

# UNIMUSEUM

Volume: 4

Issue: 2

E-ISSN 2651-3714

DEC 2021



## Official Journal



International University  
Museums Association Platform



International Museums and  
Museum Managers Platform



International Municipal  
Museums Association Platform



NIKART Platform



International Silkroad Artists  
Culture and Art Association Platform



International Silkroad Museums and  
Museum Researchers Association Platform



# UNIMUSEUM

International University Museums Association Platform  
Journal of Cultural Heritage

# UNIMUSEUM

## Targets and Scope

UNIMUSEUM is an international, scientific, open access periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is the official publication of NIKART and International University Museums Association Platforms UNIMUZED and it is published twice a year. The publication languages of the journal are English and Turkish.

UNIMUSEUM aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level on all fields of university museums. The journal publishes original research and review articles that are prepared in accordance with the ethical guidelines.

The scope of the journal includes but not limited to; museum studies, cultural heritage areas, university museums, museum management, museum education, museum planning, museum technology, museum marketing, collections and archives. The target audience of the journal includes specialists and professionals working and interested in all disciplines of university museums.

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

All manuscripts must be submitted via the online submission system, which is available at unimuzed.org. The journal guidelines, technical information, and the required forms are available on the journal's web page.

All expenses of the journal are covered by the NIKART. Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the UNIMUSEUM and NIKART editors, editorial board, and/or publisher; the editors and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials. All published content is available online, free of charge at unimuzed.org.



## UNIMUSEUM

International University Museums Association Platform

UNIMUSEUM'da yayınlanan makalelerin sorumluluğu imza sahiplerine aittir.

**All articles published in the journal are reserved.**

**Dergide yayınlanan tüm makalelerin her hakkı saklıdır.**

**Bu yayın hakkı UNIMUZED ve NIKART'a ait olup, istenildiğinde basılı yayın olarak da kullanılabilir.**

# UNIMUSEUM

Volume: 4 Issue: 2 E-ISSN 2651-3714

2021



Editor

Prof. Dr. Fethiye ERBAY

Editor

Assoc. Prof. Mutlu ERBAY

Correspondence Adress:

Uluslararası Üniversite Müzeleri Birliği  
Platformu  
Kültürel Miras Dergisi Editörlüğü

NİKART: Ortaklar Caddesi,  
Mecidiyeköy /İstanbul, Türkiye

Tel: 0212 347 38 15

Fax: 0212 288 76 02

E-mail: erbayf@boun.edu.tr

Project Coordinator/ Proje Koordinatörü:

Gülşah Gümüş –Alp Ender Erbay

Cover Design/ Kapak Tasarımı:

Helia Haji Jamshidi

Cover Photo/ Kapak Fotoğrafı:

Asst. Prof. Nüri Özer Erbay

© Copyright: All rights reserved/

UNIMUZED ve NİKART

UNIMUSEUM published twice a year/

International is a peer-reviewed journal

Editor: Prof. Dr. Fethiye ERBAY

Editor: Doç. Dr. Mutlu ERBAY

## Editorial Board/Yayın Kurulu

**Prof. Dr. Ayşenur CELAYİR**

University of Health Sciences, Hamidiye Medical Faculty, Turkey

**Prof. Dr. Aysel AZİZ**

İstanbul Yeniüyüzyıl University, Faculty of Cominication, Public Relations and Advertising, Turkey

**Prof. Dr. Ayla ERSOY**

Yeditepe University, Faculty of Fine Arts, Turkey

**Prof. Dr. Devrim MEMİŞ**

İstanbul University, Faculty of Aquatic Sciences Department of Aquaculture and Fish Diseases, Turkey

**Prof. Dr. Esin CAN**

Yıldız Technical University, İİBF, Management Department, Turkey

**Prof. Dr. Fethiye ERBAY**

İstanbul University, Museology Department, Turkey

**Prof. Dr. İsa BAŞLIOĞLU**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, /Artişt, Turkey

**Prof. Dr. Nurseli UYANIK**

İstanbul Teknik University, Faculty of Chemistry, Turkey

**Prof. Dr. Oya KINIKLI**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, /Artişt, Turkey

**Prof. Dr. Sevil GÜLÇÜR**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, /Archaeologışt, Turkey

**Prof. Dr. Sema BOLKENT**

İstanbul Cerrahpaşa Universit, Faculty of Medical, Turkey

**Prof. Dr. Sehban KARTAL**

İstanbul University, Faculty of Science, Department of Physics, Turkey

**Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, /Art Historian, Turkey

**Prof. Dr. Şebnem ARIKBOĞA**

İstanbul University, Faculty of Management, Turkey

**Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

İnönü University, Faculty Of Fine Arts And Design, Malatya, Turkey

**Assoc. Prof. Ahmet GÜLEÇ**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museologışt, Turkey

**Assoc. Prof. Alpaslan KUZUCU**

İstanbul Medeniyet University, Information and Document Management Dept., Turkey

**Assoc. Prof. Mutlu ERBAY**

Boğaziçi University, Head of Fine Arts Department, Turkey

**Assoc. Prof. Sevtap DEMİRCİ**

Boğaziçi University, Boğaziçi University, Atatürk İnstitute for Modern Turkish History, Turkey

**Assoc. Prof. Sadettin AYGÜN**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museologışt Turkey

**Assoc. Prof. Sibel Avcı TUĞAL**

Işık University Faculty of Fine Arts, Visual Communication Design Dept. Turkey

**Asişt. Prof. Işıl USTA**

Trakya Üniversitesi, Management Department, Turkey

**Asişt. Prof. Nuri Ozer ERBAY,**

İstanbul University – Museum Management Department, Turkey

**Asişt. Prof. Ozlem VARGÜN**

Yeni Yüzyıl University – Art And Design Faculty, Turkey

**Dr. Suna TÜKEL**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Turkey

**Dilara Patrica YILMAZ**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museologışt, Turkey

**Elif Lina COOK**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museologışt, Turkey

**Fazlı Talat SAKARYA**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museologışt, Turkey

**Yaşar ZEYNALOV**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museologışt, Turkey

Editor: Prof. Dr. Fethiye ERBAY

Editor: Doç. Dr. Mutlu ERBAY

## Editorial Board/Yayın Kurulu

**Prof. Dr. Günay Nizami GAFAROVA**

Azerbaijan University of Tourism and Management, Bakü, Azerbaijan

**Prof. Dr. Mehmet ASLAN**

Al-Farabi Kazakh National University, Almaty, Kazakhstan

**Prof. Dr. Tatlıgül KARTAYEVE**

Al-Farabi Kazakh National University, Archeology, Ethnology and Museology Dept, Almaty, Kazakhstan

**Prof. Dr. Teodora VALOVA**

Pleven medical University, Medical College, Pleven, Bulgaria

**Assoc. Prof. Günay Nizami GAFORAVA**

Azerbaijan University of Tourism and Management, Bakü, Azerbaijan

**Assoc. Prof. Milica JOTOV**

Belgrade University, Faculty of Philology, Belgrad, Serbia

**Assoc. Prof. Myrzahan EGAMBERDİYEV**

Al-Farabi Kazakh National University, Archeology, Ethnology and Museology, Almaty, Kazakhstan

**Dr. Aizhan B. SMAILOVA**

Al-Farabi Kazakh National University, Almaty, Kazakhstan

**Dr. Jelena SERATLIC**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Belgrade, Serbia

**Dossym ZIKIRIYA**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Almaty, Kazakhstan

**Figen HASANOVA**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Azerbaijan

**Golara TAVAKOLIAN**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Artist, Iran

**Hoda Ahmed Kamel ALY**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Egypt

**Kemal Adel Al-SHISHANI**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Jordan

**Magdalena NUNESKA**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Scopje, Makedonia

**Marijeta SIDOVSKI**

Gallery of Matica Srpska, Conservation Department, Serbia

**Mediha FISHEKQIU**

Museolojişt, Archeology Museum in Prizren, Kosova

**Ming Jung KANG**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, South Korea

**Muna Hajjar DAR**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Syria

**Nurserik ZHOLBARYS**

Kaz Museum Museolojişt, Saint Petersburg, Russia

**Olga Volgova THEOLGAVO**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Russia

**Osama El SHAFIEY**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Egypt

**Oksana LEGKA**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt Ukraine

**Petko YORDANOV**

Director of George Papazov Painting and Sculpture Museum, Bulgaria

**Shair KHAN**

Hazar University, Dhodial, Mansehra, Pakistan

**Temirlan Sarlybek UULU**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Manas, Biskek, Kirgiziştan

**Tiwiq MARIA**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Artist, Malaysia

**Yiannis KONTOVOS**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Artist, Greece

**HELIA HAJIJAMSHIDI**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Iran

**NAZRİN ALİZADE**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Azerbaijan

**AZER HASANOV**

Member of International University Museums Association Platform UNIMUZED, Museolojişt, Azerbaijan

# UNIMUSEUM

International University Museums Association Platform

Journal of Cultural Heritage

Vol: 4 Issue: 2 Page 56-100 (2021)

## **T**able of Contents/İçerik

### **Research Article/Araştırma Makaleleri**

#### **1-Ortam Odaklı Sanatta Tarihsel Süreç: Modernizm ve Eleştirel Düşünce**

Pages: 56-64

Özlem Vargün

#### **2-Yeni Medya Uygulamalarıyla Müzede Yeni Sergileme Biçimleri: Deneyim Odaklı**

Pages: 66-74

Gülçin Kubat

#### **3- Üniversite Müzeleri Bağlamında Anatomi Koleksiyonuna Örnek: Kriminal Antropoloji Müzesi**

Pages: 76-81

Gülhan Adışen

#### **4- Toplumsal Mirasın Aktarılmasında Müzelerin Rolü Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne Bağlı Müzeler Üzerine Bir Değerlendirme**

Pages: 82-95

Hüseyin Ateş, İsmail Hakkı Üzüm

#### **5- Sericulture Center of the Caucasus – Sheki, Azerbaijan**

Pages: 96-99

Nazrin Alizade

## ORTAM ODAKLI SANATA TARİHSEL SÜREÇ: MODERNİZM VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE

Özlem Vargün<sup>1</sup>

**Cite this article as:**

Vargün, Özlem. (2021). Ortam Odaklı Sanatta Tarihsel Süreç: Modernizm ve Eleştirel Düşüncenin. International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNIMUSEUM, 4 (2) İstanbul, Türkiye, 56-64.

### ABSTRACT

#### Historical Process to Site-Specific Art: Modernism and Critical Thinking

The first traces of Site-specific Art, which is identified with the space, can be found in cave paintings, as in most other disciplines. Site-specific Art, which is seen in houses and temples over time, takes part in the meaning of architecture as a part of it and an element that complements it. Folly architecture is the first breaking point of Site-specific Art that progresses in a functional line. However, this style is not a reckoning with the space, it is just the expression of a thought, belief, and dysfunctional architecture with a message. In re-readings of Site-specific Art, rarity cabinets are shown as the starting point of medium-oriented installations. However, the goal is not criticism, but exhibition. Dada movements are the first break in which media-oriented art comes to terms with the space and critical thoughts are put forward. With modernism, the former functional and pragmatic character of Site-specific Art changes; evolves into a critical and conceptual dimension. In the movements that emerged with modernism, the first examples of media-oriented art reckoning with the space appear on a larger scale by going out of the space in the Postmodern period. Site-specific Art which finds a new area of expression with a critical perspective, transforms into an art form where artists actively make space a part of their discourse. In this article, it is reinterpreted how Site-specific Art became dysfunctional in the period from Dada movements to Modernism until the 1950s, why it came to terms with the space and how it used the space. The structure that goes back and forth from holistic art to Surrealism, from functionality to critical thinking, and the forms of expression of Site-specific Art are examined. While one is concerned with giving a positive message to architecture with an aesthetic view, the other has a rebellion against questioning the space and the system. However, both try to add value to the space with an artistic touch.

Keywords: Site-specific Art, Cabinet de Curiosity, Gesamtkunstwerk, Site, Folly Architecture.

<sup>1</sup>-İstanbul Yeni Yüzyıl University, Faculty of Communication, Visual Communication Design Department

\* This article was produced from my proficiency thesis in Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Symbiosis of Object and Site at Site-Specific Art

Submitted : 06.03.2021

Accepted : 17.12.2021

Published online : 26.12.2021

Correspondence : Asst. Prof. Özlem Vargün

E-ISSN : 2651-3714

ORCID : 0000-0002-4803-5929

## Giriş

Ortam odaklı sanat eserleri bir yerin politik, tarihsel, estetik/fiziki niteliğine bağlı olarak belli bir mekân için üretilir ve mekân, eserin niteliği haline gelir. Yani eserin niteliği mekân-nesne simbiyozunu oluşturur ve artık nesne (eser) tek başına bir anlam ifade etmez (Vargün, 2018, s.1). Burada sanatsal simbiyoz oluşturan bir türün (nesne-eser) anlam bulması için diğer türe (mekân) bağlı olduğu kaştedilir. Örneğin Karyadit sütunlardan biri yok olursa bina çöker; mekânla kültürel ya da tarihsel bir ilişki kuran nesne başka bir mekânda yok olur ya da anlam değişir; dış mekânın rüzgarını kullanan bir nesne (eser) iç mekânda ses üretme özelliğinden mahrum kalır. Buradaki rüzgâr ve nesne arasındaki simbiyoz sanat üretimi için bir gerekliliktir. Sanatsal nesne rüzgâra ihtiyaç duyarken rüzgârın nesneye yaşamsal ihtiyacı yoktur. Bu bağ ortam odaklı sanat üretimi için kurulan bir ilişkidir.

Ortam odaklı eserlerin, tarihin ilk çağlarında duvar resimleri ve yerinde heykellerle ortaya çıktığı, Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlev ve yarar açısından etkin olarak kullanıldığı ve ortam odaklılığın ilk modellerini oluşturduğu söylenebilir. Ancak ortam odaklı sanatın pragmatik ve işlevsel özelliği Modernizm sonrası dönemde değişikliğe uğrar; artık mimarinin işlevsel bir parçası değil eleştirel ve kavramsal bir parçası haline gelir, özellikle Modernizm sonrası dönemde eleştirel bir yaklaşımla agresif bir döneme evrilir. Bu ortam odaklılığın yeni, eleştirel ve bağlamsal ilişkiler kurarak değişikliğe uğrayan formları, mekân algısını önemser, iki boyutlu yüzeyden, üç boyutlu mekâna yayılarak genişler. Ancak konu geniş kapsamlı olduğundan bu makalede modernizmden dönemden başlayarak ortam odaklı sanatın (mekân ve mimariyle kesiştiği noktalarda) 1950'lere kadar ele alınış biçimleri incelenmiştir.

## Modernizm ve Ortam Odaklı Sanat

Modernizm, akıl çağına geçiş, özgür ve bireysel düşüncenin önem kazanması, sanayileşme, burjuvazinin yükselmesi, teknolojinin gelişimi ve yabancılaşma, savaşlar ve daha birçok etmen eş zamanlı birçok akımın ortaya çıktığı ve çok yönlü radikal yapılanma süreçlerine girildiği bir dönemdir. Bir yandan sanayileşme ve makineleşmeye karşı "Sanat ve Zanaat" hareketleri; sanatı, hayatı ve mimarlığı uyumlu bir süreç sokmaya çalışırken; Gesamtkunstwerk fikrinin gelişmesine katkıda bulunur, diğer yandan sanat, hayat ve makinelerin uyumlu birlikteliğini savunan Bauhaus ekolü ortaya çıkar, öte yandan sanata karşı olan güven savaşlarla azalır, burjuvazi ve sanatın metalaşmasına tepkiler artar; böylece geleneklere ve kurumlara tepkiler yükselir. Bu süreçte ortam odaklı üretilen sanatın estetik, işlevsel, uyumlu yapısı değişir; eleştirel, tepkisel hatta düşmanca bir kimliğe bürünerek sınırlarını ve anlamını sorgulamaya başlar. Öte yandan inançlar sanatın orta-

ya çıkması ve gelişiminde itici güçtür; Gotik'te Tanrı inancı, Rönesans'ta Akıl'la bir tutulur, Modernizmde Tanrı Paradır (Ragon, 2010, s.18) Postmodernizmde ise Tanrı Mekâna dönüşür (O'Doherty, 2010, s.109). Modernizmle birlikte bu inançların yer değiştirmesi, eş zamanlı ve çok yönlü gelişme, akımların yaşanması bu bölümdeki tarihsel referansları belirlerken zamanda ileri geri dönüşlerin olmasını da kaçınılmaz kılmaktadır. Yani Nadire Kabinelerinden yerleştirme mantığına ve bütüncül sanata Gesamtkunstwerk ve Bauhaus ekolüne yine Nadire Kabinelerinden sergileme alanlarına, müzelere ve müze eleştirisine geçiş kaçınılmazdır.

Modern çağın gelmesi ile, makineleşme insan gücüne azalan ihtiyaç, toplum dışına itilmiş hissedilen sanatçı ve yazarların toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk ve tepkiler giderek çoğalmaktadır. Bu değişime tepki olarak İngiltere'de John Ruskin ve William Morris sanat, mimarlık, endüstri ve el sanatlarını bir araya getirecek olan "Sanat ve Zanaat" hareketini başlatır. Bu hareket İngiltere'den başlayarak Art Nouveau ve Art Deco olarak Fransa, Almanya, Viyana, İtalya gibi bütün Avrupa ve Amerika'ya yayılır.

## Ortam Odaklı Sanat ve Gesamtkunstwerk

Sanat ve Zanaat hareketi bütün Avrupa ülkelerinde farklı yaklaşımlar ve yerel adlarla yayılırken, Almanya'da 1849'da Richard Wagner Antik Yunan tiyatrosundan ilham alarak "bütünlüklü sanat eseri /iki şeyin birbirini tamamlaması uyuşması" anlamına gelen Gesamtkunstwerk terimini Tragedyanın Doğuşu başlıklı incelemede yayınladı. Bu terim ortak bir amaç uğruna bütün sanatları kucaklayan, bütün insanlığın katıldığı, kusursuz insan doğasının bir sunumudur. Ali Artun'a göre "Gesamtkunstwerk, evin özel, bireysel bir müze gibi tahayyül edilmesi, görsel kültürün yükselişle hayatın estetikleştirilmesi idealinde ifade bulur [...] Hayat bir Gesamtkunstwerk gibi kavranır, Benjamin "jugendstil'in en karakteristik eseri evdir", Simmel "jugendstil'in her kaseyi, her iskemleyi stilize ederken, Gesamtkunstwerk toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününe hayatın güzelleşmesi adına stilize etme çabasıdır" olarak tanımlar" (Artun, 2014, s.310). Gesamtkunstwerk, Kandinsky, Harald Szeemann, Kurt Schwitters, Henry Van De Velde tarafından etkin bir şekilde kullanılır. Bu düşüncede sanat dallarında devrim niteliğinde gelişmelere sahne olmuş, sinema ve mimariyi de etkileyen bir teoridir. Bu teoride gösteri sanatlarında bulunan, edebiyat, şiir ve drama, tiyatro, oyunculuk ve müzikle uyumu, kostüm tasarımlarındaki ilişkisi ile sahne tasarımı hatta izleyicinin katılımı ile mimarinin, akustiğin, renklerin tam bir bütünlük ve uyum içinde olma durumu vardır. Biçimsel olduğu kadar mekânsal bir tasarım yöntemidir. Bu oyunlardaki mekân tasarımlarında mimar kadar ressam zanaatkar, heykeltıraş, vitray sanatçısı,



kostüm tasarımcısı aynı söz ve yetkiye sahip, iş birliği içinde olmalıdır. “Mimarlık sanatın gerçek birliğinin kalbidir” (Kane, 2013: <https://goo.gl/4ChyAu>) diyen Belçikalı mimar, tasarımcı ve eğitimci olan Henry Van De Velde, Almanya’da Yeni Sanat/Art Nouveau (Jugendstil) akımının uygulayıcısı ve öncüsü olmuştur. Almanya-Wiener’a gelerek Wiener Uygulamalı Sanatlar Okulunda Gesamtkunstwerk anlayışı ile eğitimler vermeye başlamış, evini örnek oluşturacak şekilde organik bir bütün olarak perde, çatal bıçak, eşinin kıyafetleri ve mücevher tasarımları dahil her şeyi birbiri ile uyumlu bir bütün olarak tasarlamıştır (Kazmaoğlu, 1997, s.1897). Bu düşünce ileride Bauhaus ekolünün ortaya çıkmasını, makine estetiğiyle uyumlu üretim, sanata ve hayatı birleştirme gibi Dadaizmi de etkileyen fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ortam odaklı sanatın mekânda bütünlüklü sanat eseri oluşturma ve Gestalt anlayışı ile algılama Gesamtkunstwerk teriminin mirası olarak bugüne kadar gelmiştir. Bu anlayışı sergileyen Almanya’da Folkwang Müzesi kurulmuş ve içi bütüncül sanatı yansıtan o dönemin eserleriyle düzenlenmiştir.

Walter Gropius, Richard Wagner’in opera ile ilgili tanımını güncelleştirerek, mimariyi “Gesamtkunstwerk” yani her şeyiyle bir sanat eseri olarak kuramlaştırmıştır (Suderburg, 2000, s.6). Böylece Mimari, görsel sanatlar ve performans sanatlarının tüm biçimlerini kendi içinde özümseyerek, yirminci yüzyılı tanımlayan bütüncüleştirici bir projeye dönüşür. Bauhaus, sanat ile zanaat, uygulayıcı ile seyirci arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya, öznenin sanattan, sanatçının teknoloji ve ticareten yabancılaşmasını ortadan kaldırmayı hedefler. Bütünlüklü sanat projesinde, nesne üretimi, müzik üretimi ve inşa etme süreçleri, tekil bir modernist birlik oluşturur. Ortam odaklı sanat, bu süreci amaç edinir.

### **Ortam Odaklı Sanatta Yerleştirme ve Sergileme Biçimlerinin Temelleri: Nadire Kabineleri**

Ortam odaklı sanatın temelini ve tarihsel referanslarından birini oluşturan, mimari-sanatı birleştiren ve işlevsellik içeren “bütünlüklü sanat eseri/ Gesamtkunstwerk” (http-1) anlayışı vardır. Öte yandan ortam odaklılığın diğer temelini oluşturan “yerleştirme sanatı”nın tarihsel referansları koleksiyoncuların 14. Yüzyıldaki Nadire Kabineleri ile başladığı söylenebilir. Nadire kabineleri Erica Suderburg’e göre “on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda ortaya çıkan akımlar olan, hem Wunderkammern (http-2) ya da Cabinets de Curioso (http-3) ve hem de Kunstkammer (http-4) çağdaş enstalasyon pratiği ile azımsanamayacak benzerlikler taşımaktadır” (Suderburg, 2000, s.7). Nadire kabinelerindeki bu eserler antik ya da tarihi değere sahip oldukları için değil, doğal ya da insan yapımı, nadir, ruhani ve hoş oldukları için toplanıyordu. Bu objeler çevre uzunlukları, yükseklikleri ağırlıkları, renkleri, parlaklıkları, şeffaflıkları veya geometrik şekillerine göre ve

bir kurulum mantığına göre düzenlenmekteydi. Bazen bu düzenlemeler uyumsuz dekoratif karışımlar olabilmekteydi ki bu “belirsizliklerle dolu süsleme groteski, hayal gücüne ait aşırı, kirlenmiş ve korkunç olan her şeyi bünyesinde barındırması yani homojenlik eksikliği; enstalasyon sanatının kafa karıştırıcı bir öncülü haline getirmiştir” (Suderburg, 2000, s.7). Nadire kabinelerinde nadir olan hayvan ve bitki türlerinin kontrolsüz ve aşırı toplanması ağır eleştirileri de beraberinde getirmesine rağmen, modern müzenin temelleri de bu kabineler ile atıldığı yadsınamaz.

Modernizmin geçiş döneminde eş zamanlı yaşanan bir başka ayırım sergileme geleneğinin değişmesi, sanatın özerkleşerek kendi bağımsız alanını oluşturması ile özgürleşmesidir. Yani klasik resim ve heykelin referans karakterleri, ikinci plana düşer. Sanatçı artık özgün üslubunu ortaya koyabilmekte, eseri ise kapalı özerk bir alan oluşturabilmekteydi. Eserin kapalı karakteri tamamen kendi içinde bütün olması anlamına geliyordu. Jase Ortega Y. Gasset Çerçeve “Meditasyonu/Meditacion del Marco (1921) adlı denemesinde sanatın sergileme biçimini sorgulamak ister: Heykelin kaidesinde olduğu gibi, resmin çerçevesi eseri bulunduğu mekândan ayırır. Sonuçta müze, konser salonları, galeri gibi mekânlar sanat içindir. Bu mekânlarda tüm dikkat bu ayrı özerklik oluşturan sanat eserleri üzerinde toplanır, algı sanata yönlendirilir, korunur ve her şeyden izole edilir” (Gasset, 1921: <https://goo.gl/mTSxQX>). Böylece siparişten, kiliseden ve aristokrasiden bağımsızlaşan sanat eserleri yeni ve bağımsız sergileme alanlarına kavuşur. Sergi mekânlarını Nadire kabineleri ile 14. Yüzyılda başlayan temsil etme görevini, altın çağını 19. Yüzyılda yaşayan müzeler bırakır. Müzeler yüksek kültüre hizmet eden, nesnelere anlam ve önem yükleyen “sanat kurumu” ve bir “otorite” görevini üstlenir. Ancak öte yandan Modernizm ve yabancılaşma toplum dışına itilmişlik sanatçıları karamsar yaparken, müzelerin sanat ve sanatçılar üzerindeki otoritesine karşı tepkiler artmıştır. 20. Yüzyılın başında bu eş zamanlı ama farklı görüşlerin çarpışması önce sanatın geleneğini eleştiren “Tarihi Avangardlar” (Bürger, 2014, s.62) (Dadaistler) daha sonra kurumları eleştiren (1960’larda ortam odaklı sanatçılar olarak adlandırılacak olan) “Yeni Avangardlar” (Foster, 2017, s.12) tarafından yoğun eleştirel üretimler ortaya çıkar. Avangardların sanat aracılığı ile müzeleri eleştirmelerinin altında yatan nedenlerin arasında dönemin kuramcı ve düşün insanlarının, yeni ve etkili fikirleri bulunmaktadır. “1960’lı yıllarda, Roland Bartes, Pierre Bourdieu, Michel Foucault ve sonradan katılan Jean Baudrillard ve Guy Debord’un; düşünce ve eylemleri sanat alanında mevcut kurumlara yönelik eleştirel sorgulamaları teşvik etmiş ve sanatın toplumsal iktisadi bir değişim sistemiyle iç içe olduğunun kavranmasını sağlamışlardır” (Yücel, 2012, s.14). Müze eleştirisine en ses getiren eleştirel yazı; 1966 yılında Pierre Bourdieu’nun “Sanat Aşkısı” kitabının

son bölümünde yer alır. Bu kitapta herkese açık olan müzelerin neden sadece dar bir kesim tarafından ziyaret edildiğinin altında yatan sebepleri, müze tarafından neden dışlandıklarını ya da neden müzeleri dışladıklarını ortaya çıkarır:

“Müze geçmişteki bir altın çağın anıtlarını, yani eski zamanların büyüklerini, yüceltmeye yaramış şaşalı araçları, kamusal bir miras gibi herkese sunar. Oysa bu sahte bir cömertliktir; zira müzeye serbest giriş, aynı zamanda yetkili, giriş demektir ve yapıtları kendine mal etme yetisiyle donanmış olanlara mahsusdur. Bu serbestiyi kullananlar, kendi ayrıcalıklarını da meşrulaştırmış olurlar-bu kültürü kendine mal etme olanaklarına sahip olma ayrıcalığıdır...ya da kurumsal göstergelerin tekelinde bulundurma ayrıcalığıdır” (Bourdieu, 2012, s.233).

### **Mekânı sorgulayan Ortam Odaklı Sanatın İlk Kırılma Noktası: Dada Hareketleri**

Modernizm ve Dada hareketleri ile başlayan sanata, metaya, gelenek ve kurum kavramlarına karşı olan Avangard hareketler ve üretimler, zaman içinde massedilerek yine müzeler tarafından alınıp sergilenmiş ve kültür endüstrisi içinde yerini almıştır; bu nedenle Modernizmden itibaren sanatçılar kurumları ya sorgulamış ya reddetmiş ya da sahiplenmiştir (Yücel, 2012, s.13). Ancak her durumda kültür endüstrisi sanatçının üretimini bir şekilde kontrolü altında tutmuştur. Aynı yıllarda üretimlerini bu konuya eleştirel bakarak ele alan Daniel Buren tuvallerini galeri içinden dışarı taşır, Robert Barry mekâna sesle entegre olan ses enstalasyonu yapar, Lawrence Weiner müze duvarına oyuklar açar ve Hans Haacke yoğunlaşma küpü ile galeri atmosferinin aurasına dikkat çeker.

Ortam odaklılığın bugün de kullanılan sanatın eleştirel bakışını yansıtan tarihsel referans ve temelini “Dada” ve “hazır nesne”nin kullanımı oluşturur. “Dadaizm; 1915 ‘de New York ve Zürich’te neredeyse eş zamanlı ortaya çıkar. Dadaizm; Modernizm ile makineleşme, yabancılaşma ve savaşların yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk ile geleceğe karşı inançlarını yitiren sanatçıların oluşturduğu bir toplumsal harekettir. Her şeyin anlamsızlığını gereksizliğini, vazgeçmişliğini ve hiçliğini vurgular. Sanatçılar gülünç anlamsız olanın peşine düşer ve mantık ortadan kalkarak bilinçaltı özgür kılınır” (Rona, 1997, s.417). Bu dönemde sanatın geleneğine karşı çıkan performanslar, Duchamp’ın hazır nesneyi sanata karşı kullanımı ve mekânı sanat üretimlerinin bir parçası olarak kullanması ortam odaklı sanata miras kalır. Nietzsche’nin “Tanrı Öldü” aforizması ile Dadanın karamsar dünyası daha da kararır (Tunalı, 2008, s.200). “Raoul Hausmann’ın Mekânik Kafası Dadacıların aklın iflâsı olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir” (Antmen, 2009, s.120). Hausmann’ın nesnede görselleştirdiği saldırganlığı Duchamp mekâna uygular. Duchamp’ın On Altı Mil İp (Görsel 16) adlı ortam odaklı yerleştirmesi seyirciye dolayısıyla kuruma

karşı bir saldırganlık, dışlanmışlık duygusunun oluşturduğu bir karamsarlıktır. Dadacılar; geleneksel olan her şeye karşı çıkarak, kaos yaratma, yıkıcı ve eleştirel duyguları ifade edebilmek adına “raslantısallığa” ve “doğaçlamaya” yönelik çeşitli yöntemler dener. Bu raslantısallık ve doğaçlama 1920 Berlin Dada Sanat Festivali ile ilk mekân yerleştirmelerde raslanabilir. Günümüze kadar gelen Ortam odaklılığın ve Modern sanatın eleştirel kullanımı, yeni anlatım dili bu yöntemlerin yansımasıdır. “Dadacıların en büyük özelliği “sanat ile yaşam” arasındaki sınırları yok etmek ve “sanat karşıtı” tavrıdır. Sonraki yıllarda sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme, galeri mekânı dışına çıkma, sanatı yaşamın bir parçası haline getirme tavrı olarak ortaya çıkan, Happening, Çevresel Sanat ve Arazi Sanatının temelleri de bu dönemde atılır. Dada’nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi “anti-sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın (Çeşme -1917) pişuar “hazır-nesne”sidir” (Antmen, 2009, s.124). Hazır-nesne kullanımı ise sanatta bir devrim yaratır. Sadece ortam odaklı sanatta değil, Kavramsal Sanat, Arte Povera gibi farklı sanat dallarında da bir anlatım dili olarak kabul görür. Hazır-nesne (buluntu-nesne) güzellik, teklik gibi hiç bir özelliği olmayan seri üretim ürünleridir. “Hazır ve endüstriyel malzeme” kullanımı Minimalizme ve Arte Povera’ya, “mantıksızlık” ve “bilinç altını serbest bırakma” düşüncesi Gerçeküstüçülük/Sürrealizme, “yaşam ve sanatı birleştirme” ve deneyime dönüştürme çabası Oluşum/Happening ve Çevresel sanata/Environmental Art “estetik beğeni” ve her tür “olgunun sorgulanması gerektiği düşüncesi” de Kavramsal Sanata miras kalır. Ortam odaklı sanat Minimalizm, Sürrealizm, Happening gibi yeni akımlarda ortaya çıkan yeni yöntem, düşünce ve yaklaşımlara “mekân ve kurum” sorgulamasını katarak eklenmiştir.

Dada hareketi, ortam odaklı sanata miras kalan Modern düşüncede bir devrim yaratır ve daha sonra gelen akımların ilham kaynağı olur. Eskisinden farklı bir Modernlik yaratan Dada, toplumsal ve kültürel yapılanmaya, düşünsel değişimlere de yol açar. Ortam odaklılığın düşünsel altyapısı kavramsal sanatın, kavramsal sanat da Dadanın bir uzantısıdır.

Matei Calinescu’ya göre zamanla şekillenen ve “Modernliğin beş yüzünü oluşturan Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch ve Postmodernizm; biri toplumsal açıdan ilerici, akılcı, rekabetçi ve teknolojik; diğeri kültürel açıdan eleştirel ve öz-eleştirel olan iki tür modernlik yaratmıştır (Callinescu, 2017, s.293). İkinci tür modernlik her zaman birincisinin değerlerini ve gizemini kaldırmaya çalışır; Dadanın, Avangardın ve ortam odaklı sanatçıların mekânı kullanarak yapmaya çalıştıkları da budur. “Avangardın zorunlu koşulu egemen olana diklenip onu başırmak, kendisi egemen konuma geçmektir” (Gümüş, 2012: <https://goo.gl/3WqD7v>). Bu nedenle O’Doherty (Duchamp’ın “On Altı Mil İp” işini kaştederek) Dadacıları iz-

leyici ile diyalogunda sert bulur; “belki de mükemmel Avangard eylem, izleyiciyi davet edip sonra da kurşuna dizmektir” (2010, s.96). Dada grubu kısa bir süre sonra dağılmıştır, ancak daha sonra gelen sanatçıların birçoğunda “Dada ruhu” hep yaşamış, bugüne kadar farklı bağlarla ortam odaklı sanata da yansımıştır. Dada grubu 1922’de Sürrealizm olarak yeniden doğar. Hemen hemen aynı yıllarda Rusya’da Konstruktivizm, Almanya’da Bauhaus etkili olmaktadır. Naum Gabo-Anton Pevsner, (Konstruktivizm içinde) “Gerçekçi manifesto”da (1920) mekân ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir” (Antmen, 2009, s.115) önerisine karşın, Almanya’da “Hannover Dada olarak adlandırılan, Hans Arp, Theo van Doesburg, El Lissitzky ve Kurt Schwitters inşaatçı bir felsefeyi amaç edinerek” (Eroğlu, 2014, s.63) ortam odaklı uygulamalara çoktan geçmişlerdi.

### **Ortam Odaklı Sanat ve “Merz”ler**

Kurt Schwitters, sanatsal mekân kavramını mimari bir yapı olarak ele alma, müdahale, ekleme ve çıkarmalarla mekânı bir sanat nesnesine dönüştüren ve bugünkü anlamda ortam odaklı örneklerden ilkinin oluşturması bakımından önemlidir. Kurt Schwitters, bütün hayatını bu mimarlık eseri olan Görsel 13’deki Merzbau’ya adanmıştır. Merzbau veya diğer adıyla “Erotik Katedral”, “Merzbilder” dediği resimler (assemblaj) ve “Merz sütunu” dediği heykellerden oluşur. Toplanan bu atık, hurda, döküntü ve çöplerden oluşan ve metropolün hafızasını barındıran Merzbau sergileme, satma ve hatta paylaşma amacıyla yapılmaz (Artun, 2012, s. 52). Bu açıdan bakıldığında sanat nesnesinin metaya dönüştürme fikrine karşı olması bakımından “kurumsal ortam odaklılık ” kapsamında da değerlendirilebilir. “Merzbau” mimari ve heykeli bir arada kullanan farklı bir anlatım dili oluşturması bakımından modernizm için yeni bir yaklaşımdır. Mekânın sanat nesnesine dönüşümü olarak niteleyen Özi Huntürk’e göre; “sanatçılar farklı biçim ve malzemeyi deneyimleyip tekrara düştüğünü anladıklarında, mekânı sanat nesnesine dönüştürmeyi denemişlerdir...Merzbau bunlardan biridir” (Huntürk, 2011, s.262). Mehmet Yılmaz’a göre Merz’ler “yaşamın raslantısallığının bir yansımasıydı [...] yaşamda parçalardan oluşmuş bir bütündür [...] Onun gözünde sanat yapıtı doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktır [...] Merz’lerin asıl ilginç yanı mekânı ele geçirmesidir [...] yani mekân=sanat yapıtı” (Yılmaz, 2013, s.160). Birçok kuramcı ve akademisyenin ortak görüşü bugünkü anlamda ortam odaklı sanatın ilk örneği Merzbau olduğu yönündedir. Merzbau’yu ortam odaklı yerleştirme kapsamında değerlendiren Erika Suderburg’a göre: “Kurt Schwitters’in Merzbau adlı çalışması (1920-43) nesnenin ortama dönüşmesi sürecinin bir örneğini oluşturmaktadır. Schwitters kendi oturma odasının içinde yaptığı

Erotik Izdırıp Kolonu/ Column of Erotic Misery adlı daha önce tasarlanmış bir montaj çalışmasından esinlenen Merzbau, gerçek anlamda yaşayan bir enstalasyondur. Montaj tekniğinde yaratıcı yollar geliştirmek zorunda olan Schwitters bu eseri eşi ve çocukları ile paylaşıyor hatta onlar tarafından işgal ediliyordu. Merzbau’nun duvarları oymalardan oluşuyordu ve daha sonra alçı uygulamalarına tabi tutulmuş, kapı dikmeleri genişletilmiş ve uyumsuz kübişt açılarla alçaltılan tavan düzlemlerinin altına bir Hint domuzu için koşu yolu yapmıştı. Kübişt kolaj ve ekspresyonizm, Schwitters’in bu yerinde deneyinde bir bakıma tehlikeli bir şekilde aynı ortamı paylaşmakta ve bütünde algılanmaktaydı. Alan yetersizliğinin çalışmalarına engel olduğunu gören Schwitters üst kattaki kiracısını çıkartıp, tavanı kesip atar ve Merzbau’yu yukarıdaki zemine uzatır. Elle yapılmış kübişt bir montaj ürünü olan Merzbau, İkinci Dünya Savaşı sırasında Müttefik Kuvvetler tarafından bombalanmıştır. Mekânın teknolojik uygulamalarla yok edilmesi, belki de el yapımı ürünlerin yerlerini makine ürünlerine bırakmalarının bir simgesidir” (Suderburg, 2000, s.11).

Sürekli sanat üreten Kurt Schwitters, Berlin’deki Dada hareketine katılmak istemiş ama politik dışı işler ürettiği, aşırı burjuva olduğu için kabul edilmemiştir (oysa Dada ruhuna uygun) anlamsızlık ya da anlam karşıtı üslup onun bilinçli olarak seçtiği bir yoldu (Lynton, 2004, s.140). Merz’ler Schwitters’in dünyaya gösterdiği tepkinin mizahi bir yansımasıydı, hatta delilik olarak adlandırılıyordu ki bu daha sonra Freud’un sanatçının deha olarak deliliği kutsamasına kadar anlaşılammıştı.

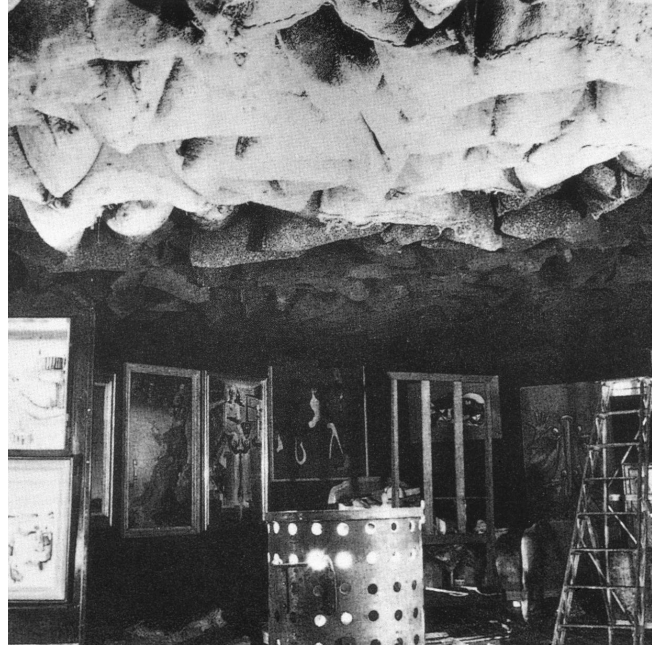
### **Ortam Odaklı Sanat ve Sürrealizm**

Ortam odaklı sanatın tarihsel referanslarından biri olan Sürrealizmde; mekânı işlev dışı bir sanat nesnesi olarak kullanma yaklaşımı daha da belirginleşir. Dada grubu dağıldıktan sonra Breton önderliğinde bir grup şair ve sanatçı, Dada’nın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan sürreal sanatın ilkelerini oluşturmaya başlarlar (Rona, 1997, s.670). Dadanın etkileri hissedilmekle birlikte Sigmund Freud’un düş ve bilinçaltı kuramları temel alınır ve mekânı hayal gücünün özgürlüğü ile kullanan Cheval’in İdeal Sarayı (Görsel 10) bu akıma ilham kaynağı olur. Mantıksal düzeni yok eden ve bilinçaltının sınırsızlığında bir gerçekliğe varılacağına inanan sanatçılar görülen değil düşlenen mantıkdışı mekânları resim, heykel ve yerleştirmelerinde kullanırlar. Marcel Duchamp’ın, Modernizmin geleneği sorgularken ortam odaklı üretilen ve mekânı mantıkdışı kullanan ilk örneklerinden biri 1200 Kömür Çuvalı (Görsel 14) ve On altı Mil İp (Görsel 16) yerleştirmeleridir. Duchamp’ın bu mekân düzenlemelerinde zıtlıklar, çelişkiler ve mekânın öğelerini alışılmadık dışında kullanarak farkındalık yaratma tavrı vardır. Sergi mekânının tavanını kul-

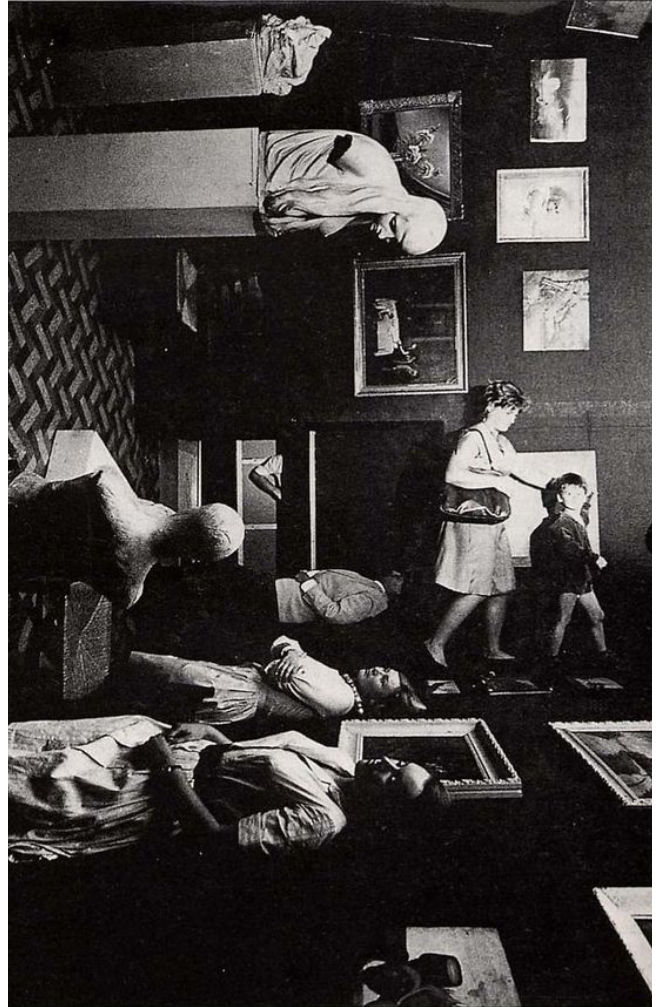
lanan Duchamp'a karşı, Daniel Spoerri 24 yıl sonra sergi mekânının duvarını (Görsel 15) zemin olarak kullanır. Burada da sergi mekânının ters yüz etme, sanat mekân ilişkisini irdeleme yaklaşımı vardır. Duchamp'ın kömür ve ip işlerini Spoerri'den ayıran ve daha farklı bir ideolojik yaklaşım olduğunu öne süren Brian O'Doherty'e göre "bu işler sanatın bağlamını değiştirip içeriği önemser, içerik mekân olarak estetik bir eylemin parçası olur, mekânda kullanılan ip ve kömür torbaları mekânsal yanılsama yaratan resim gibi çerçevenin kaldırılmasıyla resim mekânın kendisine dönüşür. Ondan önce tavanı kullanma hiç bir sanatçının aklına gelmemiştir, ancak Sürreal avangardların kullandığı "şok" etme refleksi, bugün artık hafif silah kalmaktadır" (2010, s.92). Yani Duchamp bu örneklerde mekâni bilinçli olarak kullanmış ve bütüncül bir algıyla mekâni sanat nesnesinin kendisi yapmıştır. Nur Altın yıldız Artun'a göre 1200 Kömür Çuvalı, birkaç odadan oluşan büyük bir mekânda birbiri ile uyumlu enstalasyon ve işlerden oluşur. Mekâna kahve kokusu yayılır, fonda Hitler'in sesi duyulur, Sürrealist Sokak mekâna erotik çağrışımlar getirirken, el fenerleriyle girilen odadaki kömür tozları ziyaretçiyi tedirgin edip ve korkutur" (2014, s.40). Bu açıdan bakıldığında Duchamp, kömür çuvalarını tavana asması, her an çökme tehlikesi yaşatması bakımından yine tedirgin edici bir tavır sergiler. Ama sergi mekânının tamamı göz önünde bulundurulduğunda ortam odaklı ruhu yakalamış, mekâna ses, koku, görsellik ve hatta dokunsallık ile neredeyse beş duyuya hitap eden bir yerleştirme olarak değerlendirilebilir.



**Figür 1.** Kurt Schwitters, 1919-1937, Merzbau, Hannover, Almanya, Erişim: 08.03.2017 <https://goo.gl/Z2VMhS>



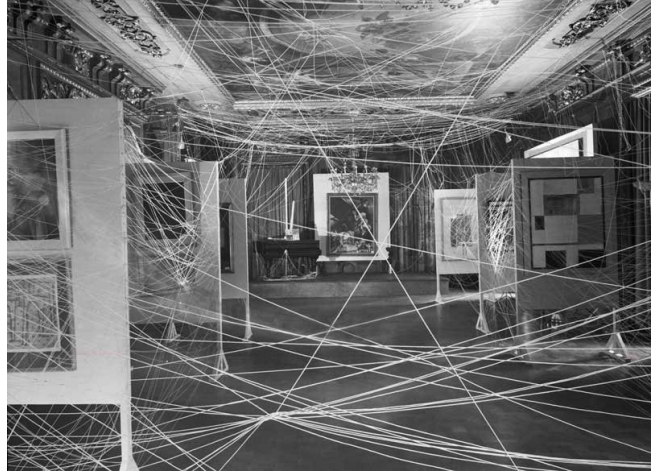
**Figür 2.** Görsel 23. Marcel Duchamp, 1938, 1200 Kömür Çuvalı, 1.Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi, Paris Erişim: 01.04.2018. <https://goo.gl/wyNXNm>



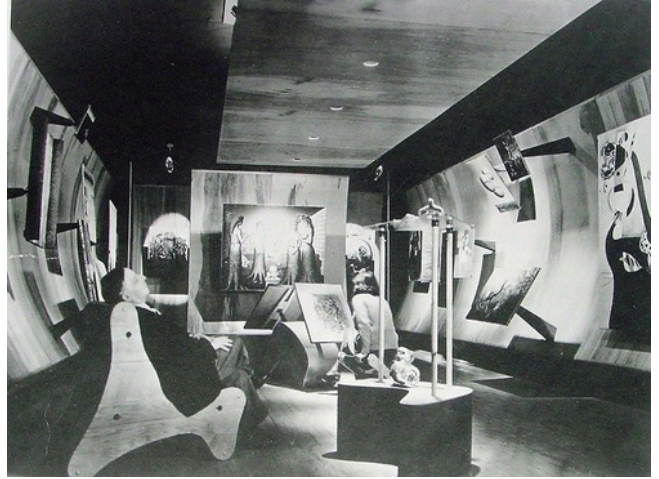
**Figür 3.** Görsel 24. Daniel Spoerri, 1962, Dylaby Sergisi Amsterdam, Erişim: 01.04.2018, <https://goo.gl/91n75q>

Duchamp'ın ev için tasarladığı Kapı: 11 özel alanı nasıl yeniden tanımladıysa, On altı Mil İp'de kamusal alanda sanat eserlerinin sergilenme koşullarını değişime uğratması bakımından çelişkilidir; bu eserler, alanın yokluğu ve varlığına, sabitlenemez nitelikte, yanılıcı ve değişken olarak "ortam" anlayışına geçici göndermelerde bulunur" (Suderburg, 2000, s.12). Kapı:11 çalışmasında izleyiciye önem atfeder ve hangi zamanda hangi unsurun "yerleştirileceğini" seçmesine imkan verir; oysa On Altı Mil İp izleyiciyi dışlar. Duchamp'ın sanat anlayışı da bu çelişkilerden beslenir. Kapı:11 sadece bir odadan başkasına geçerken kapanır, hiçbir şekilde iki oda aynı anda kapanamaz, böylelikle ev güvenliğini iki parçaya bölerek, mahremiyet ve çevreleme anlayışlarını alaya alır. Gaston Bachelard'a göre "kapı bütün bir "Aralık Kalma" kozmozudur [...] arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktirdiği bir düşlemenin kökenidir (2014, s.267). Duchamp Kapı:11 çalışmasıyla bir yandan ev mahremiyetini ele alırken, öte yandan aralık kalma, arzu, yasak ve fethetme kavramlarını da sorgular. Porphyrios'un "Her eşik kutsal bir nesnedir" (Bachelard, 2014, s.267) söylemi ile izleyiciyi de bu eşiklerden geçirerek kutsallaştırır. Duchamp, içinde yaşanan alan ile sergi alanlarını yeniden düzenlemiş, istenildiğinde sanat olarak yeniden tanımlanabilecek hem işlevsel hem de işlevsel olmaktan uzak bir sanat eseri ortaya koymuştur.

Erika Suderburg'a göre "Marcel Duchamp'ın On Altı Mil İp adlı çalışması, 1942 yılında New York'ta düzenlenen sergideki tabloların görülmesini engellemek üzere tasarlanmıştı. Özel alanı sergileme biçimlerini aksatan düzenekler, enstalasyonun bir yeniden hizalama makinesi olarak tanımlanması noktasında önemli bir rol oynar" (Suderburg, 2000, s.12). Duchamp bu ip yerleştirmesinde, sanat eserlerinin normal bir şekilde görülmesini imkânsız hale getirmiş ve izleyici, izleyen ile sanat eseri arasındaki geleneksel ilişkiyi, ortadan kaldırmıştır. Bu tavır Dadaist bir miras olarak sanata, esere ve izleyiciye karşı duruşu ifade eder. Öte yandan T.J.Demos, Duchamp'ın 1942'deki New York sergisindeki bu yerleştirmeyi bir "önceki Sürrealist sergiye (1938) bağlar ve katılanların ABD'ye sürgüne edilmesi sonucu kırgın olan sanatçıların, evsiz kalmışlığın bir simgesi" (Demos, 2017, s. 330) olarak ifade eder. Yani bu labirent aslında sürgün sanatçıların dışlanmışlığını, mekânda izleyiciyi dışlayarak bir çeşit empati kurma girişimidir. Bu derin anlam, neden diğer sanatçıların böyle bir düzenlemeye onay verdiğini de açıklar. Yani, işlerinin görülmesi engellenen diğer sanatçıların gönüllü katılmasının arkasında yatan neden bu dışlanmışlık duygusu olabilir.



**Figür 4.** Görsel 25. Marcel Duchamp, 1942, On Altı Mil İp, 2. Uluslararası Gerçeküstçülük Sergisi, New York, Erişim: 01.04.2018. t.ly/dSN7



**Figür 5.** Görsel 26. Frederick Kiesler, 1942, Sürrealist Salon, Art of This Century Gallery, New York, Erişim: 01.04.2018. <https://goo.gl/VT5uoi>



**Figür 6.** Görsel 28. Meret Oppenheim, 1959, Bahar Bayramı, Uluslararası Sürrealizm Sergisi (EROS), Cordier Galeri Paris, Erişim: 01.04.2018 <https://goo.gl/P7cKbR>

“Breton ve Eluard’ın düzenlediği, Duchamp’ın başını çektiği 1938’deki Uluslararası Sürrealizm sergisini, Breton, Duchamp ve Kiesler 1942’de tekrar Paris’te organize eder” (Artun, 2014, s. 45). Bu üçlünün yaptığı sergiler küratörlük kavramının fark edilmesini sağlamış; sergilemenin başlı başına bir uzmanlık olduğuna dair radikal bir değişime neden olmuş ve sergileme pratiğine yepyeni bir perspektif getirmişlerdir. Mimar olan Kiesler Görsel 17’deki sergi mekânını; sanatı ve hayatı bir bütün olarak kurgulama; çerçeveleri ve sınırları yok etme; izleyiciyi hayatın ve sanatın içine çekme amacıyla tasarlar. Ancak Duchamp (Görsel 16) izleyiciyi sergi mekânının dışında bırakır. Burada mekânı kullanan iki farklı ortam odaklı yaklaşım vardır: Biri izleyiciye eseri kavuşturma diğeri dışarıda bırakma. Yani Kiesler’in mimari ve işlevsellikle sanatı bütünleştirme yaklaşımı ile Duchamp’ın ideolojik yaklaşımını sanat yoluyla mekânı eleştirel kullanımı arasındaki paradoks aynı sergide bir araya gelir. 1947’de Duchamp, Breton ve Kiesler Paris, Galeri Maeght’e savaşın vahşetini gözler önüne seren, ritüel ve mitleri öne çıkaran mantığın yozlaştıramadığı primitif tavrı ve bedenini mistik güçlerini yücelterek gözler önüne seren üçüncü bir sergi düzenler (Artun, 2014, s.45). Sergide ortam odaklı eserlerin mekânın her köşesini sembolik olarak kullanma anlayışı vardır. Merdiven basamaklarının kitap sırtı olarak kullanma yönteminden duvarları kadifeyle kaplayıp anne kucağı gibi saran anlayışa kadar mekân bilinçli olarak sanat nesnesine dönüştürülür. 1959’da yine Breton ve Duchamp (E.R.O.S.) adıyla dördüncü Uluslararası Sürrealizm Sergisini, Cordier Galeri Paris’te yapar. 1959’da düzenlenen bu sürreal sergide hem sanatçıların hem de sergi düzenleyici ve tasarımcıların ortam odaklı yaklaşımı bu sergileri özel kılmaktadır. Yani mekânı kasıtlı olarak sanat nesnesine dönüştürenler, sergide bir bütünlük ve atmosfer yaratanlar işbirliğini önemseyen ortam odaklılık ruhunda olduğu gibi sanatçı, mimar ve şairden oluşan küratörlerdir. Erotik öğelerin yoğun olarak kullanıldığı sergi birkaç salondan oluşur. Sergi mekânının sonundaki kırmızı odada Meret Oppenheim’in yerleştirmesi (Görsel 18) vardır. Bu yerleştirmede masanın üzerinde uzanmış çıplak bir kadının üzerine yerleştirilmiş balık, ekmek, sebze ve meyveler izleyiciye ikram edilir. Bu sergi savaşın sonuçlarını, insanlığın dramını feminişt bir yaklaşımla mekân, lokasyon ve toplumsal çöküş bağlamında ele alan bir ortam odaklı yerleştirme olarak değerlendirilebilir. Sürrealizmin mekân anlayışına baktığımızda Dalibor Vesely’e göre “mimarlık hiç bir zaman resim ve heykel gibi sürreal düşüncenin ayrılmaz bir parçası olmamıştır, ancak yine de sürrealist mimarlık yoktur da denemez” (Vesely, 2014, s.81). Nur Altınıyıldız Artun’a göre “Mimarlık disiplinine meydan okuyan sürrealistler sayesinde mimarlık düşüncesi zenginleşmekte, sınırları gevşemekte ve alanı genişlemektedir; Sürrealistler,

alelade gerçeklikten kurtulunca yerçekimine meydan okuyan sınır tanımazlıklarıyla, mimarlığı baştan çıkarıp, aklını bozar” (Artun, 2014, s:51). Sürreal manifestoda bahsedilen “İdeal Saray” örneğinde olduğu gibi, sürreal mimari mekân; işlevsel olsun olmasın kendi özerk alanını oluşturabilmekte ve kendi kendini üretebilmektedir. Ancak bunu yaparken Duve’nin yer, uzam, ölçü kıstaslarından uzamı feda ederek gerçekleştirebilir. Uzamı feda eden sürreal mekânlar, kültürel uzlaşımından bağımsız kendi dünyalarını yarattığı söylenebilir. Modernizmin genel sanat anlayışına (“sanat için sanat” ya da “yaşam ve sanat ayrı şeylerdir”), ve kalıplarına uymayan ama biçimbozma, deha ve yenilik gibi ilkeleri ile üretilmiş, yani postmodernin erken örneğini oluşturan Andre Bloc’un evi , mekânı sanat nesnesine dönüştürerek içinde yaşadığı işlevselliği ile ezber bozan ortam odaklı üretimlerden birini oluşturur. “Andre Bloc çağın gereksinmelerine uygun, estetik bir çevre tasarımıyla ilgileniyordu, İnsan bir mekâna fırlatılmakla birlikte, kendisi için yeni mekânlar üreten bir varlıktı. O halde başarılması gereken, mekânları doğa ile uyumlu hale getirmektir. Bu nedenle heykel ve mimarlığı birleştirme yoluna gider” (Yılmaz, 2013, s.242). Andre Bloc, mühendislik, mimarlık, heykel ve resim gibi disiplinlerarası üretimlerinde Folly mimarlığından farklı olarak İspanya’daki organik mimari tasarımlar yapan Antoni Gaudi’den ilham aldığı söylenebilir.

## Sonuç

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlevsel estetik ve faydalı modeller olarak ortaya çıkar. Ancak modernizm sonrası değişen toplum, düşünce ve yaşam biçimleri bütün alanlarda olduğu gibi ortam odaklı sanatta da değişime neden olur. Bu noktadan sonra sanat nesnesi ve mekânının uyumlu birlikteliği ve yararcılığı azalır, artık nesne işlev olarak değil, mesaj içeren eleştirel bir yaklaşımla mekânda yerini alarak simbiyoz oluşturur. Bu eleştirel tutumda bilgi içeren mesaj ilk başlarda kurumsal eleştiriden, söylemsel yaklaşımlara doğru genişler. Ortam odaklı sanat diğer her şeyde olduğu gibi zamana ve mekâna göre değişik anlamlara gelerek sürekli değişim geçirir. Modernizmde sanatsal anlatımlar çeşitlenir. Sürreal manifestonun ilham aldığı folly mimarisi işlevsiz ama bilinçaltının dışavurumu olarak ortam odaklı üretimler kapsamında değerlendirilir. Gesamtkunstwerk terimi sanat ve hayatı birleştirerek; Art Nouveau akımı içinde ortam odaklı üretilen bütüncül sanat eserleri olarak bakar. Nadire Kabineleri ise Ortam odaklı yerleştirme sanatının çıkış noktası (atası) olarak kabul edilir. Nadire Kabineleri aynı zamanda müzeciliğin de temelini oluşturur. Öte yandan hayatı ve sanatı birleştirme düşüncesine karşı neredeyse eş zamanlı ilerleyen Dada hareketi sanat dahil her

şeye karşı çıkar. Hazır nesneyi kullanan Dada; mantığı ortadan kaldırıp şok etme dahil gülnüç olanın ve hiçliğin peşine düşer. Bu dönemde bugünkü anlamda kullanılan ortam odaklı üretimlerin ilkleri Kurt Schwitters'in Merz'lerinde görünür. Artık mekânın kendisi sanat nesnesine dönüşür ve sanatsal müdahale mekânda estetik ve eleştirel üretim dışında herhangi bir işlev amacı gütmmez. Aslında bu dönemde ortam odaklı sanat; sanatçılar ve tasarımcılar olarak ikiye ayrılır. Yani tasarım ve sanat keşişir. Bir tarafta Duchamp, Spoerri Oppenheim gibi sanatçılar mekânı ortam odaklı işlerin merkezine alarak eleştirel bakışlarını mekânı işlevsizleştirerek kullanırken, Andre Bloc ve Frederick Kiesler gibi mimar ve tasarımcılar yine ortam odaklı sanatı kullanarak mekânı işlevsel ama sanat ve tasarımı bir araya getiren estetik üretimler içindedir. 1950'lerden sonra ise sanat ve tasarım yer yer keşişmiş ya da tamamen ters düşmüştür. Ama bilim ve teknolojinin yarattığı değişimler ve bakış açıları mimar, tasarımcı ve sanatçıları ortam odaklı üretimlerinde ortak paydada birleştirmiştir

## Kaynakça

Antmen, Ahu. (2009). 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali. (2014). Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Nur, Altınyıldız. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitter'in Mimarlığa Oyunu. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo (Haz./Ed.) Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek, s.47-72. İstanbul: İletişim Yayınları

Bachelard, Gaşton. (2014). Mekânın Poetikası. (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul:İthaki Yayınları.

Bourdieu, Pierre. (2012). Sanat Aşkı. Ali Artun (Ed.). Sanat Müzeleri/ Tarih Sahneleri/ Müze ve Eleştirel Düşünce s.225-233. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bürger, Peter. (2014). Avangard Kuramı. (Erol Özbek Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Demos, T.J. (2003). Rethinking Site-Specificity. Art Journal, 62, s. 98-100.

Eroğlu, Özkan. (2014). Arte Povera. İstanbul: Tekhne.

Foster, Hal. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Esin Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freeland, Cynthia. (2008). Sanat Kuramı. (Fisun Demir Çev.). Ankara: Doşt Kitabevi Yayınları.

Kazmaoğlu, Mine. (1997). Velde, Henry van de. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Yay. Yön.). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1876. İstanbul: Yem Yayın.

Lynton, Norbert. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

O'Doherty, Brian. (2010). Beyaz Küpün İçinde, Bir Mekânın İdeolojisi. (Ahu Antmen Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ragon, Michel. (2010). Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi (Murat Aykaç Erginöz, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rona, Zeynep.(1997). Dadacılık. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Zeynep Rona ve Müren Beykan, (Yay. Yön.). s. 417-418. İstanbul: Yem Yayın.

Sudenburg, Erica. (2000). Site Site Intervention Situating Installation Art. Minnesota: The University of Minnesota Press.

Vesely, Dalibor. (2014). Sürrealizm, Mit ve Modernite. Nur Altınyıldız Artun (Ed.). Sürrealizm Mimarlık; Mekân Sanatı. s. 59-92. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yücel, Derya. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze; Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

## İnternet Kaynakları

(http-1) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>

(Erişim: 07.07.2020)

(http-2) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/272>

(Erişim: 07.07.2020)

(http-3) [https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet\\_of\\_curiosities](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities)

(Erişim: 07.07.2020)

(http-4) <https://www.britannica.com/art/Kunstskammer>

(Erişim: 07.07.2020)

Gasset, Ortega y. (1921). Meditacion Del Marco. Scribd.

<https://goo.gl/nnphSN> (Erişim: 01.01.2018)

Gümüş, Semih. (2012). Çözümleyici Eleştiri. Google Kitaplar. <https://goo.gl/3WqD7v> (Erişim:01.01.2018)

Kane, Josie. (2013). Henry van de Velde and the Total Work of Art. European Architectural History Network. <https://goo.gl/BGJQQM> (Erişim:01.01.2018)





## YENİ MEDYA UYGULAMALARIYLA MÜZEDE YENİ SERGİLEME BİÇİMLERİ: DENEYİM ODAKLI

Gülçin Kubat<sup>1</sup>

**Cite this article as:**

Kubat, Gülçin (2021). Yeni Medya Uygulamalarıyla Müzede Yeni Sergileme Biçimleri: Deneyim Odaklı. International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNİMUSEUM, 4 (2), İstanbul, Türkiye, 66-74

### ABSTRACT

#### **New Applications in the museum with New Media:Experience-oriented**

Fundamental changes and developments in the field of contemporary museology emerged towards the end of the 20th century. The task of the museum is not limited to collecting, protecting, educating and exhibiting as in the traditional building. The newest task of the museum is to contribute to the welfare and happiness of people, and to protect the environment at the same time. This understanding clearly shows us that "object-oriented" services have been replaced by "human-oriented" services in the museum. This study examines human-oriented applications of new media technologies in the 21st century museum. The human-oriented cultural education and aesthetic functions of the museum, which have existed from the past to the present, have been added to the "teach-entertain; learn-entertain" (creative-oriented educational entertainment "edutainment") function with the new media. Regardless of the type of museum like Art, Natural History, Science, Children, Anthropology, Planetarium, and botanical; etc. it is possible to establish continuous, close interaction/communication with individuals and communities in museums by means of interpreter, interactive wall/floor/table (interactive sphere and tables), etc., which are capable of distinguishing different movements such as multi-touch, motion detection, clicking, dragging and magnifying in different sizes and structures. The main goal of the 21st century museum is to contribute to individual and social development through strong communication, focused on the individual and the community. While museum develops the learning experience with interactive applications also contributes to the aesthetic development by adding inspiration to the curiosity of the audience mixed with play. Today, new media has become an indispensable part of some exhibition practices.

**Keywords:** 21st century museum, new media in museum (ICT), human-oriented museum, fun-learn museum

\* Rönesans müzeleri değişik zamanlara ve ülkelere göre(özellikle 14.yyda ) adlandırılmışlardır. Bu adlandırmaya bir karşılık olarak "Nadire Kabineleri" terimini Halil Edhem müzecilik yazılarında kullanmıştır.(Artun,2017) Genellikle müzenin en değerli parçalardan oluşan koleksiyonlara vurgu yapılmaktadır. "ilk gerçek müzeler olarak nitelendirilmektedir".(Onur,2014:39)

## Giriş: Günümüz Müzeciliği

Ali Artun “Mümkün Olmayan Müze” adlı eserinde modern müzelerin gelişimlerini, tarihsel gelişimleri içerisinde üstlendikleri rollere göre kısaca şöyle özetlemiştir. Müzeler;

-Rönesans döneminde hem mistisizm hem de yaratıcı deha etrafında şekillenen birer “nadire kabineleri”,

-19.yyda tarih-toplum-sanat üçgeni temeli üzerinde kurulan modern müzeciliğinin doğuşuna başlangıç teşkil eden Louvre Müzesi ve ulus-devlet odaklı modern müzeler, akabinde mimarlığın gelişimiyle öne çıkan mimarlık müzeleri,

-Toplumsal gelişmelere paralel olarak açılan “vahşiliğin icat edildiği ve ırkçılığın örgütlendiği antropolojik insan müzeleri(insan bahçeleri),”

-Müzecilikle ilgili Fransız romancı, sanat tarihçisi ve devlet adamı Andre Malraux’un 1935-47 yılları arasında yazdığı aynı adlı eserinde fotoğraflardan hayali olarak kurduğu duvarsız “Hayali Müze’si; Barker’e göre (1999) duvarsız müze, klasik beğeni kanonlarının aşılmasının bir temsilidir. Dolayısıyla böylece müzeye her tür eser girebilir, aynı zamanda müze de esere değer katan konumdadır.(akt. Artun, 2017, s.235)

-1990’larla birlikte fiziki ya da sanal, birbiri peşi sıra açılan çok sayıda müzelerle ortaya çıkan müzeleşme faaliyetleri ve “medyalaşan” müzeler(“Sonu” teorilerinin de bir sonucu olarak müzecilikte, geleneğin-seçkinci yüksek kültürün mabedi ve kalesi algısı yerine Hussen’e göre (1995) “panayır ve alışveriş merkezi arası hibrit mekan” algısına geçiş) şeklinde gelişme göstermişlerdir. (Artun, 2017, s. 13; Huysen’den akt. Artun, 2017, s. 180-181)

Günümüz çağdaş müzesi; geleneksel anlayışta hakim olan, aslı yaşatmak ve hatırlatmak için uygulanan öncelikli koruma odaklı varlığı yerine parçalamanın(“içerdiği tarihsel anlamları terketmesinden” ötürü, bağlama dayanmayan ve gerçeği simüle ederek)ve bu parçalanma sonucu olarak unutmanın dolayısıyla aslın değil sahtenin mekanı olarak karşımızdadır. Tarihsel gelişimi sürecinde modern müze ile kitlesel medya aynı dönem gelişmelerinin sonuçlarıdır. Giderek medyalaşan müze olgusunu; modern ve modern sonrası dönemdeki gelişmelerin yani aşırı şehirleşmenin, sanayileşmenin, artan meta üretimi ve tüketiminin, yakın zamanlara gelindiğinde ise özellikle simulakral imge çokluğuna dayalı görsel kültür çağının bir sonucu olarak görmek gerekir.(Artun, 2017, s.184)

İşlevsel açılardan Modern dönemde müze mekanı nesne odaklı tarihsel bir zaman tüneli deneyimi sunuyorken, günümüzde mekanını öncelikle insan odaklı eğlence ve öğrenmeye bırakmıştır(Artun, 2017: 179). Bir başka deyişle toplayan, koruyan, sergileyen ve eğiten “anlatma edimli” geleneksel müzeden bugüne gelindiğinde, bir yenilik olarak birincil işlev bireysel ve toplumsal kalkınmadır. Böylece

müzenin, “insanların yalnızca eğitimine değil, refahına, ruh sağlığına, kişisel gelişimine ve çevresini korumaya katkıda bulunmasıdır. Bu yeni yaklaşımla, günümüzde müzede nesnenin yerini insan almıştır.”(Onur, 2014, s.16)

Müze, geleneksel sistemdeki temel işlevleri olan; Koleksiyon, Araştırma ve Eğitim’den Koleksiyon, Araştırma ve İletişim üçlüsüne bir geçiş yaşanmaktadır. Bu işlevler doğrultusunda müzeler “halk eğitimi, toplum hizmeti ve serbest zaman ya da “eğit-eğlen” “eğlen-öğren” kuruluşları olarak işlev görmektedir.(a.g.e., s.41)

Bu nedenle günümüz müzesi altyapı ve hizmetleriyle değişen toplumsal yapıya ayak uydurmakla yetinmeyip, değişimin ve geleceğin şekillendirilmesinde de öncü olma rolünü üstlenmektedir.Müzeler, bugün toplumun kıyısında değil tam içindedir.

Günümüz müzesini şekillendirici unsurlar(koleksiyon, sergi ve diğer hizmetler) kaynağını yoğunlukla bugünden veya yakın geçmişten alır. Özellikle 19.yy.’dan itibaren müzelere dayatılan “temel kimlik”, “ulus-devlet kimliği” yaratma inşasına dayalı eğitsel yaklaşım geçmişte kalmıştır ve artık büyük oranda geçersizdir.Bugün çağdaş müzecilik yaklaşımlarına hakim olan toplumsal bakış açısı; “kültürel görecelik, ulus-ötesi, kültürlerarası ya da melez kimlikler” üzerinden şekillenmektedir. (Karadeniz, 2018; Onur, 2014)

Özetle modern müze iki yüz yıllık serüveninin son elli yılında ziyaretçi odaklı bir anlayışı benimseme yönünde değişime girmiştir. Müzeler bir nevi “Agora”(Rome/Grek Pazar yeri-halkın buluşma-toplanma yeri), “Forum” niteliği kazanmışlardır. (Onur, 2014) Bugün müzeler, bir yandan katılımcılığı, kapsayıcılığı ve eşit erişimi, diğer yandan pazarlama, marka yaratma ve izleyici geliştirmeyi tartışıyor- sa, bunda 20.yy’ın sonundan itibaren siyasi ve kültürel yaşamı etkisi altına alan yeni ekonomi politikalarının, sosyal devletin sorgulanmasının, buna paralel siyasi fikirlerin ve toplumsal hareketlerin(göç gibi örneğin) de payı vardır. (Ünsal, 2012, s.13)

Özellikle ekonomi, siyaset ve kültürde makro politikaların yerini çok parçalı mikro politikaların hakimiyetine bıraktığı günümüz toplumsal ve siyasi ortamında, 21.yy müzesinin işlevleri doğal olarak çok parçalı olacaktır.

Benzer yaklaşımla konuya daha keskin bir bakış açısı getiren “Hudson ve Ritche ye göre (2006) Müze izleyicileri 21.yyda artık bir çeşit müşteridir.Dolayısıyla müze de, eğlence ve serbest zaman etkinlikleri pazarında mücadele eden rekabetçi bir kurumdur”(akt. Karadeniz, 2018, s.70) Bu bakış açısının bize, sosyoloji ve felsefe teorisyenleri Theodor Adorno ve Max Horkheimer’in“Kültür Endüstrisi” kuramını çağrıştırdığı aşikardır. İnsan ve topluluk odaklı hizmetlerde hangi niyetin öne çıkacağına belirleyici olan, zamanın hem makro hem mikro düzeydeki sosyo-politik ve ekonomik yapısı olacaktır.

## Müze Sergiciliği

“Müze, oldukça yoğun bir bilgi deposu merkezidir. Özellikle kültürel miras koleksiyonunun koruma ve sergilenmesinde kritik bir rol oynar. Serginin asıl amacı bilgi aktarımıdır.” (Yingchong and Li, 2009, s.1941)

Günümüzde literatürde, çok parçalı işlevlerinden ötürü müzeleri adlandırmada farklı farklı yaklaşımlara yer verilmektedir. “Poşt Müze” veya “Duyarlı Müze” 21.yy müzeleri için kullanılan güncel adlandırmalardır. Bunlardan “Duyarlı Müze, müze hizmetlerindeki son dönem yaklaşımlara en uygun tanımlama olarak karşımıza çıkar. Müzenin topluma seslenişinde kullandığı dilin duyarlı(esnek, uyumlu) olması demek;

Ziyaretçi odaklı olması(duyarlılığın örgütsel yapısının her boyutuna yansımış olması, özel ziyaretçi gruplarına kapsama alması vb. gibi),

Ulaşılabilir olması,

Öğrenme merkezi olması,

Sergi-tasarım-yorum programlarında yenilikçi olması şeklinde özetlenebilmektedir.(Onur, 2014, s.79) Bu tarif bize müzenin insan odaklı yaklaşımını ortaya koyarken bir yandan da örtük bir biçimde toplum ve bireyle olan iletişiminin önemini, altını çizmektedir.

Ziyaretçi odaklı günümüz müzesinde müze ziyaretçilerini 3 genel başlık altında toplayabiliriz.

Sergiye tesadüfen katılmış olanlar(müzedeki çok vakit geçirmeden hızlıca sergiyi gezerler)

Özel ilgisi dahilinde sergiyi gezenler(uzman grup)

Genel ilgi ve alaka ile sergiyi gezenler(özellikle nesnelere yönelirler) (a.g.e.)

Günümüz duyarlı müzesinin “iletişim” yaklaşımını hedef kitlesine yansıtmasında ilk başvuru kaynaklarından birisi de sergileme çalışmalarıdır. Madran’a göre (2012) “Müzeler, diğer birçok kültürel yapı gibi, topluma hizmet etme önceliklerini yeni bir iletişim anlayışı olarak benimsenmeye başladığında, sergilerin yalnız içsel kurguları değil, yapısal varoluşları önem kazanır. Sergilerin birkaç tip vitrinden ve etiketlerden ibaret olmadığı, sergilenen koleksiyonların gerçekliğini vurgulamak ve “canlandırmak” için çoklu görselliklerle desteklemek mantığı sergileme tasarımını özgün bir müzecilik alt alanı kılar.”( Madran, 2012, s.283)

Ziyaretçi odaklı sergi tipleri; Atasoy’a göre (1999) ““hissi sergileme” bir başka deyişle “estetik yönelimli sergileme”, öğretici-egitici sergileme” ve “eğlendirici-hoşa gidici sergileme” şeklinde 3 ana başlıkta toplanabilir.(akt. Madran,2012, s.284)

Eğitsel sergiler; nesne ve olgulara dair öğrenme amacı güden detaylı bir kurgu üzerinde her türlü destekleyici araç ve gerecin kullanıldığı sergilerdir.(Madran,2012; Okan,2015a) Milletlerarası Müzeler Konseyi (ICOM),” müzelerin eğitim işlevlerini halka vurgulama görevi vardır” der. “Eğitim

müzenin en önemli işlevidir. Avrupa ve Amerika müzeleri, eğitimi, okulların yanında ciddi bir şekilde üstlenmişlerdir. Almanya’daki müzelerin hemen hepsinde özel dersaneler ve atölyeler bulunmaktadır. Müzenin izleyiciyle nasıl iletişim kuracağı, nesnelere müzede eğitim ve öğrenmeyi kolaylaştıracak şekilde nasıl yorumlanacağı müzecilerin öncelikle üzerinde durduğu konulardır. Çağdaş müzecilikte bu alan “Müze Pedagojisi” olarak adlandırılmaktadır.”(Okan, 2018b, s.222)

“Ayrıca artık sanat ile de duvarda asılı olan ya da galeride dikkatle konumlandırılan şey değildir.”Dijital sanat ya da yeni medya sanatları, sanal sergiler bu gerçeğin somutlaşmış gelişmeleridir. “Bu süreçten doğrudan etkilenen müzeler de, eserlerin koruyucusu olma rollerini yerine getirirken, mekanları içinde farklı deneyimleri barındırmaya hazırlanmıştır.”(Barker & Smithen, 2005, s.102-103)

## Müze Sergilerinde Yeni Medya Uygulamaları

Yeni medya uygulamaları Bilgi ve İletişim Teknolojisi(BİT) alt yapısını kullanır.BİT destekli hizmetler, çevrimiçi desteklenen, anlık ve etkileşimli hizmetler anlamına gelir. Ünlü düşünür Baudrillard’a göre, bugüne kadar müzelerde bir altın standart olarak sunulan; bireysel yaratıcılık, eser biricikliği, sanatçı özerkliği ve nesnelere ayrıcalığı yaklaşımlarının, İnternetin gelişimiyle birlikte terkedilmek zorunda kalmıştır. Küratör ve sanatçı Honor Harger, bugün müzecilikte yeni medyanın gözardı edilmesinin sorumsuzluk değil, ancak cahillik olacağını belirtmiştir.(akt. Morris,2001:11) Andre Malraux, sanat tarihi içerisinde gerçek bir diyalogun oluşması için ideal bir yer olarak “duvarları olmayan müze” olarak tercüme edilen “Musee Imaginaire”i tasarlamıştı. Şimdi 21 yy.da müzede yeni medya uygulamalarıyla belki de bu hayal gerçeğe dönüşüyor.(Chaotzu Wang, M. and Quoping Lin, 2018, s.172)

Pigott Raporu’nda (1975) müzelerin amaçları şöyle vurgulanmıştır:

“Müzeler, bilgiyi düzenlemenin bir dönemde insana ilham verici ve aydınlatıcı, başka bir dönemde ise insanı çıkmaza sokup boğucu olabileceğinin bilincinde olarak sergilerini cesurca ve dikkatli biçimde düzenlemeli ve sınıflamalıdır.

Müzeler merakı tatmin etmeli ve merak uyandırmalıdır.

Müzeler formal ve informal eğitim yapmalıdır.

Müzeler bilginin sınırlarını genişletmelidir.”(Onur, 2014, s.135)

21.yy müzesi sözü edilen bütün bu amaçları başarılı bir biçimde yerine getirebilmek, geleneksel işlevlerinin ötesine geçerek halka daha yakın olabilmek, sıkılmamak/boğmamak için popüler unsurları yeni medya teknolojileri ile birleştirerek, hizmet ve sergilerine yaratıcılık katabilmektedir. Geleneksel müzecilikte önemli yeri olan “eğiten müze” yaklaşımının

da yeni medya uygulamaları, sergilerin halk tarafından hem didaktik hem eğlendirici bir biçimde algılanmasında aktif/etkin, dinamik ve interaktif/etkileşimli yeni yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede müzede pasif öğrenme yerini aktif interaktif öğrenmeye bırakmıştır.(Okan, 2018b)

Müzede başvurulan yaygın yeni medya teknolojilerini şöyle sıralayabiliriz:

- Fiziki müze nesnelere etkisini arttırmak, zenginleştirmek ve tamamlamak üzere fiziki esere tamamlayıcı birer görsel eklenti olarak yeni medyalar.
- Sayısallaştırılmış müze nesnelere ve içeriklerine dijital ortamı olarak yeni medyalar(mobil uygulamalar, sanal sergiler, AR(Arttırılmış Gerçeklik), 3-D sanal görüntü ve multimedia dijital içerik gibi.Bkz NPM'nin <https://tech2.npm.edu.tw/720vr/enHome.html>
- Müze sergisi olarak yorumlayıcı, etkileşimli yeni medya kurulumları, üç boyutlu animasyonlar, Etkileşimli eğitim ekranları, Etkileşimli sanal ekranlar, Sanal Panel Sistemleri.
- Farklı ebat ve yapılarda çoklu dokunma, hareket algılama, tıklama, sürüklenme ve büyütme gibi farklı hareketleri ayırt edebilme yetisine sahip İnteraktif Küre ve Tablolar, yorumlayıcı, etkileşimli duvar/zemin yeni medya kurulumları.
- Holografik görüntüler(bir dizi yüksek hızlı dönen ayna ile havada görüntü görünüyor. Bilim kurgu filmlerindeki holografik görüntüler gibidir.
- Video duvarı, İnteraktif Led Işıklar.
- Müze sergilerinde yeni medya uygulamalarına örnekler;

İlk örnekler Çin'in geleneksel sanat eserlerinin yer aldığı National Palace Museum'un(NPM ) uygulamalarından oluşmaktadır. NPM çok çeşitli dijitalleştirmelerle 21. yüzyıl müzesinin yeni bakış açılarını hem fiziki hem sanal salonlarında sergiliyor. Ulusal Saray Müzesi bir dijitalleştirme planı başlatarak sayısallaştırılmış görüntüler, meta veriler, 3D animasyonlar, bir çevrimiçi müze, 8K yüksek çözünürlüklü videolar ve açık veriler üretti. Sistemin kullandığı yeni medya teknolojileri; insan-makine etkileşimleri, sürükleyici teknoloji, 5G iletimi, yapay zeka(AI) ve artırılmış gerçeklik (AR) benimsenmiştir. ( <https://theme.npm.edu.tw/exh110/npmexploring/en/page-1.html#main?>

Etkileşimli sanal eğitim ekranları(3 Boyutlu sanal eserler)na bir örnek olarak Çin'in National Palace Museum'un(NPM ) en ikonik beş geleneksel resminin(Boat Carved from an Olive Pit, Ivory Ball, Revolving Vase, Jadeite Cabbage, Mao-kung Ting) 3D taramalarını söyleyebiliriz. Daha sonra bu eserleri web sitesi üzerinde online bir sergi sistemi üzerinden halkla da paylaşılmıştır. Bu sistemde her esere ayrıntılı bir metinsel açıklama, panoramik bir oynatma görünümü ve izleyicilerin kendi kendilerine nesnenin dinamik bir izlenimi görüntüleyebilmelerine imkan sağlayan ekstra tanıtım videosu sunulmuştur. Bkz **Figür 1**

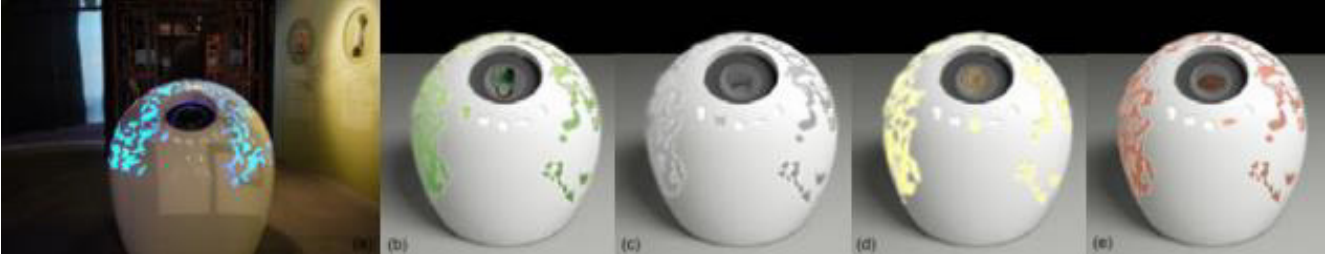


**Figür 1:** Bir kullanıcı, ekrana göz atmak için çoklu dokunmatik çoklu çözünürlüklü masa üstü ile etkileşime giriyor.(a)tavus kuşu resminin detayları. (b) Geleneksel Çin sanatı ile masa tablası tasarlanmıştır. Tarihi koleksiyonların detaylarının hem estetik hem bilgisel keşfine çıkmak için tasarlanmıştır. (Hsieh, Hung and Chiang, 2011, s.288)

Yine aynı tarihi eserlerin yer aldığı bir diğer önemli medya sistemi Sihirli Kristal Top(Magic Crystall Ball); Antik efsanelerde, kristal küre her zaman için sihirli bir araç olarak(fal bakmak) kabul edilir.Kullanıcıların sanal görüntüye dokunmatik bir ekran üzerinden ulaştıran salt bir kristal küre sistemidir.Küre üzerinde bulunan düğmelere(eser sayısı kadar beş adet) basıldığında içerikteki dijital her eserin ruhunu yansıtan farklı renklere sahip LED ışıklı desenlerin parlaması ile izleyici eserle estetik etkileşime girer..Bkz **Figür 2-3.**



**Figür 2:** Küçük bir kız, Magic Crystall Ball'daki 3D görüntüleri maniple ediyor (Hsieh, Hung , Chiang, 2011, s. 289)



**Figür 3:** Magic Crystal Ball'un görünümü NPM'nin "Fildişi top"undan ilham alınmıştır. Hsieh, Hung and Chiang, 2011, s.289)

NPM'nin 2012'de geliştirdiği Discover NPM adlı mobil uygulama ile müzeyi mobil cihaz üzerinden müzeye fiziksel olarak gitmeden güncel olarak takip etme, online sergilerini gezme imkanı sunmaktadır. Bir diğer mobil uygulaması NPM Insight ise içeriği zenginleştirilmiş bir uygulamadır. Müze koleksiyonunda yer alan önemli koleksiyonlar tarihi perspektif içerisinde QR kod, interaktif oyunlar ile etkileşimi artırılmış, zenginleştirilmiş sanal sergi düzenlemesiyle fiziki müze sergi gezisi deneyimi sunmaktadır.

Yeni medya kurumları ise son dönemde müzecilikte sıkça başvurulan bir yeni medya teknolojisi. NPM'nin Tang Hanedanı Rapsodisi (2009). Tang hanedanının A Palace Concert tablosuna dayanarak müzede sergiye konulan etkileşimli kurulumdur. Çin Ulusal Saray Müzesi koleksiyonundaki "Bir Saray Konseri" adlı ünlü bir Tang hanedanı tablosundan esinlenen bu çalışma, yaratıcı ve esprili bir interaktif enstalasyon haline getirildi. Benzersiz özelliği, ziyaretçilerin enstalasyonda farklı sensörlere basıp, elinde müzik aleti olan bu saray hanımlarını farklı kentsel temalara göndermelerine olanak sağlamasıdır. ( Figür 4)



**Figür 4:** Tang Hanedanı Rapsodisi(<http://www.taiwanalivingmuseum.com/activeInner05.html>)

Tang Dynastry Rhapsody, hareket sensörleri ve basınca duyarlı zeminler şeklinde etkileşimli bir kurulumdur. sensörler ziyaretçiler yaklaştığında devreye girer.

Benzer bir diğer yeni medya teknolojisi olan Yaz Lotusu (2011, Summer Lotus), Song hanedanının Lotuses tablosuna dayanmaktadır.Kurulum, bir nilüfer göletinin siber-fiziksel etkileşimli bir projeksiyonudur; zambak yastıkları ve balıklar zemine yansıtılır ve ziyaretçiler gölet boyunca yürüdüklerinde aktif hale gelirler. Pedler, ziyaretçilerin adımlarına tepki

olarak dalıp dalgalanıyor ve su yüzeyi dalgalanmaktadır.(Chatzu Wang and Quo-Ping Lin,2018, s.174-175)Bkz **Figür 5.**



**Figür 5:** NPM Summer Lotus,2011(<https://theme.npm.edu.tw/exh107/uptheriver/en/page-5.html>)

Fu-chun Dağları'nda yaşamak, müzenin koleksiyonundan bir manzara şaheseridir. Bu çalışmanın amacı dünyanın dört bir yanındaki ustaların manzara stilleri stilişik olarak karşılaştırılabilir mi? Sorusunun cevabını yeni medyadan yararlanarak bulmaya çalışmak. Paul Cézanne (1839-1906), Claude Monet (1840-1926) ve Vincent van Gogh (1853-1890) Fuchun Nehri'ni ziyaret etseydi ne tür resimler ortaya çıkaracaktı?Müze izleyiciye bu soruların cevabını buldurmayı amaçlayarak hem didaktik hem estetik kültürel gelişimlere de katkıda bulunuyor. Yapay zeka teknolojisi Doğu ve Batı manzara resmi arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları izleyiciye sunmak için hareket ediyor ve değişiyor. Bkz **Figür 6-7.**



**Figür 6:** NPM 'de yeni medya kurulumuna örnek: "Fu-Chun İzlenimleri" Sürükleyici Tiyatro (<https://theme.npm.edu.tw/exh110/npmexploring/en/page-2.html>)



**Figür 7:** NPM 'de yeni medya kurulumuna örnek: “Fuchun İzlenimleri” Sürükleyici Tiyatro (<https://theme.npm.edu.tw/exh110/npmexploring/en/page-2.html>)



**Figür 8:** “Fuchun Dağları'nda yaşam”, Wu-yung'un orjinal versiyonu (<https://theme.npm.edu.tw/exh110/npmexploring/en/page-2.html>)



**Figür 9-10:**NPM'den diğer yeni medya sergileri: “Around The World History” (<https://theme.npm.edu.tw/exh110/npmexploring/en/page-2.html>)

Yeni medya sanatçısı Lin Jun-ting'in yaptığı “Fuchun Dağları'nda Yaşam” adlı 180 cm çapındaki 3 boyutlu elli projektörden oluşan bir animasyon film çalışması da olmuştur. (Tsaih, Lin, and Chang,2014, s. 5)

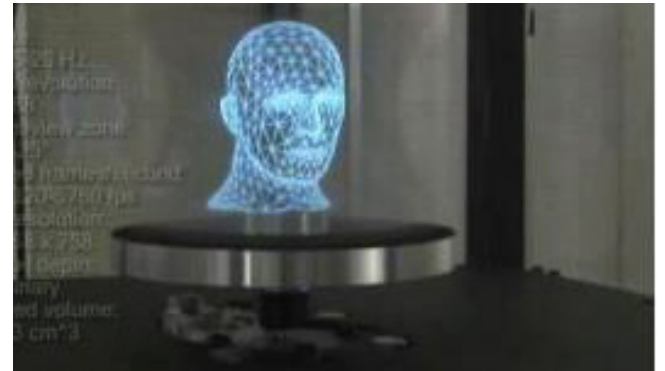
NPM'de geleneksel Çin resim ve hat sanatının sayısal örneklerinin en ince ayrıntılarına kadar inceleme ve izleme imkanı sunan üç metre uzunluğunda, 65 derecelik eğimli, interaktif bir masa üstü geliştirdi.( 11 resim ve 4 kaligrafi eseri sergilenmiştir) Bu ekran yüksek çözünürlüklü bir merkez ve merkezden uzaklaştıkça azalan, doğal insan görüşünü taklit eden bir özellik çözünürlük içerir.

Yukarıda açıklanan NPM'deki bu sistemler; Yenilik, Erişilebilirlik, Güvenilirlik ve Öğrenme potansiyeli üzerine tesis edilirken tasarımlarında, estetik etki en önemli unsur konumundadır. NPM' koleksiyonunda bulunan ulusal hazineler yeni medya uygulamalarıyla sergi salonlarında muhteşem bir dinamiği temsil ediyor.



**Figür 11:** İpekböceği yetiştirme süreci, Çin Ulusal İpek Müzesi (Yingchong and Li, 2009, s.1942)

İpekböceği büyüme süreci 3d interaktif animasyonlarla sunulmuştur.Böylece izleyicilere ileri seviye bir öğrenme deneyimi sunulur: İzleyiciler ipekböceklerinin üreme süreçlerinin her aşamasını; yaşam ortamı, ipekböceğinin durumu, ergin ipekböceğinin durumu ve kozalama süresi vb gibi detaylı görebilirler.



**Figür 12** USC 3D Gösterim-Holografik (Yingchong and Li, 2009, s.1943)

Müzelerin yeni medya uygulamalarını gösterdikleri Youtube videoları

**Studio Play | The Cleveland Museum of Art** <https://youtu.be/xh7KIRO4cHg>

Ayrıca bkz **Figür 13**. Sensörlü bir dijital ekran karşısında izleyiciler dijital boyama etkinliği gerçekleştirmektedir.

**Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum in NYC Reopens with High Tech Makeover** <https://youtu.be/5V6AIRZ9Gbs> bkz **Figür 14**.



**Figür 13:** The Cleveland Museum of Art  
=<https://youtu.be/xh7KIRO4cHg>



**Figür 14:** Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum in NYC Reopens with High Tech Makeover  
(<https://youtu.be/5V6AIRZ9Gbs>)

• Müze sergilerinde yeni medya teknolojilerinin kullanımının etkilerini şöyle sıralayabiliriz:

• Yeni medya uygulamalarının müzelerde izleyicilere alışılmadık farklı deneyimler sunmaktır. 21.yy müzeciliği çerçevesinde müzeler karşılaşma mekânlarına dönüşmüştür. Bu değişimin anahtar araçları deneyim, sosyalleşme ve oyundur. Oyunlaştırma artık koleksiyonlara içkindir ve müzede nesnelere oyunlaştırmanın bir yoludur.(Camps-Ortueta, Deltell Escolar & Blasco López 2021; Yingchong and Li, 2009)

• Sergilemede yeni medya, aynı zamanda müze için yeni ziyaretçiler demektir. Yani yeni medya bir sergiye daha önce hiç katılmamış/katılmayacak yeni insanlar örneğin sanat müzesine çok ilgi duymayan Tapscott'un tabiriyle dijital yerlilerle sanat müzesinde yapılan ortak dijital yaratılar, yeni topluluklar yaratabilir ve onları müzeye çekebilir. (Batat,2020)

• Müzelerin sürekli koruma-bakım ve sergileme gibi geleneksel rollerinin yanında özellikle birey ve toplumla yakın iletişim kurma ve eğitme(formal-informal) rollerinde yeni medya öne çıkmaktadır.

• Gelenekselin seçkinci, toplumun kıyasında duran(ayrık) tavrının terkedilip, müzenin gündelik hayatın içine karışmasında, yeni medya güçlü bir fırsat ya da avantaj olarak görünmektedir.

• Müzeler bugün temel işlev olarak benimsedikleri eğitimsel-eğlensel rollerini yeni medya ile üst seviyede gerçekleştirebilir.(Morris,2001)

• Yeni medya 21.yy müzesinin 'mobil müzecilik' anlayışına uygun sistemlere sahiptir. İnteraktif müzecilik ve sanal müze uygulamaları müzelerin ulaşılabilirliğini arttırmaktadır.”(Okan,2018b, s.237)

• Sergilemede yeni medya kullanımı ile koleksiyonun içeriğini tercüme etme ve yorumlama yeteneği artar, izleyici açısından ise ilgi çekici, unutulmaz, ilham verici müze deneyimleri yaratır.

• “Deneyim, izleyici katılımı ve varlık hissi, etkileşimler, aynı zamanda çeşitli bilgi aktarma özellikleri bütün bunlar geleneksel müze sergisi için yapılan büyük reformlardır ve yeni medya arasında içsel bir ilişki vardır. Yeni medya sayesinde insanlar bilinen ve bilinmeyen dünyayı makro ve mikro bakış açılarıyla keşfetmenin yolunu buluyorlar.”(Yingchong and Li, 2009, s.1943)

• Yeni medya sistemleri çalışmada sıraladığımız kullanıcı tiplerinden müze ile yakın-gönül bağı olan izleyicilere bu ilişkiyi daha da derinleştirme imkanı sağlamaktadır. Yeni medya ile dijital tasarıma dönüşmüş müze kaynakları, kültürel kurumlar ve koleksiyonların fiziksel olarak erişemeyeceği kişiler arasında ilişki kurma sürecini desteklemektedir. (Newell,2012, s.303)

• Yeni medya 21.yy çoğulcu, kültürel göreciliği göz önünde bulunduran müzeciliğinin amaçlarına uygun dinamik teknolojilerdir.

• Yeni medya teknolojileri müzedeki nesnelere ve sergileme pratiklerinin ayrılmaz birer parçası haline gelmektedir. Kültür hazinelerinin daha çok görülür duyumsanır olmasına, orijinalini koruma altına almasıyla sergi ve koleksiyonların gücünü arttırmaktadır.

• Müzeler için Zorluklar, Zorunluluklar

• 21.yy müzesinde BİT(Bilgi ve iletişim Tekno.) teknolojilerinin kullanımı farklı mesleki geçmişlere ve becerilere sahip arşivciler, koleksiyon koruyucuları, veritabanı yöneticileri, Web sitesi arayüz tasarımcıları ve proje yöneticileri gibi çok çeşitli uzmanların birlikte çalışmasını gerektirmektedir.

• Fiziksel belgeleri ve eserleri dijital formlara dönüştürmek zorlu aynı zamanda ciddi yatırım gerektiren çalışmalardır. Müzecilerin yeni medya teknolojilerine yatırım yapmanın

gerekli olup olmadığı(serginin başarısına etkisi konusunda) konusunda detaylı araştırma ve çalışmalar yapmaları şarttır. Bu çalışma ile şu sorulara cevap aranmalıdır: Müze sergilerinde yeni medya ne dereceye kadar kullanılıyor? Yeni medyanın kullanımı bir serginin başarısını nasıl etkiler?Genel olarak müzelerde yeni medyanın gelecekteki rolü özellikle sergiler bağlamında ne olacak?

- Özellikle dijital veritabanının oluşturulmasında arşivlere büyük sorumluluklar düşmektedir.
- Dijital görüntülerin kullanımı BİT çağında değişmektedir. Dijital eserlerin telif konusu kararları önceden kararlaştırılmalıdır.
- Bu süreçlerde çatışmalar, müzakereler ve anlaşmazlıklar kaçınılmazdır.
- Özellikle Ulusal hazinelerin animasyonda olduğu gibi gösterilmemesine dikkat edilmelidir.
- El tipi mobil cihazların ve bulut uygulamalarının yaygınlaşması ile fiziki ve sanal sergi mekanlarında koordinasyon mümkün olabilmekle beraber arka planda yoğun bir emek gerektirmektedir.
- Ağ efektleri, giderek daha verimli hale gelen dijital lisans yönetim sistemleri, görüntü lisanslama olgun bir endüstriye dönüşmesi beklenmektedir.(Tsaih, Lin, and Chang,2014, s.10-12)
- Müzede yaygın yeni medya kullanımı ile müze medyum olmakta, medyalanmaktadır. Genel olarak, müzelerde yeni medya kullanımının ve özellikle sergilerde kullanımı gelecekte önemli ölçüde artacağına benziyor. Yeni medya muhteşem deneyimler özellikle ziyaretçiler için özelleştirilmiş, kişiselleştirilmiş deneyimler sağladığından bu alana daha fazla yatırım yapılacağı öngörülüyor. Bu gelişme müzeler için özellikle sergileme pratiklerinde bir zorunlu dönüşümü ifade ediyor.(Smith,2006)

## Sonuç

Bugün gelişmiş müzecilikte temel ilke, kültür varlıkları ile günümüz yaşantısını birbiriyle bütünleştirmektir. Kültürünse heterojen kültürlerin değişimi yoluyla geliştiği fikrini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ulus odaklı geleneksel müzecilik terkedilmiştir.

Yeni medya her yaşta insanın hayatında özellikle üretim, iletişim ve eğlenerek öğrenmede (edutainment) oldukça merkezi konumdaki sistemlerdir.Dolayısıyla 21.yy müzesinde bilgi ve iletişim teknolojileri artık sadece bir araç değil, müzenin sesi ve kimliğinin bir parçasıdır. Müzede yeni medya ile etkileşimli öğrenme uygulamaları, öğrenme deneyimini geliştirirken bir yandan da izleyicinin oyunsal merak ve ilhamını güçlendirir.

“Geleceğin Müzesi tahayyüllerini şekillendirici eğilimlerin ilki yeni teknolojilerin etkisidir”. (Smith,2006, s.547)

Müzecilikte yeni teknolojilerin kullanımı gerçek etkileşimli bir deneyim yaratırken bir yandan da müzenin otoritesini ve otantikliğini sorgulama değeri taşımaktadır.Bu sorgulama BİT ile müzeciliğin içinde olduğu büyük değişimin kaçınılmazlığını da göstermektedir. Müze bu sorgulamayı; Müze sergilerinde yeni medya ne dereceye kadar kullanılıyor?

Yeni medyanın kullanımı bir serginin başarısını nasıl etkiler?

Genel olarak müzelerde yeni medyanın gelecekteki rolü özellikle sergiler bağlamında ne olacak?

şeklindeki sorulara vereceği net cevaplarla sonuçlandırabilir. Dünyada aynı sorgulamayı yapan pek çok müze bulunmaktadır. Bu temel soruların cevaplarını bulmak amacıyla 2014 yılında pek çok müzenin dahil olduğu bir araştırma yapılmıştır.Bu araştırmanın sonuçlarına göre; mobil en çok uygulamalar, akıllı nesnelere, AR & VR, 3d ve 4d öğeler ve robotlar müzeler tarafından benimsenme sürecindedir.Kimlerin daha çok yeni medya teknolojilerine bünyelerinde yer verdiği sorusuna gelindiğinde; daha çok bilim ve teknoloji müzelerinin bu alana öncelikle yatırım yaptığı görülmektedir.Bunun nedeni karmaşık bilimsel süreç veya nesnelere, oluşumları yeni medya aracılığı veya desteğiyle anlatmak sergiyi daha başarılı, daha kullanıcı dostu kılmaktadır. (Widmann,2016)

Öte yandan müze hiyerarşisinde küratörler hala en fazla söz sahibi kişiler olduklarından ziyaretçi ikinci planda kalabilmektedir.

Ziyaretçi odaklı müzecilik alanında yapılan çalışmalar çoğunlukla halen niteliğe değil niceliğe dair veriler sunmaktadır.Bu alan özellikle izleyiciler üzerinde daha fazla araştırmaya ihtiyaç duymaktadır.İster mekan içerisinde ister sanal ortamda düzenlenen bir sergi etkinliğinde müze katılımcı kitle ya da bireyin kim olduğunu ve nasıl tepki vereceğini önceden bilmesi hala çok mümkün görünmemektedir.Bu noktada müzelerin emin oldukları belki tek kesin gerçek bilgi ziyaretçi sayılarıdır. Bazı müzeler yeni medya teknolojilerine olan talebi örneğin nesnelere teknolojilerin kullanım sayısını bir kalite göstergesi olarak değerlendirebilmektedir.

Ayrıca 21.yy müzesinin öne çıkan işlevlerinden eğit eğlence, eğiten eğlence ya da eğitsel sıfatlarından hangilerinin bu çalışmalarda daha ağır bastığı, öne çıktığı ve izleyici tarafından tercih edildiği meselesi araştırılmaya muhtaç, bir diğer önemli alandır. Müzelerdeki uygulamalarda genel olarak eğit-eğlen odaklı yani eğlendirirken bilgilendirici/eğitici uygulamalara rastlanırken bazı sergilemelerin de herhangi bir kültürel öğeden tamamen bağımsız yani bağlamsız, sadece oyun odaklı olduğu görülmüştür.



## Kaynaklar

- Adorno, T. W. (2009) Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi. Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen.İstanbul: İletişim Yayınları, 152 s.
- Artun, A.(2017) Mümkün Olmayan Müze: müzeler ne gösteriyor? İstanbul: İletişim Yayınları, 197 s.
- Barker, E.(2017) Teşhir Kültürleri Duvarları Olmayan Müze s.235-258 içinde Sanat Müzeleri 2. Edt. Ali Artun. İstanbul:İletişim Yayınları,319 s.
- Barker, R. & Smithen, P.(2005) New Art, New Challenges: The Changing Face Of Conservation in The Twenty-First Century, s.85-107 içinde edts Rachel Barker and Patricia Smithen New Museum Theory and Practice : An Introduction, John Wiley & Sons, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/itup/detail.action?docID=239859>.Created from itup on 2021-06-07 16:28:09.
- Batat, W. (2020), How can art museums develop new business opportunities? Exploring young visitors' experience, Young Consumers, Vol. 21 No. 1, pp. 109-131. <https://0-doi-org.divit.library.itu.edu.tr/10.1108/YC-09-2019-1049>
- Camps-Ortueta, I., Deltell Escolar, L., & Blasco López, M. F. (2021). "New technology in Museums: AR and VR video games are coming." Communication & Society, 34(2), 193–210. <https://0-doi-org.divit.library.itu.edu.tr/10.15581/003.34.2.193-210>
- Chaotzu Wang, M. and Quo-Ping Lin, J. (2018) The Future Museum shapes the museum future :A progressive strategy of the National Palace Museum adopting new media art exhibitions as a marketing tool Arts and the Market 8(2) pp. 168-181 DOI 10.1108/AAM-12-2017-0030<https://0-doi-org.divit.library.itu.edu.tr/10.1108/AAM-12-2017-0030>
- Hsieh, C.K, Hung, Y.P. ve Chiang, Y.C.(2011). Way to Inspire the Museum Audiences to Learn: Development of the Interpretative Interactive Installations for Chinese Cultural Heritage içinde pp. 284–291. M. Chang et al. (Eds.): Edutainment 2011
- Karadeniz, C.(2018). Müze, Kültür, Toplum. Yay. Haz. Bekir Onur. Ankara.İmge Kitabevi,319 s.
- Madran, B.(2012). Müze Sergileri Tasarlamak s.283-305. İçinde Müzebilim ABC'si.haz. Nevra Ertürk, Hanzade Uralman. İstanbul:Ege Yayınları,316 s.
- Morris, S. (2001), Museums and New Media Art, The Rockefeller Foundation, New York, NY, available at: [www.cs.vu.nl/~eliens/archive/refs/Museums\\_and\\_New\\_Media\\_Art.pdf](http://www.cs.vu.nl/~eliens/archive/refs/Museums_and_New_Media_Art.pdf) (accessed June, 2021).
- Newell, J.(2012) Old objects, new media:Historical collections, digitization and affect. Journal of Material Culture 17(3) DOI: 10.1177/1359183512453534
- Okan, B . (2015a). Günümüzde Müzecilik Anlayışı. Sanat

- ve Tasarım Dergisi , 5 (2) , 187-198 . DOI: 10.20488/aus-ttd.24699
- Okan, B . (2018b). Günümüz Müzecilik Anlayışındaki Yaklaşımlar ve Müze Oluşumunu Etkileyen Unsurlar. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi , 3 (4) , 215-242 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/tykhe/issue/55449/759936>
- Smith, C. S. (2006) The Future of the Museum s. 543-554 içinde A Companion to Museum Studies, edt. Sharon Macdonald <https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch33>
- Tsaih, R.-H., Lin, J.Q.-P. and Chang, Y.-C. (2014), National Palace Museum and service innovations, Emerald Emerging Markets Case Studies, Vol. 4 No. 7. <https://doi.org/10.1108/EEMCS-02-2014-0044>
- Ünsal, D. (2012) Müze, Katılım ve Yurttaşlık s.13-30 içinde hazl. Ertürk, N. Ve Uralman, H.(2012) Müzebilimin ABC'si. İstanbul:Ege Yayınları,307 s.
- Widmann, S. (2016) Influence of New Media Technologies on the Success of Museum Exhibitions. MODUL University Vienna,(<https://museumbooster.com/influence-of-new-media-technologies-on-the-success-of-museum-exhibitions-a-summary/>)
- Yingchong, X. and Li, J. (2009) New Media display methods in museum, IEEE 10th International Conference on Computer-Aided Industrial Design & Conceptual Design, 2009, pp. 1941-1943, doi: 10.1109/CAIDCD.2009.5375374.



## ÜNİVERSİTE MÜZELERİ BAĞLAMINDA ANATOMİ KOLEKSİYONUNA ÖRNEK: KRİMİNAL ANTROPOLOJİ MÜZESİ

Gülhan Adışen

**Cite this article as:**

Adışen, Gülhan. (2021). Üniversite Müzeleri Bağlamında: Anatomi Koleksiyonuna Örnek Antropoloji Müzesi, International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNIMUSEUM, 4 (2), İstanbul, Türkiye, 76-81

### ABSTRACT

#### **Example of Anatomy Collection in the Context of University Museums: The Museum of Criminal an Anthropology**

Universities are higher education institutions, and university museums, unlike other museums, aim to support education and training with their collections. In this study, the collection type anatomy was chosen within the scope of university museums and the Criminal Anthropology museum affiliated to the University of Turin was selected as an example of this type. For this reason, university museums are briefly mentioned in the introduction. In order to understand how the museum collection was formed and what its purpose was, the scientist Cesare Lombroso, who created the collection, was mentioned. Then, the management processes of the museum, the purpose of the museum and the formation process of the collection are discussed.

Key Words: university museums, anatomy collection, criminal anthropology, Torino University, Cesare Lombroso

## Giriş

Geçmişini anlama ve geleceği şekillendirmede tarihe en büyük tanıklığı yapan somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunduğu ve sergilendiği alanlar olan müzeler, toplumların hafıza merkezleridir, bu merkezler aynı zamanda birer öğrenme ortamı sunmaktadır. Bu misyonu sebebiyle de müzelerin sunduğu öğrenme ortamı bilim üreten akademisyen ve araştırmacılara açık olmasının yanı sıra halka da açıktır. Müzeler amaçlarına ve elinde bulundurduğu koleksiyonlarına göre çok farklı şekillerde isimlendirilmektedirler. Bunlardan biri de çalışmanın sınırları bakımından ele alınan Üniversite müzeleri, koleksiyon türü bakımından anatomi koleksiyonlarıdır. Etimolojik olarak üniversite kelimesi, Latince “universitas magistrorum et scholarium” yani “ustalar ve akademisyenler topluluğu” nun kısaltılmasıdır ve “studium” kelimesinin yerini almıştır. Latince bu kelimenin kullanımı dönemlere göre farklılık göstermektedir; Orta çağ Latincesinde “universitatem” bütün ve küme, geç dönem Latince “universus” yani bütünden, şirket, toplum gibi anlamlara sahiptir. Oxford İngilizce Etimoloji Sözlüğü’nde belirtilen tanıma göre “müze” kelimesi Latince kütüphane ve çalışma, Yunanca Mouse ve muse’den gelen “mouseion”, müzelerin yani ilham perilerinin bulunduğu yer olarak kabul edilen sanata ve öğrenmeye adanmış yer anlamına gelmektedir. Roma döneminde Latince müze kelimesinin türevinin kullanımı ise felsefe tartışılan yer anlamındadır. Üniversite müzelerinin amaçları; “bilimsel çalışmalar yürütmek, bilimsel çalışmaları halka aktarmak, üniversitenin eğitim etkinliklerine tamamlayıcı ortamlar sunmak, küratörler aracılığıyla her kesime hitap edecek programlar oluşturmak, diğer disiplinlerle iş birliği yapmak, akademik topluluk ve halk topluluğunu kaynaştırmaktır.” (Özdemir, 2017: 36). Üniversite müzeleri, üniversitede alınan teorik eğitimin dışında öğrencilere, araştırmacılara ve dışardan katılım sağlayan ziyaretçilere sağladığı ortam ile pratik yapmalarını sağlar. Bu sayede merak edilen konunun nesnesi kaynağında görülüp yorumlanabilmektedir. Ayrıca birçok üniversite müzelerinin web sayfalarında online arşivleri de mevcuttur, böylelikle araştırma yapan kişilere, merak edilen konu hakkında zaman ve mekânsallığı ortadan kaldırmaktadır. Üniversite müzeleri üniversite ile akademik programlara bağlı olduğu için hem müze küratörü hem de üniversitedeki akademisyenler, yapılan bilimsel çalışmalara dahil olarak uygulamalı öğretim ortamı hazırlamış olurlar. Müzeler sahip olduğu koleksiyonlar ile üniversitelerin eğitim ve öğretim işlevine katkıda bulunmaktadır. Üniversitelerin toplumla ilişkisini sağlamada köprü olan üniversite müzeleri, üniversitenin toplum içinde saygınlık kazanmasını sağlar. Bu da kurum imajı oluşturmada önemli bir etkidir. Üniversite müzelerinin kurum kültürü oluşturma işlevi 20. yy sonrasında bilime ve eğitime bakış açısının değişimi ile ortaya çıkmıştır (Urfa, 2017:

44). Üniversitelerin ve müzelerinin yaptığı çalışmalarının hem topluma hem de kendi bünyesinde bulunanlara yararı vardır. Örneğin üniversitelerin yaptığı araştırmaları toplum ile paylaşması, toplumun kültürüne yarar sağlamaktadır. Bir nevi halkla ilişkiler görevi de gören bu durum üniversiteler arası bir rekabet kriteri oluşturmaktadır. Üniversite müzelerinin koleksiyonları ve araştırma çalışmaları, ayrıca üniversitenin kimliğini de belirlemiştir. Böylelikle nasıl ki bir bireyi tanımlamada bireyin bazı özelliklerinden yararlanıyorsak üniversiteler için de aynısı geçerlidir. Örneğin üniversite müzesinin bilim tarihi, anatomi, arkeoloji, eğitim vs. gibi konularla öne çıkan kimlik oluşturmada, kişilerin ilgilendiği veya araştırma yaptığı alanları “neden” tercih etmesi gerektiğine dair soru hakkında fikir vermiş olmaktadır. Böylelikle kendi bilinirliğinden bilime ve topluma katkısı ile söz ettiren üniversiteler, öğrencileri, bilim insanlarını ve finans kaynaklarını kendine çekmede başarılı olmaktadır.

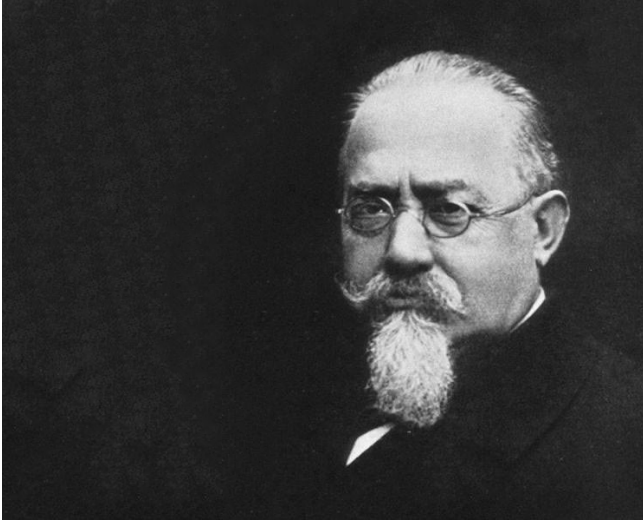
Anatomi koleksiyonları tıp eğitiminin vazgeçilmezlerinden biridir. Özellikle üniversite müze ilişkisine bakıldığında üniversite müzelerinin bu koleksiyonları sergilemede eğitim ve öğretime destek sağladığını görmüş oluruz. Bilim insanlarının ortaya koyduğu teorilerde içinde bulunduğu dönemin şartları ve vatandaşı olduğu ülkenin yasal sınırlılıkları teorilerin geliştirildiği ortam koşulunu etkilemiştir. İngiltere’de 1832’de imzalanan Anatomi Anlaşması koleksiyon edinmede yasal sınırlılığa örnektir. Bu anlaşmaya kadar kimsenin mülkiyetinde olmadığı gerekçesiyle cesetlerin mezardan çıkarılması yasadışı sayılmıyordu. Bilimde ilerlemek için her ne kadar insanlar üzerinde araştırma yapmak tarih boyunca etik bulunmamış ve bu nedenle hayvanlar ve bitkilerden yararlanılmış olsa da bilim insanlarının teorilerini geliştirmede ve ispatlamada elde ettikleri koleksiyonlar, balmumu modellerinin dışında insanlardan alınan örnekleri de kapsamaktadır. Buna örnek bu çalışmada da bahsedilen Lombroso’nun suç biyolojisinin kökenini araştırmak için suçlulardan kanıt toplamasıdır.

2000 yılında bir grup müze uzmanı, üniversite müzelerinin farklı sorunlar ile karşılaştığını bununla ilgili çalışmalar yapmak gerektiğine dair ICOM’a bir öneri sunmuştur. Bu öneri, ICOM yürütme konseyinin oluşturmuş olduğu uluslararası bir komite olan UMAC’ı yani Üniversite Müzeleri ve Koleksiyonları’nı kurması ile sonuçlanmıştır. UMAC verilerine göre dünya genelinde kıtalarına göre ayırdığımızda Kuzey Amerika’da 518, Güney Amerika’da 323, Avrupa’da 2224, Asya’da 465, Afrika’da 21, Okyanusya’da 336 adet üniversite müzesi ve koleksiyonu bulunmaktadır. 236 adet üniversite müzesi ve koleksiyonu bulunan İtalya’dan Torino Üniversitesine bağlı Kriminal Antropoloji Müzesi seçilmiş ve değerlendirilmiştir.

### Cesare Lombroso

Cesare Lombroso (Figür 1) 1835’te İtalya’nın Verona şehrinde doğmuştur ve 1909’da Torino şehrinde ölmüştür.

Doğduğu tarihte Avusturya imparatorluğuna bağlı olan Verona şehri, 1866'da İtalya Krallığı ile birleştirilmiştir. Adli tip alanında doktora yapmış, psikiyatrist, antropolog ve kriminologdur. Çağdaşları onu çılgın bir dahi olarak görmüşlerdir (Abbott, 2008). Her ne kadar görüşleri büyük ölçüde çökmüş olsa da kriminoloji biliminin kurucusu olarak, kriminolojinin gelişmesinde çok önemli katkıları olmuştur. Çalışmalarını suçun biyolojisini çözmek üzerine kuran Lombroso'ya göre suç içgüdü, çocukluğumuzun çok erken yaşlarında bulunmaktadır ve bir bireyin sonradan suçlu olması söz konusu değildir ancak suçlu olarak doğmuştur. 1800'ler İtalya'sı bağımsızlık savaşları, kolera salgını, Darwin'in evrim ve Freud'un zihin teorisi gibi toplum üzerinde etkili olayların ve düşüncelerin olduğu çalkantılı bir dönemdir. Bu nedenle Lombroso'nun üzerinde çalıştığı konu olan suç biyolojisinin kökeninin olması fikri insanlara güven vermiştir. Lombroso'nun görüşlerinin zamanla çökmesinin nedeni pozitivist bilim görüşünü benimsemiş olmasıdır. Bu görüşe göre bilimsel bilgi yalnızca gerçeklere ve gözlemlere dayanmalıdır.



**Figür 1:** Cesare Lombroso <https://uh.edu/engines/epi2829.htm> Erişim Tarihi: 20.06.2021

Lombroso, suç psikopatolojisi ile fiziksel veya yapısal kusurlar arasında olası bir ilişkiyi ayırt etmeye çalışmıştır ve başlıca iddiası, aslında insan evriminin daha ilkel bir aşamasına biyolojik geri dönüşler olan kalıtsal veya atavistik bir suçlular sınıfının varlığı olmuştur (Britannica). Bu nedenle suçluluğa dair bazı kriterler ortaya çıkarmıştır ve teorisine uygun olacak şekilde kanıt toplama eğiliminde olmuştur. Bunlar; kafatası büyüklüğü, beyin hacmi, kulakların büyüklüğü, vücuttaki anomalilikler örneğin elde ve ayaklarda beşten fazla parmak olması, yüzün basık ya da çenenin sivri olması, cinsel kimlik gibi dejenerasyon kriterleridir. Bu kriterlere bağlı sunduğu teoriler örneğin cinsel kimlik ile ilgili, en temel tetikleyicisinin “hüsrana uğramış aşk” olduğunu öne sürerek kadınların erkeklere göre daha suça yatkın olduklarını

söylemiştir. Bir diğeri ise suçluların solak olduğu ve dövme yapmaktan hoşlandıkları teorisidir (Albrecht, 1910). Sol elin kullanımının neden kötü olarak algılandığını anlamak için etimolojik kökenine bakmak gerekmektedir. İngilizce’de “sin” yani “günah” olarak bildiğimiz kelime Latince “sol” anlamına gelen “siniſtra”dan gelmektedir (McKim, 1972: 20). İnsanın bilinçsizce attığı anlamın günümüzdeki kullanılan anlamı ile varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Lombroso deha ve deliliği bir madalyonun iki yüzüne benzetmektedir ve bu teoriye kanıt toplamak için 1897’de Leo Tolstoy’un Rusya’daki köyüne gitmiştir. Ancak teorilerini fiziksel özellikler ile açıklamaya çalışan Lombroso, hayal kırıklığına uğramıştır. Çünkü delilikle ilişkilendirdiği özellikleri Leo Tolstoy’da bulamamıştır. Leo Tolstoy ise Lombroso’nun teorilerini “düşünce, kavram ve duyarlılığın sefaleti” olarak tanımlamıştır (Abbott, 2008). Lombroso, koleksiyonunu oluşturmaya 1850’lerde üniversite yıllarındayken başlamıştır. Daha sonra 1859’da II. Bağımsızlık Savaşına katılmıştır. Burada sayısız ölçüm yapma ve örnek toplama fırsatını bulmuştur. Hastanelerde otopsi bölümündeki çalışmalarını, üniversitedeki konumuyla giderek koleksiyonunu genişletmiştir. Kızı Gina, babası Lombroso için “doğuştan bir koleksiyoncuymuş” tanımlamasını kullanmıştır (Knepper ve Ystehede, 2013: 98). Öğrencilerine otopsi yapılan cesetlerin yüzlerinin portrelerini, alçıları veya balmumu modelini nasıl alması gerektiğini öğretmiştir. Lombroso’nun çalışmaları ve koleksiyonu zaman zaman protesto edilmiş veya hakkında dava açılmıştır. Örneğin Lombroso’nun kitabında da yer alan ve çalışmalarına dayanak gösterilen koleksiyonunun en ünlü bulgusu ayrıca kriminoloji çalışmalarının da başı olarak kabul edilen Giuseppe Villella’nın kafatasıdır. Pavia Hastanesi’nin otopsi bölümünde çalışırken elde etmiştir. Koleksiyonun bu parçası, NoLombroso Komite’si olarak adlandırılan bir grup tarafından iadesi için davaya konu edilmiştir. Sonuç olarak, Lombroso’nun teorilerinin geçersiz olduğu savunmasıyla kafatasının eğitim amaçlı müzede tutulmasının gereksiz olduğu düşünüldüğü için ilk verilen karar her ne kadar Lombroso’nun aleyhine olsa da ICOM İtalya’nın da görüşü alınarak verilen kararda Lombroso’nun lehine olmuştur. Lombroso 1876’da koleksiyonunu Torino Üniversitesi’ne vermiştir. Koleksiyon ilk kez 1884’te halka açılmış, zamanla yönetimde bazı değişiklikler olmuştur ve Lombroso’nun 100. Ölüm yıl dönümünde 2009’da yeniden halka açılmıştır. Lombroso’nun eserleri birçok dile çevrilmiştir ve koleksiyonunun bazı parçaları uluslararası sergilere katılmıştır.

### **Kriminal Antropoloji Müzesi**

Müze 1876 yılında açılmıştır. 1850’lerde üniversite yıllarında koleksiyonunu oluşturmaya başladığını ifade eden Lombroso, kriminolojinin kurucusu olarak nitelendirilmektedir. 1859’da II. İtalyan Bağımsızlık Savaşında gönüllü doktorluk yap-

ması teorisini geliştirmesini ve koleksiyonunu oluşturmasını sağlamıştır. Yaşadığı dönemin İtalya'sı ve okuduğu bölüm onu suçun biyolojik kökenini aramaya itmiştir. Bilimde böyle bir çalışma alanının olması, o dönem insanlarına güven vermiştir. Fakat daha sonradan teorilerinin geçersiz olduğu anlaşılmıştır. Teorilerini oluşturmada dönemin şartları, Darwinizm düşüncesi ve Freud'un düşünceleri Lombroso'yu etkilemiştir. Zaten antropolojinin bilimsel bir disiplin olarak doğuşunda da Darwin'in evrim teorisi tetikleyici olmuştur. Lombroso suçun biyolojik kökenini belirlemede bilimi kullanarak rehabilite edilebilecek durumda olan suçluların rehabilitesini sağlamak ve sorunu çözerek toplumun düzenini korumada devlete yardımcı olmayı amaçlamıştır. Lombroso belirlediği suçlu profili kriterlerine göre teorisini doğrulayacak kanıtlar toplamıştır. 1876'da Torino'ya taşındığında koleksiyonunun genişliği öyle bir hal almıştır ki depolama sorunu ortaya çıkmıştır (Montaldo, 2013: 99). 1877'de Torino Üniversitesi'ne adli tıp ve deneysel tıp laboratuvarı için atanmıştır. Burada kendisine verilen alanı, hem derslik hem de koleksiyonunun bir kısmı için kullanmıştır. Böylelikle koleksiyon için alan sıkıntısı tamamen çözülemese de sorun hafiflemiştir. Koleksiyon 1884'te ilk kez Torino'da "Esposizione Generale Italiano" antropoloji sergisi kapsamında halka sunulmuştur (Montaldo, 2013: 100). 1884'teki sergide Lombroso'ya ait iki vitrin bulunmaktadır: Birincisinde pellegra hastalığına sahip kafatası diğeri de anormal özellikler gösteren kafatası, maskeler, dövmele, suçluların fotoğrafları, maddi kanıtlar, hançerler, oyun kartları ya da suçluların yaptıkları şeyler sergilenmiştir. Müzede Lombroso'nun kanıt için topladığı ve 1884'te bahsedilmeyen fakat sergilenen diğer nesnelere cinayet silahları, dövmelelerin fotoğrafları, grafiti koleksiyonu, çizimler, oymalar, mahkumlar tarafından yazılan şiirler ve şarkılar, ayrıca dövmeleleri korunmuş halde bulunan deri parçaları da bulunmaktadır (Figur 2).



**Figur 2:** Solda; Cinayet Silahlarına İlişkin Nesnelere, Sağda; Suçlunun Ölüm Maskesi <https://cabinetofcuriosities.ca/lombrosos-museum-of-criminal-anthropology/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

Lombroso suçluların hapisanedeki duvara kazıdıklarını kişiler hakkında bilgilendirici olduğunu düşünerek teorisine kanıt olarak değerlendirmiştir. Koleksiyonunun en önemli parçası aynı zamanda zamanında parçanın iadesine ilişkin dava da açılmış ve Lombroso'nun lehine sonuçlanmış olan Giuseppe Villella'nın kafatasıdır. Pavia Hastanesi'nin otopsi bölümünde çalışırken elde etmiştir. Villella'nın kafatası müzenin dördüncü odasında bir videoyla beraber sergilenmektedir. Videoda anlatılan atavizmin ortaya çıkışı ve çürütülmesidir. 1893'te Torino'ya taşınan ve Lombroso'nun asistanlığını yapmaya başlayan Mario Carrara, 1899'da Lombroso'nun kızı Paola ile evlenmiştir ve Lombroso öldükten sonra müze yönetimini o devralmıştır. Müze, Carrara yönetiminde büyüme yaşamıştır. Müzeye ve Lombroso'ya olan ilgi ölümünden sonra giderek azalmıştır. Hatta bazı azınlık gruplar tarafından Lombroso protesto edilmiştir. Örneğin faaliyetlerine, İtalya'nın birleşmesinin 150. yıl dönümü kutlamalarına karşı bir neo-Bourbon protestosunun demlendiği günlerde Mayıs 2010'da başlayan NoLombroso komitesi Lombroso'nun müzesi için web sitelerinde şöyle bir başlık oluşturmuştur: "Lombroso Müzesi müstehcendir, insanlık dışıdır, ırkçıdır Tanrının inkarıdır. Bu rezalete son verin!" (Garlandini ve Montaldo, 2016: 322). Lombroso'nun teorilerinin İtalyan halkını genetik olarak aşağıladığı öne sürülmüştür. Lombroso'nun döneminde koleksiyonu, tıp eğitimine katkı sağlamaktadır fakat artık atavizm düşüncesine hizmet etmemektedir. Bu nedenle eğitim amaçlı değil ziyaret amaçlı olmuştur. Lombroso'nun artık geçerli olmayan teorileri için kullandığı yöntemleri her ne kadar hatalı da olsa günümüzde gelişen bilime hangi yoldan ilerlemesi gerektiğini göstermiştir. Bu nedenle müzenin amacı atavizmin nasıl formüle edildiğinin anlaşılmasını sağlamak, zamanında yapılan yanlışlarla bilimdeki geline nokta öğretmektir. Kısacası müze kendini şu düşünce üzerine konumlandırmıştır: "Lombroso'yu bir bilim kurmaya yönlendiren yöntemdeki hataları vurgulamaktır." (Garlandini ve Montaldo, 2016: 325). 1932 müze için dönem noktası olmuştur. Carrara o dönemde hem müze müdürlüğü hem de Torino Üniversitesi'nde profesörlük yapmaktadır. Carrara'dan faşist rejime karşı bağlılık yemini etmesi istenmiştir ve o da reddetmiştir. Bu nedenle müze müdürlüğü görevinden alınmış ve üniversiteden uzaklaştırılmıştır. Faşist rejimin politikaları arasında Lombroso'nun adını tarihten silmek yer almaktadır. 1938'de ırk ile ilgili yasalar yürürlüğe girmiş ve Lombroso aleyhine faaliyetlere başlanmıştır. Hatta Lombroso adına 1921'de dikilen anıt 1942'de kaldırılmıştır (Garlandini ve Montaldo, 2016: 321). Carrara'dan sonra yerine öğrencilerinden biri olan Ruggero Romanese geçmiştir. Romanese'e adli tıp öğretmek için profesörlük verilmiştir, böylelikle 1933'te Parma'dan Torino'ya dönmüştür. 1962'ye kadar müze müdürlüğü görevini sürdürmüştür. 1970'lerde müzede canlanma yaşanmıştır.

Foucault, Goffman, Fanon ve Basaglia'nın çalışmalarında ileri sürülen yeni tarihsel ve kültürel eleştiriler ışığında, Lombroso'nun çalışmalarını gören entelektüeller ve bilim insanları tarafından desteklenen, ihmal edilen koleksiyonları kataloglama, araştırma ve restore etme gibi zorlu bir görev başlamıştır(Garlandini ve Montaldo, 2016: 322).

Romanese'den sonra görevi 1983'te emekli olana kadar Sergio Tovo sürdürmüştür. Sergio Tovo müdürlüğünde, müzenin halk ile olan ilişkilerini güçlendirecek çalışmalara yönelmiştir. Örneğin; rehberli turlar, araştırmacılara koleksiyona erişim izni gibi. Emekli olduktan sonra görevi Mario Portigliatti Barbos üstlenmiştir. 1985'te Portigliatti Barbos, Umberto Levra ve Renzo Villa tarafından düzenlenen "Crimini, Criminali, Criminologi" yani "Suçlar, Suçlular, Kriminologlar" adında kamuoyunda büyük beğeni toplayan sergi düzenlenmiştir. Böylelikle Lombroso koleksiyonu aranan olmaya başlamıştır(Montaldo, 2013: 107). Barbos 1990- 94 yılları arasında gerçekleşen sergilerin tümünün kataloglanmasını sağlamıştır. Barbos 1998'de emekli olmuştur. Yerine Paolo Tappeo geçmiştir. Lombroso'nun ölümünün 100. Yıl dönümü 2009'da müze yeniden halka açılmıştır. Halk büyük ilgi göstermiştir. The Cesare Lombroso Handbook adlı kitapta paylaşılan istatistiğe göre Prestijli dergilerde büyük beğeni toplayan ve uluslararası üne sahip sanatçı ve yazarların ilgisini çeken yeni müzeyi, Mayıs 2011'e kadar her beş kişiden biri Torino'lu olmayan 38.988 kişi ziyaret etmiştir(Montaldo, 2013: 108).



**Figür 3:** Cesare Lombroso'nun Kavanozda Korunan Yüzü <https://uh.edu/engines/epi2829.htm> Erişim Tarihi: 20.06.2021

Lombroso vasiyetinde, öldükten sonra kendi kafatasının ölçülebilmesi ve teorilerine göre analiz edilmesi için vücudunu bağışlamıştır (Figür 3). Yapılan analizler sonucu Lombroso'nun beyni ortalama ağırlığın altında bulunmuştur ve kendi teorilerine göre suç eğilimi sergilemektedir(Montaldo, 2013: 186). Şu an müzesinde Lombroso'ya ait koleksiyonların yanı sıra kavanozda saklanan hala üzerinde bıyıkları olan Lombroso'nun yüzü, vitrin içinde dik konumda sergilenen iskeleti ve çalışma ofisine ait eşyaları (Figür 4) da bulunmaktadır. Ziyaretçiler, 1908'de klinik amaçlı çekilen, deliller hakkındaki ilk belgeseli de müzeyi ziyaretlerinde izleyebilmektedir.



**Figür 4:** Cesare Lombroso'nun Müzede Sergilenen Çalışma Odası <https://www.museolombroso.unito.it/en/visit/museum-map/room-3/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

## Sonuç

UMAC(Üniversite Müzeleri ve Koleksiyonları)'da kayıtlı olan verilerde "kriminal antropoloji" anahtar kelimesi ile yapılan tarama sonucunda 3 üniversite müzesi sonucuna ulaşılmıştır . Bu müzelerden biri de çalışmanın konusunu oluşturan İtalya'daki Torino Üniversitesi'ne bağlı Kriminal Antropoloji müzesidir. Müzenin anatomi koleksiyonunu özgün kılan yön, toplanış amacı bakımından aynı anahtar kelime ile ulaşılan diğer müzelerden farkını ortaya koymasındır.

Müzenin koleksiyonunun iyi anlaşılabilmesi için koleksiyoner Cesare Lombroso'ya ayrıntılı olarak değinilmiştir. Lombroso'nun koleksiyonunun oluşmasında sahip olduğu bilim felsefesi ve buna bağlı olarak ortaya koyduğu teoriler etkili olmuştur. Lombroso'nun teorileri her ne kadar yanlış ve etik dışı bulunsada dönemin İtalya'sının şartları düşünüldüğünde suç biyolojisinin kökenini keşfederek suçun azaltılmasına ilişkin yöntemi bilim aracılığı ile geliştirmek istemesi büyük bir adım olmuştur. Lombroso dönemin pozitivist bilim düşüncesinin etkisi altında olduğu için bilimsel bilginin gözlem ve gerçeklere dayanması gerektiğini düşünmüştür. Bu nedenle teorilerini kanıtlamaya yönelik veriler toplamıştır. Lombroso'nun atavizm düşüncesini kanıtlamak için oluşturduğu koleksiyonu şu anda her

ne kadar eğitime katkısı olmasa da günümüzde gelişen bilime hangi yoldan ilerlemesi gerektiğini göstermesi müze amacını oluşturmaktadır. Bu nedenle müzenin amacı atavizm düşüncesinin nasıl formüle edildiğinin anlaşılmasını sağlamak, o dönem için oldukça önem arz eden fikirlerin günümüzde her ne kadar geçerli olmasa da bugün bilimde gelinen noktanın basamaklarından birini oluşturduğunu göstermektedir. Kısacası müze kendini şu düşünce üzerine konumlandırmıştır: “Lombroso’yu bir bilim kurmaya yönlendiren yöntemdeki hataları vurgulamaktır.” Bilginin kümülatif ilerleme özelliği bu şekilde somut olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak bu çalışmada üniversite müzelerine kısaca değinilmiş ve daha sonra seçilen örnek açıklanmıştır. Üniversite müze ilişkisi bakımından ele alınan anatomi koleksiyonunun tek başına teorileri kanıtlamadığı veya güncel olarak eğitimde kullanılma amacını aştığı anlaşılmıştır. Ve her ne kadar müzede sergilenmesi artık eğitim amacı ile olmasa da koleksiyonların tarihe ışık tutma amacı ile müzelerin korunması altında yaşamlarını sürdürmekte olduğunu anlamaktayız.

## Notlar

1. <https://www.etymonline.com/word/university> Erişim Tarihi: 11.06.2021
2. Atavizm: Modern zamanlarda gerekli veya uygun olmaktan çok, insanlık tarihinde uzun zaman önce gelen bir duygu veya tepki. <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/ata-vism> Erişim Tarihi: 20.06.2021
3. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, November 2). Cesare Lombroso. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Cesare-Lombroso>
4. Bkz. Pellagra: Yetersiz beslenme nikotinic asit ve/veya öncülleri olan gerekli amino asit triptofandan kaynaklanan hücresel bir niasin eksikliğinden kaynaklanan sistemik bir rahatsızlıktır. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16207585/> Erişim Tarihi: 20.06.2021
5. <https://www.museolombroso.unito.it/en/museum/history/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

## Kaynaklar

- Abbott, A. Turin’s criminology museum. *Nature* 463, 300 (2010).
- Abbott, A. Hidden treasures: Turin’s anatomy museum. *Nature* 455, 736 (2008).
- Albrecht, A. (1910). Cesare Lombroso. A Glance at His Life Work. *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, 1(2), 71-83.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, November 2). Cesare Lombroso. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Cesare-Lombroso>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2013, December 9).

Verona. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/place/Verona-Italy>

Garlandini ve Montaldo, (2016). Museums, Ethics and Cultural Heritage. The Lombroso Museum in Turin: A reflection on the exhibition and scientific study of human remains, 319-327.

McKim, R. H. (1972). Experiences in visual thinking.

Montaldo, S., (2013). The Cesare Lombroso Handbook. Routledge. 98-108.

Singer, H. D., & Pollock, L. J. (1913). The histopathology of the nervous system in pellagra. *Archives of Internal Medicine*, 11(6), 565-589.

Özdemir, N. (2017). Öğrenme Ortamı Olarak Üniversite Müzelerinin Mekânsal Açıldan İrdelenmesi. Yüksek lisans tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Urfa, A. M., (2017). Üniversite Müzelerinin Üniversitelerin Kurumsal İmajındaki Rolü ve Önemi. Yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

<http://umac.icom.museum/resources/universities-world-heritage/> Erişim Tarihi: 13.06.2021 <http://umac.icom.museum/wp-content/uploads/2017/05/Programa-ICOM-2001.pdf>

Erişim Tarihi: 13.06.2021

<https://university-museums-and-collections.net/search?query=criminal+anthropology+> Erişim Tarihi: 13.06.2021

<https://cabinetofcuriosities.ca/lombrosos-museum-of-criminal-anthropology/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://wheninturin.com/2016/09/12/turins-hidden-gems-the-museum-of-criminal-anthropology/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://www.bl.uk/collection-items/luomo-delinquente#> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://icom.museum/en/news/ethics-lombroso-museum-case/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/143359/mod\\_resource/content/0/Ders2.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/143359/mod_resource/content/0/Ders2.pdf) Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16207585/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://www.museolombroso.unito.it/en/museum/protagonists/mario-carrara/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://uh.edu/engines/epi2829.htm> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://www.museolombroso.unito.it/en/museum/history/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://www.museolombroso.unito.it/en/visit/museum-map/room-3/> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/ata-vism> Erişim Tarihi: 20.06.2021

<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/body-snatchers/source-four-the-anatomy-act-1832/> Erişim Tarihi: 08.08.2021

<https://www.britannica.com/topic/Anatomy-Act> Erişim Tarihi: 08.08.2021



**TOPLUMSAL MİRASIN AKTARILMASINDA MÜZELERİN ROLÜ  
GAZİANTEP BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ'NE BAĞLI MÜZELER ÜZERİNE  
BİR DEĞERLENDİRME  
Hüseyin Ateş<sup>1</sup>, İsmail Hakkı Üzüm<sup>2</sup>**

**Cite this article as:**

Ateş, Hüseyin. Hakkı Üzüm, İsmail. (2021). Toplumsal Mirasın Aktarılmasında Müzelerin Rolü Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne Bağlı Müzeler Üzerine Bir Değerlendirme. International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNIMUSEUM, 4 (2), İstanbul, Türkiye 82-95

**ABSTRACT**

**The Role of Museums at Transferring Social Heritage  
An Evaluation on the Museums of Gaziantep Metropolitan Municipality**

Modern museums not only protects, stores and exhibits the artworks but also explains them to its visitors through using effective communication methods. For this reason, museums have important roles at contributing to the cultural development of the public, transferring the marks of the past to the future, accumulating intellectual knowledge and researching, promoting the artworks. Gaziantep metropolitan municipality aims to contribute the accumulation of knowledge and development of individuals and society without profit making purpose in accordance with the modern museums approach. It also adopts the purpose of protecting and transferring the rich cultural heritage, historical roots, the city identity and social heritage of Gaziantep. Since our municipality accepts the museums as nonformal training centers, we continuously arrange training programmes, especially targeting the students, at our ten museums having different themes and collections. Gaziantep metropolitan municipality cares about the historical value of the venue of the museums and minds the relationship between the venue and collection of the museum to enable cultural sustainability. Additionally, environmental conditions are also taken into consideration. Besides the newly established museums take into consideration the architecture and land of the museum in order to create cohereness of perception. This study evaluates the museums of Gaziantep metropolitan municipality and their contribution to contemporary museology model

Key words: Gaziantep metropolitan municipality, modern museum, social heritage, education, identity

## Giriş

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı'na bağlı olan Kütüphaneler ve Müzeler Şube Müdürlüğü'nün bünyesinde toplamda 10 adet farklı koleksiyonlardan oluşan müze bulunmaktadır. Söz konusu bu müzeler, Gaziantep'in tarihsel köklerini ve kültürünü yansıtmaktadır. Ayrıca şehrin toplumsal belleğini muhafaza altına alan müzeler, kentin kimliğini, hafızasını, tarihini, sosyal ve ekonomik yapısını bünyesinde barındırdığı nitelikli müze personelleri ile tüm ziyaretçilerine etkili iletişim yöntemleri kullanarak, sosyal medya üzerinden ve müzede gerçekleştirilen çeşitli eğitimler ve etkinlikler ile aktarmaktadır.

Yapılan bu çalışmanın amacı yerel bir yönetim olarak Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı müzelerin, topluma karşı görevlerini incelemek ve bu müzelerin kente ait olan toplumsal mirası muhafaza eden ve aynı zamanda bunu toplum yararına paylaşan yönlerini değerlendirmektir. Bu gaye çerçevesinde müzelerin kuruluş nedenleri, tarihsel süreçleri ile ilgili genel tanımlar yapılmıştır. Bu tanımlar ile birlikte toplumun geçmişine ait sosyal yaşantısından bazı izlerin, unutulmuş ya da unutulmak üzere olan bazı geleneklerin yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması hususunda bu müzelerin önemi vurgulanmıştır.

Çalışmanın muhteviyatı açısından yararlı olunacağı düşüncesi ile kısa bir müze tanımlaması yapılmış ardından Gaziantep'in tarihçesi hakkında bir özet verilmiştir. Çünkü bu çalışmanın kapsamında olan müzeler, Gaziantep'in tarih boyunca sahip olduğu kültür birikiminin bir sonucu olarak ortaya çıkmış, farklı temalara sahip mekânlardır. Örneğin birbirinden farklı kültürlerin etkileşimi neticesinde oluşan zengin mutfak kültürü, mutfak temalı bir müzenin varlığını zorunlu kılar; Antep'in tarih boyunca yaşamış olduğu işgallerin halkın hafızasında unutulmaması ve halkın hangi şartlar altında bugüne geldiğini hatırlatmak amacıyla tarih temalı müzeler kurulmuştur. Yine suya verilen önemi vurgulamak ve tarih boyunca halkın yaşantısında önemli bir yere sahip olan hamam geleneklerinin gelecek nesillere miras olarak aktarılması hamam müzesinin varlığını zorunlu kılar; Gaziantep halkının Atatürk ile olan mirasına sahip çıkarak bunu yaşatması, Atatürk Anı müzesinin varlığını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla müzeler hakkında değerlendirme yapmadan önce şehrin tarihçesi, coğrafi konumu, demografik yapısı, şehirde hüküm süren medeniyetlerin, devletlerin etkileri kronolojik olarak incelenmiştir. Çalışmanın devamında Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'nin müzelere vermiş olduğu önem belirtilmiş ve müzeler ile Gaziantep kentine ait birçok kültürel öğenin yaşatılarak kültür bilincinin gelişimi ve gelecek nesillere aktarılmasında müzelerin varlığı vurgulanmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise söz konusu müzelerin bağlı bulunduğu Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı'na

ait istatistik verileri incelenmiştir. Bu verilerde müzelerde gerçekleştirilen atölye, çalıştay vb. etkinlikler ile etkinliklere katılan ziyaretçiler ve yıllara göre müze ziyaretçileri rakamsal veriler ile yer almıştır.

## Müze Tanımı

Müzeler, insanlar tarafından ziyaretlerin gerçekleştirildiği mekânlar olarak önemli bir yere sahiptir. Kültürel, etnografik, arkeolojik, doğal, tarihsel, bilimsel, teknolojik ve sanatsal başta olmak üzere birçok alanda eserler ve belgelerden oluşan, envanterleri muhafaza eden, sergileyen müzeler; aynı zamanda insanlar ile etkileşiminden dolayı eğitim kurumlarının bir parçasıdır (Köroğlu, 2020, s.V). Günümüzde müzeler, insan ırkının hazineleridir (Ambrose ve Paine, 2006, s.6). Soyut ve somut insanlık mirasını, kâr amacı gütmeyen kalıcı hale getiren ve toplumun gelişimine hizmet eden, halka açık kurumlar olarak nitelendirilmektedir (Kandemir ve Uçar, 2001, s.19).

“Müze, kâr amacı gütmeyen, toplumun gelişmesinde ve hizmetinde olan ve halka açık, insanlar ve yaşam çevrelerinin somut kanıtlarını, araştırma, eğitim ve zevk alma amacıyla, toplayan, koruyan, ileten ve sergileyen daimî kuruluştur” (Gürel, 2006, s.6). Tüm bu tanımlamalar ile birlikte müzeler, kültürel mirasın, kentsel belleğin gelecek nesillere aktarılmasında, kimliklerin ve bir yöreye veya bir topluluğa ait olma duygusunun anlaşılmasının sağlanmasında kilit role sahip mekanlardır (Erbay, 1997, s.40-41).

Müzelerin tanımlanması tarih içerisinde pek çok farklı açıklama ile yapılmıştır. Buna sebep olarak ise geleneksel müze anlayışı yerini zamanla daha çok toplumsal, dinamik ve çağdaş kurumlara dönüştüren, geçmişe ait somut ve soyut mirası geleceğe taşıyan kurumlara dönüştürülmesi olmaktadır (Zülfikar ve Ediz, 2020, s.69). Bu çerçevede müzeler, sadece eser toplayıp, bunların bakımını yapıp, koruma altına alarak sergileyen kurumlar değil; bununla birlikte sahip olduğu envanterleri eğitim, araştırma, iletişim amacıyla toplumun gelişimi için paylaşma gibi birçok işlevi de yürütmektedir (İrmak, 2013, s.5). Müzeler, kültürel açıdan milleti temsil eden, bütünleştiren, insanlık tarihi hakkında aydınlatıcı bilgiler sunan-araştıran enstitü niteliğinde yapılardır (Aydoğan, 2020, s.48). Ayrıca işlevlerine göre farklılık sağlayan müzeler, tarih, eğitim, yönetim, pazarlama, ekonomi, turizm, halk bilimi, psikoloji gibi farklı disiplinlerle iş birliği yapabilecek ve yeni uzmanlık alanları oluşturabilecek kurumlardır (Baki Nalcıoğlu, 2020, s.24).

## Gaziantep Kısa Tarihçesi

Anadolu'nun güneyinde, Suriye'nin kuzeyinde yer alan Gaziantep; aynı zamanda Mezopotamya ve Doğu Akdeniz Havzası arasında bulunmaktadır. Bu konumu itibarıyla Ga-

ziantep bölgesi, tarihin erken devirlerinden günümüze kesintisiz bir yaşamın var olduğu oldukça eski bir şehirdir. Lojistik anlamda önemli bir potansiyele sahip şehir, doğu-batı, kuzey-güney eksenli karayolları üzerinde bulunmuştur (Solmaz ve Yetkin, 1969, s.1). Şehrin sahip olduğu bu konum, şehrin ticari açıdan canlılığını arttırmış, bununla beraber yoğun göçlerin ve devlet mücadelelerinin yaşandığı bir coğrafya olmasına neden olmuştur (Güzelhan, 1959, s.55-57).

Gaziantep bölgesinde yapılan arkeolojik çalışmalar, bölgenin tarihinin alt paleolitik döneme kadar uzandığını göstermektedir (Çukurova, 1999, s.6). Gaziantep bölgesinde bulunan Dülük, Tilbaşar, Karkamış, Sakçagözü, Tilmen Höyük, Arulıs, Zeugma, Rumkale gibi antik yerleşim yerleri mevcuttur. M.Ö. 1800 yıllarında Hitit Devleti'nin hâkimiyeti altında bulunan bölgede, Hititlerin yıkılması ile Karkamış Krallığı hüküm sürmüştür (Ergeç, Yelken, 2016) ardından Antep'in şehir merkezinin 12. km kuzeyinde bulunan Dülük'te tarih boyunca Asur, Pers, Büyük İskender ve Selevkos gibi devletler yer almıştır. Roma'nın hâkimiyetinde kalan bu bölge, Roma İmparatorluğunun ikiye bölünmesiyle Doğu Roma'nın (Bizans) hâkimiyeti altında kalmıştır (Babat, 1987, s.10-11). Dülük'te Bizans hâkimiyeti ile Arap-Bizans mücadeleleri devam etmiştir. Bu dönemde, Urfa, Diyarbakır bölgesini de içine alan büyük bir deprem Dülük'ü de tahrip etmesiyle I. İuſtınianos döneminde (527-565) Antep Kalesi inşa edilmiş (Özdeğer, 1996, s.466) ve bu tarihten itibaren de Antep, Dülük'ün yerini almaya başlamıştır. Antep şehri ile ilgili en erken kayıtlar 12. yüzyılda, Bizans kaynaklarında geçmiştir (Doğan, 2013, s.11) ve Antep ismi ilk kez, Haçlı Seferleri sırasında "Hatab", "Hamtap" ismi ile anılmıştır (Çakır, 2015, s.29). Antep'te, Arap-Bizans mücadeleleri neticesinde Hz. Ömer döneminde Müslüman Arap orduları Suriye'nin kuzeyine ilerlemeye başlamış ve Antep, İslamiyet'in erken dönemlerinde, İslam topraklarına dâhil edilmiştir (Özdeğer, 1996, s.466). Devam eden süreçte, 1067 tarihinde, Büyük Selçuklu Devleti uç komutanlarından biri olan Afşin Bey, Antep'i fethederek bu bölge üzerinde Türk-İslam hâkimiyeti kurmuş; ancak Haçlı Seferleri ile birlikte bölgede Türk hakimiyeti kesintiye uğramıştır. 12. yüzyılın ortalarında bölgede Haçlıların güçlerini kaybetmesi ile Türkiye Selçukluları Sultanı I. Mesut döneminde Türk hâkimiyeti tekrar yerleşmiştir (Pamuk, 2009, s.42). I. Mesut'un ölümünün ardından takip eden yıllarda Selahattin Eyyubi, Antep'i 1183 tarihinde ele geçirmiş ve Antep Eyyubiler döneminde önemli bir kültür merkezi haline getirilmiştir. Bu dönemde Antep'te köşkler, bağ ve bahçeler tesis edilmiş, şehir dışından birçok halk getirilmiş, camiler yaptırılmıştır (Tansü ve Yücel, 2018, s.17-18). Ancak 13. yüzyılın ikinci yarısında Antep ve çevresinde baş gösteren Moğol tehlikesi, Antep'te yıkımlara neden olmuş ve bu bölge Moğol ve Memluk mücadeleleri

neticesinde Memluk hâkimiyetinde kalmıştır (Yıldırım, 2017, s.17).

Antep'te Osmanlı Devleti hâkimiyeti, Yavuz Sultan Selim'in Mısır'da bulunan Memluk Devleti'ne karşı kazanmış olduğu kesin zaferler neticesinde başlamıştır (Bayraktar, 2000, s.83). Böylece Antep, Maraş ve Halep vilayetlerine bağlı sancak statüsünde kalmıştır (Sezen, 2006, s.278). 16. Yüzyıldan Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadar geçen süreçte Antep, asıl gelişimini bu dönemde yaşamış, imar, nüfus, dini ve sosyal muhtevalı yapılarda canlılık kazanmış, Osmanlı'nın ihtişamına uygun olarak Antep de oldukça gelişmiştir (Çam, 2006, s.xxxıı). Hatta 17. yüzyılda Antep'i ziyaret eden Evliya Çelebi, şehirde 70 çeşmenin varlığından, bakımlı, temiz ve süslü yolların bulunduğundan, "cihan süsü 40 elvan üzüme, nice kere yüz bin tulum pekmezi, bademli ve fıstıklı şirin köfteri, baştuğı, çeşit çeşit helvası" olduğundan bahsetmiştir. Halkının şirin şıra içmesinden dolayı şirin sözlü, garip doſtu, maarif erbabı, yumuşak huylu bir yapıda olduğuna değinmiştir (Kahraman, 2017, s.380-384).

Antep, 19. yüzyılın başlarında iç isyanlar, kuraklık ve salgın hastalıklar ile mücadele etmek durumunda kalmış ve şehir harap bir vaziyet almıştır. Artan nüfus ise şehrin genel yapısını bu dönemden itibaren değiştirmeye başlamış, yeni yapılar bu dönemde inşa edilmeye başlamıştır (Babanınoğlu, 2020, s.3). Uzun bir süre Osmanlı hâkimiyetinde bulunan Antep, Mısır'da yaşanan Kavalalı Mehmet Ali Paşa isyanından (Altundağ, 1988) etkilenmiş, 1839 tarihinde Mısır Kuvvetleri ve Osmanlı kuvvetleri Antep yakınındaki Nizip'te bir savaş gerçekleştirmiş ve Osmanlı bu savaşı kaybetmiş, dolayısıyla Antep Mısır valisinin hâkimiyeti altında kalmıştır (Pamuk, 2009, s.62). 20. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde merkezi otoritenin gerilemesi, devletin iyiden iyiye zayıf düşmesi, Antep'te de hissedilir olmuş ve şehirde ciddi problemler yaşanmıştır (Üzüm ve Kazcı, 2021). I. Dünya Savaşı'nın ardından ise Antep, tarih boyunca yaşamış olduğu en büyük yıkımlardan birini yaşamıştır. Mondros Mütarekesinden sonra 17 Aralık 1918 yılında önce İngilizler şehri işgal etmiş (Genelkurmay Başkanlığı, 2009, s.13), ardından şehir, İngilizler ile Fransızların aralarında yapmış oldukları Suriye İtilafnamesi (Metintaş, 2019, s.82) ile 1919 Kasım ayında Fransız ve Ermeni işgaline terk edilmiştir (Ünler, 1969, s.24). Antep Savunması olarak isimlendirilen bu dönem, Antep halkının, Türk Kurtuluş Mücadelesinde üstün gayretler verdiği, adının "Gazi" olarak anılmasını sağladığı bir dönem olarak yer almıştır.

## **I.Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Müzeleri**

Gaziantep tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, farklı milletlerin zengin kültürleri ile yaşadığı bir coğrafya olmuştur. Şehir, Türk ve Arap kültürleri arasında

bir geçiş noktası olup her iki dünyadan da kültürüne değerler taşıması (Canbakal, 2009, s.217) iken, Ermeni kültürü de Şehirde hissedilmiştir (nler, 1969, s.12-14). Tarihten gelen bu kültür birikimi, Gaziantep'in kimliğini oluşturmaktadır. G, sanayi, yeni teknolojik ilerlemeler değişen ve büyüyen kentlerin kendi geçmişinden gelen kültürü tehlike altına almaya başlamış ve kentler geçmişinden zamanla uzaklaşmıştır. Bu durum kentin kimliği ve hafızasının unutulması ile ilgili problemleri oluşturmaktadır (Keskin, 2014, s.26). Gaziantep Büyükşehir Belediyesi müzeleri bu problemin önüne geçmek, Şehrin kimliğinin unutulmasını engellemek adına tarihi önemli yapıları müzeye dönüştürmekte ve bu amaçla yeni müzeler inşa etmektedir.

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi, Gaziantep'in tarihini, mimarisini, kentin toplumsal belleğini, kentin kendine ait olanını hem tanıtılmak hem de kültür bilincini geliştirmek için yoğun müze faaliyetlerinde bulunmaktadır. Gaziantep, müze çeşitliliği kapsamında bu zenginliğini sürdürmekte ve yeni müzecilik modelini uygulamaktadır. Yeni müzecilik anlayışında her yaştan ziyaretçinin, müze gezisi süresince "aktif katılımcı" olarak algılandığı ve ziyaretçinin ihtiyacına vurgu yaparak, kapsayıcı müze ortamı ve olanakları oluşturmaya çalışan ağdaş eğitim yaklaşımı ile bütünleşmiştir (Karadeniz ve diğ, 2015, s.206). Bu bağlamda Gaziantep Büyükşehir Belediyesi bünyesinde yer alan müzeler, sahip oldukları envanterlerin sadece korunup ve muhafaza eden depo anlayışı yerine, Karşen Schubert'in yeni "açık" müze tanımlamasında, müzelerin, toplumun dinamiklerini ve çok kltrllğn yansıttığını ifade ettiği (Baki Nalcıoğlu, 2020, s.37) Şekilde bir müze modeli uygulamaktadır.

Müzenin kurum olarak işlevi, envanterleri görünür kılmak, bilgisini iletmek ve bu bilgiyi öğretirken kalıcı olmasını sağlamaktır (Savaş, 2008, s.13). Gözlem, mantık, hayal gücü ve beğeni duygusunun oluşup gelişmesine katkıda bulunarak yaygın eğitim kurumları olan müzelerin (Buyurgan, 2017, s.128), yaşaması ve sürekli liğini koruması için en etkili yöntemlerden biri, öğrencilerin müzelerle tanıştırılması ve müze eğitimi ile onların eğitimine deştek olmasıdır (Mercin, 2017, s.213). Müze eğitimleri, ağdaş eğitim anlayışına uygun, farklı deneyimlerle yaşam boyu kazanılan davranış değişikliklerini yönlendirmede örgün eğitime önemli derecede katkı sağlamıştır (zmen, 2018, s.302). Bu bağlamda Gaziantep Büyükşehir Belediyesi müzeleri çeşitli etkinlik ve projelerle Őehirdeki ğrenciler başta olmak üzere ile ve köylerdeki okullar ile iş birliği içerisinde müzelerde eğitim gezileri düzenlemektedir. Ayrıca müzeler, okulların geçici olarak ara verildiği, Covid-19 pandemi sürecinde, Millî Eğitim Bakanlığı'nca yürütülen "Telafide Ben de Varım" programı dahilinde ocuk ve gençlerin entelektüel gelişimlerine katkı sağlamak, müzeleri birer eğitim ortamı olarak kullan-

malarına yardımcı olmak amacıyla Millî Eğitim Bakanlığı, UNESCO ve Ankara niversitesi'nin deşteğiyle hazırlanmıştır (T.C.MEB, 2021). Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kütüphaneler ve Müzeler Şube Müdürlüğü bu programa büyük ölçüde deştek vererek okullar ile iletişim kurup öğrencileri müzelere getirip eğitimlerini tamamlamalarına, kapanma sürecinde çocukların eğlenerek öğrenmelerine katkı sağlamıştır.

Kültürel mirasın sürdürülebilirliği noktasında en etkin rol oynayan yapılardan biri müzelerdir. Tarihi binalar veya miras alanları, bölge halkının kültürel, sosyal ve tarihi özelliklerini bir kanıtı olarak yaşatmakta (avdırlı ve Gök, 2020, s.2243) ve kültürel bütünlüğü sağlamaktadır. Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı bulunan müzelerin çoğunluğu toplumun yapıtaşlarını oluşturan tarihi yapılar içerisinde yer almaktadır. Tarihi yapılar, sosyal ve iktisadi gerekliliklerinden ötürü toplumun gereksinimleri göz önüne alınarak yeniden yapılandırılmaya tabi tutulmaktadır. Buna göre tarihi yapıların kendisine de müze işlevi verilmektedir. Böylece tarihi meknların hem korunması hem de kültürel sürekliliğin sağlanması mümkündür (Sezgin, 2020, s.88-89). Buna bağlı olarak müze mimarisi, sergi ve sunum birlikteliği, ziyaretçilerin yapı ve eser hakkında bilgiye erişimi için düzenlenmiş bir bütünlük içermekte, bu Şekilde birey, mekân ve eser arasında algıya dayalı görsel bir iletişim kurmaktadır (Uslu ve Yalçın, 2020, s.233). Bu amaç doğrultusunda Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı olarak kurulan müzeler, sahip olduğu eserin niteliğine, içeriğine, mekânın tarih boyunca kullanım işlevine göre belirlenmektedir. Örneğin Hamam müzesi, tarih boyunca hamam olarak kullanılmış bir yapının müzeye dönüştürülmesidir.

Gaziantep Büyükşehir Belediyesine bağlı müzeler, kâr amacı gütmeyen kuruluşlardır. Bu tür kuruluşlar, maddi kazancı hedeflemediklerinden dolayı "pazarlama kavramı" anlayışı kr elde etmek yerine, sosyal ihtiyaçları karşılamak anlamına gelmektedir (Gürel, 2006, s.16). Bu tür kuruluşlar, rekabetin olmayışı, amaçlarının kanun ve kurullarla önceden belirlenmiş olması, öncelikli amaçlarının ekonomik değil de sosyal nitelikte olmasından dolayı pazar analizi yapmamaktadırlar (Cengiz, 2007, s.24). Bu müzeler, topluma karşı sahip oldukları varlıkları korumakla ve sahip oldukları bilgi birikimlerini ziyaretçilere karşı paylaşmak ve eğitmek ile ykmldrlr (Gürel, 2006, s.16). Ancak müzelerin kültür hayatında olduğu kadar iktisadi anlamda önemli rolleri bulunmaktadır (Erbay, 1997, s.40). Gaziantep turizm sektöründe hızla gelişen bir Şehir konumundadır. Tarihi, kültürel, gastronomi, eğitim, teknoloji vs. birçok alanda faaliyetlerin olması, kenti turistler açısından bir cazibe merkezi yapmakta ve müzelerde ziyaretçi sayısı artmaktadır. Bu durum ise bölgedeki ekonominin canlanmasını sağlamaktadır.

Nitekim Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı bulunan müzeler öncelikle söz konusu tüm bu yükümlüğü taşımaya çalışmakta, hedefine insanı koymakta, toplumun yararına öncelik vermekte, kültürel özellikleri korumaktadır. Bununla beraber dolay olarak bölgenin maddi anlamda kalkınmasına destek olmaktadır.

### **1.Ali İhsan Göğüş Müzesi ve Gaziantep Araştırmaları Merkezi**

1923 yılında Gaziantep'te doğan Ali İhsan Göğüş, yoğun bir gazetecilik hayatının yanı sıra, Gaziantep milletvekilliği yapmış, Türkiye'nin ilk Turizm ve Tanıtma bakanlarından birisidir (TBMM Albümü, 2010, s.793). Tarihi Bey Mahallesi'nde yer alan bir Antep evi, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi tarafından restore edilerek, Ali İhsan Göğüş adına müze ve araştırma merkezine dönüştürülmüştür. Bu müzede Ali İhsan Göğüş'ün, bakanlık, milletvekilliği, gazetecilik dönemleri ile sosyal hayatında kullanmış olduğu kişisel eşyaları sergilenmektedir. Ayrıca müze içerisinde, Ali İhsan Göğüş'e ait özel bir de kütüphanenin bulunması (Gaziantep Büyükşehir Belediyesi, 2021), müzenin ziyaretçiler ile etkileşim halinde bulunmasına ve araştırma yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Toplumsal mirasın aktarılması hususunda müze, Gaziantep'te önemli bir siyasetçinin anısını, kişisel ve sosyal yaşantısını aktarmaktadır. Müze, sahip olduğu envanterden dolayı Türkiye Cumhuriyeti'nin belirli dönemlerine ışık tutmakta, dönemin sosyal yaşantısı hakkında ipucu vermektedir. Ayrıca müzenin tarihi bir Antep evi olarak seçilmesi, bu evin de bir müze olarak ziyaret edilmesini sağlamak ve ziyaretçilere Antep evini sunma, tanıma, araştırma özelliğini vermektedir. Nitekim Ali İhsan Göğüş Müzesi ve Araştırma Merkezi, siyasi, sosyal mirasın günümüze aktarılmasını, dönemin önemli bir siyasetçisi özelinde değerlendirme fırsatı vermektedir.

### **2.Atatürk Anı Müzesi**

Atatürk, 26 Ocak 1933 yılında Antep'e geldiğinde şehir halkı tarafından büyük bir coşku ve sevinç ile karşılanmıştır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Gaziantep'e gösterdiği ilgi, alaka ve övgü dolu sözler neticesinde dönemin Gaziantep Belediye Başkanı Hamdi Kutlar'ın önerisi ve Belediye Meclisi'nin kararı ile Atatürk'e fahri hemşehrilik berati takdim edilmiş (Öztürk, 2020, s.55) ve Atatürk aslen Selanik doğumlu olmasına rağmen nüfus defterine Gaziantep'teki Bey Mahallesi'ne kaydedilmiştir. Bu bağlamda Bey Mahallesi'nde tarihi bir Antep evi, "Atatürk Anı Müzesi" projesi kapsamında restorasyon sonrası müzeye dönüştürülmüştür. İki Gazi'nin bulunduğu bu müze, Atatürk'ün Antep'e geldiği sırada kullanmış olduğu eşyalar ile birlikte müze avlusunda Atatürk'ün Bey Mahallesi nüfusunda kaydını gösteren nü-

fus cüzdan örneği de bulunmaktadır. Farklı odalardan oluşan müzede "Atatürk Araştırma Kitaplığı" yer almaktadır. Burada, Gaziantep üzerine önemli çalışmaları bulunan Cemil Cahit Güzelbey'in eserleri, ziyaretçiler tarafından bağışlanan kitaplar, Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet Dönemi ve Genel Türk Tarihi ile ilgili kitaplar bulunmaktadır (Atatürk Anı Müzesi, 2021).

Atatürk Anı Müzesi, özellikle Gaziantep halkı ile Mustafa Kemal Atatürk'ün manevi olarak birleştiği bir mekândır. Burada Gaziantep halkının Atatürk ile karşılaşması ve halkın Atatürk ile yaşamış olduğu anılar muhafaza edilmekle birlikte modern müze anlayışına uygun bir şekilde Atatürk'ün Gaziantep ziyaretini bir miras olarak gelecek nesillere aktarmaktadır. Müze aynı zamanda Atatürk'ün Antep'e geldiği 26 Ocak günü başta olmak üzere 10 Kasım günlerinde, resmi günlerde, anma törenleri ve sergiler düzenleyerek ziyaretçilere bu mirası taşımaktadır.

### **3.Bayazhan Kent Müzesi**

19. yüzyılda kent kimliği kavramının ortaya çıkması ile birlikte müzecilik alanında bazı değişimler yaşanmış (Albasan, 2020, s.16), artık kentin özellikle kültürünü, sosyal hayatını, tarihi süreç içerisinde kullanmış olduğu araç-gereçleri merkeze insanı koyup şehir ile iletişimi güçlendirmeyi hedefleyen kent müzeleri kurulmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu tür müzeler, kentin tıpkı bir insan gibi kentlerin de birer kimliğe sahip olduğunu belirtmektedirler (Kaypak, 2010, s.374). Bayazhan Kent Müzesi, Osmanlı mimarisine ait önemli bir eser olarak 1909 yılında tütün tüccarı Bayaz Ahmet Efendi tarafından yaptırılmıştır (Türkiye Kültür Portalı, 2021). Gaziantep tarihi açısından önemli bir sembol olan bu yapının bir bölümü Bayazhan Kent Müzesi olarak hizmet sunmaktadır. 2009 yılında turizme açılan müze, şehrin yemek, eğlence ve sanat kültürü, ekonomi ve sivil toplum, Gaziantep folkloru ve halk müziği, Gaziantep'te tarım, Gaziantep el sanatları, Gaziantep'te turizm, yakın dönem Bayazhan tarihi gibi tematik bölümlerden oluşmaktadır (Uzun, 2014, s.208). Müze hem Gaziantep halkına hem de şehir dışından gelen tüm ziyaretçilere şehrin geçmişine ait izlerini aktarması açısından oldukça önemlidir. Müzeyi ziyaret eden yerel halk burada kendisinden bir parça bulabilmekte ve geçmişin izlerini burada hissedebilmektedir. Müze barındırdığı envanterler ve işlevi ile geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi üstlenmekte ve gelecek nesillere Gaziantep kültürünü taşımaktadır.

Müze ayrıca tarihi özelliğe sahip mimarisi ile geçmişten gelen ve Gaziantep ticari hayatında önemli bir yere sahip olan hanlar hakkında önemli ipuçları vermektedir. Böylece sosyal yaşantı ile birlikte ticari mirasın da aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

#### 4.Emine Göğüş Mutfak Müzesi

Yaratıcılığı, ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel açıdan kalkınmanın sürdürülebilirliğini güçlendirmek adına 2004 yılında UNESCO tarafından “Yaratıcı Şehirler Ağı” oluşturulmuştur. Günümüzde bu ağ 54 ülkeden 116 şehri ortak hedefle 7 farklı tema ile bir araya getirmektedir (Akın, 2018, s.301). Bu ağın içerisinde yaratıcı bir gastronomi şehri olarak yer alan Gaziantep, Türkiye'nin ilk gastronomi şehri unvanına sahip olan bölgesidir (Suna ve Aktaş Alan 2019, s.1336). Gaziantep Büyükşehir Belediyesi, tarih boyunca birçok farklı kültürün oluşturduğu, Gaziantep mutfak kültürünü, tanıtmak ve geliştirmek amacıyla Türkiye'nin ilk turizm ve Tanıtma Bakanlarından olan Ali İhsan Göğüş'ün doğmuş olduğu evi restore ederek “Emine Göğüş Mutfak Müzesi” ismi ile 2008 yılında hizmete sunmuştur. Müze aynı zamanda Türkiye'nin de ilk mutfak müzesi olma özelliğine sahiptir (UNESCO, 2021).

Emine Göğüş Mutfak Müzesi, temel olarak Gaziantep yemek kültürü hakkında ziyaretçileri bilgilendirmektedir. Müze, Gaziantep halkının geçmişte yemek pişirmek için kullanmış oldukları sahan, kaşık, çömçe, kazan gibi araç gereçleri, yiyecek muhafaza etme yöntemlerini, bakliyat ve şire sandıklarını, yemek yapılan ocakların ve geride kalan küllerin kullanım yöntemlerini, misafir ağırlandığında ya da bayramlarda yapılan yemek sunumlarını, sahre adı verilen piknik kültürünü, içecek olarak şerbet ve kahve çeşitlerini, Gaziantep'e özgü çeşitli yemekleri ve bunun gibi çok daha fazla örnekleri modern müze anlayışına uygun olarak gelecek nesillere aktarmaktadır.

Müzenin tarihi bir Antep evi olması ve gelen ziyaretçilere özellikle Gaziantep'e özgü bazı tatlar sunması hem geleneksel Gaziantep mutfak kültürünü yaşatmak hem de ziyaretçilerin uzun süre hafızalarında kalabilmesini sağlamak açısından önemlidir.

#### 5.Oyun ve Oyuncak Müzesi

Oyuncak müzeleri, geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi gören çocuk müzeleridir. Bu müzelerin temel amacını oyun ve oyuncak kültürü oluştururken, bu kurumlar ayrıca çocuk kültürüyle alakalı en önemli öğelerden biri olan oyuncacığın tarih boyunca gelişimini izleyen, anlamını ve işlevini araştıran, üretildiği çağı aydınlatan dinamik müzelerdir. Bu müzelerdeki hedef kitle sadece çocuklar olmayıp, yetişkinlere de hitap etmektedir (Akoğlan Kozak ve Günçan, 2021, s.81). Türkiye'de sayılı olarak bulunan oyuncak müzeleri, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'nin girişimi ve Sunay Akın'ın danışmanlığında 2013 yılından bu yana Gaziantep Oyun ve Oyuncak Müzesi ismi ile hizmet vermektedir (Karadeniz ve Atar, 2017, s.486). Müze binası aynı zamanda tarihi bir mekân olup, 1877 yılında Ermeni Kız Koleji olarak, Cumhuriyet Dönemi sonrası Kayacık İlkokulu ve Fatih Sultan Mehmet

İlkokulu olarak kullanılmıştır (T.C. MEB, 2021). Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'nin tarih boyunca okul olarak kullanılan bu yapıyı, oyuncak müzesine dönüştürmesi, binanın eğitim kurumu olduğunu vurgulaması ve bu sürekliliği sağlaması oldukça önemlidir. Böylece müze ziyaretçiler açısından hem tarihi bir okulu hem de içerisinde yüzlerce koleksiyonun bulunduğu oyuncakları incelemesi önem arz etmektedir.

Müze koleksiyonunda 1700-1990 tarih aralığına ait oyuncaklar sergilenmektedir. Müzede Gaziantep yöresine ait oyuncaklar (Karadeniz ve Atar, 2017, s.486), geçmişe ait ulusal çapta oyuncaklar ile birlikte Amerikan yerlilerinin yaşamları, 2. Dünya Savaşı Alman cephesi, Soğuk Savaş dönemi ABD ve Rusya'nın uzay araştırma ve yolculukları, çiftlik yaşamları, ulaşım ve eğlence hayatları hakkında ipuçları vermekte, geçmişin hayal gücünü yansıtan geniş bir oyuncak koleksiyonu bulunmaktadır. Ayrıca Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Susam Sokağı, Charlie Chaplin, Mickey Mouse gibi dünya çapında bilinen eserleri yansıtan oyuncaklar da yer almaktadır. Bu bağlamda toplumsal bir miras olan oyuncak kültürünün yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından müzenin rolü ve işlevi oldukça önemlidir.

Oyuncak müzelerinin eğitim atölyelerinde yapılan etkinlikler, yaratıcı ve eğitsel çalışmalar çocukların kişisel gelişimlerine desteklemekte, el ve motor becerilerin gelişimine katkı sağlamaktadır (Erbay, 2017, s.436-437). Bu doğrultuda Gaziantep Oyun ve Oyuncak Müzesi'nin giriş kısmında müzeden bağımsız bir eğitim atölyesi yer almakta ve burada çocuklar müze gezisinden sonra eğlenerek eğitimlerine devam etmekte yaratıcılıklarını geliştirmektedirler.

#### 6.Hamam Müzesi

Lala Mustafa Paşa'nın Halep ve Şam Beylerbeyliği dönemlerinde yaptırılan ve bir külliye içerisinde yer alan Paşa Hamamı, Osmanlı klasik dönem mimarisini yansıtmakta ve Antep'te bulunan diğer hamamlar gibi yere gömülmüş bir yapıda bulunmaktadır. Hamam, soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık gibi üç farklı bölümden oluşmaktadır (Çam, 2006, s.107-110). Bu bölümler içerisinde soğuklukta, Anadolu kültürünü yansıtan hamam tasları, sabunlar, nalinler vs. gibi hamamda kullanılan öğeler sergilenmekte, ılıkılık bölümünde, Anadolu hamamlarında tarih boyunca gerçekleşmiş gelenekler, mankenler ile sergilenmekte ve son alanda ise hamamın en sıcak yeri sıcaklık bölümü yer almaktadır. Bu bölüm, suyun ısıtıldığı, asıl yıkanacak, ter atılacak yerdir. Zeminde ortada büyük bir göbek taşı ile kubbesinde fil gözü gözenekler bulunmaktadır (Özdemir ve Sarı, 2020, s.489-493). Ayrıca burada Gaziantep'e özgü şamşırak geleneği hakkında bilgiler aktarılırken, Gaziantep'te doğan bebeklerin 40'inci günlerinde getirildikleri bir de oda yer almaktadır. Tarihi bir hamam olan bu yapının, Türk-İslam kültüründe suyun önemini ve temizliğini

vurgulaması, Gaziantep'in meşhur hamamları hakkında özel bilgiler vermesi amacıyla müzeye dönüştürülmesi ziyaretçiler açısından müzeyi oldukça değerli kılmaktadır. Ayrıca müzenin mimari yapısını, özgünlüğünü koruması, geçmişten gelen kültür sürekliliğini devam ettirmesi Gaziantep'in kültürel mirasına da katkı sağlamaktadır.

## 7.Gaziantep Kalesi ve Müzesi

Gaziantep Kalesi, şehrin ilk çekirdeğini teşkil etmekte ve şehrin, kalenin etrafında gelişme gösterdiği tahmin edilmektedir (Özdeğer, 1996, s.468). M.Ö. 4 bin yıllarında kadar uzanan bir höyüğün üzerine inşa edilen kale, ilk olarak Roma hâkimiyeti döneminde (M.S. 1. yüzyıl sonları) bir karakol amacıyla yapılmıştır. Bizans İmparatoru I. Justinianus (M.S. 527-565) Gaziantep Kalesini büyük oranda onarmış, yeni burçlar ekleyerek kalenin surlarını yükseltmiştir (Şahiner, 2007, s.20). Muntazam olmayan bir daire şeklinde iç ve dış kale alanlarından oluşan yapı, tarih boyunca Bizans, Eyyubi, Memluk ve Osmanlı dönemlerinde şekillenmiştir (Doğan, 2013, s.40). Günümüzde kalede ağırlıklı olarak Memluk ve Osmanlı izleri görülmektedir. Tespit edilen kitabelere göre 1481 yılında Mısır Sultanı Kayıtbay, 1557 yılında da Kanuni Sultan Süleyman kalede onarım ve eklemeler yapmıştır. Tarih boyunca depremler ve savaşlar ile oldukça hasar gören Gaziantep Kalesi, son olarak Antep Savunması sırasında Fransız top atışlarından dolayı harap olmuş (Altın, 2015, s.29) ise de yapılan bakım ve onarımlar ile günümüzde eski ihtişamı ile eski şehrin ortasında yükselmektedir.

Tarih boyunca gizemini koruyan kalenin çevresinde hendek ve giriş kapısında bir köprü ile kalenin üzerinde hamam, mescit, kuleler gibi yapılar bulunmakta ve iç kısmında galeri, deliz ve kale odaları yer almaktadır (Akpolat, 2010). Kalede ana kütle altında ise tüneller ve bir de su kaynağı bulunmaktadır (Gaziantep İl Turizm ve Kültür Müdürlüğü, 2021). Türkiye'nin ayakta kalabilen önemli kalelerinden birisi olan Gaziantep Kalesi, restorasyon çalışmaları neticesinde Gaziantep Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı Gaziantep Savunması ve Kahramanlık Panoraması Müzesi olarak hizmet vermektedir. Kalenin içerisinde yer alan müzede, Antep Savunması hakkında bilgi panoları, heykeller ve çeşitli seslendirmeler yer almaktadır. Kalenin bir müzeye dönüştürülerek hizmet sunması, yerli ve yabancı ziyaretçilere şehrin en eski yapılarından biri olan kaleyi inceleme, araştırma ve gözlem yapma fırsatı sunarken aynı zamanda Millî Mücadele'nin önemli bir cephesi olan Antep Savunması hakkında bilgiler vermektedir.

## 8.15 Temmuz Demokrasi Müzesi

Türkiye Cumhuriyeti demokrasisine, meşru kurumlarına ve direnen halka açık ve kanlı bir saldırı girişimi olan (Alkan, 2015, s.255) ve milletin zaferi ile sonuçlanan 15 Temmuz

kalkışması, aynı zamanda Türk darbeler tarihinde halkın meydanlara inerek püskürttüğü, kalkışmayı engellediği ilk darbe girişimi özelliğine de sahiptir (Nisan ve Şeker, 2017, s.70). Darbeyi engellemek için 250 vatandaş şehit olmuş ve halk meydanlara inerek büyük bir başarı kazanmıştır (T.C. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği, 2021). Bu bağlamda özgür bir Türkiye için canlarını ortaya koyan şehit ve gazilerin aziz hatıralarını yaşatmak amacıyla Gaziantep Büyükşehir Belediyesi tarafından Gaziantep 15 Temmuz Demokrasi Müzesi kurulmuştur.

Gaziantep 15 Temmuz Demokrasi Müzesi, Türkiye'de ilk olma özelliğine sahip bir müzedir. Müzenin içeriğinde, 15 Temmuz 2016 yılında demokrasiye karşı yapılan kalkışma gecesinde an ve an neler olduğuna dair görüntüler bulunmaktadır. 15 Temmuz Demokrasi Müzesi, ziyaretçileri, onlarca telefon, tablet, monitörler aracılığı ile 15 Temmuz gecesine götürmekte ve o duyguyu yaşatmaktadır (Gaziantep Büyükşehir Belediyesi, 2021). Ayrıca müzenin dış kısmında, şehit olan tüm vatandaşların isimlerinin olduğu büyük bir de metal duvar yer almaktadır.

## 9.Fıstık Müzesi

Antepfıstığı üretimi, kurak alanların değerlendirilmesi, gıda sanayi için hammadde olması gibi özelliklerinden dolayı Gaziantep, Şanlıurfa, Adıyaman, Siirt gibi bölgelerde yoğun olarak yapılmaktadır (Eldoğan ve Şahin, 2015, s.29). Tarihi oldukça eskiye dayanan ve Güney Anadolu'da kültüre alındığı bilinen antepfıstığı, 1. yüzyılda İtalya'ya oradan da İspanya ve Fransa gibi ülkelere götürülürken, 1880 yılında ilk defa ABD'ye ithal edilmiş ve bu bölgelerde de üretilmeye başlanmıştır (Ertürk ve diğ., s.44). Gaziantep'in başta gelen tarım ürünlerinden biri olan Antepfıstığı, adından da anlaşıldığı üzere Gaziantep'in coğrafi işaretiolarak yayınlanmıştır (T.C. Türk Patent Enstitüsü, 2021).

Toplumsal mirasın aktarılması hususunda Antepfıstığı, geçmişten günümüze Gaziantep için hayatın önemli bir parçasını teşkil etmektedir. Öyle ki Gaziantep'in mutfak, tarım, bayram ve eğlence, ekonomi gibi birçok alanında önemli bir yer tutmaktadır. Bu ürünün, geleneksel üretim yöntemlerinden teknolojik üretim yöntemlerine kadar olan aşamalarını modern müzecilik anlayışı ile halka aktarılması, Antepfıstığının aşılama, budama, ilaçlama, toplama, işleme gibi teknik özelliklerinin anlatılması amacıyla Gaziantep Büyükşehir Belediyesi tarafından Fıstık Müzesi ismi ile bir müze bulunmaktadır. Dünyanın ilk ve tek fıstık müzesi olarak ziyaretçilere hizmet veren bu yapı, aynı zamanda kültürel belleğin kodlandığı, korunduğu ve aktarıldığı önemli bir kültür merkezidir. Gaziantep Antepfıstığı Araştırma Enstitüsünün bahçesinde kurulması dolayısıyla önemli bir bellek mekânı olarak tasarlanmıştır (Avcı, 2021, s.283).

Fıstık Müzesinin, fıstık üzerine araştırma yapılan bir kurumun üzerinde kurulması tarımdan müzeye geçişin önemli bir örneğini sergilemektedir. Aynı zamanda bu müzenin yapısının da fıstık şeklinde inşa edilmesi mekânsal algı ile müze arasındaki bütünlüğü sağlamakta ve ziyaretçilerin dikkatini çekmektedir.

## 10. Panorama 25 Aralık Gaziantep Savunması Kahramanlık Panoraması ve Müzesi

Antep, I. Dünya Savaşı sonrasında İngilizlerin ardından Fransız ve Ermeni kuvvetlerinin işgaline maruz kalmıştır. Antep halkının vatanını savunmak için düşmana karşı vermiş olduğu mücadele, özellikle 1920 yılından itibaren büyük çarpışmalara, ciddi kayıplara, önemli zaferlere neden olmuş; şehir halkı uzun süre bir yandan düşman diğer yandan açlık ile mücadele etmek zorunda kalmıştır (Öztürk, 1994). Savaşın bilançosu ise Antep halkının binlerce şehit ve yaralı vermesi, şehrin neredeyse tamamının harap olması gibi sonuçlar doğurmuş ve şehir, vermiş olduğu destansı mücadeleden dolayı “Gazi” unvanını almıştır (Üzel, 1952, s.334-336).

Antep Savunması, Antep başta olmak üzere çevre iller ve tüm Anadolu için önemli bir kilit noktası olmuş ve Antep halkı işgallerin daha fazla yayılmasını engellemeyi başararak ulusal çapta bir tarih bilinci oluşturmuştur.

Weber’e göre ulus, kültürel bir oluşumdur. Bu oluşum, ortak bir tarihe, coğrafyaya, zamana ve mekân bilincine dayandırılır. Bunu kanıtlamak ve sürdürmek ise müzeler aracılığı ile gerçekleşir (Artun, 2006, s.160). Bu çerçevede ulusal tarih bilincini oluşturan ve Antep Savunmasının tüm detaylarını anlatan Panorama 25 Aralık Müzesi, ziyaretçiler için tarihsel bir yolculuğun gerçekleştirildiği bir mekândır. 25 Aralık 2020 tarihinde ziyaretçi ile buluşan müze, Gaziantep başta olmak üzere tüm bölge hakkında bilgiler içermesi, modern yapısı, çağdaş müzecilik anlayışı ile birlikte içerisinde bulundurduğu Antep Savunmasına ait birçok envanter, yağlı boya tablolar, dioramalar ile oldukça kapsamlı bir müzedir. Ayrıca müzede, savaş sahnelerinin, Antep halkının yaşamış olduğu zorlukların, savaş sırasında şehrin genel yapısının görsel ve işitsel bir şekilde, 360 derece panoramik bir anlatım ile aktarıldığı panorama bölümü yer almaktadır. Müze, bilimsel nitelikler taşıması, mimari yapısı, alanında uzman tarihçi personelleri ile ziyaretçiler için oldukça kapsamlı ve değerli bilgiler sunmaktadır. Müze, çağdaş müzecilik anlayışına uygun olarak araştırmacılar için bilgi, belge ve eser sunmakta, Antep’in geçmişine ait sosyal, askeri ve ekonomik yapısı hakkında bilgiler vermektedir. Bununla beraber ziyaretçilerle etkili bir iletişim halinde bulunup, öğrenciler için tarih eğitimi vererek ulusal bilince katkı sağlamaktadır.

## II. Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Müzeleri ile İlgili Bazı İstatistikî Veriler

Bu bölümde, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı Müzeler ve Kütüphaneler Şube Müdürlüğü’ne ait raporlar analiz edilerek, müzelerde gerçekleştirilen etkinlikler ve istatistikler ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir.

**Tablo 1: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Müzelerine 2014-2021 Yılı Ağustos Ayına Kadar Gelen Ziyaretçi Sayısı**

Yıl	Ziyaretçi Sayısı
2014	252.979
2015	495.621
2016	554.918
2017	767.875
2018	917.847
2019	1.302.358
2020	337.027
2021 (8 ay boyunca)	346.933

Bu tabloda 2014-2019 yılları arasında ziyaretçi sayısı bakımından düzenli bir artış görülmektedir. Müzeler tarafından gerçekleştirilen etkinlikler, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi’nin turizm ve kültür odaklı çalışmaları, ulusal ve uluslararası alanlarda yapılan faaliyetler, kültürel aktiviteler vs. müzelerdeki ziyaretçi sayısı üzerinde etkili olmaktadır. 2019-2020 yılları arasındaki ziyaretçi sayısındaki düşüşün sebebi ise küresel çapta salgına dönüşen Covid-19 hastalığı olmuş ve alınan tedbirler neticesinde müzeler bu durumdan etkilenmiştir. Ancak tedbirlerin azaltılması neticesinde Müzeler ve Kütüphaneler Şube Müdürlüğü’nün ve müze personellerinin gayretleri ile 2021 yılının ilk 8 ayında müzelerde ziyaretçi sayısında olumlu yönde artışlar yaşandığı görülmektedir. Raporla, 2015 yılından itibaren müzelerde gerçekleştirilen etkinlikler ve ziyaretçi sayıları hakkında istatistikî veriler yer almaktadır. Buna göre 2015 yılında “Müzeler Haftası Etkinlikleri” kapsamında müzelerde gerçekleştirilen etkinliklere 1.950 ziyaretçi katılmıştır. 2016 yılında “Müzeler Haftası Etkinlikleri” kapsamında mevcut tüm müzeler gece yarısına kadar hizmet vermiş, çocuk rehberler, müzik dinletileri, resim sergileri, ikram organizasyonu gibi aktiviteler düzenlenmiş ve 30 bin ziyaretçi katılmıştır. Yine aynı tarihte düzenlenen çocuk atölyeleri ile 858 çocuğa çeşitli eğitimler verilmiştir. 2017 yılında “Müzeler Haftası Etkinlikleri” ile 40 bin ziyaretçiye ulaşıırken Oyun ve Oyuncak Müzesi gerçekleştirilen 1. Ezoğelin Bebek Çalıştay ile 4.326, atölyeler ile 7.740 ziyaretçiye ulaşılmıştır. 2018 yılında “Müzeler Haftası Etkinlikleri” ile 50 bin ziyaretçiye ulaşılmış, Gaziantep Kalesi’nde düzenlenen konser ile 200 ziyaretçiye ve Oyun ve Oyuncak Müzesi’nde düzenlenen atölyeler ile 20.842 ziyaretçiye ulaşılmıştır. 2019 yılında müzelerde gerçekleştirilmiş olan sergilere 21.375 zi-



yaretçi katılmış, Oyun ve Oyuncak Müzesi atölyelerinde 6.151 çocuğa eğitim verilmiştir. Bu tarihte, “Yaşayan Müze Etkinlikleri” çerçevesinde 4.587 ziyaretçiye ulaşılrken, “Müzelerimi Geziyorum Projesi” ile 10.054’ü il merkezi, 1.711’i ilçeler olmak üzere 11.765 öğrenci müzeleri ziyaret etmiştir. Ayrıca III. Ezogelin Bebek Çalıştayı ile 4.544 ziyaretçiye ulaşılmıştır. 2020 yılında Atatürk Anı Müzesi’nde düzenlenen “Atatürk’ün Gaziantep’e gelişinin 87. Yıl dönümü sergisine 303 ziyaretçi, 15 Temmuz Demokrasi Müzesi’nde düzenlenen sergiye 644 ziyaretçi katılmıştır. Oyun ve Oyuncak Müzesi’nde düzenlenen atölyelerdeki çalışmalar ise 624 öğrenci katılmıştır. 2021 yılında Panorama 25 Aralık Müzesi tarafından düzenlenen “Millî Mücadele Sohbetleri” etkinliklerine 144 kişi katılırken, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşında Kadın Kahramanlar Sergisine 13.757 ziyaretçi, Mebus ve Şair Mehmet Akif Ersoy Sergisine 10.799 ziyaretçi katılmıştır. 15 Temmuz Demokrasi Müzesi’nde yapılan 15 Temmuz Milli Birlik ve Demokrasi Sergisine 3.031 ziyaretçi katılmıştır. Ayrıca “Telafide Ben de Varım” projesi kapsamında il merkezinden 963, ilçelerden 202, toplam da 1.165 öğrenci müzelerde ziyaretler gerçekleştirmiştir. Yapılan tüm bu etkinlikler dışında müzelerde yarışma programları, müzik dinletileri, sosyal aktivite ve dramalar da gerçekleştirilmiştir.

## Sonuç

Günümüz çağdaş müzecilik modeli, müzelerin hayat boyu öğrenmenin gerçekleştirildiği, toplumun ya da ulusun benliğini koruyup gelecek nesillere aktarıldığı, yeniliklere açık müzelerdir. Bu anlayış ile hareket eden Gaziantep Büyükşehir Belediyesi müzeleri, Gaziantep tarihinin, derinliklerinden gelen ve şehrin kimliğini oluşturan her öğeyi mekânlarında taşımaktadır. Şehrin ve toplumsal hafızanın muhafaza edildiği bu müzeler, gelecek ile kültürel bir bağ kurup, Gaziantep’in tarihsel mirasını hem mevcut zaman dilimi hem de gelecek nesiller ile paylaşarak bu mirasın sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Müzeler bu görevi sürdürürken sahip oldukları envanterler ile müze mekanları arasında algıda bütünlük oluşturmayı hedeflemekte ve müze ziyaretlerinin hafızalarda kalıcı olmasına çalışmaktadır. Bu amaçla kurulan müzeler, Gaziantep’in kimliğini oluşturan, şehrin yapıtaşları olan mekânlar ile birlikte görsel-işitsel teknolojinin kullanıldığı, son derece modern mimariye sahip, bulunduğu arazi ve çevresi ile bir bağ oluşturan mekânlar kullanılmaktadır.

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi müzeleri herhangi bir maddi kazanç amacı gütmeyen, önceliğine birey ve toplumu koyarak, halkın kültürel gelişimine katkı sağlamayı hedeflemektedir. Böylece hem Gaziantep halkının kimliğini muhafaza etmekte hem de dışarıdan gelen insanlara Gaziantep’i tanıtarak ortak ulusal bir kültür bilinci oluşturmaktadır. Ayrıca Gaziantep Büyükşehir Belediyesi müzeleri yaşayan müze

kavramı çerçevesinde yıl içerisinde sürekli etkinlikler, anma törenleri, paneller, çalıştaylar, öğrenci gezileri, ulusal ve uluslararası projeler gibi birçok etkinlik düzenleyerek bunları gelenek haline getirmeyi ve ziyaretçiler ile sürekli bir etkileşim oluşturmayı amaçlamaktadır.

Yapılan bu çalışmada yerel yönetimlerin müzecilik faaliyetleri çerçevesinde Gaziantep Büyükşehir Belediyesi müzelerine yer verilmiştir. Söz konusu müzelerin, kentin ve toplumun gelişiminde önemi vurgulanmış ve mevcut müzelerin genel özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Bu çalışma, yerel yönetimlerde müzecilik çalışmaları, kent bilinci ve toplumsal mirasın muhafaza edilerek, paylaşılmasında müzelerin önemi ve Gaziantep Büyükşehir Belediyesi tarafından kurulan müzelerin faaliyetleri ile ilgili yapılacak çalışmalara yardımcı olmak amacıyla hazırlanmıştır.



**Fotoğraf 1:** Ali İhsan Göğüş Müzesi ve Gaziantep Araştırmaları Merkezi



**Fotoğraf 2: Atatürk Anı Müzesi**



**Fotoğraf 3: Bayazhan Kent Müzesi**



**Fotoğraf 4: Emine Göğüş Mutfak Müzesi**



Fotoğraf 5: Oyun ve Oyuncak Müzesi



Fotoğraf 6: Hamam Müzesi



Fotoğraf 7: Gaziantep Kalesi ve Müzesi



**Fotoğraf 8:** 15 Temmuz Demokrasi Müzesi



**Fotoğraf 9:** Fıstık Müzesi



**Fotoğraf 10:** Panorama 25 Aralık Gaziantep Savunması Kahramanlık Panoraması ve Müzesi

## Kaynakça

- Akın, A. (2018). "Gaziantep'in Gastronomi Şehri Olarak Belirlenmesinde Demografik Değişkenlerin Etkisi", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 6(2), ss.299-316.
- Akoğlan Kozak, M. ve Güncan Ö. (2021). "Oyuncak Müzeleri ve Ziyaretçi Deneyimleri", *Social Science Development Journal*, 6(24), ss.74-97.
- Akpolat, M. S. (2010). *Gaziantep Kalesi*, Ankara.
- Albaban, I. (2020). "Türkiye'de Kent Müzeciliği ve Bu Bağlamda İstanbul ve Roma Kent Müzelerinin Bir Karşılaştırılması", *Unimuseum*, 3(1), ss.15-22.
- Alkan, H. (2015). "15 Temmuz'u Anlamak: Parametreler ve Sonuçlar", *Bilig*, S.79, ss.253-272.
- Altın, A. (2015). *Gaziantep Türk-İslam Mimarisi (Eyyubiler'den Cumhuriyet'e)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Erzurum.
- Altundağ, Ş. (1988). *Kavalalı Mehmet Ali Paşa İsyanı Mısır Meselesi (1831-1841)*, TTK, Ankara.
- Ambrose, T. ve Paine, C. (2006). *Museum Basics*, New York.
- Artun, A. (2006). *Müze ve Modernlik*, 1. Baskı, İstanbul.
- Avcı, C. (2021). "Fıstık Müzesi: Gaziantep'te Kültürel Belleğin Müzeye Dönüşümü", *Biltek-IV*, (Ed. Nihat Şimşe, Mehmet Emin Kalgı), ss. 278-291, Gaziantep.
- Aydoğan, Y. (2020). *Kültürel Miras Bilinci Kazanımıyla İlgili Müze Eğitim Dersi Üzerine Bir Durum Çalışması*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, Eskişehir.
- Babanınoğlu, Y. (2020). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ayıntab'da İmar ve Bayındırlık Faaliyetleri", *Gaziantep Üniversitesi Ayıntab Araştırmaları Dergisi*, 3(1), ss.1-10, Gaziantep.
- Babat, A. (1987). "Antik Dolichenos Kenti Tarihi ve Teşup (Zeus-Jüpiter) Dolichenos Kültü", *I. Gaziantep Tarihi ve Kültürel Değerleri Sempozyumu Bildirileri*, ss.8-18. Gaziantep.
- Baki Nalcıoğlu, Z. S. (2020). *Kültürel Bir Mekân olarak Kent Müzelerinde Somut Olmayan Kültürel Mirasın Temsili ve Aktarımı*, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.
- Bayraktar, H. (2000). "XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Antep'in İdari Yapısı ve İktisadi Durumu", *Osmanlı Döneminde Gaziantep Sempozyumu*, Gaziantep.
- Buyurgan, S. (2017). "Yaşayan ve Yaşatan Müze", *Yaratıcı Drama Dergisi*, 12(2), ss.127-136.
- Canbakal, H. (2009). *17. Yüzyılda Ayntab Osmanlı Kentinde Toplum ve Siyaset*, 1. Baskı, İletişim Yay., İstanbul.
- Cengiz, E. (2007). *Kar Amacı Gütmeyen Kurumlar Olarak Müzelerde Pazarlama Faaliyetleri: Pazarlama Karması Unsurlarının Müzelerde Müşteri Sadakatine Etkisine İlişkin Yapısal Bir Model Önerisi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Trabzon.
- Çakır, İ. E. (2015). *16. Yüzyılda Ayntab Şehri*, İstanbul.
- Çam, N. (2006). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, TTK, Ankara.
- Çavdırılı, C. M. ve Gök, Ö. A. (2020). "Müzeler ve Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği: Köstem Zeytinyağı Müzesi", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8(3), ss.2241-2262.
- Çukurova, Ü. (1999). *Gaziantep Kentinde Sosyal Yapı (1856-1950)*, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Doğan, T. (2013). *Gaziantep Türk İslam Dönemi Mimari Süslemeleri*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Van.
- Eldoğan, Ü. ve Şahin, A. (2015). "Gaziantep İlinde Antepfıstığı Üretim Ekonomisi Araştırması", *KSÜ Doğa Bilimleri Dergisi*, 18(3), ss.68-96.
- Erbay, F. (1997). "Müze İşletmeciliğinin Turizm Sektörü ile İlişkisi", *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, S.1-2, ss.40-41.
- Erbay, F. (2017). "Oyuncak ve Oyun Müzelerinde Çocuklara Yönelik Eğitimin boyutları", *Milli Eğitim Dergisi*, 46(214), ss.435-444.
- Ergeç, R. ve Yelken, H. (2016). *Bir Başkadır Gaziantep*, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Gazikültür A.Ş., Gaziantep.
- Ertürk, Y. E. ve diğ. (2015). "Antepfıstığı Üretimi ve Pazarlaması", *Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5(2), ss.43-62, Iğdır.
- Genelkurmay Başkanlığı, (2009). *Türk İstiklal Harbi IV'üncü Cilt Güney Cephesi*, Ankara.
- Gürel, E. 2006. *Müzeler için Durumsal Halkla İlişkiler Modeli*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.
- Güzelhan, M. (1959). *Ayıntap Tarihinden Notlar*, Gaziantep Kültür Derneği, Gaziantep.
- Irmak, E. 2013. *Müzelerin Araştırma İşlevi ve Müzelerde Araştırma Faaliyetleri Yönetimi Üzerine Bir Değerlendirme*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kahraman, S. A. (2017). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 2. Baskı, C.1, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Kandemir, Ö. ve Uçar, Ö. (2001). "Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekânlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.8, ss.17-47.
- Karadeniz, C. ve Atar, M. (2017). "Türkiye'de Oyuncak Müzelerinin Durumu ve Sürdürülebilirliği", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(61), ss.477-492.
- Karadeniz, C. ve diğ. (2015). "Yeni Müzebilim Bağlamında Müze Eğitimine Çağdaş Yaklaşımlar ve Müze Eğitimcisi", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 48(2), ss.203-226.
- Kaypak, Ş. (2010). "Antakya'nın Kent Kimliği Açısından İrdelenmesi", *Muğla Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(14), ss.373-392, Hatay.

Keskin, N. (2014). "Kentlerde Yeni Bellek Mekanları: Kent Müzeleri", *Folklor/Edebiyat*, 20(79), ss.25-39.

Köroğlu, Ö., vd., (2020). *Müzecilik ve Müze Rehberliği*, Ankara.

Mercin, L. (2017). "Müze Eğitimi, Bilgilendirme ve Tanıtım Açısından Görsel İletişim Tasarımı Ürünlerinin Önemi", *Millî Eğitim Dergisi*, 46(214), ss.209-237.

Metintaş, M. Y. (2019). "Suriye Coğrafyasında 1919-1921 Döneminde Siyasal ve Sosyal Olaylar ve Türkiye-Fransa İlişkileri", *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.4, ss.78-112, Bilecik.

Nisan, F. ve Şeker, N. T. (2017). "Demokrasiyi Sekteye Uğratan Darbe Haberlerinin Çerçevesi: 15 Temmuz 2016 Darbe Girişimi Örneği", *TRT Akademi*, 2(3), ss.68-96.

Özdeğer, H. 1996. "Gaziantep", *DİA*, ss.466-469, İstanbul.

Özdemir, B. ve Sarı, H. H. (2020). "Hamamdan Müzeye: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Hamam Müzesi", *Afyon ve İstanbul Uluslararası Türk-İslam Tıp Tarihi ve Etiği Kongreleri (2018-2019)*, ss.487-496, Konya.

Özmen, S. S. (2018). "Müze Eğitiminin Gelişimi", *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), ss.301-324.

Öztürk, A. (1994). *Millî Mücadele'de Gaziantep*, Geçit Yay., Kayseri.

Öztürk, E. (2010). *Gaziantep Müzeleri*, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Gazikültür A.Ş., Gaziantep.

Pamuk, B. (2009). *Bir Şehrin Direnişi Antep Savunması*, İstanbul.

Savaş, A. (2008). *Müze Mekânı ve Görsellik*, Antalya Kent Projesi Yayını.

Sezen, T. (2006). *Osmanlı Yer Adları (Alfabetik Sırayla)*, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Ankara.

Sezgin, A. (2020). "Tarihi Yapılara Müze İşlevinin Verilmesi Kapsamında Tokat (Araştıralı Bedesten) Müzesi Örneği", *Unimuseum*, 3(2), ss.87-95.

Solmaz, M. ve Yetkin, H. (1969). *Gaziantep çevre incelemesi*, Gaziantep Kültür Derneği Yeni Matbaa S. 53, Gaziantep.

Suna, B. ve Aktaş Alan, A. (2019). "Gastronomi Şehri "Gaziantep" Menü Planlama Uygulamalarına Güncel Bakış", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 7(2), ss.1328-1343.

Şahiner, N. (2007). *Gaziantep Kalesi*, Gaziantep.

Tansü, Y. E. ve Yücel, Ö. (2018). "Eyyubiler Döneminde Ayıntab", *Tarihten Günümüze Ayıntab-Gaziantep*, Sayı:1, ss. 9-26, Gaziantep.

Uslu, Ö. ve Yalçın, G. (2020). "Görsel Algı Bağlamında Mekân Tasarım Bileşenlerinin İncelenmesi-Adana Arkeoloji Müzesi", *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), ss.232-244, Bitlis.

Uzun, E. (2014). *Savaş Alanları Turizmi Üzerine Coğrafi Bir Değerlendirme: Antep Savunması Örneği*, Atatürk Üniversitesi

tesisi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Erzurum.

Ünler, A. N. (1969). *Türk'ün Kurtuluş Savaşında Gaziantep Savunması*, 1. Baskı, Kardeşler Matbaacılık, İstanbul.

Üzel, S. (1952). *Gaziantep Savaşının İç Yüzü*, Doğu Matbaası, Ankara.

Üzüm, İ. H. ve Kazıcı, Ö. (2021). "Ayıntab, Antakya Kazaları ve Çevresi Hakkında Hüseyin Kazım Kadri'nin Halep Valiliği Döneminde Dahiliye Nezareti'ne Gönderdiği Rapor", *Bellek Dergisi*, 3(1), ss.32-45, Hatay.

Yıldırım, S. ve Zeynel, B. K. (2010). *TBMM Albümü 1920-1980*, C.2, Ankara 2010, s.793.

Yıldırım, Y. (2017). *Tanzimat Döneminde Ayıntab'ın (Gaziantep) Sosyal ve Ekonomik Yapısı (1839-1876)*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Trabzon.

Zülfikar, A.B. ve Ediz, Ö. (2020). "Değişen Müze ve Müzecilikte Sergilemenin Teknoloji Boyutunun İncelenmesi: Bursa Panorama Müzesi Örneği", *LYCUS Dergisi*, ss.67-100.

## Web Siteleri

T.C. MEB: <https://telafidebendevarim.meb.gov.tr/> (Erişim tarihi: 07/09/2021).

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi:<https://www.gaziantep.bel.tr/tr/tarihi-ve-kulturel-eser/muzeler> (Erişim tarihi: 09.09.2021)

Atatürk Anı Müzesi: <https://www.ataturkanimuzesi.org/> (Erişim tarihi: 09/09/2021)

Türkiye Kültür Portalı: <https://www.kulturportali.gov.tr/> (Erişim tarihi: 09/09/2021)

UNESCO: <https://en.unesco.org/creative-cities/gaziantep> (Erişim tarihi 09/09/2021)

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi:<https://www.gaziantep.bel.tr/tr/tarihi-ve-kulturel-eser/muzeler> (Erişim tarihi: 09/09/2021)

T.C. MEB [https://fsmio.meb.k12.tr/icerikler/tarihce\\_1218784.html](https://fsmio.meb.k12.tr/icerikler/tarihce_1218784.html) (Erişim tarihi 10/09/2021)

Gaziantep İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü: <https://gaziantep.ktb.gov.tr/TR-52350/gaziantep-kalesi.html> (Erişim tarihi: 11/09/2021)

T.C. Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği [https://www.t.c.cb.gov.tr/assets/dosya/15Temmuz/15temmuz\\_tr.pdf](https://www.t.c.cb.gov.tr/assets/dosya/15Temmuz/15temmuz_tr.pdf) (Erişim tarihi: 11/09/2021)

Gaziantep Büyükşehir Belediyesi <https://www.gaziantep.bel.tr/tr/tarihi-ve-kulturel-eserler/15-temmuz-demokrasi-muzesi> (erişim tarihi: 11/09/2021)

T.C. Türk Patent Enstitüsü <https://www.turkpatent.gov.tr/TURKPATENT/resources/temp/B34D41B3-CB4E-405F-A835-C1EB994EDB58.pdf;jsessionid=1168CE-9D48A572A3687F77F2333DF308> (Erişim tarihi: 12/09/2021)

## SERICULTURE CENTER OF THE CAUCASUS – SHEKİ, AZERBAİJAN

**Nazrin Alizade**

**Cite this article as:**

Alizade, Nazrin (2021). Sericulture Center of the Caucasus – Sheki. International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNİMUSEUM, 4 (2), İstanbul, Türkiye 96-99

### ABSTRACT

#### **Kafkasya'nın İpekçilik Merkezi- Şeki, Azerbaycan**

The Great Silk Road laid the foundation a spectacular culture of thousands of years that has influenced the entire world. Even though the story started in 2000 BC, later it brought about formation of a micro universe by adding thousands of lands, cultures, and countries to its own vortex. Silk has been one of the products which were blessed as the goddess of production in China that pioneered the silk industry for 3000 years. One of the busiest main roads of the Great Silk Road was passing through Azerbaijan starting from II BC. The city of Sheki that was in the north-west of the Caucasus had become an international center for silk production by the XVIII century. In this article, the cultural importance of the city of Sheki, Azerbaijan which is the sericulture center of Caucasus on the Silk Road will be discussed.

Key Words: Azerbaijan, Caravanserai, Caucasus, The Great Silk Road, Sericulture, Sheki, Silk.

## Introduction

Since the first pace of its existence, humankind has continued its life by trying different ways of communication. In the earlier stages, it had to continue his life in the shade of a nomadic life by traveling in consideration of environmental factors. Because of preceding fact, the apprehension of communication of humankind embarked upon precisely from the roads. The elapsed time on the roads caused change and had a transformation the faiths, opinions, moral and cultural values of humankind along with them. Silk, which is considered as a light in weight and heavy in value phenomenon, constructed its ancient historical process around the world on the roads. This road, which is considered to be the first intercontinental trade and diplomacy route in the history of humankind, starting from China extending to Europe via Anatolia and the Mediterranean, and to Africa via the Red Sea, has been described as the Silk Road because of silk, which is the most important and valuable commodity traded on this route.

However, in the context of historical and conceptual characterization, we come across the term of Silk Road only in 1877, when the German geographer Ferdinand von Richthofen gave this name to the caravan route from China to Central Asia and Asia Minor countries. Well into 19th century, this road was named as the route taken such as Samarkand Road, Kashgar Road, Tabriz Road, or related directions such as North Road, South Road, West Road (Özdaşlı, 2015: 579-596). The most important routes of this precious building, which has a tremendous historical and cultural background, started from China to India, Anatolia, passing through Mesopotamia, it extended to Egypt, the African continent, Greece, Rome, and the lands of the United Kingdom.

The Silk Road, which constitutes a network system between East West and North South, has touched the livings of many people in the world due to its wide scope and has brought economic, civil, and political insight. The development of trade routes has creating need to basic needs such as defense and shelter, therefore defense castles, walls, caravanserais, and bridges were built for this purpose (Hemidov, 2009: 14-38). This unique caravan route, which is became manifest in the Uzbek proverb, "There are two great roads in the universe: The Milky Way in the Sky, the Silk Road on the Earth." maintained its importance from the 2nd century BC to the 1800s and had an international character with its strategic structure that includes different nations (İsayev, Özdemir, 2011: 111-112).

Silk is produced from the silk cocoon that the silkworm, also known as *Bombyx mori*, knits for passing the chrysalis stage (İpek Dergisi, 1952: 129). The beginning of silkworm breeding and silk production, which is one of the most valuable sources of wealth in agriculture, we consider as 2.600 BC,

China. This country, which has the closed structure prevented a transfer of knowledge and skills related to silk production to abroad until 419 BC monopolizing the production of this product that was expressed "coming from heaven" and informed the disclosure of its source as a crime punishable by death (Türkiye İkinci İpekböcekçiliği Kongresi, 1974: 10). Azerbaijan sericulture has a very rich and deep-rooted history. The most important reason of this situation is lands of the country are located on the Great Silk Road-that has not lost its economic significance throughout history. For this reason, Azerbaijan was among the countries that met with the art of sericulture in the early period. Azerbaijan's acquaintance with silk and sericulture earlier than many other countries is related to this.

During the research, V and VI centuries came in view as a period that blossomed out production and trade of silkworms in Azerbaijan. In historical sources, the city of Sheki is viewed as the foremost region of sericulture in these periods. Quality of Sheki's silk is likened to European silk (Mammadova, 2013: 37).

## Caucasian Lyon - Sheki

Sheki is a major city that has maintained its importance as a vital trade center along the Silk Roads since the Middle Ages that is considered as a period of rich and diverse cultural development. In the archaeological excavations, it is in sight that there was an interest in sericulture in the Caucasus Albania period. Materials found in archaeological excavations indicate that sericulture in the city of Sheki dates to ancient times. In 1985, discovery of earrings likened to silk worm from precious metal belonging to early times of II BC in the number 7 of kurgan in the land of Kudurlu village of this city is by way of evidence that shed light on the discourses that sericulture has existed in this region since old times (Hasanlı, 2018).

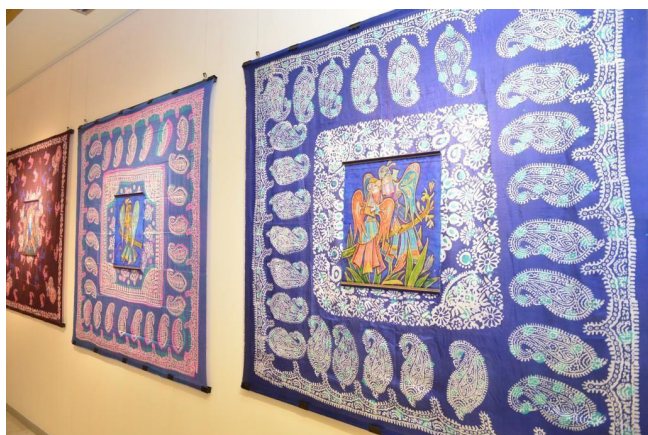
When we look at the findings that make this city unique in the meaning of sericulture, it remarks that the main issue is climate. The homeland of the wild silkworm is known as the Himalayas. It comes to be known that sericulture began by being taken to China from here 2500 years ago (Sokolov, Gilyarov and Pravdin, 1984: 315). It is seen that the existing climate of Sheki exactly coincides with the city of Srinagar in the Himalayas (Alizade and İbrahimov, 2007: 27).

In Sheki, that got famous throughout the world thanks to the silk materials that were sent to different places, was nationalized silk production in 1828 due to the quality of silk cocoon that was produced and was home to the first filament factory that was established in 1829. This factory has also started to produce fabric since 1830 (<http://www.elm.az/news/open/4276> / Date Accessed: 03.03.2021).



In this stage, the silk of Azerbaijan made an indelible impression with its quality in Europe and Russia. One of the most interesting information related to this subject is that during the reign of the II. Nicholas who was the Tsar of the Russian Empire, the silk of Azerbaijan was added to the banknotes of 500 for prevention from being mashed. When we look at Europe in the aforementioned period, it has seen that the companies in Lyon, France, bought silk from Azerbaijan as raw material, and that most of the European countries imported the silk of Azerbaijan. In particular, the company of Saint Etienne in Lyon was one of the regular buyers of Sheki silk. Because of that in the XIX. century, Sheki had a right to being called as Lyon of the Caucasus as a result of its success in the field of sericulture. The silk of Sheki even won a gold medal at the international fair that held in London in 1862 ( Cabbarova, 2018: 8 ). In addition, it was accepted as the highest quality silk fabric preferred by many palaces of that period, including the Ottoman palace. We also come across information related to silk production in the region by the way of discourses of important people such as Âşık Mehmet (1582) and Evliya Çelebi (1647) who visited the region (Azerbaijan Soviet Encyclopedia, 1987:499-500).

Today, the only cultural heritage left from this rarefied sector is the kelagayi sold in small handicraft stores. Only silk thread is used in the production of kelagayi's and it is made in a square shape. The fact that its main center is in Sheki is because the best quality of silk is in these lands. In 2014, UNESCO recognized kelagayi as an intangible cultural heritage.



**Figür 1-** The exhibition titled “Kelagayi: Silk Wings” at the Azerbaijan National Carpet Museum.  
Resource: <http://mct.gov.az/az/umumixeberler/11341>

The Caravanserais that are providing a place to stay for merchants and caravans traveling along the Silk Road are one of the most important elements in the architecture of the city of Sheki. The word of caravanserai is formed by combining the words caravan and sara, which means residence in Persian (<http://english.cctv.com/program/cultureexpress/20100127/101397.shtml> / Date Accessed: 14.05.2021).

The Caravanserais were built with a distance of 30 kilometers calculating the distance that a caravan could travel during the day by taking into consideration the conditions of that day ( Rice, 1965: 167 & Can and Gün, 2012: 197 ). There were special facilities for needs such as rest, eating and drinking, treatment, shoe repair, and worship (Yazıcı, 2002: 318). There were guards to protect the safety of the passengers. There were five great caravanserais in Sheki in the XVIII-XIX centuries. Among them, only the Lower and Upper Caravanserai have reached us safely until today without losing any of their magnificence and they were the most important places where the tired merchants of the Silk Road had a rest. From the perspectives of their settlement structures, gigantic dimensions, and commercial suitability, it can be easily stated that they are the largest caravanserais of the entire South Caucasus

([https://azertag.az/en/xeber/Seven\\_magnificent\\_caravanserais\\_of\\_Azerbaijan-1181465](https://azertag.az/en/xeber/Seven_magnificent_caravanserais_of_Azerbaijan-1181465) / Date Accessed: 15.05.2021)



**Figür 2 –** Upper Caravanserai



**Figür 3 –** Lower Caravanserai  
Resource: <https://wander-lush.org/caravanserai-sheki-karavansaray-hotel/>

This precious city of sericulture that is blended with history and still carrying the traces of many cultures was announced as the cultural capital of The international organization of Turkic culture ( TÜRKSÖY) in 2016.

## Conclusion

The continuation of this unique story that started on the roads resulted in the genesis of the Great Silk Road, which was formed by the tremendous mixture of languages, religions, and cultures by adding the whole world to its own content. Even though the story started in 2000 BC, it later brought about formation of a micro universe by adding thousands of lands, cultures, and countries to its own vortex. This unique structure, which contains kilometers of land, accompanied the entire life cycle of humankind. Today, we witness that this structure, which has relatively lost its significance has regained importance in the structuring of international trade and international relations. Azerbaijan has been one of the oldest and most important destinations of the Great Silk Road historically. Sheki, Azerbaijan is reputed because of high quality of its silk in its own time. Sheki. which is considered to be equivalent to the city of Lyon in France with its production level and quality has left the handicraft called kelagayi, which

Symbolizes its own sericulture past. Caravanserais of Sheki are the most important architectural examples of the Great Silk Road. These places, which are the stopping and resting points of the caravans, exemplified important architectural example of Sheki.

## References

- Alizade. Z & İbrahimov. N. (2007). Şeki İpeği Uzak Kervan Yollarında. Master Yayınevi, Bakü.
- Azərbaycan Sovyet Ansiklopedisi, (1987). Şeki, Vol. 10, Bakü.
- Cabbarova. N. (2018). Şeki İpeğinin Şöhreti Geri Dönüyor, İktisat Gazetesi, Nisan 13-18.
- Can. Y & Gün. R, ( 2012). Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Eşetiği, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Hasanlı. M.( 2018). Sanayi Bitkibilimi/İpekçilik, İpekçi Gazetesi. Azərneşr. Bakü.
- Hemidov, H. (2009). Azərbaycan ve İpek Yolu, Bakü.
- İpek Dergisi, (1952). No.4, Mart.
- İsayev. E & Özdemir. M. (2011). Büyük İpek Yolu ve Türk Dünyası, Journal of World of Turks. Vol. 3, No. 1.
- Mammadova. S. (2013). XX. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Azərbaycan Bayanlarının İpekçilikte Rolü, Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Vol. 3, No.4, İstanbul.

Özdaşlı, E. (2015). Çin'in Yeni İpek Yolu Projesi ve Küresel Etkileri. Turkish Studies, 10(14).

Rice. D. T.( 1965). İslamic Art, Frederick A. Praeger Publisher.

Sokolov. V.E & Gilyarov. M.S & Pravdin. F.N. (1984). Hayvanların Yaşamı. Prosveşenniye Yayınevi, Vol. 3, Moskova.

Türkiye İkinci İpekböcekçiliği Kongresi (1974).

Yazıcı. N. ( 2002), İlk Türk İslam Devletleri Tarihi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

## Online Sources

<http://www.elm.az/news/open/4276> <http://mct.gov.az/az/umumi-xeberler/11341>

<http://english.cctv.com/program/cultureexpress/20100127/101397.shtml> [https://azertag.az/en/xeber/Seven\\_magnificent\\_caravanserais\\_of\\_Azerbaijan-1181465](https://azertag.az/en/xeber/Seven_magnificent_caravanserais_of_Azerbaijan-1181465)



# DUYURU

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
2021-2022 Bahar Dönemi  
MÜZE YÖNETİMİ DOKTORA  
MÜZE YÖNETİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS  
MÜZE YÖNETİMİ TEZSİZ YÜKSEK LİSANS  
PROGRAMLARI AÇILMIŞTIR.

**Programlara başvuru dönemi: 10-16 Ocak 2022 (Saat 23:59'a kadar)**

**Mülakat dönemi: 20-21 Ocak 2022**

**Ayrıntılı bilgi için başvuru kılavuzuna İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü web sayfası duyurularından ulaşabilirsiniz.**