

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**MÜZE KAVRAMININ DEĞİŞEN TANIMI**  
**VE SANAT MÜZELERİNİN EVRİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**Şehbal Sezen ACARLI**  
**(1700002237)**

**ANABİLİM DALI: SANAT YÖNETİMİ**  
**PROGRAM: SANAT YÖNETİMİ**

**TEZ DANIŞMANI: Dr. Öğr. Beste Gökçe PARSEHYAN**

**MAYIS 2025**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**MÜZE KAVRAMININ DEĞİŞEN TANIMI**  
**VE SANAT MÜZELERİNİN EVRİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**Şehbal Sezen ACARLI**  
**(1700002237)**

**ANABİLİM DALI: SANAT YÖNETİMİ**  
**PROGRAM: SANAT YÖNETİMİ**

**TEZ DANIŞMANI: Dr. Öğr. Beste Gökçe PARSEHYAN**  
**JÜRİ ÜYELERİ: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK**  
**Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN**

**MAYIS 2025**

## ÖNSÖZ

Öncelikle yüksek lisans sürecimde danışmanlık ederek bana kattığı sonsuz desteği için Dr. Öğr. Üyesi Beste Gökçe Parsehyan'a ve destekleri için Arş. Gör. Eda Dindar'a teşekkür ederim.

Her zaman desteğini hissettiğim, koşulsuz sevgisiyle beni büyüten, güçlü bir kadın olmamı sağlayan, rol modelim olan, her kararında arkamda duran ve yardımcı olmaya çalışan en büyük destekçim annem Mehtap Üstündağ'a; bana olan desteğini her zaman hissettiren babam Bülent Acarlı'ya; iyi dilekleriyle her zaman mutlu eden tüm aile fertlerime teşekkür ederim.

Uzun yıllardır hayatımda olan Selin Grit ve İlayda Göker'e hem dostlukları hem de tez sürecimdeki paha biçilemez destekleri için teşekkür ederim. Yorulduğum noktalarda süreci kolaylaştıran Erdi Güçlü'ye teşekkür ederim.

İlkokuldan yüksek lisans eğitimime kadar olan süreçte hayatıma dokunmuş, bilgi birikimini paylaşmış bütün hocalarıma teşekkür ederim.

**MAYIS 2025**

**Şehbal Sezen Acarlı**

## İÇİNDEKİLER

<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	vii
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.1. Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi</b> .....	2
<b>2. MÜZE KAVRAMININ KÖKENİ VE ANTİK DÖNEM UYGULAMALARI..</b>	3
<b>2.1 Koleksiyonculuğun Gelişimi ve Nadire Kabineleri</b> .....	3
<b>3. KAMUSAL MÜZECİLİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI VE MODERN ANLAMDA</b>	
<b>MÜZELER</b> .....	4
<b>3.1. Britanya Müzesi</b> .....	4
<b>3.1.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu</b> .....	5
<b>3.1.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı</b> .....	7
<b>3.1.2.1. Yönetim ve İdari Departmanlar</b> .....	9
<b>3.1.2.2. Küratöryel Departmanlar</b> .....	10
<b>3.1.2.3. Koleksiyon Bakımı ve Bilimsel Araştırma Departmanları</b>	11
<b>3.1.2.4. Destek ve Operasyonel Departmanlar</b> .....	11
<b>3.1.2.5. Finansman Kaynakları ve Gelir Modeli</b> .....	11
<b>3.1.3. Siyaset ve Kültürel Politikadaki Rolü</b> .....	13
<b>3.1.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni</b> .....	17

<b>3.1.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu</b> .....	20
<b>3.1.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği</b> .....	21
<b>3.1.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı</b> .....	22
<b>3.1.5.2.1. Araştırmalar</b> .....	22
<b>3.1.5.2.2. Yeni Projeler</b> .....	23
<b>3.1.5.2.3. Yayınlar</b> .....	24
<b>3.1.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı</b> .....	24
<b>3.2. Prado Müzesi</b> .....	26
<b>3.2.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu</b> .....	26
<b>3.2.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı</b> .....	29
<b>3.2.2.1. Yönetim ve İdari Departmanlar</b> .....	32
<b>3.2.3. Siyaset ve Kültürel Politikalardaki Rolü</b> .....	32
<b>3.2.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni</b> .....	33
<b>3.2.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu</b> .....	35
<b>3.2.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği</b> .....	35
<b>3.2.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı</b> .....	37
<b>3.2.5.2.1. Araştırmalar</b> .....	38
<b>3.2.5.2.2. Yeni Projeler</b> .....	39
<b>3.2.5.2.3. Yayınlar</b> .....	40
<b>3.2.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı</b> .....	40
<b>3.3. Kunstkamera Müzesi</b> .....	40
<b>3.3.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu</b> .....	41
<b>3.3.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı</b> .....	43

3.3.2.1. Yönetim ve İdari Departmanlar .....	43
3.3.2.2. Diğer Departmanlar .....	44
3.3.2.3. Araştırma Departmanı .....	44
3.3.2.4. Yönetim ve Müze Hizmetleri Departmanları .....	45
3.3.3. Siyaset ve Kültürel Politikadaki Rolü .....	45
3.3.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni .....	47
3.3.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu .....	48
3.3.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği .....	48
3.3.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı .....	49
3.3.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı .....	51
3.4. Altes Müzesi .....	51
3.4.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu .....	52
3.4.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı .....	55
3.4.3. Siyaset ve Kültürel Politikadaki Rolü .....	56
3.4.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni .....	58
3.4.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu .....	59
3.4.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği .....	60
3.4.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı .....	62
3.4.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı .....	63
3.5. Çin Ulusal Müzesi .....	64
3.5.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu .....	64
3.5.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı .....	66

3.5.3. Siyaset ve Kültürel Politikalarındaki Rolü .....	68
3.5.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni .....	68
3.5.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu .....	68
3.5.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği .....	69
3.5.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı .....	70
3.5.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı .....	72
<b>4. MODERN DÖNEMDE YENİLENEN KAMUSAL MÜZE ANLAYIŞI .....</b>	<b>74</b>
<b>4.1. Louvre Müzesi .....</b>	<b>78</b>
4.1.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu .....	80
4.1.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı .....	81
4.1.3. Siyaset ve Kültürel Politikalarındaki Rolü .....	82
4.1.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni .....	84
4.1.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu .....	86
4.1.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı .....	88
<b>4.2. Louvre Abu Dhabi Müzesi .....</b>	<b>89</b>
4.2.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu .....	91
4.2.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı .....	91
4.2.3. Siyaset ve Kültürel Politikalarındaki Rolü .....	92
4.2.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni .....	92
4.2.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu .....	93

<b>4.2.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı .....</b>	<b>93</b>
<b>5. TARTIŞMA VE SONUÇ .....</b>	<b>94</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>98</b>



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Louvre Müzesi'nin dış cepheden görünümü .....	79
Şekil 1.1 Louvre Müzesi'nin içinden görünümü .....	79
Şekil 2. Louvre Abu Dhabi'nin dış cepheden görünümü .....	90
Şekil 2.1. Louvre Abu Dhabi'nin içeriden görünümü .....	90



Enstitüsü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Dahı : Sanat Yönetimi  
Programı : Sanat Yönetimi  
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Beste Gökçe PARSEHYAN  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – MAYIS 2025

## ÖZET

### MÜZE KAVRAMININ DEĞİŞEN TANIMI VE SANAT MÜZELERİNİN EVRİMİ

Şehbal Sezen Acarlı

Bu tez, müze kavramının tarihsel süreç içindeki dönüşümünü ve küresel ölçekte geçirdiği yapısal değişimleri incelemektedir. Britanya Müzesi, Prado Müzesi, Kunstkamera Müzesi, Altes Müzesi, Çin Ulusal Müzesi, Louvre Müzesi ve Louvre Abu Dhabi Müzesi gibi farklı kültürel coğrafyalara ait müzeler, kuruluş süreçleri, misyonları, yönetim yapıları, koleksiyon edinme yöntemleri ve dijitalleşme çalışmaları açısından karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Tezde, müzelerin yalnızca eser sergileyen kurumlar olmaktan çıkıp, uluslararası kültürel aktörler haline geldikleri ve bu süreçte özellikle şubeleşme stratejilerinin ön plana çıktığı savunulmaktadır.

Araştırmada, tarihsel ve toplumsal dinamiklerin müzelerin yapısını nasıl dönüştürdüğü ve Orta Doğu'nun özellikle Louvre Abu Dhabi örneği üzerinden küresel kültürel sahnede nasıl yükselen bir aktör haline geldiği ortaya konulmuştur. Modern müzeciliğin, eğitim, iletişim, kültürel diplomasi ve ekonomik işlevleri kapsayan çok yönlü bir yapıya evrildiği vurgulanmış; müzelerin çağa uyum sağlayabilmeleri için dijitalleşme, şubeleşme ve toplumla aktif etkileşim stratejileri geliştirmeleri gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Müzecilik, Küreselleşme, Şubeleşme, Louvre Müzesi, Louvre Abu Dhabi, Kültürel Diplomasi, Modern Müzecilik, Koleksiyon Yönetimi, Dijitalleşme, Vakıf Müzeciliği

**University** : **Istanbul Kultur University**  
**Institute** : **Institute of Graduate Studies**  
**Department** : **Art Management**  
**Programme** : **Art Management**  
**Supervisor** : **Dr. Öğr. Üyesi Beste Gökçe PARSEHYAN**  
**Degree Awarded and Date** : **MA – MAY 2025**

## **ABSTRACT**

### **THE EVOLVING DEFINITION OF THE MUSEUM AND THE EVOLUTION OF ART MUSEUMS**

**Şehbal Sezen Acarlı**

**This thesis examines the historical evolution of the museum concept and the structural transformations it has undergone on a global scale. Museums from different cultural regions - such as the British Museum, Prado Museum, Kunstkamera Museum, Altes Museum, National Museum of China, Louvre Museum, and Louvre Abu Dhabi - are comparatively analyzed in terms of their establishment processes, missions, management structures, methods of collection acquisition, and digitalization efforts. The thesis argues that museums have evolved from merely exhibiting artifacts to becoming international cultural actors, with branch expansion strategies playing a particularly prominent role in this transformation.**

**The research highlights how historical and social dynamics have reshaped the structure of museums and how the Middle East, especially through the example of the Louvre Abu Dhabi, has emerged as a rising actor on the global cultural stage. It is emphasized that modern museology has evolved into a multi-dimensional structure encompassing education, communication, cultural diplomacy, and economic functions. The study concludes that in order for museums to adapt to contemporary demands, they must develop strategies focused on digitalization, branch expansion, and active engagement with society.**

**Keywords: Museology, Globalization, Branch Expansion, Louvre Museum, Louvre Abu Dhabi, Cultural Diplomacy, Modern Museology, Collection Management, Digitalization, Foundation Museology**

## 1. GİRİŞ

Müzeler, tarih boyunca toplumların kimliklerini, kültürel değerlerini ve sanatsal birikimlerini korumak, sergilemek ve geleceğe aktarmak amacıyla var olmuş kurumlardır. Ancak, toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlerle birlikte müze kavramı da dönüşüm geçirmiş; yalnızca eserlerin sergilendiği ve korunduğu mekânlar olmanın ötesine geçerek, küresel ölçekte kültürel ve ekonomik aktörler haline gelmiştir. Özellikle 20. ve 21. yüzyılda müzeler, kültürel diplomasinin, uluslararası prestijin ve ekonomik rekabetin önemli araçları arasında yer almıştır.

Bu çalışma, müzelerin tarihsel evrimi ve günümüzdeki küresel stratejilerini anlamaya yönelik bir çaba olarak şekillenmiştir. Çalışmada, Britanya Müzesi, Prado Müzesi, Kunstkamera Müzesi, Altes Müzesi, Çin Ulusal Müzesi, Louvre Müzesi ve Louvre Abu Dhabi Müzesi olmak üzere yedi farklı kurum, belirli başlıklar çerçevesinde sistematik bir şekilde incelenmiştir. Tarihi gelişim, kuruluş süreci, misyon ve vizyon, yönetim yapısı, alınarak, müzeler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırmalı bir analizle ortaya konulmuştur. Tüm müzelerde ortak bir soru seti kullanılarak tutarlı bir yöntem izlenmiştir.

Tezin temel araştırma sorusu, "Tarihsel süreçte değişen toplumsal ve ekonomik dinamikler, müzelerin küresel stratejilerini nasıl şekillendirmiş ve bu bağlamda şubeleşme olgusu, özellikle Louvre Abu Dhabi örneğinde nasıl bir dönüşüm geçirmiştir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu soru, hem müzelerin tarihsel süreç içerisindeki evrimini hem de günümüzdeki küresel dinamikler içerisinde yeni bir rol üstlenmelerini anlamaya yönelik bir çerçeve sunmaktadır.

Çalışmanın hipotezi, müzelerin tarih boyunca toplumsal ve ekonomik değişimlere bağlı olarak dönüşüm geçirdiği ve 21. yüzyılda küresel kültürel aktörler olarak şubeleşme stratejilerine yöneldiği; bu süreçte Orta Doğu'nun ise kültürel sermayeye dayalı yeni bir güç merkezi olarak öne çıktığı yönündedir. Louvre Abu Dhabi örneği, bu dönüşümün somut bir yansıması olarak ele alınmış; müzelerin yalnızca kültürel mirası korumakla kalmayıp, aynı zamanda uluslararası diplomasi, ekonomi ve kültürel marka yönetimi alanlarında da etkin rol oynamaya başladıkları gösterilmiştir.

Bu bağlamda tez, hem müze kavramının tarihsel ve yapısal değişimini hem de müzelerin günümüzde üstlendikleri yeni işlevleri analiz ederek, müzeciliğin küreselleşen dünyadaki yeni konumunu açıklamayı amaçlamaktadır.

### **1.1. Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi**

Araştırma kapsamında, öncelikle müze tarihi, müze kuramları, kamusal alan ve kültürel temsil, kültürel diplomasi, kurumsal kimlik, ve kültürel şubeleşme gibi başlıklar altında yayımlanmış kitaplar, hakemli makaleler, tezler ve müze raporları incelenmiştir.

Tarama sürecinde kullanılan anahtar kelimeler hem Türkçe hem İngilizce olarak belirlenmiştir: müze tarihi, kamusal müzeler, müze politikaları, Louvre Abu Dhabi gibi terimler aracılığıyla ilgili kaynaklara ulaşılmıştır.

Bu tezde, müze kavramının tarihsel evrimini ortaya koymak amacıyla, her biri buldukları coğrafyada ilk önemli kamusal müze örneği olan kurumlar seçilmiştir: Britanya Müzesi, Prado Müzesi, Kunstkamera Müzesi, Altes Müzesi, Çin Ulusal Müzesi, Louvre Müzesi ve Louvre Abu Dhabi Müzesi. Bu kurumların kuruluş süreçleri ve işlevleri analiz edilerek, müzelerin tarihsel evrimsel aşamaları belirlenmiştir.

Bu evrimsel aşamalar ortaya konulduktan sonra, çalışmanın ikinci aşamasında müzelerin şubeleşme stratejileri ele alınmıştır. Modern dönemde, özellikle 21. yüzyılda müzelerin yalnızca koleksiyonlarını sergilemekle kalmayıp, küresel ölçekte etki alanlarını genişletmek amacıyla farklı coğrafyalarda şubeler kurmaya yöneldiği gözlemlenmiştir. Dijitalleşme, artan ziyaretçi beklentileri ve küresel kültürel etkileşim gibi faktörler bu stratejileri şekillendiren temel dinamikler arasında yer almıştır.

"Şubeleşme" kavramı, bu çalışmada, ana müzenin marka değerini, misyonunu ve koleksiyon kimliğini başka coğrafyalara taşıyarak yeni yerel kültürel deneyimler sunma amacıyla oluşturulan yan kuruluşlar şeklinde tanımlanmıştır.

Bu bağlamda, Paris'te yer alan Louvre Müzesi ve 2017 yılında faaliyete geçen Louvre Abu Dhabi şubesi detaylandırılmış ve çalışmanın odağını oluşturmuştur. Müzelerin

küresel arenada nasıl yeni pozisyonlar kazandığı ve yerel dinamiklerle nasıl etkileşim kurduğu analiz edilmiştir.

Şubeleşme stratejilerinin kültürel sahiplenme, kültürlerarası etkileşim ve ticari kaygılar gibi ideolojik ve kültürel yansımaları da tartışılarak, müze kavramının evriminde bir sonraki aşamayı nasıl temsil ettikleri değerlendirilmiştir.

## **2. MÜZE KAVRAMININ KÖKENİ VE ANTİK DÖNEM UYGULAMALARI**

Müze kelimesi, etimolojik olarak Latince “museum” ve Grekçe “mouseion” sözcüklerinden türetilmiştir. Bu terim, mitolojide ilham perileri olarak bilinen “mousa”lara, yani Musalara adanmış tapınakları ifade eder (İnel, 1998: 24; Genim, 1998: 34; Başaran, 1995: 49; Gerçek, 1999: 1). Özellikle Antik Yunan’da Musalara ithaf edilen yapılar, sanatsal ve entelektüel üretimin merkezleri olarak işlev görmüştür. İskenderiye Müzesi (Musaeum) bu bağlamda önemli bir örnek teşkil eder. İskenderiye Musaeum’u yalnızca bir koleksiyon mekânı değil, aynı zamanda bilimsel ve kültürel üretimin gerçekleştiği bir akademik merkez olarak organize edilmiştir. Burada kataloglama çalışmaları yapılmış, festivaller, konserler ve bilimsel tartışmalar düzenlenmiştir (Yağcı, 2014: 5; Artun, 2012: 14–15). Bu kurum, modern müzelerin ilham aldığı ilk yapılar arasında kabul edilmektedir.

### **2.1. Koleksiyonculuğun Gelişimi ve Nadire Kabineleri**

İnsanlığın nesnelere toplama ve bir araya getirme eğilimi, Paleolitik Çağ’dan itibaren izlenebilen çok eski bir davranış biçimidir (Uçankuş, 2000: 194). İlk koleksiyon örnekleri dinsel amaçlarla ya da hükümdarların gücünü sergileme aracı olarak ortaya çıkmış; Antik Mısır, Mezopotamya ve Yunan uygarlıklarında tapınak, saray ve mezarlarda bir arada tutulan objeler aracılığıyla uygulanmıştır (Yücel, 1999: 19). Rönesans’la birlikte bu gelenek, bilimsel merakla harmanlanarak daha sistematik hale gelmiş, özellikle “nadire kabineleri” (Wunderkammer) şeklinde gelişmiştir. Bu kabinelerde doğa (naturalia), sanat (artificialia), bilimsel aletler (scientificia), uzak coğrafyalardan gelen nesnelere (exotica) gibi çeşitli kategorilere ayrılmış objeler yer almıştır (Artun, 2012: 30).

Bu koleksiyonlar bilim ve sanat arasında köprü kuran sergileme anlayışının temelini atmış ve müze fikrinin doğmasına öncülük etmiştir (Dostal, 2017: 44; Abt, 2006: 120).

### **3. KAMUSAL MÜZECİLİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI VE MODERN ANLAMDA MÜZELER**

18.yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle birlikte müzelerin kamusal alana açılması gerektiği fikri gelişmiş, koleksiyonların bilimsel ve eğitsel işlevleri ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, Fransız eleştirmen Etienne La Font de Saint-Yenne, 1746 yılında Louvre yönetimine bir mektup sunarak müzenin halka açık hale gelmesi gerektiğini savunmuştur (Dostal, 2017: 85). Bu öneri, modern kamusal müzeciliğin ilk adımlarından biri olarak kabul edilir. Aydınlanma Çağı'nda koleksiyonlar artık kutsal ve elitist anlamlarından uzaklaşarak, bilimsel doğruluk ve sanatsal değer temelinde yeniden düzenlenmiş; sistematik ve öğretici sergilemelerle halka sunulmaya başlanmıştır (Uçar, 2019: 35). Bu gelişmeler, müzelerin eğitim ve kültürel aktarım işlevi üstlenmesini sağlamış, koleksiyonların yalnızca korunması değil, aynı zamanda topluma açık olarak sunulması düşüncesini kurumsallaştırmıştır (Abt, 2006: 124).

#### **3.1. Britanya Müzesi**

Britanya Müzesi, 1753 yılında Sir Hans Sloane'un koleksiyonunun İngiltere hükümeti tarafından satın alınmasıyla kurulmuş ve 1759'da halka açılan dünyanın ilk ulusal ve ücretsiz müzesi olmuştur. Londra'nın merkezinde, Bloomsbury'de yer alan müze, dünya kültür mirasını koruma, sergileme ve araştırma misyonu ile milyonlarca objeyi barındırmaktadır. Antik Mısır'dan Yunan ve Roma eserlerine, Asur ve Çin hazinelerinden Ortaçağ Avrupa'sına kadar geniş bir koleksiyona sahip olması, Britanya Müzesi'ni dünyanın en kapsamlı kültürel kurumlarından biri haline getirmiştir (British Museum, 2025).

Bu çalışma kapsamında Britanya Müzesi'nin tarihsel gelişimi, yönetim modeli, siyaset ve kültürel politikalarla ilişkisi, koleksiyon politikaları, kamusal erişim ve

eğitsel misyonu ile günümüzdeki konumu ve gelecekteki stratejileri detaylı bir Şekilde incelenmiştir.

İlk olarak, müzenin kuruluş Őureci ve temel misyonu ele alınacaktır. Ardından, müze yönetim yapısı ve finansman kaynakları değerlendirilerek, devlet ile olan ilişkisi ve uluslararası politikadaki rolü analiz edilecektir. Müzenin koleksiyon politikaları çerçevesinde eserlerin kökeni ve edinim Őureçleri tartıŐılacak, kamusal erişim ve eğitim politikaları doğerultusunda Britanya Müzesi'nin toplumla nasıl bir etkileşim kurduğu incelenecektir. Son olarak, müzenin modernleşme ve dijitalleşme stratejileri, küresel müzecilik alanındaki konumu ve gelecekteki planları ele alınmiŐtir.

Bu kapsamlı analiz, Britanya Müzesi'nin tarihsel Őureç içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve günümüzde nasıl bir kültürel ve siyasi aktör olarak konumlandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **3.1.1. Kuruluş Őureci, Misyonu ve Vizyonu**

Britanya Müzesi 1275 yılında Doktor ve doğabilim ile uđraŐan Sir Hans Sloane'un (1660-1753) el yazması, doğa tarihi objeleri ve kitaplardan oluşan koleksiyonunun İngiltere hükümetinin satın alması ile kuruldu. Sir Hans Sloane'un bu koleksiyonuna daha sonradan İngiltere'nin Edward ve Robert Harley, Sir Robert Bruce Cotton (1572-1631) gibi önemli insanların hkmete bađıŐladıđı tarihi objelerden oluşan koleksiyonları da eklendi (Wilson, 2002). Bu dönemde kamuya aÇık olmayan müze, II. George'un Krallık Kütüphanesi'ni armağan etmesinden iki yıl sonra 1759 yılında Bloomsbury'de bulunan Montagu House'da halkın ziyaretine sunuldu (British Museum, 2025; Encyclopdia Britannica, 2025). Müzenin mevcut binası, Sir Robert Smirke tarafından Yunan Canlanma tarzında tasarlanmış olup, Montagu House'un bulunduğu alanda 1823–52 yılları arasında inşa edilmiştir ve sonrasında çeşitli eklemeler ile deđerliŐliklere konu olmuştur. nl yuvarlak Okuma Odası 1850'lerde inşa edilmiş; bakır kubbesinin altında Karl Marx, Virginia Woolf, Peter

Kropotkin ve Thomas Carlyle gibi bilginler çalışmıştır. 1881'de orijinal doğal tarih koleksiyonları, Doğa Tarihi Müzesi'ni oluşturmak üzere Güney Kensington'daki yeni bir binaya taşınmış ve 1973'te Britanya Müzesi'nin kütüphanesi, Parlamento'nun bir yasasıyla diğer bazı koleksiyonlarla birleştirilerek British Library (Britanya Kütüphanesi) kurulmuştur. Ulusal kütüphanenin koleksiyonlarının yaklaşık yarısı, 1997'de St. Pancras'ta yeni bir kütüphane binası açılana kadar müzede muhafaza edilmiştir (Encyclopædia Britannica, 2025; Wilson, 2002).

Britanya Müzesi'nin başlangıçtaki misyonu, 1753'teki Parlamento Yasası ile belirlenen ve 1759'da kapılarını açan dünyanın ilk ücretsiz, ulusal ve kamuya açık müze olarak, Sir Hans Sloane gibi koleksiyoncuların biriktirdiği eserleri "tüm öğrenimci ve meraklı kişilere" sunmaktı. Bu müze, bilgi, tarih ve kültür alanındaki önemli eserleri sergileyerek, kamuya eğitim ve aydınlanma sağlamayı, insanlığın ortak mirasına evrensel erişimi mümkün kılmayı amaçlamaktaydı. Başlangıçta ziyaretçiler, sınırlı ziyaret saatleri içinde bilet başvurusu yaparak müzeyi gezebilmekteydi; ancak esas hedef, elit sınırlamaların ötesinde, geniş kitlelere kültürel ve entelektüel katkı sağlamaktı.

Müzenin uzun vadeli planlarını daha da geliştirmek;

- Masterplan'ın Batı Kısmı Aşaması için mimari yarışmanın başlatılması;
- Yeni Britanya Müzesi Arkeolojik Araştırma Koleksiyonu'nun halka açılması;
- Belgeleme ve Dijitalleştirme Programı'nda ilerleme kaydedilmesi; ve
- Silk Roads, Late Michelangelo ve Hew Locke gibi önemli sergilerin düzenlenmesi.

Britanya Müzesi, 1753'te çıkarılan Parlamento Yasası ile dünyanın ilk ulusal ve halka açık müzesi olarak kurulmuş, 1759'da kapılarını açmıştır. Müze, Sir Hans Sloane gibi koleksiyoncuların biriktirdiği eserleri "tüm öğrenimci ve meraklı kişilere" sunarak kamusal eğitim ve aydınlanmayı desteklemeyi hedeflemiştir. Başlangıçta ziyaret saatleri sınırlı olup bilet

başvurusu gerekiyordu, ancak müzenin temel amacı elit sınırlamaları aşarak geniş kitlelere kültürel ve entelektüel katkı sağlamaktı.

Günümüzde Britanya Müzesi, kurumsal vizyonunu geliştirmeye yönelik uzun vadeli planlarını sürdürmektedir. Bu kapsamda müze, mimari yenilikler, koleksiyonların kamuya erişimini artırma, belgeleme ve dijitalleştirme süreçlerini ilerletme gibi adımlara odaklanmaktadır. Ayrıca Silk Roads, Late Michelangelo ve Hew Locke gibi büyük sergilerle küresel sanatsal ve tarihsel anlatıları güçlendirmeye devam etmektedir.

Bu süreç, Britanya Müzesi'nin başlangıçtaki misyonu olan evrensel bilgi paylaşımı ve geniş kitlelere erişim sağlama ilkesinin günümüz teknolojisi ve çağdaş müzecilik anlayışıyla nasıl sürdürüldüğünü göstermektedir. Müzenin, kamusal erişimi artırma ve küresel kültürel mirası daha geniş bir perspektifte ele alma çabaları, onu hâlâ dünya müzeciliğinde önemli bir konumda tutmaktadır.

### **3.1.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı**

Britanya Müzesi, ulusal bir kamu müzesi olarak bağımsız bir vakıf modeli altında yönetilmektedir. Britanya Müzesi, 1753 yılında Parlamento Yasası ile kurulmuş olup, günümüzde 1963 tarihli Britanya Müzesi Yasası'na tabi olarak yönetilmektedir. Britanya Müzesi, 2011 tarihli Hayır Kurumları Yasası'nın 3. Ek Listesi kapsamında muaf bir hayır kurumu statüsündedir. Müzenin ana düzenleyici kurumu, Dijital, Kültür, Medya ve Spor Departmanı'dır (Department for Digital, Culture, Media & Sport - DCMS) (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi, hükümetten bağımsız çalışan, ancak parlamentoya karşı hesap verebilir olan, departman dışı bir kamu kurumu (Non-Departmental Public Body - NDPB) statüsündedir. Müze, Dijital, Kültür, Medya ve Spor Departmanı tarafından desteklenmekte olup, bu kurum ile arasında bir

yönetim anlaşması bulunmaktadır (The Trustees of The British Museum, 2020)

Bu yapıda:

- **Yönetim Kurulu (Vakıf):**  
Müzenin stratejik yönelimini belirleyen ve politikalarını denetleyen bir yönetim kurulu bulunur. Bu kurul, hükümet yetkilileri ve bağımsız uzmanlardan oluşur.
- **Günlük Operasyonlar:**  
Müze müdürü ve idari ekip, günlük operasyonları ve uygulamaları yürütür. Akademik, sergi ve araştırma faaliyetleri de bu çerçevede yönetilir.
- **Finansman ve Şeffaflık:**  
British Müzesi, hükümet desteği, bağışlar ve diğer gelir kaynaklarıyla finanse edilmekte olup, kamu hesap verebilirliği ve şeffaflık ilkelerine bağlı çalışır.

Britanya Müzesi'nin yönetim organı, sabit süreli görevle atanan, yürütme organı olmayan ve ücret almayan Mütevelli Heyeti'dir. 2023 yılında, bağımsız inceleme sürecinde yürütme ekibinin bazı personel değişiklikleri ve bağımsız incelemeye ilişkin konularda yer almaması gibi olağandışı bir dönem yaşanmıştır. Bu süreçte, komite toplantıları düzenlemeleri, satın alma, çıkar çatışması yönetimi, harcama onayı, avukatlara talimat verilmesi, risk yönetimi, insan kaynakları, işe alım, atamalar ve davranış yönetimi gibi konularda kararlar yalnızca Mütevelli Heyeti ve Bağımsız İnceleme Eşbaşkanları tarafından alınmıştır. Aralık 2023'te bu olağandışı dönem sona ermiş, tam kontrol ve hesap verebilirlik yürütme ekibine geri verilmiştir (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi Yasası gereğince, Mütevelli Heyeti en fazla 25 üyeden oluşur ve bu üyeler monarşi, Başbakan, Dışişleri Bakanı veya Mütevelli Heyeti tarafından atanır. Müzenin yönetim çerçevesi, Mart 2024'te gözden

geçirilen ve güncellenen "Yönetim İlkeleri ve Prosedürleri"nde belirlenmiş olup, web sitesinde yayımlanmaktadır. BM, kamu hizmeti ve hayırsever kuruluşlar için en iyi yönetim uygulamalarını benimsemekte ve ilgili standartlara uygun hareket etmektedir (The Trustees of the British Museum, 2024).

Yeni Mütevelli Heyeti üyelerinin oryantasyonu, departman ziyaretleri ve üst düzey yönetim ekibiyle yapılan görüşmeler aracılığıyla gerçekleştirilmekte; üyelere, görev süreleri boyunca ihtiyaçlarına göre uyarlanmış eğitim ve öğrenim fırsatları sunulmaktadır. Ayrıca, Mütevelli Heyeti, ko-optasyonla seçilen komite üyeleri ve üst düzey personel için çıkar bildirimlerini içeren bir kayıt tutmakta ve bu kayıt yıllık olarak resmi şekilde gözden geçirilip kamuya açılmaktadır. Toplantılarda çıkar çatışmaları bildirilmektedir; çatışma durumunda, toplantı başkanı ilgili üyenin tartışmadan çekilmesini veya toplantıdan ayrılmasını talep edebilmektedir. 2023 yılında üç üye, kurumsal sponsorluğu değerlendiren konularda potansiyel çıkar çatışması bildirmiş, bu durum 29 Haziran 2023'teki toplantıda onaylanarak tutanaklara yansıtılmıştır. Hiçbir Mütevelli Heyeti üyesi, direktör veya yardımcı direktör, yönetim sorumluluklarıyla çelişen önemli menfaat taşımamıştır (The Trustees of the British Museum, 2024).

Ayrıca, 21 Mart 2024 tarihinde Mütevelli Heyeti komitelerinin yetki alanı ve hiyerarşisi revize edilmiştir; bu değişiklik gelecekteki yıllık raporlara yansıtılacaktır (The Trustees of the British Museum, 2024).

Müze bünyesinde yaklaşık 1.000 kişi çalışmakta ve çalışanların %60'ını kadınlar oluşturmaktadır (The Trustees of the British Museum, 2024).

### **3.1.2.1. Yönetim ve İdari Departmanlar**

- Müdür (Director): Müzenin genel stratejisini belirler ve tüm operasyonlardan sorumludur. Mevcut Müdür, Dr. Nicholas Cullinan'dır.

- Yönetim Kurulu (Board of Trustees): Müzenin yönetim politikalarını denetleyen ve stratejik kararlar alan kurul. Üyeler, çeşitli alanlardan gelen uzmanlardan oluşur.
- Yönetici Direktör (Managing Director): Müzenin günlük operasyonlarını yönetir. 2024 yılında bu göreve Judith McNicol atanmıştır.
- Finans Direktörü (Director of Finance): Müzenin mali işlerini ve bütçesini yönetir. Laura Cooke, 2024 yılında bu pozisyona atanmıştır (British Museum, 2025).

### **3.1.2.2. Küratöryel Departmanlar**

Bu departmanlar, belirli coğrafi bölgeler veya tematik alanlardaki koleksiyonların yönetiminden sorumludur:

- Afrika, Okyanusya ve Amerika Departmanı (Department of Africa, Oceania and the Americas): Bu departman, Afrika, Okyanusya ve Amerika kıtalarından gelen yaklaşık 350.000 objeyi barındırır.
- Asya Departmanı (Department of Asia): Asya'nın çeşitli bölgelerinden gelen materyal ve görsel kültür eserlerini kapsar.
- Antik Mısır ve Sudan Departmanı (Department of Ancient Egypt and Sudan): Antik Mısır ve Sudan'a ait eserlerin araştırılması, korunması ve sergilenmesinden sorumludur.
- Yunan ve Roma Antikaları Departmanı (Department of Greece and Rome): Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine ait objelerin yönetimini üstlenir.
- Orta Doğu Departmanı (Department of the Middle East): Mezopotamya, Pers ve diğer Orta Doğu kültürlerine ait eserleri kapsar.
- Britanya, Avrupa ve Tarih Öncesi Departmanı (Department of Britain, Europe and Prehistory): Britanya ve Avrupa'nın tarih öncesi dönemlerinden Orta Çağ'a kadar uzanan eserleri yönetir.

- Paralar ve Madalyalar Departmanı (Department of Coins and Medals): Müzenin zengin nümismatik koleksiyonunu, yani madeni paralar, madalyalar, jetonlar ve kâğıt paraları yönetir.
- Baskılar ve Çizimler Departmanı (Department of Prints and Drawings): Sanatçıların baskı ve çizim çalışmalarını içeren koleksiyonları kapsar (British Museum, 2025).

### **3.1.2.3. Koleksiyon Bakımı ve Bilimsel Araştırma Departmanları**

Koleksiyon Bakımı ve Bilimsel Araştırma Departmanı (Collection Care and Scientific Research): Bu departman, müzedeki objelerin korunması, restorasyonu ve bilimsel analizlerinden sorumludur (British Museum, 2025).

### **3.1.2.4. Destek ve Operasyonel Departmanlar**

- İnsan Kaynakları (Human Resources): Personel yönetimi, işe alım ve çalışan gelişimi ile ilgilenir.
- Bilgi Teknolojileri (Information Services): Müzenin bilgi teknolojileri altyapısını ve dijital projelerini yönetir.
- Ziyaretçi Hizmetleri ve Güvenlik (Visitor Services and Security): Ziyaretçi deneyimini iyileştirmek ve müze güvenliğini sağlamakla sorumludur.
- Pazarlama ve İletişim (Marketing and Communications): Müzenin tanıtımı, halkla ilişkiler ve iletişim stratejilerini yürütür.
- Eğitim ve Öğrenme (Education and Learning): Eğitim programları, atölyeler ve öğrenme materyalleri geliştirir (British Museum, 2025).

### **3.1.2.5. Finansman Kaynakları ve Gelir Modeli**

BM şu anda, 1963 tarihli Britanya Müzesi Yasası ile 1992 tarihli Müzeler ve Galeriler Yasası'na uygun olarak yönetilmektedir. Ayrıca, BM, 2011 tarihli Charities Act kapsamında planlanan charity schedule 3'ün bir örneği olarak çalışmaktadır. Devlet Kültür, Medya ve Spor

Departman'ının (DCMS) Gizliliği, BM'nin temel düzenleyicisi olarak 2011 Charities Act çerçevesinde uygulanmaktadır (The Trustees of the British Museum, 2024).

BM, aynı zamanda DCMS tarafından tahsis edilen "grant-in-aid" (hibe) gelirlerinin yanı sıra, ticari gelirler, fon sağlama, sponsor destekleri ve bağışlar yoluyla finanse edilen, İdari Olmayan Kamu Kurumu şeklinde desteklenmektedir (The Trustees of the British Museum, 2024).

Müze, hükümet desteğiyle birlikte yeterli nakit, likit yatırımlar ve rezervlere sahip olduğunu, bu durumun en az 12 ay boyunca operasyonlarını sürdüreceğini teyit etmektedir (The Trustees of the British Museum, 2024).

Britanya Müzesi bağışçılar, sponsorlar, destekçiler ve dost derneklerin katkılarıyla çalışmalarını sürdürmekte; özellikle koleksiyondan eksik, hasarlı veya çalınmış eserlerin duyurulmasının ardından, özel destekçilerin devam eden bağlılığı büyük moral kaynağı olmaktadır. British Müzesi Mütevelli Heyeti, uzun vadede bağışlardan elde edilen net katkıyı sürdürülebilir şekilde artırmayı hedefleyen bir strateji benimsemiştir. Bağış toplama faaliyetlerinde üçüncü taraf ajanlar kullanılmamakta, bu faaliyetlerde yer alan personel Britanya Müzesi Davranış Kuralları'na uygun çalışmaktadır. Müze, bağış toplama faaliyetleriyle ilgili ilerleme raporlarını çeyrek dönemler halinde alırken, Fundraising Regulator tarafından belirlenen standartlara uyulmakta ve kamuya zarar verebilecek kötü uygulamalardan kaçınılmaktadır (The Trustees of the British Museum, 2024, s.19).

Britanya Müzesi'nin yönetim yapısı, kurumsal şeffaflık ve hesap verebilirlik ilkeleri çerçevesinde şekillenmiştir. Bağımsız bir vakıf (trust) olarak faaliyet göstermesine rağmen, Birleşik Krallık hükümeti ile doğrudan bağlantıları devam etmekte, ancak idari olarak özerk bir yapıya sahip olması müzenin kamuya hesap verebilirliğini artırmaktadır.

Müzenin Mütevelli Heyeti tarafından yönetilmesi, karar alma süreçlerinde bağımsız uzmanların da söz sahibi olmasını sağlarken, hükümetle olan ilişkisi, finansal destek ve denetim açısından belirleyici bir faktör olmaktadır.

Müze yönetim ve operasyonel departmanlarının geniş kapsamlı bir organizasyon yapısına sahip olduğu görülmektedir. Küratöryel, finansal ve operasyonel departmanlar arasında net bir iş bölümü bulunmakta; koleksiyon yönetimi, araştırma, dijitalleşme ve kamusal erişim gibi temel müze işlevleri profesyonel bir çerçevede yürütülmektedir. Ayrıca, 2023 yılında yaşanan olağandışı yönetim süreci, Britanya Müzesi'nin iç denetim mekanizmalarını güçlendirme ihtiyacını ortaya koymuş ve bu doğrultuda 2024 yılında yönetim ilkeleri güncellenmiştir.

Finansman modeli, devlet hibeleri, bağışlar, sponsorluklar ve ticari gelirlerden oluşan karma bir yapıya sahiptir. Bu model, müzeyi uzun vadede finansal sürdürülebilirlik açısından daha esnek hale getirirken, bağış toplama süreçlerine dair etik kuralların belirlenmesi, kamusal güvenin korunması açısından önem arz etmektedir. Britanya Müzesi'nin mevcut yönetim ve finansal yapısı, müzenin özerkliğini ve uluslararası prestijini sürdürebilmesi için dengeli bir denetim ve fonlama yaklaşımını benimsediğini göstermektedir.

### **3.1.3. Siyaset ve Kültürel Politikalardaki Rolü**

Britanya Müzesi, Birleşik Krallık'ın ulusal müzesi olarak, kamu müzesi statüsünde faaliyet göstermekte ve devletle belirli yasal ve finansal mekanizmalar üzerinden ilişkilidir. 1753'te çıkarılan Britanya Müzesi Yasası ile kurulan müze, bağımsız bir Mütevelli Heyeti tarafından yönetilmekte ve kamu yararına hizmet etmektedir. Devlet, müzenin finansmanına katkıda bulunurken, müze doğrudan bir devlet organı olmaktan ziyade bağımsız kültürel bir kurum olarak varlığını sürdürmektedir (The Trustees of the British Museum, 2024).

Bu yapı, Britanya Müzesi'nin hem devlet desteğinden faydalanmasını hem de ulusal kültürel mirası koruma misyonunu bağımsız bir şekilde yerine getirmesini sağlamaktadır. Müzenin işleyişi ve stratejik yönü, monarşi ve hükümet yetkilileri tarafından atanan Mütevelli Heyeti tarafından belirlenmekte, ancak müze, kültürel politikalar doğrultusunda özgün bir yönetim anlayışını sürdürmektedir (The Trustees of the British Museum, 2024).

Britanya Müzesi, kamu müzesi statüsünde olup, devlet politikalarıyla belirli yasal çerçeveler ve finansal destek mekanizmaları üzerinden ilişkilidir. Müze, Britanya Müzesi Yasası gibi yasal düzenlemelerle kurulmuş ve kamu yararına hizmet etme misyonunu üstlenmiştir. Devlet, BM'ye finansal destek sağlasa da, müze, doğrudan devlet organı olarak değil, bağımsız Mütevelli Heyeti tarafından yönetilen, kamu yararını gözeten bir kurum olarak faaliyet göstermektedir. Mütevelli Heyeti üyeleri, devlet yetkilileri (monarşi, Başbakan, Dışişleri Bakanı vb.) tarafından atanmakta, ancak kurumun işleyişi ve stratejik yönü, bağımsız olarak belirlenmektedir. Böylece, BM hem devlet politikalarının getirdiği destekten yararlanmakta hem de kamu yararını ve ulusal kültürel mirası koruma görevini bağımsız bir şekilde yerine getirmektedir (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi, Birleşik Krallık'ın ulusal müzesi olarak, kuruluşundan bu yana Britanya hükümetinin kültürel politikaları çerçevesinde desteklenmiştir. Kuruluşu, 1753'teki Britanya Müzesi Yasası ve sonrasında 1963 ile 1992'de yapılan yasal düzenlemelerle şekillenmiştir. Müze, özellikle devletin kültür, sanat ve eğitim alanlarında sağladığı finansal destek ve yasal çerçeve ile faaliyet göstermektedir (British Museum, 2025).

BM'nin yönetim kurulu üyeleri, monarşi, Başbakan ve ilgili bakanlıklar tarafından atanmakta olup, bu durum müzenin stratejik yönünün devlet politikalarıyla uyumlu olmasını sağlar. Bununla birlikte, BM, doğrudan devlet organı olmaktan ziyade, bağımsız bir Mütevelli Heyeti tarafından yönetilmekte ve kamu yararına hizmet etme misyonunu sürdürmektedir. Bu yapı, müzenin hem devlet

desteğinden yararlanmasını hem de bağımsızlığını korumasını mümkün kılmaktadır.

Geçmişten günümüze, BM; Kraliyet himayesi altında, farklı dönemlerde çeşitli Britanya hükümetleri tarafından sağlanan maddi ve yapısal destekle evrimleşmiş, ancak hiçbir zaman bir rejimin doğrudan kontrolü altına girmemiştir. Bu destek, devletin kültürel ve eğitim politikaları kapsamında sürekli olarak sağlanmış, özellikle kamu yararını artırmaya yönelik yatırımlar ve modernizasyon projeleri (örneğin dijitalleşme ve sergi geliştirme) ile kendini göstermiştir (British Museum, 2025; The Trustees of the British Museum, 2024; Royal Assent, 1963).

Kültür, Medya ve Spor Bakanı (bundan sonra Bakan olarak anılacaktır), British Müzesi için aşağıdaki öncelikleri belirlemiştir:

- Britanya Müzesi'nin kalıcı koleksiyonlarına ücretsiz girişin devam etmesini sağlamak.
- Britanya Müzesi'nin dünya çapında ünlü koleksiyonlarını ve temel hizmetlerini korumak.
- Hibe destekli finansmanı tamamlayıcı nitelikte olacak şekilde, ticari ve bağış temelli gelir kaynaklarını artırmaya devam etmek.
- Diğer bağımsız kamu kuruluşları ile yenilikçi maliyet paylaşım çözümleri geliştirmek.
- Birleşik Krallık'taki diğer müzeler, kültürel kuruluşlar ve sivil toplum paydaşlarıyla iş birliği yaparak stratejik ortaklıklar kurmak. Bu kapsamda;
  - Koleksiyonların farklı müzelere ödünç verilmesi,
  - Gezici sergilerin düzenlenmesi,
  - Uzmanlık bilgisinin paylaşılması teşvik edilecektir.

Britanya Müzesi, küresel bir kurum olarak, uluslararası arenada kültürel mirası koruma ve paylaşma hedefiyle çeşitli politikalar izlemektedir. Bu politikalar, uluslararası iş birliği, kültürel diplomasi ve ortak sergi programlarıyla somutlaşmaktadır. Müze, dünya genelindeki kurumlarla ödünç alma ve sergi ortaklıkları kurarak, koleksiyonunun evrenselliğini sergilemekte ve dijital

platformlar aracılığıyla küresel erişimi artırmaktadır. Aynı zamanda, kültürel mirasın korunması ve paylaşılması konusunda uluslararası etik standartlara ve yasal çerçevelere uyum sağlamaya özen gösterir. Repatriasyon gibi hassas konularda ise, ilgili uluslararası anlaşmalar ve diyalog süreçleri çerçevesinde şeffaf bir tutum sergilemektedir (The Trustees of the British Museum, 2024).

BM'nin çalışmaları, iki arkadaş derneği tarafından desteklenmektedir. British Museum Friends (BMF), hem hayır kurumu statüsünde (hayır kurumu numarası 1086080) hem de, sınırlı bir şirket olarak (şirket numarası 4133346) kayıt altına alınmıştır. Bu yapı, BM'nin üyelik abonelikleri, fon toplama faaliyetleri ve üyelerin katkıları yoluyla BM'ye hibe sağlanmasını mümkün kılmaktadır. BM Mütevelli Heyeti, Friends'in Mütevelli Heyeti ve şirket müdürleri aracılığıyla temsil edilmektedir; BMF'nin sonuçları, ilgili hesaplar içinde konsolide edilmektedir. American Friends of the British Museum (AFBM) ise, BM'nin gelişimini Amerika Birleşik Devletleri'nde fon sağlayarak destekleyen, BM'den ayrı, bağımsız bir yapı olarak faaliyet göstermektedir; bu nedenle AFBM'nin sonuçları bu hesaplara konsolide edilmemektedir (The Trustees of the British Museum, 2024, s. 2).

Irak Acil Kültürel Miras Yönetimi Projesi'ni yürütmek ve kültürel mirasın tehlike altında olduğu bölgelerde uluslararası koruma çalışmalarına destek vermek ve DCMS (Kültür, Medya ve Spor Bakanlığı) ile iş birliği yaparak uluslararası angajmanları artırmak, özellikle de hükümetin öncelikli gördüğü ülkelerle ilişkileri geliştirmek de bakanlık tarafından BM'nin uluslararası politikalarında öncelik vermesini istediği noktalardandır (The Trustees of the British Museum, 2024).

Britanya Müzesi'nin siyasi ve kültürel politikalar içindeki konumu, Birleşik Krallık hükümeti ile kurduğu yasal ve finansal bağlar üzerinden şekillenmektedir. Devletten bağımsız bir yönetim modeline sahip olsa da, hükümet tarafından sağlanan fonlar ve belirlenen kültürel öncelikler müzenin stratejik yönelimini etkilemektedir. Müzenin, kamu müzesi statüsünü koruyarak

kültürel mirasın korunması ve paylaşılması misyonunu sürdürmesi, hem ulusal hem de uluslararası politikalar açısından önemli bir denge mekanizması oluşturur.

Uluslararası düzeyde, Britanya Müzesi kültürel diplomasi ve iş birliği stratejileriyle koleksiyonlarını geniş bir kitleye ulaştırmayı amaçlamakta; ödünç verme, sergi ortaklıkları ve dijital platformları aktif olarak kullanmaktadır. Bunun yanı sıra, repatriasyon gibi tartışmalı konulara karşı şeffaf bir yaklaşım sergilemesi, müzenin uluslararası etik standartlara bağlı kalmaya çalıştığını göstermektedir.

Sonuç olarak, Britanya Müzesi'nin hem ulusal kimliğin bir parçası olarak hem de küresel bir kültürel aktör olarak konumlandığı söylenebilir. Devlet desteği ile bağımsızlık arasındaki hassas dengeyi koruyarak, kültürel mirası muhafaza etmek ve geniş kitlelere erişim sağlamak gibi misyonlarını sürdürebilmesi, müze politikalarının gelecekte de önemli bir tartışma alanı olmaya devam edeceğini göstermektedir.

#### **3.1.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni**

Britanya Müzesi'nin koleksiyonu, Sir Hans Sloane'ın 80.000'den fazla eserden oluşan koleksiyonunun satın alınmasıyla başlayıp günümüze kadar büyümüştür. Müzenin genel yapısına baktığımızda koleksiyonu oluşturan objelerin kazı, satın alma, bireylerden yapılan bağışlar veya siparişler, çatışmalar ve sömürgecilik faaliyetleri gibi daha pek çok farklı yöntemle müzeye katıldığı bilinmektedir (British Museum, 2025; Wilson, 2002).

Koleksiyonu oluşturan önemli bir kısım 19. ve 20. yüzyılda müzeye bağışlanan veya miras bırakılan nesnelere oluşmuştur. Örneğin; 1939 yılında Anglo-Sakson gemi gömüsünün bulunduğu arazide ortaya çıkan Sutton Hoo koleksiyonu, arazinin sahibi olan Edith Pretty tarafından müzeye bağışlanmıştır (British Museum, 2025; Wilson, 2002).

1845 ve 1851 yılları arasında, Austen Henry Layard, günümüz Irak'ında bulunan önde gelen Asur sitelerini kazıdı. Bu çalışmalar büyük ölçüde, zengin ve etkili Britanya'nın Konstantinopolis Büyükelçisi Stratford Canning tarafından destekleniyordu. Layard, Mosul doğumlu Asur Hristiyanı Hormuzd Rassam'ın yardımlarıyla kazı çalışmalarını yürüttü; Layard'ın diplomatik kariyere geçmesinin ardından Rassam bu süreci devraldı. Canning, Asur eserlerinin Britanya'da sergilenmesini arzularak Osmanlı yetkililerden bazı buluntuların Londra'ya gönderilmesine izin aldı; kalan eserler ise Irak'ta bırakıldı (British Museum, 2025).

19.yüzyılın sonlarından 20. yüzyıla kadar pek çok ülke, kazılardan elde edilen buluntuların bir kısmını ev sahibi ülkede tutarken, geri kalanını yabancı kazı organizasyonlarına aktarma uygulaması olan “partage” yöntemini benimsedi. 1884-1886 yıllarında tanınmış arkeolog Flinders Petrie, Egypt Exploration Fund adına, Mısır Nil Deltası'ndaki Yunan ticaret merkezi Naukratis'i kazıdı. Bu süreçte 18.000'in üzerinde eser elde edildi; bu eserler Kahire'deki Mısır Müzesi ile 70 farklı ülke arasında paylaşıldı ve neredeyse 8.000 parçası British Müzesi'ne aktarıldı. Halen devam eden kapsamlı bir araştırma projesi, bu eserlerin yeniden değerlendirilmesiyle beraber yeni saha çalışmalarını da içermektedir (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi, ev sahibi ülkelerle iş birliği yaparak dünya genelinde yürütülen kazılara katılımını sürdürmektedir. Son dört yılda, müze arkeologları Irak'taki meslektaşlarıyla birlikte, güney Irak'ta bulunan Tello ve Irak Kürdistanı'nda yer alan Darband-i-Rania sitelerinde, Irak Acil Miras Yönetimi Eğitim Programı kapsamında ortak çalışmalar gerçekleştirmiştir (British Museum, 2025).

Kolonyal hükümet ve misyoner faaliyetleri incelendiğinde İngiliz İmparatorluğu döneminde, yetkililer, diplomatlar, misyonerler ve gezginlerin Britanya yönetimindeki bölgelerden topladıkları eserler, Britanya Müzesi'nin koleksiyonunu önemli ölçüde genişlettiği görülür. Özellikle Sir Thomas Stamford Raffles'ın Cava'da Baş Vali Yardımcılığı yaparken oluşturduğu koleksiyon,

mirasçıları vasıtasıyla müzeye transfer edilmiştir. Raffles'ın eser toplama yöntemleri ve motivasyonları üzerine yapılan araştırmalar, Endonezya ve Singapur'daki uzmanlarla güncel işbirlikleri ve sergiler geliştirilmesine olanak sağlamıştır (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi, bazı koleksiyonlarının edinim süreçlerinde yaşanan tartışmalı ve zorlu dönemleri kabul etmektedir. Bu eserler, askeri hareketler veya çatışmalar sırasında temin edilmiş olabiliyor; ancak bazı durumlarda tam olarak nasıl elde edildikleri bilinmemektedir (British Museum, 2025).

Örneğin, Benin Bronzları, 1897'de Batı Afrika'daki Benin Krallığına düzenlenen geniş çaplı bir askeri sefer sırasında yağmalanmış; bu süreçte Benin şehri ve tarihi saraylar sistematik bir şekilde hedef alınmıştır. Müzede, sefer sonrası koleksiyona dahil edilen 900'den fazla Benin eseri bulunmaktadır. Britanya Müzesi, bu eserlerle ilgili olarak Benin ve Nijerya'daki kurumlarla sürekli iletişim halinde olup, edinim süreçlerinin şeffaf ve kapsamlı bir şekilde incelenmesi için çalışmalar yapmaktadır (British Museum, 2025).

Ayrıca, müze 1903 yılında Kaptan Clarence Johnson'dan, 'Admonitions of the Instructress to the Court Ladies' adlı el kaydırmalı resmi satın almıştır. Johnson, 1900'deki Boxer Ayaklanması sırasında Çin'e gönderilmişti; eserin nasıl temin edildiği kesin olarak belirlenememiş olsa da, bu olayın etkisiyle koleksiyona dahil edilmiştir. Bugün bu değerli eser, özel bir vitrin içerisinde sergilenmekte ve uluslararası uzman değerlendirmelerinin ardından her yıl belirli bir süre boyunca halka sunulmaktadır (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi'nin Britanya Adaları'ndan gelen önemli eserlerinin birçoğu, gömülü hazineyle ilgili yasal düzenlemeler kapsamında edinilmiştir. Yüzyıllar boyunca, sahipleri tarafından saklanmak üzere gömülen değerli metal eşyalar, otomatik olarak taş mülkiyetine geçmekteydi. Ancak 1996 yılında, İngiltere ve Galler'de, 300 yıldan eski antik eserleri bulanların buluntularını bildirmelerini teşvik eden yasal düzenleme yapılmıştır (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi, kurucu koleksiyonlarını genişletmek amacıyla bireysel koleksiyonerlerden, tüccarlardan ve ticari piyasadan önemli parçalar satın almıştır. 19. yüzyılda 35 yıl boyunca küratörlük yapan Edward Hawkins'in koleksiyonu buna örnek olup, 1860'taki emekliliğinde müze, Hawkins'in önemli madalya koleksiyonunu edinmiştir; bu koleksiyonda Henry VIII'nin 1524 tarihli madalyası da yer almaktadır (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi'nin koleksiyonu, Sir Hans Sloane'ın koleksiyonuyla başlamış, zaman içinde kazılar, satın alımlar, bağışlar, miras bırakmalar, sömürgecilik ve savaş gibi farklı yöntemlerle genişlemiştir. Özellikle 19. ve 20. yüzyılda yapılan arkeolojik kazılar ve "partage" sistemiyle (kazı buluntularının ev sahibi ülke ve kazıyı yapan ülke arasında bölüşülmesi) koleksiyon önemli ölçüde büyümüştür.

Bununla birlikte, Britanya Müzesi'nin bazı eserleri sömürgeci politikalar, askeri seferler ve tartışmalı edinim süreçleri sonucunda koleksiyona dahil edilmiştir. Benin Bronzları ve Boxer Ayaklanması sırasında elde edilen Çin eserleri gibi koleksiyon parçaları, günümüzde repatriasyon (eserlerin iadesi) tartışmalarına konu olmaktadır. Müze, tartışmalı edinim süreçlerini kabul etmekte ve bu konular üzerine ilgili ülkelerle iş birliği yaparak diyalog yürütmektedir.

Britanya Müzesi'nin koleksiyon politikası, hem kamusal mirasın korunması hem de etik tartışmalar çerçevesinde ele alınması gereken karmaşık bir yapı sunmaktadır. Günümüzde müze, eski eserlerin kökenleriyle ilgili araştırmalar yaparak, uluslararası iş birlikleriyle şeffaf bir yaklaşım geliştirmeye çalışmaktadır. Ancak sömürge geçmişiyle ilgili tartışmalar, müzenin kültürel miras yönetimindeki politikalarının gelecekte nasıl şekilleneceğini belirleyen kritik bir konu olmaya devam etmektedir.

### **3.1.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

20. yüzyılda Britanya Müzesi, kamu hizmetlerinde önemli genişlemeler yaşamıştır. İlk özet rehber 1903'te yayımlanmış, 1911'de ise rehberlik yapan ilk eğitimci göreve başlamıştır. 1970'lere gelindiğinde galerilerin yenilenmesi, eğitim

hizmetleri ve yayıncılık faaliyetlerinin kurulmasıyla Duveen Galerisi gibi yeni alanlar eklenmiştir; bu galeri, Parthenon Heykelleri için özel olarak inşa edilmiştir. 1973'te müzenin kütüphanesi, Britanya Kütüphanesi'nin bir parçası haline gelmiş; 1997'de ise kitaplar St Pancras'taki yeni binaya taşınmıştır. Kütüphanenin boşalan alanında inşa edilen Queen Elizabeth II Great Court, Avrupa'nın en geniş kapalı halka açık alanı olarak öne çıkmakta; merkezinde restorasyonu yapılan Okuma Odası bulunmakta ve çevresinde yeni galeriler ile eğitim merkezi yer almaktadır. Kütüphaneye gitmeden önce belirli belgeler, araştırma materyalleri ya da özel koleksiyonlara erişim talep ediyorsanız, önceden iletişime geçmeniz gerektiğini belirtilmektedir (British Museum, 2025).

Müze girişler kapıda veya internet sitesinden de satın alınabilmektedir. Ücretsiz veya müze en az 5 pound veya üstü seçenekleriyle bağışta bulunarak müze giriş yapılmaktadır (British Museum, 2025).

Müzenin harcamaları aylık olarak raporlarda sunulmaktadır ve bu raporlara internet siteleri üzerinden ulaşılmaktadır (British Museum, 2025).

### **3.1.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği**

Britanya Müzesi, ziyaretçilere ücretsiz giriş imkanı sunarak geniş halk kesimlerinin kültürel mirası deneyimlemesini sağlamaktadır. Müze, sadece zengin koleksiyonlarıyla değil; aynı zamanda rehberli turlar, interaktif sergiler ve düzenlenen çeşitli etkinliklerle de kamuya ulaşmayı hedeflemektedir. Bu yaklaşım, müzenin yıllık 6 milyondan fazla yerli ve uluslararası ziyaretçi çekmesinde önemli rol oynamaktadır.

Müzenin kütüphanesi ve arşivi kamuya açıktır, gitmeden en az iki hafta önce incelemek istenilen kaynakları müzenin web sitesinden listeyelip ilgili birimle iletişime geçip kayıt oluşturulması gerekmektedir. Kayıt oluşturulurken pasaport ve ehliyet gibi kişisel belgeleri sunmak gerekmektedir (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi'nin ziyaretçi sayıları pandemi öncesi seviyelere dönerken, 2022/23 dönemindeki 4,5 milyondan 2023/24 döneminde 6,2 milyona yükselmiştir (The Trustees of the British Museum, 2024).

### **3.1.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı**

Britanya Müzesi, eğitim programları ve akademik araştırmalar açısından zengin bir platform sunmaktadır. Öğrenciler, öğretmenler ve araştırmacılar için hazırlanan rehberler, seminerler ve yayınlar sayesinde, müzenin koleksiyonları tarih, arkeoloji, sanat tarihi ve kültür çalışmaları alanlarında önemli bir referans kaynağı haline gelmiştir. Müze, aynı zamanda çeşitli üniversiteler ve araştırma kurumlarıyla iş birliği yaparak, bilimsel projelere destek vermektedir (British Museum, 2025).

#### **3.1.5.2.1. Araştırmalar**

Britanya Müzesi'nin araştırma çıktıları, müzenin temel misyonunun merkezinde yer almaktadır. BM araştırma ekipleri, dünyanın dört bir yanından akademisyenlerle iş birliği yaparak koleksiyon üzerine çalışmalar yürütmekte ve sürekli yeni keşifler yapmaktadır (British Museum, 2025).

- Yakın zamanda Sudan'daki iskelet kalıntıları üzerine yapılan araştırmalar, kanserin daha önce düşünüldüğünden 1.000 yıl daha erken bir dönemde bu bölgede mevcut olduğunu göstermiştir.
- Antik Mezopotamya'ya ait bir tıbbi ansiklopedi, Wellcome Trust'ın desteğiyle çevrimiçi olarak İngilizce yayımlanmıştır. 2500 yıllık Ninova Tıp Ansiklopedisi'nin yüzlerce parçadan yeniden bir araya getirilmesiyle, kulak ağrısı için büyülerden palamut şeklindeki fitillere kadar uzanan karmaşık bir sağlık sistemi ortaya çıkarılmıştır.

Britanya Müzesi bünyesindeki Santo Domingo Latin Amerika Araştırmaları Mükemmeliyet Merkezi (SDCELAR), Latin Amerika ve

Karayıpler'deki yerli ve Afrika kökenli topluluklarla ortaklaşa çalışmalar yürütmektedir. Amaç, BM koleksiyonlarına ortak erişimi, çalışmaları ve yorumlamaları teşvik etmektir (British Museum, 2025).

2019'daki kuruluşundan bu yana, SDCELAR 20 ülkedeki 30'dan fazla kurumla iş birliği yaparak 40'tan fazla projeye destek vermiş ve vermeye devam etmektedir (British Museum, 2025).

### 3.1.5.2.2. Yeni Projeler

Gelişen teknolojiler, yeni araştırma yöntemlerine olanak sağlamaktadır:

- Mühürlü metal tabutlar içinde saklanan Mısır hayvan mumyalarına önceden erişilemezken, şimdi invaziv olmayan nötron görüntüleme teknikleri kullanılarak içlerindeki organik materyaller açığa çıkarılmıştır. Bu çalışmalarda, Mesalina cinsi kertenkelelere benzer boyutlarda olan sağlam bir kafatası keşfedilmiştir.
- Hadrian Duvarı yakınlarındaki Vindolanda'da bulunan Roma dönemine ait ahşap tabletler ve mürekkepler, Augmentum'un desteğiyle analiz edilmektedir. Bu araştırma, Roma döneminde kullanılan yazı malzemelerinin üretim sürecini anlamamıza yardımcı olacak ve uzun vadeli korunmasını sağlayacaktır (British Museum, 2025).

Son bir yıl içinde Avrupa Araştırma Konseyi (ERC) / UKRI tarafından sağlanan 10 milyon avroluk destekle başlatılan "Horsepower" adlı yeni bir araştırma projesi, Britanya Müzesi, Oxford, Mainz ve Toulouse'daki ekipler tarafından yürütülmektedir. Bu proje, M.Ö. 2. binyıldan itibaren Doğu Bozkırları ve Çin arasındaki karmaşık etkileşimleri incelemeyi amaçlamaktadır (British Museum, 2025).

Britanya Müzesi'nin, kendi projeleri için uluslararası tasarım yarışmaları düzenlemektedir. Örneğin, 2024 yılında müzenin Batı Kanadı galerilerinin yeniden tasarımı için uluslararası bir mimari yarışma başlatılmıştır. Bu yarışma sonucunda, Paris merkezli Lübnanlı mimar Lina Ghotmeh ve ekibi, müzenin Batı Kanadı galerilerini yeniden tasarlamak üzere seçilmiştir. Bu tür yarışmalar, müzenin kendi projeleriyle sınırlıdır ve genellikle mimari tasarım alanında profesyonellere yöneliktir. Ancak, Britanya Müzesi'nin genel halka açık düzenli yarışmalar düzenlediğine dair spesifik bir bilgi mevcut değildir. Müze, sergiler, eğitim programları ve etkinlikler gibi çeşitli faaliyetlerle ziyaretçilerine kültürel ve eğitsel deneyimler sunmaktadır (Apollo Magazine, 2024; The Art Newspaper, 2024; The Trustees of the British Museum, 2024).

### **3.1.5.2.3. Yayınlar**

Geçtiğimiz yılın yayınları arasında, Japon sanatçı Hokusai'nin geç dönem eserleri ve Antik Yunan ve Roma tıbbi aletleri üzerine derinlemesine çalışmalar içeren ciltler bulunmaktadır. Yayınları arasında süreli sergiler, akademik araştırmalar, tarih, dil, departmana göre ayrılan ziyaretçi rehber kitapları yer almaktadır. Hem internet sitesinden hem de müze dükkanından satın alınmakta, kütüphanede ise önceden rezervasyon yaptırma şartı ile incelenebilmektedir (British Museum, 2025).

### **3.1.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Britanya Müzesi, dijital teknolojileri etkin kullanarak koleksiyonlarını çevrimiçi ortama taşımış ve geniş kitlelere erişim sağlamıştır. Dijital arşivler, interaktif online sergiler ve sosyal medya platformları aracılığıyla, müzenin zengin koleksiyonlarına fiziksel olarak gelemeyen ziyaretçiler de ulaşabilmektedir. Bu

dijital dönüşüm, hem eğitim amaçlı hem de kültürel mirasın korunması açısından büyük önem taşımaktadır.

2024 yılında Britanya Müzesi'nin dijital etkileşiminin arttığı gözlemlenmiştir. Müzenin tüm web sitelerinde toplam 32 milyon ziyaret gerçekleşirken, İngilizce ve Çince sosyal medya kanallarında yaklaşık altı milyon takipçiye ulaşılmıştır (The Trustees of the British Museum, 2024). Bu durum, kurumun dünya genelindeki izleyicilerle doğrudan iletişim kurmasını sağlamıştır. Ayrıca, etkileşim oranları güçlü kalmış; müzenin blog yazıları, özel sergiler, ücretsiz gösterimler ile bilim ve koruma alanlarında uzun biçimli içerik sunarak, izleyicilerin müze çalışmalarına daha derinlemesine ilgi duymasını teşvik etmiştir.

Ekim 2023'te, Müze'nin geçici direktörü Sir Mark Jones, hırsızlıklara karşı en önemli yanıt olarak Britanya Müzesi koleksiyonunun tamamen dijitalleştirilmesi planlarını açıkladı – bu durum, koleksiyona erişimi ve koleksiyonun anlaşılmasını artıracaktır. Projenin tamamlanmasının yaklaşık beş yıl sürmesi öngörülmekte olup, bu sayede koleksiyon, ilk kez, keşfetmek isteyen herkesin erişimine açılacaktır; böylece Britanya Müzesi koleksiyonu dünyanın en çok görüntülenen, incelenen ve kullanılan koleksiyonu haline gelecektir. Müze, bu programı bağışlarla finanse etmeyi hedeflemektedir (The Trustees of the British Museum, 2024, s.3).

Britanya Müzesi, kamusal erişim ve eğitsel misyonu doğrultusunda, ücretsiz giriş politikası ve geniş kapsamlı eğitim programlarıyla halkın kültürel mirasa ulaşmasını hedeflemektedir. 20. yüzyıl boyunca müze, rehberli turlar, interaktif sergiler ve yayıncılık faaliyetleriyle kamu hizmetlerini genişletmiş, özellikle Queen Elizabeth II Great Court gibi önemli mimari projelerle halka açık alanlarını geliştirmiştir.

Müzenin akademik araştırmalara katkısı, uluslararası iş birlikleri ve disiplinler arası projelerle güçlenmiştir. Antik Mezopotamya tıbbi ansiklopedisinin dijitalleştirilmesi ve Sudan'daki kanser araştırmaları gibi projeler, Britanya Müzesi'nin bilimsel üretime aktif katkı sunduğunu göstermektedir. Ayrıca, Santo

Domingo Latin Amerika Araştırmaları Mükemmeliyet Merkezi gibi girişimler, müzenin kolonyal geçmişiyle ilgili diyaloglar geliştirme ve koleksiyonlarını daha kapsayıcı bir perspektifle ele alma çabalarını desteklemektedir.

Sonuç olarak, Britanya Müzesi yalnızca koleksiyonlarını sergileyen bir kurum değil, aynı zamanda halk eğitimi ve akademik çalışmalar için önemli bir merkez konumundadır. Ücretsiz giriş politikası, kültürel mirasa erişimi demokratikleştirirken, müzenin uluslararası araştırmalar ve dijitalleşme süreçlerine verdiği önem, onun küresel ölçekte kültürel ve akademik bir referans noktası olmasını sağlamaktadır.

### **3.2. Prado Müzesi**

Prado Müzesi, dünyanın en önemli sanat müzelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Müze, başlangıçta İspanyol Kraliyet Koleksiyonu'ndan getirilen 311 tablodan oluşan bir koleksiyonla oluşturulmuştur. Kral VII. Ferdinand'ın eři María Isabel de Braganza'nın girişimiyle bu bina resim ve heykel müzesi olarak yeniden düzenlenmiş ve Museo Nacional del Prado (Kraliyet Resim ve Heykel Müzesi) adıyla 1819 yılında halka açılmıştır. Müze koleksiyonları, İspanyol monarşisinin sanata olan ilgisini ve İspanya tarihini yansıtmaktadır. İspanyol sanatının yanı sıra Flaman, İtalyan ve Fransız sanat okulları da koleksiyonlarda önemli bir yer tutmaktadır. Prado'nun en ikonik eseri olan Velázquez'in *Las Meninas* adlı tablosu, yüzyıllar boyunca farklı yorumlara konu olan bir başyapıttır (Encyclopædia Britannica, 2025; Museo del Prado, 2025).

#### **3.2.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu**

Prado Müzesi'nin 1819'daki resmi açılışından önce, müze fikrini şekillendiren çeşitli önemli adımlar atılmıştı. Bu sürecin en erken girişimlerinden biri, 1 Eylül 1800'de dönemin Dışişleri Bakanı Mariano Luis de Urquijo'nun, Sevilla'daki Hospital de la Caridad'da bulunan Murillo tablolarının Madrid'e taşınması talimatını vermesiydi. Bu karar, Avrupa'daki kültür ve sanat merkezlerinin genellikle sarayların etrafında şekillendiği düşüncesine dayanmaktadır.

Müzenin gelişiminde en etkili ancak başarısız kalan girişimlerden biri ise, Joseph Bonaparte'ın Museo Josefino ya da Josephine Müzesi adıyla bir sanat müzesi kurma planıydı. 21 Aralık 1809'da yayımlanan bir kraliyet fermarıyla Madrid'de bir müze kurulacağı ilan edilmiş, ancak kesin bir yer belirtilmemişti. Kararname, İspanyol sanatçılara ait seçkin eserlerin Paris'teki Musée Napoléon koleksiyonuna eklenmesini öngörüyor, geri kalan eserlerin ise çeşitli devlet binalarında sergileneceğini ifade etmekteydi (Calvo Serraller, 2019).

Bu girişim yalnızca Prado'nun öncülerinden biri olması açısından değil, aynı zamanda Napolyon yönetiminin sanata bakış açısını ve devrimci müzecilik anlayışını yansıtmaya bakımından da önemliydi. Kararnamenin önsözü, Napolyon rejiminin modern müze fikrini nasıl şekillendirdiğini gösteren düşünceler içeriyordu. Joseph Bonaparte'ın bu projesi hayata geçirilememiş olsa da, Prado Müzesi'nin ilerleyen süreçteki gelişimine önemli bir zemin hazırlamıştı (Calvo Serraller, 2019).

İspanya İç Savaşı, Prado Müzesi'nin tarihinde olağanüstü bir dönem olarak kabul edilmektedir. Savaş sırasında Prado'daki en değerli tablolar ve Madrid'deki diğer özel ve kamusal koleksiyonlara ait önemli sanat eserleri dramatik bir sürecin parçası olmuştur. Madrid ağır bombardıman altındayken, Cumhuriyetçi hükümet sanat eserlerini korumak için tahliye etmeye karar vermiştir. Bu tartışmalı kararla birlikte, Kasım 1936'da eserler kamyonlarla Valencia'ya taşınmış, ardından hükümetin kontrol ettiği bölgeler kaybedildikçe Katalonya'ya, önce Barselona'ya, daha sonra Fransa sınırına yakın bir madene ve birkaç güvenli noktaya ulaştırılmıştır. 1939'un Şubat ayında, Franco'nun birlikleri Katalonya'ya doğru ilerlerken, Cumhuriyetçi hükümet sanat koleksiyonlarını ülkeden çıkarmaya karar vermiştir. Bu olağanüstü duruma yanıt olarak, uluslararası bir müze uzmanları komitesi kurulmuş ve eserlerin korunması için önemli bir rol üstlenmiştir (Portús, 2018; University of Cambridge, 2020).

Koleksiyon, müzenin en değerli eserlerinden bazılarını içermekteydi: Rogier van der Weyden'in *Çarımhtan İndirilme*, Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Fra

Angelico'nun *Müjde*, Goya'nın *3 Mayıs 1808*, El Greco'nun *Elini Göğsüne Koymuş Asilzade*, Titian'ın *Mühlberg Savaşı'nda V. Carlos*, Tintoretto'nun *Ayak Yıkama*, Dürer'in *Otoportre* ve Murillo'nun *Los Venerables'teki Kusursuz Gebelik* eseri bu koleksiyonun öne çıkan parçalarıydı (Encyclopædia Britannica, 2025; Portús, 2018; University of Cambridge, 2020). Neyse ki, bu eserleri taşıyan kamyonlar üç yıl süren yolculuğun ardından Prado'ya geri dönmeyi başardı. Bu süre zarfında koleksiyon Fransa'dan geçti ve Cenevre'de muhafaza edildi. İç savaşın sona ermesiyle birlikte, Franco rejimi sanat eserlerini geri almak için girişimde bulundu ve Cenevre'de büyük bir sergi düzenlendi. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, eserlerin İspanya'ya geri dönüşü acil bir konu haline geldi ve nihayet 1939 yılının Eylül ayında trenle geri getirildi. Geri dönüş yolculuğu sırasında, trenin ışıkları gece boyunca kapatılarak Almanya'nın olası bir saldırısından kaçınılmaya çalışıldı (Portús, 2018).

İç savaşın ortasında sanat eserlerinin korunması için alınan tedbirler, dönemin politik ve kültürel zorluklarını gözler önüne sermektedir. Madrid'in bombardıman altında olduğu bir dönemde, İspanyol hükümetinin bu başarıları koruma altına almak için harekete geçmesi, sanata verilen önemin bir göstergesidir.

Ancak, bu süreç yalnızca eserlerin fiziksel güvenliğini sağlamakla sınırlı kalmamış, aynı zamanda müzelerin ve kültürel mirasın savaş koşullarında nasıl bir stratejik unsur haline gelebildiğini de göstermiştir. Eserlerin önce Fransa'ya, ardından Cenevre'ye taşınması ve uluslararası bir komitenin gözetiminde korunması, sanatın sadece bir ulusun değil, tüm insanlığın ortak mirası olarak görüldüğünü kanıtlamaktadır.

İç savaşın sona ermesiyle birlikte Franco rejiminin bu eserleri geri almak için yoğun çaba sarf etmesi ise, Prado Müzesi'nin İspanyol kimliği açısından taşıdığı büyük önemi ortaya koymaktadır. Sanat, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmamış, aynı zamanda ulusal bir sembol haline gelmiştir. Eserlerin İkinci Dünya Savaşı'nın başında tekrar İspanya'ya geri getirilmesi ve yolculuk sırasında olası bir saldırıdan

korunmak için tren ışıklarının kapatılması, bu sanat hazinelerinin ne denli değerli olduğunu ve korunmaları için gösterilen hassasiyeti açıkça ortaya koymaktadır.

Bu süreç, Prado Müzesi'nin sadece bir sanat galerisi değil, aynı zamanda İspanyol tarihinin ve kültürel hafızasının vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir. Savaşlar ve siyasi çalkantılar karşısında bile sanatın korunmaya değer bir miras olduğu gerçeği, Prado'nun bu olaydan sonra ulusal ve uluslararası alanda daha da önemli bir kurum haline gelmesine katkıda bulunmuştur.

### **3.2.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı**

Prado Müzesi'nin yönetim yapısı, 19. yüzyılın sonlarından 1990'ların ortalarına kadar büyük ölçüde değişmeden kalmıştır. Ancak, bu dönemde üç önemli idari gelişme yaşanmıştır. 1912'de bir Mütevelli Heyeti kurulmuş, 1927'de ise bağımsız bir yönetim organı haline gelerek müzenin mal varlığını yönetme, koleksiyonlarını genişletme ve idaresini güçlendirme yetkisi kazanmıştır (Calvo Serraller, 2019). İkinci Cumhuriyet'in ilanı, İspanya İç Savaşı ve Franco diktatörlüğü Prado'nun yönetim yapısını değiştirmeye yetmemiştir. Ancak, ikinci büyük dönüşüm 1968 yılında Mütevelli Heyeti'nin Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı yeni oluşturulan Müze Konseyi'nin denetimine verilmesiyle yaşanmıştır. Bu değişiklik, Prado'nun özerkliğini kaybetmesine ve tam anlamıyla devlet kontrolüne geçmesine neden olmuştu. Müze, ancak 1985 yılında bağımsız bir kurum statüsüne kavuşarak tekrar özerkliğini geri kazanmıştır. (Museo del Prado, 2025; Calvo Serraller, 2019; University of Cambridge, 2020).

Bu dönemde Prado'nun yönetiminde dikkat çeken bir başka gelişme ise müze direktörlerinin mesleki geçmişlerindeki değişimdir. 1960 yılında, o dönemde müzenin başında olan ressam Fernando Álvarez de Sotomayor'un vefat etmesi üzerine, yerine sanat tarihçisi Francisco Javier Sánchez Cantón getirilmiştir. Bu noktadan sonra, Prado'nun yönetimi büyük ölçüde akademik geçmişe sahip sanat tarihçilerine devredilmiştir. Diego Angulo, Xavier de Salas, José Manuel Pita Andrade gibi isimler, müzeyi yöneten akademisyenler arasında yer almıştır. Bu değişim, müzenin akademik araştırmalara daha fazla önem vermesine ve kurumsal

yapısının sanat tarihi odaklı bir yaklaşımla şekillenmesine katkıda bulunmuştur (Calvo Serraller, 2019).

Prado Müzesi'nin yönetim yapısı, kurulduğu 1819 yılından günümüze kadar çeşitli değişimlerden geçmiştir. Müzenin ilk yıllarında aristokratlar tarafından yönetilmektedir (Museo del Prado, 2025).

Müzenin yönetiminde en büyük değişikliklerden biri 1985 yılında gerçekleşti. 1912'de oluşturulan Mütevelli Heyeti, 1927'de bağımsız bir yapıya kavuşmuş olsa da, 1968'de Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlanarak Prado'nun yönetsel özerkliği ortadan kalkmıştı. Ancak 1985'te müze yeniden bağımsız bir kurum haline geldi ve kendi yönetimini belirleme yetkisini kazandı. Bu dönemde Prado Müzesi, uluslararası alanda daha fazla tanınmaya başladı ve yönetim yapısı modernize edildi. Mütevelli Heyeti, müzenin idaresinde bağımsız bir danışmanlık organı olarak daha etkili hale geldi (Museo del Prado, 2025). Bunun yanı sıra, 1980 yılında Prado'nun finansal destek almasını sağlamak amacıyla Prado Müzesi Dostları Vakfı (Fundación Amigos del Museo del Prado) kuruldu. Bu vakıf, müzenin koleksiyonunu genişletmek, eser satın almak ve çeşitli projeleri finanse etmek için fonlar sağladı (Calvo Serraller, 2019).

Müzenin en kapsamlı genişleme girişimlerinden biri 2001-2007 yılları arasında hayata geçirilmiş olup, 2004 senesinde hukuki ve yönetsel yapısında da dikkate değer dönüşümler gerçekleştirilmiştir. Bu düzenlemeler, kurumun idari yapısını daha esnek hale getirmek, işleyiş sürecini hızlandırmak ve kendi gelir kaynaklarını artırma kapasitesini geliştirmek amacıyla yapılmıştır (Museo del Prado, 2025; Calvo Serraller, 2019).

Bu yeniden yapılandırma süreci, Kasım 2003'te kabul edilen Prado Ulusal Müzesi Kanunu ile resmileşmiş, ardından 12 Mart 2004'te Kraliyet Fermanı ile yürürlüğe giren yeni bir yönetmelikle uygulamaya konulmuştur (Museo del Prado, 2025; Calvo Serraller, 2019).

Prado Müzesi'nin Amerika'daki dostları tarafından desteklenen "American Friends of the Prado Museum" adlı bir kuruluş da bulunmaktadır (American Friends of the Prado Museum, 2025). Bu kuruluş, müzenin uluslararası alanda tanıtımına katkıda bulunmakta ve çeşitli projelerle müzeye destek sağlamaktadır. American Friends of the Prado Museum, Prado Müzesi'nin benzersiz kültürel ve sanatsal mirasını koruma, tanıtma ve sanatseverlerin erişimine sunma amacıyla bağışçılardan destek sağlamaya odaklanan bir kuruluş olarak faaliyet göstermektedir. Bu organizasyon, Prado Müzesi'ne maddi kaynak yaratmak ve müzenin uluslararası alandaki bilinirliğini artırmak için çalışmalar yürütmektedir (American Friends of the Prado Museum, 2025).

American Friends of the Prado Museum, Prado Müzesi'nin sanat koleksiyonunun korunmasını ve gelecek nesiller için erişilebilir olmasını sağlamayı amaçlamaktadır (American Friends of the Prado Museum, 2025). Aynı zamanda, ABD'de bu koleksiyonun daha fazla tanınmasını ve sanat, kültür ve tarih alanında farkındalık yaratmayı hedeflemektedir (American Friends of the Prado Museum, 2025).

Bu kuruluşun temel misyonu, Prado Müzesi'nin uluslararası alandaki görünürlüğü artırmak ve özellikle ABD'de sanatseverlerin ilgisini çekerek müzeye yönelik bağışları teşvik etmektir (American Friends of the Prado Museum, 2025). Kültürel mirasın korunmasına yönelik bu tür destekleyici organizasyonlar, müzelerin finansal sürdürülebilirliğini sağlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda, sanatın ve tarihin toplum üzerindeki etkisini artırarak, geniş kitlelerin sanatı daha yakından tanımasına olanak sağlamaktadır. Prado Müzesi gibi köklü bir kuruma yönelik bu tür girişimler, uluslararası kültürel iş birliklerinin ve sanatın evrenselliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (American Friends of the Prado Museum, 2025).

Bugün Prado Müzesi, sanat tarihçileri tarafından yönetilen, bağımsız bir idari yapıya sahip ve kamu ile özel sektör iş birlikleri aracılığıyla fonlanan bir kültürel kurum olarak varlığını sürdürmektedir. Tarih boyunca aristokratlardan sanatçılara,

ardından akademisyenlere geçen yönetim süreci, müzenin hem bilimsel hem de sanatsal gelişimini destekleyen bir sistem oluşturmasını sağlamıştır.

### **3.2.2.1. Yönetim ve İdari Departmanlar**

İdari yönetimde Mütevelli Heyeti ve Genel Direktörlük bulunur. İdari yönetimin altında ise koleksiyon ve sergiler, koruma ve restorasyon, araştırma ve yayın, eğitim ve kamu programları, iletişim ve halkla ilişkiler, finans ve yönetim, güvenlik ve lojistik departmanları bulunmaktadır (Museo del Prado, 2025).

### **3.2.3. Siyaset ve Kültürel Politikalarındaki Rolü**

Prado Müzesi'nin siyaset ve kültürel politikalar ile ilişkisi, müzenin tarihsel gelişimi ve işleyişiyle doğrudan bağlantılıdır. Müzenin kuruluşu ve gelişimi, İspanya'nın siyasi tarihindeki dalgalanmalarla şekillenmiş ve bu süreçte ulusal kimliğin oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Prado Müzesi, monarşiden cumhuriyete, iç savaştan diktatörlüğe ve sonrasında demokrasiye kadar uzanan farklı rejimlerde varlığını sürdürmüştür, bu süreçlerde devletin sanata ve kültürel mirasa bakış açısına göre değişiklikler yaşamıştır (Calvo Serraller, 2019).

Prado Müzesi'nin yönetimi, 19. yüzyılda İspanyol monarşisinin sanat hamiliğiyle şekillenmiştir. Müzenin koleksiyonunun büyük bir kısmı, İspanyol kraliyet ailesinin yüzyıllar boyunca biriktirdiği sanat eserlerinden oluşmaktadır. Ancak, müzenin devletle olan ilişkisi sadece koleksiyonlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda yönetim ve politika bağlamında da önemli değişimlere uğramıştır. 1838'de müze yönetimi aristokrasiden alınıp sanatçılara verilmiş ve bu durum 1960 yılına kadar devam etmiştir. Bu süreç, sanatın yönetiminde uzmanların mı yoksa sanatçıların mı daha etkili olması gerektiğine dair bir tartışmayı beraberinde getirmiştir (Calvo Serraller, 2019).

Müzenin kültürel politikalarla olan bağı, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren daha belirgin hale gelmiştir. 1985 yılında Prado Müzesi, özerk bir kurum haline getirilerek devlet kontrolünden bağımsız bir yapı kazanmıştır. Bu dönüşüm,

müzenin yönetiminde esneklik sağlamak ve kaynaklarını daha etkin kullanabilmek adına gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, müzenin yönetiminde ve bütçesinde kamu desteği devam etmiş, aynı zamanda özel sektör ve vakıfların katkıları da artmıştır (Calvo Serraller, 2019).

Müzenin kültürel politikadaki yeri, sadece İspanya sınırları içinde değil, uluslararası düzeyde de dikkat çekmektedir. Prado, 20. yüzyılda koleksiyonlarını İspanya'nın farklı bölgelerine dağıtarak merkezîyetçiliği azaltan bir yaklaşım benimsemiş, "Dağınık Prado" (Dispersed Prado) konseptiyle, ülke genelindeki farklı müzelere ve kurumlara uzun vadeli ödünçler vermiştir. Bu strateji, sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlarken, Prado'nun İspanyol kültürel mirasının bir taşıyıcısı olarak rolünü pekiştirmiştir (Calvo Serraller, 2019).

#### **3.2.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni**

Açılıştaki koleksiyonunda 311 eser bulunsa da, Prado'nun temeli aslında Habsburg ve Bourbon hanedanlarının yüzyıllar boyunca biriktirdiği kraliyet koleksiyonlarına dayanmaktadır. 16. yüzyıldan itibaren Bosch, El Greco, Raphael, Titian, Tintoretto, Dürer, Velázquez, Rubens ve Goya gibi Avrupa sanatının en büyük ustalarına ait eserler koleksiyona eklenmiştir (Museo del Prado, 2025; Calvo Serraller, 2019).

Prado, kuruluşundan bu yana bağışlar, miras yoluyla gelen eserler ve satın alımlar sayesinde büyümeye devam etmiştir. 1881'de Barón Emile d'Erlanger'in Goya'nın ünlü "Kara Resimler" serisini müzeye bağışlaması, koleksiyonun gelişimi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur (Museo del Prado, 2025; Calvo Serraller, 2019).

Satın alma yoluyla müzeye kazandırılan önemli eserler arasında şunlar yer almaktadır:

- 1993 ve 2001 yıllarında edinilen El Greco'nun "Fabl" ve "Mısır'a Kaçış" tabloları,
- 2000 senesinde koleksiyona eklenen Goya'nın "Chinchón Kontesi" eseri,

- 2003 yılında müzeye dahil edilen Velázquez'in "Papa'nın Berberi" olarak bilinen portresi.

Müzeye yapılan bağışlar da koleksiyonun zenginleşmesine büyük katkı sağlamıştır. Dikkat çeken bağışlar arasında şunlar bulunmaktadır:

- Don Pablo Bosch'un miras bıraktığı madalya koleksiyonu,
- Pedro Fernández Durán'a ait kapsamlı çizim ve süsleme sanatları koleksiyonu,
- Ramón de Errazu'nun 19. yüzyıl resimlerinden oluşan değerli mirası.

Prado Müzesi'nin bugünkü temel koleksiyonunu oluşturan bu olağanüstü kraliyet koleksiyonu, 16. yüzyılda V. Carlos döneminde genişlemeye başlamış ve Habsburg ile Bourbon hanedanları döneminde büyümeye devam etmiştir. Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi", El Greco'nun "Elini Göğsüne Koyan Asilzade"si, Mantegna'nın "Meryem'in Ölümü", Raphael'in "İnci" olarak bilinen Kutsal Aile tablosu, Titian'ın "Atlı V. Carlos", Tintoretto'nun "Ayak Yıkama", Dürer'in "Otoportresi", Velázquez'in "Las Meninas", Rubens'in "Üç Güzeller"i ve Goya'nın "IV. Carlos'un Ailesi" gibi başyapıtlar bu dönemde müzeye kazandırılmıştır (Museo del Prado, 2025; Calvo Serraller, 2019; University of Cambridge, 2020).

Prado Müzesi, yalnızca kraliyet koleksiyonuyla sınırlı kalmamış, Museo de la Trinidad'a ait koleksiyonlardan da önemli eserleri bünyesine katmıştır. Jan Van Eyck Okulu'na ait "Lütuf Çeşmesi", Pedro Berruguete'nin "Aziz Dominik Engizisyonda" tablosu ve El Greco'nun Colegio de Doña María de Aragón için yaptığı beş büyük tuval bu eklemeler arasında yer almaktadır. 19. yüzyıldan kalma eserlerin büyük bir kısmı ise eski Modern Sanat Müzesi'nden gelmiş olup, Madrazo ailesi, Vicente López, Carlos de Haes, Rosales ve Sorolla gibi sanatçıların eserlerini içermektedir (Calvo Serraller, 2019).

Prado Müzesi'ne, kuruluşundan itibaren bağışlar, vasiyetler ve satın alımlar aracılığıyla 2.300'den fazla tablo eklenmiş olup, bunların yanı sıra pek çok heykel, gravür, eskiz ve sanat eseri koleksiyona dahil edilmiştir. Bu süreç, müzenin

geçmişten günümüze sanat tarihindeki yerini pekiştirerek, dünyanın en önemli sanat müzelerinden biri haline gelmesini sağlamıştır.

### **3.2.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

Prado Müzesi, halkın erişimine açık bir kurum olarak varlığını hiçbir zaman kaybetmemiştir ve İspanya'nın kolektif hafızasında ulusal mirası koruyan önemli bir kurum olarak görülmektedir. Koleksiyonlarında 8.000'den fazla tablo bulunmaktadır ve bunların yaklaşık 1.300'ü Madrid'de sergilenmektedir. Ayrıca, müzeye ait birçok eser ülke genelinde farklı müze ve kurumlara ödünç verilmiştir (Museo del Prado, 2025).

Müzenin giriş koşulları Prado Müzesi'nin genel giriş ücreti 15 €, indirimli giriş ücreti ise 7,50 € olarak belirlenmiştir. İndirimli giriş hakkından 65 yaş ve üzeri ziyaretçiler, gençlik kartı sahipleri ve büyük aile üyeleri faydalanabilmektedir. Müze, belirli gruplar için ücretsiz giriş imkanı da sunmaktadır. 18 yaş altı ziyaretçiler, 18-25 yaş arasındaki öğrenciler, sanatla ilgili lisans veya lisansüstü eğitim gören 25 yaş üstü öğrenciler, %33 veya daha yüksek engellilik oranına sahip bireyler, yasal olarak işsiz olanlar, aktif öğretmenler ve en az bir yetişkin ile üç çocuk veya biri engelli olan iki çocuklu büyük aileler müzeye ücretsiz giriş yapabilmektedir. Müze, ücretsiz giriş saatleri sunarak daha fazla ziyaretçiye ulaşmayı amaçlamaktadır. Pazartesi ile cumartesi günleri arasında 18:00 - 20:00, pazar ve resmi tatillerde ise 17:00 - 19:00 saatleri arasında müzeye ücretsiz giriş yapılabilmektedir (Museo del Prado, 2025).

#### **3.2.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği**

Kütüphane, arşivindeki eserlerden faydalanmak isteyen herkesin kullanımına açıktır; ancak koleksiyonların korunmasını sağlamak amacıyla belirli sınırlamalar mevcuttur. Öncelikli olarak akademisyenlere, müze uzman ekibine ve Araştırma Merkezi'nde çalışmalar yürüten öğrencilere hizmet sunmaktadır. Ziyaretçiler, Okuma Salonu'nda kaynakları inceleyebilir, bibliyografik danışmanlık alabilir ve dijital veri tabanları ile çoğaltma hizmetlerinden yararlanabilir. Ziyaretçiler, girişte

güvenlik noktasında İspanyol kimlik kartı, pasaport veya eşdeğer resmi bir belge ibraz etmelidir (Museo del Prado, 2025).

Alanında uzmanlaşmış bir kütüphane olması nedeniyle, kitaplar dışarıya ödünç verilmemektedir. Bununla birlikte, kütüphaneler arası kaynak paylaşımı sistemi aktif olarak kullanılmaktadır (Museo del Prado, 2025).

Müze arşivinin dijitalleşmesindeki halkın erişimi konusuna ilgili başlıkta değinilmiştir.

Prado Müzesi, 2024 yılında ziyaretçi rekorunu kırarak 7 Aralık itibarıyla 3.258.328 ziyaretçiye ulaştı (El País, 2024). Müze direktörü Miguel Falomir, ziyaretçi sayılarını artırmaktan öte, Prado'yu yeni kitlelere açmayı hedeflediklerini belirtti. Bu doğrultuda, her ayın ilk cumartesi günü 20.30 - 23.30 saatleri arasında belirli sergi alanlarının gece ziyarete açıldığı bir uygulama başlatıldı. Bu girişim, Prado'nun daha geniş bir kitleye ulaşmasını ve sanatseverlere farklı bir deneyim sunmasını amaçlamaktadır (El País, 2024).

1999 yılında, Prado Müzesi'ne ait olup uzun vadeli ödünçle başka kurumlara verilen eserlerin sistematik olarak gözden geçirilmesine yönelik kapsamlı bir plan uygulanmaya başlanmıştır. Ancak, 2001 yılında İspanya Sayıştayı, Prado'nun sanat eserleri envanterinin daha titizlikle tutulması gerektiğini belirten resmi bir uyarıda bulunmuştur. Özellikle ödünç verilen eserlerin gerçek konumlarının, fiziksel durumlarının ve varlıklarının kesin olarak tespit edilememesi ciddi bir sorun olarak öne çıkmıştır. Bu eleştirilerin ardından, "Prado Disperso" (Dağınık Prado) olarak adlandırılan ve farklı kurumlara ödünç verilen eserlerin yönetimini iyileştirmek amacıyla çalışmalar hız kazanmıştır (Museo del Prado, 2025).

Bu sürecin en önemli dönüm noktalarından biri, 25 Nisan 2003'te Ávila'daki Palacio de los Águilas'ın Prado'nun dış mekânlarından biri olarak tanıtılması olmuştur. Bu bina yenileme ve restorasyon çalışmalarının tamamlanmasının ardından, Prado'ya ait ödünç eserlerin merkezi yönetim ve korunma ofisi olarak hizmet verecek, aynı zamanda "Prado Itinerante" (Gezici Prado) sergi programının yürütülmesini sağlayacaktır. Böylece müze, geçmişte yaşanan eser yönetimi

sorunlarını aşmak ve koleksiyonlarını daha etkili bir şekilde koruyup sergilemek için önemli bir adım atmıştır (Museo del Prado, 2025).

### **3.2.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı**

Prado Müzesi'nin Kütüphanesi, Casón del Buen Retiro binasında yer almakta olup, Avrupa plastik sanatlarına odaklanan yaklaşık 100.000 kitap, 1.500 dergi ve 260 müzayede kataloğu içeren zengin bir koleksiyona sahiptir. Kütüphane, araştırmacılara ve sanat meraklılarına önemli bir kaynak sunmaktadır (Museo del Prado, 2025).

Çalışma Merkezi ise, müzenin eğitim ve araştırma faaliyetlerini desteklemek amacıyla kurulmuştur. Bu merkez, sanat tarihi ve müze çalışmaları alanlarında çeşitli programlar ve etkinlikler düzenleyerek, Prado Müzesi'nin bilimsel ve kültürel katkılarını artırmayı hedeflemektedir. (Museo del Prado, 2025).

Prado Müzesi, Madrid'deki en kapsamlı sanat kütüphanelerinden birine sahiptir. Bu kütüphane, Orta Çağ'dan 19. yüzyıla kadar uzanan resim ve heykel sanatı alanında uzmanlaşmış olup, çizimler, baskılar, klasik heykeller ve dekoratif sanatlarla ilgili önemli kaynaklar içermektedir (Museo del Prado, 2025).

Koleksiyonunda:

- 70.000'den fazla kitap,
- 1.000 farklı süreli yayın,
- Audiovizüel materyaller ve el yazmaları bulunmaktadır.

Özellikle sergi katalogları, müze yayınları ve sanatçılara dair monografiler açısından oldukça geniş bir arşive sahiptir. Diğer İspanyol kütüphanelerinde bulunması zor olan yabancı yayınları içermesi bakımından da önemli bir kaynaktır. Ayrıca, sanat tarihine yönelik değerli müzayede kataloglarını da bünyesinde barındırmaktadır (Museo del Prado, 2025).

Prado Müzesi, kütüphane koleksiyonunun çeşitliliğini artırmak amacıyla yeni eserlerin edinilmesine büyük ölçüde kaynak ayırmaktadır (Museo del Prado, 2025).

Bu kapsamda, iki önemli özel kütüphane arşivini bünyesine dahil etmiştir. Bunlardan ilki, 1947 yılında Cadiz’de doğan José María Cervelló’ya ait olup, yaklaşık 10.000 kitaptan oluşan bir koleksiyondur. Bu arşiv, sanat ve mimarlık üzerine yazılmış klasik çalışmaları içeren değerli bir kaynak niteliğindedir. Diğeri ise, Daza-Madrazo ailesine ait kitaplıktır. Bu koleksiyon, büyük oranda 1781-1859 yılları arasında yaşamış olan ve VII. Ferdinand’ın saray ressamı olarak görev yapmış, ayrıca 1838-1851 yılları arasında Prado Müzesi'nin müdürlüğünü üstlenmiş José de Madrazo’nun zengin kütüphanesinden oluşmaktadır (Museo del Prado, 2025).

Bunlara ek olarak, koleksiyoncu Antonio Correa’nın 1.500 ciltten meydana gelen kütüphanesi ile Modernizm üzerine önemli akademik dergiler ve illüstrasyonlu eserler de bağış yoluyla müze arşivine kazandırılmıştır (Museo del Prado, 2025).

Her iki birim de, müzenin sanatsal mirasını koruma, araştırma ve halka sunma misyonunu desteklemekte, böylece ziyaretçilere ve araştırmacılara kapsamlı bir deneyim sağlamaktadır.

### **3.2.5.2.1. Araştırmalar**

Prado Müzesi'nin Araştırma Merkezi, müzenin eğitim ve araştırma misyonunu destekleyen önemli bir yapıdır. Bu merkez, sanat tarihi ve müze çalışmaları alanlarında derinlemesine araştırmalar yapmayı amaçlayan öğrenci, akademisyen ve profesyonellere kaynaklar ve destek sunar. Ayrıca, müzenin zengin arşiv ve kütüphane koleksiyonlarına erişim imkanı sağlayarak, araştırmacıların Prado Müzesi'nin koleksiyonları ve tarihi üzerine çalışmalarını teşvik eder. Merkez, seminerler, konferanslar ve atölye çalışmaları gibi etkinliklerle de bilgi paylaşımını ve akademik tartışmaları destekler (Museo del Prado, 2025).

### 3.2.5.2.2. Yeni Projeler

Rafael Moneo'nun Jerónimos Kilisesi çevresindeki genişleme projesinin tamamlanmasıyla, Prado Müzesi yaklaşık 200 yıllık tarihinde en önemli genişleme sürecini tamamlamış oldu. Bu proje kapsamında yeni sergi galerileri inşa edilmiş ve eski Jerónimos Manastırı restore edilmiştir (Museo del Prado, 2025).

Bu genişleme süreci, müzenin büyüme hedefinin bir parçası olup, Prado'nun çevresindeki bazı tarihi yapıların müzeye dahil edilmesini kapsamaktadır. Bu yapılar arasında Casón del Buen Retiro ve Buen Retiro Sarayı'ndan geriye kalan son binalardan biri olan Salón de Reinos bulunmaktadır (Museo del Prado, 2025).

Proje tamamlandığında, Madrid'in en önemli sanat ve kültür merkezlerinden biri olan "Paseo del Prado" bölgesinde, eşsiz bir müze kampüsü oluşacaktır. Bu sayede, zaten oldukça prestijli bir kültürel alan olan bölgedeki sanat ve kültürel tesislerin kapasitesi büyük ölçüde artırılmış olacaktır (Museo del Prado, 2025).

Prado Müzesi, yeni müze kampüsünün oluşturulmasında önemli bir aşamayı geride bırakmıştır. Bu süreç, müzenin ana binasının Jerónimos Manastırı'nın bulunduğu alana genişletilmesini içermektedir ve mimari proje, ünlü mimar Rafael Moneo tarafından gerçekleştirilmiştir (Museo del Prado, 2025).

1998 yılında düzenlenen iki ayrı mimari yarışma sonucunda, Moneo'nun tasarımı müzenin yeni genişleme projesi olarak seçilmiştir. İnşaat çalışmaları, 2002 yılının Şubat ayında Kültür Bakanlığı'nın gözetimi altında başlatılmıştır (Museo del Prado, 2025).

Yeni ek bina, 22.000 metrekarelik bir alanı kapsamakta olup, mevcut müze alanına göre %50'den fazla bir büyüme sağlamaktadır. Bu genişleme

sayesinde, ziyaretçilere sunulan olanaklar iyileştirilmiş, sergilenen koleksiyonlar için daha düzenli ve geniş bir alan oluşturulmuştur. Ayrıca, eserlerin korunması ve sergilenmesi açısından daha verimli bir alan planlaması yapılmıştır (Museo del Prado, 2025).

#### **3.2.5.2.3. Yayınlar**

Müze, koleksiyonları ve sergileriyle ilgili çeşitli kataloglar, monografiler ve araştırma kitapları yayımlamaktadır. Bu yayınlar, sanat tarihi alanında önemli eserler arasında yer almakta ve müzenin web sitesi üzerinden erişilebilmektedir (Museo del Prado, 2025).

#### **3.2.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Prado Ulusal Müzesi Arşivi, 19. yüzyılın başlarından itibaren müzenin çeşitli bölümleri tarafından oluşturulan yaklaşık 5.200 kutu belgeyi içermektedir. Arşivde yer alan tüm dokümanlar dijital ortama aktarılmış olup, Okuma Salonu'ndaki bilgisayar terminallerinden erişim sağlanabilmektedir (Museo del Prado, 2025).

Şu anda Arşiv Departmanı, koleksiyonun en önemli bölümleri olan Satın Alımlar, Bağışlar ve Vasiyetler ile ilgili belgeleri detaylandırarak dijital hale getirme çalışmalarına devam etmektedir. (Museo del Prado, 2025).

Arşiv, yürürlükteki yasal düzenlemelere uygun şekilde, müze koleksiyonuna ve tarihine ilgi duyan tüm araştırmacıların kullanımına açıktır. Prado Müzesi arşivini dijitalleştirmiş ve internet sitelerinden erişilebilir hale getirmiştir fakat tüm kaynaklar ispanyolcadır ve arşivi paylaştıkları arayüzde İspanyolcadan başka bir dil kullanılmamıştır. Bu da arşivini sadece ispanyolca bilen kitleye açtıklarını göstermektedir (Museo del Prado, 2025).

### **3.3. Kunstkamera Müzesi**

Kunstkamera, 1714 yılında Büyük Petro tarafından Rusya'nın ilk kamusal müzesi olarak kurulduğu kabul edilmektedir. Başlangıçta doğa tarihi, anatomi, etnografya ve bilimsel koleksiyonları barındıran bir bilim merkezi olarak tasarlanmıştır. Müzenin amacı, doğa ve

insan hakkında bilinmeyenleri keşfetmek ve bilimsel araştırmaları teşvik etmeyi (Kunstkamera Museum, 2025).

Müzenin koleksiyonları, Petro'nun Avrupa seyahatleri sırasında edindiği eserler ve Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden satın alınan objelerle zenginleştirilmiştir. Özellikle Frederik Ruysch'un anatomi koleksiyonları, farklı halkların kültürel objeleri, mineraller ve bilimsel araçlar dikkat çekici bölümler arasında yer almaktaydı (Kunstkamera Museum, 2025).

18. yüzyıl boyunca Kunstkamera, Rusya Bilimler Akademisi ile birlikte çalışarak bilimsel araştırmaların merkezi haline gelmiştir. Ancak 19. yüzyılın başlarında, bilim dallarının profesyonelleşmesiyle koleksiyonlar farklı müzelere ayrılmış, zooloji, botanik ve etnografya gibi alanlara yönelik ayrı müzeler oluşturulmuştur (Kunstkamera Museum, 2025).

Günümüzde Kunstkamera, Rusya Etnografya ve Antropoloji Müzesi olarak varlığını sürdürmekte ve dünyanın dört bir yanından etnografik eserler ile bilimsel koleksiyonları sergilemektedir (Kunstkamera Museum, 2025).

### **3.3.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu**

Rusya'nın ilk müzesi olan Kunstkamera'nın kuruluş tarihi tarihçiler arasında hâlâ kesin bir şekilde netleşmemiştir. Arşivlerde müzenin resmi olarak kurulduğunu belgeleyen herhangi bir yazılı kaynak bulunamamıştır. Ancak müzenin ilk 47 yıl boyunca yönetimini üstlenen J. D. Schumacher, 1714 yılını Kunstkamera'nın düzenlenmeye başladığı yıl olarak kabul etmiştir. Schumacher, 1744'te yayımladığı *St. Petersburg İmparatorluk Bilimler Akademisi'nin Salonları, Kütüphane ve Kunstkamera* adlı eserinde, Kunstkamera ve kütüphanenin 1714'te kurulduğunu ve 1724'te Bilimler Akademisi'ne bağlandığını belirtmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Müzenin temelini, Petro'nun Avrupa gezileri sırasında topladığı eserler ve bilimsel materyaller oluşturmuştur. Moskova'daki Çarlık koleksiyonları, Hollstein

Dükü'nün kütüphanesi ve eczane dairesine ait objeler yeni başkent St. Petersburg'a getirilerek Kunstkamera'nın ilk koleksiyonlarını oluşturmuştur. Başlangıçta, Domenico Trezzini tarafından inşa edilen Yazlık Saray'da saklanan eserler, zamanla daha sistematik bir şekilde düzenlenmiş ve halka açık bir müze formatına dönüştürülmüştür. Petro, müzeyi yönetmek için İskoçyalı doktor Robert Erskine'i görevlendirmiş, ancak Erskine'in savaşlar nedeniyle Petro ile sefere çıkması sebebiyle koleksiyonları düzenleme görevi Johann Daniel Schumacher'e verilmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Müze, yalnızca sanat eserleri ve tarihi objeler sergilemek amacıyla değil, bilim ve eğitim alanında halka açık bir merkez oluşturmak için kurulmuştur. Petro, Kunstkamera'yı doğa bilimleri, anatomi, etnografya ve astronomi gibi alanlarda araştırma yapacak bir merkez olarak tasarlamıştır. Müzenin amacı, Rus halkına bilimsel bilgiyi tanıtmak, bilim ve sanatı teşvik etmek ve Batı Avrupa'daki bilimsel gelişmeleri Rusya'ya taşımaktır. Ayrıca Petro, müzeyi Bilimler Akademisi ve bir üniversite ile entegre ederek ülkenin doğal kaynaklarını ve insanlarını araştırmaya yönelik bir bilim merkezi haline getirmek istemiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

1724 yılında çıkarılan bir kararname ile müzenin Bilimler Akademisi ile birlikte çalışması ve gerekli bilimsel ekipmanların sağlanması resmileştirilmiştir. Kunstkamera, devlet destekli bilimsel keşif gezileriyle sürekli olarak koleksiyonlarını genişletmiş, yeni mineraller, bitkiler, etnografik objeler ve tarihi eserleri bünyesine katmıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

19. yüzyıla gelindiğinde, bilimlerin profesyonelleşmesiyle birlikte Kunstkamera'nın genel koleksiyonları farklı uzmanlık alanlarına ayrılarak Zooloji, Botanik, Mineraloji ve Etnografya Müzeleri gibi yeni müzeler oluşturulmuştur. Böylece Kunstkamera, evrensel bir bilim müzesi olarak başladığı yolculuğunda, zamanla bilimsel gelişmelere uyum sağlayarak daha özel alanlara odaklanan bir yapıya dönüşmüştür (Kunstkamera Museum, 2025).

Kunstkamera, Büyük Petro'nun bilim ve eğitim alanındaki reformlarının bir parçası olarak kurulmuş, zamanla Rusya'nın bilimsel ve kültürel gelişiminde önemli bir merkez hâline gelmiştir. Başlangıçta genel bir bilim müzesi olarak tasarlanan kurum, zamanla koleksiyonlarını genişletmiş ve farklı disiplinlere ayrılarak daha spesifik müzelerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. 19. yüzyılda bilimin profesyonelleşmesiyle birlikte, Kunstkamera'nın işlevi değişmiş ve daha uzmanlaşmış bilim dallarına yönelerek modern müzeciliğin gelişimine katkı sağlamıştır.

### **3.3.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı**

Kunstkamera, tarihsel süreçte bilimsel çalışmaların yürütüldüğü bir araştırma merkezi ve kamuya açık bir müze olarak yapılandırılmıştır. Müze, 18. yüzyılda Büyük Petro'nun Bilimler Akademisi'ne entegre edilmesiyle akademik bir kurum hâline gelmiş ve zamanla farklı bilim dallarına ayrılarak daha uzmanlaşmış müzelere bölünmüştür. Bu süreç, yönetim yapısının bilimsel disiplinlere göre şekillenmesini sağlamıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

#### **3.3.2.1. Yönetim ve İdari Departmanlar**

- Müze Direktörü: Prof. Dr. Andrei Golovnev (Rusya Bilimler Akademisi Üyesi)
- Araştırmadan Sorumlu Müdür Yardımcısı: Vladimir Davydov
- Baş Koleksiyon Sorumlusu: Natalia Kopaneva
- Bilim Sekreteri: Denis Ermolin
- Bakım ve İşletmeden Sorumlu Müdür Yardımcısı: Aleksei Kirikov

### 3.3.2.2. Diğer Departmanlar

- Yönetim Ofisi
- Akademik Kurul
- Lisansüstü Eğitim Bölümü
- Muhasebe Departmanı
- Personel Departmanı (Kunstkamera Museum, 2025).

### 3.3.2.3. Araştırma Departmanı

Müzenin akademik ve bilimsel yapısı, farklı coğrafi ve tematik bölümler etrafında şekillenmiştir. Her biri belirli bir bölge veya disipline odaklanan bölümler, etnografya, arkeoloji, antropoloji ve müze çalışmaları gibi alanlarda araştırmalar yürütmektedir (Kunstkamera Museum, 2025).

- Avrupa Araştırma Merkezi
- Avustralya, Okyanusya ve Endonezya Departmanı
- Amerika Departmanı
- Fiziksel Antropoloji Departmanı
- Arkeoloji Departmanı
- Afrika Departmanı
- Doğu ve Güneydoğu Asya Departmanı
- Kafkasya Departmanı
- Sibirya Departmanı
- Orta Asya Departmanı
- Güney ve Güneybatı Asya Departmanı
- Kunstkamera ve 18. Yüzyıl Rus Bilimi Tarihi Departmanı (M.V. Lomonosov Müzesi)
- Görsel Antropoloji Laboratuvarı
- Uluslararası İslam Çalışmaları Merkezi Laboratuvarı

- Müze Teknolojileri Laboratuvarı (Kunstkamera Museum, 2025).

#### **3.3.2.4. Yönetim ve Müze Hizmetleri Departmanları**

- Sergi ve Sunum Departmanı
- Kayıt ve Arşiv Departmanı
- Depolama Departmanı
- Restorasyon ve Konservasyon Laboratuvarı (Kunstkamera Museum, 2025).

#### **3.3.3. Siyaset ve Kültürel Politikadaki Rolü**

Büyük Petro, Kunstkamera'yı sadece bilimsel araştırmaların yürütüldüğü bir müze olarak değil, aynı zamanda Rusya'nın Avrupa'ya entegre olmasını sağlayacak bir kültürel ve politik araç olarak tasarlamıştır. 17. yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılın başlarında Avrupa'da müzeler, bilimsel gelişimin ve devlet gücünün bir göstergesi olarak kabul edilmekteydi. Petro, Kunstkamera'yı kurarak Rusya'nın bu yeni bilim ve kültür anlayışına katılımını sağlamayı hedeflemiştir. Müze, Batı Avrupa'nın bilimsel bilgi üretiminde öncü olduğu bir dönemde, Rusya'nın modernleşme sürecinin bir simgesi hâline gelmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Petro'nun yurtdışına yaptığı geziler sırasında özellikle Amsterdam'daki bilim merkezlerinden ve tıp koleksiyonlarından etkilenerak fetal preparatları Rusya'ya getirtmesi, yalnızca bilimsel bir amaç taşımamaktaydı. 1718'de yayımladığı bir kararnameyle, doğuştan deformasyonu olan bebeklerin ve hayvanların St. Petersburg'a gönderilmesini zorunlu kılmış, bu tür örnekleri saklamayanlara para cezası getirmiştir. Bu uygulama, sadece tıbbi araştırmaların ilerlemesine katkı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda devletin bilim ve tıp üzerindeki kontrolünü artıran bir strateji olarak da değerlendirilmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Müze koleksiyonlarının devlet eliyle genişletilmesi, Rusya'nın akademik ve kültürel gelişimine yön verme amacı taşıırken, Petro'nun Avrupa karşısında güçlü ve modern bir devlet imajı oluşturma çabasının da bir parçası olmuştur. 18. yüzyılın başlarında, Avrupa basınında Rusya'daki bilim ve sanat gelişmelerine dair haberlerin yer alması, Petro'nun müze aracılığıyla ülkenin imajını dönüştürmeye yönelik politikalarını desteklemektedir. 1706'da yayımlanan *Journal de Trevoux*, "sanat ve bilimlerin artık kuzeye yöneldiğini ve Çar Petro Alekseyeviç'in ülkesini aydınlatma konusundaki kararlılığını" yazmıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

Kunstkamera'nın tıp ve anatomi alanındaki koleksiyonlarının kamuya açık şekilde sergilenmesi, bilimin yalnızca elit bir grubun erişiminde olmaması gerektiğine dair bir mesaj niteliği taşımaktaydı. Petro'nun müzeyi halka açma konusundaki ısrarı, bilimsel bilginin yalnızca seçkinler tarafından değil, tüm toplum tarafından benimsenmesi gerektiğine olan inancını göstermektedir. Bu durum, Petro'nun eğitim ve kültürel reformlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bilimin halka ulaşmasını sağlamak, yalnızca akademik bir gelişim değil, aynı zamanda devletin toplumu dönüştürme ve modernleştirme sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Kunstkamera'nın fetal koleksiyonları, doğum hekimliği uygulamaları ve tıbbi otoritelerin gücünü vurgulayan bir araç olarak da görülmüştür. Bu koleksiyonlar, sadece bilim insanları için değil, halk için de tıp bilgisinin bir gösterimi hâline gelmiş ve devletin modern tıbbi yöntemleri teşvik etme çabalarının bir yansıması olmuştur. Müze, aynı zamanda devletin bireyler üzerindeki kontrolünü genişleten bir unsur hâline gelmiş, bilimsel araştırmaları desteklerken aynı zamanda Petro'nun otoritesini güçlendiren bir rol oynamıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

18.yüzyılda Avrupa'daki birçok müze gibi Kunstkamera da yalnızca sanat ve bilim merkezi olarak değil, aynı zamanda bir devlet politikası aracı olarak değerlendirilmiştir. Petro, müzeyi sadece bir bilim kurumu olarak değil, Rusya'nın

Batı ile entegrasyonunu sağlamak, Avrupa'daki aydınlanma hareketine katılmak ve modern bir devlet kimliği oluşturmak için bir güç gösterisi olarak kullanmıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

Kunstkamera, yalnızca bilimsel çalışmaların yürütüldüğü bir mekân olmanın ötesinde, Büyük Petro'nun modernleşme ve batılılaşma hedeflerinin somut bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Petro'nun müzeyi kurarken izlediği strateji, bilimin ve kültürün devlet politikalarıyla nasıl iç içe geçtiğini gösteren önemli bir örnektir. Özellikle Batı Avrupa'daki bilimsel ve akademik gelişmelere ayak uydurma çabası, Kunstkamera'nın hem bir araştırma merkezi hem de Rusya'nın uluslararası alandaki prestijini artıran bir araç olmasını sağlamıştır. Müzenin koleksiyonlarının devlet eliyle genişletilmesi, yalnızca bilimsel merakın değil, aynı zamanda Rusya'nın Avrupa sahnesindeki yerini güçlendirme arzusunun bir parçası olarak okunabilir. Petro'nun, bilimi halkın erişimine açma çabası ve tıbbi araştırmaları teşvik eden politikaları, müzenin bir aydınlanma projesi olarak da işlev gördüğünü göstermektedir. Bu bağlamda Kunstkamera, yalnızca akademik bilgi üretiminin bir merkezi değil, aynı zamanda devletin modernleşme sürecinde kullandığı kültürel ve politik bir araç olarak değerlendirilmelidir.

### **3.3.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni**

Büyük Petro'nun Amsterdam'a yaptığı seyahatler, onun Avrupa'daki bilim ve tıp anlayışını yakından incelemesine olanak sağlamış ve buradaki gözlemlerinden etkilenerken Kunstkamera koleksiyonlarını oluşturmaya başlamıştır. Özellikle tıbbi ve anatomik örnekler, dönemin bilimsel gelişmelerini yansıtan önemli parçalar arasına girmiştir. Petro'nun bu gezileri sırasında dikkatini çeken en önemli koleksiyonlardan biri, Amsterdam'daki anatomi müzelerinden edindiği fetal preparatlar olmuştur. Bu preparatlar, yalnızca bireysel birer örnek olarak değil, aynı zamanda gelişim sürecinin gözlemlenmesini sağlayan bilimsel nesnelere olarak da değerlendirilmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Bu tür embriyolojik örnekler, Petro'nun müzeyi yalnızca sanat ve doğa tarihi koleksiyonlarından oluşan bir sergi alanı olarak değil, bilim ve tıp araştırmalarına

katkı sağlayan bir kurum olarak tasarladığının kanıtıdır. Petro, Avrupa'daki akademik ve tıbbi çevrelerden edindiği fetal koleksiyonları Kunstkamera'ya taşıtarak, Rusya'da modern anatomi ve embriyoloji çalışmalarının temelini oluşturmayı amaçlamıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

Müzedede sergilenen bu preparatlar, dönemin bilimsel anlayışına uygun olarak embriyolojik gelişimin aşamalarını gösteren birer örnek olarak değerlendirilmiş, aynı zamanda halkın da bu tür koleksiyonlara erişimini sağlayarak bilimsel bilginin yayılmasına katkıda bulunulmuştur. Kunstkamera, fetal preparatları yalnızca uzmanların incelemesi için değil, halkın da gözlemleyerek bilimsel merakı teşvik etmesi için sergilemiş, böylece hem koleksiyon politikaları hem de eğitim misyonu açısından farklı bir model sunmuştur.

### **3.3.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

Kunstkamera, St. Petersburg'un modern bir başkent olarak gelişim planının önemli bir parçasıydı. Büyük Petro, bilim ve sanatı merkeze alan bir şehir oluşturmayı hedeflemiş ve müzeyi Bilimler Akademisi ile birlikte konumlandırmak istemiştir. 1703 yılında Peter ve Paul Kalesi'nin yakınında yaşayan Petro, 1714'te taş Yazlık Saray'a taşınarak koleksiyonlarını buraya getirmiştir. Ancak, sergileme alanlarının yetersiz olması nedeniyle daha büyük bir müze binasına duyulan ihtiyaç giderek artmıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

#### **3.3.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği**

Kunstkamera, kuruluşundan itibaren yalnızca akademik ve bilimsel bir merkez olarak değil, aynı zamanda halkın da erişimine açık bir kültürel ve eğitim kurumu olarak tasarlanmıştır. Büyük Petro'nun modernleşme politikalarının bir parçası olarak bilim ve sanatı toplumun daha geniş kesimlerine ulaştırma amacıyla kurulan müze, zaman içinde farklı alanlara ayrılsa da, kamusal erişimini sürdürmeye devam etmiştir (Kunstkamera Museum, 2025). Müzenin Bilimler Akademisi'ne entegre edilmesi, bilim insanları için bir araştırma merkezi hâline gelmesini sağlamış olsa da, sergi

alanlarının genişletilmesi ve koleksiyonların düzenlenmesi, halkın da bilimsel bilgilere doğrudan ulaşmasını destekleyen önemli adımlar olmuştur. Ancak 19. yüzyılda bilim dallarının profesyonelleşmesiyle birlikte Kunstkamera'nın koleksiyonları farklı müzelere ayrılarak uzmanlaşmış, bu durum müzenin erişim yapısını değiştirmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

Günümüzde müzenin erişilebilirliği farklı şekillerde sağlanmaktadır. Düzenlenen sergiler, bilimsel keşifler ve müze etkinlikleri hakkında bilgi almak isteyen kişiler, Uluslararası Kunstkamera Dostları Kulübü'ne üye olarak bu bilgilere öncelikli erişim sağlayabilmektedir. Ayrıca kulüp üyeleri, özel turlar ve küratörlerle yapılan buluşmalara katılma fırsatı elde edebilmektedir. Ancak bu üyelik belirli bir bağış gerektirdiği için, müzeye ayrıcalıklı erişim yalnızca belirli bir kesime hitap etmektedir. Bununla birlikte, müzeye genel giriş ücretlidir, ancak belirli günlerde ücretsiz ziyaret imkânı sunularak daha geniş kitlelerin erişimi teşvik edilmektedir (Kunstkamera Museum, 2025).

Sonuç olarak, Kunstkamera tarihsel süreçte bilimsel bilgiye erişimi artırma amacı taşımış, ancak zaman içinde profesyonelleşme ve uzmanlaşma süreçleriyle birlikte halkın erişimi belirli sınırlamalara tabi olmuştur.

### **3.3.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı**

Kunstkamera, 1724 yılında I. Petro'nun Bilimler Akademisi'ni kurmasıyla birlikte akademinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmiştir. Müze ve kütüphane, akademi üyelerinin bilimsel çalışmalarını destekleyen birer araç olarak görülmüş ve bu nedenle resmi olarak akademiye bağlanmıştır. 1747'de çıkarılan yeni düzenlemeyle, Kunstkamera ve kütüphane "İmparatorluk" unvanını almış, yönetim yapısı değiştirilerek baş kütüphaneci doğrudan akademi başkanına bağlı hâle getirilmiştir (Kunstkamera Museum, 2025).

19. yüzyılın başlarında müze, akademiye bağlı bilimsel bir kuruluş olarak tanımlansa da, zamanla bilimsel araştırmalara olan katkıları sayesinde

bağımsız bir yapıya kavuşmuştur. Özellikle etnografya, arkeoloji ve antropoloji gibi alanlarda yürütülen çalışmalar, Kunstkamera'nın bilim dünyasındaki önemini artırmıştır. Ancak müzenin gelişimi yalnızca akademinin desteğine bağlı olmamış, aynı zamanda akademi üyelerinin keşif gezileri ve bilimsel araştırmaları, koleksiyonların genişlemesini sağlamıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

1830'lu yıllara gelindiğinde, Kunstkamera bünyesinden ayrılarak farklı bilim dallarına odaklanan yeni müzeler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte mineralojiden zoolojiye, botanikten Asya ve Mısır antikalarına kadar birçok uzmanlık alanına ayrılan koleksiyonlar, yeni müzelerin oluşumuna katkıda bulunmuştur. 1836'da I. Nikolay tarafından onaylanan Bilimler Akademisi Tüzüğü ile bu müzelerin resmi statüsü belirlenmiş ve her biri bağımsız bir bütçeye ve yönetime sahip olmuştur. Bu ayrışma, bilimin giderek profesyonelleşmesi ve farklı disiplinlerin bağımsız olarak gelişmesi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur (Kunstkamera Museum, 2025).

Antropoloji ve Kültürel Forum, antropoloji, kültürel çalışmalar ve kültürel tarih alanlarında yayımlanan uluslararası bir akademik dergidir. Dergi, Büyük Petro Antropoloji ve Etnografya Müzesi (Kunstkamera) - Rusya Bilimler Akademisi ve Avrupa Üniversitesi St. Petersburg tarafından yayımlanmakta olup, Oxford Üniversitesi Avrupa Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi tarafından desteklenmektedir (Kunstkamera Museum, 2025).

Antropologlar, arkeologlar, folklor araştırmacıları, tarihçiler, dilbilimciler ve müzecilik uzmanlarını bir araya getiren dergi, bu alanlardaki akademik çalışmaları disiplinlerarası bir bakış açısıyla ele almaktadır. Yayın kurulunda Rusya'nın yanı sıra ABD, Britanya ve Fransa'dan akademisyenler yer almakta olup, makaleler hakemli süreçlerden geçerek yayımlanmaktadır (Kunstkamera Museum, 2025).

Derginin temel amacı, Rusya'daki ve uluslararası akademik çevrelerde antropoloji ile kültürel çalışmalar arasında güçlü bir diyalog kurmak ve bu

alandaki bilimsel gelişmeleri desteklemektir. Yılda dört kez Rusça yayımlanan derginin, her yıl kış aylarında İngilizce zel sayısı da çıkmakta ve yıl içinde yayımlanan Rusça makalelerden seçilmiş içerikler uluslararası okuyuculara sunulmaktadır. Ayrıca, derginin internet sitesinde tüm Rusça makalelerin İngilizce zetleri yer almaktadır (Kunstkamera Museum, 2025).

2004 yılında yayımlanan ilk sayısıyla büyük ilgi gören dergi, Rus etnografyası açısından önemli bir gelişme olarak değerlendirilmiş ve akademik alanda anlamlı reformların bir göstergesi olarak yorumlanmıştır (Kunstkamera Museum, 2025).

Kunstkamera, bilimsel araştırmalarla gelişen, akademik dünyayla i ie olan ve zaman içinde profesyonelleşen bir müze olarak öne çıkıyor. 18. ve 19. yüzyılda müzelerin bilimle nasıl bütünleştiğini, koleksiyonların genişlemesiyle farklı disiplinlere nasıl ayırıştığını ve müze yayıncılığının akademik dünyaya etkisini anlamak açısından önemli bir örnek sunuyor.

### **3.3.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Müzenin web sitesinde müzenin tarihçesine, yılda dört kere yayımlanan dergiye, koleksiyonlara, yayınlara – oğu yayın rusça, müzenin tarihiyle ilgili detaylı bilgilere ve 3D sergilere rusça ve ingilizce olarak ulaşılabilmektedir (Kunstkamera Museum, 2025).

### **3.4. Altes Müzesi**

Altes Müzesi (Eski Müze), 1823-1830 yılları arasında Karl Friedrich Schinkel tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir ve Klasik dönem mimarisinin en önemli örneklerinden biridir. Binanın dış cephesindeki belirgin mimari düzen ve iç yapısının antik Yunan'a dayanması, onu halkın eğitimine açık bir kurum olarak düşünen Humboldt'un fikirleriyle uyumludur (Archiseek, t.y.; Museumsportal Berlin, t.y.; Staatliche Museen zu Berlin, t.y.)

Müzenin n cephesinde yer alan 18 yivli İyon stnu, geniş giriş alanı, Pantheon'u andıran merkezi salon (rotunda) ve açık merdivenler, o dönemde sadece görkemli yapılarda

görülen mimari detaylardı (Archiseek, t.y.; Museumsportal Berlin, t.y.; Staatliche Museen zu Berlin, t.y.).

Başta Berlin'deki tüm sanat eserlerine ev sahipliği yapmak üzere inşa edilen müze, 1904'ten itibaren Antik Çağ Koleksiyonu'nu ve zaman zaman da Sikke Koleksiyonu'nun bazı bölümlerini barındırmıştır. 1943-1945 yılları arasında savaşta büyük zarar gören yapı, 1966 yılına kadar süren restorasyonla yeniden ayağa kaldırılmıştır (Archiseek, t.y.; Museumsportal Berlin, t.y.; Staatliche Museen zu Berlin, t.y.).

### **3.4.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu**

Altes Müzesi'nin kuruluş süreci, 19. yüzyıl başlarında Almanya'nın içinde bulunduğu politik, kültürel ve ideolojik koşullarla ilişkilendirilmektedir. Napolyon Savaşları sonrasında Prusya'nın karşı karşıya kaldığı siyasi dağınıklık ve ulusal kimlik eksikliği, kültür ve eğitim alanlarında yeni bir yapılanma ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Bu dönemde kültür, yalnızca bir estetik üretim alanı olarak değil, aynı zamanda ulusun belleğini ve birlik duygusunu kurma aracı olarak düşünülmektedir. Müze fikri de bu çerçevede yeniden şekillenmekte; artık yalnızca bir koleksiyon mekânı değil, aynı zamanda kamusal eğitimin, estetik deneyimin ve tarihsel bilincin üretildiği sembolik bir kurum olarak algılanmaktadır (Lemos, 2011, s. 3-9).

Berlin'de inşa edilen Altes Müzesi, bu dönüşümün özgün bir örneğini temsil etmektedir. 1797 yılında sanat tarihçisi Aloys Hirt, Berlin'deki dağınık halde bulunan sanat eserleri ve antikaların tek bir yapı altında toplanmasını önererek müze fikrinin ilk adımını atmıştır. Hirt'in önerdiği model, müzenin Sanat Akademisi'ne bağlı bir uzantı şeklinde, daha çok akademik ve didaktik bir işlev görmesini amaçlayan, kapalı ve elit bir anlayışı yansıtmaktadır. Müze, bu anlayış doğrultusunda, sanatın tarihsel gelişimini bilimsel bir sistematik içinde sunan, öğrenme merkezli bir yapı olarak tasarlanmıştır (Lemos, 2011, s. 13-14).

Bu erken öneri, 1822 yılında Napolyon sonrası dönemde, Prusya'daki ulusal yeniden inşa sürecinin etkisiyle yeniden ele alınmıştır. Bu süreçte müze fikri yalnızca eğitsel

değil, aynı zamanda ulusal belleği kuran bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, mimar Karl Friedrich Schinkel'in devreye girmesiyle müzenin tasarımı köklü biçimde değişmiştir. Schinkel, Hirt'in aksine müzeyi şehir merkezinde, halka açık ve sembolik öneme sahip bir alan olan Lustgarten'e yerleştirmeyi önermiştir. Bu konumlandırma, sanatın ve tarihsel hafızanın yalnızca uzmanlara değil, tüm halka açık olması gerektiği fikrini yansıtmaktadır. Schinkel'in tasarladığı yapı, antik Yunan tapınaklarını andıran bir cepheye, özellikle de 18 İyon sütununa sahipti. Bu mimari tercih, müzeyi yalnızca bir sergi mekânı değil, aynı zamanda bir "kültür tapınağı" olarak konumlandırmıştır (Lemos, 2011, s. 11-12).

Schinkel'in bu yaklaşımı, dönemin önemli düşünürlerinden Wilhelm von Humboldt'un eğitim anlayışıyla da örtüşmektedir. Humboldt'a göre eğitim, yalnızca okul ortamında değil, bireyin yaşamı boyunca devam eden kamusal bir süreçtir. Bu bağlamda müzeler, halkın estetik ve tarihsel bilinç kazanımına katkı sağlayan birer eğitim kurumu olarak değerlendirilmelidir. Schinkel'in merkezi kubbeli salonu olan rotunda, eserleri kronolojik değil, estetik niteliklerine göre gruplandırma yönündeki tercihiyle, bu anlayışın mekânsal bir yansıması olmuştur. Hirt'in önerdiği kronolojik ve öğretici sergileme biçimi, yerini Schinkel'in estetik deneyimi önceleyen, seyircinin duygusal ve kültürel katılımını hedefleyen bir müze modeline bırakmıştır (Lemos, 2011, s. 15-16).

Schinkel ile Hirt arasındaki bu temel ayrım, yalnızca mimari veya teknik bir mesele değil, aynı zamanda dönemin değişen eğitim politikalarının, ulus inşa süreçlerinin ve kültürel ideolojilerinin bir yansımasıdır. Hirt'in, müzeyi Akademi'ye bağlı bir yapı olarak konumlandırması, sanatın belli bir uzman çevreye ait olduğu fikrini sürdürmekteydi. Buna karşın Schinkel, müzeyi bağımsız bir yapı olarak konumlandırarak, sanatın kamuya açılması ve ulusal kimlik inşasında merkezi bir rol üstlenmesi gerektiğini savunmuştur (Lemos, 2011, s. 12-14).

Altes Müzesi, yalnızca bir sanat koleksiyonu mekânı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın kurulmasına hizmet eden bir kültürel projedir. Müze, estetik deneyim yoluyla yurttaşların geçmişle bağ kurmasını hedefleyen bir anlayışla kurgulanmıştır.

Bu bağlamda misyonu, bireylerin tarihsel bilinç kazanmasına katkı sağlamak ve modern ulus kimliğinin inşasına hizmet etmektir (Lemos, 2011, s. 3).

Müzenin vizyonu, dönemin klasik anlayışının ötesine geçerek halkın doğrudan kültürel mirasa ulaşabileceği, açık ve kapsayıcı bir kamusal alan yaratmaktır. Schinkel'in mimarisi, yalnızca fiziksel bir yapıdan ibaret değildir; aynı zamanda Humboldt'un eğitim felsefesiyle örtüşen bir düşünsel çerçevenin mekânsal karşılığıdır. Müze bu haliyle, kamuya açık bir eğitim kurumu işlevi görmektedir (Lemos, 2011, s. 15-16).

Müzenin kurumsal amacı, sanatı belli bir elit zümreye ait olmaktan çıkararak geniş halk kitlelerinin erişimine açmaktır. Bu yönüyle Altes Müzesi, modern müzecilikte estetik ve pedagojik işlevlerin bir araya geldiği ilk örneklerden biri olarak değerlendirilir. Bu model, hem geleneksel akademik yapının dışına çıkan hem de sanatın duygusal, düşünsel ve tarihsel boyutlarını bir araya getiren bir yapı olarak tanımlanmaktadır (Lemos, 2011, s. 13-14). Müzenin fiziksel yerleşimi ve halka açık mimarisiyle birlikte, doğrudan bir kamusal etkileşim alanı oluşturulmaktadır. Bu özellik, müzenin vizyonunu sadece içeriğiyle değil, aynı zamanda kentsel mekânda üstlendiği rolle de tanımlar. Mimarinin bu yönüyle taşıdığı mesaj, müzenin bir ulusun kendi geçmişiyle ilişki kurma çabasında ne kadar merkezi bir konuma sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Lemos, 2011, s. 11-12).

Sonuç olarak Altes Müzesi'nin kuruluşu, modern müzecilik anlayışının biçimlendiği bir dönemin, estetik, kültürel ve ideolojik tartışmalarının somut bir ifadesidir. Schinkel'in mimarisi ile Humboldt'un eğitime dair düşüncelerinin birleştiği bu yapı, yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği bir yer değil, aynı zamanda halkın kültürel belleğiyle buluştuğu bir kamusal mekân olarak düşünülmüştür. Böylece Altes Müzesi, moderniteyle birlikte şekillenen ulusal bilinç, eğitim ve estetik anlayışlarının bir kesişim noktasında yer almıştır.

### 3.4.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı

Altes Müzesi'nin yönetimi, yalnızca mimari ya da küratoryal bir mesele olmaktan öte, 19. yüzyıl Prusya'sının kültürel ve idari dönüşüm süreçlerinin bir tezahürü olarak değerlendirilmektedir. Müze, 1822 yılında Kral Friedrich Wilhelm III tarafından oluşturulan ve çeşitli bakanlık temsilcilerinin yanı sıra mimar Karl Friedrich Schinkel ile sanat tarihçisi Alois Hirt'in de yer aldığı bir komisyonun denetimine verilmiştir (Moyano, 1990, s. 590).

Bu komisyon, müze binasının tasarımından koleksiyonların kürasyonuna kadar birçok konuda karar alma yetkisine sahip bulunmaktadır. Nitekim 1823 yılında Schinkel'in önerdiği rotunda gibi estetik ağırlıklı mimari unsurlar komisyon içerisinde tartışma konusu yapılmış; ancak bu unsurların ziyaretçide estetik bir hazırlık sağlayacağı yönündeki savunular neticesinde korunduğu görülmektedir (Moyano, 1990, s. 590–591).

Müzenin idaresi, dönemin reformist Prusya bürokrasisinin genel karakteriyle uyumlu şekilde merkeziyetçi bir yapı içerisinde şekillenmektedir. Reform yanlısı isimler olan Altenstein ve Hardenberg'in destekleriyle, müzenin yalnızca bir sanat kurumu değil, aynı zamanda halkın estetik ve kültürel gelişimini teşvik edecek bir araç olarak kurgulandığı anlaşılmaktadır (Moyano, 1990, s. 586–587).

1828 yılı, müze yönetiminde önemli bir kırılma noktası teşkil etmektedir. Bu dönemde Gustav Friedrich Waagen ile Schinkel'in, koleksiyonların estetik kaliteye göre sınıflandırılmasını savunan yaklaşımı, Hirt'in tarihsel ve sistematik düzenlemeyi önceleyen modeli karşısında üstün gelmektedir. Böylece müzenin mimari yapısıyla uyumlu olacak biçimde, eserlerin estetik etki ve şeffaflık ilkeleri doğrultusunda sunulmasına karar verilmektedir. Bu gelişme sonrasında Hirt görevinden ayrılmakta, koleksiyonların düzenlenmesi sorumluluğu Waagen'a devredilmektedir (Moyano, 1990, s. 598–599).

Sonuç olarak Altes Müzesi'nin yönetim süreci, yalnızca sanatsal veya teknik bir mesele değil; dönemin kültürel ve ideolojik hedeflerini somutlaştıran, disiplinler

arası ve bürokratik temelli bir yönetim modelini yansıtmaktadır. Müze, hem estetik beğeni oluşturmaya yönelik bir kamusal yapı, hem de modern Prusya toplumunun kültürel formasyonunu destekleyen bir devlet projesi olarak değerlendirilmektedir.

### **3.4.3. Siyaset ve Kültürel Politikalarındaki Rolü**

Altes Müzesi'nin kuruluşu, yalnızca mimari ya da sanatsal bir girişim olarak değil; 19. yüzyıl Prusya'sının siyasal, kültürel ve ideolojik dönüşümleriyle doğrudan ilişkili bir ulus inşa projesi olarak değerlendirilmelidir. Napolyon Savaşları sonrasında Almanya'da yaşanan kimlik krizi ve politik dağınıklık, kültür yoluyla yeni bir ulusal birlik oluşturma ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Altes Müzesi, ortak bir geçmiş duygusunun üretildiği, sembolik bir kamusal alan olarak tasarlanmıştır (Lemos, 2011, s. 3).

Fransa ve İngiltere gibi merkezi devlet yapısına sahip ülkelerde ulusal kimlik, mevcut tarihsel anlatılar üzerine kurulabilirken, Almanya'da bu sürecin daha bilinçli ve yapay müdahalelerle yürütülmesi gerekmiştir. Lemos, bu durumu “geçmişin inşası” olarak tanımlamakta ve müzeleri, bu tarihsel anlatının şekillendirilmesinde önemli araçlardan biri olarak değerlendirmektedir (Lemos, 2011, s. 15). Altes Müzesi'nin kolektif hafıza yaratma işlevi, yeni bir Alman kimliğinin temellerini atma çabasının mekânsal bir yansıması niteliğindedir.

Müzenin inşa edildiği Lustgarten alanı da bu ideolojik yeniden yapılandırmanın bir parçası olarak görülmektedir. Napolyon'un askerî geçitlerine ev sahipliği yapan bu alan, Schinkel'in tasarımıyla birlikte sanata ve tarihe açık bir kamusal mekâna dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm, Kral Friedrich Wilhelm III'ün “devletin kaybettiklerini ruhsal güçlerle telafi etme” çağrısıyla örtüşmektedir (Lemos, 2011, s. 2).

Öte yandan, Altes Müzesi'nin inşası, Prusya'daki merkeziyetçi reform hareketlerinin bir parçası olarak da değerlendirilmektedir. Reform yanlısı bürokratlar olan Karl August von Hardenberg ve Karl von Altenstein'in desteğiyle, müze yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği bir mekân değil; halkın estetik ve

kültürel gelişimini teşvik edecek bir kamu kurumu olarak kurgulanmıştır (Moyano, 1990, s. 586–587).

Müzenin idaresi, 1822 yılında oluşturulan ve çeşitli bakanlık temsilcileri ile birlikte Schinkel ve Hirt'in de yer aldığı bir komisyon tarafından yürütülmüştür. Komisyon, mimari tasarım ve koleksiyon politikası gibi birçok konuda karar yetkisine sahip olmuş; bu süreçte müze, Prusya Devleti'nin kültürel vizyonunun doğrudan bir aracı hâline gelmiştir (Moyano, 1990, s. 590–591).

Schinkel'in mimari yaklaşımı bu devletçi vizyonla uyum içinde şekillenmektedir. “Şeffaflık” (Anschaulichkeit), sadelik ve düzen gibi estetik ilkeler, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda pedagojik ve ideolojik amaçlar doğrultusunda da kullanılmaktadır. Mimari yapı burada kültürel mirasın kamuya açıldığı bir arayüz işlevi görmekte; kamusal alanın biçimlendirilmesine de katkı sunmaktadır (Moyano, 1990, s. 593–594; Lemos, 2011, s. 14).

Lemos'un analizinde müzenin işlevi yalnızca geçmişi sergilemek değil; onu seçmek ve biçimlendirmek olarak tanımlanmaktadır. Hobsbawm'ın “icat edilmiş gelenek” kavramıyla ilişkilendirilen bu yorumda, müzelerin yalnızca temsili değil, aynı zamanda üretici bir işlev üstlendiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda müze, halkın geçmişle duygusal ve estetik bir bağ kurmasını sağlayarak modern Alman kimliğinin şekillenmesinde merkezi bir rol üstlenmektedir (Lemos, 2011, s. 1).

Sonuç olarak Altes Müzesi, hem reformist Prusya devletinin ideolojik hedeflerini hem de Alman ulus inşasının kültürel boyutlarını yansıtan çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Mimari diliyle, sergilediği koleksiyonlarla ve temsil ettiği kültürel misyonla, yalnızca sanatın değil, ulusal kimliğin de sahnelendiği bir alan hâline gelmektedir.

Altes Müzesi'nin inşası yalnızca estetik veya kültürel bir girişim değil, dönemin siyasal ve ideolojik ihtiyaçlarına cevap veren bilinçli bir kamusal proje olarak değerlendirilmelidir. Müze, Almanya'nın parçalı yapısı içinde ortak bir ulusal kimlik üretme çabasının mekânsal bir yansımasıdır. Sanat ve tarih, burada yalnızca

sergilenmekle kalmaz; toplumsal belleğin yönlendirilmesi ve yurttaşların geçmişle duygusal bağ kurmaları için araçsallaştırılır. Schinkel'in mimarisi ve Humboldt'un eğitim anlayışıyla örtüşen bu kültürel politika, müzeyi hem sembolik hem de işlevsel bir ulus inşa mekânına dönüştürmüştür. Bu yönüyle Altes Müzesi, modern müzeciliğin yalnızca bir sergileme pratiği değil, aynı zamanda bir kültürel temsil stratejisi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

#### **3.4.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni**

Altes Müzesi'nin koleksiyon politikası, yalnızca sanatsal beğeniye göre değil; dönemin estetik, kültürel ve pedagojik hedefleri doğrultusunda şekillenmektedir. Başlangıçta koleksiyonların düzenlenmesine yönelik olarak, sanat tarihçisi Alois Hirt tarafından tarihsel bütünlüğü esas alan, kronolojik ve sistematik bir sınıflandırma önerilmiştir. Hirt'in bu yaklaşımı, sanatın gelişim evrelerini tarihsel bağlamıyla birlikte sunmayı amaçlamaktadır (Moyano, 1990, s. 598).

Hirt, "normalgaleri" (Normalgalerie) adını verdiği sistemle, koleksiyonun yalnızca seçkin örneklerden değil; aynı zamanda sanat tarihi içerisinde önem taşıyan her dönem ve okuldan eserler içermesi gerektiğini savunmaktadır. Bu yapı içerisinde antik Yunan ve Roma eserlerinden Çin sanatına, modern el sanatlarından kralın silah koleksiyonuna kadar çok çeşitli objelerin yer alması öngörülmektedir. Hirt'e göre bu çeşitlilik, sanatçıların ve halkın eğitimine katkı sağlayacak bir "kapsayıcı sanat tarihi" anlatısı oluşturmaktadır (Moyano, 1990, s. 598–599).

Ancak 1828 yılında Schinkel ve Gustav Friedrich Waagen tarafından sunulan karşı öneri, müzenin koleksiyon politikasını kökten değiştirmektedir. Bu yeni yaklaşıma göre tarihsel bütünlük değil, estetik kalite ve duygusal etki öncelikli kabul edilmektedir. Koleksiyonların "yüksek sanat" anlayışı çerçevesinde yeniden sınıflandırılması önerilmekte; özellikle Raffaello, Rubens ve Cranach gibi sanatçılara öncelik tanınmaktadır. Bu anlayış, sanatın izleyici üzerinde doğrudan estetik ve kültürel etki bırakmasını amaçlamaktadır (Moyano, 1990, s. 599).

Waagen ve Schinkel'in önerdiği üç kategorili sistemde, en üst sırada İtalyan Rönesansı ve klasik sanat yer almaktadır. İkinci sırada kuzeyli ustalar ve daha az kabul gören akımlar, üçüncü sırada ise tarihsel önemi olmakla birlikte estetik açıdan ikincil kabul edilen eserler bulunmaktadır. Bu sistem doğrultusunda, Hirt'in yönetimi sonlandırılmış ve koleksiyonların düzenlenmesi görevi Waagen'a verilmiştir (Moyano, 1990, s. 599).

Söz konusu koleksiyon politikası, müzenin mimari düzeniyle de paralellik göstermektedir. Eserlerin mekâna yerleştirilmesinde estetik etki, görsel akış ve "şeffaflık" (Anschaulichkeit) gibi kavramlar gözetilmektedir. Böylece koleksiyonlar, yalnızca bilimsel veya tarihsel bilgi sunmakla kalmamakta, aynı zamanda izleyiciyi estetik bir biçimde yönlendirmektedir (Moyano, 1990, s. 593–594).

Sonuç olarak Altes Müzesi'ndeki koleksiyon politikası, klasikleşmiş sanat eserlerini estetik kalite temelinde seçen ve halkın kültürel gelişimini hedefleyen bir anlayışı yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, dönemin Prusya'sında sanatın ve müzenin bir eğitim aracı olarak kullanılmasını da mümkün kılmaktadır.

#### **3.4.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

Fabiano Lemos'un değerlendirmesine göre Altes Müzesi'nin inşası, modern müzecilik anlayışının kamusal bir temele oturtulması açısından örnek teşkil etmektedir. Müze, yalnızca bir koleksiyon alanı değil, aynı zamanda halkın kültürel belleğe erişimini sağlayan açık bir mekân olarak kurgulanmıştır (Lemos, 2011, s. 2). Bu anlayış, Wilhelm von Humboldt'un neo-humanist pedagojik düşüncesiyle doğrudan ilişkilidir. Humboldt'un eğitim felsefesi, kültürel içeriğin halkla buluşmasını savunmaktadır; bu bağlamda müze, üniversite duvarlarının dışına taşan bir öğrenme alanına dönüşmektedir (Lemos, 2011, s. 16). Nitekim, 19. yüzyıl boyunca Almanya'da birçok entelektüel müzelerde halka açık konferanslar vermiş; bu etkinlikler, toplumun geniş kesimlerini sanat ve tarih ile buluşturma amacı gütmüştür. Bu durum, kültürün meta-institüsyonel bir nitelik kazanmasını ve eğitim ile toplumsal kimlik arasında yeni bir bağ kurulmasını sağlamaktadır (Lemos, 2011,

s. 14). Lemos'a göre, Schinkel'in mimari dili de bu kamusal eğilimle uyumludur: Müze, şehir merkezinde, tüm yurttaşlara açık, simgesel bir yapı olarak inşa edilmiştir. Böylece geçmiş, yalnızca seçkinlere değil, tüm topluma görünür kılınmıştır. Bu dönüşüm, sanatın kamusallaşması ve kültürel sermayenin topluma yayılması açısından dönemin kültürel politikalarında temel bir kırılma noktasıdır (Lemos, 2011, s. 14–16).

#### **3.4.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği**

Altes Müzesi, ziyaretçilerine mümkün olan en geniş erişimi sağlama hedefiyle yapılandırılmış bir kurumdur. Müze, Berlin'deki Museumsinsel üzerinde merkezi bir konuma sahiptir ve toplu taşıma araçlarıyla kolaylıkla ulaşılabilir durumdadır (Museumsportal Berlin, t.y.). Binanın giriş bölümü düz zeminlidir ve tekerlekli sandalye kullanıcıları için erişim sağlayan rampalar mevcuttur. Müze ayrıca ihtiyaç duyan ziyaretçiler için tekerlekli sandalye, baston ya da yürüteç gibi destekleyici ekipmanlar sunmaktadır. Ancak bu yardımcı araçlar sergi salonlarında dikkatli kullanılmalı; çocuk arabaları ve bazı mobilite araçlarının sanat eserlerine zarar verme riski taşıması nedeniyle, gerektiğinde müzenin sunduğu ekipmanların kullanılması önerilmektedir (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2018, Bölüm V/6).

Ziyaret saatleri ve bilet fiyatları dönemsel olarak değişmekle birlikte, güncel bilgiler müzenin web sitesinde ve giriş alanındaki duyurularda paylaşılmaktadır. Daimi sergilere giriş ücretlidir; ancak öğrenciler, engelliler (en az %50 oranında engellilik belgesi olanlar), işsizler (ALG I yardımı alanlar) ve gönüllü hizmet sunanlar gibi gruplar için %50 indirim uygulanmaktadır. Ayrıca 18 yaş altı çocuklar ve gençler, öğrenci grupları (öğretmen eşliğinde), üniversite grupları (ders kapsamında ve öğretim görevlisiyle), ICOM ve Alman Müzeler Birliği üyeleri, belirli sosyal yardımlardan yararlananlar, basın kartı sahipleri ve engelli bireylerin

eşlikçileri için giriş ücretsizdir (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2018, Bölüm II).

Müze, 10 kişi ve üzerindeki tüm grupların ziyaretlerini önceden bildirmesini zorunlu kılmaktadır. Yalnızca onaylı rezervasyon sahibi grupların giriş hakkı garanti altındadır. Dış rehber eşliğindeki turlar ek bir ücret karşılığında mümkündür, ancak bu turlar da önceden bildirilmeli ve onaylanmalıdır. Kendi öğretmenleriyle gelen okul grupları ve akademik rehberleriyle gelen üniversite grupları bu ücretten muaftır. Güvenlik gerekçesiyle grup büyüklüğü genellikle 25 kişiyle sınırlandırılmıştır (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2018, Bölüm IV).

Müzenin iç mekânlarında uyulması gereken çeşitli davranış kuralları mevcuttur. Ziyaretçiler büyük çantalarını teslim etmeli veya kilitli dolaplara bırakmalıdır. Sergi salonlarında yiyecek ve içecek tüketimi, telefonla konuşma, selfie çubuğu veya lazer kullanımı yasaktır. Fotoğraf ve video çekimi yalnızca kişisel kullanım için serbesttir; ticari amaçlı kullanımlar için yazılı izin gereklidir (Benutzungsordnung, 2018, Bölüm V ve VI). Ayrıca müze, hassas sanat eserlerinin korunması için tüm ziyaretçilerden dikkatli ve saygılı bir tutum beklemektedir; kurallara uymayanların müzeden çıkarılabileceği ya da tekrar girişlerinin yasaklanabileceği belirtilmektedir (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2018, Bölüm VII).

Sonuç olarak, Altes Müzesi, kültürel mirası kamuya mümkün olan en açık ve düzenli biçimde sunmayı amaçlayan, erişilebilirlik ve kapsayıcılık ilkelerine uygun bir yapı sergilemektedir. Ziyaretçilerin rahatlığı kadar, sanat eserlerinin güvenliği ve kamusal alandaki düzen de bu kurallar çerçevesinde gözetilmektedir.

### 3.4.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı

Altes Müzesi, yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği bir yapı değil, aynı zamanda dönemin neo-humanist eğitim reformları bağlamında kurgulanmış bir pedagojik araçtır. Wilhelm von Humboldt'un eğitim felsefesiyle örtüşen biçimde, müze, bilginin yalnızca akademik çevrelerde değil, doğrudan halkla buluşturulabileceği bir kamusal alan olarak düşünülmüştür (Lemos, 2011, s. 6). Nitekim 19. yüzyıl boyunca pek çok entelektüel, özellikle Almanya, Avusturya ve İsviçre gibi Alman kültür çevrelerinde, müzeleri derslik olarak kullanmış, halka açık konferanslar vermiştir. Lemos, bu süreci üniversitelerin kapalı yapısından farklı olarak, müzelerin kamusal bilgi üretimine katkısı şeklinde değerlendirir ve müzenin bu anlamda bir "kültür vitrini"ne dönüştüğünü belirtir (Lemos, 2011, s. 6).

Schinkel'in Altes Müzesi'ni, bu bakış açısıyla mimari düzeyde bir eğitim pratiğine dönüştürmeyi amaçlamıştır. Eserlerin kronolojik dizilimi yerine estetik düzene göre sergilenmesi, izleyicinin yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel olarak da sanata bağlanmasını sağlamayı hedeflemiştir. Böylece izleyici, pasif bir bilgi tüketicisi değil, aktif bir anlam üreticisi hâline gelir (Lemos, 2011, s. 11). Lemos'a göre bu, klasik okul eğitiminin dışında ve ötesinde bir öğrenme biçimidir; bir mekân üzerinden inşa edilen kültürel deneyimdir (Lemos, 2011, s. 11).

Müzenin akademik işlevi yalnızca halk eğitimiyle sınırlı kalmamıştır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren müzeler, üniversitelerle daha yakın ilişki kurarak sanat tarihi, arkeoloji ve kültürel çalışmalar gibi disiplinlerin uygulamalı alanlarına dönüşmüştür. Lemos, müzenin üniversiteyle kurduğu bu simbiyotik ilişkinin, onu yalnızca bilgi sunan bir kurum değil, bilgi üreten bir aktör hâline getirdiğini belirtir (Lemos, 2011, s. 12). Bu durum, Schinkel'in mimari projesinin Humboldt'un kültür politikasıyla olan yakınlığını da teyit eder; çünkü her ikisi de eğitimi yalnızca okulla

sınırlamayan, toplumsal yaşamın geneline yaymayı hedefleyen bir anlayışı paylaşmaktadır (Lemos, 2011, s. 12).

Altes Müzesi'nin pedagojik işlevi, onu klasik anlamda bir sergi mekânı olmaktan çıkararak, kamusal eğitimin yaşayan bir parçası hâline getirmektedir. Müze, bilgiyi yalnızca sunmakla kalmamakta; izleyicisini düşünmeye, sorgulamaya ve tarihsel bağlamla ilişki kurmaya davet etmektedir. Bu bağlamda, mimari tasarımı ve sergi anlayışıyla birlikte Müze, ziyaretçileri pasif birer gözlemci değil, aktif birer katılımcı olarak konumlandırmaktadır. Eğitim kurumlarının sınırlarını aşan bu yaklaşım, kültürel mirasın toplumsal düzeyde nasıl sahiplenilebileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır. Müze, geçmişle bağ kurmanın yalnızca akademik değil, aynı zamanda duyuşsal ve deneyimsel yollarla da mümkün olduğunu hatırlatmakta; böylece eğitimin mekâna özgü bir boyut kazanmasına katkı sunmaktadır.

#### **3.4.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Altes Müzesi'nin dijitalleşme süreci, özellikle kurumun resmi web sitesi üzerinden belirgin biçimde izlenebilmektedir. Müze, dijital çağın gereklerine uyum sağlamak amacıyla koleksiyonlarını çevrimiçi erişime açmış, böylece mekânsal sınırların ötesine geçerek geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşmayı hedeflemiştir. Resmî web sitesinde, müzenin ana koleksiyonları arasında yer alan Antik Çağ Koleksiyonu (Antikensammlung) ve Sikke Kabinesi (Münzkabinett) hakkında detaylı bilgilere ulaşılabilir. Ayrıca çevrimiçi koleksiyon tarama sistemleri, kullanıcılara seçili eserleri yüksek çözünürlükte inceleme ve bilgiye dayalı içeriklere ulaşma olanağı sunmaktadır. Bunun yanında, dijital sergiler ve sanal turlar gibi etkileşimli içerikler aracılığıyla müze deneyimi fiziksel ziyaretin ötesine taşınmaktadır. Eğitim odaklı bölümlerde ise farklı yaş ve ilgi gruplarına hitap eden çevrimiçi atölye çalışmaları, öğretmenler ve öğrenciler için dijital kaynak önerileri gibi içerikler mevcuttur (Museumsportal Berlin, 2025). Bu durum, müzenin kamusal eğitim ve kültürel katılım hedeflerini dijital ortamda da sürdürdüğünü göstermektedir.

### 3.5. Çin Ulusal Müzesi

Çin Ulusal Müzesi, yalnızca bir kültürel miras deposu değil; aynı zamanda Çin'in tarihsel kimliğini, ideolojik yönelimlerini ve kamusal eğitim anlayışını yansıtan çok yönlü bir kurum olarak öne çıkmaktadır. Müze, 20. yüzyıl başlarında modern müzecilik anlayışına geçişin bir ürünü olarak temellenmekte ve zamanla Çin devletinin kültürel temsil stratejileriyle bütünleşmektedir. 2003 yılında iki ayrı kurumun birleşmesiyle bugünkü yapısına kavuşan müze, hem mimari hem de kurumsal açıdan kapsamlı bir dönüşüm geçirmektedir. Kurumun işlevleri yalnızca sergileme ve koleksiyon oluşturma ile sınırlı kalmamakta; aynı zamanda halkla etkileşimi, ulusal kimlik inşasını ve uluslararası kültürel etkileşimi de içermektedir (Wu, 2018, s. 5–8). Çin Ulusal Müzesi, Çin'in geleneksel kültürü, devrimci mirası ve sosyalist kültürel değerlerini bir araya getiren çok katmanlı bir kurum olarak konumlanmaktadır. Müzenin kökeni, 1912 yılında kurulan “Ulusal Tarih Müzesi Hazırlık Ofisi”ne dayanmaktadır. Bu tarihsel temel, modern Çin'in kültürel belleğini kurumsal düzeyde yapılandırma çabasının erken bir örneğini oluşturmaktadır (National Museum of China, 2025).

#### 3.5.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu

Çin Ulusal Müzesi, yalnızca bir kültürel miras kurumu olmanın ötesinde, Çin'in modernleşme süreciyle doğrudan ilişkili olarak şekillenmiş çok katmanlı bir yapıyı temsil etmektedir. Müzenin kurumsal geçmişi, 1912 yılında Çin Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı tarafından kurulan “Ulusal Tarih Müzesi Hazırlık Ofisi”ne dayanmaktadır. Bu girişim, Çin'in batılı anlamda modern müzecilik anlayışına geçişinin erken bir örneği olarak değerlendirilmektedir (Wu, 2018, s. 5).

Çin Ulusal Müzesi'nin kurumsal gelişimi, 20. yüzyılın başlarından itibaren Çin'in kültürel ve siyasal dönüşüm süreçleriyle paralel bir seyir izlemektedir. Müzenin temelleri, 9 Temmuz 1912 tarihinde Çin Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı tarafından Pekin'deki İmparatorluk Koleji'nde (Guozijian) kurulan Ulusal Tarih Müzesi Hazırlık Ofisi ile atılmıştır. Bu girişim, modern Çin'de devlet eliyle kurumsallaşan ilk müzecilik faaliyetlerinden biri olarak değerlendirilmektedir (National Museum of China, 2025).

1918 yılında müze, Yasak Şehir'in Duanmen ve Wumen bölümlerine taşınmış; Kasım 1920'de ise resmi olarak "Ulusal Tarih Müzesi" adıyla kurumsal kimliğine kavuşmuştur. 1926 yılı Ekim ayında müze, ilk kez halka açılmış ve kamusal bir kültür kurumu olarak işlev görmeye başlamıştır. Çin Halk Cumhuriyeti'nin ilanı sonrasında, Ekim 1949'da müzenin adı "Pekin Tarih Müzesi" olarak değiştirilmiş ve Kültür Bakanlığı'na bağlanmıştır (National Museum of China, 2025).

Bu dönemde paralel bir gelişme olarak, Mart 1950'de "Merkez Devrim Müzesi Hazırlık Ofisi" kurulmuş; bu kurum ilk olarak Beihai Parkı'ndaki Tuancheng (Yuvarlak Şehir) bölgesinde yer almış, daha sonra Yasak Şehir'in Wuyingdian bölümüne taşınmıştır. 1958 yılında Tiananmen Meydanı'nın doğu yakasında her iki müze için yeni bir bina inşa edilmeye başlanmış, bu yapı Çin Halk Cumhuriyeti'nin 10. yılına ithafen "On Büyük İnşa"dan biri olarak Ağustos 1959'da tamamlanmıştır. Aynı yıl, "Genel Çin Tarihi" başlıklı sergi ön izlemeyle halka sunulmuştur (National Museum of China, 2025).

Ağustos 1960 itibarıyla, Pekin Tarih Müzesi'nin adı "Çin Tarih Ulusal Müzesi" olarak, Merkez Devrim Müzesi'nin adı ise "Çin Devrimi Ulusal Müzesi" olarak değiştirilmiştir. 1969 yılında bu iki kurum, "Çin Devrimi ve Tarihi Ulusal Müzesi" adı altında birleştirilmiş; ancak 1983 yılında yeniden ayrılarak bağımsız yapılar hâline getirilmiştir (National Museum of China, 2025).

Şubat 2003'te Çin Komünist Partisi'nin kararıyla iki müze yeniden birleştirilmiş ve bugünkü adıyla Çin Ulusal Müzesi resmen kurulmuştur. Bu birleşme, kültürel kurumsallaşma açısından önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Mart 2007'de müzenin yenilenme ve genişletilme süreci başlatılmış, Aralık 2010'da tamamlanmıştır. Yeniden yapılandırılan müze, Mart 2011'de modern mimari ve teknolojik olanaklarla donatılmış hâliyle halka açılmıştır (National Museum of China, 2025).

Kuruluşunun 100. yılına denk gelen 9 Temmuz 2012 tarihinde ise müze tiyatrosunda bir "Yüzüncü Yıl Anma Töreni" düzenlenmiştir. Bu tören, kurumun yalnızca bir kültürel yapı değil; aynı zamanda tarihsel belleğin taşıyıcısı olarak

kurumsal kimliğini yeniden vurguladığı sembolik bir an olarak değerlendirilmelidir (National Museum of China, 2025).

Müze günümüzde yaklaşık 200.000 metrekarelik bir alana yayılmakta olup dört katlı olarak düzenlenmiştir. Yapı içerisinde 11.000 metrekarelik bir lobi, tiyatro salonu, dijital sinema, kütüphane ve çeşitli kamusal etkinlik alanları yer almaktadır. Kurum, Çin Halk Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak faaliyet göstermekte ve yönetim açısından yarı özerk bir yapıya sahip bulunmaktadır. Müzenin temel işlevleri arasında koleksiyon oluşturma, sergi düzenleme, kamusal eğitimi destekleme, akademik araştırmalar yürütme ve uluslararası kültürel işbirliklerini güçlendirme yer almaktadır (Wu, 2018, s. 7).

Çin Ulusal Müzesi'nin misyonu ve işlevleri, kurumun Çin'in geleneksel kültürü, devrimci mirası ve gelişmiş sosyalist kültürünü en iyi şekilde yansıtan materyalleri toplama, araştırma, sergileme ve yorumlama faaliyetleri üzerine odaklanmaktadır. Müze, Çin'in "kültür salonu" olarak, ulusal hafızayı koruma, kültürel kimliği aktarma ve medeniyetler arası etkileşimi teşvik etme görevlerini üstlenmektedir. Ayrıca, Çin kültürel mirasına özgü bir söylem geliştirmeye ve ülkenin ana akım değerleri ile ideolojisine uygun olarak kamusal kültürel farkındalığı ve güveni artırmaya kendini adanmıştır (National Museum of China, 2025).

### **3.5.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı**

Çin Ulusal Müzesi, Çin'de kültürel mirasın kurumsal düzeyde temsil edildiği en önemli yapılardan biri olmasının yanı sıra, yönetim ve organizasyon açısından da merkezîyetçi ve yarı özerk bir yapının bileşimini yansıtmaktadır. Müze, Çin Halk Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak faaliyet göstermekte; bu bağlamda doğrudan devlete entegre bir kurum olarak yapılandırılmaktadır (Wu, 2018, s. 7). Kurumun merkezi bir bakanlığa bağlı olması, müze politikalarının yalnızca kültürel değil, aynı zamanda ulusal düzeyde stratejik hedeflerle uyumlu şekilde belirlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte, Wu'nun ifadesine göre

müze aynı zamanda “yarı özerk” bir yapıya sahiptir. Bu durum, müzenin idari ve mali süreçlerinde belirli bir hareket alanına sahip olduğunu; ancak makro düzeyde kültürel politikalar çerçevesinde yönlendirildiğini ortaya koymaktadır.

Kurumsal yapılanma içerisinde müzenin görev alanları çok yönlü olarak tanımlanmaktadır. Müze yalnızca sergi alanı olarak değil, aynı zamanda bilgi üretim, eğitim, iletişim ve kültürel diplomasi işlevlerini üstlenen bir kamu kurumu olarak faaliyet göstermektedir. Bu doğrultuda kurumun temel işlevleri arasında koleksiyon oluşturma, sergi planlama ve uygulama, kamusal eğitim etkinlikleri düzenleme, bilimsel araştırmalar yürütme ve uluslararası kültürel işbirliklerini geliştirme yer almaktadır (Wu, 2018, s. 7). Bu işlevsel çeşitlilik, müze bünyesinde uzmanlaşmış alt birimlerin ve disiplinlerarası ekiplerin varlığını ima etmekte; çağdaş müzecilik anlayışıyla uyumlu bir organizasyon şemasına işaret etmektedir.

Müzenin yönetim anlayışı yalnızca teknik-idari düzeyde şekillenmemekte, aynı zamanda ideolojik temsile dayalı bir kurumsal vizyonla da bütünleşmektedir. Wu, müzenin kurumsal değerlerini “halka yakınlık”, “gerçeğe sadakat” ve “ulus ruhunun beslenmesi” şeklinde özetlemektedir (Wu, 2018, s. 8). Bu değerler, kurumun yalnızca kültürel mirasın korunması ve sergilenmesiyle değil, aynı zamanda ulusal kimliğin yeniden inşasında işlevsel bir aktör olarak kurgulandığını göstermektedir. Yönetim anlayışı, sergileme stratejilerinden mimari düzene, eğitim programlarından uluslararası ilişkiler ağlarına kadar müzenin tüm organizasyonel süreçlerine nüfuz etmektedir.

Sonuç olarak, Çin Ulusal Müzesi’nin yönetim ve organizasyon yapısı, merkezi devlet otoritesi ile kurumsal esnekliği bir arada barındıran özgün bir model sunmaktadır. Bu yapı, müzenin hem bilimsel bilgi üretimi hem de ideolojik temsil işlevini eş zamanlı olarak yerine getirmesini mümkün kılmaktadır.

### **3.5.3. Siyaset ve Kültürel Politikalarındaki Rolü**

Çin Ulusal Müzesi, Çin'in geleneksel kültürü, devrimci mirası ve çağdaş sosyalist değerlerini temsil eden birinci derece kurumsal bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Müze, bu üç ana eksenini hem koleksiyon politikası hem de sergi anlatısı üzerinden birleştirerek kamusal belleğin yeniden üretiminde merkezi bir rol üstlenmektedir. Kurum, yalnızca bir tarih ve sanat müzesi değil, aynı zamanda Çin'in ulusal "kültür salonu" olarak konumlandırılmakta; ideolojik temsiliyet işleviyle siyasi ve kültürel yönelimleri bir araya getirmektedir (National Museum of China, 2025).

### **3.5.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni**

Müze koleksiyonunda, antik ve modern eserlerden nadir kitaplara ve sanat objelerine kadar geniş bir yelpazeye yayılan 1,4 milyonu aşkın parça bulunmaktadır. Bu koleksiyonun 815.000 kadarı antik kültürel miras, 340.000'i modern dönem objeleri, 240.000'i ise nadir kitaplar ve yazmalardan oluşmaktadır. Ayrıca yaklaşık 6.000 adet birinci derece (Grade One) kültürel varlık da koleksiyonda yer almaktadır. Özellikle 19. Parti Kongresi sonrasında, devrimci kültür ve çağdaş sosyalist kültürü yansıtan materyallerin toplanmasına öncelik verilmektedir. Her yıl ortalama 50 antik ve 1.000'den fazla modern eser koleksiyona kazandırılmaktadır (National Museum of China, 2025).

### **3.5.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

Çin Ulusal Müzesi, Çin'in geleneksel kültürü, devrimci mirası ve çağdaş sosyalist değerlerini temsil eden birinci derece kurumsal bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Müze, bu üç ana eksenini hem koleksiyon politikası hem de sergi anlatısı üzerinden birleştirerek kamusal belleğin yeniden üretiminde merkezi bir rol üstlenmektedir. Kurum, yalnızca bir tarih ve sanat müzesi değil, aynı zamanda Çin'in ulusal "kültür salonu" olarak konumlandırılmakta; ideolojik temsiliyet işleviyle siyasi ve kültürel yönelimleri bir araya getirmektedir (National Museum of China, 2025).

Müzenin sergi stratejisi, kalıcı, özel ve geçici sergilerin çok boyutlu yapısı etrafında şekillenmektedir. Kalıcı sergiler arasında “Antik Çin”, “Yeniden Canlanma Yolu” ve “Yeni Çağda Yeniden Canlanma Yolu” başlıklı tematik anlatılar yer almaktadır. Bu sergiler, geleneksel, devrimci ve sosyalist kültürün aktarımını hedeflemekte; aynı zamanda temel sosyalist değerlerin tanıtımında etkili bir araç olarak kullanılmaktadır (National Museum of China, 2025).

Özel sergiler arasında Çin antik bronzları, Buda heykelleri, nefrit eserler, porselenler, diplomatik hediyeler ve modern Çin sanat eserleri gibi koleksiyonlar yer almaktadır. Müze yılda 40’tan fazla geçici sergi düzenlemekte; bu sergiler arasında hem kendi küratörlüğünü üstlendiği hem de uluslararası mübadeleyle gerçekleştirilen etkinlikler yer almaktadır. 2018 yılında müze, 8,61 milyon ziyaretçi ile rekor düzeye ulaşmıştır. “Büyük Reform” sergisi tek başına 4,23 milyon ziyaretçi ağırlamış ve hem medya ilgisi hem de kamu tepkisi bakımından yeni bir ölçüt oluşturmuştur (National Museum of China, 2025).

#### **3.5.5.1. Müzenin Halk İçin Erişilebilirliği**

Çin’de kamu müzeleri için 2008 yılında yürürlüğe giren genel politika doğrultusunda, Çin Ulusal Müzesi de tüm ziyaretçilerine ücretsiz giriş olanağı sunmaktadır. Bu uygulama, müzenin kamu hizmeti niteliğini pekiştirmekte ve kültürel katılımın önündeki ekonomik engelleri azaltmayı hedeflemektedir. Ancak ücretsiz girişe rağmen, müzeyi ziyaret edebilmek için önceden çevrimiçi rezervasyon yapılması zorunludur. Ziyaretçiler, rezervasyon işlemlerini müzenin resmi web sitesi veya WeChat üzerinden gerçekleştirebilmektedir. Biletler, ziyaret tarihinden en erken yedi gün, en geç bir gün öncesine kadar temin edilebilmektedir (National Museum of China, 2025).

Müze ayrıca, hem bireysel hem de grup ziyaretçileri için çeşitli rehberlik hizmetleri sunmaktadır. Kalıcı sergiler ve önemli geçici sergiler için gönüllü rehberler aracılığıyla ücretsiz rehberlik, ayrıca profesyonel anlatıcılar eşliğinde ücretli yorumlama hizmetleri sağlanmaktadır. Bu

hizmetler, müzenin eğitici misyonunu güçlendiren araçlar olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanında, ziyaretçilere sesli rehber cihazları da sunulmakta; bu cihazlar 40 RMB karşılığında kiralanabilmekte ve 100 RMB depozito ile temin edilmektedir. Ayrıca tekerlekli sandalye ve bebek arabası gibi erişim destek ekipmanları, 500 RMB depozito karşılığında ücretsiz olarak sağlanmaktadır (National Museum of China, 2025).

Müzedede uygulanmakta olan ziyaretçi kuralları da erişilebilirlik ilkeleri çerçevesinde belirlenmiştir. Tüm ziyaretçilerin geçerli bir kimlik belgesi sunmaları ve güvenlik kontrolünden geçmeleri zorunludur. Bu düzenlemeler, hem eserlerin korunmasını sağlamakta hem de ziyaret deneyimini güvenli ve sürdürülebilir kılmaktadır (National Museum of China, 2025).

Sonuç olarak, Çin Ulusal Müzesi erişilebilirlik politikaları açısından çağdaş müzecilik normlarına uygun şekilde yapılandırılmakta; dijitalleşme, fiziksel erişim ve kamu hizmeti odaklı uygulamalarıyla geniş bir kullanıcı kitlesine hitap etmektedir.

### **3.5.5.2. Eğitim ve Akademik Araştırmalara Katkısı**

Çin Ulusal Müzesi, yalnızca sergileme ve koleksiyon yönetimi gibi temel müzecilik işlevleriyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda akademik bilgi üretimi ve uluslararası kültürel iş birlikleri bağlamında da etkin bir rol üstlenmektedir. Müze, güçlü bir araştırma kadrosuna ve zengin kaynaklara sahip olması nedeniyle, Çin'de müzecilik alanındaki akademik üretimin öncülerinden biri olarak değerlendirilmektedir (National Museum of China, 2025).

Müze bünyesinde gerçekleştirilen akademik yayıncılık faaliyetleri, kurumsal bilgi birikiminin bilimsel camiaya aktarılmasını hedeflemektedir. Bu çerçevede, müze uzmanları tarafından hazırlanan araştırma makaleleri, kataloglar ve tematik sergi kitapları, gerek ulusal

gerekse uluslararası düzeyde yayımlanmakta; bu yayınlar aracılığıyla Çin medeniyetinin çok katmanlı tarihsel birikimi bilimsel bir çerçeve içinde temsil edilmektedir (National Museum of China, 2025).

Çin Ulusal Müzesi, araştırma faaliyetlerini yalnızca kendi kadrosuyla sınırlı tutmamakta; aynı zamanda Çin'deki yükseköğretim kurumları, araştırma enstitüleri ve diğer müzelerle ortak projeler geliştirerek disiplinler arası iş birliklerini teşvik etmektedir. Bu bağlamda, lisansüstü araştırma programları, bilimsel sempozyumlar ve akademik atölyeler düzenlenmekte; müze, aynı zamanda BRICS Müzeler Birliği ve İpek Yolu Uluslararası Müzeler Ağı gibi uluslararası platformlarda da aktif bir konumda yer almaktadır (National Museum of China, 2025).

Müzenin uluslararası iş birlikleri, yalnızca bilimsel düzeyde değil, aynı zamanda kültürel diplomasi alanında da işlevsel bir rol oynamaktadır. Özellikle reform ve dışa açılma politikalarının kırkıncı yılı dolayısıyla düzenlenen "Great Reform" sergisi, hem yurtiçinde hem de yurtdışında büyük ilgi görmüş; bu tür tematik sergiler aracılığıyla Çin'in modernleşme sürecine dair tarihsel anlatıların uluslararası izleyiciye aktarılması hedeflenmiştir (National Museum of China, 2025).

Tüm bu faaliyetler, Çin Ulusal Müzesi'ni yalnızca bir kültür kurumu olmanın ötesine taşıyarak, aynı zamanda bir bilgi üretim merkezi ve kültürel temsil platformu haline getirmektedir. Böylece müze, yalnızca geçmişin bir vitrini değil, çağdaş akademik tartışmaların da üretildiği bir merkez olarak konumlanmaktadır (National Museum of China, 2025).

Çin Ulusal Müzesi, akademik yayıncılık ve araştırma faaliyetleri kapsamında önemli çalışmalara imza atmaktadır. Müze, kendi bünyesinde "Journal of National Museum of China" adlı bir dergi yayımlamaktadır. Bu dergi, müzenin resmi web sitesinde listelenmekte olup, içerikleri hakkında detaylı bilgiye ulaşmak mümkündür (National Museum of China, 2025).

Ayrıca, müze 2019 yılında 39 kitap ve 324 makale yayımlamış, 17 kitap ve katalog basmıştır. Bu yayınlar, müzenin araştırma ve akademik katkılarının bir göstergesidir (National Museum of China, 2025).

Müze, araştırma faaliyetlerini desteklemek amacıyla çeşitli araştırma kurumları ve uzmanlarla iş birliği yapmaktadır. Bu kapsamda, müze bünyesinde "Museum Management Research" gibi araştırma enstitüleri bulunmaktadır (National Museum of China, 2025).

Sonuç olarak, Çin Ulusal Müzesi, akademik yayıncılık ve araştırma projeleriyle Çin'in kültürel mirasının korunması ve tanıtılmasına önemli katkılarda bulunmaktadır.

### **3.5.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Çin Ulusal Müzesi, yalnızca fiziksel mekânda değil, aynı zamanda dijital platformlar aracılığıyla da geniş bir kamusal erişim ağı oluşturarak çağdaş müzecilik pratikleriyle uyumlu bir yönelim sergilemektedir. Müzenin resmi web sitesi, hem yerli hem de uluslararası kullanıcılar için zengin içerik sunmakta; koleksiyonlardan akademik yayınlara, sergi bilgilerine kadar çok çeşitli veriye çevrimiçi erişim imkânı sağlamaktadır. Bu sayede müze, coğrafi sınırların ötesinde küresel bir kamusal alan işlevi görmektedir (National Museum of China, 2025).

Kurum, özellikle dijitalleşme sürecinde çevrimiçi koleksiyon veritabanlarını erişime açarak kullanıcıların arkeolojik eserlerden modern sanat objelerine kadar pek çok materyale uzaktan erişimini mümkün kılmaktadır. Bu içerikler, yalnızca görsel düzeyde değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve teknik bilgilerle desteklenerek sunulmaktadır. Benzer biçimde, müzenin yayıncılık faaliyetleri de dijital ortama taşınmakta; kuruma ait olan "Journal of National Museum of China" gibi akademik süreli yayınlara internet üzerinden ulaşılabilir. Bu uygulamalar, hem araştırmacılar hem de genel izleyici kitlesi için bilgiye erişimi kolaylaştırmakta ve dijital kültürel katılımı artırmaktadır (National Museum of China, 2025).

Müze ayrıca sanal sergiler yoluyla da mekânsal erişim sınırlarını aşmaktadır. Fiziksel olarak müzeyi ziyaret etme imkânı bulunmayan kullanıcılar için çevrimiçi turlar ve üç boyutlu sergi deneyimleri sunulmakta; böylece mekânın temsili dijital ortamda yeniden üretilebilmektedir. Bu yaklaşım, hem eğitimsel hem de kültürel açıdan kapsayıcı bir strateji olarak değerlendirilmektedir (National Museum of China, 2025).

Dijitalleşme politikası yalnızca web sitesi ile sınırlı kalmamakta, sosyal medya platformları üzerinden yürütülen etkileşimli içeriklerle de desteklenmektedir. Özellikle 2020 yılında kullanıma açılan İngilizce WeChat hesabı (“NationalMuseumOfChina”), uluslararası kullanıcı kitlesiyle etkileşimi artırmayı hedeflemektedir. Bu platform aracılığıyla metin, görsel, video ve sesli içeriklerden oluşan multimedya paylaşımlar yapılmakta; “A Journey Through Time” gibi dizilerle Çin medeniyetine ilişkin bütüncül bir anlatı sunulmaktadır (National Museum of China, 2020).

Müze içi hizmetler de dijital olanaklarla desteklenmektedir. Multimedya rehber cihazları, mobil uygulamalar aracılığıyla sağlanan sesli anlatımlar ve QR kod temelli yönlendirme sistemleri, ziyaretçilerin bireysel deneyimlerini derinleştirmektedir. Tüm bu dijital uygulamalar, müzenin yalnızca kültürel mirasın sergilendiği bir alan olmaktan öteye geçerek, bilginin üretildiği, paylaşıldığı ve dönüştürüldüğü bir kültürel platforma evrilmesini mümkün kılmaktadır (National Museum of China, 2025).

Sonuç olarak, Çin Ulusal Müzesi’nin dijitalleşme ve yeni medya stratejileri, çağdaş müzecilik anlayışına uygun biçimde bilgiye açık erişim, küresel görünürlük ve kültürel katılım ilkeleri doğrultusunda şekillenmektedir. Müze, bu sayede yalnızca ulusal düzeyde değil, uluslararası alanda da etkili bir kamusal aktör konumuna gelmektedir.

#### 4. MODERN DÖNEMDE YENİLENEN KAMUSAL MÜZE ANLAYIŞI

Müze olgusunun tarihsel süreç içerisindeki dönüşümü, yalnızca sergilenen nesnelere biçimini ya da sergileme yöntemlerini değil; aynı zamanda bu kurumların toplumsal işlevlerini, yönetsel yapılanmalarını ve kültürel temsil biçimlerini de derinden etkilemiştir (Bennett, 1995; Hooper-Greenhill, 1992). İlk dönemlerde seçkin kesimlerin bilgiye ve prestije erişimini simgeleyen yapılardan ibaret olan müzeler, zamanla kamusal fayda temelli işleyen ulusal kurumlara; ardından ideolojik mesaj taşıyan kültürel organizasyonlara ve nihayetinde dijital teknolojilerin şekillendirdiği çok kanallı etkileşim alanlarına evrilmiştir (Duncan, 1995; Varutti, 2014). Bu doğrultuda müzeler, artık yalnızca geçmişin belgelerini sunan statik yapılar değil; aynı zamanda kültürler arası iletişimi kolaylaştıran, toplumsal hafızayı yapılandıran ve küresel düzeyde stratejik rol üstlenen çok işlevli kurumlar olarak değerlendirilmektedir (Denton, 2014).

19. yüzyıl boyunca, tarih bilinci daha da güçlenmiş, eserlerin tematik olarak bir araya getirilmesi yoluyla "tarih müzesi" kavramı doğmuştur (Şapolyo, 1936). Aynı yüzyılda yaşanan sanayi devrimi, müzecilik alanında yeni temalar ve türler ortaya çıkmasına neden olmuş, bilim ve teknoloji müzeleri gibi yeni müze kategorileri doğmuştur (Karabıyık, 2007: 11). Artık yalnızca dini temalarla sınırlı kalmayan müzeler, modern müzeler olarak anılmış ve çoğunlukla ulusal kültür inşa etme amacıyla kurulmuştur (Artun, 2006: 35).

Modern müzeciliğin önemli bir boyutu olan vakıf müzeciliği, günümüzde giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Bu anlayışın öncüsü olarak kabul edilen Smithsonian Enstitüsü, 1846 yılında Smithson ailesinin bağışıyla kurulmuş; bugün on altı müze, araştırma merkezleri, bir kütüphane ve televizyon kanalı ile yılda yaklaşık 25 milyon ziyaretçiye hizmet vermektedir (Yücel, 1999).

Bu dönemde müzecilik, yalnızca koleksiyon sergilemekten ibaret olmayıp, toplumun eğitimine katkı sağlamayı da amaçlamıştır. Sergilenen eserler, toplumların geçmiş yaşam tarzlarını, sanat anlayışlarını ve kültürel değerlerini yansıtarak, estetik gelişimi ve tarih bilincini desteklemektedir (Atasoy, 1999).

Modern müzeler yalnızca sergi alanı değil; kütüphane, laboratuvar, eğitim merkezleri ve araştırma birimlerini de içeren kapsamlı kültürel kurumlar olarak yapılandırılmıştır (Başaran, 1996). Müze eğitimi ilk kez ABD’de başlamış, sonrasında İngiltere ve Almanya’da gelişerek günümüzde bağımsız bir bilim dalı hâline gelmiştir (Yücel, 1999).

Modern müzecilik, doğa ve toplumun evrimsel süreçlerinde elde edilen verilerin korunarak gelecek nesillere aktarılmasını hedefler. Bu amaç doğrultusunda, eserlerin restorasyonu ve konservasyonu için uzman ekipler oluşturulmuş, koleksiyonların bilimsel yöntemlerle korunması sağlanmıştır (Atasoy, 1994).

Özellikle teknolojinin gelişmesiyle birlikte, müzelerin ziyaretçiyle olan iletişimini güçlendirmesi zorunlu hâle gelmiştir. Koleksiyonların etkili sunumu için geleneksel yöntemlerin yanı sıra dijital araçlar da kullanılmaktadır (Erbay, 1998).

Ayrıca modern müzecilikte, ziyaretçi psikolojisinin anlaşılması ve sergilenen objelerin kültürel bağlamda açıklanması büyük önem taşır. Bu kapsamda, müzelerde maketler, görseller ve açıklayıcı panolarla eserlerin hikâyeleri desteklenmektedir (Atasoy, 1994). "Yaşayan müzecilik" anlayışı da bu dönemde öne çıkmış, döneme özgü dekorlar ve kostümler kullanılarak ziyaretçilere interaktif deneyimler sunulmuştur (Cameron, 1982).

Çağdaş müzecilik anlayışı, müzelerin yalnızca teknik ve ekonomik yönlerine odaklanmasını yetersiz görmekte; insan, toplum ve duygusal dinamiklerin de yönetimde dikkate alınmasını savunmaktadır (Miller, 1980). Bu nedenle modern müzelerde, halkla ilişkiler ve toplumla doğrudan iletişim çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır (Acar, 1996).

Finansal zorluklar yaşayan müzeler, farklı yaş gruplarına hitap eden programlar geliştirmekte zorlanmış; buna çözüm olarak çocuk müzeleri veya çocuklara yönelik sergiler düzenlenmiştir (Erkanal, 1988).

Modern müzeler, artık yalnızca geçmişin korunmasına değil; toplumla aktif etkileşim kurmaya, yeni mesajlar üretmeye ve sosyal-kültürel işlevler üstlenmeye odaklanmaktadır.

Bu amaçla, müze yönetiminde "müze işletmeciliği" kavramı ön plana çıkmıştır (Atasoy, 1999).

Günümüz müzeleri, milli kimlik bilincinin geliştirilmesi, kültürel mirasın korunması ve kuşaklar arası bilgi aktarımını sağlamak gibi önemli işlevler üstlenmektedir (Başaran, 1995; Başaran, 1996).

Madran (Buyurgan ve Mercin, 2005) çağdaş müzeyi; toplumun hizmetinde olan, halka açık, bilgi toplayan, koruyan ve paylaşan, kar amacı gütmeyen ve sürekli gelişen bir kurum olarak tanımlamaktadır. Onur'a (2014) göre ise müzeler, düşüncelerin, görüşlerin ve kültürel hafızanın şekillendirdiği canlı mekânlar olarak değerlendirilmektedir.

20. yüzyılın sonlarına kadar müzeler, daha çok tarihi ve kültürel mirası koruyan yapılar olarak değerlendirilmiştir. Bu modern müzeler, ziyaretçileri geçmiş ile bugün arasında düşünsel bir köprü kurmaya teşvik etmiş; sanat, bilim ve kültürel üretim alanlarına yönelerek toplumda ulusal kimlik bilincinin güçlendirilmesine katkı sağlamıştır. Aynı zamanda, farklı kültürlerle ait eserlerin sergilenmesi ve bu sergiler aracılığıyla gelir elde edilmesi de müzeciliğin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır (Maleuvre, 1999: 15).

Bu çerçevede, 21. yüzyılda dikkat çeken en güncel gelişmelerden biri, müzelerin kendi sınırlarını aşarak farklı coğrafyalarda yeni temsil yapıları, yani şubeleşmiş versiyonlar kurmalarıdır. Örneğin Louvre Abu Dhabi, bu yeni yönelimin öncü örneklerinden biri olarak, müzeyi yalnızca koleksiyon sergileyen bir kurum olmaktan çıkararak, onu aynı zamanda kültürel marka, uluslararası aktör ve kimi zaman politik sembol haline getirmektedir (Bouchenaki, 2012). Benzer şekilde, Guggenheim Vakfı'nın çeşitli şehirlerde açtığı müzeler, kültürün yalnızca korunacak bir miras değil; yeniden yapılandırılacak ve yayılacak bir değer olduğunu ortaya koymaktadır (McClellan, 2008). Bu örnekler, müze anlayışının geçirdiği dönüşümün yeni bir evresini işaret etmektedir.

Günümüzde müze şubeleşmesi, yalnızca kültürel eserlerin korunması ya da tanıtılması amacıyla değil; aynı zamanda kültürel diplomasi, ekonomik yatırım ve yumuşak güç stratejileri doğrultusunda tasarlanmakta ve uygulanmaktadır (Luke, 2002). Bu

uygulamalar, yerel kültürel dinamiklerle etkileşim kurarken aynı zamanda küresel düzeyde kabul görmüş norm ve estetiklerle uyum içinde hareket eden hibrit modellerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Handler, 1993). Bu bağlamda, ilk bölümde ayrıntılı biçimde ele alınan tarihsel ve kurumsal gelişim çizgisi, yalnızca bir arka plan sunmakla kalmamakta; aynı zamanda müze şubeleşmesi gibi güncel stratejilerin tarihsel sürekliliğini ve ideolojik altyapısını anlamayı mümkün kılmaktadır.

Bu nedenle, çalışmanın bu ikinci bölümünde, geçmişten günümüze müzelerin geçirdiği kurumsal ve kavramsal dönüşümün bir uzantısı olarak şubeleşme uygulamaları analiz edilecektir. Bu yaklaşım, müzelerin yalnızca tarihsel yapılar değil; aynı zamanda günümüz dünyasında esnek, katılımcı ve çok merkezli kültürel yapılar haline geldiklerini ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Modern müzelerin ulusötesi genişleme politikaları kapsamında önemli bir örnek teşkil eden Louvre Müzesi ele alınacaktır. Küresel ölçekte etkisi bulunan bu kurum, yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği bir yapı olmanın ötesinde, tarihsel süreçte ulusal kimliğin inşasında ve kültürel temsilde belirleyici rol üstlenmiştir. Bu doğrultuda, bölümün ilk kısmında Louvre Müzesi'nin tarihsel gelişimi, kurumsal yapısı ve kültürel-politik işlevi ayrıntılı biçimde incelenecektir.

İzleyen kısımda ise, 21. yüzyılda müzelerin giderek artan ölçekte başvurduğu şubeleşme stratejileri bağlamında, Louvre'un farklı bir coğrafyada gerçekleştirdiği genişleme girişimi olan Louvre Abu Dhabi mercek altına alınacaktır. Bu çerçevede, söz konusu şubeleşmenin ardındaki ekonomik, kültürel ve ideolojik dinamikler değerlendirilecek; Louvre Abu Dhabi'nin kuruluş süreci, sergileme anlayışı, mekânsal tasarımı ve evrensellik iddiası üzerinden analiz edilerek, modern müzeciliğin ulusötesi yönelimleri ile kurumsal kimlik ilişkisi tartışmaya açılacaktır.

#### 4.1. Louvre Müzesi

1789 Fransız Devrimi, yalnızca siyasal yapıyı değiştirmekle kalmamış, müzecilik anlayışında da köklü bir dönüşüm başlatmıştır. Devrim sonrasında, 1792 yılına kadar, kralın saraylarına ve bu saraylardaki özel koleksiyonlara el konulmuş; böylece bu eserler halkın ortak malı ilan edilmiştir (Abt, 2006: 128). Monarşinin sona ermesiyle birlikte, Fransa'da saraylar ve içlerindeki sanat eserleri kamuya açılmış, böylece müze kavramı yeni bir anlam kazanmıştır. Bu süreçte Louvre Sarayı da, kraliyet ailesine ait bir özel galeri olmaktan çıkarak, halkı eğitmek ve kültürel bilinci artırmak amacıyla müzeye dönüştürülmüştür (Hooper-Greenhill, 1999: 29).

Fransa Kralları XIV. Louis ve François'nın yanı sıra aristokratlara ait koleksiyonlar da devrimle birlikte kamulaştırılmış, bu koleksiyonlar Louvre Müzesi'nin (Fotoğraf 9) ve diğer Fransız müzelerinin temelini oluşturmuştur (Yücel, 1999: 22). Bu dönemde devlet tarafından yönetilen koleksiyonlar, yalnızca kültürel birer birikim değil, aynı zamanda dönemin politik ve toplumsal atmosferinin de bir yansıması olmuştur. Başlangıçta bir saray işlevi gören Louvre, böylece kamuya açık sergilerin yapıldığı modern bir müze kimliğine kavuşmuştur.



Fotoğraf 1. Louvre Müzesi dış cepheden görünüm



Fotoğraf 1.1. Louvre Müzesi içerisinde bir görünüm

#### 4.1.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu

Louvre Müzesi'nin tarihsel gelişimi, özellikle 16. yüzyıldan itibaren “Büyük Proje” (Grand dessein) olarak adlandırılan bir mimari ve siyasi tasavvurun izinde şekillenmiştir. Bu proje, sadece bir saray inşa etmeyi değil, aynı zamanda Fransa'nın kültürel ve politik büyüklüğünü simgeleyecek bir yapı oluşturmayı amaçlamıştır (Stogova, 2023, s. 65). Henri IV döneminde Louvre ve Tuileries Sarayı arasında kurulan fiziksel bağlantı, bu büyük planın ilk somut adımı olarak kabul edilir (Stogova, 2023, s. 67–68).

17.yüzyılda, Louis XIII ve Louis XIV dönemlerinde sarayın farklı bölümlerinde genişletme ve yeniden inşa çalışmaları gerçekleştirilmiş, ancak dönemin siyasi çalkantıları nedeniyle planların önemli kısmı yarım kalmıştır. Özellikle Fronde isyanları, bu projelerin durmasına neden olmuş ve Louvre'un “tamamlanamayan” bir yapı olarak algılanmasına zemin hazırlamıştır (Stogova, 2023, s. 72–74).

18.yüzyılda ise bu “tamamlanamamışlık” söylemi, yalnızca fiziksel bir eksiklik olarak değil, aynı zamanda kamusal ve kültürel bir eleştiri aracı olarak kullanılmıştır. Étienne La Font de Saint-Yenne gibi düşünürler, sarayın ihmal edilmesini hükümetin sanata ve halka karşı ilgisizliğiyle ilişkilendirmiştir. Bu durum, Louvre'un yalnızca mimari değil, aynı zamanda politik ve ideolojik bir temsil aracı hâline gelmesine yol açmıştır (Stogova, 2023, s. 80–82).

Sarayın kamuya açık bir müzeye dönüştürülmesi süreci ise Fransız Devrimi sonrasında hız kazanmıştır. 1793'te devrimci hükümet, Louvre'u halka açarak “Musée Central des Arts” adıyla bir kamu kurumu hâline getirmiştir. Ancak Stogova'nın belirttiği gibi bu dönüşüm, devrimle sınırlı kalmamış; daha önceki yüzyıllarda sarayın sanat, bilim ve entelektüel etkinliklerin merkezi hâline gelmesiyle hazırlanan zemin üzerinde gerçekleşmiştir (Stogova, 2023, s. 78–79).

Sonuç olarak, Louvre'un tarihsel gelişimi, sadece mimari bir yapı olarak değil; aynı zamanda Fransız ulusunun kimlik, güç ve kültür politikalarıyla doğrudan bağlantılı, çok katmanlı bir temsil alanı olarak ele alınmalıdır.

#### **4.1.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı**

Yönetimsel olarak da önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Saint-Yenne'in 18. yüzyıl ortalarında yaptığı eleştirilerde (aktaran Stogova, 2023, s. 81), Louvre'un uzun süre yalnızca kraliyet ailesinin değil, seçkin sınıfların da keyfine hizmet eden bir yapı olarak kaldığı, sanat eserlerinin uygun şekilde korunmadığı ve düzenli olarak sergilenmediği belirtilmiştir. Bu söylemler, daha sonra müzenin kamusal niteliğini güçlendirecek reformların zeminini oluşturmuştur.

Devrim sonrası dönemde Louvre, yalnızca bir sergi mekânı değil, aynı zamanda eğitici ve temsili bir kuruma dönüşmüştür. Stogova (2023, s. 82), bu yeni yönetim modelinin, koleksiyonların kamu hizmetine sunulması, bilimsel olarak sınıflandırılması ve estetik değerlerinin korunmasına yönelik ilkeler üzerine kurulduğunu ifade eder. Bu anlayış, modern müzeciliğin temel dinamiklerini oluşturacak biçimde, daha sonraki kamu müzeleri için örnek teşkil etmiştir.

Louvre Müzesi'nin organizasyonel yapısı, modern bir kamu müzesine dönüşmeden önce çok işlevli bir devlet mekânı olarak şekillenmiştir. Özellikle Louis XIV döneminde, saray yalnızca kraliyet ailesine hizmet veren bir konut olmanın ötesine geçmiş; bilim ve sanat alanında faaliyet gösteren birçok kurum burada yer almaya başlamıştır. 1672'den itibaren Louvre, Fransız Akademisi, Resim ve Heykel Akademisi, Mimarlık Akademisi, Bilimler Akademisi gibi kurumlara ev sahipliği yapmış; bunun yanı sıra Kraliyet Matbaası ve Kraliyet Tıp Cemiyeti gibi yapılar da sarayın içinde konumlandırılmıştır (Stogova, 2023, s. 78–79).

Louis XIV, bu süreçte çeşitli sanatçı ve akademisyenlere Louvre’da daireler tahsis etmiş; böylece saray, kültürel üretimin doğrudan desteklendiği bir merkez hâline gelmiştir. Yine bu dönemde kralın özel koleksiyonları belirli ziyaretçilere açılmış, bu da Louvre’un yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda entelektüel ve estetik bir ağ olarak işlediğini göstermektedir (Stogova, 2023, s. 79).

Stogova, François Bluche’un değerlendirmesini aktararak, Louis XIV’ün Versailles’a taşınmasına rağmen Louvre’u "ulusun malı" olarak tanımlamasının simgesel önemine dikkat çeker. Bluche’a göre bu tutum, Louvre’un yalnızca monarşinin değil, ulusun temsil alanı olarak değerlendirilmesini sağlamış; kamusal aidiyetin önünü açmıştır (Bluche 1998: 198, akt. Stogova, 2023, s. 79).

Bu bağlamda, Louvre’un organizasyonel yapısı zamanla yalnızca yönetsel değil, ideolojik bir dönüşüm de geçirmiştir. Kurumun fiziksel sınırlarının ötesinde, sanat ve bilimin merkezileştiği bir “kamusal alan” olarak yeniden konumlandırılması, Fransız kamu müzeciliğinin temel taşlarını oluşturmuştur (Stogova, 2023, s. 79).

#### **4.1.3. Siyaset ve Kültürel Politikadaki Rolü**

Louvre Müzesi, yalnızca önemli sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapmakla kalmayıp, aynı zamanda Fransız siyasi söyleminin ve kültürel politikalarının oluşumunda merkezi bir rol oynamıştır. A. V. Stogova’nın da işaret ettiği gibi, Louvre’un sürekli “tamamlanmamış” bir yapı olarak kalması, zaman içinde devlet gücü ile halk arasındaki ilişkinin bir metaforu hâline gelmiştir. Bu doğrultuda, sarayın inşası yalnızca mimari bir etkinlik olarak değil, aynı zamanda siyasi meşruiyetin kültürel alanda temsili olarak değerlendirilmiştir.

18.yüzyılda, Louvre’un tamamlanmasına yönelik çağrılar, Fransız kamuoyunda ulusal bilinçlenmenin bir göstergesi olarak görülmüş ve

mutlak monarşinin halk üzerindeki sorumluluğunun sorgulanmasına imkân tanımıştır. Özellikle Voltaire ve Saint-Yenne gibi düşünürler, Louvre'un yalnızca kralın iktidarını değil, halkın ortak yararını temsil edecek şekilde yeniden düzenlenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Voltaire, bu bağlamda, sarayın artık monarşik otoritenin bir simgesi olmaktan çıkarılıp, kamu yararını yansıtması gerektiğini belirtmiştir (Stogova, 2023, s. 86).

La Font de Saint-Yenne, 1747'de kaleme aldığı eserinde, Louvre'daki sanat eserlerinin sadece kraliyete değil, tüm Fransız halkına ait olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre, sanatın işlevi "kraliyet ihtişamını" vurgulamak değil, ulusun büyüklüğünü ve medeni ilerlemesini görünür kılmak olmalıdır. Bu doğrultuda, Louvre'un mimari yapısının ve sergilediği koleksiyonların, Fransız toplumunun kültürel olgunluğunu yansıtması gerektiğini savunmuştur (La Font de Saint-Yenne, 1747; akt. Stogova, 2023, s. 80–82).

François Bluche'un değerlendirmesinde ise Louis XIV'ün Louvre'u ulusa "armağan ettiğini" ilan etmesi, sarayın kolektif bir mülkiyet anlayışı içinde yeniden konumlandırılmasına imkân vermiştir. Bluche, Versay Sarayı'nın görkemine rağmen, Louvre'un ulusal bir simgeye dönüşmesini Louis XIV'ün en önemli siyasi başarılarından biri olarak tanımlar (Bluche, 1998: 198; akt. Stogova, 2023, s. 79).

Sonuç itibarıyla Louvre, Fransa'da devlet ile halk arasındaki ilişkiyi mekânsal düzeyde temsil eden önemli bir araç hâline gelmiştir. Sarayın mimari yapısı ve tarihsel gelişimi, zamanla ulusun kültürel ve siyasal gücünü yansıtan ideolojik bir platforma dönüşmüştür. Stogova, Louvre'un tamamlanma tartışmalarını bu bağlamda bir "medenileşme alegorisi" olarak değerlendirir ve müzenin bu süreçte kamusal ve kültürel bir güç odağına evrildiğini belirtir (Stogova, 2023, s. 66).

#### 4.1.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni

Louvre Müzesi'nin koleksiyonlarının oluşumu, tarihsel süreçte hem politik gelişmelere hem de kültürel politikalara sıkı sıkıya bağlı şekilde ilerlemiştir. A. V. Stogova'nın belirttiği gibi, başlangıçta Louvre'daki sanat eserleri, kraliyet ailesinin ve aristokrasinin özel koleksiyonları olarak sarayda muhafaza edilmekteydi. Ancak 18. yüzyıl ortalarında, sanat eserlerinin yalnızca seçkinlere değil, tüm halka ait olması gerektiği yönünde bir bilinç gelişmeye başlamıştır (Stogova, 2023, s. 81–82).

Bu değişim özellikle Étienne La Font de Saint-Yenne'in 1747 tarihli eleştirileriyle ivme kazanmıştır. Saint-Yenne, Louvre'da bulunan kraliyet koleksiyonlarının düzensiz bir şekilde saklandığını ve sistematik bir kataloglama eksikliği olduğunu dile getirmiştir. Ona göre, bu koleksiyonların düzenlenerek bir "Kraliyet Galerisi" kurulmalı ve böylece sanat eserleri yalnızca sarayın değil, Fransız ulusunun ortak malı olarak kabul edilmeliydi (La Font de Saint-Yenne, 1747; akt. Stogova, 2023, s. 81). Bu yaklaşım, Louvre'un bir kamu müzesi hâline gelmesinin ideolojik temelini oluşturmuş; böylelikle koleksiyonlar ulusal bir kimliğin ve kültürel ilerlemenin sembolü hâline gelmiştir.

Günümüzde Louvre'un koleksiyonları, yalnızca tarihi süreç içerisinde oluşmuş eski eserlerden ibaret değildir; aynı zamanda sürekli gelişen ve uluslararası düzeyde korunan bir veri tabanı tarafından yönetilmektedir. Resmî Louvre Müzesi verilerine göre, koleksiyon veri tabanı 500.000'den fazla sanat eserini kapsamaktadır. Bu eserler, müzenin dokuz küratöryal departmanının (Yakın Doğu Antikaları; Mısır Antikaları; Yunan, Etrüsk ve Roma Antikaları; Bizans ve Doğu Hristiyan Sanatı; İslam Sanatı; Resimler; Orta Çağ, Rönesans ve Modern Heykel; Baskılar ve Çizimler; Orta Çağ, Rönesans ve Modern Dekoratif Sanatlar) envanterlerinde kayıtlıdır. Ayrıca, 2004 yılından itibaren Louvre'a idari olarak bağlanan

Musée National Eugène-Delacroix koleksiyonları da bu veri tabanına dahildir (Louvre Museum, 2024).

Veri tabanında, II. Dünya Savaşı sonrasında kurtarılan ve Musées Nationaux Récupération (MNR) programı kapsamında iade edilen eserler de yer almaktadır. Bu eserler, Fransa Kültür Bakanlığı'nın Rose Valland veri tabanında da erişime açılmıştır (Louvre Museum, 2024).

Louvre'un koleksiyon veri tabanı, yalnızca Paris'teki ana müzede sergilenen eserleri değil; diğer Fransız ve yabancı kurumlardan uzun süreli ödünç alınan ya da başka yerlerde sergilenen eserleri de içermektedir. Örneğin, British Müzesi ve Heraklion Arkeoloji Müzesi gibi kurumlarla yapılan işbirlikleri doğrultusunda eser değişimi gerçekleştirilmiştir. Eserlerin mevcut konum bilgileri, her bir kayıt altında ayrıca belirtilmektedir (Louvre Museum, 2024).

Koleksiyon veri tabanının hazırlanması, küratörler, araştırmacılar, belge yöneticileri ve envanter sorumlularından oluşan uzman bir ekip tarafından yürütülmekte ve günlük olarak güncellenmektedir. Bu süreç, Koleksiyonlar Destek Departmanı tarafından bilimsel ve operasyonel olarak koordine edilmekte; ayrıca IT birimi de teknik destek sağlamaktadır (Louvre Museum, 2024).

Kullanıcılar için geliştirilen çeşitli araştırma araçları sayesinde, koleksiyonlar içerisinde detaylı aramalar yapılabilmekte, eserler farklı kategorilere, dönemlere, sanatçılara ve konumlara göre filtrelenebilmekte ve sonuçlar veri dosyası (CSV) formatında dışa aktarılabilir. Ayrıca, koleksiyon veritabanındaki her bir eser kaydı benzersiz bir URL ile tanımlanmaktadır (Louvre Museum, 2024).

Sonuç olarak, Louvre Müzesi'nin koleksiyonları, başlangıçta monarşik iktidarın prestij göstergesi olarak şekillenirken, 18. yüzyıldan itibaren kamu yararı ve ulusal kimlik idealleri doğrultusunda evrilmiş ve

günümüzde uluslararası standartlarda yönetilen, dinamik ve bilimsel temellere dayalı bir müze koleksiyonuna dönüşmüştür

#### **4.1.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

Louvre Müzesi, sanatı yalnızca fiziksel mekânla sınırlı bırakmamakta; aynı zamanda dijital ortamda da geniş kamusal erişim olanakları sunarak modern müzecilik anlayışını desteklemektedir. Müzenin resmi internet sitesinde açıklandığı üzere, Louvre, koleksiyonlarına hem müze ziyaretçileri hem de çevrimiçi kullanıcılar için kapsamlı bir şekilde erişim sağlamaktadır (Louvre Museum, 2024).

Fiziksel erişim açısından Louvre, yıl boyunca geniş ziyaret saatleri sunmakta ve farklı yaş gruplarına, öğrencilere ve özel gereksinimleri olan bireylere yönelik erişilebilirlik düzenlemeleri yapmaktadır. Özellikle genç ziyaretçiler ve öğrenciler için belirli zamanlarda ücretsiz giriş olanakları sağlanmakta; ayrıca eğitim programları, rehberli turlar ve atölye çalışmaları ile sanatın farklı yaş ve ilgi gruplarına yayılması hedeflenmektedir (Louvre Museum, 2024).

Sonuç olarak, Louvre Müzesi'nin benimsediği kamusal erişim politikası, sanat eserlerinin yalnızca fiziksel bir mekânda sergilenmesinin ötesine geçerek, koleksiyonları küresel ölçekte erişilebilir kılmayı hedeflemekte ve böylece kültürel demokratikleşmeye katkıda bulunmaktadır.

Louvre Müzesi, sadece sanat eserlerinin sergilendiği bir mekân olmanın ötesinde, akademik araştırmaların ve eğitsel faaliyetlerin desteklendiği çok yönlü bir kültürel kurum kimliği taşımaktadır. Müzenin resmi internet sitesinde de vurgulandığı üzere, Louvre, çeşitli eğitim, araştırma ve bilimsel iş birliği programları aracılığıyla bilgi üretimini ve kültürel mirasın korunmasını teşvik etmektedir (Louvre Museum, 2024).

Müze bünyesinde faaliyet gösteren École du Louvre, sanat tarihi, arkeoloji, müzecilik ve kültürel miras yönetimi alanlarında lisans ve yüksek lisans dereceleri sunmaktadır. Öğrencilere koleksiyonlar üzerinde uygulamalı çalışma fırsatları sağlanmakta; eğitim süreci doğrudan müze deneyimiyle bütünleştirilmektedir (Louvre Museum, 2024).

Araştırma alanında ise, Louvre'un sahip olduğu Koruma ve Araştırma Merkezi (Centre de Conservation du Louvre), sanat eserlerinin korunması ve restorasyonu için bilimsel çalışmalar yürütmekte ve akademisyenlere araştırma desteği sunmaktadır (Louvre Museum, 2024). Bu merkez, müzenin koleksiyonlarının uzun vadeli korunmasını sağlamakla kalmayıp, konservasyon bilimi ve sanat tarihi araştırmaları için uluslararası düzeyde iş birliklerine de açık bir ortam sunmaktadır.

Louvre ayrıca, uluslararası müzelerle iş birlikleri gerçekleştirerek kültürlerarası bilimsel iletişimi güçlendirmektedir. Örneğin, The Metropolitan Museum of Art gibi kurumlarla yapılan ortak projelerde, antik dönem koleksiyonları üzerine yeni akademik bağlantılar kurulmuş, sergiler düzenlenmiş ve disiplinlerarası çalışmalar teşvik edilmiştir (Louvre Museum, 2024).

Akademik araştırmaları desteklemek amacıyla Louvre, Elahe Omidyar Mir-Djalali Fonu aracılığıyla özellikle Yakın Doğu Antikaları ve İslam Sanatı alanlarında araştırmacılara burs sağlamaktadır. Bu burslar, genç akademisyenlerin müze koleksiyonları üzerinde kapsamlı bilimsel çalışmalar yapmalarına imkân tanımaktadır (Louvre Museum, 2024).

Müzenin eğitim vizyonu yalnızca yükseköğretim düzeyinde kalmayıp, toplumun geniş kesimlerine yöneliktir. Louvre, gençler, öğrenciler, öğretmenler ve erişimi sınırlı topluluklar için özel eğitim programları geliştirmiş; rehberli turlar, atölye çalışmaları ve interaktif öğrenme platformlarıyla kültürel mirasın yaygınlaştırılmasına katkı sağlamıştır (Louvre Museum, 2024).

Son olarak, Louvre Müzesi, bilimsel bilgi paylaşımını teşvik etmek amacıyla koleksiyonlarına ilişkin kapsamlı veri tabanlarını çevrimiçi ortamda erişime açmış ve sanat tarihi araştırmaları için önemli bir dijital kaynak haline gelmiştir. Kullanıcılar, koleksiyon veri tabanı üzerinden eserler hakkında detaylı bilgilere ulaşabilmekte, gelişmiş arama araçlarıyla içerikleri filtreleyebilmekte ve araştırma verilerini dışa aktarabilmektedir (Louvre Museum, 2024).

Sonuç olarak, Louvre Müzesi'nin akademik ve eğitsel çalışmalara sağladığı katkılar, sadece sanatın korunması değil, kültürel bilginin üretimi ve küresel ölçekte paylaşımı açısından da kritik bir rol oynamaktadır.

#### **4.1.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Louvre Müzesi, dijitalleşme stratejileri kapsamında sanat eserlerini yalnızca fiziksel mekânda sergilemekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda koleksiyonlarını ve içeriklerini dijital ortama taşıyarak küresel düzeyde erişilebilir kılmayı hedeflemiştir. 2021 yılında başlatılan çevrimiçi koleksiyon platformu aracılığıyla, müzenin 500.000'den fazla eseri dijital veri tabanında herkesin erişimine açılmıştır. Bu veri tabanı yalnızca Louvre'un ana koleksiyonlarını değil, 2004 yılında idari olarak Louvre'a bağlanan Musée National Eugène-Delacroix'daki eserleri de kapsamaktadır. Koleksiyon arayüzü kullanıcı dostu bir şekilde tasarlanmış; eserlerin sanatçısı, dönemi, türü ve bulunduğu konum gibi kriterlerle filtrelenmesini mümkün kılmıştır (Louvre Museum, 2024). Bu platformda yer alan her bir eser kaydı, kalıcı bir bağlantı (ARK protokolü) ile tanımlanarak akademik ve bilimsel kullanımlar için güvenilir erişim sağlamaktadır.

Dijital platformun yanı sıra, Louvre'un resmi internet sitesi Fransızca, İngilizce, İspanyolca ve Çince gibi farklı dillerde içerik sunarak, çok uluslu ve çok dilli bir kullanıcı kitlesine hitap etmektedir. Bu sayede hem uluslararası sanatseverlerin hem de araştırmacıların müze kaynaklarına

erişimi kolaylaştırılmıştır (Louvre Museum, 2024). Müze ayrıca dijital yayınlar, sergi katalogları ve akademik metinlerle araştırma faaliyetlerine katkı sunmakta, çeşitli interaktif eğitim materyalleri ve çevrimiçi turlar ile fiziksel olarak müzeye ulaşamayan ziyaretçilere alternatif deneyimler sunmaktadır. Özellikle sanal tur sistemleri sayesinde ziyaretçiler, müzenin galeri ve salonlarını çevrimiçi olarak gezebilmekte, eserler hakkında detaylı bilgiler edinebilmektedir. Bu tür dijital araçlar, yalnızca estetik erişimi değil, aynı zamanda kültürel eğitimi de desteklemektedir.

Bunların yanı sıra, müze dijital altyapısını geliştirmek amacıyla uluslararası teknoloji firmalarıyla iş birlikleri gerçekleştirmekte, kullanıcı deneyimini sürekli iyileştirmeyi hedeflemektedir. Örneğin Accenture Interactive ile yürütülen iş birliği, Louvre'un dijital stratejisini yeniden yapılandırarak, hem çevrimiçi kullanıcı arayüzünün hem de içerik erişiminin daha verimli hale getirilmesini sağlamıştır (Accenture, 2019). Sonuç olarak, Louvre'un dijital erişilebilirlik politikası, yalnızca müze ziyaretini kolaylaştırmakla kalmayıp, aynı zamanda sanat eserlerinin bilimsel araştırmalarda kullanılmasını ve kültürel mirasın daha geniş bir kitleye ulaştırılmasını mümkün kılmaktadır.

#### **4.2. Louvre Abu Dhabi Müzesi**

Louvre Abu Dhabi'nin hikâyesi, 2007 yılında Birleşik Arap Emirlikleri (BAE) ile Fransa arasında imzalanan benzersiz bir hükümetler arası anlaşmayla başlamıştır. Bu stratejik ortaklık, BAE'nin kültürel gelişim hedefleri ile Fransa'nın uzun yıllara dayanan müzecilik deneyimini bir araya getirmiş ve bu birleşim, Saadiyat Adası'nda evrensel bir müze inşa edilmesi fikrine hayat vermiştir (Louvre Abu Dhabi, 2024).



Fotoğraf 2. Louvre Abu Dhabi, dış cepheden görünüm



Fotoğraf 2.1. Louvre Abu Dhabi, içeriden görünüm

#### **4.2.1. Kuruluş Süreci, Misyonu ve Vizyonu**

Louvre Abu Dhabi, Birleşik Arap Emirlikleri ile Fransa arasında imzalanan bir kültürel iş birliği anlaşması kapsamında 2017 yılında açılmıştır. Müze, Fransız Müzeler Ajansı'nın danışmanlığında geliştirilmiştir. Jean Nouvel tarafından tasarlanan Louvre Abu Dhabi binası, modern mimariyle geleneksel Orta Doğu estetik anlayışını bir araya getirerek, özellikle çöl ortamını simgeleyen büyük kubbesiyle ikonik bir yapı hâline gelmiştir. Nouvel'in tasarımı, Abu Dhabi'nin "farklı bir ışık altında" parlayacağını ve ziyaretçilere geçmiş uygarlıkların hazinelerini yeni bir bakışla keşfetme fırsatı sunacağını vurgulamaktadır (Cotter, 2017, akt. Yanar, Karadeniz & Tekkök Karaöz, 2021, s. 2). 2017 yılında açılan ve 55 galeri ile 23 sergi alanından oluşan bu müze, mimar Jean Nouvel tarafından tasarlanmış olup, BAE'nin coğrafi özelliklerinden ilham alarak çöl güneşini içeri alacak şekilde yapılandırılmıştır (Karadeniz, 2018, s. 143).

Sylvester (2009:2) tarafından ifade edildiği üzere, Louvre Abu Dhabi, uluslararası ilişkilerin modern bir yansıması ve sanat ile müze bağlamının önemli bir örneğidir. Birleşik Arap Emirlikleri'nin en büyük kültürel yatırımı olarak, BAE ile Fransa arasındaki anlaşma doğrultusunda 2007 yılında temelleri atılan Louvre Abu Dhabi, tıpkı Abu Dhabi emirliği gibi "dünyaya açık bir vizyona sahip" olup, hem temsil ettiği kültürler hem de ziyaretçi çeşitliliği açısından hoşgörülü bir yaklaşım benimseyerek kültürlerarası etkileşimi güçlendirmeyi amaçlayan bir müze olarak öne çıkmaktadır (Mubarak ve Martinez, 2017, s. 4).

#### **4.2.2. Müze Yönetimi ve Organizasyon Yapısı**

Kurumsal olarak Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi Kültür ve Turizm Dairesi'ne bağlı olmakla birlikte, Fransa tarafından oluşturulan Agence France-Muséums'un danışmanlık desteğiyle yönetilmektedir. Müzenin koleksiyon politikası, 1970 tarihli UNESCO sözleşmesi esas alınarak

şekillendirilmiş; sanat eserlerinin edinimi ise Abu Dhabi ve Fransa'dan uzmanların yer aldığı bir edinim komitesi tarafından yürütülmektedir. Komite başkanlığını BAE Kültür ve Turizm Dairesi Başkanı HE Mohamed Al Mubarak üstlenirken, Louvre Müzesi Başkanı Laurence des Cars başkan yardımcısı olarak görev yapmaktadır (Louvre Abu Dhabi, 2024). Bu yapı, hem yerel hem de uluslararası aktörlerin kolektif katkısıyla oluşturulmuş şeffaf ve uzman temelli bir yönetim modelini işaret eder.

#### **4.2.3. Siyaset ve Kültürel Politikadaki Rolü**

Louvre Abu Dhabi'nin açılışı, yalnızca bir kültür projesi değil; aynı zamanda stratejik bir kültürel diplomasi hamlesi olarak değerlendirilmelidir. Dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Emmanuel Macron'un da ifade ettiği gibi, Louvre Abu Dhabi, "kültürün bölünmeye karşı bir kalkan" olduğunu ve insanlığın sanat ve eğitim yoluyla evrensel değerlere ulaşabileceğini kanıtlayan önemli bir girişimdir (Macron, 2017, akt. Yanar, Karadeniz & Tekkök Karaöz, 2021, s. 5).

Louvre Abu Dhabi, adını ve bazı eserlerini Louvre Paris'ten almasına rağmen, kendi kimliğini inşa ederek evrensel kültürel mirasın önemli bir taşıyıcısı olmayı amaçlamaktadır. Dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Emmanuel Macron'un da belirttiği gibi, bu girişim insanlığın eğitim ve sanat alanında ulaştığı en yüksek seviyeyi temsil etmekte ve kültürel mirasın küresel düzeyde paylaşımına hizmet etmektedir (Macron, 2017, akt. Yanar, Karadeniz & Tekkök Karaöz, 2021, s. 5).

#### **4.2.4. Koleksiyon Politikaları ve Eserlerin Kökeni**

Fransa'nın önde gelen kültür kurumlarından - Musée d'Orsay, Centre Pompidou, Fransa Ulusal Kütüphanesi, Ulusal Asya Sanatları Müzesi, Versailles Sarayı Müzesi ve Rodin Müzesi gibi müzelerden - geçici olarak 300 nesne ödünç alınmıştır. Aynı zamanda, satın alma, bağış veya Louvre

Paris koleksiyonlarından sağlanan 600 kalıcı eser ile koleksiyon zenginleştirilmiştir (Yanar, Karadeniz & Tekkök Karaöz, 2021, s. 2).

#### **4.2.5. Kamusal Erişim ve Eğitsel Misyonu**

Müze, "evrensel müzecilik" anlayışıyla, insanlığın kültürel hikâyesini zamana ve mekâna bağlı kalmadan anlatmayı amaçlamaktadır. Sergileme yöntemi coğrafi bölgelere göre değil, tarihsel bir düzlemde yapılandırılmıştır. Bu yaklaşım sayesinde ziyaretçiler, farklı medeniyetlerin ve kültürel geleneklerin birbirleriyle kurduğu teması daha net algılayabilmekte; sanat ve kültür tarihine çok katmanlı bir bakış açısıyla yaklaşabilmektedir (Louvre Abu Dhabi, 2024).

#### **4.2.6. Dijitalleşme ve Yeni Medya Kullanımı**

Louvre Abu Dhabi, yalnızca fiziksel mekânda sergi sunmakla sınırlı kalmayan, aynı zamanda dijital teknolojileri etkin biçimde kullanan çağdaş bir müze modeli olarak öne çıkmaktadır. Müze, kamusal erişimi artırmak amacıyla dijitalleştirme stratejilerini çeşitlendirerek sanatı daha geniş kitlelere ulaştırmayı hedeflemektedir. Bu çabanın temelinde, erişilebilirliği artırma, kültürel katılımı teşvik etme ve eğitim olanaklarını yaygınlaştırma vizyonu yer almaktadır (Louvre Abu Dhabi, 2024).

Ziyaretçiler, müzenin mobil uygulaması aracılığıyla hem fiziksel hem dijital mekânlarda interaktif haritalar, sesli rehberler ve koleksiyon bilgilerine erişebilmektedir. Özellikle yapay zekâ destekli "Art Scan" özelliği sayesinde, ziyaretçiler eserleri mobil cihazlarıyla tarayarak eserin bağlamı, sanatçısı ve tarihçesi hakkında bilgi alabilmektedir (Louvre Abu Dhabi, 2024). Bu uygulamalar yalnızca müze içerisindeki deneyimi zenginleştirmekle kalmamakta, aynı zamanda dijital okuryazarlık yoluyla kültürel erişimi desteklemektedir.

Louvre Abu Dhabi, fiziksel olarak müzeyi ziyaret edemeyen kullanıcılar için sanal turlar düzenleyerek kapsayıcı bir dijital erişim politikası yürütmektedir. Müze eğitmenleri eşliğinde sunulan bu 360 derece sanal geziler, izleyicilere hem kalıcı koleksiyonlara hem de özel sergilere dair ayrıntılı bilgi sunar. Sanal turların Arapça, İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça, Hintçe ve Mandarin gibi farklı dillerde sunulması ise Louvre Abu Dhabi'nin kültürel çeşitliliğe verdiği önemin bir göstergesidir (Louvre Abu Dhabi, 2024).

Dijitalleşme stratejisi, yalnızca erişim değil, aynı zamanda eğitime katkı ekseninde de genişletilmiştir. Müze, çocuklar için hazırladığı "Adventures in the Museum" adlı podcast serisiyle dijital öğrenmeyi desteklemekte; öğretmen ve öğrencilere yönelik olarak geliştirdiği çevrimiçi eğitim materyalleriyle sanat tarihi ve kültürel miras konularında pedagojik içerikler sunmaktadır (Louvre Abu Dhabi, 2024). Bu tür uygulamalar, müzenin yalnızca ziyaretçiyi değil, aynı zamanda öğrenen toplumu da hedeflediğini göstermektedir.

Sonuç olarak, Louvre Abu Dhabi'nin dijitalleşme politikası, çağdaş müzeciliğin erişim, eğitim ve kültürel kapsayıcılık ilkeleriyle doğrudan örtüşmektedir. Müze, dijital araçları hem fiziksel ziyaretin bir tamamlayıcısı hem de bağımsız bir kültürel platform olarak konumlandırarak, sanatın ve bilginin demokratikleşmesine katkı sunmaktadır.

## 5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışma kapsamında yapılan analizler, müzelerin tarihsel evrimi ile günümüzdeki küresel stratejilerinin nasıl şekillendiğini çok boyutlu bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Bu çalışmada sırasıyla Britanya Müzesi, Prado Müzesi, Kunstkamera Müzesi, Altes Müzesi, Çin Ulusal Müzesi, Louvre Müzesi ve Louvre Abu Dhabi Müzesi incelenmiş; her müze, tarihi gelişimi, kuruluş süreci, misyon ve vizyonu, yönetim yapısı, koleksiyonlarının içeriği, koleksiyon edinme yöntemleri, yeni medya ve dijitalleşme

uygulamaları gibi başlıklar altında sistematik olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, tüm müzeler için aynı sorular sorularak tutarlı bir karşılaştırma yapılması amaçlanmıştır.

Tezin temel sorusu olan “Tarihsel süreçte değişen toplumsal ve ekonomik dinamikler, müzelerin küresel stratejilerini nasıl şekillendirmiş ve bu bağlamda şubeleşme olgusu, özellikle Louvre Abu Dhabi örneğinde nasıl bir dönüşüm geçirmiştir?” sorusu doğrultusunda ulaşılan bulgular, hipotezi büyük ölçüde desteklemiştir. Müzeler, tarih boyunca toplumsal ve ekonomik değişimlere paralel olarak dönüşüm geçirmiş, özellikle 21. yüzyılda küresel kültürel aktörler olarak şubeleşme stratejilerine yönelmişlerdir. Bu süreçte Orta Doğu, kültürel sermayeye dayalı yeni bir güç merkezi olarak öne çıkmış ve uluslararası müzeler aracılığıyla kültürel diplomasi araçlarını aktif bir şekilde kullanmaya başlamıştır.

Günümüzde bazı müzeler, salt kültürel kurumlar olmaktan çıkarak, küresel markalar gibi hareket eden çok uluslu yapılar hâline gelmiştir. Bu markaların farklı coğrafyalarda faaliyet göstermeleri ise çoğunlukla karmaşık yasal süreçleri ve siyasi müzakereleri beraberinde getirmektedir. Louvre Müzesi'nin Paris'teki merkezinden başlayarak Abu Dhabi'deki şubesine kadar uzanan uluslararasılaşma süreci, bu yeni dönüşümün en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Özellikle Louvre Müzesi örneği üzerinden yapılan değerlendirmeler, Louvre'un Abu Dhabi'deki varlığı ile birlikte kurumsal kimliğini ve uluslararası etkisini köklü biçimde yeniden tanımladığını göstermektedir. Louvre, Guggenheim'ın çok şubeli modeli yerine, ulusal ve uluslararası politikalarından nispeten bağımsız, özgün bir çok mekânlı müze yapısı geliştirmiştir. Markanın itibar aktarımı süreci, 1980'lerden itibaren Fransız kültür politikalarının ve Birleşik Arap Emirlikleri'nin küresel konumlanma stratejilerinin etkisiyle şekillenmiştir. Louvre'un evrensellik iddiası da, kültürel mirasın klasik müze sınırlarının ötesine taşınarak farklı jeopolitik bağlamlarda kullanılması üzerinden tartışmalı bir boyut kazanmıştır.

Louvre'un uluslararasılaşması, yalnızca müze ziyaretçilerinin geldiği coğrafi kaynaklarla değil, aynı zamanda yürütülen arkeolojik kazılar, düzenlenen sergiler, uluslararası müzelerle yapılan iş birlikleri ve içinde bulunduğu uzman ağları ile de yakından ilişkilidir.

Tüm bunların ötesinde, Louvre'un Fransa'nın kültürel dış politikasındaki etkin rolü de bu sürecin bir başka boyutunu oluşturmaktadır.

Ancak bu uluslararasılaşma süreci, özellikle küreselleşmenin genel bağlamında değerlendirildiğinde, kimi zaman idealize edilmiş bir görünüm de taşıyabilir. Louvre, tarihsel olarak Batılı bir kurumdur ve uzun süre boyunca benzersiz bir örnek olarak kalmıştır. Bugün geldiği noktada ise, koleksiyonlarının kamuya ait ve devredilemez olduğu Fransız müzelerinden farklı olarak, özel bir kurum olan Guggenheim modeline yakın bir ekonomik yapıyı takip etmektedir.

2017 yılında açılan Louvre Abu Dhabi örneği, Birleşik Arap Emirlikleri'nin küreselleşme sürecindeki yerini farklı bir boyutuyla ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Louvre'un mekânsal bağımsızlaşması yalnızca bir müzenin fiziksel genişlemesi anlamına gelmemekte, aynı zamanda müzeciliğin uluslararası ilişkilerle doğrudan temas ettiği yeni bir jeopolitik ve kültürel sahne yaratmaktadır. Bu süreç, kültürel mirasın küresel düzeyde yeniden konumlanması, uluslararası diplomasiye hizmet etmesi ve müzelerin ekonomik ve kültürel sermaye araçları olarak işlev görmesi bakımından dikkat çekicidir.

Ayrıca kültürel varlıkların farklı zaman ölçeklerinde dolaşıma girmesi (kısa ve uzun vadeli ödünç verme uygulamaları) Fransa gibi ülkelerin diplomatik etki sahasını genişletmesine katkı sağlamakta; kültürel mirasın, sadece korunması gereken bir değer değil, aynı zamanda ekonomik ve politik anlamda pazarlanan bir unsur haline geldiğini göstermektedir.

Bunların yanı sıra, bu tez çalışmasında müze kavramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşüm de ele alınmış; özellikle kamusal müzelerin nasıl bir evrim yaşadığı ve günümüzde nasıl bir konumda oldukları incelenmiştir. Müze, artık yalnızca eserlerin sergilendiği ve korunduğu bir mekân olmanın ötesine geçmiş; dijitalleşme, yeni medya uygulamaları ve küresel ağ stratejileriyle birlikte uluslararası ilişkiler, kültürel diplomasi ve ekonomik rekabet sahnesinde aktif bir aktör hâline gelmiştir. Bu dönüşüm, müzelerin

toplumla kurduğu ilişkiyi derinleştirmiş, aynı zamanda onları çağın yeni dinamiklerine uyum sağlayan yaşayan kurumlar haline getirmiştir.

Elde edilen bulgular dođrultusunda, műzelerin nűműzdeki dönemde yalnızca kűltűrel mirası koruyan yapılar olarak deđil, aynı zamanda kűltűrel diplomasi ve uluslararası stratejik etkileřimlerin aktif aktörleri olarak daha belirgin bir konuma ulařacakları ngrűlmektedir. Özellikle Birleřik Arap Emirlikleri gibi Orta Dođu űlkelerinin sanat ve kűltűr alanında yűkselen etkisi, Avrupa bařta olmak űzere çeřitli devlet műzelerinin űbeleřme stratejilerini yeniden gözden geçirmelerine yol açabilecektir. Bu bađlamda, műzelerin gelecekte uluslararası sahnede daha esnek, yenilikçi ve çok merkezli yapılar geliřtirerek, sadece kűltűrel miras koruyucuları deđil, aynı zamanda kűresel kűltűr politikalarının aktif űreticileri olmaları gerektiđi dűřnűlmektedir.

## KAYNAKÇA

ABT Jeffrey, “The Origins of the Public Museum”, *A Companion to Museum Studies*, Ed. Sharon Mcdonald 2006, 115-135, Blackwell Publishing

Accenture Newsroom. (2019). *The Louvre revamps its digital strategy*. <https://newsroom.accenture.com> (Erişim tarihi 25 Nisan)

Apollo Magazine. (2024, August 29). British Museum Western Range galleries architectural competition: Shortlisted entries. Apollo Magazine <https://www.apollo-magazine.com/british-museum-western-range-galleries-architectural-competition-shortlisted-entries/>, (Erişim tarihi: 3 Mart 2025)

Artun, Ali (2006) Sanat Müzeleri 1, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2012). *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I*. İstanbul: İletişim.

Archiseek. (t.y.). 1828 – Altes Museum, Berlin. <https://web.archive.org/web/20150603141142/http://two.archiseek.com/2010/1828-altes-museum-berlin/>, (Erişim tarihi: 20 Mart 2025)

Başaran, Cevat (1995) Arkeolojiye Giriş I-II, 2.Baskı, Aşiyen Kitabevi, Erzurum.

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.

Bluche, F. (1998). *Louis XIV*. Paris: Fayard.

Bouchenaki, M. (2012). The Louvre Abu Dhabi and the challenge of intercultural dialogue. *Museum International*, 64(1-4), 41–49.

British Museum. (n.d.). *The British Museum*. <https://www.britishmuseum.org/>Calvo Serraller, F. (2019). A brief history of the Prado Museum. *An. hist. arte*, 29, 57-82. (Erişim tarihi: 3 Mart 2025).

Chauvin, A. (2013). *Le Louvre: du palais au musée, de l’Ancien Régime à la Révolution*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (CTHS).

Denton, K. A. (2014). *Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China*. University of Hawai‘i Press.

Dostal, Halilhan, (2017). *Koleksiyon Bilince ve Yönetimi (Güncel Sanat Vitrinleri)*, Galeri Selvin Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul

- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge.
- El País. (2024, December 9). El Museo del Prado supera su r cord con 3.258.328 visitantes en 2024. El Pa s. Retrieved March 16, 2025, <https://elpais.com/cultura/2024-12-09/el-museo-del-prado-supera-su-record-con-3258328-visitantes-en-2024.html>, (Erişim tarihi: 9 Mart 2025)
- Encyclop dia Britannica. (2025). Golden Age: Spanish literature. Encyclop dia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Golden-Age-Spanish-literature> (Erişim tarihi: 9 Mart 2025)
- Encyclop dia Britannica. (2025). Museums in London. Encyclop dia Britannica. <https://www.britannica.com/place/London/Museums>, (Erişim tarihi: 3 Mart 2025)
- Genim, Sinan (1998) ‘‘Müze Esinevi’’ 4. Müzecilik Semineri Bildiriler, s.47-50.
- Gerçek, Ferruh (1999) Türk Müzeciliği, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1.Baskı, Ankara.
- Handler, R. (1993). An anthropology of memory and museums. *Museum Anthropology*, 16(1), 4–5.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge.
- IO Blog (2024). <https://www.ifonly.net/blog/the-louvre-abu-dhabi-more-than-a-museum> (Erişim tarihi: 20 Mayıs 2025).
- İnel, Berke (1998) ‘‘Amerika Birleşik Devletleri’nde, Sanat Müzelerindeki Sanat Etkinlikleri, Koruma ve Onarımla İlgili Periyodik alışmalar ve Sergilemedeki Planlamar’’ 4. Müzecilik Semineri Bildiriler, s. 24-29.
- Karabıyık, Ayfer (2007), ağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye’deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış
- Karadeniz, C. ‘‘Birleşik Arap Emirlikleri’nde Kültürel Miras ve Müzeler.’’ *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 20 (2018): 137-148.
- Kunstkamera Museum (2025). *Kunstkamera*. <https://www.kunstkamera.ru/en/> (Erişim tarihi: 5 Mart)
- La Font de Saint-Yenne, E. (1747). *R flexions sur quelques causes de l’ tat pr sent de la peinture en France*. Paris

Lemos, F. (2011). Modos de habitar a história ou filosofia, cultura e arquitetura na fundação do Altes Museum de Berlim. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 19(2).

Luke, T. W. (2002). *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*. University of Minnesota Press.

Louvre Museum. (2024). *Visit the Louvre*. <https://www.louvre.fr/en>

Louvre Abu Dhabi, *Our Story*. <https://www.louvreabudhabi.ae/en/about-us/our-story> (Erişim tarihi: 25 Nisan 2025).

McClellan, A. (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. University of California Press.

Moyano, S. (1990). Quality vs. History: Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy. *The Art Bulletin*, 72(4), 585–608.

Mubarak, K. M. E. H.; Martinez, J. L. (2017). *Louvre Abu Dhabi: Masterpieces of the collection*. Abu Dhabi and Paris: SKIRA.

Museo del Prado. (2025). History of the museum. Museo del Prado Official Website. <https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>, 9 Mart 2025 tarihinde erişildi.

National Museum of China. (2020, November 26). A journey through time: Exploring 5,000 years of civilization with the National Museum of China's WeChat account. [http://en.chnmuseum.cn/home\\_527/news/202011/t20201126\\_248173.html](http://en.chnmuseum.cn/home_527/news/202011/t20201126_248173.html) (Erişim tarihi: 20 Mart 2025)

National Museum of China. (2025). About the NMC. [http://en.chnmuseum.cn/about\\_the\\_nmc\\_593/about\\_the\\_nmc\\_594/201911/t20191122\\_173221.html](http://en.chnmuseum.cn/about_the_nmc_593/about_the_nmc_594/201911/t20191122_173221.html) (Erişim tarihi: 28 Mart 2025)

Portús, J. (2018). *Museo del Prado Museo (1819-2019): Un lugar de memoria*.

Royal Assent. (1963). *British Museum Act 1963*. UK Government.

Staatliche Museen zu Berlin. (t.y.). *Altes Museum - Profile*. <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alters-museum/about-us/profile/>, (Erişim tarihi: 20 Mart 2025)

Stiftung Preußischer Kulturbesitz. (2018). *Benutzungsordnung / Museum regulations*. Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Stogova, A. V. (2023). *The Louvre: Narratives of Incompleteness and Cultural Politics of Representation*. Moscow State University Journal of Cultural Studies, 18(3), 65–89.

Sylvester, D. (2009). *Louvre Abu Dhabi: A New Museum for a New Age*. Abu Dhabi Art Fair Catalogue.

Şapolyo, E. B., (1936). *Müzeler Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

The Art Newspaper. (2024, August 29). British Museum architects shortlisted for renovation competition of Western Range. The Art Newspaper <https://www.theartnewspaper.com/2024/08/29/british-museum-architects-shortliste-renovation-competition-western-range>, 3 Mart 2025 tarihinde erişildi.

The Trustees of the British Museum. (2020). British Museum management agreement 2016-2020. The British Museum.

The Trustees of the British Museum. (2024q). Acquisitions of objects for the collection. The British Museum.

The Trustees of the British Museum. (2024b). Annual Review 2022–23: Britain and beyond. The British Museum.

The Trustees of the British Museum. (2024c). Annual Review 2023–24: Britain and beyond. The British Museum.

The Trustees of the British Museum. (2024d). British Museum acceptance of donations and sponsorship policy. The British Museum.

The Trustees of the British Museum. (2024e). Reports and accounts for the year ended 31 March 2024. The British Museum.

Uçar Murat, (2019). “Türkiye’de Müzeciliğin Tarihsel Gelişiminin Kurumsal Bakış Açısıyla Analizi”, 27. Ulusal Yönetim ve Organizasyon Kongresi Bildiriler, s. 944-970, Antalya.

Uçankuş, Tahsin. (2000). *Bir İnsanlık ve Uygarlık Bilimi Arkeoloji*, 1. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

University of Cambridge. (2020, February 14). The Prado Museum: A 200-year story. University of Cambridge Language Collections Blog. <https://languagecollections-blog.lib.cam.ac.uk/2020/02/14/the-prado-museum-a-200-year-story/#:~:text=The%20Spanish%20Civil%20War%20marked,the%20majority%20of%20the%20artworks> (Erişim tarihi: 9 Mart 2025).

Varutti, M. (2014). *Museums in China: The Politics of Representation after Mao*. Boydell & Brewer.

Verneer Museum Architects, <https://vernerjohnson.com/portfolio/louvre-museum/> (Erişim tarihi: 20 Mayıs 2025).

Voltaire. (1764). *Dictionnaire philosophique*. Paris.

Wilson, D. M. (2002). *The British Museum: A history*. The British Museum Press.

Wu, Y. (2018). *The National Museum of China*

Yağcı, R. “Antik Çağ’da Müze Kavramı”. Maktal Cankö D. (Der) *Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar*, 2014 3-14. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Yanar, A., Karadeniz, C., & Tekkök Karaöz, B. (2021). *Müzelerin Geleceğine Dijital Bir Bakış: Bir Çevrim İçi Serginin Çağdaş Müzecilik Yaklaşımlarıyla Analizi*. UNIMUSEUM, 4(1), 1–9.

Yücel, Erdem, (1999). *Türkiye’de Müzecilik, Arkeoloji ve Sanat Yayınları* İstanbul.