mitolojik ve ideolojik olarak yorumlanarak sergilenmekteydi. Denon'un Louvre Müzesi'sinde Raphael tablolarının yeni asılış biçimleri artık tamamen estetik ve sanat tarihi ile yorumlayarak yerleştirdiği bilinmektedir. Bu yeni asılış biçimlerindeki farklılık küratöryel pratikte radikal bir değişime sebep olduğu bilinmektedir. Bu yeni sunum biçimi ile sergilere düzen, eğitim ve sınıflandırma gibi özellikler getirilmiş ve etkisi günümüze kadar devam etmiştir. Louvre'da uygulanan sergileme metodolojisi 1900'lerin ilk 20-30 yılına kadar Avrupa ve Amerika'da etkin olmuştur (Schubert, 2000).

British Museum'da ilk sergilemelerde ise çağının bir temsilcisi olarak Darwin yaklaşımı kullanılmıştır. Yunan klasizmini ölçüt sayarak bundan sapmayı ilginç bulan, estetik konuların önemli olmadığı eserlerin, kendi özelliklerine göre incelendiği bir takım sınıflandırmanın olduğu bir yaklaşım olarak bilinmektedir. Doğal Tarih Müzesi'nin South Kensington'a taşınmasıyla sergi düzenlerinde önemli değişiklikler olmuştur. Eser sayıları azaltılmış, orijinal olmayan eserler ve alçı kopyalar ortadan kalkmış, böylece sanat eserleri örnek olmaktan çıkarılmış ve gerçek bir sanat eseri olarak değerlendirilerek nefes almalarını sağlayacak ortamlar yaratılmıştır. Wilhem Bode'nin Kaiser Friedrich-Museum'un sergilerinde ise eski ve yeni bütün prensipleri

yılan bir yöntem geliştirdiği bilinmektedir. Eserler artık kategorilerde sunulmamakla birlikte, resimler, heykeller vs. tarihi bağlamlara göre sınıflandırılmaktaydı. Bu sergileme metodolojisi diğer küratörler tarafından da uygulanmıştır. Kurum küratörü olarak tanımlanan Bode'nin asistanlarından William R. Valentiner New York'ta benzer coğrafi ve tarihi özelliklere sahip nesneleri bir arada galeriye yerleştirme yöntemini geliştirmeyi başarmıştır. John Russel Pope'un Washington'daki Natioanl Gallery, Alfred H. Barr'ın New York'taki Museum of Modern Art'ta ise farklı küratöryel pratikler uygulanmış bunların sonucunda sergileme sunumlarının da etkilendiği bilinmektedir. “Barr, Müzesi için, güçlü ve kolay tanınan bir “kurum kimliği” yaratmıştı. Bu tür bir kurumda, bu bilinçli olarak ilk kez yapılıyordu” (Schubert, 2004, s.45).

Modern Sanatlar Müzesi'nde 1960 yılında açtığı Monet sergisinde resimleri çerçevesiz sergilemeye karar verince, resimlerin duvarı nasıl ele geçirdiğini gözler önüne sermiştir. Yeni yorumların yolunu açması açısından az rastlanan bir küratöryel cesaret gösterisidir (O' Doherty, 2016, s.41).

Küratör, plastik sanatlar alanında etkinlik gösteren müzelerin, galerilerin sergi yönetim kadrosunda yer alan uzmandır. “Bir meslek olarak küratörlük, 18. yüzyıl sonunda müzelerin ve sergilerin sayısındaki artışla birlikte ortaya çıkmıştır” (Beldan, 2017, s.16). Yeni yapıtlar almak, yapıtların korunması ve sergilemesi gibi görevleri bulunmaktadır. Geleneksel olarak bir müzenin, galerinin, kütüphane ya da bir arşivin yani kültürel miras içeren bir kurumun yönetimi ve koruyuculuğunu üstlenen kişi olan küratör, sorumlu olduğu koleksiyonları yorumlama ve bünyesine alma görevini üstlenen bir uzmandır (Vargün, 2015). Çağdaş sanat bağlamında küratör-kürasyon sergi düzenleyicisi olarak da kullanılır. Bu anlamda küratörler, bir koleksiyonu arzuladıkları

bir etkiyi yaratmak amacıyla sergi düzenlemektedir (Küratörlük nedir? Neleri gerektirir? 2016).

Küratör, eser ya da nesnelerin altında yatan tarihsel, sosyal, kültürel bağları araştırmalarla ortaya çıkararak, yapıtlar-nesneler aracıyla kavramsal bağların arasındaki ilişkileri sunum biçimlerindeki yaklaşımlarla vurgulamaktadır (Heinich ve Pollak, 2001). Bir nesnenin dünya üzerindeki tüm insanlara görünür kılınmasını küratör kontrol etmektedir. Öte yandan, görünür kıldığı sanat yapıtını, diğer sanat yapıtlarıyla ilişkilendirerek, ortaya yeni anlamlar çıkmasını da sağlar (Akengin, 2014). Belirli bir tema çerçevesinde kaleme alınan (ya da danışman, bilim adamı, düşünür tarzı adamların kaleme aldığı) ayrıntılı bir hikâyeyi içeren sergiler tasarlanmaktadır. Bu tasarıma mimar, grafik tasarımcı, ışık tasarımcısı, vb. uzmanlık alanlarından destek alarak ortaya görsel dil bütünlüğü olan bir tasarım ürünü çıkarmaktadır (Rıfat, 2001). “Küratör ele alacağı konuyla ilgili, o konuda düşünmüş, düşünen sanatçılarla iş birliği içine girerek görselleştirme çabasına girmesi gerekmektedir” (Antmen, 2001 s.101).

Küratör sergi çalışmalarının koordineli olarak yürütüldüğü sergi yapımı sürecinde, güvenlik, araştırma, teknik personel, halkla ilişkiler ve sergileme tasarımı konularında uzman kişiler ile ortak çalışmalar yürütülmektedir (Erbay, 2011). “Bir korelasyon içinde devam eden bu sergileme sürecinin tüm olumlu ve olumsuz taraflarını omuzlayan kişi olarak küratör tüm bu yaşayan organizmanın merkezindedir” (Akengin, 2014, s.85).

Kurumlarda çalışan kurum kimliğini taşıyan küratöryel pratikler ise zamanla eleştirilerin odağı olmuş ve 1970’lerden itibaren sanat kurumlarında bağımsız küratöryel pratikler çeşitlenmiştir (Ötkünç, 2017). Kurumlarda yürütülen küratöryel pratikte sanatın yorumlanması ve kurum koleksiyonu hakkında uzmanlaşmış, kurum ile toplum arasındaki ilişki köprüsünü kuran sergiler yapılmaktadır (Madzoski, 2019). Kalıcı koleksiyonu olan kuşaktan kuşağa sanatsal sürekliliğini sağlayan yönetim

kurullarına koruyucularına hizmet eden halka karşı kültürel görevlerini yerine getiren kurumlarda çalışan küratörler kurum küratörü olarak isimlendirilmektedir (Enwezor ve Müller, 1999). “Gerek sanatçı ve eser seçiminde gerek temayı belirlemede özerk ve güçlü olan küratör kurum tarafından destekleniyor görünmektedir” (Beldan, 2017, s.217).

Küratöryel pratik zamanla kurum kimliğinden bağımsız koruyuculuktan koleksiyon inşa etmekten sanatın korunmasından çıkıp adı duyulmamış sanatçıların yeni akımların ve sahnelerin keşfedilmesine evrilmiştir (Madzoski, 2019). Küratöryel pratikte radikal değişimler 1960’larda Harald Szeemann, Rene Block, Pontus Hulten, Kasper König ve Jean-Christophe Amman gibi isimlerle yaşanmıştır. “Bu yeni tip küratörlere genellikle “bağımsız küratörler” denir, buradaki “bağımsız” sıfatı belli bir kurum tarafından resmen kadroya alınmamış esnek göçebe ve seyahat eden seçkinler”i ifade eder (Vanderlinden, 1998, s.210).” (Madzoski, 2016, s. 80).

Harald Szeemann, 1969'da düzenlediği 'Tutumlar Biçim Alınca' sergisinden itibaren kuşaklar boyunca küratörlere örnek teşkil etti. 'Tutumlar Biçim Alınca' sergisi Atlantik'in iki yakasından kavramsal sanatçıları ilk kez bir araya getiren ve tarifleri oluşturan bir sergiydi. Szeemann 1972 yılında efsanevi 5. Documenta'nın küratörlüğünü yaparak büyük sergilerde ilk tematik çerçeve kuran küratör oldu. Documenta 5, yüksek ve alçak kültürler arasındaki algılanım ayrımını kaldırdı (Kortun, 2005).

2.2. Sergileme Tasarımı

Nesneleri sunma amaçlı sergileme eylemi ise insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir. Türk Dil Kurumu’na göre sergi: halkın gezip görmesi tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin ve sanat eserlerinin tümünü kapsamaktadır (TDK, 2020). 1800’lerin ortalarında kitlesel tüketimin ortaya çıkması sanayi sergilerinin

düzenlenmesi amacı doğrultusunda profesyonel tasarım ihtiyacının ortaya çıktığı bilinmektedir. Ulusal müzelerin kurumsallaşması da hemen hemen aynı tarihlere dayanmaktadır. Sunma eyleminin profesyonel anlamda karşılanması için sergileme tasarımı uygulama alanı olarak 20. yy.'da ortaya çıktığı söylenmektedir. “Sanayi devriminin etkileriyle birlikte sanat eserleri ve nesneler saraylardan dışarı çıkmış, müze ve sanat galerilerin de sergilenmeye başlanmıştır. “1851 Londra Evrensel Sergisi ile başlayan fuarcılık anlayışıyla birlikte sergileme tasarımı kavramı yaygın bir disiplin haline gelmiştir” (Çalışkan, 2016, s.27).

Sergilemenin genel tanımında ticari odaklı fuarlar-dünya sergilerinin yanı sıra sosyal kültürel odaklı sergiler olarak bilinen görsel sanat sergileri kapsamında müze ve galeri gibi mekanlarda yapılan sergiler bulunmaktadır. Sergileme tasarımında ticari-ekonomik ve sosyokültürel olarak temel bir ayırımdan söz edilebilir. Bu sergiler kalıcı ya da geçici olabildiği gibi, ölçek ve kapsam olarak boyutları da değişebilmektedir.

Ticari sergiler meta değeri taşıyan ürün ve hizmetlerin sergilenmesi ve ekonomik olarak tanıtımı ile ilgilidir. Akla gelebilecek her ürün ve hizmet ticari sergilerde sunulmaktadır. Ticari sergiler dünya ekonomisine etki eden milyarlarca dolarlık bir endüstriyi yönlendirmeye yardımcı olduğu bilinmektedir (Çalışkan, 2016).

Kültürel sergiler ise sosyal içerikli bir ileti göndermek, bir fikri savunmak, bir anlatıyı duygular aracılığıyla izleyiciye aktararak, etkileşim yaratmayı amaçlamaktadır. Bu sergilerde nesnelerin ve eserlerin hikayesi onlarla ilişkili bağlantılar ile kurgulanan hikâye anlatısı ziyaretçilerin duyguları üzerinde etki yaratmaya odaklanmaktadır. Sergiler ister ticari olsun ister kültürel olsun farklı ortamlar arasındaki bağlantıyı üç boyutlu mekân içinde bir hikâye aktarma fikri ile kurmaktadır (Locker, 2013). Yazar “David Dernie (2006: 6) ise bu ayrımı kültürel, ticari, geçici, sürekli, müze, sanat

galerileri vb. olarak genişletmektedir. Hatta Lorenc, Skolnick ve Berger (2007: 4) bu disiplinleri kendi içerisinde daha da ayrıştırmaktadır” (Demir, 2009, s.55).

Sosyal ve kültürel odaklı plastik sanat sergilerinin uygulama alanlarının en yaygın mekanları müze ve galeriler olarak bilinmektedir. Aynı zamanda sanat fuarları alternatif sergi mekanları ve sanat merkezlerinin sergileri de görsel sanatın sergilendiği alanlar arasında yer almaktadır. Sosyal ve kültürel odaklı sergileri arşiv, arkeoloji, etnografya ve ayrıca sanatçı odaklı, güncel, kavramsal, soyut bir konuyu ele alan kişisel-karma-grup ve retrospektif sergileri olarak sınıflandırılabilir. Sergilenecek nesnelerin konu, anlam, renk, boyut, teknik ve üslup olarak birbirinden farklı olması ticari sergilerde ise ürünlerin çeşitliliğin artması tasarımcıları yeni anlatım biçimleri üzerinde araştırmalar yapmaya yönlendirmektedir. 1970’lerde evrensel müze düşüncesi ortaya çıkmış izleyici ile diyalog kurmayı amaçlayan sergiler hikâye anlatıları kurgulanarak tasarlanmaya başlanmıştır. Ziyaretçiyle kurulabilecek iletişimin nasıl tasarlanacağına dair yeni fikirler ortaya atılmış daha zengin hikayeler yaratmaya yönelik yorumlar yapılmış etkileşimli öğrenme amacı güdülmeye çalışılmıştır (Locker, 2013).

Modern müze fikri yirminci yüzyıl ilerlerken bir “eğitim mekanizması” olarak gelişmeye başladı ve 1970’lere gelindiğinde müzelerin daha cazip hale getirilmesi gerektiği anlaşıldı. Diyalog ve anlatıların kurulması gibi müzelerin nasıl iletişim kurabileceğiyle ilgili yeni fikirle “hikâye haznesi” ortaya koymaya başladıkça yorumlama etkileşimli öğrenmeye yöneldi (Locker, 2013, s.22).

Aynı tarihlerde mekânsal grafiğin grafik tasarımının içinde çevresel grafik tasarımın alt disiplini olarak ortaya çıkması, bu alan içinde yapılan çalışmalarda profesyonel yaklaşımları ve detaylı uzmanlık bilgisine sahip uygulama alanlarını ortaya çıkarmıştır.

Çevresel grafik tasarımının uygulama alanı olarak bilinen sergileme tasarımı alt disiplini ile üretilen tasarımların etkili bir gücü olduğu bilinmektedir. “1970’lerde SEGD’in (Society for Environmental Graphic Design) kurulmasıyla birlikte sergileme tasarımı çevresel grafik tasarımın bir alt dalı olarak konumlandırılmıştır. Sergileme tasarımcıları grafik tasarımcı, mimar ve iç mimarlarla gerektiğinde ise endüstriyel tasarımcılarla birlikte mekânı tasarlamaktadır” (Çalışkan, 2016, s.27).

21. yy.’da yüzyılda tasarım disiplinin profesyonelleşmesine yönelik uzmanlaşma ve yeni meslek gruplarının kimliklerinin oluşmasıyla sergileme tasarımı günümüzde disiplinlerarası bir tasarım sürecini kapsayan bir alana dönüştürmüştür. Küratöryel pratikte sergileme tasarımı, grafik tasarımcı, mimar, iç mimar, endüstriyel tasarımcı, ışık tasarımcısı, dekoratör, ışık tasarımcısı ve artan bir şekilde multimedya gibi alanlarda uzmanlık donanımına sahip kişilerle yürütülen nesnelerin sunulma eylemini kapsamaktadır.

Sergileme tasarımcısı pek çok farklı alandan aktörlerin katıldığı bu disiplinlerarası çalışma ortamında, sınırları belirli olan açık ya da kapalı mekân içinde sunulacak nesnelerin bir aradalıklarını ve aradaki uyumu tasarlayan kişidir. Sosyokültürel ve ticari odaklı sergilerde nesnelerin izleyiciye nasıl sunulacağını belirlemektedir.

Teknoloji imkanları şüphesiz her alanı etkilediği gibi tasarım alanında da büyük değişimlere neden olmuştur. Tasarım disiplinin çok yönlü olması, yeni meslek gruplarını da ortaya çıkarmıştır. Meslekler arası çalışma bu yüzyılın ürünü olmakla birlikte, sergileme tasarımı da çağımızda güncel olarak geçerliliğini koruyan bir tasarım disiplini olarak varlığını sürdürmektedir.

Sosyal ve kültürel odaklı sergilerde hikâye anlatımlı kurgusu grafik tasarım elemanları kullanılarak görselleştirilir. Sergileme tasarımcısı grafik disiplinin bilgisine

sahip olduğu için grafik elemanları ve ilkelerini tasarımlarında kullanır. Böylelikle sergilenen nesnelerin görsel olarak düzenlenmesinde bilgilendirici ve yönlendirici metinleri tipografiyle desteklerken aynı zamanda renk, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme gibi elemanları da kullanmaktadır. Açık ve yaratıcı bir zekaya sahip olan tasarım problemine çözümler üretebilen üç boyutlu düşünebilme yetisine sahip -iki boyutlu çizimlerin yanı sıra üç boyutlu maketlerle sunum yapabilen- grafik tekniklere hâkim, medya ve interaktif metotları bilen gibi sıfatlar sergileme tasarımcısını nitelemektedir (Demir, 2006).

Daha fazla seyahat halinde olmak ve daha fazla şey görme arzusu insanları genel olarak son derece yapay ve yapılandırılmış modern sergilerden farklı alanlara yönlendirdiği söylenebilmektedir. Teknolojinin ekranlardaki ‘yapay’ hali insanların karşılaştıkları ‘gerçek’ konularla ilgilenme olasılıklarını düşürdüğü bilinmektedir. Ziyaretçi profilinin günlük hayatta yoğun görselliğe maruz kalması tasarımcıları da görsel açıdan eğlenceli ve aydınlatıcı üretime yöneltmektedir. Tasarımlar günümüz ziyaretçisinin hikâyeyi kolayca tekrar edebileceği bir kurguyla sergi deneyimini akılda kalıcı, zevkli ve anlamlı bir hale dönüştürmeyi amaçlamaktadır (Şener, 2014)⁴. “Sergileme tasarımcısı, ziyaretçinin ilgili olduğu konuya empati duyduğu bir gösteri deneyimi sunarak derin bir düşünce sürecine dönüştürebilir” (Hughes, 2010, s.9).

Sergileme tasarımcısı duvarda asılı geleneksel resim, fotoğraf ve heykel gibi nesneleri grafik elemanlar aracılığıyla yeniden kurgular. Böylelikle ziyaretçiye karmaşık katmanlar arasından kolayca gezinme kapasitesi sunarken etkileşimli-çok katmalı sezgisel olarak kurgulanan hikâye anlatımı ile de bağ kurabileceği unutamayacağı deneyimler edinebilmesine imkân tanır. Ayrıca ilgi çekici interaktif

⁴ Bu alıntı 2014 yılında Yasemin Şener’in Sanja Jurca Avcı ile yaptığı röportajdan edinilmiştir.

ortamlara uygun iletişim medyasını görünür kılarak keşif ve deney olanağı sağlayan bir alan tasarlar. Ziyaretçilerin sergiyi izlerken deneyimlerinin sonucu olarak davranışlarının değişebileceğini göz önünde bulundurur. Sergi ister ticari olsun ister sosyokültürel asıl önemli olan şey izleyici ile bağ kurabilecek bir hikâyenin iletilmesidir.

Karmaşık bir süreci kontrol altında tutmak, belirlenen hedef kitlenin özelliklerine ve gereksinimlerine uygun ölçülerde tasarım geliştirebilmek, hikâyenin konusunu en iyi şekilde kavrayabilmek, ziyaretçilerin mekân ile etkileşime geçebilmesi, bağ kurabilmesi, kendisinden bir şeyler bulabilmesi, kalıcı ve keyifli bir öğrenme süreci geçirebilmesi ve eğlenebilmesini sağlamak gibi birçok önemli görevleri de üstlenmiş olurlar (Aykut, 2017, s.240).

2.3. Kûratöryel Pratik ve Sergileme Tasarımının Tarihsel Gelişimi

Kûratörün kökeninde ‘toplamak, korumak, muhafaza etmek’ gibi eylemler bulunmaktadır. Kûratörlük mesleğini ilk icra edenler Roma İmparatorluğu’nda kendi işini idare edemeyen kişilere atanan kamu görevlileridir. Kûratörler sadece insanları korumakla yükümlü olmayıp aynı zamanda (*curatores annonae*) sıvı yağ ve mısırın tedarik edilmesi (*curatores ciarum*) yolların kontrol edilmesi (*curatores regionum*) asayiş gibi görevler de üstlenmişlerdir (Madzoski, 2019). Orta Çağ latincesinde ise (*curatus*) rahip ve (*curare*) ilgilenmek, bakmak, iyileştirmek kelimelerinden türeyen İngilizce (*curate*) rahip ve (*curation*) tedavi etme ifadelerinden gelmektedir. 18. yy.’da kûratörlük müze depolarında sanat eserlerini en iyi şekilde tanıyan alanında uzmanlaşmış profesyonel bir kişi olarak modernist anlamını kazanmıştır (Özderin, 2003).

Sergileme eyleminin ilk örnekleri ise tapınaklar ve kutsal sayılan mekanlarda- alanlarda görülmektedir. Toplum için kutsal sayılan nesneler bazı inançlar

doğrultusunda, belirli bir anlam çerçevesinde titiz ve özenli bir şekilde tapınak adı altındaki bu yerlerde sergilenmiştir. Bu nesneler tanrı, tanrıça ve dönemin toplumunun kutsal saydığı hayvanlar, dini ritüel nesneleri ve mitolojik öğeler ile bazı antropomorfik heykellerden oluşmaktadır. Aynı zamanda yaygın inançlar çeşitliliğinde farklı formlarda tabak, çanak, kitap gibi nesneler de zamanla kutsallık atfedilen mekanlarda sergilenmiştir. Kimi değerler biçimi ile önem atfedilen bu nesnelerin türleri zamanla değişmiş farklı mekanlarda farklı anlam ve bütünlükle bir arada yerleştirilerek sergilenmiştir. Günümüzde sergileme bir araya gelerek belli bir düzenin oluşumunu sağlayan ve nesneleri destekleyen etiketler, görseller ve bilgisayarlı cihazlar gibi birçok tasarım öğesi ile gerçekleştirilmektedir (Aykut, 2017).

Kamusal alanda ilk sunum biçimleri ise pazarlarda olmuştur. Pazardaki ticari kaygıdan dolayı burada satılması hedeflenen ürünlerin en iyi şekilde sunulması amaçlanmıştır. Ürünün formuna ve işlevine göre temel ihtiyaçları gidermek için ortaya çıkan pazar yerleri bu bağlamda sergilemenin farklı bir türünü oluşturmaktadır. İnsanlığın yerleşik hayata geçmesi ve üretim fazlalığıyla elde edilen ürünlerin değiş-tokuşu zamanla ürünlerin metalaşmasına sebep olmuş pazar yerlerinin yapısını ve sergileme düzenini değişikliğe uğratmıştır. Antik dönemlere gelindiğinde dağınık pazar yerleri agoralara dönüşmüş endüstri devrimi ile de sanayi fuarları ve Expo'lar gibi farklı amaçlara hizmet eden yapıların temelini oluşturmuşlardır.

Bu çalışma küratör ve sergileme eyleminin birlikteliğini içinde tasarım süreçleri barındıran birtakım anlamlarla kurulan bağlarla farklı özelliklerdeki nesnelerin bir araya getirilmesinde, gözetilen estetik kaygı ve nesnelerin yerleştirilmesinde yaratılan hikâye ile birlikte sunulmasındaki sergileme yaklaşımlarına odaklanmaktadır. Nadire kabineleri, sanat daireleri, müzeler, salon sergileri, galeri ve 20. yy. avangart tasarımlar sergileme yaklaşımları açısından günümüzde etkisini görebileceğimiz önemli ölçütleri

barındırmaktadır. Bu ölçütler *Holostik*, *Darwin'ci*, *Salon estetiği*, *Galeri-WhiteCube* sergileme yaklaşımı modelleri altında toplanabilmektedir.

2.3.1. Nadire Kabineleri

Nadire Kabineleri (*Cabinet Of Curiosities*) ve Sanat Dairesi (*Kunstkammer*) olarak isimlendirilen bu ilk tikel koleksiyonlar Avrupa'nın farklı bölgelerinde aynı dönemde ortaya çıkan Orta Çağ dönemi yapılarıdır. Avrupa'nın farklı bölgelerinde hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkmış farklı isimlerle bilinen bu gizemli yerleri 15. yy. erken Erken Rönesans'ın dini içerikli resimlerinin sergilendiği kiliseler dışında kapalı bir özel mekânda nesnelerle farklı kurgulanan bir sergi tasarımına örnek gösterilebilmektedir. Nadire kabineleri ve Sanat Daireleri özel koleksiyon oluşturma ve bunu kişisel bir estetik ideal çerçevesinde sergileme fikrini tasarım olarak ortaya koyan ilk serbest düzenleme mekanları olarak kabul edilir. Bu dönemde henüz adı konmasa da günümüzde küratörün görevlerini üstlenen kişiler Nadire Kabineleri'nin sahipleri dönemin entelektüelileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplama, koruma ve kısmen sergileme işlevlerini de bu kişiler üstlenmiştir. Sanat Daireleri'nde görev yapan kişiler ise sanat eserlerinin nasıl yerleştirileceği konusunda hükümdarların hizmetinde çalışan görevlilerdir (Madzowski, 2019, Graff, 2021).

Kabineler İtalya'da studioli, Almanya'da kunstkammer (sanat dairesi) veya wunderkammer (harikalar dairesi) adını alır. Özenle seçilmiş nadidelerden oluşan bu kabinelerin koleksiyonu naturalia, (doğa), artificialia (sanat ürünleri), artificium (yapay nesneler), mirabilia (ucubeler) ve bibliotheca (kitaplar) gibi kategorilere ayrılmaktadır. Nadireler içerisinde kurutulmuş bitkilerden sürüngenlere ölümlerden alınmış masklara, sikke, resim ve madalya gibi kültür nesnelerine ve üç başlı kuzu ya da cücelerden hareketli heykellere (automata) kadar pek çok tür bulunmaktadır (Artun, 2018, s.25-32).

Nadire kabineleri kolonyalizmle birlikte askerlerin, kaşiflerin ve maceraperestlerin coğrafi keşiflerle gittikleri bölgelerden getirdikleri daha önce görülmemiş hayvanları, gizemli nesneleri, haritaları, takıları, kıyafetleri, deniz kabuklarını, mercanları ve en önemlisi de kitapları birer koleksiyon nesnesi olarak biriktirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu nesnelerin bir sınırı yoktur bütün zamanlar ve mekanlar canlı/cansız, doğal/yapay her eşya bu koleksiyonlarda yerini bulabilir. “Evreni canlandıran harikalardan biri olması nadide olması acayip ya da garip olması toplanması için yeterlidir” (Artun, 2018, s.26). Kabine sahiplerinin tarihi miras görerek topladıkları çeşitli özelliklere sahip eşsiz/uniq/nadir nesneler kendine ait özel bir alanda nesneler ile kendi içlerinde anlamlar kurularak tasarlanmış ve yerleştirilmiştir. Bu sunma eylemi döneminin entelektüeli olarak kabul gören kabine sahibinin evren tasarımını ve çağının estetik ölçüt ve değerlerini içermesi açısından önemli görülen bir sergileme yaklaşımına sahip olduğu söylenebilir.

Ali Artun’a göre kabine sahibinin koleksiyonuyla oluşturduğu mikrokozmos bir anlamda bütün evrenin makrokozmosun bir enstalasyonudur. Bireysel ölçekte bir “dünya görüşü” dür. Başkaları için bir sır küpü olan kabine sahibi ya da tasarımcısı için anlam yüklüdür ‘semiyotik’ bir hazinedir. Harikalar arasından kurduğu gizemli ilişkiler sayesinde inanılmaz bir kaos içindeki nesnelere düzen verir, kendine göre gerçeklik yaratıp bir dünya tiyatrosu kurar (Artun, 2018). Kendileri için özel bir anlam taşıyan nesneler yalnızca kendisinin ve sınırlı sayıda bir zümrenin görebileceği odalarda, nesnelerin tümü ile bir çerçevede oluşan hikâye etrafında, kurduğu bağlarla anlamlaştırdığı evren tasarısını oluşturmaktadır. Kabine sahibinin *sergilediği* bu eylem günümüzdeki küratörün toplama, koruma ve sergileme görevlerini sürdürdüğü ve bu eylemi de bir kişinin üstlendiği sergi tasarımına örnek oluşturabileceği söylenebilir. Genelde bir alanda uzman olan kabine sahibi bu kişiler belli bir alandaki bilgi ve

tecrübesiyle kendi öznel dünyasında tasarladığı evrenin nesneler aracılığıyla metaforunu oluşturduğu söylenmektedir.

Nesnelerin sunumları yalnızca kabine sahibinin anlamlandırabileceği şekilde bir hikâye kurgusu taşımaktadır. Karmaşık ve düzensiz olarak görülen sergileme, kabine sahibinin yorumladığı evrenin uyumlu bir anlatımıdır. “...Öyle ki, kendi icat ettiği dil başkasına bir şey ifade etmez. Bu nedenle her şeyi kapsayan bir nesne düzeni içinde kaçış yalnızlıkla eşanlamlıdır, başkalarıyla iletişim kurmaz” (Artun, 2018, s.42). Bu alanlar kendileri için çok özel bir yer olmakla birlikte yalnızca belirli kişilerin görmesine izin verilen kabinelere yatak odalarından açılan özel bir kapıdan giriş yapıldığı bilinir. Koleksiyon sahibi kabine içinde nesnelerle kurduğu anlam üzerine düşünme faaliyetini gerçekleştirerek zaman geçirmekte, yalnızca kendisinin anlayabileceği bir hikâyeyi deneyimlemektedir (Mauries, 2012).

Sergileme tasarımı odağından bakılan kabinelerin sergileme biçimlerinde istifleme eğilimi dönemin sergileme yaklaşımı göstermektedir. Bu tip sergilemelerde *Holostik*⁵ bir yaklaşımdan söz edilebilir. Her türlü nesneler yan yana diğer nesnelerde kurgulanan anlam içinde mekânın her yerine tavan, masalar, çekmece, vitrin, vb. gibi alanlara yerleştirilmektedir (Graff, 2021) (bkz. Görsel 2).

⁵ Holostik sergileme modeli olarak bilinen bu yöntem, kabine sahibinin nesneye yüklediği birtakım anlamların diğer nesnelerle birlikte kurgulanan hikayesi olarak ifade edilebilir.

Görsel 2

Dell'Historia Naturale, Ferrante Imperato'nun Nadire Kabinesi



Not. Kaynak: Cabinet. (t.y.) *Ferrante Imperato*, 1599

<https://www.cabinet.ox.ac.uk/ferrante-imperato-1599#/media=1095>

Nadire kabinelerinde nesneler zeminden tavana kadar üst üste boşluk kalmayacak şekilde yerleştirilmiştir. Birbirinden çok farklı olan nesneler arasında biçimsel bir hiyerarşinin olmadığı görsel olarak uyumsuz iç içe yuvalanmış bir yerleştirme biçimi görülmektedir. Koleksiyonun en değerli nesnesi merkezde yer alacak şekilde etrafına yerleştirilen nesnelerle ön plana çıkartılmıştır. Fakat yine de “..., kavranabilir bir düzenin yokluğu kimi zaman sanıldığı gibi kesinlikle bu gizemli alemin rastgele olduğu anlamına gelmez” (Artun, 2018 s.34). Benzer şekildeki nesnelerin keyfi hiyerarşi ile çekmeceli dolaplar, vitrinler, raflar, nişler, kutuların ve kasaların çokluğu içinde kabine sahibinin estetik beğenisine ve kurgulanan hikâyeyi destekleyecek şekilde yerleştirilmiştir (Mauries, 2002). “Kabineler ilk başta müzelerden çok aktarları veya çerçileri hatırlatır. Nadireler tıka basa dolu raflarla, çekmecelerle, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe özel dairelere sarayların özel galerine taşar” (Artun, 2018, s.30).

Kabine sahibinin istekleri doğrultusunda sergileme için özel mobilyalar tasarlanmış, nesnelerin sunumlarına özen gösterilmiştir. Özel tasarlanan odalarda

sergilemek için kullanılan dolapların çekmecelerin vitrinlerin marangozlar tarafından üretilmesi, nesnelerin sergilenmesinde marangozların arka planda rol aldığını göstermektedir.

Bu bağlamda döneminin entelektüeli olarak kabul gören kabine sahibi nesneler arasında kurduğu bağlantılarla tasarladığı hikâyeye uygun biçimde nesneleri ilişkili olarak yerleştirmesiyle, günümüzdeki küratör ve sergileme tasarımcısının bir öncüsü olarak görülebilir. Buradaki nesnelerin nadir olarak görülmesi görsel bir amaca hizmet etmesi herhangi bir ticari kaygısı olmaması sergilenen nesnelerin görsel sanat ürünleri olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Nadire kabineleri tikel koleksiyonların öncülleri olarak bilinse de Avrupa'nın farklı bölgelerinde farklı isimlerle fakat yakın özelliklerde çok sayıda koleksiyon sahibi ve kabine benzeri çeşitli yapılar bulunmaktaydı. Bunlar arasında dikkat çekenlerden bir diğeri tikel koleksiyon örneği (*Kunstammer*) olarak bilinen ve 'Sanat Dairesi' olarak isimlendirilen yapıdır. Bu yapıyı önemli kılan özelliği içinde yalnızca 'sanat' yapıtlarının yer almasıdır. Sanat kompleksi olarak hükümdarların zenginliğini ihtişamını gösteren şato gibi özel yapılar kompleksinde yer almaktadır (Simons, 2013).

Bu yapılar Avrupalı prensler ve gezgin bilginler için özellikle de 17. yy.'ın başlarından itibaren kurumsallaştırılmıştır. Ambras Kalesi'ndeki Arşidük II. Ferdinand'ın oluşturduğu *Ambras Kunstammer*'da sanat eserleri doğal nesnelerin yanında eşit değerinde sunulduğu bilinmektedir. Sergileme biçimleri malzeme kriterlerine ve getirildikleri ortamın malzemeleriyle sergilendikleri yerler belirlemiştir. Sergilenen nesneler, zenginlikleri ve çeşitlilikleri açısından şaşırtmak için tasarlanmıştır. Arşidük II. Ferdinand müze tarihinde koleksiyonunu özel olarak inşa edilmiş bir müze binası içinde sistematik bir konsepte göre sunan ilk kişi olarak

bilinmektedir (bkz. Görsel 3). “Özellikle mekanik sanat objeleri ve hareketli parçaları olan otomatlardan büyülenmişlerdi ve bu amaçla ünlü saatçi Bürgi'yi görevlendirdikleri bilinmektedir” (Friebs, t.y.).

Görsel 3

II. Ferdinand'ın Sanat Dairesi (H Binası) Bulunduğu Ambras Kalesi



Not. Kaynak: Habsburger. (t.y.) *The Ambras Kunstkammer*.

<https://www.habsburger.net/en/chapter/ambras-kunstkammer/>

Bulunduğu dönemde iyi bir sanat koleksiyonu heykeller, resimler, metal, taş, ahşap ve bitkilerden yapılmış ilginç eşyalardan oluşması koşuluna bağlı olduğu bilinmektedir. Hükümdarların emperyal ihtişamının sergilendiği bu yapılarda diplomatlara ve dönemin ileri gelen soylu kesimine törenle geziler düzenlenmektedir. Bu yapıtlarda bir hiyerarşi -kronoloji, dönem vb.- ve belli bir düzen içinde mekanlarda sergilenme örnekleri görmekteyiz. Hangi eserin hangi kategoride yer alacağı yanında hangi nesnenin bulunacağı zeminlerin, duvarların nasıl olacağı nasıl bir düzen içinde bir araya getirebileceği gibi kurgular sanat dairesi hamisi ya da görevli bir kişi tarafından gerçekleştirilmektedir (Graff, 2021). Bu mekanlar tikel koleksiyon olmakla birlikte Avrupa müzeciliğinin de çekirdeğini oluşturan nesneleri barındıran önemli yapılardır (Artun, 2018).

2.3.2. Müzeler

Müze geçmişten günümüze varlığını koruyan en eski sergileme yapılardan biri olarak bilinmektedir. Kökleri Antik Yunan’a kadar uzanan –Mouseion-⁶ hem Platon’un Akademi’sinde hem de Aristoteles’in Lykeion’unda mevcuttur (Akgöz, 2020). Müzelerin temeli ise MÖ. 4. yüzyılda kurulan İskenderiye müzesine dayandırılarak Hellenistik Dönem’de İskenderiye, Bergama, Antakya, Roma’da içinde kütüphaneler ve kıymetli eşyalar olan müzeler olduğu bilinmektedir (Çal, 2009). Orta Çağda Avrupa’da ortaya çıkan nadire kabineleri ise modern müzeciliğin çekirdeğini oluşturmaktadır (Artun, 2012).

Müze teriminin kökeni oldukça eskilere dayanmakla birlikte günümüzde modern müzelerin temeli Avrupa’nın farklı bölgelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan tikel koleksiyonlardan oluştuğu söylenmektedir. Avrupa müzelerinin çekirdeği, 16. yy. ortalarında koleksiyon sahiplerinin tarihi miras olarak gördüğü nesneleri hükümetlere üniversitelere ya da kamuya ait olan yapılara bağışlamasıyla ortaya çıkmış ve böylelikle modern müze yapısının temeli oluşturulmuştur (Artun, 2012). Nitekim Hans Sloane’ın ağırlıklı olarak kitap ve doğa tarihi nesneleri içeren koleksiyonu British Museum’un çekirdeğini oluşturmuş Augustus Pitt Rivers antropoloji koleksiyonu Oxford Üniversitesine bağışlanmış ve Pitt Rivers Museum’un temeli atılmış, Ash Mollean Museum gibi günümüzün köklü müzeler bu tür bağış yolları ile kurulmuştur (Britishmuseum, *Sir Hans Sloane*, t.y.).

Bu tür koleksiyonlar hükümdarın dolayısıyla da devletin kudretini, bilgeliliğini, zenginliğini ve ihtişamını temsil etmesinden dolayı vurguyu arttırmak için mekân anıtsallaştırılmıştır. “Bilinçli olarak oluşturulan ve günümüzde hala önemli müzelerde

⁶ Müze kelimesi eski Yunancada “bilimler tapınağı” manasındaki “Mouseion” kelimesinden gelir.

(Ör: Hermitage Müzesi,) devamlılığını koruyan bu haşmetli atmosfer izleyicide hükümdarın şahsına yapılmış bir ziyareti gerçekleştirdiği duygusu uyandırmak için tasarlanmıştır” (Mercan, 2015, s.291). Kurulduğu dönemlerde kısmen kamuya açık olan bu yapılar belirli günler ve saatlerde önceden kayıt oluşturulup gezilebilen özel yerlerdir. Fransız devrimi ile Louvre Sarayı kamuya açık hale gelmesi ile Louvre müzeye dönüştürülmüş ve kraliyet koleksiyonları halka açık hale getirilmiştir (Artun, 2018).

Müzelere bağışlanan çok çeşitli özelliklere sahip nesnelerle ne yapacaklarını üzerine çalışmalar yürüten iktidar bu nesneleri ulus mirası olarak görmüş ve halkı bilgilendirmek bilinçlendirmek amacıyla kullanmaya başlamıştır. Kültürel mirasın nasıl kullanılacağına, hangi amaca yönelik olduğuna ve işlevine nesneleri elinde bulunduran iktidar tarafından karar verilmiştir. 1900’lü yıllara kadar müzecilik neredeyse tüm ulusların yönetimleri tarafından kültürünü ve zenginliğini göstermek amacıyla yapılanmaya devam etmiştir. Ulusal müzeler halka hitap eden halkı bilgilendirme ve eğitime amacı güden kurumlar olarak varlığını sürdürmüştür. Müze kurumunun yönetimini elinde bulunduran iktidar halkı eğitime ve bilgilendirme amacını ve işlevini politik çıkarları doğrultusunda yönlendirdiği bilinmektedir.

Nadire kabinelerinde bulunan nesnelerin artık müze koleksiyonu halini alması, bu nesnelerin nasıl sunulacağıyla ilgili birtakım problemleri de beraberinde getirmiştir. Öncelikli olarak nesneler taksonomi ile sınıflandırılmış, holistik yaklaşımdan uzaklaşmış, herkes ile iletişim kurabilecek bilimsel temelli düzeye indirgemıştır. Kabinelerin yalnızca bir kişi ile kurduğu iletişim ve çok fazla özelliğe sahip nesneler herkesin anlayacağı bir ifadeye dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu dönemde yapılan sınıflandırmayla ortak özelliğe sahip nesnelerin bir arada birbiri ile bağlantılı sonuçları bilimsel ölçütler ya da tarihsel bağlar kullanılarak kurguladığı bilinmektedir.

Nesneler daha önce sergilendikleri gibi yine vitrin, dolap ve camlı çerçevelere yerleştirilmiştir. Nesnelerin ilgili alanında uzman bilgisine danışılmış sergileme birtakım dinamikler etrafında şekillenmiştir. “Kabinelerde belirli bir hiyerarşiye bağlı olmadan düzensiz, zamansız ve ölçümsüz olarak sergilenen nesne alemi, -modern müzede- hizaya girerek tasnif edilir, tarihlendirilir, ölçümlenir ve sıraya sokulur” (Artun, 2018 s.140). Örneğin sömürgeleştirilen bölgelerden getirilen nesneler ilkel olarak kabul edildiği bilinmektedir. Nesneler arasında ilkel ve gelişmişlik ayrımı yapılarak sergilenmesi Darwin’ci yaklaşım⁷ ile açıklanabilir. Sergileri düzenleyenler ise genelde kütüphaneci ya da akademisyenlerden oluşmaktadır.

Bu yeni uygulamalar farklı türde sergilemeyi de beraberinde getirmiştir. Nesneler kabinelerin kaos düzeni sergileme biçimlerinden daha sistemli ansiklopedik bir bilginin sunulması amaçlanarak izleyiciyle buluşturulmuştur. Belirli bir düzen içine sokulmak istenen koleksiyonların sınıflandırılmasıyla kategoriler halinde kümelenendirilmiş karmaşa yok edilmiş, birbirleriyle kıyaslanabilir hale getirilmiştir (bkz. Görsel 4). Aydınlanma müzeleri kabinelerdeki sergilemenin karmaşasına akılcı bir disiplin kazandırmış bu düzeni ise sınıflandırma sayesinde başarmıştır (Artun, 2006).

⁷ Darwin yaklaşımı estetik konuların önemli olmadığı eserlerin, kendi özelliklerine göre incelendiği bir takım sınıflandırmanın olduğu yaklaşım olarak bilinmektedir.

Görsel 4

Pitt Rivers Müzesi'nin İç Görünümü, 1901



Not. Kaynak: 1998.267.269.3. (t.y.) Pitt Rivers Museum, Looking East Across The Court. http://photographs.prm.ox.ac.uk/pages/1998_267_269_3.html

Örneğin fosil kalıntıları bir zamanlar Avrupa’da yaşayan yaratıklar olarak fantastik folklorik olarak yorumlanmaktadır. 1671’e kadar fosillerin kategorik olarak “asla bir hayvanın parçası olmadığı”na inanılmaktadır. İngiliz doğa bilimci olan Oxford Üniversitesi'nin ilk kimya profesörü ve Ashmole Müzesi'nin ilk koruyucusu olan Robert Plot, fosil kalıntıları "Dünyada gizli olan bazı olağanüstü plastik erdemler" tarafından bir hayvan kalıbına dönüştürülen" taşlar olduğu sonucuna varmış ve dünyanın gizli yerleri için süslemeler yorumlamasıyla fosil nesneleri çiçeklerin yüzeyleri süslediği tarzda yerleştirildiği söylenmektedir (Farlow&Brett-Surman, 2012).

Elias Ashmole, Oxford'da okuyan zamanının önde gelen bir entelektüeli olarak bilinmektedir. Gerçek bir aydınlanma bilgisi olarak, 17. yy.’daki popüler disiplinler olan doğa tarihi, tıp ve matematikten simyaya, astrolojiye kadar her şeyle ilgilenmektedir. Ashmole’un yeni bir halk müzesi kurarken vizyonu, pratik araştırma ve kendi sözleriyle “Yaşam, sağlık ve bunların sağladığı kolaylıklar için çok gerekli olan” doğal dünya bilgisinin ilerletilmesi için bir merkez oluşturmaktı. Müzenin

koruyucusu başkanı olarak Oxford'un kimya profesörü Dr. Robert Plot olmasını tavsiye etti ve ilk görevli, tanınmış bir bilim adamı ve doğa bilimci olmuştur (Ashmolean, *The Story Of The World's First Public Museum* 2017).

İlk kurulan müzelerdeki sergileme eyleminin bir alanda uzman donanıma sahip görevli tarafından gerçekleştirdiği söylenebilir. Bu nesnelerin sergilenme amacı halkı bilgilendirme ve geliştirme işlevini yerine getirmeye dönüşmüştür. Fosil kalıntıları bilimsel dayanaklarla tarihselleştirilmekte aynı zamanda insan formundaki iskelet kalıntılarını evrim teorisi ile bağlam sallaştırıp sunulmaktadır. Bu eylemi gerçekleştirenler toplu halde bir izleyiciye sunulan nesneler için düzenlenen sergileme biçiminin en az bir uzmanlık alanında tasarım sürecinden geçtiğini göstermektedir.

Avrupa müzeciliğinin ilk sergilerinde, bibliyografların biyolojik nesneler sınıflandırılmasında, antropologların iskeletlerin pasifleştirilmesinde, müzikologların ise çalgı aletlerinin ölçüt değerlerini belirlemede görev aldığı söylenebilmektedir. Bu sergiler dönemin teknik olanaklarıyla çağının estetik algısını ve toplumsal yaşamın dinamiklerini sunmaktadır. Sergi tasarımları zamanla daha karmaşık bir yapıya dönüşmüştür.

Avrupa'da yeni kurulan bu müzelerde sergilenen nesnelerin sunulması kurumun politikaları doğrultusunda şekillenmiştir. Bu dönemde küratörün görevleri arasında bulunan sergileme işlevini yerine getiren kişiler nesnelerin sınıflandırmasını yapan o alanda uzmanlık bilgisine sahiplerdir. Bu kişiler küratörlük mesleğinin henüz icat edilmemiş olduğu zamanlarda küratörün görevlerini üstlenen toplumda entelektüel kabul edilen saygın kişilerdir. İlk dönemlerdeki geleneksel küratörlük yaklaşımlarında arkeoloji müzelerinin "konservatör"üne yakın çizgilerde tanımlanmış işlev ve görevleri

icra eden küratör müzeye yeni yapıtlar almak bunların korunmasını sağlamak ve sergilemekle yükümlü olmuştur (Ötkünç, 2017).

2.3.3. Salon Sergileri

Salon sergileri bir dönemin estetik değeri olarak kabul edilen akademik doktrine uygun resim ve heykel gibi plastik sanatların sergilendiği mekanlar olarak bilinmektedir. Salon sergilerinin temeli 1648’de Paris’te kurulan (*Académie de Peinture et de Sculpture*) Resim ve Heykel Akademisi’ne dayanmaktadır. 1795’de kurulan (*Academie des Beaux Arts*) Güzel Sanatlar Akademisi, dönemin sanatçıların çevresinde toplandığı önemli kuruluşlardan biri olmuştur. Londra’da ise 1768’de kurulan Kraliyet Sanat Akademisi klasik ölçütlere dayanan desen çizimi, sanatın temel bilgileri ve işçiliği ile kuramsal yaklaşımlarla donanımlı eğitim veren kurumlar arasında yer aldığı bilinmektedir. Sanatçılar Akademisinin koyduğu ödülleri kazanabilmek için akademik doktrinde⁸ resimler yapmışlar atölye açabilmek için akademinin onayını almak zorunda kalmışlardır. Akademilerde üretilen resimler salon sergileri etkinliği ile izleyiciyle buluşmuştur. Salonlar sanatçıların resimlerini sunabileceği bir alan olmakla birlikte sergilenme onayı alan resimler büyük salonlarda dönemin sanatını ve sanatçısını temsil etmiştir (Özsezgin, 1973).

Salon sergilerinin yönetimi akademilere dolayısıyla bu kurumu destekleyen iktidar ve gücünü paranın zenginliğiyle elde eden burjuva sınıfına bağlıdır. Klasik üsluba uygun olmayan resimlerin sergileme onayı alamaması sanatın belirli bir sınıfın bayağı zevki haline dönüşmesi ve eserlerin sergilenme biçimlerine *salon eleştirileri* olarak bilinen ortamı yaratmıştır. Salonun estetik onayını alan ‘en iyi’ resmin sergide en iyi yere asılması dönemin aydın, yazar ve sanatçıları tarafından salon sergilerinin sanata

⁸ Harmanlanmış fırça darbeleriyle resmi ve vatansever nitelik taşıyan resimlere onay vermektedir.

karşı tutumu eleştirilere konu olmuştur. Salon eleştirileri ile gelişen süreçler modernizmin kurulmasını ve sanatın özerkleşmesine katkı sağlamış modernizm sanat ile örgütlenmiştir (Diderot, 1996, Baudeliare, 2011, Artun, 2018).

Sanat eleştirilerinin yolunu açan bu dönemde sunum biçimleri öncekilere göre bir takım farklılık göstermektedir. Salon sergileri akademi tarafından atanan bir organizatör ya da bir sanatçı tarafından düzenlenmektedir. Sergi düzenleyicisi olarak bilinen organizatör ya da sanatçıların eserleri daha önceden belirlenmiş birtakım direktifler doğrultusunda yerleştirdiği bilinmektedir. Bu kişiler akademiden aldıkları birtakım ölçütlerle hangi eserin hangi duvarda ve nerede yer alacağını belirleyerek eserleri izleyiciye sunma işlemini gerçekleştirmiştir. Bu sıkı tutum sergileme biçimlerinin katı kurallara bağlı olduğu sabit bir düzenleme yaklaşımını göstermektedir. Dönemin estetik algısında nadire kabinelerinin istifleme eğilimi görüldüğü söylenebilir. Samuel F. B. Morse 1832 tarihli “Louvre’da Sergi Salonu” adlı resmi galeri mekânı içerisinde resimlerin duvarda yan yana asılarak estetik kaygı gözetmeksizin sadece istiflenişinin bir göstergesidir (Çolak, 2011) (bkz. Görsel 5). Fransa’da sanat akademisinin sergi merkezi olan Louvre Sarayı’nın kare salonunda sergiler düzenlenmektedir. Bazı eserlerin öne çıkarılıp bazılarını geriye atılarak hangi resimlerin ‘iyi’ olduğu sergilendiği yer ile vurgulanmaya çalışılmış, bir anlamda neyin iyi sanat olduğu sergileme eylemi ile de desteklenmiştir (bkz. Görsel 6).

Görsel 5

Samuel F.B. Morse “Louvre’da Sergi Salonu” 1832-1833



Not. Kaynak: lt.newmediator. (t.y.) *Samuel Morse - Luvro Galerija*.
<https://lt.newmediator.org/2321-samuel-morse-gallery-of-louvre.html>

Görsel 6

Salon Carré Du Louvre 1875



Not. Kaynak: Wikimedia. (t.y.) *Samuel Morse - Luvro Galerija*.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_carr%C3%A9_du_Louvre_1875.jpg

Salonların sergilerinde duvarlar genelde kırmızı renklerle ya da koyu renkli halılarla kaplanmıştır. Resimler kalın ahşaptan altın varaklı çerçeveler içinde zeminden itibaren tavanı boylu boyunca kaplayacak şekilde bitişik düzende sergilenmiş, doğal ışıktan yararlanılarak aydınlatılmıştır (Lewis, 1989). Salon duvarlarında asılan tablolar arasında neredeyse bir santimetrekare bile boşluk yoktur. Birbiriyle hiçbir bağlantısı

olmayan konu ve renk olarak uyumsuz resimler alfabetik isim sırasına göre sıralanmıştır. Künye bilgileri tarih ve sanatçı kümelenmesinin olmadığı resimlerin duvarları tamamen kapladığı görülmektedir. Tavana yakın olan resimlere açı verilerek aşağıya doğru bakması sağlanmıştır. Birden çok sanatçının çok fazla resminin bir arada sergilenmeye çalışılması birbiri ile bağlantısı olmayan resimlerin yan yana geldiğinde anlamsız ve karmaşık bir kaos görüntüsü yarattığı bilinmektedir. Chardin 1761’de Louvre’da gerçekleştirilen sergiyi düzenlemiş 55 sanatçının yaklaşık 200 kadar resmi sergilenmiştir (Diderot, 1996). Salon sergileri Daniel Buren’in bir dilim ekmek örneğindeki fırını andırmaktadır.⁹

Duvar kâğıdı etkisi uyandıracak şekilde istiflenmiş olması, ..., çeşitli dönemlerin ve üslupların kötü bir biçimde yan yana geldiği... (O’Doherty, 2016, s.33).

Ziyaretçi içeri girdiğinde karşısına iki uzun galeri çıkıyor resimler penceresiz duvarlara düzgün bir sırayla asılmış pencerelerin olduğu diğer duvarda, çoğu antik döneme ait takdire şayan birkaç büyük heykel var bezemelerle dolu yüksek kaidelere yerleştirilmiş onların arkasında pencerelerin altında ve aralarında bazılarını tanımadığınız başka resimler bulunuyor (E-skop, *Galerinin Doğuşu: Sanatın Hayattan Ayrışması*, 2013).

19. yy. ’a kadar etkileri süren salon sergileri düzenli bir sergi görünümü yerine penceresiz duvar boyunca istiflenmiş kalabalık yığınlardan oluşan belirli bir sınıflandırmanın konu ve temanın olmadığı zeminden tavana kadar kelimenin tam anlamıyla kaplanmış duvar kâğıdı görüntüsü yaratan farklı boyutlarda birbirine dokunan eserlerin yer aldığı sergilerdir ve 16. yüzyıl nadire kabinelerinin istifleme eğilimini yansıtmaktadır. Sergilenecek nesnelerin yerleştirilmesi akademiden bir

⁹ “...Bir dilim ekmeği fırında sergileyelim bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır” Ahu Antmen çeviri ön söz.

görevli organizatör ya da bir sanatçı tarafından yapılmaktadır. Bunun dışında “Halk, bağımsız sanat yapıtlarıyla, toplu halde izlenen salonlarda ilk kez karşı karşıya gelmiştir” (Diderot, 1996, s.8). Böylelikle bu dönemde sergilerinin kamuya açılması sergileri sıradan halkın da izleyebildiği bir etkinlik haline getirmiştir.

Salon sergilerinden galeri mekanına geçiş sürecinde Reddedilenler Salonu ve Viyana Ayrılıkçıları gibi sanatçıların akademinin katı kurallarına alternatif çözümler ürettiği ara geçiş dönemi yaşanmıştır.

2.3.4. Galeri

1800’lerin ikinci yarısına doğru geniş harmanlanmış fırça darbeleri kullanan parlak renkler ve modern yaşamın sahnelerini konu alan küçük bir grup sanatçının resimleri akademik estetik doktrinine uymadığı için yaklaşık 15 yıl sergileme onayı alamamıştır. Akademik doktrinin ‘iyi resim’ olarak değerlendirmeye aldığı ölçütlerin tam zıttı olan bu resimler Empresyonist¹⁰ olarak isimlendirilmiş Avangart¹¹ olarak eleştirilmiştir (Lewis, 2007). Empresyonistler resimlerinin salonlarda temsil edilemediğinden dolayı çağının modernist avangart hareketiyle salonları reddetmiştir. Galeri mekanının doğuşu sanatın temsil edecek yeni alanlar arayışıyla ortaya çıktığı bilinmektedir.

Galerilerin 19. yy.’da ortaya çıkmasıyla salon sergileri işlevini yitirmiş sanat estetiğini ve ortamını akademi tekelinden kurtarmıştır. Akademi-salon düzeni, eleştiri-galeri düzenine dönüşmüştür. Sanatın özerkleşmesi eleştirinin modernleşmesiyle birlikte akademik sanat estetiğine karşı olan sanatçılar için galeriler sanatın sergilendiği yeni mekanlar olarak tarihte yerini bulmuştur (Artun, 2018). Galeri mekanının sanat ortamında farklı alanların ortaya çıkmasında etkili olduğu da bilinmektedir. Galerilerle

¹⁰ İzlenimci

¹¹ Öncü

birlikte modern sanat piyasası kurulmuş sanat eleştirmenliği yerleşmiştir. Kûratör bu dönemde ihtiyaç duyulan bir meslek konumuna gelmiştir.

Sanatın özerkleşmesi ve daha özgür bir alanda icra edilmesi birtakım farklılıkları beraberinde getirmiştir. Sanatçılar bir önceki geleneklere avangart olan modern resimlerinin sergilenme sunumlarında fikir birliği içinde olmakla birlikte galeri mekânında sanatçı merkeze alındığı söylenebilir. Sanatın eleştirebilir yönü ile yeni sergi mekanının sunum biçimlerinin de değişikliğe uğradığı görülebilmektedir. Galeri mekânında gerçekleşen sergiler izleyiciyi bir önceki sergileme biçimlerinde yaratılan kutsal havadan çıkardığı söylenebilmektedir. Sanatın kendini farklı bir mekânda temsil etmesi, sergileme biçimlerini ayrıca etkilemiştir. Ancak bu etki genel anlamda son günlere bırakılmış üzerinde profesyonel anlamda tasarım sayılabilecek bir etki yaratmadığı söylenmektedir (Ward, 1991).

Sergileme yaklaşımlarındaki bu değişim salon sergilerine gelen eleştirilerle birlikte olgunlaşmıştır. En belirgin değişimlerden biri ise resimlerin nasıl sunulacağı ile ilgilidir. Akademinin her bireyin duvardaki en iyi resmi belirleme hakkına müdahale etmesi ve resimlerin sergileme düzeni sanatçılar tarafından da eleştirilmiştir. Edgard Degas'ın salon sergilerinin iyileştirilmesine yönelik Paris-Journal gazetesinde yayımlanmış olduğu yazı galeri mekânında yapılacak sergilemeler hakkında bilgi vermektedir. Degas sergiyi belirleyen ana konseptin sanatçı ve resimlerini bütünlükle yansıtması gerektiğini duvarları kaplayan koyu kırmızı halının yerine nötr bir rengin olmasının daha etkili olacağını sergilenen resimlerinin duvar boyunca yukarı aşağı sergilenmesi yerine yalnızca iki yatay sıra halinde en az 20-30 santimetrekare aralıkla asılması gerektiğini belirtir ayrıca kullanılan sert ışığın yumuşatılması için dolaylı ışık kullanılması önerir böylelikle cilalı zeminlerden gelen yansımaların engellenebileceğini söyler. Sanatçılar için resimlerinin nasıl bir şekilde asılırsa daha iyi sergilenebileceğini

belirten bir yazıyla yollanmalarını önerir (Ward, 1991). Galeri sergilemeleri kendinden önceki salon sergilerine göre birtakım farklılıklar söz konusudur.

...resmi asma, nasıl algılanacağını da belirler. Resim asmak o resmi yorumlamayı ve ona değer biçmeyi beraberinde getirir ve farkında olmaksızın zamanın beğenileriyle, modalarıyla şekillenir (O'Doherty, 2016, s.40).

Sanat eserlerinin nasıl sergileneceği ilk başlarda sanatçılar tarafından yürütülmüş daha sonra küratörler tarafından ele alınmıştır. Galeri sergilerinde sanatçı kendi resimlerinin hangilerinin diğerlerine göre daha yüksek ya da daha düşük yerleştirilmesi gerektiğini belirleyebilmiştir. Salon sergileri bitişik düzende olan resimlerin mesafe talep etmesine sebep olmuş böylece resimlerin aralarında boşluk bırakılmasıyla daha güçlü bir etki bırakacağı fark edilmiştir. Resimlerin geniş odalarda açıkça ayırt edilebilir olmasına dikkat edilmiş eserlerin sergileme biçimleri ve sergileme türleri çeşitlenmiş yenilikçi yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. (Lewis, 2007). Bu gelişmeler sanatçılara özgürlükçü bir alan yaratırken galeri mekânı sergileri için dinamik bir alan oluşturmuştur. Eserlerin yerleştirilmesinde boşluklarını belirleyen en klasik anlayışlardan birisi büyük boyutlu işlerin yanındaki küçük boyutlu işlerin üzerinde baskı oluşturmaması için daha fazla mesafe bırakılması ve eserlerin göz hizasında olmasına dikkat edilmesi gibi birtakım ölçütler günümüzde de halen yaygın olarak kullanılmaktadır (bkz. Görsel 7). Bu yeni yaklaşımlar galeri mekânı ile ortaya çıkan sergileme ve algılama problemlerine bulunan bir çözümdür.

Görsel 7

Durand-Ruel Galerileri, Hayali Atalar Sergisi 1933



Not. Kaynak: Alminerech. (t.y.) *Hayali Atalar*

<https://www.alminerech.com/exhibitions/4064-imaginary-ancestors>

Bunlara ek olarak eserler sergide yer alan sanatçılarla uyumlu bir grup içinde yerleştirilmeye başlanmakla birlikte büyük boyutlu eserler odalara dağıtılarak bir alanda baskın olması önlenmiştir. Tek bir eser en iyi şekilde diğer resimler ve çevresi ile uyum içinde olmasına çalışırken bir yandan da okul, tür ya da stillere göre gruplandırmalar yapılmıştır. Resimlerin karakterleri ile sunulma biçimleri arasındaki ilişkinin algılanmasıyla bir grubun baskın çıkar özellikleri ışık, açık hava, renk vb. gibi etkilerle bağlamsallaştırılmaya çalışılmıştır (Ward, 1991).

Resimlerin sergilemesinde göze çarpan bir diğer değişim ise çerçevelerde görülmüştür. Çerçevelerde kullanılan altın renginin resimde yer alan belirli tonların algılanmasını güçleştirdiği ve hatta onu yok ettiği düşünülmektedir. Çerçevelerde gösteriştten kaçınmak için mat renklerin tercih edildiği bilinmektedir. Camille Pissarro resimlerin çerçevelerinin beyaz olmasının ön koşul saydığı sergiler olmuştur. Resimleri çerçeveleyen altın renginin, resimlerin doğru algılanmasını engellediği ileri sürmüştür (Lewis, 2007).

Galerilerde gündüz aydınlatması demir çerçeveli cam pencerelerden gelmekte akşam aydınlatması için gaz lambalı avizeler kullanılmaktadır. Eserlerin doğru bir

şekilde değerlendirilebilmesi için ‘özel’ ışığın gerekli olduğunu ortaya çıkmıştır. Eserler ziyaretçinin zeminde sergiyi izlediği noktalardan yayılan ışığın, yansıma alanları belirlenerek daha az yansımanın olduğu bölgelere asılmışlardır. Doğrudan gelen ışığın yansımaları önlemek için büyük tablolar dik bir şekilde öne doğru eğim verilerek asılmıştır (Ward, 1991). Galeri mekanları daha fazla sergi alanı için panellerle ayrılmış bölümler oluşturulmuştur. Resim sayısının çok olması ve çalışmaların birbirinden ayrılması için gruplandırma yapılmış duvar rengi gruplandırmaya göre değişmiştir. Bir sergide bir sanatçının işleri tek odaya yerleştirilmiş duvar rengi diğer odalardan farklı renkte olduğu bilinmektedir.

Galerilerde akademinin katı kuralları olmadığı için yenilikçi arayışlar içinde bulunan sanatçıların farklı malzemeler kullanarak yaptıkları üretimler de yeni bir gelişme sayılmaktadır. Felix Fenon ve Pissarro gibi sanatçılar cam malzeme kullanımının avantajlarına değinmiş daha incelikli algı yarattığını ilişkilendirme süreçlerini ortaya çıkaran pürüzsüz ve düzenli bir malzeme olduğunu kişinin fiziksel algısını daha etkili bir seyir haline dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Cam resimdeki malzeme düzensizliklerini ortadan kaldırmak için kullanılmış bir malzemedir. Böylece mat yüzeylerin parlak görünmesini geniş niteliklerin algılanmasını arttırdığı aynı zamanda hassas bir resmin incelenmesini kolaylaştırdığı düşünülmüştür (Lewis, 2007).

Galeriler ilk kurulduklarında teknik ve üslup olarak salon sergilerinden çok belirgin olmayan farklılıklar taşıyan günümüz galeri mekanının atası olarak bilinen sergi kurallarına geniş bir çerçeve oluşturan 19. yy.’da sanat ortamına yerleşen yapılardır (bkz. Görsel 8). Galeri günümüzde sanatın temsil edildiği köklü bir mekân olarak varlığını sürdürmektedir. Sergilemelerin çeşitliği de galeri mekanının ortaya çıkmasıyla birlikte gelişip çoğalmıştır. Sergileme tasarımı zamanla profesyonel bir tasarım disiplini olma yolunda ilerlemiştir. Galeri mekânı 1920’lerde sorgulanmaya

başlamış dönemin önde gelen sanatçıları tarafından eleştiri niteliğinde sergi düzenlemeleri 20. yy.'da avangart sergiler olarak ifade edilmiştir.

Görsel 8

Galerie Paul Rosenberg, Grup Sergisi, 1929



Not. Kaynak: Fokum-jams (t.y.) *Paris ve Berlin'deki Modern Sanat Galerileri, Görüntüleme Türleri, İlkeleri ve Modları : 1890-1933*

<https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/download/18/66?inline=1>

Galeri mekânının geleneksel sergileme biçimleri piyasayla kurduğu ilişki dayatmacı estetik kuralları ve mükemmelliyetçi duvarları postmodernizm ile eleştirilen ve sanatçılar tarafından dönüştürülen bir mekân haline gelmiştir... 1950 sonrasında itibaren galeri mekânı ve izleyici ekseninde yeni bir algı yaratmayı hedeflemiştir. Galerî mekânına yüklenen belli başlı görevleri ters yüz edip yeni bir görme biçimi sağlamış ve sıra dışı bir yorumlama kültürü meydana gelmiştir. Bu dönemin sanatını izleyici tamamen hissederek deneyimlemektedir ve bu deneyimi yine sanatın kendi evinde sanat galerisinde yaşamaktadır (Tomsuk ve Yücel, 2021, s.56).

20. yy. modern avangartlarının üretimleri için geliştirdikleri sunum biçimleri sergileme pratiğini profesyonel bir uzmanlığa dönüştüren temel adımlardan biri olarak kabul edilir. Bu dönemde sergileme sunumlarında radikal değişimlerin olduğu avangart sergi tasarımları tıpkı galerilerin olduğu gibi sergileme biçimlerine eleştiri niteliği taşıyarak ortaya çıktığı da söylenebilir.

2.3.5. 20. Yüzyıl Sergi Avangart Tasarımları

Bilim ve teknoloji araştırmalarının geniş alanlara yayılması sanat ve tasarım uygulamalarını derinden etkilemiştir. Sergileme sunumu kültürel ve ticari amaçları olan fuar, müze, galeri gibi alanlarda oldukça önemli hale gelmiştir. Sanayi sergileri ile başlayan bu fuar organizasyonlarında profesyonel anlamda çalışmalara başlayan tasarımcılar günümüzde sergi yapımlarında önemli bir aktör olarak rol almaktadır.

Evrensel fuarlar ulusların kültür ve ekonomileri dünyaya tanıtılabileceği alanları oluşturmaktadır. Bu etkinlikler sosyal olarak toplumların kültürel birikimini ve ülkelerin endüstriyel gelişmişlik seviyelerinin sergilediği büyük çaplı etkinliklerdir. Tasarımcı salt nesnenin sergilenmesinin ötesinde aktarılmak istenen mesajı sergi tasarımları ile destekleyici sunumlar oluşturmaktadır. 19. yy.'ın ikinci çeyreğinde sergileme tasarımlarında devrim yaratacak örneklerden söz edilmektedir. Sanat yazarları tarafından altın 1920'ler olarak ifade edilen avangart sanat akımları ve tasarım furması sergileme sunumlarının klasik sergi anlayışını da büyük ölçüde etkileyen müthiş bir dönem olduğu bilinmektedir. (Taner, 2019). Modernizmin kurulması sanayi devrimi monarşilerin yıkılması gibi toplumların dinamiklerini etkileyen büyük değişimlerin söz konusu olduğu bu dönemde yaşayan sanatçı ve tasarımcılar klasik sanat anlayışını büyük oranda etkileyecek ve kendinden sonra gelişen dönemlerde adından sıklıkla söz ettirecek üretimler ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemdeki sergiler birtakım duvarların

sınırların içinde eserlerin asılı olduğu bir mekân olmak yerine dönüşümlerin yaşandığı bir atmosferi oluşturmaktadır (Artun, 2019).

Farklı disiplinlerin uzmanlık bilgisi ile gerçekleştirilen sergileme tasarımlarının yaratım örnekleri ile karşılaşılmıştır. Rus avangartların sergi tasarımlarının önde gelen ismi çok yönlü sanatçı El Lissitzky'nin yapmış olduğu tasarımlar günümüz koşullarında bile halen etkisinin sürdürdüğü söylenebilir. Lissitzky'nin fuarların yanı sıra sanat eserleri için de sergi tasarımları ürettiği bilinmektedir. Sergi kataloglarının tasarımını yapmış firmalar için tipografiler üretmiş tasarımcı kimliği olan bir sanatçıdır. Lissitzky'nin 1928 yılında Köln Basın Sergisi'nde Sovyetler Birliği Pavyonu için tasarladığı serginin konusu Rusya'da basın ve endüstrileşmenin gelişimi olarak belirlenmiştir. Birbiriyle bağlantılı kurgulanan bu iki tema mesajlar ve fotomontajlar ile bir araya getirilmiştir (Güler, 2008). Belirlenen sergi konusunun tasarımlara yansıdığı açıkça görülmektedir. Endüstrisi gelişmiş bir toplum imajı oluşturulmaya çalışılmış sergi mekânı büyük boyutlu baskı makinelerine dönüştürülmüş seri üretimin yapılması, rulo görünümünde beş silindir ile yansıtılmaya çalışılmıştır (bkz. Görsel 9-10).

Görsel 9

Köln Basın Sergisi Sovyet Pavyonu I



Not. Kaynak: Litfund. (2018) *Lissitzky Köln'de*

<https://www.litfund.ru/news/3790/>

Görsel 10

Köln Basın Sergisi Sovyet Pavyonu II



Not. Kaynak: Litfund. (2018) *Lissitzky Köln'de*

<https://www.litfund.ru/news/3790/>

Desen, fotomontaj ve tipografi kullanımının oldukça yoğun olduğu çalışmada aktarılmak istenen mesajın tasarım ile desteklendiği görülmektedir. Çok yönlü tasarımcının grafik tasarım disiplinden faydalandığı söylenebilir. Sergide kullanılan tüm fotoğrafları kendi çeken ve katalog tasarımını da yapan Lissitzky, ziyaretçilere devasa bir matbaa içinde dolaşıyormuş hissi yaratmıştır. Tasarım mekânıyla birlikte kurgulanarak mevcut mekânın fiziksel özellikleri de tasarıma dahil edilmiştir. Tavanda bulunan kirişler bayrak direği gibi kullanılmış duvarda friz görüntüsü veren fotomontajlar flamalar ile bölümlere ayrılmıştır. Hızı ve devinimi ifade etmek için üç boyutlu silindir maketler yer almıştır.

Bu dönemde küratör ve sanatçı iş birliği ile tasarlanan sergi mekanları deneysel alanlara dönüşmüştür. Lissitzky'nin her sanat eserini kendi tarihsel bağlamına yerleştirmek ve böylece döneminin gerçeklik kavramları içerisinde bir anlayış yaratmak isteyen küratör Alexander Dorner'la giriştiği iş birliğiyle Soyut Kabinesi tasarımlarıyla sergi mekanının tasarımını sanat eseriyle birlikte kurgulamıştır. Lissitzky'nin Dorner'la birlikte yürüttüğü bu çalışma küratörün sergileme tasarımında yenilikçi yaklaşımını

ortaya çıkarmaktadır. Mekânın sergileme tasarımında bir bütün olarak ele alınmasıyla oluşturulan atmosfer sanatçı eserleriyle kavramsallaştırdığı yapıyı güçlendirmektedir. İzleyici sergi anlatısını mekânın atmosferiyle birlikte deneyimlemektedir. Böylelikle galerilerin sunumlarındaki klasik anlayıştan koparak sergileme tasarımına farklı bir bakış açısı getirilmeye başladığı söylenebilir. Lissitzky sergi küratörü Dorner'in isteği üzerine soyut kompozisyonların sergilenebileceği bir oda tasarımı gerçekleştirilmiş, sergi mekânında görsel fon yaratmak üzere saf renkler ve tonlar kullanılmıştır. Duvarın üzerine dik açıyla dar ince şeritler yerleştirilerek bu şeritlerin bir tarafı beyaza diğer tarafı siyaha duvar ise griye boyanmıştır. Böylelikle izleyicinin mekandaki pozisyonuna ve hareketine bağlı olarak odanın farklı yerlerinde resim siyah ya da beyaz fonda görülebilecek izleyici her hareketiyle duvarların sürekli değiştiği bir algılama sürecinin parçası olabilecektir (Helms ve Dorner, 1963). Bu çalışmasıyla birlikte Lissitzky sergi mekanını sürekli dönüşülebilir bir sanat eseri haline getirmiştir. 1927 yılında Hannover Müze'sinde sergilenen Soyut Kabinesi 1936 yılında Naziler tarafından yok edilmiştir. Bu sergide izleyicinin eseri her açıdan görebilmesi için duvara bir ayna koymuştur. Bitişikteki duvara yatay olarak hareket eden dört büyük eserin teşhirine ayrılmış bir vitrin yapmıştır. Eserlerin teşhiri için dört yüzeyli özel düzenekler üretilmiştir. Platformun izleyici tarafından görülebilen bir tarafı kırmızı diğer tarafı siyah renge boyanmıştır. Kırmızı kareden başlayan kırmızı bir çizgi yatay olarak bütün salondan geçmiştir (Artun, 2019, Dabrowski, 2019) (bkz. Görsel 11).

Görsel 11

El Lissitzky'nin Soyut Kabinesi 1927



Not. Kaynak: Socks-studio. (2015) *El Lissitzky'nin Soyut Kabinesi*

<https://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>

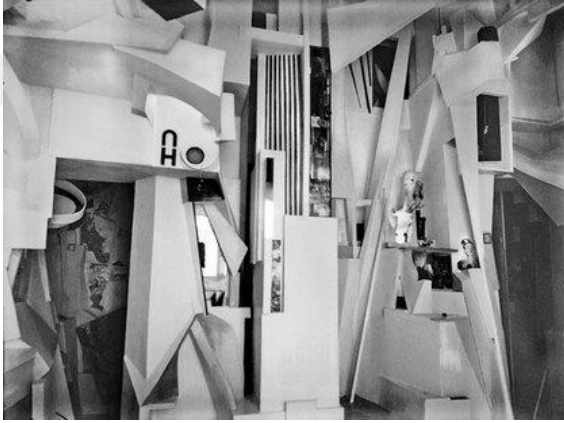
Galeri içinde inşa edilmiş yaklaşık 20 metrekarelik bir oda aralarında Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy, Pablo Picasso ve Fernand Leger'in de bulunduğu konstrüktivist ve soyut ressamların eserlerinin sergilenmesi üzerine tasarlanmış modüler bir alan yaratılmıştır. Tek başına bir sanat eseri olan *Soyut Kabinesi* sadece sergilenen tablolar ve heykeller için bir tasarım platformu olmaktan çıkmış aynı zamanda kullanılan malzemelerin ve renklerin işlenişi ile izleyiciye değişen izleme koşulları sağlamıştır. Duvarlar bakanın konumuna göre beyaz, gri, siyah renkte görünmektedir. Lissitzky izleyiciyi sergi içine dahil etmek için yapının içinde yeni bir mekânsal kombinasyon yaratmak için sürekli olarak yer değiştirebilen hareketli bölmeleri ve döndürülebilir cam kasalar bulunmaktadır (Fabrizi, 2015).

Galeri sergilerinin sunum biçimine tepki gösteren avangart olarak isimlendirilen sergilerin tasarımları birçok açıdan yeni sergi yaklaşımları barındırmaktadır. Yapılan sergilerle izleyiciyi taciz edilmiş ayrıca mekânın da sergi tasarımına dahil edilmesi ile aktif hale gelmesi beklenmiş içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine bilinçli yaklaşması amaçlandığı söylenebilir. Avangart sergi tasarımları olarak bilinen Kurt

Schiwitter'in *Merzbau* ve Marchel Duchamp'ın *Uluslararası Sürrealizm Sergisi* için tasarladığı *1200 Kömür Çuvalı* isimli sergileri dönemin öne çıkan bir başka örnekleridir (bkz. Görsel 12-13). Bu dönemde sanat akımlarının çeşitlenmesi de sergileme tasarımlarını önemli ölçüde etkilemiştir. Neyin sanat olup olmadığı tartışmaları da alışılmışın dışında sergilemelerle değişim sürecini önü alınamaz şekilde hızlandırmıştır (Borotov ve Gürdal, 2016).

Görsel 12

Kurt Schwitters, Merbau, 1933



Not. Kaynak: Tate. (2014) *Kurt Schwitters: Merzbau'nun Yeniden İnşası*

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

Görsel 13

Marchel Duchamp, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, 1938



Not. Kaynak: Curatingthecontemporary. (2014) *Marchel Duchamp'a Geri Dönelim*

<https://curatingthecontemporary.org/2014/01/20/lets-go-back-to/>

1930'lardan itibaren mimari ve grafik tasarımı disiplininden gelen tasarımcıların sergileme tasarımlarında rol aldıkları görülmeye başlanmıştır. Grafik tasarımcıların sergileme tasarımına etkisi Herbert Bayer'ın yaptığı stant, gazete bayii, otobüs durağı tasarımları ve sergileme tasarımları ile çok yeni ve farklı bir boyuta taşıdığı ileri sürülmektedir. Bayer'e göre sergi tasarımı 1920'lerde ortaya çıkan ve fikirlerin mekânsal dağılımına dayanan tasarım alanının bir parçası olan 'yeni bir dil' dir. Bayer sergi alanını boşluk olarak algırlar ve içerik ne kadar tekdüze olursa olsun grafik tasarımı içerik algısını en iyi şekilde yansıtmak için kullanır. Grafik yüzeylerde kullanılan öğelerde nesnelerin görünümü ve yerleşimi neredeyse her zaman sergilenen nesnelerin hikayesiyle ilişkilendirilir.

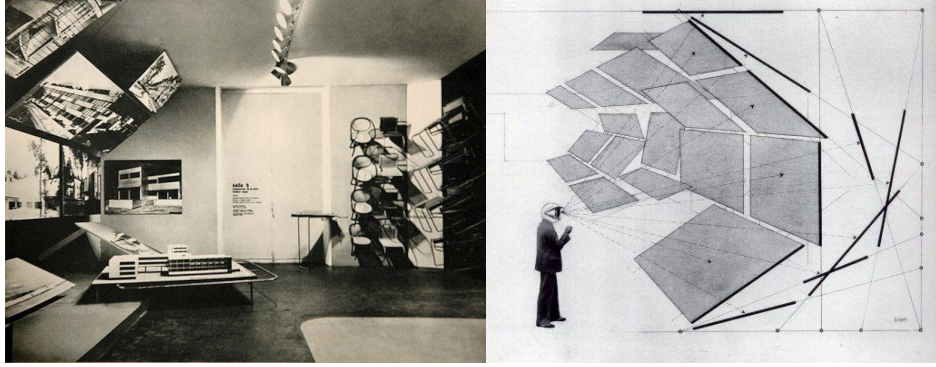
Tasarımcı Herbert Bayer, El Lissitzky'nin kullandığı tekniklerini yeni olmasına rağmen zorlayıcı ve netlikten yoksun olarak görmüştür. Başka bir deyişle Sovyet

pavyonunun sergi tasarımı yaklaşımının ziyaretçinin mekânda nasıl gezineceğine ve sunum ile nasıl yüzleşeceğine gösterilen dikkat sistematik olarak önceden belirlenmiş etkiyi yaratmamıştır. Sovyet pavyonu tek bir amaca ulaşmak için birçok görsel birleştirmiştir. Bu stratejiler sergi içeriğini mesajı ve amacı bastırıldığı ileri sürmektedir. Bayer yazılarında ve tasarımlarında izleyiciyle iletişim kurmaya yönelik uygulamaya öncülük ederek Lissitzky'nin eksikliklerini gördüğü şeyleri düzeltmeye çalışmıştır (Miller, 2017).

Herbert Bayer, Walter Gropius, Marcel Breuer ve László Moholy-Nagy ile birlikte 1930 yılında Berlin sergisi büyük bir galeride uçtan uca yerleştirilmiş “modern yaşam vizyonu”na odaklanmıştır. Gropius bir apartmanda ortak bir alan, havuz, spor salonu, dans pisti, kütüphane ve salonun yerini alan toplanma alanlarından oluşan bir ortak alan sunmuştur. Bayer’in diyagramı ve tasarımları "izleyicinin görüş alanını genişletmek" için duvardan çıkıntı yapan sandalyeler ve farklı açı ve yüksekliklere dağılmış büyük fotoğraflar gibi alışılmamış sergileme yaklaşımını göstermektedir. Bu yeni sergiye bakan bir seyircinin kafası tek bir dev gözü içermektedir. Daha geleneksel bir sergi alanında görüntüler izleyicinin rahatlığı için göz hizasına asılırken Bayer'in diyagramı 180 derece boyunca uzanan ve izleyicinin dikkatini şiddetli bir şekilde çekmeyi amaçlamaktadır (La, 2014) (bkz. Görsel 14).

Görsel 14

Dekoratif Sanatçılar Derneği Sergi Görseli ve İzleyici Diyagramı 1930



Not. Kaynak: journal.eahn (2017). *Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue For The 1930 Section Allemande*

<https://journal.eahn.org/articles/10.5334/ah.221/#B18>

Sanatçıların 1960'lara doğru gelenekselden uzaklaştığı bilinmektedir. Sanat tarihçileri 1960'lı ve 1970'li yıllarda belirgin bir kırılmanın yaşandığı konusunda aynı görüşte olduğu bilinmektedir (An ve Cerasi, 2021). Bu yıllarda çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkması ve birbirleri ile olan bağlantıları da sanat ortamını modern serüvenin ötesine götürdüğü bilinmektedir. 1960'lı yıllardan günümüze kadar geçen görsel sanatlar alanında küratörlük bir meslek konumuna gelmiştir (Akengin, 2014). Bu dönemler de Harald Szeemann, Rene Block, Pontus Hulten, Kasper König, Jean-Christophe Amman gibi klasik anlamda birinci kuşak küratörler olarak bilinen isimlerle radikal bir değişim yaşayarak küratöryel pratikte yeni bir kavramı ortaya çıkarmıştır (Rıfat, 2001).

Szeemann 1969'daki "Tutumlar Biçime Dönüşünce/When Attitudes Become Form" sergisiyle bir dönüm noktası yarattığı söylenmektedir. Bu sergi Szeemann'ın 1972'deki Documenta 5'in yönetimine gelmesini sağlamıştır. Documenta 5'e kadar sergilerin basitçe asılması ile kurulması çok spontane yapılan gereklilikten doğmaktadır (Madzowski, 2019). İlk profesyonel küratör olarak kabul edilen "Szeemann, sanat için yeni

bağlamlar tanımladığı ve çağdaş sanatı ve küratöryal uygulamaları derinden etkileyen yeni sesler ve yaklaşımlar sunduğu ifade edilebilir” (Rüzgar, 2021, s.10).

Marcus Graf Documenta’nın sergileme yaklaşımı modelindeki yaratıcılığı inanılmaz olarak tanımlamaktadır. Graff küratörlerin sergi dinamiklerine getirdiği çözüm önerileri şöyle açıklıyor; duvarların önüne siyah bir perde çekilmiş sergi metal çubuklarla duvarın önüne yerleştirilmiş ayrıca sergiden bağımsız mekânsal sıkıntılar siyah ve beyaz perdeler folyolar kullanarak tamamlanmış (Marcus, 2021) (bkz. Görsel 15).

Görsel 15

Documenta I, Fridericianum Müzesi, 1955



Not. Kaynak: Documenta. (t.y.) *Documenta 16 Temmuz – 18 Eylül 1955 Yirminci Yüzyıl Sanatı*.

<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta>

Küratörler son 50 yıl içerisinde geleneksel rollerinin dışına çıktılar ve günümüzün geniş sanat dünyasına uyum sağlamak üzere tüm çeşitliliğiyle yeni rolleri benimsediler. Bugünlerde küratörler-ister bağımsız ister bir müzeye bağlı olsunlar, ezber bozucu ya da tarihselleştirici, yerel ya da küresel olsunlar- her kılığa bürünüyorlar ama sanatçı, sanat ve toplumu birbirine bağlayan güç olmaya devam ediyorlar (An ve Cerasi, 2021, s.50).

2.4. Türkiye’de Küratöryel Pratik ve Sergileme Tasarımı

Türkiye’de ilk küratörlü sergiler 1980’lerin sonu 1990’lı yılların başında Beral Madra, Vasıf Kortun ve Ali Akay tarafından yapıldığı bilinmektedir. Bu isimler Türkiye’nin ilk kuşak küratörleri arasında gösterilmektedir. 2000’li yıllardaki k rat rl k tartışmaları ise küratöryel pratiğın olgunlaşmasına katkı sağlamıştır ( tk n , 2016). 1990-2000’li yıllarda vakıf kurumlarının kamuya açılması müzelerin, bienallerin, fuarların ortaya çıkması küratörün etrafını ekonomik, sermaye, prestij, politik olarak da olgunlaştırmıştır. Ayrıca günümüz k rat r n  koleksiyon sorumlusu ve sergi koordinatörünün sentezi olarak tanımlayabilmek mümkündür (Akay, 2021). Çağdaş küratör yaşadığı çağa ait sorular soran ve yaşam ile sanat arasında sınırların olabildiğine eridiğı günümüzde sanat aracılığıyla yaşamın ve yaşam aracılığıyla sanatın arasındaki verileri bulup çıkarmaya çalışan kişi olarak tanımlanmaktadır (Antmen 2001, s.102, Heinich ve Pollak, 2001, s112-113, Akengin, 2014, s.82).

Küratöryel pratik 2000’li yıllarda akademik olarak kuramsallaşmış, devlet ve vakıf üniversitelerinde eğitimlerinin verilmeye başladığı bilinmektedir. Vakıfların bünyesinde çalışan kurum küratörleri ayrıca sosyal bilimler ve güzel sanatlar alanında çalışmalar yapan akademisyenlerin yeni kuşak küratörlerin gelişmesine katkı sağladığı bilinmektedir. Günümüzde teorik olarak akademide ve pratikte de küratöryel çalışmalarını sürdüren Deniz Akova, Derya Yücel, Nazlı Yayla, Marcus Graff, Melih G rg n gibi isimler bu geleneğın sürdürücüleri olarak sayılabilmektedir. Bu kişiler bir taraftan akademik çalışmalar yaparken diğer taraftan yılda birkaç sergi düzenlemektedir. İstanbul  ağdaş sanat ortamında küratör konumu çok becerikli, dirençli ve ilişki ağlarının güçlü olmasına borçludur. Sergi yapımı işini çok sayıdaki süreçleri birlikte yürütebilmektedir ( tk n , 2016).

Sergilerde, küratör ve tasarımcının birlikte çalışılması ile ortaya çıkan süreçler araştırma, koruma ve iletişimin iç içe olduğu sergileme tasarımları topluma ulaşmaktadır (Atagök, 2002). Türkiye'deki sergilemelerde 1990-2000'lerle birlikte grafik tasarımcıların sergi tasarımına dahil edilmesiyle sosyal kültürel sergilemeleri alanında önemli bir adım atılmıştır. Bu tarihlerde sergileme tasarımına büyük boyutlu dijital baskının yapılabilmesi fotoblok gibi malzemelerin kullanılması yeni sayılabilecek önemli bir gelişme olarak bilinmektedir. Sergileme pratiklerinin yapısına olan ilgi 1990'ların sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Son on yıldır bu ilgi giderek daha da yaygınlaşmaktadır (Karamustafa, 2021). İki boyutlu, üç boyutlu, çoklu ortam ve enstalasyon gibi farklı özellikte nesnelerin sergilenmesinde serginin içeriği neyi gerektiriyorsa ona göre planlanmaya başladığı yaratıcı süreçler ortaya çıkmıştır. Sergileme tasarımcısı Bülent Erkmen'e göre sergilemelerde mekân çıplak, bozulabilir, kırılabilir ve eklenebilir olmalı sergi tasarımları sergilenecek nesnelerle birlikte dönüşebilmelidir. Sergileme tasarımları oluşturulurken içeriğe bağlı kalınarak serginin dinamiklerine göre planlanmaktadır. Sergi nesnelerinin sunumu tasarım ürünün haline dönüşmüştür (Çalışkan, 2016). Bu doğrultuda Erkmen, 'Garanti Galerisi' için galeri içerisine değişebilir bir sergileme sistemi tasarlamıştır (Demir, 2009) (bkz. Görsel 16).

Görsel 16

Bülent Erkmen Garanti Galerisi Sergileme Tasarımı



Not. Kaynak: Demir, Ç. (2009). Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri Sanat ve Tasarımı Dergisi 1 (2), s.58

Günümüz sergileme tasarımcılarından Yeşim Demir farklı kurumlarda farklı küratöryel pratiklerde sergileme tasarımlar yapmaktadır. Anadolu Medeniyetleri

Araştırma Merkezi (Anamed)'de gerçekleşen Youssouf Franko sergisi izleyiciyi 1880'lerin Perası'na götüren canlandırma Pera'nın detaylandırıldığı açık odalarla zaman tüneli oluşturarak izleyiciyi deneyimle bilgilendirme açısından zenginleştirmiştir (bkz. Görsel 17). Demir ayrıca Burçak Madran önderliğinde Tetrazon¹² ekibi ile Beşiktaş JK Müzesi'nin tasarımında birlikte çalışmıştır (bkz. Görsel 18). Bu iki serginin türü birbirinden çok farklı özelliklere sahip olduğu ve tasarım ihtiyacının nasıl çeşitlendiğini göstermektedir.

Görsel 17

Yusuf Franko'nun İnsanları: Bir Osmanlı Bürokratinin Karikatürleri Sergisi



Not. Kaynak: Anamed. (2017) *Yusuf Franko'nun İnsanları: Bir Osmanlı Bürokratinin Karikatürleri*

<https://anamed.ku.edu.tr/events/yusuf-frankonun-insanlari-bir-osmanli-burokratinin-karikaturleri/>

¹² Tetrazon Müze Sergi Prodüksiyon üzerine projeler üretir.

Görsel 18

Beşiktaş JK Müzesi



Not. Kaynak: Vodafonearena. (t.y.) *Beşiktaş JK Müzesi*

<http://vodafonearena.com.tr/besiktas-jk-muzesi.html>

Tüm projelerde küratör, sanatçı, işveren, tasarımcı ve üretici olarak yan yana durmamız ve birbirimizi iştmemiz direteceğimiz yerde direktsek bile bunun neden sonuçlarını birbirimize açıklamamız projeye holostik olarak bakmamız sayesinde sadece benim değil projenin önü açılmış oluyor sadece benim için değil tüm ekip için tatmin oluşuyor (Sönmez, 2018, s.35).¹³

Türkiye İş Bankası İş Sanat Kibele Galerisi'nde gerçekleşen “Nazım'a Yolculuk” isimli sergide ise sergileme tasarımını üstlenen Emre Senan'ın yaklaşımı ise ayrıca dikkat çekmektedir (bkz. Görsel 19). Tasarımcının üç boyutlu düşünebilme, mimari, aydınlatma ve mekân üzerinden okuyabilmesi ayrıca malzeme bilgisinin güçlü olması sergi sunumlarında yaratıcı sonuçlar ortaya çıkardığını göstermektedir.

¹³ Necmi Sönmez'in – Yeşim Demir ile yaptığı söyleşi

Görsel 19

Nazım'a Yolculuk Sergisi



Not. Kaynak: Emresenan. (2019) *Nazım'a Yolculuk*

<http://www.emresenan.com/olup-bitenler-shit-happens/nazim-a-yolculuk-a-journey-to-nazim>

İstiklal Caddesi eksenindeki ayrıca dikkat çeken sergiler ise sanat galerilerinin sergileme yaklaşımlarına sundukları yaratıcı çözümler ile ortaya çıkmaktadır. Galeri koordinatörü, direktörü ya da küratörünün yönetiminde sanatçılar ve gerektiğinde farklı uzmanlık alanlarından destek alınarak gerçekleştirilen tasarımlar kendinden söz ettirmektedir. Galeri koordinatörü-direktörü-küratörünün sergileme yöntemleri hakkında bilgisi sergileme yaklaşımındaki yaratıcılığı güçlü sonuçlar doğuran başarılı tasarımlar ortaya çıkarmaktadır. Örneğin Mixer galerisinin her yıl sezon sonu gerçekleştirdiği “Mixer Editions Portfolio 2021” sergileme yaklaşımı açısından dikkat çekmektedir (bkz. Görsel 20). Günümüz sanat galerileri klasikleşmiş sergileme yaklaşımlarını yakın olmasına rağmen etkili bir sergilemeye örnek oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca ArtOn İstanbul’da gerçekleşen “Kan Görünce Rüya Bozulur” isimli serginin yaratıcı yaklaşımı bu sergiyi de klasik galeri sergileme modellerinin dışına taşıyan farklı bir tasarıma dönüştürmüştür (bkz. Görsel 21). Genelde WhiteCube sergileme yaklaşımı eğilimi olan galeri mekanlarında sergileme sunumu galeri direktörünün yönetiminde gerçekleşmektedir. Mimar, grafik tasarımcısı vb. gibi

sergileme tasarımında uzman olmadığı bilinmektedir. Sergileme tasarımcıları daha çok vakıf kurumlarının galeri mekanlarında gerçekleşen sergilerde yer aldığı görülmektedir.

Görsel 20

Mixer, Mixer Editions Portfolio 2021 Sergisi



Not. Kaynak: Mixerarts. (2021). *Mixer Editions Portfolio 2021*

<https://www.mixerarts.com/mixer-editions-portfolio-2021-1>

Görsel 21

ArtOn İstanbul, Kan Görünce Rüya Bozulur Sergisi



Not. Kaynak: Artonistanbul. (2019). *Kan Görünce Rüya Bozulur*

<http://www.artonistanbul.com/sergiler/kan-gorunce-ruya-bozulur>

Türkiye’de sosyal ve kültürel odaklı sergi türlerinde grafik tasarımcının sergileme tasarımında rol alması ağırlıklı olarak sergi yapımını destekleyen vakıf kurumlarının kültür sanat faaliyetlerinde yapılan sergilerde görülmektedir. Çeşitli devlet kurumlarının da yaptığı sergiler de bulunmaktadır. Kültür Bakanlığı’nın ya da yerel yönetimlerin bünyesinde son zamanlarda yapılan arkeoloji sergileri de ayrıca dikkat çekmektedir. Örneğin Akın Nalça’nın sergileme tasarımını üstlendiği uygulamasını Terminal Design¹⁴ tarafından yapılan Çanakkale Müzesi farklı

¹⁴ Terminal Design: Ticari ve kültürel projeler özel çözümlerin üretildiği tasarım, uygulama ve grafik baskı hizmetleri sunar.

özelliklerde malzeme kullanılmasıyla elde edilen sergi elemanlarıyla sunulan nesneler, üç boyutlu tasarım düşüncesinin ön planda olduğunu gösteren bir uygulamadır (bkz. Görsel 22).

Görsel 22

Çanakkale Müzesi



Not. Kaynak: Terminaldesign. (t.y.) *Çanakkale Müzesi*

<https://www.terminaldesign.com.tr/tr/projeler/muze-sergiler/canakkale-muzesi>

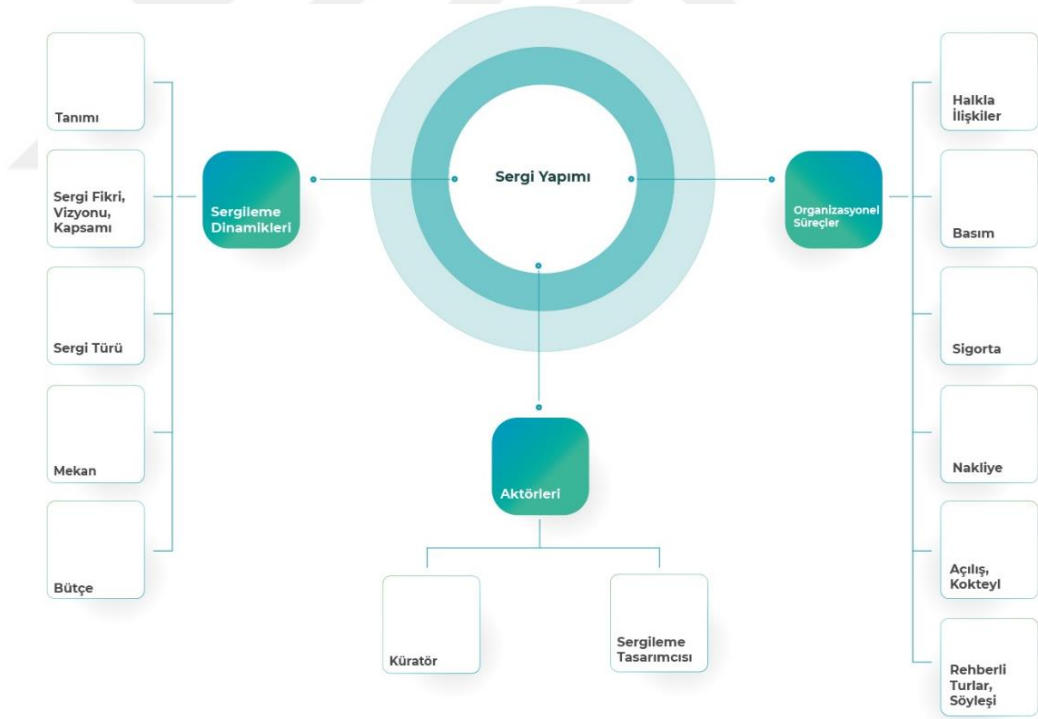
Küratörün sergi yapımında paydaşlarıyla işveren ilişkisi olmayan daha çok iş birliğine ve meslektaş eğilimine dayalı bir süreç yönetmesi tasarımların niteliklerini artırdığı söylenebilmektedir. Bir sonraki bölümde -sergi yapımı-ndan sergileme tasarımına giden süreçlerdeki çeşitli sergi dinamiklerinden ve sergi yapımında aktör olarak küratör ve sergileme tasarımcısının yaratım süreçlerine değinilecektir. Bu süreçlerin oluşturulmasında günümüzde küratöryel pratikte sergi tasarımı yürütücüsü küratör ve sergileme tasarımcısı olan uzman kişilerin akademik çalışmalarından yararlanılmıştır.

3. SERGİ YAPIMININ TEMEL ETMENLERİ

Sergi yapımı ilk önce bir fikir ile ortaya çıkar bu fikir sonra vizyona dönüşür daha sonra kavrama kavramsal çerçeveyi oluşturmak için sosyal bilimler sanatçı ve sanat alanlarında araştırma yapılması gerekmektedir (Marcus, 2021). Sergi yapımlarının her biri farklı dinamikleri olan yönetim biçimine sahip ve çok fazla ilişki ağları içinde olduğu bilinmektedir (bkz. Görsel 23). Bunlar temelde sergi fikri vizyonu ve kapsamı sergi mekânı, bütçe, halkla ilişkiler, nakliye, sigorta, basım vs. gibi organizasyonel süreçlerle birlikte ve sergi tasarımı yaratım süreçleri başlıklar altında toplanmakla birlikte bu başlıkların sayısı serginin kapsamına göre çoğaltılabilir.

Görsel 23

Sergi Yapımı Temel Etmenleri



Sergi tasarımının birkaç aşaması vardır. Proje Aşaması (bütçeleme), kavramsal aşama (proje üyelerinin görevleri: fikir geliştirme süreci, müzenin misyonuna karar verme, bilgi toplama, hikâye anlatma, dokümantasyon, yerleşim planı, eskiz, metin yazma vb.), tasarım aşaması (sergi tasarımcısının ve grafik tasarımcısının görevleri: serginin genel konseptini tasarlamak, sergi tasarımı ve grafik tasarım detayları, sergileme üniteleri ... yapım aşaması (Üreticilerin seçimi. Proje ekibinin ve üretici firmaların görevleri: baskı, inşaat, aydınlatma, görsel-işitsel tasarım vb.), sonlandırma ve sergileme aşaması (Demir, 2012, s.496).

Sergi yapmak için öncelikli olarak bir fikrin olması gerekmektedir. Bu fikrin sınırları belirgin olmamakla birlikte pek çok şey üzerine sergi yapılabilir. Sergi fikrinin vizyona dönüşmesinde serginin amacı hedefleri çeşitli sergileme dinamikleri ortaya çıkmaktadır. Bunlar serginin kavramsal çerçevesini de etkilemektedir. Soyut, figüratif, şehir, doğa ve teknoloji, vs. gibi kavramsal sergiler sıklıkla galerilerde ya da alternatif sergi mekanlarında yapıldığı görülmektedir. Toplumsal bellek veya hafızayı oluşturan eser ya da nesnelerin sunulduğu kurumların misyonları da ayrı etki yaratmaktadır. Halkı bilgilendirmek amacıyla olan sosyokültürel sergiler genelde vakıf kurumlarının kültür sanat faaliyetleri kapsamında yapılmaktadır. Bu kurumların yaptığı sergileri ağırlıklı olarak arşiv, arkeoloji, etnografya, retrospektif, kişisel-karma-grup sergilerinden oluşmaktadır.

Sergi yapımının organizasyon işlemleri ise yönetim becerisi gerektiren bir süreçtir. Bu süreçler sergide yer verilen eserlerin sigorta işlemleri, nakliyesi, korunma yöntemleri, konsinye işlemlerinin hukuki süreçleri, sergi kataloğu, katalog yazısı için metin yazarının bulunması, duvar etiketleri, sergi kılavuzu gibi grafik dizgileri ve sergi takvimi oluşturulması gibi pek çok işlem sergi yapımında ilgilenilmesi gereken

başlıklardan bir kaçısıdır. Halkla ilişkiler tanıtım, basın bülteni, rehberli turlar, söyleşiler, sergi ile eş zamanlı çevrimiçi ve çevrimdışı gibi platformlarla çeşitli etkinliklerin yapılması da yönetim becerisi gerektiren organizasyonel işlemlerdir. Vakıf kurumlarında gerçekleşen sergilerde, sigorta, halkla ilişkiler ve tanıtım, katalog, nakliye, kokteyl ve açılış sonrası etkinlik programları ve rehberli turlar gibi pek çok organizasyonel işler sergi yapım ekibinde görevli kurum çalışanı ya da asistanlar tarafından yürütülmektedir. Kurum ile çalışan küratörler sergi organizasyon aşamasında maddi ya da ayni destek almaktadır. Bağımsız küratörler bu süreçlerde kurduğu ilişki ağıyla ayni ya da maddi sponsor desteği aramaktadır. Sergi organizasyonunun aşamaları küratör asistanları ya da bir ekip tarafından takip edilmektedir.

Sergi yapımında kurumların sergiye ayırdıkları bütçeler sergi büyüklüğüne göre değişiklik göstermektedir. Galerilerde bir yılda altı-yedi sergi yapılması zaman yönetimi ve bütçe gibi temel konuları etkilemektedir. Mekânın belirlenmesi ise sergi yapımının ana sorunsallarından biridir. Sergi konusu belirlendiğinde mekân seçiminden söz edilmeye başlanabilir ya da sergi mekânı önceden belirlenmiş olabilir. Mekân küratör tarafından belirlenebilir ya da küratör mekân önerisinde bulunulabilir ya da direkt kurumların sergi mekanlarında gerçekleştirilebilir. Kurum küratörleri ve bağımsız küratörlerin mekân konusuna yaklaşımları farklılık göstermektedir. Özel kurumlardan sergi düzenlemesi için davet gönderilen küratör için genelde mekân büyük olasılıkla belirlenmiştir. Bağımsız küratör kurum küratörünün aksine sergi mekânı için çeşitli arayışlarda bulunur ve sponsorluk desteği aramaktadır. Sponsor desteği sergi bütçesini ve olanaklarını etkilemektedir. Özel kurumların sergi bütçesi ve olanakları bağımsız küratörlerin olanaklarından daha zengin olduğu bilinmektedir. Bu durum kurumların kültür sanat faaliyetlerine ayırdıkları bütçe ile doğrudan ilişkilidir.

Sergi yapımında organizasyon, bütçe, mekân gibi sorunsallarla birlikte yapılacak olan sergiyi temelde etkileyen bir başka faktör ise sergi türlerinin çeşitliliğidir. Küratör serginin türüne göre yapılacak mekânın belirlemesini gerçekleştirmektedir. Bunlar plastik sanat sergilerinin yapıldığı müze, galeri, fuar, bienal ve alternatif sergi mekanlarıyla birlikte kurumların sponsorluğunda *sanat merkezi* olarak ifade edilen mekanlar da bulunmaktadır. Sanat merkezi olarak bilinen bu mekanlarda ağırlıklı olarak sosyokültürel ve eğitim odaklı sergiler yapılmaktadır. Yapı Kredi Kültür Sanat, Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, Koç Müzesi, Anamed, Arter, Meşher, gibi modern ya da tarihi yapılar içinde yer alan sergileme mekanlarıyla geçici ve kalıcı olarak arşiv, arkeoloji, etnografya ve sanatçı odaklı kişisel-karma-grup retrospektif sergilerin yapıldığı bilinmektedir. Sosyokültürel-eğitim odaklı bu sergilerin geniş bir hedef kitlesi bulunmaktadır. Ayrıca mekâna bağımlı olmayan gezici ve sanal sergiler de bulunmaktadır. Arşiv, arkeoloji, etnografya, kişisel-karma-grup ve retrospektif gibi sosyokültürel sergiler çok fazla bilgi ve belgeyi içeren geniş kitlelere hitap eden, eğitici, bilgilendirici ve aynı zamanda eğlendirici amaçları olan sosyokültürel odaklı sergiler kategorisinde olduğu bilinmektedir.

Sergi yapımı fikir ve vizyonla birlikte kapsamını belirleyen sergi türü mekân, bütçe, nakliye, sigorta, halkla ilişkiler, sergi etkinlikleri (söyleşiler, rehberli turlar, vs.) gibi süreçler yönetim becerisi gerektiren ilişkiler ağını içerir. Sergi yapımının çok çeşitli dinamiklerine etkisi olan tüm birimler serginin paydaşlarından sayılabilmektedir. Sergi yapımının bu süreçleri küratörün etrafı ile kurduğu ilişkilerle yönetilmektedir.

3.1. Sergi Yapımının Aktörleri: Küratör ve Sergileme Tasarımcısı

Sanatın biçim değiştirmesi ne olduğu ve nasıl sunulması gerektiği tartışmaları, eserlerin sergilenme biçimlerini de değişime uğratmıştır. Nadire kabinelerinden, salon sergileri, müzeler, galeri ve 20. yy. avangart sergi tasarımlarının önemli kırılma

noktalarını olduğu söylenebilir. K rat r n sergileme görevi günümüzde sergileme tasarımı alanında uzman grafik tasarımcı, mimar, iç mimar, dekoratör, ışık tasarımcısı ve artan bir şekilde multimedya tasarımcıları tarafından yapılmaktadır. Sergileme tasarımı grafik uzmanlığı gerektirir. Bu sebeple sergi yapımında sergileme tasarımcısı olarak küratör ile çalışmaktadır ( ener, 2014).

1960’lardan sonra küratöryel pratik ve sergileme tasarımı alanlarında yaşanan gelişmeler bu birlikteliğin günümüzdeki zeminini oluşturmaktadır. “1980’lere gelindiğinde “ st n”, “muazzam”, “kutsal” olarak adlandırılan eser/yapıt kavramının yerle bir edilmesini ve “i ”, “fikir” “eylem” kavramlarının sanat alanına girişi görülmektedir” (Boratav ve Gürdal, 2016, s.175). Sanat eleştirileri salon sergilerinden bugüne kadar devam ederek bir kültürü olu turmu  ve ayrıca sanat her türlü şeyi kendiyle birlikte eleştirmiş ve değişime uğratmıştır. Sanat içerikli kavramların tarti ılması sunulma biçimlerinin de değişime uğramasına sebep olmuş ayrıca sergileme tasarımının çevresel grafik tasarımının alt disiplini olarak profesyonel uzmanlık alanına dönüşmesi ve bununla birlikte teknolojik olanakların artması yeni meslek gruplarını ortaya çıkarmıştır. Günümüzde küratörün üstlendiği sergi yapımı sanat tarihçisi, halkla ilişkiler uzmanı, pedagog, mimar, grafik tasarımcı, vs. farklı uzmanlık bilgisine sahip kişilerin birlikte çalıştığı interdisipliner bir çalışma sürecini içermektedir (Graf, 2021).

Sosyokültürel içerikli arşiv, arkeoloji, etnografya ve ayrıca sanatçı odaklı kişisel-karma-grup ve retrospektif sergiler  a ırtıcı derecede zengin bilgiler içeren belirli bir dikkat gerektiren konu hakkında çok çeşitli bilgileri farklı düzeylerdeki ziyaretçilere gerektiğinde interaktif bir iletişimle bağ kurabilen sergileme tasarımlarına ihtiyaç duymaktadır. Günümüzde sergileme tasarımları şimdi ve burada olma kavramlarıyla odaklandığı çağının izleyicisi hedef kitlesini teknoloji hızından koparıp bir konuyu deneyimleyerek bağ kurabilmeyi amaçlamaktadır. Bir insanın kar ıla tığı

herhangi bir şeyden alabileceği bilginin sınırları olduğu bilinmektedir. Sergiler çağının izleyicisini bilgi yoğunluğunun olduğu bir ortamın içinden yakalayıp dikkatini bir süreliğine bir şeye odaklamayı, şu an orada olma farkındalığını yaratmayı amaçlar ve bunu gerçekleştirmek için sergi konusunu hikâyeleştirir. Sosyokültürel odaklı sergi tasarımları için kurgulanan hikâye anlatımını basit düzeyde görsel öğelerle toplumun her kesiminin algılayabileceği mesaj üzerine çalışarak sergileme tasarımı üretimi yapılmaktadır.

Küratöryel pratikte sergileme tasarımcısıyla birlikte serginin hikâyesini oluşturma nesnelerin daha geniş bir anlatımla yerleştirilmesini sağlayan yorumlayıcı bir yaklaşımdır. Sergileme öğelerini seçmenin gerekçesini ve kapsayıcı bir anlatıyla sergi fikrini nasıl destekleyip zenginleştirildiğinin göstergesidir (Hughes, 2010). Sergileme tasarımcısı sergi nesnelerin altında yatan hikayeleri mekânsal bir kurguya çevirir (Şener, 2014). Küratöryel pratik yaratıcı sürecinde kurgulanan hikâye anlatımı sergilenecek eser ve nesnelerin yerleştirilmesinde belirleyici bir etkidir. Küratöryel ekip ve tasarımcılar için bir manifesto ve açıklayıcı bir yol haritasını çizmektedir.

Sergileme tasarımcıları için sergi alt yapısındaki son zamanlarda yaşanan muazzam büyümesiyle geleceğin kültürel simgeleri olarak belirlenen yeni kurulan birçok kurumda da yeni izleyicilerle pratik yapmak için benzersiz fırsatlar sunmaktadır. Sergi tasarımcısının işinin bir kısmı bu çok yönlü izleyiciyle bir serginin ziyaretini ayak ağırsından ziyade ziyaretçilerin kolayca tekrar etmeye hazır olacakları, zevkli ve anlamlı bir deneyime dönüştürme umuduyla çeşitli düzeylerde etkileşim kurmaktır. Bir ziyaretçinin konuya sempati duyduğu durumlarda iyi hazırlanmış ve yaratıcı bir gösteri yaya deneyimini unutulmaz ve derin bir şeye dönüştürebilir (Hughes, 2010).

Küratörün sergi tasarımında paydaşlarıyla işveren ilişkisi olmayan, daha çok iş birliğine ve meslektaş eğilimine dayalı bir süreç yönetmesi tasarımların niteliklerini

arttırdığı söylenebilir. Küratöryel pratikte sergi tasarımı sürecine dahil olan grafik tasarımcısıyla birlikte küratörün tasarımı süreçleri belirli aşamalarda kesi mektedir. Bu süreçlere hem küratörü hem de sergileme tasarımcısı açısından bakılmıştır.

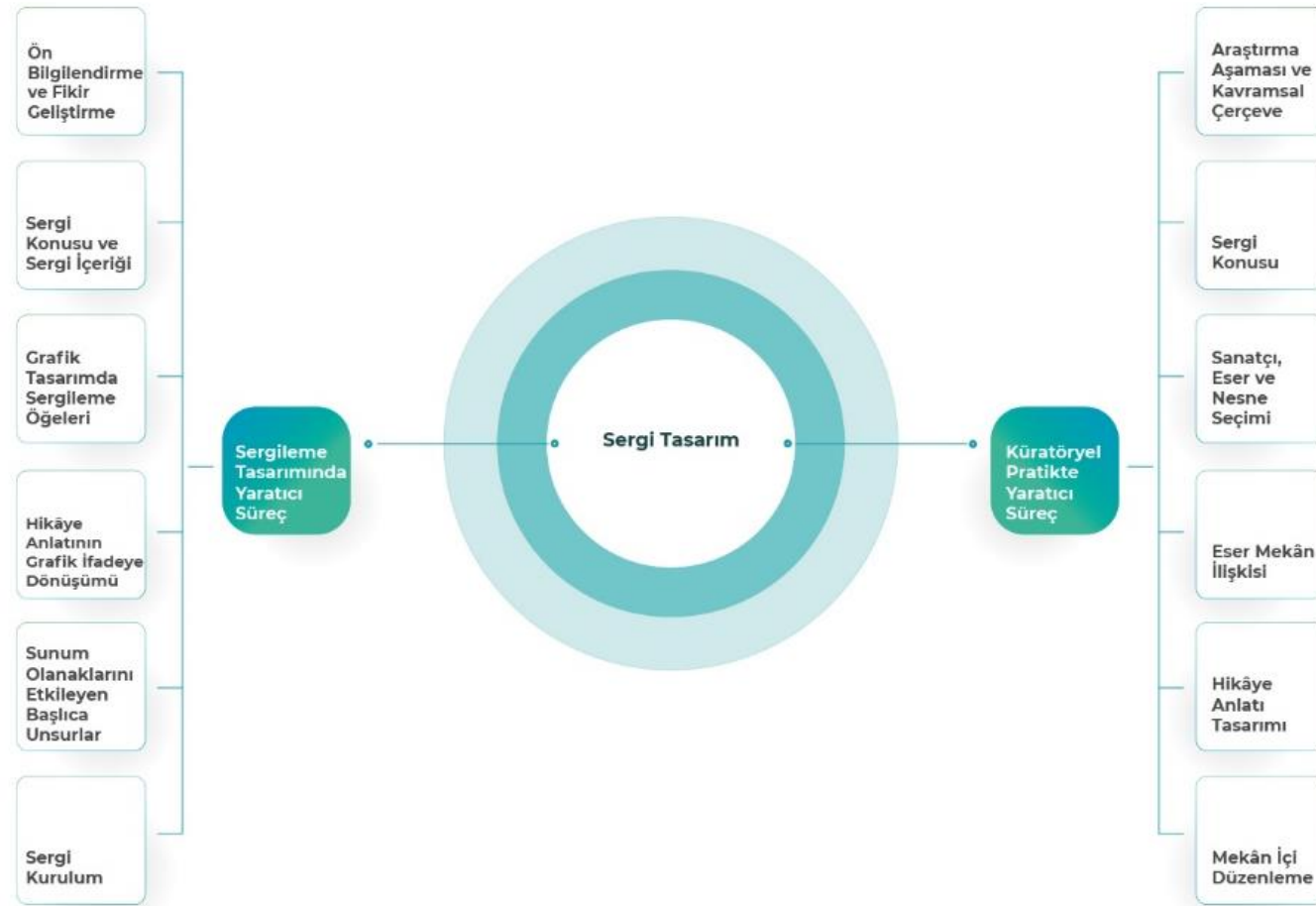
3.2. Sergi Tasarım Süreci

K rat r n üstlendiği sergi tasarımı belirli aşamalara sahip bir süreçtir. Bu aşamalar küratörün etrafında yer alan çeşitli alanlarda uzman kişiler tarafından yürütülmektedir. Bir film yönetmeni gibi tasarım süreci yöneten küratörü tarafından belirlenen uzmanlık alanlarıyla sergi tasarımı yaratım süreçlerini birlikte yürütmektedir. Günümüzde sergi tasarımları 21. yy. izleyicisi ile ba  kurmaya çalışan interdisipliner bir çalışma alanını oluşturmaktadır. (Marcus, 2021). Aynı zaman da bu durum sergi küratörünün kolektif çalışma içinde olan multidisipliner meslek olduğunu göstermektedir (Akay, 2021). Sergiler küratörün ürettiği sergi içeriği ve konusuyla  ekillenerek oluşturulan hikâye ile tasarlanmaktadır. Sergi tasarımının bir aktörü olarak sergileme tasarımını üstlenen grafik tasarımcısı ise renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme gibi sergileme elemanlarını kullanarak sergileme sunumunu hazırlamaktadır.

Sergi yapmak bir tasarım süreci olarak ele alındığında hareket ve hafızayı kullanarak gerçek zamanlı deneyimler yaratmayı ve çok katmanlı iletişim biçimleri kurmamızı ayrıca kurgulanan hikayeleri g rselli e döküp sergileme tasarımında ilgi çekici ve anlamlı bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Sergi tasarımları küratörün sergi içeriği ve konusuyla şekillenmektedir. Grafik tasarımcı sergileme tasarımında kullandığı elemanlarla hikâye anlatımını destekleyen görselleri oluşturmaktadır. Küratöryel pratikte sergi tasarım sürecine dahil olan grafik tasarımcıyla birlikte küratörün tasarımı süreçleri belirli aşamalarda kesi mektedir. Bu süreçlere hem küratörü hem de sergileme tasarımcısı açısından bakılmıştır (bkz. Görsel 24).

Görsel 24

Sergi Tasarımı



3.2.1. Küratöryel Pratikte Yaratım Süreci

Sergi tasarımını üstlenen küratörün yaratım süreci temelde araştırma ve kavramsal  er eve sergi konusu, sanatçı-eser ve nesne seçimi, eser mekân ilişkisi, hikâye anlatı tasarımı ve mekân içi düzenleme aşamalarından oluştuğu söylenbilir. Bu aşamalar küratöryel pratiğin çalışma biçimine göre farklılık gösterebilmektedir. Kurum ve bağımsız küratör ya da kurumlarda proje odaklı çalışan küratörler farklı süreçlerden ilerleme yapabilmektedir. Bir sergi yapımının yaratım süreci olarak ifade edilen bu başlıklar eş zamanlı yürütülmektedir. K rat r n düşünsel, kavramsal ve kuramsal bağlantıların alt yapısını oluşturmaktadır. İnterdisipliner bir çalışma içeren küratöryel pratiğin yaratım süreçlerinde farklı disiplinlerde uzmanlaşmış pek çok kişinin bir arada çalışma sürecini içerdiği söylenbilir.

K rat r n mekân içi düzenleme aşamasında sergileme tasarımcısı ile çalışması yeni bir yaratım sürecini ortaya çıkarmaktadır. Küratör ve grafik tasarımcısı mekân içi düzenleme aşamasında ortaya çıkan sergileme tasarımı yaratım süreçlerinde birlikte çalışmaktadır. Bu birliktelik sergi yapımı başladığında ortaya çıkmaktadır. Küratöryel pratik ve sergileme tasarımcısının yaratım süreçleri farklı başlıklar halinde aşamalandırılarak bölümlere ayrılmıştır.

3.2.1.1. Araştırma Aşaması ve Kavramsal  er eve

Küratör araştırma aşamasında belirlenen sergi türüne ve dinamiklerine bağlı sosyal bilimler alanında araştırmalar yapmaktadır. Araştırmayı derinleştirmek için sergi türünün (arşiv, arkeoloji, etnografya ayrıca retrospektif, kişisel-karma-grup) ihtiya ı doğrultusunda arkeolog, antropolog, sosyolog, psikolog, pedagog, araştırmacı, şair, yazar vb. gibi uzmanlardan destek almaktadır.

Serginin kavramsal  er evesi küratörün çalışma alanlarında (teknoloji, doğa, şehir, g   vb. gibi), sergi amacından söz eden ve sergi konusuna çalıştığı alanlardan

referans verebilen metinleri içermektedir. Kavramsal çerçeve sanatçı ve eser/nesne seçimini de etkileyen serginin amacını belirleyen içeriğe sahiptir. Küratör araştırma ve kavramsal çerçeveyi belirleyen genel hatlar üzerinde çalışır. Bu aŗamalar genel anlamda küratörün çalıştığı sosyal bilimler ve takip ettiği sanat-sanatçı üzerinden ger ekleŗir. Bu süreç ağırlıklı olarak küratörün çalışmasıyla sürdürülmektedir.

Araŗtırmanın geliŗtirilmesi için temel kavramların derlenmesi, sistemleŗtirilmesi ve sunulması kavramsal çerçeveyi oluŗturur ve araŗtırmalara rehberlik ederek gerekli metodolojiyi belirler.  zleyiciye rehberlik ederek sergi amacı ile ilgili soruları gerekçelendirir. Genelden özele doğru geliŗen analitik bir bakıŗ açısı gerektirir. Kavramsal çerçevenin yapısı araŗtırmanın doğasına ve metodolojiye bağlı olarak deđiŗebilir. Konu yaklaŗımının teorik temelleri, yasal dayanakları, tarihsel  er evesi, araŗtırma deđiŗkenleri gibi unsurların bütününü oluŗturur. Serginin konusu yöntemi ve tasarımı ayrıca temel kavramların tanımlanması, sıralanması ve sentezlenmesi genelden özele bilginin kaynağına atıfta bulunulması kavramsal çerçeveyi oluŗturur (Warbletoncouncil, *Kavramsal  er eve*, 2021).

Bir serginin mekân içinde yapılması ya da mek nsız olması ya da mekânın herhangi bir yer olması (cafe, büfe, galeri, müze, tamirhane vb.) araŗtırma süreci ve kavramsal çerçeveyi gerektirmektedir. Bu aŗamalar serginin omurgasını oluŗturduđu için kritik öneme sahiptir.

3.2.1.2. Sergi Konusu

Sergi konusu araŗtırma ve kavramsal  er eve ile ortaya çıkmaktadır. Serginin amacına göre ŗekillenmektedir. Bu süreç küratör ve etrafının fikirlerinden oluŗmaktadır. Sergi konusu belirlenirken bir fikirden baŗka bir fikre atlayarak yaratıcılığı harekete geçirecek arayıŗ içinde geliŗtirilir. Araŗtırma ve kavramsal  er eve ile oluŗturulan yeni

fikirler sergi konusunun oluşturabilir. Serginin niteliklerine bağlı olarak geliştirilen her düşünce bu eksen etrafında yorumlanmaya ve biçim almaya başlar (Locker, 2013). Sergi konusu belirlenmesi için yaratıcı fikirler üretmek gerekmektedir.

Paralel bir evren kurgulayarak hem bu dünya da hem de bu dünyanın dışında bir olay yaratabilmek ve bunun dengeli bir güç olmasını sağlayarak yüzeysel varsayımların ve klişelerin ötesinde bir konu belirlenmelidir. Sergi amacını da içinde barındıran sergi konusu izleyicide sorgulatan, eleştiren, sanatçılar ve eser/nesnelerle ile toplum arasında köprü kurmasını sağlayan bir düşünce olmalıdır (Marcus 2021).

3.2.3.3. Sanatçı Eser ve Nesne Seçimi

Küratörün sanat ve sanatçı araştırmaları sergi konusu ve çalışma alanlarını da kapsayan teknoloji, doğa, şehir, göç, vb. soyut kavramlarla ilişkilendirilen sanatçıları araştırmasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Eser seçimi sosyokültürel ve eğitim amacı da taşıyan geniş kitleleri kapsayan çeşitli nesnelerden de oluşabilmektedir. Eser seçimlerinde sergiyle ilişkilendirilen kavramlarla ilgili nesneler seçilmektedir. Örneğin karagöz, orta oyunu ve gölge ilişkisi, altın ve gümüş sikke ile kurulabilen para ilişkisi, mezar ve lahit arasındaki ölüm kavramı ya da gaz lambaları, ünlü yazarlar, göbeklitepe, antik mısır-yunan-roma, heykel, ..., dergi, kitap, vb. gibi kavramları ve anlatıları destekler nitelikte olmaları seçimi belirleyen etkenler arasında olabilir. Bu seçim serginin bütününe kapsayıcı nitelikte kritik bir durumdur. Serginin sanatçı-eser/nesne seçimiyle de hedef kitlesiyle kurduğu ilişki bağları bütünü ile uyum sağlaması önemli bir unsur sayılabilir

Sanatçı ve eser seçimleri ya da nesne seçimleri küratörün sosyal bilimler ve sanat bilgisi ile ilişkilidir. Bu nesneler eleştirel, akılcı, samimi, şeffaf ve empati kurabilen sergiler oluşturmak açısından estetik, formel ve içerik olarak farklı

yaklaşımlarla bir araya getirmelidir. K rat r n ilgili olduğu sanat alanı ya da çalışma alanı ne olursa olsun  ağdaş sanatın eklektik, çoğulcu ve heterojen aynı zamanda interdisipliner, transdisipliner, interaktif, plüralist ve dijital hali ile ilişki içindedir (Marcus 2021). K rat r n sanatçı çevresi ile olan ilişkileri, eserleri ve sergi konusu ile bağlantı nesneler seçimi etkilemektedir. Bu aşama büyük ölçüde küratör tarafından belirlenmektedir. Arşiv, arkeoloji, etnografya ve kültüre mal olmuş soyut kavram ve anlatılar tarihi kişiler için de yapılan sergilerde eser ya da nesne seçimi disiplinlerarası fikir alışverişi ile belirlenmektedir.

3.2.1.4. Eser Mekân İlişkisi

Sergilenmeye karar kılınan eser-iş/nesneler mekân özelinde yerleştirilmeye başlanır. Nesnelerin mekân içinde nereye asılacağı (duvarda, tavanda, yerde) ya da nasıl yerleştirileceği kaide üstünde, vitrin içinde, duvarda asılarak olması mekân eser arası uyumun bir parçasını oluşturduğu söylenbilir.

Eser mekân arasında kurulan ilişkilerle bir şeyler yaratılabilmektedir. Sergi konusuyla bağlantılı olan bu aşamada nesnelerin yerleşimleri bir sergileme yaklaşım ortaya çıkarmakta ve sergileme modellerini içermektedir. Sergileme modeli mekân içinde düzenlemenin belirleyicisi olarak rol almaktadır. Mekân içi düzende oluşan görsel ritim sergi amacını desteklediği bilinmektedir

Eserler ya da nesneler birbiri ile kurduğu tarih, malzeme, dönem vb. gibi başlıklar altında toplanabilmektedir. Nesnelerin birbirleri ile arasındaki oluşturulan görsel uyum yapılan serginin amacına göre ortaya çıkar ve mekân içinde sergileme tavrını belirler. Holostik, salon estetiği, galeri-whitecube, avangart tasarımları ve hikâye anlatımlı sergileme modellerinin birer yaklaşım olduğu söylenbilir. Küratör sergileme yaklaşımı ile eserlerin mekânda yerleştirilmesini belirleyerek eser/nesnelerin mekânda

birbirleriyle arasında oluşturulacak bağı kurabilmektedir. K rat r n sergileme yaklaşımını izleyiciye sunabilmesi için iki ve üç boyutlu tasarım bilgisi gerektirebilmektedir.

Sergileme yaklaşımları ile eser/nesneler ile kurulan mekânsal ilişkiler bütünü izleyici ile iletişim kurabilmeyi kolaylaştıracak sunum tekniklerinde uzman mimar, grafik tasarımcı, dekoratör ve ışık tasarımcılarından yapılabilmektedir.

3.2.1.5. Hikâye Anlatımı Tasarımı

Hikâye anlatıcılığı, hik yeleştirme ve kurgulamanın yanı sıra hikâyenin çalışma biçimlerinin geliştirilmesi küratörün ve tasarımcı ekibin birlikte çalışmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu süreçler hikâye anlatımı konusunda uzman bilgisine sahip kişiler tarafından sürdürülmektedir. Küratöryel pratikte yaratım süreçlerinde araştırma aşamasında elde edilen kaynaklar ve kavramsal  er eve etrafında toplanan bilgilerden sergi konusu ortaya çıkmaktadır. Sergi konusu ve amacı doğrultusunda aktarılmak istenilen mesaj hedef kitlede ilgi uyandırmakta yaratıcı bağlantıların kurulmasını sağlamaktadır. Küratöryel pratik yaratım süreç içerisinde yer alan hikâye anlatımı tasarımı ana konunun etrafında sergi amacını hedef kitleye *senografi* hikâye anlatım tekniği kullanarak aktarabilmeyi amaçlayan sergileme yaklaşımı modeli olduğu söylenebilir. Senografinin temel faaliyeti belirlenmiş kavramsal ya da maddesel bir içeriği üç boyutlu ve anlatısı olan bir mekâna dönüştürmektir (Avar, 2019).

Tasarım hizmetindeki bütün ilkeleri ve elemanlarından (nokta, biçim, renk, malzeme, doku, ışık, kompozisyon vb.) hikâye anlatımını doğru şekilde ifade etmesi için yararlanılmaktadır. Hikâye anlatımı ziyaretçinin deneyimiyle belirli bir rota üzerinde direkt ya da s bliminal olarak mesaj iletmeye yardımcı olur. Hikâye anlatımı özünde içerik yorumlama süreci olarak tanımlanabilir. “Esas olarak içerik

yorumlama/tercüme sürecidir ve bugünün müzecilik anlayışında giderek bu yönde gelişmektedir” (Şener, 2014, s.20). Bu aşamada sergi eser ya da nesnelerinin altında yatan hikayeler mekânsal bir kurguya çevrilmektedir. Bu sergiler ilgi çekici ve merak uyandırıcı olduğu kadar aynı zamanda ziyaretçilerin konu üzerinde düşünmelerini sağlamaktadır (Demir, 2009). Serginin ana konusunu ve içerdiği hikâye anlatımına dönüştürülerek sergi ile izleyiciye iletmek istenilen mesajı güçlü kılabilir. Hikâyesi olmadan büyük bir sergileme açmaya çalışmak karışıklığı ve kopuk yorumlamayı davet etmek anlamındadır” ve hikâye anlatımı ile sunulan bir sergilemenin iletmek istediği mesajlar üzerinde insanların durup incelemelerine düşünmelerine fırsat tanıdığını ve mekân ile bağlantı kurmalarına yardımcı olduğu ileri sürülmektedir (Aykut, 2017).

Bu bağlamda hikâye anlatımının geniş kitleler tarafından anlaşılabilir hale gelmesi için grafik tasarımcı, mimar, ışık tasarımcısı ve dekoratör gibi uzmanlık alanlarından yararlanılır. Grafik tasarımının bir mesajı iletmadaki gücü sayesinde hikâyeleştirilen anlatımı grafik bir dile dönüştürülmektedir. Aktarılmak istenilen mesaj grafik tasarımda sergileme öğeleri sergileme tasarımcısı tarafından kullanılarak iletmeye çalışmaktadır.

Küratörün yaratım sürecinde önemli aşamalardan bir diğeri başlık ise mekân içi düzenlemedir. İzleyiciye sunulan sergileme teknikleri farklılıklar gösterebilmektedir. Sergileme tasarımcısına ihtiyaç olmayan sergiler yapılmaktadır.

3.2.1.6. Mekân İçi Düzenleme

Küratör sergi tasarımı yaratım sürecinde geliştirdiği aşamaların sonucunu mekân içi düzenlemede uygulamaya başlar. Serginin mekân içi düzenlemesi küratör

tarafından projelendirilir. Eserlerin mekân içinde yerleşim düzenlemesinde Sketchup¹⁵ gibi programlardan yararlanıldığı bilinmektedir. K rat r n bu aşamada sunum tekniklerine ve sergileme yaklaşımı modelleri hakkında bilgi sahibi olması beklenmektedir.

Mekân içi düzenleme sergileme tasarımcısı ile küratörün birebir çalışma alanıdır. Küratör sergi tasarımında konuya bütünlük kazandıracak yaratıcı tasarımlar üreten grafik tasarımcı, mimar, ışık tasarımcısı, dekoratör vb. gibi uzman kişilere birlikte çalışmaktadır. Serginin ihtiya ı doğrultusunda konusu, amacı ve aktarılmak istenilen mesajı en iyi biçimde destekleyecek tasarım pratiğini ve ilgili üsluptaki tasarımcıyla çalışma sürecidir. Sergi tasarımcısı hikâyeyi teknoloji ürünlerini, etkileşimli sergi öğelerini, görselleri ve diğer tasarım unsurlarını en etkili şekilde kullanabilmeli ve ilgili disiplinlerle koordineli olarak çalışmalarını sürdürmelidir (Aykut, 2017).

Holostik sergileme yaklaşımı veya salon estetiği yaklaşımı ya da galeri-*whitecube* sergi modelleri günümüzde bir anlamda klasik olarak kullanılan sergileme yöntemlerini oluşturmaktadır. Küratöryel pratikte yaratım süreçlerinde üretilen fikir, vizyon, kavramsal  er eve, amaç, sanat-sanatçı/eser mekân ilişkisi, ilgili sergileme modelini gerektiren bir sunuma ve mekâna ihtiyaç duymaktadır. Bir serginin planlanma aşamasında hedeflenen ziyaretçi kitlesi için iletilmek istenen mesaj mutlaka belirlenmeli ve hikâye konusu bir anlatı ile geliştirilmelidir (Lorenc, vd. 2007).

Mekânın fiziksel özellikleri her ne kadar sergileme alanı ile ilişkili olsa da mekânın yapısı da sergi tasarımını destekleyen dinamikler taşımaktadır. Yapının mimari kullanım amacına göre yeniden tasarlanması ve toplumsal hafızada bulunan rolü

¹⁵ SketchUp, mimarlar, mühendisler, film yapımcıları, oyun geliştiricileri ve üç boyutlu modelleme gerektiren hemen her alandaki kullanıcılar için tasarlanmış bir üç boyutlu modelleme yazılımıdır.

gibi sergi tasarımı pekiştiren olgular barındırabilmektedir. Mekân içinde sergi alanının belirlenmesi, sergileme nesnelerinin mekân içinde nerede (duvar, tavan, zemin, vs.) ve ne ile (çerçeve, vitrin, kaide vb.) konumlanacağını kararlaştırılması sergileme alanının fiziksel özelliklerinin sunumlara etkisini göstermektedir. Bu alan yerinde görülerek incelenmesi, mekânın tasarımcı tarafından tanınması, küratör ile sergileme modeli üzerinde fikir paylaşımı yapması sergileme tasarımının sağlıklı bir süreçte ilerlemesini sağlamaktadır.

Sosyal, kültürel ve eğitim amacı da taşıyan sergiler geniş bir hedef kitlesi bulunmaktadır. Bu sergilerin hedef kitlede ilgi çekici, merak uyandırıcı, bilgilendirici olması beklenir. Geniş bir hedef kitlesine sahip sergilerde mesajın kolaylıkla anlaşılabilir olması izleyicinin sergi ile bağ kurmasına sebep olmaktadır. Aktarılmak istenilen bilginin sınıflandırılması ve izleyiciye sunulması çeşitli görsel elemanlar, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirilme kullanımıyla etkili olacağı söylenebilir. Hikâye anlatımının grafik dile dönüştürülmesi bu anlamda uzmanlık gerektiren bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Grafik tasarımı sergileme tasarımında sıklıkla başvurulmuş önemli bir disiplin haline gelmiştir. Sergileme tasarımcısının hikâye anlatımını grafik ifade biçimine dönüştürülmesindeki uzmanlık bilgisiyle yaratıcı ekipte yer alan önemli aktördür.

3.2.2. Sergileme Tasarımında Yaratım Süreci

Küratöryel pratikte mekân içi düzenleme aşamasında sergileme tekniklerinde uzman bir disipline ihtiyaç duymasıyla sergileme tasarımında yaratım süreçleri ortaya çıkmaktadır. Sergileme tasarımcısının hangi disiplinden olacağı küratör tarafından belirlenmekle birlikte serginin türüne yapısına göre ortaya çıkmaktadır. Üç boyutlu sergileme elemanları ile sunum ihtiyacı görülürse sergileme tasarımcısı mimar, iç mimar, endüstriyel tasarımcı olabilir. Arşiv, arkeoloji, etnografya ve kişisel-karma-

grup, retrospektif gibi sergilerde çok fazla bilgi ve belge bulunduğu için grafik tasarımın bir mesajı iletmedeki etkin gücünden faydalanılır.

Sergileme tasarımcıları sergileme ve sunum tekniklerini uzmanlık bilgisine sahip olmalıdır. Küratöryel pratikte hikâye anlatımı tasarımında elde edilen verileri grafik tasarım sergileme öğeleri ve diğer tasarım unsurlarını en etkili şekilde kullanabilmeli ve ilgili disiplinlerle koordineli olarak çalışmalarını sürdürmelidir. Karamustafa'ya göre sergileme tasarımı “sergilenmesi istenen konunun ziyaretçi ile mekânda karşılaşan ve insanların aksiyonlarını ziyaretin başından sonuna yönetir ve bütünde serginin mesajını en etkili biçimde iletebilme becerisidir” (Karamustafa, 2009, s.79).

Küratör sergi anlatısının ifade biçimini en iyi yansıtacak tasarım üslubuna yakın tasarımcı ile çalışmaktadır. Estetik üslup serginin konusu ile uyum içerisinde olması anlatımı desteklediği bilinmektedir. Küratörün etrafında gelişen düşünsel süreç fikir geliştirme, eskiz, konsept, ölçeklendirme ve maketlerle birlikte yapılan modellemeler başlangıç aşamalarını oluşturur. Bu süreç küratör ve sergileme tasarımcısının yoğun iş birliği ile sürdürülmektedir. Sergileme tasarımında yaratım süreçleri, ön anlatım ve fikir geliştirme, sergi konusu ve içeriği, grafik tasarımda sergileme öğeleri (renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema, yönlendirme), hikâye anlatımının grafik ifadeye dönüşümü, sunum tekniklerini etkileyen başlıca unsurlar ve son olarak sergi kurulumunu içermektedir.

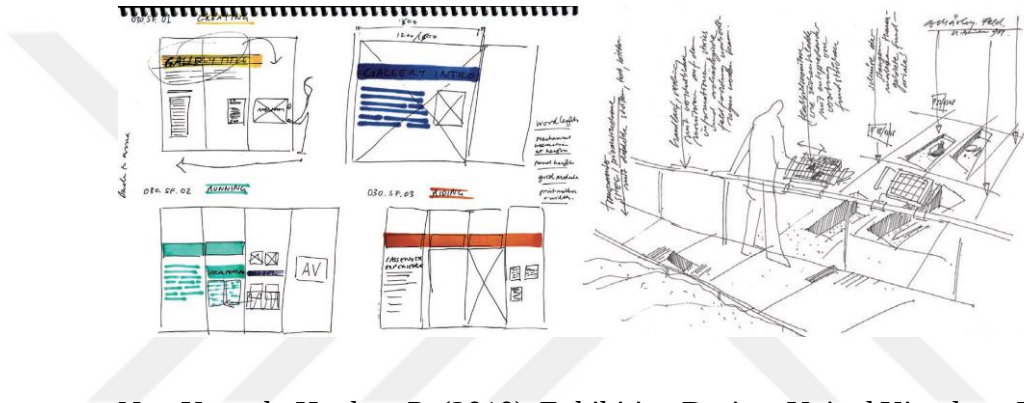
3.2.2.1 Ön Bilgilendirme ve Fikir Geliştirme

Küratörün daveti ile yaratım sürecinde rol alan sergileme tasarımcısı serginin izleyiciye sunulması konusunda kritik öneme sahip bir aktördür. Sergi içeriği ve konusu hakkında sunulan ön bilgilendirme sergileme tasarımcısı ile küratörü bir araya

getirmektedir. Ön bilgilendirme sergileme tasarımcısının eskiz, konsept belirleme, ölçeklendirme ve maketler ile son bulan sergileme tasarımı yaratım sürecinin ilk aşamasını oluşturmaktadır (bkz. Görsel 25). Sergileme tasarımcısı ön bilgilendirmede elde ettiği fikirlerini el ve göz arasındaki koordinasyon ilişkisiyle iki boyutlu çizim düzeyinden üç boyutlu yüzeye aktarır fikirlerinin “görünmesine” yardımcı olan bir araç olarak modelleme yöntemini kullanmaktadır (Locker, 2013) (bkz. Görsel 26).

Görsel 25

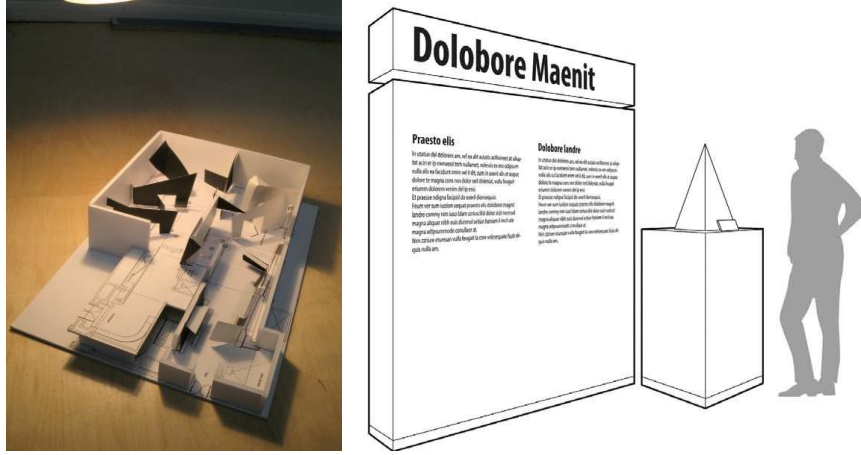
Sergileme Tasarımı Mekân Ölçeklendirme



Not. Kaynak: Hughes, P. (2010). Exhibition Design, United Kingdom, Laurence King Publishing, s.110-119

Görsel 26

Üç Boyutlu Modelleme



Not. Kaynak: Hughes, P. (2010). Exhibition Design, United Kingdom, Laurence King Publishing, s.90-119

Sergileme tasarımcısı nesnelerle birlikte görüntülenen metin ve renk hiyerarşisi içinde ızgara planda sergi nesnelerini metin, gövde, başlık ve renk tonlarının hiyerarşisini gösteren çizimler aracılığıyla fikirlerini görünebilir kılmaktadır. Eskiz aşamasını ölçeklendirme ve maket aşamalarını takip eder. Sergi konseptinin mekân içinde nasıl konumlanacağını ön gösterimi olarak küratör ile paylaşılır ve fikir birliğine varılır. Bu aşamalar iki boyutlu ya da üç boyutlu düzlemde ölçeklendirmeler yöntemi ile gerçekleştirilmektedir. Bu ölçeklendirmelerde izleyicinin nesneler ile nasıl karşılaşacağı hangi grafik tasarım sergileme öğelerinin kullanılacağı yer almaktadır.

Avcı bu süreci şöyle değerlendirmektedir. “Hikâye akışı ve içeriğe dair her önerimi mutlaka küratörlerle de tartışırım. İçeriğin uzmanları olarak ortaya çıkacak netice onların kararıdır. Ancak ben teknik içerikle sınırlı kalmayıp yaratıcı bağlantılar kurmayı ve neticede bunları küratörlerin onayına sunmayı daha etkili buluyorum” (Şener, 2014, s.22). Sergileme tasarımcısından sergileme sunum yaklaşımlarında uzman, malzeme ve teknik konuda bilgili ve yaratıcı fikirler önermesi beklenmektedir.

Küratörün araştırma aşamasında elde ettiği bilgileri sergileme tasarımcısı ile paylaşmaktadır. Sergileme tasarımcısı bilgiyi sınıflandırmakta ve algılarına bilirliliğini kolaylaştıracak parçalara bölmekte ve bütünü oluşturmaktadır. Sergileme tasarımcısı konsept geliştirmeyi küratör ile varılan fikir birliğinde uygulamaya koyar. Konseptin gelişmesi eskiz ve modelleme çalışmalarının sunulma süreciyle devam etmektedir.

Demir'in aktarımıyla Lord'a göre; sergi tasarım konseptinden önce bazı ana planlama kararları gereklidir. Bunlar doğrusal ilerleme yöntemi, açık-kapalı plan sergi alanları, sabit duvarlar ve/veya panelleri, açık veya asma tava ya da doğal ve/veya yapay ışık mı? Konularının kesinleşmesi gerekmektedir (Demir, 2012:480). Sergi konseptinin ortaya çıkması sergi konusu ile ilişkilendirilen sergi modeli yaklaşımına biçimsel olarak uyum sağlayan özellikler taşınmalıdır. Arkeolojik kazı hikayesi konseptine sahip bir sergide kazı alanın çalışma bölümü sergi alanına dönüştürülmesi sergileme konseptine örnek olarak gösterilebilmektedir (bkz. Görsel 27). Konsept geliştirme sergi öyküsünün tüm unsurlarıyla şekillenip yönünün çizildiği yerdir (Lorenc, vd. 2007).

Görsel 27

Anamed Galeri "Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük" Sergisi



Not. Kaynak: Anamed. (t.y.) *Bir Kazı Hikâyesi: Çatalhöyük*

<https://anamed.ku.edu.tr/events/bir-kazi-hikayesi-catalhoyuk/>

3.2.2.2. Sergi Konusu ve Sergi İçeriği

Sergileme tasarımcısı ön bilgilendirmede elde ettiği sergi konusuna yaklaşımı arkeoloji, etnografya, kişisel, retrospektif sergilerde çok fazla bilgiyi görsel olarak izlenebilir hale dönüştürmesi yaratıcı sonuçlar doğurabilmektedir. Sergileme tasarımcısı hikâye anlatısında belirli bir odak noktası oluşturmakla sergiyi kolay anlaşılabilir kılmaktadır. Örneğin bir arşiv sergisinde küratörün araştırma aşamasında ilgili konu etrafında elde ettiği fotoğrafların sayısının fazla olmasına çözüm olarak sergileme tasarımcısının bilgiyi sınıflandırarak ayrıştırmakta ve alakalı bilgileri aynı renk tonları ile bağlamasıyla sonuçlandırmaktadır. Böylelikle fazla karmaşık olan bilgilerin algılanmaları kolaylaşır ve izleyici için merak uyandırır. Sergileme tasarımcısı grafik tasarım disiplininin sergi konusunu anlatmaya yardımcı olacak renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme gibi birtakım öğeler ile anlatımı basit görsellere dönüştürmektedir. “Bu öğelerle desteklenen konu ise sergilemeyi daha geniş bir anlatımla ziyaretçi ile buluşturmaktadır” (Aykut, 2017, s.220).

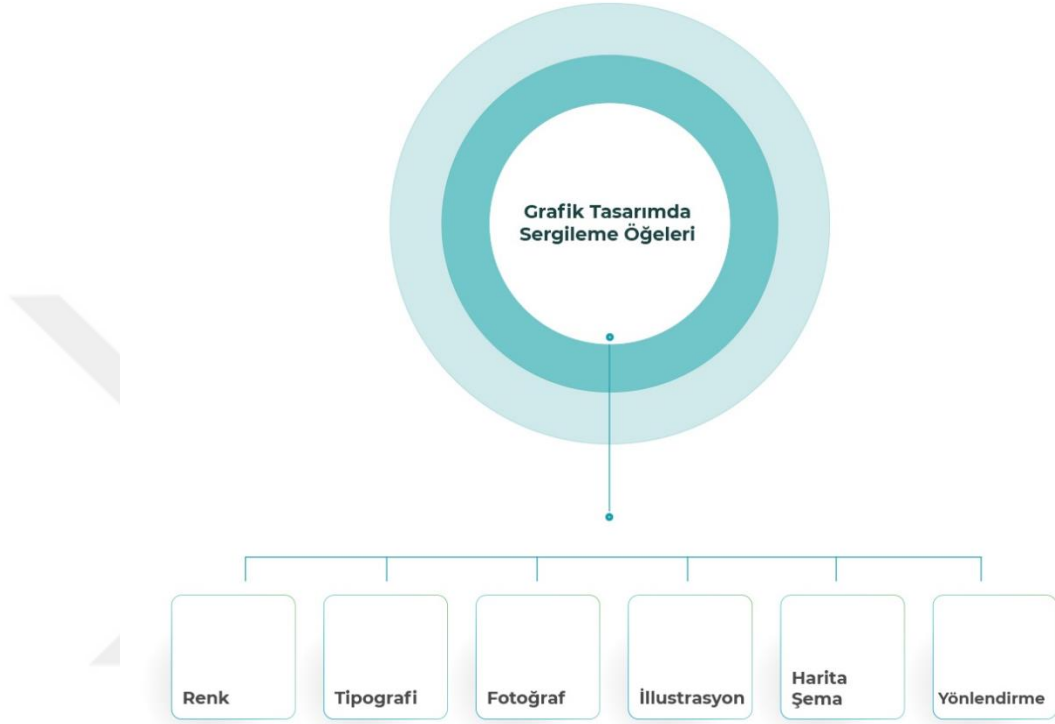
3.2.2.3. Grafik Tasarımda Sergileme Öğeleri

Sergileme tasarımcısı grafik tasarımın renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme gibi çeşitli görsel elemanlarla vurgulanması istenilen fikirlerin iletilmesine yardımcı olarak hikâye anlatımını güçlü kılan tasarımlar üretebilmektedir. Sergi tasarımı üzerinde çalışan grafik tasarımcı, ziyaretçilerle iletişim kurmak için doğru görsel öğeleri seçmelidir (Demir, 2012) (bkz. Görsel 28). Grafik tasarım mesajı iletmek açısından oldukça önemli rol oynar. Uzman küratör ile halk arasındaki yorum köprüsünün temellerini oluşturur. Bir sergideki grafik tasarım ve üç boyutlu bileşenler ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır. Önemli projelerde sergi

tasarımcıları grafik metin yazarları birlikte çalışarak mantıklı bir anlatımı belirgin bir ritme çekerek tutarlı bir tasarım dili yaratırlar (Locker, 2013).

Görsel 28

Grafik Tasarımda Sergileme Tasarımı Öğeleri



Bu elemanlar ile elde edilen görseller bilgi iletişimini sentezleyerek pekiştirmeye yardımcı olur. Sergileme tasarımında anlatımı kolaylaştırmakla birlikte sergi modeli¹⁶ yaklaşımını destekleyen yaratıcı sonuçları birleştirmektedir.

Sergileme tasarımında önemli faktörlerden biri olan renk ve kontrast dönemi ya da ortamı yansıtmak amacıyla kullanılır. Sergileme tasarımcısının kullandığı renk paletlerinde sergi hikâye anlatımını destekleyecek seçimlerde bulunmalıdır. Sergi nesneleri bir sanatçının eseri ise eserlerde kullanılan ağırlıklı renk tonları üzerinden seçimler söz konusu anlatımın aktarımı ve mesajı iletmede ilgi uyandırıcı

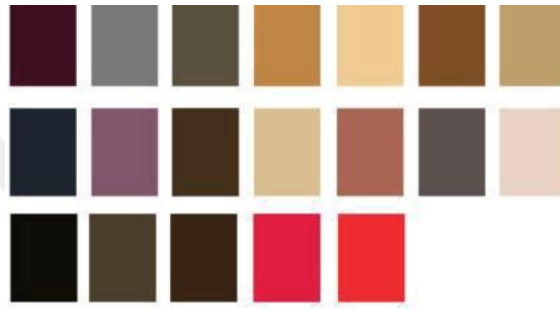
¹⁶ Holostik, Salon Estetiği, Galeri-WhiteCube, Hikâye Anlatımlı

olabilmektedir. “Tasarım hizmetindeki bütün araçlarla bu mesajı en doğru şekilde ifade eder” (Şener 2014, s.20).

Grafik tasarımcı, ... dönemi yansıtmak için çoğunlukla solarize (kahverengi, krem, gri tonları), nadiren vermiyon kırmızısı gibi parlak renkler içeren palet oluşturmuştur (Demir, 2012, s.497) (bkz. Görsel 29).

Görsel 29

Mimar Kemaleddin Müzesi'nin Sergi Tasarımı Renkleri



Not. Kaynak: Demir, Ç. (2012). *Graphic Design For A Permanent Exhibition: Exhibition Design Of The Museum Mimar Kemaleddin*. Procedia-Social and Behavioral Sciences, Sayı 51, s.497

Yazılı anlatımın görsel sanatı şeklinde ifade edilen tipografi görsel iletişimin uygulandığı tüm alanları kapsamaktadır. Yazı karakteri sergi amacına uyumlu sergi modelinde ya da döneminin estetik karakterine uygunluğunu gözetilerek belirlenmelidir. Anlaşılır bir yazı karakteri seçildiğinde iletilmek istenilen mesajın okuyucuya aktarılmasına kolaylık kazandırmaktadır. İzleyicide ilgi ve merak uyandıran tasarım bilginin sınıflandırılmasına ve ayrıştırılmasında düzenli hiyerarşiden yararlanılmaktadır. İçerikle ilişkisi olan tarihsel yazı tiplerini, renk kombinasyonlarını ve alt tabakaları kullanan bağlamsal grafikler sergi dönemini çağrıştırıyor ya da en azından ona atıfta bulunuyor olmalıdır. Örneğin Pop Art ya da Art Nouveau sergilerinde dönem yazı tipleri ve düzen stilleri kullanılabilir. Çünkü her iki konu da güçlü ve tanınabilir görsel çağrışımlara ve tipografik stillere sahiptir. Bunlar, tasarımcının

becerilerini ziyaretçilerin zihninde ustaca uyandırmak için kullanmasına yardımcı olur (Hughes, 2010). Grafik anlamda tipografiyi kullanarak oluşturulan sergileme tasarımlarında dilin anlam konusundaki sınırsız potansiyelini kullanarak kavramsal çerçeveyi zamana ve mekâna karşı bağımsız kılmaktadır. Tipografi kelimeler ve kavramlar aracılığı ile insanların çevreleri ve çevrelerindekiyle ilişkilerini yorumu açmaktadır (Büyükarman, 2018).

Sergileme tasarımlarında bir fikri bir hikâyeyi bir düşüncüyü aktarmada hedef kitle ile etkili iletişime olanak sağlayan görsel ifade biçimleri arasında tipografi yer alır... Tipografi yazılı bir fikrin görsel biçimde verilmesi anlamına gelir... sanatsal siyasi veya felsefi hareketleri sembolize edebilir ya da bir kişi veya kuruluşun kişiliğini ifade edebilir (Karaalioğlu, 2019, s.46) (bkz. Görsel 30).

Görsel 30

“Jan Tschichold ve Yeni Tipografi” Sergisi Tipografi Kullanımı



Not. Kaynak: Bgc.bard. (Şubat, 2019). *Jan Tschichold and the New Typography Graphic Design Between the World Wars Past Exhibition February 14 – July 7, 2019*

<https://www.bgc.bard.edu/exhibitions/exhibitions/89/jan-tschichold-and-the-new>

Hikayeleri görselleştirmek için kullanılan illüstrasyon evrensel bir dile sahiptir. Sözlü anlatısı olmayan bir tür görsel iletişim aracıdır. Farklı üslup ve çizim teknikleriyle iç mekânda güçlü bir görsel etki yaratır. Mekân içinde hikâye anlatımını çizgi olarak görsel bir dile dönüştürmektedir. Sergileme tasarımlarında hikâye anlatımını görsel bir anlatım ile kurgulayıp ziyaretçiyi hikâye içine sürükleyerek sergi amacına katkıda bulunur. Sergiye merak uyandıran illüstrasyonlar izleyicinin dikkatini çekip detaylara yönlendirmektedir. Bu illüstrasyonlar ziyaretçinin sergi atmosferini deneyimlemesine katkıda bulunmaktadır. İlgi çekici merak uyandıran illüstrasyonlar ziyaretçinin bir konu üzerine odaklanmasını sağlayarak sergi hakkında bilginin iletilmesine yardımcı olmaktadır. Çeşitli serbest teknik ve stillerde yapılmış olan illüstrasyonlar güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılır. “İllüstrasyon başlık slogan ya da metin gibi sözel unsurları görsel açıdan betimleyen ya da yorumlayan tüm öğelere verilen isimdir” (Emre Becer 1999 s.210) (bkz. Görsel 31).

Görsel 31

“Moskova’yı Hayal Et” Sergisi İllüstrasyon Kullanımı



Not. Kaynak: Divisare. (Mart, 2019). *Kuehn Malvezzi Imagine Moscow*

<https://divisare.com/projects/382654-kuehn-malvezzi-imagine-moscow>

Sergileme tasarımcısı oluşturulan hikâye anlatımının grafik dile dönüşümünde ayrıca illüstrasyon tekniğinden de yararlanmaktadır. Dönemin, sanatçının, nesnenin ve kavramların arasında kurulan üslup birliği hikâye anlatımına katkı sağlayarak izleyici etkileyebilmektedir. Sergileme tasarımcısının illüstrasyon tekniğine hâkim olması beklenir ya da sergileme bir çizer tarafından yapılabilir. Bu küratörün seçimi ile belirlenecek bir durumdur. Küratörün araştırma aşamasında elde ettiği bilgiler arasından illüstrasyonla ilişkili materyaller değerli görülebilir. Örneğin retrospektif bir sergide sanatçının kişisel defterine çizdiği illüstrasyonlar sergi için kullanılabilir. Sergileme tasarımında illüstrasyon kullanırken yaratıcı çözümler üretilmesi beklenmektedir.

Tasarımın siyah zemin üzerine beyaz olarak yerleştirilmiş yazı ve televizyon çerçevesi illüstrasyonu ile kontrast bir etki yaratılmıştır (Demir, 2009, s. 61) (bkz. Görsel 32).

Görsel 32

Yeni Tasarım Fuarı “İnnovative” Başlıklı Sergileme Tasarımında İllüstrasyon Kullanımı



Not. Kaynak: Demir, Ç. (2009). Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri Sanat ve Tasarımı Dergisi 1 (2), s.61

Sergileme tasarımımda fotoğraf kullanımı çok uzun süredir devamlılığı olan bir uygulamadır. Teknolojik gelişmeler ile fotoğrafın mekanlar ölçeğinde kullanımları artmıştır. Sergilerde fotoğraf hikâye anlatımını destekleyecek önemli etkiye sahiptir. Çeşitli uygulama biçimleriyle bir serginin hikayesini kayıtlı belgeleri ile ortaya koyabilmektedir. Fotoğrafların sergilenmesi de yaratıcı çözümler gerektiren bir tasarım sürecidir. Bilgi ve kayıt altına alma açısından da önemli olan fotoğraf kullanımı sergi amacı doğrultusunda hikâye anlatımını ziyaretçiye görsel olarak ulaştırmaktadır. Sergi amacı izleyiciyle iletişim kurmak ve onlara ulaşmaktır. Grafik tasarım ve sergi tasarımı iletişimin ilk araçlarıdır. Kısaca sergi tasarımı izleyici ile sergilenen arasında bir köprü kurmaktır (Demir, 2019).

Küratörün araştırma aşamasında elde ettiği fotoğraflar sergileme tasarımımda hikâye anlatımını kurgulamak için kullanılmaktadır. Hangi fotoğrafların sergileneceği hikâye anlatı tasarımının odak noktası üzerinden belirlenmektedir. Kronolojik bir anlatımı olan sergide tüm fotoğrafların kullanılması yerine sınıflandırılan bilgi ile alakalı fotoğrafların seçilmesi anlatımı kolaylaştırmaktadır. Sergi dönemini yansıtan fotoğraf kullanımı konseptte uygun bir tasarım oluşturmaktadır. Renk, illüstrasyon, tipografi ve diğer görsel elemanlar gibi fotoğraf kullanımı da sergi konusunu ve amacına uygun konseptle belirlenmektedir. Sergi mesajının hikâye anlatımı kurgusuyla tasarlanmasına yardımcı olarak izleyiciyle iletişim kurmakta ve sergi ile ilgili bilgi vermeyi amaçlamaktadır. Fotoğraf bir sanatçının eseri iken tasarımcılar tarafından teknolojik düzenlemeler yapılarak yeni bir tasarım ögesi yaratmaktadır ve mekânın ruhunu kişiye daha açık bir dille yansıtmaktadır (bkz. Görsel 33).

Görsel 33

“Yeraltı Sergisi” Fotoğraf Kullanımı Örneği



Not. Kaynak: Sydneylivingmuseums. (t.y.) *Behind The Scenes: Underworld Exhibition Design*

<https://sydneylivingmuseums.com.au/underworld/blog/behind-scenes-underworld-exhibition-design>

Bilgilendirme tasarımı uygulama alanlarında haritalar, infografikler ve çevresel grafik tasarımı adı altında yönlendirme, işaretleme, yer imleri, piktogram kullanılan sergileme tasarımı uygulamaları çalışmaları multidisipliner olarak sürdürülmektedir. Sergileme tasarımcısı hikâye anlatımını görselleştirirken grafik tasarımın pek çok alanından faydalanmaktadır. Sergi hikâye anlatımında bulunan mesajı verilerin grafikler ya da şemalar ile görselleştirilmesiyle ortaya çıkan bilgi grafiği ziyaretçiye ilgi uyandırabilir. Serginin görsel olarak sadeleştirilmiş hali harita ve şematik diyagramlar aracılığıyla ziyaretçiye sergi hakkında bilgi verilebilmektedir. “Grafik görselleştirme kronolojik olarak zamanı algılamayı kolaylaştırır” (Nalça, 2021).

Sergilerde haritalama ve şema uygulamalarında yaratıcı çözümler ile karşılaşılmaktadır. Örneğin Koç Müzesi Anamed iş birliği ile gerçekleşen *Çeperde/İstanbul Kara Suları* sergisi küratörlüğünü Figen Kıvılcım sergileme

tasarımını ise Yeşim Demir üstlenmiştir. Demir, sergide yapılan haritalandırmayı şöyle ifade ediyor; “Renk ile enformasyon ilişkisi ana temayla uyumlu giden soyutlamayla bilgi fazlalığının kontrol edilmesi, ölçek yerleşim, koordinat bilgileri, yerde bir kot düşümü hipodrom üzerinde kuş ölçümü haritalandırma yapıldı.” (Demir, 2019) (bkz. Görsel 33). Sergileme tasarımcısının çok yönlü olması tasarım elemanlarını daha etkin kullanabilmesine yol açmaktadır.

Görsel 34

Anamed Galeri “ÇEPERDE İstanbul Kara Surları” Sergisi



Not. Kaynak: Anamed. (2016, 10) *ÇEPERDE İstanbul Kara Surları*

<https://anamed.ku.edu.tr/events/ceperde-istanbul-kara-surlari/>

Şekiller, işaretler ve sembollere başvurularak yapılan yönlendirme ziyaretçiyi hikâye içine tutmaktadır. Kullanılan işaretler, semboller ve renkler sergi hikâye anlatımında dönemi, zamanı, kavramı desteklemesi beklenmektedir. Yönlendirme ve işaretleme tasarımı, sergileme tasarımı ve yer imleri çevresel grafik tasarımı içerisinde yer almaktadır (Dur, 2011, s.161). Sergileme tasarımında kullanılan yönler ve semboller gibi görsel ipuçları insanları hikâye anlatı içinde yönlendirerek sürükleyebilmektedir. Hikâye anlatımı içinde kurgulanan alanlarda bir noktadan diğerine akışı kolaylaştıran semboller, oklar ve tipografi öğeleri içerebilmektedir. Yönlendirme tasarımı bir alanda

bulunan katılımcıların bir noktadan gitmek istediği diğer noktaya ulaşmasını sağlayan görsel tasarımlardır. Tasarımcı katılımcının gidebileceği diğer noktaların varyasyonlarını da sunmakla sorumludur. Görsel öğeler kullanıcıların alan içerisinde hareket planını yapabilmesi için çok önemlidir (Güler, 2008).

3.2.2.4. Hikâye Anlatının Grafik İfadeye Dönüşümü

Sosyal, kültürel, eğitim ve kavram odaklı sergiler zengin bilgi içeriğine sahiptir. Birbiri ile bağlantılı çok fazla bilgilerin sınıflandırarak oluşturulan grafik görseller ziyaretçinin bilgiyi almasında kolaylık sağlamaktadır. Küratörün sergi tasarımı için yapmış olduğu etraflıca araştırma sürecinde elde ettiği bilgiler hikâye anlatı tasarımının yazılı ya da sözlü olan sınırsız sayıda soyut ve somut bilgiyi içeren parçalarını oluşturmaktadır. Sergileme tasarımcısı özelleşmiş bir formatta sunulan düzensiz verileri kolay algılanabilir görseller aracılığıyla anlaşılır ve yorumlanabilir hale getirmektedir (Güzelci, 2017). Sergi mekânında hikâye anlatımı içerik yorumlama süreci olarak da tanımlanmaktadır. Bu süreç nesnelerin ve kavramların altında yatan hikâyeyi grafik tasarımın gücüyle mekânsal kurguya çevrilmesidir. Sergide aktarılacak istenilen mesaj görsellerden oluşan bir hikâye kurgusu içermektedir.

Tasarım araçları kullanılarak görsel ve içeriksel hiyerarşiye sahip dramaturjinin kurallarına sadık ve ziyaretçiyi hikâye akışının içerisinde belli bir düzen içinde ve farklı yoğunlukta deneyimler yaşatarak gezdirir. Görsel tasarım içeriğin önüne geçmez aksine sadece ve sadece ona hizmet eder ve görünür kılmaktadır. “Sergileme tasarımcısı serginin hikayesine odaklanarak seçilen öğeleri anlamlı bir hikâyede düzenlemek ve sergilemektir” (Şener, 204, s.22).

Hikâyenin bir dizi bölümlere ve alanlara ayrılması ziyaretçinin sergide bilgi edinme ve yorumlamasını deneyimini kolaylaştırmaktadır. Hikâye özellikle serginin

kendisine ya da sergilenecek nesnelere müdahaleyi ima etmemekle birlikte daha çok ziyaretçinin sergiyi izleme sürecini yönlendiren, etkileyen ve sergi tasarımının teorik omurgasını oluşturan “arka plan”dır. Arka planda izleyiciyi sergi içinde taşımali ziyaret süreci boyunca sağdan soldan başka temaların kadraja girmesiyle izleyiciyi sergideki akışa davet edilmelidir (Demir, 2020).

Sergileme tasarımda kullanılan grafik tasarım öğeleri sergiyi bütüncül bir tasarıma dönüştürmektedir. Oluşturulan tüm grafik görseller sergi konusu, amacı, dönemi, vb. gibi olgular içinde tasarlanan hikâye anlatımını sergi mesajı ile ziyaretçiye ileterek hikâye içinde izleyiciyi kalmasına kurduğu görsel ile olanak sağlamaktadır. Sergileme tasarımcısı küratöryel pratikte yaratım sürecinde oluşturulan hikâye anlatımının bilgisini organize eder, özgün bir cevap arayışında olur (Sönmez, 2018).

3.2.2.5. Sunum Tekniklerini Etkileyen Başlıca Unsurlar

Sergilemede sunulacak eser/nesne görselleştirilmesi gereken materyaller mekânın hacimsel meselesinin içinde yer almaktadır. Tavan yüksekliği, ışık, ısı, gün ışığı, güneşe kapatılması gibi ilgili durumlar ayrıca kalıcı-geçici olması gizlenmesi gereken mimari elemanlar mekân içinde kullanımı eser/nesne yerleşimiyle birlikte ele alınmaktadır. Ayrı bir çalışma süreci gerektirir. Sergi mekânında yer alan sergi bölümleri, panolar, duvarlar, vitrin, çerçeve, koruma, aydınlatma, vb. gibi çalışma alanları bunlardan bir kaçıdır. Bu alanlar sergileme tasarımcısının teknik bilgi ve malzeme hakkında bilgi sahibi olma gereksinimini ortaya çıkarmaktadır. Mimari alanlarla ilişkili üç boyutlu modelleme yapılması gerekebilmektedir.

Sergi mekanının klasik aydınlatma sistemlerinin ayarlanması teknik uzmanlık alanı olmakla birlikte küratörün ve sergileme tasarımcısının ışıklandırma bilgisine az çok sahip olması beklenir. Aydınlatma ya da ışık tasarımcısı sergileme tasarımında

farklı tekniklerin uzmanlık alanlarından bir kaçıdır. Işık tasarımının ön planda olduğu sergi tasarımlarında küratör ile daha detaylı çalışan uzman kişi olabilmektedir. Aydınlatma ışık kullanımı teknolojik olanaklarla birlikte sergi tasarımının konseptine uygun hikâyeyi destekleyici yaratıcı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır (bkz. Görsel 35-36).

Görsel 35

Ulusal Amerikan Tarihi Müzesi, Smitsonian Enstitüsü Sergileme Tasarımı'nda Aydınlatma Kullanımı Örneği



Not. Kaynak: D-and-p. (t.y.) *Lighting Services*

<https://www.d-and-p.com/lighting>

Görsel 36

“İstanbul’da Bu Ne Bizantinizm!” Popüler Kültürde Bizans Sergisi, 2022



Not. Kaynak: Pera Müzesi. (2022) “İstanbul’da Bu Ne Bizantinizm!”: Popüler Kültürde Bizans Sergi

<https://www.peramuzesi.org.tr/etkinlik/istanbul%E2%80%99da-bu-ne-bizantinizm-populer-kulturde-bizans-emir-alisik/5219>

Sergileme tasarımcısı pleksiglas, alüminyum, kompozit, ahşap, kontraplak gibi malzemeler kullanarak sergiyi bölümlere ayırabilir (bkz. Görsel 37-38). Pano, vitrin ve çerçeveler ile koruma yöntemlerine tasarım üretebilir (bkz. Görsel 39). Grafik tasarım disiplini alt yapısı olan sergileme tasarımcısı vitrinler için uzman tasarımcılarla iş birliğinde sergileme vitrin ve dolapları yapabilmektedir. Sergileme vitrin tasarımlarının ayrı bir uzmanlık alanı olduğu ve farklı kullanım şekilleri olduğu söylenebilir (bkz. Görsel 40). Duvarlarda niş açarak düzlemsel algıyı değiştirebilir ve koruma yöntemi kullanımına yaratıcı çözümler üretebilir.

Görsel 37

“Showdown! Kuniyoshi vs. Kunisada” Sergi Bölmeleri ve Koruma Yöntemleri Örnekleri



Not. Kaynak: Tubach, Lesser, (2018, 06) *20 Curators Taking a Cutting-Edge Approach to Art History*

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-20-curators-cutting-edge-approach-art-history>

Görsel 38

San Francisco Chicano Encounters ve Women Impressionists: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond Sergi Bölümleri



Not. Kaynak: Brugnara, McCune, (2021, 06) *Looking Back \ Facing Forward: Inclusion and Intersectionality in our Exhibition History*

https://deyoung.famsf.org/Inclusive_Exhibition-Program

Görsel 39

Singapur Ulusal Miras Kurulu (NHB) Atalar ve Ritüeller Galerisi Sergileme Vitrini Örnekleri



Not. Kaynak: Gallagherdesign, (t.y.) *Asian Civilisations Museums, National Heritage Board*

<https://www.gallagherdesign.com/projects/ancestors-and-rituals/>

Görsel 40

Tokyo'daki Tokyo Ulusal Müzesi'ndeki “Üç Krallığın Romantizmi” Niş ve Sergileme Vitrini Örnekleri



Not. Kaynak: Relicase, (2021 Ağustos). *The Special Exhibition of Romance of Three Kingdoms*

<https://www.relicase.com/blog/2021/08/24/the-special-exhibition-of-romance-of-three-kingdoms/>

3.2.2.6. Sergi Kurulum

Yeterli bilgiye sahip ekipler tarafından yapılan teknik bilgi gerektiren süreçtir. Sergilenecek nesnelerin ve oluşturulan grafik görsellerin mekânda yerleşimini kapsamaktadır. Bu aşamada mimar, iç mimar vb. gibi uzman kişilerden yardım alınabilir ayrıca sergi kurulumunda uzmanlaşmış hizmet sağlayan firmalar bulunmaktadır¹⁷. Bu firmalar bünyesinde grafik tasarımcı, mimar, iç mimar, müzeograf ve endüstriyel tasarımcılar yer almaktadır. Bu aşamada küratör ve sergileme tasarımcısı sergileme sunumunun üç boyutlu uygulamasının montajını takip etmektedir. Sergilemenin uygulanması teknik ekip tarafından gerçekleştirilerek kurulur. Sergi kurulumu büyüklüğüne göre mekânın tadilat ve inşaat işleri tamamlandığında geçici sergilerde 10-15 gün süren bir zamana gereksinim duyabilir.

¹⁷Pattu, www.pattu.net
Sergikur, www.sergikur.com
Terminal, www.terminaldesign.com.tr
Tetrazon, www.tetrazon.net

Bu aşamada oluşturulan grafik görsellerin baskılarının tamamlanması uygulama için hazır olması gerekmektedir. Grafik görsellerin üretim sürecine sergileme tasarımcısının hâkim olması beklenir. Ekrandaki görseller ile dijital sonuçların aynı değerlerde olması gerekmektedir. Sergileme tasarımcısından tablo asma sistemleri, ses ve görüntü sistemleri aydınlatma, koruma, özel üretim çerçeve ve vitrinler sergilemede yer alan ürün ya da sistemleri alternatif öneriler geliştirerek uygulanması beklenir.



4. YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT, MİLAT VE KULİS SERGİLERİ İNCELEMESİ

Yapı Kredi Kültür Sanat (YKKS) 1992’den beri sürdürdüğü kültür sanat faaliyetlerinde 2001-2020 yılları arasında çeşitli sergi türlerinde 100’e yaklaşık sergi yapılmıştır. Bu sergilerde fotoğraf, resim, video, enstalasyon, heykel gibi eserler ile çeşitli nesneler yer almaktadır. Bu sergilerden bazılarında sergileme tasarımcısı olarak grafik tasarımcılar yer almaktadır. Grafik tasarım disiplininde uzman sergileme tasarımcılarının YKKS galerisinde gerçekleşen pek çok sergide küratör ile çalışmaktadır. Bu sergiler galeri direktörü proje odaklı kurum ya da bağımsız küratörlerin eş küratör olarak üstlendikleri sergilerden oluşmaktadır (Yapı Kredi Kültür Sanat, *Sergiler*, t.y.).

Küratörün sergi tasarımı sürecinde tasarımcının olmadığı 2020 yılında sergilenen “Milat” sergisi küratöryel pratikte yaratım süreçleri üzerinden incelenecek olup aynı yılda sergilenen “Kulis” sergisi ise sergileme tasarımı yaratım süreçleri başlıkları ile incelenecektir. Bu iki sergi tür ve sergileme modellerinin farklılığı bakımından temelde ayrılmaktadır. Bunun yanı sıra sergilerin bir takım farklı özellikleri de bulunmaktadır. Örneğin Milat sergisi galerinin yalnızca üst katında sergilenmektedir. “Milat” galeriyi başka bir sergi olan Deniz Gül’ün “Meydan” sergisi ile paylaşmaktadır. Küratör farklı sanatçıları olan bu iki kişisel sergiyi farklı bir bağlamda kavramsallaştırmıştır. Meydan sergisi enstalasyon, Milat sergisi ise resim sergisidir. Bu ayırmadan da yola çıkarak “Meydan” sergisi ayrı tutulmuş, “Milat” sergisinin galeri-whitecube sergileme modeli üzerinde durulmuştur. Bu sergi küratörün sergi tasarımında yaratım sürecinde mekân içi düzenlemede sergileme yaklaşımı örneğini oluşturmaktadır.

Arşiv sergisi olan “Kulis” ise üç farklı kurumun küratörünün birlikte üstlendikleri sergi yapım sürecinde sergileme tasarımcısının olduğu bir sergidir. Yaklaşık 12 bin arşiv nesnesi galerinin üç katına yayılmıştır. Sergileme tasarımında kullanılan grafik öğelerin incelemesi

yapılmıştır. “Kulis”ın sergileme tasarımcısı olan Sera Dink ile görüşmeler yapılmış grafik öğelerin tasarlanma süreçleri hakkında bilgilere ulaşılmıştır.

4.1. Yapı Kredi Kültür Sanat ve Galeri Sergileri

Yapı Kredi Kültür Sanat sinemadan edebiyata sanat tarihinden fotoğrafçılığa çocuklar, öğretmenler ve kütüphaneciler için yaratıcı drama ile okuma etkinliklerine kadar uzanan geniş bir kültürel yelpazede konunun uzmanlarıyla her yaş ve ilgi alanından insanları toplantılar ve söyleşilerle bir araya getirmektedir. Ayrıca Yapı Kredi Kültür Sanat resim, heykel, fotoğraf, grafik, arkeoloji ve kültür alanlarında gündem oluşturan, dikkat çekici sergilere ev sahipliği yapmaktadır (Yapı Kredi Kültür Sanat, *Hakkında*, t.y).

Yapı Kredi Kültür Sanat’ın İstiklal’de bulunan binası 70 yıl içerisinde üçüncü defa yeniden yapılmıştır. İlk bina 1958 yılında Alman mimar Paul Schmitthenner tarafından tasarlanmıştır (bkz. Görsel 41). 1990’lı yıllardan itibaren Yapı Kredi Bankası’nın desteğiyle birlikte kültür sanat faaliyetlerini sürdüren kültür ve sanat merkezi Galatasaray meydanının köşesini tutan toplumsal yapıların dokunduğu içerik üretebilme potansiyelini koruyan kentsel bir mekânı oluşturmaktadır. 1992’de Muhtar Oral ve Bülent Marmara’nın yenileme çalışmasıyla 2013 yılına kadar hizmet vermiştir (bkz. Görsel 42). 2017 yılında ise aslına sadık kalarak yeniden tasarlanarak kullanıma girmiştir.

Görsel 41

1958’de Paul Schmitthenner Tarafından Tasarlanan Yapı ve Kredi Bankası Binası



Not. Kaynak: Teget. (2017.) *Meydanla Diyalog*

<https://www.teget.com/meydanladiyalog/>

Görsel 42

1992’de Muhtar Oral ve Bülent Marmara Tarafından Yeni Binası



Not. Kaynak: Teget. (2017.) *Meydanla Diyalog*

<https://www.teget.com/meydanladiyalog/>

1992’de yenileme çalışmaları sonrası kültür sanat faaliyetleriyle de hizmet vermeye başlayan binanın üç kata yayılan salonlarında çok önemli sergi ve çeşitli etkinliklere sahne olan kültür ve sanat merkezinde ağırlıklı olarak arşiv, arkeoloji, etnografya ve ayrıca sanatçı odaklı kişisel-karma-grup ve retrospektif sergiler yapılmaktadır.

1964-2013 arası aynı yerde bulunan binada “kamuya açık bir kültür sanat merkezini fiziksel olarak da etrafındaki kentsel dokuya eklemek: dolayısıyla kentsel dokuyu da merkezin iç mekanına katmak, böylelikle tecrübeleri, bakış açılarını ve olasılıkları çoğaltma” ana fikriyle Mehmet Kütükçüoğlu ve Ertuğ Uçar (Teğet Mimarlık) tarafından yeniden tasarlanarak Eylül 2017’de kullanıma girmiştir (Kütükçüoğlu ve Uçar, 2017). YKKS yeni bir bina olmakla beraber önceki binanın bir nevi dönüşümüyle ondan izler taşımaktadır. Yeni binanın tasarımında binanın cephelerini aynen tutarak binanın içi boşaltılmış ve bu boşluk sırayla kitabevi, müze, sergi salonu, performans salonu, kütüphane birbirine bağlanmaktadır. Köşesinde durduğu Galatasaray Meydanı’nın ortasında Şadi Çalık’ın “50.Yıl Anıtı” yer alırken binanın içine ise İlhan Koman’ın “Akdeniz” heykeli yerleştirilmiştir. Mekânı meydandan neredeyse yok denecek kadar şeffaf bir cam cephe ayırmaktadır (bkz. Görsel 43).

Görsel 43

2017’de Yeniden Hizmete Giren YKKS Binası



Not. Kaynak: Teget. (2017.) *Meydanla Diyalog*

<https://www.teget.com/meydanladiyalog/>

YKKS’nin 2017 yenilenen binasında zemin katta portikodan girilen asma katlı Yapı Kredi Yayınları kitapevi bulunmaktadır. Rampanın ilk durağı müze bir sonraki durağında ise

iki kata yayılan sergi salonu rampanın bittiği yerde ise 150 kişilik büyük salon yer almaktadır. YKKS kitapevi, müze, galeri ve salonuyla pek çok kültür etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır.

Yapı Kredi Sanat Galerisi 1964 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın kurucusu Kâzım Taşkent'in adıyla açılmıştır. Başlangıçta amaç amatör sanatçıları destekleyerek sanatı sevdirmek ve geniş kitlelere yaymaktır. Bu öngörü 1988 yılına kadar başarıyla uygulanmıştır. 1988 yılından itibaren her tarzın en iyi örnekleri sergilenmeye başlanmış ve Türk Resim Sanatının Klasik Döneminin büyük üstatları Hoca Ali Rıza, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Modern Dönemden Mehmet Güleriyüz, Ferruh Başağa, Neşet Günal, Neş'e Erdok, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Fikret Mualla, Güncel Sanat'tan Hale Tenger, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, İnci Eviner, yabancı sanatçılardan Andy Warhol, Gentile Bellini, Bruno Taut, George Baselitz, Joseph Beuys, Otto Dix gibi sanatçıların eserleri sergilenmiştir. Galeri yüzlerce yerli ve yabancı sanatçının eserlerini sergileyerek izleyiciye bilgi vererek zenginleştirmeyi amaçlamıştır. Yapı Kredi Sanat galerisi çağdaş sanatı desteklerken tanıtmak, sevdirmek ve teşvik etmek amacıyla sanat eserlerini geniş kitlelerle buluşturmaktadır. 49 yıl kesintisiz düzenlenen sergileriyle ve yayımlanan sergi kataloglarıyla gerek sanat tarihimizde gerekse halkımızın belleğinde çok önemli bir yer edinmiştir (Yapı Kredi Kültür Sanat, *Galeri*, t.y).

Türkiye'de İstanbul odaklı sergileme tasarımları açısından bakıldığında YKKS galerinin İstanbul İstiklal 'de bulunan binasıyla sergileme tasarımının yakın geçmişine ışık tutmaktadır. Türkiye'de sergileme tasarımının 1990'ların ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladığı söylenebilir. Bu yıllarda sergileme tasarımları üreten Sadık Karamustafa ve Bülent Erkmen gibi isimlerin tasarımları ilk örnekler arasında sayılabilmektedir. Karamustafa'nın 2006 yılında sergileme tasarımını yaptığı "*Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük*" arkeoloji sergisi yenilikçi sergileme deneyimleri açısından örnek oluşturmaktadır (bkz. Görsel 44).

Görsel 44

“Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük” Sergisi



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur, (2006), *Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/topraktan-sonsuzluga-catalhoyuk>

Karamustafa Tasarım bünyesinde sergileme tasarımcısı olarak üretimler yapan Ayşe Karamustafa sergileme tasarımının dönüm noktası olarak dijital baskının hayatımıza girmesi ve fotoblok gibi bir malzemenin olması birdenbire insanlara afiş dışında duvar üzerinden enformasyon edinmeye başlaması ve böylece sergileme tasarımın bu alanlarda yerleşmeye başladığını ifade etmektedir. Ayşe Karamustafa “*Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük*” sergisinin tasarımından şöyle bir anekdot paylaşmaktadır: “Kazı başkanının bir vizyonu varsa o vizyonu sergiye yansıtarak arkeolojik kazılara farklı bir yaklaşım sunmak tahmin üzerine dayanan bir deneyim alanı oluşturulmak istenilmiştir. İzleyicilerin metin etiketleri okumak yerine Çatalhöyük’teki insanın nasıl bir günlük yaşam sürdürdüğünü anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda 1960’larda başlayan ilk kazılarda ortaya çıkan ve korozyondan dolayı yok olan bir duvar resmi galeriye çizilmiş ve buluntu nesnelerin yanında Çatalhöyük evinin birebir kopyası sergiye taşınmıştır” (Karamustafa, 2019) (bkz. Görüntü 45). Çatalhöyük sergisi ile günümüz insanın Çatalhöyük yaşayanlarının bir gününü nasıl yaşadıklarını aktarmak istenilen bir sergileme tasarlanmıştır. Karamustafa ayrıca bir serginin konseptinin sıfırdan ona uygun görsellikle tasarlanması gerektiğini ve bu sürecin küratörle birlikte oluşturulduğunu söylemektedir. Bir yazarın romanıyla ilişkilendirilen sergi roman içinde geçen nesnelerin

alıntılarıyla görsel bir anlatı sergisi oluşturabilmektedir. İnteraktif bir bölüm oluşturularak nesnelerin altında yatan hikayeleri yazarın kişisel eşyalarının kullanımını sahneleri içeren sergiler tasarlanabilmektedir.

Görsel 45

“Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük” Sergisi Duvar Resmi



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur, (2006), Topraktan Sonsuzluğa: Çatalhöyük

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/topraktan-sonsuzluga-catalhoyuk>

Bir başka sergileme tasarımcısı Yeşim Demir ise tasarım sürecini içerik-mekân-nedensellik düşünce yapısından oluştuğunu tasarımın bu düşünce süreçlerinden geçtiğini ileri sürmektedir. Demir’e göre sergilenecek eser küratörün meselesi görselleştirilmesi gereken materyal ve mekân gibi unsurlar tasarımın ortaya çıkardığı muğlak alanı oluşturmaktadır. Demir; sergileme tasarımı için öncelikle küratörün meselesin çok iyi dinlenilmesi gerektiğini grafik tasarımın bütün alanlarındaki yaklaşımların kullanılabileceği sergideki akışın önemli olduğunu sağdan soldan başka temaların kadrja girip izleyiciyi davet etmesi gerektiğini örneğin soğuk renk kullanıldıysa bir sonraki sıcak renk olmasını ileri sürerek serginin izleyiciyi kendi içinde taşıması ve karşılıklı haberleşme halinde olması ayrıca sergiye konulan nesnelerin nedenselliği olmasını daha uzaktaki nesnelerin öndeki nesneyle ilişkisinin kurulması için arkada kalan nesnelere daha büyük alanlar tanınması gerektiğini ayrıca nesnelerin ışık, koruma,

dokunma gibi özel bir özene gereksinim duyan tasarımlar için nesnelerin kendine özel vitrinler ya da çizimlerin zarar görmemesi için mıknatıslarla tutturulması gibi kinetik ihtiyaca cevap vermek zorunda olan tasarımların üretilebileceğini ifade etmektedir (Demir, 2019).

YKKS galeride 2019 yılında gerçekleşen küratörlüğünü Veysel Uyumlu'nun üstlendiği Yeşim Demir'in sergileme tasarımını yaptığı "*Turhan Selçuk Retrospektifi*" ciddi bir arşiv içinden binlerce eser arasından bir seçim ile serginin kendi kendini tasarlamasına olanak sağlamıştır. Kronolojik akış, karşılıklı haberleşme, sanatçıyı tanıma, bilgi edinme ve bilgi fazlalığını kontrol edilmesiyle serginin kendini anlatmasına imkân verilmiştir. Sanatçının tarzı renk kombinasyonun yanı sıra evrensel, toplumsal, siyasi konularda doğrusal bir çalışmanın yanı sıra sanatçının çizim anlayışının konseptine uygun sergileme tasarımından söz edilebilir. Karşılama duvarı, biyografi duvarı, nesneler için özel vitrinler, illüstrasyon ve renk gibi grafik tasarım öğeleri sergileme tasarımının ve tasarımcısının kimliğini de ortaya koymakta güçlü bir etkisi olan sergileme tasarımına örnek oluşturduğu söylenebilir (bkz. Görsel 46).

80'li yıllarda senografinin hayatımıza girmesiyle bir konunun hikâyesinin anlatıya dönüştürülmesi mekanla birlikte kurgulanmaktadır. İzleyicinin kurgulanan hikâye anlatımı içinde kalması beklenmektedir (Nalça, 2021).

Görsel 46

“Turhan Selçuk Retrospektifi” Sergisi



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur, (2019). *Turhan Selçuk Retrospektifi*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/turhan-selcuk-retrospektifi>

Türkiye’de sergileme tasarımının gelişimi ağırlıklı olarak grafik tasarım ve mimarlık disiplinlerinin ekseninde devam etmektedir. Günümüzde sergileme tasarımlarında grafik tasarımın sergileme öğeleri fark edilecek şekilde görülmektedir. Ağırlıklı olarak YKKS ve Anamed gibi ayrıca istiklal rotasında bulunan Meşher ve Salt’da gerçekleşen güncel sergiler bunlara örnek gösterilebilir. YKKS galerisinde 2020 yılında gerçekleşen Milat sergisi ve Kulis sergileri küratör ve sergileme tasarımcısı odağında incelemeye değer bulunan güncel sergileri içermektedir.

4.2. Milat Sergisi

Yapı Kredi Kültür Sanat galerisinde 22 Eylül – 27 Kasım, 2020 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Milat" sergisi YKKS kurum bünyesinde gerçekleşen kişisel sergidir. Şair Lâle Müldür’ün Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan şiir kitaplarından yola çıkılarak ortaya çıkan bir sergi vizyonuna sahiptir. Bir imgenin bir şiirde mecrası dil olan bir üretim içinde belirişiyle bir resimde var oluşunun başkalıkları neler olabilir? Bir şairin resimleri onun imge dünyasına dair

neler söyleyebilir? sorularıyla ortaya çıkan kavramsal çerçeveye sahip olduğu söylenebilir (Kısaoğlu, 2020).

Serginin kurum bünyesinde yapılmış bir sergi olmasından dolayı organizasyonel süreçler YKKS'nın ilgili birimleri (sigorta, nakliye, halkla ilişkiler, yayıncılık vb.) yürütülmüştür. Serginin sanatçı ve mekânın belli olması sergi için avantaj sayılabilir. Küratörlüğü Yapı Kredi Kültür Sanat sergiler direktörü Kevser Güler tarafından küratör asistanlığı ise Burcu Çimen tarafından üstlenilmiştir. Kurum bünyesinde yapılan sergilerin bütçe, mekân, halkla ilişkiler, vs. gibi olanaklarının daha güçlü olduğu bilinmektedir. Bu süreçlerin yönetimi ağırlıklı olarak küratör asistanları tarafından yürütülmektedir. Küratöryel pratikte yaratım süreçte önemli bir aktör olan YKKS sergiler direktörü Güler sanatçı ve eserleri arasındaki ilişkiyi gün yüzüne çıkaran sergi ile izleyici arasında kurulacak köprüyü inşa eden bir sürecin başında sergi tasarımı yönettiği bilinmektedir.

Güler'in araştırma aşamasında sanatçının evine yaptığı bir ziyaret esnasında resimlerdeki renk ve figür ilişkileriyle ilgisini çeken eserler sanatçının şiirlerinde beliren imge fikrine dair soruların yanıtlarını ortaya çıkarmıştır. Müldür yaşamı boyunca resimle kuvvetli bir ilişki kurmuş ve çalışmalarını belli dönemlerde yalnızca dostlarıyla paylaştığı bilinmektedir. Şairin yakın çevresinde pek çok ressam olmuş onlarla düşünmüş onların resimlerine konu olmuş portre çalışmaları için poz vermiştir. Müldür'ün de şiirlerinde sıklıkla imgesel portrelerin olduğu bilinmektedir. Bu araştırma süreci küratörün serginin kavramsal çerçevesini oluşturmakta yararlanacağı bilgileri ortaya çıkarmıştır (Güler, 2020).

Serginin konusu, sanatçının şiirlerinde sıklıkla imgesel portreler oluşturmasıyla bazen doğrudan bazense ipuçlarıyla yazdıklarını betimlemesiyle kurulan ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Sergi adını Müldür'ün Yapı Kredi Kültür Yayınları'nda çıkan şiir kitabı "Tehlikeliydi, Biliyordum"un ilk şiiri olan Milat'tan almaktadır. Müldür'ün resme yoğunlaştığı döneminde yazdığı bu şiir şairin resimle ilişkisine dair izler taşımaktadır (Sanatatak, 2020).

“Milat” sergisinde bir araya getirilen yapıtlarla Müldür’ün üretiminde imgeyi yeniden düşünmeye davet etmeyi amaçladığı bilinmektedir. Şairin resimsel bir yüzeyde kat ettiği ilişkiler rengin ve jestin etkileşimleriyle figürün ve fonun müzakere edilme biçimlerinde, sözcüklerin ve cümlelerin bu yüzeye sızma tarzlarında imge dünyasına açılan yeni bir pencereden bahsedilmesine olanak sağlamaktadır. Sergilenen resimlerde öne çıkan figür ve şiirlerle kurulan dolaylı ya da doğrudan bağlantılarla seçilen eserlerin sergi seçkisini oluşturduğu söylenebilir.

Müldür’ün portreleri bir kişinin varoluşunun tüm yoğunluğunu taşıyan imgeler olarak düşünülmektedir. Sergi küratörü Güler’in aktarımına göre; bir kişinin o kişi olarak ortaya çıkışına etki etmiş tüm kuvvetlerin ortak imgesini oluşturan tarih gibi toplumsal süreçleri gibi kapsamı geniş kuvvetler ile bir aşk hikayesi gibi oldukça tekil etkileri olan kuvvetleri de içermektedir. Güler ayrıca kutsallık fikriyle ilişkilendirdiği çalışmaları bu kuvvetlerin kapsanamazlığına dair bir tasarrufu olduğunu düşünmektedir. Bir portrenin her seferinde çok ve çoğul baktıkça tek bir kişiyle ilgili olmaktan çıktığı ileri sürülmekte bir kişinin yaşamındaki etkileşimlerin çoğulluk fikri bir tür tanrısallık düşüncesine yakınlaştırılmaktadır. “Milat” sergisi kapsamında şairin düşüncesinde dini mitoloji ve ortak imgelem ile ilgilendiği yapıtları bu bağlamlarla birlikte yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır (Güler, 2020).

Şairin, şiir içinde değil resimsel bir düzlemde ilişki kurmaya odaklanması “sözcüklerle arasının açıldığı” bir dönemine denk geldiği bilinmektedir. Müldür, kâğıt üzerinde modeline çok yaklaşan bir tasvir yapmak yerine o karşılaşmadaki duygunun etkileşimlerin veya öne çıkmış bir sözün jestüel bir biçimde izini sürmeyi önemsemektedir. Sohbet yapıtları olarak da görülebileceğini söylemektedir. Bu resimler şair ile resmi yapılan kişi veya kişiler arasındaki sohbetle gelişir veya o sohbeti açar o sohbe konu olur (Yalçinkaya, 2020).

Sergide yer alan eserler Müldür’ü ziyaret eden yakınlarının yanı sıra kaybolmuş oyuncak bebeği Menekşe ve Albert Dürer sıklıkla resmettiği diğer iki figür olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Küçük Prens ve Mustafa Kemal Atatürk’de Müldür’ün resimlerinde görülmektedir. Resim çalışmalarında şiirlerinde olduğu gibi renk öne çıkan bir öğe olarak dikkat çekmektedir. Çoğunlukla renkli fon kartonlar üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarında renk seçimini portresini yapacağı kişinin dünyasına dair bir sezgi ile yaptığını söylemektedir. Genellikle fonu boyamadan bırakmıştır. Renk hem koruyan- kollayan ve çevreleyen bir katman olarak hem de henüz belirlememiş yoğunlukların mekânı olarak Müldür’ün çalışmalarında yer almaktadır (Yalçınkaya, 2020). Resimsel bir yüzeyde kat ettiği ilişkilerle rengin ve jestin etkileşimlerinde figürün ve fonun müzakere edilme biçimlerinde ayrıca sözcüklerin ve cümlelerin bu yüzeye sızma tarzlarında Lale Müldür’ün imge dünyasına açılan yeni pencerelerden bahsetmek mümkün olabilmektedir. Bu pencerelerdeki olası görünümeler ancak okurun ve sergi ziyaretçisinin bakışıyla ortaya çıkabildiği söylenebilir.

Sergi seçkisindeki eserlerin mekân içinde nereye asılacağı (duvarda, tavanda, yerde) ya da nasıl yerleştirileceği kaide üstünde, vitrin içinde, duvarda asılarak olması ya da farklı yöntemlerle sunulması mekân eser arası uyumun parçasını olmakla birlikte mekân içi düzenlemedeki yaklaşımı belirlemektedir. Bu düzenleme küratör ve sanatçı iş birliğinde sürdürüldüğü bilinmektedir.

Milat sergisinde galeri sergilerinde sıklıkla başvuru alan galeri-whitecube sergileme modeli örnekleri arasında olduğu görülmektedir (bkz. Görsel 47). Bu sergileme yaklaşımı basitçe eserlerin birbiri arasındaki üslup, renk, tarih gibi birtakım gruplandırmalarla, belirli aralıklarla yerleşimini ifade etmektedir. Eserlerin renk uyumu ve kontrast renklerle görsel bir ritim oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir (bkz. Görsel 48). Eserler ikili, üçlü, dördü gruplar halinde blok olarak karşılıklı duvarda renkler ile gruplandırılmış ve öne çıkarılmak istenilen eserler bu gruplandırmaya dahil edilmemiştir (bkz. Görsel 49). Nesneler arasında renk ile kurulan bağlantıların izlenimi kolaylaştırdığı söylenebilir. Sergideki küçük boyutlu eserlerin salon estetiği sergileme yaklaşımında olduğu gibi bir duvara bitişik düzende yerleştirilmiştir

(bkz. Görsel 50) Bu yaklaşım küçük boyutlu eserlere ayrı bir dikkat çekmiş ve büyük boyutlu eserlerin baskılamasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Ayrıca duvar renginin siyah olması da bu ayrımı belirginleştirmektedir (bkz. Görsel 51).

Görsel 47

Milat Sergisi 1



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (2020) *Lâle Müldür - Milat*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/lale-muldur-milat>

Görsel 48

Milat Sergisi 2



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (2020) *Lâle Müldür - Milat*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/lale-muldur-milat>

Görsel 49*Milat Sergisi 3*

Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (2020) *Lâle Müldür - Milat*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/lale-muldur-milat>

Görsel 50*Milat Sergisi 4*

Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (2020) *Lâle Müldür - Milat*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/lale-muldur-milat>

Görsel 51

Milat Sergisi 5



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (2020) *Lâle Müldür - Milat*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/lale-muldur-milat>

Sergilenen resimler 2018-2020 yılları içinde üretilmiş teknik olarak kâğıt üzerine çini mürekkebi, pastel boya ve akrilik boya kullanıldığı bilinmektedir. 14 küçük boyutlu eser çerçevesiz olarak 41 büyük boyutlu eser ise aynı model ahşap beyaz renkli camlı çerçeve içinde sergilenmiştir. Ayrıca küçük boyutlu çerçevesiz resimlerde cam malzeme küçük metal tırnaklarla sabitlenerek korunma yöntemi sağlanmaya çalışılmıştır (bkz. Görsel 52).

Görsel 52

Milat Sergisi 6



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (2020) *Lâle Müldür- Milat*

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/lale-muldur-milat>

Küratör mekân içi düzenlemede aşamasında sergi kurulumunu için YKKS’ın sergi kurulum işlerini yapan Sergikur firmasıyla çalıştığı bilinmektedir. Bu aşamada küratör hangi eserin nerde nasıl konumlanacağını teknik ekip ile paylaşmakta ve ilgili uzman kişiler montaj işlemlerini yapmaktadır.

4.3. Kulis Sergisi

“Kulis” sergisi Hrant Dink Vakfı öncülüğünde Türkiye Tiyatro Vakfı ve Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık iş birliğiyle 15 Aralık 2020 – 25 Temmuz 2021 tarihleri arasında Yapı Kredi Kültür Sanat galerisinde gerçekleşmiştir. Sergi İstanbul’lu tiyatro sanatçısı ve yayıncı Hagop Ayvaz’ın tiyatro arşivi yarım asırlık kültür sanat dergisi *Kulis*’ten yola çıkarak toplumsal bellek, kimlik ve mekân bağlamında Türkiye’nin tiyatro tarihine odaklanmıştır. Hrant Dink Vakfı’na bağışlanan Ayvaz’ın arşivi 12 bin fotoğraf, dergi, belge, afiş, kişisel defterlerden, kartpostallardan oluşmaktadır. Ayvaz’ın yaşamı boyunca topladığı kitaplar, dergiler, belgeler, afişler, fotoğraflarla dolu çalışma odasını, “cennetim” olarak nitelendirmiştir. Arşiv onun için adeta bir yeryüzü cennetini oluşturmuştur (Kulis, Bir Tiyatro Belleği, Hagop Ayvaz, 2020). Bu benzetme nadire kabinelerinin özelliklerini taşımaktadır. Arşiv toplumsal bellek arasında bağ kurmaya dair ilişkileri içermektedir.

“Kulis” sergisinde Hagop Ayvaz’ın yaklaşık 12 bin arşiv nesnesinin seçkisini oluşturmak ciddi bir araştırma, soruşturma ve ekip gerektiren bir çalışma sürecini içermektedir. Hrant Dink Vakfı Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ve Türkiye Tiyatro Vakfı’nın her biri kendi alanında uzman kişilerden oluşan uyumlu birbirine saygılı bir ekiple yürütülmüştür. Üç ayrı kurum tarafından organize edilen serginin üç küratörü bulunmaktadır. Serginin küratörlüğünü YKKS galeri direktörü Kevser Güler, Türkiye Tiyatro Vakfı’ndan Esen Çamurdan ve Hrant Dink Vakfı’nın küratörü Banu Atça üstlenmiştir. Sergileme tasarımı ise Sera Dink tarafından yapılmıştır. Dink 23,5 Müzesi tasarımı da görev almış ve Hrant Dink Vakfı’nın tasarımcısı olarak çalışmalar yapan grafik tasarımcıdır. Dink’in arşivin dijitale

aktarılması sürecinde bulunması arşivi yakından tanınması sergileme tasarımı için avantaj sayılabilmektedir.

Her biri kendi alanında uzman kişilerden oluşan ekip uyumlu ve birbirine saygılı kişilerden oluşmakta aynı zamanda herkes kendi sınırının üstlendiği işin ve sorumluluğunun ve öneminin bilincinde olmuştur (Çamurdan, 2020, s.11).

Kulis sergi türlerinden arşiv sergileri kapsamına girmektedir. Arşiv sergilerinin çok daha fazla değişkene sahip olduğu bilinmektedir. Kulis sergisi birden çok kurumun birlikte yürüttüğü geniş bir iş birliği ve çalışma alanına sahiptir. Kurumların birbirleri ile arasındaki ilişki çalışma disiplinlerinin farklı olması dezavantaj görülebilir. Ancak interdisipliner bir meslek olan kütatöryel pratik tüm bu süreçlerin merkezinde sergi yapımına yön vermektedir.

Kulis sergisinin ön anlatım ve fikir geliştirme aşaması kütatöryel pratikle birlikte başlayan süreçtir. Sergileme tasarımcısı olarak grafik tasarım disiplinin belirlenmesinin pek çok açıdan avantajı bulunmaktadır. Nitekim sergileme tasarımcısının da arşivi tanıyor olması Dink'in sergi yapım sürecinin başından itibaren içinde olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Yine de ön anlatım ve fikir geliştirme aşaması yürütölmesi gereken birtakım işlemleri içermektedir.

Öncelikli olarak "Kulis"i belirleyen değişken dinamikler bulunmaktadır. Örneğin bir arşiv toplumsal kimliklerin biçimlenmesi sürecinde güçlü etkiye sahip toplumsal ve kültürel bir edimindir. Eldeki malzemeye nereden ve nasıl bakılacağı, nasıl okunduğu ve yorumlandığı ve nasıl aktarıldığı önemlidir. Bu yaklaşım olmaz ise belgeleri yalnızca folklorik, nostaljik, hatta turistik metinler olarak değerlendirmeye sebep olmaktadır (Çamurdan, 2020, s.12). Bunun yanı sıra sergide Ayvaz merkeze alınarak tiyatro ağırlıklı anıları ve röportajlara verdiği yanıtlarla köşe yazılarıyla ve daha birçok veriyle bir yol haritası oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayvaz'ın 1946-1996 yılları arasında yayımladığı tiyatro dergisi "Kulis" özellikle vurgulanmak istenilmiştir. Kulis sözcüğünün sergide derin boyutlu bir anlamından söz edilmektedir. Kulis

görülenin ardında yatanı görüleni hazırlayan görülmeyen yeri çağrıştırdığı ileri sürülmektedir. Arşivin bir anlamda Ayvaz'ın kulisini oluşturduğu ileri sürülmektedir.

19. yy. ortalarından 21. yy. başına uzanan yaklaşık 150 yıllık bir dönemi kapsayan çok katmanlı bir arşive ve o coğrafyaya girme kendine kimi yollar açma uğraşı zaman almış ancak hem Osmanlı hem de Türkiye tiyatro tarihine ışık tutan çeşitli ve zengin içeriğe sahip kaynaklar yol gösterici olmuştur. “Birçok seçenekle karşı karşıyaydık ve içlerinden en uygun olanı yani gerek arşivcinin gerekse sergileme anlayışının ruhunu yansıtacak olanı bulmalıydık” (Çamurdan, 2020, s.11). Görünenin ardında yatan bilgiyi ziyaretçiye doğru bir biçimde yansıtılmaya önem verilmiştir. Arşiv küratöryel pratiğin oluşturduğu hikâye ile senaryolaştırılmış düzenli toplantılarla fikir alışverişinde bulunulmuş ve bir sergi yolu ortaya çıkarılmıştır (Dink, 2021). Sergileme tasarımı da ortaya çıkan sergi yoluna göre şekillenmiş ve fikir birliğine varılmıştır.

Arşiv sergisi olan Kulis'in konusu tiyatro içeriklidir. 150 yıla yakın bir arşivde 300'e yakın Osmanlıca, Ermenice ve Türkçe el yazması tiyatro oyunu metni, yine üç dilde toplam 300'ün üzerinde matbu tiyatro metni, 500'den fazla Ermenice ve Türkçe süreli yayın, dergi ve broşür, yaklaşık olarak 12 bin fotoğraf, afiş, karikatür, gazete ve dergi kupürü, davetiye, çizim ve kartpostal ve Kulis dergisinin 1104 sayfalık koleksiyonu yer almaktadır (Dink, 2021).

Ayvaz'ın bazı kişisel eşyalarının aldığı ödüllerin ve 1946-1996 arasında kesintisiz olarak yayımladığı Ermenice kültür-sanat dergisi Kulis'in 1104 sayılık tam koleksiyonu YKKS'nin galerisinde üç bölümüne ayrılarak sergilenmiştir. Birinci bölüm Ayvaz'ın tiyatro tutkusu ile ilk gençlik yıllarına dayanan figüranlıktan yönetmenliğe köşe yazarlığından yayıncılığa uzanan yaşamı paralelinde bir anlatım kurgulanmıştır. İkinci bölümde Ayvaz'ın 1946-1996 arasında kesintisiz olarak yayımladığı Kulis dergisini bir zaman çizelgesi eşliğinde ele alınmıştır. Galerinin üst katında yer alan üçüncü ve son bölümde ise Osmanlı ve Türkiye tiyatro tarihinde etkili olmuş sanatçılar, topluluklar, oyunlar ve mekanlara odaklanarak

ziyaretçiyi bunlar arasındaki bağlantıları keşfetmesi Türkiye'nin tiyatro geçmişine yeniden bakmaya davet etmektedir (Çamurdan, 2020).

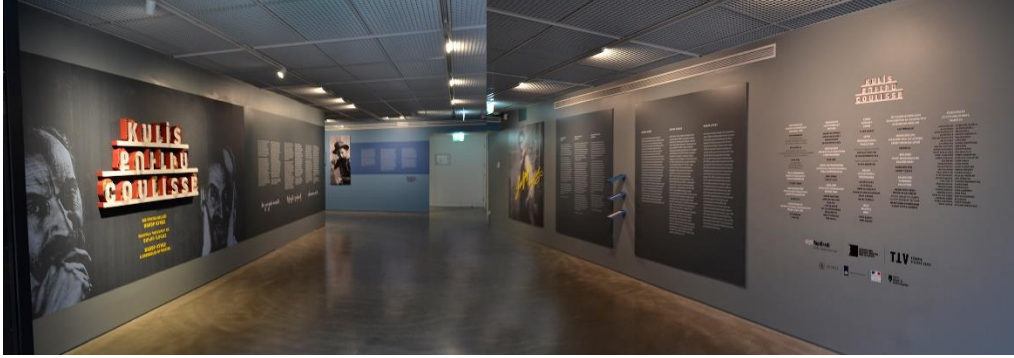
Grafik tasarımcının sergileme tasarımını gerçekleştiren başvurduğu öğeler arasından renk, tipografi, illüstrasyon ve fotoğraf kullanımının ağırlıklı olmasına karşın harita-şema ve yönlendirme gibi elemanlara ise pek ihtiyaç duyulmamıştır. Yaklaşık sekiz farklı renk 27 illüstrasyon ve 96 fotoğrafın bulunduğu sergide metinler için kolay okunabilir tek bir tipografi kullanılmıştır. “Kulis”in sergileme tasarımı ağırlıklı olarak bu öğeler üzerinden incelenecektir. Bu öğelerin seçilmesinde belirleyici etkenler üzerinde durularak tasarımcının sergi kapsamına, dönemine, konusuna ve ayrıca üç bölüme ayrılan hikâye anlatımıyla iletmek istenilen mesaj ile kurulan anlamlı bağlantıların nasıl oluşturulduğu üzerinde durulmuştur. Bahsi geçen elemanlar yalnızca sergilerin değil şehir hayatının da vazgeçilmez unsurlarını içermektedir. Doğru mesajı vermek doğru duyguyu tanımlamak ve en önemlisi iletişim kurmak adına bahsi geçen bu elemanlar dolayısıyla sergiyi sergi olarak var eden her şeyi tanımlamaktadır (Dink, 2021).

Serginin girişinde sol duvar ikiye bölünmüş bir tarafı Ayvaz'ın iki fotoğrafı ve köpük kabartma harflerden üç boyutlu, Türkçe, Ermenice ve İngilizce üç farklı dilde serginin ismi olan “Kulis” yazmaktadır. Duvarın bitiminde ise sergi hakkında bilgilendirme metinleri yine üç farklı dilde yer almıştır. Karşı duvarında ise serginin künyesi¹⁸ bulunmaktadır. Bu duvarın devamında ise sergi hakkında detaylı bilgilere yer verilmiştir (bkz. Görsel 53). Duvarın bitiminde ise Ayvaz'ın figüranlıktan bir fotoğrafının üzerinde kendi el yazısı sarı renklendirilerek büyütülmüş bir resmi bulunmaktadır.

¹⁸ Sergi künyesi, sergi yapımında katkısı olan kurum veya kişilerin bilgileri

Görsel 53

Giriş Bölümü, Karşılama Duvarı ve Sergi Künyesi



Birinci bölümde Hagop Ayvaz'ın tiyatro tutkusu ve ilk gençlik yıllarına dayanan figüranlıktan yönetmenliğe köşe yazarlığından yayıncılığa uzanan yaşamı paralelinde, İstanbul'da Ermenice tiyatro üretimi ve etkinliklerini mercek altına alan almış bölüm bir video gösterimi odasıyla ikinci bölüme bağlamaktadır (bkz. Görsel 54). Bu video Ayvaz hakkında yapılan röportajlardan, fotoğraflardan ve hayatından söz edilmektedir.

Görsel 54

Video Gösterim Odası



İkinci bölümde ise 1946-1996 arasında yayımlanan Kulis dergisinin etkinlikleri sanat ve siyaset gündemi ekseninde ele alınarak zaman çizelgesi eşliğinde sunulmuştur. Harita-şema ve yönlendirme gibi sergileme öğelerinin doğrudan kullanılmaması karşın bu bölümde

kullanılan yaratıcı çözümler merak uyandıran ilgi çekici bir sergileme ile karşılaşılmaktadır. Açık gri neredeyse beyaz duvar renginin üzerinde sıcak renk tonlarının kullanılması ve tavan yüksekliği güçlü bir görünüm yaratmıştır. Bu bölümde üst katı gösteren bir aralık bulunmaktadır. Galeriyi ferah bir alan katarak bir üst katın sergilemesini de izleyiciye göstermektedir. Galerinin zemininde ortada yer alan sergileme vitrini ise mekânı ikiye bölerek sergiyi takip etmeyi kolaylaştırmaktadır. Kulis dergisinin 50 yılı bulan yayın hayatının zamansal çizelgesinin bulunduğu yüksek tavanlı geniş bir sergi alanını içermektedir (bkz. Görsel 55).

Görsel 55

İkinci Bölüm Kulis Dergisi 1946-1996



Not. Kaynak: Sanat.ykykultur. (t.y.) *Kulis: Bir Tiyatro Belleği*, Hagop Ayvaz

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/kulis-bir-tiyatro-bellegi-hagop-ayvaz>

Üçüncü bölümde Osmanlı ve Türkiye tiyatro tarihinde etkili olmuş sanatçılar, topluluklar, oyunlar ve mekanlara odaklanan fotoğraf, afiş ve belgeler arasındaki bağlantıları keşfeden ziyaretçiye Türkiye'nin tiyatro geçmişine yeniden bakmaya davet edilmektedir. Bu bölüm izleyiciyi Türkiye'nin tiyatro tarihi geçmişine ziyaret ettirmektedir (bkz. Görsel 56).

Görsel 56

Üçüncü Bölüm Türkiye'nin Tiyatro Geçmişi



Kulis sergisinde sekiz farklı renk kullanıldığı bilinmektedir. Renk seçimlerinde Kulis dergisinin tüm sayılarının incelenmesi sonucunda dergide kullanılan renklerden seçilmiştir. Bu renklerin bazen açık bazen koyu tonlarından oluşmaktadır. Renklerin belirlenmesinde Kulis dergisinin kapakları yol gösterici olmuştur (Dink, 2021). Kulis serginde kullanılan renk siyah, gri tonları, mavi tonları, turuncu tonları, mor tonları aşağıda gösterilmektedir (bkz. Görsel 57). Gri renk tonları hemen hemen serginin tüm bölümlerinde kendini göstermektedir. Bu renk pek çok sergide sıklıkla başvurulun riski olmayan kurtarıcı bir renk olarak kendinden söz ettirmektedir.

Görsel 57

“Kulis” Sergisinde Kullanılan Renk Paleti



Üç ana bölüme ayrılan sergi bölümler içinde farklı hikâye kurgularıyla izleyiciye sunulmuştur. Birinci bölümde oyuncu, yönetmen ve yazar kimlikleri anlatımının odağında Ayvaz'ın çok yönlü kimlikleriyle ilişkili fotoğraflar, illüstrasyonlar, kişisel defteri ve birkaç basılı tiyatro belgeleri “U” şeklinde bir koridorda sergilenmektedir. Bu bölümdeki gri rengin

baskınlığı söz konusudur. Yönetmen ve yazar kimliklerinin anlatımının olduğu üç duvarda gri renk kullanılmıştır. Yalnızca oyuncu kimliğinin anlatıldığı duvarda mavi renk kullanılmıştır. Girişte koridorun sonunda bulunan bu duvar ziyaretçiyi karşılamaktadır¹⁹. Oyuncu kimliğinin anlatısının olduğu duvarın karşısında ise Ayvaz'ın yönetmen kimliğine odaklanılmış, bu duvarda ise gri renk kullanılmıştır (bkz. Görsel 58). Böylece Ayvaz'ın oyuncu kimliği yazar ve yönetmen kimliğinden ayrılmıştır. Koridorunun son bölümü ise karşılıklı duvarlarda Ayvaz'ın yazar kimliğine odaklanmıştır. Ön plana çıkarılmak istenilen fotoğraf ya da metinler zemin renginden koyu ya da açık tonlardaki renklerde çerçeveler kullanılmıştır. Birinci bölümde oyuncu-yönetmen-yazar kimlikleri figüranlıktan oyunculuğa yazar ve yönetmenlik kimlikleri anlatı kurgusunda izleyiciye sunulmuştur. Mavi ve gri renklerin baskınlığında birkaç yer de sarı renk, eser künyeleri için mor renk kullanılmıştır (bkz. Görsel 59).

Görsel 58

Oyuncu ve Yönetmen Kimlikleri Renk Kullanımı



Görsel 59

Ayvaz'ın Yazar Kimliğinin Anlatımı, Birinci Bölümün Son Koridoru Renk Kullanımı



¹⁹ Bkz. Görsel 51: Giriş Bölümü, Karşılama Duvarı ve Sergi Künyesi

Kulis dergisinin yayım hayatının kronolojik anlatımı olan ikinci bölümde mekânın ortasında bulunan sergileme vitrininde derginin sayıları ile dergi ile ilgili fotoğraflar ve çeşitli belgeler sergilenmektedir. Bu bölümde ise kırmızı renk hakimiyeti ile mavi, sarı ve siyah renkler görülmektedir. İkinci bölüm genel olarak renk, fotoğraf, illüstrasyon zenginliği açısından diğer iki bölümden daha zengin içeriğe sahiptir. Özellikle baskın kırmızı renk ve tonları ile sıcak bir karşılama ile izleyiciyle buluşmaktadır. Mavi ve sarı renk kullanımları sergiye ferahlık katmıştır (bkz. Görsel 60).

Görsel 60

İkinci Bölüm Kulis Dergisi Renk Kullanımı



Yine “U” koridoru şeklinde bir sergileme alanı bulunan üst katta Osmanlı ve Türkiye tiyatro tarihinde mihenk taşı olmuş sanatçılara, topluluklara, oyunlara ve mekanlara odaklanmıştır. Merdivenden çıkınca izleyiciyi karşılayan tiyatro mekanları ve topluluklarının fotoğraflarına ayrılan iki uzun bitişik duvar bulunmaktadır. Bu duvarlarda mavi renk tonları tiyatro mekanlarını mor renk tonları ise toplulukların fotoğraflarını birbirinden ayrılmaktadır (bkz. Görsel 61). Tiyatro mekanlarına ayrılan duvarın karşısında bulunan duvarda ise defterler ve nadir kitapların olduğu bölüm bulunmaktadır (bkz. Görsel 62). Üst kata çıkılan merdivenin solunda bulunan koridor ustaları ve dostları olarak ayrılan anlatımda duvarlarında gri renk kullanılmış sergileme alanı göz hizasında yaklaşık bir metre mavi renk şerit olarak yatay olarak bölünmüştür (bkz. Görsel 63). Bu bölümde mavi rengin hakimiyetinde mor, sarı ve gri renkler

görölmekle birlikte diğler bölümlerde eser künyesinin rengi olarak kullanılan mor renk kullanımı dikkat çekmektedir.

Görsel 61

Üçüncü Bölüm Türkiye Tiyatro Tarihi Topluluklar ve Mekanlar Renk Kullanımı



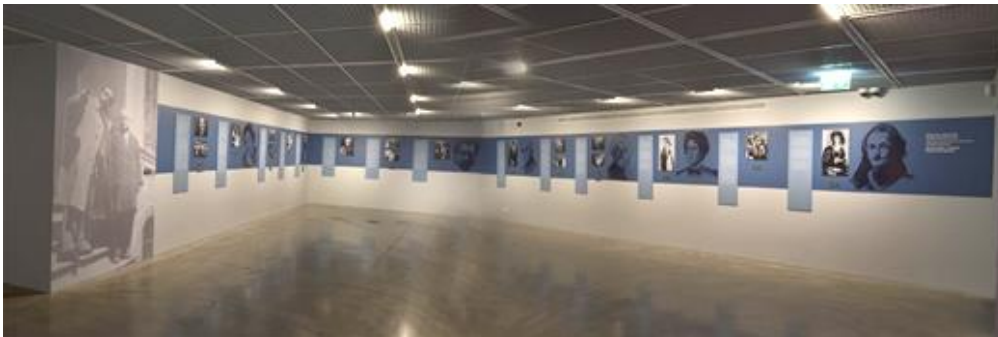
Görsel 62

Tiyatro Mekanları ve Nadir Kitaplar Bölümü Renk Kullanımı



Görsel 63

Ustalar ve Dostları Bölümü Renk Kullanımı



El yazması tiyatro oyunu metni, matbu tiyatro metni, süreli yayın gibi, dergi ve broşür, afiş, gazete, dergi kupürü, davetiye gibi geniş bir arşive sahip olan serginin Türkçe, Ermenice

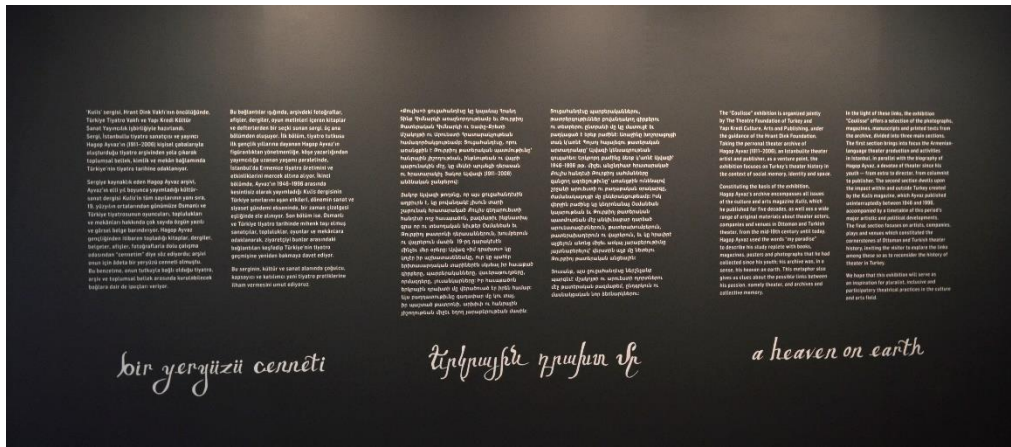
ve İngilizce üç dile sahip olması şüphesiz tipografi kullanımında üç dilin birbiri ile uyumlu olmasını ön plana taşımıştır. Arşiv sergilerinin çok fazla bilgi içermesi bu bilgilerin küratörler tarafından sınıflandırılması ve aktarılmak istenilen mesajın net bir biçimde seçilebiliyor olmasına dikkat edilmesiyle ortaya çıkan tipografi seçimi sergileme tasarımcısı tarafından belirlenmektedir. Sergideki yazı yoğunluğu sebebiyle kolay okunabilir bir seçim yapılmaya çalışılmıştır. Kullanılan tipografini seçiminde yukarıda belirtilen kriterler etkili olmuştur (Dink, 2021).

Fotoğraf ve illüstrasyonların sergi mesajı ve hikâye anlatımını desteklemek için tipografiden daha çok tercih edildiği görülmektedir. Giriş kısmında karşılama duvarındaki yazı yoğunluğundan sonra tipografi fotoğraflarla desteklenen hikâyenin hakkında bilgilendirme metni olarak yer aldığı görülmektedir. Sergide tipografi ile ağırlıklı olarak giriş bölümü ve üçüncü bölümde karşılaşılmaktadır. Giriş bölümünde “Bir Yeryüzü Cenneti” olarak açıklaması yapılan serginin amacını da belirten bir metin yer almaktadır (bkz. Görsel 64). Bunun yanında “Hagop Ayvaz”ın kısa bir biyografisi ile “Hagop Ayvaz Arşivi” hakkında bilgilendirici yazılar yer almaktadır (bkz. Görsel 65). İki blok halinde gri zemin üzerine beyaz renkte yazılan metinler serginin üç dilli olması sebebiyle yazı yoğunluğu fazla izlenimi yaratmaktadır. Bu bilgiler serginin amacı doğrultusunda yer alması gereken temel bilgileri içermektedir. Bunun yanı sıra birinci bölümde oyuncu, yönetmen ve yazar kimlikleri hakkında kısa bilgilendirmeler bulunmaktadır²⁰. İkinci bölümde ağırlıklı olarak fotoğraf ve illüstrasyon kullanılmasının yanı sıra Kulis dergisi hakkında bilgilendirici metinler bulunmaktadır (bkz. Görsel 66). Son bölümde ise yazı yoğunluğunun tekrar arttığı görülmektedir. Ancak fotoğrafların duvar zeminini kaplamasıyla oluşturulan tasarım yazılarla bütünlük sağlamıştır (bkz. Görsel 67).

²⁰ Bkz. Görsel 50: Oyuncu ve Yönetmen Kimlikleri Renk Kullanımı

Görsel 64

Giriş bölümü “Bir Yeryüzü Cenneti” Tipografi Kullanımı



Görsel 65

Hagop Ayyaz Arşivi Tipografi Kullanımı



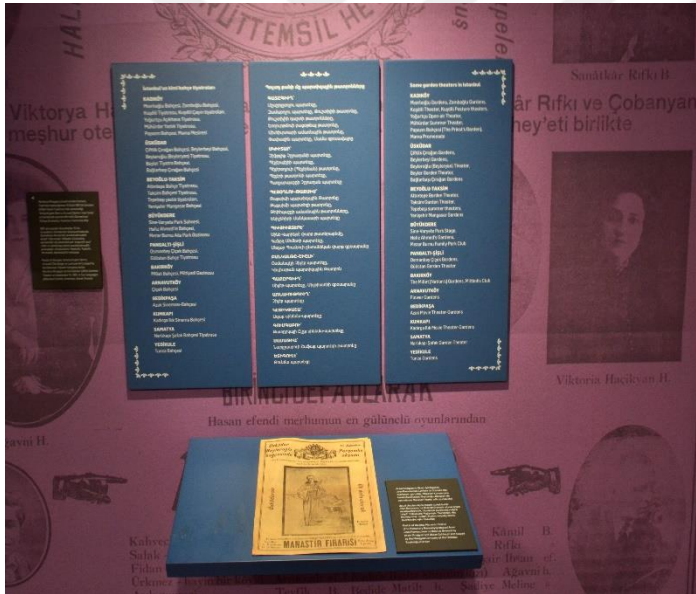
Görsel 66

İkinci Bölüm Kulis Dergisi Bilgilendirici Metin



Görsel 67

Üçüncü Bölüm Tiyatro Toplulukları Bilgilendirici Metin



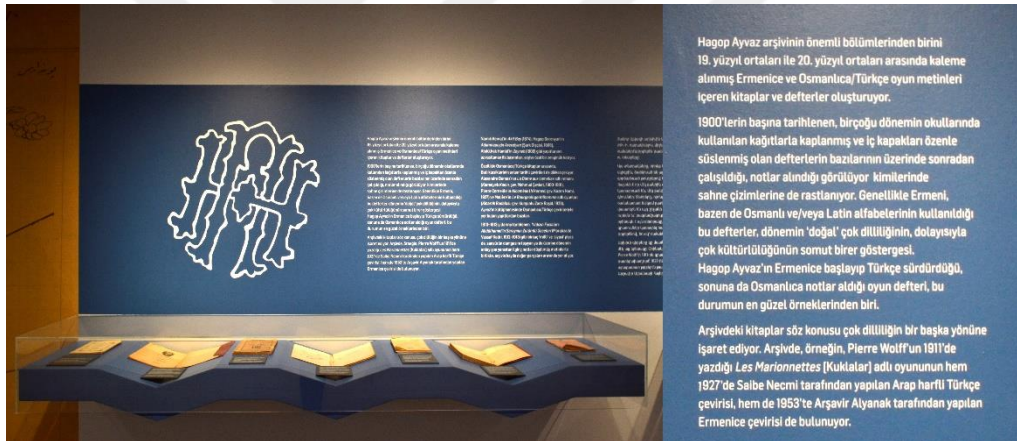
İçerikle ilişkisi olan tarihsel yazı tiplerini, renk kombinasyonlarını ve alt tabakalarla kullanılan bağlam içerikli grafikler sergi dönemini çağrıştırmakta ya da en azından ona atıfta bulunmalıdır. Bu bağlamda Kulis sergisinde belirlenen ana tipografi yazı yoğunluğu sebebiyle kolay okunabilir bir karakter seçimi ile sonuçlandırılmaya çalışılmıştır. Sergideki diğer tipografiler ise Ayvaz'ın defterlerinden ya da tipografi denemelerinden edinilmiştir. Sergi

boyunca eşlik eden farklı tipografiler ise tamamen Hagop Ayvaz'ın defterlerine, kendi el yazısıyla yazdığı yazılardan oluşmaktadır (Dink, 2021) (bkz. Görsel 68).

Üst kattaki defterlerin ve kitapların sergilendiği alanda duvarda H.A harflerinden oluşan sembol de olmazsa olmazdı. Kim bilir belki de Hagop Bey kendi isim ve soy isminin baş harflerinden oluşan bir logo hayal etmişti. 'Kulis' sergisinde çok tipografi çeşitliliği var diyemeyiz. Defterlerden ve kâğıt parçalarından esinlenilerek illüstre edilmiş figürleri birer yazı değil sergiye eşlik eden leke değerleri olarak değerlendirilmektedir (Dink, 2021).

Görsel 68

Üçüncü Bölüm Ayvaz'ın Defter ve Kitapları Sergi Bölümü Bilgilendirici Metin, Detay

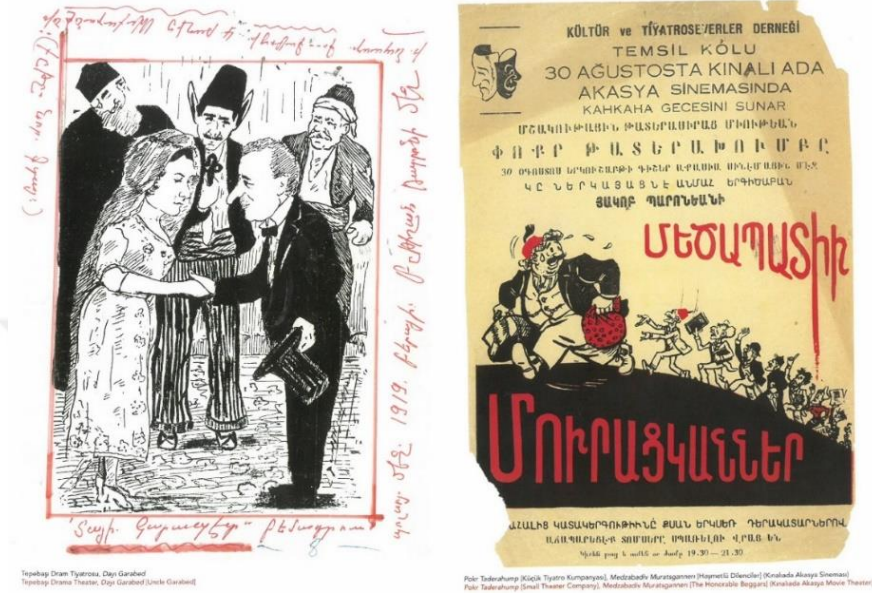


Sergi temelde üç bölüme ayrılmış üç ana hikâye etrafında bir anlatım kurgulanmıştır. Birinci bölümde yazar, yönetmen, oyuncu kimliği ile örtüşen illüstrasyonlara yer verildiği görülmektedir. Kulis dergisinde yer alan çizimler arşivde bulunan tiyatro kumpanyalarının afişleri ve karikatürize edilmiş oyunlardan sahneler vektörel formata dönüştürülerek sergiye uyarlanmıştır. Örneğin *Tepebaşı Dram Tiyatrosu*'nun *Dayı Grabed* oyunu ile *Küçük Tiyatro Kumpanyası*'nın *Haşmetli Dilenciler* oyun afişlerinde olan çizimlerine birinci bölümün konusu ile alakalı olduğu için yer verilmiştir (bkz. Görsel 69-70). Yazar, yönetmen ve oyuncu

kimliğiyle kurgulanan hikâye anlatımı grafik tasarım sergileme öğeleri ile anlatımı güçlendirdiği düşünülmektedir (bkz. Görsel 71).

Görsel 69

Birinci Bölüm İllüstrasyon Kullanımı Kaynak



Not. Kaynak: Kulis: Bir Tiyatro Belleği, Hagop Ayvaz, (2020). İstanbul, Yapı Kredi Kültür Yayınları, s.80-154

Görsel 70

Birinci Bölüm İllüstrasyon Kullanımı 1



Görsel 71

Birinci Bölüm İllüstrasyon Kullanımı 2



Sergideki 27 farklı illüstrasyonun hikâye anlatımına bütünlük sağladığı düşünülen fotoğraflarla ve alanlara yerleştirilen konuyla alakalı olan çizimlerden seçilmiştir. İllüstrasyonlar zemin rengine göre siyah ya da beyaz renkte uygulanmıştır. Folyo kesim tekniği ile uygulama yapılmıştır. Yalnızca üçüncü bölümde ustalar ve dostlar konulu sergide şeffaf folyoya basılarak uygulanmıştır. Kullanıldığı yere göre ölçüsü değişen illüstrasyonlar sergiyle bütünlük sağlayan hikâye anlatımını destekleyen önemli bir eleman olarak izleyicinin dikkatini çekmektedir. Ayvaz'ın defterlerinden alınan bazı çizimler ve şekillere de yer verildiği görülmektedir (bkz. Görüntü 72). Tiyatro ile özleşen maskenin yedi farklı çizimi ise ayrıca dikkat çekmektedir (bkz. Görüntü 73). İllüstrasyonların tamamı Hagop Ayvaz Arşivi'ne aittir. Duvara uygulamak için vektörel formatta yeni bir yorum katmadan yeniden çizilmiştir (Dink, 2021).

Görsel 72

Ayvaz'ın Defterlerinden Çizimler



Görsel 73

Ağlayan ve Gülen Surat Tiyatro Sembolü İllüstrasyonları



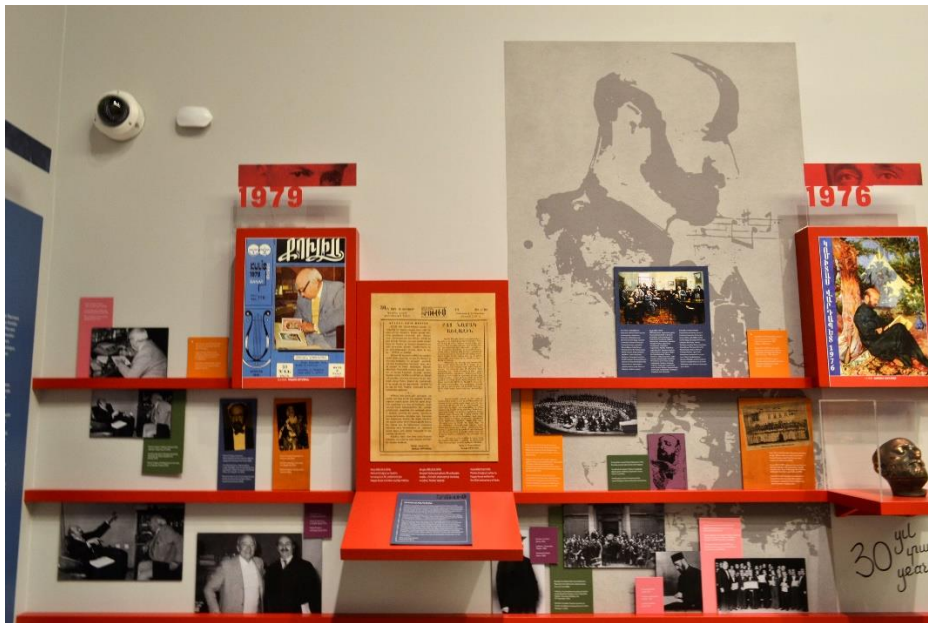
Kulis dergisine ayrılan ikinci bölüm derginin 50 yıllık yayın hayatının kronolojik olarak yaşadığı önemli tarihsel olayların anlatısının olduğu bir sergileme tasarımıdır. Bu bölümün sergileme tasarımı diğer bölümlerden büyük ölçüde ayrılmaktadır. Çarpıcı ve güçlü renk kullanımı, çok sayıda illüstrasyona yer verilmesi, dergi kapaklarına yapılan sunum panosu, dijital ekranda dergi kapaklarının gösterimi ve salonun ortasında heybetli bir sergileme vitrin tasarımı oldukça dikkat çekmektedir²¹. Sergileme tasarımcısının grafik tasarımda sergileme öğeleri kullanma çeşitliliği bakımında oldukça özgür olduğu görülmektedir. Bu bölümde Kulis

²¹ Bkz. Görsel 55: İkinci Bölüm Kulis Dergisi 1946-1996

dergisinin 1946-1996 yılları arasında yaşadığı tarihsel olaylar 12 tarih başlığına bölünmüş, duvarlarda bütünleşik bloklar halinde ya da belirli boş alanlarla ve o alanlara yerleştirilen illüstrasyonlarla akışı güçlendirerek görsel bir ritim oluşturmuştur (bkz. Görsel 74). Bu uygulama dinamik bir görüntü ile Kulis dergisinin yayın hayatını kronolojik bir anlatımda tarihsel olaylarını çeşitli sergileme öğeleri ile güçlü bir etki yarattığı düşünülmektedir. Mekânın yüksek tavanlı olması avantajının çok kullanılmadığı söylenebilir. İkinci bölümde 17 illüstrasyonun 20-30cm ile 70-100cm arasındaki ölçülerde uygulandığı görülmektedir (bkz. Görsel 75). Belirlenen illüstrasyonlar dönemin sanat ve siyaset gündemi ekseninde Kulis dergisinin Türkiye sınırlarını aşan etkilerini konu almaktadır. Örneğin 1947’de yayın hayatına giren Kulis Radyo’sunun ilanının illüstrasyonu derginin yurt dışı şubelerinin anlatıldığı çizimler ve çeşitli illüstrasyonları dikkat çekmektedir (bkz. Görsel 76). Kulis dergisinin kapaklarının pano içinde beş farklı tiyatro maskesi illüstrasyonu ile sunulması ise dikkat çeken farklı bir uygulama olarak görülmektedir (bkz. Görsel 77). Bu bölümde yer alan sergileme vitrini, kullanılan malzemeler, dijital ekran ve fotoğraf kullanımından ayrıca söz edilecektir.

Görsel 74

İkinci Bölüm Sergileme Öğeleri



Görsel 75

İkinci Bölüm Sergileme Öğeleri İlustrasyon



Görsel 76

İkinci Bölüm Kulis Radyosu ve Çeşitli İlustrasyonlar



Görsel 77

Kulis Dergisi Kapakları Sergileme Panosu



Galerinin ikinci katında bulunan üçüncü ve son bölümünde ise illüstrasyon kullanımını yalnızca “ustaları, dostları, sahne arkadaşları” olarak hikayeleştirilen anlatıda görülmektedir. Buradaki kullanım ise Ayvaz’ın çok yönlü kişiliği ile yapmış olduğu portrelerin çizimlerinden alınmıştır (bkz. Görsel 78). Ayvaz’ın çizdiği yedi portrenin vektörel hali fotoğraflarla birlikte sergide yer almaktadır. Ayrıca bunun yanında bir de tiyatro sahnesinin krokisi çizgilerle duvara uygulandığı görülmektedir (bkz. Görsel 79). Her bölüm kendi içinde hikâye anlatımını destekleyen illüstrasyonlar duvarda bölümlere ayrılan konuyla ilişkili olarak yer verilmiştir.

Görsel 78

Ustaları, Dostları, Sahne Arkadaşları İllüstrasyon



Görsel 79

Üçüncü Bölüm Sahne Kroki Çizimi



Yaklaşık 12 bin fotoğraftan oluşan arşivden sergileme seçkisi için 96 fotoğraf belirlenmiştir. Fotoğrafların bulundukları duvardaki diğer sergileme elemanlarıyla ilişki halinde olmasına önem verildiği görülmektedir. Fotoğrafların belirlenmesinde küratörlerin seçimi ön planda olmakla birlikte sergileme tasarımcısıyla birlikte karşılıklı müzakere ile sürdürüldüğü bilinmektedir. Küratörlerin seçtikleri fotoğraflar hikâye kurgusu ile belirlenen sergi konusu doğrultusunda tasarımcıya iletilmiş tasarımcı görsel malzemeye bakarak öne çıkarılabilecek fotoğrafların seçkisini belirlemiştir.

Sergide fotoğrafların uygulama çeşitliliği ise dikkat çekicidir. Dijital baskı ile uygulanan fotoğraflar dekupe edilip dijital manipülasyon ile uygulanması duratrans, kompozit ve dekota malzeme kullanımının yanı sıra ışıklı panoda kullanılan fotoğraflar ve çerçeve içinde sergilenen fotoğraflar uygulama çeşitliliği bakımından zengin içeriğe sahiptir. Bazı fotoğraflar transparanlaştırılarak üzerine metinler eklenerek direkt duvara ya da dekota ya da pleksiglas malzemeye uygulanarak yerleştirilmiştir. Arşiv sergisi olan “Kulis” ağırlıklı olarak fotoğraflardan oluşmaktadır. Afiş, belge ya da Ayvaz’ın kendi defterlerinden alınan sayfalar diğer tüm grafik elemanların uyum içerisinde olması gözetilmiştir. Böylelikle izleyiciye aktarılmak istenilen konuya bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Bütün bu süreçler karşılıklı etkileşimle ilerledi. Kûratörler seçtikleri malzemeleri sergi yolu ile ilettiler, ben de görsel malzemeye bakarak öne çıkarılabilir fotoğrafları önerdim ve son elemeyi gerçekleştirdim (Dink, 2021).

Giriş bölümünde Ayvaz'ın iki ayrı portresine yer verilmiş birinci bölümde ise kurgulanan hikâye doğrultusunda figüranlık, oyunculuk ve yönetmenlik ile ilgili fotoğraflar bulunmaktadır. Bu bölümde yer alan ışıklı pano ise dikkat çekmektedir. Işıklı panoda bulunan fotoğraf Ayvaz'ın figüran oyuncu olarak sahnelenen bir oyunundan alınmıştır. Koridorun sonunda Ayvaz'ın bir oyunundan fotoğrafı yer almaktadır. Bu fotoğraflar birbirlerini karşılamakta izleyici iki fotoğraf arasında Ayvaz'ın oyuncu ve yönetmen kimliği hakkında sunulan bilgileri izlemektedir (bkz. Görsel 80-81).

Görsel 80

Ayvaz'ın Figüranlık Fotoğrafı



Görsel 81

Ayvaz'ın Usta Oyunculuktan Fotoğrafı



Çerçeve içinde sergilenen fotoğraflar ise çeşitli ölçülerde ve belirli aralıklarda görsel bir uyum olacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Bu fotoğrafların altında künye bilgilerine yer verilmiştir. Künye bilgilerinde fotoğrafın hangi oyundan ve hangi yılda bilgisi bulunmaktadır. Beyaz paspartulu çerçeveler ise zemin ile aynı renkte olması dikkat çekmektedir. Duvara uygulanan büyük boyutlu fotoğrafların arasında bilgi metinleri yer almaktadır (bkz. Görsel 82).

Görsel 82

Birinci Bölüm Fotoğraf Kullanımı



Kulis dergisine ayrılan ikinci bölümde ise çeşitli fotoğraf uygulamaları ile karşılaşilmektedir. Burada yer verilen fotoğraflara derginin sayılarından elde edildiği bilinmektedir. Türkçe yayımlanan *Kulis* dergisinin 1. sayısında bulunan İtalyan koreograf ve

solist Maritza Donat'ın fotoğrafına dijital manipölasyon yapılmış ve dekupe edilerek sergileme elemanının içinde uyumlu bir halde yerleştirilmiştir. Bazı illüstrasyon ve dergi kapakları ve karakalem çizimler folyo baskı olarak duvara uygulandığı görülmektedir (bkz. Görsel 83-84). Sergileme elemanının yatay şeritleri raf olarak kullanılmış üzerine küçük boyutlu fotoğraflar yerleştirilmiştir (bkz. Görsel 85).

Görsel 83

Kulis Dergisinden Fotoğraf Kullanımı



Görsel 84

Dergiden Edinilen Fotoğrafın Sergide Kullanımı



Görsel 85

Kulis İkinci Bölüm Fotoğraf Kullanımı



Üçüncü bölümde büyük boyutlu duvarları komple kaplayan fotoğraflarla karşılaşmaktadır. Bu fotoğraflar transparanlaştırılmış üzerine çeşitli fotoğraflar ve metinler yerleştirilmiştir. Mavi, kırmızı ve mor renklerle dinamik bir görüntü yaratılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde kullanılan fotoğraflar tiyatro mekanları ve toplulukların fotoğraflarını içermektedir (bkz. Görsel 86). Bu bölümde kullanılan büyük ölçekli fotoğraflar baskın olarak kendini hissettirmektedir. Bu bölüm diğer iki bölüme göre fotoğraf kullanımı ile ön plana çıkmaktadır. Kulis sergisinde en çok yer verilen sergileme ögesi fotoğraflardan oluşmaktadır.

Görsel 86

Kulis Üçüncü Bölüm Fotoğraf Kullanımı



Küratörler Kulis sergisinde harita-şema kullanımına ihtiyaç duymadıkları için böyle bir uygulama bulunmaktadır. Bu elemanların kullanımının kararını veren küratör ve sergileme tasarımcısıdır. Sergide direkt olarak harita-şema ve yönlendirme uygulamasının bulunduğu söylenemez. Ancak ikinci bölümde bulunan Kulis dergisini tarihsel çizelge içinde sunulması bahsi geçen sergileme ögesine yakın bir çalışma olduğu düşünülebilir. 1948 yılında başlayan yayıncılık serüveni 1996'ya kadar giden süreçte kritik konular üzerinden başlıklara ayrılarak tarihsel bir çizelgeye yerleştirilmiştir. Kompozit malzeme kullanılarak oluşturulan derinlikler renk, illüstrasyon, tipografi ve fotoğraf kullanımı ile desteklenmiş ve tüm bu elemanların uyum içinde kullanılması güçlü bir etki yaratmıştır (bkz. Görsel 87). Bu bölümün dikkat çekici yönü ise kompozit malzeme kullanılarak grafik elemanların bir arada uyum içinde sergilenmesidir. Zeminden başlayan dikdörtgen kutular ilgili yılı bildiren başlığı içermektedir. Bir sonraki yılları ince çıta şeritler ile birbirine bağlayarak grafik elemanlar ziyaretçiye aktarılacak istenilen mesajı içermektedir. Zaman çizelgesinin bu tasarımın içinde tüm grafik elemanlar ile sunulması bütünlük kazandırmıştır. Ziyaretçi dergiyi tarihsel süreç içinde ziyaret ederken dönem ile ilgili bilgi, belge, afiş, fotoğraf dergi kupürleri gibi görsel malzemeleri izleyebilmektedir. Çok sayıda dergi kapağının yer aldığı kırmızı renkli kompozit panoda ise aralara yerleştirilen illüstrasyonlar ile izleyiciye nefes aldırılmaktadır. Kütüphaneyi andıran görüntüsü bütünlüğe bozmayacak şekilde zaman çizelgesinin içine yerleştirilmiştir. Panonun üzerinde *Kulis* dergisinin kendi yazı stili Türkçe ve Ermenice olarak siyah renkte yazılmıştır (bkz. Görsel 88).

Görsel 87

Fotoğraf, Tipografi, İllüstrasyon Kullanımı



Görsel 88

Sergileme Panosu



Sosyal ve kültürel odaklı arşiv sergilerinin zengin içeriğe sahip olması çok fazla bilgi ve belgenin birbiri ile olan bağlantısının sınıflandırılmasıyla ziyaretçiye indirgenmekte ve izleyiciyle bağ kuran bir anlatım tekniği geliştirilmektedir. Bu yöntem hikâye anlatımı kurularak sağlanmaktadır. Hikâye anlatımı küratör ve sergi tasarım ekibi tarafından oluşturulmaktadır. Kurgulanan hikâye anlatısının grafik ifadeye dönüşümü geniş kitlelerin

kolaylıkla algılayabileceği bir görsellik sunmaktadır. Sergileme tasarımcısı tarafından oluşturulan görsel grafik elemanlarla desteklenerek ortaya çıkarılmaktadır. İçerik yorumlama süreci olarak bilinen bu uygulama küratörlerin çizdiği sergi yolu etrafında hikâye akışının içinde belli bir düzende ve farklı yoğunluklarda içeriğin önüne geçmeyen aksine ona hizmet eden ve görünür kılan görsel bir hikâye ile izleyiciye etkili bir deneyim yaşatmaktadır.

Üç bölüme ayrılan Kulis sergisinde tasarlanan grafik görseller sergi konusu, amacı, dönemi, vb. gibi olgular içinde, sergi mesajını ziyaretçiye ileterek hikâye içinde izleyiciyi kalmasına kurduğu bağlar ile olanak sağlamaktadır. İlk bölümde oyuncu, yazar ve yönetmen kimliği üzerinden kurulan hikâyenin grafik ifade dönüşümünde fotoğraf, tipografi, illüstrasyon ve çeşitli renklerden yararlanıldığı görülmüştür. Kulis dergisinin yayıncılık hayatını içeren ikinci bölüm dergi sayılarıyla uyumlu olacak şekilde çok daha renkli olarak tasarlanmış, fotoğraf, illüstrasyon gibi sergileme tasarımının temel elemanlarına sıklıkla başvurulmuştur. Üçüncü bölümde odaklanılan hikâye Osmanlı ve Türkiye tiyatro toplulukları, oyunlar ve mekanlar olmuştur. Bu bölümdeki anlatımda ağırlıklı olarak fotoğraf ve belgelere başvurulmuştur.

Tanıtılması ve anlatılması gereken içeriği dönemine, dokusuna ve mesajına uygun bir görsel dille desteklemeyi hedefliyorum. Renk, tipografi, malzeme ve kompozisyonu dengeli bir şekilde bir araya getirip sergilenen içeriği ziyaretçiye açıklayacak yöntem üzerine düşünüyorum, araştırmalar yapıyorum. Tabii tüm bu seçimlerin yalnızca sergi konseptiyle değil mekanla da uyumlu olması çok önemli çünkü kaçınılmaz olarak her sergi kendi içinde onlarca enstalasyonu barındırıyor (Dink, 2021)

Kulis sergisi mekânın fiziksel özelliklerine bağlı “U” koridoru şeklinde sergileme alanları, yüksek tavanlı kare salonuyla sergileme alanlarının sınırlarını belirlemektedir. Sergileme tasarımcısının yeterli teknik bilgiye ve tecrübeye sahip olması yaratıcı çözümleri beraberinde getirmektedir. Tasarımcının farklı malzemeleri tanınması sergileme sunumun da

daha özgür ve yaratıcı üretimler yapmasına olanak sağlamaktadır. Kulis sergisinin sergileme sunumunu etkileyen başlıca unsurları üç ana bölümdeki uygulamalar üzerinden incelenecektir.

Çok müze ve sergi görmek de malzemeye ve sergileme teknikleri konusunda bilginize bilgi katıyor. Muhtemelen daha göreceğimiz ve öğreneceğimiz çok şey olacak teknolojik açıdan. Malzeme seçimleriyle ilgili sık sık üretimci ekip ile iletişim halinde olduk. Üzerine düşünüp taşınarak malzeme konusunda ortaklaşa karara varıyoruz diyebilirim. Prodüksiyon bütçesi de önemli bir etken olabiliyor. Tasarım tüm imkanları kullanarak ihtiyaca yönelik en etkili cevabı vermektir” (Dink, 2021)

Ziyaretçinin galeriye girişinde sol duvarda Kulis sergisinin üç dilli olduğuna dikkat çekici bir karşılama duvarı ile görmektedir. Ayvaz’ın sağ ve solda yer alan fotoğraflarının ortasında yer bulunan “Kulis” Türkçe, İngilizce ve Ermenice olarak kabartma strafor ile yazılmıştır. Strafor üzerine yapıştırılan 1mm pleksiglas malzeme üzerine *Kulis* dergisinin kapaklarının görselleri dijital baskı ile uygulanmıştır (Görsel 89).

Görsel 89

Kulis Karşılama Duvarı Detay



Giriş bölümünde dikkat çeken diğer bir unsur ise el broşürleri için duvara ahşap malzemeden monte edilen elemanlar olmaktadır. Üç adet aynı boyutlarda bulunan bu uygulama serginin broşürlerini izleyiciye sunmaktadır (bkz. Görsel 90).

Görsel 90

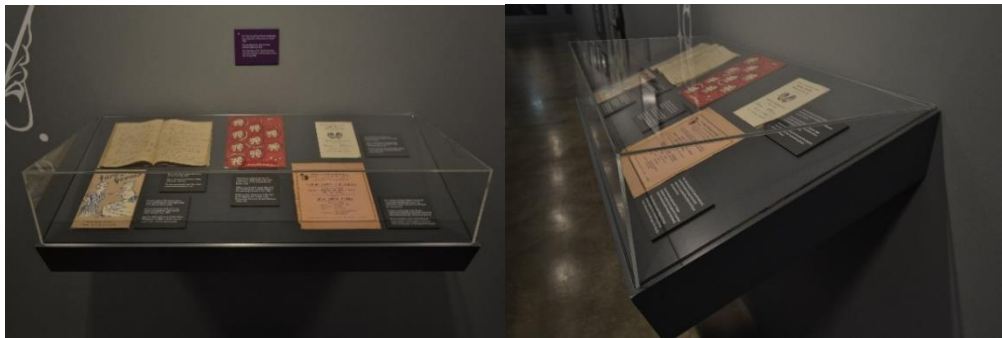
Sergileme Elemanı



Birinci bölümde dikkat çeken bir başka uygulama ise duvara monte edilerek ayaklara gerek duymayan sergileme vitrinleridir. Bu tür vitrinler sergilerde sıklıkla kullanılmaktadır. Kulis'in sergileme vitrinlerinin duvarda açılı ile olması hem izlemeyi kolaylaştırmış hem de klasik vitrin tasarımlarından farklı bir özellikte olmasını sağlamıştır. Nadir nesnelerin korunması için şeffaf pleksi malzemeden yararlanılmıştır. Aynı vitrin tasarımına serginin üçüncü bölümünde de yer verildiği görülmektedir (bkz. Görsel 91).

Görsel 91

Sergileme Vitriini



Birinci bölümün sonunda bulunan video odası sergiyi ikinci bölüme bağlamaktadır. Galerilerde sıklıkla bulunan karanlık oda içinde projeksiyon ve perde bulunmaktadır. İzleyicilerin oturması için uzun taburelerde yer almaktadır. Galerinin bu bölümünde Ayvaz hakkında yapılan röportajlar ve bilgiler yayınlanmaktadır²².

Serginin ikinci bölümü tasarımı ve sergi alanı ile ilk bölümden keskin bir farklılıkla ayrılmaktadır. Mekânın yüksek tavanı ve daha aydınlık bir alan olması ferahlık hissi yaratmıştır. Bu bölüm diğer iki bölümün sergileme alanın fiziksel yapısına göre farklılıklar içermektedir. Kare planlı yüksek tavalı sergileme alanı U koridorlu diğer bölümlerden farklı bir tasarım içermektedir. Grafik tasarım elemanları olarak en zengin içeriğe sahip olan bu bölümde farklı bir sergileme yaklaşımı görülmektedir. İkinci bölüme girişte öncelikle bizi karşılayan sıcak ve doygun renk baskınlığı dikkati mekânın bütün olarak izlemesine yöneltmektedir (bkz. Görsel 92). Kulis dergisi için yapılmış büyük bir pano ve karşısında bulunan sergileme vitrini ve dijital ekranda değişen görsel imajlar sergiyi dinamik kılarak ziyaretçi için dikkat çekici bir hale dönüşmektedir. Sergileme vitrini dergiler için özel olarak tasarlanmış üç boyutlu pano, dijital ekran, illüstrasyonlar, fotoğraf ve renk kullanımları bu bölümü ilgi çekici kılmaktadır.

Görsel 92

İkinci Bölüm Giriş



²² Bkz. Görsel 54

Dergi sayıları, çizimler ve gerçek fotoğrafların bulunduğu sergileme vitrini salonun ortasında yer almaktadır. Koruyucu olarak pleksiglas malzeme kullanılmıştır. Duvara monte edilmiş vitrinin eğimli açısı bu tasarımda da kullanılmıştır. Sergi vitrinlerinde kırmızı renk kullanılmıştır. Üçe bölümlenen vitrinin bir tarafında dergi sayılarına orta kısımda çizimlere üst tarafı ise fotoğraflara ayrılmıştır. Salonu ikiye bölen bu tasarım tarihsel çizelgenin izlenmesini kolaylaştırmaktadır. İkinci bölüm kullanılan renkler, grafik elemanlar ve sunum tekniklerinin yaratıcı çözümleriyle ziyaretçide ilgi ve merak uyandırıcı etki bırakmaktadır (bkz. Görsel 93).

Görsel 93

İkinci Bölüm Sergileme



İkinci bölümdeki serginin son durağı ise 1996 yılında yayın hayatını sonlandıran tarihe yer verilmiştir. Burada bir önceki bölümde gördüğümüz duvarda monteli sergileme vitrini dergi kapağından bir illüstrasyon içine yerleştirilerek kullanılmıştır. Dijital ekranda kulis dergisinin kapaklarının yer alması dinamik görünüme katkı sağlamaktadır. Ayvaz'ın salonun çıkışına yönlendiren illüstrasyonu zaman çizelgesinin tamamlandığını bildirmektedir (bkz. Görsel 94).

Görsel 94

İkinci Bölüm Dijital Ekran



Galerinin üst katında bulunan serginin son bölümü birinci bölüm ile benzerlik göstermektedir. Fotoğraflar dijital baskı tekniği kullanılarak direkt duvara uygulanmıştır. Mavi, mor ve gri renk tonlarının ağırlıklı olduğu üçüncü bölüm sergileme vitrinleri ve çift taraflı tabela tasarımında çerçevelenmiş eski oyun afişleri ile Ayvaz'ın defterleri ve nadir kitapların vitrin içinde sergilenmesi bu bölümdeki dikkat çekici uygulamaları arasındadır (bkz. Görsel 95).

Görsel 95

Üçüncü Bölüm Sergileme Elemanları



Sunum olanakları etkileyen unsurlar arasında mekânın fiziksel özellikleri, malzeme çeşitliliği, koruma vb. gibi teknik bilgi gerektiren başlıkları içermektedir. Sergileme tasarımcısının malzemeyi tanınması ve özel tasarımların üretimi yapacak olan ekip ile etkileşimde olması tasarımın niteliğini arttırmaktadır. Grafik tasarım açısında sunum olanakları etkileyen başlıca unsurlara değinilmiştir. Tasarımsal bütünlüğün söz konusu olduğu sergileme modelinde grafik tasarımcının etkisi baskın olarak hissedilmektedir. Serginin aydınlatmasında galerinin mevcut ışıklandırılması kullanılmıştır. Aydınlatma sergileme tasarımının başka bir uzmanlık alanıdır.

Kurum bünyesinde gerçekleşen Kulis sergisi Sergikur Sergi ve Müze Destek Hizmetleri tarafından yapılmıştır. YYKS'ın kurumsal olarak Sergikur firmasıyla çalışıyor olması Sergikur'un galerinin fiziksel özelliklerini tanıyor olması avantaj olarak görülmektedir. Nesnelerin yerleşiminde özel olarak tasarlanan uygulamalar için Ara Mimarlık ile çalışılmıştır (Dink, 2021). Sergilemedeki nesne yerleşimleri iki boyutlu eskizlerle müzakere edildikten sonra üç boyutlu detaylı üretimin inceliklerinin dahil edilmesiyle üretimi yapılmıştır. Sergi kurulum aşaması küratörler ve sergileme tasarımcısının kurulumu yapacak olan ekip ile ayrıntılı anlatımı sonrası uygulama sürecini içermektedir. İki boyutlu eskizler ve üç boyutlu uygulamalar ile nasıl bir tasarım biçiminde olacağı üretim ekibine iletilmektedir. Sergikur ekibi bu alandaki tecrübesiyle üç boyutlu tasarımı mekâna uygulamaktadır.

5. MİLAT VE KULİS SERGİLERİ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Sergileme tasarımının Türkiye’de 2000’li yılların başında teknoloji imkanlarının artmasıyla birlikte hızlı bir gelişme sürecine girdiği bilinmektedir. İstanbul ekseninde Yapı Kredi Kültür Sanat’ın 1994 yılında başlayan sergileri bu gelişimin merkezinde yer alan mekanlardan biridir. YKKS’nin galerisinde Türkiye’de sergileme tasarımı alanında üretimlerin ilkleri arasında sayılacak isimlerin tasarımları yer almaktadır. Günümüzde yapılan sergilerin tasarımcıları genellikle bu kuşağın öğrencileri sayılması dolayısıyla YKKS sergilerini başka bir açıdan da değerli kılmaktadır. YKKS’nin 2020 yılında izleyiciyle buluşturulan “Milat” ve “Kulis” sergileri galeride yapılan güncel sergiler olması dolayısıyla incelenmesi değerli bulunmuştur. Bu sergilerin küratör ve sergileme tasarımcısı tarafından yaratım süreçlerine değinilmiş, temel farklılıkları ortaya konulmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda iki sergi arasında yapılacak olan karşılaştırmada yalnızca küratör ve aynı zamanda sergileme tasarımcısının da dahil olduğu yaratım süreçleri karşılaştırılmıştır. Milat sergisinin yalnızca küratör tarafından yapılması Kulis sergisinde ise sergileme tasarımcısının ekibe dahil edilmesi sebep ve sonuçlarına değinilmiş sergileme tasarımındaki temel farklılıklar iki sergi üzerinden analiz edilmiştir. “Milat” ve “Kulis” sergileri genel anlamda birbirlerinden farklı kategorilerde bulunan sergilerdir.

“Milat” sergisi şair ve ressam olan tek bir sanatçının belirli dönemlerde yapmış olduğu resimlerden oluşan kişisel sergi kategorisinde değerlendirilmektedir. Kişisel sergilerin eser yerleşimi genellikle küratörün hakimiyetiyle sürdürülmekle birlikte sanatçının direktifleri doğrultusunda biçim kazanmıştır. Küratör tasarladığı kurguya göre sergileme modelini belirlemektedir. Milat sergisinde galeri-whitecube olarak bilinen sergileme modeli uygulanmıştır. Kişisel sergi olması sergi vizyonunun ve konusunun ortaya çıkacağı alanların sınırlarını belirlemektedir. Bu tür sergiler küratör ve sanatçının yakın iş birliğiyle sürdürülmektedir.

“Kulis” sergisi belirli bir konuda bilgi ve belgenin toplanmasıyla oluşturulan bir arşiv sergisidir. Arşiv sergilerinin çok fazla bilgi ve belge içermesi kapsamlı bir çalışmayı beraberinde getirmektedir. Farklı kurumların ortak çalışmasıyla gerçekleştirilen serginin üç farklı küratörü bulunmaktadır. Nesnelerin yerleşimi için sunum alanında uzman bir grafik tasarımcısı ile çalışılmış sergileme tasarımında disiplinlerarası bir çalışma yapılmıştır. Sergileme modeli içinde kronolojik bir anlatımın bulunmasının yanı sıra arşiv içinden bir kişinin hayatının hikâyeleştirilerek anlatılması ve aynı zamanda tarihsel mekanlarla birlikte sergi konusunun önemine değinen çeşitli içerikler barındırmaktadır. Bu yaklaşımın uygulanması derinleşmesine bir çalışma süreci gerektirmiştir. Serginin konusu ve vizyonu arşivin içeriğiyle birebir ilişkilidir. Arşiv sergileri yapısı bakımından disiplinlerarası bir çalışmayla sürdürülmektedir.

Milat ve Kulis sergileri sergi fikri vizyonu ve konusu bakımından birbirlerinden farklı içeriklere sahiptir. Milat sergisi bir şairin şiirlerinde söz ettiği imgelerin resimlerini çizmesi ve bu resimleri sergileme fikri ile ortaya çıkmış sergi fikri bu düşünceye dayanmaktadır. Kişisel sergilerde küratör ve sanatçının yakın çalışmasıyla gerçekleşen bu süreç küratörün sergi yapımındaki hakimiyeti ve sanatçının paydaşlığıyla sürdürülmüştür. Kulis ise bir arşiv sergisi olması dolayısıyla çok kapsamlı çalışma gerektiren bir sürece işaret etmektedir. Bu tür sergilerde küratör sergi tasarımını sürdürebilmek için çeşitli uzmanlık alanlarından destek almaktadır. Hagop Ayvaz’ın arşiv içeriğinin tiyatro olması sebebiyle Türkiye Tiyatro Vakfı’ndan Esen Çamurdan, arşive sahip olan ve arşive en çok hâkim olan Hrant Dink Vakfı’nın küratörü Banu Atça ve bir de YKKS’nin galeri direktörü Kevser Güler grupta yer alarak üçlü bir küratöryel pratik üzerine çalışma gerçekleştirilmiştir. Arşiv sergileri yapısı gereği çeşitli uzman kişileri tasarıma dahil etmeyi zorunlu kılmaktadır. Sergileme tasarımı grafik tasarımcı tarafından destek alınarak sergileme tasarımı alanında uzman grafik tasarımcı

Sera Dink tarafından yapılmıştır. Bu bağlamda sergi fikri ve vizyonu ve aynı zamanda konusu gereği farklı içeriklere sahip olan bu iki sergi farklı çalışma modelleri taşımaktadır.

Milat sergisinin tek bir sanatçının çalışmalarını içermesi sınırlı bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Sanatçının çalışma ortamında gerçekleşen araştırmada şiirler ve resimler arasında kurulan ilişkiler kavramsal çerçevenin oluşturulmasında belirleyici olmuştur. Kulis sergisinin araştırma aşaması ise oldukça geniş bir zaman sürecine yayılmış arşivin dijital ortama aktarılması ve envanterinin çıkarılması sekiz yıl sürmüştür. Yaklaşık 12 bin görsel bilgi ve belgeye sahip bir arşiv küratörler ve farklı uzman kişilerle birlikte örneğin tarihçi, tiyatrocu, dokümantasyon uzmanı vb. gibi ilişkili alanlarında çalışmalar yaparak sergilenecek nesnelerin belirlenmesi konusunda fikir birliğine varılmıştır. Arşivin zengin içeriği sahip olması çok geniş bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda Milat'ın tek bir sanatçının işlerini içermesi, Kulis'in ise yaklaşık 150 yıllık bir arşive sahip olması araştırma ve kavramsal çerçevenin oluşturulması sürecinde farklı çalışma modelleri uygulandığını göstermektedir.

Milat sergisinin konusunu kavramsal çerçevede içinde ele alınan imgesel portreler arasında şiirlerle birlikte kurulan bağlardan oluşturmaktadır. Sanatçının renk ve figür ilişkileriyle kurulan imgesel portrelerden oluşturulan sergi konusu imge olarak belirlenmiştir. Kulis sergisi ise Hagop Ayvaz'ın yaşamı boyunca özenle tuttuğu 19. yüzyılın ortalarından günümüze Osmanlı ve Türkiye tiyatrosundaki oyuncular, topluluklar ve tiyatro mekanları hakkında çok sayıda özgün içeriği barındırmaktadır. Kulis sergisi arşivin içeriğiyle ilişkili olarak tiyatro olmuştur.

Kavramsal çerçeve oluşturulurken yapılan araştırmalar sergi türü gibi dinamikler konuyu belirlemede büyük etkileri olan süreçlerdir. Milat ve Kulis sergileri farklı türde sergiler olması dolayısıyla konunun belirlenmesinde farklı uzmanlık alanlarından alınan fikirlerle sonuçlanmıştır. Milat bireyin kendi öznel dünyasında kurduğu imgelerden oluşmasına karşın,

Kulis daha genel topluluğa hitap eden bir konuya sahiptir. Bu konular sergileme biçimlerini etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır.

Eser ve nesne seçimleri sergi tasarımının en zor süreçleri arasında yer alan bir aşamadır. Sergilemek için belirlenen eser ve nesneler kavramsal çerçeve ve sergi konusu ile doğrudan ilişkili araştırma aşamasında kurulan bağlantılar ile anlatı kurgusu ile ilişkisi belirlemiştir.

Milat sergisinin tek bir sanatçının eserlerinden oluşmasıyla imge-portre-şiir üçgeni arasında belirlenen eserler en büyüğü 50x70 santimetre, en küçüğü 21x30 santimetre olan, kâğıt üzeri pastel boya, çini mürekkebi ve guaj boya gibi karışık tekniklerle üretilen 74 resimden oluşmaktadır.

Kulis'in zengin içeriğe sahip arşivi sergilenecek nesnelerin belirlenmesi sürecinin oldukça yoğun ve derin bir çalışma ile geçtiğini göstermektedir. Ayvaz'ın arşivi arasından kişisel defterleri, nadir kitaplar, mektuplar, fotoğraf, afiş, dergi gibi çeşitli özelliklere sahip nesneler sergilenmeye uygun görülmüştür. Serginin üç bölüme ayrılmasıyla sınıflandırılan nesneler küratörlerin süzgecinden geçmiş ve daha sonra sergileme tasarımcısı tarafından uygulanmaya alınmıştır. Sergileme tasarımcısı görsel olarak uygulamada en iyi sonucu verecek nesneleri belirlemiştir. Örneğin sergide 96 fotoğraf kullanılmış bu fotoğrafların belirlenmesi küratörün süzgecinden geçtikten sonra ağırlıklı olarak sergileme tasarımcısı tarafından belirlenmiştir. Dergi, nadir kitaplar, defterler, özgün fotoğraflar küratörler tarafından kurgulanan bölümlerin hikâye anlatımına göre belirlenmiştir. Sergide ağırlıklı olarak fotoğraf kullanıldığı görülmektedir.

Milat ve Kulis sergilerinin farklı türde sergi olmaları eser ve nesne seçimlerine de yansımıştır. Milat sergisinde yalnızca küratör ve sanatçının birlikte kararlaştırdığı eserler Kulis sergisinde ise eş küratörler tarafından iş birliğiyle belirlenmiş ancak sergileme tasarımcısının dahil olduğu bir süreç yaşanmıştır. Bu bağlamda Milat sergisinin yalnızca resimlerden oluşması

küratör ve sanatçının birebir çalışmasıyla geçen süreç, Kulis sergisinde ise çok daha farklı özelliklerde bulunan nesneler küratöryel ekip tarafından belirlenmiş sergileme tasarımcısının ekibe dahil olmasıyla sergilenmeye uygun görsellere karar verilmiştir. Bu bağlamda Milat ve Kulis sergilerinin eser-nesne seçimleri farklı çalışma süreci taşımaktadır.

Sergilenmeye karar verilen eser ve nesne seçimlerinden sonra mekân ilişkisi kurulmaya başlanıldığı bilinmektedir. Bu süreç karşılaştırılan iki sergi için oldukça farklı özellikler taşımaktadır. Bunun sebebine yukarıda değinildiği gibi Milat'ın kişisel sergi olması, Kulis'in arşiv sergisi olmasıdır.

Milat sergisinde yer alan resimler galerilerde sıklıkla rastlanılan whitecube sergileme modeli ile kurgulandığı görülmektedir. Sergilenen resimlerde kullanılan renklerle eserler arasında görsel bir ritim oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Galerinin tek katında bulunan sergide yer alan 74 resim boyutları ve renkleri üzerinden bağlantı mekanla kurgulanarak ilişkilendirilmiştir.

Kulis sergisinin ise galerinin üç katına yayılması ve serginin hikâye anlatımının üç bölümde ele alınmasıyla üç farklı hikâye üzerinden kurulan ilişkiyle ilgili olan arşiv nesnelere yer verilmiştir. Nesnelerin mekân ile kurduğu ilişki anlatılan hikayeye bağlantılı olarak kurgulanmıştır. Örneğin ikinci bölümün Kulis dergisine ayrılmasıyla kronolojik bir anlatımla sunulmaya çalışılmış ilgili arşiv belgeleri tarihsel bir anlatımla ilişkilendirilerek uygulanmıştır.

Milat sergisinde yalnızca resimlerin bulunması, Kulis sergisinde ise farklı özelliklerde arşiv belgelerinden oluşması eser-nesne ile kurulan mekân ilişkisinde büyük bir farklılık olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu farklılığın temel kaynağı kullanılan sergileme modeliyle doğrudan ilişkilidir. Milat sergisinde whitecube sergileme modelinin sıklıkla kullanılmasına karşın, Kulis sergisinin sergileme tasarımcısı ile ortaya konulan hikâye anlatımlı sergileme

modeli uygulanması iki sergiyi mekân içi düzenlemede birbirinden ayıran temel özelliği sayılmaktadır.

Milat sergisinin hikâye anlatı tasarımında Kulis sergisiyle karşılaştırılmasında içerikleri dolayısıyla zayıf bir profil çizmektedir. Milat'ta sergilenen resimlerin sanatçının şiirlerinde karşılaşılan portre imgeleriyle birlikte kurgulanması sonucu bir anlatım tasarlanmıştır. Kulis serginde ise üç bölümde de farklı kurgulanan bir hikâye anlatımı görülmektedir. İlk bölümde kurgulanan hikâye Ayvaz'ın figüranlıktan yönetmenliğe geçiş süreci üzerine tasarlanmış, ikinci bölüm Kulis dergisinin 1946 ve 1996 yılları arasında sürdürdüğü yayın hayatına odaklanılmış, üçüncü bölüm ise Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Türkiye tiyatrosuna odaklanılmıştır.

Mekân içi düzenlemede karşılaştırılan sergilerin farklı özelliklerinin en belirgin olduğu aşamayı göstermektedir. Sergileme sunumlarındaki bu farklılık sergileme tasarımcısının ekibe dahil olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Milat sergisinde mekân için düzenleme yapılırken küratörün sergileme alanındaki becerisiyle ortaya konulmuştur. Whitecube sergileme modelinin kullanıldığı bu sergide eserler renkler arasındaki görsel ritim kurularak oluşturulmaya çalışılmıştır. İmgesel portrelerin birbirleri arasında kurulan ilişkiler hangi eserlerin bir arada olacağını belirlemiştir. Resimlerin renkleri hangi eserin yanında yer alacağını belirleyen en büyük etken olarak görülmektedir. Resimlerin renkleriyle uyumlu siyah ya da beyaz çerçeveler kullanılmıştır. Bazı resimlerde çerçeve kullanılmaması eserlerin özelliklerine göre belirlenmiştir. Küratörün hakimiyetinde geçen bu süreç sanatçı ile fikir birliğine varılarak karar verilmektedir. Milat sergisinde mekân içi düzenleme küratör ve sanatçının iş birliği ile gerçekleşmiştir.

Kulis sergisinin mekân için düzenlemesi disiplinlerarası bir çalışma alanını göstermektedir. Küratöryel ekip ve grafik tasarımcının birlikte çalıştığı tasarı sürecidir. Bu bağlamda Kulis sergisini Milat'tan ayıran temel özellik sayılmaktadır. Mekân içi düzenleme için sergileme tasarımcısının ekibe dahil olmasıyla yaratım süreçleri başlamaktadır. Bu süreç

Milat sergisinde bulunmayan bir aşamadır. Kulis sergisinin tasarlanmasında sergileme tasarımcısı olarak ekibe dahil olan grafik tasarımcısının yaratım süreçleri ön anlatım ve fikir geliştirme aşamasıyla başlamaktadır.

Ön anlatım ve fikir geliştirme süreci her iki sergi içinde mümkün olan bir aşama sayılabilir. Ancak Milat sergisi için bu aşama bilindiği üzere küratör ve sanatçı arasında gerçekleşmiştir. Kulis'te ise ihtiyaç olarak ortaya çıkan sergileme tasarımı için grafik tasarımcı ekibe dahil olarak bu süreçte yerini almıştır. Bu aşamada grafik tasarımcıya Kulis sergisi hakkında ön bilgilendirme yapılmıştır. Sektörde brief olarak bilinen süreç sergileme tasarımıyla ilgili fikir geliştirmeyle devam etmektedir. Ayvaz'ın arşivini izleyiciye nasıl bir sunum ile sergileneceği hakkında küratörler ve sergileme tasarımcısı fikir alışverişinde bulunmaktadır. Sergileme tasarımcısı bu aşamada elde ettiği verileri eskiz, üç boyutlu modelleme gibi yöntemler kullanarak sergi tasarım ekibi ile paylaşmakta gelen fikirlere göre tasarım sürecini yönetmektedir.

Küratöryel pratikte mekân içi düzenleme aşamasında ihtiyaç duyulan sergileme tasarımcısının ekibe dahil olması Kulis sergisini Milat sergisinden farklı kılan özellikleri arasındadır. Bu aşama Milat'ta küratör ve sanatçı tarafından yürütülmekte olup, Kulis'te ise sergileme tasarımı alanında uzman bir grafik tasarımcıyla sürdürülmüştür. Bu gereklilik Kulis'in çok fazla bilgi ve belgeye sahip arşivinin geniş kitlelere hitap eden konusunu ve amacını grafik tasarımın bir mesajı iletmedeki etkin gücünü kullanarak ziyaretçilerin kolaylıkla okuyabildiği izleyicinin aktarılan konuyla bağ kurabildiği güçlü bir sergiye dönüşmektedir.

Kulis sergisinin küratöryel pratiğinin yaratım sürecinde sergi konusunun belirlenmesiyle ortaya çıkan içerikler sergileme tasarımcısıyla paylaşılmaktadır. Bu içerikler küratöryel ekibin arşivde bulunan belgelerden topladığı bilgilerle kurgulanan hikayelerden oluşmaktadır. Sergileme tasarımının yaratım sürecinde bu aşama grafik tasarım öğeleri kullanılarak geniş kitlelerinin grafik anlatımı kolaylıkla izleyebileceği bir çalışmaya

yöneltmektedir. Buna karşın Milat sergisinin küratöryel pratik yaratım sürecinde böyle bir aşama bulunmaktadır.

Kulis ve Milat sergilerinin tasarım süreçlerinde oluşan bu farklılığın bir diğer sebebi Milat'ın kişisel resim sergisi olması, Kulis'in arşiv sergisi olmasıdır. Milat sergisinde böyle bir tercihte bulunulmaması kişisel sergilerde kullanılan sergileme modelinin farklı bir uygulama olmasından dolayıdır. Kulis sergisinin böyle bir tasarım sürecine ihtiyaç duymasının en temel sebebi ise zengin bir içeriğin en az nesne ve görsel ile anlatılması gerekliliğiyle ortaya çıkmaktadır. Buradaki bilgiler sergileme tasarımcısı tarafından grafik tasarım disiplininde kullandığı öğeler ile basit görselliklerle iletmeye çalışılmaktadır.

Kulis sergisinde renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf gibi grafik tasarımı öğelerine yer verildiği görülmektedir. Bu öğeler serginin ihtiyacından doğarak ortaya çıkmakta ve sergileme tasarımında kullanılmaktadır. Milat sergisinde böyle bir uygulama söz konusu değildir.

Renk kullanımında belirlenmesinde pek çok etken bulunmaktadır. Renk seçimi sunulan eser/nesne ve kurgulanan anlatım ile birebir ilişkilidir. Milat sergisinde eserlerde görülen renklerin ortaya çıkarılması önemli görüldüğünden whitecube sergi modeli tercih edilmiştir. Beyaz duvar renginin hâkim olduğu galeride yalnızca bir duvar siyah yapılarak diğer eserlerin bağlamından ayrıştırılmıştır. Bu seçimin sebebi eserlerin boyutları ve tekniği ile ilişkilendirilmiştir. Küratörün böyle bir seçim yapması ufak boyutlu eserlerin büyük boyutlu eserler arasında kaybolmaması ve bir arada birbirleriyle denge ve uyum içinde siyah bir duvara göz hizasında yerleştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Ayrıca diğerlerine göre bu eserlerde çerçeve kullanılmaması göze çarpmaktadır. Sergide yer alan eserlerin sunumunda yalnızca siyah ve beyaz renginin tercih edildiği görülmektedir.

Kulis sergisi ise yaklaşık sekiz renk kullanılmıştır. Arşiv nesnelerinde bulunan renkler ile uyum sağlamaya çalışıldığı görülmektedir. Sergilerde kullanılan renklerin nesnelerle birebir

ilişkili ve uyum içerisinde olması gözetilerek belirlenmiştir. Arşiv nesneleri sergide kullanılan renklerin belirlenmesinde kritik öneme sahiptir. Tasarımcının arşivi tanıması doğru rengin kullanımına imkân sağlamaktadır. Kulis'in sergileme tasarımcısı Dink'in arşiv ile yakından ilişkisi bu noktada avantaj sağlamıştır. Sergi duvarında yer alan fotoğraflarla kurulan renk ilişkisi belirleyici olmuştur. Birinci bölümde ağırlıklı olarak mavi ve gri renklerin kullanmıştır. İkinci bölümde ise kırmızı renginin hakimiyetinde sarı ve mavi renkler bulunmaktadır. Üst kattaki üçüncü bölümde ise transparan renkler göze çarpmaktadır. Bu bölüm tiyatro tarihine ve topluluklarına odaklanmasıyla Ayvaz ve Kulis dergisi özelinden ayıran daha kapsayıcı bir toplum belleğine odaklanması yönünden serginin bütününden ayrılmaktadır. Mor gibi bir rengin kullanılmasıyla bu keskin ayrım vurgulanmaya çalışılmıştır. Ziyaretçi üçüncü bölüme gelene kadar mor rengine yalnızca birinci bölümün künyelerinde küçük boyutlarda rahatsız etmeyecek şekilde görmektedir. Sergide genel olarak parlak ve dikkat çekici ve baskın renk kullanımı ile karşılaşılmaktadır. Kulis sergisinde galerinin fiziki yapısının özellikleri de kullanarak sergi hikayesi bölümlere ayrılmıştır. Tek çatı altında birbirleriyle bağlantılı üç farklı hikâyenin anlatıldığı sergide bölümlerin birbirinden ayrılmasında baskın renk skalaları yardımcı olmuştur. Ziyaretçinin sergi hikayesini görsel olarak takip etmesini kolaylaştırmaya çalışılmıştır.

Tipografi ise sergileme tasarımında sıklıkla kullanılan sergileme tasarımının olmazsa olmazı olarak bilinen bir sergileme öğesidir. Milat sergisinde tipografi tercih edilmemiştir.

Kulis sergisinde ise tek bir modern tipografi yer almaktadır. Bunun dışında bulunan iki-üç farklı yazı tipi ise Ayvaz'ın kişisel defterlerinden alınmıştır. Dink bunları yazı yerine leke olarak değerlendirmektedir. Arşivin Türkçe, Osmanlıca ve Ermenice gibi üç dile sahip olması tipografinin belirlenmesinde kritik öneme sahip olmuştur. Türkçe, Ermenice ve İngilizce yazılan sergi ile ilgili metinler, anlatılan konu hakkında bilgilendirme amaçlı kullanılmıştır. Birinci bölümde karşılıklı duvarlarda yazı yoğunluğu bakımından baskın olmasına rağmen ikinci

bölümde diğer iki bölüme göre daha az yazının yer aldığı görülmektedir. Birinci ve üçüncü bölümlerde anlatılan hikayeleri desteklemek için yazıdan daha fazla yararlanıldığı görülmektedir. Kulis sergisinde tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema gibi öğeler bulunurken Milat sergisinde bu öğeler kullanılmamıştır.

Grafik tasarımda sergileme tasarım öğelerinden illüstrasyona Kulis'te de yer verilmiştir. Tıpkı tipografi gibi illüstrasyon, grafik tasarımcı tarafından sergileme sunumlarında sıklıkla yer almaktadır. Sergide yer alan 27 illüstrasyonun tamamı Ayvaz'ın arşive ait duvara uygulamak için vektörel formatta yeni bir yorum katmadan yeniden çizilmiştir. Tiyatronun sembolü olan illüstrasyonların çeşitliliği dikkat çekmektedir. Karikatürize edilmiş çizimler atmosferin bir parçası olarak ziyaretçiye eşlik etmektedir. Sergileme tasarımında illüstrasyon kullanımı arşivin içinde yer almasından dolayı önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kulis sergisinde fotoğraf kullanımının ise oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Arşivin 12 bin fotoğrafa sahip olması oldukça fazla görsel materyal ortaya çıkarmıştır. Küratörlerin ziyaretçiye aktarmak istediği konuyla ilişkilendirdiği fotoğrafları kurgulanan hikâye anlatımına göre belirleyerek sergileme tasarımcısı ile paylaşmıştır. Sergileme tasarımcısı bu fotoğraflar arasından görsellik açısından en uygun çözünürlükte olanını belirleyerek karar vermiştir. Küratöryel pratiğin bu aşamada 12 bin fotoğraftan oluşan zengin bir arşiv içinden araştırma aşamasının oldukça yoğun çalışma sürecinin göstergesidir. Sergileme tasarımcısı bu aşamada ise arşivin dijital ortama aktarılması avantajını kullandığı bilinmektedir.

Harita-şema ve yönlendirme sergileme tasarımında kullanılan bir grafik tasarım öğeleridir. Ancak bu iki uygulama Milat ve Kulis sergilerinde bulunmamaktadır. Sergileme tasarım sürecinde ihtiyaç duyduğu mecrayı kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Tasarımcı yaratıcılığı ile bu tespiti yapabilmektedir. Küratörlerden de gelen fikir önerileri ile ihtiyaç duyulunun gerekliliğini ortaya konulabilir. Harita-şema ve yönlendirme gibi öğelerin kullanıldığı sergileme tasarımlarına daha geniş kapsamlı fiziki olarak daha geniş alana sahip sergilerde

rastlanabilir. Bu uygulamalar bienal ya da fuar gibi organizasyonlarda yer almaktadır. Milat ve Kulis sergilerini bu konuda ayıran kesin bir özellik bulunmaktadır.

Ancak Kulis sergisinde ikinci bölümü yer alan kronolojik anlatımın uygulanması harita-şema içinde değerlendirilebilir. Kulis Dergisinin 1946-1996 yılları arasında yaşamış olduğu önemli olayların tarihsel akış içinde ön plana çıkarıldığı ve farklı malzemeler kullanılarak üç boyutlu halde uygulanması bu başlık altında değerlendirilebilmektedir.

Küratörler genel olarak Milat sergisinde olduğu gibi Kulis'te de net bir şekilde bu uygulamaları kullanma gereği duymamıştır. Karşılaştırılan bu iki sergiye hikâye anlatı tasarımı açısından bakıldığında bir farklılıktan söz etmek mümkün olabilir. Kulis sergisinde kurgulanan üç hikâye anlatı olarak grafik tasarımcısı tarafından görsel ifadeye dönüştürülerek sergileme tasarımında uygulamıştır. Milat'ın kişisel sergi, şiir, imge, dil ve portre üzerine eğilmesi hikâye anlatımı olarak tasarlanması gereğini duyulmamıştır. Sergileme modeli ve mekânın fiziksel özellikleri eser sayısı bakımından da farklı özellikler taşıyan Milat serginde hikâye anlatımı bulunmamasına karşın Kulis sergisinin hikâye anlatımı kurgulanarak tasarlandığı görülmektedir.

Sergileme tasarımcısı bu aşamada kurgulanan hikâye anlatımı grafik ifadeye çevirmektedir. Üç bölüm için kurgulanan farklı hikayeler aynı elemanlar kullanılarak grafik görsele dönüştürülmüştür. Kulis sergisinin zengin arşivi en az görsellikle basit ve kolay anlaşılır bir okuma grafik dili kullanılarak sağlanmaya çalışılmıştır.

Sergileme tasarımcısının yaratım sürecinde sunum tekniklerini etkileyen başlıca unsurlar bulunmaktadır. Hemen hemen her sergide sunum olanaklarının ortaya çıkardığı birtakım unsurlardan söz edilebilir. Bu aşama sergi mekanının fiziksel özelliğine ve sunulacak nesne ya da eserlere göre değişiklik göstermektedir. Milat sergisi için bu aşama, whitecube sergi modelinde bakıldığında yorucu olmayan bir sürece işaret etmektedir. Belirli nesnelerin göz

hizasında belirli aralıklarla yerleştirilmesi bir duvarın küçük boyutlu eserleri toplayıcı görevinde siyah renk olması bazı eserlerin çerçevesinin olmaması esere göre siyah ya da beyaz çerçeve kullanılması ışıklandırmanın konumu vb. gibi durumlardan söz edilebilir.

Kulis sergisinde ise bu durum çok daha farklı özellik taşımakla birlikte farklı uzmanlık alanlarında teknik bilgi gerektiren ihtiyaçlar doğrultusunda çözüme kavuşturulduğu görülmektedir. Sunulan nesnelerin nadir olması dolayısıyla korunma ihtiyacı ortaya çıkmış duvarda sunulamayacak nesneler için sergileme vitrinleri tasarlanmıştır. Giriş duvarında bulunan sergi isminin yer aldığı kabartma harflerin olduğu uygulamaya yer verilmiştir. Birinci bölümde bulunan ışıklı pano ve sergi broşürlerinin konulduğu ahşap bir elemana yer verilmiştir. İkinci bölümde bulunan kompozit malzeme kullanılarak üretilmiş üç boyutlu uygulama ile birlikte yayımlanmış tüm dergi kapaklarının gösterimi için dijital ekrana yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, çeşitli tiyatro afişlerinin ahşap çerçeve içine alınarak iki yönünün de gösterildiği uygulamalar tasarım problemine karşı üretilen çözümler sonucunda gelişmiştir. Sunum tekniklerini etkileyen unsurlar sergi kurulumuyla ilişkili olan bir süreçtir. Bu aşamada sergi kurulumunda teknik uzmanlığı olan kurumlar ya da kişiler tarafından destek alınmaktadır.

Milat ve Kulis'in sergi kurulumu YKKS'in kurumsal olarak çalıştığı Sergikur firması ile sürdürülmüştür. Sergi kurulumunda piyasada uzun yıllar bu işi sürdüren tecrübeli teknik uzmanlar ve sergi tasarımı için tasarımcıları da bünyesinde barındıran firma YKKS'in sergilerini kurmaktadır. Milat ve Kulis'in sergi kurulumu açısından karşılaştırılması yapıldığında Milat sergisinin kurulumun daha kısa sürede gerçekleştiği söylenebilir. Kulis sergisinin kurulumu ise uygulamaların çok olması ve üç kata yayılan bir sergide teknik uzmanlık gerektiren işlerin çok olması sebebiyle daha uzun süreye ihtiyaç duyulduğu görülmektedir.

6. SONUÇ

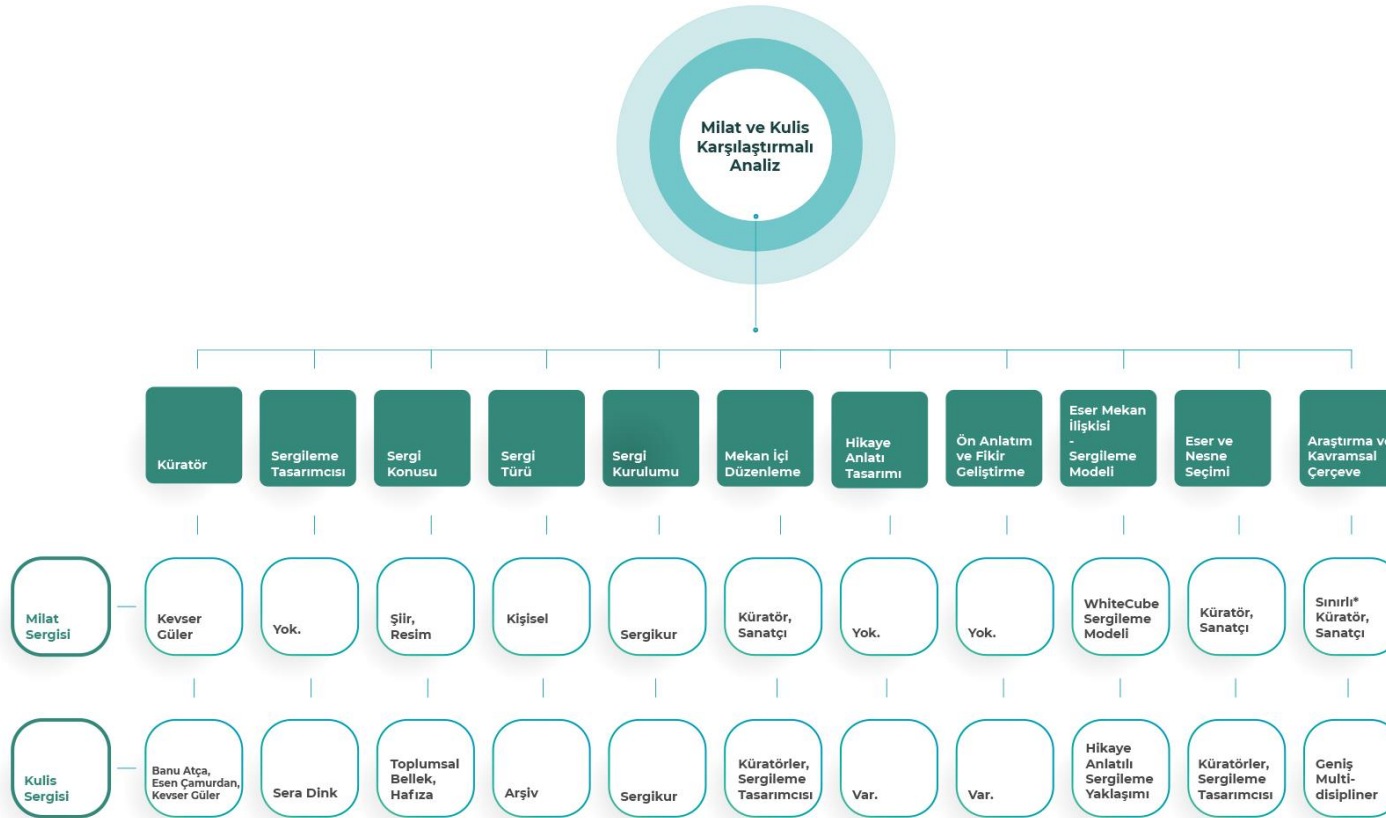
Türkiye’de ilk küratörlü sergilerin yapılmasından günümüze kadar yaklaşık otuz yılı aşkın süre geçmiştir. 1990’ların sonlarına doğru teknolojik gelişmelerle birlikte dijital baskı çözümlerinin artması, tasarımın üç boyutlu mekâna uygulanmasını kolaylaştırmış ve maliyet azaltmıştır. Bu da grafik tasarımcıları sergi tasarımlarında daha sık görmemize olanak sağlamıştır. Bu dönemden itibaren sergi seçkisinin sunulmasında sergileme tasarımını üstlenen grafik tasarımcılar genelde arşiv, arkeoloji, etnografya, retrospektif, kişisel-karma-grup sergilerinde önemli bir aktör olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Sosyokültürel odaklı hikâye anlatımına sahip sergiler görsel olarak da izleyiciye sergi konusunun aktarımını kolaylaştırmıştır.

Vakıf kurumlarının kültür sanat faaliyetleri kapsamında toplumun geneline hitap eden sosyokültürel odaklı sergiler düzenlemesi küratör ve sergileme tasarımcısını sıklıkla bir araya getiren alanlar yaratmıştır. Bu birliktelik bilginin sınıflandırılarak organize edilmesini sağlamış ve toplumun geneline hitap eden sergilerin anlaşılmasını kolaylaştırmıştır.

Bu bağlamda tez kapsamında sergi yapımlarında aktör olarak küratör ve sergileme tasarımcısının yaratım süreçleri önemli görülmüştür. Bu süreçler Yapı Kredi Kültür Sanat’ta 2020 yılında yapılan Milat ve Kulis sergileri üzerinden incelenmekle birlikte “küratör, sergileme tasarımcısı, sergi konusu, sergi türü, sergi kurulumu, mekân içi düzenleme, hikâye anlatım tasarımı, ön anlatım ve fikir geliştirme, sergileme modeli, eser ve nesne seçimi, araştırma ve kavramsal çerçeve” başlıkları üzerinden karşılaştırılması yapılmıştır (bkz. Görsel 96).

Görsel 96

Milat ve Kulis Sergisi Karşılaştırmalı Analizi



Milat sergisi yalnızca küratör tarafından düzenlenmiş, galeri-whitecube sergi modeli uygulanmıştır. Bu sergi tek başına küratörün sergileme yaklaşımına örnektir. Bu noktada yoğun ısrarlara rağmen Milat sergi küratörü ile görüşme yapılamadığı için bu süreçler genel yargılar üzerinden saptanmıştır. Kulis'in sergileme tasarımını üstlenen Sera Dink ile görüşmeler doğrultusunda ise sergileme tasarımında kullanılan grafik tasarım öğelerinin belirlenmesinde yararlanılan kaynaklara ulaşılmıştır. Üç küratörü bulunan bu sergide sergileme tasarımcısı ile çalışılmıştır ve küratörün hikâye anlatımı tasarımı 'grafik tasarımda sergileme tasarım öğeleri' ile desteklenmiştir. Milat ve Kulis'in farklı sergi türünde olması ve sergi tasarımı yaratım süreçleri açısından birbirlerinden farklı yapılarda sergiler olmalarına sebep olmuştur. Milat sergisi, sanatçı odaklı kişisel sergi türü kategorisinde değerlendirilirken, Kulis ise arşiv türünde bir sergidir. Sergi türlerindeki bu farklılık serginin vizyon ve kapsamını etkilemektedir.

Milat sergisinin kişisel sergi olması, galerinin ilk katını başka bir sergi ile paylaşması, şair ve ressam gibi çok yönlü bir sanatçıya ait olması gibi pek çok etmen, whitecube sergileme modelinde bir sergiyi ortaya çıkarmıştır. Sergilenen resimler arasında ise imge, portre, renk ve boyutlarına göre dağılımın olduğu görülmektedir. Resimler arası kurulan ilişki holostik sergi yaklaşımını göstermekle birlikte, küçük boyutlu resimlerin bir arada yerleşim ise salon sergileri yaklaşımının günümüze uyarlama çeşidinin göstergesi olarak görülebilir. Milat sergisi günümüzde risksiz olarak bilinen, klasik galeri sergileme modeli örneğini oluşturmaktadır. Küratörün yaratım süreçleri içerisinde yer alan, 'mekân içi düzenleme' yalnızca küratör tarafından üstlenilmiştir. Sergiyi oluşturan dinamiklerden dolayı sergileme tasarımcısına ihtiyaç duyulmamıştır.

Kulis sergisinin arşiv sergisi olması nedeniyle, bilgi ve belge açısından zengin materyale ve metne sahip olması, sergileme tasarımcısı ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Aktarılmak istenilen mesaj hikâye anlatımıyla sağlanmıştır. Hikâye anlatı tasarımı 1970'lerden beri güncelliğini koruyan, günümüzde de yaratıcı çözümlerle etkili sonuçları olan bir sergileme yaklaşımıdır.

Sergi konusu, kurgulanan hikâye anlatımıyla birlikte ziyaretçinin kolaylıkla anlayabileceği şekilde tasarlanmıştır. Bu aşamada sergi ile ilgili kurulabilecek tüm bağlantıların göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Ayrıca sergi içeriği ne kadar zengin ise hikayelerin sayısı artabilmektedir. Bu bağlamda iki serginin incelemesiyle elde edilen veriler karşılaştırılmış, sonuç olarak sergi yapımlarında farklı uzmanlık alanlarının yer almasıyla disiplinlerarası sergi tasarımlarının güçlü sonuçlar doğurduğu görülmüştür.

Küratöryel pratik ve sergileme tasarımının gelişim süreçlerinde yaşanan kritik noktalar ile farklı disiplinlerde bulunan bu iki uzmanlık alanının profesyonel olarak bir araya gelmesi 1970'leri işaret etmektedir. Küratör ve sergileme tasarımcısı, gelişen teknolojik olanaklarla birlikte üç boyutlu olarak kullanılan grafik görsellerin çoğalması ve zengin dokümantasyona sahip sergilerin anlatımlarının kolay ve basit bir şekilde izleyiciye sunulmasında sıklıkla bir araya gelmektedir. Bir serginin söyleyeceği çok fazla şey var ise sergileme tasarımcısına ihtiyaç duyulmaktadır. Sergileme tasarımcısı küratörün elde ettiği bilgileri sınıflandırarak, grafik tasarımda sergileme tasarımı elemanlarını (renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema, yönlendirme) kullanarak çok fazla ve karmaşık olan bu bilgileri grafik dile dönüştürerek herkes için okunabilir hale getirmektedir.

Küratöryel pratik ve sergileme tasarımı yaratım süreçlerinin ortaya çıkarılması bu iki aktörün birlikte çalışma prensiplerini ortaya koymaktadır. Bu süreçler küratör ve tasarımcılar tarafından farklı şekilde yürütülebilmektedir. Ancak temel olarak bir sergi yapımının tasarım aşamaları bu başlıkları barındırmaktadır. Bu süreçlerde küratör ve sergileme tasarımcılarının tecrübeleri ile sergileme sunumlarında yaratıcı çözümler ile karşılaşılması beklenebilir. Sergileme tasarımcısı ile yapılan sergiler, sergi konusunun izleyiciye aktarılmasında güçlü bir etki yaratır. Küratörün sergi yapımında, tüm organizasyonel ve yaratım süreçleri tek başına üstlenmesine karşılık disiplinlerarası bir çalışmayla sergi yapımının merkezinde yer alması ve

sergi tasarım sürecinde, sunum tekniklerine hâkim tasarımcıyla birlikte çalışması sıklıkla kullanılan çalışma yöntemidir.

Günümüzde sergileme tasarımlarında artan multimedya kullanımı ve VR-AR gibi yeni nesil teknolojiler sergileme tasarımlarında başvurulacak etkili yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanıcı deneyiminin ön planda olduğu sergi tasarımları ziyaretçiler için merak uyandırıcı ve daha önce deneyimlemediği bir alan oluşturabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında sergileme tasarımlarında VR-AR gibi teknoloji kullanımlarıyla tasarlanacak olan sergiler yakın gelecekte sıklıkla başvurulacağı düşünülmektedir. Fiziksel mekandaki grafik tasarım öğelerinin sanal ortama taşınmasının, küratöryel pratik ve sergileme tasarımı yaratım süreçlerini farklı bir boyuta taşıyacağı ve teknolojiyle olan bu ilişkinin yeni bir inceleme alanı yaratacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2021, Mart). *Küratör ve Etrafı*. Çağdaş Sanat ve Küratörlük Programında Yapılan Seminer
- Akengin, Ç. (2014). Çağdaş Sanat Ortamında Küratöryel Pratikler. *İdil Dergisi*, Sayı: 3 (13), s.80-94.
- Akgöz, B. (2020) Müzelerde Görsel Kimlik Uygulamaları: İstanbul Modern, SFMOMA ve Paul Klee Örnekleri. *İdil Dergisi*, Sayı 68, (2020 Nisan), s. 617–630.
- An, K. & Cerasi, J. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanatan?* İstanbul, Hayalperest Yayınevi
- Antmen, A. (2001). Küratörün “Ne” Olduğunu Neden Tartışıyoruz? *Sanat Dünyamız*, Sayı 81, Güz 2001, s.101-106.
- Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Artun, A. (2018). *Sanat Müzeleri I Müze ve Modernlik*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Artun, A. (2019). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Ashmolean. (2017, 3 Ekim). *The Story Of The World's First Public Museum*.
<https://www.ashmolean.org/article/the-story-of-the-worlds-first-public-museum>
- Atagök, T. (2002). Müzelerin Anlaşılır Kılınması, İç Mekân ve Sergi Tasarımları. *Mimar-İst*, 4, s.50-58.
- Avar, M. (2019). *Sergileme Tasarımında Yeni Yaklaşımlar: Senografi ile Anlatı Mekanları ve Kapsayıcı Mekan Deneyimleri Yaratmak*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tez: Mimar

Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı,
İstanbul.

Aykut, Z. (2017). Müze Sergilemelerinde İzleyici-Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekân

Tasarımı. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2 (2), s.219-242.

Baudeliare, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Ed. Artun, A. İstanbul: İletişim Yayınları.

Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarımı*. Ankara, Dost Kitabevi.

Beldan, N.Y. (2017). *Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu ve Öne Çıkan Küratörler*,

Yayınlanmış Doktora Tez: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat
Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Brett-Surman, M. K. & Holtz, T. R., & Farlow, J. O. (Eds.). (2012). *The Complete Dinosaur*.

Indiana University Press.

Britishmuseum, (t.y.). *Sir Hans Sloane*. <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/sir-hans-sloane>

Büyükarman, Ö. H. M. (2018). Kavramsal Sanatın Tasarım Alanına Yansımaları.

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi Yıl:1, Sayı:1, Aralık 2018, s.23-36.

Boratav, O. & Gürdal, N. (2016). 1980 Sonrası Sergileme. *Art-Sanat*, Sayı 6, s.169-183.

Cabinet. (t.y.) *Ferrante Imperato, 1599*. <https://www.cabinet.ox.ac.uk/ferrante-imperato-1599#/media=1095>

Çal, H. (2009), Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Müzeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı 14 (7), s.315-333.

- Çalışkan, C. (2016). Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması. *Yıldız Journal Of Art And Design*, Sayı 3 (1), s.26-42.
- Çamurdan, E. (2020). Hagop Ayvaz'ın Arşivinde Yolculuk (s.11-16) İçinde. *Kulis: Bir Tiyatro Belleği, Hagop Ayvaz*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları
- Dabrowski, M. (2019). El-Lissitski. Ed. Artun, A. *Sanatçı Müzeleri* (s.126-131) İçinde. Çev. Gen, E. İstanbul, İletişim Yayınları
- Demir, Ç. (2006). *Ülke Tanıtımında Sergileme Tasarımı, Stand ve Stand Üzeri Grafik Ürünlerin Yeri, Ayaş Örneğinde Türkiye'nin Tanıtımına Yönelik Uygulama Çalışması*. Yayımlanmış Doktora Tez: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, Ankara
- Demir, Ç. (2009). Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 1 (2), s.51-65.
- Demir, Ç. (2012). Graphic Design For A Permanent Exhibition: Exhibition Design Of The Museum Mimar Kemaleddin. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, Sayı 51, s.495-500.
- Demir, Y. (2019, Ekim). *Sergileme Tasarımı*. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (GMK) Sunumlar 03 Seminer
- Diderot, D. (1996). *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*. Çev, Özsezgin, K. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Dur, B. İ. U. (2011). Çevresel Grafik Tasarım'ın Uygulama Alanları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), s.159-178.
- Enwezor, O. ve Müller, M. (1999). “Küratör” Neyin Nesidir? Çev. Tamer, Ü. *Sanat Dünyamız*, Sayı:47, Kış 1999, s.113-116.

Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*. İstanbul, Beta Basım A.Ş.

E-Skop, (2013, Şubat). *Galerinin Doğuşu: Sanatın Hayattan Ayırışması*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-galerinin-dogusu-sanatin-hayattan-ayrismasi/1129>

Fabrizi, M. (2015, 29 Ağustos). *El Lissitzky's "Cabinet of Abstraction"*, Socks. <https://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>

Friehs, J. T. (t.y.). *The Ambras Kunstkammer*. Habsburger. <https://www.habsburger.net/en/chapter/ambras-kunstkammer/>

Graff, M. (2021). *Sergileme Kurgusuna Giriş 1. Çağdaş Sanat ve Küratörlük Programında Yapılan Seminer*

Graff, M. (2021, Şubat). *Sergileme Kurgusuna Giriş 2. Çağdaş Sanat ve Küratörlük Programında Yapılan Seminer*

Güler, T. (2008). *Grafik Tasarımda Yeni Bir Alan: Bilgilendirme Tasarımı ve Bir Uygulama*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tez: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı, İzmir

Güzelci, H. (2017). *Sanat Sergileri İçin Diyagram Tabanlı ve Kullanıcı Etkileşimli Görselleştirme Arayüzü Tasarımı*. Yayımlanmış Doktora Tez: İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul

Habsburger. (t.y.) *The Ambras Kunstkammer*. <https://www.habsburger.net/en/chapter/ambras-kunstkammer/>

Heinich, N. & Pollak, M. (2001) Müze Küratöründen Sergi Auteur'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek, Çev., Birkan, T. *Sanat Dünyamız*, Sayı 81, Güz 2001, s.107-119.

- Helms, D. ve Dorner, L. (1963). The 1920's in Hannover: An Exhibition in Hannover, Germany. *Art Journal*, Sayı. 59 (3). S.140-144.
- Hughes, P. (2010). *Exhibition Design, United Kingdom*, Laurence King Publishing Ltd.
- Karaağaç, A. (2016, 22 Kasım). Küratörlük nedir? Neleri gerektirir? * ndigo Dergisi*.
<https://indigodergisi.com/2016/11/kuratorluk-nedir-neleri-gerektirir/>
- Karamustafa, A. (2019, Ekim). *Sergileme Tasarımı*. Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (GMK) Sunumlar 03 Seminer
- Karamustafa, S. (2003). *21. Yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi*.
 Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tez: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, İstanbul
- Güler, K. (2020). Milat. İçinde (s.6-10). *Milat*. İstanbul, Yapı Kredi Kültür Yayınları
- Kısaoğlu, S. (2020). İmgelerin Kaleidoskobundan Yansıyan Anlar. *Art Unlimited*, Sayı 59 (11), 52-57.
- Kortun, V. (2005, Mart). *Bağımsız Küratörlerin Piri: Harald Szeemann*, Radikal.
<http://www.radikal.com.tr/kultur/bagimsiz-kuratorlerin-piri-harald-szeemann-739490/>
- Kramer, F. (2015). *Monet and the Birth of Impressionism*. Almanya, Prestel
- Kulis: Bir Tiyatro Belleği, Hagop Ayvaz (2020). *Kulis: Bir Tiyatro Belleği, Hagop Ayvaz*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları
- Kütükçüoğlu, M. ve Uçar, E. (2017) Meydanla Diyalog, *Sanat Dünyamız*, Sayı 160, s.22-34
- La, K. (2014). *Enlightenment, Advertising, Education, Etc. Herbert Bayer the Museum of Modern Art's Road to Victory*. October, The MIT Press, (150), s.63-86.
- Lewis, M. T. (1989). *Cezanne's Early Imagery*. London, University of California Press

- Locker, P. (2013). *İç Mekân Tasarımında Stant Tasarımı ve Sergileme*. Çev. Haskatar, S. İstanbul, Literatür Yayıncılık,
- Lorenc, J. & Skolnick, L. & Berger, C. (2007). *What Is Exhibition Design?* Switzerland, RotoVision.
- Madzoski, V. (2019). *Küratörlük, Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*. Haydaroğlu, M. İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları
- Mauries, P. (2002) *Cabinets Of Curiosities*, London, Thames & Hudson L.T.D.
- Mercan, I. A. (2015). Değişen Sergi Modellerinden Bir Kesit, Sanat Yazıları, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, Sayı 33, s.289-288
- Miller, W. (2017). Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande. *Architectural Histories*, Sayı 5 (1), s.1.
- Nalça, A. (2021, Mart) *Anlatı Mekanının Kurgusu İçinde Teşhir ve Temsilin Rolü*. Çağdaş Sanat ve Küratörlük Programında Yapılan Seminer
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*. Çev. Antmen, A. İstanbul, Sel Yayıncılık
- Ötkünç, Y. Ö. (2016). Beral Madra ile Küratöryal Pratikler Üzerine. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 3, s.77-85.
- Ötkünç, Y. Ö. (2016). Türkiye'de Küratörlük Tartışmaları. Kahraman, M.E. (Ed.) *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu*, İstanbul, Y.T.Ü. Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi Sayı YTÜ.ST.SM-0901 (s. 281-293) içinde.
- Ötkünç, Y. Ö. (2017). Beral Madra'nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 17, s.11-23.

Ötkünç, Y. Ö. (2017). *Türkiye Tarihinde Sergileme Politikaları ve Küratörlük Mesleği:*

Beral Madra Örneği. Yayımlanmış Doktora Tez: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul

Özderin, S. (2014). Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör “Küratör”. *Ulakbilge*, 2 (3), s.32-48.

Özsezgin, K. (1973) *Bugünkü Anlamda Sanat Eğitimi Yapan Güzel Sanatlar Akademileri İlk*

Kez 16. Yüzyılda Kuruldu. Taha Toros Arşivi, Dosya No: 33-İnas Sanayi Nefise Mektebi İstanbul Kalkınma Ajansı (TR10/14/YEN/0033) İstanbul Development Agency (TR10/14/YEN/0033)

Rıfat, S. (2001). Nedir, Neyin Nesidir Küratör? Ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe

Soyunmalı mı? *Sanat Dünyamız*, Sayı 81, Güz 2001, s.97-100.

Rüzgar, N. (2021). Bir Hayatı Çağdaş Bir Sergi Formuna Dönüştürmek: Harald Szeemann’ın

Saplantılar Müzesi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, sayı 5, s. 10-22.

Sanatatak, (2020, 16, Eylül). *Lale Müldür’ün Resimleri Yapı Kredi Kültür Sanat’ta.*

<http://www.sanatatak.com/view/lale-muldurun-resimleri-yapi-kredi-kultur-sanatta>

Schubert, K. (2000). *Küratörün Yumurtası Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze*

Kadar Olan Evrimi, Çev. Simith, R. İstanbul, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayın

Simons, M. (2013). The Door of the Kunstkammer. University of Amsterdam, *Digital*

Academic repository

Sönmez, N. (2018). Yeşim Demir: “Tasarımcı Bilgiyi Organize Eder, Özgün Bir Cevap

Arayışında Olur”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 162, Güz 2018, s.28-36.

Şener, Y. (2014). Sergi tasarımı, Mekân İçinde Hikâye Anlatımıdır, *İstanbulArtNews*,

IAN.Mimari, Sayı 2, s. 20-21.

Taner, V. (2019, 28 Şubat). *20'inci yüzyılın altın çağı: 1920'ler*, Dadanizm.

<https://www.dadanizm.com/20inci-yuzyilin-altin-cagi-1920ler>

Tomsuk, E. E., ve Yücel, B. (2021). Günümüz Sanatında Değişen Galeri Ortamı Bağlamında

Mekân-Doğa Etkileşimi. *Sanat Dergisi*, Sayı 37, s.239-261.

Tubach, S. & Lesser, C. (2018, 20, Haziran). *20 Curators Taking a Cutting-Edge Approach*

to Art History. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-20-curators-cutting-edge-approach-art-history>

Vargün, Ö. (2015). Sanat Yönetimi ve Küratörlük. *Yıldız Journal Of Art And Design*, Sayı:2

(2), s.27-51.

Warbletoncouncil. (2021). *Kavramsal Çerçeve*. [https://tr.warbletoncouncil.org/marco-](https://tr.warbletoncouncil.org/marco-conceptual-4093)

[conceptual-4093](https://tr.warbletoncouncil.org/marco-conceptual-4093)

Ward, M. (1991). Impressionist Installations and Private Exhibitions, *The Art Bulletin*,

Sayı:73 (4), s.599-622.

Yapı Kredi Kültür Sanat, (t.y.). *Hakkında*, <https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler> adresinden

04.10.2021 alındı

Yapı Kredi Kültür Sanat, (t.y.). *Sergiler*, <https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler> adresinden

04.10.2021 alındı

Yapı Kredi, (t.y.). *Galeri*, [https://www.yapikredi.com.tr/yapi-kredi-hakkinda/kultur-ve-](https://www.yapikredi.com.tr/yapi-kredi-hakkinda/kultur-ve-sanat/galeri)

[sanat/galeri](https://www.yapikredi.com.tr/yapi-kredi-hakkinda/kultur-ve-sanat/galeri) 04.10.2021 alındı

EK: Kulis Sergileme Tasarımcısı Sera Dink ile Röportaj

Sera Hanım Merhaba,

“Küratöryel Pratik ve Sergileme Tasarımı Yaratım Süreçleri: Yapı Kredi Kültür Sanat Örneği” başlığı altında sürdürdüğüm tez çalışması kapsamında, sergileme tasarımı üstlendiğiniz “Kulis: Bir Tiyatro Belleği, Hagop Ayvaz” sergisi hakkında birtakım sorular yöneltmek istiyorum.

S: Bu sergiyi yapma fikri nasıl ortaya çıktı? Hagop Ayvaz’ın tiyatro arşivinin Hrant Dink Vakfı’na bağışlanması, kataloglanıp dijitale aktarılması ayrıca 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekanı’nın sergileme tasarımcısı olmanız ne gibi avantajlar sağladı?

C: Hagop Ayvaz’ın kişisel arşivi, Osmanlı’da tiyatronun ilk adımlarının atıldığı 19. yüzyıl ortalarından 21. yüzyılın başına uzanan, 150 yıllık bir dönemi kapsıyor. Arşiv hem Osmanlı- Türkiye tiyatro tarihine ışık tutuyor. 2006 yılında, Ayvaz’ın vefatının ardından Agos gazetesine bağışlandı. 300’e yakın Osmanlıca, Ermenice ve Türkçe el yazması tiyatro oyunu metni, yine üç dilde toplam 300’ün üzerinde matbu tiyatro metni, 500’den fazla Ermenice ve Türkçe süreli yayın, dergi ve broşür, yaklaşık olarak 12 bin fotoğraf, afiş, karikatür, gazete ve dergi kupürü, davetiye, çizim ve kartpostal yer alıyor. 2019 yılında, Ayvaz’ın bazı kişisel eşyalarının, aldığı ödüllerin ve 1946-1996 arasında kesintisiz olarak yayımladığı Ermenice kültür-sanat dergisi Kulis’in 1104 sayılık tam koleksiyonunun Hrant Dink Vakfı’na bağışlanmasıyla, arşiv daha bütünlüklü bir hâl aldı. Vakıf, bu arşivi tanıtmanın en iyi yolunun bir sergi aracılığıyla olacağını, daha sonra da arşivi online olarak açarak toplumla buluşturmayı hedefledi. 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı’nın sergileme tasarımı kolektif bir çalışma oldu. Ben elbette tasarımcı olarak da katkı sundum ama 23,5 daha önceki deneyimlerden farklı tabii ki, orası benim

için özel bir yer. Orada farklı olarak içeriğin şekillenmesi sürecinin de bir parçası oldum.

S: Sergileme tasarımcısı küratörden aldığı brief ile fikir geliştirme aşamasına girmiş oluyor. Sergi konusu, sergi türü ve içeriği bu süreç içerisinde yer alıyor. Kulis sergisinin sergileme tasarımcısı olarak diğer iş birlikçileriniz ile sergi tasarımı yaratım süreci sizin için nasıl ilerledi?

C: ‘Kulis’ sergisinde üç ayrı kurumdan birer küratörle çalışıldı. Esen Çamurdan (Türkiye Tiyatro Vakfı), Banu Atça (Hrant Dink Vakfı) ve Kevser Güler (Yapı Kredi Kültür Sanat). Arşiv onlara hikâye sundu, onlar bu hikâyeyi senaryolaştırdı ben de bu senaryoyu görsel olarak sunan taraf oldum. Hagop Ayvaz’ın Arşivi, zenginliğiyle en büyük yol gösterici oldu.

S: Bu sergileme tasarımında hikâye anlatısı nasıl tasarlandı?

C: Hikâye anlatısı, küratörler ve proje ekibi tarafından, Hagop Ayvaz Arşivi detaylı bir şekilde çalışıldı. Düzenli toplantılarla fikir alışverişinde bulunuldu ve bir sergi yolu ortaya çıkardılar. Sergileme tasarımı da bu ortaya çıkan sergi yoluna göre şekillendi.

S: Sergileme tasarımının grafik tasarım açısından incelenmesi (renk, tipografi, illüstrasyon, fotoğraf, harita-şema ve yönlendirme gibi elemanlar) hakkında neler düşünüyorsunuz? Bu elemanlar sergi mesajını iletmede ne kadar etkin?

C: Bahsi geçen elemanlar yalnızca sergilerin değil şehir hayatının da vazgeçilmez unsurları. Doğru mesajı vermek, doğru duyguyu tanımlamak ve en önemlisi iletişim kurmak adına en temel elemanlar bu bahsi geçenler, dolayısıyla etkinlikten de öte bir görev olarak bu elemanlar sergiyi sergi olarak var eden her şeyi tanımlıyor.

S: Sergi kapsamında toplanan bilgi ve belgelerin grafik ifadeye dönüşümünde nelerden faydalanıyor, nerlere dikkat ediyorsunuz?

C: Tanıtılması ve anlatılması gereken içeriği dönemine, dokusuna ve mesajına uygun bir görsel dille desteklemeyi hedefliyorum. Renk, tipografi, malzeme ve kompozisyonu dengeli bir şekilde bir araya getirip sergilenen içeriği ziyaretçiye açıklayacak yöntem üzerine düşünüyorum, araştırmalar yapıyorum. Tabii tüm bu seçimlerin yalnızca sergi konseptiyle değil mekanla da uyumlu olması çok önemli, çünkü kaçınılmaz olarak her sergi kendi içinde onlarca enstelasyonu barındırıyor.

S: Kulis sergisinde kullanılan 8 farklı renk kullanıldığı görülüyor bu renklerin seçilme sebebi nedir?

C: Kulis sergisinin kimliğine çalışma aşamasında, 50 yıl boyunca çıkmış olan Kulis dergisinin tüm kapaklarını inceledim. Bu dergi kapakları, sergide kullandığımız tüm renklerden ve bu renklerin bazen açık bazen koyu farklı tonlarından oluşuyor. Kısacası yol gösterici olan Kulis dergisinin kendisi oldu. Bu renklerin hâkimiyet kuracakları alan ise bölümlere göre belirlendi. Bazı renkler dominant renk bazı renkler misafir renklerdi. Ama tüm renkleri, özellikle derginin kronolojisinin anlatıldığı bölümde göstermek özellikle önemliydi.

S: Sergide biri modern, toplamda 4 farklı tipografi örneği bulunuyor. Diğer iki farklı tipografilerin (fotoğraf üzerinde kullanılan H.A. ve Bir Aktörün Hayatı Yahut Son Perde) ilişkilendirildiği kavramlar ya da kullanılan fotoğrafla ya da sergi konseptine uygunluğu arasında nasıl bir ilişki kurularak bu seçimler yapıldı? Sizce tipografi çeşitliliğin çok olması ya da az olması ne gibi sonuçlar doğurabilir?

C: Üç dilli bir sergi olduğu için öncelikle latin harfler ile ermenice harflerin bir arada uyumlu, farklı diller olsa da tipografi estetiği açısından bir bütünlük oluşturması

önemliydi. Sergideki yazı yoğunluğu sebebiyle kolay okunabilir bir seçim de olmalıydı bu. Kullanılması için seçilen ana tipografinin sebepleri bunlar. Sergi boyunca eşlik eden farklı tipografiler ise tamamen Hagop Ayvaz'ın kendi defterlerine, kendi el yazısıyla yazdığı yazılardan oluşuyor. Hagop Ayvaz'ın çok yönlü sanatçı kimliği yanında, kendi defterine, kendi yazdığı oyunun ismiyle tipografi denemeleri yapmış olması gözardı edilemezdi. O yüzden illüstre edip, serginin bir parçası yapmak önemliydi benim için. Yani duvarda gördüğümüz oyunun ismi olan Bir Aktörün Hayatı Yahut Son Perde, zaman zaman karşımıza çıkan ermenice kaligrafik harflerin de görüldüğü tipografiler hep bu defterlerdeki sayfalardan doğdu, sergi içeriğine görsel açıdan zenginlik katan grafik elemanlar oldular. Örneğin üst kattaki defterlerin ve kitapların sergilendiği alanda duvarda H.A harflerinden oluşan sembol de olmazsa olmazdı. Kim bilir belki de Hagop Bey kendi isim ve soyisminin baş harflerinden oluşan bir logo hayal etmişti. 'Kulis' sergisinde çok tipografi çeşitliliği var diyemeyiz. Yukarıda belirtilen, defterlerden ve kâğıt parçalarından esinlenilerek illüstre edilmiş figürleri birer yazı değil sergiye eşlik eden leke değerleri olarak değerlendirmeli. Bu ek grafik elemanların özellikle bulundukları duvardaki diğer elemanlarla ilişki halinde sunulmasına önem verildi. Oyun isminin, ait olduğu oyundan bir fotoğraf sahnesiyle birlikte sunulması gibi.

S: Sergide yer alan 27 farklı illüstrasyon nasıl tasarlandı? Seçilme kriterleri nelerdir?

C: İllüstrasyonların tamamı Hagop Ayvaz Arşivi'ne ait. Duvara uygulamak için vektörel formatta yeni bir yorum katmadan, yeniden çizildi. Kulis dergisi 50'li yıllardan 60'lara, 70'lerden 90'lara kadar uzanan bir yolculuk ve bu yolda her dönemin grafik dilindeki çeşitlilik kapaklarda mevcuttu. Tiyatronun sembolü olarak kabul edilen maskelerin kullanımının çeşitliliği çok etkileyiciydi. Ve bütün kapakların bir arada görünümünü incelediğimde bu çeşitliliği derginin kronoloji bölümünde sunmak

kaçınılmazdı. Hagop Ayvaz'ın portre çizimleri ve tiyatro oyunları için özenle karikatürize edilmiş çizimler de ziyaretçiye eşlik etmesi için atmosferin birer parçası olarak seçildi.

S: Sergide yer alan 96 fotoğrafın seçimi nasıl gerçekleşti? Sergi hikayesi ile kurulan ilişkiler nelerdir?

C: Bütün bu süreçler karşılıklı etkileşimle ilerledi. Kûratörler seçtikleri malzemeleri sergi yolu ile birlikte iletiler, ben de görsel malzemeye bakarak, öne çıkarılabilir fotoğrafları önerdim ve son elemeyi gerçekleştirdim.

S: Harita-şema ve yönlendirme gibi elemanlara sanırım bu sergide ihtiyaç duyulmamış. Yönlendirme için serginin ikinci bölümde tasarlanan uygulama örnek gösterilebilir mi?

C: Evet özellikle kûratörlerimiz ihtiyaç hissetmedi. Serginin ikinci bölümü Kulis dergisinin kronolojisini anlatan bir bölümdü dolayısıyla sergileme tasarımıyla bu yönlendirmeyi gerçekleştirdik.

S: Grafik tasarımcının bir arşiv sergileme tasarımında nelere dikkat etmesi gerekir?

C: Arşivler içerik bakımından çok zengin, dolayısıyla genelde grafik tasarımcıya çok fazla imkân sağlayan hazineler niteliğinde oluyorlar. Kendi ortak dilleri ve bellekleri oluyor size düşen bu ortak dili en yalın ve net şekilde grafik tasarım olarak da ortaya koyabilmek oluyor. Arşivler söz konusuysa bence en dikkat edilmesi gereken şey arşivi “o güne” dek taşımış olan kişi ve kişilere saygı. Bu değerleri korumuş kişilerin özel talepleri olabiliyor çoğunlukla ya da belirli hassasiyetleri bunlara kulak vermek sanırım en önemli kısım.

S: Sergide Farklı türde fotoğraf uygulamaları görülüyor. Işıklı pano, 1mm duratrans malzeme, 10mm dekota kullanımı ve kompozit zeminler veya duvar üzerine dijital

uygulama vs. Grafik tasarımcı sergileme tasarımında ne tür teknik bilgi ve teknolojiye gereksinim duyabilir? (mimari, 3d modelleme, vr-ar, vs.)

C: Kendi adıma konuşacak olursam, tecrübeler edindikçe daha çok bilgi sahibi oldum. Çok müze ve sergi görmek de malzemeye ve sergileme teknikleri konusunda bilginize bilgi katıyor. Muhtemelen daha göreceğimiz ve öğreneceğimiz çok şey olacak teknolojik açıdan. Malzeme seçimleriyle ilgili sık sık üretimi ekip ile iletişim halinde olduk. Üzerine düşünüp taşınarak malzeme konusunda ortaklaşa karara varıyoruz diyebilirim. Prodüksiyon bütçesi de önemli bir etken olabiliyor. Tasarım tüm imkanları kullanarak ihtiyaca yönelik en etkili cevabı vermektir.

S: Sergileme sunumunda mekansal düzenlemeler için farklı çözümleriniz var. Örneğin, duvara yatay bir şekilde eğimli monte edilmiş vitrin, şeffaf pleksiglas ile koruma sağlanan sunum elemanları, ikinci bölümde bulunan farklı yükseltilemler ile çözüm üretilen uygulama gibi. Bu uygulamaların tasarımı nasıl gerçekleşti? Vitrin-koruma, çerçeve, aydınlatma, vb. gibi hizmet veren kurumlarla nasıl koordine oldunuz?

C: Küratörler mekânın neresinde, hangi malzemeleri sergilemek istediklerini ilettiler ve bu iletilen malzemeleri farklı elemanlar tasarlayarak ilk yerleştirme önerilerimi iki boyutlu eskizlerle küratörlere sundum. Bir tiyatro sergisi de olduğu için tiyatrodaki dinamizmi sahne dekorlarını düşünerek durağan tek tip öğeler kullanmak yerine dinamik öğelerle farklı katmanlar kullanmayı tercih ettim. Yerleşimlere iki boyutlu eskizlerle ortaklaştıktan sonra Ara Mimarlıkla çalıştım ve 3 boyutlu detaylı üretim inceliklerinin dahil edildiği üç boyutlu çizimler yapıldı ve üretim sürecine başladık.

S: Üçüncü bölümde duvara uygulanan fotoğraflar (belge ve dekor planı) bu seçimler nasıl gerçekleşti küratörün burada katkısı var mı varsa nedir?

C: Bahsettiğiniz alan sanıyorum üst kattaki defterler ve nadir kitapların olduğu bölüm. Elbette sergide görüğünüz her şey küratörler ve tasarımcının birlikte üzerine düşünüp karar verdiği görseller. Küratörlerin verdiği görsel havuzdan seçimler yaptım veya ek içerik talep ettim.

Küratör ve Sergileme Tasarımcısı

S: Grafik tasarımcı olarak küratörle çalışma sürecinden bahsedebilir misiniz? Hangi aşamalarda birlikte çalışıyorsunuz? Serginin hikâye kurgusu tasarlanırken, sergileme tasarımcısı nasıl bir katkıda bulunuyor? Küratörün sergileme tasarımı için ne gibi istekleri olabiliyor? Küratör sergileme tasarımının hangi aşamalarında sürece dahil oluyor?

C: Her tasarımcının ve küratörün iletişim tercihleri, periodu sergiye göre farklılık gösterebilir. İlk hikâye kurgusu daima küratör tarafından yapılır, sergi tasarımcısı veya grafik tasarımcı bu hikâyenin görsel yolla iletişimini çözümleme sürecinde ise önerilerde bulunarak şekillenmesine katkı sağlayabiliyor. Başka bir deyişle, küratör senaryoyu kurgular, tasarımcı küratörün hikâyesini görünür kılar ve bunu bir deneyime dönüştürmekle yükümlüdür. KULİS sergisi büyük bir arşiv sergisi olduğu için biz bir ekip olarak sürekli temas halinde olmayı, serginin tamamının tasarımını bir kerede paylaşmak yerine, genel çerçeve ve tasarımı oturtuktan sonra, adım adım ilerlemeyi, haftalık çevrimiçi toplantılarla ortak akılda buluşmayı tercih ettik.