

MSGÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Bu Sayının Hakemleri / Academic Referees of This Issue

Prof. Dr. Ayşe Nilüfer Öndin, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

Prof. Dr. Kuvılcım Yıldız Acar, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü*

Prof. Dr. Nermin Saybaşıllı, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

Prof. Dr. Nurcan Yazıcı Metin, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal Bingöl, *Özyeğin Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü*

Doç. Dr. Cemile Kaptan Bazyar, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü*

Doç. Dr. Kadriye Tezcan Akmehmet, *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Bölümü*

Doç. Dr. Seda Yavuz, *İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

Doç. Dr. Selçuk Seçkin, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

Dr. Öğr. Üyesi Hatice Göze Orhon, *Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü*

Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer Akgül, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü*

Dr. Nihan Tahtaişleyen, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü*

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi
MSFAU Journal of Social Sciences
Cilt 1 Sayı 25/ Bahar 2022
Vol. 1 Issue 25/ Spring 2022



MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University

Cilt 1 Sayı 25 / Bahar 2022
Vol. 1 Issue 25 / Spring 2022

Yılda iki kez yayımlanan ulusal hakemli dergidir. / This is a national refereed journal published twice a year.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşerî Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / This journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

Yayın Dili / Languages of Publication: Türkçe, İngilizce / Turkish, English.

ISSN 1309-4815
Kod: MSGSÜ-SBE-022-05-D1

Sahibi / Owner: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına Müdür Prof. Dr. Gülgün Köroğlu / Director Prof. Dr. Gülgün Köroğlu, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor
Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Prof. Dr. Fatma Ürekli (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Gül Özyeğin (College of William and Mary, Sociology and Gender, Sexuality, and Women's Studies)
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Prof. Dr. Kaan H. Ökten (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Prof. Dr. Oğuz Tekin (İstanbul Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Yaşar Ersoy (Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Isabella Caneva (Lecce University, Faculty of Beni Culturali)
Doç. Dr. Egemen Yılmaz (Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü)
Doç. Dr. Elif Damla Yavuz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)
Doç. Dr. Elif Koparal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)
Doç. Dr. Emre Şan (29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Doç. Dr. Esmâ İğüs (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu)
Doç. Dr. Hande Sağlam (University of Music and Performing Arts Vienna, Folk Music Research and Ethnomusicology)
Doç. Dr. İlke Boran (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)
Doç. Dr. Jale Özlem Oktay Çerezci (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Doç. Dr. Özge Ejder Johnson (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Doç. Dr. Zeynep Gülçin Özkişi (Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Nihat Kundak (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Güçlü Ateşoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Özge Şahin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Dr. Anja Slawisch (Edinburgh Üniversitesi, Classics and Archeology)
Dr. Timour Muhidine (INALCO)
Dr. Nihan Tahtaşleyen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)

Editör / Editor: Doç. Dr. Yalçın Armağan
Editör Yardımcısı / Deputy Editor: Arş. Gör. Hatice Özer
Sayı Editörü / Editor of This Issue: Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu
İngilizce Dil Editörü / English Language Editor: Doç. Dr. Zeynep Bilge
Grafik Uygulama / Design: Nadir Geçeroğlu

Mayıs 2022'de yayımlanmıştır. / Published in May 2022.

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.
Statements in articles are the responsibility of the authors only.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul Tel: 0212 246 00 11
E-posta / e-mail: solbildergi@msgsu.edu.tr
Web sayfası / Website: <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/>
DergiPark: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd>

İçindekiler / Contents

Editorial Sunuş: “Müze” | 7

Editorial Introduction: “Museum”

Burcu PELVANOĞLU

Özgün Makale / Original Article

Museums as Spaces Carrying Social Memory | 11

Toplumsal Hafızanın Taşıyıcı Mekânı Olarak Müzeler

Mehmet TAYANÇ, Hasan YENİÇİRAK

Özgün Makale / Original Article

Bilim Müzelerinde Paradigma Değişimleri | 20

Paradigm Shifts in Science Museums

Gizem SIVRIKAYA, Ceren GÜNERÖZ

Özgün Makale / Original Article

Mimarlığı “Okulsuzlaştırmak”: Mimarlık Kültürünün Demokratikleşme Sürecinde Fransa ve Çağdaş Mimarlık Müzeleri | 39

“De-schooling” Architecture: France and Contemporary Architectural Museums in the Democratization Process of Architecture Culture

Gamze OKUMUŞ SOLMAZ, Ufuk DOĞRUSÖZ

Özgün Makale / Original Article

An Introductory Inquiry on Museums’ Educational Role in the Late Ottoman Empire (1839-1915) | 68

Geç Osmanlı Döneminde Müzelerin Eğitimsel Rolü Üzerine Giriş Niteliğinde Bir İnceleme (1839-1915)

Mertkan KARACA

Özgün Makale / Original Article

Teshirin Gölgesinde: İmparatorluktan Cumhuriyet’e Türkiye’de Sergilemenin İdeolojisi | 78

Behind the Display: The Ideology of Exhibitions in Turkey from Empire to Republic

Ege YILMAZ

Özgün Makale / Original Article

Karaman’daki Eski Eserlerin Müze-i Hümayun’a Nakli Meselesi ve Osman Hamdi Bey Tablolarındaki Karaman Detayları | 92

The Transfer of Ancient Artifacts in Karaman to the Müze-i Hümayun and Karaman Details in Osman Hamdi Bey Paintings

Kadir TÜRKMEN

Özgün Makale / Original Article

Türkiye Müzeciliğinde Geliştirilmesi Gereken Bir Alan: Müzik Müzeleri | 108

A Field in Turkish Museology that Needs Enhancement: Music Museums

Dilbağ TOKAY

Özgün Makale / Original Article

**İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Resim Koleksiyonu Envanterinde Bir Keşif:
Nevin Edhem Hamdi | 121**

Discovery of an Artist in the Inventory of the Istanbul Painting and Sculpture Museum: Nevin Edhem Hamdi

Derya KUTSAL, Ayşe Canan ATLIĞ

Özgün Makale / Original Article

**İstanbul Resim ve Heykel Müzesi *Serginin Sergisi II* Kapsamında Gerçekleştirilen
Konservasyon Uygulaması: “Elif Naci- *Saklanan Çocuk*” | 132**

Conservation Practice Implemented within the Scope of *The Exhibit of an Exhibition - II* of Istanbul Painting and Sculpture Museum “Elif Naci - *The Hiding Child*”

Elis AKAY

Özgün Makale / Original Article

**The South African National Gallery’s (SANG) Role in Social Change –
Altering the “White Cube” | 139**

Güney Afrika Ulusal Sanat Galerisi’nin Sosyal Değişimdeki Rolü -
“Beyaz Küp”ün Değişimi

Ceyda OSKAY

Özgün Makale / Original Article

**Vehbi Koç Vakfı Çağdas Sanat Koleksiyonu’nun Oluşumu ve
Arter Müzesine Dönüşümü | 147**

The Formation of the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection and
Transformation into Arter Museum

Hatice ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ

Özgün Makale / Original Article

**Edirne Kentinde Yeni Bir Müze: Hıdırlık Tabya Restorasyonu ve Yeni İşlevi ile
Müze Dönüşümü | 166**

A New Museum in Edirne: Restoration of Hıdırlık Bastion and Its Transformation
into a Museum Through a Novel Function

Olca AYDEMİR, Hasan KARAKAYA

Özgün Makale / Original Article

İslam Sanatının Müzelerde Öğretilmesi ve Uygulamaları | 178

Teaching and Technics of Islamic Art in Museums

Tuğba DIRİ APAYDIN

Özgün Makale / Original Article

**Tarihî Endüstri Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesinde Parazit Mimari Kullanımı:
Santral İstanbul ve Müze Gazhane | 198**

Using Parasitic Architecture to Refunctionalized Historical Industrial Buildings:
Santral Istanbul and Müze Gazhane

İ. Emre KAVUT, Handan Ece SELÇUK

Editorial Sunuş: “Müze”

Burcu PELVANOĞLU*

Üniversitemiz Sosyal Bilimler Dergisi bu sayısında “Müze” temasını belirlediğinde 2008 yılına geri döndüğümü belirtmeliyim. 2008 yılında Sanat Tarihi Bölümü’ne bağlı olarak Müzecilik yüksek lisans programını kurmak için yola çıktığımızda hem çok heyecanlı hem de çok tedirgindik. Tedirginliğimiz spesifik bir müzecilik eğitimi verme isteğimizden kaynaklanıyordu. 20 Eylül 1937’den bu yana Akademi’ye bağlı olan İstanbul Resim Heykel Müzesi vardı ve bu müze, Türkiye’nin sanat tarihi belleğini oluşturuyordu. Bu müze modern sanat, çağdaş sanat ve müzecilik eğitimini birlikte almış uzmanları hak ediyordu. Spesifik bir müzecilik eğitimi verme arzumuzu destekleyenler de oldu, yadırgayanlar da. 2009 yılında ilk öğrencilerimizi kabul edip 2011 yılında ilk mezunumuzu verdikten sonra bir işe inanıldığında başarıya da ulaşıldığını deneyimlemiş olduk. İlk mezunumuz şu anda müzemizde ve programımızda görevli. İlk mezunumuzu verdiğimizde müzemiz de mekân değişikliği yaşadı. Veliht Dairesi’nden çıkarıldı ve Antrepo’ya taşınma süreci başladı. Bu süreç on yıl sürdü. Bu on yıl içerisinde programımızın mezunları farklı müze ve galerilerde önemli pozisyonlara geldiler.

Dergimizin müze sayısının editörlüğü teklifi, Antrepo’da müzemizin açılış sürecini başlattığımız ve ilk sergisini gerçekleştirdiğimiz döneme denk geldi. Dergimize gelen yazıların büyük çoğunluğunun modern ve çağdaş sanat müzelerine odaklanması müzecilik programında sürdürdüğümüz eğitim politikasının bir yansıması niteliğinde. “Tarihi Endüstri Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesinde Parazit Mimari Kullanımı: Santral İstanbul ve Müze Gazhane Örnekleri Üzerinde İnceleme” ve “Mimarlığı Okulsuzlaştırmak: Mimarlık Kültürünün Demokratikleşme Sürecinde Fransa ve Çağdaş Mimarlık Müzeleri” başlıklı makaleler müze mimarisine odaklanıyor. “An Introductory Inquiry on Museums Educational Role in the Late Ottoman Empire (1839-1915)” başlıklı makale müzenin eğitim işlevine tarihsel bir perspektiften yaklaşırken “İslam Sanatının Müzelerde Öğretilmesi ve Uygulamaları” başlık makale müze eğitime teknik açıdan çözüm sunuyorlar. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin kalıcı koleksiyonunu hazırladığımız bu dönemde dergiye müzemizle ilgili yazıların gönderilmesi de heyecan verici. “Elif Naci: *Saklanan Çocuk*” konulu makale ve “İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Resim Koleksiyonu Envanterinde Bir Keşif” bu bağlamda keyifle okunan yazılar. “Türkiye Müzeciliğinde Geliştirilmesi Gereken Bir Alan Müzik Müzeleri”, Türkiye’deki müzeciliğin eksik yönünü ortaya koyarken “Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu’nun Oluşumu ve Arter Müzesi’ne Dönüşümü” başlıklı makale ile “The South African Gallery’s (SANG) Role in Social Change-Altering the White Cube” çağdaş sanat müzelerini inceliyor. “Edirne Hıdırlık Tabya Restorasyonu ve Müzeye Dönüşümü” bir müzeleşme öyküsünü anlatırken “Karaman’daki Eski Eserlerin Müze-i Hümayun’a Nakli Meselesi ve Osman Hamdi Bey Tablolarındaki Karaman Detayları” başlıklı makale Türkiye’de müzeciliğin de kurucusu olan Osman Hamdi Bey’in hem ressam yönünü hem müzeci yönünü inceliyor. “Museum as Spaces Carrying Social Memory” başlıklı makale müzelerin bellek oluşturma yönüne odaklanıyor. “Bilim Müzelerinde Paradigma Değişimi” spesifik bir müze türünü ele alırken “Teşhirin Gölgesinde İmparatorluktan Cumhuriyet’e Türkiye’de Sergilemenin İdeolojisi” başlıklı yazı müzeye sergiler bağlamında bir okuma sunuyor.

Dergimize makaleleriyle katkıda bulunan tüm yazarlara ve hakemlik sürecini kabul eden tüm hakemlere teşekkürü bir borç bilirim.

* Prof. Dr. Sanat Tarihi Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, burcu.pelvanoglu@msgsu.edu.tr.

Editorial Introduction: “Museum”

Burcu PELVANOĞLU*

I should mention that I remembered the year 2008, when our university’s Journal of Social Sciences decided to devote an issue to the “Museum”. When we established the Museum Studies Graduate Program under the Department of Art History in 2008, we were both very excited and anxious. Our anxiety stemmed from our desire to provide a specific museology education. Istanbul Painting and Sculpture Museum had been affiliated with the Academy since September 20, 1937, and it comprised Turkey’s art history memory. This museum deserved specialists who studied modern art, contemporary art, and museology altogether. Some supported our desire to provide a specific museology education, and others found it strange. After having accepted our first students in 2009 and produced our first graduates in 2011, we recognized that success is achieved when one believes in a job. Our first graduates are currently working in our museum and program. The graduation of our first students coincided with the change in the location of the museum. The museum was moved from the “Velihaht Residence,” and the process of moving to “Antrepo” began. This process took ten years. During that period of time, our program graduates have held significant positions in different museums and galleries.

The offer to be the editor of the issue devoted to the “museum” coincided with the period when we initiated the inauguration process of our museum, and it held its first exhibition in Antrepo. Most of the articles in our issue focusing on modern and contemporary art museums are a reflection of the education policy we maintain in the museology program. The articles titled “Using Parasitic Architecture to Refunctionalized Historical Industrial Buildings: Santral Istanbul and Müze Gazhane” and “‘De-schooling’ Architecture: France and Contemporary Architectural Museums in the Democratization Process of Architecture Culture” focus on museum architecture. The article entitled “An Introductory Inquiry on Museums’ Educational Role in the Late Ottoman Empire (1839-1915)” approaches the educational function of the museum from a historical perspective. The article titled “Teaching and Technics of Islamic Art in Museums,” offer technical solutions to museum education. It was exciting to see articles about Istanbul Painting and Sculpture Museum in the journal, while we were preparing its permanent collection. The article on “Elif Naci: *The Hiding Kid*” and “Discovery of an Artist in the Inventory of the Istanbul Painting and Sculpture Museum: Nevin Edhem Hamdi” are to be read with pleasure in this context. “A Field in Turkish Museology that Needs Enhancement: Music Museums” reveals the shortcomings of museology in Turkey. The articles entitled “The Formation of the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection and Transformation into Arter Museum” and “The South African Gallery (SANG)’s Role in Social Change-Altering the White Cube” examine contemporary art museums. “A New Museum in Edirne: Restoration of Hıdırlık Bastion and Its Transformation into A Museum Through a Novel Function” tells the story of how the mentioned place is transformed into a museum. The article titled “The Transfer of Ancient Artifacts in Karaman to the Müze-i Hümayun and Karaman Details in Osman Hamdi Bey Paintings” examines Osman Hamdi Bey who is also the founder of museology in Turkey, both as a painter and a museologist.

* Prof. Dr, Department of Art History, Mimar Sinan Fine Arts University, burcu.pelvanoglu@msgsu.edu.tr.



The article titled “Museum as Spaces Carrying Social Memory” focuses on the memory-constructing aspect of museums. “Paradigm Shifts in Science Museums” examines a specific type of museum. The article titled “Behind the Display: The Ideology of Exhibitions in Turkey from Empire to Republic” examines museums in the context of exhibitions.

I would like to thank all contributing authors and all the referees who accepted reviewing articles for this issue.

Özgün Makale

Museums as Spaces Carrying Social Memory¹

Toplumsal Hafızanın Taşıyıcı Mekânı Olarak Müzeler

Mehmet TAYANÇ*
Hasan YENİÇIRAK**

Abstract

The memory of societies has always been built over space and transferred to the next generation. These spaces sometimes appear as monuments, squares, or museums. In addition to their traditional roles in preserving history and historical artifacts, museums have taken on new roles, such as the re-creation of social memory. The aim of this paper is to show how museums shape today's reality by re-presenting the past. The paper consists of three parts. First, discussions on what social memory is and what kinds of functions it has in building space are presented. Second, the phenomenon of social memory taking root in space is explored. The roles of space in creating identity, making history, and inventing tradition are explained. Third, analysis of the role of museums as places of memory in the reproduction of social and cultural norms is undertaken.

Keywords: Museum, Space, Social Memory, Inventing Tradition.

Öz

Toplumların sahip olduğu bellek her daim bir mekân üzerinden inşa edilmiş ve sonraki nesle aktarılmıştır. Bu mekânlar bazen bir anıt, bir meydan olurken, bazen de bir müze olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzeler tarihin, tarihî eserlerin korunması gibi geleneksel rollerine ek olarak, günümüzde toplumsal hafızanın yeniden yaratılması gibi yeni roller de üstlenmiştir. Çalışmanın amacı, müzelerin geçmişi yeniden sunarak bugünün gerçekliğini nasıl şekillendirdiğini göstermektir. Bu gayeyle ele alınan bu çalışma üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda, toplumsal hafızanın ne olduğu ve mekân inşa etme noktasında ne tür bir işleve sahip olduğu üzerine tartışmalara yer verilmiştir. İkinci kısımda, toplumsal hafızanın kök saldıği mekân olgusu üzerine bir tartışma yapılmıştır. Mekânın kimlik yaratma, tarih oluşturma ve gelenek icat etmedeki yeri açıklanmıştır. Üçüncü kısımda ise hafıza mekânlarından biri olan müzelerin, toplumsal ve kültürel normların yeniden üretilmesindeki rolü üzerine bir inceleme yapılmıştır.

¹ Makale başvuru tarihi: 29.03.2022. Makale kabul tarihi: 09.05.2022.

* Dr., Department of Sociology, Siirt University, m.tayancc@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9365-2272.

** Dr., Department of Sociology, Siirt University, hasann.yenicirak@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8769-6669.



Anahtar Kelimeler: Müze, Mekân, Toplumsal Hafıza, Geleneğin İcadı.

Introduction

Throughout human history, every society has felt the need to protect its social memory and historical elements with different tools. Social groups make efforts to preserve this memory and transmit it through various spaces. While monuments and sculptures most often serve this purpose, museums can fulfill the task. Museums, which we encounter in almost all city centers, are positioned as the subjects, objects, or stages of transference.

Architecture and space have significant places and functions in constructing, preserving, and transferring memory to the next generation. As John Ruskin stated (2016), it is possible to live without architecture, but it is not possible to remember without it. Therefore, every society has embarked on building architectural structures that carry their own identities and memories. Museums, which ensure that social memory is kept alive, similarly function as spaces that enable the exhibition of historical elements and the transfer of those elements to public space. In this respect, it is possible to read museums as aimed spaces and to see them as showrooms where society's economic, cultural, and historical capital is kept.

Museums are not merely places on their own; they contain different dynamics. Every museum that is built has a meaning that every seer can interpret in a different way beyond the visible. These structures, in which memories and meanings are framed, offer individuals the opportunity of re-reading history as a cultural exhibition space. These urban spaces, built as a necessity, also offer society opportunities to learn about the societies and cultures that preceded it and help the society build its own identity.

Museums appear as symbolic spaces that serve the ideas of societies, individuals, and cities to establish, construct, and reproduce themselves. Museums are carriers of historical elements when they are built, but they can also become city images over time. In this respect, museums assume the role of being both image and image carrier. In this study, prepared from the perspective of social memory, history, and space, we will try to reveal the role of museums in the construction of social memory and the reproduction of culture.

Social Memory as the Art of Remembering

All social changes are recorded through the concepts of memory or history, being mentally and physically stored. People materialize these stored memories through certain images, signs, and symbols. Thus, the past is carried to the present and reproduced. As Sarlo (2012) stated, memories always need the present and the past turns into the present, sometimes spontaneously and sometimes through an intervention. For experiences to be carried to the present, the memory must exist, or the existing memory must be preserved. In this sense, the concept of collective memory has the function of constructing a shared future through a shared past. Connerton (2014) saw the concept of collective memory as a reconstruction of history (p.27), while Halbwachs saw it (2017) as a reconstruction of the past and the future.

Assmann (1995), who stated that social memory is permanent through fixed points and that these fixed points should be called cultural memory, argued that collective memory would be made permanent through figures of memory such as texts, rituals, or monuments because social memory is related to objects and places. Assmann (1995) further pointed out that culture's objectification can be seen in works of high art and posters, postage stamps, costumes, and customs,



underlining that culture has a kind of mnemonic energy in the construction of social memory (p. 129). Connerton (2014) stated that the act of remembering should be considered a cultural activity rather than an individual one and interpreted it as remembering cultural tradition (p. 12). Assmann (1995) who held that this situation creates cultural memory, defined cultural memory as constituting “that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose cultivation serves to stabilize and convey that society’s self-image.” (p. 132).

Individuals and societies need memory to exist and maintain continuity because, as Nora (1989) underlined, memory is the life itself produced, and this life needs a group or a community. To truly be a member of a community, an individual must embrace and share the community’s values (Doğa and Deligöz, 2017). Each individual creates memory through communication (Assmann, 1995). Such interactions and communications keep memory alive. Tunçel (2017), who argued that every individual or society is a synthesis of the past, emphasized that social memory should also be seen as shaping society’s relationship with the past, rather than memory transferred through pure experience. In order to ensure continuity and transfer it to the next generation, this social memory must be transferred to the world of action and concretized with certain instruments.

The phenomenon of social memory has a functional feature in the sense of belonging to the society, place, and city in which an individual lives. Therefore, it is constantly being rebuilt and reproduced. Halbwachs (2017), who stated that this is only possible with the act of remembering, further argued that the concept of memory is a reconstruction of the past, made with the help of data borrowed from the present (p. 66).

It is also essential to maintain, perpetuate, and transfer social memory to the next generations as much as it is to construct it. Any event that is not conveyed is in danger of being forgotten. Therefore, most societies and communities rely on certain instruments to make memories permanent. There are many instruments through which memory is built and perpetuated: ceremonies, festivals, films, museums, archives, squares, avenues, and streets. The most striking among these instruments are spaces, because space has been used in every historical period to construct culture, identity, and memory.

Space as an Instrument for Reconstructing Social Memory

Space is where a certain moment becomes concrete, and it has always had a special connection with experiences. Space is a product of history and a common ground where time-space planning comes together. Since all social events and relations take place in a certain space, space holds condensed time in “its thousands of honeycombs” (Bachelard, 2014, p. 39). Thus, space unites, separates, limits, directs, and gives identity to society and the individual. Space ensures that all experiences are permanent and it prepares the conditions for their transfer to the next generation. In this respect, for most societies, space is sacred. As long as there is no interference, it maintains its permanence, transcends the present, and acquires a transcendent quality (Özaloğlu, 2017, p. 13). At the same time, it remains remembered and it initiates the formation of collective thought. Due to these characteristics, every society has attached different importance to the space. Societies that can read space position themselves between time and space and build their own social memories. Likewise, it becomes possible to integrate the society’s history with the present and the future. In this way, these spaces carry more than one social process and recreate the historical as a public object.



In order to create social memory, it is essential to build and maintain it, which is only possible with space, images, and symbols. Each constructed image is embodied through architectural or spatial practices (Yalım, 2017) and concentrated in the public sphere. In particular, images and spatial practices created and objectified with historical references invent traditions, as Hobsbawm (2015) says.

Space is always a product of history. Lefebvre (2016) described space as the meeting place of material planning, financial planning, and date and time planning (p. 15). It connects the mental with the cultural and the social with the historical. In this respect, it is not a homogeneous structure. It is dynamic and it contains many cultural, political, ideological, and historical intersections. If there is no suitable space production, changes in life and society will not occur (Lefebvre, 2016, p. 86). Therefore, space is artificial and fluid. According to Nora (1989), “space is simple and ambiguous, natural and artificial, at once immediately available in concrete sensual experience and susceptible to the most abstract elaboration.” (p. 18). The fact that it is simple and readily available also transforms space into a field of individual-individual and individual-society struggles.

Since space is the center of the dialectic between the individual and society, it undergoes constant interference. Because of this feature, space is the center of hegemonic struggle. Explaining that time and space have reciprocal actions in the form of the cyclical and the linear, Lefebvre (2017) argued that time and space always measure each other and gain meaning through cyclical repetitions and linear repetitions (p. 22). Thus, this dialectical relationship between time and space gains both importance and generality.

Space is not a phenomenon where a single individual gives the final shape. Individuals and societies have struggled for generations to control, change, and transform space. What we call history has likewise been the object of constant intervention and has changed. Therefore, every society has felt the need to protect its history and space. In this direction, space has mediated such thoughts and has also undergone transformation. It has taken on the role of the *palladium* of social history and intervened. Therefore, it is possible to see space as a structure that changes, transforms, and reproduces. Every produced space redefines the society in which it is located (Lefebvre, 2016, p. 27). Şentürk (2014), who stated that space has a reality in which the social, the political, the intellectual, and images are absorbed or embodied, alleged that the world of thought and imaginations of time can express themselves through any space, such as monuments, sculptures, public buildings, or museums (p. 89). Thus, cities witness different periods across space and make such features permanent.

Cengiz (2017), who stated that individuals define themselves by their pasts and develop their identities with elements from the past, emphasized that every individual has a protective attitude, and the fear of losing activates the phenomenon of remembering. This is a situation encountered in any society as well as in all individuals because societies or cities establish their own identities based on elements from the past. Therefore, past items must always be preserved.

The most striking defect of human memory is forgetfulness. Forgetting entails an end or annihilation within itself. The only way to combat this is to prevent forgetting and to remember. While all societies try to overcome this by producing different images and symbols, they sometimes also prevent forgetting by building spaces. Nora (1989) defined these built spaces as “sites of memory” making the space functional, also emphasizing that sites of memory are the past’s voice and the future’s transmitter. Nora (1989) further expressed that these sites of memory are



mediators between the raw material of documents and memory loss. Bilik (2020), who stated that space is an important carrier of the heritage of humanity, approached space as concrete constructions of social memory that combine the past and the future. Keskin (2017) described different types of sites of memory and stated that these spaces are full of symbols and patterns of meaning (p. 156). Keskin (2017) underlined that individuals feel themselves to be a part of the society or nation in which they live thanks to these memory areas. Nora (1989) proposed that the primary purpose of sites of memory is to stop time and prevent forgetting, further stating that another purpose of sites of memory is to “immortalize death, to materialize the immaterial.” (p. 19).

Every city can be viewed as a marvelous book of time and history (Harvey, 2012), and every space in a city is a page in that book. Therefore, every place has a task. They protect and preserve the social memory and act as its guardians. Space can also be construed as a jewelry box where social values are stored. From this perspective, Aslan and Kiper (2016) defined spaces as “the places where the society meets, solidarity, resting together, having fun or expressing social opposition” and described them as accumulating memory values (p. 885). Memory transfer and memory retention, such as cultural continuity, often occur through space. Thus, on the one hand, a material space is formed; on the other hand, this space becomes symbolic and gains a future-oriented collection role. In this respect, space is characterized as a memory center loaded with material, symbolic, and functional meanings. Yalın (2017), who explained that space and architecture are forms of representation, emphasized that space activates social memory as a tool equivalent to mnemotechnic approaches.

Everything that has been previously experienced, as Debord (1996) outlined, leaves its place in a representation. This representation is often exhibited through a certain space. Lefebvre (2016) called these display spaces representations of space and argued that such structures are spaces designed by artists, planners, urbanists, and technocrats who both dissolve and organize societal norms. These spaces, built by certain subjects, form their objects by becoming subjects over time. A new object created in this way is the individual or the society itself. Park and Burgess (2015) furthermore concluded that while humans create the city and space, they also create themselves and their history. An individual who builds such a space has to live in and use that space. Harvey (2012) stated that individuals mostly position their identities and values according to space and time (p. 157). These values, which are fixed to certain points of the city across time and space, are designed as only spaces in certain periods

Museums as Sites of Memory

As Misztal (2003) stated, social memory is “primarily concerned with the social aspects of remembering and the results of this social experience - that is, the representation of the past in a whole set of ideas, knowledges, cultural practices, rituals and monuments...” (p. 6). Collective memory is most clearly explained in Nora’s (1989) work on “sites of memory” (*lieux de memorire*).

Sites of memory constitute the ultimate embodiments of memory, barely surviving in the modern era as all that is solid melts into air. Ricoeur (2020) revealed this role of sites of memory when he wrote that “we need others to remember.” We can fit many things into Nora’s definition of “sites of memory.” Archives, treaties, cemeteries, sanctuaries, and festivals are some sites of memory. In the words of Nora (1989), sites of memory “mark the rituals of a society without ritual.” (p. 12). Cultural memory is formed through these rituals. To better understand this point, we



may turn to Assmann and John (1995): “cultural memory comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose ‘cultivation’ serves to stabilize and convey that society’s self-image.” (p. 132). Cultural memory consists of objectified culture or, in other words, the texts, rites, images, buildings, and monuments designed to recall fateful events in the history of the collective (Kansteiner, 2002, p. 182).

One of the sites of memory creating cultural memory is the museum (Mistzal, 2003; Assmann, 1995; Spillman, 1988).² Museums are often thought of as places that “invited visitors to learn about great works of art, to understand their society, and to know more about the course of history” (Cheney, 1995, p. 144) or as institutions that are “conventionally dedicated to the conservation of valued objects” (Crane, 1997, p. 44). However, when we think sociologically, the main point making museums much more important is that they are one of the primary carriers of cultural memory. Acknowledging that museums “have emerged as arenas that are becoming more and more important for cultural production,” Wallace (1981) also noted this function of museums.³

Museums are a form of cultural memory; they are technologies of memory, not vessels of memory in which memory passively resides so much as objects through which memories are shared, produced, and given meaning (Nissley and Casey, 2002, p. 38). The reconstruction of memory, and particularly cultural memory, finds its existence in museums. Museums serve as guarantors of collective memory. Especially in today’s world, we see that museums, architecture, and other works of art at various levels are used to show a sense of continuity or commitment to the past (Landsberg, 2004, p. 7).

In order to better understand the role of museums in the reconstruction of social memory, it may be helpful to consider museums together with history. The role of history and historians in the construction of social memory is obvious. Historiographic research re-presents the past. Historians can describe the history of historical consciousness and the places and times where the people who cared about the past spoke about it or acted on that caring (Crane, 1997, p. 46). However, as stated by Katriel (1994), “the kind of past the historian can provide cannot adequately respond to the persistent quest for collective memory in a secularized world.” (p. 3). Concrete manifestations need to be created for this; memory-building practices need to emerge. Museums play a significant role here. Museums are imposing stockpiles of the past, of things that were difficult to remember in the past. Museums are dense storage depots and embodiments of collective memory. Museums are also embodiments of social memory. Therefore, museums, wherever they are found, rely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording, and the visibility of the image (Katriel, 1994, p. 3). Terdiman (1993) emphasized this concretization, saying that “memory consciousness seems to reside in matter, not in perception.” (p. 34).

Museums are more functional than the type of the past that historians can provide, but that does not overshadow the importance of history vis-à-vis museums. The meaning and texture of museums as sites of memory are shaped by the historical context in which they are embedded. Therefore, museums are full of “historical rhetoric,” as Katriel (1994, p. 6) said. Every museum is actually a combination of history and memory (Nissley and Casey, 2002, p. 38).⁴

² Although museums have much in common with other institutions of memory, their authoritative and legitimizing status and their role as symbols of community mark them as distinctive cultural complexes (Macdonald, 1996).

³ Museums originated in the late eighteenth century as monuments to wealth and civic patrimony, in the form of collections of material objects in courts and churches (Mistzal, 2003, p. 21). In the nineteenth century, the creation of museums was tied to the rise of nationalism and the forced identification of individuals with a civic national character. Museums are political resources where national identities are constructed (Maleuvre, 1999, p. 107).

⁴ There are other views on the relationship between museums and history. Maleuvre (1999, p. 17) said that history in a museum is inauthentic: “it has been stripped of its driving power...” Similarly, Heidegger also described irreversible damage done to culture and art by museification (Maleuvre, 1999, p. 18).



The important point here is that these two come together and rebuild the past. Museums can accordingly provide social contexts that reveal the meaning and fabric of memory and allow explorations of the uses of history and the retrieval of memory as a part of it all (Katriel, 1994). In this case, we can say that museums reflect both memory orientation and history orientation. As Katriel (1994) stated, among the main aspects of museums:

the first is a 'memory orientation' which involves the invocation of the past through ritualized actions designed to create an a-temporal sense of the presence of the past in the present...

The second is a 'historical orientation' which involves a reflective exploration of past events considered along an axis of irreversible, linear temporality, with a view to understanding their situated particularity, their causes and consequences. (p. 1)

Museums, which reflect both memory orientation and historical orientation, invite reflection on the representational and mediated quality of histories and on memory as a complex aesthetic and rhetorical artifice (Andermann and Simine, 2012, p. 4) In museums, individuals not only comprehend a historical narrative but also receive a deeply felt memory of the past that they have not personally lived (Landsberg, 2004, p. 2). This memory that emerges thanks to museums has the ability to shape the subjectivity of the individual and the culture of the society. In this way, museums form the memory of a society (Rowlinson et al., 2010).

In the modern world, "all that is solid melts into air" (Berman, 1988). According to Berman (1988,), "the ever-expanding, drastically fluctuating capitalist world market" has produced "immense demographic upheavals, severing millions of people from their ancestral habitats, hurling them half way across the world into new lives." (p. 16). In a world where all that is solid melts into air and is experienced as transitory, uprooting, and unstable, museums, as sites of memory, reproduce culture by "guaranteeing origin and stability as well as depth of time and of space" (Landsberg, 2004, p. 6). This indicates the power of museums to create meaning. The reproduction of culture with the power of creating meaning is actually a social responsibility of museums. As stated by Sandell (2002), all museums have a social responsibility (p. 4). Social responsibility entails an acknowledgement of the meaning-making potential of the museum and an imperative to utilize that potential to positive social ends (Sandell, 2002, p. 19).

Conclusion

Everything that happens needs the present in order to exist. In the moment of remembering, the past can be the present. This is possible with the formation of social memory because social memory is always a relationship with the past, and more specifically a negotiation with the past. Every dialogue with the past not only conveys the past to us but also offers an idea for re-explaining the world and shaping the reality of the present. Thus, it creates frameworks for how we will build the future. In this sense, the primary role of memory in social life is to be a part of the meaning-making apparatus. In this respect, memory also functions as a source of truth. One of the main places where social memory takes root is space. We encounter these spaces as sites of memory. Sites of memory put us into a dialogue with the past, and they involve us in the process of understanding and making sense of the past. They also contribute to the storage of social memories in the form of monuments, libraries, and archives. Thus, spaces that function as voices of the past also undertake the role of future transmitters.

Museums, among the sites of memory tasked with re-presenting the past and shaping today's reality, essentially form islands of time. Thanks to these islands of time, there is a transfer of



social memory and cultural memory. These islands of time are, in a way, places of “retrospective contemplativeness” in the words of Assmann. What occurs in places of “retrospective contemplativeness” is the reconstruction of social and cultural memory. Museums try to reconstruct and recreate social memory by associating it with current conditions. In this sense, we can say that museums have become one of the major types of cultural institutions that reproduce social and cultural norms. Museums are social institutions that ensure the reproduction and institutional maintenance of social memory by crystallizing it. As social institutions, museums are guardians of social memory, but more importantly, they are also its producers. Therefore, museums are a commodity of the culture industry and have become essential arenas for cultural production.

References

- Andermann, J., and Simine, S. A. (2012). Memory, community and the new museum. *Theory, Culture & Society*, 29(1), pp. 3-13.
- Aslan, S., and Kiper, P. (2016). Kimlik ve bellek sorunu sarmalında kentler: Amasra kenti örneğinde fırsatlar ve tehditlerin değerlendirilmesi. *Kent Araştırmaları Dergisi*, 20(7), pp. 881-905.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New german critique*, 65, pp. 125-133.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Trans.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Berman, M. (1988). *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York: Penguin Books.
- Bilik, M. B. (2020). Kent hafızası ve kamusal alanlar: Van kent parkları örneği. S. Parin (Ed.), In *Van: Tarih, Toplum ve Şehir* (pp. 93-117). Konya: Çizgi Yayınları.
- Cheney, L. V. (1995). *Telling the truth*. New York: Simon & Schuster.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar?* (A. Şenel, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crane, S. A. (1997). Memory, distortion, and history in the museum. *History and Theory*, 36(4), pp. 44-63.
- Debord, G. (1996) *Gösteri toplumu ve yorumlar* (A. Ekmekçi, O. Taşkent, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğu, T., and Deligöz, M. V. (2017). Hafıza kutusu: bir kentsel kolektif bellek deneyi(mi). *MEGARON Dergisi*, 12(4), pp. 545-552.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza* (B. Barış, Trans.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Sermayenin mekânları: eleştirel bir coğrafyaya doğru* (B. Kıcı vd. Trans.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Kansteiner, W. (2002). Finding meaning in memory: a methodological critique of collective memory Studies. *History and Theory*, 41, pp. 179-197.
- Katriel, T. (1994). Sites of memory: discourses of the past in Israeli pioneering settlement museums. *Quarterly Journal of Speech*, 80(1), pp. 1-20.
- Keskin, N. (2017). Bellek mekânları olarak kent müzeleri ve Diyarbakır örneği. T. Ermen, S. Özaloğlu (Eds.), In *Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar* (pp. 155-163). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekân üretimi* (I. Ergüden, Trans.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz: mekân, zaman ve gündelik hayat* (A. L. Batur, Trans.). İstanbul: Sel Yayıncılık.



- Macdonald, S. (1996). Theorizing museums: an introduction. S. Macdonald, G. Fyfe (Eds.), In *Theorizing memory* (pp. 1-20). Oxford: Blackwell.
- Maleuvre, D. (1999). *Museum memories: history, technology, art cultural memory in the present*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Misztal, B. A. (2003). *Theories of social remembering*. Maidenhead: Open University Press.
- Nissley, N. and Casey, A. (2002). Two politics of the exhibition: viewing corporate museums through the paradigmatic lens of organizational memory. *British Journal of Management*, 13, pp. 35-45.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, pp. 7-24.
- Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın yapıtaşı mekânın bellek ile ilişkisi üzerine. T. Ermen, S. Özaloğlu (Eds.), In *Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar* (pp. 13-21). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Park, E. R., and Burges, W. E. (2015). *Şehir: kent ortamındaki insan davranışlarının araştırılması üzerine öneriler* (P. Karababa Kayalığıl, Trans.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Ricoeur, P. (2020). *Hafıza, tarih, unutuş* (M. E. Özcan, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları (3. Baskı).
- Rowlinson, M., Booth, C., Clark, P., Delahaye, A., and Procter, S. (2010). Social remembering and organizational memory. *Organizational Studies*, 31(01), pp. 69-87.
- Ruskin, J. (2016). *Belleğin lambası* (A. N. Tezel, Trans.). İstanbul: Corpus Yayınları
- Sandell, R. (2002). Introduction. R. Sandell (Ed.) In *Museums, society, inequality* (pp. 3-24). London and New York: Routledge.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (P. Beyaz Charum, and D. Ekinci, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şentürk, Ü. (2014). Mekân sadece mekân değildir: kentsel mekânın yeni tezahürleri. *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Şehir Yazıları-1*, 67, pp. 85-105.
- Spillman, L. (1998). When do collective memories last: founding moments in the United States and Australia. *Social Science History*, 22(4), pp. 445-477
- Terdiman, R. (1993). *Present past: modernity and the memory crisis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Tunçel, A. (2017). Tarihi yazmak: unutturmak ya da unutturmamak. T. Ermen ve S. Özaloğlu (Eds.). In *Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar* (pp. 21-26). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Wallace, M. (1981). Visiting the past: history museums in the United States. *Radical History Review*, 25, pp. 63-96.
- Yalım, İ. (2017). Ulus devletin kamusal alanda meşruiyet aracı, toplumsal belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası. G. A. Sargın (ed.) In *Ankara'nın kamusal yüzleri: Ankara üzerine mekân-politik tezler* (pp. 157-215), İstanbul: İletişim Yayınları.

Özgün Makale

Bilim Müzelerinde Paradigma Değişimleri¹

Paradigm Shifts in Science Museums

Gizem SİVRİKAYA*
Ceren GÜNERÖZ**

Öz

Bilim müzeleri, nadire kabinelerindeki koleksiyonlardan ayrıldığından beri çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Makalede, yeni nesil bilim müzeleriyle birlikte, dört dönemde incelenen bu dönüşümler paradigmlar temelinde ele alınmış; her bir dönem, uygulama ve değer sistemlerindeki örüntülerle birlikte sunulmuştur. Bilim müzelerindeki bu dönüşümlerde tartışılan noktaların özgün koleksiyonların varlığı, müzenin hizmet ettiği gruplar, temel müzeolojik etkinlikler, bilim müzelerindeki içeriklerin disiplinler ile ilişkisi ve anlatım dili olduğu görülmektedir. Türkiye'deki bilim müzeleri ile ilgili tartışmaları genişleteceği düşünülen bu çalışmada, üç öneride bulunulmuştur: (1) Bilim merkezleri, bilim müzeleri kapsamında değerlendirilmelidir; (2) Türkiye'deki bilim müzeleri sözü edilen tartışma bileşenleri temelinde değerlendirilebilir; (3) Bilim müzelerinin etkinliklerini rapor, kitap gibi çeşitli yayınlarla paylaşması müzeler arası iş birliğini güçlendirebilir.

Anahtar Kelimeler: Bilim Müzesi, Bilim Merkezi, Müzecilik, Çağdaş Müzecilik, Bilim İletişimi.

Abstract

Science museums have undergone various transformations since they were separated from the collections of curiosity cabinets. In the article, these transformations are examined in four periods and discussed on the basis of paradigms, which means each period presents the patterns of the value systems and practices of science museums. Discussion topics in these transformations of science museums are having original collections, main groups that museums serve, museological activities, interdisciplinary approach in terms of contents and the language. In the article, which is thought to improve the discussions about science museums in Turkey, three suggestions are presented: (1) In Turkey, science centers should be accepted as institutions which widen the range of science museums; (2) Science museums in Turkey can be evaluated on the basis of the discussion components of paradigms; (3) Science museums' various publications such as reports and books can strengthen the cooperation among museums and improve discusses in the literature.

Keywords: Science Museum, Science Center, Museology, Contemporary Museology, Science Communication.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 30.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 09.05.2022.

* Arş. Gör., Temel Sanat Eğitimi Bölümü, Ankara Üniversitesi, gizemsivrikaya55@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5923-785X.

** Doç. Dr., Müzecilik Bölümü, Ankara Üniversitesi, ckaradeniz@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5773-8557.



Bilim müzelerinin nadir nesne, numune ve eserleri bir arada bulundurarak toplumun erişim olanağı olmayan koleksiyonlarla müzeciliğe başladıkları, günümüzde ise varlıklarını kimi zaman özgün ve tarihsel bir koleksiyona ihtiyaç duymadan toplumsal sorumluluğu öne çıkararak devam ettirdiği söylenebilir. Birbirine zıt olan bu iki nokta arasında altı ile yedi yüzyıl olmakla birlikte, iki nokta arasındaki sürecin dönemin bilim anlayışı, bilim-bilim insanı-toplum üçgenindeki ikili ilişkiler, sosyal veya küresel olaylar, politikalar, dönemsel anlayışlar, eğitim yaklaşımları, müzecilik yaklaşımları ve kişilerin bireysel çabaları ile inşa edilmiştir. Bu süreçte bilim müzelerini etkileyen tartışmalar şu şekilde özetlenebilir:

Bilim müzeleri araştırmacılara mı yoksa topluma mı yönelik kurumlardır?

Bilim müzeleri özgün bir koleksiyon olmaksızın da kurulabilir mi? Bu durumda böyle bir kurum “müze” niteliği taşıyabilir mi?

Bilim müzelerinin temel etkinlikleri toplama, koruma, araştırma mı, yoksa iletişim, reklam ve pazarlama mıdır?

Bilim müzeleri bilimsel gerçekleri mi anlatmalıdır, yoksa bilim merkezlerinde tasarıma ilişkin veya sanatsal unsurları görmek uygun mudur?

Bilim müzelerindeki anlatım bilimsel mi olmalıdır, yoksa bu dil sanatsal veya etnografik olabilir mi?

Belirtilen tartışmaların ve çabaların bir araya gelmesiyle birlikte bilim müzeleri tarihsel olarak çeşitli şekillerde sınıflandırılır. Rossi-Linneman ve De Martini (2020), bilim müzelerini üç dönemde inceler: 1. Tarihsel değeri olan nesnelere merkeze alan ve nesnelere bilimsel olarak sınıflandırıldığı bilim müzeleri; 2. Tarihsel değeri olan nesnelere sergilenmesinde sınıflandırma yerine hikâyeleştirmenin öne çıktığı bilim müzeleri; 3. Tarihsel değeri olmayan koleksiyonlarla oluşturulan yirminci yüzyıl bilim müzeleri. Belirtilen sınıflandırma, bilim müzelerinin koleksiyonlarını farklı dönemlerde hangi hedef kitle ile ve nasıl paylaştığını görmek açısından işlevseldir. Örneğin ilk dönem bilim müzelerindeki koleksiyonlar araştırmacılara yöneliktir, ikinci dönem bilim müzeleriyle birlikte bir kırılma yaşanarak koleksiyonlar topluma yaygın olarak açılır. Üçüncü dönem bilim müzelerinde ise koleksiyonlar topluma açılmakla kalmaz; sergiler toplumla etkileşime geçer.

Friedman’ın (2010) bilim müzeleri sınıflandırmasında ise, bilim müzeleri işlevleri açısından ele alınır; ilk dönem bilim müzelerinin toplama, koruma, araştırma ve eğitim işlevleri yerini üçüncü dönem bilim müzeleriyle birlikte tamamen toplum eğitimine bırakır. Yine Pedretti ve Iannini (2020a), bilim müzelerini üç dönemde ele alırken son yıllardaki çalışmalarını göz önünde bulundurarak bu müzelerin dördüncü nesle geçiş yaptığını ifade eder. Türkiye’de, bilim müzelerinin tarihine değinen çalışmalara (Kalkan ve Türk, 2017; Bozdoğan, 2019) bakıldığında sınıflandırmanın sergi tasarımındaki anlayış değişikliği üzerinden yapıldığı; etkileşimli sergisi olmayan bilim müzelerinden etkileşimli sergi tasarımları içeren bilim merkezlerine geçişle birlikte dünya bilim müzeleri tarihinin iki dönemde ele alındığı görülür.

Farklı sınıflandırmalar ve yaklaşımlar var olmakla birlikte, bilim müzelerindeki paradigma değişimlerinin daha geniş bir şekilde ortaya konarak tartışılmasının, Türkiye’deki bilim müzelerinin koleksiyona yaklaşımına, toplumla ilişkisine, farklı alanlarla iş birliği kurma eğilimine ve vizyon, ilke ve uygulamalarının oluşturulmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca Türkiye’de, bilim müzeleri ile bilim merkezleri arasındaki ayrımın keskin bir şekilde değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Bu sebeple “bilim müzeleri” ve “bilim merkezleri” ayrımı yerine, bilim müzelerindeki anlayış ve hedef farklılıklarından söz edilebileceği tarihsel bir şekilde ortaya konulacaktır. Bu noktada, bilim müzelerinin yansıttıkları farklı anlayışların paradigmalara teme-

linde ortaya konması hedeflenmektedir. Çağdaş yaklaşımları da içerecek şekilde dört paradigma temelinde incelenecek olan bilim müzeleri, öncelikle müzecilik anlayışının dayandığı Avrupa kökenli bir yapı olan nadire kabineleri ile başlamaktadır.

Kozmos ve Kaos: Nadire Kabineleri

Müzelerin temelini oluşturan nadire kabineleri, Artun'un (2019) vurgusuyla Rönesans müzeleri, 14. yüzyılda ortaya çıktığı Fransa'da *cabinet de curiosités*, İtalya'da *studiolo*, Almanya'da *kunst-kammern* veya *wunderkammern* isimleriyle anılır. Sıra dışı, nadir veya garip olan canlı/cansız veya doğal/yapay ayrımı olmayan bu koleksiyonlar, *naturalia*, *artificilia*, *scientifica*, *mirabilia* ve *bibliotheca* gibi kategorilere ayrılır (ss. 15-16).

Naturalia koleksiyonunda deniz kabukluları, mercanlar, safir taşları, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, özel tekniklerle kavanozlara yerleştirilen sürüngenler, ceninler, mumyalanmış uzuvlar sergilenir. *Artificilia* koleksiyonlarında ise sanat ürünleri ile zanaat ürünleri bulunmaktadır. *Scientifica* saat, pusula, küre, teleskop gibi araçları kapsar. *Mirabilia* koleksiyonu, üç başlı kuzular, cüceler, hilkat garibeleri gibi doğada bulunan ve hayret uyandıran numuneler sunar. Son olarak *bibliotheca* ise metinleri, haritaları, katalogları bulundurur (Artun, 2014, ss. 25-30).

Naturalia koleksiyonlarının tabiat tarihi müzelerine, *scientifica* koleksiyonlarının bilim ve teknoloji müzelerine, *artificilia* koleksiyonlarının arkeoloji, sanat ya da etnografya müzelerine kaynaklık edeceği düşünülebilir. Fakat bu geçişin lineer olmadığı görülür. Nadire kabinelerindeki anlayış salt bilime yönelik bir merakla değil; çoğunlukla dinsel, büyüsel ve hayal gücüne dayalı bir arka plan ve motivasyonla gelişir. Burada hem nadire kabinelerindeki nesne, numune ve eserlerin koleksiyonerlerin hizmetinde olmasının hem de dönemin araştırmacılarının henüz bilimi, inancı ve büyüü birbirinden ayırmayan yaklaşımlarının etkisi görülür. Henüz Aydınlanmanın yaşanmadığı ve dolayısıyla Avrupa'da sekülerleşmenin temelini atılmadığı bu dönemde, doğaya dair merak ve araştırma süreçlerinde bilim ile inanç arasında bir sınır çizilmediği bilinmektedir. Bilim ise bu konuda bir sınır çizerek materyal dünya ile ilgili sorulara gözlemlenebilir ve kanıta dayalı bir şekilde yanıt bulmaya çalışır. Fraenkel, Wallen ve Hyun (2012), materyal dünyanın ötesine geçen fiziksel dünyanın ötesindeki bu aşkın (transandantal) soruların veri toplamanın ötesinde meseleler olduğunu söyler (s. 28). Koestler (2013) bu durumu "Rönesans'a kadar bilim, Aristoteles'e düşülmüş bir dizi nottan ibarettir" (s. 50) şeklinde açıklar. Avrupa bilim tarihinde etkisini uzun süre gösteren bu görüş, doğadaki bütün unsurların belirli bir amacı gerçekleştirmek için hareket ettiğine dayanır. Ayrıca burada yine inanç-bilim gibi bir ayrımın olmadığı, Aristoteles'in soğan gibi iç içe geçmiş olan küreler şeklindeki evren modelinin en dış katmanına Tanrı'yı yerleştirdiği de eklenmelidir (Koestler, 2013, ss. 49-64).

Benzer bir yaklaşım ve motivasyon da Prag'ta bulunan *Speculum Alchemy Museum*'da (Simya Müzesi) izlenebilir. Müze, Orta Çağ Bilim anlayışının özellikle kimya alanındaki doğrudan müzeleşmiş bir örneğidir. İmparator II. Rudolf'un simya laboratuvarı olarak kullandığı bina ve içeriği ile oluşturulan müze, mistisizm ile dönemin bilim anlayışının bir araya geldiği ve modern kimyanın köklerinin anlatıldığı alanlardan biridir. Ateş, su, toprak ve hava sembollerinin bulunduğu giriş alanında iksir yapımında kullanılan malzemeler ve iksir örneklerinin yer aldığı bir kitaplık bulunmaktadır (Görsel 1). Saray dâhil olmak üzere şehrin çeşitli yerleriyle bağlantıları olan alandan II. Rudolf'un laboratuvarı olarak kullandığı gizemli bölüme geçiş ise kitaplıktaki gizli bir kolun çekilmesiyle gerçekleşir. Bu alanda iksir üretiminde kullanılan malzeme ve araç gereçler de sergilenmektedir (Görsel 2). II. Rudolf'un da ilgi alanlarından olan simya temel olarak





Görsel 1: Simya Müzesinin giriş kısmından bir bölüm, Prag, 2016 (Gizem Sivrikaya kişisel arşivi).



Görsel 2: II. Rudolf'un gizli geçitle geçiş sağladığı ve simya çalışmalarını yaptığı alan, Simya Müzesi, Prag, 2016 (Gizem Sivrikaya kişisel arşivi)

iki varsayıma dayanır: maddenin birliği ve Felsefe Taşı'nın² varlığı. Simyanın amacı, yaratılışın ve yaşamın gizemlerini anlamak ve bunları ahenkli bir hâle getirmektir. Deneysel olduğu kadar kimyanın atası da olan simyanın antik dinler, folklor, mitoloji, astroloji, büyü, mistisizm, felsefe gibi insanın hayal gücü ve deneyimi ile yoğrulmuş bir alan olduğu ifade edilir (Read, 1995, s. 14). II. Rudolf'un amacı da mistisizm ile bilimi bir araya getirerek evrenin ahengini ve yüce amacını aramak ve böylece evrenin sırrını çözmektir (Museum of Alchemy, t.y.)

² Felsefe Taşı'nın değersiz metalleri altın ve gümüş gibi değerli metallere çeviren, dönüştürücü bir malzeme olduğuna inanılır.

Dolayısıyla nadire kabinelerinin, dönemin merakını ve anlayışını yansıtır şekilde henüz ampirik ve rasyonel olmaktan uzak birimler oldukları; hatta Artun'un (2014) ifade ettiği gibi dünyaya, sanat-tabiat, bilim-estetik, akıl-imgem, deney-büyü gibi ikiliklerin olmadığı bir âlemde hayata geçirilirler (s. 32). Bu noktada belirgin bir örnek, mercanların nadire kabinelerindeki yeridir: Mercanlar, deniz canlısı olarak canlılar âleminde kendi türünü temsil etmek yerine bitkilerin dallarını andıran yapısıyla bitkiler âlemi ile hayvanlar âlemini bir araya getiren unsurlar olarak görülür. Diğer bir deyişle, nadire kabinelerindeki numune, nesne ve eserler analogilerle, metafor ve alegorilerle birlikte evrenin temsilini oluşturan edebi bir metin gibi kabul görür (Artun, 2014, ss. 26-41; Artun, 2019, s. 21). Dolayısıyla koleksiyonlar her ne kadar doğaya veya bilimsel araçlara dair olsalar da anlamlarını bilimsel dünyadan çok hayali ve edebî bir dünyada bulurlar. Bununla birlikte, bilim müzelerinin de temeli olacak nadire kabineleri, modern bilime doğru tohum atan kişilerin, insanlığın birikimi arasına çizgiler çekmeden farklı anlayış, inanış ve hayal gücü ile yoğurduğu arayışlarının bir yansımasıdır. Pearce'a (1993) göre, nadir bulunan bu nesnelere toplamanın ya da biriktirmenin hatıra toplamak, fetiş sahibi olmak, statü kazanmak ve sistematik bir topluluğun bir parçası hâline gelmek gibi nedenleri vardır, üstelik tam anlamıyla bilimsel karşılıkları olmasa da (s. 23).

Farklı anlayışlar, inançlar ve disiplinler arasında mekik dokuyabilmenin ve nadire kabinelerindeki nesne ve numuneler arasında hayallere dalmak ise, örneği sunulduğu üzere, II. Rudolf gibi soylu kişiler ile beraberindeki araştırmacılara mahsustur. Çünkü bu nesne ve numunelere ulaşmak, bunlar üzerine birikim oluşturmak, simyaya veya gökyüzüne merak salmak o dönemde sadece ayrıcalıklı kişilere özgüdür. Hatta bu durum, kişileri daha ayrıcalıklı kılar. Read (1995) geniş anlamıyla simyanın, kişinin mikrokozmosunun evrendeki makrokozmosla ilişki kurma yoluna ilişkin bir felsefe olduğunu söyler (s. 14). Artun (2014) ise nadire kabinelerinin "Meraklısının kendine kurduğu fildişi kuleler" olduğunu belirtir (s. 32).

Bu noktada bilim müzelerindeki ve müzecilikteki dönüşüm süreçlerinin beş özelliği öne çıkar:

1. Koleksiyonlarda nadir ve ilginç olan unsurlar ön plandadır;
2. Koleksiyonlar, nesnelere arası gizemli ilişkilerin kurulduğu araçlar olup nesnelere koleksiyonların hayal dünyasına göre anlam bulmaktadır;
3. Toplama ve koruma işlevi ön planda iken koleksiyonlar araştırmacılar için de kaynak oluşturabilmektedir;
4. Araştırmacıların koleksiyon nesnelere üzerine değerlendirmeleri salt bilime yönelik bir merakla değil; aynı zamanda dinsel ve büyüsel bir arka plan ve motivasyonla işlemektedir;
5. Koleksiyonlar toplumun erişimine açık değildir.

Nadire kabinelerinden müzelere ve bilim müzelerine geçişte bu beş unsurun dönüşüme uğrayacağı görülecektir.

Birinci Nesil Bilim Müzeleri: Ansiklopedik Müze

Müzelerin doğuşundaki önemli etkenlerden biri matbaanın Avrupa'da yaygınlaşmasıdır. Köklerini Rönesans'tan alan Aydınlanma ile Avrupa'da entelektüel bir ortamın doğduğu görülür. Böyle bir ortamın müzelerin oluşumuna etkisi öncelikle koleksiyon nesnelere üzerine düşünme biçimlerindeki değişimdir ki burada felsefe ve bilimin büyük bir etkisinin olduğu unutulmamalıdır.

Bilimsel Devrim ile anılan 17. ve 18. yüzyıllara ilişkin önemli noktalardan birinin Aristoteles'in sağduyuya dayalı görüşlerinin yerini deneysel yönetime bırakması olduğu görülür. Örneğin



Aristoteles'e göre havanın bir ağırlığı yoktur, hatta eksi ağırlığı vardır. Çünkü taş gibi maddeler aşağı doğru hareket etme amacı taşıırken hava yukarı doğru hareket etme eğilimindedir. Dolayısıyla taşın bir ağırlığı (gravitas) varsa havanın hafifliği (levitas) olmalıdır. Aristoteles'in doğa felsefesi alanındaki büyük etkisine rağmen, 1614 yılı itibarıyla Galileo, havanın bir ağırlığı olduğuna deney yoluyla ortaya koymuştur (Matthews, 2017, ss. 181-183). Aristoteles'in bu görüşlerinin deney yoluyla çürütülmesi ise bilgi edinmede deneyin yolunu açacaktır. Çünkü Aristoteles, doğaya müdahaleyi eleştiren ve doğa felsefesinin amacının "doğal hareketleri" incelemek olduğunu, deney gibi yöntemlerin doğal olmayan hareketler oluşturarak doğayı incelemeyi engellediğine inanan bir görüşe sahiptir. Deneyci yaklaşımın vurgulanması, aynı zamanda Aristoteles'in analogiye dayanan inceleme anlayışını da yıkacaktır (Matthews, 2017, ss. 376-377).

Rönesans'la birlikte koleksiyonlar, üzerinde araştırma yapan kişilerce tanımlanacak; koleksiyonlar bilginin kaynağı ve müzeler bilginin yuvası olacaktır. Pomian (1990, s. 92), bu sürecin, her sınıf içindeki nesne veya numunelerin birbirleriyle kıyaslanmasıyla başladığını belirtir. Tahmin edileceği üzere, kıyaslama için gerekli olan ilk şey bir ölçütün varlığıdır. Bunun için boyutları tipik olan numune ölçüt olarak belirlenir ve kıyaslamalar buna göre gerçekleştirilir. Böylece koleksiyonların semboller üzerinden yorumlanması, yerini yavaşça kıyaslama metoduna bırakmıştır. Dolayısıyla koleksiyon süreçlerinde kıyaslama yönteminin kullanılmasının koleksiyonda ön plana çıkan parçaları da etkilediği görülür. Artık nadir olan nesne ve numuneler bayağı ve eğitilmemiş bir zevki tarif ederken sınıflandırmaya ve karşılaştırmaya tabi tutulabilen ve kendi sınıfının tipik örneği olan nesne ve numunelerin ön plana çıktığı ifade edilir (Artun, 2014, ss. 140-143).

Matbaanın yaygınlaşması ve Avrupa'daki entelektüel ortamla birlikte okullaşmanın da arttığı görülür. Bu, aynı zamanda okuryazar kültürünün topluma ulaştırılması ihtiyacını ortaya çıkarır. Diğer yandan, akademilerin yaygınlaşması ve doğa felsefesinin farklı dallara ayrılarak uzmanlık alanlarına doğru ilerlemesi, koleksiyonların halka açık hâle getirilmesine kaynaklık eder. Rossi-Linneman ve De Martini (2020), XIII. Louis tarafından 1635 yılında kurulan ve Paris'teki Ulusal Tabiat Tarihi Müzesi'nin kaynağı olan Jardin Royal des Plantes Medicinales'in (Tıbbi Bitkiler Kraliyet Bahçesi) bunun örneklerinden biri olduğunu söyler (s. 20). Akademideki uzmanlaşmayla birlikte nadire kabinelerindeki nesne ve numunelerin farklı müze türlerindeki oluşumu başlattığı görülür. Koleksiyonlarda bulunan sanat eserleri ile sanat müzeleri; mobilya gibi eşyalarla tarih müzeleri ve deniz kabukları gibi doğaya ait numunelerle tabiat tarihi müzeleri kurulur. Bu noktada önemli örneklerden biri, Tradescant Koleksiyonu ile 1683 yılında kurulan Ashmolean Müzesi'dir (Friedman, 2010; Rossi-Linneman ve De Martini, 2020, s. 12).

Ayrıca Linnaeus'un bitki ve hayvanların isimlendirmesinde kullandığı Latince cins ve tür isimleri olmak üzere iki sözcük kullanarak oluşturduğu hiyerarşik sistem, canlıların sınıflandırılmasındaki bilimsel sistematığı ortaya koyarak Aydınlanma ruhunun evrensellik kabulüne ve standardizasyonuna (Naumann, 2006, ss. 80-81; Matthews, 2017, s. 60; Rossi-Linneman ve De Martini, 2020, s. 12) katkı sunar. 1800'lü yıllarla birlikte Linnaeus taksonomisi tabiat tarihi müzeleri için ön plana çıkacaktır, fakat bu sıradaki önemli bir gelişme 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi'dir.

Fransız Devrimi'yle birlikte müzelerde oluşturulan ansiklopedik ve rasyonel bilginin geniş toplum kesimleriyle buluşturulması ön plana çıkar. Bu noktada, bilim, politika ve toplum ilişkisi ile ilgili göze çarpan noktalardan birini paylaşmak uygun olabilir. Avrupa'daki entelektüel ortam ve bilimsel gelişmelerle birlikte standart ölçüm sistemlerinin kullanılması gündeme gelir. Bu tartışmalar ilk olarak İngiltere'de başlamış olsa da standardizasyon üzerine çalışıp bunu

dünyaya tanıtacak olan ülkenin Fransa olması tesadüf değildir. Fransa'nın çeşitli bölge ve köylerindeki ölçüm sistemlerinin farklılığı halk kesimlerinin isyanında rol oynayınca matematikçi ve felsefeci Condorcet'nin ifadesiyle “Her zaman ve herkes için” geçerli bir ölçüm sisteminin gerekliliği keskinleşir (Kirby, 2014). Dolayısıyla birtakım tartışma ve gelişmelerin toplumda karşılık bulmasının belirli bir toplumsal arka planla birlikte yerini bulduğu ifade edilebilir. Benzer bir şekilde, Artun'un ifade ettiği gibi, kamuya açılan ilk müze İngiltere'deki Ashmolean Müzesi olmasına rağmen “ilk kamusal müze” unvanını Louvre Müzesi alır (Artun, 2006). Çünkü artık ne Louvre kendi başına herhangi bir kraliyet müzesini ne de Fransa herhangi bir ülkeyi temsil eder; her ikisi de artık uygarlığın temsili olarak anılır. Dolayısıyla kraliyet koleksiyonları, imparatorların farklı coğrafyalardan getirdiği nesne, numune ve eserlerle dolmuşken Artun'un (2014) deyişiyle “Müze, 19. yüzyılda hüküm süren kolonyal rekabetin, bir uygarlık rekabeti olarak kendini göstermesinde rol oynar.” (s. 164).

Lightman (2007), 1855'te Londra'nın Panopticon, Büyük Küre (Great Globe), Diaroma ve Colosseum gibi öncü bilim yapıları ve sunumlarıyla özellikle çocuk ve gençlerin hayalini süslediğini vurgulamaktadır. Royal Panopticon (1854-1856), Büyük Küre (1851-1856), Royal Polytechnic Institute (1838-1881), Colloseum (1829-1864) büyük bilim şovları ve sergileriyle öne çıkmış, İngiltere'de bilim gösterimi ve bilim müzeciliğinin öncüsü olmuşlardır. Söz konusu girişimler sanatın ve bilimin aynı çatı altına da alınma çabalarının ve bilim müzeleri öncesinde küçük çaplı ancak etki alanı geniş bilim sergilerinin de göstergesidir.

Akılcılık, tarihsellik ve evrensellik, ilerleme ile özdeşleşen modern müzede yer bulur. Bu düşünce topluma açılan müzeyle birlikte meşrulaştırılarak sağlanmaktadır. Hatta “Modernizm müzede kurulur” (Artun, 2006). Dönemin Fransa'sında müze, akademi, toplum ve teknoloji gibi iç içe geçmiş unsurlarla kurgulanmış örneklerden biri 1794 yılında Paris'te açılan Conservatoire National des Arts et Métiers'dir. Teknik üniversite olan kuruluş, Friedman (2010, s. 47) tarafından birinci nesil bilim müzelerinden biri olarak anılır. Burada, iş gücü yetiştirmek için kullanılan sınırlı sayıdaki sanayi koleksiyonunun, geleceğin teknoloji müzelerinin temeli olduğu belirtilir.

Birinci nesil bilim müzelerinde öne çıkan özellikler şunlardır:

1. Koleksiyonların koleksiyonerlerle olan bağı, önemi zayıflamış ve araştırmacılar öne çıkmıştır.
2. Bu dönemde araştırmacıların koleksiyonlara yaklaşımı sekülerdir ve koleksiyonlar anlamını bilimsel, akılcı ve tarihsel yaklaşımlarla bulmuştur.
3. Koleksiyonlarda kendi sınıfını temsil eden, tarihsel ve özgün unsurlar ön plana çıkmıştır.
4. Koleksiyonlar toplumun erişimine açılırken modern anlamda “müze” fikri de oluşmuştur.
5. 5. Bilim müzelerinin toplama ve koruma işlevleri devam ederken araştırma ve eğitim işlevleri de gündeme gelmiştir.

İkinci Nesil Bilim Müzeleri: Bilimin Popülerleştirilmesi ve Hikâyesel Müze

Birinci nesil bilim müzelerinin gelişiminde önemli etken Aydınlanma ruhu iken ikinci nesil bilim müzelerinde sanayi ve teknoloji öne çıkar. Bu dönüşümde 1851 yılında Crystal Palace'ta gerçekleşen dünya fuarı önemli bir rol oynamıştır. Fuar, ülkelerin sanat, tasarım ve endüstriye yönelik gelişimlerini sergilediği bir alan olarak popülerlik konusunda başarı gösterir ve ilerleyen yıllarda da çeşitli ülkelerde de devam eder (Friedman, 2010, s. 47; Kalkan ve Türk, 2017, ss. 20-21; Semper, 2019). Bu durumla birlikte bilim müzelerinde değişecek olan nokta ansiklopedik ve kronolojik içeriğin araştırmacıların donanımını merkeze alarak düzenlenmesinin geri plana çekilerek bilginin popülerleştirilmesinin ön plana çıkmasıdır.

Popülerleşmenin altında iki dinamik yer almaktadır. Bunlardan ilki, Aydınlanma



düşünürlerinin ve bilim insanlarının pedagojiye ve bilginin örgün ve yaygın ortamda topluma yayılmasına duydukları ilgidir. Matthews (2017), Locke, Kant ve Rousseau gibi felsefeciler ile kimyager Joseph Priestley ve çoğunlukla fizikçi yönüyle bilinen Ernst Mach'ın kendi alanları ile ilgili konuşma dilinde yazdıkları yazılarının olmasının, gazete ve dergilerde halka açık tartışmalar, seminerler yapmalarının, ansiklopedi çalışmalarının yanı sıra pedagoji, bilim eğitimi ve eğitim politikaları gibi konularda da görüşlerini ifade ettiklerini ve bu konularda aktif roller üstlendiklerini ifade eder (ss. 64-77).

Bilginin popülerleştirilmesine ilişkin bir diğer dinamik ise, dünya fuarlarının ülkelerin bilim, endüstri, sanat ve kültür alanlarında birbirleriyle yarıştıkları organizasyonlar olarak kabul edilmesidir. Bu organizasyonlarda birinci nesil bilim müzelerinde olduğu gibi ansiklopedik bir bilgi düzeni benimsenir; sergiler “ilkel insanlar” ve onların sanatlarından başlayarak uygarlığın yükseldiği “beyaz insanın” öne çıkarıldığı bir yaklaşımı yansıtır. Böylece bu fuarlarda dünyanın tüm bilgisi gelişimsel evreler üzerinden kronolojik olarak ve fiziksel bir şekilde sunulur (Greenhalgh, 1988, s. 87; Artun, 2019, ss. 140-141). Diğer bir deyişle, zamanın uygarlık düzeyi bağlamında sunumunun yapıldığı bu sergilerde ülkeler, uygarlık çizelgesinde yükselen noktada olduklarına dair mesajlar verirler. Böylece müzeler koleksiyon içerikleri ne olursa olsun uygarlığın öyküsünü anlatan platformlara dönüşür.

Müzelerin hikâye anlatan ortamlara dönüşmesinde yalnızca uygarlık anlayışının bir etkisinin olduğu söylenemez. Rossi-Lineman ve De Martini (2020), bu dönemlerde Darwin'in evrim teorisi veya Maxwell'in elektromanyetizma denklemlerinin bilim müzelerini artık yalnızca nesnelere sergilemeyi bırakıp fenomenleri açıklamaya, hikâye anlatmaya götürdüğünü ifade eder (s. 12). Bu noktada, kuramların ve denklemlerin, nesnelere kendisinden daha kapsamlı ve farklı hikâyeler anlatmaya yardımcı müzesel araçlar olarak kullanılabilmesiyle birlikte müzelerin hikayeselliği pekiştirdiği iddia edilebilir. Örneğin Newton'ın kütle çekim kuvvetine ilişkin formülü ($F = Gm_1m_2/r^2$) aralarında belirli bir mesafe bulunan iki kütle (m_1, m_2) arasındaki kuvveti (F) hesaplamaya yardımcı olurken kavramlar arası ilişkileri ortaya koyar. Formüle bakarak uzaklık (r) arttığında kütleler arası çekim kuvvetinin azalacağı veya kütlelerden herhangi birinin değerinin artmasıyla birlikte kütleler arası çekim kuvvetinin artacağı anlaşılabilir. Diğer yandan, kütle çekim kuramı, bulundurduğu az ve öz olmakla birlikte uygun bir şekilde bir araya getirilen kavram setleri, iddialar ve kanunların bir fenomeni doğru (*precise* ve *accurate*) bir şekilde açıklayabilmesi ve tahmin edebilmesi ile oluşturulur (Ben-Ari, ss. 17-32). Dolayısıyla teoriler, çeşitli bilgileri (kavramlar, prensipler, kanunlar) içermeleriyle birlikte, fenomene ilişkin mekanizmaları açıklama gücünü ele alır. Bu noktada, bilim müzelerinin nesnelere üzerinden bilimsel süreçleri toplumla buluşturma hedefleri, hikâyelerle topluma ulaşmaya doğru değişir. Artık anlatılacak olan hikâyede tarihsel ve özgün nesnelere değer açısından eski yerini koruyamaz. Bu durumun iki sonucu vardır:

1. Bilim müzeleri artık özgün nesne ve numunelerin yanı sıra mekanizmaları açıklamaya yarayan modeller kullanmaya başlar.

2. Rossi-Lineman ve De Martini'nin de (2020, s. 12) ifade ettiği gibi, müzeler özgün nesne ve numuneleri toplayıp üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların merkezi olmaktansa topluma yönelik kurumlar hâlini alırlar.

İkinci nesil bilim merkezlerinin ortaya koyduğu anlayış, belirtilen arka planla birlikte ortaya çıkar. İlk örneklerden birinin Deutsches Museum olduğu belirtilir (Bozdoğan, 2007, ss. 22-23; Friedman, 2010, s. 47). 1903 yılında mühendislik ve matematik alanlarında öncü kişilerce kurulan müzenin, toplumdaki teknik ve akademik bilgi ile Almanların kültürel prestijini geliştirmek amacıyla kurulduğu ifade edilir. Sınıflandırmaya ve tarihsel düzenlemeye dayanan müzede aynı

zamanda replika (kopya) nesnelere birlikte düğmelerin kullanıldığı, böylece ziyaretçilerin teknik süreçleri başlatan kişiler olmalarının sağlandığı belirtilir (Fehlhammer ve Fuessl, 2000, ss. 517-518). Bu noktada, müzedeki temel işlevin eğitim ve ziyaretçilerin aktif katılımı (Bozdoğan, 2007, ss. 22-23) olduğu, fakat toplama ve koruma gibi diğer müzeolojik faaliyetlerin de sürdürüldüğü eklenmelidir (Rossi-Lineman ve De Martini, 2020, s. 12).

Tabiat tarihi müzelerine olan ilgi Avrupa’da 1900’lerin başında, ABD’de ise 1930’larda düşmeye başlar. Bu durum tabiat tarihi müzelerindeki araştırmacılar, yöneticiler ve küratörler arasında çeşitli tartışmalara yol açar. Tartışmalar genel olarak tabiat tarihi müzelerinin işlevlerine ve sergi tasarımlarına odaklanmaktadır. “Tabiat tarihi müzeleri araştırmanın mı yoksa eğitim faaliyetlerinin mi öne çıktığı kurumlardır? Tabiat bir sözlükteki gibi sıralı bir şekilde mi sunulmalıdır yoksa doğanın karmaşıklığını gösterecek şekilde mi anlatılmalıdır?” Aslında bu tartışmaların müzede modernleşme ve bilginin popülerleştirilmesi ile ilgili tartışmalar olduğu görülür. Gelinek nokta da ise özellikle eğitimcilerin ve bilim insanlarının, ulusun ekonomik ve politik sorunlarına karşı potansiyel bir panzehir olduğu düşüncesinin gündeme gelmesiyle birlikte tabiat tarihi müzelerinde de eğitim işlevi öne çıkar. Hatta Boston Tabiat Tarihi Müzesi güncel olanı ortaya koyduğuna ilişkin mesajını açık hâle getirecek bir karar alarak, ismini Boston Bilim Müzesi olarak değiştirir. Böylece müzenin toplumun daha geniş kesimlerine ulaşması hedeflenir. Bir kâşif ve fotoğrafçı olan Bradford Washburn’ün müzenin daha ilgi çekici hâle getirilmesi için ekibe dâhil edilmesi de yine müzenin modernleşme adına attığı adımlardan biri olarak yorumlanmalıdır (Rader ve Cain, 2008, ss. 154-156).

İkinci nesil bilim müzelerinde öne çıkan özellikler şunlardır:

1. Koleksiyonların araştırmacılarla olan bağı zayıflamış, eğitim işlevi öne çıkmıştır.
2. Koleksiyonların anlamı bilimsel süreç içinde şekillenirken koleksiyonlar uygarlığa ilişkin büyük hikâyeyi destekleyen araçlar olarak ele alınmıştır.
3. Bilim müzelerinde tarihsel ve özgün nesne ve numunelerin yanı sıra modeller kullanılmaya başlamıştır.
4. Bilim müzelerinde toplama, koruma, araştırma etkinlikleri azalırken eğitim işlevi öne çıkmıştır.
5. Koleksiyonlar dokunulabilir unsurlarla toplumun katılımına açılırken etkileşimli bilim müzelerinin temeli atılmıştır.

Üçüncü Nesil Bilim Müzeleri: Deneyimler Müzesi

İkinci nesil bilim müzelerinde ülkelerin uygarlık yarışı ile başlattıkları rekabetin, üçüncü nesil bilim müzelerine doğru geçişte yükselirken Soğuk Savaş’ın etkisiyle kutuplar arası çatışmalar yaşanır. Bilim müzelerindeki paradigma değişiminin başını çekecek olan ABD’nin, İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte bilim-teknoloji ve eğitim politikalarının yönünü değiştirdiği bilinmektedir. Bilimsel Araştırma ve Geliştirme Ofisi Müdürü Vannevar Bush ile dönemin başkanı Franklin Roosevelt arasındaki yazışmalara bakıldığında, bilimin hem savaş döneminin etkilerini azalttığı hem de ulusun refah düzeyini yükselttiğine değinilir. Ancak özellikle yükseköğrenime devam edenlerin sayısının az olduğu belirtilir. Ayrıca ilkökul sonrası okula devam oranlarındaki azalmayla birlikte ulusun potansiyel bilimsel yeteneğinin kaybolduğu ifade edilir (United States Government Printing Office, 1945, Temmuz). Böylece 18. yüzyılla birlikte bilginin bilinçli bir şekilde popülerleştirilmesi ile başlayan hareket, devlet desteğiyle birlikte yeniden canlanmıştır (Lewenstein, 2003, s. 668).

Savaşın etkisiyle, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin, 1957’de Sputnik 1’i uzaya gön-



dermesiyle kazandığı zafer özellikle ABD'deki fen eğitimini ulusal aciliyet statüsüne çıkarır (Friedman, 2010, s. 47). Bu gelişme Amerika Birleşik Devletleri'nde bilimsel araştırmaların güçlendirilmesine ve araştırmacıların yetiştirilmesine yönelik yeni bir politikanın geliştirilmesine neden olmuştur. Bu durumda, yükseköğretim öncesi eğitimin nasıl gerçekleşeceğine ilişkin pedagojik bir yaklaşım gerektiği açıktır.

Hunt (2009, s. 140), Piaget'nin 1920'lerde yaptığı erken dönem çalışmalarının hem Avrupa'da hem de Amerika'da bilindiğini fakat bu sırada eğitimde davranışçı yaklaşımın yaygın olduğunu belirtir. 1960'lı yıllarda bilişselciliğin öne çıkmasıyla Piaget yeniden keşfedilmiş; zihinsel gelişim alanındaki araştırmalar artmıştır. Piaget'nin bilişsel gelişim yaklaşımında çocuğun taklit etmeyen, edilgen olmayan; aksine nesne ve olgularla aktif bir ilişki içinde, kendi fiziksel ve zihinsel eylemleriyle öğrenen bir birey olduğu vurgulanır (Günçe, 1971; Piaget, 2019). Bu yaklaşımın ABD'de sloganlaşmasıyla birlikte müzeler durağan sergilerden, ziyaretçilerin koleksiyonlarla etkileşime geçmelerini sağlayan, onlara aktif katılımcı rolünü veren sergi tasarımlarına doğru geçerler.

Ziyaretçilerin, serginin hangi bölümüyle ilgileneceğine ilişkin seçim yapabildiği, serbest seçimli bir düzenlemenin olduğu yeni nesil sergilerde nesnelere denemeler yapılır ve ziyaretçi, nesne üzerindeki etkisini gözlemleyebilir. Bu anlayışın, eğitim yaklaşımını ortaya koymakla birlikte bilimi popülerleştirmede eğlencenin de (*edutainment*) çekici bir unsur olarak kullanılmasıyla paraleldir. Örneğin Lewenstein (2003), 1910'lu yıllarda hareketli resimlerin halkla buluşturulmasında hem eğitimin hem de eğlencenin payının olduğunu ifade eder (s. 668). Benzer şekilde, bilim müzelerinin oyunlaşan yapısında da eğitim ve eğlence eş zamanlı olarak hedeflenir. Semper (1990) artık oyunun öne çıktığı bu müzelerde daha sonra Mihaly Csikszentmihalyi'nin akış teorisindeki "merak" ve "düzeğe uygun zorluk" ile Howard Gardner'ın "çoklu zekâ kuramı"ndan yararlandığını ifade eder (s. 53). Bu kuramlarda bireyin ilgisi, merakı, heyecanı ve kendine özgü oluşu öne çıkar.

İkinci nesil bilim müzeleriyle birlikte "modeller" bilim müzelerinde yer bulmuşken bu müzeler artık tarihsel ve özgün koleksiyonlar yerine modellerle kurulmaya başlar. Bu anlamda, araştırma, toplama ve koruma gibi müzeolojik etkinlikleri işlevlerinden tamamen çıkararak toplum eğitimine yönelik ilk kurumun 1937'de Paris'te kurulan Palais de la Decouverte olduğu belirtilir. Ancak bu anlayış bilim eğitimine ilişkin yaygın bir politika bulunmadığından ve Piaget'nin görüşlerinin keşfedilmesi zaman aldığından diğer bilim müzeleri tarafından henüz hayata geçirilmez. Bu bağlamda Frank Oppenheimer'in çabalarıyla etkileşime ve öğrenmeye dayanan sergi ve etkinlik yaklaşımlarıyla toplum için 1969'da San Francisco'da kurulan Exploratorium'un üçüncü nesil bilim müzelerine gösterilecek ilk örneklerden biri olduğu kabul edilir (Friedman, 2010, s. 47).

Üçüncü nesil bilim müzeleriyle birlikte yalnızca duyarların değil, aynı zamanda ikinci nesil bilim müzelerinin örnek aldığı dünya fuarlarının ihtişamının da gündeme geldiği; etkileşimli modellerin ve dev ekranların müzenin ana kaynakları olduğu bilinmektedir. Her ne kadar koleksiyonu olmayan bir müzenin oluşturulması, tarihsel değer taşıyan bir koleksiyonun oluşturulmasından daha kolay gibi görünse de özgün koleksiyonun varlığı hem müzeye meşruluk hem de bağışlarla birlikte kaynak kazandırır. Bu durum, üçüncü nesil bilim müzelerini, fon ayrılan projelere katılmaya ve ziyaretçileri memnun etmeye yönlendirir (Friedman, 2010, ss. 47-48). İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle ABD gibi ülkelerde eğitim, araştırma, sağlık, kültür gibi alanlara ayrılan devlet desteğinin az olması da bilim müzelerinin ziyaretçiye odaklanmasındaki gerekçelerden biridir (Schiele, 2014, ss. 50-51).

Üçüncü nesil bilim müzelerinde eğitim ve eğlenceyle birlikte gündemde olan unsurlardan



biri de “estetik”tir. Modellerin kullanımının bilim müzelerinde tasarım ve sanat unsurlarını öne çıkardığı söylenebilir. Örneğin orijinal ağırlığı 120 ton olan bir balina modelinin kullanımı, tavan gibi mekânın farklı bölümlerinin kullanılmasını kolaylaştırmıştır. Bu durum hem tasarım problemine çözüm olmakta hem de mesajın iletilmesinde farklı malzemelerin kullanımının önünün açılması anlamına gelmektedir. Örneğin, Smithsonian’ın *Okyanusta Yaşam* (1959) sergisi için tasarlanan mavi balina modeli, orijinal bir iskeletten çok terapötik etki oluşturması hedeflenerek, sanatçılarla iş birliği içinde yapılmıştır. Bu yolla, serginin, ziyaretçilerle herhangi bir numunenin gerçekleştiremeyeceği ölçüde vizyoner bir iletişim kuracağı düşünülmüştür. Bunların yanı sıra, medya işe koşularak müzenin yeni yaklaşımı toplumla paylaşılmıştır (Rader ve Cain, 2008, ss. 160-161). Böylece bilim müzelerinin araştırma, toplama ve koruma gibi iş yüklerinin yerini iletişim, reklam ve pazarlama gibi alanların tutmaya başladığı ifade edilir (Tobelem’den aktaran Schiele, 2014, s. 51).

Üçüncü nesil bilim müzelerinin sayı ve etkinliklerinin artması bilim müzesi ile bilim merkezi kavramlarının yeniden ele alınmasını gündeme taşımıştır. Tartışma, koleksiyonların ve numunelerin müzeler için anlamı üzerinden başlamıştır. AAM’nin (American Association of Museums, Amerikan Müzeler Birliği) koleksiyon sahibi müzeleri aynı kategoride ele alıp koleksiyonu olmayanları farklı kategorilerde toplama önerisi üzerine, ASTC (Association of Science and Technology, Bilim ve Teknoloji Merkezleri Birliği) başkanı Victor Danilov, koleksiyonu olmayan müzelerin ikinci sınıf müze muamelesi gördüğünü ve dışarıda bırakıldığını ifade etmiştir. 1975 yılının Nisan ayında ortaya konan bu ifadelerin ardından, Temmuz ayında ASTC ve AAM arasındaki tartışma sonuca bağlanmış, bilim merkezlerinin diğer profesyonel standartları yerine getirmeleri durumunda akredite edilmeye uygun oldukları vurgulanmıştır. AMM’nin ifadesiyle bilim merkezleri, yeterli kavramsal olgunluğa ve deneyime sahip başarılı müzeler olarak nitelendirilmiştir (Rader ve Cain, 2008, s. 164). Dolayısıyla bilim merkezlerinin, müzelerin kapsamını genişleten ve işlevlerini çeşitlendiren kuruluşlar oldukları söylenebilir. Bu bağlamda üçüncü nesil bilim müzelerinde ön plana çıkan özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Bilim müzelerinin kurulmasında koleksiyon gerekliliği ortadan kalkmıştır.
2. Bilim müzeleri tamamen modellerle ve tasarım çıktılarıyla kurulabilir hâle gelmiştir.
3. Bilim müzeleri aynı zamanda estetik yaşantıya yer veren alanlar olmuştur.
4. Bilim müzelerinin temel faaliyetleri eğitim, iletişim, reklam ve pazarlama olarak değişmiştir.
5. Bilim müzelerinde etkileşim ve deneyim öncelikli hâle gelmiştir.

Yeni Nesil Bilim Müzeleri

Koster (1999), müzelerin, 21. yüzyılda küratör odaklı, koleksiyona dayalı ve ziyaretçiyi pasif konumda tutan anlayıştan izleyiciyi ve ilgili topluluğu merkeze alan, eğitim tabanlı bir anlayışa doğru güçlü bir paradigma değişimi yaşadıklarını söyler (s. 287). Yine Keene (2005) postmodernizmle birlikte müzelerin elitizme karşı çıktığını; çoğulcu, heterojen ve görelî olanı önceleyen kurumlar olduklarını; müzelerde nesnel gerçekler yerine bireysel anlamın geçerlik kazandığını; orijinal olanın yerini simulakrumun aldığını ifade eder (s. 36). Bu anlayış her ne kadar üçüncü nesil müzelerde kendini gösterse de dördüncü nesil müzelerle birlikte yerini sağlamlaştırmıştır. Bunun belirgin bir göstergesi, 2019 yılında gerçekleştirilen ICOM (2019) konferansında önerilen yeni müze tanımıdır. Tanımda demokrasi, kapsayıcılık, çok seslilik, eşit haklar, katılım, şeffaflık, insan onuru, sosyal adalet, küresel eşitlik, refah ve iş birliği gibi kavramlarla birlikte müzelerin toplumsal arka planla birlikte hareket etmeyi hedeflediği açık bir şekilde görülür. Bununla birlikte yine ICOM’un her yıl 18 Mayıs’ta kutlanan Uluslararası Müzeler Günü’nde gündeme getirdiği temalarda da bu tanımda yer alan kavramların vurgulandığı görülür (Karadeniz ve Öz-

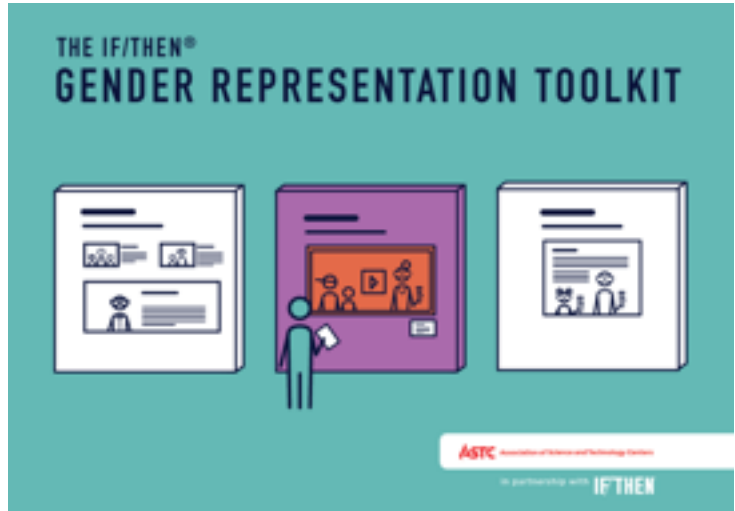


demir, 2018, s. 158).

Postmodernizm, yerini politika ve uygulamalarla genişletirken bilim müzelerinin de bu değişimin bir parçası olduğu görülür. ECSITE (European Network Science Centers and Museums, Avrupa Bilim Merkezleri ve Müzeleri Ağı) ve ASTC gibi bilim müzelerine ilişkin uluslararası kuruluşların hedeflerine bakıldığında bilim okuryazarlığının yanı sıra iklim ve biyolojik çeşitlilik krizi, 21. yüzyıl becerileri, kapsayıcılık ve eşitlik, farklı toplulukları bir araya getirmek, yerel ve küresel zorlukların çözümünde iş birliği yapmak gibi konuların gündemde olduğu görülür (ASTC, t.y., ECSITE, t.y.). Bu noktada yeni nesil müzelerin öncelikli olarak Karadeniz'in ifade ettiği gibi, kadınlara, çocuklara, engellilere vb. dezavantajlı gruplara yönelerek toplumdaki eşitsizliği ortadan kaldıracak uygulamalara odaklandıkları (2017, s. 68; 2018, s. 105) ve özellikle bilim müzelerinde bu yaklaşımlara ek olarak disiplinlerarasılışmanın (Friedman, 2010; Pedretti ve Iannini, 2020b, s. 63) ve müzelerarasılışmanın başladığı (Fehlhammer ve Fuessl, 2000, s. 520) izlenmektedir.

Varşova'daki Kopernik Bilim Merkezinin, 2012'de ev sahipliği yaptığı *Science: It's a Girl Thing* (Bilim: Kızlar Arası Bir Mesele) isimli etkinlik, beyaz önlük giyen yaşlı bilim adamı imajını yıkmaya yönelik bir adımdır. Kadın bilim insanlarının kız çocuklarına konferans verdiği etkinlikte aynı zamanda kız çocuklarının fen, teknoloji, matematik ve mühendisliğe olan ilgilerini geliştirmek için müze içinde etkileşimli etkinlikler gerçekleştirilmiştir (*Science: It's a girl thing*, 2012, 20 Aralık; Phys.org, 2012, 21 Haziran). Yine kız çocuklarının ve kadınların görünür olması ve güçlendirilmesi adına yapılan etkinliklerden birinin, Londra Bilim Müzesinde gerçekleştirilen *Bilimde Kadınlar Rehberli Turu* (Women in Science Tour) olduğu görülmektedir (Science Museum, t.y.).

Yeni nesil bilim merkezlerinde bilimi yıllarca bir erkek uğraşı olarak göstermenin karşısında duran bir anlayış da sergilenmiştir. ASTC'nin, Kızlar Ulusal İş birliği Projesi ile ortak çalışmalarda yer alarak geleceğin STEM alanlarında kadınların güçlendirilmesine önem verildiği ve kız çocuklarıyla çalışmalar yapıldığı görülmektedir. İş birliği kapsamında yapılan çalışmalardan biri ise bilim müzelerine yönelik Toplumsal Cinsiyet Temsili Değerlendirme Aracının (Gender Representation Toolkit; Görsel 3) erişime açık bir şekilde paylaşımıdır. Veri toplama aracıyla birlikte, müzede kullanılan görsellerdeki kişilerin cinsiyetleri saptanarak hangi cinsiyetin öne çıktığı ortaya konmuş olur. Bilim müzelerinin böylesi bir çalışmaya teşvik edilmesi ise müzelerin toplum tarafından güvenilir kurumlar olarak kabul edilme sorumluluğunun gereği olarak belirtilmiş; bilim müzelerinin STEM çalışmalarındaki çeşitliliği yansıtması gerektiği ifade edilmiştir (ASTC, 2020; ASTC, t.y.)



Görsel 3: ASTC'nin erişime açık olarak sunduğu Toplumsal Cinsiyet Temsili Değerlendirme Aracı görseli, (<https://www.astc.org/iffthen/about-the-toolkit/>).

Bilim müzelerinin uygulamalarını yeniledikleri kitlelerden biri de engelli ziyaretçilerdir. Örneğin Winchester Bilim Merkezi ve Planetariumu engelli ziyaretçiler için çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Uygulamalar içinde duyu hassasiyeti olan ziyaretçiler için hazırlanmış özel sırt çantası, ödünç tekerlekli sandalye, engelli park yeri ve tekerlekli sandalyeye uygun güzergâhlar, engellilere özel tuvaletler, asansör, işaret dili kullanan rehberler, gürültüden uzak bir dinlenme odası bulunmaktadır. Yine müzenin, rehber köpeklere kabulüne izin verdiği görülmektedir (Winchester Science Centre and Planetarium, t.y.). Bu ve benzeri uygulamalar yürütülürken öncelikle müzelerin otizm, işitme, görme vb. engellerinin farkında olması gerektiği açıktır. Bununla birlikte müzenin hem mimaride hem de sergi tasarımında fiziksel olanakları gözden geçirip gerekli yenilemeleri yapması, çalışanların bu konudaki bilinç ve yaklaşımını geliştirebilecekleri bir atmosfer oluşturması önemlidir.

Bilim müzelerinin farklı topluluklara ulaşmadaki bir diğer örneği, farklı etnik grupların ve bu grupların bakış açısının varlığını onaylamaya yönelik yaptıkları çalışmalardır. Londra Tabiat Tarihi Müzesinin, Britanya İmparatorluğunun kolonileşme ile elde ettiği, British Müzesi kaynaklı koleksiyonunu bilimsel bir düzenden çıkararak farklı şekilde sunma çabası bunun örneklerinden birisidir. Çalışma kapsamında, koleksiyonların kaynağı olan coğrafyalardan (Avustralya, Hindistan ve Çin) üç sanatçı ile iş birliği yapılarak Batı merkezli bilim ve sergileme anlayışı tartışmaya açılmıştır. Yine farklı etnik kökenden sanatçıların çalışmalarıyla birlikte sergilemede yeni denemeler yapılmıştır (Arends, 2020). Böylesi bir çalışmanın, yalnızca sergide yeni bir düzenleme olarak ele alınamayacağı; bunun aynı zamanda bir bakış açısı değişikliği ve öz eleştiri olarak görülebileceği eklenebilir. Çünkü British Müzesi gibi müzelerin, farklı kıta ve kültürlerden edindikleri koleksiyonların aynı zamanda kolonileşmenin onaylanması anlamına geldiği söylenebilir. Dolayısıyla müzelerin kendi evrensel ve hiyerarşik koleksiyonlarını yerel düşünce anlayışlarına açması aynı zamanda bir öz eleştiri olarak yorumlanabilir. Böylece Rennie'nin (2021) de ifade ettiği gibi dördüncü nesil bilim müzelerinin, eleştirel ve dönüştürücü özelliklere sahip olduğu da söylenebilir.

Müzelerin eleştirel ve dönüştürücü özelliklerinin düzenlemelerle ve çeşitli gruplara yönelik politikalarıyla sınırlı olmadığı; bunun, aynı zamanda bilim müzelerinin toplumu yakalamak istedikleri bir zemin olduğu da ifade edilmektedir. Rodari ve Merzagora (2007), bu durumu, bilim müzelerinin artık bilim ile toplum arasında köprü kurmaktan (*mediation*) çok müzakere (*negotiation*) alanı olarak işlemeyle ifade eder (s. 1). Artık bilim müzeleri, bilimsel gelişmeler ile sosyal durumların bulunduğu alanlardır. Belirtilen toplumsal rollerle birlikte, bilim müzelerindeki sergilerin yalnızca fen bilimleri veya teknoloji ile ilgili olmadığı, aynı zamanda toplumun görüşünün de öne çıktığı ve disiplinlerarası etkinliklerin önem kazandığı ifade edilebilir. Yeni nesil bilim müzeleri artık fizik, kimya, biyoloji gibi geleneksel bilim alanları yerine nörobilim, nanobilim ve çevresel biyoloji gibi geleneksel bilim alanlarının bir araya geldiği alanlar hâline gelir. Hatta artık bilim müzeleri fen alanlarının farklı kombinasyonlarla sunulduğu alanlar olmaktan çıkıp, sosyal bilimlerin ve sanatın farklı dalları ile bir araya gelen daha geniş kapsamlı kurumlar hâline gelmektedir. Böylece evrene dair yaşamsal sorulara yanıtlar aranır (Friedman, 2010, s. 51; Pedretti ve Iannini, 2020b, s. 63). Bilim müzelerinin halkla buluşmasının tipik örnekleri arasında vatandaş bilimi çalışmaları da vardır. Vatandaş bilimi ya da halk tabanlı bilim olarak tanımlanan bu katılım etkinlikleri, tamamıyla ya da kısmen amatörler ya da profesyonel olarak bilim insanı olmayan kişiler tarafından yürütülen araştırmalar olarak kabul görür. Londra Bilim Müzesi, resmi internet sayfasında yer alan paylaşım bloglarında yurttaş bilimine örnekler vermekte; amatör



bilim gönüllülerinin müzeye katkılarını video, görsel ve güncellerle paylaşmaktadır (Science Museum, 2022). COVID 19 pandemisi süresince Londra Bilim Müzesi'nin aşılama merkezi olarak da halka açılması bilimin toplumla buluşturulmasında yeni nesil bir uygulama olarak öne çıkmıştır.

Bilim müzelerinin değişen toplumsal rolleri ve işleyişleriyle birlikte yalnızca yeni açılan müzeleri değil, daha geleneksel işleyişteki müzeleri de etkilediği görülür. Örneğin, ikinci nesil bilim müzelerinin belirgin örneklerinden olan Deutsches Müzesi direktörünün sanayi koleksiyonlarını tabiat tarihi müzesi veya sanat müzesi koleksiyonları ile bir araya getirebileceklerini belirtir. Bunu da müzelerarasılaşma (*transmusealisation*) kavramı ile ifade eder (Fehlhammer ve Fuessl, 2000, s. 520). Öte yandan, farklı alanların kendi pratiklerinde bilim ve teknolojiye yararlanmasının da bu iş birliğinde bir yeri olduğu söylenebilir. Sanatçı Andrea Polli'nin *Particle Falls* (Tanecik Şelalesi) isimli video enstalasyonu buna örnektir. Philadelphia'da bir caddede yer alan bina üzerine yansıtılan eser, şelale gibi akan mavi ışık demetlerini ve bunların arasından akan tanecikleri gösterir. Havadaki kirliliğin yoğunluğuna göre artan tanecikler, caddede bulunan kişilerin havadaki kirliliği eş zamanlı olarak görmesini sağlar. İzleyicilerle yapılan görüşmelerde, caddedeki araç yoğunluğu ve dolayısıyla egzoz gazı salınımı arttıkça eserdeki taneciklerin yoğunluğunun artmasının izleyicileri etkiler (Science History, t.y.). Üçüncü nesil bilim müzeleri ziyaretçiyi modellerin manipülasyonu yoluyla bilissel olarak harekete geçirirken veya sanatçılarla birlikte yaptıkları çalışmalarda ziyaretçide estetik yaşantı uyandırmaya çalışırken dördüncü nesil bilim müzeleri izleyicilerinin eleştirel ve sorgulayıcı yaklaşımının yolunu açmayı hedefler. Böylece izleyiciyi günlük yaşamda aktif sorumluluk alan, harekete geçen kişiler olmaları yönünde destekleyen kuruluşlar olarak işlerler.

1. Bilim müzelerinde sosyal ve çevresel arka plana dayanan çalışmalar yapılmaya başlanır.
2. Model ve tasarım çıktıları, sosyal ve çevresel olayları temel alarak oluşturulur.
3. Bilim müzelerinin eğitim, iletişim, reklam ve pazarlama gibi faaliyetlerinin yanı sıra yerel kalkınma ve çeşitli topluluklarla yaptıkları çalışmalar ortaya çıkar.
4. Bilim müzelerinde toplumsal sorumluluk öncelikli hâle gelir.
5. Bilim müzelerinde model ve tasarımların yanı sıra sanat ürünleri ile birlikte farklı alanlardan ürünlerin ve düşünme biçimlerinin de yer aldığı görülür.

Değerlendirme ve Öneriler

Exploratorium ile birlikte bilim müzelerinin üç dönemde ele alındığı (Friedman, 2010; Rossi-Linnermann ve De Martini 2020) ve bu müzelerin güncel toplumsal ve çevresel sorunlarla ilgili çalışma yaparak dördüncü nesne doğru geçiş gerçekleştirdikleri söylenmektedir (Pedretti ve Ianini, 2020a; 2020b). Belirtilen dönemlerde, bilim müzeleri için farklı değer ve uygulama örüntülerinin izlendiği görülmekte, böylece dört dönemin paradigmlar temelinde ele alınabileceği düşünülmektedir. Düşünme biçimleri ve uygulama örnekleri dönemler temelinde ortaya konmuş olup, bu değişiklikler Tablo 1'de beş başlık hâlinde ele alınmıştır. Tablo 1'e bakıldığında dört nesil bilim müzelerinde sergi unsurlarının, bu unsurların anlam inşasındaki rolünün, sergilerin iletişiminin ve müze çalışanlarının etkinliklerinin değiştiği bu değişikliklerin müzebilimdeki farklı dönüşümsel yaklaşımları desteklediği görülmektedir.

Farklı dönemlerdeki değişimine bakıldığında, birinci nesil müzelerin, tarihsel ve özgün nitelikteki koleksiyona sahip olmalarının istendiği görülmektedir (Artun, 2014; 2019). İkinci nesil bilim müzeleriyle birlikte model ve tasarımlarının kullanımının desteklendiği, fakat bunların koleksiyonu destekleyen unsurlar olarak değerlendirildiği ortaya konmaktadır (Fehlhammer ve Fuessl, 2000; Rader ve Cain, 2008; Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020). Üçüncü



nesil bilim müzeleriyle birlikte ise, bu müzelerinin kurulum anlayışında model ve tasarımların ağır bastığı koleksiyonların öne çıktığı görülmektedir (Semper, 1990). Dördüncü nesil bilim müzelerinde ise postmodern bir anlayışla toplumsal arka planı yansıtabilecek herhangi bir alana ait sergi unsurlarının –bilimsel, sanatsal, etnografik vd.- yer alabildiği söylenebilir (Rossi-Linnermann ve Martini, 2020).

Sergi unsurlarının anlamlandırılma sürecinde merkezde olan gruplara bakıldığında, birinci nesil bilim müzelerinde koleksiyonların öncelikle araştırma aracı oldukları görülür. Koleksiyonlar, araştırmacılar tarafından incelenip değerlendirilir ve araştırmacıların ortaya koyduğu anlam çerçevesinde sergilenir (Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020). İkinci nesil bilim müzelerine bakıldığında, sergi unsurlarının yine araştırmacıların süzgecinden geçtiği görülür; aynı zamanda toplumun merkeze alınmaya başlandığı söylenebilir (Rossi-Lineman ve De Martini, 2020). Üçüncü nesil bilim müzelerine gelindiğinde ise, koleksiyon gerekliliğinin ortadan kalkmasıyla birlikte, üzerinde araştırma ve inceleme yapılacak olan unsurların da ortadan kalktığı görülür. Bu durumda, araştırmacıların birer enstitü gibi işleyen müzelerle olan bağı neredeyse kopmuş, sergiler toplumun ilgisine odaklanmıştır. Toplum ilgisinin merkeze alındığı sergi düzenleme anlayışı, yeni nesil bilim müzeleriyle birlikte devam etmektedir.

Bilim müzelerindeki paradigma değişimlerdeki unsurlardan biri olan sergilerin iletisine/ anlamına bakıldığında, birinci nesil müzelerdeki koleksiyonların bilimsel, akılcı, tarihsel bir şekilde anlamlandırıldığı görülmektedir (Artun, 2014; 2019). Bu anlayış ikinci nesil bilim müzelerinde de sürmüştür. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler uygarlığın bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Böylece bilimsel ve teknolojik gelişmeler, ulusun ve uygarlığın hikâyesinin bir aracı olarak anlamlandırılmıştır (Fehlhammer ve Fuessl, 2000; Artun, 2014; 2019). Üçüncü nesil bilim müzelerinde, sergi unsurlarının yalnızca bilimsel akla ve uygarlığa yönelik iletiler olmadığı, aynı zamanda estetik yaşantı üretmeye dönük çalışmalara yer verildiği görülmektedir (Rader ve Cain, 2008). Dördüncü nesil bilim müzeleriyle birlikte ise, sergi unsurlarının anlamlandırılmasında toplumsal arka plan ve çevresel olaylar gibi küresel meselelerin öne çıktığı görülür (Pedretti ve Iannini, 2020a, 2020b; Rossi-Linnermann ve Martini, 2020).

Dönüşüm unsurlardan dördüncüsü, müze çalışanlarının ön plana çıkan etkinlikleridir. Birinci nesil bilim müzelerindeki temel etkinliğin koleksiyon unsurlarının toplanması, korunması ve araştırılması olduğu görülür; bu etkinliklerin yanı sıra eğitim etkinliklerinin de çalışma alanlarından biri olduğu izlenir (Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020). İkinci nesil bilim müzelerinde, birinci nesil müzelerdeki etkinlik alanlarının burada sürdüğü, fakat etkinliklere verilen önceliğin değiştiği görülür (Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020). Üçüncü nesil bilim müzelerinde toplama, koruma ve araştırma etkinlikleri tamamen ortadan kalkar; bilim müzeleri eğitim, iletişim, pazarlama, reklam gibi alanlara yönelir (Schiele, 2014). Yeni nesil bilim müzelerinde de bu etkinliklerin sürdüğü, ek olarak toplumsal sorumluluk çalışmalarına da yer verildiği söylenebilir.

Belirtilen paradigma değişimleri müzebilim açısından değerlendirildiğinde, birinci nesil bilim müzelerinin modernizmin ve müzenin inşasında yeri olduğu söylenebilir (Artun, 2006; 2014). İkinci nesil bilim müzeleriyle birlikte müzede dokunulabilir unsurların görülmesi müzeolojik etkinliklerde belirleyici olan koleksiyon doğasındaki değişimin bir habercisidir. (Fehlhammer ve Fuessl, 2000; Friedman, 2010). Üçüncü nesil bilim müzeleriyle birlikte sergilemede etkileşim ve ziyaretçi deneyimi gibi kavramlar öne çıkar (Semper, 1990; Friedman, 2010). Yeni nesil bilim müzelerinde küresel konuların vurgulanması, aynı zamanda müzecilikte de toplum-



sal çalışmaların gündem olmasıyla paralel bir yaklaşımı ortaya koymaktadır (Pedretti ve Iannini, 2020a, 2020b; Rossi-Linnermann ve Martini, 2020). Bu bağlamda Türkiye’deki bilim müzelerine katkı sağlayabileceği düşünülen öneriler şunlardır:

- Bilim merkezleri, bilim müzelerinden ayrı kurumlar olarak değerlendirilmek yerine bilim müzelerindeki çeşitliliğin parçası olarak ele alınmalıdır.
- Türkiye’deki bilim müzelerinin etkinlikleri sergi unsurları, sergi unsurlarının anlam inşa sürecindeki rolü olan grup, sergilerin iletisi ve müze çalışanlarının etkinlikleri temelinde incelenebilir. Böylece bilim müzelerinin değerlerine ve uygulamalarına ilişkin bir harita ortaya çıkarılarak bilim-teknoloji politikaları, bilim iletişimi ve bilim eğitimi politikalarında yerel ihtiyaçlar ile bilim müzelerinin öncelikleri birlikte değerlendirilebilir.
- Bilim müzelerinin etkinliklerini rapor, makale ve kitap gibi yollarla paylaşması (Karadeniz, 2017, s. 69) diğer müzelerle olan iş birliği potansiyelini artırabilir; böylece bilim müzelerinin çalışmaları daha etkin ve yaratıcı bir yönde gelişebilir.

	Sergi Unsurları	Sergi Unsurlarının Anlam İnşa Sürecinde Rolü Olan Grup	Sergilerin İletisi veya Anlamı	Müze Çalışanlarının Etkinlikleri	Müzebilimdeki Yeri
1. nesil	Kendi sınıfını temsil eden, tarihsel ve özgün koleksiyon unsurları (Artun, 2014; 2019).	Koleksiyonların anlamlandırılmasında araştırmacılar ön planda (Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020).	Bilimsel, akılcı ve tarihsel (Artun, 2014; 2019).	Toplama ve koruma işlevleri devam ederken araştırma işlevi ön plana çıkar. Yani sıra eğitim işlevi de gündeme gelir (Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020).	Modern anlamdaki “müze” fikri kurulum (Artun, 2006; 2014).
2. nesil	Tarihi ve özgün koleksiyon unsurlarının yanı sıra model kullanımı (Fehlhammer ve Fuessl, 2000; Rader ve Cain, 2008; Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020).	Koleksiyonların araştırmacılarla olan bağı süerken topluma olan bağı ön plana çıkar (Rossi-Lineman ve De Martini, 2020).	Bilimsel süreç içinde şekillenirken koleksiyonlar uygarlığa ilişkin büyük hikayeyi destekler (Fehlhammer ve Fuessl, 2000; Artun, 2014; 2019).	Toplama, koruma, araştırma etkinlikleri azalırken eğitim işlevinin ön plana çıktığı görülür (Friedman, 2010; Rossi-Lineman ve De Martini, 2020).	Sergilerde dokunulabilir unsurlar yer almaya başlar (Fehlhammer ve Fuessl, 2000; Friedman, 2010).
3. nesil	Tamamen modeller veya tasarım ürünleriyle oluşturulan sergiler (Semper, 1990).	Toplumun ilgisine yönelik sergiler.	Bilimsel veya uygarlığa ilişkin hikayelerin yanı sıra estetik yaşantıya yönelik sergiler (Rader ve Cain, 2008).	Temel faaliyetler eğitim, iletişim, reklam ve pazarlama olarak değişir (Schiele, 2014).	Sergilerde ziyaretçi etkileşimi ve deneyim öncelikli hâle gelir (Semper, 1990; Friedman, 2010).
4. nesil	Modeller, tasarımların veya sanat ürünleri ile tarihsel ve özgün unsurların çeşitli bağlamlarda kullanılabildiği sergiler (Rossi-Linnermann ve Martini, 2020).	Toplumun ilgisine yönelik sergiler.	Toplumsal veya çevresel krizleri arka plana alan sergiler (Pedretti ve Iannini, 2020a, 2020b; Rossi-Linnermann ve Martini, 2020).	Bilim müzelerinin eğitim, iletişim, reklam ve pazarlama gibi faaliyetlerinin yanı sıra sosyal ve kültürel çalışmaları gündeme gelir.	Toplumsal sorumluluk öncelikli hâle gelir (Pedretti ve Iannini, 2020a, 2020b; Rossi-Linnermann ve Martini, 2020).

Kaynaklar

Arends, B. (2020). Decolonising natural history museums through contemporary art. C.Rossi-Linnermann ve G. De Martini (Ed.), *Art in science museums towards a postdisciplinary approach* içinde (ss. 213-223). New York: Routledge

Artun, A. (2006). Müzede modernliğin kurulması ve bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki müze iki küratör. 8. *Ulusal sanat sempozyumu: “Sanat ve...”* içinde (ss. 59-67). Ankara: Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Artun, A. (2014). *Müze ve modernlik Tarih sahneleri-sanat müzeleri I*. İstanbul: İletişim Yayınları.



- Artun, A. (2019). *Mümkün olmayan müze* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ASTC (t.y.). ASTCs Strategic Direction. 20.02.2022 tarihinde <https://www.astc.org/about/strategy/> adresinden edinilmiştir.
- ASTC (t.y.). IF/THEN® Gender Representation Toolkit. 20.02.2022 tarihinde <https://www.astc.org/ifthen/about-the-toolkit/> adresinden edinilmiştir.
- ASTC (2020, 29 Ocak). ASTC promoting gender equity in science centers and museums through IF/THEN. 20.02.2022 tarihinde <https://www.astc.org/diversity-equity-accessibility-and-inclusion/astc-promoting-gender-equity-in-science-centers-and-museums-through-if-then/> adresinden edinilmiştir.
- Ben-Ari, M. (2005). *Just a theory: exploring the nature of science*. New York: Prometheus Books.
- Bozdoğan, A. E. (2007). *Bilim ve teknoloji müzelerinin fen öğretimindeki yeri ve önemi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bozdoğan, A. E. (2019). Bilim merkezleri. A. İ. Şen (Ed.), *Okul dışı öğrenme ortamları içinde* (ss. 48-68). Ankara: Pegem Akademi.
- ECSITE (t.y.). *Mission*. 21 Şubat 2022 tarihinde <https://www.ecsite.eu/about/mission> adresinden edinilmiştir.
- Fehlhammer, W. P. ve Fuessl, W. (2000). The Deutsches museum: İdea, realization, and objectives. *Technology and Culture*, 41(3), pp. 517-520.
- Fraenkel, J. R., Wallen, N. E. ve Hyun, H. H. (2012). *How to design and evaluate research in education* (8th Edition). New York: McGraw-Hill.
- Friedman, A. J. (2010). The evolution of the science museum. *Physics Today*, 63(10), pp. 45-51.
- Greenhalgh, P. (1988). Ephemeral vistas the expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939. Manchester: Manchester University Press.
- Günçe, G. (1971). Jean Piaget ve kuramsal fikirleri. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 4(1), ss. 19-32.
- Hunt, M. (2009). *The story of psychology*. New York: Anchor Books
- ICOM (2019). ICOM announces the alternative museum definition that will be sub-ject to a vote. 10 Eylül 2019 tarihinde <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> adresinden edinilmiştir.
- Kalkan, H. ve Türk, C. (2017). Bilim merkezleri ve bilim müzelerinin tarihi. A. Güney (Ed.), *Her yönüyle bilim merkezi-Bilim merkezlerine dair kavramsal bir okuma* içinde (ss. 17- 32). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Karadeniz, C. (2017). Bilim merkezlerinin toplumsal işlevi. A. Güney (Ed.), *Her yönüyle bilim merkezi-Bilim merkezlerine dair kavramsal bir okuma* içinde (ss. 51-70). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Karadeniz, C. (2018). *Müze kültür toplum*. Ankara: İmge Kitabevi
- Karadeniz, C. ve Özdemir, E. (2018). Hangi müze? Müzecilikte değişim ve yeni müzebilim. *Milli Folklor*, 120, ss. 158-169.
- Keene, S. (2005). Can museums survive postmodern?. *Archeology International*, 9, pp. 36-39.
- Kirby, G. (2014, 29 Mayıs). The history of the metric system: from the French Revolution to the SI 01.03. 2022 tarihinde <https://the-gist.org/2014/05/the-history-of-the-metric-system-from-the-french-revolution-to-the-si/> adresinden edinilmiştir.
- Koster, E. H. (1999). In search of relevance: Science centers as innovators in the evolution of museums. *Daedalus*, 28(3), pp. 277-296.
- Koestler, A. (2013). *Uyurgezerler: insanın değişen evren görüşünün bir tarihi* (E. B. Ersöz, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.



Lewenstein, B. (2003) Popularisation. J. L. Heilbron (Ed.), *The Oxford Companion to the History of Modern Science* içinde (ss. 667-668). Oxford: Oxford University Press.

Lightman, B. (2007). Science in Regent's Park: The Colloseum. C. Berkowitz ve B. Lightman (Eds.), *Science Museums in Transition* içinde. USA: University of Pittsburg Press.

Matthews, M. R. (2017). *Fen öğretimi bilim tarihinin ve felsefesinin katkısı*. (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Museum of Alchemy. (t.y.). *Museum of alchemy*. 20.12.2021 tarihinde (<http://www.alchemiae.cz/en>) adresinden edinilmiştir.

Naumann, P. (2006, May). What's in the box? Linnaeus's legacy. *Journal of Museum Ethnography*, 18, pp. 77-94.

Pearce, M. S. (1993). *Museums, objects and collections*. USA: Smithsonian Books.

Pedretti, E. ve Iannini, A. M. N. (2020a). Towards fourth-generation science museums: Changing goals, changing roles. *Canadian Journal of Science, Mathematics and Technology Education*, 20, pp. 700-714.

Pedretti, E. ve Iannini, A. M. N. (2020b). *Controversy in science museums: Re-imagining exhibition spaces and practice*. London: Routledge

Phys.org. (2012, 21 Haziran). Science is 'girl thing', says Europe campaign. 10.02.2022 tarihinde <https://phys.org/news/2012-06-science-girl-europe-campaign.html> adresinden edinilmiştir.

Piaget, J. (2019). *Çocuğun gözüyle dünya*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi

Pomian, K. (1990). *Collectors and curiosities Paris and Venice 1500-1800* (E. Wiles-Portier, Çev.). Massachsetts: Polity Press.

Rader, K. A. ve Cain, V. E. M. (2008). From natural history museums to science. *Museum and Society*, 6(2), pp. 152-171.

Read, J. (1995). *From alchemy to chemistry*. New York: Dover Publications.

Rennie, L. J. (2021). *Controversy and critical exhibitons: Envisioning a fourth generation science museums*. *Canadian Journal of Science, Mathematics and Technology, Education*, 21, pp. 213-218.

Rodari, P. ve Merzagora, M. (2007). The role of science centers and museums in the dialoguebetween science and society. *Journal of Science Communication*, 6(2), pp. 1-2.

Rossi-Linnermann, C. ve De Martini G. (2020). *Art in science museums towards a post disciplinary approach*. New York: Routledge

Schiele, B. (2014). Science museums and centres. M. Bucchi ve B. Trench (Ed.), *Routledge handbook of publiccommunication of science and technology* (2. Baskı) içinde (ss. 40-57). New York: Routledge.

Science: It's a girl thing. (2012, 20 Aralık). Science: it's a girl thing!@Copernicus Science Centre (Warsaw) [Video]. 15.02.2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=ls1EZqPT9lk> adresinden edinilmiştir.

Science History Fulda (t.y.). Particle Falls. 10.07.2021 tarihinde <https://www.sciencehistory.org/particle-falls> adresinden edinilmiştir.

Science Museum (2022). Three Centuries of Citizen Science. 15.02.2022 tarihinde <https://blog.sciencemuseum.org.uk/three-centuries-of-citizen-science/> adresinden edinilmiştir.

Science Museum (t.y.). Women in Science Tour. 15.02.2022 tarihinde: <https://www.sciencemuseum.org.uk/see-and-do/women-science-tour> adresinden edinilmiştir.

Semper, R. J. (1990). Science museums as environments for learning. *Physics Today*, 43(11), pp. 50-56.



Semper, G. (2019). *Bilim, endüstri ve sanat Londra endüstri sergisi kapanışında sanat konusunda ulusal bir zevkin gelişmesine ilişkin öneriler (1852)*. (A. Tümertekin ve N. Ülner, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık

United States Government Printing Office. (1945, Temmuz). A Report to the President by Vannevar Bush, Director of the Office of Scientific Research and Development. 05.02.2022 tarihinde <https://www.nsf.gov/od/lpa/nsf50/vbush1945.htm#ch6.5> adresinden edinilmiştir.

Winchester Science Centre and Planetarium. (t.y.). Accessibility.13.02.2022 tarihinde <https://www.winchestersciencecentre.org/visiting/accessibility> adresinden edinilmiştir.



Özgün Makale

Mimarlığı “Okulsuzlaştırmak”: Mimarlık Kültürünün Demokratikleşme Sürecinde Fransa ve Çağdaş Mimarlık Müzeleri^{1*}

“De-schooling” Architecture: France and Contemporary Architectural Museums in the Democratization Process of Architecture Culture

Gamze OKUMUŞ SOLMAZ**
Ufuk DOĞRUSÖZ***

Öz

1960’lardan itibaren, yeni bir mimarlık kurumu olarak ortaya çıkan çağdaş mimarlık müzelerinin sayısında bir patlama gerçekleşmiştir. Bu patlamanın gerçekleşmesi ise tesadüf değildir. Kültür kavramında gerçekleşen demokratik kırılma ve bu doğrultuda hız kazanan toplumsal itki çeşitli aktörleri harekete geçirmiş, bunun sonucunda kendisini müze, merkez veya enstitü olarak adlandıran, benzer amaçları taşıyan yeni mimarlık kültürü kurumları kurulmaya başlanmıştır. Bu çalışmanın konusu olan Fransa ise bu anlamda öncü bir role sahiptir. Kültürde demokrasi ideallerine ilişkin talepler öncelikle burada ortaya çıkarak, özellikle Avrupa Konseyi ve UNESCO toplantıları aracılığıyla yayılmıştır. Bununla bağlantılı olarak mimarlığın kültürün bir ifadesi olduğu yasal düzenlemeler ile ifade edilmiş, bunun sonucunda Institut Français d’Architecture kurulmuştur. Mimarlık kültürüne dair Fransa’da alternatif eğitim kurumları olarak çalışan müze, merkez, arşiv ve enstitüleri ele alan bu makale, kuramsal altyapısını mimarlık kültürünün genişleyen alanı, demokratikleşmesi ve Ivan Illich’in “okulsuzlaştırma” kuramları üzerine kurmakta ve kültür ile kurum arasındaki ilişkileri adı geçen ülkenin kültür politikaları bağlamında incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık Müzesi, Mimarlık Kültürü, Kültürün Demokratikleşmesi, Kültürel Demokrasi, Mimarlık Eğitimi..

Abstract

Since the 1960s, there has been an explosion in the number of contemporary architectural museums which have been emerging as new architectural institutions. This explosion is not a coinci-

¹ Makale başvuru tarihi: 14.03.2022. Makale kabul tarihi: 09.04.2022.

* Bu makale, MSGSÜ Bina Bilgisi Doktora Programı kapsamında hazırlanan “Mimarlık Disiplininin Sosyokültürel Aktörleri Olarak Çağdaş Mimarlık Müzeleri: Almanya, İtalya ve Fransa Örnekleri” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Dr., Mimarlık Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, gamze.okumus@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5698-9052.

*** Prof. Dr., Emekli Öğretim Üyesi, Mimarlık Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ufuk.dogrusoz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1990-6833.



dence: The democratic fracture in the concept of culture and the social impulse that accelerated in this direction triggered various actors, and as a result, new cultural institutions in architecture began to be established. These institutions which shared similar purposes called themselves museums as well as centers or institutes. France, which is the subject of this study, has a leading role in this process. Demands for the ideals of democracy in culture first emerged here and spread especially through the meetings of the Council of Europe and UNESCO. In connection with this, it was stated by legal regulations that architecture is an expression of culture, and as a result, Institut Français d'Architecture was established. This study, which deals with museums, centers, archives and institutes working as alternative educational institutions in France on architectural culture, builds its theoretical base on the expanding field of architecture culture, its democratization and Ivan Illich's "deschooling" theories, and examines the relations between culture and institution in the context of the country's cultural policies.

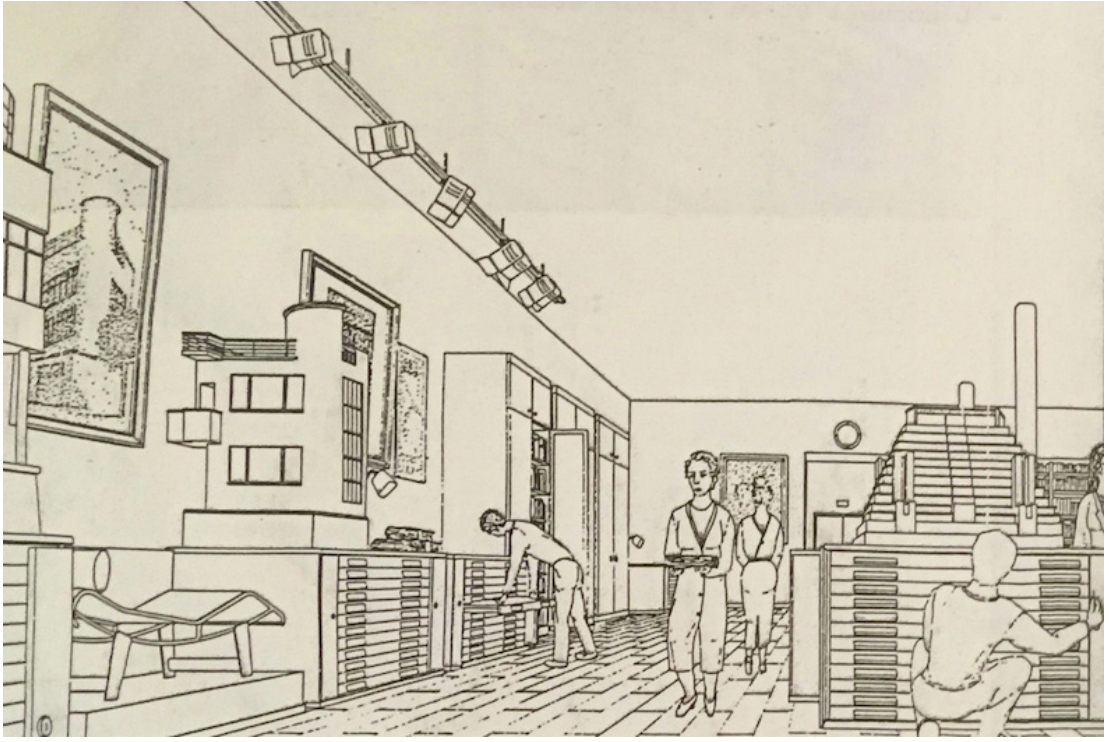
Keywords: Architectural Museum, Architecture Culture, Democratization of Culture, Cultural Democracy, Architectural Education.

Giris

Çağdaş mimarlık müzeleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni bir mimarlık kurumu olarak doğmuşlar, 20.yüzyılın sonlarına doğru ise hızla çoğalmışlardır. Kendilerini müzenin yanı sıra merkez veya enstitü olarak da adlandırabilen bu kurumlar, kurucu iradeleri, karar verici süreçleri ve yönetsel biçimleri açısından çeşitli farklılıklar barındırıyor olsalar da tözlerinde aynı amaçları taşımaktadırlar. Bu amaç benzerliğinin karşısında var olan araç ve süreç farklılığı, çağdaş mimarlık müzelerini incelemeye değer kılmaktadır. Bu kurumların sayılarında gerçekleşen "patlama" ve taşıdıkları amaç benzerlikleri ise tesadüfi değildir: Çağdaş mimarlık müzesi olgusu birkaç temel etmenin varlığına, gelişmesine ve oluşumuna bağlıdır. Bulunduğu ülkenin yönetim biçimi her ne olursa olsun, bir çağdaş mimarlık müzesinin ortaya çıkması için her şeyden önce bir toplumsal ve kültürel itki, bu itki doğrultusunda ise bir talebin var olması gerekir. Bu itkinin kökeni ise, mimarlığın sosyal olarak inşa edilmiş bir kültürel alan olmasında ve bu karakteristiğinin giderek önem kazanarak görünür hâle gelmesinde yatmaktadır.

Dolayısıyla bir çağdaş mimarlık müzesinin kurulmasına giden izlek, mimarlık kültüründe etkili olan aktörler ile toplumun bu anlamda farkındalığa ulaşması, bununla birlikte kurumsal yetersizliklerin ve yeni bir kurum gerekliliğinin ortaya çıkmasından geçmektedir. Bu aşamada mimarlık kültürünün toplumsal görünürlüğünü arttıran meslek örgütleri, eğitim ve araştırma kurumları, mesleki ve genel basın yayın platformlarının etkisi kritik önem taşımaktadır. Bu aktörlerin etkilerinin arttığı noktada, çağdaş mimarlık müzeleri yeni bir kurumsal yapılanma olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu makale kapsamında ele alınan bu savlar, getirilen yasal düzenlemeler ve kültür politikaları bakımından öncül ülkeler arasında bulunan Fransa'daki mimarlık müzeleri, enstitüleri, arşivleri ve merkezleri üzerinden, mimarlık kültürü çerçevesinde değerlendirilerek incelenecektir. Kültürün demokratikleşmesi ve kültürel demokrasi ideallerine ilişkin talepler öncelikle burada ortaya çıkarak, özellikle Avrupa Konseyi ve UNESCO toplantıları aracılığıyla yayılmıştır. Bununla bağlantılı olarak mimarlığın kültürün bir ifadesi olduğu yasal düzenlemeler ile ifade edilmiş, bu yasal düzenlemeler sonucunda Institut *Français d'Architecture* (Görsel-1) kurulmuştur. Bu politik motivasyon sebebiyle Fransa'da çağdaş mimarlık müzeleri kapsamında toplumda farkındalık yaratma ve eğitim amaçları öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu kurumların





Görsel 1: IFA kapsamındaki 20. yüzyıl Mimarlık Arşivleri'nin Danışma ve Konservasyon Odası. Jean-Philippe Garric (1987) çizimi, IFA 20. yüzyıl Mimarlık Arşivleri broşürü (1988). (URL-1)

burada mimarlık kültürüne yaptıkları katkı, özellikle mimarlık kültürüne eşit erişim ve mimari okuryazarlığı arttırma yönündedir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde var olan baskın paradigma, mimarlığın çevresinde elitist bir atmosferle birlikte bir çeşit “kült” üretmiş, mimarlığın tek bir sosyokültürel çevre ile belirli tartışmalar, kuramlar ve yaklaşımlar ile sınırlı kalmasına sebep olmuştur. Savaş sonrası dönemde ise bu geleneksel paradigma özgürlükçü, dağımık, paylaşımcı, demokratik iletişim-etkileşim ağları aracılığıyla çözülmüştür. Çağdaş mimarlık müzeleri ise bu çözülmeye merkezi bir rol üstlenmişlerdir. Buna göre mimarlık kültürü ile kurum karşılıklı, bağımlı bir ilişki içerisinde. Kültürel ortamda gerçekleşen dönüşümler kurumları tetiklemekte, kurumlar ise mimarlık kültüründe çeşitli bağlamlarda katalizörler olarak çalışarak alanın dönüşümünde etkili olmaktadır. Kuramsal altyapısını mimarlık kültürünün genişleyen alanı, demokratikleşmesi ve Ivan Illich'in “okulsuzlaştırma” kuramları üzerine kuran bu çalışmada, kültür ile kurum arasındaki bu karmaşık ilişki adı geçen ülkenin kültür politikaları bağlamında incelenmektedir.

1960'ların sonları, demokratikleşme hareketleri ve müze patlamalarıyla birlikte eğitim ile ilgili bir radikal fikrin doğumuna da tanıklık etmişti. Eğitimde “okulsuzlaştırma” hareketi, Meksika'da “Eğitimde Alternatifler” başlıklı bir seminerde başlamıştı. Bu harekete dâhil olanlara göre, okul gizli bir müfredat aracılığıyla adaletsiz bir sosyal düzeni teşvik ediyor ve toplumsal adalet için bunun değişmesi gerekiyordu. Bu buluşmaların bir sonucu olarak, Ivan Illich iki yıl sonra okulların kaldırılarak yerlerine “insan ve çevresi için yeni bir eğitim ilişkisi biçimi”nin geçmesini savunduğu *Deschooling Society* [Okulsuz Toplum] isimli çalışmasını yayımladı (Illich, 1995). Illich'e göre, fiziksel çevre insanların kendi koşullarına göre öğrenebilecekleri, özgürce ulaşılabilir bir kaynaktı. Genel hatlarıyla okulun yetki alanları dışında, eğitici nesnelere, iş birliği-

ne dayalı öğrenme, mentorluk ve danışmanlık desteğini bir araya getiren, birbiri içerisine geçmiş bir eğitim ağı öneriyordu. Bu fikir, “sürekli olarak eyleme geçmek, katılmak ve kendi kendine yardım etmek için eğiten” bir çerçeve yaratmayı da içeriyordu.

Illich’in yanı sıra Paul Goodman ve Everett Reimer’ın da aralarında yer aldığı bu hareketin önerileri, kendi zamanlarında fazla ütopyik ve “bilim dışı” olarak kabul edilse de dünya çapında özgürlükçü eğitim pratiklerine dair bir hareketi de körüklemişti (Wood, 1982). Her ne kadar tek (ve açık) amaçları bu olmasa da çağdaş mimarlık müzeleri, mimarlık kültürü eğitimini kamuya ulaştırılabilir kılarak “mimarlığı okulsuzlaştırmak” için kayda değer bir yöntem önermişlerdir. Dolayısıyla çağdaş mimarlık müzelerinde mimarlık eğitimi dendiğinde, aslında çok geniş bir çerçevenin söz konusu olduğunu söylemek gerekir. İlk akla gelen, elbette ağırlığının önemli bir bölümünü üniversitelerin üstlendiği, akademik mimarlık eğitimidir. Bu anlamda çeşitli kurumlararası iş birlikleri ile bu eğitim hem lisans düzeyinde (özellikle mimarlık tarihi alanında, fakat aynı zamanda tasarım eğitiminde de) hem de lisansüstü düzeyde (araştırma kapsamında) desteklenmektedir.

Bunun yanı sıra son yıllarda sıkça karşımıza çıkan, Avrupa Birliği politikalarında önemli bir konuma sahip olan ve ekonomik, sosyal koşullar ve yaştan bağımsız eğitimi mümkün kılan yaşam boyu öğrenme de bu kurumların kapsamına girmektedir. Çocuklara yönelik workshop’lardan tüm kamuyu hedef alan mimarlık yayınlarına ve diğer tüm çalışmalara kadar, etkinlik alanı ve hedef kitle açısından oldukça geniş bir yelpaze söz konusudur. 1960’ların ortalarından itibaren mimarlık kültüründe gerçekleşen dönüşümde Fransa sahnesi, özellikle mimarlık araştırmaları sınırları ve olanaklarının, eğitim ve bilim politikaları ile kurdukları ilişkiler çerçevesinde önemli bir örnektir. Çağdaş mimarlık müzelerinin akademik eğitim ile kurduğu ilişkinin izi de tam olarak bu arakesitte izlenebilir olmaktadır.

Mimarlık Kültürü ve Genişleyen Alanı

Kültür, politika ve müze ilişkisine geçmeden önce, mimarlık kültürü kavramı, mimarlık kültürünün genişleyen alanı ve bu bağlamdaki demokratikleşme taleplerine değinmek gerekir. Mimarlığı bilmek, yazılı, sözlü ve çizili özel bir dil bilmek gibidir. Bu dile hâkim olmak demek; mimari fikirler hakkında yazmak, çizmek veya başka şekillerde bu fikirleri temsil etmek, mimarlık hakkında tarihî ve kurumsal olarak yapılandırılmış birtakım standartlara hâkim olmak demektir. Bir mimara dönüşmekse; bu kurumsal bilgiyi edinerek, entelektüel, pratik ve sosyal olarak mimarlık kültürüne dâhil edilmeyi beraberinde getirir. Bu mimarlık kültürü, kendi söylem, pratik ve tasarım üretimimizle kırmaya ve genişletmeye yeltenebileceğimiz bir silsileyi oluşturmaktadır. Dolayısıyla mimarlık bilgisi kabaca, birtakım gerçekleri ve bu gerçeklerle birlikte nasıl hareket edeceğimizi bilmeyi ve anlamayı içerir. Bu bilgi ve kavrayış, deneyimin bir bağlam doğrultusunda kodlanmasıyla meydana gelir. Bu bağlam fiziksel, politik, kurumsal veya kültürel bir durum doğrultusunda oluşmuş olabilir. Dolayısıyla bu bilgiyi de içeren mimarlık kültürünün disiplin içerisindeki rolü, diğer disiplinlerin kültürleri ile kurdukları destekleyici ilişkinin çok ötesindedir. Mimarlık kültürü, alana ve disipline yön veren temel etmendir ve kurum ile yakın, karşılıklı olarak bağımlı bir ilişki içerisinde.

Bir süre öncesine kadar, bu kültürün aktarımından sorumlu olan temel kurum akademiydi ve yapı mahalli, pratikle birlikte bu bilginin uygulandığı alan ve çiraklık yoluyla aktarıldığı yerdi. Fakat İkinci Dünya Savaşı sonrasında mimarlığın alanı genişlemeye başladı. Kimisi müze, kimisi merkez olarak adlandırılan, mimarlık kültürünün üretiminde, gelişiminde, aktarılmasında, sı-



nırlarının belirlenmesinde ve genişletilmesinde kilit roller üstlenen kurumlar kurulmaya ve bu kurumların sayıları hızla artmaya başladı. Sürekli değişim hâlinde olan ve tarihsel kırılmaları da içeren mimarlık kültürü, artık akademi ve yapı mahallinin yanı sıra, bu kurumlarda kodlanmaya başlandı.

Fakat her şeyden önce anlamamız gerekir ki mimarlık kültürü politiktir ve politik ilişkiler ağına derinden bağlıdır. Dolayısıyla söz konusu kurumların kuruluşlarının 1960'lı yıllarda hız kazanması kesinlikle tesadüf değildir. Bu yıllarda kültür kavramında gerçekleşen majör kırılma, kültüre erişim ve kültürel pratiklere katılım konularında toplumsal taleplerle sonuçlanmıştır. Bu taleplerle birlikte yalnızca kültürün daha geniş kitlelere nasıl ulaştırılacağına yolları aranmış, aynı zamanda çok daha geniş bir alan kültürel üretimin bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Çeşitli politik, toplumsal ve akademik aktörlerin bu konuda edindikleri farkındalık, bu “yeni” kültürel pratik ve ürünlerin desteklenmesine sebep olmuş, bunun sonucunda mimarlık müzelerinin de aralarında bulunduğu birçok yeni kültür kurumu kurulmuştur. Dolayısıyla mimarlık müzelerinin kuruluşları ve faaliyetlerini sürdürmeleri, bu aktörlerin mimarlık kültürü ile ilgili kazandıkları farkındalık ve bu doğrultuda gerçekleştirdikleri finansal destek ile doğrudan bağlantılı, fakat bununla da sınırlı değildir.

Söz konusu demokratikleşme talepleri ve ortamı, mimarlık kültürünü derinden etkilemiştir. 1960'lar ve 70'lerden itibaren mimarlık kültürüne hem üretici hem de kullanıcı olarak yeni grupların (kadınlar [Görsel 2], etnik azınlıklar, işçi sınıfı arka planına sahip kişiler, aynı zamanda araştırma, kuram ve eğitimle ilgili olan kişiler) dâhil olması, mimarlıkta geleneksel yaklaşımların sorgulanmasına sebep olmuştur. Mimarlığın yalnızca form ve mekân üzerinden tanımlanması geride bırakılmış, sosyal, ekonomik ve politik meseleler de tartışma alanına dâhil olmuştur.

Geleneksel paradigma bugün de güçsüzü ve ötekini dışlamakta, bilgisine ve pratiğine dâhil etmemektedir. Çünkü ötekinin, farklı olanın görüşleri mevcut normları tehdit etmektedir. Kullanıcıyı, sıradan vatandaşı, kamuyu dâhil etmek yalnızca daha fazla vakit ve enerji almamakta, aynı zamanda var olan pratiklerde de derin değişimler talep etmektedir.

Dolayısıyla mimarlık kültüründeki, geleneksel paradigmayı sarsan dönüşüm, mimarlık üretimini de kalıcı olarak dönüştürmüştür. Mimarlık üretimi somut olandan soyut olana, yapıdan temsile, pratikten kültüre doğru kaymıştır. Mimarlığın alanı genişlemiş, mimarlık kültürüne dair



Görsel 2: : “Frau von Heute”, *Bugünün Kadın* dergisinde mimar Iris Dullin-Grund, 1961, Dergi No:40. DAM’ın “Frau Architekt” (2018), *Kadın Mimar* sergisinden. (URL-2)

üretimler – sergiler, yayınlar, yarışmalar ve ödüller, sempozyum ve seminerler- hız kazanmıştır. Mimarlık bu kırılmayla birlikte kendi kültürünü hiç olmadığı kadar hızlı bir biçimde üretmeye başlamış ve bu yüzden kendi araçlarına/aktarıcılara ihtiyaç duymaya başlamıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan kurumlar (dergiler, galeriler, merkezler, enstitüler, müzeler) bir çeşit mimarlık kültürü konstellasyonu oluşturmuş, bu konstellasyon mimarlık mesleğini de dönüştürerek mimarlar için alternatif geçim kaynakları ortaya çıkarmıştır. Mimarlar artık yalnızca tasarlayarak ve yaparak değil; konuşarak, öğreterek, sergileyerek ve yazarak da üretimde bulunmaya başlamıştır.

Bununla eşzamanlı olarak müze pratiklerinde de dönüşümler meydana gelmiştir. Her ne kadar bugün kamu eğitimi ve sosyal reform gibi müzenin klasik, modern görevleri müzeolojide yer almaya devam etse de “yeni müzeoloji”, bu görevlerin yanı sıra küratörlük ve iletişim pratiklerini bilginin öğretici örneklerinin seçilmesi ve sergilenmesinin çok ötesinde tanımlamaktadır. Artık eğlence, yetkilendirme, deneyim, etik ve anlatıya yönelik çabalar da müze pratiğine dâhil olarak kabul edilmektedir (Roberts, 1997). Dolayısıyla toplumun müze deneyiminin hem hitap ettiği kitle hem de bu deneyimin şekillendiricisi hâline gelerek sergileyici, izleyici ve nesne ilişkilerin dönüşmesi öngörülmektedir.

Marstine’in (2006) ifadesiyle artık müze söz konusu olduğunda, yalnızca bilginin seçilmiş bir kitleye aktarılmasının ötesinde; hassas bir biçimde dinleyen ve cevap veren, farklı grupların müze söyleminde aktif katılımcılar hâline gelmelerini teşvik eden, sosyal eşitsizlikleri onaran bir kurum söz konusudur. Yani müzeler artık bireysel ve kolektif kitlelerin, hak sahibi olarak farkındalıklarını arttırarak kültür ve toplumun demokratikleşmesine katkıda bulunmak gibi yeni bir görev de üstlenmiş durumdadır. Geleneksel müzenin otorite arzusu, değişime direnişi ve toplumsal meselelere olan ilgisizliğine karşıt olarak yeni müzeler, toplumun özerkliğine ve karar alma süreçleri ile demokratik strüktürlerde katılımı arttırmaya yönelik katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla mimarlık kültüründeki kırılmanın geleneksel paradigma ile yarattığı çatışmanın bir paralelinin müzeolojide de var olduğunu söylemek mümkün. Bir diğer paralellik ise, elbette mimarlık kültürünün üretiminde önemli bir role sahip olan eğitim kurumlarında gözlemlenebilir. Bu doğrultuda öncelikli odak şüphesiz *École des Beaux-Arts* ve bu kurumla bağlantılı olarak eğitim reformlarıdır.

École des Beaux-Arts ve Eğitim Reformları

1968 yılında kapatılana dek Alpler’in kuzeyinde bulunan en eski sanat ve mimarlık okulu olan *École des Beaux-Arts*, yıllar içerisinde gerçekleşen politik devrimler ve üslup değişiklikleri tarafından doğal olarak etkilenmiştir. Fakat 20.yüzyılın başlarına dek bu kurum, dünyanın önde gelen akademilerinden biri olma unvanını korumuştur. “Beaux-Arts”, güzel sanatlar demektir ve bir Beaux-Arts mimarı, mimarlığın sanat olduğuna gönülden inanır. Joan Draper’e (2005) göre bu hareketin bir okulla bağdaşması da oldukça tutarlıdır, nitekim destekçileri mimarlığın evrensel prensiplerinin rasyonel bir biçimde algılanıp ifade edilebileceğine ve kabiliyetli bir kişiye sistematik bir biçimde öğretilebileceğini iddia ederler. Bu düşüncenin akademik yaklaşımı özgünlüğü değil, geleneği öne çıkarmaktadır. *École*, merkezî yönetim tarafından desteklenen, mimarlık ve resim-heykel olmak üzere iki birimden oluşan bir kurumdur. *École*, öğrenci çalışmalarının doğasını güçlü bir biçimde kontrol eder, fakat öğrenciyi çalışmalarını nasıl ve ne zaman yapacağına dair özgürlük tanıır. Öğrencinin bu mimarlık okulundaki dünyasının merkezi, çalışmaların gerçekleştiği atölyelerdir.



Aslında Beaux-Arts hareketinin nihai amacı, mesleğin statüsünü yükseltmekti. Mimarlar, uzun çalışmalar sonucu elde edilmiş ve uzmanlaşmış bilgiye sahip uzmanlar olarak kabul görmek istiyorlardı. Mesleği kuramsal bir temele oturtma ve etik prensipleri oluşturma amacı taşıyorlardı. Doktorlar ve avukatlar da 19. yüzyılda resmi eğitim programları ve meslek standartları oluşturmanın peşindeydi, fakat tıp ve hukukun aksine, mimarlık öğrenilmiş bir meslek olarak kabul görmüyordu. Mimarlık, iş yapılırken öğrenilecek olan bir zanaat idi. Nitekim 1898 yılında, Fransa'da yalnızca 384 öğrenciye sahip 9 mimarlık okulu varken kendini mimar olarak tanımlayan 10,581 kişi bulunuyordu. Bu yüzden eğitim, mimarlığın profesyonelleşmesinde önemli bir faktördü (Draper, 2005, s.209). Mimarlık okulları mesleki idealleri aşılama kalmıyor, mimarlık camiasının kimliğini de destekliyordu. Fakat bu kurum, özellikle Fransız ihtiyaçları karşılamak için tasarlanmıştı. Oldukça güdümlü, hiyerarşik sistemi devlet dairelerindeki resmi pozisyonları dolduracak bir elit sınıfı yaratmak için organize edilmişti. Ülkede başka mimarlık okulları da vardı fakat Fransa'da gerekli yasal düzenlemeler bulunmadığı için, meslek pratiğini gerçekleştirmek için herhangi bir resmi eğitime ihtiyaç duyulmuyordu: École diploması, bir Fransız mimar için yalnızca bir prestij göstergesiydi.

Fakat İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Akademi yapıları asgari şartları sağlayamayacak hâle gelmiş, öğrencilerin çok büyük önem attığı atölyeler mimarlık eğitiminde yaşanan yoksunlukları yansıtarak bakımsız ortamlara dönüşmüştü. Bu yıllarda Fransa'nın deneyimlediği sosyal, politik ve demografik kriz mimarlık eğitimini de sarsmaya başlamıştı, buna karşılık eskimiş eğitim yapısı yalnızca atölye sayılarını arttırmaktaydı. 20. yüzyılda dünya çapında deneyimlenen değişimler –eğitim reformları, Bauhaus felsefesi ve CIAM toplantıları– akademi eğitimine yalnızca doktrinler olarak yansımış, eğitimin ana felsefesinde ve yöntemlerinde hiçbir değişiklik gerçekleşmemişti. Bunun üzerine öğrenciler ve ilerici öğretmenler reform taleplerini dile getirmeye başlamış, sonunda Mayıs 68' hareketleri bir katalizör olarak çalışarak Fransa'da eğitim reformunu tetiklemişti.

Böylelikle mimarlık eğitimi École dışına çıkmış, “eski sistemin çatkısı tümüyle kırılmış, ayrıcalık üreten kurumsal bağlar zayıflatılmış, Roma Ödülü lağvedilmiş, eğitim süresi tamamen yenilenmiş ve en önemlisi “okul”un merkezî jacoben yapısı patlatılarak Paris'teki öğrenciler ayrı bağımsız 5 okula dağıtılmış, 12 bölge okulu ise bağımsızlaştırılmıştı.” (Doğrusöz, 2018, s.23) Fransa'daki mimarlık eğitimi reformları, esasında mimarlık kültüründe gerçekleşen dönüşümlerin hem bir sinyaliydi hem de sonunda bu dönüşümü tam anlamıyla tetiklemişti. Nitekim bu yıllara kadar École geleneğinin de beslediği bir mimar – entelektüel ayrımından söz etmek mümkün. Patolojik bir anti-entelektüalizmle birlikte '68 öncesi aktarılabılır bir doktrinin yaratılmıyor oluşundan da söz edilebilir. Fakat öğrenci hareketleri, eğitim reformu ve İtalyan mimarlık kültürünün etkisiyle birlikte Fransa mimarlık kültürü ortamında da entelektüelleşme gerçekleşmiş, mimarlık politik ve sosyal söylemi yansıtır hâle gelmiş ve 1970'lerde çok zengin bir mimarlık kültürü ortaya çıkmıştır. Yalnızca mimari yayıncılıkta tekelcilik kırılmamış, Vittorio Gregotti'nin ilk sergisiyle birlikte IFA (Institut Français d'Architecture) kurularak toplum ile geliştirilecek ilişkilerin de ilk tohumları atılmıştır.

Müze-Politika İlişkisi: Kültürün Demokratikleşmesi ve Kültürel Demokrasi

Fakat müzelerin ve diğer kültür kurumlarının kurulmaları ve varlıklarını sürdürebilmeleri, ancak gerekli finansmanları elde edebilmeleri ile mümkün olmaktadır. Bu finansmanlar ise, kültür



politikalarına bağlı olarak elde edilebilmektedir. Öte yandan kültür politikalarına da finansman sağlayan kuruluşlara danışmanlık yapan veya çeşitli kültür formlarına meşruiyet kazandıran uzmanlar, akademisyenler ve sanatçılar gibi veya daha geniş çerçevede ele alınacak olursa, farklı düzeylerdeki kuruluşlar gibi çeşitli aktörler etki etmektedir. Bu noktada, kültür kavramının çoğunlukla sanat kavramıyla bir arada kullanılmasının üzerinde durmak gerekir.

"Kültür ve sanat" denildiğinde, çoğunluğun aklına klasik müzik, bale, opera, tiyatro, edebiyat, resim, heykel ve belki de çağdaş dans gelmektedir. Fakat "kültür ve sanat"ın nasıl tanımlandığı, yalnızca çoğunluğun bu terimleri duyunca ne düşündüğü bağlamında önem taşımamakta, kültür politikaları da bu anlayıştan önemli oranda etkilenmektedir. Nitekim gerekli finansmanı elde eden kültürel kurum ve aktiviteler, kültür ve sanat bağlamında kabul gören pratiklerdir. Dolayısıyla mimarlık müzelerinin kültür politikaları doğrultusunda kültür ve sanat kurumlarına ayrılan finansmandan yararlanması, ancak ve ancak söz konusu aktörlerin mimarlık disiplini ve kültürü ile ilgili farkındalığa ulaşması ile mümkündür.

Bu farkındalık ile ilgili belirgin bir kırılma ise, çağdaş mimarlık müzelerinin sayısında bir patlamanın gözlemlendiği 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Politik açıdan oldukça hareketli olan bu yıllarda, yüksek kültüre olan kamusal erişim ile ilgili burjuva varsayımları arasında bir tutarsızlık gözlemlenmiş (Fleury, 2014, s.58), bu doğrultuda 1968 Paris ayaklanmasında aktivistler "kültürün demokratikleşmesi" ile ilgili daha kapsamlı müdahaleler talep etmişlerdir. "Herkes için kültür" amacını taşıyan demokratikleşme, finansmanı bu yaklaşım ile organize etmiş ve sonucunda çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Bu tartışmalar, finansmanın kamunun büyük bir bölümünün yararlandığı bir aktivite için mi kullanıldığı, yoksa bu politikaların toplumun seçkin bir grubunun özel alanına dâhil olan bir aktiviteyi mi desteklediği konusunda şekillenmiştir. Bu sorgulamaların esas sebebi ise, bir noktaya kadar demokratikleşmenin "herkes için" amaçladığı "kültür"ün, "tek" bir "yüksek kültür" olarak yıllarca varlığını sürdürmesinde yatmaktadır.

Dolayısıyla talepler demokratikleşmenin genişletilmesiyle sınırlı kalmamış, değişim rüzgârlarıyla birlikte radikal gruplar kültürün pasif tüketiminin ötesinde, kültürde söz hakkı ve yaratım sürecinde etki etme olanağı aramışlardır. Böylece "kültürel demokrasi" hareketleri hız kazanmış, kültür kavramında gerçekleşen kırılmalar ışığında çok daha kapsayıcı bir kültür tanımı anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayış doğrultusunda kurulan müzelerin sayısında bir patlama gerçekleşmiş, mimarlık müzelerinin de içerisinde bulunduğu ve farklı disiplin, etnik köken, hareket ve yaklaşımların temsil edildiği kültürel kurumlar kurulmuştur. Bu kurumlar yalnızca temsil ettikleri alanlar bakımından değil; kurumsal organizasyon, işleyiş ve içerik bakımından da süregelen geleneksel kültürel kurumlardan farklılık göstermektedir.

1960'lı yıllarda kültür kavramında demokratikleşme ve demokrasi çerçevesinde gerçekleşen bu kırılmalar, bu araştırmanın önemli odaklarından birini oluşturmaktadır. Augustin Girard, 1971'de Paris'te gerçekleştirilen UNESCO toplantısında, kültür politikalarını anlamak, analiz etmek ve geliştirmek adına 2 temel kuram ortaya koymuştur: Kültürün demokratikleşmesi ve kültürel demokrasi. Kültür politikalarının oluşturulmasında bu iki kuram çok kez karşıt kuramlar olarak ele alınsa da ikisinin bir aradalığı söz konusu olduğunda çok daha büyük potansiyel bulunmaktadır. Bu kavramları anlamak, yorumlamak ve tartışmak için ayrı ayrı ele almak yararlı olabilir, fakat pratikte, her ikisi de varlığını sürdürerek ele ele hareket etmelidir.

Kültürün demokratikleşmesi, tek bir kültürün ürünlerine erişen kitleyi genişletmeyi içerir. Bu, birçok liberal, demokratik batı toplumunda, Avrupalı ifade biçimlerinin tanıtımı ve yayılması olarak yorumlanıp, eyleme dökülmüştür (Baeker, 2005, s. 279). Bu yaklaşımda sanat, miras ve



kültür değerleri ile anlamları, kültür üreticileri & kurumları, otoriteler tarafından belirlenir. Aynı zamanda devlet desteği ve müdahalesi merkezî, lineer ve yukarıdan aşağı strateji ve yaklaşımlar ile gerçekleşir. Odak, kurum ve tesislerin fiziki altyapılarını kurmak üzerinedir. Kültürel demokrasi ise, kültürel gelişmenin daha radikal bir çeşididir. Yalnızca tek bir kültürün yayılmasını amaçlamaz, aynı zamanda birçok kültürel gelenek ve ifade biçimlerinin değerini kabul ederek meşruiyetlerini tanır.

1990'ların başına kadar birçok ülke tarafından çok az kabul gören bu yaklaşımda, kültür değerleri ve anlamı daha çok yaratıcılar, kültürel organizasyonlar) ve izleyici/dinleyiciler ya da topluluklar tarafından belirlenir. Kültürel demokraside yerel ve bölgesel fayda ile gelişime daha fazla önem verilir. Ademi-merkeziyetçi, organik ve topluluk odaklı yaklaşım esastır. Bununla birlikte odak, fiziki olmayan altyapıdadır ve network, ilişkiler ve yeni medya kullanılarak stratejiler geliştirilir. Kültürel demokrasinin, yani kültür kavramında bir kırılmanın gerçekleşmesi ile toplumdaki farklı kültürlerin varlığının kabul edilmesi ise, öncelikle bir “müze patlamasına” sebep olmuştur. Mimarlık müzelerinin de dâhil olduğu bu patlamada, 1960'lardan itibaren alışlagelmiş ulusal tarih ve sanat müzeleri dışında birçok farklı müze ortaya çıkmıştır. Artık kültürün yalnızca alışlagelmiş ve öğretilmiş formları değil, birçok farklı “alt formları” da kabul edilmekte, kültürel demokrasi kapsamında kültür politikaları tarafından da desteklenmektedir.

Fransız Kültür Politikaları

Bu noktada Fransız Kültür Politikalarına ve demokratikleşme sürecinin bu politikalar çerçevesinde nasıl ele alındığına değinmek gerekir. Fransa, yerleşik bir merkezî ulus devlet geleneğine sahiptir ve refah politikalarını çeşitli kurumlar aracılığıyla yönetir. Burada kültür politikalarının ortaya çıkışı 16.yüzyıla dayanmaktadır. Fakat asıl 1959'da Kültür Bakanlığının kurulması ve André Malraux'nun ilk bakan olarak görev almasıyla birlikte ülkede kültür politikaları alanındaki çalışmalar hız kazanmıştır. Malraux, ülkenin ilk bakanlığının rolünü betimleyen kararnamayı şu şekilde kaleme almıştır: “Kültürel işlerden sorumlu olan bakanlık, insanlığa ve özellikle Fransa'ya ait olan kültürel sermayeyi mümkün olan en yüksek sayıda vatandaşa ulaşılabilir kılmak, Fransız kültürel mirası için mümkün olan en geniş izleyici kitlesini oluşturmak ve onu zenginleştiren sanat eserleri ile kültürel ruhu desteklemekten sorumludur.” Bu kararname, hallefleri için kültürel mirasın korunması, çağdaş sanat, eğitim ve kültür endüstrilerinin düzenlenmesi adına öncü olmuştur (Perrin ve Delvainquiére, 2017, s.2). Tüm sanatsal disiplinlerdeki yaratıcı üretimi desteklemeyi ve kültürel aktivitelere geniş katılım sağlamayı amaçlayan bakan, Fransa'nın her idari bölgesinde (*département*) bir sanat merkezi (*Maison de la Culture*) (Görsel 3) kurmayı hedeflemiştir.

Bu hedef dâhilinde 9 adet *Maison de la Culture*, 1969 yılında ise yetkilerin dağıtılması adına 3 adet bölgesel Kültürel İşler Direktörlüğü kurulmuştur. Dönemin bir diğer önemli aktörü Jacques Duchamel (1971-1973) ise, kültürü topluma entegre etme çalışmaları yürütmüş, devlet ve kültür kurumları arasında ortaklık oluşturmaya yönelik girişimlerde bulunmuş, farklı bakanlıklarla ortaklık kurmak adına Fonds d'intervention culturelle'i kurmuştur. Malraux ve Duchamel'den sonraki 6 bakan da politikalarını aynı çizgiyi koruyarak yürütmüşlerdir. 1974 yılında Michel Guy, belediyeler ve bölgelerle yapılan bir dizi kültürel gelişim anlaşmasından ilkinizi imzalayarak, genç sanatçılar ve çağdaş sanat için bir dönüm noktası yaratmıştır. Ardından 1977'de Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi'nin açılışı gerçekleşmiş, 1978'de *Müzeler Finans Yasası* imzalanmış, 1980 yılı Ulusal Miras Yılı ilan edilmiştir.



Görsel 3: André Malraux (solda), Grenoble'daki Maison de la Culture açılışında. (URL-3)

1981'de Cumhurbaşkanı François Mitterrand'ın seçilmesiyle birlikte, kültür politikalarındaki yeni dönem bakan Jack Lang tarafından yönetilmiştir. Bu dönemde bakanlığın bütçesi neredeyse iki katına çıkarılarak, yerel yönetimlerle (bölge konseyleri, bölüm konseyleri gibi) iş birliği yapan bölgesel kültürel işler müdürlüğü ağı bir araya getirilmiş, görevlerin dağıtılması yolundaki ilerlemeler hızlanmıştır. Bu esnada birçok majör eğitim kurumu restore edilmiş veya kurulmuş ve daha birçok merkezin ilk adımları atılmış, okullarda sanat eğitimi modernize edilmiş, yeni disiplinler öğretilmeye başlanmış (tiyatro, sinema, sanat tarihi vb.), çocukların kültürle ilgili farkındalıklarını arttırmak adına sanat projeleri, sinema ziyaretleri veya kültürel miras projeleri gibi aktiviteler düzenlenmiştir.

Mitterrand eşzamanlı olarak, kültürel "Grand Travaux / Projets" olarak bilinen inşaat politikaları da yürütmüştür. 1990'larda, kültürün demokratikleştirilmesi adına kültürel mirasın desteklenmesi ile performans sanatlarının gelişimi konusunda çalışmalar yürütülmüş, bunun yanı sıra kent çeperindeki dezavantajlı bölgelerde özel politikalar izlenmiştir. 21. yüzyılın başına geldiğimizde ise, kültür politikaları Fransa'da 4 temel başlık çerçevesinde toplanmıştır: Kültürel çeşitlilik, kültürel ve sanatsal eğitim aracılığıyla eşit erişim, devlet reformları ve kültürel politikaların sorumluluklarının ayrılması (ademimerkezileşme) ve dijital küreselleşme kapsamında sanatçı hakları (Perrin ve Delvainquièrre, 2017, s.4). Fransız hükümetinin kültür politikaları, kültür kavramını çoğunlukla ona atfedilen dışlayıcı, elitist ve totaliter yaklaşımlardan çok daha geniş anlamıyla ele almaktadır. Bu politikalar kapsayıcı bir görev bilinci ve evrensel bir kültür vizyonuna dayanmaktadır. Kültür Bakanlığının 1959 tarihli kurulma kararnamesinden yola çıkılarak üretilen 2012 tarihli kararnamede bu açıkça görülmektedir. Buna göre "Kültür Bakanlığı özellikle Fransız eserleri başta olmak üzere, insanlığın önemli eserlerini azami sayıda insan için erişilebilir kılmaktan sorumludur." Bu doğrultuda, bakanlığın politikalarının amacı "kültürel mirasın tüm yönlerini korumak ve geliştirmek, sanat eserlerinin ve diğer yaratıcı eserlerin üretilmesi ile sanat eğitimi ve faaliyetlerinin geliştirilmesini teşvik etmek" tir.

Fransa’da kültür politikaları hiçbir zaman kültürü içermeye, onu şekillendirme veya kültürün kendisi olma iddiaları taşımamıştır. Bu politikaların değişmeyen amaçları her zaman kültürel mirasın korunması, kültür endüstrilerinin geliştirilmesi, kültürel etkinliklere erişimin artırılması, kültürel çeşitliliğin teşvik edilmesi ve her türlü sanatsal üretimin desteklenmesi çerçevesinde şekillenmiştir. Bunun ötesinde Fransa, kültür politikalarıyla ilgili temel uluslararası anlaşmaların önemli bir paydaşdır. Avrupa Konseyi içinde 1954 yılında kabul edilen Avrupa Kültür Sözleşmesi, 2005 tarihli Avrupa Kültür Konseyi Kültürel Çeşitliliğin Korunması ve Geliştirilmesine İlişkin UNESCO Sözleşmesi ve somut ve soyut kültürel mirasa ilişkin diğer UNESCO sözleşmeleri bu anlaşmalar arasında sayılabilir. Bununla birlikte Fransa, kültürel politikaların içeriğinin ve konularının daha iyi tanımlanmasına ve bu politikaların daha iyi değerlendirilmesine olanak tanıyan ortak kavramların uluslararası ölçekte normalleştirilmesine aktif olarak katılmaktadır. Sonraki yıllarda Fransa’da kültür politikalarının amaçları, bir taraftan Malraux Bakanlığı’nı karakterize eden kültürün demokratikleşmesi çerçevesinde şekillenmeye devam etmiştir. Diğer taraftan ise 1970’ler ve 80’lerden itibaren kültürel demokrasi bakış açısı da denkleme dâhil olmuştur. Dolayısıyla kültürel gelişme, bu iki yaklaşım arasında yaratılacak dengeye atıfta bulunmaktadır.

Hazırlık ve Olgunlaşma Süreci: Proto Mimarlık Müzeleri Olarak Mesleki Yapılanmalar

Mimarlık araştırmalarının, eğitiminin, mesleki faaliyetlerin teşvik edilmesi, mimarlık kültürünün geliştirilmesi, disiplin içi bilgi alışverişi ve dayanışmanın sağlanması, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başlarında kurulan mimarlık derneklerinin amaçlarının, çağdaş mimarlık müzelerinin amaçları ile büyük ölçüde örtüştüğü söylenebilir. Bunun yanı sıra bu amaçlara ulaşmak için kullanılan yöntemler, yani sergi ve yarışmaların organize edilmesi, yayınlar ve dergilerin üretilmesi, tartışmalar ve seminerlerin düzenlenmesi de dernekler ve geçtiğimiz 50 yılda kurulan mimarlık müzelerinin ortak faaliyetlerinden birkaçı. Dolayısıyla kurumsal anlamda bu derneklerin, bir nevi “proto mimarlık müzeleri” olarak çalıştıklarını ifade etmek mümkün. Fakat bu anlamda bu kurumların çağdaş mimarlık müzelerinden en büyük farkları, mimar kimliğine profesyonelleştirme suretiyle müdahale etmeleridir.

Mimar kimliğindeki krizi anlamak adına, öncelikle Rönesans’a dek geriye uzanmak gerekir. Yapı ustası kimliğinden mimar kimliğine geçiş, Rönesans’la birlikte İtalya’da şehir devletlerinin gelişmeleriyle birlikte gerçekleşmiştir. Bu dönemden itibaren Leon Battista Alberti veya Filippo Brunelleschi gibi mimarlar da bir sanat kişiliği olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Sonrasında bu bireyselleşme, Andrea Palladio döneminde ve nihai olarak yapı yapma esaslarının radikal bir biçimde dönüşmesi ile güçlenmeye devam etmiştir. Bilimselleştirme ve makineleşme, farklılaşma, hukuksallaştırma, bireyselleştirme ve özgürleşme bu değişikliklerin önemli temelleri ve hedefleridir (Schäfers, 2003, s.210). Bu anlamda elbette Fransa’nın öncül rolü oldukça büyük önem taşımaktadır, nitekim yapı ustalığının bilimselleşmesi ve belgelendirilmesi ilk önce burada başlamıştır. Bugüne dek devam eden mühendis – yapı ustası geriliminin kökeni de burada bulunmaktadır. Vitruvius ve onun takipçisi Alberti’nin *firmitas, utilitas, venustas* taleplerini gerçekleştirmenin giderek zorlaşması, aynı zamanda yapı koşullarının hem kişisel hem de kurumsal düzeyde dönüşmesi buna katkı sağlamıştır. Buna paralel olarak 1747 yılında Paris’te École Royale des Ponts et Chaussées, 1794’te École Nationale des Travaux Publics kurulmuştur. Bu dönemde Fransız Devrimiyle birlikte artık kral için değil; halk, ulus ve kamu için çalışılmaya



başlanmıştır. Bununla birlikte elbette mimarın işvereni de değişmiş, kamu kurumlarıyla birlikte fabrikacılar, tüccarlar, konut müteahhitleri de resme dâhil olmuştur. Birçok farklı meslek gibi, 1794/95'te kurulan ve modern mimarlık geleneğini temellendiren École Polytechnique, mimarlık alanı için anahtar rol oynamıştır. Bundan bir sonraki adım ise, Viollet-le-Duc önderliğinde mimarlık mesleğinin akademikleşmesidir. Bu bağlamda École Centrale d'Architecture 1865'te kurulmuş ve bu yıldan itibaren mimarlık diploması verilmeye başlanmıştır. Diploma ile birlikteyse, gelişen endüstriyel-bürokratik toplumda profesyonelleşme anlamında önemli bir basamağa ulaşılmıştır.

Fransa'da bu anlamdaki en etkili dernek ise, 1840'ta Société centrale des architectes olarak kurulan ve 1953 yılında Académie d'architecture'e evrilen² oluşumdur. 1671'de kurulan Académie Royale d'architecture'ün Fransız Devriminin ardından kapatılmasıyla birlikte, Fransız mimarlar statüsü kaygan zeminde bulunan mesleklerinin ve mimarlık eğitiminin organize edilmesi kaygısıyla bu derneği kurmuşlardır. Mesleki yükümlülükleri düzenleyen tüzüğün (*le code Guadet*) yayımlanması ve 1940 yılında mimarlar odasının kurulmasıyla birlikte, SCA görevinin tamamlandığına karar vererek eylemlerine mimarlığın geliştirilmesi odaklı devam etme kararı almış, çalışan üye sayısını 500'den 100'e indirmiş ve böylelikle kültürel bir kurum olarak Académie d'architecture doğmuştur. Derneğin olağanüstü arşivinde Henri Labrousse, Léon Jaussely, Henri Prost, Eugène Beaudoin ve Marcel Lods'un belgeleri bulunmakla birlikte, arşivin bir kısmına bugün Cité de l'Architecture et du Patrimoine ev sahipliği yapmaktadır. Bunun yanı sıra Fransa'da 1877'de Société des architectes diplômés olarak kurulan ve 1979'da Société française des architectes adını alan dernek de Henri Sauvages'ın koleksiyonuna sahiptir ve bir diğer etkili dernek olarak öne çıkmaktadır. 79'daki isim değişikliği ile birlikte kültürel misyon da üstlenen dernek mimarlar arasında dayanışma; eğitimi, araştırmayı ve profesyonel eylemleri destekleme; nitelikli çalışmaları ve projeleri yayımlama ve koruma görevlerini üstlenmiştir. Bu amaçları gerçekleştirmek içinse hem monografik hem de tematik konferanslar düzenlenmekte, mimarlar, tarihçiler, kuramcılar, felsefeciler ve eğitimciler bir araya getirilmekte ve her yıl *Le Visiteur* isimli bir de eleştiri dergisi yayımlanmaktadır.

Mimari Okuryazarlığı Geliştiren Araçlar: Yayınlar

Dolayısıyla mimari okuryazarlığı geliştirmeyi, mimarlık hakkında konuşmayı ve bunu kamuya ulaştırmayı mesleki dernekler veya mimarlık müzeleri gibi, çeşitli medya araçları ve yayınları da üstlenebilirler. Özellikle yayınlar, mimarlık kültüründe yalnızca söylemlerin yayılmasında rol oynamazlar, aynı zamanda hafızanın tutunacağı somut nesnelere de çalışırlar. Örneğin geçici sergiler veya seminerler; çeşitli katalog, bülten gibi yayınlarla kalıcı hâle gelirler. Bunun yanı sıra süreli yayınlar bağımsız kurumlar olarak kurulup mimarlık kültürü söyleminin yayılmasında rol oynayabildikleri gibi, diğer mimarlık müzelerinin araçları olarak da karşımıza çıkabilmektedirler. Hangi biçimde olursa olsun, yayınlar buldukları ülkelerin mimarlık ortamını yansıtarak mimarlık kültürünün yayılmasını sağlamaktadırlar.

Mimarlık kültürünün ancak İtalyan etkisiyle 1970'lerden sonra zenginleştiği Fransa'da ise, bu yıllara kadar mimarlık dergileri (ve aslında genel olarak yayıncılık) adına çok daha sakin bir döneme tanıklık edilmekteydi. İkinci Dünya Savaşı öncesinde bu anlamda 3 dergiden söz edilebilir: 1923-1932 yılları arasında yayımlanan (ve ilk editörlüğünü Jean Badovici'nin üstlendiği) *L'Architecture Vivante*; 1930 yılında mimar, ressam, heykeltıraş ve editör *André Bloc* tarafından yayımlanan *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Görsel 4) ve 1932 yılında kurulmuş olan *Urbanisme*.

² Académie des Beaux-Arts'ın mimarlık bölümüyle ilişkisi yoktur.



Hélène Janniére (2002), “*Politiques éditoriales et architecture ‘moderne’. - L’émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*” isimli kapsamlı çalışmasında, bu dönemin mimarlık dergilerinin varoluş sebeplerini ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır: Janniére’e göre, avangardizm ve mesleki hizmet arasında kalan bu dergilerde, bir süre boyunca bir çeşit editoryal araf yaşanmıştır. 19.yüzyıl ortalarından itibaren mesleki ve teknik meselelere odaklanan dergiler, 20. yüzyılın ilk yıllarında çağdaş sanat akımlarına yönelmiş, bu kısa dönemin ardından 20. ve 30. yıllarda ise tekrar mimarlığın karmaşık gerçekliğine dönmüşlerdir.

Janniére’in çalışmasının en ilginç bölümlerinden biri ise, 20’li ve 30’lu yılların mimarlık basınının kendi kültürel meşruiyetini yaratma çabasına değindiği kısımdır. Birçok farklı ülkede yayınlanan yeni ve ortak bir mimari dile olan eğilimi destekleyerek, mimari yayınlar kendilerini diğer editoryal yayınlardan ayıracak, birleştirici bir unsur edinmişlerdi. Aslında “enternasyonalizm” çatısı altında, artık kültürel ve coğrafi farklılıkların üstesinden gelebilecek olgunlukta olan, yekpare bir mimari estetiği destekliyorlardı. Tüm bunların yanı sıra bu dönemde süreli mimarlık yayınları, Janniére’in de belirttiği gibi, bir bilgi aktarımı ve mesleğin sınırlarını çizme aracı olarak da çalışıyorlardı.



Görsel 4: Architecture Mouvement Continuité (solda) ve L'Architecture d'Aujourd'hui (sağda) dergileri. (URL-5, URL-6)

Çok daha zengin bir mimarlık kültürünün habercisi ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Fransa’da kurulan en etkili dergi *Architecture Mouvement Continuité*’ydi (Görsel 4). 1967 yılında *Société des architectes diplômés par le gouvernement* bülteni olarak yayımlanmaya başlanan derginin yayın kurulunda Philippe Boudon, André Ménard, Alain Sarfati ve destekçileri arasında Christopher Alexander³ bulunuyordu. 1983 yılında dergi Group Moniteur tarafından devralınmış ve *Le Moniteur Architecture AMC* ismiyle yayın hayatına devam etmişti.

³ Derginin ilk sayısında Alexander’ın çok ses getiren “A City is not a Tree” makalesi de yayımlanmıştı.

1960'lı yıllarda AMC dışında *Archicr e* (1963) dergisi yayın hayatına başlamış, bunun dışında Fransa'da (İtalya etkisiyle) mimarlık kültürü hareketindeki en hareketli dönem 1970'li yıllar olmuştur. Bu konudaki en önemli etmen, majör söylemlerin İtalyancadan Fransızcaya bu yıllarda çevrilmiş olmasıdır.⁴ Bunun yanı sıra, bireysel aktörler de bu kültür alışverişinde etkili olmuştur. Örneğin Bernard Huet'nin *L'Architecture d'Aujourd'hui* yönetimine geldiği 1974-75 yılları, İtalyan etkisinin en yoğun hissedildiği yıllardı. 1980 yılında kurulan Institut Français d'Architecture'un ilk sergisi de bir İtalyan mimarın, Vittorio Gregotti'nin sergisiydi (Vittorio Gregotti, *l'architecture et le territoire*⁵). Bunun yanı sıra Huet gibi mimarlık tarihçilerinin ve bir alt disiplin olarak mimarlık tarihinin de ağdaş mimarlık müzelerinin kurulması ve gelişmesinde kayda değer bir etkisi bulunmaktadır.

Dönüşen Kurumsal Peyzaj ve Bir Alt Disiplin Olarak Mimarlık Tarihi

Mimarlık tarihinin mimarlık kültürü içerisindeki yerini bulma süreci, mimarlık araştırmaları ve arşivleri ile yakından ilişkilidir. Bu süreci anlamlandırmak içinse, yine 50 yıl öncesine gitmek gerekir. Bu dönemde hem akademik hem de profesyonel ideallerin derin bir kriziyle karakterize edilen Fransa mimarlık ortamında, araştırma sorunsallarının geliştirilmesi hiç de kolay olmamıştır (Cohen, 1987, s.10). Nitekim uygulama alanında çalışan mimarların, araştırma kavramının kendisini bile tam olarak anlayabilmesi epeyce bir vakit almıştır. Le Corbusier tarafından kullanılan "*Patient Search*" teriminin de gösterdiği gibi, bu yıllarda tasarım süreciyle bağlantılı her an ve belirsizliğin, mimar tarafından "araştırma" olarak ele alınabileceği görüşü hakimdir. Bu kavrayış, mimarlık alanındaki bilimsel araştırmanın doğasının ve araştırmanın ilk adımı olan kavramsallaştırmanın  z msenmesinde başarısızlık getirmiştir.

Aslında 1970'lerin başında Fransa'da kurulan *CORDA*⁶ gibi özgün bir araştırma sisteminin inşası, günlük pratiğinin her hamlesinde "araştırma yapıyormuş gibi" davranan bir mesleğin büyük bir bölümüne karşı alınmış bir  nlemdi. Mimarlık araştırmaları aynı zamanda, - o zamanlar  cole des Beaux Arts geleneği ile bağlantılı bir tutum olan - entelektüel karşıtlığı arka planı üzerinde ortaya çıkmıştı (Cohen, 1987, s.10). 1968 öncesi  cole, Birinci Dünya Savaşından  nceki yıllarda olduğu gibi canlı bir tartışma sahnesi olmaktan çok uzak, tek tük atölyeler dışında ill st-rasyonsuz bir kitabın varlığının neredeyse ölümcül bir günah sayıldığı bir yerdi. Aynı yıllarda, kendini mimarlık tarihine adanmış çok az sayıda sanat tarihçisi bulunuyordu ve mimarlık tarihi eğitimi, atölye eğitiminde mimarın görevi d hilineydi ve yenilikçi düşüncenin bu ortamda neredeyse hiç karşılığı yoktu.

Fakat sonraki yıllarda, mimarlık tarihi uzmanları sayısında bir patlama gerçekleşti (Bergdoll ve Thomine, 2002, s.508). Bu patlamanın izini ise, iki farklı olaya dek izlemek mümkün: Bu olaylardan ilki, Fransa Anıtsal ve Sanatsal Varlıkları Genel Envanteri'nin (*Inventaire G n ral des Monuments et Richesses Artistiques de la France*) (Görsel 5) 1964'te Andr  Malraux'nun kültür bakanlığı döneminde kurulması; ikincisi ise elbette Mayıs 1968 eylemleri üzerine yayımlanarak mimarlık okullarının bugünkü sistemini kuran, 6 Aralık 1968 tarihli kararnamedir. Envanterin kurulması, bir gecede profesyonel mimarlık tarihçilerine dair bir ihtiyaç doğurarak, 1960'larda üniversitelerin büyük çaplı genişlemesinde etkili olmuştur.

Aynı zamanda bu süreç, ülkenin sanatsal, mimari ve kentsel mirasına dair derin bir araştırma görevi ortaya çıkarmıştır. Bu muazzam görev ise, kültür işleri idarelerinin bir dizi bölgesel

⁴  rneğin Bruno Zevi'nin *Saper Vedere L'Architettura*'sı İtalyancasından 11 yıl sonra, 1959'da Fransızcaya çevrilmişti fakat bu hızlı  viri bir istisnaydı. Robert Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture* isimli çalışması da 10 sene içerisinde  vrilerek, 70'lerde Fransa'ya ulaşmıştı.

⁵ Bkz. <https://francearchives.fr/en/facomponent/432c19e11ef1af59ea3a31c62de1392979cc8773>.

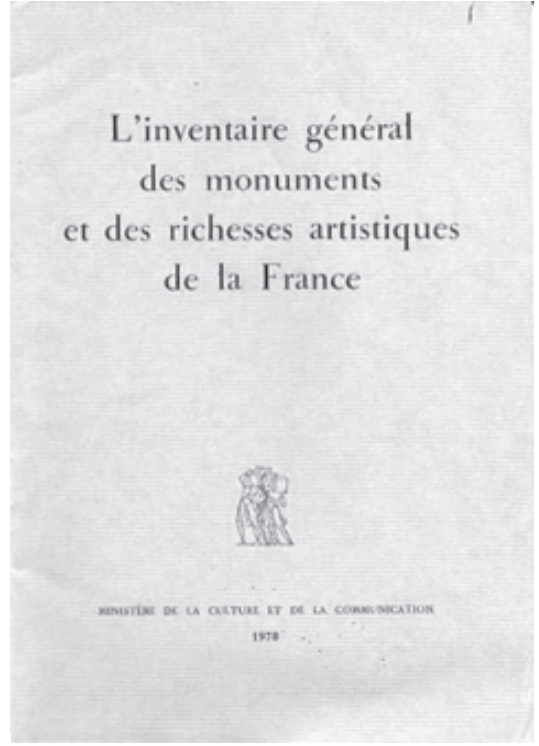
⁶ Comit  de la Recherche et du Development en Architecture – Mimarlıkta Araştırma ve Geliştirme Komitesi.



ofisinde kademeli olarak tamamlanmıştır. Bu dönemin en parlak sanat tarihçilerinin büyük bölümü, özellikle de André Chastel'in⁷ (1912-1990) öğrencileri, kendilerini birdenbire mimarlık tarihine odaklanmış ve Fransa'nın mimari mirasını kataloglarken bulmuşlardır. Bu nesilde, akademik mimarlık tarihi eğitimi ile envanter görevi arasında birçok alışveriş ve dolayısıyla ortak gelişme söz konusudur. Fakat zamanla envanterin profesyonelleşmesiyle birlikte, üniversiteler ile arasındaki bağ zayıflamıştır. Envanterin kurulması ve aynı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan mimarlık arşivlerinin yanı sıra, École des Beaux Arts'ın eğitim felsefesine 1968'te gerçekleştirilen saldırı, dolaylı bir biçimde mimarlık tarihine olan ilgiyi arttırmış, mimarlık eğitiminin önemli bir parçası olduğunu kabul ettirmiştir.

École, 1968'de bir tür modernist ortodoks-luk olarak tercüme edilen yerleşik akademizmin mabedi olarak algılanıyordu ve buna geliştirilen karşı tepki; tarihsel araştırmayı, kente saygıyı ve modernizme eleştirel bir tarihsel yaklaşım benimseme biçimini almıştı. 1968'den bu yana ise, Fransız mimarlık okulları neredeyse tam özerkliğe sahip olmuş, bu bağımsızlık yalnızca tasarım eğitimi felsefelerinde değil, aynı zamanda mimarlık eğitiminde tarihin rolü konusunda da muazzam bir çeşitliliğe imkân tanımıştır. Lille ya da Nancy'deki gibi kimi okullarda uzun yıllardan beri süregelen bir tarih öğretme geleneği varken, Rouen'de ve diğer okullarda tarih eğitimi yalnızca kadrolu olmayan öğretim üyelerinin görevi olmuştur ve bu sebeple felsefelerinin ve araştırma projelerinin ne siyasi ağırlığı ne de uzun ömürlülüğü vardır (Bergdoll ve Thomine, 2002, s.510). Öte yandan mimarlık tarihi kültürü geliştikçe, sanat tarihi ile olan akademik ve entelektüel bağını koparmış, Manfredo Tafuri ve Saviero Muratori gibi İtalyan eleştirel tarihçiler ve sosyal bilimler ile bağdaştırılan entelektüel modellere yönelmiştir. Bu eğilimler, yaklaşık yirmi yıl araştırma ve yayın için devlet fonlarını sağlayacak olan (daha önce de bahsi geçen) CORDA'nın kurulmasıyla desteklenmiştir. CORDA, 1970 ve 80'lerde en parlak döneminde kapsamlı bir yayın listesinin oluşmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda mimarlık eğitimi içerisinde bütün bir mimarlık tarihi kültürünün doğmasına yol açmıştır.

1968'de Fransa'da mimarlık tarihi, “sanat tarihinin üvey çocuğu”, “mimarlık eğitimcisinin arada sırada başvurduğu bir eğlence” veya Académie Française'den Louis Hautecoeur gibi bir aktörün “özel tutkusu”ndan (Bergdoll ve Thomine, 2002, s.511) ibaretti. Fakat son yıllarda AFHA'nın⁸ gelişen üyelik listesi, Fransız mimarlık tarihi mozağının olağanüstü karmaşıklığını ortaya çıkaran, çeşitli ve canlı bir mesleğe dair kurumsal bağlantıları ortaya koymaktadır. Nitekim bu üye listesi, yalnızca üniversite sanat tarihi fakültelerinde ve mimarlık okullarında görev alan öğretim



Görsel 5: 1978 yılına ait "Inventaire". (URL-6)

⁷ André Chastel, savaş sonrası dönemin kamusal alanda en görünür olan Fransız sanat tarihçisiydi ve envanter fikrinin ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştu.

⁸ Association française des historiens de l'architecture (2015).

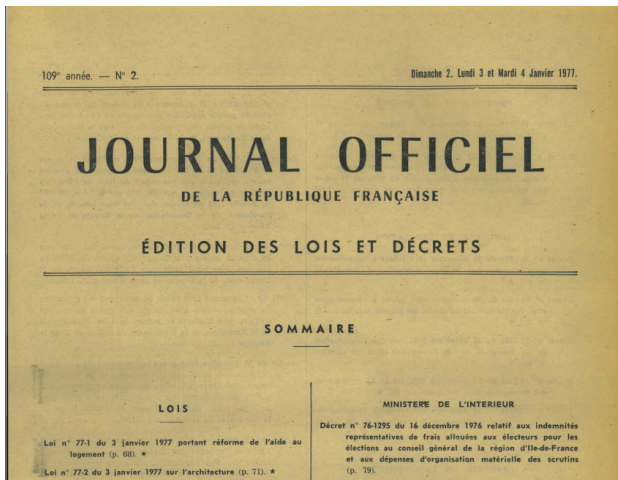
üyelerini değil, aynı zamanda Inventory ve Monuments Historiques (Fransa'nın tarihî anıtlarının restorasyonu ile doğrudan ilgili olan devlet dairesi) kadrosundaki tarihçileri ve Musée d'Orsay, Centre Pompidou ve Institut Français d'Architecture de dâhil olmak üzere 1968'den beri kurulan müze ve arşivlerin mimarlık bölümlerinde küratörleri de içerisinde barındırmaktadır. Alanın genişlemesine, Fransız mimarlık tarihi eğitimindeki bazı ideolojik yarılmaların ortaya çıkarılmasında etkili olan muazzam değişim ve büyüme sancuları da eşlik etmiştir. Bugün, mimarlık okulları ve üniversite fakülteleri ortak doktora programlarını harekete geçirdikçe, mimarlık mirasına verilen önem yeni bir seviyeye ulaşmıştır. Bunda bölgesel ve yerel yönetimlerin adem-i merkezileşmeye devam etmesi ve bütçelerinin önemli oranda artması da elbette etkili olmuştur.

1977-2 Yasası ve Fransa'da Çağdaş Mimarlık Müzelerinin Kurulma Süreci

Bugün Fransa'nın ulusal mimarlık müzesi, tek bir kurum içerisinde bir müze, bir mimarlık merkezi, bir okul, bir uzmanlaşmış kütüphane ve bir arşiv merkezini bir araya getiren Cité de l'architecture et du patrimoine'dır. Bu kurum 1882 yılında musée de sculpture comparée olarak kurulmuş, 1937 yılında musée des monuments français dönüşmüş, 2004 yılında ise Cité'ye dâhil olmuştur. Cité 2004 yılında, endüstriyel veya ticari nitelikte devlet kontrolünde kamu kurumu (EPIC) olarak kurulmuş ve 2007 yılında kamuya açılmıştır. İnternet sitesinde “mimarlık merkezi” olarak betimlenen ve “architectural creation” adıyla varlığını sürdüren departman ise, esasında 1980 yılında kurulmuş olan Institut Français d'Architecture'ün kuruma entegre olmuş hâlidir. Enstitü'nün kurduğu 20. yüzyıl mimarlık arşivi de 2004 yılında kurumun müze departmanına dâhil edilmiştir. Cité'nin eğitim kolunu ise 1887'de kurulmuş olan ve yine 2004'te Cité'ye dâhil edilmiş olan École de Chaillot oluşturmaktadır.

Müze patlamasının olduğu yıllarda Fransa'da ulusal bir mimarlık enstitüsü kurma kararı, mimarlıkla ilgili 3 Temmuz 1977 tarihli 77-2 sayılı kanunun⁹ (Görsel 6) yürürlüğe girmesinin ardından açıklanmıştı. Bu kanunda, mimarlığın kültürün bir ifadesi olduğu ve mimari üretim, yapı kalitesi ve yapının doğal/yapılı çevre ile ilişkisinin kamu yararına olduğu ifade ediliyordu. Bununla birlikte aynı kanunda mimarlık mesleği ve kamuyu destekleyecek

mimarlık/planlama konseyleri ile ilgili düzenlemeler de bulunuyordu. Dolayısıyla Fransa'da 1882 yılına dayanan mimarlık müzesi geleneğinin yanı sıra; mimarlık bilgisinin geliştirilmesi, mimarlık eleştirisi ve tartışmalarının desteklenmesi, mimarlık mirasının korunması ve mimarlığın kültürel alana dâhil edilmesi amacı taşıyan, çağdaş mimarlık müzesi olarak tanımlanabilecek bir mimarlık enstitüsünün kurulması bu politik farkındalık ve yasal düzenlemeye bağlı olarak gerçekleşmişti.



Görsel 6: Resmî gazetede 77-2 no'lu yasanın duyurusu. (URL-4)

⁹ Bkz. <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000522423/>.

Bu noktada bir parantez açıp, 19. yüzyıldan bugüne, Fransa'da mimarlık arşivlerinin bir araya getirilmesi ve korunmasında farklı idari makamlara (belediyeler, *département*'lar) veya direkt devlete ait olan kurumların önemli bir rol üstlendiğine vurgu yapmak gerekir. Cohen (2014, s.149), Fransa'da özellikle ilk koruma önlemlerinin ulusal düzeyde incelenmesi gerektiğine dikkat çeker ve bu doğrultuda Fransız devrimi öncesi mühendislerin veya ilk imparatorlukların varlıklarını örnek gösterir. Aynı şekilde ordu da bu dönemde tarihinin korunmasında önemli bir rol oynamıştır. Du Génie arşivleri veya *Service historique de l'armée*'nin varlıkları yalnızca savaşa dair olan tarihe değil, kent tarihine dair de önemli kaynak oluşturmaktadır. 1837'de *Commission nationale des monuments historiques*'in kurulmasında ise, şehir planlamasının modernize edilmesi ve dönüştürülmesiyle birlikte, tarihî anıtların korunması da kamusal önlemlerin odağında bulunuyordu. Bu yapıların korunması ve restore edilmesine dair belgeler ise, bugün *Ministère de la culture et de la communication*'a bağlı olan *Médiathèque du Patrimoine*'da bulunmaktadır.

Vakıfların bu süreçteki etkisine bir örnek olarak ise, Fransa'daki FRAC (*Fonds Régional d'Art Contemporaine*¹⁰) gösterilebilir. FRAC Center, benzer 22 kurumla birlikte, hükümetin 1982 yılında yürürlüğe koyduğu ve François Mitterand'ın kültür bakanı Jack Lang tarafından yönetilen ademi merkezleşme politikaları kapsamında, 1983'te kurulmuştur. Bu ademi merkezleşme süreci, yerel otoriteleri kentsel planlama, konut ve sağlık sistemleri konusunda yetkilendirmişti. Mitterand, kültürü politikalarının merkez aksı hâline getirmiş, fakat Jack Lang'ın yaklaşımı bunun ötesinde kültür anlayışını inovasyon ve çeşitlilik kavramlarını içerir hâle getirmiştir. Bunun yanı sıra Lang, kültürün demokratikleşmesine ek olarak, bölgesel gelişme ve sosyal bütünleşme fikirlerini yürürlüğe koymuştur. Böylece Fransa'da her bölge, sanatsal üretimi destekleme ve kamusal farkındalığı teşvik etme amacıyla bir vakıfla bahşedilmiştir. Bu teşvik bugün de devam ediyor olmakla birlikte 3 şekilde gerçekleşmektedir: Çağdaş sanat koleksiyonu oluşturma, bölgesel ölçekte bu koleksiyonların dağıtımını gerçekleştirme ve bir izleyici kitlesi geliştirme. Piriou (2017, s.67), müze ve sanat merkezlerinin aksine, FRAC'ların sergileme mekânları olmadığını; sergiler, konferanslar, workshoplar ve başka aktiviteler gerçekleştirerek yerel bölge aracılığıyla çalışan ademi merkezî kurumlar olduğunu belirtir.

Yerel destekle kurulan kurumların en öne çıkan örneği ise 1988 yılında kurulan ve çalışmaları Paris kentine adanmış olan *Pavillon de l'Arsenal*'dir. *Pavillon de l'Arsenal*, Paris'in belediye destekli mimarlık merkezi olarak çalışıyor ve 1993 yılında 8 milyon Frank finansal destek elde ediyordu¹¹. Teknik olarak bağımsız olmakla birlikte, kurumun 90'lı yılların başındaki başkanı Bernard Rocher, aynı zamanda belediye başkan vekili olarak görev yapmaktaydı ve burada çalışan 13 kurumun yarısı da Kent Konseyi tarafından görevlendirilmişti (Coonan,1993, s.65). Bugünlerde Paris'in geçmişi, şimdisi ve geleceğini irdeleyen, 800 metrekarelik bir sergiye ev sahibi yapan kurum, Fransa'daki diğer mimarlık müzeleri, merkezleri ve enstitüleri gibi 1901 tarihli, kâr amacı gütmeyen kurumlar yasasına bağlı olarak çalışmalarını yürütmektedir.

1901 yasası¹², 20.yüzyıl başında kilise ve devletin ayrılmasının dolaysız sonucudur. Bunun öncesinde, kişisel çıkarların devlet çıkarlarının bir karşılık oluşturduğuna inanılıyordu. Fakat yüzyıl dönümünde seçilen liberal hükümetin getirdiği yeni yasa, iki veya daha fazla kişinin bir dernek (*association*), kâr amacı gütmeyen bir kuruluş, bir "Association culturelle" kurmasını mümkün kılmıştı. Buna göre söz konusu kuruluş, bir amaç, misyon ve kuruluşu ortaya çıkaran birkaç kişinin çıkarlarının ötesine giden bir proje açıklamak zorundaydı. Doğası gereği,

¹⁰ Çağdaş Sanat için Bölgesel Vakıflar.

¹¹ 2019 yılında Paris Kentsel Planlama Departmanı açıklamasına göre bu miktar 2.388.000 Euro'dur.

¹² <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006069570/>

kuruluş açıkladığı bu tüzüğe aykırı herhangi bir eylemde bulunamazdı. Bugün de mimarlık müzeleri dâhil birçok kuruluşun işleyişini düzenleyen yasa, aynı zamanda demokrasiyi de bir koşul hâline getirmektedir.

Mimarlık Araştırmalarının Gelişimi

Öte yandan 1970 sonrası mimarlıkta araştırmanın gelişmesinin temel düşüncesi, “mimarlık bilgisinin rekonstrüksiyonu”na dayanıyordu ve aynı zamanda Fransa’nın savaş sonrası konut mimarisinin kaba ve yüzeysel modernizmine karşı açık bir tepkiydi. Bu renovasyon kampanyası ilk aşamada, 1960’ların sonlarında önderlik eden sosyal bilimlerin kavramsal baskınlığı altında gerçekleştirilmiş, kent sosyolojisi ve/ya göstergebilim metodolojileri kullanılmıştı. Sosyoloji, yapıların yalnızca kullanım kalıplarının anlaşılmasının ötesinde, mimarları konut sakinlerinin söylemlerine ve deneyimlerinin örtük modellerine kulak vermeye zorluyordu. Göstergebilim ise, biçimlere ve biçimlerin kültürel etkilerine mantıksal temelli bir yaklaşıma izin veriyordu. Tarih çalışmaları ise, mimarlık disiplininin kavramsal olarak yeniden inşa edilmesinde oldukça büyük önem taşıyordu.

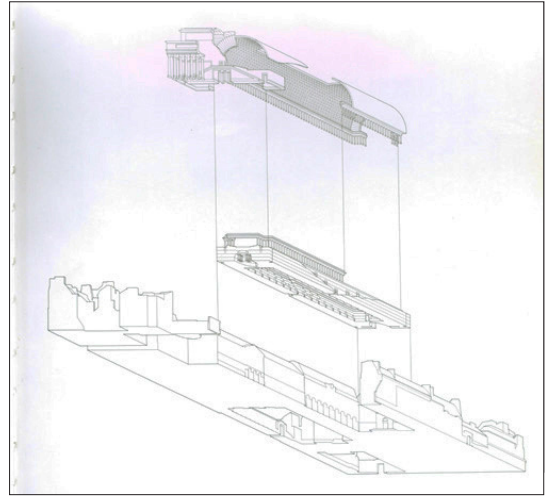
Bu yönde gerçekleştirilen ilk araştırmaların etkileri, yalnızca olgusal üretim açısından değil, aynı zamanda genç entelektüeller ve profesyoneller için kültürel değişimin gerçekleşmesi açısından oldukça önemliydi. Nitekim bu bilme arzusu, yeni bir eğitimci, araştırmacı ve araştırma bilincine sahip tasarımcıların nüfusunda artış yaratmıştı. Bu noktada iki meseleye değinmek gerekiyor. Bunlardan ilki, bu yıllarda meydana gelen yeni kuramsal kültürün uluslararası karakteridir. Bir dizi uluslararası bağlantı olmasaydı, o anda gün ışığına çıkan ve oldukça verimli olan yeni düşünce izleklerinin çoğu imkânsız olurdu. Bu anlamdaki en majör bağlantı ise daha önce de değinilen Alplerin ötesindeki bağlantıydı: İtalya’nın kentsel ve tarihsel teorileri Fransa sahnesi üzerinde oldukça güçlü bir etkiye sahipti. Bu teoriler aslında Fransız geleneğine dayanan teorik temellere sahip olsa da o zamana kadar yerel mimarlar tarafından göz ardı edilmişti.

Üzerinde durulması gereken ikinci mesele ise, mimarlık araştırmalarının (arzu ve yöntemlerini ödünç aldığı) diğer disiplinler ile ilişkilendirildiğinde (bu dönemde) ortaya çıkan yetersizliğidir. Fakat her ne kadar mimarlık araştırmaları büyük ölçüde teori bağlamında diğer disiplinlere bağ(ım)lı kalsa da, profesyonel dünyadaki mimari üretimin niteliği üzerinde etkisi bulunmaktadır, nitekim bu alandaki değişim pratiğin yeniden entelektüelleşmesiyle de çakışmaktadır. Mimarlık üretimi üzerindeki bu olumlu etkilerinden dolayı (veya bunlara rağmen), mimarlık araştırmalarının kuramsal özerkliği konusu hem bilimsel politikalar hem de finansal planlama açısından önemli bir tartışma konusu olmaya uzun yıllar boyunca devam etmiştir.

Cohen’e (1987) göre mimarlık bilgisinin iç yapısıyla ilgili bir temel ayırım yapmak mümkündür: Mimarlık *üzerine* oluşturulan ve mimarlık için oluşturulan bilgi (s. 10). Başka bir deyişle, bu bilgi birikimlerinden birisi, pratiğin ve onun hem sanat hem de teknoloji ile olan ilişkilerinin gözlemlenmesi yoluyla mimarlık eylemi, mimarlık eyleminin iç kuralları ve toplumdaki konumu hakkında düşünme imkânı yaratır. Bu bilgi türünün tarihsel bir boyutu vardır ve mimarlık gelenekleri ile bağlantılıdır. İkinci bilgi birikimi ise, mimarlık alanını oluşturan tasarım süreci veya diğer pratik biçimlerinde sosyalleştirilmiş deneyimin harekete geçirilmesine izin verir. Bu sebeple mimarlık, bu bilgi birikimine tamamen bağlıdır ve mimarlıkta belirli bir geçerliliği bulunan diğer disiplinler için de bir etkileşim alanı sunar. Mimarlık disiplinde kök salmış sorular haricinde oluşan bu etkileşim alanı, Fransa’da “araştırmanın kalesi” sayılan Centre National de la Recherche Scientifique bünyesinde mimarlık ve kentsel tasarım için 1985’te oluşturulan özel bir bölüm ile tasdiklenmiştir.



Mimarlık, bilginin ve bunun yanı sıra gerçekliğin de bir dönüşüm süreci olarak ele alındığında, sırtını zorunlu olarak kendi alanı dışındaki kavramsal örüntülere dayamak zorundadır, ancak aynı zamanda bu örüntüleri kendi özgün yollarıyla ifade ettiğini de belirtmek gerekir. Mimarlık araştırmaları için (veya mimarlık araştırmaları tarafından) kullanılan artzamanlı (tarihsel) veya eşzamanlı metotların, uygulama alanı dışında ayırt edici bir özelliği bulunmamaktadır. Bununla birlikte, özellikle mimarlık tarihi araştırmalarının son 30 yılda meşruiyet kazandığı bir araştırma alanı ve biçimi söz konusudur. Bu, Auguste Choisy geleneğinde var olan tarihsel analiz için yeni bir temel oluşturulması ile gerçekleşmiştir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonunda Choisy, yeni bir temsil tarzını, ters yüz edilmiş aksonometriyi icat ederek mimarlık tarihi için yeni bir bakış açısı yaratmaya çalışmıştı. Bu yaklaşım, teknik çizim alanından ödünç alınmıştı ve antik çağlardan Rönesans'a kadar mimarlığın konstrüktif strüktürünü açıklamasına imkân vermişti. Bruno Fortier yönetiminde Institut Francais d'Architecture'de üretilmiş olan *Kentsel Form Atlası*, benzer bir yaklaşımın heyecan verici bir örneğidir (Görsel 7).



Görsel 7: “La Bibliothèque royale de Boullée”, aksonometrik perspektif. (Kaynak: Fortier, B. (1989). *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*, Liège, Éditions Mardaga, s. 127).

Bir Araştırma Alanı Olarak Institut Francais d'Architecture

Fortier çalışmasında, Haussmann'ın Vasserot hanedanı tarafından Napolyon döneminde ve sonrasında kurulan kadastro araştırmasını kullanan çalışmalarının öncesindeki Fransız başkentinin kentsel formunun kapsamlı bir yeniden üretimini amaçlıyordu. Nollı benzeri temsillerden çok daha fazlasının, özel alanların da görülebildiği küresel 1/500 kat planını yeniden inşasını, bir dizi analiz izliyordu. Bunun üzerine tren istasyonları, hastaneler, ofis binaları gibi Paris'in en büyük binalarının mekânsal karmaşıklığı ve yapısı üzerinde mimar, Choisy'nin bazı görsel tekniklerini kullanıyordu.

Bruno Fortier, bu çalışması ile bağlantılı olarak bir de sergi düzenlemişti. “*La métropole imaginaire, un Atlas de Paris*” sergisi, Kasım 1989 – Şubat 1990 tarihleri arasında, bu sıralarda Hôtel de Brancas'ta bulunan IFA'da gerçekleştirilmişti (Cappellari, 2016, s.133). Adından da anlaşılacağı üzere Paris kentinin formlarının yeni bir atlasını içeren sergi, Fransa'da 20. yüzyılda gerçekleştirilen, kentin ve mimarlığının tarihine sunduğu bakış açısı bağlamında ilk mimarlık tarihi sergilerinden biriydi. Bu sergi, önemli teorik içeriği ve kentin özgün temsili sebebiyle hızlıca bir nirengi noktası hâline gelmişti. Atlas, birçok araştırma ekibinin katkıda bulunduğu, aşama aşama gerçekleşen ve gelişimi neredeyse 10 yıl süren, karmaşık bir söylemin detaylandırılmasına tanıklık etmişti.

Sergiden önceki 20 yıl ise, *Atlas of Paris*'i anlamak için özellikle önem taşımaktadır, nitekim kente dair söylemlerin üretilmeye başlandığı yıllar bu yıllardır. 1980'li yılların başlarından itibaren Paris kenti, kentsel form, mimarlık ve bunların dönüşümünde bir özne hâline gelmişti. Kente karşı artan bu ilgi ise, dönemin uygun entelektüel ve bilimsel bağlamından kaynaklanmaktaydı: Nitekim kentsel araştırmalar, 1960'lar ve 70'lerden itibaren Avrupa'da verimli bir zemin bul-

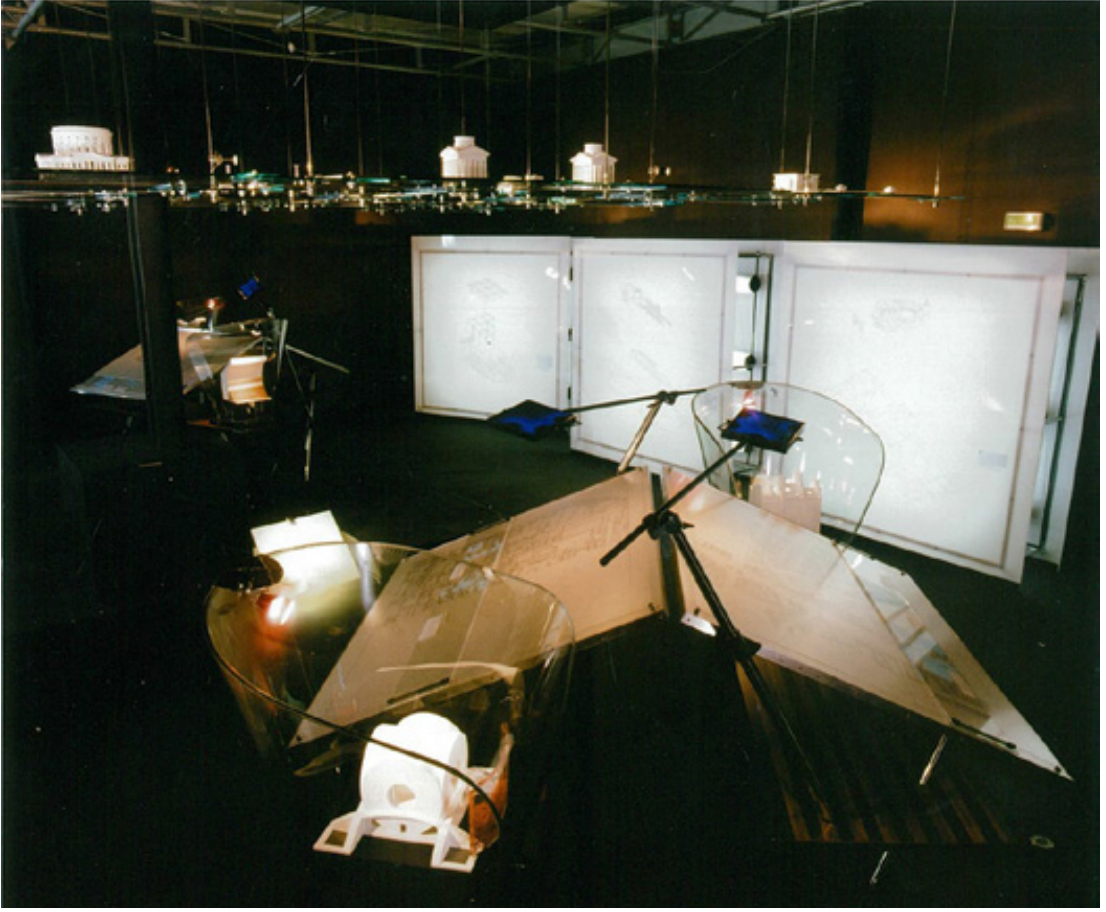
muştı. Bu dönemde morfotipolojik çalışmaların öncülü olarak ise, Venedik (Muratori, 1960) ve Roma (Muratori, 1963) üzerine Venedik mimarlık okulunda Saverio Muratori ve diğer araştırma ortakları tarafından gerçekleştirilen araştırmalar örnek gösterilebilir. Öte yandan Fransa’da, bu türden çalışmalar Philippe Panerai, Jean Castex, Bernard Huet, Antoine Grumbach, Pierre Pinon ve Françoise Boudon gibi mimarlar tarafından geliştirilmiştir. Örneğin Boudon, Chastel, Couzy ve Hamon’un (1977) Halles de Paris üzerine gerçekleştirdikleri ve 1977 yılında yayımlanan çalışma, Paris kentsel formu üzerine geliştirilen ilk araştırmalardan birisi arasında yer almaktadır. Bu çalışma, sonraki yıllarda gelişecek olan kent tarihi ve analizi araştırmalarına dair bir Fransız geleneğinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Bruno Fortier’nin Paris kentine dair bu bağlamdaki çalışması, 1981 yılında “Paris comme forme urbaine, Laboratoire inter UPA d’Études urbaines, 1981-1982” isimli, farklı mimarlık eğitimi birimleri (Unités pédagogiques d’architecture, UPA veya UP) ve IFA iş birliğinde organize edilen seminerde başlamıştı. Bu dönemde, Fortier IFA’da proje müdürü olarak çalışıyor ve dikkatini özellikle kentsel ve mimari meselelere veriyordu. Mimar bu semineri, mimarlık okullarından seçilmiş öğrenciler ile çalışan, farklı mimarlık eğitimi birimlerinden gelen eğitimcilerle birlikte ve kolektif bir kentsel teori geliştirme amacıyla yönetiyordu. 1983 yılına gelindiğinde ise, araştırmanın ilk aşaması, bir sergiyle sonuçlanmıştı: IFA’da organize edilen, “*Paris comme forme urbaine, un atlas de travaux*”. Bu serginin açılışı, bilimsel topluluk için önemli bir andı (Cappellari, 2016, s.136), nitekim IFA’yı temsil eden Bruno Fortier ile mimarlık okulları arasındaki iş birliği sona eriyordu. Dahası, seminerin temelini dayandığı ilgi alanları çakışmaları sınırlarına ulaşmış ve projelerle bağlantılı pratikler IFA’nın arzuladığı derinlemesine analizlerden daha çok önem kazanmaya başlamıştı. Fakat görevin ölçeği, mimarı kenti bütünüyle ele almaktan ziyade, seçici bir yaklaşımla ele almaya ve bu derinlemesine araştırma için maddi kaynak aramaya zorluyordu. Bunun sonucunda Fortier, Kültür Bakanlığı, Konut ve Şehir Planlama Bakanlığı gibi çeşitli bakanlıklarla gerçekleştirdiği sözleşmelerden yararlanmış ve çalışma alanları seçimi bu sözleşmeler ile bağlantılı olarak gerçekleşmişti.

Bugün “Centre d’archives d’architecture du xxe siècle”da saklanan çizimler, homojen ve uyumlu biçimde ele alınan çeşitli planimetrik ve aksonometrik düzeyde plan ve şemalardan oluşmaktadır. Bu siyah beyaz çizimler bilgi açısından detaylandırılmış ve biçim açısından incelikli biçimde ele alınmıştır. Bunun sebebi, IFA’nın Fortier’den “*l’Atlas de Paris*” üzerine gerçekleştirdiği çalışması için bir sergi hazırlamasını istemesidir. Nitekim çalışmayı gerçekleştiren mimarların bu doğrultuda ana hedefi, grafik karakteristikleri iki amaç doğrultusunda şekillenen çizimler üretmektir: Sergi mekânında açık ve anlaşılabilir olmaları, fakat aynı zamanda bir kitabın sayfalarında da yeniden üretilebilir olmaları büyük önem taşımaktaydı.

Sonunda sergi, 1989 yılında *La métropole imaginaire, un Atlas de Paris* (Fortier, 1989) isimli kitap ile paralel olarak gerçekleşmiştir. Sergi tasarımını Fortier üstlenmiş, ona Grumbach ve skenografi için İtalyan mimar Italo Rota eşlik etmiştir. Bu doğrultuda kitapta yayımlanan 20 çalışma alanından 9’u, 3 farklı odada temsil edilmiştir. Sergi mekânı, bir mimarın atölyesi olarak ele alınmış, skenografisi ise çeşitli medyalar (çizimler, planlar, aksonometrik perspektifler ve sergi için üretilmiş maketler) ve sofistike mobilyalar aracılığıyla oluşturulmuştur (Görsel 8). Hem sergide hem de kitapta Fortier Paris’i çeşitli fragmanlar aracılığıyla yansıtmıştır: Paris kimi zaman bir dizi mahalle, kimi zaman yapı, kimi zaman ise kentsel formdan oluşmaktadır. Sergide maketler özellikle büyük önem taşımaktadır, çünkü uzmanların ötesinde daha geniş bir kamuya ulaşma imkânı sunmaktadırlar.





Görsel 8: Bruno Fortier kişisel arşivi (Kaynak: Cappellari, 2016.)

Atlas'ı daha geniş bir kitleye ulaştırmak amacıyla hazırlanan sergi, mimarlık sergilerinin karakteristik sunum rolünün ötesine geçen bir etkinlik hâline gelmiştir. Bir araştırma sürecinin sonunda Fortier, sergiyi yeni bir söylem yaratmak için kullanmıştır: Mimarın kullandığı temsil biçimleri, bir yayında olduğu gibi yalnızca birer kent teorisi, kent formlarının doğuşu ve dönüşümünün ifadesi değildir. Çeşitli teknikler, tarih yazımı ve mimari estetik arasında bir diyalog oluşturulmuş, çizimler ve maketler kendi aralarında iletişim kurarak *Atlas*'ın söyleminin de ötesine geçen bir dil ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra "Atlas", kentsel tarihin detaylandırılmasına yeni bir veri türü ekleme olasılığını da meydana getirmiştir.

Araştırma ve eğitim arakesitinde bulunan, hatta araştırma yöntemlerini ve sonuçlarını profesyonellere ulaştırmak için başarılı bir "medya" görevi gören, "okul olmayan mimarlık kurumları" olarak mimarlık müzelerinin önemine bu noktada tekrar değinmek gerekir. Nitekim araştırma "için" eğitimin yanı sıra, günümüzde araştırma "yoluyla" eğitimin önemi yıllar içerisinde şekillenen bu sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. Mimarların akademinin kapısından çıktıktan sonraki dönemde, sürekli eğitim çerçevesinde yalnızca teknik veya yasal güncelleme gibi "nesnel" konularda değil, aynı zamanda teori veya eleştiri gibi alanlarda da güncel olana ulaşma olanaklarının olması elzemdir. Akademik kurumlar olarak mimarlık okullarında ise, entelektüel ve kurumsal özerkliğin eksikliği gibi birtakım çözül(e)memiş sorunlar, bu olanakların ve mimarlık araştırmalarının önünde önemli bir engeldir.

Çağdaş Mimarlık Müzesi ve Eğitim

Bugün müzeoloji alanında gerçekleştirilen çalışmalar, özellikle geleneksel tarih müzelerinin “hafıza mekânlarına” dönüşmesiyle birlikte, biriktirme ve sergileme pratiklerinde meydana gelen yön değiştirmelerin üzerine yoğunlaşmış durumda. Birçok yeni müze, fonksiyonlarını toplumla ilişkili hafıza mekânları olarak yeniden tanımlayarak hafıza, yer ve topluma dair otoriter söylemlerin aksine; bu olguların pratik odaklı, yatay yaklaşımlarına dair bir örnek oluşturmaktalar (Andermann ve Arnold-de Simone, 2012, s.7). Fakat çağdaş mimarlık müzesi için, “hatırlamak yeterli değildir”¹³. Müzenin hafıza ve tarih yazımı ile kurduğu ilişki elbette bu kurumlarda da göz ardı edilemez, fakat koleksiyonların ve arşiv belgelerinin tek odak olduğu yaklaşım artık miadını doldurmuş görünüyor. Çağdaş mimarlık müzesinde arşiv nesnesi ile sergi için üretilmiş yeni nesnelere, tarih yazımı ile güncel tartışmalar, eski ve yeni bir araya getirilerek mimarlık kültürü için deneysel bir ortam yaratılıyor. Bu deneysel ortam ise, Fransa örneğinde mimarlık eğitimi kapsamında karşılık buluyor. Çağdaş mimarlık müzesi, yalnızca geleceğin geçmişinde hangi mimarlık nesnesinin yer alacağına dair söz söylemiyor, aynı zamanda toplum ile mimarlığın dünü, bugünü ve yarını arasında ilişki kuruyor.

Bu noktada mimarlık disiplini ve mimarlık kültürünün özgün karakterine tekrar değinmek gerekebilir. Mimarlık kültüründen söz ederken, diğer meslekler, disiplinler veya altkültürler ile benzerliklerinden yola çıkarak, onu bir nevi kapsayıcı (belki küresel) bir kültürün parçası olarak ele almak mümkün. Öte yandan bu çalışma kapsamında asıl üzerinde durulması gereken, mimarlık kültürünün karmaşık bir olgu olarak sahip olduğu farklılıklardır. Bu farklılıklar, mimarlığın disiplinler doğası, bilgisi ve eğitimi ile ilgili süregelen tartışmaların kökenini oluşturmaktadır. Mimarlık kültürüne dair bir tanımlamanın zorluğunu da yine aynı özellikler yaratmaktadır: Her şeyden önce mimarlık, onu düzenleyen kurumlar aracılığıyla sosyal, ekonomik ve politik açıdan çeşitli şekillerde kodlanmış ve sınırlandırılmıştır. Çok yönlü yapısına rağmen mimarlık, (her biri kendi özel eğitimine sahip olan) diğer mesleki deneyim alanlarından ve (her biri kendi teorilerine ve kendi kültürüne sahip olan) diğer akademik konulardan ayrı olarak tanımlanır. Aslında görünen o ki, mimarlığı zayıf gösteren şey de tam olarak bu disiplinler ayırma girişimidir. Mimarlığın yöntemlerini bulmak için diğer alanlara uzanması (bu mühendislik, sanat tarihi, sosyoloji veya felsefe olabilir), disiplinler bütünlüğüne dair sorgulanmasına sebep olmaktadır. Fakat mimarlığın gücü de aslında tam da bu noktada, beşerî bilimler, sanat ve bilim arasında kurduğu köprüde ve akademik arayışları ile pratikteki öğrenme biçiminde yatmaktadır. Troiani, Ewing ve Periton (2013, s.9), bu durumun bir inter-, trans-, süperdisiplinerliği ve hatta disiplinsizliği ve karşı-disiplinerliği de içerdiğini ifade etmektedirler. Dolayısıyla çağdaş mimarlık müzelerinin eğitim ile kurduğu özgün ilişki, sınırların bilinçli ve sürekli olarak aşılması ile birleştirilmesini; disiplinler arası kavrayış ve ilişkilerin kurulmasını; tanımlar, kapsamalar, yöntemler, pratikler ve sorumluluklar arasında uzlaşma sağlanması için bir aracı olma durumunu beraberinde getirir. Bu kurumların “mimarlığı okulsuzlaştırmak” konusunda ortaya koydukları başarının sebebi de budur.

Peki müze ile okulun farkı nedir? Mimarlığa dair farkındalığı, toplumun *mimari okuryazarlığını* arttırmak için hangi yöntemlerin uygulanması gerekir? Kamuoyu ile iletişim nasıl sağlanabilir? Okullar, sık sık statükonun araçları olarak eleştirilmişlerdir. Okulları değişimin araçları hâline getirme girişimleri dirençle karşılaştıkça, kendini reforma adanmış olan kişiler dikkatlerini genellikle diğer kültürel kurumlara çevirerek, okulları statik işlevleri ile baş başa bırakmışlardır.

¹³ Bkz: Maxxi'nin 2013/14 tarihli sergisi, “Remembering is not Enough”.



Aynı zamanda müzeler, değişimin araçları olarak kabul edilmeye ve okullara “karşı” olarak kurulmaya devam edilmiştir. Öyleyse müzeler, sanayileşmeyi destekleyen bir okul sistemine, gitgide daha soyut hâle gelen bir topluma, “anlam”ı yitirmiş bir dünyaya karşı bir panzehir olabilir mi?

Statükoya gömülü kalmış okul, dönüşen topluma ve üretim biçimlerine cevap verme konusunda yetersiz kalmıştır. Müze ise yeni görsel – işitsel (ve bugün hatta sanal gerçekliğe dayalı) medya araçlarını kullanarak, ziyaretçileri katılımcı, yazar ve hatta yaratıcı hâline getirerek, bir karşılıklı etkileşim mekânına dönüşmüşlerdir. Geniş bir kitleye ulaşmayı arzulayan küratörler ve diğer müze çalışanları, karmaşık ileti ve söylemleri metinler, grafikler ve medya araçları ile basit bir dile tercüme etmeye çalışmaktadırlar. Aslında müzenin boş zamana katkıda bulunması dileği ile eğitim arzusu birbiriyle paralel olarak gelişmiştir.

Yukarıda bahsi geçen, kamuya ulaşmak için kullanılan tüm yöntem ve etkinlikler ve hatta daha fazlası, mimarlık kültürünün üst kurumları olarak çalışan çağdaş mimarlık müzeleri tarafından da kullanılmaktadır. Çağdaş müze, farklı topluluklar ile iletişim kurmaya hazır, ziyaretçileri günlük aktivitelerinin bir parçası hâline getirmeyi amacı taşıyan bir buluşma ve etkileşim mekânıdır. Ancak ve ancak ziyaretçilerin dolaysız olarak dâhil edilebilmesiyle birlikte ve ortak anlamların inşa edilmesi mümkün kılınarak toplumda gerçekleşen değişimleri yakalamak mümkün olabilir. Bununla birlikte müze, kolektif değerlerin üretilmesine de katkıda bulunur, fakat bu fikirlerin ve değerlerin yaratılması her şeyden önce müzenin kültür ve eğitim stratejilerine bağlıdır.

Müze ve eğitim dediğimizde, aslında bu rolün oldukça karmaşık olduğunu belirtmemiz gerekir. Bireylerin öğrenme stratejileri ile kurumların ve koleksiyonların eğitim potansiyellerine odaklanması, tüm bunların ise müzelerin üstlendiği sosyal ve kültürel rollerin bilgisi içerisine yerleştirilmesi söz konusudur. Bu noktada Henry Giroux’un (1992) tanımladığı “eleştirel pedagoji” kavramı, müzelerin kültürel organizasyonlar ve eğitim kimlikleri arasındaki ilişkiyi kurmaya yardımcı olabilir. Eileen Hooper Greenhill (1999), bu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Eleştirel pedagoji, öğrencilerin anlamı nasıl inşa ettikleri, bu anlamın kategorileri ve öğrencilerin bu karşılaşmalara yansıttığı inanç ve değerler üzerine odaklanır. Eleştirel pedagoji insanların anlamlarla kurduğu ilişkinin onlarla karşılaşıp kabul etmesinden ziyade, onları “yazmak” olduğunun farkındadır. (...) Bilginin her zaman iktidar, dil, imge, sosyal ilişkiler ve etik ile ilişkili olduğunu hatırlatır. (s. 22)

Bunun yanı sıra bugün, müze ziyaretçilerinin müze nesnelere ile edindiği en önemli anlayışların bir kısmının, diğer insanlarla kurduğu, “rehberli ama rehberin bilgisiyle sınırlı olmayan diyaloglardan edindiği” (Burnham ve Kai-Kee, 2020, s.28) kabul edilmektedir. Müze nesnesiyle ilgili herhangi bir bilgi hazır olarak verilmeden, “ortak bir bakma, görme, düşünme, hissetme ve konuşma deneyimi için gereken koşullar” (Burnham ve Kai-Kee, 2020, s.28) yaratılmaya çalışılmaktadır. Her ne kadar artık müze mutlak bir gerçeğin taşıyıcısı olarak algılanmasa da, hâlâ tartışılmayacak bilginin korunduğu bir mekân olarak kabul edilmeye devam etmektedir. Dolayısıyla farklı yaş grupları ve topluluklar ile çalışmak, bu gücü farklı araç ve iletilerle uzlaşarak paylaşmak anlamına gelir. Bu yaklaşım, eleştirel farkındalığı yaratmaya doğru önemli bir adımdır ve çağdaş mimarlık müzelerinin de hedefleri arasında bulunmaktadır.

Bir Açık Kaynak Olarak Kent: Pavillon d’Arsenal

Buna iyi bir örnek ise, bugün yıllık ziyaretçi sayısı 200 bini bulan, önünden geçenleri içeriye davet eden bir cepheye sahip olan (Görsel 9) ve ücretsiz giriş imkânı sunan Pavillon d’Arsenal’dır.



Pavillon kurulduğu günden bugüne, Paris kentine dair arşivleri erişilebilir kılmakla kalmamış, çeşitli sergi ve konferanslarla bu arşivleri kamuya ulaştırmış, okullarla iş birliği yaparak çeşitli (kurum içi ve kent ölçeğinde) turlar ve workshop'lar düzenlemiş, internet sitesi üzerinden "Arsenal TV" adı altında çalışmalarını ile ilgili onlarca video paylaşmış ve 2020 Covid-19 pandemisi ile birlikte "#architecturealamaison" etiketi altında mimarlık, kent ve tasarıma dair tartışmaları evlere kadar taşımıştır.



Görsel 9: Pavillon d'Arsenal. (URL-7)

Kurumun son 10 yıldır en çok dikkat çeken çalışması ise şüphesiz, küratörlüğünü Philippe Simon ve Jeanine Galiano'nun üstlendiği, "Paris la métropole et ses projets" isimli sürekli sergidir. Paris kentinin tarihine ve geleceğine adanmış, 800 m² alana yayılmış olan bu sergi, 1000'i aşkın arşiv belgesi, fotoğraf, harita, plan, video ve Google ile JCDecaux ortaklığında geliştirilmiş 40 m²'lik bir dijital model (Görsel 10) içermektedir. Temeli Google Earth yazılımına dayanan "Paris, Métropole 2020" modeli, ziyaretçilerine interaktif bir deneyimle birlikte, metropolü özgür veya tematik navigasyon aracılığıyla tüm ölçeklerinde keşfetme imkânı sunmaktadır. Düzenli olarak güncellenmek üzere tasarlanmış bu dijital model, kenti oluşturan aktörleri ve üretimlerini, ortak bir ortamda bir araya getiren katılımcı bir araçtır.

"Paris, la métropole et ses projets", aynı zamanda bölgenin kökenlerinin izini süren ve büyükşehir alanını oluşturan belediyelerin ortak tarihini açıklayan bir zaman çizelgesidir. Bu çizelge sayesinde kent sakinleri, bölgenin bildiğimiz şekliyle nasıl oluştuğunu anlayabilmektedirler. Sergi, metropolün tarım, süsleme veya yol ihtiyaçları tarafından nasıl şekillendirildiğini ve daha sonra demografik, teknolojik, ekonomik ve politik etkiler altında ortaya çıkan bir kentsel planlama sürecinde nasıl dönüştürüldüğünü gösteren bir dizi nirengi noktası etrafında inşa edilmiştir. Paris'in Kentsel Planlama ve Mimarlıktan sorumlu Birinci Belediye Başkan Yardımcısı ve Pavillon de l'Arsenal Başkanı Anne Hidalgo (2011), sergiye paralel olarak ortaklaşa üretilen yayının



Görsel 10: “Paris, Métropole 2020” modeli. (URL-8)

önsözünde, bugün neler olduğu ve gelecek için neler planlandığı hakkında bir fikir sunulduğu, bu geleceğin “her gün, tüm boyutlardaki projelerin tartışıldığı, fikir alışverişinde bulunulduğu ve yerel sakinler ile kenti yaşayan bir varlık yapan herkesle paylaşıldığı” nitelikte olacağını ifade etmektedir. Ana serginin yanı sıra, Pavillon de l’Arsenal Paris Kenti Eğitim Departmanı ile iş birliği çerçevesinde çocuklara yönelik workshop’lar ve Les Promenades Urbain ortaklığında rehberli yürüyüş turları da düzenlenmektedir. Temsil biçimleri, destekleri ve yaklaşımları bakımından çeşitlilik gösteren “Paris, la métropole et ses projets”, tüm kamuya, profesyonellere ve amatörler, yetişkinlere ve genç katılımcıya, ulusal ve uluslararası ziyaretçilere ve tabii ki, metropolde yaşayan tüm sakinlere ulaşmayı hedeflemektedir.

Kurumun yalnızca sürekli sergisini değil, tüm eylem planının ana izleğini farklı katılımcı kitlelerine ulaştırmak üzerine kurduğunu, aktivite raporları aracılığıyla gözlemlemek mümkün¹⁴. Mimarlık alanı dışındaki kurumlarla gerçekleştirilen çeşitli iş birlikleri, mimarlık öğrencilerine yönelik özel turlar, uzmanları bir araya getirmeye yönelik etkinlikler ve elbette çocuklar için düzenlenen atölyeler, bu izleğin bir kısmını oluşturuyor. Dolayısıyla Pavillon’un bir kültürel kurum olarak, aslında bir açık kaynak olan kent ve mimarlığını, iş birliği ve danışmanlığa dayalı çeşitli organizasyonlar ile farklı toplulukları harekete geçirdiğini, farklı anlamlar ve demokratik olasılıklar inşa etme olanağı yarattığını söyleyebiliriz.

Kurum Paris kentini oluşturduğu dijital model aracılığıyla bir açık kaynak hâline getirmekle kalmamış, aynı zamanda modeli gelecek değişim ve dönüşümleri yansıtacak şekilde kurgulamış, sonrasında kendi yarattığı anlamları empoze etmekten ziyade bir adım geri çekilerek ziyaretçilerini harekete geçirmeyi başarmıştır. Sürekli serginin yanı sıra, farklı topluluklara ulaşmak amacıyla farklı yöntemler, araçlar ve yol haritaları kullanılmıştır. Sıradan insanın uzmanın, çocuğun yetişkinin dünyasına uyum sağlaması beklentisine girilmeden kurumun çatısı altında veya dışında farklı dünyalar yaratılmış, sonrasında bu dünyaların ortak bir eğitim ağı içerisinde bir araya gelmesi mümkün kılınmıştır.

¹⁴ 2013-2020 arasındaki raporlara, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/le-pavillon-de-larsenal/11207-conseil-dadministration-assemblee-generale.html> adresinden ulaşılabilir.

Sonuç yerine

Ivan Illich (1995) insanlara gerçekten kapılarını açmış olan bir kentte, “şu an depolara ve laboratuvarlara kapanmış olan eğitim materyallerinin, bağımsız olarak yönetilen vitrin depolara yayılabileceği”ni ve çocuklar ile yetişkinlerin bu yerleri “çiğnenme” tehlikesi olmadan ziyaret edebileceğini belirtir (s. 84). Çağdaş mimarlık müzeleri Fransa’da, okulun alanları dışında mimarlık kültürüne dair bir eğitim ağı oluşturmuşlar, uzmanların mimarlık ve mekâna dair bilgilerini paylaşabilecekleri bir alan sağlamışlardır. Bunun yanı sıra kamuya yapılı çevreyi keşfetme ve geliştirme süreçlerine dâhil olma imkânı sağlayacak araç, personel ve bilgi de dâhil olmak üzere çeşitli kaynakları ulaşılabilir kılmışlardır. Dolayısıyla bu kurumlar, Illich’in okulsuzlaştırma teorisinde önerdiği 4 yaklaşımı da sağlamışlardır: Eğitim nesnelere dair danışmanlık hizmeti, beceri alışverişi, iş birliğine dayalı öğrenme ve rastlantısal öğrenmeye dair rehberlik.

1971’de Illich, *Deschooling Society*’deki fikrinin okulları ortadan kaldırmak değil, daha ziyade okulu özgürleştirmek ve “kontrolü sosyal olarak örgütlenmiş taban hareketine taşımak” olduğunu açıklamıştı (Bruno Jofré ve Zalívar, 2012, s.577). Illich, öğretme ve öğrenmenin sekülerleşmesini, başkalarını eğitmeye “izni olan” kişilerin çeşitlenmesini ve eğitim fırsatlarını çoğaltmayı istemişti. Mimarlık müzelerinin disiplinlerarası karakteri, güncel eğitim teorileri ve pratikleri ile bağlantıları ve politik alanlarla kurdukları köprüler, bu anlamda başarıya ulaşmaları için şüphesiz bir önkoşul oluşturuyor. Bunun yanı sıra bu kurumların sanatçılardan mimarlara, planlamacılar eğitimcilerle geniş bir pratisyen ağını kendi etkinlik alanına dâhil etmesi, hem mimarlık kültürünün zenginleşmesini hem de eğitiminin daha etkili bir biçimde gerçekleşmesini sağlıyor. “Mimarlığı okulsuzlaştırmak”, yalnızca mimarlığın demokratikleştirmiyor, aynı zamanda sıradan insana “la ville a nous” [Kent bizim] motivasyonunu sağlayarak yapılı çevreyi zenginleştirme için de fırsat tanıyor.

Öte yandan bugün, dünya çeşitli sosyokültürel ve politik meselelerin yanı sıra “müze” tanımına dair de bir kriz deneyimlemektedir. Bugün ICOM tarafından geçerli kabul edilen güncel müze tanımı, 2007 yılında Viyana’da gerçekleşen genel kurulda ortaya çıkan müze tanımıdır ve bir müzenin somut ve soyut mirası eğitim, araştırma ve eğlence amacıyla edinen, koruyan, araştıran, aktaran ve sergileyen, toplum hizmetinde, kamuya açık ve kâr amacı gütmeyen bir kurum olduğuna vurgu yapar. Bu tanım, aslında köklü değişikliklerin talep edildiği 1970 yılındaki tanımla önemli ölçüde örtüşmektedir. Fakat tanımın güncellenmesi ile ilgili artan talepler doğrultusunda 2020 yılı başında ICOM içerisinde bir konsey kurulmuş, bu konseyin gelen öneriler doğrultusunda oluşturarak ortaya koyduğu yeni tanım büyük çoğunluk tarafından reddedilmiştir.

Bu yeni tanıma göre bir önceki tanıma ek olarak, müzelerin demokratikleştiriciliği, kapsayıcılığı ve çoksesliliğine vurgu yapılmıştır. Bununla birlikte müzelerin eleştirel diyalog kurma ve sosyal adalet rolü üzerinde durulmuş, mevcut çatışma ve zorlukları tanıma ve bunların üzerinde durma gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Bir önceki tanımın toplum hizmeti, kâr amacı gütmeme, kültürel mirasın korunması gibi odakları da içeren tanıma reddeden delegeler, yeni eklenen değerlerin fazla politik ve ideolojik olduğunu savunmuşlardır. ICOM’daki yeni müze tanımı kargaşasının sonucunda, ICOM başkanı Suay Aksoy ve komite başkanı Jette Sandahl görevlerinden çekilmişlerdir.

Bu kriz, mimarlık kültürü gibi müze kültürünün de 50 sene önce tohumları atılan dönüşümünü henüz tamamlayamadığını, kültürel sistem içerisinde bulunan çeşitli bileşenler arasındaki çatışmaların sosyokültürel düzeyde etkilerini devam ettirdiğini göstermektedir. Dolayısıyla çağ-



daş mimarlık müzeleri, hem disiplinler kültür hem de kurumsal kültür içerisindeki dönüşümlerde pozisyon almak durumundadırlar. Bununla birlikte, kapsayıcı bir “müze tanımı”nın bugün aslında mümkün olmadığı daha da görünür hâle gelmektedir.

Son 50 yılda yaşanan kırılmalar ve müzeciliğe dâhil olan çok sayıda yeni kültürel alanın her birisi, içerdiği değişkenler ve ilişkiler doğrultusunda kendi özgün müze tanımına ihtiyaç duymaktadır. Belki biraz da bu yüzden sınırlar gittikçe belirsizleşmekte, mimarlığın bin bir hâle bürünebildiği bu kültürel ortamda alanın nerede başladığı ve nerede bittiğine dair karışıklıklar yaşanmakta, “mimarlık”sız mimarlık sergileri, “mimarlık”sız mimarlık araştırmaları mümkün hâle gelmektedir. Öyleyse belki de hata, bir kurum olarak “müze”yi tanımlamaya çalışmaktadır. Artık kurumlar bildiğimiz şekilleriyle çözünmekte, (özellikle pandemi deneyimiyle birlikte) biçim değiştirmeye ve yerden bağımsız çalışmaya uygun hâle gelmekte, kimliklerini tekrar tekrar yeniden kurmakta, dolayısıyla tanımlarını da sürekli olarak yeniden üretmektedirler.

Kaynaklar

S. Andermann, J. and Arnold-de Simine, S. (2012). Introduction: memory, community and new museum. *Theory, Culture & Society*, 29 (1), pp. 3-13.

Baeker, G. (2005). Back to the future: the colloquium in context: the democratization of culture and cultural democracy. C. Andrew, M. Gattinger, M.S. Jeannotte and W. Straw (Eds.), In *Accounting for culture: thinking through cultural citizenship* (pp. 279-286). Ottawa: University of Ottawa Press.

Bergdoll, B. and Thomine, A. (2002). Teaching architectural history in France: a shifting institutional landscape. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(4), pp. 509-518.

Boudon, F., Chastel, A., Couzy, H. and Hamon, F. (1977). *Système de l'architecture urbaine. le quartier des halles à Paris*, 2 vol., Paris: C.N.R.S..

Bruno- Jofré, R. and Zaldívar, J.I. (2012). Ivan Illich's late critique of deschooling society: 'I was largely barking up the wrong tree' *Educational Theory*, 62(5), pp. 573-592. doi:10.1111/j.1741-5446.2012.00464.x.

Burnham, R. ve Kai-Kee, E. (2020). *Müze dersleri: yorum ve deneyim* (A. Onocak, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Cappellari, N. (2016). La métropole imaginaire, un Atlas de Paris : entre création et exposition. dans Éléonore Marantz (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture: L'architecture en discours*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 29 septembre 2016, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, pp. 133-144.

Cohen, J-L. (1987). The emergence of architectural research in France. *Journal of Architectural Education*, 40(2), pp. 10-11.

Cohen, J-L. (2014). Die architekturensammlungen in Frankreich. Andres Lepik (Ed.), In *Show & Tell: Architektur Sammeln* (pp.148-171). Otsfildern: Berlin.

Coonan, R. (1993). Architecture centres: Pavillon de L'Arsenal, Frankfurt. *Architectural Review*, (1154), pp. 65-66.

Doğrusöz, U. (2018). 50 yıl sonra Fransa'da 68 Mayıs'ı ve mimarlık eğitim reformundaki rolü. *Mimarlık*, (401), ss. 16-24.

Draper, J. (2000). The ecole des Beaux-Arts and the architectural profession in the United States: the case of John Galen Howard. S. Kostof (Ed.), In *The architect: chapters in the history of the profession*. (pp. 209-237). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.



Fleury, L. (2014). *Sociology of culture and cultural practices: the transformative power of institutions*. Maryland: Lexington Books.

Fortier, B. (1989). *La métropole imaginaire: un atlas de Paris*. Liège: Mardaga

Giroux, H. (1992). *Border crossings: cultural workers and the politics of education*. New York: Routledge.

Hidalgo, A. (2011). Paris, la métropole et ses projets. 11.05.2022 tarihinden <https://www.apur.org/fr/nos-travaux/paris-metropole-projets> adresinden edinilmiştir.

Hooper Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.

Hooper Greenhill, E. (1999). *The educational role of the museum*. London: Routledge.

Illich, I. (1995). *Deschooling society*. Londra: Marion Boyars Publishers.

Jannièrè, H. (2002). *Politiques éditoriales et architecture "moderne". - L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris: Editions Arguments.

Marstine, J. (ed.) (2006). Introduction. J. Marstine (Ed.), In *New museum theory and practice: an introduction* (pp. 1-36). Malden, MA: Blackwell.

Muratori, S. (1960). *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato.

Muratori, S., Bollati, R., Bollati, S. and Marinucci, G. (1963). *Studi per un'operante storia urbana di Roma*. Roma: Consiglio nazionale delle ricerche.

Perrin, T. and Delvainquièrè, J-C. (2016). *Compendium – Cultural Policies and Trends in Europe*. 11.05.2022 tarihinde <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-country/country-profile/download-profile/?id=13> adresinden edinilmiştir.

Piriou, E. C. (2017). FRAC centre, Plateau of architectural experimentation: a FRAC centre is not an architecture museum. *OASE Journal of Architecture*, (99), pp. 66-76.

Roberts, L.C. (1997). *From knowledge to narrative: educators and the changing museum*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Schäfers, B. (2003). *Architektursoziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Springer).

Troiani, I. Ewing, S. & Periton, D. (2013). Architecture and culture: architecture's disciplinarity. *Architecture and Culture*. 1(1), pp. 6-19.

Wood, G.H. (1982). The theoretical and political limitations of deschooling. *The Journal of Education*. 164(4), pp. 360-377.

Görsel Kaynaklar

URL-1: pariset.hypotheses.org/3588 (Erişim: 21.02.2022)

URL-2: <https://bustler.net/news/6349/frau-architekt-shares-the-untold-stories-of-influential-women-architects-in-germany> (Erişim: 21.02.2022)

URL-3: <https://www.franceculture.fr/environnement/la-revolution-culturelle-de-lecologie-politique-a-grenoble> (Erişim: 21.02.2022)

URL-4: <https://www.lemoniteur.fr/photo/infrastructures-architecture-urbanisme-l-heritage-de-valerie-giscard-d-estaing.2119849/une-grande-loi-pour-l-architecture.4> (Erişim: 21.02.2022)

URL-5: <https://www.amc-archi.com/article/dans-les-archives-d-amc-1971-l-affaire-du-brutalisme,9676> (Erişim: 21.02.2022)

URL-6: <https://cicarchitecture.org/2019/07/24/pierre-vago/> (Erişim: 21.02.2022)



URL-7:<https://www.pavillon-arsenal.com/en/a-propos/9912-pavillon-de-larsenal.html>
(Erişim: 21.02.2022)

URL-8:<https://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/12/15/google-recreo-paris-del-ano-2020/> (Erişim: 21.02.2022)

Özgün Makale

An Introductory Inquiry on Museums' Educational Role in the Late Ottoman Empire (1839-1915)¹

Geç Osmanlı Döneminde Müzelerin Eğitimsel Rolü Üzerine Giriş Niteliğinde Bir İnceleme (1839-1915)

Mertkan KARACA*

Abstract

The Ottoman elite functionalized museums beyond being a signifier of the modern empire over time, and museums' role gradually ascended and diversified towards the late 19th century. The vein comprised of scholars such as Wendy Shaw and Zeynep Çelik, argues that Müze-i Hümayun (the Ottoman Imperial Museum) had directly taken part in the image and identity politics of the Empire. To extend the borders of this argument, I would like to point out the educative and intellectual role of museums in Istanbul from the late 19th to the early 20th centuries. In the light of archival documents, I suggest an examination of the aims of local visitors, and the circulation of objects. This examination will indicate that, when the focus shifts from the museum as an institution to adventures of the objects displayed, museums draw a more dynamic panorama as active participants in the education process and intellectual activities.

Keywords: Ottoman Museums, Public Education, Modernization, Late Ottoman.

Öz

Osmanlı eliti içinde bulunduğu yüzyıl boyunca müzelere modern imparatorluğun göstergesi olmanın ötesinde bir işlevsellik kazandırmış; böylece müzelerin rolleri 19. yüzyılın sonlarına doğru giderek artmış ve çeşitlenmiştir. Wendy Shaw ve Zeynep Çelik gibi akademisyenlerin oluşturduğu damar, Müze-i Hümayun'un Osmanlı İmparatorluğu'nun doğrudan imaj ve kimlik siyasetinde yer aldığını ileri sürer. Bu argümanın sınırlarını genişletmek için 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar İstanbul'daki müzelerin eğitsel ve entelektüel rolüne dikkat çekmek istiyorum. Arşiv belgelerinin ışığında, yerel ziyaretçilerin amaçlarını ve nesnelerin dolaşımını incelemeyi önerdiğim bu çalışma, araştırma odağının kurumsal olarak müzenin kendisinden, sergilenen nesnelerin sergüzeştine kaydırıldığında, müzelerin eğitim süreci ve entelektüel faaliyetlerin aktif parçaları olarak daha dinamik bir panorama çizdiğini gösterecektir.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 11.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 09.04.2022.

* Res. Assist., Department of Art History, Mimar Sinan Fine Arts University, mertkan.karaca@msgsu.edu.tr., ORCID: 0000-0002-7008-3679.



Anahtar Kelimeler: Osmanlı Müzeleri, Halk Eğitimi, Modernleşme, Geç Osmanlı.

Introduction

The museum in the Ottoman context flourished hand in hand with educational concerns. In the educational area, reforms aimed to establish modern institutions and educate ordinary people, but especially cultivating skillful military staff, engineers, and bureaucrats. This growing generation was schooled to explore global and scientific knowledge; as a result of this policy, a versatile intellectual group emanated after the 1840s. The concept of museum developed in this understanding and museums were transformed into active members of the education policy, especially after the 1880s. In other words, Ottoman museums emerged as outstanding agents of the local intellectual network in Istanbul.

Nevertheless, domestic links between museums and ordinary people, especially students and instructors, were mostly neglected by the dominant literature. For instance, Wendy Shaw focuses on the Ottoman Imperial Museum as an institutional representative of the Ottoman modernization, and an apparatus of the identity politics during the reign of Sultan Abdul Hamid II:

...(Ahmet Fethi Paşa's) purpose was to impress the museum audience with the fact of Ottoman ownership rather than to participate in the positivist ordering of knowledge in vogue in Europe. The superficial emulation of the museum institution allowed it to produce a spatial discourse that contextually transcribed the Greco-Roman past already incorporated into the European heritage... In the Ottoman context, Islamic collections provided a counterpoint to the growing association between Arabs and Islam. In effect, the neutralization of difference promoted by a category of art designated as "Islamic" supported the Ottoman cause as effectively as it did that of colonial European powers. (Shaw, 2003, pp. 173-175).

Shaw delimits the Imperial Museum's frame by taking a share of the Ancient Greek heritage and establishing links between concurrent policy and collection management. Her arguments revolve around the connection between modern Ottoman identity, legitimization of the presence, and the Imperial Museum in terms of the visualization of history. Shaw mentions the educational role of the Imperial Museum in this part of her study but attributes to the museum a relatively passive role. The same approach is followed by Zeynep Çelik, in her significant contribution to the politics of archaeology in the Ottoman Empire, *About Antiquities*. Çelik gives a more detailed account of local visitors by focusing on the balance between local and foreign visitors. She points out that there was a crowd of students in the Imperial Museum:

...from Kızanlık (Bulgaria) and from the girls' high school in İhsaniye (Üsküdar) in 1907; from a Greek religious school in Bulgaria in 1910; and from the Teachers' College in Bursa in 1914. In effect, by 1914 the museum administration could not easily handle student crowds. Complaints were voiced that sometimes several schools overlapped in their visits, with the disastrous consequence of failure from the educational point of view, in addition to creating enormous difficulties for keeping discipline and order. To resolve the problem, principals were asked to apply with an official letter a week before the visit so that they could be given a specific time slot (Çelik, 2016, pp. 87-88).

However, rather than focusing on the motivation of this crowd, Çelik elaborates on the maintenance of order in the museum. In this part of the book, the educational role of the museum is discussed from a different point of view, a role that dictates etiquette for visitors (Çelik, 2016, p. 89). It is not far-fetched to state that Zeynep Çelik tries to enlighten the role of the Imperial Museum in modern Ottoman society.



Although these two approaches occupy significant positions to comprehend the function of the museum, they are not adequate to figure it out. Due to the scope of their studies, the research centers around the Imperial Museum in its context and doesn't give place to other museums in Istanbul. This deletes the multi-layered local network of museums in the city from the studies, as well as the function beyond identity and etiquette. What I would like to do in this paper is trying to fulfill this gap. By concentrating on local visitors, their aims to visit, and collections, I examine the role of museums in educational and intellectual life.

Public Education and the Concept of Museum

The Ottoman elite functionalized the museum beyond being a signifier over time. An active apparatus in the hands of the intelligentsia to cultivate generations equipped with global and objective knowledge in an Ottomanized manner. The forerunner of this approach was the *Galatasaray Numunehanesi* (The Herbarium at the Galatasaray School of Medicine) (1839-1850). The collection was the embodiment of a new understanding of the Ottoman bureaucratic/intellectual elite's mindset. This novelty was to seek global and scientific knowledge, which was one of the pillars of modern civilization. Embodying this approach by inaugurating a natural history museum in the Ottoman lands also figures out the Ottoman elite's endeavor to be integrated into the European



Fig. 1: One of F. W. Nöe's samples for the Herbarium at Galatasaray School of Medicine. (Çelik, 2019, 37).

intellectual network. The natural history museum's local and international connections give many clues about the functionalization of a museum in the Ottoman Empire. As a purely educational institution affiliated with the School of Medicine, the museum extended students' horizons towards both collaborated European national history museums and Anatolia (Çelik, 2019, pp. 36-37). The school organized expeditions of discovery to Anatolia to collect botanical samples for the museum collection, and students at the school were always members of these cohorts (Çelik, 2019, p. 37) (fig. 1). The concurrent bureaucrats' consideration of the museum as an active part of the educational policy, I think, transformed into tacit knowledge for the Ottoman elite. Throughout the century, museums were dynamic spaces for storing, conserving, and transferring knowledge in the Empire.

For instance, an archival document dated July 22, 1914, puts a request from *Bursa Mekteb-i Sultanisi* (High School) to visit the Ottoman Imperial Museum into words (BOA, MF. İBT. 509/60). A group of scouts asks for permission to see collections in the museum and the group got approval from the directorate. Unfortunately, the document doesn't give details of the visit, and the research requires to be extended to grasp the aim. The school is comprised of two stages as *rüşdiye* (middle school) and *sultani* (high school). According to the curriculum of the school, students had *tarih-i umumi* (global history) for three years in middle school. As it is known from the other examples at the same period, history courses were separated into three as *tarih-i kadim* (ancient history), *tarih-i kurun-ı vusta* (history of Middle Ages), and *tarih-i kurun-ı ahire* (history of modern ages) (Mehmed Esad, 1894, pp. 167-168). Particularly, since ancient history class covered Mesopotamian history, Ancient Greece, and Hellenistic periods, the Imperial Museum constituted a great space to visualize knowledge taken from the class. Also, they had history classes for five years in the high school stage, which was most probably separated very closely from the middle school curriculum. (Hüdavendigâr, 1911). As known from the publication on global history, Ottoman historians tended to write global histories to integrate the Ottoman Empire to the "objective" and worldwide history.² Therefore, even if it was no in-depth knowledge of civilizations throughout history, Ottoman middle and high schools educated their students to stimulate their curiosity about the global scope of history. Visiting the Imperial Museum to observe wonders of Ancient civilizations, especially Greeks, fits well into the concurrent trends in the Ottoman educational policy -and the intellectual milieu³. Moreover, this scout group was not unfamiliar with the museum because the first branch of the Imperial Museum in Constantinople was inaugurated in the garden of Bursa Mekteb-i Sultanisi in 1904. This independently demonstrates the functionalization of the museum in education. Ottoman authorities associated museums with schools, even, as a part of the school. After visiting the branch of the Imperial Museum, they most probably wanted to see more in the main building and complete their knowledge. This globally concerned history education reflected not only on the formal students of the Empire but also on the civil elite.

An archival document from the same year, 1914, refers to a group of women asking for permission to visit the Topkapı Palace's Harem section. However, at the beginning of the document, there is a sentence identifying the women as students pursuing open-public courses for women at the *Darü'l-Fünûn* (the House of Sciences / University) and taking lectures on ancient history for two months. As put into words in the document, İhsan Bey, the instructor of history at the House of Sciences, was taking this group to the Imperial Museum as part of his class (BOA, MF. MKT. 1198/21). While taking the class, to stimulate their curiosity, and to consummate their knowledge by observing the collections of Ancient Greece and the Hellenistic Period, İhsan Bey conducted his lectures at the Imperial Museum.

Not only the Imperial Museum but also the *Eslihâ-yı Askeriyye Müzesi* (The Museum of Military Weapons), later known as *Müze-i Askerî-i Osmâni* (the Ottoman Military Museum), was a place to visit within the context of classes. An article published in *Tedrisat-ı İbtidaiyye Mecmuası* (The Journal of Primary Education) in 1910 documents a lecture in this museum. The article was fictionalized as a conversation between the instructor and a student. The instructor asks questions about the objects and takes their opinion about them. However, the last part of the conversation is riveting to understand the role of the museum.

² For a great panorama of the 19th century Ottoman historiography concerning global narrative: (Yıldız, 2017).

³ For a detailed discussion of the Ancient Greek interest in the 19th century Ottoman literature, please see: (Yüksel, 2012).



The instructor and the student are on a dual conversation about the chain used to close the Golden Horn at the siege of Constantinople in 1453 (fig. 2). After talking about Mehmet the Conqueror's urge to transfer his navy from the strait to the Golden Horn and his decision to move the ships over the land, the instructor asks:

- "O halde Fatih nasıl bir padişahmış? (Then, what was the personality of the sultan Mehmed the Conqueror?)
- Akıllı bir padişahmış. (He was an intelligent sultan.)
- Daha? (What else?)
- Sebatlı bir padişahmış. (He was a patient sultan.)
- Sebatlı olmak iyi mi? (Is being patient a good characteristic?)
- İyi, efendim. (Yes, sir.)
- Değil mi ya! Eğer insan yapacağı şeyi güç gelir diye yarıda bırakırsa eline bir şey geçmez değil mi? (Yes, if someone gives up working because of the work's inconvenience, he cannot gain anything, can he?)

- Hayır, efendim. (No, sir)

.....

- Evet oğlum. Mesela, okumak, yazmak ibtida ademe güç gelir değil mi? Peki şimdi okumak yazmak güç geliyor diye onu yarıda mı bırakmalı? (Yes, my son, for example, reading-and-writing is difficult at the beginning. Should we leave it undone thinking that it is difficult?)

- Hayır efendim. (No, sir.)
- Ya ne yapmalı? (Then what should we do?)
- Çalışmalı. (Work hard.)
- Evet sebat etmeli, çalışmalı. Sebat edilir, çalışılırsa ibtida güç gelen okuma, yazma... (Yes, we should keep being patient and working. If we do this, reading-and-writing, which is difficult at the beginning...)

- Sonra kolay gelmeye başlar, nihayet okuma yazmayı öğrenir. (Then it becomes easier and we learn it.)" (İhsan, 1919, p. 102).

The end of this dialogue is a good example of observing how interpretations of objects can be stretched. The path, from the chain used by the Byzantine army to the global merits such as working and patience, shows that museums were embedded into the Ottoman education system beyond the identity politics and the construction of a modern image.

The role of the Imperial Museum was not stuck into the ancient history classes and visiting the museum within the context of the classes. Among the archival documents, there are examples of objects sent to *Darü'l-fünun* (House of Sciences – the Ottoman University) for *talebinin bihakkan istifadelerini temin edecek surette cereyanı* (to ensure conducting classes properly for the complete benefit of students) (BOA, MF. MKT. 1222/ 8 /2). A document from January 5, 1917, puts Hamdullah Subhi Bey's request from the Imperial Museum into words. He was the instructor of Turkish – Islamic Fine Arts at the House of Sciences that year. To visualize the written information in sources, Hamdullah Subhi indented for twenty tiles samples dated to the Ottoman period from the directorate of the Imperial Museum (BOA, MF. MKT. 1222/ 8 /2). Nine days later, the museum directorate approved his request and informed Hamdullah Subhi about the quality of representation of the tiles (BOA, MF. MKT. 1222/8/4). According to this document, twenty tiles from the Ottoman period were ready to be sent to the House of Sciences within the context of Turkish – Islamic Arts class. Wendy Shaw's argument is based on seeing objects to transmit religious/national knowledge to glorify the Empire:





Fig. 2: The chain in the Ottoman Military Museum, (TBMM Milli Saraylar, 11/260, 17).

It was no surprise to Osman Hamdi that the new collections promoted a radical shift in Ottoman modes of education. Whereas once Ottomans learned about religion by reading the Qur'an, in the museum they would learn about the nation through the objects that once helped to transmit religious knowledge. (Shaw, 2003, p. 178)

However, as it is apparent in the document, the museum was functionalized more dynamically. Objects were not immobile behind the museum's glass barriers and in the storage, they moved among several institutions such as the House of Sciences (as seen in Hamdullah Subhi's request), and *Mekteb-i Sanayi-i Nefise* (the Imperial Academy of Fine Arts). In another document from March 19, 1895, the arrival of an album exhibited in the 1893 Chicago Universal Exposition at *Ticaret ve Nafia Nezareti* (the Ministry of Commerce and Public Works) was issued (BOA, MF. MKT. 256/25). Osman Hamdi Bey, the concurrent director of the museum, wrote to *Maarif Nezareti* (the Ministry of Education) for storing this album in the Library of the Imperial Museum to send to the Imperial Academy of Fine Arts. Osman Hamdi Bey wished the album to be benefited as a model by painting class students at the academy. In comparison to the archival documents in this study, Osman Hamdi's request from the Ministry of Education is relatively earlier. This demonstrates that this active participation of the imperial museum was not peculiar to the post-19th century period. Osman Hamdi endeavored to function as a dynamic agent in education policy. Moreover, these implementations enrich/extend the scope of the Imperial Museum's activity and figure out that the activity of the museum overreaches taking a share from the Ancient Greek heritage and injecting the Islamic identity.

After this relatively early example, to see closely how the museum's educational function was regarded over time, a French grammar book published in 1912 and written by Ahmed Cevad could constitute a proper example. This bilingual book named *Méthode Rationnelle pour Apprendre le Français / Lisan-ı Fransevi Tahsili için Mantiki Usul* (Rational Method for Learning French Language) is separated into several parts such as personal belongings, furniture, and parts of human body. In the section devoted to the parts of the human body, the author of the book visualizes the human body in an anatomy museum (fig. 3). Encountering a museum even in a grammar book proves that the concept of the museum in the Ottoman Empire was directly associated with education, and these attempts try to emphasize this closeness between these two concepts.

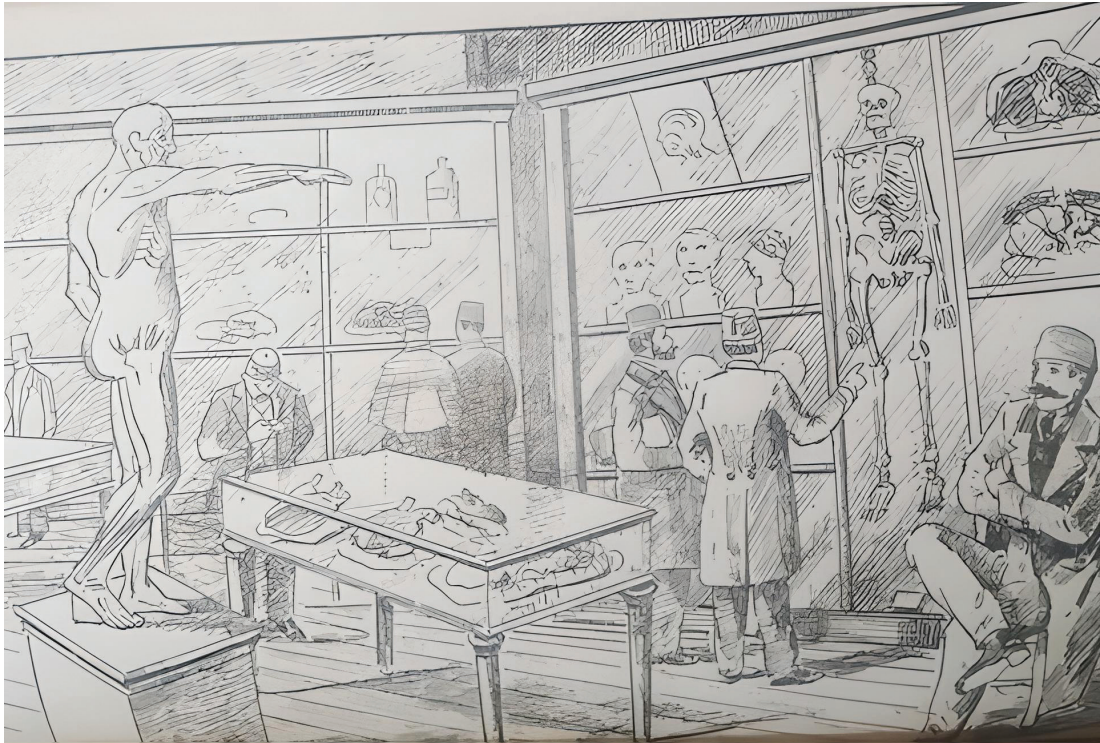


Fig. 3: The anatomy museum in Ahmed Cevad's book. (Ahmed Cevad, 1912, p. 49).

Apart from being a government policy, the Ottoman intellectual conceptualized museum as an educative space in the press. For example, Kemal published an article entitled *Müzelerden İstifade* (Benefiting from Museums) in 1895. In this article, Kemal's focal point was the role of a museum in the development of public education. He emphasized this focus by referencing European and American museums that attract people's attention through several entertainment activities. To support his argument, the author, a certain Kemal, capitalized on the "important opinions Mister (Gud), the director of a Washington Museum," had expressed. According to Çelik, Kemal's position offered a fresh detour from the more traditional references to European ideas in the Ottoman press and an implicit criticism of Osman Hamdi (Çelik, 2016, pp. 86-87). This digression offered "visitor friendly", conveniently grasped designs, not to bore people visiting museums. Moreover, Kemal advised that it is crucial to alter the design of the exhibited objects to

give visitors a chance to view the same objects from different perspectives. In the article, the most significant point is that he suggested some ways for museums to stimulate the curiosity of the people and redesign themselves by changing circumstances. Kemal also argued that museum directors have many essential points to learn from the directors of public entertainment establishments such as casinos and theatres, who constantly changed their repertoires (Kemal, 1895, pp. 55-58). This article figures out that Ottoman intellectuals were aware of the significance of museums in public education, and tried to disseminate this understanding through the printing press. They criticized the museum directorate for not being attractive.

These kinds of attempts continued in the coming years. In 1904, an article titled *Cümle-i Müessesat-ı İlmiye-i Cenab-ı Padişahiden Müze-i Hümayun* (the Imperial Museum as One of Our Imperial Scientific Institutions) in again *Servet-i Fünun* (Anonymous, 1904, pp. 338-342). The article devoted itself to introducing the Imperial Museum to the public. In this relatively long article, the author told the progress in the Hamidian era, then established a link between the progress and the inauguration of the Imperial Museum. In further paragraphs, the author elaborated on the history of the museum, gave details about the collections exhibited in each saloon, catalogs prepared by different people, and the significance of Osman Hamdi Bey. Considering that *Servet-i Fünun* was one of the most significant journals of its time, this long and detailed description of the Imperial Museum should stimulate the curiosity of local people. At least, intellectuals tried to draw people to the museum by underlining its role in progress and development.

Nevertheless, although they conducted a “project” of attracting people’s attention to museums, local visitors to the museum continued to be in a small number (Çelik, 2016, p. 88-89). In 1913, in his letter from Paris, Nazmi Ziya reflected the Imperial Museum as a small museum. He argued that as its contents were uniquely works of antiquity, its appeal was not to “us”; the collection appealed to foreigners. Even among the “enlightened” sector of Istanbul (Çelik, 2016, p. 89).

A controversy arises between museum’s policies and intellectuals’ demands in the printing press. While the museum directors activate museums by linking them to other educational institutions, intellectuals disseminate their opinions to awake ordinary people about the significance of museums. Vis a vis the government policy, intellectuals targeted a wider mass to draw the museum. For example, the publication policy during the 1890s and the early 1900s demonstrates the mission undertaken by the Imperial Museum. Under the directorate of Osman Hamdi Bey and his successor Halil Edhem Bey, the museum began to develop its policy towards fulfilling educational deficiencies. Especially after the 1880s, the Imperial Museum conducted an impressive publication policy in Turkish and documented its collections to extend its scope of visitors. However, as Zeynep Çelik figured out that appealing to locals emerges as a secondary concern, supported by the fact that the catalogs were not written for the Turkish-speaking audiences but were translated from the French originals (Çelik, 2016, p. 88). This situation shows the primary concern of the Imperial Museum again. These “academic” publications targeted the “expected intellectuals” of the Empire rather than ordinary people. These expected intellectuals were, of course, military and civil school students who planned to be equipped with global and scientific knowledge. These publications covered a huge group of numismatics collection from Umayyads, all through Abbasids, Fatimids, the Genghis Empire, the Ilkhanate Empire, Seljuks, Turkic principalities, to the Ottoman Empire. Moreover, the Imperial Museum published the catalogs of sarcophagi, sculptures, and handiworks from Ancient Greek, Egyptians, Palmerian, and Himyarite.



Even though the primary concern was not targeting ordinary people, the published collections seem to be attracting a wider scope of people living in the boundaries of the Ottoman Empire:

- *Takvim-i Meskukat-ı Osmaniye* by İsmail Galib Bey in 1890,
- *Takvim-i Meskukat-ı Selçukiyye* by İsmail Galib Bey in 1892,
- *Lühud ve Mekabir-i Atika Kataloğu* by Osman Hamdi in 1893,
- *Asar-ı Heykeltraşi Kataloğu* by Osman Hamdi in 1894,
- *Meskukat-ı Kadime-i İslamiyye Katalogu kısm-ı sani* by İsmail Galib in 1894,
- *Asar-ı Himyeriyye ve Tedmüriyye Katalogu* by Osman Hamdi in 1897,
- *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı evvel* by Halil Edhem in 1898,
- *Asar-ı Mısriyye Katalogu* by Osman Hamdi in 1899,
- *Meskukat-ı İslamiye Katalogları kısm-ı salis* by H. Edhem in 1900,
- *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı rabi* by İ. Galib in 1903,
- *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı hamis*
- *Kurşun Mühür Kataloğu* by Halil Edhem in 1903,
- *Meskukat-ı İslamiyye Katalogu kısm-ı sadis* by Halil Edhem in 1915.

Conclusion

Museums were conceptualized as places for education, and very dynamic and active participants in the educational process. Along by being a door opening to the European intellectual network for the Ottoman intellectual, they also served local people as injectors of modern knowledge. In addition, while doing this, museums in the Ottoman lands employed some peculiar methods such as sending objects to demanding places rather than inviting them. In other words, when the focal point is shifted from the institution to objects, the panorama gets wider and becomes more dynamic. Further research on local and foreign visitors, their aims, peculiar requests, and publications of museums will demonstrate the intersections between local and global networks of museums in the Ottoman Empire. Moreover, the inauguration of new branches in Anatolia such as Bursa and Konya, as well as schools exhibiting different collections like Saint Josef High School, Darüşşafaka High School have a great potential to enlighten the local network between the museums.

Last but not least, comparative research should be conducted to grasp the impulses of multi-national empires such as the Russian Empire, and the Austria-Hungarian Empire. How did they functionalize museums? What was the role of museums in an age of turmoil for the 19th-century empires? How much did these empires model after each other? When these kinds of questions try to be answered in the context of global intellectual history and museum studies, it is possible to observe Ottoman museums from a wider perspective.

References

- Ahmed Cevad. (1912). *Méthode rationnelle pour apprendre le Français / Lisan-ı Fransevi tahsili için mantıki usul*. Constantinople: Suma Matbaası.
- Cümle-i Müessesat-ı İlmiye-i Cenab-ı Padişahiden Müze-i Hümâyun. (1319/1904, 26 February/10 March). *Servet-i Fünun*, 338-42.
- Çelik, Z. (2016). *About antiquities: politics of archaeology in the Ottoman Empire*. Austin: University of Texas Press.
- Çelik, S. (2019). Galatasaray Mekteb-i Tıbbiye-i Adliyyesi Numunehanesi (1839-1848). *Toplumsal Tarih*, 311, 34-41.



Hüdâvendigar Vilayeti Burusa Mekteb-i Sultanisi 1. Sene Tevzi-i Mükâfat Cedveli – Sene-i Dersiyе 1326-1327. (1327/1911). Bursa: Vilayet Matbaası.

İsmail Galib. (1307/1890). *Takvim-i Meskukat-ı Osmaniye*. Kostantiniyye: Mihran Matbaası.

İsmail Galib. (1309/1892). *Takvim-i Meskukat-ı Selçukiye*. Kostantiniyye: Mihran Matbaası.

İsmail Galib. (1321/1903). *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı rabi: Türkistan Hanları Al-i Sebik Tekin, Horasan ve Irak Selçukileri, Ben-i Saldık, Ben-i Mengücek, Danişmendliler, Rum Selçukileri, Karaman ve Aydın ve Saruhan ve Menteşe ve Germiyan ve İsfendiyağulları, Ben-i Eretna, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Meskukatı*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

Halil Edhem. (1312/1894). *Meskukat-ı İslamiyye Katalogu kısm-ı sani: Meskukat-ı Kadime-i İslamiyye Katalogu: Hulefa-yı Raşidin zamanında Sasaniyan ve Bizantin Tarzında Sikkeler, Hulefa-yı Emeviyye ve Abbasiyye ve Furuğ-ı Abbasiyyeden Ben-i Tolun, Ben-i Ahşid, Al-i Saman, Ben-i Hamidan, El-Büveyh ve Ben-i Mervan Meskukatı*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

Halil Edhem. (1316/1898). *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı evvel: Meskukat-ı Türkmaniyye Katalogu: Ben-i Artuk, Ben-i Zengi, Furuğ-ı Atabegiyе ve Mülük-i Eyyübiyye-i Mayafarkin Meskukatı*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

Halil Edhem. (1318/1900). *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı salis: Mülük-i Cengiziyе ve İlhaniyye, Celayiriyе ve Kırım Hanları Meskukatı*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

Halil Edhem. (tarihsiz) *Meskukat-ı İslamiye Katalogu kısm-ı hamis: Hulefa-yı Fatimiyye ve Mülük-i Eyyübiyye ve Memalik-i Mısır Meskukatı (Derdest tabı)*.

Halil Edhem. (1321/1903). *Kurşun Mühür Katalogu: Arab ve Arab-Bizantin ve Osmanlı Kurşun Mühürleri*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

Halil Edhem. (1334/ 1915). *Meskukat-ı Osmaniyye Katalogu cild-i evvel (Sultan Osman Han-ı Evvelden Sultan Murad Han-ı Sanini Ahir-i Saltanatına Kadar)*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

İhsan. (1910). *Silah Müzesi. Tedrisat-ı İbtidaiyye Mecmuası, 1 (4)*, ss. 93-102.

Kemal. (1895). *Müzelerden İstifade, Servet-i Fünun, 10 (238)*, ss. 55-58.

Mehmed Esad. (1310/1894). *Mirat-ı Mekteb-i Harbiye*. İstanbul: Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.

Osman Hamdi. (1310/1893). *Lühud ve mekabir-i atika katalogu*, İstanbul Mihran Matbaası.

Osman Hamdi. (1311/1894). *Asar-ı heykeltraşi katalogu*. İstanbul: Mihran Matbaası.

Osman Hamdi. (1314/1897). *Asar-ı himyeriyye ve tedmüriyye katalogu*. İstanbul: Mihran Matbaası.

Osman Hamdi. (1317/1899). *Asar-ı mısriyye katalogu*. Kostantiniyye: Mahmud Bey Matbaası.

Shaw, W. M. K. (2003). *Possessors and possessed: museums, archaeology, and the visualization of history in the late Ottoman Empire*. London: University of California Press.

Yıldız, E. (2017). *Tanzimattan Meşrutiyet'e Osmanlı tarih yazımında dünya algısının dönüşümü*. İstanbul: Libra Yayınları.

Yüksel, S. (2012). *Türk edebiyatında Yunan antikitesi 1860-1908*. Ankara: Asitan Kitap.

BOA, MF. İBT. 509/60.

BOA, MF MKT 1198/21.

BOA, MF MKT 256/25.

BOA, MF MKT 1222/ 8 /2.

BOA, MF MKT 1222/ 8 /4.

Özgün Makale

Teşhirin Gölgesinde: İmparatorluktan Cumhuriyet'e Türkiye'de Sergilemenin İdeolojisi¹

Behind the Display: The Ideology of Exhibitions in Turkey from Empire to Republic

Ege YILMAZ*

Öz

Bu makale, ideoloji ve hegemonya kuramlarının işlevini İstanbul'da kurulan Müze-i Hümayun ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin teşhir stratejileri üzerinden incelemektedir. Müzelerin koleksiyonu bağlamında oluşturulan sanat tarihi anlatısı ile ilerlemecilik, evrenselcilik ve ulus-devlet gibi kavramların toplumsal tarih ve siyasi düşünceler tarihindeki yeri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hegemonya, İdeoloji, Sanat-Siyaset İlişkisi, Teşhir, Ulus-devlet.

Abstract

This article examines the function of ideology and hegemony theories through the display strategies of the Imperial Museum and the Istanbul Painting and Sculpture Museum which both established in Istanbul. The art history narrative which was created in the context of the museum collections and concepts such as progressivism, universalism and the nation-state and their place in the social history and the history of political thought will be discussed.

Keywords: Hegemony, Ideology, Arts and Politics, Exhibition, Nation-state.

Carol Duncan ve Alan Wallach 1980 yılında yayımladıkları “Evrensel Müze” adlı makalelerinde müzenin esas işlevini şu sözlerle tanımlarlar: “Müzenin birincil işlevi ideolojiktir. Amaç, müzeden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşılaktır [...] müzeler himayeci bir sınıfın iktidarını ve toplumsal otoritesini olumlar” (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 50-51).

Yazarlar bu iddialarını, Louvre Müzesi'nin kraliyet koleksiyonundan evrensel bir müzeye nasıl dönüştüğünü ve 19. yüzyılın önemli bir dönemi boyunca cereyan eden siyasi gelişmelerin müze içindeki teşhir stratejilerine nasıl etki ettiği üzerinden yola çıkarak ortaya atarlar. Duncan ve Wallach'a göre devrim öncesi Fransa'sında kraliyet koleksiyonu depolarda, kimsenin ulaşamayacağı biçimde muhafaza edilmektedir. Sanat eleştirmeni Étienne La Font de Saint-Yenne,

¹ Makalenin başvuru tarihi: 31.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 06.05.2022.

* Doktora Öğrencisi, Sanat Tarihi Programı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, egeyilmaz.msgsu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7458-784X.



Denis Diderot, François-Marie A. Voltaire ve diğer Fransız aydınlanmacıları, kralın ve daha da önemlisi ulusun şanını yücelten, yerli ve yabancı ziyaretçilerin konuk edilebileceği “halka ait” bir kraliyet sanat galerisi talep ederler. Bu aydınların ulus tasavvuru elbette tüm toplumsal sınıfları ve katmanları kapsamaz. Onların zihninde kraliyet koleksiyonunun temsil ettiği ulus, aristokrasi ve tahsil görmüş burjuvaziden ibarettir. Bu bağlamda La Font de Saint-Yenne 1747 tarihinde kaleme aldığı kitapçığında, devletin güçlü bir simgesi olarak görülen Louvre’un kraliyet-ulus düşüncesine uygun bir şekilde sanat galerisine dönüştürülmesini önerir. Benzer düşünceler XVI. Louis’nin hükümdarlığı (1774-1792) sırasında rağbet görmüştür. Çünkü halka açık bir sanat galerisinin kraliyet ile Fransız ulusu arasında çıkar birliğinin sağlanmasında yardımcı olabileceği düşünülür. Ancak proje tasarımı aşamasında kalır (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 58-60).

XVI. Louis’nin 21 Ocak 1793’teki idamından sonra Louvre, 27 Temmuz 1793’te cumhuriyet müzesi ilan edilir. Müzenin 10 Ağustos 1793 tarihli açılış günü aynı zamanda monarşinin yıkılış yıl dönümüne denk gelmektedir. 1792 ve 1793’te bir dizi kararname ile kralın mülkleri kamulaştırılır ve sanat koleksiyonlarına el konulur. Yeni hükümette görevli İçişleri Bakanı Jean-Marie Roland de la Platière, Jacques-Louis David’e yazdığı mektupta hayalindeki müzeyi Fransa Cumhuriyeti’nin şanını dünyaya duyuracak, görenlerin zihin ve ruhlarında iz bırakacak, onları coşturacak ulusal bir müze olarak tanımlar. Herkese açık olarak tasavvur edilen bu müze aynı zamanda güzel sanatlara duyulan ilgiyi geliştirmeli, yabancıları cezbetmeli ve sanatçılara bir okul gibi hizmet vermelidir (Duncan ve Wallach, 2006, s. 60).

Yaklaşık 46 yıl önce, yalnızca kral ile birlikte olduğu müddetçe anlam kazanan ve hayal edilebilen ulus kavramı, artık burjuva toplumunu cisimleştiren müzenin esas öznesi olmuştur. Devrim’den III. Cumhuriyet’e giden çeşitli dönemlerde (İmparatorluk, Restorasyon vb.) kimi zaman Cumhuriyet Müzesi kimi zaman Kraliyet Müzesi gibi isimlerde anılan mekân, siyasi ve toplumsal çatışmaların yarattığı değişimlere sahne olması bakımından ideolojik önemini daima korumuştur.² Elbette süreç içerisinde “ulusun koruyucuları”, tıpkı müzenin salonlarını çevreleyen iktidar alametifarikaları (Cumhuriyet’in buğday başakları, Napoléon kartalları, Restorasyon’un *fleur de lys*’leri³ vb.) gibi zamanla değişime uğrar (Duncan ve Wallach, 2006, s. 70). Ancien Régime’in⁴ formları, Cumhuriyet’in ilanıyla yeni kılıklarda kendisini gösterirken bir yandan anlam açısından kendisini ondan ayırmaya çalışır. Hükümdarın mirası artık Fransız ulusunda tecesselli eden Batı uygarlığının malıdır (Duncan ve Wallach, 2006, s. 72). Müzedeki Apollon Galerisi için Delacroix’ya sipariş edilen *Apollon’un Zaferi* (1851)⁵ adlı tavan resmiyle birlikte Cumhuriyet, bir zamanlar XIV. Louis’ye atıfta bulunan bu imgeyi sahiplenerek “aydınlık, düzen ve uygarlık taşıyıcısı” olan Cumhuriyet Fransa’sını ulusal mirasın koruyucusu ilan eder (Duncan ve Wallach, 2006, s. 73).

Peki ulus ideolojisi sanat tarihi aracılığıyla müzede nasıl cisimleştirilir? Duncan ve Wallach’a göre bir tapınağı andıran müzede ziyaretçi, mekânı bir ritüele katılıyormuşçasına gezer. Bu ritüelde ziyaretçi nereden başlarsa başlasın, kısa bir zaman dilimi içerisinde Antikçağ (Yunan-Roma) ve Rönesans’a dair mimari unsurların ve sanat eserlerinin, yani eskinin tüm evrensel mirasınının (*Semadirek Nikesi*’nden Tiziano’ya kadar) Fransız sanatıyla ilişkilendirildiği bir ikonografik

² Fransız İmparatorluğu (1804-1815), 18 Brumaire Darbesi’yle (9 Kasım 1799) iktidara gelen ve 1804’te kendisini imparator ilan eden Napoléon Bonaparte’in yönetimindeki dönemi ifade eder. Napoléon’un 3 Mayıs 1814’teki ilk yenilgisiyle başlayıp, Yüz Gün Savaşı (20 Mart – 8 Temmuz 1815) ile kısa bir dönem kesintiye uğrayan ve Temmuz Devrimi’ne (26-29 Temmuz 1830) kadar uzanan dönem ise Bourbon Restorasyonu olarak bilinir. Temmuz Devrimi’yle tesis edilen anayasal monarşi yerini sırasıyla, 1848 Devrimi’yle II. Cumhuriyet’e (1848-1852), III. Napoléon’un 2 Aralık 1851 Darbesi’yle II. İmparatorluk’a (1852-1870) bırakır. Fransa-Prusya Savaşı’nda (1870) alınan yenilgi II. İmparatorluk’un sonunu getirir ve III. Cumhuriyet’in (1870-1940) yolunu açar.

³ Fransız hanedanlık armalarında kullanılan zambak çiçeği.

⁴ Eski Rejim. Fransa’nın yaklaşık 16. yüzyıldan başlayarak 1789 Fransız Devrimi’yle sonlanan dönemini tanımlar.

⁵ Pithon’u Katleden Apollon olarak da bilinir.

programın tanığı olur. Yazarlara göre Fransız uygarlığının zaferini görselleştiren bu programda, Klasik uygarlığın esas vârisinin Fransa olduğu mesajı açık bir şekilde verilir (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 66-69). Karl Marx (1818-1883), *Louis Bonaparte'nın 18 Brumaire*'indeki (1852) o meşhur girişinde: “İnsanlar tarihlerini kendileri yapar; ama onu özgür iradeleriyle değil, kendi seçtikleri koşullar altında değil, dolaysız olarak önlerinde buldukları, verili, geçmişten devrolan koşullar altında yaparlar” derken sanki bir yandan da Louvre'un tarihsel-ideolojik ikonografisini tarif ediyor gibidir (Marx, 2016, s. 149). Peki insanlar kendi tarihlerini nasıl yazarlar? Marx bunu şu cümlelerle açıklar:

Tüm ölmüş kuşakların geleneği, yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker. Ve tam da şeyleri ve kendilerini dönüştürmekle, henüz ortada bulunmayan bir şeyi yaratmakla uğraşır göründüklerinde, tam da böylesi devrimci bunalım çağlarında, korku içinde geçmişin ruhlarını yardıma çağırır, dünya tarihinin yeni sahnesini eski oldukları için saygı duyulan giysilerle ve devralınan bir dille oynamak üzere, onların adlarını [...] ve kostümlerini ödünç alırlar [...] 1789-1814 Devrimi dönüşümlü olarak Roma Cumhuriyeti ve Roma İmparatorluğu kılıklarına büründü, 1848 Devrimi ise, bazen 1789'un, bazen de 1793-1795'in devrimci geleneklerinin gülünç taklitlerini yapmanın ötesine geçemedi (Marx, 2016, s. 149).

Aynı biçimde Louvre da Marx'ın tabiriyle toplumun “şeyleri ve kendilerini dönüştürmekle” meşgul olduğu o uzun devrimci bunalım döneminde müzeleşmemiş midir? Ya da şöyle soralım; insanın kendi tarihini eskinin bir zamanlar saygı duyulan kostümleri içinde oynayabilmesi için müzeden daha ideal bir sahne olabilir mi?

Yazının başında hatırlarsak Duncan ve Wallach müzelerin, ziyaretçilerine toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşıladığı kanısındadırlar. Peki bir müze, herkesin üzerinde bilinçli veya bilinçsizce mutabık olduğu bu inanç ve değerleri hangi şekillerde sunar? İdeoloji gibi içeriği geniş bir kavramın hangi özellikleri teşhir stratejilerinde kendisini gösterir? Ve esas konumuz itibarıyla Osmanlı ve modern Türkiye'deki sergileme ideolojisininin işleyişini İstanbul'daki Müze-i Hümâyun ile Resim ve Heykel Müzesi örnekleri üzerinden nasıl okuyabiliriz? İlerleyen kısımlarda bu sorulara cevap arayacağımız için öncelikle ideoloji kavramının tanımını üzerine düşünmemiz gerekmektedir.

İdeoloji ve Hegemonya

Fransız Devrimi sonrasında doğan ideoloji kavramı 1796 yılında ilk defa Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından ortaya atılmıştır ve ilk akla gelen “fikirbilim” kök anlamına gönderme yapmaktadır. Fikirlerin nasıl oluştuğu, bunların kökenleri, değişim ve direnç sebepleri öğrenilebilirse toplumun da yeniden biçimlendirilebileceği düşünülür. Böylece insan zihninin yasaları keşfedilebilecek ve eğitim programı bir sistematik içine sokularak insan zihni dönüştürülebilecektir. Napoléon Bonaparte tarafından lanetlenmeden önce, *Institut de France* adlı kurumda görev alan ideologların asli görevi Aydınlanma felsefesinin ilkelerine yaslanan böyle bir ulusal eğitim sisteminin tasarlanmasıdır (Atılğan, 2020, ss. 285-286). Ne var ki Fransa'yı imparatorluğa çevirmek isteyen Napoléon, iktidarını pekiştirebilmek adına dinsel kurumların eğitim yapma yasağını kaldırınca kendisine bu konuda karşı çıkan ideologlara da düşman olmuştur. Dolayısıyla başlarda her şeyin kurtarıcısı olarak görülen ideoloji, her musibetin kaynağı ilan edilerek olumlu ve olumsuz nitelikleri arasında yalpalayan günümüzdeki anlamlarına da böylece kavuşur (Atılğan, 2020, s. 287).

İdeoloji kavramına yapılan katkıların büyük çoğunluğu Marx ve takipçilerine aittir. Bu durum aynı zamanda ideolojinin tanımlanması esnasında bazen anlam ve vurgulamalarda farklılaş-



malara sebep olmaktadır (Atılğan, 2020, s. 293). Vladimir İlyiç Lenin (1870-1924), Georg Lukács (1885-1971), Antonio Gramsci (1891-1937) gibi ilk kuşak Marksistlerin yanı sıra Louis Althusser (1918-1990) ve Nicos Poulantzas (1936-1979) gibi pek çok düşünür, ideolojiyi sınıf bilinci, meta fetişizmi, hegemonya ve devlet aygıtları gibi kavramlarla birlikte ele alırlar (Rehmann, 2020, s. 73-158). Aralarındaki farklılıklara rağmen bu yazarların ideoloji sorunsalını masaya yatırırken gösterdikleri ortak eğilim, egemen sınıflar ile bağımlı sınıflar arasındaki toplumsal ilişkileri gözetmelerinde ortaya çıkar (Atılğan, 2020, s. 293). Dolayısıyla ideoloji salt öznenin bilincini değil, sınıfsal veyahut da genel olarak kolektif bilinci de tanımlayabilmek için kullanılabilir.

İdeoloji teriminin farklı tarihlerde, farklı “kavramsal liflerle” dokunmuş bir metin olduğu için tek ve kapsayıcı bir tanıma sıkıştırılmadığını düşünen Terry Eagleton ideolojiyi: “belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi”, “bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam”, “içinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam”, “toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci” vb. gibi çeşitli maddelerle, birey ve toplumsal ilişkiler üzerinden tanımlar (Eagleton, 2020, s. 18).

Marx ve Engels’te de ideolojinin sabit bir tanımını bulmak zordur. Bertell Ollman’ın belirttiği gibi, Marx’ın diyalektik yönteminin doğasında bir ilişki incelenirken soyutlama düzeyleri ve konumlanma noktaları değiştikçe kavramın anlamlarında da değişim olabilmektedir (Atılğan, 2020, s.288). Bu sebeple dinin eleştirisinden, meta fetişizmine giden süreçte ideoloji tanımları da değişime uğrar. Marx’ta ideoloji saptamasının erken örneklerini dinin eleştirisinde görürüz. *Hegel’in Hukuk Felsefesi’nin Eleştirisi*’nde (1843) Marx’a göre dinsel sıkıntı, gerçek sıkıntıların dışı vurumu, bir protestodur (Marx, 2010, s. 175). Bu yüzden mevcut durumla ilgili yanılsamalardan vazgeçebilmek, yanılsamalara gereksinim duyan durumdan da vazgeçmek anlamını taşımaktadır (Marx, 2010, s. 176). Yanılsamanın zemininde ters yüz edilmiş bir maddi gerçeklik yatmaktadır. Dolayısıyla bütün yurttaşların çatısı olan devlete bakarak sınıflı toplum yapısı, dine bakarak insanın özü ve dünyadaki adaletsizlikler, insan zihnine bakarak mevcut toplumsal ilişkilerdeki çarpıklıklar ve hukuken eşit gözükken bireyler arasındaki rızaya dayalı ilişkiye yani mübadele alanına bakarak üretim alanındaki sömürü anlaşılabilir (Atılğan, 2020, s. 289). Çünkü maddi temele dayanan “yanılsama” aslında bu ilişkilerin devamlılığını sağlar.

Marx ve Engels, fikirlerin, tasavvurların ve bilincin insanın maddi faaliyetleri ve ilişkileriyle bağlantılı olduğu kanısını *Alman İdeolojisi*’nde (1846) yineler. Marx’a göre insanın kendi mahsul-leri olan tasavvurlar ve fikirler vb. gibi zihinsel üretimler siyaset, din, metafizik, ahlak vb. gibi alanlarda kendisini gösterir. İdeolojide “insanlar ve onların ilişkileri bir *camera obscura*’daki gibi başaşağı” şekilde görünür (Marx ve Engels, 2013, s. 34). “İnsanlar maddi üretimlerini ve maddi temaslarını geliştirdikçe, kendi gerçek dünyalarının yanı sıra düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler” yargısından hareket eden Marx, “yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır” sonucuna varır (Marx ve Engels, 2013, s. 35). Peki insanın maddi yaşamından yükselen düşüncelerine (ve dolayısıyla zihinsel üretimlerin sonucu olan siyaset, din, hukuk vb. alanlarına) kimler yön verir? Marx buna “egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir” diye cevap verecektir. Çünkü egemen sınıf, maddi üretim araçlarına sahip olduğu için zihinsel üretim araçları üzerinde de denetim kurabilir. Bu araçlardan yoksun bırakılan kesimlerin düşüncelerini de kendisine bağlar. Keza egemen sınıfa mensup kimi özneler, bilince sahip oldukları için düşünebilirler ve dolayısıyla kendi çağlarının düşüncelerini üretir ve yayılmasını sağlarlar (Marx ve Engels, 2013, s. 52). Dolayısıyla Marx’a göre egemen sınıfın düşüncelerini, egemen sınıfın kendisinden bağımsız bir varlık hâline getirdiğimiz

takdirde, hangi koşullarda, kimler tarafından bu fikirlerin üretildiğini açıklamak yerine sadece o döneme damgasını vuran birtakım düşüncelerin (Marx burada aristokrasinin egemen olduğu çağda sadakat ve onurun, burjuvazinin egemen olduğu ise çağda özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin hâkim düşünceler olduğunu söyler) toplumu etkisi altına aldığından bahsetmiş oluruz (Marx ve Engels, 2013, s. 53). Yazar, egemen sınıfın da başvurduğu bu yöntemi, “kendi çıkarlarını, toplumun tüm üyelerinin ortak çıkarları gibi göstermek [...] düşüncelerine tümellik kazandırmak ve onları tümel olarak geçerli yegâne rasyonel düşünceler olarak sunmak zorundadır” sözleriyle ifade eder (Marx ve Engels, 2013, ss. 53-54).

Marx, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*'ya (1859) yazdığı ön sözde, insanların bilincini belirleyen onları toplumsal varlıkları olduğu yargısını yineler ve ideolojiyi üst-yapısal bir kavram olarak değerlendirir. Yazara göre maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak siyasal, toplumsal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırdığı için, iktisadi üretim koşullarında yaşanan maddi altüst oluşlar ile “insanların bu çatışmanın bilincine vardıkları” ideolojik biçimleri (siyasi, hukuki, dinî, felsefi ve sanatsal biçimler), yani üst-yapıya ait alanları birbirinden ayırmak gerektiğini belirtir. Çünkü böyle dönemler, maddi yaşamın çelişkileriyle, yani toplumsal üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çatışmayla açıklığa kavuşturulabilir; yalnızca üst-yapıdaki altüst oluşların değerlendirilmesiyle bir hükme varılamaz (Marx, 2020, ss. 39-40).

Görüldüğü üzere Marx insanın maddi ilişkileri ile bu maddi ilişkileri baş aşağı eden ideolojiyi birbirinden ayırarak ancak birbirleriyle ilişkilendirerek değerlendirir. Meta fetişizmini ele aldığı iktisadi yazılarında da, metanın fetiş karakterinin emeğin toplumsal karakterini, mübadele alanının da emek sömürsünü doğallaştırdığını ya da gizlediğini vurgular (Atılğan, 2020, s. 290). Jan Rehmann'a göre Marx, “ilkel” kültürlerin inanışlarında görülen fetişizm terimini kapitalist bir toplum için kullanarak, kendini üstün gören Avrupa ideologlarının düşüncelerini bir bakıma karşısına almıştır. Çünkü “akılcılığa” ve “aydınlanmaya” dayalı modern toplum kendi ürettiği şeylere tapmakta, mübadele değeri kullanım değerine, para emeğe, birikmiş sermaye yaşama, hisse değeri ise yaşamın değerine üstünlük kurmakta, bu toplumu akıl dışı bir tepetaklak oluşa sürüklemektedir (Rehmann, 2020, s. 49). Marx ideolojiyi, kapitalist üretim tarzının yarattığı toplumsal ilişkiler ve burada ortaya çıkan çelişkilerin devlette, hukukta, siyasette, felsefede ve dinde nasıl maskelendiğine ve çarpıtıldığına bakarak incelemiştir (Atılğan, 2020, s. 291). Rehmann, Marx'ın “baş aşağı bilinç” eleştirisiyle başlayan ideoloji eleştirisinin gittikçe kol ve kafa emeği arasındaki toplumsal ayrımın altında yatan bir eleştiriye dönüştüğünü ifade eder (Rehmann, 2020, s. 67). Aynı biçimde din eleştirisi de önce hukuk sonra siyaset ve en nihayetinde temel iktisadi pratik biçimleri ve “nesnel düşünce biçimleri”nin eleştirisi hâline gelerek fetişizm eleştirisine dönüşmüştür (Rehmann, 2020, s. 68).

Öte yandan Rehmann, *Alman İdeolojisi*'nde ortaya atılan tezin Gramsci'nin ağırlık verdiği hegemonya süreçlerinin kavranması açısından da birtakım faydalı bilgiler içerdiğini söyler. Egemen sınıfın önünde bir ödev olarak, kendi çıkarlarını akılcı bir ortak (ya da evrensel) çıkar gibi sunmak zorunda olması, aslında egemen sınıfın hegemonya kurması olarak tanımlanan bir gidişatı ifade etmektedir (Rehmann, 2020, ss. 42-43). Peki Gramsci “hegemonya” ile ideoloji arasındaki bağlantıyı nasıl kurmuştur? *Hapishane Defterleri*'nde (1929-1935) hegemonya, Batı'daki kapitalist devletlerin içine girdiği derin bunalım ve çalkantı dönemlerinde burjuvazinin, hakimiyetini yalnızca baskıyla sürdüremeyeceği, üstünlüğünü kurabilmek için “zorlama” [tahakküm] ile “rıza” [hegemonya] yöntemlerinin özgül bileşimini uygulamak durumunda kaldığı tezine dayanır (Yetiş, 2020, s. 88). Hegemonya, egemen sınıfın kendi ideolojisinin rıza yoluyla bir “ortak



duyu” hâline gelmesi ve bu ortak duyunun tesis edilmesini sağlar. Bu yüzden Gramsci, egemen sınıfa ait dünya görüşünün (bu görüşlerde birbirleriyle tamamen tutarlılık şartı aramaksızın) toplumun geniş kesimlerince üzerinde uzlaşılabilir kılınmasını “toplumsal yapının yeniden üretiminde zorunlu olan örgütlenme ve tutunum işlevleri” sağlayan ideolojik hegemonya yoluyla gerçekleştiğini belirtir (Yetiş, 2020, s. 89).

Gramsci hegemonyanın ideolojideki yansımaları, “felsefe, ortak duyu ve folklor” düzeylerinde incelemiştir. İdeolojinin en yoğun ve gelişkin biçimi olan “felsefe” kategorisi, en genel hâliyle dünya görüşleri bağlamında değerlendirilir (Yetiş, 2020, s. 90). Profesyonel ve sistematik niteliğinden dolayı filozoflar gibi belli bir uzmanlar grubuna özgü düşünsel bir etkinliktir (Forgacs, 2010, s. 403). “Ortak duyu”, insanların çoğunlukla farkında olmadıkları, birbiriyle çelişen eğilimlerin ve tutarsızlıkların bileşimleridir (Rehmann, 2020, s. 133). Gramsci’ye göre, kişinin dünyaya ilişkin kavrayışı eleştirelilikten ve tutarlılıktan uzak ve düşünceleri birbirlerinden kopuk ve bölümler hâlindeyse o kişi eşzamanlı olarak pek çok insan grubuna ait olur. İnsanın karma yapıdaki bu kişiliği, yazarın tabiriyle: “Taş Devri’nden öğelerle ileri bir bilimin ilkelerini, yerel düzeydeki önyargıları ve tüm dünyayı birleştiren bir insan ırkının felsefesi olacak bir gelecek felsefesinin sezgilerini içerir” (Forgacs, 2010, s. 404). Rehmann, Gramsci’deki ortak duyu anlayışını farklı coğrafi-tarihsel dönemlerde üst üste yığılmış yapısından ötürü, ideolojik aygıtların ve ideologların işleyecekleri hammaddeleri barındıran çok katmanlı bir taş ocağına (buna pekâlâ arkeolojik sit alanı benzetmesini de yapabiliriz) benzetir (Rehmann, 2020, s. 134). “Folklor” ise (Gramsci bu kavramı “din” olarak da kullanır) halkın tüm inançlar sistemini, yani kanaatlerini ve batıl inançlarını ve dinî inanışlarını kuşatan bir kategoridir (Forgacs, 2010, s. 403). Egemen sınıfın, entelektüel ve ahlaki önderliği olarak hegemonik üstünlüğünü toplumun en geniş kesimlerince, yani ulusal ölçekte sürdürebilmesi için yukarıda saydığımız bu üç düzeyi de ideoloji altında sürdürebilmesi gerekmektedir (Yetiş, 2020, s. 90).

Terry Eagleton’a göre egemen sınıfların (ve bazen de muhalif olanların) ideolojileri pek çok defa “birleştirici, eyleme yönelik, rasyonyonelleştirici, meşrulaştırıcı, evrenselleştirici ve doğallaştırıcı” özellikler taşır (Eagleton, 2020, s. 70).⁶ Egemen ideoloji -farklı çıkarları kollayan ancak diğer sınıflar ve alt gruplardan meydana gelen bir egemen toplumsal bloka ait olsa da- genellikle kendisini savunan grup (veya siyasi organizasyon) tarafından tek bir bütün, “birleştirici” unsur olarak gösterilir (Eagleton, 2020, s. 71). Kuramsal düzeydeki ideoloji aynı zamanda, *eyleme yönelik* bağlamda, pratik açıdan da işleyebilmeli ve hatta bu ikisini birbirine bağlayabilecek yollar keşfedebilmelidir (Eagleton, 2020, s. 74). Aslında bu özellik, Althusser’in *Devletin İdeolojik Aygıtları* (DİA) tezinde olduğu gibi toplumsal yaşamın tümüne sirayet eden bir tarzda kendisini gösterebilir (Althusser, 2010, ss. 169-171). Hatta müzelerin sergileme pratikleri (daha özelinde küratörlük vb.) bile (eğer buna uygun maddi gerçeklikleri elde veri olarak sunabiliyorsa) ideolojinin eyleme yönelik niteliği açısından değerlendirilebilir. “Rasyonyonelleştirme” (veya “rasyonalizasyon”) ise J. Laplanche ve J. B. Pontalis tarafından “öznenin, gerçek güdüleri algılanmayan tavırlar, fikirler, duygular ve benzerlerine ya mantıksal olarak tutarlı ya da etik yönden kabul edilebilir bir açıklama girişimi sırasında izlendiği prosedür” şeklinde ifade edilir. Ancak rasyonalizasyon Eagleton’a göre, o ideolojideki olumsuz niteliklerin ve pratiklerin her zaman ussallaştırma yoluyla hasıraltı edilmesi gerekeceği anlamını taşımaz. Mesela Antik Yunan-Roma toplumunda kölecilik, egemen sınıf tarafından ayıplanması veyahut da gizlenmesi gereken bir şey olarak görülmemiştir (Eagleton, 2020, s. 79). Hatta tersine bu gibi durumlar toplumlarda

6 Türkçe basımdaki “genelleştirici” yerine, *Ideology: An Introduction* (1991) adlı orijinal metinde geçen “evrenselleştirici” [İng. *universalizing*] kavramı tercih edilmiştir.

meşrulaştırılabilir. İdeolojinin “meşrulaştırma” özelliği, birtakım olumsuz çıkarları saygın kılma gereksinimini karşılayabilmesi bakımından rasyonalizasyon ile benzeşir. İktidardaki gücün kendi otoritesini ve çıkarlarını, toplumun geniş kesimlerine dolaylı biçimde onaylatmasını, diğer kesimler tarafından kabul edilebilir duruma gelmesini sağlar (Eagleton, 2020, s. 83). İdeoloji bu meşruiyetini kazanabilmesi için “evrenselleştirmeye” başvurur. Tıpkı Marx’ın da benzer şekilde altını çizdiği gibi “belirli bir zamana ve mekâna özgü olan değerler ve çıkarlar, bütün insanlığın değerleri ve çıkarlarıymışlar gibi yansıtılır” (Eagleton, 2020, s. 85). Kendi inançlarını doğal, bariz ve tartışmasız gerçeklikler gibi sunarak, kendi ile toplumsal gerçeklik arasında sıkı bağlar örme-i ise, ideolojinin “doğallaştırma” özelliğini açıklar (Eagleton, 2020, s. 88).

Bu kısmı sonlandırmadan önce şunu da eklemek gerekir. Yukarıda tarihsel tanımlarını ve işlevlerine dair belirli özellikleri sıralarken ideolojilerin, ona “maruz kalan” öznelerle tamamen nüfuz ettiği ve böylece bu özneleri tümüyle edilgen kıldığı düşünülmemelidir. Gramsci’nin de söylediği gibi “ezilenlerin bilinci, yöneticilerden süzülen değerler ile doğrudan doğruya kendi pratik deneyimlerinden doğan inançlardan oluşan çelişkili bir karışımdır” (aktaran Eagleton, 2020, s. 60). Dolayısıyla egemen sınıfın ideolojisine içkin olan her şeyin, toplumun tüm kesimleri tarafından eksiksiz biçimde benimsendiğine dair bir varsayım öne sürülemez. Ancak biz burada egemen ideoloji ve müze teşhiri arasındaki bağlantıyı kurabilmek için, konuyu ideolojinin egemen sınıfla olan ilişkisi üzerinden sınırlandırdık.

Rekabet ile Evrensellik Dolaylarında: Müze-i Hümâyun’dan Resim ve Heykel Müzesi’ne Teşhir Stratejileri

19. yüzyıl boyunca yaşanan toplumsal ve düşünsel değişimlerin etkileri hiç kuşkusuz Osmanlı topraklarında da kendisini daha en başlarda göstermiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında saray çevresi devleti güçlendirme arayışı içinde bir yandan Avrupa’daki askerî ve üretim teknolojisinin imparatorluk topraklarına aktarılmasına çalışırken diğer yandan da onların siyasi kurum ve düşüncelerine ilgi duyarak farkına varmadan da olsa kapitalist gelişmenin maddi ve düşünsel temelini atmaya başlarlar (Uslu, 2021, s. 179). Öte yandan, önceki yüzyıllarda iltizam sisteminin⁷ bozulması ve 18. yüzyılda vergi toplama veya mültezimlik görevinin irsî biçimde devredilebilmesi hakkı, bunlara ek olarak ticaret ve tefeciliğin gelişmesi bir sermaye birikiminin oluşmasına yol açar. 19. yüzyıl boyunca uygulanan çeşitli reformların arkasındaki toplumsal gücü, bu sermaye birikimini edinen merkez ve taşradaki yerel eşraf, toprak sahibi, tüccar ve devlet bürokrasisi ittifakı oluşturmuştur (Aytekin, 2019, s. 48).

Osmanlı’nın ilk bilinçli koleksiyonunun sergilenmesi de bu dönemlerde, 1846 yılında Tophane-i Amire Müşiri Ahmet Fethi Paşa (1801-1858) tarafından gerçekleşir. Aya İrini Kilisesi’nin (Harbiye Ambarı) iç avlusunun çevresindeki odalara eski silah ve zırhlar ile Antik Yunan-Roma ve Bizans buluntuları yerleştirilerek oluşturulan koleksiyon *Mecmua-i Esliha-i Âtika* (Eski Silah Koleksiyonu) ve *Mecmua-i Âsar-ı Âtika* (Eski Eser Koleksiyonu) adları altında, sadece saray çevresi ve özel konuklar için sergilenmeye başlar (Shaw, 2004, ss. 43-46). Eski Silah Koleksiyonu’nda yer alan yeniçeri kıyafetli mankenler, ağır silahlar, tüfek mekanizmaları ve kargılar vb. imparatorluğun şanlı ve uzak bir geçmişini temsil etmektedir (Shaw, 2004, s. 47). Askerî koleksiyona simgesel açıdan ağırlık verilmesi, imparatorluğun içine düştüğü askerî güçsüzlüğün görsel açıdan telafi edilmeye çalışılması olarak yorumlanmıştır (Shaw, 2004, s. 49). Peki, yaklaşık

⁷ İltizam, devlet vergilerini toplama görevinin belirli bir pay karşılığında mültezim adı verilen vergi tahsildarlarına devredilmesi yöntemidir.



20 sene evvel yeniçeri katliamını bir “Vaka-i Hayriye” olarak gören imparatorluk, bir anda eskinin simgelerine neden sığır?

Buna belki de şöyle bir açıklama getirilebilir: III. Selim döneminin (1761-1808) Nizâm-ı Cedid’inden, Abdülmecid’in (1823-1861) Tanzimat’ına (1839) kadar geçen sürede saray ve çevresinin kafasını meşgul eden başlıca sorun devletin nasıl kurtarılacağıdır. Gerek devletin malî ve askerî reformlarını içeren Nizâm-ı Cedid’in ideolojisi, gerekse II. Mahmud döneminde merkez ve taşradaki egemen sınıf bloku arasındaki bağları yenilemeyi ve kuvvetlendirmeyi amaçlarken şeriat hukukunu dayanak alan *Sened-i İttifak* (1808), Ateş Uslu’ya (2021) göre aslında Batılılaşmaktan ziyade Osmanlı’nın kendi geçmişindeki ideal bir dönemin dinî referanslarla ve reformlarla canlandırılmasını içerir (ss. 182-186). Öte yandan yayılcı Batı’yı teknolojik ve diğer konularda takip etme zorunluluğu kaçınılmaz olduğu için bir yandan “ıslah” fikri gündemdeyken bir yandan da Sadık Rıfat Paşa (1807-1857) gibi kişiler aracılığıyla “medeniyet”, “ilerleme” ve “halk” gibi Avrupa’da tartışılan kavramlar Osmanlı entelektüel hayatına girmektedir. Sultan Abdülmecid döneminde imzalanan Gülhane Hatt-ı Hümayunu (1839) yine bir yandan şeriata referans vermekte, diğer yandan da can, mal ve namus güvenliği ve vergilendirmeler gibi kapitalist üretim tarzının gelişmesinin önündeki engelleri kaldıran maddeleri içermektedir (Uslu, 2021, s. 186). Tanzimat’ın kültür ve eğitim hayatına da etkileri olmuştur. Batılı tarzda açılan eğitim kurumlarının amacı teknik ve örgütsel bilgileri sağlayan işçiler yetiştirerek kapitalist üretimin ihtiyaç duyduğu çalışma biçiminin yaygınlaşmasını ve devlet iktidarının rızaya dayalı hegemonyasını tesis etmektir. Bu okullar 1850’lerden itibaren halkın ve devlet ricalinin çeşitli kesimlerinden bir okuryazar kitesinin gelişmesini sağlayacaktır (Uslu, 2021, s. 187).

Osmanlı entelektüel hayatına giren Batılı kavramların yeni kurumların içeriğiyle bir arada anılmasının güzel bir örneği imparatorluğun arkeoloji müzesinde görülebilir. O zamanlar Çinili Köşk ile sınırlı olan müzenin 17 Ağustos 1880’deki açılışı için yaptığı konuşmasında Münif Paşa (1830-1910) bir yandan bu eserlerin padişahın lütfuyla sergilendiğini ima ederken, diğer yandan da arkeolojik buluntuların sergilenmesini ilerleme ve medeniyet gibi kavramlarla bir arada zikretmiştir (Shaw, 2004, s. 117). Dolayısıyla Harbiye Ambarı’ndaki teşhir, kuruluş tarihi de göz önünde bulundurulduğunda, ilk etapta bahsettiğimiz kapitalistleşme/Batılılaşma ile ıslah arasında gidip gelen gerilimin içinde şekillenmiştir. Bir yandan imparatorluğun tarihsel askeri gücünü simgeleyen diğer yandansa bu güce dayanan fetihlerin sonucunda ele geçirilen topraklardan getirilen Antik eserler aynı çatı altında buluşturulmuştur (Shaw, 2004, s. 93-94). Marx’ın *18 Brumaire*’deki metaforunu anımsatırcasına, siyasal-toplumsal düzenin bu çalkantılı döneminde sanki Osmanlı’nın eski ideal geçmişinin hayaleti, yani ölmüş kuşakların geleneği ve geçmişin ruhları, bir yandan “eski oldukları için saygı duyulan” yeniçeri kostümleri içinde, diğer yandan da Batı’nın burjuva evrensel-kültürel mirasını dayandırdığı Yunan-Roma’ya ortak olarak tezahür eder.

Ayşe H. Köksal’a göre Harbiye Ambarı’ndaki nesnelere, eski uygarlıkların geçmişlerini araştırmak gibi bir meseleyle ilgili dizilmemişlerdir. Sergilemede önemli olan şey, Batı’yla bir yandan savaş alanında kaybedilen üstünlüğü yeniden kurmak (yani rekabet) diğer yandansa anlaşmayı sağlayacak ortak bir dil yaratmaktır (Köksal, 2021, ss. 24-25). Ortak dil Antik eserlerin teşhiri ile mümkün olmuştur. Harbiye Ambarı’nın 1869’da Müze-i Hümayun adını alması ve ilerleyen tarihlerde Osman Hamdi Bey’in (1842-1910) başına getirilmesiyle birlikte bu kurum tam teşekküllü bir imparatorluk arkeoloji müzesine dönüşmüştür. Müze yeni hâliyle, birbiriyle doğrudan bağlantılı iki işlevi bünyesine alacaktır. Bunlardan birincisi, burjuva ideolojisinin –henüz kısmi de olsa– soyut evrenselci fikirleri ve “düvel-i muazzama”yla rekabet etme zorunluluğundaki bileşimin

arkeolojik buluntular ve müzenin Alexandre Vallaury (1850-1921) tarafından yapılan neo klasik mimarisi üzerinden teşhirdir. İkincisi, müzenin, çağdaş eğitimin bir parçası olarak kullanılmasıdır. Bu işlevler Cumhuriyet'in erken döneminde de izlerini belli edecektir. 1880'den 1908'e uzanan sürede Çinili Köşk ve Lahitler Müzesi'nin de içinde olduğu bir müze kompleksine dönüşen Müze-i Hümayun'un koleksiyonu 1889 Tüzüğü'nde verilen bilgiye göre Asur, Hitit ve Mısır'dan başlayarak Yunan, Roma, Bizans'a kadar genişler. Bunların yanına İslam eserleri [Sanayi-i Nefise İslâmiye Âsârı] ile Asya ve Afrika bölgelerinden eski eserler ve kütüphane de dâhil olur (Shaw, 2004, s. 241). Avrupalıların Antik Yunan kaynaklarına esasında İslam Altın Çağı'ndaki (8. ile 14. yüzyıllar arası) çeviri faaliyetleri ve bilimsel gelişmeler sayesinde ulaştığı, dolayısıyla da medeniyetin kökeninin İslam olduğu tezi, İslam eserleri adı altında kategorize edilen nesnelere belirli bir süre burada sergilenmesiyle öne çıkarılacaktır (Shaw, 2004, s. 248). Wendy M. K. Shaw'a göre Müze-i Hümayun'daki tasnif, bölgesel kimliğe dayalı bir "meta anlatı"ya (İng. *meta-narrative*) dayanmaktadır (Shaw, 2007, s. 258). Kronolojik-evrimsel bir anlayışa göre tasnifleme yapılmaz. Burada söz konusu olan, ilerlemeyi temsil eden eserlerin hangi vilayetlerden getirildiği ve koleksiyonun zenginliğinin vurgulanmasıdır (Shaw, 2004, ss. 228-229).

Müzenin eğitimle ilgili işlevi ise Osman Hamdi Bey'in müzeyi çağdaş bir sergileme alanına dönüştürme doğrultusunda ona bağlı bir güzel sanatlar akademisi eklemesiyle anlamlı hâle gelir. Osman Hamdi, 1882'de müzenin yanına kurduğu *Sanayi-i Nefise Mektebi*'nin 1883 tarihli yönetmeliğinde "[r]esim ile oyma şeylere mahsus" iki yeni müze projesi daha önererek eski ve çağdaş eserlerin, zanaat ve sanat eserlerinin, Berlin'deki Müze Adası (Alm. *Museum Insel*) mıntukasını çağrıştıran bir yöntemle sergilenmesini hayal eder (Edhem, 2019, s. 206; Köksal, 2021, ss. 28-29). Ne kendisi ne de 1910'daki ölümünden yaklaşık bir yıl önce müzenin müdürlüğüne geçen kardeşi Halil Edhem (1861-1938), bu hayali gerçekleştirebilir. Ancak Halil Edhem'in zihnindeki sanat müzesi tasarısı, belki bize bu konu hakkında biraz fikir verebilir. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adlı kitabın birinci kısmında Halil Edhem, tüm insanlığın yararlanması adına üretildiği için bilim-teknik ve sanatı, beynelmilel mirasın bir parçası olarak görür. Ancak her ülkenin kendi topraklarından çıkan bilim insanları ve sanatçılarla övünmesinin doğal bir hak olduğunu sözlerine ekler (Edhem, 2019, s. 178). Avrupa'daki gibi bir resim ekolünün oluşabilmesinin sadece o ülke veya ulusa dair eserler üreterek meydana gelebileceğini ifade eder ve İslam sanatlarından Osmanlı'nın geleneksel ve Batılı sanatına (Asker Ressamlar Kuşağı ve Sanayi-i Nefise Mektebi) kadarki gelişimini anlatır (Edhem, 2019, ss. 181-219).

Halil Edhem'in sanat tarihi anlatısından varılan sonuca göre ülkede Batılı tarzda resim sanatına dair önemli bir birikim vardır ve bunların kalıcı şekilde muhafaza edilmesi ve sergilenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda İstanbul'da bir resim müzesinin kurulması için çağdaş Osmanlı sanatçıları, çağdaş yabancı sanatçılar, eski ustalar ve eski ustaların kopyalarından meydana getirilen bir koleksiyonun oluşturulması gerektiğini bir tüzük önergesiyle açıklamıştır (Edhem, 2019, s. 220). Köksal'a göre Halil Edhem'in kafasındaki müzede, halkı eğitime, sanatçının bilgi ve yeteneklerini bu eserler vasıtasıyla geliştirmesi ve evrensel bir kültür mirası yaratarak onu koruma altına almak gibi üç temel motivasyon yatar. Dahası Batılı eski ustaların resimleri üzerinden uluslararası standartta bir ulusal müze yaratarak, Türkiye'deki resim sanatını da bu evrensel sanat tarihi kanonunun içine yerleştirmek ister (Köksal, 2021, ss. 46-47). *Elvah-ı Nakşiye*'nin koleksiyon edinimine dair bilgi veren bu metin Müze-i Hümayun'un teşhir stratejisiyle hemen hemen benzer bir rekabet unsurunu taşıyan evrensellik-yerellik çizgisinde ilerler. Peki bu koleksiyonun zemininden yükselen İstanbul'daki Resim ve Heykel Müzesi'nin 1937 tarihli tasnif ve sergilemesi nasıl tasarlanmıştır?

Modern Türkiye'deki sanat tarihi, Nurullah Berk ve diğer Akademili (eski adıyla Sanayi-i Nefise Mektebi) kimi sanatçılar aracılığıyla müze üzerinden yazılır. Berk, 1937 Sergisi'ni *Ar* dergisinin 1938'deki Nisan, Mayıs ve Haziran sayılarında üç yazı hâlinde yayımlar (Köksal, 2021, s. 112). Berk bu metinlerde sanat eserlerini Primitifler, Orta Devre, Modern Devre olmak suretiyle üç grup altında sınıflandırır. Buna göre Primitifler 19. yüzyılın başından ikinci yarısına doğru uzanırken, Orta Devre 1870'ten 20. yüzyılın sonuna kadarki sanatçıları kapsar. Son halkayı teşkil eden Modern Devre ise 20. yüzyıl başlarında doğan ve henüz kırk yaşını aşmayan genç sanatçılardan meydana gelmektedir (Köksal, 2021, s. 113). Berk'in sınıflamasında dikkat çeken ilk nokta "İptidailer" olarak da anılan, içinde Asker Ressamlar ve Osman Hamdi Bey'in yer aldığı Primitifler'in sanattaki yeterliliklerinin, Courbet, Corot vb. gibi Batılı sanatçılar üzerinden ölçülmesidir (Köksal, 2021, s. 114). Primitifler adı itibarıyla Batı sanatındaki muadilleriyle denk tutulmuş, resimleri değerlendirilirken bu akıma has olduğu düşünülen saflık, sadelik, tabiata saygı vb. gibi kriterler göz önünde bulundurulmuştur (Köksal, 2021, s. 116). 1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak bilinen ressamalar ise Orta Devre denen kısımda değerlendirilir. Bu kuşak ilk devredeki sanatçılardan farklı olarak hem Akademi mezunu hem de Avrupa eğitimi görmüş olmaları sebebiyle Berk tarafından onaylanırlar. Ancak yine bu kuşak, Empresyonizme yaklaştıkça saflıklarını da yitirmişlerdir. Yani bir önceki ressam kuşağı Avrupalı bir akımın tekniğine yakın olduğu ölçüde övülürken bir sonraki kuşak Batı'dan teknik ithal etmeleri yüzünden topa tutulur. Köksal'a göre, Çallı Kuşağı ile "d Grubu" sanatçıları arasındaki mesleki zıtlıkların ve rekabetin Berk'in bu anlatısında payı vardır (Köksal, 2021, ss. 118-119). Kendisinin de içinde yer aldığı Modern Devre sanatçıları ise, Batı sanatına ait teknikleri öğrenseler bile asla Çallı Kuşağı gibi karakterlerini ve mizaçlarını unutmamışlar, "endişeden yoksun" ve "kopyacı" olmamışlardır; bu devre, inşacı bir ruhla, "ağırbaşlı klasik edayı taşıyan", "manifest-tablo"lar üretmişlerdir (Köksal, 2021, s. 120).

Berk'in bu yarı bilimsel sınıflandırması Köksal'a göre, bahsedilen devrelerin altında toplanan sanatçı gruplarının (Müstakiller, d Grubu vb.) hiçbir ortak stil veya anlatım dili taşıyor olmasından kaynaklanmakta, Berk'in de dâhil olduğu sanat grupları arasındaki çıkar çatışmalarının gölgesinde yapılmaktadır. Yazara göre Nurullah Berk, "çocukluk/proto", "gençlik/ergen", "olgunluk/yüksek" evreleriyle 14. yüzyılda Giotto'yla başlayarak 16. yüzyılda Michelangelo'yla en yüksek seviyeye erişen şekliyle Giorgio Vasari'nin sanat tarihyazını anlayışını benimsemekte, bu bağlamda d Grubunu Yüksek Rönesans'a yerleştirmektedir (Köksal, 2021, s. 121). Ancak bu sınıflandırma yine de tam bir tarihsel/kronolojik değerlendirmeye değil, Primitivizmle başlayarak Empresyonizme ve oradan Klasisizme gerisin geri sıçrayan, yer yer anakronik öğeler taşıyan bir ilerlemecilikle oluşturulmuştur.

Yerel olanı evrenselle buluşturması düzeyinde Halil Edhem'le başlayan, Berk'le mesleki hesaplaşma gölgesinde devam eden sanat tarihi anlatısı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin müdürü Halil Dikmen'le devam eder. Türk sanatını klasikleştirerek bir evrensel tarih anlatısının içine yerleştirme amacını taşıyan Dikmen'e göre Bektaşî resimlerinin ve minyatürlerin koleksiyona katılması "Türk ekolünün tarihî silsilesini tamamlaması" açısından oldukça önemli bir girişimdir. Böylece yüz yılı aşkın maziye dayanan Türk sanatı ile bunlardan çok daha eski sanat eserlerini bir arada ortaya koyarak aradaki farklılıklar ve benzerlikler gösterilebilecektir (Köksal, 2021, s. 130).

Eserlerin sergilenmesi için seçilen mekân ile şehrin sembolizmi ve müzenin açıldığı tarih de önemli olduğu için kısaca açıklamakta fayda vardır. Müze binası için seçilen yerin Dolmabahçe Sarayı'ndaki Velihaht Dairesi olması, imparatorluğun artık tarihe karıştığını haber vermektedir. Her nasıl Avrupa'da kraliyete ait sarayların müzelere dönüştürülmesi sembolik önem taşıyor-

sa, eski imparatorluk başkenti İstanbul'un da tarihe karışan hanedanına ait bir mekânın sanat mabedine dönüştürülmesi o kadar önemlidir. Böylece yeni rejimin zaferi modern sanat yoluyla eskisinin yıkıntıları üzerine bina edilir. Zeynep Yasa Yaman'a göre 20 Eylül 1937'de açılan müze mekânı için İstanbul'un seçilmesinin bir diğer sebebiyse İkinci Türk Tarih Kongresi'dir (20-25 Eylül 1937) (aktaran Köksal, 2021, s. 98-99). İçeriği ilkinde göre daha kapsayıcı olan toplantıya, aralarında Halil Edhem'in de bulunduğu geniş bir katılım sağlanmış ve kongrenin uluslararası düzeyde etkileri olmuştur (Toprak, 2021, s 307). İlki 1932'de öne sürülen Türk Tarih Tezi, Hitlerler'den Bizanslılar'a kadar Anadolu'da yaşayan kadim halkların Türk kökenli olduğu argümanına dayanmaktadır (Şener, 2019, s. 272).

Kendi Suretinde Bir Dünya

Marx ve Gramsci, yazılarında egemen sınıfların iktidarını sürdürebilmesi için kendi düşüncelerini ve çıkarlarını rasyonelleştirerek evrensel ve tümel hakikatler biçiminde, yönettiği toplumun sanki kendi ortak çıkarlarıymış gibi göstermek zorunda olduğunu açıklamışlardır. Keza hiçbir iktidar bu çıkarları temelli olarak salt baskı organlarıyla sürdüremeyeceği için, “ekonomik-toplumsal formasyon”un, toplum tarafından kabul edilebilir –tam da bundan dolayı sürdürülebilir– olması gereklidir. Nedir “ekonomik-toplumsal formasyon”? Belirli bir üretim tarzı ve onun temelinde, ona uygun biçimde gelişen ekonomik olmayan ilişkilerin tamamıdır. Kapitalist üretim tarzının gelişimiyle birlikte oluşan, tüm toplumsal ilişki formlarının bir araya getirildiği organik bir bütündür. Marx'a göre kapitalist üretim tarzının gelişmesiyle birlikte feodal toplumun yatağında bir burjuva toplumu ve ona ait varoluş biçimi ortaya çıkar. Üretim tarzının gelişimi, yönetim ve sanat biçimlerini, akrabalık ilişkileri ile dinî ve ahlaki vb. değerleri de dönüşüme uğratar (Bensussan ve Labica, 2016, s. 293).

Uslu'ya göre Fransız Devrimi'nden 1848 Devrimleri'ne giden dönemde dünyanın pek çok bölgesinde kapitalist ticaret ve sermaye birikimi etkisini göstermekte, –C. J. Bayly'in de altını çizdiği gibi– bütünlükte olan dünyanın bir bölgesinde yaşanan gelişmeler hızla diğerlerini belirlemektedir. Dolayısıyla kapitalist üretim ilişkileri, sömürgeleştirme veyahut da kapitalistleşmeyi hedefleyen üst sınıfların bizzat girişimleriyle bir yandan dünyanın pek çok bölgesine yayılırken, diğer yandan da bu ilişkileri düşünsel düzeyde anlamlı kılan liberal ideolojinin özgürlük, eşitlik ve mülkiyet hakkı gibi konulardaki fikirleri bu bölgelerde yankı uyandırmaya başlar (Uslu, 2021, s. 15). Aslında burjuvazi, diğer “ulusları yok olup gitmemek için burjuva üretim biçimini benimsemeye[...] uygarlık adını verdiği şeyi” kabullenmeye zorlayarak “kendi suretinde bir dünya” tasarlar (Marx, 2008, s. 54). Ancak öte yandan da feodal toplumdaki ayrıcalıklar hiyerarşisine karşı tüm insanların eşitliğinin, tebaa yerine “eşit yurttaşlık” kategorisi altında genelleştirilmesi, toplumun geniş kesimlerinin (işçiler, köylüler, kadınlar, köleler vb.) aynı devletin çatısı altındaki sınıfsız ve cinsiyetsiz özneler olarak tanımlanmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda milliyetçi ideolojinin ulus tasavvuru, sınıflar ve onlar arasındaki kültürel farklılıkları eritmeyi sağlayan bir pota görevi görür (Uslu, 2021, s. 16). Ulus, aynı zamanda Benedict Anderson'un tanımıyla “hayal edilmiş bir siyasal topluluk”, yani bir “hayali cemaat”tir. Zira bir ulusa tabi üyeler, diğer üyelerin pek çoğunu tanımadıkları ve onlar hakkındaki bir konuda fikir sahibi olmadıkları hâlde bu hayali beraberliği zihinlerinde sürdürürler (Anderson, 2020, s. 24). Yatay bir yoldaşlık ve kardeşlik gibi düşünülmesi, ulusun neden bir camia ya da cemaat gibi tasarlandığını açıklamaktadır (Anderson, 2020, s. 26). Ulus-devlet olarak tasavvur edilen toplumun kadim ve ortak bir geçmişi paylaştığı ve ebedi bir geleceğe ilerleyeceği düşü ileri sürülür (Anderson, 2020, s. 29). Anderson'a

göre bir ulusu hayal edebilmenin kökenleri üç kültürel tasarımda vardır. Bunlardan ilki müşterek bir dinî inanışın ürünleri olan kutsal metinlerdeki insan yaradılışına ve kardeşliğe dayanan anlatılardır. İkincisi bir toplumun kral, devlet vb. gibi hiyerarşik, hem ilahi hem de maddi bir üst bağlayıcı kurumla bir arada olabileceğine dair inançtır (Anderson, 2020, s. 55). Son olarak üçüncüsü, belirli bir bölgede yaşayan insanların bir arada yaşamasından ötürü belirli birtakım ortak ve gündelik dertler hususunda duygudaşlık, “dünyanın ve insanların kökenlerini özdeş kılan bir zamansallık” kurmasında yatar (Anderson, 2020, s. 56). Kapitalist üretim tarzının gelişmesi ile basım teknolojisinin nimetleri (edebiyat, gazete, dergi, siyasi yazılar vb.) böyle bir cemaat tipinin, aralarındaki farklılıklara rağmen paradoksal olarak “evrensel ölçekte” hayal edilebilmesini mümkün kılmıştır (Anderson, 2020, s. 67).

Dolayısıyla bir yandan eski rejimin bağrında yavaş da olsa gelişmekte olan kapitalist üretim tarzının maddi etkileri, diğer yandan da dışarıda olup bitenlere dair metinlere erişebilen hem de buradan yola çıkarak benzer kavramlar ve düşünceler etrafında fikirler üreten öznel Osmanlı İmparatorluğu’nda da var olmuştur. 19. yüzyılın ilk yarısında eski ve ideal olan düzene dönüş çabaları sırasında Batı’dan edinilen bilgiler, örgütlenme tarzı ve kurumların gelişmesi 19. yüzyılın ikinci yarısına doğru kimi aydınların burjuvalaşma eğilimi göstererek bu fikirlerinin bayraktarlığını yapmasına sebep olmuştur. Emperyalizmin yayılmacı ve sömürgeci etkileri, bir yandan Çin, Japonya, İran ve Osmanlı gibi kadim devletlerde kapitalist üretim tarzının gelişimini önceki dönemlere göre çok daha hızlı ve baskın hâle getirirken, diğer yandan da gelişen basım teknolojileri aracılığıyla bilgi ve fikirlerin dolaşımını kolaylaştırmış ve bu ülkelerin entelektüellerinin siyasal düşüncelerinde sentez yapabilmelerini sağlamıştır (Uslu, 2021, s. 381-382). Uslu’ya göre, Tanzimatçılardan, Jön Türkler’e uzanan dönemde ekonomi politikaları, tebaa hakları, basım-yayın ve ifade özgürlüğü, parlamenter monarşi gibi Avrupa’da da tartışılan konular ve talepler Osmanlı toplumunun kapitalistleşme çabalarının göstergeleri olarak değerlendirilmelidir (Uslu, 2021, s. 386-406). Osmanlı münevverleri arasında popülerleşen “hürriyet” ve diğer pek çok kavramın İslam ve Batı düşüncesiyle sentezlenmesindeki ana motivasyon, bu yeni siyasi yapı ve ideolojilerin Osmanlı Devleti’nde de yaygınlaştırılması isteğinden kaynaklanır (Uslu, 2021, s. 396). Tartışmaların İslamî atıflarla yapılmasındaki bir diğer ihtimal ise, Anderson’ın bahsettiği şekilde, kutsal metinleri kültürel dayanak olarak tasavvur edilen bir hayali cemaatin oluşturulması istenciyle açıklanabilir. Aynı biçimde 19. yüzyılın ikinci yarısında cereyan eden ve yüzyıl sonuna doğru keskinleşen Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük tartışmalarının imparatorluk şemsiyesi altında yapılması da benzer şekilde yorumlanabilir. En nihayetinde Batılılaşma/modernleşme altındaki tüm bu uğraşlar kapitalist sermaye birikimini “ideolojik açıdan güvence altına alma çabası” içinde düşünülebilir (Uslu, 2021, s. 18).

Nitekim bu çabalar önce Jön Türk Devrimi (1908) ile başlayan ve daha sonra radikal bir kopuş olarak Cumhuriyet’in ilanı (1923) ile devam eden süreçte artarak devam edecektir. Tüm 1920’li ve 1930’lu yıllar boyunca Cumhuriyet’i kuran kadroların temel amacı, pre-kapitalist toplumsal ilişkileri ve unsurları bünyesinde barındırmaya devam eden Osmanlı İmparatorluğu’nu tasfiye ederek, kapitalist üretim ilişkilerini nihai biçimde egemen kılan bir ulus-devlet yaratmaktır. Dolayısıyla mevcut yeni koşullara uyum sağlayabilen yeni insanı yaratabilmek için başta siyaset ve ekonomi olmak üzere, hukuk, ideoloji, kültür ve eğitim alanlarının yeniden düzenlenmesi gerekmiştir (Şener, 2019, s. 219). Hegemonya bu ekonomik-toplumsal formasyonun sürekliliğini ve kabul edilebilirliğini tanımlayan bir kavramdır.

Sonuç: İmgelerin Hâkimiyeti mi? Hâkimiyetin İmgeleri mi?

Gerek imparatorluğun gerekse Cumhuriyet'in müzeleri devletin kültürel hegemonyasını tesis eden kurumlar şeklinde değerlendirilebilir. "Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli" (1991) yazısında Duncan, ister monarşiye isterse cumhuriyete bağlı olsun, kamusal bir sanat müzesine sahip olmanın, esasında yurttaşlarının geçmiş başarılarını, mirasını, maneviyatını kamu yararı gözeterek koruyan bir devlet imajı çizmesi anlamına geldiği için günümüzde bile önemli olduğunu ifade eder (Duncan, 2006, s. 210). İdeoloji kavramı icat edildiği sırada onun ulusal eğitim sisteminin bir parçası olarak düşünüldüğünü hatırlatmak gerekir. Eğitim, diğer tüm teknik beceri öğretimi ve işlevlerinin yanında, vatandaşlarına nasıl bir yurttaş olmaları gerektiğini de öğretir. Eğitimin bir parçası olan müzeler ise bu yurttaşlığı bir deneyim mekânı olarak ziyaretçisine sunar. Modern ulus ve birey ile evrene dair tahayyüller bu mekânın çatısı altında canlandırılarak, yurttaşın kamusal bilinci kazanması ve terbiye edilmesi beklenir (Artun, 2006, s. 155).

Osmanlı ve Cumhuriyet müzeleri, 19. yüzyıl ortaları ve 20. yüzyıl başlarında, bu "yurttaşlık ritüeli"ne, kendi maddi ihtiyaçları doğrultusunda terakki, medeniyet, ulusal fayda vb. kavramlar etrafından katılmaya çalışmıştır. İster Louvre'daki yurttaşlık bilincinin Fransız ulusu ve sanatıyla birleştirildiği "evrensel anlatı" ile ister Osmanlı ve Cumhuriyet müzelerinde olduğu gibi yerellik üzerinden bu evrensel anlatıya dâhil olma stratejisi içinde gelişsin, bir müze teşhiri daima onu izleyen gözler için vardır. Eserler devletin (ya da nihayetinde egemen sınıfın) varlığını kendi kendisine onaylatmak için değil, toplumun geri kalanının rızasını almak için sergilenirler. Bu doğrultuda, gerek imparatorluk topraklarının çeşitli bölgelerinden getirtilerek başkentte toplanan arkeolojik buluntuları ve dinî eserleri, gerekse modernleşme cereyanı altında şekillenen yüz yılı aşkın bir sanat mirasını, toplumun "ortak duyu ve folkloru"ndan meydana gelen cevherler olarak değerlendirebiliriz. Çıkarılan cevherler, maddi koşulların zorlayıcılığı altında bir yandan evrensel atıfta bulunan bir ideolojinin diğer yandan da Anderson'ın hayali cemaatinin kökenlerindeki kültürel düzeylerin bileşimiyle işlenerek müze sahnesinin teşhir programındaki yerini alır. Buradan yola çıkarak imparatorluk ve Cumhuriyet müzelerinin neyi başarıp başaramadığını değil neyi hedeflediğini, ideolojinin altı özelliği üzerinden yola çıkarak noktalayalım.

Bu müzeler, "birleştirici"dir; tebaa ya da yurttaş için vardır. "Evrenselleştirici", "rasyonyonelleştirici", "meşrulaştırıcı" ve "doğallaştırıcı"dır; çünkü arkeoloji, antropoloji ve tarih bilimlerine başvurarak, Antikiteye dayandırılan burjuva evrensel tarih anlatısının kökenlerinin esasında bu topraklarda doğduğu, dolayısıyla imparatorluğun/ulus-devletin bu kültürün doğal sahibi/ortağı olduğunu açıklayan tezi, teşhirin görsel programı içinde ele alarak toplumun geniş kesimlerine kabul ettirilebilmesine destek olur; ki bu da onun "eyleme yönelik" özelliğinde saklıdır.

Kaynaklar

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Anderson, B. (2020). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması* (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Artun, A. (2006). *Tarih sahneleri-sanat müzeleri 1 müze ve modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atılğan, G. (2020). İdeoloji. G. Atılğan ve E. A. Aytekin (Ed.), *Siyaset Bilimi Kavramlar İdeolojiler, Disiplinlerarası İlişkiler içinde* (ss. 285-297), İstanbul: Yordam Kitap.



Aytekin, E. A. (2019). Son dönem Osmanlı İmparatorluğu: 1703-1908 Kapitalistleşme ve Merkezileşme Kavşağında. G. Atılğan, C. Saraçoğlu, A. Uslu (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (ss. 45-93). İstanbul: Yordam Kitap.

Duncan, C. (2006). Sanat müzeleri ve yurttaşlık ritüeli (E. Gen, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2* içinde (ss. 203-224). İstanbul: İletişim Yayınları.

Duncan, C. ve Wallach, A. (2006). Evrensel müze (R. Akman, Çev.). A. Artun (Ed.), *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce* içinde (ss. 49-86). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2020). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edhem, H. (2019). *Müzecilik yazıları: Modern sanat müzesinin tasarımı*, A. Artun (Der.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Forgacs, D. (Ed.). (2010). *Gramsci kitabı: Seçme yazılar 1916-1935* (İ. Yıldız, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Köksal, A. H. (2021). *Resim ve Heykel Müzesi: Bir varoluş öyküsü*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, K. (2008). *Komünist manifesto* (C. Üster ve N. Deriş, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Marx, K. (2016), *Fransız üçlemesi* (E. Özalp, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Marx, K. (2020). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı* (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. ve Friedrich, E. (2010). Contribution to the critique of Hegel's philosophy of law. Introduction. In *Collected Works* (Vol. 3, pp. 175-187). Lawrence & Wishart Electric Book.

Marx, K. ve Friederick, E. (2013). *Alman ideolojisi* (T. Ok ve O. Geridönmez, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Rehmann, J. (2020). *İdeoloji kuramları yabancılaşmanın ve boyun eğmenin güçleri* (Ş. Alpagut, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Shaw, W. (2007). Museums and narratives of display from the late Ottoman Empire to the Turkish Republic. *Muqarnas*, 24, pp. 253-279.

Shaw, W. M. K. (2004), *Osmanlı müzeciliği müzeler, Arkeoloji ve Tarihin görselleştirilmesi* (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şener, M. (2019). 1923-1945 Burjuva uygarlığının peşinde. G. Atılğan, C. Saraçoğlu, A. Uslu (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (ss. 201-345). İstanbul: Yordam Kitap.

Toprak, Z. (2021). *Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Uslu, A. (2021). *Siyasal düşüncelerin toplumsal tarihi 3: Soyut evrenselciliğe karşı eşitlik talepleri (1789-1917)*. İstanbul: Yordam Kitap.

Yetiş, M. (2020). Hegemonya. G. Atılğan ve E. A. Aytekin (Ed.), *Siyaset bilimi kavramlar ideolojiler, disiplinlerarası ilişkiler* içinde (ss. 87-98). İstanbul: Yordam Kitap.

Özgün Makale

Karaman'daki Eski Eserlerin Müze-i Hümâyun'a Nakli Meselesi ve Osman Hamdi Bey Tablolarındaki Karaman Detayları¹

The Transfer of Ancient Artifacts in Karaman to the Müze-i Hümâyun and Karaman Details in Osman Hamdi Bey Paintings

Kadir TÜRKMEN*

Öz

Topraklarında sayısız taşınır/taşınmaz kültür varlığı barındıran Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılın ortalarından itibaren bu eski eserleri depolama, muhafaza ve teşhir etme bilinci oluşmaya başlamıştır. Bizans devrinden kalma Aya İrini Kilisesi'nde başlayan Osmanlı müzecilik serüveni, Osman Hamdi Bey'in Müze-i Hümâyun müdürlüğüne atanmasıyla birlikte gelişimini sürdürmüştür. Bu devirde, Osman Hamdi Bey önderliğinde yapılan kazılardan elde edilen buluntularla zengin bir koleksiyona sahip olan Müze-i Hümâyun için imparatorluk coğrafyasının birçok vilayetten eski eserin getirtilip sergilenmesi düşünülmüştür. Bu eserlerden birkaçı da Karamanoğulları Beyliğine ait mimari eserler üzerindeki kitabe ve çeşitli taşlardır. Bu çalışmada; Başkanlık Osmanlı Arşivlerinde yer alan yazışmalardan hareketle Karaman'daki eserlerin Müze-i Hümâyun'a götürülmesi konusundaki tartışmalara yer verilmiştir. Ardından, bu tarihlerde Osman Hamdi Bey'in tablolarında kullanmaya başladığı Karamanoğullarına ait mimari eserlerdeki detayların bu yazışmalarla olan ilişkisi hususunda çıkarımlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eski Eser, Karaman, Osman Hamdi Bey, Müze-i Hümâyun.

Abstract

In the Ottoman Empire, which had numerous movable/immovable cultural assets on its lands, since the middle of the 19th century, the awareness of storing, preserving and displaying these ancient artifacts has started to emerge. The Ottoman museology adventure, which started in the Hagia Eirene Church from the Byzantine era, continued its development with the appointment of Osman Hamdi Bey as the director of the "Müze-i Hümâyun". In this period, for the "Müze-i Hümâyun", which has a rich collection with the finds obtained from the excavations under the

¹ Makalenin başvuru tarihi: 15.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 01.05.2022.

* Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kturkmen.10107@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8568-3629.



leadership of Osman Hamdi Bey, it was thought that ancient artifacts from many provinces of the imperial geography would be brought and exhibited. A few of these works are the inscription and various stones on the architectural works belonging to the Karamanoğulları Principality. In this study; based on the correspondence in the Presidency's Ottoman Archives, the discussions about taking the artifacts in Karaman to the “Müze-i Hümâyun” are included. Then, inferences were made about the relationship of the details in the architectural works of Karamanoğulları, which Osman Hamdi Bey started to use in his paintings, with these correspondences.

Keywords: Ancient Artifact, Karaman, Osman Hamdi Bey, Müze-i Hümâyun.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun hükmettiği topraklar gerek kendisinden önceki dönemlerde gerek de kendisinin döneminde meydana getirilmiş sayısız eseri barındırması ile adeta bir açık hava müzesi kimliği taşımaktaydı. Ancak Osmanlı yönetici ve entelektüellerinin, imparatorluğun yüz yıllardır bünyesinde barındırdığı bu taşınır/taşınmaz kültürel mirasa sahip çıkma fikri 19. yüzyılın ortalarında mümkün olmuştur. Her ne kadar, arkeolojik eserlerden alınan parçaların yeni inşa edilen binalarda kullanılması (Dilbaz, 2018, s. 7) ya da fethin ardından ele geçirilen silah ve savaş ganimetlerinin, Aya İrini Kilisesi'nde toparlanıp muhafaza edilmesinden dolayı Osmanlı müzeciliğinin temelleri erken devirlere kadar dayandırılrsa da bu durum modern müzeciliğin karşılığı değildi. (Shaw, 2004, s. 21) Osmanlı İmparatorluğu'nda modern müzecilik faaliyetlerinin temelini atan kişi; Sultan Abdülmecid'in (d. 1823- ö. 1861) yaverliğini yapmış aynı zamanda Paris, Londra Elçiliği görevlerinde de bulunmuş olan Fethi Ahmed Paşa'dır (d. 1801-ö. 1858) (Cezar, 1971, s. 165) Tophane-i Amire Müşiri Fethi Ahmed Paşa'nın, o zamana dek; Cebehane-i Amire, Darü'l Eslaha, Harbiye Anbarı gibi farklı isimlerle anılan (Shaw, 2004, s. 22-23) Aya İrini Kilisesi'nde Mecma-i Eslaha-i Atıka ve Mecma-i Âsâr-ı Atıka (Eski Silahlar ve Eski Eserler Müzesi) adında iki bölümden oluşan bir müze kurduğu (Muşmal, 2009, s. 123) ve bunların ilkinden Askerî Müze'nin ikincisinden ise Müze-i Hümâyun'un doğduğu belirtilmiştir (Cezar, 1971, s. 165). Ancak bu tarihlerde; hem Eslaha-i Atıka hem de Âsâr-ı Atıka, ziyarete kapalı olmasından dolayı müzeciliğin sadece depolama/muhafaza ayağını temsil etmekteydi.

Osmanlı'da müzenin resmî bir kurum olarak tanınması 1869 yılında olmuştur (Özkasım ve Ögel, 2005, s. 98). Yeni gelişen müzecilik fikri; neyin eski eser olarak tanımlanacağı, bunların nasıl muhafaza ve teşhir edilmesi gerektiği gibi soruları da beraberinde getirmiştir. Üstelik, Avrupa'da Osmanlı Devleti'nden çok daha öncesinde eski eserlerin muhafaza edilmesi bilinci oluşmuş ve birçok Avrupalı, Osmanlı imparatorluk coğrafyasında arkeolojik kazılar yürütmeye başlayıp bu kazılarda elde ettikleri buluntuları hiçbir engelle karşılaşmaksızın yurt dışına götürmeyi de başarmışlardır (Akın, 1992, s. 233). Osmanlı Devleti'nde bu konuları doğrudan ele alan yasal düzenlemeler, ancak müzenin resmî kuruluşuyla paralel olarak ilerlemiştir. 1869 tarihinde, 7 maddeden oluşan ilk Âsâr-ı Atıka Nizamnamesi'nde; kazılarda ele geçirilen eserlerin yurt dışına çıkarılamayacağı, kazının sadece toprak altındaki eserleri kapsayacağı, kazıda bulunan eserlerin tamamının ruhsatı elinde bulunduran şahsa ait olacağı hükme bağlanmıştır (Çal, 1997, s. 392). 1872 yılında, müze müdürü olarak atanan Philip Dethier'in (d.1803-ö.1881) yaptığı önemli işler arasında; Aya İrini koleksiyonunu Çinili Köşk'e taşımak ve yeni bir nizamname hazırlamak vardır (Cezar, 1971, s. 177). Dethier'in hazırladığı 1874 tarihli Nizamname, ilk nizamnameden farklı olarak; tarihî eserlerin yurt dışına götürülmesini yasallaştırmıştır, zira, 1874 Nizamnamesi'nin 3. maddesinin arkeolojik kazılarda ele geçen eserlerin kime ait olacağıyla (kazıda çıkan eserlerin



1/3'ünün kazı yapana, 1/3'ünün arazi sahibine ve 1/3'ünün de devlete ait olduğuna dair) ilgili hükmü ve 32. maddesinin eserlerin yurt dışına çıkartılabilmesini Maarif Nezareti'nden alınacak ruhsata bağlayan hükmü tarihi eserlerin yurtdışına götürülmesine hukuki dayanak sağlamıştır. 1874 Nizamnamesi'nde ilk kez genel bir eski eser tanımı da yapılmıştır. Bu tanıma göre; eski zamanlardan kalma her türlü sanat eseri Âsâr-ı Atfika olarak görülürken bu eserler ikiye ayrılır; meskûkât (madeni para/sikke) ve taşınması mümkün olan/olmayan eşyalar (Shaw, 2004, s. 111).

Osmanlı müzeciliğindeki en önemli süreç, 1881 yılında Osman Hamdi Bey'in (d.1842-ö.1910) müdür olarak atanması ile başlamıştır. (Tataroğlu, 2018, s. 177). Cezar'ın, bocalama ile geçen bir yüzyılda ortaya çıkan "kültür alemdarlarından" birisi olarak yorumladığı; Osmanlı aydın ve entelektüel, ressam, arkeolog ve müzeci Osman Hamdi Bey döneminde; sınıflandırılmış koleksiyon ve katalogları, modern, özgün işlevi için tasarlanmış yeni binası ve ufak değişikliklere uğrasa da 1973 yılına kadar yürürlükte kalacak olan esaslı düzenlemeleri ile Osmanlı müzesi dünyanın sayılı müzeleri arasındaki yerini almıştır (Akın, 1992, s. 235). Osman Hamdi Bey'in çabaları ile hazırlanan 1884 tarihli, üçüncü Âsâr-ı Atfika Nizamnamesi, Dethier döneminde hazırlanan nizamnamenin eksikliklerini gidermeyi amaçlamıştır. Öncelikle bu nizamnamenin birinci maddesi daha geniş ve net bir eski eser tanımını ile başlamaktadır:

Osmanlı İmparatorluğu topraklarında daha önce yaşamış halklardan kalan her türlü sanat ürünü; altın ve gümüş eserler; madeni paralar; oyma resimler; süslemeler; kil, taş ve çeşitli araçlarla yapılmış nesnelere ve kaplar; silahlar; aletler; idoller; yüzük taşları; tapınaklar, saraylar ve eski oyun alanları; tiyatrolar, kaleler, köprüler ve su kemerleri; insan kalıntıları, gömülü nesnelere, incelemeye değer nitelikte tepeler, anıt mezarlar, dikilitaşlar; hatıra eşyaları, eski binalar, heykeller ve yontularak işlenmiş her türlü taş. (Dilbaz, 2018, s.119)

Yukarıda değinildiği gibi, 1874 Nizamnamesinde; Osmanlı topraklarındaki eserlerin yurt dışına çıkışını meşrulaştırılmış hatta bazı yazarlar bu konuda müze müdürü Dethier'yi, Avrupalı devletlerin politik baskısına aracılık etmekle suçlamıştır (Çal, 1997, s. 392). Osman Hamdi Bey dönemindeki yeni nizamname; rastgele veya kazılar sonucunda bulunmuş her türlü tarihi eserin tamamen devlete ait olduğunu vurgularken bunların izin olmadan yurt dışına çıkartılmasını yasaklamaktadır (Shaw, 2004, s. 146). Yine Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğü döneminde, 1906 yılında çıkarılan yeni nizamname; genel hatları ile 1884 nizamnamesi ile paralel bilgiler içerse de bazı konularda 1874 Nizamnamesine geri dönüşü temsil eder. Nizamnamede; Osmanlı topraklarındaki her türlü eski eserin yine devlete ait olduğu belirtilirken imparatorlukta ruhsatlı kazı yapacak kişiye bir hisse verileceği ve bu hisseden payına düşecek eserin yurt dışına çıkışına da izin verileceği belirtilmiştir (Çal, 1997, s. 394). Bu konu dışındaki diğer düzenlemeler müzenin daha kurumsal bir şekilde işlemesine yön verecek nitelikteki düzenlemelerdir.

Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğü dönemindeki yaşanan önemli gelişmelerinden birisi de Müze-i Hümayun için tasarlanmış yeni bir binaya geçiş yapılmasıdır. Yapılan düzenlemelerle bir süre Müze-i Hümayun olarak işlev gören Çinili Köşk zamanla yetersiz kalmaya başlamış ve yeni bir müze inşası kararlaştırılmıştır (Uğraş, 2010, s. 130). Aynı zamanda, Osman Hamdi Bey'in Sayda ve Nemrut Dağı Kazılarında elde ettiği buluntuları sergilemek gayesi de taşıyan bu bina 1891 yılında tamamlanmıştır (Say, 2014, s. 121). Çinili Köşk'ün karşısına, Sanâyi-i Nefîse Mektebi hocalarından mimar Alexandre Vallauray (d. 1850- ö.1921) tarafından inşa edilen yeni Müze-i Hümayun binası, Neoklasik mimari üslupta iki kattan müteşekkil bir yapı olup 20.yüzyılın başlarında yapılan eklemelerle son hâlini almıştır.



Osman Hamdi Bey döneminde yapılan düzenlemeler, yeni bina inşası ve gelişmekte olan koleksiyonuyla dünyanın sayılı müzeleri arasına giren Müze-i Hümayun için imparatorluğun birçok bölgesinden eski eserin getirilmesi ve sergilenmesi düşünülmüştür. Bu eserlerden bazıları da Karamanoğulları Beyliği'nden kalma mimari eserler bünyesinde yer alan yapı elemanlarıdır. Bu konu ile ilgili Başkanlık Osmanlı Arşivlerinde yer alan belgelerde; yerel idarecilerin eski eser kavramına yaklaşımı, Müze-i Hümayun Müdürlüğü ve Maarif Umumiye Nezareti'nin bu eserlerin başkente nakli için koştuğu şartlar hakkındaki detaylı bilgilerin yanı sıra; Osman Hamdi Bey'in tablolarındaki Karaman detayları hakkında da çıkarımlar yapmak olasıdır.

Karaman'daki Eserlerin Müze-i Hümayun'a Nakli Konusundaki Tartışmalar

Konu hakkında Başkanlık Osmanlı Arşivlerinde yer alan yazışmalara geçmeden evvel, tartışmalara konu olan iki yapının tarihçesi hakkında kısa bilgiler aktarmak yararlı olacaktır. Bu bağlamda verilecek bilgiler; yeni gelişmekte olan Osmanlı müzesini yönetenlerin neyi eski eser olarak değerlendirip değerlendirmedeği konusunda önemli detayları da sunacaktır. Ayrıca aşağıda değinilecek yazışmalarda; yapıların kitabeleri ve banilerine göndermeler de bulunmakta olup bu bilgilerin gerçeğe uyuşup uyuşmadığının teyit edilmesi de mühimdir. Mevzubahis yapılardan ilki Karamanoğlu İbrahim Bey İmaretidir. İbrahim Bey'in (15. yüzyıl) Karaman'daki İmaret'i'nin giriş kapısı alınlığında bir kitabe bulunmaktadır. Bu kitabe metni ve transkripsiyonu şöyledir:

Mufettehaten lehumu'l-ebvâb (Sad, 38/50).

Hâzâ zikrun ve inne li'l-muttakîne le-hüsne meâb

Benâ es-Sultânu'l-efham ve'l-hâkânu'l-a'zam Mâliku rikâbi'l-umem Mevlâ mulûki'l-Arab ve'l- 'Acem Vazi'u merâsimi'l-'adli ve'l-ihsân

Hâdimu kavâ'idi'l-cevri ve't-tuğyân kâtilu'z-zenâdika ve'l-müşrikîn Kâhiru'l-fecera

ve'l-mulhidîn Nâsıru'ş-şer' ve bi-şer' enderz ikbâleş Nizâmü nâsihi şirk ve bi-şirk

ender zitiğüş ızdırâb Tâcu'd-dünyâ ve'd-dîn İbrahim bin el-merhûm Mehmed bin Karaman

da'a fa'llâhu iktidârahû ve 'alâ hayrâti ibtidarahû hâzihi'l-'imâret el-mubârek li's-sâdirîn

ve'l-vâridîn min eyyi tâifetin kânû mine'l müslimîn fi şehri Muharremi'l-Harâm sene sitte ve

selâsîn ve semân-miye"

Türkçesi: Kapıları kendilerine açılmış olan...

Bu bir öğüttür. Allâh'a karşı gelmekten sakınanlar için elbette güzel bir dönüş yeri vardır

Büyük sultân ve büyük hâkân, milletlerin hâmisi, Arab ve Acem meliklerinin efendisi,

adâlet ve ihsân merasimlerinin ihdas edicisi, cevr ve tuğyân [eziyet ve zulüm] kaidelerinin

hizmetçisi, zındık ve müşriklerin kâtili, fâcir ve mülhidlerin [kötü huylu, günahkâr ve din-

den çıkanlar] kahredicisi, şeriâtın ve ... Yardımcısı, dünyânın ve dinin tâcı, merhum Karama-

noğlu Mehmed'in oğlu İbrahim –Allâh onun iktidarını ve hayratlarını artırsın- bu mübarek

imâreti Müslümanlardan olan herhangi bir taifenin gelmesi için Muharremu'l-Harâm ayında

836 yılında yaptırdı. (Fataha, 2020, s. 319)

Türbe ve çeşmeyle birlikte bir külliye teşkil eden İmaret, kapalı avlulu dört eyvanlı plân şemasına sahiptir (Şahan, 2009, s. 95). İmaret'in ahşap kapı ve pencere kanatları ile çini mihrabı 15.yüzyıl Anadolu örnekleri içerisinde önemli bir yere sahiptir ki zaten bunlarda daha sonraları yerlerinden sökülerek başkente nakledilmiştir (Konyalı, 1971, s. 408).



Belgelere konu olan ikinci yapı, Karaman Hatuniye Medresesidir. Selçuklu geleneği, açık avlulu medrese plan şemasının devamı niteliğindeki Hatuniye Medresesi, giriş kapısında yer alan üç satırlık Arapça kitabesine göre; H.783/ M.1381-82 senesinde inşa edilmiştir.

Bu Arapça kitabe ve transkripsiyonu şöyledir:

Ümmetimin alimleri, Benî İsrâil'in nebileri gibidir ve (sav) şöyle dedi...

Emare bi-'imâreti hâzihi'l-medreseti'l-mubâreketi's-şerife fi eyyâmı devleti'l-emîri'lkebirî'l-müeyyedi'l-muzaffer 'alâi'd-dünyâ ve'd-dîn Halil bin Mahmûd bin Karaman hallada'llâhu mulkehû Sultân Hâtûn binti Murad bin Orhân bin Osmân mu'âvinu ehli'l-îmân bi-teyîdi'r-Rahmân fi sene selâse ve semânîn ve seb'a-miye.

Türkçesi: Allah'ın resulü (s.a.v) şöyle buyurmuştur; ümmetimin âlimleri beni-İsrail peygamberleri gibidirler. Bu mübarek ve şerefli medresenin yapılmasını büyük emir tanrı tarafından desteklenmiş, muzaffer kılınmış Allah mülkünü daim kılsın, Karamanoğlu Mahmud oğlu din ve dünyanın yücüsü Halil zamanında Allah'ın desteği ile müminlerin yardımcıları olan Osmanoğlu, Orhanoğlu Murad'ın kızı Sultan Hatun tarafından yapılmasına miladi 783 senesinde emredildi. (Fataha, 2020, s. 316)

Karaman Hatuniye Medresesi; gerek taç kapısındaki gerekse ana eyvanın iki yanındaki mekânlara girişi sağlayan kapılardaki ince taş işçiliği ile 14. yüzyılın en güzel taş süsleme örneklerini bünyesinde barındırır.

Başkanlık Osmanlı Arşivlerindeki Yazışmalar

Karaman'da yer alan mevzubahis iki binadaki Âsâr-ı Atîkalar ile ilgili yazışmalar 1892 yılında başlamaktadır. Başkanlık Osmanlı Arşivlerinde yer alıp Konya Vilayeti'nden, Dahiliye Nezâreti'ne yazılan 29 Eylül 1892 tarihli belgede; Karamanoğulları'nın Karaman'da yer alan imaretlerin kapısı üzerindeki taşlarda; *Sultan-ül Selatin ve Mülük-ül Arap* (Bkz: yukarıda aslı ve çevirisi verilen kitabe) gibi ibarelerin yazılı olduğu Karaman Maarif Müdürü tarafından Konya Vilayeti'ne tebliğ edilmiş; buna ek olarak Konya Vilayeti de, Konya'da Selçuklu zamanından kalma harap Camii ve benzer yapıların bazılarında da bu türden yazıların bulunduğunu belirtmiş ve bu hususta nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini sormuştur. (BOA [Başkanlık Osmanlı Arşivleri], BEO [Bab-ı Ali Evrak Odası] 121-9069, H.24-05-1310) Belge tarihinden yaklaşık iki buçuk ay sonra; 14 Aralık 1892 tarihinde, Maârif-i Umumiye Nezâreti'nden kaleme alınan yazıda; yukarıda verilen bilgiler özetlendikten sonra; gerek Selçuklu mülkü gerekse evvel zamanlarda Anadolu'nun Karaman, Aydın, Menteşe ve Saruhan cihetinde Ümera (Emirler/Beyler) tarafından inşa edilmiş olan; Camii Şerif, Türbe, İmaret, Çeşme vesaire gibi "Âsâr-ı Mimariyeler ve Meskûkât" üzerine birtakım "Elkap (lakaplar) ve Unvan" hak ve tahrir edilmiş olduğu ve bugün memlekette buna benzer birçok eserin bulunduğu belirtilmiştir. Usul ve nizam hükmünce; her türlü kıymetli eserin "Hüsn-ü Muhafazası'nın" gerekli olduğu da vurgulanmıştır. Belgenin devamında yer alan diğer bilgiler ise yeni gelişen Osmanlı müzeciliği ve arkeolojisi için kıymetli bilgiler içerir; bu eserlerden "Müşrif-ül harap (yıkılmaya yüz tutmuş) veya evvelce münhedim (yıkılmış) olup şurada burada bulunanlar" arasından teşhire şayan olan "Âsâr-ı Atîka-i İslamiye'nin" Müze-i Hümâyün'a gönderilmesi gerektiği bildirilmiştir. (Ek-1) (BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi, DH.MKT (Dahiliye Mektubi Kalemi), 2031-85, H.27-05-1310) Maârif Nezâreti'nin bu tutumundan bazı çıkarımlar yapmak olasıdır. Çal (1997), 1913 yılında kurulan Evkâf-ı İslamiye Müzesi'ne kadar müzelere sikke dışında Türk-İslam devrine ait eserlerin alınmadığını belirtmiştir (s. 393). Esasen, belgelerde adı geçen



meskûkât zaten sikkenin karşılığı olmalıdır. Yine de Karaman'da nakli mevzubahis olan nesne kitabelerdir. Karaman Maârif Müdürü'nün bu kitabelerin nakli hususunda gösterdiği gerekçe ise; üzerinde sultan, selatin ve Arap diyarının sahibi gibi lakap ve unvanların bulunuyor olmasıdır. Ancak Maârif Nezâreti'nin tutumunda bu türden eserlerin imparatorluk coğrafyasında örneğinin çok olduğu; şayet bunlar arasında müzeye nakil olunacak güzellikte eser varsa o eserlerin; ya oldukça harap bir yapı üzerinde bulunuyor olması ya da daha önceden yıkılmış olup kalıntı hâlinde bulunuyor olması şart koşulmuştur. Yani, yapı sağlam ise üzerindeki eski eserlerin bina üzerinde korunması istenmiştir. Yerinde koruma bilinci yeni gelişmekte olan Osmanlı müzeciliği ve arkeolojisi için oldukça mühim bir konudur. Gelgelim, Karaman İbrahim Bey İmareti'nden



Görsel 1: Karaman İbrahim Bey İmareti'nin Müze-i Hümayun'a Nakledilmesi İstenen Kitabesi (Fataha 2020 s. 319).

müzeye nakledilmesi düşünülen kitabe de bugün yapı üzerinde korunagelmektedir (Görsel 1).

Karaman Hatuniye Medresesi ile ilgili belgeler yapının onarımı ile paralel olarak ilerlemektedir. (BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivleri), MF.MKT (Maârif Mektubi Kalemi) 292-2, H.19-05-1313) Çünkü yapının tamiri mümkün olursa müzeye gönderilmesi düşünülen eserlerin yerinde korunmasına öncelik verilecektir. Yapının tamiri ile ilgili yazışmalara gelecek olursak; Evkaf-ı Muhasebe Celilesi'nin (Vakıflar Muhasebe İdaresi), 18 Ekim 1894 tarihli yazısında; Nefise Sultan Hazretleri'nin Merkad-i Şerifleriyle (Türbesi) teferruatından Hatuniye diye bilinen Medrese, Mektep ve Mescid-i Şerifleri'nin bazı bölümlerinin harap olduğu ve yapılan keşif uyarınca; 88.000 kuruşa tamir edileceği ancak işin münakasaya koyulduğu ve 79.000 kuruşa Osman Usta isminde bir şahsın bu tamirata talip olduğu belirtilmiştir. Binanın nakit bir akarâtı olmadığı, sadece bir hamamının bulunduğu; bu hamamın da kızganının (hamamın bölümlerinden arşivlerde geçen bir ibare) tamire muhtaç olduğu şayet tamir edilirse; senelik 400-500 kuruşluk bir gelir getireceği bildirilmiştir. Medrese ve mektebin tamamen harap olmadığı, birkaç hücrelerinde Tedris-i Ulum ve Talim-i Kıraat (ilim öğretimi ve okuma dersleri) yapıldığı bu yüzden onarımın elzem olduğu vurgulanmıştır.

Karaman Hatuniye Medresesi'nden Müze-i Hümâyun'a nakledilmesi düşünülen eserler, yapının sokağa bakan taç kapısı üzerindeki taşlar ve levhalardır. Karamanoğlu İbrahim Bey İmaretinde verilen detayların aksine burada herhangi bir bilgiye yer verilmediğinden taş ve levha ibaresinden kitabelerin mi, kapı kemerindeki renkli taş işçiliğine sahip bitkisel motiflerden oluşan kabartmaların mı yoksa mukarnaslar üzerindeki motiflerin mi kastedildiği tam olarak bilinmemektedir (Görsel 2-3). Konu ile ilgili, Müze Müdürü Osman Hamdi Bey tarafından, 19 Ekim 1895 tarihinde kaleme alınan yazıda; İslami eser sayılacak nitelikteki bu taşlar, zamanın tahribatına bırakılırsa bütün bütün mahvolacağı; bu yüzden yerlerinden söktürülerek İstanbul'a gönderilmesi ve Müze-i Hümâyun'un Âsâr-ı İslamiyye Şubesinde muhafaza ve teşhir edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Osman Hamdi Bey'e Maârif Nezâreti'nden, 10 gün sonra verilen cevapta; bu türden eski eserlerin aslında yerinde muhafaza edilmesinin daha münasip olduğu ancak yine de nakli talep olunan taşların şekil ve suretleri üzerindeki mahkûkâtları (taş, mermer vb. üzerine kazılmış, hakkedilmiş yazı ve resim) gösteren "bir resminin çizdirilerek" gönderilmesinin Konya Vilayeti'nden talep edileceği bildirilmiştir. Konu ile ilgili, 25 Mart 1896 tarihli Karaman Kazası Meclisi İdaresi'nden gönderilen yazıda; bu civarda medrese kapısının resmini çizebilecek herhangi bir ressamın bulunmadığı; bu yüzden "Dersaadet'ten bir zâtın gönderilmesinin" daha uygun olacağı belirtilmiştir. 14 Eylül 1896 tarihinde Müze Müdüriyeti'nden kaleme alınan bir başka yazıda; resimlerin gönderilmesine gerek olmadığı zaten kapıyı teşkil eden taş ve levhaların Sanayi-i Âtîka-i Osmaniye Âsâr kıymetinden olduğu; bu sebeple eserlerin yerlerinden söktürülerek "bir parçası dâhi zarar görmeyecek şekilde metin sandıklara koyularak" başkente gönderilmesi talep edilmiş ancak belgenin devamında verilen cevapta bunun mümkün olmadığı bildirilmiştir (Belge 3).



Görsel 2-3: Karaman Hatuniye Medresesi'nin Yazışmalara Konu Olan Sokak Kapısı
(<http://www.turkiyenintarihieserleri.com>).

Yazışmalarda üzerinde durulması elzem olan bazı hususlar bulunmaktadır. Öncelikle, Müze-i Hümâyun'un tabii olduğu Maârif-i Umumiye Nezâreti'nin konu ile ilgili ilk tercihi eski eserlerin yerinde muhafaza edilmesidir. Hatta bunun için yapının muhtelif yerlerinin onarılması gerektiği ancak bundan sorumlu birimin Maârif Nezâreti değil Evkâf Nezâreti olduğu vurgulanmıştır. İkinci husus, artık Müze-i Hümâyun'da teşhir ve muhafaza edilecek eserlerde seçici davranıldığıdır. Bu sebepten ötürü, nakil işlemi onaylanmadan önce kapının bir resminin aldırılması talep edilmiştir. Esasen, 19.yüzyıl sonlarında Osmanlı fotoğrafçılığın geliştiği hatta fotoğrafçılığın müze

için belgeleme işini de üstlendiği bir dönemde (Shaw, 2004, s. 191) fotoğraf yerine resmin talep edilmesi ilginç bir tutumdur. Hatta bu tarihler; Konya’da Garabet Kirkor Solakyan önderliğinde ilk fotoğrafhanenin kurulduğu (Karpuz, 2013, s. 132-133); kente ulaşan Bağdat Demiryolu sayesinde Clement Huart, ve Friedrich Sarre,² gibi seyyahların şehri ziyaret ederek çeşitli anıtları inceleyip belgelediği tarihlere tekabül etmektedir. Üstelik, 1895 yılında Konya’daki ilk fotoğrafhaneyi açan (Karpuz ve Odabaşı 1997, s. 35) Solakyan’ın çektiği fotoğraflar arasında Karaman İbrahim Bey İmareti ve Hatuniye Medresesi’ne ait fotoğraflar da mevcuttur. Ancak bu fotoğrafların tarihine dair net bir bilgiye sahip değiliz. Yukarıda bahsedildiği gibi, İbrahim Bey İmareti ve Hatuniye Medresesi ile ilgili yazışmalar 1892 yılında başlamaktadır. Dolayısıyla Solakyan tarafından çekilen fotoğrafların yazışmalardan sonra olması ve Maârif Nezâreti ve Müze-i Hümayun’un bu fotoğraflardan habersiz olması da mümkündür.



Görsel 3-4-5: Karaman İbrahim Bey İmareti ve Hatuniye Medresesi’nin Garabet Kirkor Solakyan Tarafından Çekilmiş Fotoğrafları (1895 Sonrası)

(<http://www.eskiturkiye.net/3693/hatuniye-medresesi-dogu-kapisi-karaman-garabed-solakian-fotografi>).

Belgelerde üzerinde durulması gereken bir diğer konu nakil işlemi ile ilgilidir. Burada, eserlerin sağlam sandıklara koyularak bir parçasının bile zarar görmemesi vurgulanmıştır. Muhtemelen sandıklara koyulan bu eserlerin, o tarihlerde işletmeye açılan Bağdat Demiryolu vasıtasıyla Konya üzerinden başkent İstanbul’a taşınması düşünülmüş olmalıdır. Buradaki son husus ise; nakli düşünülen eserlerin nerede sergileneneceğinin dâhi düşünülmüş olmasıdır. Belgelerde geçen bilgilerde de görüldüğü üzere; bu eserlerin Müze-i Hümayun’un Âsâr-ı İslamiyye şubesinde sergilenmesi planlanmıştır. Bu bölüm, 1891 yılında yeni bina inşa edilince boşta kalıp Türk-İslam Eserleri Müzesi olarak hizmet veren Çinili Köşk’tür (Uğraş, 2010, 130). Bugün hâlen müze olarak hizmet veren bu binada; Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti’nden getirilen çok renkli sır tekniğindeki çini mihrap teşhir ve muhafaza edilmektedir. İbrahim Hakkı Konyalı, bu mihrapla birlikte imaretin ahşap kapı ve pencere kanatlarının da 1907 yılında Karaman Kaymakamı Hicâbî Bey nezâretinde yerlerinden söktürülüp sandıklara koyularak İstanbul’a gönderildiğini belirtmiştir (Konyalı, 1967, s. 407-410).

² Clement Imbaut-Huart, 1854 yılında Paris’te doğmuş Şarkiyatçıdır. Şam ve İstanbul’da konsolos olarak görev yapan Huart, 1890’lı yıllarda Anadolu’nun birçok şehrini dolaşmış ve bu gezilerdeki notlarını 1897 yılında yayımlamıştır. Detaylı bilgi için bkz: M. Bülent Varlık, (2011). Fransız Şarkiyatçı C. Huart Anadolu Yollarında Neler Yedi? *Kebikeç*, 32, ss. 131-136. Sanat Tarihçi Friedrich Sarre de 1890’lı yıllarda Anadolu’ya gelmiş ve özellikle Konya’daki Selçuklu Sanatı ile yakından ilgilenmiş ve bu alanda eserler vermiştir. Detaylı bilgi için bkz: Friedrich Sarre, (1998), *Küçükasya Seyahati (1895 Yazı): Selçuklu Sanatı ve Ülkenin Coğrafyası Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Pera Turizm Yayınları.



Görsel 6-7: Karaman İbrahim Bey İmaretinden 1907 yılında Müze-i Hümayun'un İslamiyye Şubesine Nakledilen Çini Mihrap ve Ahşap Pencere Kanadı

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-bey-imareti-ve-kumbeti>).

Osman Hamdi Bey Tablolarında Karaman'daki Eserlerden Ayrıntılar

Yukarıda verilen bilgiler yeni bir konunun daha gündeme getirilmesi sonucunu doğurmaktadır. 1892 yılında başlayan yazışmaları takiben, Osman Hamdi Bey'in tablolarında Karaman'daki mimari eserlerden detaylar belirmeye başlamıştır. Bu tarihler, Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğü dönemine tekabül eder ve bu durum bizi; Osman Hamdi Bey tablolarındaki Karaman detaylarının bu konuyla ilgisinin olabileceği ihtimalini sorgulamaya itmiştir. Üstelik, 1895 yılında Hatuniye Medresesi ile ilgili yazışmalarda; kapının resmini çizecek ressam bulunamaması ve başkentten bir ressamın talep edilmesi üzerine; Osman Hamdi Bey'in ısrarla resmin çizilmesine gerek olmadığını; bu eserlerin zaten eski eser sayılabileceğini bu yüzden sandıklara koyularak getirtilmesini istemesi bu yapıları daha önceden görmüş olması ile ilişkilendirilebilir. Bu konu ile ilgili olarak dönemin gazeteleri ve dergilerinden bazı ipuçları yakalamak da mümkündür. Bu gazetelerden ilki Şehbal'dir. Şehbal Gazetesi'nin, R.15 Mart 1327 (27 Mart 1911) tarihli 36. sayısında; Müze Müdürü Halil Edhem Bey'in (d. 1861 – ö.1938) (daha sonraları Eldem) Âsâr-ı Atîka başlıklı bir makalesi yer almaktadır. Bilindiği üzere; Osman Hamdi Bey'in küçük kardeşi olan Halil Edhem Bey, 1892 yılında ağabeyinin müdürü olduğu Müze-i Hümayun'a onun yardımcısı olarak atanmış; Osman Hamdi Bey'in 1910 yılında ölümü üzerine de müdürlük görevini üstlenmiştir

(Alican, 2019, s. 45). Halil Edhem Bey, makelesinde; “Âsâr-ı Atikâ-i Millîyemiz nasıl mahvoluyor?” konusu üzerinde dururken; Anadolu’nun Niksar, Sivas, Kayseri, Niğde, Konya ve Karaman gibi çeşitli yerlerine yaptığı ziyaretler sırasında burada yer alan tarihi yapıların mevcut durumları hakkında tespitler de yapmıştır. Halil Edhem Bey, Karaman ile ilgili bölümde; Karaman’ı bu zamana dek beş defa ziyaret ettiğini; buradaki en sevdiği yapının imaret diye bilinen yapı olduğunu; Hatuniye Medresesi’nin de günden güne harap olmaya yüz tuttuğunu belirtmiş ve bu yapılardan fotoğraflar da paylaşmıştır (Şehbal, 1327/36 s. 227). Bu fotoğraflardan birisi; Osman Hamdi Bey’in Konuşan Hocalar tablosuna konu olan medresenin kışlık bölümüne girişi sağlayan revakın fotoğrafıdır. Halil Edhem Bey’in; Karaman’a ilgisi ve Karaman ile ilgili çalışmaları bununla sınırlı değildir. Târih-i Osmânî Encümeni Mecmuası’nın, Kanunuevvel 1327 tarihli 11. Sayısında (Aralık/Ocak 1911-1912); Halil Edhem Bey’in “Karamanoğulları Hakkında Vesâiki-i Mahkuke” başlıklı bir makalesi yer alır. Bu makalede; Karamanoğlu Beyliğine ait mimari eserler üzerindeki kitabeler hakkında detaylara yer verilmiştir. (TOEM, 1327/11)

Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey’in, Konuşan Hocalar, Cami Önünde Konuşan/Tartışan Hocalar, Türbe Önünde Konuşan Hocalar” gibi farklı isimlerle anılagelen tablosuna konu olan, Karaman Hatuniye Medresesi revakına ait fotoğrafın, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi fotoğrafı arşivinde yer aldığını; bu yüzden resmin fotoğrafa dayanarak yapılmış olduğunu belirtirken tabloyu Osman Hamdi Bey’in figür denemelerine dayanarak 1880’li yılların sonu 1890’lı yılların başına tarihlendirmektedir (Eldem, 2010, s. 276-279). Aslında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi fotoğraf arşivinde yer alan görsel, Halil Edhem’in Şehbal dergisinde yayımladığı görseldir. Dolayısıyla Eldem’in belirttiği gibi; Osman Hamdi Bey’in “Konuşan Hocalar” tablosu 1890’lı yılların başında fotoğraftan aktarılarak yapıldıysa; Şehbal dergisinde yer alan fotoğraf da bu tarihlerde çekilmiş olmalıdır. Bu bağlamda; 1892 senesinde Karaman Maârif Müdürü’nün, İbrahim Bey İmaretî’nin kitabesindeki taşları Konya Vilayeti aracılığıyla başkente tebliğ etmesi üzerine Osman Hamdi Bey ve/veya Halil Edhem Bey tarafından bir Karaman ziyareti gerçekleştirilmiş olmalıdır. Başkanlık Osmanlı Arşivlerindeki yazışmalarda; Maârif-i Umumiye Nezareti’nin Hatuniye Medresesi’nin kapısının resmini çizdirmek istemesi ancak Karaman civarında ressam bulunmaması üzerine, Osman Hamdi Bey’in; “Resminin celbine mahal olmayup..., kapıyı teşkil iden taş ve levhaların Sanayi-i Âtikâ-i Osmaniye Âsâr kıymetinden olarak” - ifadesini kullanarak kesin bir dille bu eserlerin eski eser olduğunu vurgulaması; bunları önceden görmüş ve müzede sergilemeyi planlamış olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Üstelik, Halil Edhem’in 1911 senesindeki yazısında daha önce Karaman’ı beş defa ziyaret ettiğini belirtmesi bu tezi destekler niteliktedir.

Kenan Bilici (1985), Osman Hamdi Bey’in tablolarında Karaman İbrahim Bey İmaretî’ne ait detayının kullanmasında bu eserlerin İstanbul’a getirilmiş olmasının payının olduğu vurgulanmıştır (s. 138). Bilici’nin bu görüşüne tarihsel uyumsuzlıklardan dolayı katılmıyoruz. Çünkü, *Yaratılış (Tekvin, La Genése)* tablosunun 1901 yılında, Çocuklar Türbesinde Derviş tablosunun 1903 yılında yapıldığı³ (Eldem, 2010, s. 160-489) ancak tablolarda kullanılmış olan Karaman İbrahim Bey İmaretî’ne ait mihrap ile pencere kanadının 1907 yılında İstanbul’a nakledildiği bilinmektedir. Dolayısıyla, *Yaratılış* ya da yaygın adıyla *Mihrap* olarak isimlendirilen tablo ile Çocuklar Türbesinde Derviş tablosunda kullanılan detaylar; Osman Hamdi Bey’in, 1901 yılından evvel bunların fotoğrafını almış/aldırılmış olmasından ya da gerçekleşmiş olması

³ Osman Hamdi Bey’in, *Çocuklar Türbesinde Derviş* isimli tablosu; birisi 1903 diğeri 1908 tarihli olmak üzere iki versiyon hâlinde yapılmıştır. Aşağıda görseli verilen tablo; 1903 tarihli Paris’teki Musée d’Orsay’de yer alan ilk tablodur. 1908 tarihli ikinci tablo ise İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Tablolar arasındaki farklar hakkında detaylı bilgi için bkz. (Eldem, 2010, s. 160-164).



Görsel 8-9: Karaman'da Sultan Hatun Medresesi'nin Harap Olmakta Bulunan Müzeyyen Kapısı (Şehbal, 1327/36 s. 227) ve Osman Hamdi Bey, Konuşan Hocalar, Yaklaşık 1890'lar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140 x 105 cm., (İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu), (Eldem, 2010, s. 279).



Görsel 10-11: Osman Hamdi Bey, Yaratılış, 1901, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 210 x 108 cm. Özel Koleksiyon ve Çocuklar Türbesinde Derviş, 1903, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 202 x 150,7 cm., (Musée d'Orsay-Paris), (Eldem, 2010, s. 489 ve s. 161).

muhtemel Karaman ziyareti sırasında eserlerin karşısında uzun uzadıya eskiz çalışması yapmasından kaynaklanmış olabilir. Edhem Eldem, Şehzade Türbesinde Derviş ismiyle de bilinen resimde yer alan sandukaların şehzadelere ait olmadığını, mekânın da Şehzade Türbesi değil de Şehzade Camii haziresinde bulunan Bosnalı Damat İbrahim Paşa'nın türbesi (d.? - ö.1601) olduğunu belirtir (Eldem, 2010, s. 160). Osman Hamdi Bey'in, bu tablosunda; türbenin giriş kapısı olarak Karaman İbrahim Bey İmareti'nden 1907 yılında Türk-İslam Eserleri Müzesine (Çinili Köşk'e) nakledilen pencere kanadı kullanılmıştır (Bilici, 1985, s. 123-124). Üstelik, Karaman İbrahim Bey İmareti'nin pencere kanadının tabloya konu olan türbe ile herhangi bir bağlantısı olmadığı da aşikârdır. Burada, Osman Hamdi Bey mevcut verileri eklektik bir üslupla bir tablosuna yerleştirmiş olmalıdır (Bilici, 1985, s. 139).

Sonuç

Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılın ortalarında başlayan eski eser merakını takiben imparatorluğun birçok bölgesinden eserlerin toparlanıp başkentteki müzelerde muhafaza ve teşhir edilmesi gündeme gelmiştir. Bu eserlerden birkaç tanesi de Karamanoğulları Beyliğine ait mimari eserler bünyesindeki yapı elamanları ve mimari parçalardır. Konu ile ilgili Başkanlık Osmanlı Arşivlerindeki yazışmalar; gelişmekte olan Osmanlı Müzeciliği için kıymetli bilgileri içermektedir. Burada, yerel idarecilerin çevresindeki tarihi eserlere kayıtsız kalmaması; Maârif Nezâreti'nin sadece harap hâldeki veya kalıntı hâlindeki eserler arasından teşhir edilecek kadar güzel olanları talep edip diğerlerini yerinde koruma bilincine sahip olması; müzeye getirilecek eserlerin önce resminin talep edilmesi ve getirilmesi gereken eserlerin sağlam sandıklarda zarar görmeyecek şekilde nakledilmesini istemesi önemli konular olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar yazışmalara konu olan eserler yerine daha sonraları Karaman İbrahim Bey İmareti'nin çini mihrabı ile ahşap kapı ve pencere kanatları başkente nakledilse de bu duruma, Karaman Maârif Müdürü'nün imaret kitabesine olan merakı vesile olmuştur.

Kaynaklar

Akın, N. (1993). Osman Hamdi Bey, Âsâr-ı 'Atikâ Nizâmnamesi ve dönemin koruma anlayışı üzerine. *Osman Hamdi Bey ve dönemi sempozyumu* içinde (ss. 233-239), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bilici, K. (1985). Osman Hamdi Bey'in tablolarında Karamanoğlu anıtlarına ait tarihî malzeme. *Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, ss. 117-140.

Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Çal, H. (1997). Osmanlı Devleti'nde Âsâr-ı 'Atikâ Nizâmnameleri. *Vakıflar Dergisi*, 26, ss. 391-400.

Dilbaz Kutlu, B. (2018). *Osmanlı Devleti'nin arkeoloji politikası*. İstanbul: Okur Tarih,

Dumlupınar S. A., (2019). Halil Edhem ve Bibliografya (Amida) isimli çalışması üzerine. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 5(2), ss. 449-460.

Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Fataha Bilget, E. (2020). Karamanoğulları Beyliği: baniler ve unvanlar. *Near East Historical Review*, 10 (3), s. 311-326.

Karpuz, H. (2013). Anadolu'nun ilk fotoğrafhanesi Konya Foto Behçet'in tarihi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 22 (1), s. 131-144.

Karpuz, H. ve Odabaşı, S. (1997). Konya'nın ilk fotoğrafçısı Solakyan. *Tarih ve toplum*, 28 (167), s. 35-42.



Konyalı Hakkı, İ. (1967). *Abideleri ve kitabeleri ile Karaman tarihi Ermenek ve Mut abideleri*. İstanbul: Baha Matbaası.

Kula Say, S. (2014). *Beaux Arts Kökenli Bir Mimar Olarak Alexandre Vallauray'nin Meslek Pratiği ve Eğitimciliği Açısından Kariyerinin İrdelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Muşmal, H. (2009). Anadolu'nun ilk eski eser (arkeoloji) müzesi: Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi'nin kuruluşu. *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, ss. 121-142

Özkasım, H. ve Ögel, S. (2005). Türkiye'de müzeciliğin gelişimi. *İTÜ Dergisi 1 (1)*, ss. 96-102.

Shaw, W. M. K. (2004). *Osmanlı müzeciliği: Müzeler, arkeoloji ve tarihin görselleştirilmesi*. (E. Soğancılar, Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahan, H. (2009). *Karamanoğlu Cami ve Mescitlerinde Yer Alan Mihraplar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Tatatoğlu, E. (2018). Osman Hamdi Bey: 19.yüzyılın Türk müzecisi-devlet adamı-ressamı-sanat eğitimcisi-arkeoloğu. *Milli Eğitim*, 48(221), ss.175-185.

Uğraş Meriç, H. (2010). *Topkapı Sarayı Çinili Köşk / Sırça Saray: İşlevi, Anlamı ve Tarihsel Gelişimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gazete ve Dergiler

Şehbal, 15 Mart 1327, 26.

Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası, Kanunuevvel 1327, 11

Arşiv Belgeleri

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi), DH.MKT (Dahiliye Mektubi Kalemi), 2031-85, H.27-05-1310.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivleri), BEO (Bab-ı Ali Evrak Odası) 121-9069, H.24-05-1310.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivleri), MF.MKT (Maarif Mektubi Kalemi) 292-2, H.19-05-1313.



T.C. BASBAKANLIK OSMANLI ARSIVI DAIRE BASKANLIĞI (BOA)

موزة هم يون

معارف عمومی نظارت حیدرآباد

نومبر
۱۵۹

دوئلو اقدم حضرتی

قونیه ولایه حیدرآباد تابع قرمان قصبه سزه واقع اولوب الحاقاً، زمانه ایضاً اولون «هاقونیه» مدرسه شیک سوقاق قونیه محیط اولون طاشک آنا راسلامیه نیک نفاست جہتدن واصل اولدنی ورجہ عالیہ بی نظار تقدیرہ ابراز ایدہ جیک برامخوزج بدیع عالی العال بولمہ بیغدن و بوقونلک زمانک تخریباً معروض بر اقبلا رہ بون بون محو اولوب کیمی تجویز اولوب بیغدن ترقیات اسلامیه بل بر مثال مشجر بر تری اولوب و موزہ تھم یونہ سایہ معلوماً جناب ارب ساھیدہ کوزن کونہ سساود اولون تکملہ بر رونق دیکر ویریلد و موزہ آنا راسلامیه تھم یونہ وضع اولوب اوزرہ بونلک موزہ بقولایمورن اقتضا ایدن معلولک اجرائی خصوصاً ساعدہ حیدرآباد نظارت تھم یونہ بون بون بونہ امر و فرمان حضرت من الامر کہ راجعاً

موزہ تھم یونہ بدی
۷

OSMANLI ARSIVI		
MF.MKT		
292	2	2



Özgün Makale

Türkiye Müzeciliğinde Geliştirilmesi Gereken Bir Alan: Müzik Müzeleri¹

A Field in Turkish Museology that Needs Enhancement: Music Museums

Dilbağ TOKAY*

Öz

Bu çalışma, müzik müzelerinin, müzecilik faaliyetleri içinde ortaya çıkışı, türleri ve müzik kültürüne katkıları üzerinde durmayı amaçlar. Besteci veya icracı olarak müzisyen odaklı müzeler kategorisinde sanatçıların yaşamlarına ait öğelerle ve düzenlenen konser, söyleşi, görsel sunum ve atölye çalışmalarlarıyla onları yaşatma ve kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmanın üzerinde durulacaktır. Çalgı odaklı müzeler kategorisinde ise, çalgıları birer nesne olarak görmenin ötesinde, çalgı koleksiyonculuğundan müzeciliğe geçiş süreçlerine değinilecektir. Bu makalede literatür taramasıyla müzisyenlere ve çalgılara odaklanan müzeler ele alınacak, müzik müzelerine dair toplanan sayısal veriler üzerinden bir değerlendirme sunulacak, Türkiye’de Klasik Batı müziği alanında etkili olmuş müzisyenlere adanmış müzik müzelerinin kurulmasına yönelik görüş ve önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzecilik, Müzik Müzesi, Çalgı Müzesi, Besteci, İcraacı.

Abstract

This paper focuses on music museums, concerning their emergence and growth, kinds, and contribution to musical culture within the growth of museology. In the category of musician-gear music museums, the importance of adding immortality to musicians, either as composer or performers, and their legacy as cultural heritage with references to their lives; concerts, interviews, visual presentations, and workshops will be emphasized. In the category of instrument-gear music museums, focus will be on the recognition of the musical instruments beyond mere objects within the transition from the era of instrument collection to museology. Number and range of music museums worldwide will be scrutinized, and an evaluation will be presented concerning the numeric values obtained. Views and aspirations concerning the establishment of music museums in Turkey as tribute to prominent Turkish musicians of classical music will be the final note of this essay.

Keywords: Museology, Music Museum, Instrument Museum, Composer, Music Performer.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 31.03. 2022. Makalenin kabul tarihi: 11.05.2022.

* Dr., Müzik Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı.
dilbag.tokay@msgsu.edu.tr , ORCID: 0000-0001-5847-3618.



Giriş

“Müze”, günümüzde bir ülkenin tarih, sanat, arkeoloji, sosyoloji, sanat tarihi, bilim ve teknoloji gibi hem kendi başına bir bütün hem de birbirleriyle bağlantılı alanlar ve disiplinlerle ilişkili kurumsal ve kavramsal bir varlıktır. Müze fikri ve müzelerin ortaya çıkışı, bilimsel ve kültürel açıdan önemi haiz varlıkların toplanması, saklanması ve korunmasına dair yaklaşımlardan doğmuş; sergileme, araştırma, belgeleme, iletişim ve eğitime işlevleriyle gelişmiştir. Dolayısıyla müze fikri, özünde kültürel varlık ve nesnelere değer atfetme ve bu değeri geleceğe aktarma arzusunu barındırır.

Sharon Macdonald’ın editörü olduğu, müzecilikte önemle adı geçen bir eser olan *A Companion to Museum Studies* kitabında, diğer başka müzecilik konusundaki kapsamlı kitaplarda olduğu gibi, müzik müzeleri konusunda görüş bulunmaması şaşırtıcıdır. Müzecilik konusunda pek çok makaleden oluşan bu kitapta Flora Edouwaye S. Kaplan’ın (2006) “Making and Remaking National Identities” adlı yazısında ülkelerin kültürleri ve kimlikleri kapsamında sosyolojik yapılanmalarında, sosyal hafızalarının ve sanatın korunmasına değinilirken bile müzik kültüründen ve müzik müzeciliğinden bahsedilmez. Rosmarie Beier-de Haan’ın, “Re-staging Histories and Identities” başlıklı, kimliklerin ve toplum tarihçelerinin korunmasını konu olarak ele alan 12. bölümünde de konuya değinildiği görülmemektedir.

Müzecilikte önemli bir eser olarak kabul edilen, 18. yüzyıldan bu yana gelişen müzeleri inceleyen, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums* kitabı taranmasına rağmen, kayda değer bir müzik müzeciliği kaynağına rastlanmamaktadır (Alexander ve Alexander, 2008). Emperyalist politikalar ve sömürgecilik sonrasında birçok Avrupa müzesinin zenginleştiği, dolayısıyla müzik müzelerini ilgilendiren, değerli çalgı, el yazması, nota, özel anı defteri gibi nesnelere de kapsayan değerli koleksiyonların, gerçekte ait oldukları yerlerden farklı yerlerde sergilendikleri görülür (Duthie, 2011).

Müzenin Tarihi ve Türleri

Tarihsel gelişim bakımından ilk müzenin Mısır’da, Ptolemy I Soter tarafından M. Ö. 3. yüzyılda kurulan İskenderiye Müzesi olduğu kabul edilir. Bu müze, görkemli kütüphanesi, amfi tiyatrosu, botanik ve hayvanat bahçeleri, gözlemevi ve bilim insanlarından oluşan eğitimci kadrosuyla bir ülkenin geçmişini somut varlıklarıyla geleceğe taşıma kaygısındaki bir kurum olmaktan çok, prototip bir üniversite yapısındadır (Lewis, 2021). M. Ö. 5. yüzyılda Eski Yunan ve Roma kültürlerinde “galeri/vitrin” anlamına gelen *Piakotheke*’ler de müze kavramına çok yakın olarak, aristokratların yaşadıkları mekânlarda bulunan sergileme alanlarıdır. Bu sergileme alanlarından, tanrı ve tanrıçaların resimlerini içeren en önemlisi Atina’daki *Acropolis* olarak kabul edilir. Bununla beraber, Roma İmparatorluğu döneminde bütünü bir müze görünümünde olan Roma şehrinin sanat eserleriyle donatıldığı görülür. Ancak günümüzdekilere en yakın müze oluşumu, M. Ö. 1. yüzyılda ilk Roma İmparatoru Augustus’un vekili Agrippa’nın, heykel, büst ve tablo gibi sanat eserlerini halka açmasıyla ortaya çıkar. Doğu’da ise ilk olarak Çin imparatoru ve Qin Hanedanlığı’nın kurucusu Qin Shi Huang’ın sarayında değerli heykel, resim, kaligrafi, metal, cam, çini ve porselen işçiliğinin çok önemli örneklerini içeren geniş bir koleksiyona sahip olduğu bilinir. Japonya’da M. S. 700’lerde, Nara’da Todai-ji Tapınağı’nın sahip olduğu değerli heykeller ve tarihi objeler ile müze niteliğindedir (Todaiji, 2022). Aynı dönemde, İslam toplumlarında vakıf anlayışı içinde toplanan eserlerin müze koleksiyonculuğu ruhunu yansıttığı düşünülür. Afrika ve Güney Amerika’da da doğayla bütünleşen ayin, kutsama niteliğindeki dinî törenlerde değer



atfedilen nesnelere, adak veya armağan olarak kutsal mekânlarda bir araya getirilmesi, toplama, koruma, saklama, gelecek nesillere aktarma gibi müzecilik değerleriyle ortak niteliktedir (UNESCO, 2017).

15. yüzyıl Avrupa'sında, Platoncu Akademi'nin kurucusu Floransalı Lorenzo de Medici'nin, koleksiyonları için kullanılan *museum* kelimesi, bütün bir bina veya mekândan çok, görkemli ve kapsamlı bir külliyei betimlemektedir. 17. yüzyılda ise müze sözcüğü daha çok Avrupa'da değer atfedilen koleksiyonları ifade eder. Kopenhag'daki Ole Worm Koleksiyonu ve Londra'daki John Tradescant Koleksiyonu, 1656'da kataloğu basıldıktan sonra Oxford Üniversitesi'ne devredilerek müze olarak adlandırılır. Bu müze, 1683 yılında, müzeye ait bir bina inşa edilmesi ve halka açılmasıyla Ashmolian Museum adıyla varlığını sürdürür (Art Council England, 2019).

Müzenin, bir kavram ve kurum olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra günümüzdeki şeklini almaya başladığı görülür. Bu doğrultudaki en önemli adımlardan biri, 1753'te hukuki düzenlemeleri takiben bir koleksiyonu koruma, saklama ve halka sunma amaçları güden kuruma verilen isim olarak 18. yüzyılda tanımlı bir statü kazanmasıdır. Denis Diderot'un 1765 tarihli eseri *Encyclopédie*'nin 9. cildinde Fransa için "millî müze" tanımını yapması ise müzelerin ulusal devlet yapıları içindeki işlevine dair uzun erimli bir tanımlama sunması bakımından önemlidir (Lewis, 2021). Bu dönemden itibaren ve yakın geçmişe dek müze, halkın ulaşabileceği kültürel mirasın barındırıldığı yer/bina temelinde tanımlanır.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra müzeler, binaların dışına taşmaya, binalardan bağımsız tanımlanmaya da başlar. Dış mekânlarda açık hava müzeleri olarak tanımlanan, yerel tarihi, yerel kültürleri, dinsel ve ekolojik çeşitliliği ortaya çıkarma, tanıma, saygı gösterme ve bunlardan yararlanmaya odaklanan eko müzelerin doğuşundan sonra, 1990'larda da sanal (*virtual*) müzelerin ortaya çıktığı görülür (Anonim, 2017). Sanal müzeler, dijital kayıtlarla bir araya getirilen, tarihsel, bilimsel, kültürel ilgilere, meraklara hitap eden, görseller, ses kayıtları, yazılı metinler ve daha başka elektronik medya kanallarıyla toplanan malzemelerle oluşturulmuş sergiler tasarlayarak, ziyaretçilerine zamandan ve mekândan bağımsız bir gezi imkânı sunar. Sanal müzeler, fiziksel varlıkları öne çıkaran geleneksel müze tanımından ayrışmasına rağmen, kurumsal kimlikleri olan müzelerce oluşturuldukları için, hâlâ bu yapıya bağlıdırlar. Bu müzelerde köprü (*hyperlink*) bağlantısı, multimedya olanakları ve internet erişimiyle pek çok değerli koleksiyona birden ulaşmanın mümkün olması, geleneksel müzeciliğin sınırlarının teknolojik olanaklarla genişletilmesi anlamına da gelir. Kapsamları gittikçe gelişen sanal müzeler, geleneksel kurumların bünyesinde yer almalarına rağmen, dijital sergi, kitapçık ve video gibi araçlarla, teknolojiye hâkim yeni kuşağa geniş içerikli bir müze ziyareti olanağı sunar (Schweibenz, 2009).

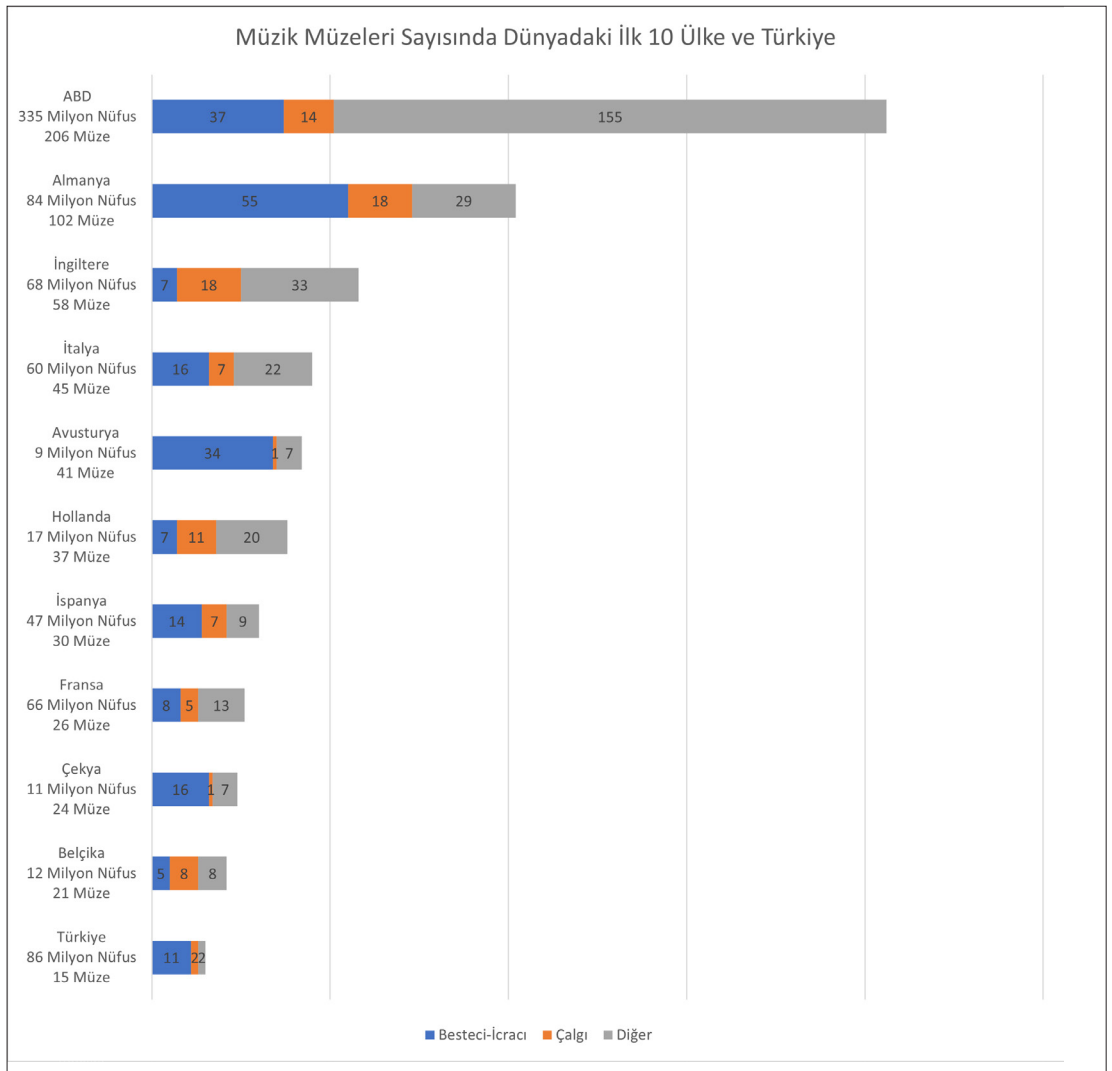
21. yüzyılda müzeler, koleksiyonlarına, bağlı oldukları yönetim birimlerine, hizmet ettikleri coğrafi bölgeye, çocuklar, okul ve üniversiteler gibi hizmet ettikleri kitleye, mekânlara, odaklandıkları temalara, millî, dinî, askerî veya politik kurulma motivasyonlarına göre hatırı sayılır bir çeşitlilik gösterir. Bu nedenle, müzeleri, şekil, içerik ve işlev farklılıkları göstermesi nedeniyle kesin kalıplar içinde değerlendirmek mümkün değildir. Bununla beraber, temel referans kitapları müzeleri en geniş anlamda, varoluş nedenlerine göre "genel" ve "uzmanlık" müzeleri olarak iki kategoriye ayırır (Lewis, 2021). Ancak, müzelerin sahip oldukları koleksiyonların çeşitliliği (arkeoloji, tarih, sanat, müzik, havacılık, deniz, uzay, mumya); yönetsel özellikleri (devlet, kurum, vakıf, aile, şahıs); hizmet verdikleri kitle ya da ilgi alanı (müzik, çocuk, oyuncak, araba, uçak) parametrelerinden yola çıkarak, farklı sınıflandırmalar da yapılır. Dolayısıyla bir müze, birkaç farklı parametreyle farklı sınıflandırmalar içinde değerlendirilebilir. Hangi sınıflandırmaya dâhil



olursa olsun, devlet kaynağıyla oluşturulan, ansiklopedi ruhunun ve 19. Yüzyılın ulus-devlet anlayışının temsilcisi olan British Museum, Hermitage ve Louvre gibi millî müzelerin, müze çeşitleri hiyerarşisinde en fazla değer atfedilen müzeler olduğunu söylemek mümkündür. Washington D.C.'de bulunan Smithsonian Institution'a bağlı Anacostia Neighborhood Müzesi gibi müzeler de benzer şekilde millî değerleri toplama ve sergileme amacıyla kurulmalarına rağmen, bu örneklerde söz konusu millî özellikler, tamamen müzenin bulunduğu coğrafya ya da ülkenin millîlik tanımıyla belirlenir.

Müzik Müzeleri

Müzik müzeleri, sanat müzeleri kapsamında değerlendirilir ve en genel şekliyle müzik kültürünün tarihî önem taşıyan nesne ve belgelerinin toplanması, saklanması, korunması, incelenmesi ve sergilenmesi için çalışan, toplumsal sorumluluk üstlenen kurumlar olarak tanımlanır. Bu



Grafik 1: Besteci-İcracı, Çalgı ve Diğer Müzik Müzeleri Dağılımı ile Ülkelerin Nüfusu.

müzeler, besteci veya icracıya adanmış “anıtsal” müzik müzeleri ve çalgı odaklı müzik müzeleri olarak iki kategoride incelenebilir. Müzik müzeleri, çalgı, müzikle ilgili yazılı belgeler, yayınlar, arşiv değeri yüksek el yazmaları, basılmış notalar, ses kayıtları vb. gibi malzemeleri sergiler.

İlk müzik müzelerinin, müzik meraklılarının özel koleksiyonları veya imparatorluk, kraliyet ya da kilise ve manastır benzeri kurumların koleksiyonlarıyla ortaya çıktığı görülür. 1864 yılında Paris Konservatuarı'nın bünyesinde açılan ilk çalgı müzesini, kişisel başlıklarla elde edilen ve 200 çalgıdan oluşan bir koleksiyonla 1899 yılında kurulan, 1901 yılında da ziyarete açılan İsveç'teki Stockholm Müzik Müzesi takip eder (Classictic, 2015). 20. yüzyılın başından itibaren Avrupa başta olmak üzere, pek çok kültür merkezinde de hem müzik müzelerinin açıldığı hem de genel müzelerin içinde müzik bölümlerinin faaliyet göstermeye başladığı görülür. Bu nedenle, besteci veya icracı müzisyenler anısına düzenlenmiş “anıtsal” müzik müzelerinin veya çalgı odaklı müzik müzelerinin Avrupa ülkelerinde ön planda olması şaşırtıcı değildir (Lewis, 2021).

Aristokrasinin ve dinî otoritelerin saraylarında, şatolarında veya dinî mekânlarda gelişen Klasik Batı müziği ve bu müziğin yaratıcılarına duyulan ilgi, 19. yüzyıl tarihselciliğinin de önemli bir parçasıdır. Bu doğrultuda, tarihe yönelen Avrupalı entelektüeller ve farklı disiplinlerden gelseler de yeni şekillenmekte olan müzikolojiye ilgi duyan bilim insanları, Klasik Batı müziği kanonunu oluşturmaya ve Klasik Batı müziğinin büyük bestecilerinin kimler olduğuna, büyük eserlerin hangileri olduğuna karar verme aşamasında önemli bir rol oynar. Bunun bir uzantısı olarak, yine 19. yüzyılın virtüözite anlayışı içinde kutsanacak ve dolayısıyla “yaşatılacak” icracılar da belirlenir. Bu kanonik yaklaşım, bir bütün olarak Avrupa uygarlığının köklülüğüne ve sürekliliğine katkı verdiği gibi, Avrupa'daki ulusalcılık yarışında da önemli rol oynadığı görülür (Opera Inside, 2021). Birçok farklı disiplinin de beslediği bu kültürel zenginlik içinde müzik müzeleri, o ülkenin besteci veya icracı olarak parlak müzisyenleriyle, ulusal başarısının ve eriştiği uygarlık düzeyinin bir tezahürü olarak da işlev görürler. 20. yüzyılın ikinci on yılında, keşfedilen ve geliştirilen dijital üretimi, diğer müzeleri etkilediği gibi, büyük zenginlik ve çeşitlilik içeren müzik müzelerini de etkileyerek yeni gelişmelere imkân sağlar (Whitney, 2014).

Dünyadaki Müzik Müzelerinin Sayı ve Dağılımları

Müzik müzeleri konusunda fikir oluşturabilmek, dünya genelinde konunun algılanması ve Türkiye'deki yaklaşımı görebilmek için müzik müzelerinin dünya genelinde sayılarının ve dağılımlarının incelenmesi ve bu sayısal veriler üzerinde düşünülmesi faydalı olacaktır. Bu amaçla çalışmada, sayısal verilerin bütününe kolaylıkla algılanabilmesi amacıyla bir grafik ve bir tablo sunulacaktır.

Aşağıdaki grafikte müzik müzeleri sayısında dünyadaki ilk on ülke ve Türkiye'nin besteci-icracı, çalgı ve diğer müzik müzeleri ile toplam müzik müzeleri sayıları yer almaktadır. Farklı internet kaynakları taranarak derlenen müze sayıları, ilgili ülkeleri nüfus sayıları ile ilişkilendirilebilmek amacıyla, aşağıda nüfus sayılarıyla birlikte yer almaktadır.

Grafik 1'de görülebileceği gibi, 335 milyonluk nüfusuyla Amerika Birleşik Devletleri, toplamda 206 müzik müzesi ile dünya sıralamasında birinci sırada yer alır. Bunlardan besteci-icracı odaklı müzik müzeleri 37 adet olup, 14 adet çalgı müzesi bulunmaktadır. Bu müzelerin içinde Klasik Batı müziği alanında 1 adet Franz Schubert'e, 1 adet Ludwig van Beethoven'a adanmış müzik müzeleri bulunmaktadır. Bunların dışındaki müzeler ise yoğunlukla yerel özellikler taşıyan Jazz, Blues, Folk, Country ve Rock gibi müzik türlerinden besteci ve icracılara adanmıştır. Tüm eyaletlere dağılmış olan bu müzik müzelerinin daha çok Tennessee, Memphis ve New Orleans şehirlerinde yoğunlaştığı görülür.



Toplamda 102 adet müzik müzesi barındıran 84 milyon nüfuslu Almanya, 55 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 18 adet çalgı müzesi ile dünya sıralamasında ikinci sırada yer alır. Bu 55 besteci-icracı odaklı müzik müzesi arasında Klasik Batı müziği alanında 6 adet Bach ailesine, 4 adet Robert ve Clara Schumann'a, 3 adet Richard Wagner'e, 3 adet Johannes Brahms'a, 2 adet Franz Liszt'e, 2 adet Ludwig van Beethoven'a adanmış müzik müzesi bulunur.

68 milyonluk nüfusuyla İngiltere'deki toplam 58 adet müzik müzesi içinde, 7 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 18 adet çalgı müzesi bulunur ve bu sayıyla İngiltere dünya sıralamasında üçüncü sırada yer alır. Bu müzelerinin içinde Klasik Batı müziği alanında besteci-icracı odaklı müzeler arasında 1 adet George Frideric Handel'e, 1 adet Edward Elgar'a ve popüler müzik alanında 1 adet Jimi Hendrix, 1 adet Frederick John Horniman'a ve 4 adet Beatles'a adanmış müze dikkat çeker.

Toplamda 45 adet müzik müzesi içinde 16 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 7 adet çalgı müzesi ile dünya genelinde dördüncü sırada yer alan 60 milyonluk nüfuslu İtalya'da, Klasik Batı müziği alanında 3 adet Guiseppe Verdi'ye, 2 adet Richard Wagner'e, 1 adet Giuseppe Donizetti'ye ve 1 adet Gioacchino Rossini'ye adanmış müzik müzesi yer alır. Diğer besteci-icracı odaklı müzik müzelerinin her biri başka besteci-icracıya adanmıştır. Kalan 22 müzik müzesi de enstrüman veya belli bir besteci-icracıya ithaf edilmemiş olan genel müzik müzeleridir.

Toplamda 41 adet müzik müzesi içinde, 34 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 1 adet çalgı müzesi barındıran ve bu sayıyla dünya sıralamasında beşinci sırada yer alan 9 milyon nüfuslu Avusturya'da, Klasik Batı müziği alanında 8 adet Ludwig van Beethoven'a, 5 adet Johannes Brahms'a, 5 adet Joseph Haydn, 4 adet Wolfgang Amadeus Mozart'a, 3 adet Franz Schubert'e, 3 adet Strauss Ailesine, 2 adet Anton Bruckner'e, 2 adet Gustav Mahler'e ve 2 adet Arnold Schoenberg'e adanmış müzik müzesi bulunur. Diğer 5 müzenin her biri başka besteci-icracıya adanmıştır, kalan 6 müzik müzesi de herhangi bir enstrüman veya besteci-icracıya adanmamış olan genel müzik müzeleridir (Opera Inside, 2021).

17 milyon nüfusuyla Hollanda, toplamda 37 adet müzik müzesi içinde, 7 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 11 adet çalgı müzesi barındıran ve bu sayıyla dünya sıralamasında altıncı sırada yer alan Hollanda, besteci-icracı odaklı müzelerden çok çalgı müzesi sayısı ile dikkat çeker.

Toplamda 30 adet müzik müzesi içinde 14 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 7 adet çalgı müzesi barındıran 47 milyon nüfuslu İspanya, bu sayıyla dünya sıralamasında yedinci sırada yer alır. 14 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi içinde, Klasik Batı müziği alanında 1 adet Pablo Casals'a, 1 adet Joaquin Rodrigo'ya, 1 adet Jacinto Guerrero'ya, 1 adet Manuel de Falla'ya, 1 adet Isaac Albeniz'e adanmış müzik müzesi vardır. Diğer müzik müzelerinin birçoğu dans ve müzik, çoğunlukla da flamenko ağırlıklıdır.

66 milyon nüfuslu Fransa, toplamda 26 adet müzik müzesi içinde, 8 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 5 adet çalgı müzesi barındırarak bu sayıyla dünya sıralamasında sekizinci sırada yer alır. Bu müzeler arasında Klasik Batı müziği alanında 2 adet Erik Satie'ye, 1 adet Frederic Chopin'e, 1 adet Claude Debussy'e, 1 adet Hector Berlioz'a, 1 adet Maurice Ravel'e adanmış müzik müzesi vardır. Diğer 15 müzik müzesi içerisinde 1 adet Edith Piaff'a ve 1 adet Josephine Baker'a adanmış müzik müzesi yer alır, diğer 13 müzik müzesi genel müzik, koleksiyon ve çalgı ağırlıklıdır.

Ülke	Nüfus	Besteci-İcracı	Çalgı	Diğer
Arjantin	46 Milyon	1		4
Azərbaycan	10 Milyon			1
Belarus	10 Milyon	1		
Brezilya	215 Milyon	2		13
Kanada	39 Milyon	4		17
Çin	1.448 Milyar		6	6
Danimarka	6 Milyon	2		2
Ermenistan	3 Milyon	2		2
Endonezya	279 Milyon			1
Estonya	1.3 Milyon			1
Filipinler	112 Milyon			2
Finlandiya	5.5 Milyon	3		5
Guatemala	18.5 Milyon			1
Güney Afrika	60 Milyon		2	
Güney Kore	51 Milyon		2	3
Hindistan	1.406 Milyar			4
İran	86 Milyon			1
İrlanda	5 Milyon			1
İsrail	9 Milyon			2
İsviçre	8.7 Milyon	2		11
İzlanda	345 Bin			2
Jamaika	3 Milyon	3		
Japonya	125 Milyon	2	?	21
Kazakistan	19 Milyon			1
Letonya	2 Milyon	1		1
Litvanya	2.6 Milyon			3
Madagaskar	29 Milyon		3	
Meksika	131.5 Milyon			3
Moğolistan	3.3 Milyon			1
Norveç	5.5 Milyon	4		7
Polonya	38 Milyon	5		15
Portekiz	10 Milyon	1		6
Porto Riko	3.2 Milyon	4		9
Romanya	19 Milyon	1		
Slovakya	5.5 Milyon		2	1
Slovenya	2.1 Milyon	1		1
Tayvan	24 Milyon		3	
Tunus	12 Milyon			2
Özbekistan	34.3 Milyon			1
Yeni Zelanda	5 Milyon	1		
Yunanistan	10.3 Milyon	1		4

Tablo 1: Ülkelerin Nüfusları, Besteci-İcracı, Çalgı ve Diğer Müze Sayıları.



11 Milyon nüfusuyla, toplamda 24 adet müzik müzesi içinde, 16 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 1 adet çalgı müzesi barındıran Çekya, sıralamada dokuzuncu sırada yer alır. Bu besteci-icracı odaklı müzik müzeleri arasında, Klasik Batı müziği alanında 5 adet Antonín Dvořák'a, 4 adet Bedřich Smetana'ya, 2 adet Leoš Janáček'e adanmış müzesi yer alır. Bu müzeler dışındaki 7 müzik müzesi genel müzik müzeleridir.

Toplamda 21 adet müzik müzesi içinde 5 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 8 adet çalgı müzesi bulunan Belçika, 12 milyon nüfusuyla, dünya genelinde onuncu sırada yer alır. Bu müzeler dışındaki 8 müzik müzesi genel müzik müzeleridir.

86 Milyon nüfuslu Türkiye'de, toplamda 15 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi içinde 11 adet besteci-icracı odaklı müzik müzesi, 2 adet çalgı müzesi, 2 adet genel müzik müzesi bulunmaktadır. Türkiye'de Klasik Batı müziği alanında besteci-icracı müzik müze sayısı Béla Bartók Müzesi ve Daimî Sergisi, Bilkent Saygun Merkezi Saygun Kütüphane ve Müzesi ve Leyla Gencer Evi ile 3 adet olup, bu alanda yetişmiş Türk sanatçıların sayısı ile karşılaştırıldığında, sayının azlığı dikkat çekmektedir.

Benzer bir taramayı sayısal mukayeselerle değil, salt isimlerinin verildiği müzeler olarak yaptığımızda, birçok ülkede müzik müzelerinin, genel müzik, müzik tarihi ve çalgı koleksiyonları temelinde oluşturulduğu görülür. Besteci veya icracı odaklı müzik müzeleri daha çok Klasik Batı müziğinin geliştiği, kanonda önemli yerde olan bestecilerin doğup yetiştikleri ve eserler ürettikleri Avrupa'dadır (Sadie ve Sadie, 2005).

Aşağıdaki tabloda, alfabetik olarak sıralanmış ülkelerde yer alan besteci-icracı, çalgı odaklı müzik müzeleri ile diğer müzelerin sayıları yer almaktadır. Bir ülkenin nüfus sayısı ile o ülkede kurulmuş olan müze sayısının oranı, o ülkenin müzeciliğe verdiği değerin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Bu nedenle, aşağıdaki tabloda, listelenen ülkelerin müze sayılarının yanı sıra nüfus sayıları da yer alır (World Population Review, 2022).

Müzelerin bu sayısal ve coğrafi dağılımında, Avrupa'da müzik insanlarına ve çalgılarına atfedilen değerin yerini Doğu'da, Afrika ve Güney Amerika'da, Avustralya ve Yeni Zelanda'da yerel çalgılara bıraktığı görülür (Lottick ve Lucktenberg, 1997).

Besteci veya icracı olarak müzisyenler ile çalgıların işlevselliği, gelişim çizgileriyle ilişkili olarak dünya müzik müzelerinde tanıtılmaktadır. Avrupa ve Amerika'da önemli çalgı müzelerinin yanında, önemli besteci veya icracı odaklı anıt müzeler, J. S. Bach'ın Eisenach'da, W. A. Mozart'ın Viyana, Salzburg ve Prag'da, L. van Beethoven'ın Bonn'da, R. Schumann'ın Leipzig ve Zwickau'da, F. Chopin'in Zelazowa Wola'da, F. Liszt'in Weimar ve Budapeşte'de, B. Smetana ve A. Dvořák 'ın Prag'da, P. I. Çaykovski'nin Klin ve Votkinsk'de, A. Scriabin'in Moskova'da, N. Rimski-Korsakov'un Tikhvin'de müzeye dönüştürülen evleri, bu sanatçıların yaşamlarını en canlı biçimde yeni nesillere aktarma amacını taşır (Uyar, 2020). Bu "anıt" evler, tüm yaşanmışlığıyla okullarda ve konservatuvarlarda sunulan teorik ve işlevsel öğretilerden öte, can alıcı olup, ziyaretçisini sanatçının yaşamının içine çeker (Hall, 2021).

Türkiye’de Müzik Müzeleri

Türkiye’den uluslararası kataloğa ve Ansiklopedi Britannica’ya girmiş müze Topkapı Sarayı Külliyesi içinde yer alan Aynalıkavak Müzesi’dir. Müze, Osmanlı mimarisinin geleneksel özelliklerini yansıtan kasırdaki yer alır. Aynalıkavak Kasrı’nda bir müzik müzesi kurma fikri, ilk olarak Sultan II. Abdülhamit’in torunlarından Gevheri Osmanoğlu’nun girişimleriyle ortaya çıkar, 1984’te Osmanoğlu Ailesinin varisleri, çalgı, nota, taş plak ve benzeri nesnelere oluşan koleksiyonlarını burada sergilenmek üzere bağışlar. Bu girişimin ardından müziğe büyük katkısı olan ve aynı zaman besteleri bulunan padişah III. Selim’in yaşadığı bu kasrı, bir müzik müzesine dönüştürme girişimi başlar. Gevheri Osmanoğlu’nun koleksiyonunun ardından, başka koleksiyoncu ve müzisyenler de bu müzeye pek çok çalgı bağışlar. Daha sonra İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu’na ait müzik aletleri de Aynalıkavak Kasrı Koleksiyonu’na katılır. Müzenin koleksiyonunda toplamda 65 adet çalgı, 200 üzerinde taş plak, çok sayıda nota ve basılı eser bulunur (Milli saraylar, t.y.).

Türkiye’nin modern anlamda en kapsamlı müzik müzesi sayılabilecek müze, AKÜ Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü ve Alimoğlu Kültür, Sanat ve Araştırma Derneği’nin ortak çalışması ile kurulan, Afyon Kocatepe Üniversitesi (AKÜ) İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi’dir. Müzede birbirinden farklı ve sadece Türk müziği çalgılarıyla sınırlı olmayan, dört farklı kıtadan 420 çalgı yer alır (Dandinoğlu, 2019, s. 19). 13 Eylül 2013’ten beri hizmet vermekte olan bu müzenin, yıllık ziyaretçi sayısı yaklaşık 15.000’dir (Özkan, 2022). Müzeye web sitesi kanalıyla ulaşmak, sanal olarak sergi ve atölyeleri izlemek de mümkündür (Kurt, 2016).

İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı (MÜZİKSEV) Türkiye’nin ve İzmir’in müzik mirasını korumak ve bu mirası yeni nesillerle buluşturmayı amaç edinen vakıflardan biridir. Bu vakıf kendi bünyesindeki varlıkları daha sonra müzeleştirme yoluna gider. MÜZİKSEV aynı zamanda müzik severler, müzisyenler ve araştırmacılar için kütüphanesi, çalgı yapımı atölyeleri, yerli ve yabancı müzisyenler ve öğrencileri buluşturan etkinlikleriyle bir eğitim merkezi olarak da hizmet verir. MÜZİKSEV tüm bu hizmetlerin yanı sıra, Türkiye’ye yeni eserler kazandıran beste yarışmalarıyla kültürel anlamda öncü bir rol alır (İKSEV, 2022).

Bursa’da 2021 yılında hizmete açılan ve içerisinde 300’e yakın çalgı yer alan Nilüfer Belediyesi Dr. Hüseyin Parkan Sanlıkol Müzik Enstrümanları Müzesi, eğitmen kadrosuyla, müzik çalgılarına ilişkin eğitici, görsel ve işitsel olanakların sunulduğu bir özgün öğrenme alanı olmayı amaçlamaktadır (Çapkın, 2021). 2010 yılında, Bursa Osmaniye Belediyesi tarafından hizmete açılan Béla Bartók Müzesi ve Daimi Sergisi’nde, Macar besteci, halk müziği araştırmacısı, Béla Bartók’un Anadolu’da gerçekleştirdiği halk müziği derleme faaliyetlerinin öncesi, derlemenin gerçekleştiği gezi ve bu çalışmanın sonuçlarıyla ilgili fotoğraflar ve belgeler sergilenir. Sergide ayrıca Sezgin Türk tarafından hazırlanan Béla Bartók’un Osmaniye’deki çalışmalarını anlatan film de yer alır. Benzer şekilde, Bartók tarafından Osmaniye’de derlenen halk müziği parçalarından ses kayıt örneklerini ve Bartók’un Macar Radyosu’nda 1937 yılında bir programda Türkiye seyahatini anlattığı ses kaydını da dinlemek mümkündür (Radnóti, t.y.).

İsmail Dede Efendi’nin 1818-1846 yılları arasında yaşadığı, 1984 yılında Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği (TÜRKEV) tarafından restore edilen ev, Dede Efendi Müzesi adıyla Sultanahmet Cankurtaran’da hizmet verir (Bulovalı ve Şeref, 2021). Kendi icadı olan nota sistemi ile birçok besteyi yazıya geçirmiş olan, Türk musikisi makamlarıyla şarkılar besteleyen ve ileri yaşlarını da Osmanlı kültürünü Batı’ya tanıtmakla geçiren Dimitri Kantemir’in 1687-1710 yılları arasında, İstanbul’da yaşadığı ev, 2007 yılında Dimitri Kantemir Müzesi olarak açılır (Fatih Kaymakamlığı, 2022).



9 Haziran 2010 tarihinden bu yana ziyaretçilere açık olan Barış Manço Evi Müzesi'nde Manço'nun çalgıları, kişisel eşyaları, albümleri, kostümleri, hobi edindiği koleksiyonları yer alır (İstenci, 2019). Sivas'ın Sivrialan köyünde bulunan Âşık Veysel Müzesi, yaşantısı ve besteleriyle ilgili yapılan belgesel filmi barındırır. Bodrum'da yer alan Zeki Müren Sanat Müzesi, Zeki Müren'in 1996'da vefatından sonra restore edilerek, 2000 yılında hizmete açılır. 2013 yılında Kırşehir Valiliği tarafından Kırşehir'de açılan Neşet Ertaş Müzesi'nde, Muharrem Ertaş, Çekiç Ali ve Şemsi Yastıman'la ilgili plak, saz ve kişisel eşyalara yer verilir. Şanlıurfa'da bulunan iki müzik müzesi, Şanlıurfa İbrahim Tatlıses Müzik Müzesi ve Şanlıurfa Müslüm Gürses Müzik ve Sanat Müzesi'dir.

Bilkent Üniversitesi bünyesinde bulunan Ahmed Adnan Saygun'a ait el yazma, nota, eskizler, görsel ve işitsel kayıtlar ve mektuplar içeren ve Bilkent Saygun Merkezi'nde yer alan Saygun Kütüphane ve Müzesi'ni ziyaret edebilmek için, öncesinde merkez yetkilileri ile irtibat kurulup, ziyaret amacını içeren bir randevu alınması gerekmektedir (Bilkent Saygun Merkezi, t.y.).

Dünyanın pek çok yerinde önemli besteci veya icracı müzisyenin yaşadıkları evler ya da mesleki veya özel eşyalarının kendilerinin vefatından sonra müzeleştirilmesi yönelimi, Türkiye'de de karşılık bulur. 2014 yılında Bakırköy Opera ve Sanat Merkezi'nde açılan, daha sonra İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSV) Şişhane'deki binasının ikinci katında yeniden canlandırılan, Gencer'in Milano'daki özel eşyalarından oluşan Leyla Gencer Evi, Leyla Gencer Evi ziyaretçilerini kabul etmektedir (İKSV, t.y.).

Türkiye'de Kurulabilecek Müzik Müzelerine Dair Birkâç Görüş ve Öneri

Türkiye'deki müzik müzelerinin sayısı, Klasik Batı müziği özelinde, uluslararası müzelerin istatistikî verileriyle karşılaştırıldığında, Türk besteci veya icracı müzisyenlerin sayısını yansıtmadığı görülür. Devlet, özel kurum ve kuruluşlar, okullar ve üniversiteler desteğiyle, besteci veya icracı olarak özellikle Klasik Batı müziği alanında müzisyen odaklı müzik müzelerinin sayısının artırılması, müzecilik faaliyetlerinin genişletilmesi, Türkiye'nin müzik kültürünün araştırılması, tanıtımı ve bu kültürün yaygınlaştırılmasında katkı sağlayacağı öngörülebilir.

Kültür mirasımızı sergileyen müzik müzeleri, genel hukukî kurallar çerçevesinde yürütülmekle birlikte², yönetilme biçimleri esasen kesin ve değişmez değildir. Bir müzenin yönetilme biçimi, müzeyi finanse eden devlet, ya da özel kaynağa organik şekilde bağlıdır.

Türkiye'nin dünya literatürüne girmiş, Klasik Batı müziği bestecilerinden oluşan Türk Beşleri için devletimiz tarafından kurulacak, bir Türk Beşleri Müzesi'nin kurulması, bu makalede verilmek istenilen bir Türk müzik müzesi önerisi olarak sunulmaktadır. Bu öneri, eserleri tüm dünyada seslendirilen ve dinlenen, uluslararası değerinde bestecilerimiz Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kasım Akses'den oluşan Türk Beşleri'nin farklı kurumlarda yer alan kişisel koleksiyonlarını müze çatısı altında toplayarak, kültürel değerlerimizi genç kuşaklara aktarmak adına önemli bir değer olarak hayata geçebilir.

Benzer bir öneriyle, üniversitelerimize bağlı olan konservatuvarlarımızın eğitim kadrosunda bulunan değerli bestecilerimizden, örneğin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalı eğitim kadrosunda emekliliğine dek görev almış ve hâlen görev almakta olan Ahmet Adnan Saygun, İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Hasan Uçarsu, Özkan Manav gibi değerli bestecilerimizi kapsayan bir Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bestecileri Müzesi'nin oluşum önerisi, eğitim kurumu olarak genç müzisyenler

² Varlıkların korunmasındaki hukukî yön, yasalarla belirlenmiştir. 1954 Kültürel Varlıkların Korunması Konvansiyonu (Convention for the Protection of Cultural Property)



yetiştiren konservatuvarlarımız ve üniversitelerimiz için örnek teşkil edecek bir model olarak değerlendirilebilir. Müzelerin eğitime katkısı gençlere tarihi, sanatı, müziği, teknolojiyi içselleştirerek, gerçekten tanıyarak sevmelerini sağlamasıdır. Diğer okullar ve konservatuvarlar tarafından bu müzelere ziyaretler düzenlenebilir. Böylelikle, öncelikle müzisyen gençler, besteci ve icracı müzisyenlerinin yaşantıları ve temsilcisi oldukları ekollerle buluşarak vizyonlarını geliştirme olanağı bulabilirler.

Müzik müzeleri aynı zamanda bilgi merkezleri görevlerini üstlenir, sergileme sorumluluğu yanında, arşivleme ve yazılı veya elektronik olarak konularında bilgilendirme yaparlar. Koleksiyonları geliştirme ve müzik müzesi oluşturma çabası, konservatuvar ve üniversitelerin iş birliği içinde takım çalışmaları yaparak, alanlarındaki uzmanlıklarını bir araya getirmeleri ve yetenek alışverişi yapılmasına imkân verecektir. Konservatuvarlar, kütüphanelerinde bulunan değerli el yazmaları, notalar, kitaplar, arşivlerinde bulunan tarihsel dokümanlar, belgesel nitelikteki konser afiş ve programların arşivlenmesi, müze oluşturulmasına yardımcı olabilir.

Üniversite himayesinde hizmet verecek bu müze önerisi ile, müze içinde ders, konferans, seminer olanaklarına zemin hazırlayacak çok amaçlı odalar bulundurulurken, çeşitli eğitim etkinlikleri düzenlemek mümkün olabilir. Bu müze ile seminer, konferans düzenlenebileceği gibi, konser etkinlikleri, aylık veya yıllık yayınlarla katalog, bülten, dergi veya bilgilendirici basılı malzeme üretilebilir. Üniversite himayesindeki bu müze önerisi ile, eğitim kadrolarında yer alan bestecilerin yaşamları, elyazmaları, eserlerinin notaları, ses ve görüntü kayıtları, özel eşyalarının sergilenmesinin yanı sıra, onların eğitim verdikleri üniversitelerin önemi ve aidiyet olgusu da vurgulanabilir.

Besteci müzisyenlerimizin yanı sıra İdil Biret, Suna Kan, Ayla Erduran, Leyla Gencer, Gülsin Onay gibi değerli müzisyenlerimizden oluşan ve Klasik Batı müziği alanında icracı müzisyenleri içeren, Müzisyen Devlet Sanatçıları Müzesi oluşumu önerisi de sergileyeceği belgeler, eşyalar, görseller ile büyük önem taşıyacaktır.

Türkiye’de kurulması için önerilen müzik müzelerinde besteci veya icracı ve çalgı odaklı sergileme, pek çok konuda uzmanın bir arada çalışmasıyla, yani çok disiplinli bilgi paylaşımıyla gerçekleştirilebilir. Müzebilimi ve müzikoloji eğitimi almış olan müze yöneticileri; sosyoloji, eğitim, malzeme analizi, ses-renk-efekt çalışması yapmış mühendisler, iç dekorasyon uzmanları ve konu ile uzmanlaşmış küratörler ile ortak bir çalışma yürütebilirler.

Özenle hazırlanan sergileme ve bilgilendirmenin halka etkin ulaşmasında iletişim uzmanlarının da rolü büyüktür. Müzik müzelerinde yetkili kişilerin seçeceği müze çalışanlarının; besteci veya icracı olarak müzisyen ve çalgıları tanımaları, konser, seminer, atölye çalışmaları hakkında bilgi sahibi olmaları; notaların, arşiv nitelikli müzik yayınlarının, el yazmalarının değerlerine vâkıf olmaları, önemli belgeleri sahtelerinden ayırt edebilmeleri ve bu değerlerin yarınlara taşınabilmesi için en uygun sunum yöntemlerini kullanabilecek donanım ve formasyona sahip olmaları gerektiği bilinmektedir. Özellikle besteci müzeleri, bestecinin eserlerini icra edecek müzisyenler ve besteciyi tanımak isteyen müzik severler için özel bir yere sahiptir. Bu müzelerin geçiği yansıtması çok uzmanın bir arada yapacakları çalışmalar, özel eşyaların can alıcı biçimde ışık, renk ve armoniyi düşünerek sergilenmesiyle mümkün olacaktır.

Çalgı müzelerinde çalgıların geçirdikleri evreler ve yapım aşamaları önemli olduğundan, çalgı yapım onarım atölyelerinin canlandırılması, malzeme bilimcilerinin, çalgı yapımcılarının bir araya gelip ortak çalışmasını gerektirebilir. Birçok ülkede çalgı müzeleri okullara sergiler düzenler. Bu durum şehirlerde yaşayan, müzisyen olmaya hevesli gençler için önemli olmasa da kasaba ve köylerde yaşayan, müzik aletlerini görmemiş, dokunmamış, yetenekli gençler açısından



heyecan verici bir önem taşıyabilir. Bu gibi durumlar düşünüldüğünde müze yetkililerinin müzik aleti taşımacılığını iyi bilen uzmanlarla da iş birliği içinde olmaları önerilmektedir.

Türkiye’de besteci veya icracı müzisyen ve çalgı odaklı müzik müzelerini, konuya hem bilimsel yöntemle, titiz bir disiplinle, müzikoloji ve müzeoloji donanımıyla, hem de insancıl ve toplumsal değerlerle yaklaşarak kurmanın başarılı sonuçlar getireceği öngörülebilir.

Yukarıda öneri şeklinde getirilen Türk Beşleri Müzesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bestecileri Müzesi, Müzisyen Devlet Sanatçıları Müzesi, sergiledikleri değerler dışında, düzenlenecek konserler, söyleşiler ve atölye çalışmalarıyla, kültür mirasımızı sunmak adına büyük değer katabilir.

Kaynaklar

Alexander, E P. ve Alexander, M (2007). *Museums in motion: An introduction to the history and functions of museums*. Lanham: Altamira Press.

Art Council England (2019, 23 Aralık). The Magical world of music museums in UK. *Takeitaway*. 13. 03. 2022 tarihinde <https://takeitaway.org.uk/music-museums-in-the-uk/> adresinden edinilmiştir.

Anonim. (2017). Müze Türleri. 15.03.2022 tarihinde <https://okuryazarim.com/muze-turleri-2/#:~:> adresinden edinilmiştir.

Bilkent Saygun Merkezi. (t.y.) Ahmet Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi. 17. 03. 2021 tarihinde <http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-index.html> adresinden edinilmiştir.

Bulovalı, A. H ve Şeref, S. (2021, 28 Kasım). Dede Efendi Evi Müzesi, Türk müziği enstrümanlarının nadide örneklerini sergileyecek. Anadolu Ajansı. 09.03. 2022 tarihinde <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dede-efendi-evi-muzesi-turk-muzigi-enstrumanlarinin-nadide-orneklerini-sergileyecek/2432772> adresinden edinilmiştir.

Classicic (2015, 28 Kasım). Music Museums. 13.03. 2022 tarihinde <https://www.overture-classicic.com/index.php/2015/11/28/music-museums/> adresinden edinilmiştir.

Çapkın, F. (2021, 15 Kasım). Bursa'daki müze notaların dilini dünyanın enstrümanıya geleceğe taşıyor. Anadolu Ajansı. 10.03. 2022 tarihinde <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/bursadaki-muze-notalarin-dilini-dunyanin-enstrumaniya-gelecege-tasiyor/2421089> adresinden edinilmiştir

Dandinoğlu, S (2019). *Türkiye’de Müzik Müzeciliği ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İbrahim Alimoğlu Müzik Müzesi Envanteri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon Karahisar.

Duthie, E. (2011). The British Museum: An Imperial museum in a post-imperial world. *Public History Review*, (18), pp. 12-25.

Fatih Kaymakamlığı (2021). Dimitri Kantemir Müzesi. 12.03. 2022 tarihinde <http://www.fatih.gov.tr/dimitri-kantemir-muzesi> adresinden edinilmiştir.

Hall, S. A. (2021, 30 Eylül). The most spectacular musical instrument museums you can visit across the world. *Classic Fm*. 11.03. 2022 tarihinde <https://www.classicfm.com/discover-music/best-musical-instrument-museums-around-world/> adresinden edinilmiştir.

İKSEV (2022). Müziksev. 14.03.2022 tarihinde <http://www.iksev.org/tr/muziksev> adresinden edinilmiştir.

İKSV (t.y.) Leyla Gencer Evi. 18.03. 2022 tarihinde <https://www.iksv.org/tr/leyla-gencer-evi/hakkinda-ve-ziyaret-bilgileri> adresinden edinilmiştir.

İstenci, H (2019, 8 Ekim). Barış Manço Müzesi. 16. 03. 2022 tarihinde <https://www.istenci.com/2019/08/baris-manco-81300-muzesi.html> adresinden edinilmiştir.



Kaplan, F. E. S. (2006). Making and remaking national 'identities'. In *A companion to museum studies* (ss. 152-169). London: Blackwell.

Kurt, Ö. (2016, 28 Aralık). Dünyada on tane var, biri Türkiye'de. *Hürriyet*. 10.03. 2022 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/omur-kurt/dunyada-on-tane-var-biri-turkiyede-40319510> adresinden edinilmiştir.

Lewis, G. D. (2021, 11 Mart). Museum. Encyclopedia Britannica. 13.03. 2022 tarihinde <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution> adresinden edinilmiştir.

Lottick, E ve Lucktenberg, G (1997). Early keyboard instruments in European museums. Bloomington: Indiana University Press.

Milli saraylar (t.y.). Aynalıkavak. 11.03. 2022 tarihinde <https://www.millisaraylar.gov.tr/kasirlar/aynalikavak-kasri> adresinden edinilmiştir.

Radnóti, K (t.y.). Béla Bartók Museum (Osmaniye). *Hungarian Relics in Turkey*. 09. 03. 2022 tarihinde <https://rodosto.hu/en/osmaniye.html> adresinden edinilmiştir.

Sadie, J. A. ve Sadie, S. (2005). A Guide to European composer houses and museums. New Haven: Yale University Press.

Schweibenz, W. (2019). The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology. *The Museum Review*, 4 (1). [Elektronik sürüm] https://www.researchgate.net/publication/335241270_The_virtual_museum_an_overview_of_its_origins_concepts_and_terminology

Sharon, M. (2006). *A companion to museum studies* London: Blackwell.

Opera Inside. (2021). Museums for composers and artists of opera and classical music. 13.03. 2022 tarihinde <https://opera-inside.com/museums-for-composers-of-opera-and-classical-music/> adresinden edinilmiştir.

Özkan, C. (2022). Müzik Müzeleri. 10.03. 2022 tarihinde <https://iyikigormusum.com/muzik-muzeleri> adresinden edinilmiştir.

UNESCO (2017). World Heritage sites and museums: A pact for sustainable development. 12. 03.2022 tarihinde <https://whc.unesco.org/en/activities/941/> adresinden edinilmiştir.

Todaiji (2022). History of Tōdai-ji Temple.28.03. 2022 tarihinde <https://www.todaiji.or.jp/en/history/> adresinden edinilmiştir.

Uyar, A. (2020, 1 Ekim). Dünyadan Müzik Müzeleri. *Netyazi*. 12. 03. 2022 tarihinde <https://www.netyazi.com/dunyadan-muzik-muzeleri/> adresinden edinilmiştir.

Whitney, M. D. (2014). Curating the composer: preserving and interpreting our musical heritage through composer house museums. [Elektronik sürüm] <https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/8911>

World Population Review (2022). World Population by Country. 28.03.2022 tarihinde <https://worldpopulationreview.com/> adresinden edinilmiştir.



Özgün Makale

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Resim Koleksiyonu Envanterinde Bir Keşif: Nevin Edhem Hamdi¹

Discovery of an Artist in the Inventory of the
Istanbul Painting and Sculpture Museum:
Nevin Edhem Hamdi

Derya KUTSAL*
Ayşe Canan ATLIĝ**

Öz

Ülkemiz plastik sanatlarının ilk örneklerini koleksiyonunda barındıran İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin (İRHM) envanter kayıtları Cumhuriyet'in erken dönemine dayanmaktadır ve koleksiyonunda resim, heykel, seramik, hat, ikon ve enstalasyon olmak üzere yaklaşık 12.000 eser bulunmaktadır. Bu makalenin amacı, eski kayıtlara sahip müzelerin envanter bilgilerinin uzmanlar tarafından yapılan araştırmalar doğrultusunda güncellenmesinin önemine dikkat çekmek ve bu olguyu, Türkiye'nin ilk plastik sanatlar müzesi olan İRHM'nin resim koleksiyonu kapsamında yapılan bir çalışma ile örneklendirmektir. Makale, bu doğrultuda, sanatçı bilgisi "N. Edhem Hamdi" olarak kaydedilen *Kadın Portresi* isimli eserin sanatçısının keşfini ve Osman Hamdi Bey'in torunu olan Nevin Edhem Hamdi'nin yaşamını, sanat hayatını ve eserlerini incelemektedir. Nevin Edhem Hamdi'ye ait bir eserin ilk defa bir müze koleksiyonunda yer aldığı tespit edilmiş ve özel koleksiyonda yer alan çizimleri ile sanatçının bilinen eserleri bu çalışmada belgelenmiştir. Buna ilaveten, metnin ayrıca Müze'nin envanter kayıtlarına güncellenmiş bilgilerinin işlenmesi ve ileride yapılacak olan çalışmalara bir emsal teşkil etmesi de hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nevin Edhem Hamdi, Osman Hamdi Bey, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Sanatçı Kadınlar, Müzecilik Çalışmaları.

Abstract

The collection of the Istanbul Painting and Sculpture Museum consists of approximately 12,000 works of art; including painting, sculpture, ceramics, calligraphy, icons and an installation. The initial records of the collection were entered during the early period of the Republic. The aim of this article is to emphasize the significance of updating inventory data of an established museum

¹ Makalenin başvuru tarihi: 30.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 06.05.2022.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Programı, deryaonkutsal@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4056-4524.

** Öğretim Görevlisi ve Koleksiyon Yöneticisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, canan.atlig@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8432-6731.



collection, in line with academic standards, by presenting a case study from the Museum's painting collection. As a result, the artist information recorded as "N. Edhem Hamdi" for the painting titled *Portrait of a Woman* was discovered to be painted by Osman Hamdi Bey's granddaughter: Nevin Edhem Hamdi. Hence, Nevin's biography has been inquired, her artistic style has been analyzed while her sketches and painting were documented. Also, it was confirmed for the first time that she has an artwork in a museum collection. Hopefully, this study will inspire further research.

Keywords: Nevin Edhem Hamdi, Osman Hamdi Bey, Istanbul Painting and Sculpture Museum, Women Artists, Museum Studies.

Giris

Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle ve 18 Temmuz 1937 tarihinde yazılan bir mazbata ile Dolmabahçe Sarayı Velihaht Dairesi'nde Türkiye'nin ilk plastik sanatlar müzesi olarak kurulan ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne (günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne [MSGSÜ]) bağlı olarak faaliyetlerini sürdüren İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin (İRHM) koleksiyonu resim, heykel, seramik, hat, ikon ve enstalasyon olmak üzere yaklaşık 12.000 adet eserden oluşmaktadır. Ülkemiz plastik sanatlarının ilk örneklerini koleksiyonunda barındıran İRHM'nin envanter kayıtları Cumhuriyet'in erken dönemine dayanmaktadır. Müzenin ilk koleksiyonu; Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi ve 50 Yıllık Türk Resmi Sergisi'nden seçilen resimler ile bakanlıklar ve diğer devlet dairelerinden toplanan üç yüze yakın eserden oluşmaktadır. Kuruluşu ile birlikte Müze'nin koleksiyonunun hızlı geliştirilmesi için ülkemiz resim ve heykelinin seçkin örnekleri gerek bağış gerekse satın alma yoluyla koleksiyona dâhil edilmiştir. Ayrıca, Anadolu'da güzel sanatlar müzelerinin ve galerilerinin kurulması için İstanbul Resim ve Heykel Müzesi önderlik etmiş; Ankara ve İzmir Resim ve Heykel Müzeleri ile Anadolu'da açılan bazı galerilerin koleksiyonlarının büyük bir bölümü, İRHM koleksiyonundan toplanan eserlerden oluşturulmuştur. Bir kamu müzesi olmasından kaynaklı olarak varoluşundan itibaren bir mekân sıkıntısı yaşayan ve beraberinde çeşitli sorunlarla uğraşmak zorunda kalan Müze; tüm zorluklara rağmen, koleksiyonuna dâhil edilmiş her eserin bilgisini envanter defterine işlemiş, titizlikle kayıtlarını tutmuş ve bu bilgileri -ilk hâlleri ile de olsa- dijital ortama aktarmıştır.

Cambridge Sözlüğü envanter kelimesini "bir yerdeki tüm nesnelere detaylı listesi" olarak tanımlamaktadır (*Cambridge Dictionary*, 2017). Müzelerde bulunan eserlerin envanter kayıtlarının detaylı bir şekilde tutulması, koleksiyon ile ilgili yapılacak her türlü çalışmayı, sergileri, etkinlikleri ve yayın politikalarını kolaylaştıracaktır. Eski koleksiyonlara sahip köklü müzelerin envanter kayıtlarında bilgilerin eksik olması, müze uzmanlarının güncel akademik yayınları yakından takip etmesini ve envanter kayıtlarında yer alan bilgileri araştırmalar sonucunda elde edilen bulgulara göre güncellemesini gerekli kılmaktadır. İlaveten, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bir "üniversite müzesi" olduğundan, koleksiyon ile ilgili yapılan tüm araştırma ve yayınların akademik standartlara uygun olması gerekmektedir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin dijital envanter kayıtlarında; sıra numarası, demirbaş numarası, sanatçı adı, eser adı, eser ölçüleri, eser yapım tarihi, eser tasviri, eserin müzeye geliş tarihi ve geliş şekli, geldiği yer, müzedeki yeri, ödünç yeri, sanatçı milliyeti, sanatçı ekolü, eğer kopya ise kopist bilgisi, imza bilgisi, eserin türü, eserin anlatımı, eserin katıldığı sergiler, restorasyon uygulaması ve restoratör bilgisi gibi detaylı bilgiler yer almaktadır. Müze'nin envanter kayıtları dönemine göre öncü ve akademik bir kayıt sistemini hedefleyerek elinde bulunan tüm



bilgileri kaydetmeyi amaçlamıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun envanter kayıtları dönemine göre belirli standartlara sahip olsa da günümüzde doğrulanması gereken bilgileri içerir ve eksik bilgilerin uzmanlar tarafından yapılan araştırmalar sonrasında güncellenmesi gerekir. Önceden var olan ve eski bir koleksiyonun envanter çalışmalarının sonradan yapılması daha meşakkatli bir süreçtir ve bu zorlukların sebebi envanterde olması gereken bilgilerin ve kayıtların eksikliğinden kaynaklanmaktadır (Atlı, 2017, s. 14).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi dijital envanter kayıtlarında eksik olan sanatçı kadın ve erkeklerin dağılımı ile ilgili bir çalışma İRHM uzmanları tarafından 2020 yılında başlatılmıştır. Öncelikli olarak, Müze'nin tüm koleksiyonlarında bulunan sanatçı kadın ve erkeklerin yer aldığı bir liste hazırlanmıştır. Bu listeden yola çıkarak, ilk etapta sanatçı kadınların biyografilerine ulaşılması hedeflenmiş, sonrasında isimleri eksik olan sanatçılar belirlenmiş ve bu doğrultuda araştırmalara devam edilmiştir. Bir ön adı olduğu bilinen ve envanter kayıtlarında "N. Edhem Hamdi" ismi ile geçen sanatçının araştırma süreci bu kapsamda yapılmıştır. Bu makalenin amacı, eski koleksiyonlara sahip müzelerin envanter bilgilerinin uzmanlar tarafından yapılan araştırmalar doğrultusunda güncellenmesinin önemini vurgulamak ve ülkemizin ilk plastik sanatlar müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin resim koleksiyonu kapsamında yapılan bir çalışma ile örneklendirmektir.

Araştırma Yöntemi

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi resim koleksiyonunun sanatçı dağılımını belirlemeyi hedefleyen çalışmada karşılaşılan "N. Edhem Hamdi" isimli sanatçının araştırma sürecine ilk olarak soyadı bilgisinden yola çıkılarak başlanmıştır. Eserde yer alan imza ile soyadı bilgisi araştırması Osman Hamdi Bey ve ailesi üzerine yoğunlaştırılmış; soyağacı incelenmiş ve ismi "N" harfi ile başlayan aile üyeleri tespit edilmiştir. Bu araştırma sırasında Edhem Eldem'e² danışılmış ve söz konusu eserin, aynı aileden olan Nevin Hanım'a ait olabileceği fikri edinilmiştir. Literatür araştırmalarında öncelikli olarak Mustafa Cezar ile Ferit Edgü'nün birlikte hazırladığı *Osman Hamdi: Bilinmeyen Resimleri* isimli kitabında Nevin Edhem ile ilgili kısımlar ve ona ait olabileceği düşünülen eserler üzerinde durulmuştur. Ayrıca, gazete arşivleri taranmış ve 1989 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde Osman Hamdi Bey'in torunu Cenar Sarç ile yapılan "Osman Hamdi'nin Sarı Güllü" röportajında Nevin Hanım'ın adına rastlanmıştır. İlâveten, dönemin yayınlarının taranmasına ağırlık verilmiş ve Taha Toros Arşivi bu kapsamda incelenmiştir. Toros'un yazdığı bir metinde kendisinin Nevin Hanım'ın dönem arkadaşı olduğuna dair bilgilere ulaşılmıştır. Son olarak, araştırmalar sonucunda edinilen tüm bilgi ve belgeler ışığında, Eldem'in hazırladığı *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*'nde yer alan "Nevin" maddesi incelenerek çalışma sonuçlandırılmıştır.³

Sanatçı Keşfi: Nevin Edhem Hamdi

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi resim koleksiyonunun sanatçı kadın ve erkek dağılımları ile ilgili envanter kayıtlarının güncelleme çalışmaları yapılırken, sıra numarası 1687, demirbaş numarası 7650, sanatçı ismi "N. Edhem Hamdi", eser adı *Kadın Portresi* (Resim 1) olarak

² Prof. Dr., Boğaziçi Üniversitesi, Tarih Bölümü, Öğretim Üyesi.

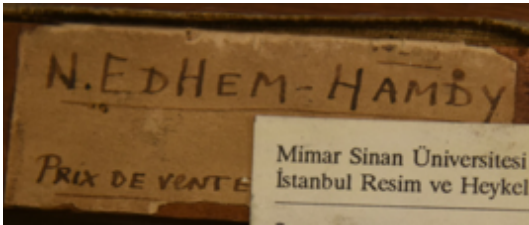
³ Literatür taraması yapılırken rastlanılan bir diğer kaynak 2002 yılında yayımlanan *İstanbul* dergisinde yer alan Uğur Kökden'in "Osman Hamdi'nin Çubuklu Sahilsaray" isimli yazısıdır. Kökden, bu yazısında Nevin Hanım'ın Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Edhem Bey'in kızı olduğunu şu cümlelerle belirtmiştir: "...O da değilse, hiç olmazsa ailenin ikinci ressamı, (dördüncü kuşağı temsil eden, Halil Edhem Bey'in genç yaşta ölen kızı) Nevin Edhem Hamdi'nin resimlerine girmiş olabilir mi?" ve "Küçük oğlu Dr. Halil Edhem Eldem'in iki kızından biri ressamdı, amcası gibi." Kökden'in bu ifadeleri araştırmanın ilk safhasında incelenen Osman Hamdi Bey'in seçmesine uymadığı ve yanlış bilgi içerdiği için bu çalışmaya dâhil edilmemiştir.



Resim 1: Nevin Edhem Hamdi, *Kadın Portresi*, 1930 civarı, Tuval üzerine yağlı boya, 41 x 32,5 cm (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu).



Resim 2: Nevin Edhem Hamdi'nin *Kadın Portresi* isimli eserinin ön yüzünde yer alan imzası.



Resim 3: Nevin Edhem Hamdi'nin *Kadın Portresi* isimli eserinin arka yüzünde yer alan etiket.

kaydedilen sanatçının ve eserin menşei hakkında bilgi edinmek için yapılan araştırmalarda öncelikli olarak envanter bilgileri incelenmiştir. Bu doğrultuda, dijital envanter kayıtları ile envanter defterinde yer alan bilgilerin eşleşmesine bakılmıştır. Her iki kayıt sistemi incelendiğinde bilgilerin eşleştiği ve güncel olduğu teyit edilmiştir. Envanter kayıtlarında sanatçı adı, eser adı, eser ölçüsü ve yapım tekniği dışında imza ve restorasyon⁴ bilgisi de yer almaktadır; ancak bu eserin müzeye geliş şekli, geliş tarihi ve geldiği yerin bilgisi envanter kayıtlarında yer almamaktadır.

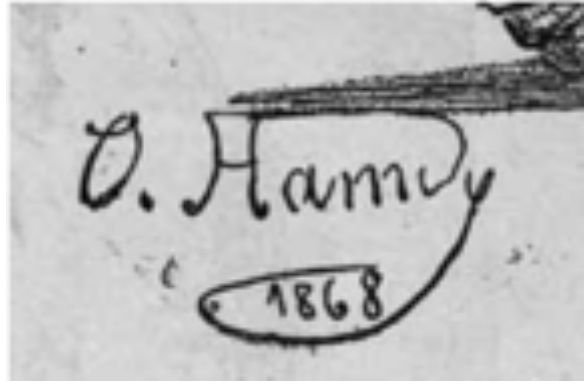
Eserin sanatçısı ile ilgili tek ipucu olmasından dolayı ilk olarak sanatçının tuvalin ön yüzünde (izleyiciye göre sağ alt kısımda) yer alan “N. Edhem” (Resim 2) ve eserin şasisine yapıştırılmış “N. Edhem Hamdy” etiketi (Resim 3) incelenmiştir. Eserin sanatçı bilgisinin, Müze envanterine, “N. Edhem Hamdi” olarak kaydedilmiş olmasının sebebinin eserde yer alan imzadan kaynaklandığı düşünülmektedir. Ancak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin 1996 yılında çıkardığı kapsamlı katalog incelendiğinde bahsi geçen eserin sanatçısının “Edhem Hamdi” olarak geçtiği tespit edilmiştir.⁵ Yapılan araştırmalar neticesinde “Edhem Hamdi” isimli bir ressamın olmadığı doğrulanmış ve bir ön adı olmasına rağmen sanatçı bilgisinin söz konusu katalogta eksik olarak yer aldığı saptanmıştır.

Sanatçının soyadı bilgisi doğal olarak bu araştırmayı yönlendirmiştir. İmza bilgisinde herhangi bir ön ismin yer almayıp sadece “N” harfinin bulunması sebebi ile sanatçının soyadı bilgilerinden yola çıkılarak literatür araştırmalarına başlanmıştır. Eserin arkasındaki etikette bulunan “Hamdy” ibaresinin, bir Tanzimat

⁴ Eserin envanter kayıt bilgilerinde 27.02.2018 - 13.03.2018 tarihleri arasında bir restorasyon süreci geçirdiği ve eseri Selen Sertab Kaya'nın restore ettiği bilgisi yer almaktadır. Eserin detaylı olarak fotoğraflarının çekilmesinden sonra restorasyon sürecine başlandığı ve eserde yapısal bir sorun olmadığı için sadece estetik müdahale yapıldığı bilgisi Müze'nin envanter defterine ve dijital kayıtlarına yapıldığı dönemde işlenmiştir. Eserin güncel kondisyonu iyi ve sergilenebilir durumdadır.

⁵ 1996 yılında Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık tarafından çıkarılan *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu* isimli katalogun metinlerini sanat eleştirmeni ve yazar Kaya Özsezgin hazırlamıştır. Bu katalogta Nevin Edhem Hamdi'ye ait eserin menşeinin yeterince araştırılmadığı için “Edhem Hamdi” şeklinde geçtiği ve okuyucular tarafından muhtemelen erkek bir sanatçıya atfedildiği var sayılmaktadır.

aydını olan müzeci, ressam ve arkeolog Osman Hamdi Bey'in (1842-1910)⁶ imzalarının yazılış şekli ile aynı olduğu görülmüştür.⁷ Osman Hamdi Bey'in imzaları incelendiğinde eserlerini çoğunlukla "O. Hamdy" şeklinde imzaladığı bilinmektedir (Resim 4).⁸ "N. Edhem" ve "N.Edhem-Hamdy" şeklindeki imzalar sanatçı isminden çok soyadını ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla eserde yer alan bu soy isim, yapılan literatür araştırmasında Osman Hamdi Bey ve ailesi üzerine araştırmaların detaylandırılmasına yol açmıştır.⁹



Resim 4: Osman Hamdi Bey'in *Yahudi Hokkabaz* isimli eserine attığı imza.

Etikette yer alan soyadından ötürü öncelikle Osman Hamdi Bey'in soyağacı incelenmiş ve adı "N" harfi ile başlayan aile fertleri tespit edilmiştir. İlk olarak, eserin Osman Hamdi Bey'in kızı Nazlı Hamdi (1893-1958)¹⁰'ye ait olabileceği düşünülmüştür. Bu bağlamda, Nazlı Hamdi ile ilgili hazırlanan *Nazlı'nın Defteri*¹¹ isimli sergi kataloğunda yer alan imzası ile eserde yer alan imza karşılaştırılmıştır. İmzaların birbirine benzememesi ve Nazlı Hamdi'nin yaşamı boyunca resim sanatı üzerine bir eğilimi olmaması bu fikri geçersiz kılmıştır. Osman Hamdi Bey'in şeceresinde yer alan "N" harfi ile başlayan diğer bireyler taranırken Nimet Vahit Hanım'ın (1902-2003)¹² biyografisi üzerinde durulmuştur. Nimet Vahit Hanım hakkında yapılan detaylı araştırmalar sonucu resim sanatına bir ilgisi ve yönelimi tespit edilememiş, bu seçenek de elenmiştir. Soyağacında "N" harfi ile başlayan üçüncü isim ise Nevin Hanım'a (1910-1931) aittir. Nevin Hanım ile ilgili yer alan bilgilerin kısıtlı olması sebebi ile bu süreçte Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Edhem Eldem ile görüşülmüş ve edinilen bilgiler neticesinde Nevin Hanım'ın yaşamı üzerine araştırmalara başlanmıştır. İlk olarak, Nevin Hanım'ın adının geçtiği, 1986 yılın-

⁶ Müzeci, arkeolog ve ressam olarak kültür, sanat ve eğitim hayatına önemli katkıları bulunan Osman Hamdi Bey, Müze-i Hümayun'un ve Sanayi-i Neفيه Mektebi'nin kurucu müdürüdür.

⁷ Eserin arkasında bulunan etikette Fransızca "PRIX DE VENTE" ifadesi yer almaktadır. Türkçeye "satış fiyatı" olarak çevrilen bu ifadenin devamında ne yazdığı Müze envanter etiketinin aynı bölgeye yapıştırılması sebebi ile okunamamıştır. Ancak, bir "satış fiyatı" bulunması ve bu etiketin Fransızca yazılması, eserin, Nevin Hanım'ın Paris'te bulunduğu bir süre zarfında yapılmış olabileceğini ve hatta eserin sergilendiğini düşündürmektedir.

⁸ Osman Hamdi Bey'in Latince imzaları incelendiğinde "O. Hamdy", "O. Hamdy Bey" ve "Hamdy Bey" şeklinde imzalar görülmektedir. Prof. Dr. Edhem Eldem'in *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*'nde derlediği imzalar için bkz: s. 289

⁹ 21 Aralık 1934 günü kabul edilen 2525 sayılı Soyadı Kanunu'na göre "her Türk öz adından başka soyadını taşımaya mecbur" olmuştur. 27 Aralık 1934 tarihinde Resmî Gazete'de yayımlanan Soyadı Nizamnamesi'ne göre yeni alınan soyadlarının Türk diline uygun olma zorunluluğu vardır. İbrahim Edhem Paşa efradı kanun gereği "Eldem" soyadını seçmişlerdir. Prof. Dr. Edhem Eldem'e göre bu soyadını seçmelerinde iki etken vardır: İlki, ailenin kökenini oluşturan Edhem Paşa'nın adını hatırlatacak bir yazım ve telaffuz içermesi, ikincisi ise, Türkiye ve Türkçe dışında rahatlıkla okunup söylenebilecek bir isim olmasıdır. Bu kanun ile birlikte Osman Hamdi Bey'in oğlu Edhem Hamdi, babasının ikinci ismini soyadı olarak kullanmayı bırakmış, Edhem Eldem adı ve soyadı ile yaşamına devam etmiştir.

¹⁰ Nazlı Hamdi, Osman Hamdi Bey'in Marie/Naile Hanım ile olan evliliğinden doğan son çocuğudur. Osman Hamdi Bey'in biri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde olmak üzere pek çok eserinde Nazlı'nın çocukluğu ve gençliğini resimlemiştir. Nazlı Hamdi, 1912 yılında Esad Cemal (Paker) isimli genç bir diplomatla evlenmiştir. 1923 yılında çiftin çocukları Cenân dünyaya gelmiştir. Nazlı Hamdi ve Esad Cemal (Paker) 1920'li yıllarda boşanmıştır. Nazlı Hamdi, 1932 yılında Paris'te Audouin d'Hallois ile evlenmiştir. 1 Ağustos 1958 tarihinde vefat etmiştir. (Eldem, 2010, s. 401)

¹¹ 2014 yılında ANAMED'de Edhem Eldem küratörlüğünde gerçekleştirilen *Nazlı'nın Defteri: Osman Hamdi Bey'in Çevresi* isimli serginin kitabı Homer Yayınevi tarafından basılmıştır. Sergide ve kitapta Osman Hamdi Bey'in kızı Nazlı'nın 1901-1911 yılları arasında tuttuğu misafir defterinden yola çıkılarak Osman Hamdi Bey'in aile ve sosyal çevresinin izleri sürülmüştür.

¹² Nimet Vahit Hanım, Osman Hamdi Bey'in kızı Leyla Hanım ile damadı Vahid Bey'in kızıdır. Başarılı bir soprano olan Nimet Vahit Hanım, 1925 yılında, İstanbul'da konservatuarda şan dersleri vermeye başlamıştır. Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerinde ve Amerika'da konserler veren sanatçı 1930'ların sonunda Robert Lewis Owens ile evlenmiş, 1941 yılında ise Amerika'ya taşınmıştır. 1951'de eşi Robert Lewis Owens'i kaybetmiş, 1956 yılında ise Judson League ile evlenmiştir. Sanatçının ilk evliliğinden, 1939 yılında Harry Vahid Owen adında bir oğlu olmuştur. Nimet Vahit Hanım, 2003 yılında vefat etmiştir. (Eldem, 2010, s.407)

da Mustafa Cezar'ın ve Ferit Edgü'nün birlikte hazırladığı *Osman Hamdi: Bilinmeyen Resimleri*¹³ isimli kitap incelenmiştir. Bu kitapta, Osman Hamdi Bey'e ait olduğu öne sürülen, yalnızca biri imzalı 17 desen ve 7 yağlı boya tekniği ile yapılmış resim çalışması bulunmaktadır. Osman Hamdi Bey'in üslubunu yansıtmayan eserlerin menşei hakkında tartışmaları da içeren yayında yer alan eserler, 2-27 Eylül 1986 tarihleri arasında Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde, *Bilinmeyen Resimler* isimli sergiyle izleyiciye sunulmuştur. Kitapta bahsi geçen imzalı eser hariç, diğer çalışmaların Osman Hamdi Bey'e ait olmaması durumunda, ikinci bir seçenek olarak Nevin Hanım tarafından yapılmış olabileceği ileri sürülmüştür. Bu görüşü Cenar Sarç (1913-2012)¹⁴, büyük babası Osman Hamdi Bey'in gençlik yıllarına ait imzasız resim çalışmalarının özel koleksiyonlarda bulunamayacağı fikri ile desteklemiştir. Mustafa Cezar, eserlerde resmedilen kadın figürlerinin Osman Hamdi Bey'in üslubu ile uzaktan yakından alakası olmadığını, bu eserlerin ancak Osman Hamdi Bey'in torunu Nevin Hanım'a ait olabileceğini şu şekilde ifade etmiştir: "...mimar Edhem Bey'in kızı Nevin'in fevkalâde resim yeteneğine sahip bir kimse olduğunu, Paris'te resim at[ö]lyelerine devam ettiğini, modelden çalışmalar yaparak başarılı desenler çizdiğini, Osman Hamdi soyunun bugün hayatta bulunan bireylerinden öğrenmemiz hayli ilginç oldu." (Cezar ve Edgü, 1986, s.22)

Kitapta, Cezar'ın Nevin Hanım'a ait olabileceğini ileri sürdüğü nü eserlerden birisi boydan çıplak, ikisi ise omuzları çıplak kadın figürleridir. Cezar, bu nü çalışmalarının üslubu ile ilgili ise şöyle yazmıştır: "...yağlı boya çıplak omuzlu kadın portreleri ile ayaktaki çıplak kadın resmi, özellikle de çıplak modelden çalışılmış kara kalem desenlerin, Nevin tarafından yapılmış olabileceğine büyük ihtimal payı tanıyoruz." (Cezar ve Edgü, 1986, s. 22)

Mustafa Cezar'ın izlenimlerinden yola çıkarak, Müze'de yer alan *Kadın Portresi* isimli eserin üslubu açısından da Nevin Hanım'a ait olabileceği fikri üzerinde durulmuştur. Çünkü bu eserde resmedilen figürün omuzları göğüs ucu hizasına kadar tamamen çıplaktır ve bu nedenden eser nü olarak kabul edilebilir. Söz konusu portrede, dörtte üç sağ profilden yukarıdan yere bakan, kahverengi kısa saç ortadan ikiye ayrılmış, yüz hatları oldukça keskin ve sert ifadeli bir kadın figürü resmedilmiştir. Osman Hamdi Bey ve Nevin Hanım'ın birlikte anıldığı gazete ve dergi yazıları hakkında araştırmalar yapıldığında, bu iddiayı doğrulayabilecek bir gazete yazısı daha bulunmuştur. Osman Hamdi Bey'in torunu Cenar Sarç ile 1989 yılında *Cumhuriyet* gazetesinin bir ekinde Müşerref Hekimoğlu (1923-2004) tarafından yapılan "Osman Hamdi'nin Sarı Gülü" isimli röportajda Cenar Sarç, Nevin Hanım'dan şöyle bahsetmiştir:

Belki biliyorsunuz, Osman Hamdi ailesinde bir ressam daha var; oğlu Edhem'in kızı, yaşamını genç yaşta yitiren Nevin Hamdi; o da iyi bir ressam. Kimi tablolarını Osman Hamdi ile karıştıranlar var. Osman Hamdi'nin kadınları uzun saçlı, güzel örgüler, topuzlarla süslüyorlar başı. Nevin'in kadınları kısa saçlı, çizgiler çok değişik; benzerlikler bulunabilir, ama karıştırmak olanağı yok bence. Nerede Naile'nin, Nazlı'nın portresi, vazoya çiçek yerleştiren ya da leylak toplayan kız nerede? Nerede Nevin Hamdi'nin 1930'larda yaptığı kısa saçlı kadınlar? Bakış da çok değişik, çizgiler de... Gerçek yargıyı sanat tarihçileri verir elbet... (Kök-türk, 1989)

¹³ *Osman Hamdi: Bilinmeyen Resimleri* isimli kitap 1986 yılında Ada Yayınları'ndan çıkmıştır. Kitapta yer alan tartışma Yücel Menemencioğlu-Teoman'ın elinde bulunan eserlerin Osman Hamdi Bey'e ait olduğunu iddia etmesi ile başlamıştır. Osman Hamdi Bey'in oğlu Edhem Eldem'in eşi Kâmuran Hanım'ın yeğeni olan Yücel Menemencioğlu-Teoman'a Akademi'de öğrenciyken ve eniştesi Edhem Eldem henüz hayattayken eşi Kâmuran Hanım tarafından verilmiştir. Kâmuran Hanım'ın vefatı ile birlikte kardeşi Nimet Hanım zamanında eserler Yücel Menemencioğlu-Teoman'ın eline geçmiştir. Osman Hamdi Bey'in paletinin de kendisine verildiğini belirten Yücel Menemencioğlu-Teoman, paleti Halil Dikmen'e, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne hediye ettiğini belirtmiştir. Resimlerin Osman Hamdi Bey'e ait olduğunu iddia eden Yücel Menemencioğlu-Teoman, Edhem Eldem'in 1950'li yıllarda zor günler geçirdiği için babasının eserlerini satmaya çalıştığını da belirtmiştir. (Cezar ve Edgü, 1986, s.21)

¹⁴ Cenar Sarç, Osman Hamdi Bey'in kızı Nazlı Hamdi'nin Esad Cemal (Paker) ile evliliğinden doğan tek çocuğudur. Cenar Sarç, İktisat ve Maliye Profesörü ve İstanbul Üniversitesi eski rektörü Ömer Celal Sarç (1901-1988) ile evlenmiştir.



İncelenen üçüncü önemli kaynak Nevin Hanım'ın dönem arkadaşı olarak kendini tanıtan Taha Toros'un arşivinde yer alan "Osman Hamdi Bey ve Aile Çevresi" isimli yazısıdır. Osman Hamdi Bey ve ailesi hakkında detaylı bilgiler içeren bu yazıda Nevin Hanım'a ait anekdotlara rastlanmıştır. Toros, bu yazısında Nevin Hanım'a ait bir kartvizit görselini de eklemiştir. Kartvizitte "Nevine Edhem" adının altında Fransızca el yazısı ile adres olduğu tahmin edilen bir not bulunmaktadır. Taha Toros (2000), Nevin Hanım'ın sanatını yakından tanıdığını belirttiği yazısında sanatçıdan şöyle bahsetmiştir:

Osman Hamdi'nin tek oğlu Edhem Hamdi ve onun da tek çocuğu Nevin Edhem'di. Çağdaşım olan Nevin, denilebilir ki, ressam olarak doğmuştu. Küçük yaşta hayranlık uyandıran fırçası ve dedesinin üslubundan etkilenen sanat eğilimi, onu bir mesleğin zirvesine çıkarabilirdi. Paris'te başarılı bir eğitim yaptı. Çok güzel eskizleri ve tabloları vardı. Bazıları, dedesinin üslubunu andırırdı. O da çoğunlukla modeller üzerinde çalışırdı. Resimlerin bazılarını ve sihirli fırçasını yakından bilenlerdenim. Bende –hatıra olarak verilen– birkaç eseri bulunuyor. Bunlardan aynadaki kendi portresi, en başarılı eserlerinden biridir. (s.145)

Mustafa Cezar'ın ve Taha Toros'un belirttiği gibi Nevin Hanım'ın Paris'te eğitim aldığı ve atölyelere katıldığı bilgisi doğrultusunda araştırmalara devam edilmiş, Cezar'ın bahsi geçen eserler hakkında "muhakkak ki, Akademi'de resim öğrenimi görmüş bir kişinin işidir" diye belirtmesi çalışmayı dönemin sanat eğitimi veren kurumlarına yönlendirmiştir. Geç Osmanlı döneminde kadınlara sanat eğitimi veren kurumların ilki olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrenci kayıtları incelenmiştir. Nevin Edhem'in, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolan öğrenciler arasında olduğu tespit edilmiştir (Giray, 2020, s. 258). Ancak, sanatçının eğitime hangi tarihte başladığı ve ne kadar süre devam ettiği bilinmemektedir.

Dördüncü olarak incelenen kaynak Edhem Eldem'in hazırladığı ve içinde Nevin Hanım ile ilgili en güncel bilgilerin yer aldığı *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*¹⁵ kitabıdır. Bahsi geçen sözlükte yer alan bilgilere göre Nevin Hanım, Osman Hamdi Bey ve Marie/Naile Hanım'ın (1863-1943) oğlu, mimar Edhem Eldem'in (1882-1957)¹⁶ ve Çorlulu Salih Münir Paşa (1857-1938) ile Pervin Felek Hanım'ın (?-?) kızı Kâmuran Hanım'ın (1891-1959)¹⁷ kızıdır. Nevin maddesinde yer alan bilgiler Eldem'in, İRHM resim koleksiyonunda yer alan *Kadın Portresi* adlı eserin Nevin Hanım'a ait olabileceğini doğrular niteliktedir. Bu yayında, Nevin Hanım'ın kısa süren yaşamı boyunca resim sanatına ilgi duyduğu belirtilmiş ve sanatçının sulu boya çalışmalarına yer verilmiştir (Edhem, 2010, s.406). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*'nde yer alan Nevin Hanım'a ait üç adet sulu boya çalışması incelenerek sanatçının üslubu hakkında fikir yürütülmüştür. İncelenen üç adet sulu boya çalışmasında da kısa saçlı küçük kız ve kadın figürlerini kullanan Nevin Hanım'ın Müze

¹⁵ 2009 yılında gerçekleştirilen UNESCO 35. Genel Konferansı'nda Osman Hamdi Bey'in ölümünün yüzüncü yılı sebebiyle Osman Hamdi Bey, 2010 yılında anma ve kutlamalar listesine eklenmiştir. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı desteğiyle anma ve armağan kitap dizisi çerçevesinde çıkan sözlüğün yazarı Prof. Dr. Edhem Eldem'dir.

¹⁶ Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey ile Marie/Naile Hanım'ın evliliğinden olan ikinci çocuğudur. Ailenin ilk ve tek oğlu olan Edhem Eldem, babasının izinden giderek arkeoloji ve müzecilik alanında uzmanlaşmıştır. Öğrenimini babasının kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebinin mimarlık bölümünde aldıktan sonra Paris'e giderek alanında uzmanlaşmaya çalışmıştır. Ancak, kısa süren Paris eğitimini Müze-i Hümayun'da arkeolog olarak görev alması sebebi ile yarıda bırakmıştır. 1902 yılında iki kere Tralles'e (Aydın) giderek önemli kazılarda görev almıştır. Kazıdaki buluntularını ve saptamalarını *Revue archeologique* ve *Bulletin de Correspondance Hellenique* gibi dönemin en itibarlı dergilerinde yayımlamıştır. Müze-i Hümayun binasının, 1904-1907 yılları arasında eklenen üçüncü binasının projesini fiili olarak gerçekleştirmiştir. 1908 yılında Salih Münir Paşa ve Pervin Felek Hanım'ın kızı Kâmuran Hanım ile evlenmiştir. Çiftin 1910 yılında ilk ve tek çocukları Nevin dünyaya gelmiştir. Aynı yıl babası Osman Hamdi Bey'in vefatı sebebiyle Müze ile olan ilişkileri zayıflayan Eldem, eşi Kâmuran Hanım ile birlikte Paris'e yerleşmiş ve Paris'teki Düyun-u Umumiye İdaresinin merkezinde çalışmıştır. 1940 yılında ailesi ile birlikte İstanbul'a dönmüştür. 27 Aralık 1957 tarihinde vefat etmiştir. (Eldem, 2010, s.185-188)

¹⁷ Kâmuran Münir, Kâmuran Edhem, Kâmuran Eldem olarak kaynaklarda geçen Kâmuran Hanım, 1891 yılında Salih Münir Paşa ile Pervin Felek Hanım'ın kızı olarak dünyaya gelmiştir. 1908 yılında Edhem Eldem ile evlenen Kâmuran Hanım İstanbul'un işgali yıllarında eşi ve kızı ile birlikte Paris'e gitmiştir. Paris'in işgale uğraması üzerine 1940 yılında tekrar İstanbul'a dönüş yapmıştır.

²⁸ Aralık 1959 tarihinde vefat etmiştir. (Eldem, 2014, s.206-212)



Resim 5: Meşher'de *Ben, Sen, Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı* isimli sergide yer alan Nevin Edhem Hamdi'ye ait kara kalem çizim (Edhem Eldem Koleksiyonu).



Resim 6: Meşher'de *Ben, Sen, Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı* isimli sergide yer alan Nevin Edhem Hamdi'ye ait çizim (Edhem Eldem Koleksiyonu).

koleksiyonunda bulunan eseri bu modellerle de benzerlik göstermektedir. Ayrıca dikkat çeken bir husus da Nevin Hanım'ın 1923 yılında babaannesi Marie/Naile Hanım'a yeni yıl tebrik kartı olarak gönderdiği sulu boya çalışmasına attığı imzasıdır. İmzanın atılış şekli Müze koleksiyonunda bulunan eserin imzasıyla benzerdir. İki imza da baş harfiyle başlar, soyadı ile biter.

Nevin Edhem Hamdi'nin Yaşamı ve Sanatı

Nevin Edhem Hamdi, 1910 yılında doğmuş, 1931 yılında varem hastalığından vefat etmiştir.¹⁸ Kısa süren yaşamından geriye bir adet yağlı boya tablosu ve bir çizim defteri kalmıştır. Yapılan bu çalışmanın başlangıç aşamasında incelenen kaynaklarda Nevin Edhem Hamdi'nin herhangi bir eserine rastlanılmadığı, ancak 2021 yılının Ekim ayında Deniz Artun küratörlüğünde Meşher'de açılan *Ben, Sen, Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı* isimli sergide Nevin Edhem Hamdi'nin çizim defterinde yer alan iki adet çalışmanın sergilendiği tespit edilmiştir (Resim 5 ve Resim 6).

Nevin Edhem Hamdi'nin çizim defterindeki eserlerinin ilk defa bir sergide izleyici ile buluşması ve sanatçının adının kaynaklarda yer alması, bilinirlik kazanması açısından önemlidir. İlaveten, sanatçının Edhem Eldem Koleksiyonu'ndaki küçük ebatlı sulu boya çalışmalarına ek olarak bu sergide teşhir edilen bir eskiz defteri olduğunu ve bu defterde kara kalem çizimlerle tekniğini geliştirmeye çalıştığı izlenmiştir. Sanatçının, eskiz defterinde genç bir kız çocuğu figürünü kullanarak, tarama yöntemiyle figürün hatlarını belirlediği ve bir duygu durumu kattığı eseri (Resim 7), Müze koleksiyonunda bulunan eserindeki figürün duruşu ile benzerlik taşımaktadır. Nevin Edhem Hamdi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi resim koleksiyonunda bulunan tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan *Kadın Portresi* isimli eseri, bu teknikte ürettiği bilinen ilk ve tek eserdir. Sanatçının, Taha Toros'a hediye ettiği ve aynadan bakarak kendisini çizdiği otoportre çalışmasının fiziki olarak nerede bulunduğu ne yazık ki tespit edilememiştir (Resim 9).¹⁹ Söz konusu otoportre çalışmasının da kâğıt üzerine yapılmış olduğu fotoğraftan anlaşılmaktadır.

¹⁸ Osman Hamdi Bey 24 Şubat 1910'da vefat etmiş ve Nevin Edhem Hamdi 10 Temmuz 1910'da doğmuştur; dede ve torun birbiri ile karşılaşmamıştır. Nevin Edhem Hamdi'nin dedesi ile birlikte hiçbir aile fotoğrafında yer almaması aynı dönemde hayatta olmamalarının bir sonucudur.

¹⁹ Taha Toros Arşivi'nde olduğu düşünülen bu "Aynalı Otoportre" isimli eser için Marmara Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı ile görüşülmüştür. Tarafımıza, Taha Toros'un arşivinin dijitalleştirme çalışmalarının devam ettiği ve henüz arşivin dörtte birinin tarandığı bilgisi verilmiştir. Bu sebeple Taha Toros Arşivi'nin tamamı çevrimiçi ortama aktarılmadığından Nevin Edhem Hamdi'nin Taha Toros'a hediye ettiği eserinin nerede olduğu bilinmemektedir. (Kişisel görüşme, 13.01.2022)



Resim 7: Nevin Edhem Hamdi'nin çizim defterinden genç bir kız figürü (Edhem Eldem Koleksiyonu).



Resim 8: Nevin Edhem Hamdi'nin çizim defterinden eskiz (Edhem Eldem Koleksiyonu).

Araştırmalar esnasında, Nevin Edhem Hamdi'nin mezarının Beşiktaş'ta bulunan Yahya Efendi Dergâhı'nda, dedesi Çorlulu Salih Münir Paşa'nın mezarının yanında olduğu tespit edilmiştir. Edhem Eldem tarafından yapılan mezar taşı transkripsiyonu şu şekildedir:

Hüve'l-baki

Taze ve pür-hande bir çiçekdi Nevin subh-ı
ümid açılmadan soldu

Hilkaten bir meleki dünyadan çekilüb asu-
man-nişin oldu

Ve li'llahi'l-fatiha

Sadr-ı esbak Edhem Paşa hafidi Edhem
Bey'le Paris sefiri esbaki Münir Paşa'nın

kerimesi Kâmuran Hanım'ın yegâne
mahsul-ı hayatları Nevin Hanım

Tarih-i veladeti 10 Temmuz 1910

Tarih-i vefatı 17 Haziran 1931

Nevin Edhem Hamdi'nin çok genç yaşta vefat etmesi mezar taşında yer alan yazıdan da anlaşılacağı gibi ailesini derinden üzmüştür. Taha Toros'un aktardığına göre Nevin Edhem Hamdi'nin babası Edhem Eldem kızının genç yaşta vefatını Sayda ²⁰ bölgesinde yapılan kazılarda keşfedilen ve Osman Hamdi Bey tarafından Müze-i Hümayun'a kazandırılan Tabnit Kralı'nın lahdinde yer alan şu bedduaya bağlamıştır:

Ben Astarte rahibi ve Saydahların Kralı Tab-
nit,

Bu lahit içinde gömülüyüm.

Ey benim mezarımı bulan kimse,

Her kim olursan ol benim lahdimi açma ve
benim huzurumu bozma.

Çünkü yanımda ne gümüş, ne altın ne de
define vardır.

Bu lahitte yalnızca yatmaktayım.

Bana mezar olan bu lahdi açma.

20 1887-1888 yıllarında Lübnan'ın Sayda kentinde Müze-i Hümayun adına yapılan kazıda içinde çok sayıda lahit bulunan bir nekropolün varlığı keşfedilmiştir. Müze-i Hümayun adına düzenlenen bu Sayda kazısını, müze müdürü olarak görev yapan Osman Hamdi Bey üstlenmiştir. Yedi odaya dağılmış on yedi adet lahitten ve renkli kabartmalardan oluşan bu nekropoldeki buluntular, özel bir gemi ile Beyrut'tan İstanbul'a taşınmıştır. Lahitler İstanbul'a Müze-i Hümayun'a taşındığında, lahitlerin onarımını ve bakımını Yervant Osgan üstlenmiştir. 1888 yılında yapılan ikinci Sayda kazısında buluntulara beş adet lahit daha eklenmiştir. Bu lahitler arasında İskender Lahdi, Ağlayan Kadınlar Lahdi, Satrap, Likya lahitleri bulunmaktadır. Ek olarak Mısır'da üretildiği saptanan Tabnit Lahdi de bu keşiflerde ortaya çıkmış ve Müze koleksiyonuna kazandırılmıştır. Lahitler, günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmektedir. (Eldem, 2010, s. 458-459)



Resim 9: Nevin Edhem Hamdi, *Aynalı Otoportre* (Taha Toros Arşivi).



Resim 10: Nevin Edhem Hamdi ve annesi Kamûran Hanım (Taha Toros Arşivi).

Bu türden bir hareket Astarte'ye karşı büyük bir hakarettir.

Eğer tembihimin aksine mezarımı açar ve benim huzurumu kaçırarak olursan,

Yaşayan insanlar arasında ve güneş altında,

Nesilden ve nesepten mahrum kal ve ölümler arasında da yatacak yerin olmasın.²¹

Sonuç

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi gibi köklü kurumların envanter kayıtlarının zaman içinde gözden geçirilerek uzmanlar tarafından güncellenmesi ve eksik bilgilerin tamamlanması gerekmektedir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı bir "üniversite müzesi" olarak envanter kayıtlarında yer alan eksik bilgilerin akademik standartlara uygun olarak güncellenmesi, araştırmacılar için birincil kaynak olması yönünde katkı sağlayacaktır. Bu doğrultuda, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi resim koleksiyonunda sanatçı bilgisi "N. Edhem Hamdi" olarak kaydedilen, sıra numarası 1687 demirbaş numarası 7650 olan *Kadın Portresi* isimli eserin sanatçısı keşfedilmiş ve Osman Hamdi Bey'in torunu olan Nevin Edhem Hamdi'nin yaşamı, sanat hayatı ve eserleri sunulmuştur. Ayrıca, yapılan araştırmalar neticesinde Nevin Edhem Hamdi'nin geç Osmanlı erken Cumhuriyet devrinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolduğu, İstanbul'un işgali sırasında babası Edhem Eldem ve annesi Kâmuran Hanım ile birlikte Paris'e taşındığı ve burada bulunduğu sırada resim atölyelerinde eğitim aldığı, modelden çalışarak kara kalem ve sulu boya tekniğinde çalışmalar yaptığı bir çizim defterinin bulunduğu ve ilk defa bir müzede, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bir adet yağlı boya tablosunun yer aldığı tespit edilmiştir.

Bu çalışma sonucunda, Müze'nin envanter kayıtlarına Nevin Edhem Hamdi'nin güncellenmiş sanatçı adının işlenmesi, koleksiyondaki sanatçı kadınlar listesine ilave edilmesi ve ileride

²¹ Sayda kazılarında keşfedilen ve Mısır'da başka bir kişi için üretildiği saptanan Tabnit Lahdi'nde ilk kullanım amacına uygun olarak hiyeroglif yazı bulunmaktadır. Tabnit için kullanılacak bu lahitte, hiyeroglif yazının üzerine Tabnit adına Fenikece bir yazı daha eklenmiştir. Dönemin meşhur suçlarından biri olan mezar hırsızlığını önlemek amacı ile yazıda bir bedduanın yer aldığı görülmektedir. Bu beddua sebebiyle midir bilinmez ancak Tabnit'in mezarı arkeologlar tarafından keşfedilene kadar açılmamıştır. Bu sebeple Tabnit'in cesedi günümüze kadar ulaşmıştır. (Eldem, 2020, s. 459)

yapılacak olan çalışmalara bir emsal teşkil etmesi hedeflenmektedir. En nihayetinde bu makalenin, ülkemiz sanat tarihi yazınlarında bir “sanatçı kadın” boşluğunu daha doldurarak, yapılacak farklı keşiflere katkı sağlaması ümit edilmektedir.²²

Kaynaklar

Atagök, T. (2021). *Müzeler ve müzecilik üzerine yazılar*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Atlı, A.C. (2017). *İstanbul Teknik Üniversitesi sanat koleksiyonu envanteri ve geliştirme önerileri* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Cambridge Dictionary (2017). Inventory. 28.03.2022 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/inventory> adresinden edinilmiştir.

Edgü, F. ve Cezar. M. (1986). *Osman Hamdi: Bilinmeyen resimleri*. İstanbul: Ada Yayınları.

Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Eldem, E. (2014). *Nazlı'nın defteri*. İstanbul: Homer Kitabevi.

Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi: Başyapıtlar I*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kökden, U. (2002). *Osman Hamdi'nin Çubuklu Sahilsarayı*. İstanbul Dergisi, 43, ss.40-43.

Köktürk, M. (1989). Türk Resmi'nde Batı kültürü: Osman Hamdi'nin Sarı Gülü. 20.09.2020 tarihinde <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/yayinlar> adresinden edinilmiştir.

Özsezgin, K.(haz.) (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.

Toros, T. (2000). *O güzel insanlar*. İstanbul: Aksoy Yayınları.

²² Bu araştırma için gerekli izinleri sağlayan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Handan İnci Elçi ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Hasan Karakaya'ya, kişisel arşivi ile koleksiyonunu bizlerle paylaşan ve önerileri ile çalışmayı yönlendiren Prof. Dr. Edhem Eldem'e; fikirleri ile bu araştırmaya destek veren Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu ve Öğr. Gör. Duygu Atalay Şimşek'e, yorumlarıyla araştırmamızı şekillendirdiği için sanat tarihçi İpek Şengül'e, Nevin Edhem Hamdi'nin çizim defterinin yüksek çözünürlüklü görsellerini bizimle paylaştığı için Meşher'e; eserin güncel kondisyonu ile ilgili bize destek olan Öğr. Gör. Aybüke Tecer'e; Nevin Edhem Hamdi'nin mezarının bulunmasında ve mezar taşının okunmasında katkı sağladıkları için Kübra Özdemir ile Hülya Önel'e, değerli görüşleri için hakemlere ve bizlere her konuda destek olan ailelerimize sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.



Özgün Makale

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Serginin Sergisi II Kapsamında Gerçekleştirilen Konservasyon Uygulaması: “Elif Naci- *Saklanan Çocuk*”¹ Conservation Practice Implemented within the Scope of The Exhibit of an Exhibition - II of Istanbul Painting and Sculpture Museum “Elif Naci - The Hiding Child”

Elis AKAY*

Öz

Elif Naci; ressam, yazar ve müzeci, ayrıca sanatçı D Grubunun kurucularındandır. Sanatçıya ait *Saklanan Çocuk* adlı eseri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde *Serginin Sergisi II* düzenlenirken restorasyon ve konservasyon çalışmaları gerektiren eserler arasında yer almaktaydı. Bu bağlamda incelenen eserin kâğıt üzeri yağlı boya olduğu tespit edilmiştir. *Saklanan Çocuk* adlı eser özelinde kâğıt üzerine yağlı boya eserlerdeki uyumsuzluklar ve sorunlar ele alınmıştır. Esere uygulanan konservasyon ve restorasyon süreçleri malzeme özelinde değerlendirip uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kâğıt Eser Restorasyonu, Tablo Restorasyonu, Konservasyon, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya.

Abstract

Elif Naci; painter, writer, museum curator, and also one of the co-creator of the “D Group”. One of his artwork, named *The Hiding Child*, is in the collection of Istanbul Painting and Sculpture Museum. The work needed to be in the process of restoration and conservation before the Istanbul Painting and Sculpture Museum’s *The Exhibit of an Exhibition – II*. In that matter, it has been determined that the art was an oil painting on paper. The conflicts and problems on oil paintings on paper were also considered in the process. The conservation and restoration process applied to *The Hiding Child* were evaluated in terms of material.

Keywords: Paperwork Restoration, Painting Restoration, Conservation, Painting on Paper.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 28.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 11.05.2022.

* Arş. Gör., Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, elis.akay@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7845-0501.



Elif Naci- Saklanan Çocuk

Elif Naci (1898-1987); ressam, yazar ve müzeci, ayrıca D Grubunun kurucularındandır. Resim eğitimi 1914 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebinde İbrahim Çallı'dan almıştır. Birinci Dünya Savaşı'na katılmak zorunda kaldığı için ara verdiği öğrenimini, daha sonra 1928'de bitirmiştir. Bu arada çeşitli gazetelerde çalışan sanatçı, Müstakiller Grubuna girer daha sonra da 1933'te D Grubunun kurucuları arasında yer alır. Öğrencilik döneminde izlenimci anlayışın etkisinde kalan Elif Naci, D Grubu içinde soyut anlayışa yönelmiştir (Destek Reasürans Sanat Galerisi, 1990).

200-613 envanter numaralı *Saklanan Çocuk* eseri 73 x 54 cm ölçülerindedir. Envanter bilgilerine göre, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna sanatçı tarafından hediye edilmiştir. Yapım tarihine ait bilgi bulunmamaktadır.

“Sanatçının oda içi resimlerinden biridir. Odada saklanan bir kız çocuğunu betimlemiştir. Neden saklandığı belli olmayan kız çocuğu belki işlemiş olduğu bir suçtan dolayı saklanmakta, belki de oyun oynamaktadır. Bu amaçla izleyicinin sadece resme bakmasını amaçlamamış aynı zamanda algılayıcıya bir yorum yapma payını da eserde oluşturmuştur. Çocuğun saklandığı kapının açıldığı mekân resimde bir derinlik yaratarak görüş açısını bir oda ile sınırlamamıştır. Resim de kullandığı alan geometrikleştirilerek, dikeylik ve yataylık zıtlığı beraber oluşturulmuştur. Nesne ve figür, parçalara ayrılmış mimari yapı içinde bir bütünlüğe kavuşturulmuştur.” (Bayrak, 2006, s. 50)

Eser, yağlı boyanın kâğıt üzerine son derece ince ve kuru bir şekilde yüzeye uygulanması ile yapılmıştır. Yağlı boya bu uygulama şekli nedeniyle pastel boya etkisinde görülmektedir. Eserin sol alt köşesinde sanatçının imzası bulunmaktadır. Sanatçı zemin rengini de yüzeyde etkili bir şekilde kullanmıştır.



Görsel 1: Elif Naci- Saklanan Çocuk restorasyon öncesi görünümü.

Kâğıt Üzerine Yağlı Boya Uyuşmazlığı

Kâğıt, esnek ve lifli yapısı nedeniyle çevresel koşullardan etkilenen bir malzemedir. Yağlı boya ise, havadaki oksijen ile reaksiyona girdikten sonra katılaşır ve sert bir film tabakası oluşturur. Sanatçılar, boyayı solventlerle incelttiğinde veya az miktarda boya kullandığında daha mat ve nemli bir sonuç elde etmektedirler. Kâğıt desteğin yağı emme özelliğinden yararlanarak doğru dan desteğin üzerini boyarlar. Bazı durumlarda kâğıdın alanları, eserin yaratılış estetiğine dâhil edilerek kasıtlı olarak boş bırakılır. Kâğıt üzerine yağlı boya tablolar, sulu boya gibi diğer kâğıt üzerindeki sanat eserlerine kıyasla, çift eksenli heterojen katmanlı yapılar oldukları için daha karmaşıktır (Banou, Alexopoulou ve Singer, 2015).

Kâğıt üzeri yağlıboya eserlerde sorunlar şunlardır; yağ ortamının emilmesi ve yayılması, yağın kâğıt desteğinin gevrekleşmesine neden olması, renk bozulması ve renkte değişim. Olguların

derecesi ve yoğunluğu, yerel ve sınırlı, genel ve kapsamlı olaylara kadar değişir. Koruyucuların yağ emme ve difüzyonla ilgili ciddi renk bozulması ve ciddi gevrekleşme, bazen desteğin yerel olarak bozulmasına veya parçalara ayrılmasına neden olan iş vakalarıyla ilgilenmesi gerektiğinde, yağ bazlı ortamın kâğıt üzerindeki etkisi bir endişe konusu hâline gelmektedir. Bozulmalar sonucu kâğıdın malzeme ağırlığını kaldıramayacağı izlenimi vermektedir. Bileşimi kâğıt desteğinin tüm yüzeyini kaplamayan bazı yağlı boya eskizleri, yağlı boya çalışmaları veya yağlı boya tablolarında, genel olarak veya yerel olarak boya alanlarının sınırlarının ötesinde renk bozulmasının ortaya çıkması yaygın bir olgudur. Çalışmanın arka yüzünde de renk değişikliğine neden olduğu görülmektedir. Yağ emilimi ve renk bozulması, genellikle kompozisyonun belirli alanlarına tekabül eden, yalnızca işlerin arka yüzünde ortaya çıkmaktadır (Banou, Alexopoulou ve Singer, 2016).

Yağ kâğıdın okside olmasına neden olmaktadır. Lifleri dışarı atan ve oksitleyen yağ, boyanın etrafında hare biçiminde renk değişikliğine neden olur. Ağır, kalın, boyutlu bir kâğıt, yağın bozucu etkilerine karşı daha dirençli olabilir. Fakat kâğıtlar zaman içerisinde daha fazla sertleşip kırılabilir hâle gelebilirler. Kâğıt, sıcaklık ve nem dalgalanmalarıyla büzülüp genişledikçe ve boya kâğıda çok kalın uygulanırsa, boyada çatlamlar ve dökülmeler (American Institute for Conservation, 2021).

Gerekli ortam koşulları sağlanan eserlerde sorunlar çoğu zaman ortaya çıkmaz. Ancak ortam sıcaklığı, nem veya bazı mekanik etkiler nedeniyle kâğıt değişime uğrar ve boya tabakasına da zarar verir. Kâğıdın bozulması, fotomekanik reaksiyonlar, asidik hidroliz ve oksidasyon gibi çeşitli faktörlerin bir sonucudur. Pigmentler ve yağ da bozulma sürecinde yer alır. Pigment, yağ ile yüzeyde oldukça stabil durumdadır. Problemler esas olarak yağ ile temasta olan kâğıt zeminden kaynaklanmaktadır. Kâğıt üzerine yapılmış eserlerde hasarlarla ilgili en karakteristik değişiklikler, kâğıdın kahverengiye dönmesi ve kırılabilir olmasıdır. Kâğıdın her tarafı kahverengi ve kırılabilir ise, sanatçı boyamaya başlamadan önce tüm zemine yağ sürmüştü ya da havadaki kükürtlü bileşiklerin, ultraviyole ışınımının ya da kâğıdın yapım teknikleri nedeniyle gerçekleşmiş olabilir (Lend, 2017).

Restorasyon ve Konservasyon Süreci

Bir sanat eseri yaratıldığı andan itibaren yaşamaya başlamaktadır. Yaşam süreci boyunca fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalara uğrar. Ayrıca doğal olmayan, insan kaynaklı hasarlar görür. Restorasyon ve konservasyonun amacı, eserlerin bu doğal yaşamını orijinal hâliyle uzatmak ve zaman içerisindeki değişimlerini azaltmaktır. Tam anlamıyla değişimi engellemek mümkün değildir. Eserin yaratım sürecinde kullanılan her türlü malzemenin farklı bir yaşamı vardır. Dış etkenlerden farklı şekilde etkilenirler (Kaptan, 2012).

Restorasyon ve konservasyon uygulamalarının temel kuralı her zaman geri dönüşümlü malzemeler ile uygulama yapmaktır. Uygulanan malzemeler istendiğinde mekanik ya da kimyasal etki ile yüzeyden uzaklaştırılabilir olmalıdır. Bir yağlı boya tablo birçok katmandan oluşabilir. Bunlar; taşıyıcı yüzey, hazırlık tabakası, boya, vernik gibi sanatçıya bağlı olarak değişmektedir.

Kâğıt üzerine yağlı boya eserlerdeki sorunlar Elif Naci'nin Saklanan Çocuk eseri özelinde değerlendirilerek konservasyon uygulamalarına karar verilmiştir. Yapılan incelemeler doğrultusunda eser, taşıyıcı yüzey ve boya tabakası olmak üzere iki katmandan oluşmaktadır. Hazırlık tabakası, vernik tabakası ya da restorasyon geçmişi bulunmamaktadır. Eser; kâğıt üzerine yağlı boyanın seyreltilmiş ve kuru bir şekilde yüzeye uygulanması ile yapılmıştır. Sanatçının bazı alanlarda kâğıdın kendi rengini resme dâhil ettiğini, bu alanların yağ emilimi nedeniyle renginde koyulaşma ve kâğıdın yapısının bozulduğu, gevrekleştiği tespit edilmiştir. Taşıyıcı yüzeydeki



sorunlara karşın, eser yüzeyinde boya dökülmesi ya da çeşitli bozulmalar gözlemlenmemiştir. Bu gibi sorunların oluşmamasının nedeni olarak da sanatçının boya tabakasını son derece ince, boyar maddenin içerisindeki bağlayıcı olarak kullanılan yağın az kullanılmış olması sebep gösterilmektedir.



Görsel 2: Restorasyon öncesi ultraviyole ışık ile görünümü.

Görsel 3: Restorasyon öncesi sağ kenardan gelen aydınlatma ile görünümü.

Görsel 4: Restorasyon öncesi sol kenardan gelen aydınlatma ile görünümü.

Eserin genel kondisyonu iyi olmasına karşın ortam koşulları ve fiziksel etkiler nedeniyle eserde çeşitli bozulmalar meydana gelmiştir. Değişken ortam koşulları nedeniyle dış bükey oluşan bir deformasyona sahiptir. Taşıyıcı yüzeyin rengi koyu kahverengi ve kırılğan, esnek olmayan bir kâğıt hâline dönüştüğü gözlemlenmiştir. Gevrek olmanın, selüloz zincirinin polimerizasyon seviyesinde aşırı bir düşüşe işaret ettiği bilinmektedir. Öncelikle bu deformasyonun giderilmesi, kâğıdın kırılğan yapısının azaltılması amacıyla, eser boyutunca kesilen 1,8 mm kalınlığındaki kurutma kartonu nemlendirilerek eserin arka yüzeyine gelecek şekilde konulup, düzleşmesi için ağırlık altında bekletilmiştir. Nemlendirme işlemi sonucunda taşıyıcı yüzeyin sert yapısı ve dış bükey deformasyonu giderilmiştir. Bu tarz deformasyonlar yüzeyde hafızanın oluşmasına neden olduğundan uygun ortam koşulları sağlanamadığı takdirde deformasyon tekrarlanabilir.

Eserin boya tabakasında, üst orta kısımda, duvar olarak betimlenen açık renkli alanda boya kaybı ve darbe kaynaklı taşıyıcı yüzeyde yırtılma meydana geldiği görülmektedir (Görsel 5). Restorasyon ve konservasyon uygulamalarında kullanılan birçok farklı yapıştırıcılar bulunmaktadır. Yapıştırıcı güçlü ve esnek olmalı, renk değişimine uğramamalıdır. Bu uygulamada kâğıt restorasyonu için en çok tercih edilen metil selüloz (MC) kullanılmıştır. Metil selüloz, selülozdan elde edilen kimyasal bir bileşiktir. Beyaz toz hâlinde bulunur, kokusuz ve tatsızdır. Soğuk suda belirgin yoğun bir çözelti ya da jel oluşturarak çözünebilir (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı..., t.y.). Metil selülozun su ile hazırlanması, eser yüzeyinin suya hassasiyeti bulunmaması nedeniyle kullanım açısından bir sorun teşkil etmemektedir.

Öncelikle yırtık parçanın yüzeye sabitlenmesi için %4 oranında saf su ile hazırlanan MC yardımıyla yapıştırılmıştır (Görsel 6). Eserde astar tabakası bulunmaması ve ince bir boya tabakası olması nedeniyle hafif yapısı göz önünde bulundurulmuş Japon kâğıdı tercih edilmiştir. Kozo veya duttan oluşan Japon kâğıtları, dayanıklılıkları ve esneklikleri nedeniyle restorasyon işlemi için en uygun malzemelerdir. 0,18 mm kalınlığında Japon kâğıdı, kenarları liflendirilerek eksik

alanın ölçülerinde kesilmiştir. Kullanılacak kâğıtların açık renginin kırılması için esere uygun tonda sulu boya ile renklendirilmiştir. Darbe kaynaklı alanda derinliğin fazla olması nedeniyle Japon kâğıdı, MC ile 4 kat uygulanmıştır.



Görsel 5: Eser yüzeyindeki darbe kaynaklı kayıp alan.



Görsel 6: Yırtık alanın onarımı.

Restorasyonda eserin görsel algısına yönelik yapılan fark edilebilir ya da fark edilmez rötuş teknikleri bulunmaktadır. Alanda açık renkli, düz bir zemin elde edildikten sonra estetik algıyı oraya çekmemek, görsel bir yanılsama yapması için mimetik² rötuşa olabildiğince yaklaşan bir rötuş yapılmasına karar verilmiştir.

Rötuşlar her zaman geri dönüşümlü malzemeler kullanılarak ve eserin orijinali arasında dolgu malzemesi uygulanarak yapılmalıdır. Japon kâğıdı ile dolgu yapılan alan sulu boya ile renklendirilip eserin mat, kuru boya etkisini taklit edebilmek için uygun renklere kuru kalem kullanılarak rötuş yapılmıştır (Görsel 7-8). İki farklı boya ve dolgu malzemesi olarak kullanılan Japon kâğıdı, eser yüzeyi ile benzer etki sağlamıştır. Benzer etki elde edilmesine rağmen yakından, çıplak gözle rahatlıkla algılanabilir niteliktedir.



Görsel 7: Kuru kalem ile rötuş uygulaması.



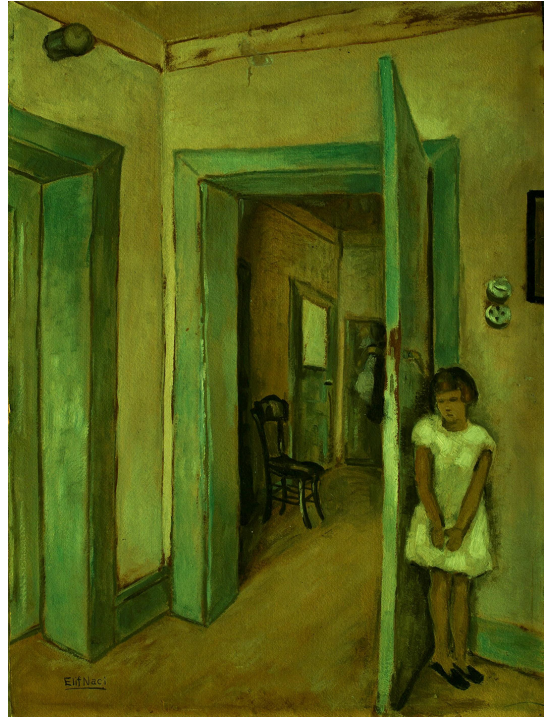
Görsel 8: Sulu boya ile rötuş uygulaması.

Restorasyon uygulaması tamamlanan eser, çerçevesine yerleştirilirken müze camı ve arka yüzeyine asitsiz destek kartonu ile desteklenmiştir. Müze camı ile eser yüzeyinin ultraviyole ışınlarının zararlarından korunması sağlanmıştır. 15 Aralık 2021 tarihi itibarıyla müzedeki yerinde sergilenmeye başlamıştır.

² Mimetik, "taklide ilişkin" anlamındadır. Bire bir renk ve doku taklidi yapılması "mimetik rötuş" olarak adlandırılır.



Görsel 9: Genel ışık ile restorasyonu tamamlanan eserin görünümü.



Görsel 10: Ultraviyole ışık ile restorasyonu tamamlanan eserin görünümü.

Sonuç

Kırılgenlik, kâğıt üzerine yağlı boya tablolarla ilgili temel sorunu ortaya koymaktadır. Kâğıt sadece iki boyutlu düz bir levha değil, aynı zamanda farklı çevresel koşullardan etkilenen karmaşık bir organik bileşikler, kimyasal bağlar sistemidir. Yağlı boya içeriği dolayısıyla kuruduktan sonra geri dönüşümü zor fakat kırılgen bir yapıya sahip olur. Kâğıdın selülozik yapısını boya içerisindeki bağlayıcı olarak kullanılan yağ bozmaktadır. Bu nedenle resim sanatında kullanılan malzemeler birbiri ile uyumlu olmamasından kaynaklanan sorunlar nedeniyle çeşitli bozulmalara uğrar. *Saklanan Çocuk* eserinde kâğıt ile yağlı boya arasındaki uyumsuzluk sonucu eserde bozulmaların olmamasının nedeni sanatçının boyayı ince bir şekilde yüzeye uygulamasıdır. Miktarı az olan yağın, taşıyıcı yüzey olan kâğıtta ortaya çıkardığı sorunlar daha az gözlemlenmektedir. Restorasyon ve konservasyon uygulamalarında malzeme uyumsuzluğu dikkate alınarak uygulamalar yapılmalıdır. Bu eser özelinde son derece geri dönüşümü olan, hafif ve eserle uyum sağlayan malzemeler ile restorasyon uygulaması gerçekleştirilmiştir.

Kaynaklar

American Institute for Conservation (AIC) (2021). BPG media problems. 15 .03. 2022 tarihinde https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG_Media_Problems adresinden edinilmiştir.

Banou P., Alexopoulou A. ve Singer B.W. (2015). The Treatment of oil paintings on paper supports. *Journal of Paper Conservation*, 16 (1), ss. 29-36

Banou P., Alexopoulou A., Singer B.W. (2016, May) . Investigating the effect of oil medium on the paper supports of works of art. A Discussion on factors, mechanisms and effects involved. *ERC Newsletter*, 1, ss.4-13

Bayrak, T. (2006). *Çağdaş Türk resminde kübist eğilimler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Destek Reasürans Sanat Galerisi (1990). Elif Naci Resim Sergisi. Sergi Broşürü. 13.05.2022 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39118> adresinden edinilmiştir.

Kaptan, C. (2012, Sonbahar). Tuval resmi deformasyonları ve dedenleri. *MSGSU Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, ss. 43-61.

Lend, K. (2017). Conservation of oil paintings on paper: From ideas to practical solutions on the example of paintings by Estonian artist Ado Vabbe. 16.03.2022 tarihinde <https://renovatum.ee/en/autor/conservation-oil-paintings-paper-ideas-practical-solutions-example-paintings-estonian-artist> adresinden edinilmiştir.

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı (t.y.). Metil Selüloz. 15.03.2022 tarihinde <http://www.kitapsifahanesi.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/metil%20sel%C3%BCloz.pdf> adresinden edinilmiştir.



Özgün Makale

The South African National Gallery's (SANG) Role in Social Change – Altering the “White Cube”¹

Güney Afrika Ulusal Sanat Galerisi'nin Sosyal Değişimdeki Rolü - “Beyaz Küp”ün Değişimi

Ceyda OSKAY*

Abstract

This article traces the South African National Gallery's (SANG) journey through social transformation in South Africa. As South Africa transformed from pre-colonization, colonization and apartheid, to a post-apartheid state, this state art museum itself transformed, sometimes parallel to these changes, sometimes earlier. The museum was established as a colonial structure, but went through a process of transformation. As a national museum, it represented the state by default. Through several processes and curatorial championship such as Heritage Day, inheriting artwork from the Ethnographic Museum, and various socially-engaged projects, inclusion of black South African curators, the museum managed to transform itself into a more democratic institution. This is significant when studying museology, social transformations, post-coloniality, ideas of a white-wall white cube art museum, “primitive” art, and other fields as it touches upon and affects each of them and shows how these concepts can be better understood by studying their relation to one another, especially in the context of South Africa.

Keywords: Museologys, Nation-building, Social Inclusion, Social Transformation, South Africa.

Öz

Makale, Güney Afrika Ulusal [Sanat] Müzesi'nin (South African National Gallery, SANG) Güney Afrika'daki ırkçı apartheid döneminin değişim sürecindeki rolünü incelemektedir. Güney Afrika, sömürgecilik öncesinde, sömürgecilik döneminde ve ırk ayrımı dönemi öncesinde sonrasında dönüşümü yaşarken, devlet sanat müzesinin kendisini bu politik dönüşümlerle bazen öncesinden, bazen eşzamanlı olarak nasıl değiştirdiğini gözlemliyoruz. Müze, daha çok sömürgeci bir yapı olarak başlamış, ancak zamanla bir değişim sürecine girmiştir. Devlet müzesi olarak devleti temsil etmiştir. Farklı süreçlerden geçerek ve farklı küratöryel inisiyatiflerle, örneğin Heritage Day (Gelenek Günü), etnografya müzesindeki eserleri kendi koleksiyonuna dâhil ederek ve farklı gruplarla sosyal bağlantılı projelerde çalışarak, siyahi Güney Afrikalı küratörler ve sanatçıların işlerini bünyesine dâhil ederek, müze, daha demokratik bir yapı hâline gelmeyi başarmıştır.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 07.04.2022. Makalenin kabul tarihi: 09.05.2022.

* ceyda.oskay@network.rca.ac.uk, ORCID: 0000-0002-5772-9025.



Bu makale, müze bilimi, sosyal değişim, sosyal uyum, sömürgecilik sonrası, sanat tarihindeki “beyaz küp” olgusu, “primitive sanat” gibi farklı alanlara değinmektedir ve her birini incelerken, bir diğeriyle bağlantısına bakılmasının da durumu daha iyi anlamak için önemini, özellikle Güney Afrika deneyiminde vurgular.

Anahtar Kelimeler: Müzoloji, Ulus İnşası, Sosyal Dönüşüm, Toplumsal Kapsayıcılık, Güney Afrika.

Introduction

This article traces the South African National Gallery’s (SANG) journey through late social transformation in South Africa. South Africa is a nation state on the southmost tip of the continent of Africa, with Cape Town as the capital. The SANG is a state-museum that was exhibiting art mainly from Europe, which transformed itself towards a more integrated and democratic, and indeed revolutionary institution. As South Africa transformed from pre-colonization, colonization and apartheid, to a post-apartheid state, this state art museum transformed sometimes parallel to these changes, sometimes earlier. The museum was established as a colonial structure, but went through a process of change in terms of showing anti-apartheid artwork during apartheid. Through several processes and curatorial championship such as Heritage Day, inheriting artwork from the Ethnographic Museum, and various socially-engaged projects, inclusion of black South African curators, having public talks and other events, the museum managed to transform itself into a more democratic institution. In this way, the Gallery not only transformed its own identity, but actually also highlighted and blurred the definitions between art, culture, artifact, and more. Its history remains largely unknown, and yet is significant in the study of many fields. As a national museum, the Gallery represented the state by default. All this is significant when studying museology, social transformations, post-coloniality, ideas of a white-wall white cube art museum, “primitive” art, and other fields.

South Africa’s population includes whites, mainly of European or Russian descent and mainly Christian or Jewish, and black South Africans, mainly Zulu and Xhosa, as well as a group referred to as colored, who are mainly “Cape Malay,” and mainly Muslim, and a percent of Indian or other Asian. Thus, the discussion of diversity and representation, refers to these groups. The city also includes wide structural divides that make integration difficult – highways between two neighborhoods, etc... Around 2001, the District Six Museum had been established, and was a significant cultural institution composed of leftover objects from demolished buildings of the District Six neighborhood. The Mayibuye Centre is a museum documenting the South African racial struggle for equality since 1966. It is based on material initially being collected by the International Defense and Aid Fund (IDAF). The Archives are currently at the Main Library at University of Western Cape (UWC), funded by the South African Government’s Department of Arts and Culture (Mayibuye Archives, n.d.). Today, Cape Town also includes the Zeitz Museum Contemporary Art Africa, the MOCAA.

In examining the journey of the South African National Gallery, one can trace how the museum has been a site of colonial power and how its journey has reflected social change. Kathy Grundlingh, head curator of the National Gallery in 2001, examined the question of why the National Gallery, despite the formal democratization of the country, did not have a wider audience: “The austere façade reinforced decades of public opinion built up as a result of the politics and policies of the past, of an elitist organization catering to only to a small percentage of its popu-



lation” (2001, p. 13). The Gallery’s architecture itself includes two Classical Greek architecture inspired columns. The main audience until the 1990s, were white South Africans. The Gallery building itself was highly guarded, again until the 1990s. It was in this setting that these shifts and changes took place, with the consistent effort of curators and other staff, creating a more democratic space.

The museum’s placement at the Company Gardens, architecture, exhibitions, gift shop, and choice of music in the cafeteria, will all be looked at in order for a more inclusive sociological examination, rather than solely looking at exhibition histories.

Company Gardens - The Setting of the South African National Gallery

The South African National Gallery is among a few buildings in Cape Town’s “Company Gardens.” The Company Gardens, currently a large park with various species of trees, each numbered with a label of its name, and Latin name, was the first colonized land in what is now called South Africa. The area was set up by the Dutch East India Company, hence the name “Company” Gardens. It was set up between the years 1652 and 1656 as a refreshment point, with gardens growing vegetables for Dutch ships to replenish and refuel before sailing off to other lands.

True to colonial practice, colonizers used this area to “collect” and analyze nature and objects they encountered. The structures in the Gardens include a parliament, museum of natural history, library, and the art gallery. Though these buildings were not originally made to house such institutions, they gradually became so. Initially, the buildings were used to store collections of ‘oddities’ the colonialists found. They later became nationalized museums. “Collecting, recording, classifying, and exhibition of ‘other’ peoples became a way of not only asserting dominance over the colonized and conquered but also of celebrating Europe’s culture as unique and triumphant (Adedze, 1997, p. 36)”.

History of the Establishment of the Museum

As Marilyn Martin explains in detail in her Introduction to the exhibition catalogue *Contemporary South African Art 1985-1995* the first full steps towards creating an art gallery in South Africa were taken in 1871 by the South African Fine Arts Association which acquired property on New Street (later Queen Victoria Street), supported by a Thomas Butterworth Bayley bequest of forty-five paintings in 1872 (as cited in Bedford, 1995, pp. 1-10). This was not near what would later become the SANG, however these paintings were later bequeathed to the SANG, on condition that they would be on permanent display. The paintings are realistic oil paintings of men of high status of the time, looking more as though they belong in a historic building in England.

The years between 1870 and 1910 are sometimes called the “British Imperial Age.” These dates are a year before the Fine Arts Association mentioned above, and three years after the discovery of diamonds along South Africa’s Orange River. By the 1970s, the British Empire considered South Africa “in the same category as their neo-European colonies of Australia, Canada, and New Zealand.”

By 1895, a South African Art Gallery Act was created and there were over a hundred works in the national collection. The Gallery Act was implemented the year after, incorporating the institution and declaring its property the property of the Cape Colonial Government. The newly established Board of Trustees then took over the building for educational purposes and it wasn’t until 1930 that the present building, designed by Clelland and Mullins, and F. K. Kendall was opened. The funds for this building were granted from the Government, the City Council, and



from the Hyman Liberman estate for additional halls and the memorial doorway, carved by Herbert Meyerowitz. By 1932, the Gallery was named by the Board of Trustees, as the “South African National Gallery,” a state-funded institution.

The apartheid government instituted a cultural ban in the mid 1980s because it felt threatened by the upsurge of vocal, degenerate and critical culture. Because of its “unthreatening” position and also because it told stories and presented points of view which could not be published in newspapers, visual culture offered a site of expression and communication on a different level than official declarations and writings. This space, though not explored in this paper, also included a lot of theatre, and street art, as well as graffiti and murals, banners, t-shirts.

Gallery Archives and Identity

By providing a space for art and creating a place in which the arts can be displayed and presented in a regular, “framed” way, the Gallery has also defined notions of “high culture” and ideas of what art is and is not. As can be seen in the Gallery archives, in its early years, until the 1990s, the Gallery continually exhibited work that was brought from Europe, and on one occasion, work that was made by Black South Africans such as Gerard Sekoto, Azaria Mbatha and George Pemba, which were figurative, painterly oil colors. Kathy Grundling (2001) mentions these artists as the “pioneer black South African artists” (p. 15). Work from the Ethnographic Museum, and other undocumented, unattributed or attributed arts and crafts, would of course, add to this and we see that when looking through the lens now.

By focusing on this type of artwork, the “national” art gallery of the country, defined an identity of what it aimed to be, a “white” South Africa. Indeed, Emma Bedford identifies this in 1993 when writing:

Not only are museums places of education and experience, but museums are also instruments of power able to portray people and their cultures in affective ways, thereby shaping the visitors’ perceptions of their world and its people. How people are represented is therefore crucial because what is at stake is the articulation of identity. (Bedford, 1993, p. 10)

As Benedict Anderson argues through his analysis of flags, maps, national anthems and other in *Imagined Communities*, the way a nation-state is built and the way identity is constructed, includes the visual. The Gallery can be seen as one of the ways the South African state, formed a white identity.

Lisa Wedeen (1999) notes that examining politics in terms of the power of representation is also vital to understanding social processes:

Politics is not merely about material interests but also about contests over the symbolic world, over the management and appropriation of meanings. Regimes attempt to control and manipulate the symbolic world, just as they attempt to control material resources or to construct institutions of enforcement and punishment. (p. 30)

Although Wedeen is writing about Syria, the analysis could be used to examine the Gallery in South Africa in terms of the management and appropriation of meanings of a “national” museum and, in this case, a definition of what art and culture includes and excludes – both in terms of the actual Gallery, as well as in a broader term and more globally. As the Gallery begins to include more items traditionally considered “craft,” and to have more discussions and socially-engaged projects- notions of art and identity widen to being more inclusive. While in other parts of the world, the significance of this may not be seen so clearly, in the case of South Africa, as these terms (art, culture, “primitive art”) are so rooted and play themselves out so clearly, the importance of inclusion and ethically created socially-engaged projects becomes more apparent.



The “White Cube” in Art History

Brian O’Doherty (1986), in his book, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, reflects on idea of the neutral art space and how this can never really be the case. His insightful passages are particularly striking in accuracy when looked at in the context of South Africa. He writes:

The white cube was a transitional device that attempted to bleach out the past and at the same time control the future by appealing to supposedly transcendental modes of presence and power But the problem with transcendental principles is that by definition they speak of another world, not this one. (p. 11)

In a similar way, most of the early years of the National Gallery, until changes in the 1990s, seemed to reflect another world, not the South Africa in which the museum was present. Art historically, the idea of the white cube, is a metaphor for the inside of an exhibition space, gallery, museum, etc... which is attempted to be made neutral, replicable, identical, and removed from other elements through the “neutral” white walls. Nowhere is the irony and complexity of this assumption more evident than when examining the South African National Gallery.

Thus, the “white cube” is a term used for what was considered the ideal art gallery space as a neutral, all white-walled space. It is uncanny how this description so interestingly can be used to examine the space of the South African National Gallery. Additionally, it is worth mentioning that as a spoof onto this idea, emerged the White Pube, an art critic duo in the UK, of Zarina Muhammad and Gabrielle de la Puente, who met as students at Goldsmiths University in London.

The “White Cube” in Art History

In 2001, as one turned from one of the paths of the Garden to get to the Gallery, one passed through two columns with crosses on top of them, clearly later additions, to then be confronted directly in the middle of the path, with a monument of Jan Smuts. Smuts was the South African prime minister from 1919 until 1924 and again between 1934 to 1948 and was known to actively promote racial segregation. This path is being described as it serves to visually see the transitions and complexities of racial integration in South Africa.

Following the outline of the artificial lily pond to get to the Gallery, one was faced with yet another sculpture in the middle of the path, this one being a much more recently installed metal sculpture. On the side of one of the walls separating the Gallery’s space from the parking lot of the Annex building, is a drawing of an upside down bicycle. This drawing was made from the funding of various projects by young South African artists by the Gallery and by Marlene Dumas, a South African artist living in the UK. At the time, the Gallery was preparing to host Robin Rhodes’ work.

In 2021, some of the outer walls of the Gallery were also painted with Ndebele paintings. Ndebele is a region in northern South Africa where walls are painted with traditional designs. This is another way in which the Gallery tried to work with and transform its history, and create a more integrated space.

During this period of transition, labels of the objects inherited from the South African Ethnographic History Museum in Cape Town, were of social groups, unfortunately not of individual artists as some of the artists are unknown or unrecorded. The significance of ethnographic items were entering this museum in 2001, was also that the ethnographic items are being recognized as peers of paintings and other forms of art, thus, erasing notions of non-European work being



“inspiration” to modern masters like Picasso. The integration is also framing the question of whether a group is able to speak for, or represent another, and discussions of what is included in the definition of art, and of how works should be displayed. As the curatorial staff is also made more diverse parallel to this, these questions will likely be addressed through extensive dialogue.

Socially Engaged Practice

The South African National Gallery’s beadwork exhibition titled, “Ezакwantu-Beadwork from the Eastern Cape” is an example of a more integrated and democratic exhibition. As Emma Bedford points out in this catalogue, “The South African National Gallery is becoming more of a forum, a place for confrontation, experimentation and debate (Bedford, 1993, p. 9).

Kathy Grundlingh (2001) mentions several exhibitions as examples of the way SANG is revolutionizing itself and Marilyn Martin notes that South African artists are revolutionizing perceptions of certain boundaries. “They [South African visual artists] have ... challenged the north/south, center/periphery binaries of Western domination” (p. 11).” Grundlingh gives the example of the somewhat socially engaged exhibition, *Positive Lives: Responses to HIV*. Although this exhibition was criticized for objectifying people living with HIV as they were present in the Gallery for questions and dialogue, it was an attempt at changing notions of art and working towards an inclusion.

Bedford notes that as late as 1983, a visiting art historian remarked on the “absence” from the SANG of “...the rock paintings of the San people, the enigmatic Lydenburg heads, the abstract mural art of the Ndebele, the brilliant variations of beaded patterns of the Zulu, the flamboyant body arts of the Xhosa” (1995, p. 18). By 2001, the Ndebele wall paintings were indeed commissioned, and ethnographic work was acquired.

However, the Gallery did take many risks during Apartheid. It exhibited a work by Paul Stopforth called, “Interrogators,” which went officially unnoticed as the title was changed when it was displayed. A portrait of Archbishop Desmond Tutu was hung. There was anti-apartheid artwork, by white artists, until the work of more diverse artists came in.

Additionally, while the Gallery still exhibited a primarily Western aesthetic, it sold an “authentically African” one. When one moved from the exhibition spaces into the Gallery’s giftshop, one moved into a space of carefully packaged handcrafted items from the Black South African communities amongst books about western art. All this points to how work is contextualized, decontextualized, or recontextualized in the National Gallery, and the complex politics and transitions and processes behind them.

Further Transitions

The Gallery is in a position of officially changing its position as a colonial institution and is trying to play an active part in the change of society. As the director of the Gallery at the time, Marilyn Martin herself noted in an article by Bedford (1995):

We believe that we are doing more than passively holding up a mirror to society, that we inform, construct, change and direct the narrative – aesthetically, culturally, historically, politically – through our acquisitions and exhibitions, that we invigorate art practice and that the national art museum is integral to refiguring and reinventing South African art and identity (p. 18).



In *Grey Areas – Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*, Martin writes, “Instead of “representing” and speaking for” we are learning how to be an instrument for interpreting and knowing our society.” She notes that the national museum is a repository for objects, and also “for contemporary cultural expressions, aspirations and assumptions (as cited in Atkinson and Breitz, 1999, p. 152).”

Ingrid de Kok, a South African lyric poet, who writes of the social role of art notes the particular function art has today in its ability to address issues in a way that political forums cannot. She points out the importance of examining the complexities behind issues today. She notes that before creating a unified “South African Art” identity, which is what I argue the National Gallery was trying to produce earlier, the fragments of South African society need to be addressed. “This gluing together may be the key function of art and cultural education in a time of social change, but it involves seeing and feeling the fragmented, mutilating shards, before the white scar can be celebrated” (de Kok, 1998, p. 62).

Conclusion

While there will always be room to improve and develop, and social transformation is an ongoing process, it is important to credit the Gallery’s advancements in change in South Africa.

The question of the position of the National Gallery in South Africa forces one to examine issues of the power behind a cultural museum. The South African National Gallery is changing its policy of exhibiting “timeless” work to sponsoring ever-changing debate and dialogue about the politics of visual culture in a diverse society. Examinations of this process in South Africa bring to light larger issues of the political implications of cultural policy and museums, and make one aware of how by looking at the changes in the South African National Gallery, one also begins to see that the idea of an endpoint of a pluralistic society, cannot be an absolute goal in itself. Changes in a society are an ongoing process and different issues emerge or become noticed in different times. What seems revolutionary at one point may not seem as new at another point in time, or in another place. Societies must continually be in a position to re-examine themselves through dialogues with the public and each other. The boundaries that are overcome at one point, may create other boundaries, or point to different margins to be breached. Issues of domination and misrepresentation will inevitably arise if a continual forum of discussion is not established and maintained.

In conclusion, through examining the trajectory of the South African National Gallery, we not only see the place a museum can occupy in a nation state, in a transforming space, but it also helps us see where and how certain forms of art were and, in some contexts, still are, excluded. It helps us see more literally, how craft and other forms of production were excluded from seemingly formal art spaces for so long. By looking closely at the museum, how it was set up, and the physical space and gardens it is housed in, in Cape Town, we see how notions of art and culture shift, and how important this is in social integration and more. A more holistic view of art and who an artist is or can be, and what an exhibition is or could be –offers us another space not only of imagination, but also is the only way to be human.

References

Adedze, A. (1997). *Collections, collectors, and exhibitions: The history of museums in Franophone West Africa*. Michigan: UMI, Dissertation Services.



Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. London: Verso Books.

Atkinson, B. and Breitz, C. (1999). *Grey areas: Representation, identity, and politics in contemporary South African art*. Johannesburg: Chalkham Hill Press Limited.

Bedford, E. (1995). *Contemporary South African Art 1985- 1995: From the South African National Gallery permanent collection*. Cape Town: Hansa Reprint.

Bedford, E. (1993). *Ezakwantu: Beadwork from the Eastern Cape*. Cape Town: South African National Gallery.

De Kok, I. (1998). "Cracked Heirlooms: Memory on Exhibition," in *Negotiating the Past; The Making of Memory in South Africa*. Cape Town: Oxford University Press.

Mayibuye Archives (n.d.). Uwc-Robben Island Museum Mayibuye Archives. Retrieved 7 April 2022 from <https://mayibuyearchives.org>.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the gallery space*, (Expanded edition). California: University of California Press.

Wedeen, L. (1999). *Ambiguities of domination: Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*. IL: The University of Chicago Press.

Personal observation and interviews:

Internship at the South African National Gallery – August 16 – September 16, 2001. Specifically worked with Emma Bedford, Kathy Grundlingh, Zuki Mjoli.

Interviewed artists Jane Alexander, Sue Williamson, Kevin Brand, and Mgoneini Pro Spbopha and poets Karen Press and Ingrid de Kok.



Özgün Makale

Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun Oluşumu ve Arter Müzesine Dönüşümü^{1*}

The Formation of the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection and Transformation into Arter Museum

Hatice ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ**

Öz

Bu makalede, Türkiye kültür sanat ortamının önemli kurumlarından Vehbi Koç Vakfı'nın İstanbul'da bir çağdaş sanat müzesi kurma projesi doğrultusunda oluşturmaya başladığı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun başlangıcı, genel yapısı ve Arter müzesine dönüşümü ele alınacaktır. Çalışmamız kapsamında kaynak ve verilere ulaşma sürecinde, başlıca iki yöntem izlenmiştir: Öncelikle, çeşitli ulusal ve uluslararası arşivler ile veri tabanlarında kapsamlı bir araştırma ve literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra araştırmamız doğrultusunda başta Vehbi Koç Vakfı yetkilileri olmak üzere konumuzla ilgili projelerde, sergilerde çalışmış ya da herhangi bir şekilde o süreçleri gözlemleme, deneyimleme imkânı olan sanatçılar, küratörler, müze yöneticileri ve diğer uzmanlarla iletişime geçilerek görüşme ve/veya yazışmalar gerçekleştirilmiştir. Kütüphane ve arşivlerden ulaştığımız her türlü yazılı-basılı-görsel-işitsel doküman ile gerçekleştirmiş olduğumuz kişisel görüşme/yazışma ve söyleşilerden elde ettiğimiz yeni bilgi ve veriler makalede değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Vehbi Koç Vakfı, Çağdaş Sanat, Koleksiyonculuk, Küratör/lük, Arter Müzesi.

Abstract

The article discusses the commencement, general structure and transformation of the Contemporary Art Collection into the Arter museum, which the Vehbi Koç Foundation as one of the

¹ Makalenin başvuru tarihi: 31.03.2022. Makalenin kabul tarihi: 09.05.2022.

* Bu makale, yazarın Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2019 yılında, Doç. Dr. Zeynep Yasa-Yaman danışmanlığında tamamladığı *Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block* başlıklı doktora tezindeki ilgili bölümün yeniden gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir. Bu çalışmanın araştırma sürecinde, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından verilen 2211/A Yurt İçi Doktora Burs Programı'ndan destek alınmış ayrıca 2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Bursu kapsamında Freie Universität Berlin'de misafir araştırmacı olarak araştırma-incelemelemler gerçekleştirilmiştir.

** Dr., Sanat Tarihi Bölümü, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, ozdoganhat@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9357-7383.



important institutions of the Turkish culture and arts scene started to create in line with the project of establishing a contemporary art museum in Istanbul.

Within the scope of our study, two main methods were followed in the process of accessing resources and data: First of all, a comprehensive research and literature review was carried out in various national and international archives and databases. Then, in line with our research, interviews and/or correspondence were carried out especially with the officials of the Vehbi Koç Foundation, and with the artists, curators, museum directors, and other experts who had worked on projects and exhibitions related to our subject or who had the opportunity to observe and experience those processes in any way. All kinds of written-printed-audio-visual documents obtained from the libraries and archives along with new information and data obtained from the personal interviews and correspondences were tried to be evaluated in the article.

Keywords: Vehbi Koç Foundation, Contemporary Art, Collecting, Curator/ship, Arter Museum.

Giriş

2000'li yıllardan itibaren neo-liberal ekonomik gelişmelerin etkisiyle Amerika ve gelişmiş Avrupa ülkeleri başta olmak üzere tüm dünyada sanata olan ilgi giderek artmıştır. Böylece kapitalin, kültür endüstrisi üzerindeki etkileri farklı biçimlerde ortaya çıkan sanat sponsorlukları ile görünürlük kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye'nin önde gelen burjuva ailelerinin ve özel sermaye gruplarının (Eczacıbaşı, Sabancı, Kıraç, Koç vd.) özellikle çağdaş/güncel sanata artan ilgisi ve desteği söz konusudur. Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyeliği sürecinde yaşanan yeni gelişmeler ve 2004'te yayımlanan Teşvik Kanunu'nun etkisiyle özel sektörün kurumsallaşma, koleksiyonlarını kamuya paylaşma ve müzeleşme çalışmaları hız kazanmıştır.² Türkiye'nin önde gelen şirketleri ve özel sektöre ait vakıfların desteği ile 2000'li yıllarda arka arkaya önemli modern/çağdaş/güncel sanat müzeleri açılmıştır. Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi (2001) ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi (2001) kurumsallaşma yolunda önemli ilk adımlar olmuş; Sakıp Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern Sanat Müzesi/İstanbul Modern (2004), Pera Müzesi (2005), santralistanbul (2007), ARTER - sanat için alan (2010), SALT Beyoğlu ve SALT Galata'nın (2011) açılmasıyla sanatta kurumsallaşma/müzeleşme süreci hızlanmıştır (Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 382-383).

Koç Topluluğu da 2000'lerin ortalarından itibaren Ömer Koç'un öncülüğünde, 2005 yılında VKV Kültür-Sanat Danışmanlığı görevine getirilen Melih Fereli'nin yönlendirmesiyle çağdaş sanat alanındaki yatırımlarına ağırlık vermeye başlar. Koç Topluluğu, gerek Koç Holding'in on edisyon için (2007-2026) Uluslararası İstanbul Bienali'nin ana sponsoru olması gerekse Vehbi Koç Vakfı üzerinden çeşitli projelere sağladığı desteklerle bu alanda öncü bir misyon edinir. Oluşturulan uzun soluklu stratejik plan çerçevesinde, VKV'ye ait bir çağdaş sanat müzesi kurulması ve bu doğrultuda kapsamlı bir çağdaş sanat koleksiyonu oluşturulmaya başlanması, daha çok sanatçıların yeni üretimleriyle oluşturulan sergi etkinlikleri ile bunlara eşlik eden yayın projelerinin desteklenmesi, uluslararası iş birlikleri aracılığıyla Türkiye çağdaş sanatının yurt dışındaki tanınırlığına katkıda bulunulması gibi çeşitli evreler belirlenir.

Bu makalede, Vehbi Koç Vakfı'nın kültür-sanat alanındaki faaliyetlerinin genel yapısı ve çağdaş/güncel sanat alanına yönelmesinin başlangıcı irdelenerek İstanbul'da bir çağdaş sanat müzesi kurma projesi doğrultusunda oluşturmaya başlanan koleksiyonun içeriği, genel özellikleri ve Arter müzesine dönüşümü ele alınacaktır.

² Türkiye'deki çağdaş sanat koleksiyonculuğu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Sülün, 2019).



Koç Topluluğu'nun Kültür-Sanat Alanındaki Faaliyetlerine Genel Bakış

Koç Topluluğu cirosu, ihracatı, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'ndan aldığı pay ve yarattığı istihdamla Türkiye'nin en büyük şirketler topluluğudur. Dünyanın ilk üç yüz şirketi arasında yer alan Koç Topluluğu, bünyesindeki pek çok markayla enerji, otomotiv, dayanıklı tüketim, finans vd. olmak üzere farklı sektörlerde faaliyet göstermektedir (Koç, t.y.-a; t.y.-c). Topluluk çatısı altında yer alan ve 1969 yılında kurulan Vehbi Koç Vakfı (VKV) eğitim, sağlık ve kültür-sanat alanlarında faaliyet gösteren Türkiye'nin ilk özel vakfıdır. Vehbi Koç Vakfı'nın kültürel çalışmalarının başlangıcı, 1980'de Türkiye'nin ilk özel müzesi olarak kurulan, Türk ve İslam sanatları yapıtlarının yanı sıra Anadolu uygarlıklarını temel alan bir arkeoloji koleksiyonuna da sahip olan Sadberk Hanım Müzesi ile olmuştur. Vehbi Koç Vakfı kültür alanındaki çalışmalarını, 1994'te Vehbi Koç ve Ankara Araştırma Merkezi (VEKAM),³ 1996'da Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü (AKMED),⁴ 2000'de Antalya'nın eski şehir bölgesinde Suna-İnan Kırac Kaleiçi Müzesi ve 2005'te Koç Üniversitesi bünyesinde Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi'nin (ANAMED) kurulmasıyla sürdürmüştür⁵. (ARTER, t.y.-b; Yıldırım, 2014, s. 15-18).

VKV'nin öne çıkan diğer girişimleri arasında, 2002'den beri her yıl dönüşümlü olarak eğitim, sağlık ve kültür alanlarında, Türkiye'nin gelişimine önemli katkıda bulunmuş kişi ya da kurumlara verilen "Vehbi Koç Ödülü" ile Bizans araştırmalarına desteğiyle tanınan Sevgi Gönül (1938-2003) anısına, 2007 yılından beri üç yılda bir düzenlenmekte olan "Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu" yer almaktadır. VKV yurt dışından farklı kurum ve kuruluşlarla da çeşitli iş birlikleri gerçekleştirmekte,⁶ uluslararası büyük ölçekli sergilerin sponsorluğunu üstlenmektedir.⁷ Vakfın uluslararası alandaki faaliyetleri çerçevesinde, New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde [Metropolitan Museum of Art] Osmanlı Sanatı için açılan iki yeni galerinin sponsorluğunu üstlenmesi dikkat çekmektedir⁸ (ARTER, t.y.-b; Yıldırım, 2014, s. 15-18).

³ Merkez 2014 yılında Koç Üniversitesi'ne bağlanarak Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM) adını almıştır.

⁴ Merkez 2014 yılında Koç Üniversitesi'ne bağlanarak Koç Üniversitesi Suna & İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi (AKMED) adını almıştır.

⁵ VKV bünyesinde yer alan tüm kurumlar, kuruluş tarihlerine göre sırasıyla şu şekildedir: Sadberk Hanım Müzesi (İstanbul, 1980), Koç Lisesi (İstanbul, 1988), Semahat Arsel Hemşirelik Eğitim ve Araştırma Merkezi/SANERC (İstanbul, 1992), Koç Üniversitesi (İstanbul, 1993), Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi/VEKAM (Ankara, 1994), VKV Amerikan Hastanesi (İstanbul, 1995), Koç Üniversitesi Suna & İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi/AKMED (Antalya, 1996), MedAmerikan Tıp Merkezi (İstanbul, 1997), Koç Özel İlk ve Ortaokulu (İstanbul, 1998), Koç ilköğretim okulları (1998-2008), Koç Üniversitesi Hemşirelik Yüksek Okulu (İstanbul, 1999; 2016'dan itibaren Koç Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi), Suna-İnan Kırac Kaleiçi Müzesi (Antalya, 2000), Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi/ANAMED (İstanbul, 2005), Ankara Bağ Evi (restorasyon sonrası ziyarete açılış, 2007), TANAS (Berlin, 2008-2013), ARTER - sanat için alan (İstanbul, 2010-), Vehbi Koç Vakfı Ford Otosan Gölcük Kültür ve Sosyal Yaşam Merkezi (2010), Koç Üniversitesi Hastanesi (İstanbul, 2014) (ARTER, t.y.-b; Yıldırım, 2014, s. 18; Akman ve Tüzün, Aralık 2018).

⁶ VKV tarafından gerçekleştirilen uluslararası iş birlikleri arasında, Avusturya'nın Viyana kentindeki Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21) iş birliğiyle organize edilen "Tactics of Invisibility" (Görünmezlik Taktikleri) başlıklı Viyana, Berlin ve İstanbul'da gösterilen sergi ve TBA21'in 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında 22 Mayıs 2010 tarihinde İstanbul'da hayata geçirdiği "The Morning Line" projesine sağladığı destek yer almaktadır (ARTER, t.y.-b; Yıldırım, 2014, s. 16).

⁷ VKV tarafından sponsorluğu üstlenilen uluslararası sergiler arasında, "Style and Status: Imperial Costumes from Ottoman Turkey" (Stil ve Statü: Osmanlı Türkiyesinden Saray Giysileri), Arthur M. Sackler Gallery, (Kasım 2005-Ocak 2006), "Celebrating Rumi: An Evening of Mevlana Celaleddin Rumi's Poetry and Sufi Music" (Rumi Kutlamaları: Mevlana Celaleddin Rumi'nin Şiiri ve Sufi Müziği Gecesi), Library of Congress ve Freer Gallery of Art (2007 UNESCO Uluslararası Mevlana Yılı vesilesiyle), "Beyond Babylon: Art, Trade and Diplomacy in the Second Millennium B.C." (Babil'in Ötesinde: MÖ İkinci Binyılda Sanat, Ticaret ve Diplomasi - 2008) yer almaktadır (ARTER, t.y.-b).

⁸ Metropolitan Sanat Müzesi, bu iki yeni galeriye "Koç Ailesi Galerileri" adını vermiştir. Müzenin Arap ülkeleri, Türkiye, İran, Orta Asya ve geç dönem Güney Asya sanatına yönelik galerilerinin parçası olan bu iki galeride; 14. yüzyılın başından 20. yüzyılın başına dek Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde üretilmiş sanat yapıtları sergilenmektedir (ARTER, t.y.-b). Metropolitan Sanat Müzesi ve Vehbi Koç Vakfı arasında imzalanan anlaşma gereği, iki galeri için toplam 10 milyon dolar destek sağlanmıştır. Galeriler, 2011 yılındaki açılışının ardından 75 yıl boyunca "Koç Ailesi Galerileri" adını taşıyacaktır (Andaç, 7 Kasım 2009; Anonim, 7 Kasım 2009a; Anonim, 7 Kasım 2009b; Bozkurt, 7 Kasım 2009; Ertem, 7 Kasım 2009; Anonim, 26 Ekim 2011a; Anonim, 26 Ekim 2011b; İnan, 26 Ekim 2011; Kadak, 26 Ekim 2011; Levent, 26 Ekim 2011; Oral, 26 Ekim 2011; Satmış, 26 Ekim 2011; Tanış, 11 Eylül 2011; Akgün, 12 Kasım 2011).



Vehbi Koç Vakfı'nın Çağdaş Sanat Alanındaki Faaliyetlerinin Başlangıcı

VKV'nin çağdaş sanat alanındaki faaliyetleri 2005 yılı sonbaharında Melih Fereli'nin VKV Kültür-Sanat Danışmanı olarak atanmasıyla başlamıştır. Fereli, 1993-2001 yılları arasında İstanbul Kültür Sanat Vakfı Genel Müdürü olarak çalıştığı dönemde edindiği deneyimlerle Vehbi Koç Vakfı'nı, "Türkiye'nin büyük ihtiyaç duyduğu çağdaş sanat alanında da etkin bir rol almaya" yönlendirmiştir (Yıldırım, 2014, s. 15).

Fereli, VKV'nin çağdaş sanat alanına ağırlık vermesinde, 2006 yılını bir "milat" olarak değerlendirmektedir. Çünkü bu tarihte, vakfın yöneticilerinin çağdaş sanata zaten var olan ilgileri, daha kapsamlı ve yapılandırılmış bir düşünce planına dönüşmüştür. Bu tarihten önce, sanata olan merakıyla tanınan Ömer Koç⁹ ve VKV Genel Müdürü Erdal Yıldırım, Melih Fereli'den Vehbi Koç Vakfı çatısı altındaki kültür sanat faaliyetlerine eleştirel bir bakış getirmesini ve bir tür "sanatsal denetim raporu" hazırlamasını istemiştir. VKV için yeni bir stratejik plan hazırlamak amacıyla Fereli'den hazırlayacağı rapor çerçevesinde, vakfın hangi kulvarlardaki faaliyetlerinin sürdürülmesinde, hangilerinin durdurulmasında yarar olduğu, yeni fırsatlar ve bu fırsatlara yönelik önceliklerin neler olduğunu belirlemesi talep edilmiştir (Haydaroğlu, 2014, s. 22; Pektaş, 2017, s. 124-125¹⁰).

Fereli, 2014 yılında Mine Haydaroğlu ile gerçekleştirdiği söyleşide, o dönemde kendisine verilen bu görev doğrultusunda hazırladığı taslakta, iki önermede bulunduğunu belirtmiştir:

Türk sinemasının geliştirilmesine yönelik bir altyapı eksikliği görüyordum. İngiltere'de, Danimarka'da, Almanya'da, Fransa'da çok daha eskiden kurulmuş olan birtakım sinema veya film enstitülerinin benzerinin Türkiye'de kurulması gerekliliğine inanıyordum. ... Bunun yanı sıra, Türkiye'de, özellikle İstanbul penceresinden baktığımızda, kültürel hayatımızdaki önemli eksikliklerden birinin çağdaş sanatla ilişki düzeyimizin gösterdiği sağlıksızlık olduğunu belirttim. ...Raporumda özellikle Türkiye'de çağdaş sanatı iyi örnekleriyle öğrenebileceğimiz, izleyebileceğimiz, Türkiye'deki çağdaş sanatın Türkiye dışındaki çağdaş sanatla nasıl ilişki içerisinde olabildiğini, gelişebildiğini gözlemleyebileceğimiz bir deneyimleme imkânının eksikliğine işaret etmiştim. (Haydaroğlu, 2014, s. 23)

Fereli'nin ortaya koyduğu rapor incelenmiş ve başlangıç olarak çağdaş sanat kulvarı seçilmiştir. Ömer Koç'un çağdaş sanat alanına olan ilgisi özellikle bu alana öncelik verilmesinde etkili olmuştur. İlerleyen süreçte, Yıldırım ve Fereli tarafından bir stratejik plan oluşturma çalışmalarına başlanmıştır. Fereli, İKSV'nin başındayken sanatsal bakışını, sanatsal tecrübelerini izleyicilerle paylaşabileceği yeni ürünlere dönüştürme lüksü olduğunu, VKV'de de bunun böyle devam etti-

⁹ Ömer Mehmet Koç (d. 1962-) Rahmi M. Koç ile Çiğdem Koç'un (daha sonra Simavi) ortanca oğlu ve Vehbi Koç ile Sadberk Koç'un ikinci torunudur. Liseyi Robert Kolej'de okurken ikinci yılında İngiltere'ye gitmiş, iki yıl boyunca Millfield School'a devam etmiştir. Yükseköğrenimi için gittiği ABD'de önce Georgetown Üniversitesi'ne, ardından Columbia Üniversitesi'ne bağlı Columbia College'a girerek Eski Yunan dili ve kültürü alanında lisans eğitimi görmüş, ardından Columbia Üniversitesi İşletme Fakültesi'nden yüksek lisans derecesi almıştır. Koç Topluluğu'na ait şirketler ve kurumlarda farklı pozisyonlarda çalışmıştır. Diğer görevlerinin yanı sıra 2016 yılında ağabeyi Mustafa V. Koç'un vefatıyla boşalan Koç Holding Yönetim Kurulu Başkanlığı görevini üstlenmiştir. Aynı zamanda önemli bir plastik sanatlar ve eski kitap koleksiyoncusu olan Ömer M. Koç, dünyadaki en değerli özel kütüphanelerden birine sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul, Türkiye ve Ortadoğu konulu seyahatname, hatıra, atlas, gravür ve fotoğraflardan oluşan koleksiyonu, alanındaki en kapsamlı koleksiyonlardan biridir. Koç'un kütüphanesinde, 19. ve 20. yüzyıl Fransız, İngiliz edebiyatı ile Modern Türk edebiyatının önemli yazarlarının imzalı, ithafı kitapları bulunmaktadır. Bunun yanı sıra kapsamlı bir İznik çini koleksiyonu ile oryantalist resim, otoportre ve çağdaş sanatın son örneklerini içeren eserlerin olduğu kişisel koleksiyonları da vardır (Haydaroğlu, 2007; Milner, 8 Mart 2013; Kudatgöbilik, 2017, s. 178-180; Akman ve Tüzün, 2018). Yaşamını Londra ve İstanbul'da sürdüren Ömer Koç, çok fazla göz önünde olmayı tercih etmemekte, görüşme ve röportaj taleplerini çok nadiren kabul etmektedir. *Sanat Dünyamız* dergisinin "İçerdeki Dünyalar Koleksiyon" başlıklı sayısı için, derginin editörü Mine Haydaroğlu tarafından 2007 yılında Ömer Koç ile yapılan özellikle Koç'un Kitap Koleksiyonu'nun içeriği hakkında önemli bilgiler sunan bir röportaj için bkz. Haydaroğlu, 2007, s. 144-165. *Financial Times* editörü Catherine Milner tarafından Ömer Koç'un İstanbul'da ve Londra'da bulunan evlerinde gerçekleştirilmiş görüşmelerden sonra, 2013 yılında kaleme alınan Koç'un koleksiyonlarına dair önemli gözlemler ve veriler içeren yazı için bkz. (Milner, 8 Mart 2013).

¹⁰ Nazlı Pektaş'ın Melih Fereli ile gerçekleştirdiği bu kapsamlı söyleşi, ilk olarak *Sanat Dünyamız* dergisinin Bellek/Emek dizisi çerçevesinde, derginin Ocak-Şubat 2017 tarihli, 156. sayısında (ss. 4-27) yayımlanmıştır.



ğini; stratejik planın hazırlanması sürecinde, kendisine büyük bir özgürlük ve vizyonunu ifade etme fırsatı tanındığını, o vizyonun benimsenmesi sonucunda da ardışık bazı projelerin nasıl kotarılacağına dair bir süreç başladığını ifade etmektedir. Yaklaşık 6-7 yılı kapsayan ve çeşitli evrelerden oluşan bu stratejik planın ana hedefi “Vehbi Koç Vakfı ile çağdaş sanatı buluşturmak” olmuştur. Ortaya koyulan bu uzun soluklu stratejik plan, VKV’ye ait bir çağdaş sanat müzesi kurulması ve bu doğrultuda kapsamlı bir çağdaş sanat koleksiyonu oluşturulmaya başlanması, daha çok sanatçıların yeni üretimleriyle oluşturulan sergi etkinlikleri ile bunlara eşlik eden yayın projelerinin desteklenmesi, uluslararası iş birlikleri aracılığıyla Türkiye çağdaş sanatının yurt dışında tanınırlığına katkıda bulunulması gibi çeşitli evrelerden oluşmaktadır (Haydaroglu, 2014, s. 23-40).

Vehbi Koç Vakfı’nın Çağdaş Sanat Alanındaki Faaliyetlerinin Görünür Hâle Gelmesi

2007 yılından itibaren çağdaş sanat alanındaki faaliyetlerini yoğunlaştırmaya başlayan Koç Topluluğu, gerek Koç Holding’in beş edisyon için (2007-2016) Uluslararası İstanbul Bienali’nin ana sponsoru olması, gerekse Vehbi Koç Vakfı üzerinden çeşitli projelere sağladığı desteklerle bu alanda “önemli bir öncülük görevi üstlenmeyi” misyon edindiğini açıkça ortaya koymuştur¹¹ (Koç, 2010, s. 6).

VKV Kültür-Sanat Danışmanı Melih Ferele, İstanbul Bienali’ne sponsor olmalarını çok önemli bulduğunu, çünkü bunun bir kararlılık göstergesi, “Biz VKV olarak çağdaş sanatta önemli bir oyuncu olmanın işaretlerini veriyoruz” mesajı olduğunu ifade etmiştir (Haydaroglu, 2014, s. 36). VKV Genel Müdürü Erdal Yıldırım ise, stratejik planları çerçevesinde attıkları ilk adımın İstanbul Bienali’nin sponsorluğunu üstlenmek olduğunu belirterek “İKSV ile bu iş birliğimiz, Vakfımızın çağdaş sanat alanında etkin bir biçimde rol alma yönündeki kararlılığının önemli bir işareti olmanın ötesinde, bizler için gurur kaynağı oldu.” demiştir¹² (Yıldırım, 2014, s. 16).

Koç Holding’in beş edisyonluk İstanbul Bienali ana sponsorluğu daha sonraki beş edisyon için yenilenerek toplamda yirmi yıla (2007-2026) uzatılmıştır. Ayrıca Vehbi Koç Vakfı’nın da aralarında bulunduğu 21 destekçinin katkıları ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın girişimiyle Türkiye, dünyanın en önemli güncel sanat ve mimarlık etkinlikleri arasında sayılan Venedik Bienali’nde uzun süreli bir mekâna sahip olmuştur. VKV’nin Venedik Bienali Türkiye Pavyonu sponsorluğu 2014-2034 yılları arasını kapsamaktadır (Vehbi Koç Vakfı VKV, 2013b).

VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu’nun Oluşum Süreci

Vehbi Koç Vakfı, Ömer Koç önderliğinde bir çağdaş sanat müzesi kurma projesi doğrultusunda, 2007 yılında bir Çağdaş Sanat Koleksiyonu oluşturmaya başlamıştır. Bu koleksiyonun kurulacağı ve sergileneyeceği kurumsal çatı, İstanbul’da açılması planlanan *VKV Çağdaş Sanatlar Müzesi*’dir (Koç, 2010, s. 6).

¹¹ Koç ailesi tarafından her yıl sanata 10 milyon avro civarında bir bağış yapılmaktadır (Milner, 8 Mart 2013; Kimsesizcan, 29 Mart 2013). VKV Genel Müdürü Erdal Yıldırım’ın yaptığı açıklamaya göre, 2010 yılında vakfın bütün kültür sanat bütçesi 20 milyon TL civarındadır. Sanat eseri alımı söz konusu olduğu için çağdaş sanat için ayrılan net bütçeyi açıklamayı tercih etmediklerini belirten Yıldırım, bu bütçenin bir bölümünün eser alımı bir bölümünün de işletme masrafları için kullanılacağı bilgisini vermiştir (Bay, 2010, s. 55).

¹² VKV’nin üst düzey yöneticilerinden İstanbul Bienali ana sponsorluğu hakkında bu tür açıklamalar gelmesi açıkçası biraz kafa karışıklığı yaratmaktadır. Çünkü bu sponsorluk görevini üstlenen kurum VKV değil Koç Topluluğu bünyesinde yer alan bir diğer kurum olan Koç Holding’tir. Koç Holding’in İstanbul Bienali sponsorluğu çerçevesindeki hedefleri ve projeleri için bkz. (Koç, t.y.-b)



VKV Kültür-Sanat Danışmanı Melih Fereli, vakfın öncelikli arzusunu 60'lardan itibaren Türkiye sanatında önemli, tabu yıkmış öncü sanatçılardan başlayarak günümüze kadar gelmek ve bu sanatçıların mümkün merteye temel eserleri denebilecek yapıtlarını da bünyesinde barındıran bir koleksiyon oluşturmak şeklinde ortaya koymuştur. Devamında kendilerini bununla sınırlamayıp dünya çağdaş sanatının da en iyi örneklerini gösterme şeklinde bir hedef belirlenmiş ve koleksiyonu Türkiye'nin dışından eserlerle genişletme kararı alınmıştır. Fereli, bunun stratejisini oluşturma sürecinde Alman galerici, sanat yayıncısı, sanat koleksiyoncusu, sergi yapımcısı ve küratör René Block'un¹³ danışmanlığına başvurma kararı aldıklarını ifade etmektedir. Bu karar doğrultusunda Vehbi Koç Vakfı, 2007 yılından beri koleksiyonun genişletilmesi ve biçimlendirilmesinde René Block ile iş birliği yapmaktadır (Bay, 2010, s. 54; Fereli, 2015, s. 110¹⁴).

Koç Topluluğu ile René Block'un ilişkileri 2006 baharında, Almanya'nın Kassel kentinde Ömer Koç, Erdal Yıldırım ve Melih Fereli ile Vehbi Koç Vakfı'nın Türkiye sanatının gelişimine nasıl katkılar sağlayabileceği, sanat ortamını ciddi şekilde nasıl destekleyebileceğinin konuşulduğu bir toplantıyla başlamıştır. Block bu toplantı sonucunda ortaya çıkan kararları şu şekilde ortaya koymaktadır:

Üç esas nokta üzerinde anlaştık: İlk sırada Türkçe çağdaş sanat kitaplarının ve kataloglarının yayımlanması vardı, ki bu tarz yayınlar Türkiye'de çağdaş sanat enstitülerinin olmayışı sebebiyle yurt dışında üretiliyordu. Bu bağlamda Yapı Kredi Yayınları (YKY) monografi dizisi oluştu. Ardından ileride bir çağdaş sanat müzesi kurma hedefiyle bir çağdaş Türkiye ve uluslararası sanat koleksiyonu oluşturmaya karar verildi. 2006 yılından bu yana sistematik bir biçimde çalışılarak benzeri olmayan, uluslararası öneme sahip bir koleksiyon oluşturuldu. Üçüncü olarak da Türkiyeli sanatçıların yurtdışındaki projelerine destek verilmeye başlandı. Böylelikle birkaç ay sonra Belgrad'da gerçekleşen October Salon sergisinde çeşitli projeler hayata geçirilebildi. 2007 yazında Heidestraße'deki mekânı görünce, orada çağdaş Türkiye sanatı için bir platform kurma fikrimi Vehbi Koç Vakfı'na sundum ve son derece olumlu bir tepkiyle karşılaştım. Bu fikrin hayata geçirilmesi büyük bir cömertlikle ve herhangi bir bürokratik engel olmaksızın gerçekleşti. (Glaser, 2014, s. 152)¹⁵

Bu toplantıda alınan kararlar doğrultusunda, VKV, René Block danışmanlığında, 2007 yılından itibaren özellikle Türkiye'ye ve yakın coğrafyaya odaklanan, günümüz sanatının belleğini gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlayan bir çağdaş sanat koleksiyonu oluşturmaya başlamıştır (Bay, 2010, s. 54).

İlk etapta koleksiyona eser satın alma sürecinde Ömer Koç, Erdal Yıldırım, René Block ve Melih Fereli'den oluşan bir küratöryel komisyon görev yapmıştır. Bahattin Öztuncay¹⁶ ise, özellikle

¹³ René Block'un hayatı, küresel sanat ortamındaki yeri, Türkiye sanat ortamıyla ilişkileri, gerçekleştirdiği sergiler, projeler ve diğer etkinlikler hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. (Özdoğan Türkyılmaz, 2019).

¹⁴ VKV Kültür-Sanat Danışmanı Melih Fereli, kendisinin kaleme aldığı bu yazıda ve verdiği çeşitli röportajlarda, VKV olarak René Block ile iş birliği yaptıklarını, koleksiyon oluşturma sürecinde en başından beri Block ile birlikte çalıştıklarını ifade etmesine rağmen VKV'na ait kurumsal internet sitesinde veya Koç Topluluğu'na ait VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu hakkında bilgi veren başka kaynaklarda René Block'un ismi "danışman" olarak yer almamaktadır. Block tarafından VKV için yürütülen bu görevin adeta bir "görünmez danışmanlık" durumuna dönüştürülmesi dikkat çekicidir. Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz kişisel görüşmede René Block'a bu durumdan bahsettiğimiz zaman biraz şaşırarak birlikte kendisi için bunun bir sorun teşkil etmediğini, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu oluşturma sürecinde yürüttüğü danışmanlığın resmi bir anlaşmaya dayanmadığını, VKV ile bir sözleşme veya benzeri bir belge imzalamadığını ifade etmiştir (R. Block ile kişisel görüşme, 28 Aralık 2018).

¹⁵ René Block, "Alte Hasen" [Tr. Tecrübeli kimse, usta] başlıklı söyleşi dizisi kapsamında KW Berlin'de, 24 Kasım 2009 tarihinde, Gabriele Knapstein ile gerçekleştirdiği söyleşide de burada verilen alıntıya çok benzer açıklamalarda bulunmuştur. Karşılaştırmak için Almanca gerçekleşen bu söyleşinin deşifresi için bkz. (Knapstein, 2011, s. 34-35).

¹⁶ Arter Genel Koordinatörü, fotoğraf tarihi uzmanı, araştırmacı-yazar Bahattin Öztuncay, Ömer Koç'a 1998 yılından beri danışmanlık yapmaktadır. Aynı zamanda kendisi de bir koleksiyoncu olan Öztuncay posta tarihi, Birinci Dünya Savaşı Türk Alman ilişkileri, havacılık tarihi, askeri tarih odaklı fotoğraf, belge ve kitap toplamaktadır (Adlı, 2019).



Ömer Koç'un klasik koleksiyonlarına¹⁷ danışmanlık yapmaktadır¹⁸ (Bay, 2010, s. 55). Bu süreçte Block, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na eser dâhil ederken belirli bir miktara kadar kendisi karar verme yetkisine sahip olmuştur (R. Block ile kişisel görüşme, 28 Aralık 2018; E. Baykal ile kişisel görüşme, 19 Nisan 2019). Melih Fereli, Block'un bu yetkisi hakkında, "Block, koleksiyonun oluşturulmasında belli bir değer altındaki eserleri komisyona konuyu getirmeden, ben ve Erdal Bey ile yazışarak alabiliyordu. Ama belli bir değer üzerinde olan eserlerin alımına komisyon tarafından beraber karar verilmekteydi." açıklamasını yapmıştır (Bay, 2010, s. 55).

Koleksiyonun Başlangıcı ve İlk Alımlar

Vehbi Koç Vakfı'nın Çağdaş Sanat Koleksiyonu oluşturma süreci, 2007 yılında gerçekleşen 52. Venedik Bienali'nde, René Block tarafından yönetilen "Refah – Elveda" (Welfare – Farewell) başlıklı İskandinav Ülkeleri Pavyonu'ndan [Pavillon Nordische Länder] satın alınan işlerle başlamıştır. Koleksiyona ilk alınan eser, Maaria Wirkkala'nın bir yerleştirmesidir (Bay, 2010, s. 54).

VKV, koleksiyon oluşturma sürecinin başlangıcında, René Block Koleksiyonu'nun¹⁹ bir bölümünü satın almıştır. Araştırmamız sürecinde farklı zamanlarda gerçekleştirmiş olduğumuz görüşmeler sırasında, hem René Block'un kendisi hem de VKV yetkilileri bu alım-satım işleminin detaylarını paylaşmaktan kaçınmıştır. VKV yetkilileri koleksiyondaki sanatçıların/eserlerin tam listesi, eser alımı ya da diğer projelere ayrılan bütçe detayları vb. pek çok bilgiyi kamuoyuyla paylaşmaktan kaçınmıştır (İ. Baliç ile kişisel görüşme, 20 Ekim 2017; E. Baykal ile kişisel görüşme, 19 Nisan 2019). Benzer şekilde René Block da bu konuda net bir bilgi vermek istememiştir. Block kendisiyle gerçekleştirdiğimiz kişisel görüşmede, "Sizin koleksiyonunuz VKV Koleksiyonu'nun çekirdeğini mi oluşturuyor?" şeklindeki sorumuza kısaca şu cevabı vermiştir:

Çekirdeğini değil ama tarihsel kısmını, belki tarihsel pozisyonunu. Bunun yanı sıra benim koleksiyonumdan bir bölüm İstanbul'a alıp götürülmedi ama oluşturulmuş olan tarihsel süreç ondan devralındı. Koleksiyon tarihsel olarak 60'lı yıllardan başlıyor ama gerçek anlamda çağdaş sanat üzerine odaklanıyor, Türk ve uluslararası anlamda. (R. Block ile kişisel görüşme, 28 Kasım 2016)

Araştırmamız kapsamında gerçekleştirdiğimiz kişisel görüşmeler sırasında, birçok sanatçı ve küratör, Ömer Koç ya da VKV tarafından René Block Koleksiyonu'nun bir bölümünün satın

¹⁷ Ömer Koç, VKV Koleksiyonu'ndan bağımsız olarak kendi özel ilgileri doğrultusunda; eski kitaplar, İznik çinileri, fotoğraflar, gravürler gibi klasik eserlerden oluşan kişisel koleksiyonlara sahiptir. Ayrıca Ömer Koç, VKV Koleksiyonu'ndan önceki süreçten başlayarak otoportreler, heykeller gibi çağdaş sanat eserleri de biriktirmektedir (Haydaroglu, 2007; Milner, 8 Mart 2013; Akman ve Tüzün, 2018). Ömer Koç Fotoğraf Koleksiyonu hakkında Bahattin Öztuncay tarafından kaleme alınmış ayrıntılı bir makale için bkz. (Öztuncay, 2007, s. 182-195). Ömer Koç Koleksiyonu'nda yer alan Oryantalist desen, sulu boya ve resimler hakkında yazılmış kapsamlı bir makale için bkz. (Ertuğ, 2007, s. 166-181).

VKV bünyesinde bulunan ANAMED Galerisi'nde ve Sadberk Hanım Müzesi'nde Ömer M. Koç Koleksiyonu'nda yer alan klasik eserlerden oluşturulan süreli sergiler yapılmaktadır. Her sergiye bir de yayın eşlik etmektedir. Ömer Koç'un kişisel koleksiyonunda yer alan çağdaş sanat eserleri, izleyiciye ilk kez 15. İstanbul Bienali ile eş zamanlı olarak Koç Topluluğu'na ait Üsküdar'daki Abdülmecid Efendi Köşkü'nde, Ömer M. Koç Koleksiyonu Yöneticisi Károly Aliotti ve Melih Fereli küratörlüğünde gerçekleşen "Kapı Çalana Açılır" başlıklı sergiyle sunulmuştur. Bu sergide Leonce Raphael Agbodjelou, Francesco Albano, Semiha Berksoy, Paul Carey, Taner Ceylan, Elmgreen & Dragset, Leyla Gediz, Alejandro Metallo Gibert, Gimhongsok, Carsten Höller, Ryota Kikuchi, Steven Klein, Burhan Kum, Harland Miller, Ron Mueck, Patricia Piccinini, Jon Rafman, Ekin Saçlıoğlu, Anıl Saldıran, Franz Xaver Seegen, Yaşam Şaşmaz, The Connor Brothers, Daphne Wright ve ismi bilinmeyen sanatçı olmak üzere 24 sanatçının 30 eseri yer almıştır (Aytulu, 28 Şubat 2016; Miraç, 28 Şubat 2016; Şüyyün, 2 Ekim 2017; Anonim, 21 Ekim 2017; Aköz, 4 Kasım 2017). Sergide, içine çıplak heykel yerleştirilen şöminenin mihrap sanılarak saldırıya uğraması, kamuoyunda büyük tartışma yaratmıştır. Bu saldırı, Kapı Çalana Açılır sergisini bir anda gündeme taşımış, serginin girişinde uzun kuyruklar oluşmuştur. Süresi uzatılan sergiyi toplamda 15.000'den fazla kişi gezmiştir (Aköz, 4 Kasım 2017; Poyraz, 2018).

¹⁸ René Block, esas olarak VKV için danışmanlık yaptığını; ama elbette süreç içerisinde Ömer Koç'a da birkaç eser takdim ettiğini ifade etmiştir (R. Block ile yazılı söyleşi, 20 Haziran 2019).

¹⁹ René Block Koleksiyonu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 275-298. Ayrıca Block Koleksiyonu'nun genel yapısı ve koleksiyonda yer alan Türkiyeli sanatçılar ve eserleri hakkında ayrıntılı bir inceleme için bkz. (Özdoğan Türkyılmaz, 2021).

alındığını bildiklerini ifade etmiştir (B. Madra ile kişisel görüşme, 21 Şubat 2017; H. Altındere ile kişisel görüşme, 24 Ekim 2017; H. Tenger ile kişisel görüşme, 20 Nisan 2019).

Koleksiyonun oluşum sürecinde, bu konu hakkında herhangi bir açıklama yapılmaması ve bilgi verilmemesi kamuoyunda rahatsızlık yaratmıştır. Süreli yayın taramalarımız sırasında karşılaştığımız bir haber pek çok kişinin kafasını meşgul eden soruları gündeme taşımıştır:

Rene Block'un Türkiyeli güncel sanatçılardan oluşan sanat koleksiyonunu Ömer Koç'a nasıl sattığıydı... Lakin Ömer Koç ve çevresi, Block'tan bu koleksiyonu kaç paraya satın aldığına dair ser verip sır vermiyor... Rene Block, 4. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yaptığı 1995 yılından itibaren kimsenin aklına gelmeyen bir şey yaptı. Güncel sanatçıların işlerini topladı. Gülsün Karamustafa, Bülent Şangar, Halil Altındere, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur gibi sanatçıların işlerinden oluşan koleksiyonun Ömer Koç tarafından 4 milyon dolara alındığı söylentiler arasında... Bu haber akıllara küratör olan Rene Block'un, koleksiyonunu bir galerici gibi satmasıyla, bugüne kadar yaptığı sergilerin ilgili seçimiyle ilgili bir soru işareti sokuyor. 'Block birtakım yayınlar ve sergiler yaparak bir anlamda koleksiyonundaki sanatçıların pazarını mı oluşturmuş oldu?' diye art niyetli bir soru sormak mümkün... Block, bir grup yerli sanatçıya inandığı için mi, yoksa onlara kurumsal koşulları yaratarak mı kendi koleksiyonunu meşrulaştırdı? (Anonim, 24 Şubat 2008)

Koleksiyonun Genel Yapısı ve Genişleme Süreci

VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nda resim, heykel, fotoğraf, video ve film, yerleştirme, yeni medya, ses, ışık ve performans gibi çeşitli mecralarda üretilmiş eserler yer almaktadır (Vehbi Koç Vakfı VKV, 2013a). Çağdaş sanatın gelişim hikâyesini anlatmaya odaklanan bu koleksiyonla Türkiye ve geniş anlamda komşu coğrafyadaki sanat üretiminin, uluslararası bir diyalog içinde ele alınması amaçlanmaktadır (VKV, 2013a). VKV, koleksiyonun farklılığı ile referans oluşturması, özellikle kavramsal sanatla uğraşan Türkiye'den ve komşu coğrafyadaki ülkelerden sanatçıların işleriyle genişletilmesine önem vermektedir. Fereli koleksiyonla bir diyalog içerisinde olmasına özen göstererek, sanatsal armoniye dikkat ederek eserler aldıklarını; alımlarının daha çok genç ve yükselmekte olan sanatçılara odaklı olduğunu belirtmiştir (Bay, 2010, s. 55). Fereli'nin (2015) belirttiğine göre, koleksiyonda işleri bulunan sanatçıların %50'si Türkiye ve geniş bir komşu coğrafyadaki ülkelere, %25'i Avrupa ve Batılı ülkelere, %25'i ise dünyanın kalan bölgelerinden seçilmiştir (s. 110). VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu bu yönüyle 1960'lardan bu yana Türkiye'deki çağdaş sanat üretiminde kullanılan sanatsal dilin ve izlenen ana hatların dünyadaki sanat üretimiyle paralelliklerine dikkat çekmektedir (Yıldırım, 2014, s. 18).

Fereli 2014 yılında, Mine Haydaroğlu ile gerçekleştirdiği bir söyleşide koleksiyondaki üretimler üzerinden yaptığı açıklamaya göre, VKV Koleksiyonu içerdiği eserler bakımından yaklaşık %45 oranında Türkiye'deki çağdaş sanat üretimine odaklanmaktadır. Koleksiyonun %35'lik odağı Türkiye'ye komşu geniş bir coğrafyayı, Balkanlardan Doğu Akdeniz'e, Karadeniz Havzası'nı ve Kafkasları kapsayan bir biçimde Pakistan'a kadar olan Yakınoğu'yu içine almakta; geri kalan %25 de [geriye %20'lik bir oran kalmıştır]²⁰ dünyanın diğer bölgelerinden

²⁰ Fereli'nin 2014 tarihli bu röportajında verdiği oranlardaki %5'lik fazla oranın hangi gruba ait olduğunu tespit etmek mümkün değildir. Ancak Yasemin Bay ile gerçekleştirdiği bir başka söyleşide verdiği oranlar ile karşılaştırma yapmak mümkündür. Fereli, 2010 yılında gerçekleşen bu söyleşide, VKV Koleksiyonu'nun %40'ı Türkiye odaklı üretimler; %35'i Türkiye'ye komşu coğrafya, Balkanlardan Doğu Akdeniz'e, Kuzey Afrika'nın bir bölümünden, Karadeniz'in tüm çeperine, Hazar Denizi'ne kadar uzanan ve İran'ı kapsayan geniş bir coğrafya içerisindeki üretimler; geri kalan %25'in ise, dünyanın diğer ülkelerini kapsadığı bilgisini vermiştir (Bay, 2010, s. 54). Ancak iki söyleşi arasında 4 yıllık bir zaman farkı olduğu göz önüne alınınca, koleksiyona yeni dâhil olan eserler nedeniyle yüzdelik oranlardaki bölgelere göre dağılımının değişmiş olma ihtimali yüksektir.



oluşmaktadır²¹ (Haydaroglu, 2014, s. 40). Fereli tarafından koleksiyondaki sanatçılar ve eserler hakkında verilen bu oranlar karşılaştırıldığı zaman, genellikle bir sanatçıdan tek bir iş almak yerine birden çok iş alındığı yorumunu yapmak mümkün gözükmektedir.

Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na 2009 yılına kadar, René Block ve Melih Fereli'nin seçimleriyle yapıt satın alınırken, bu tarihten sonra eser edinme komitesine Emre Baykal da dâhil olmuştur (Fereli, 2015, s. 110). René Block ile gerçekleştirilen kişisel görüşmede, projenin genişlemesi ve müze fikrinin yaklaşması sonucunda koleksiyon oluşturma ekibine Selen Ansen'in de dâhil edildiği ve komisyonun dört kişilik bir ekip hâlinde çalışmalarını sürdürdüğü, özellikle büyük eserler koleksiyona dâhil edileceği zaman, komisyon üyelerinin gerekli değerlendirmeler sonucunda, anlaşarak birlikte karar verdikleri öğrenilmiştir (R. Block ile kişisel görüşme, 28 Kasım 2016).

2007-2010 yılları arasında, Vehbi Koç Vakfı'nın desteğiyle Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde gerçekleşen *İstiklâl Serüveni* başlıklı sergi dizisi kapsamında yeni üretilen eserlerden bir bölümü de VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na dâhil edilmiştir (E. Baykal ile kişisel görüşme, 19 Nisan 2019; Altunok, 17 Eylül 2019). 2018 sonu itibarıyla VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndaki sanatçı sayısı 350'yi aşmış durumdadır (Akman ve Tüzün, 2018). 2021 itibarıyla koleksiyonda yaklaşık 400 sanatçının 1300 civarında eser bulunmaktadır (Arter, t.y.). Arter Sergiler Direktörü Emre Baykal, Eylül 2019'da İstanbul Dolapdere'de bulunan Arter'in yeni müze binasının²² açılışının ardından koleksiyonun tümüne online erişim imkânı sağlanarak kamuya paylaşılacağını belirtmesine (E. Baykal ile kişisel görüşme, 19 Nisan 2019) rağmen şimdiye kadar eserlerin tam listesi kamuya paylaşılmamıştır. Baykal ile gerçekleştirdiğimiz son yazışmada (20 Ekim 2020), bu sürece dair çalışmaların hâlen sürmekte olduğu öğrenilmiştir (Özdoğan Türkyılmaz 2021, s. 542).

Öte yandan René Block Koleksiyonu'ndan VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na bağış yoluyla geçen eserler de söz konusudur. VKV bağış yoluyla geçen bu eserlerin bir listesini henüz kamuya paylaşmamış olup Baykal'ın verdiği bilgiye göre, ilerleyen süreçte müzenin web sitesinde bağış bilgilerine yer verilecektir (E. Baykal ile kişisel yazışma, 20 Ekim 2020). Şu aşamada, Arter'de gerçekleşen koleksiyon sergileri aracılığıyla bağışlanan bu eserleri takip etmek mümkün gözükmektedir. Block Koleksiyonu'ndan bağış yoluyla geçen eserler, bu sergilerin kataloglarında, sergi rehberleri ve broşürlerinde belirtilmektedir. Sergilerde yer alan bu eserlerin çoğunluğu Fluxus akımıyla bağlantılı sanatçılara ait olup²³ şimdiye kadar Block Koleksiyonu'ndan Türkiye'den bir sanatçının işinin Arter Koleksiyonu'na bağış yoluyla geçtiğine dair bir açıklamaya rastlanmamıştır. Baykal ile gerçekleştirdiğimiz son yazışmada, Block Koleksiyonu'ndan Türkiye'den sanatçıların eserlerine ilişkin bir bağış yapılmadığı öğrenilmiştir (E. Baykal ile kişisel yazışma, 20 Ekim 2020; Özdoğan Türkyılmaz, 2021, s. 542-543).

Özel sektör tarafından başlatılan ve gittikçe büyüyen bu koleksiyonun Türkiye sanat ortamı üzerinde yarattığı etkileri hakkında "Şimdiden bu koleksiyonun Türkiye'deki diğer özel kolek-

²¹ Vehbi Koç Vakfı Genel Müdürü Erdal Yıldırım tarafından İskelez sergisinin katalogu için kaleme alınan yazıya göre, 2013 sonu itibarıyla 1200 esere yaklaşan VKV Koleksiyonu'nun iki ana odağı vardır: Eserlerin %45'i Türkiye'den çağdaş sanatçıların işlerinden oluşmakta, %30'u ise Türkiye'ye komşu coğrafyaların sanatına odaklanmakta; geri kalan bölümü de daha geniş bir coğrafyanın sanatçılarına ayrılmış durumdadır (Yıldırım, 2014, s. 17-18). Yıldırım'ın 2014 tarihli bu yazısında verdiği oranlar ile Fereli'nin 2014 tarihli röportajında verdiği oranlar karşılaştırıldığı zaman, Fereli'nin açıklamasında ortaya çıkan %5'lik fazlalık dilimin Türkiye'ye komşu coğrafyalar grubuna ait olması muhtemel gözükmektedir.

²² İnşaatına 2015 yılında başlanan Arter'in yeni binasında sergi alanlarının yanı sıra performans salonları, öğrenme ve etkinlik alanları, kütüphane, konservasyon laboratuvarı, sanat yayınlarına odaklanan bir kitabevi ve yeme/içme alanları bulunmaktadır. Mimari tasarımı Londra merkezli Grimshaw Architects tarafından yapılan bina, toplam 18.000 metrekare kapalı alana sahiptir (ARTER, t.y.-a).

²³ Block Koleksiyonu'ndan VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na eserleri bağışlanan, pek çoğu Fluxus akımıyla ilintili sanatçılardan bazıları şunlardır: Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Nam June Paik, George Brecht, Allan Kaprow, Milan Knížák, Wolf Vostell, Henning Christiansen, Gerhard Rühm, Claus Böhmler, Alison Knowles, Stanley Brouwn, Dick Higgins, Giuseppe Chiari, Ludwig Gosewitz, Endre Tót, Geoffrey Hendricks (E. Baykal ile kişisel yazışma, 5-7 Ekim 2020).

siyonlar üzerinde olumlu bir etki yarattığını söyleyebiliriz. Çağdaş sanat anlamında Türkiye’de henüz kamusal bir koleksiyon mevcut değil. Özel müzeler ve kişisel koleksiyonlar aslında kamu-nun görevlerini yerine getirmiş oluyorlar.” yorumlarını yapan René Block (Eichhorn, 2014, s. 78), Vehbi Koç Vakfı’nın da kültürel bir aktör olarak konumunu, koleksiyonuyla belirlediğine dikkat çekmektedir (Glaser, 2010, s. 27).

Ebru Nalân Sülün (2019, s. 238), VKV’nin koleksiyon politikası ve kapsamını, René Block’un “akışkan müze” kavramıyla açıklamıştır: “Sahip olduğu biçimleri devamlı değiştiren, bazılarını kaybedip bazılarını kazanan, ancak asla bir nihayete ermeyen türden bir müze”. Sülün’ün dikkat çektiği “akışkanlık” koleksiyonun 1960’lı yıllara dayanan tarihsel süreci ve önemli bir bölümünü oluşturan Fluxus sanatçıların işleriyle açıklanabilir.

Koleksiyonun Kamuya Açılması: *Starter - VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan İşler Sergisi*



Görsel 1: ARTER - sanat için alan dış görünüm, VKV Arşivi, Fot. Serkan Taycan.

VKV’nin çağdaş sanata odaklanma stratejisinin sürdürülebilirlik açısından en büyük projesi olarak 2010 yılında İstanbul’da ARTER - sanat için alan²⁴ açılmıştır. ARTER, gerçekleştireceği sergi ve etkinliklerle VKV’nin ileride kurmayı hedeflediği müze kompleksi için bir hazırlık, araştırma ve laboratuvar ortamı sağlamak için faaliyetlerine başlamıştır²⁵ (Koç, 2010, s. 6; Anonim, 2010, s. 51).

İstiklâl Caddesi üzerinde Meymaret/Meymenet Han²⁶ (Görsel 1) olarak bilinen tarihi binada bulunan ARTER, tıpkı adı gibi çağdaş sanat için bir “atardamar” olmayı, daha çok yeni üretimlerle oluşturulan sergilerin yanı sıra seminer, panel, atölye çalışması, sanatçı konuşması gibi etkinliklerle çağdaş sanatın görünürlüğünü arttırmayı amaçlamıştır (Bay, 2010, s. 53). ARTER, kendini bir müze olarak kurgulamak yerine; yeni üretimlere destek vermek, üretilen eserleri sergilemek, sanatçılara ve yapıtlara görünürlük kazandıracak yeni bir platform oluşturmak, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu’nun genişletilmesine katkıda bulunurken koleksiyonda var olan yapıtları dönemsel ve tematik sergiler yoluyla sanatseverlere sunmak ana hedefleri doğrultusunda bir program belirlemiştir (Anonim, 2010, s. 51).

²⁴ Açılışından 2018 yılına kadar olan süreçte, hem kuruma ait kataloglar ve diğer yayınlarda hem de süreli yayınlarda kurumun adı çoğunlukla “ARTER” şeklinde büyük harfle yazılmış ve tam adı “ARTER - sanat için alan” olarak kullanılmıştır. 2019 yılında, Dolapdere’deki yeni binasına taşınan, yenilenen organizasyon yapısı ve logosuyla “Arter” adını alan kurum, Vehbi Koç Vakfı’na bağlı bir iktisadi işletme olarak tüzel kişilik kazanmıştır (Arter, 2019). Çalışmamızda, İstiklâl Caddesi’nde yer alan mekânın 2019’dan önceki faaliyetlerinden bahsederken ARTER - sanat için alan veya ARTER kullanımını, Dolapdere’deki yeni binasından bahsederken ise Arter kullanımını tercih ettik.

²⁵ ARTER - sanat için alan’ın yürütme kurulunda, ARTER Yürütme Kurulu Başkanı ve Koç Holding Yönetim Kurulu Başkanı Ömer M. Koç, VKV Genel Müdürü Erdal Yıldırım, ARTER Kurucu Direktörü ve VKV Kültür-Sanat Danışmanı Melih Fereli, ARTER Genel Koordinatörü Bahattin Öztuncay ile Sergiler Direktörü ve Başküratör Emre Baykal yer almıştır (ARTER, t.y.-b).

²⁶ Binadan ilk olarak 1905 tarihli Charles E. Goad haritasında “Friedmann Apartmanı” ismiyle, daha sonra 1932 tarihli J. Pervititch haritasında “Meymaret Han” ismiyle bahsedilir. Bu ikinci isim, binanın mimarının büyük olasılıkla Petraki Meymaridis Efendi olabileceğine işaret eder. Suat Nirven’in 1950 tarihli haritasında belirtildiği üzere yapının ismi, Cumhuriyet döneminde “Meymenet Han” olarak değişir (Meşher, 2021). 1910’larda, dönemin 6. Belediye Dairesi (Beyoğlu) mimarı Petraki Meymaridis Efendi tarafından inşa edildiği tahmin edilen bina, Yüksek Mimar Fahrettin Ayanlar başkanlığında restore edilerek güçlendirilmiştir. Binada 864 metrekairelik, 4 kata yayılan sergileme alanı bulunmaktadır (Bay, 2010, s. 55; Anonim, 2010, s. 52).



Görsel 2: Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler sergisinin açılışı Nefas Art Magazine, Fot. Dirk Schwarze (sol görsel); VKV Arşivi (sağ görsel).

ARTER - sanat için alan'ın açılışı, René Block'un küratörlüğünde gerçekleşen "Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler" sergisi ile yapılmıştır²⁷ (Görsel 2-4). *Starter* sergisiyle koleksiyonun içeriğinden ipuçları taşıyan "tadımlık" bir seçki kamuoyuna ilk kez sunulmuştur (Altunok, 2019, s. 7).

René Block tarafından *Starter* sergisi için hem Block'un önceki yıllarda organize ettiği sergilerde pek çok kez yer almış hem de Block Koleksiyonu'nda da işleri bulunan Joseph Beuys, Sigmar Polke, Nam June Paik, KP Brehmer, Robert Filliou, K.H. Hödicke, John Cage, Henning Christiansen, Arthur Köpcke, Richard Hamilton, Allan Kaprow, Claus Böhmler, Ben Vautier, Wolf Vostell, Emmett Williams, Serge Spitzer, Olaf Metzler, Rebecca Horn, Barbara Bloom, Maria Eichhorn, Maaria Wirkkala, Dan Perjovschi, Šejla Kamerić, Maja Bajević vd. olmak üzere uluslararası üne sahip sanatçılar ile Türkiyeli sanatçılar Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Ebru Özseçen, Bülent Şangar, Halil Altındere, Fikret Atay, Cevdet Erek, Nilbar Güreş, Servet Koçyiğit, Ahmet Ögüt, Erkan Özgen, Cengiz Tekin, Nevin Aladağ ve Nasan Tur'un işlerinden oluşan bir seçki oluşturulmuştur.²⁸ Sergide 87 sanatçının 160'tan fazla yapıtı yer almıştır (Görsel 5-8) (Glaser, 2010, s. 27).²⁹



Görsel 3: Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler sergisinin açılışı Küratör René Block ve VKV Kültür Sanat Danışmanı Melih Fereli (sol görsel), Arter Sergiler Direktörü/Başküratör Emre Baykal, René Block, Melih Fereli (sağ görsel), VKV Arşivi, Fot. Murat Germen.

²⁷ Bu sergi, 8 Mayıs – 19 Eylül 2010 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.

²⁸ *Starter* sergisinde yer alan diğer sanatçılar: Adel Abidin, Lene Adler Petersen, Lauri Astala, Ay-O, George Brecht, Elina Brotherus, Stanley Brouwn, Sophie Calle, Mircea Cantor, Olga Chernysheva, Giuseppe Chiari, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, John Coplans, Braco Dimitrijević, Harun Farocki, Terry Fox, Dan Graham, Asta Gröting, Kristján Gudmundsson, Al Hansen, Dick Higgins, Joe Jones, Ilya & Emilia Kabakov, Aino Kannisto, Diána Keller, William Kentridge, Alison Knowles, Julius Koller, Jarosław Kozłowski, Konrad Lueg, George Maciunas, Walter Marchetti, Mandana Moghaddam, Zoran Naskovski, Navid Nuur, Miklos Onucsan, Goran Petercol, Sophia Pompéry, Diter Rot, Annette Ruenzler, Reiner Ruthenbeck, Michael Sailstorfer, Karin Sander, Carles Santos, Stuart Sherman, Superflex ve Endre Tóttur.

²⁹ Serginin açıldığı dönemde, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nda 100'den fazla sanatçının 400'e yakın eseri bulunmaktadır (Bay, 2010, s. 54).



Görsel 4: Küratör René Block ve ARTER - sanat için alan'ın açılışında yer alan sanatçılar Mandana Moghaddam, Nasan Tur, Olaf Metzler, Ahmet Ögüt, René Block, Navid Nuur, Sophia Pompéry, Fikret Atay, Nevin Aladağ, Servet Koçyiğit, Halil Altındere, Erkan Özgen, Claus Böhmler (soldan sağa), Nafas Art Magazine, Fot. Dirk Schwarze.

Starter sergisi, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun kamuyla ilk paylaşımı olması açısından önemlidir. Sergide sunulan seçki, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu hakkında önemli ipuçları vermiştir. Ancak Emre Baykal'a göre, biraz da mekânın verileriyle hareket etme zorunluluğu doğmuş, bu nedenle koleksiyonda yer alan bazı çok büyük ölçekli işler sergiye dâhil edilememiştir. René Block, izleyiciye hem bütün koleksiyon hakkında gerçek bir fikir verebilecek, hem de binayla gerekli diyalogu kurabilecek işler seçmeye çalışmıştır. Emre Baykal'a göre, farklı sanatçıları ve dönemleri bir araya getiren *Starter sergisi*, tek başına sanat tarihsel bir sergi olmayıp VKV Koleksiyonu'nun sanat tarihsel referans bölümlerine atıfta bulunmuştur (Bay, 2010, s. 54).

Block'un *Starter sergisinde* ortaya koyduğu seçkiye bakıldığı zaman, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu ve Block Koleksiyonu arasında hem sanatçılar hem de özellikle edisyon olarak üretilen eserler yönünden benzerlikler olduğu görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında, VKV tarafından Block Koleksiyonu'nun bir bölümünün satın alınmış olması ve Block'un başlangıç aşamasından bu yana VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na danışmanlık yapıyor olması gibi nedenlerin etkili olduğu söylenebilir.



Görsel 5: Starter sergisi yerleştirme görüntüsü giriş kat Michael Sailstorfer, T 72, 2007, Arter'in izniyle, Fot. Murat Germen.

Görsel 6: Starter sergisi yerleştirme görüntüsü 1. kat Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz (Ramiz Gökçe'den sonra), 2001 (sol), Bülent Şangar, Suret, 2003-2004 (sağ), Kaynak: Arter'in izniyle, Fot. Murat Germen.



Görsel 7: Starter sergisi yerleştirme görüntüsü 2. kat Georges Maciunas, Flux Pinpon, 1976 (sağ ön plan), John Cage, Mozart Mix, 1991 (sol ön plan), Joe Jones, Otomatik Piyano, 1977 (sol arka plan), Arter'in izniyle, Fot. Murat Germen.

Görsel 8: Starter sergisi yerleştirme görüntüsü 3. kat Sigmar Polke, İsimsiz, 1966 (sağ ön plan duvarda), Bir Patatesin Diğer Bir Patatesin Etrafında Dönmesini Sağlayan Alet, 1969 (sağ ön plan yerde), Allan Kaprow, Yard, 1990 (sağ arka plan), Superflex, Copyright (Tek Sandalye, Beyaz Versiyon ve Kahverengi Versiyon), 2006 (ortada), Servet Koçyiğit, Everything, 2009 (sol arka plan), Arter'in izniyle, Fot. Murat Germen.

Starter'ın ardında ARTER - sanat için alan'da, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan eserlerin sunulduğu başka sergiye yer verilmemiştir. ARTER'in pozisyonu hakkında Melih Fereli şu yorumları yapmıştır:

Arter'i bir koleksiyon sergisiyle açtık, çünkü bir öykü anlatmak istiyorduk. Burası bir ara durak, koleksiyon süreç içerisinde ürettiğimiz sergilerle, yeni çalışmalarla genişleyecek. Arter'i, sanatçıların özgüvenlerin desteklenmesi, aidiyet duygusuyla yeni üretimlere girişecek şekilde cesaretlendirilmeleri, onlara kaynak ve alan sağlayan bir çekim merkezi, tohumlama alanı olarak kurguladık. (aktaran Altunok, 2019, s. 9)

ARTER'de 2010-2018 arasında Türkiye'den ve dünyadan sanatçıların solo sergileri ile uluslararası kurumlarla ortak yapımlara ve yeni üretimlere odaklanan 35 sergi gerçekleşmiştir.³⁰ Ayrıca sergilere performanslar, atölye çalışmaları, sanatçılar ya da farklı alanlardan uzmanlar tarafından gerçekleştirilen konuşmalar eşlik etmiştir. Bu dönemde gerçekleştirilen sergiler kapsamında 183 eserin üretimine destek sağlanmış, her sergi için hem içerik hem de tasarım anlamında özel olarak hazırlanan kataloglar yayımlanmıştır (Akman ve Tüzün, 2018). Sergiler kapsamında üretime destek sağlanan 183 eserin bir kısmı Arter Koleksiyonu'na dâhil edilmiştir (Altunok, 2019, s. 9). Koleksiyonun genişleme sürecinde yeni üretimlerin desteklenmesi hakkında Melih Fereli, "Yeni eserlerin üretilmesine katkı sunmak ve koleksiyonu bu üretimlerden yapılan seçkiyle geliştirmeye devam etmek, Arter'in misyonunun da çekirdeğini oluşturdu ve oluşturmaya devam edecek." yorumlarını yapmaktadır (aktaran Altunok, 17 Eylül 2019).

"Arter", Eylül 2019'da Dolapdere'de açılışı yapılan VKV Çağdaş Sanat Müzesi'ne ad olarak belirlenmiş olup 2019 yılı başı itibarıyla İstiklâl Caddesi üzerinde bulunan binasındaki faaliyetlerine ara vermiştir (ARTER, t.y.-a). Meymenet Han, geçirdiği tadilatın ardından "Meşher"³¹ adıyla Eylül 2019 itibarıyla Vehbi Koç Vakfı'na bağlı yeni bir sergi alanı olarak hizmet vermeye başlamıştır (Meşher, 2021).

³⁰ ARTER'in 2010 yılındaki açılışından 2019 Dolapdere dönemine dek sürdürdüğü kurumsal yapıyı, sergiler tarihi üzerinden analiz eden bir çalışma için bkz. (Sülün, 2020).

³¹ Osmanlı Türkçesinde "sergi mekânı" anlamına gelir.

Koleksiyonun Müzeye Dönüşümü: Arter

Dolapdere'deki yeni binasına³² (Görsel 9) taşınan, yenilenen organizasyon yapısı ve logosuyla³³ “sanat için alan” kullanımını da geride bırakarak yalnızca Arter adını alan kurum, Vehbi Koç Vakfı'na bağlı bir iktisadi işletme olarak tüzel kişilik kazanmıştır³⁴ (Arter, 2019). Vehbi Koç Vakfı'nın 50. kuruluş yıl dönümünü kutladığı 2019 yılının Eylül ayında Dolapdere'deki yeni Arter binasının açılışı yapılarak, VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan ve koleksiyon dışından sergilerin yanı sıra farklı sanat disiplinlerinden gösteri ve etkinliklerle faaliyetlerine başlamıştır (ARTER, t.y.-a).



Görsel 9: Arter, Dolapdere, VKV Arşivi, Fot. Flufoto – Banış Aras, Elif Çakırlar.

müzesi, Vehbi Koç Vakfı'nın kültür sanat alanındaki çalışmalarını yeniden değerlendirme ve güncelleme amacıyla hazırladığı uzun soluklu yol haritasındaki varış noktasıdır. 2005 yılında başlatılan stratejik planın nihai hedefi bir çağdaş sanat müzesi açılmasıydı, süreç içerisinde bu “müze” tanımı çok disiplinli ve katmanlı bir “sanat merkezi”ne evrilmiştir (Altunok, 2019, s. 7-9). Yeni müze binasının açılışıyla birlikte Arter'in programı sergilerin ötesinde sahne sanatları, müzik ve film gibi farklı disiplinlerden etkinlikler ve farklı yaş grupları için özel tasarlanmış atölyeler, müze içinde ve sanal ortamda gerçekleşen küratörlü/rehberli turlar aracılığıyla ziyaretçilerin sanatla bağ kurmalarını destekleyen çeşitli öğrenme olanaklarını da içerecek şekilde genişletilmiştir. Ayrıca tüm ziyaretçilerin yaratıcı sürecin parçası olabileceği bir ortamı mümkün kılma fikrinden hareketle esnek bir biçimde düzenlenebilen bir öğrenme atölyesi, perküsyon odası, sanatsal prodüksiyona katılmak isteyen kullanıcılar için uygulamalı bir üretim stüdyosu ve dijital bir laboratuvar alanı bulunmaktadır (Altunok, 17 Eylül 2019).

Sonuç

VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nda resim, heykel, fotoğraf, video ve film, yerleştirme, yeni medya, ses, ışık ve performans gibi çeşitli mecralarda üretilmiş eserler yer almaktadır. 2019 yılının Eylül ayında, İstanbul Dolapdere'deki yeni müze binası Arter'in açılışı yapılarak değişen koleksiyon sergileriyle koleksiyon kamuoyuna sunulmaya başlanmıştır. VKV'nin çağdaş sanat alanına yönelmesi ve bir çağdaş sanat koleksiyonu oluşturmaya başlamasında, 2005 yılında vakfın Kültür-Sanat Danışmanlığı'na atanan Melih Fereli önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca VKV, 2007 yılından beri koleksiyonun genişletilmesi ve biçimlendirilmesinde Alman galerici, sanat

³² Ömer Koç'un 2013 yılında, *Financial Times* dergisine verdiği bilgiye göre, bu müze projesinin 50 milyon avroya mal olması öngörülmüştür (Milner, 8 Mart 2013; Kimsesizcan, 29 Mart 2013).

³³ Vehbi Koç Vakfı, bünyesindeki tüm kuruluşların logolarının yenilenmesi için New York'taki Chermayeff & Geismar & Haviv tasarım ofisi ile çalışmıştır. 1984'te Koç Holding'in logosunu da tasarlamış olan bu ajans, vakfın üç ana faaliyet alanı olan Kültür, Eğitim ve Sağlık için birbirleriyle ilişkili üç farklı sembol üretmiş olup 2019 itibarıyla bu yeni kurum kimliği sistemi kapsamında Arter de yeni logosunu kullanmaya başlamıştır (Arter, 2019).

³⁴ Bu yeni dönemde, Arter'in yönetim kuruluna, Koç Holding Yönetim Kurulu Başkanı Ömer M. Koç başkanlık etmektedir. Yönetim kurulunun diğer üyeleri ise, İktisatçı ve koleksiyoner Saruhan Doğan, Arter'in Kurucu Direktörü ve VKV Kültür-Sanat Danışmanı Melih Fereli, Arter'in eski Genel Koordinatörü ve küratör Bahattin Öztuncay, iş insanı ve koleksiyoner Ayşe Umur ile VKV Genel Müdürü Erdal Yıldırım'dan oluşmaktadır (Arter, 2019).

yayıncısı, sanat koleksiyoncusu, sergi yapımcısı ve küratör René Block ile iş birliği yapmaktadır. Kendi koleksiyonundan bir kısmını VKV'ye satması, koleksiyona eser satın alma noktasında önemli yetkilere sahip olması ve yaptığı bağışlarla René Block da Arter Koleksiyonu'nun oluşum ve genişleme sürecinde çok önemli bir aktör konumundadır.

Öte yandan Vehbi Koç Vakfı'nın desteği, Edition Block iş birliğiyle 2008-2013 yılları arasında Berlin'de faaliyet gösteren TANAS - Çağdaş Türk Sanatı İçin Proje Alanı'nın sanatsal ve idari anlamdaki sorumluluğu da René Block tarafından yürütülmüştür. TANAS'ta eser satışı yapılmasına rağmen takip edebildiğimiz kadarıyla TANAS'taki sergilerde yer alan eserlerden bazıları, René Block Koleksiyonu'na veya VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu'na dâhil edilmiştir. Açıkçası çoğunluğu yeni üretim eserlerle gerçekleşen sergilerden, René Block'un da danışman olarak yer aldığı eser satın alma komisyonu tarafından vakfın kendi çağdaş sanat koleksiyonuna eser satın alınması sanat piyasası açısından eleştirilmesi gereken bir noktadır. TANAS'ın izlediği program ve sergiler sonucunda pek çok sanatçının küresel sanat piyasasındaki görünürlükleri/tanımlılıkları artmış ve doğal olarak eserlerinin değeri de yükselmiştir. Benzer bir durum İstiklâl Caddesi üzerindeki ARTER binasında gerçekleşen sergilerde de görülmektedir. VKV'nin finansal olarak desteklediği her iki kurum da koleksiyonun genişleme sürecinde kilit rol oynamıştır. Aynı zamanda Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde gerçekleşen İstiklâl Serüveni başlıklı sergi dizisi kapsamında yeni üretilen eserlerden bazıları da koleksiyona dâhil edilmiştir. VKV yetkilileri, koleksiyonun genişleme sürecinde yeni üretimlerin desteklenmesi stratejisinin Arter'in misyonunun çekirdeğini oluşturduğunu belirtmektedir. Ancak VKV'nin çağdaş sanat alanında gerçekleştirdiği tüm faaliyetler ve sponsorluklar değerlendirildiğinde, sanat piyasasının yönlendirildiği ve dolaylı yoldan vakfın kendi çağdaş sanat koleksiyonunun değerini de yükselttiği gözlenmektedir. 2021 itibarıyla yaklaşık 400 sanatçıdan 1300 civarında eser içeren Arter Koleksiyonu, çağdaş sanat alanında Türkiye'de bulunan en kapsamlı uluslararası seçkilerden biri hâline gelmiştir.

Arter'in farklı disiplinlerle geçişken bir ilişki kurma yolculuğunda özellikle müzik disiplini öne çıkmaktadır. Arter'in vizyonunda müzik ve ses sanatlarına ağırlık verilmesinde, müziğe olan derin ilgisiyle tanınan Melih Fereli'nin büyük bir etkisi olduğu düşünülebilir. Başlangıcından itibaren Arter Koleksiyonu'na müzikle güçlü bağlar kuran yapıtlar dâhil edilmiştir. Koleksiyonda özellikle George Maciunas, Joseph Beuys, Nam June Paik, Henning Christiansen, John Cage vd. Fluxus sanatçılarına ait çok sayıda ses/video yerleştirmesinin yanı sıra Nevin Aladağ, Cevdet Erek, Erdem Helvacıoğlu gibi genç kuşaktan sanatçıların ses sanatıyla ilgili yeni ve deneysel işleri de yer almaktadır. Bu noktada, müziksever kimliği ile bilinen René Block'un da Arter Koleksiyonu'na danışmanlık görevini sürdürüyor olmasına dikkat çekilmelidir. Arter Koleksiyonu ile tarihsel anlamda büyük benzerlikler taşıyan Block Koleksiyonu'nda da Fluxus sanatçılarının müzikle bağlantılı işlerinin yanında çağdaş sanatçılara ait yenilikçi ve deneysel yapıtların yer aldığını da vurgulamak gerekir.

Arter'in İstiklâl Caddesi üzerindeki ilk binasında, Melih Fereli'nin öncülüğünde başlatılan "Sesli Dizi" projesi³⁵ kapsamında ses sanatlarıyla ilgili yeni yapıtlar sipariş edilmiş ve bu üretimlerle Fereli'nin küratörlüğünde sergiler gerçekleştirilmiştir. Yeni binanın açılışıyla birlikte müzik alanına verilen önem daha da artmış, binanın gelişmiş teknik altyapısı, bir sanat formu olarak sesin

35 Bugüne kadar bu dizi kapsamında Melih Fereli küratörlüğünde beş sergi gerçekleştirilmiştir. Arter'in ilk binasında, Erdem Helvacıoğlu'nun kişisel sergisi "Siyaha Özgürlük" (2012) ve "Sarkis: Cage / Ryoanji Yorumu" (2013) başlıklı diğer bir kişisel sergi ile Arter'in Dolapdere'deki binasında, Arter Koleksiyonu'ndan eserlerin yer aldığı "Dinleyen Gözler İçin" ve "Yağmur Ormanları V (varyasyon 3)" (2020-21) başlıklı eş zamanlı iki sergi sunulmuştur. "Sesli Dizi" kapsamındaki son sergi ise, kurumun Bill Fontana'ya özel sipariş ettiği "İo'nun Yeni Sesi" (2022) isimli ses/video yerleştirmesidir.

kendine daha geniş bir ifade alanı bulmasına ve Arter Koleksiyonu'nda yer alan sanat tarihinde öne çıkan yapıtların daha fazla görünürlük kazanmasına olanak sağlamaktadır. Ses sanatı odaklı sergilerin, panel, konferans ve performansların yanı sıra Sevgi Gönül Oditoryumu'nda çağdaş ve deneysel müzik örneklerinin yer aldığı "Yeni ve En Yeni Müzik Festivali" (üç edisyon: 2020, 2021, 2022) ile "49. İstanbul Müzik Festivali" (2021) kapsamında etkinlikler gerçekleşmiş, ayrıca "Dünya Sahnelerinden Genç Müzisyenler"³⁶ başlıklı bir konser dizisi sunulmuştur. Programında yer verdiği ses sanatıyla ilgili sergiler, deneysel müzik çalışmaları, performans ve konser gibi etkinliklerle Arter, Türkiye'de bu tür alanlara en çok ağırlık veren müze konumundadır. Günümüz müzecilik anlayışları doğrultusunda, dünyada buna benzer programlara sahip müzeler vardır. Örneğin Almanya'daki ZKM | Karlsruhe Sanat ve Medya Merkezi (Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe) yeni medya sanatları, dijital sanat, video sanatı, ses sanatı gibi farklı medyumlarla üretilmiş yapıtlarla gerçekleşen sergileri, sahip olduğu zengin koleksiyon ve arşivi, sunduğu etkinlik programıyla bu alandaki öncüler arasında yer almaktadır.

Çeşitli aşamalardan geçerek koleksiyondan müzeye dönüşen Arter'in farklı disiplinleri bir arada sunan kurumsal kimliği, etkinlik programındaki sürdürülebilirlik vizyonu nasıl devam edecek şimdiden kestirmek zor gözüküyor. Özlem Altunok'un (2019) da belirttiği gibi dünyadaki pek çok örneği gibi müze üzerinden kültürel, sanatsal erişim odağı yaratma ve müzeyi bir çeşit kültür merkezi gibi konumlama çabasının sonuçlarını; "açık", "kapsayıcı", "akışkan", "çok yönlü", "çok disiplinli", "dinamik", "yenilikçi" gibi sıfatlar üzerinden kurgulayan Arter'in bu iddialarını gerçekleştirme sürecini hep birlikte deneyimleyip göreceğiz (s. 10).

Kaynaklar

Adlı, A. (2019). Ramses değiliz ki tombak buhurdanla gömülelim! 29.05.2019 tarihinde <https://www.nadirkitap.com/bahattin-oztuncay-roportaji-blog25.html> adresinden edinilmiştir.

Akgün, M. (12 Kasım 2011). Metropolitan'ın hazineleri. *Radikal Hayat*, s. 39.

Akman, R. ve Tüzün, G. (2018). *Vehbi Koç Vakfı ansiklopedisi* (Arter, İstiklal Serüveni çağdaş sanat sergi dizisi, Ömer Mehmet Koç, René Block, TANAS, Türkiye'de Güncel Sanat monografi dizisi, Vehbi Koç Vakfı maddeleri). [Dijital Sürüm]. İstanbul: Ofset Yapımevi ve Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A.Ş. [Matbu].

Aköz, E. (4 Kasım 2017). Ömer Koç'un koleksiyonu. *Sabah*. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/cumartesi/akoz/2017/11/04/omer-kocun-koleksiyonu>

Altındere, H. (24 Ekim 2017). Halil Altındere ile Pilot Galeri'de gerçekleştirilen kişisel görüşme, İstanbul.

Altunok, Ö. (2019). Çağdaş sanat odağında 14 yıllık bir çalışma. *Art Unlimited (Arter özel sayısı)*, ss. 6-10.

Altunok, Ö. (17 Eylül 2019). Arter: bir buluşma ve beraber keşfetme alanı. *Art Unlimited*, 53, 13.05.2022 tarihinde <https://www.unlimiteddrag.com/post/arter-bir-bulusma-ve-beraber-kesfetme-alani> adresinden edinilmiştir.

Andaç, Ş. (7 Kasım 2009). Koç Metropolitan'da Osmanlı New York'ta: müze başkanı Rahmi Koç'u aradı, "Yunanlılar var, siz de gelin" dedi. *Milliyet*, s. 8.

Anonim. (24 Şubat 2008). Ömer Koç kimin güncel sanat koleksiyonunu milyon dolarlara satın aldı? *Sabah Pazar* [Elektronik Sürüm].

³⁶ Güher ve Süher Pekinel'in vizyonu ve öncülüğünde hayata geçirilen "Dünya Sahnelerinde Genç Müzisyenler" projesiyle Türkiye'den sıra dışı yeteneklere sahip genç müzisyenleri yaşam ve enstrüman bursu ile desteklenerek 12 yıldır dünya sahnelerine sunulmaktadır. Müzisyenler eğitimlerine devam ederken dünya genelinde konserler vermektedir.



- Anonim. (7 Kasım 2009a). Koç farkıyla Metropolitan’da Osmanlı Galerisi açılıyor. *Taraf*, ss. 1; 17.
- Anonim. (7 Kasım 2009b). Metropolitan’a “Koç”tan iki galeri. *Radikal*, s. 25.
- Anonim. (2010). Çağdaş sanata yeni alan Arter’in açılış sergisi “Starter”. *Sanat Dünyamız*, 116, ss. 51-66.
- Anonim. (7 Nisan 2011). Görünmezlik Taktikleri (basın bülteni). 10.02.2019 tarihinde http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/G%C3%B6r%C3%BCnmezlik%20Taktikleri_basin_bulteni.pdf adresinden edinilmiştir.
- Anonim. (26 Ekim 2011a). Metropolitan Müzesi’ne Koç imzası. *Dünya*, s. 18.
- Anonim. (26 Ekim 2011b). New York’ta The Met’le başladı sanatta “yeni sürpriz” peşinde. *Milliyet*, s. 9.
- Anonim. (21 Ekim 2017). Yoğun ilgi gören ‘Kapı Çalana Açılır’ sergisi küratörlerinden Ömer M. Koç Koleksiyonu yöneticisi Károly Aliotti sergiyi ve kapının ardındakileri anlattı. *Habertürk* [Elektronik Sürüm].
- ARTER. (t.y.-a). ARTER hakkında, ARTER taşınıyor. 09.05.2019 tarihinde <http://www.arter.org.tr/W3/?sAction=ArterAbout> adresinden edinilmiştir.
- ARTER. (t.y.-b). VKV hakkında. 18.05.2019 tarihinde <http://www.arter.org.tr/W3/?sAction=AboutVKV> adresinden edinilmiştir.
- ŞArter. (t.y.). Arter hakkımızda, koleksiyon ve sergiler. 30.03.2022 tarihinde <https://www.arter.org.tr/hakkimizda> adresinden edinilmiştir.
- Arter. (2019). Arter, haberler, Arter’in yönetim kurulu açıklandı. 29.07.2019 tarihinde <http://www.arter.org.tr/Haberler> adresinden edinilmiştir.
- Aytulu, G. (28 Şubat 2016). Deva nâ-pezir sanat âşığı, kendine özgü işadamı: Ömer Koç. *Hürriyet Kelebek* [Elektronik Sürüm].
- Baliç, İ. (20 Ekim 2017). Arter İletişim Direktörü İlkay Baliç ile gerçekleştirilen kişisel görüşme, İstanbul.
- Bay, Y. (2010). “Bekleyin, bizi seyredin; bizden daha çok şey çıkacak!”. *Milliyet Sanat*, 614, ss. 53-55.
- Baykal, E. (19 Nisan 2019). Arter Sergiler Direktörü Emre Baykal ile Arter’in Dolapdere’deki yeni binasında gerçekleştirilen kişisel görüşme, İstanbul.
- Baykal, E. (5-7-20 Ekim 2020). Arter Sergiler Direktörü Emre Baykal ile gerçekleştirilen kişisel yazışma [internet üzerinden].
- Block, R. (28 Kasım 2016). René Block ile Edition Block’ta gerçekleştirilen kişisel görüşme [Almanca], Berlin.
- Block, R. (28 Aralık 2018). René Block ile Edition Block’ta gerçekleştirilen kişisel görüşme [İngilizce], Berlin.
- Block, R. (20 Haziran 2019). René Block ile yazılı olarak gerçekleştirilen söyleşi [internet üzerinden, İngilizce].
- Bozkurt, T. (7 Kasım 2009). Koç sponsor oldu; Osmanlı, Amerika seferine çıkıyor. *Zaman*, s. 36.
- Eichhorn, M. (2014). Variationen eines Lebens. Interview mit René Block/Bir hayat üzerine çeşitlemeler: René Block ile söyleşi. M. Babias ve R. Block (Yay. haz.), *n.b.k. Diskurs Band 8: The Unanswered Question. İskele 2* içinde (ss. 65-79). Berlin: Neuer Berliner Kunstverein // TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst // Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Ertem, L. (7 Kasım 2009). Koç Ailesi’nden Metropolitan’a 75 yıllık imza. *Akşam*, ss. 1, 6.



Ertuğ, A. C. (2007). Ömer Koç Koleksiyonu'ndaki oryantalist desen, suluboya ve resimlerden seçki. *Sanat Dünyamız*, 103, ss. 166-181.

Fereli, M. (2015). Die Zauberblock-flöte. R. Block (Yay.). E. Scharrer (Ed.), *Blocks Weekend Zeitung* içinde (ss. 108-110). Berlin: Edition Block GmbH.

Glaser, M. (2010). ...ama bu daha sadece başlangıç! René Block ile Martin Glaser arasında gerçekleştirilen görüşme. İ. Baliç (Ed.), *Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler* içinde (ss. 26-40). İstanbul: ARTER.

Glaser, M. (2014). "TANAS war mein Istanbul". Interview mit René Block / "TANAS Benim İstanbul'umdu": René Block ile söyleşi. M. Babias ve R. Block (Yay. Haz.), *n.b.k. Diskurs Band 8: The Unanswered Question. İskelez* içinde (ss. 143-155). Berlin: Neuer Berliner Kunstverein // TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst // Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Haydaroğlu, M. (2007). Ömer M. Koç: koleksiyoner. *Sanat Dünyamız*, 103, ss. 144-165.

Haydaroğlu, M. (2014). Vehbi Koç Vakfı'nın çağdaş sanat çalışmaları üzerine Melih Fereli ile söyleşi. *Sanat Dünyamız*, 138, ss. 22-47.

İnan, E. (26 Ekim 2011). Koç Ailesi Metropolitan'da iki galeriye adını verdi, muhteşem Osmanlı'yı dünyaya tanıtacak. *Vatan*, s. 8.

Kadak, Ş. (26 Ekim 2011). 5 milyon kişi Koç'un ismini taşıyan galerilerde Osmanlı eserlerini görecek! *Sabah*, s. 19.

Kimsesizcan, G. (29 Mart 2013). Ömer Koç'tan sanat için 50 milyon Euro. *Hürriyet Kelebek*. [Elektronik Sürüm]

Knapstein, G. (2011). *René Block im Gespräch mit Gabriele Knapstein*. S. Pfeffer (Yay.). F. Schäfer (Ed.), [anlässlich der Gesprächsreihe Alte Hasen in den KW Institute for Contemporary Art, Berlin am 24. November 2009] Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Koç. (t.y.-a). Faaliyet alanları. 18.05.2019 tarihinde <https://www.koc.com.tr/tr-tr/faaliyet-alanlari> adresinden edinilmiştir.

Koç. (t.y.-b). Faaliyet alanları, projeler, İstanbul Bienali. 18.05.2019 tarihinde <https://www.koc.com.tr/tr-tr/faaliyet-alanlari/projeler/istanbul-bienali> adresinden edinilmiştir.

Koç. (t.y.-c). Faaliyet alanları, sektörler. 18.05.2019 tarihinde <https://www.koc.com.tr/tr-tr/faaliyet-alanlari/sectorler> adresinden edinilmiştir.

Koç, Ö. M. (2010). Sunuş. İ. Baliç (Ed.), *Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler* içinde (ss. 6-7). İstanbul: ARTER Yayını.

Kudatgobilik, T. (2017). *Koç'ta üç nesil: sanayi banışına adanmış bir hayat hikâyesi*. K. Tankuter ve R. Akar (Yay. Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Levent, S. (26 Ekim 2011). Koç adını Metropolitan'a kazandı. *Radikal*, ss. 24-25.

Madra, B. (21 Şubat 2017). Beral Madra ile BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde gerçekleştirilen kişisel görüşme, İstanbul.

Meşher. (2021). Meşher hakkında. 30.03.2022 tarihinde <https://www.meshher.org/About> adresinden edinilmiştir.

Milner, C. (8 Mart 2013). Sex, death and ceramics: Turkish businessman Ömer Koç talks about his collecting passions. *Financial Times, Collecting (sanat eki)* [Elektronik Sürüm].

Miraç, Z. (28 Şubat 2016). Kitaplarla dolu bambaşka bir dünyası var. *Cumhuriyet*, [Elektronik Sürüm].

Oral, Z. (26 Ekim 2011). Metropolitan'a Koç imzası: açılışa 6 gün kaldı. *Cumhuriyet*, ss. 1- 18.



Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019). *Küreselleşen Türkiye'nin kültür ve sanat ortamında bir aktör: René Block* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özdoğan Türkyılmaz, H. (2021). René Block Koleksiyonu'nda yer alan Türkiyeli sanatçılar ve eserleri. 24. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* içinde (ss. 520-546). Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları.

Öztuncay, B. (2007). Ömer Koç Fotoğraf Koleksiyonu. *Sanat Dünyamız*, 103 ss. 182-195.

Pektaş, N. (2017). Tutkuya dönüşen emek: Melih Fereli'nin belleğinde titreşen sesler, renkler, biçimler ve sahneler. *Bellek / Emek: Söyleşiler* içinde (ss. 109-137). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Poyraz, E. (Ocak-Mart 2018). Kapı çalana açılır. *AltÜst Dergisi*, 25.

Satmış, D. (26 Ekim 2011). Koç'tan Metropolitan'a 75 Yıllık Osmanlı İmzası. *Habertürk*, s. 15.

Sülün, E. N. (2019). *Türkiye'de çağdaş sanat koleksiyonculuğu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sülün, E. N. (2020). Türkiye'de 2000 sonrası sanat piyasasında sanatın kurumsallaşma eğilimi: Arter örneği. *ulakbilge*, 47, ss. 435-458.

Şüyün, F. (2 Ekim 2017). Ömer M. Koç Koleksiyonundan 30 eser Abdülmecid Köşkü'nde. *Dünya* [Elektronik Sürüm].

Tenger, H. (20 Nisan 2019). Hale Tenger ile gerçekleştirilen kişisel görüşme, İstanbul.

Tanış, T. (11 Eylül 2011). Koç Ailesi'nin Met'teki Osmanlı Galerilerini gezdim. *Hürriyet Pazar*, s. 2.

Vehbi Koç Vakfı. (2013a). Kültür, Arter. 18.05.2019 tarihinde [http://www.vkv.org.tr/tr/kultur/arter-15#prettyphoto\[Gallery\]/1/](http://www.vkv.org.tr/tr/kultur/arter-15#prettyphoto[Gallery]/1/) adresinden edinilmiştir.

Vehbi Koç Vakfı. (2013b). Kültür, çağdaş sanat. 18.05.2019 tarihinde <http://www.vkv.org.tr/tr/kultur/cagdas-sanat-132> adresinden edinilmiştir.

Yıldırım, E. (2014). Die Vehbi Koç Stiftung/Vehbi Koç Vakfı. M. Babias ve R. Block (Yay. Haz.). *n.b.k. Diskurs Band 8: The Unanswered Question. İskelez* içinde (ss. 11-18). Berlin: Neuer Berliner Kunstverein // TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst // Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.



Özgün Makale

Edirne Kentinde Yeni Bir Müze: Hıdırlık Tabya Restorasyonu ve Yeni İşlevi ile Müzeye Dönüşümü¹

A New Museum in Edirne: Restoration of Hıdırlık Bastion and Its Transformation into a Museum Through a Novel Function

Olcay AYDEMİR*
Hasan KARAKAYA**

Öz

Osmanlı'nın duraklama ve gerileme döneminde inşa edilen tabyalar saldırıların durdurulması amacıyla yapılmış savunma yapılarıdır. Genellikle kente hâkim konumdadır ve kısmen veya büyük ölçüde toprakla örtülü şekilde inşa edilirler. Kars, Erzurum, Çanakkale, İzmir, Çatalca, Vidin ve Plevne gibi kritik öneme sahip şehirlerimizde savunma amaçlı çok sayıda tabya inşa edilmiştir. Edirne'de tabyalar ise şehri boydan boya çevreleyen bir hat şeklinde 30'a yakın tabya ile koruma bandına almıştır. Tabyanın müze olarak dönüşümünün ilk örneği de Kıyık-Dörtkaya Tabyası ile yine Edirne'de görülür.

Edirne şehrinin savunmasında kullanılan bir başka yapı olan Hıdırlık tabyanın müze olarak işlevlendirilmek üzere geçirdiği onarımları ve müzeolojik süreci anlatan bu çalışmada, restorasyonun fiziksel, sosyal ve çevresel parametreleri ile müzeye dönüşümünü belirleyen ana konular değerlendirilmektedir. Bir savunma yapısı, şehrin anıları, geleceğe taşınan hikâyesi, fiziksel koşulları ve tasarımı ile anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tabya, Koruma, Müze, Konservasyon, Edirne.

Abstract

The bastions built during the Ottoman period of pause and decline are defensive structures built to stop the attacks. They are usually dominated by the city and are built partially or largely covered with soil. Many bastions have been built for defensive purposes in our critical cities such as Kars, Erzurum, Canakkale, Izmir, Çatalca, Vidin and Pleven. In Edirne, the bastions were put on protective tape with nearly 30 bastions in the form of a line surrounding the city. The first

¹ Makalenin başvuru tarihi: 07.04. 2022. Makalenin kabul tarihi: 14.05.2022.

* Dr., Restorasyon Uzmanı, ogokal74@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-7293-8335.

** MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü, hasan.karakaya@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9278-9875.



example of the transformation of the bastion as a museum is also seen in Edirne with the Coastal-Dörtkaya Bastion.

In this study, which describes the repairs and museological process of a bastion used in the defense of the city of Edirne to be used as a museum, the physical social and environmental parameters of the restoration as well as its transformation into a museum are evaluated. A defense structure is told through the city's memories, story carried into the future, physical conditions and design.

Keywords: Bastion, Preservation, Museum, Conservation, Edirne.

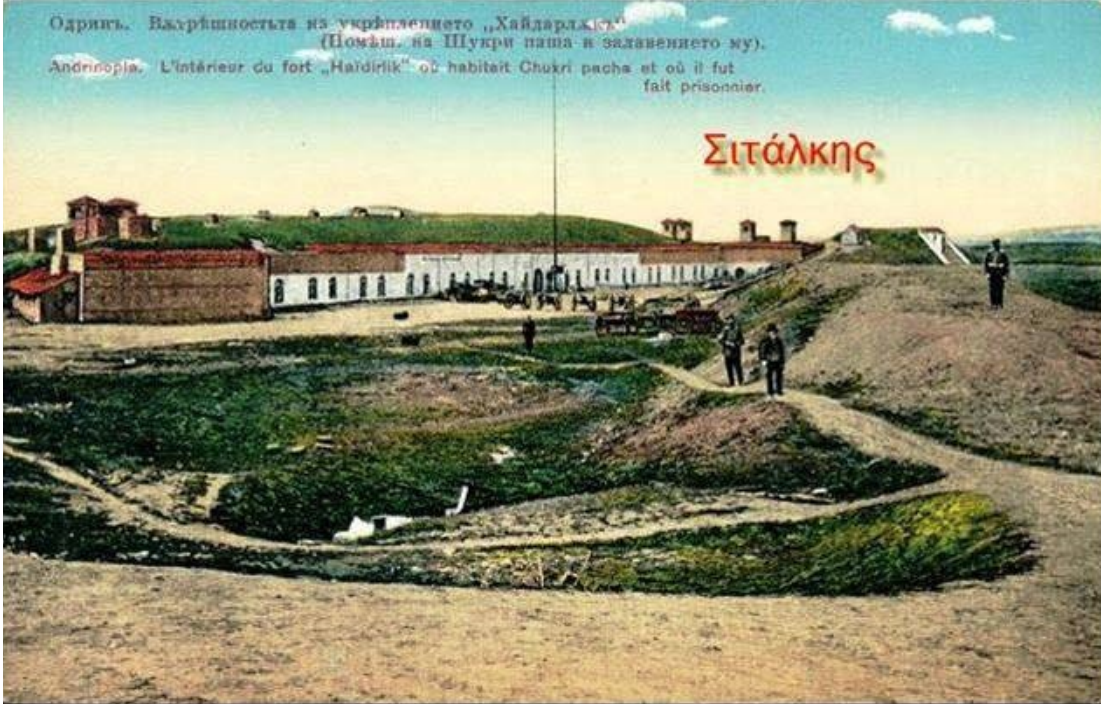
Giriş

Edirne, sınır şehri olarak Türkiye'yi Avrupa'ya bağlayan stratejik bir konumda, üç nehrin birleştiği noktada Yunanistan ve Bulgaristan sınırında yer almaktadır. Meriç, Tunca ve Arda nehirlerinin adeta yarımada gibi çevrelediği verimli topraklarda, Ege Denizi'ne de kıyısı olan şehir, bir Osmanlı başkenti olarak askerî öneme de sahiptir. Kentin toprakları, batıda Yunanistan ile sınır oluşturan Meriç Irmağı, kuzeyde Bulgaristan sınırı, güneyinde Saros Körfezi kıyılarına kadar uzanır. Osmanlı'nın Trakya ve Balkanlar'ın başşehri olarak önemli bir misyon yüklenmiş olması, bugün altı sınır kapısıyla Bulgaristan ve Yunanistan'la kesişme noktasında bulunması taşıdığı stratejik konumunun önemini yansıtır.

Edirne şehrinin kurulduğu bölgede tarih öncesi dönemlerden bu yana yerleşimler olduğu bugün kentin çöp depolama alanı altında kalan Çardakaltı kazıları ile ortaya konulmuştur ancak yine de bu dönemlerine ilişkin yeterli bilgiden söz etmek mümkün değildir. Edirne kent kimliğine ise bir kale-savunma şehri (*castrum*) olarak Romalılar döneminde kavuşur. M.S. 117-138 yıllarında Roma İmparatoru Hadrianus'un bu bölgeye çeşitli seyahatler düzenlediği ve Trakya'dan Anadolu'ya geçtiği bilinmektedir. Öncesinde Uscudama, Odrysia veya Orestias adıyla anılan Edirne şehrine, Roma İmparatoru Hadrianus döneminde (117-138) bir kale yapılmıştır. Günümüzde Kaleiçi adıyla anılan semt Roma dönemi şehri izlerini taşır. Kaleiçi adlı semt etrafında, dört köşesi, 3 metre kalınlıkta, 6 metre yükseklikte ve yaklaşık 1 km uzunlukta suru olan duvarlara sahip Kale'nin, kareye yakın bir planlı, dört köşesinde dört yuvarlak muazzam kule, aralarında ise dört köşeli on iki burca sahip olduğuna kaynaklarda yer verilmektedir. Bugün kaleye ait kulelerden sadece, Saat Kulesi adıyla bilinen Büyük Kule mevcuttur (*İslam Ansiklopedisi*, t.y., ss. 109-117).

Hadrianus tarafından önemli bir Roma ordugâhına (*Castrum*) dönüştürülen Edirne, yeniden kurucusu olan imparatorun kenti olarak Hadrianapolis ismiyle anılmaya başlanmıştır. Hadrianapolis M.S. 197 yılında Roma İmparatoru Diocletianus tarafından Haemimontus'un başkenti ilan edilmiştir. O dönemde oldukça ön plana çıkan Hadrianopolis, 4. yüzyıldan itibaren birçok önemli savaşa da sahne olur. Birçok savaş ve ayaklanmadan sonra Doğu Roma egemenliğinde kalan kent, 1361 yılında Sultan I. Murat önderliğindeki Osmanlı Devleti tarafından fethedilerek Türklerin egemenliğine girer. Kentin adı da zamanla Edirne olarak dönüşüme uğrar.

Osmanlı Devleti'nin Bursa'dan sonraki ikinci başkenti olan Edirne, özellikle Sultan II. Murad döneminden başlayarak yüzyıla yakın bir süre içerisinde hızla gelişir. 1453 yılında İstanbul'un fethiyle birlikte İstanbul başkent olur ve Edirne İmparatorluğun bilim, kültür ve sanat kenti olarak gelişimini sürdürür.



Görsel 2: Eski kart postalda Tabya.



Görsel 3: Tabya'nın kullanıldığı dönemler - 1920'li yıllar.

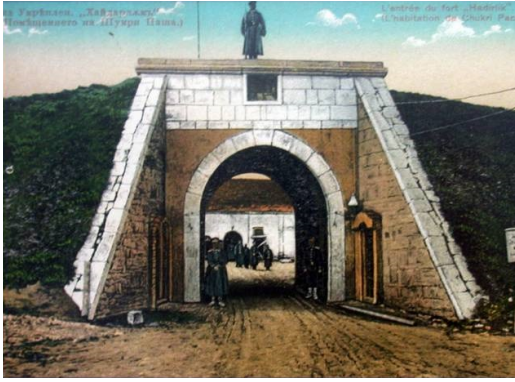


Görsel 4: Tabya'nın giriş kapısı ve telsiz direği.

Tabya'nın restorasyonu için ödenek 2011 yılında sağlanmış, aynı yıl ihale edilerek yer teslimi yapılmıştır. Yer teslimini takiben Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Edirne Valiliği ortak çalışması ile restorasyon işlemleri başlatılmıştır. Restorasyon çalışmaları esnasında tabyanın geçmişte kullanım fonksiyonu da göz önünde bulundurularak Edirne Balkan Tarihi Müzesi olarak işlev görmesi Valilik tarafından koordine edilen toplantılarda kararlaştırılmıştır.

Tabya'nın özellikle cephanelik bölümü, Roma dönemi arsenallerini anımsatır. Tabya, 22 koğuş bölümü, topçu odaları, dehliz koridoruna bağlı 4 ana cephanelik oda, dehliz koridorunda yapının su ihtiyacını karşılamak amacıyla yeraltı sarnıcı, dehliz sonunda pusu ve gözetleme bölümleri ile uzun süre savunmayı sağlayacak bir plan esas alınarak inşa edilmiştir. Tabya yuvarlak formlu olup estetik kayıdan ziyade sağlamlık ve güvenlik ön planda tutulmuştur. Yapı, arazinin topografyası ile uyumludur ve stratejik olarak önemli konumdadır. 360 derecelik görüş açısı ile her yönden gelecek tehlikeleri ve tüm şehri görebilecek bir noktadır. Bu da gerek geçmişte savunma ve askerî işlevinde gerekse bugünkü müze işlevinde yapının şehir içindeki değerini, önemini ve konumunu sürdürmesinde katkı sunmaktadır. Bu hâkimiyet topçu bataryalarının yerleşiminde de dikkati çekmekte olup orijinalinde kullanılan krupp ve sahra topları mekanizmasının çalışacağı şekilde eğrisel taş döşenmiş, zemine raylar yerleştirilmiştir. Onarım esnasında bu izler, raylar korunmuş ve örnek bir topçu bataryası da modellenmiştir. Yapılan arşiv araştırmalarına göre ve mevcut orijinal taş döşemelerin boyutlarına göre tüm platform döşemeleri buna uygun olarak yerel malzeme olan midyeli küfeki taşı ile döşenmiştir. Özgün duvar örgüsü yapının kendisinde ve çevresinde korunarak mimari moloz taş duvarlarla tamamlanmış ve kısmi olarak yeniden örülmüştür.

Yapının uzun süre işlevsiz kalmasının getirdiği çeşitli bozulmalar olmuştur. Bunlar üzerinin toprak dolması ve yoğun bitki örtüsü ile kaplanması, su ve nem sorunları, malzeme ve statik sorunları, savaş sırasında oluşan hasarlar olarak tespit edilmiştir. Restorasyon ve müze çalışmaları bu sorunların giderilmesine dönük olarak tamamlanmış ve yapı öncelikle kazı, arşiv araştırmalarından elde edilen verilerle eski hâline getirilerek görünür kılınmıştır (Görsel 5-6-7-8).



Görsel 5: Tabya giriş kapısının 1912 hâli.



Görsel 6: Tabya giriş kapısının 2011 hâli.



Görsel 7: Tabya giriş kapısının 2019 hâli.



Görsel 8: Tabya genel görünümünün 2020 hâli.

Onarımlar esnasında ana karargâh yapısının yıkılmış duvarları ve pencereleri özgün hâline getirilerek bütünlümlü, yeni müze işlevine teşhir, uygun elektrik ve mekanik tesisatlar entegre edilerek güncel kullanım koşulları sağlanmıştır (Görsel 9-10-11-12).



Görsel 9: Tabya ön hücre dış duvarın içten görünümü (öncesi).



Görsel 10: Tabya ön hücre dış duvarın tamamlanma sonrası içten görünümü (sonrası).



Görsel 11: Tabya'nın onarım öncesi ve sonrası genel görünümü I.



Görsel 12: Tabya'nın onarım öncesi ve sonrası genel görünümü II.

Yeni işleve uygun malzemeler kullanılarak taş döşeme yerine hücrelerde ahşap döşemeler kullanılmıştır. Yüzey temizlikleri, kontrollük heyetinin kararına göre yapılarak yapının tarihinin de izlerini koruyarak –yakın dönemde giriş tonozunda isli sıva üzerine yapılan kaligrafiler de korunmuştur– onarım çalışmaları tamamlanmıştır. Restorasyon projesi sonradan kesinleşen işlev değişikliğine paralel olarak özellikle bazı malzeme ile tesisat entegrasyonunda değişikliklere uğramıştır. Bu yeni işlev ve getirdiği fiziksel değişiklikler de projelendirilerek koruma kurulu onayından sonra gerçekleştirilmiştir. Eski yapılarda her yeni işlev özellikle müzeye dönüştürülen yapılarda bazı fiziksel müdahaleleri de beraberinde getirdiğinden bu tür projelerin restorasyon projesiyle birlikte eş zamanlı yapılması süreç ve bütçe yönetimi açısından önemlidir. Tabya'nın restorasyon çalışmalarıyla birlikte bilim heyeti ile müzeolojik çalışmalar, müzenin se-

naryosunun kurgulanması çalışmaları eş zamanlı yürütülmüştür. Müzeye dönüşümüne yönelik Tabya'nın teşhir-tanzim projeleri, çevresi ile olan ilişkisinin kurulması için de yeni çevre düzenleme projeleri yapılmıştır. Sergilemede, kronolojik anlatımdan çok daha estetik, tarihsel olarak akılda kalıcı, konuyu kavratıcı anlatım biçimi tercih edilmiş olup yapı-müze ilişkisi bu çerçevede kurulmuştur.

Türklerin Rumeli'ye geçişinden bu yana Balkanlara yönelik tarih ve kültürümüzün Tabya'da ele alınması, müzeye dönüşümü, sergisi yapılacak konular ve eserlere yönelik gerekli bilgi-belgelerin derlenmesi için ön çalışmalar yapılmış, bilimsel danışmanlık alınmış, müze envanterleri taranmış, arşiv ve yayın çalışmaları yapılmış, onarıma alınması planlanan Kıyık Tabya'nın envanterinde mevcut eserler de dikkate alınarak sergileme senaryosu geniş katılımlı ekiplerle yapılan toplantılarla değerlendirilmiş, sergi teması ve sergilenecek eserlerin üzerinden müt-eaddit defalar bilimsel danışmanlar, ilgili kurumlar, firmalar ve uzmanlarla bir araya gelinerek çalışmalarda bulunulmuştur.

Yapılan çalışma toplantıları ile müzelerin salt objenin, eserin korunduğu alanlar olmadığı, kentin kültür ve eğitim hayatında da önemli işlevler üstlenmesi gerektiği, tarihî dokusu ve eserleri ile ilgi çeken Edirne'de, Balkanlardaki tarihimizi anlatan bir müzenin hayata geçirilmesi gerektiği düşüncesinden hareketle, Hıdırlık Tabya'nın 14. yüzyıldan bu yana Osmanlı'nın Balkanlarda kurduğu medeniyeti anlatan, tarihsel sürecini ele alan Balkan Tarihi Müzesi olarak projelendirilmesi suretiyle işlev kazandırılması kararlaştırılmıştır. Tabya'nın, Balkan geçmişimizi anlatan, Balkanlarda oluşturulan belleği bugüne taşıyan, sergileme yapılan bir mekân olmanın yanı sıra kentteki bilim, bilgi ve eğitim merkezi, sürekli araştırmacı ve ziyaretçi çeken kurum olması amaçlanmıştır.

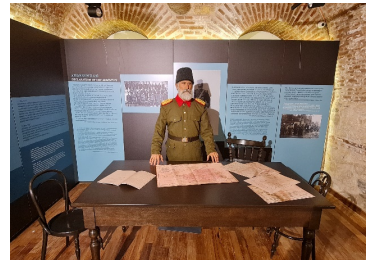
“Osmanlı İdaresinde Balkanlar”, “Balkanlarda Osmanlı Mimarisi”, “Balkanların Başkenti Payitaht Edirne”, “Pax Ottomana-Osmanlı Barışı”, “İlk Kıvılcımlar”, “Balkan Savaşları”, “Edirne Kuşatması”, “Savaş Günlükleri”, “Göç, Muhacir Olmak” gibi çok sayıda temanın yanı sıra onarım sürecinin ve bu esnada ortaya çıkan buluntuların da sergilendiği Tabya çok yönlü kapsamlı çalışmaların neticesinde vitrinler, dijital uygulamaların tasarımı ve üretimi yapılarak müze olarak düzenlenmiştir. Yine alanda ve alanın girişine karşılama ve bilet ünitesi, otopark, dinlenme alanı ve tuvaletler ilave edilmiştir (Görsel 13-14-15).



Görsel 13: Tabya'nın müze çalışmaları vitrin montajı.



Görsel 14: Tabya'nın müze çalışmaları.



Görsel 15: Tabya'nın müze çalışmaları.

Onarım çalışmalarının devam ettiği bu süreçte Tabya'nın çevresinde yeni açılan yol üzerinde doğalgaz hattı için yapılan kazıda (01.06.2013 tarihinde) bir adet lahite rastlanmıştır. Buna istinaden Edirne Müze Müdürlüğü denetiminde yapılan kazı çalışmasında; alanda iki adet yan yana lahit mezar olduğu ortaya çıkarılmıştır (Görsel 16-17).



Görsel 16: Kazıda ortaya çıkarılan lahitler I.



Görsel 17: Kazıda ortaya çıkarılan lahitler II.

Kurtarma kazısı yapılan bu alan, Hıdırlık mevkiini gösteren orijinali Gürcistan Ulusal Müze arşivinde bulunan eski bir Edirne fotoğrafında tümülüs olarak görülmektedir (Görsel 18). Tümülüs olduğu düşünülen bu tepenin toprağı Hıdırlık Tabya'nın yapımı esnasında, bonetleri örtmek amacıyla kullanılmış olmalıdır. Zira II. Abdülhamid döneminde çekilen fotoğraflarından birinde yazılı “...Cenab-ı hilafet penahide derdest inşa bulunan Edirne istihkamatından, Hıdırlık İstihkâmı cesimi ameliyatı hafriyatında zuhur eden Asar-ı Atıkanın fotoğrafla alınan resmidir.” ibaresi ve Edirne merkezi ile tabyalar bölgesinde tümülüs görülmemesi bu görüşün kanıtları olarak kabul edilebilir (Karakaya, Kırçın ve Batur, 2016).



Görsel 18: Gürcistan Ulusal Arşivi'nde yer alan Ermekev fotoğrafı.



Görsel 18: II. Abdülhamit Dönemi Hıdırlık İstihkâmı buluntuları.

Son Söz

Osmanlı'nın yükselme döneminin ihtişamlı yapılarına sahip olan Edirne, 1829'da yaşanan Rus işgali sonrasında İstanbul'un da savunulması amacıyla çok sayıda tabya ile bir savunma merkezine dönüştürülmüştür. Tabyaların müzeye dönüştürülmesinin ilk çalışmaları, 1990'lı yıllarda Edirne Valiliğince yürütülmüş ve Kıyık-Dörtkaya Tabyası, Şükrü Paşa Anıtı ve Balkan Savaşı Müzesi olarak 28 Kasım 2000 yılında ziyarete açılmıştır. Zaman içerisinde kapsamlı restorasyon gerekmesi nedeniyle kapatılan bu tabya, hâlen onarılacağı günleri beklemektedir. Müzeye dönüştürülen tabyalardan diğer bir örnek ise Çanakkale'de bulunan ve boğazın güvenliğini sağlayan Anadolu Hamidiye Tabyaları da Kültür ve Turizm Bakanlığınca onarılmış ve 2014-2018 yıllar arasında süren onarımın ardından müzeye dönüştürülmüş, Çanakkale Savaşları Tarih Müzesi olarak hizmet vermektedir. Bir diğer örnek olarak Kars ilinde bulunan Kanlı Tabya ise, 2017 yılında Kafkas Cephesi Harp Tarihi Müzesi olarak düzenlenmiştir.

Tüm bu müzeye dönüştürülen tabyalarda, tabya yapılarının inşa edilmesine neden olan savunulma ihtiyacı, inşa edildiği dönemin sosyo-kültürel ve askerî özelliği olarak vatan topraklarını koruma teması öne çıkmaktadır. Edirne Kıyık-Dörtkaya Tabyası, Şükrü Paşa Anıtı ve Balkan Savaşı Müzesi ile Edirne Hıdırlık Tabyasında da Balkan Tarihi Müzesi ismini taşımakla birlikte benzeri temalar öne çıkmaktadır. Savunma stratejileri ve yaşanan savaşlar, savaşın getirdiği yıkım, acı ve büyük kayıplar, göç hikâyeleri ortak temalardır.

Öte yandan, Cumhuriyetin ilk müzelerinden birinin kurulduğu Edirne'de müzecilik faaliyetleri 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştır. Edirne Müzesi'nin kuruluş kararının 1921 yılında gündeme gelmesi, 1 Ocak 1924'te ziyarete açılması, Edirne Müzesi'nin Türkiye'de müzecilik sürecinin devamı kapsamında kurulduğunu göstermektedir (Karakaya, Kırçın ve Batur, 2016).

Edirne'de müze kurulmasında, 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası ile başlayan işgallerin önemli rol oynadığı söylenebilir. 1829 ve 1879 Rus işgalleri, 1913 Bulgar işgali ve 1920 Yunan işgali yıllarında sahip olduğu değerli tarihî eserlerin toplanması, camilerden değerli Kur'an-ı Kerim, halı ve çinilerin işgal esnasında alınmış olması bu konuda ileri gelenlerin harekete geçmesini gerektirmiş olmalıdır (Karakaya, 2016). Rus ve Bulgarlar tarafından inceleme ve tespitlerde bulunmak üzere Trakya'ya araştırmacılar gönderilmiştir. 1828-1829 Osmanlı Rus Harbi sırasında İmparator I. Nikola tarafından Edirne'ye iki Rus ressam gönderilmiştir. Bu ressamlar tarafından 50'yi aşkın Edirne Yeni Sarayı'nın (Saray-ı Cedid-i Amire) resimleri yapılır (Çulpan, 1959, s. 41). Bu araştırmacıların en ünlüsü ise şüphesiz arkeoloji ve etnografya açısından eski eserleri araştırmak, tasnif etmek ve derlemek amacıyla Makedonya ve Edirne Trakya'sında görevlendirilen Bogdan Dimitrov Filov'dur (Mevsim, 2014). Sofya Ulusal Arkeoloji Müzesi Müdürü Boğdan Filov'un yanı sıra aynı kurumda görev yapan Rafael Popov'un sadece Edirne'de görevlendirildiği aynı yazıda yer almaktadır. 16 Aralık 1912 - 26 Nisan 1913 tarihleri arasında Edirne ve çevresinde, adı geçen araştırmacılar tarafından kapsamlı incelemelerde bulunduğu, eserlerin tespit ve tasnif edildiği, Bulgaristan müzelerine götürülmek üzere derlendiği anlaşılmaktadır (Mevsim, 2014, s. 23-105). Bogdan Filov'un yayımlanan *Balkan Savaşları Günlüğü*'nde Türklerin çekildiği yerlerde değerli ne varsa toplamakla görevlendirildikleri, taşınmaz eserler dışında, özellikle halıları, yazma eserleri, eski silahları ve yazıtların incelendiği, Beyazıd Camii'nde belge düzenleyerek küçük halıların dördünü, iki eski Kur'an-ı Kerim'i, Eski Cami'den güzel Kur'an-ı Kerim'i, Selimiye Kütüphanesi'nden 44 adet süslemeli el yazmasının alındığı, listesinin yapılarak depoya taşındığı, halıların da listelendiği (Mevsim, 2014, s. 86-87) halıların sorunsuz bir şekilde Sofya'ya taşındığı (Mevsim, 2014, s. 104) ayrıntılı olarak anlatılmaktadır.



Bütün bu süreçlerin de ele alınıp anlatıldığı Balkan Savaşları'nın ana yönetim karargâhı olan Hıdırlık Tabya ile askerî mimarının bir abide olarak bütünlüğü korunmuş, tabyanın özgünlüğü, sergilen tema ve eserlerle birlikte ele alınmıştır. Balkan ülkeleriyle ilgili senaryonun tamamı, kaybedilen topraklar, Balkan ülkelerindeki günümüz Osmanlı mirasının bu müzede anlatımına yer verilmiştir.

Ülkemizin en erken kurulan müzelerinden birine sahip olan Edirne'ye tabyanın restorasyonu sonrasında yeni bir müze kazandırılmıştır. Yeni bir işlev ile şehir için önemli bir kültürel ve tarihî yapı olan Tabya, müzeye dönüştürülen diğer tabyalardan farklı olarak "Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanları ana yurdu gören medeniyet anlayışını yansıtan bir müze" ana temasıyla kültür hayatımıza dâhil edilmiştir.

Kaynaklar

- Anonim. (2012). *Selimiye alan yönetim planı*. Edirne: Edirne Belediyesi.
- Atasoy, S. (1926-1976). *Müzeler ve müzecilik bibliyografyası*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Atasoy, S. ve Çakmakçoğlu B. (1996). *Müzeler ve müzecilik bibliyografyası (1977-1995)*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Anabilim Dalı Yayınları.
- Atasoy, S. ve Ertürk N. (2003). *Müzeler ve müzecilik bibliyografyası (1996-2001)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Badi A. (2000). *Riyaz-ı belde-i Edirne (Edirne şehri tarihi)*, (Ratip Kazancıgil, Çev.). İstanbul.
- Başgelen, N. (1984). *Edirne müzesi rehberi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları Müze Rehberleri Dizisi.
- Batur, M. (1956). Edirne müzeleri. *Bilgi*, 10 (115), ss. 16-17.
- Dijkema, F. Th. (1977). *The Ottoman historical and monumental inscriptions in Edirne*. Leiden.
- Edirne il yıllığı. (2005). İstanbul: Acar Basım.
- Gökbilgin, M. T. (2007). *XV. ve XVI. asırda Edirne ve Paşa Livası, Vakıflar-mülkler-mukataalar*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Gülru, N. (2013). *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarî kültür* (Gül Çağalı-Güven, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Güner Y. (2017). *XV. yy'da Edirne'nin kentsel dönüşümü* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Güner, Y. (2004). *Edirne askeri tabyalarının mimarisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürçay, H. (1971). Edirne Müzesi, *Önasya*. 6 (70-71), ss. 15-22.
- Halil, A. (1956). Edirne Müzesini ziyaret. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 173, ss. 16-17.
- Karakaya, H. (2016). *Edirne Müzesi tarihi ve Edirne kültür hayatındaki yeri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Karakaya H., Kırçın Ş. ve Batur Y. (2016). Edirne Merkez Hıdırlık Tabya mevkii Roma dönemi lahit mezarlar. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 152, ss. 153-158.
- Shaw, W. M. K. (2004). *Osmanlı müzeciliği: Müzeler, arkeoloji ve tarihin görselleştirilmesi* (Esin Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi.

Özgün Makale

İslam Sanatının Müzelerde Öğretilmesi ve Uygulamaları¹

Teaching and Technics of Islamic Art in Museums

Tuğba DİRİ APAYDIN*

Öz

İslam sanatı, günümüzde pek çok müzenin koleksiyonunda kendine önemli yer edinmiştir. Ardi ardına açılan yeni galeriler ya da yenileme projeleriyle çehresini değiştiren müzeler, Müslüman olsun ya da olmasın, ilgililerine İslam kültürüne ait sanatın tanıtılmasında etkin rol oynamaktadır. İngiltere’de ise Londra merkezli Victoria ve Albert Müzesi bu politikayı sürdüren müzelerin başında gelmektedir. Yaklaşık 2,5 milyon adet esere ev sahipliği yapan müzede seramik, ahşap, kumaş, mücevher, mobilya, el yazmaları gibi eserler sergilenmektedir. İslam dönemine ait eserler ise Jameel Gallery’de sergilenmektedir. Galerideki eserler, İslamî süslemenin temel unsurlarını ön plana çıkartacak şekilde düzenlenmiştir.

1950’lerden sonra müzecilik çalışmalarının merkezine yerleşen eğitim konusu, günümüzde pek çok müze ve okul tarafından benimsenmiş ve kalıcı hâle gelmiştir. Müzelerin ziyaretçiler ile arasında bağ kurmasını sağlayan müze eğitimi programları, İngiltere müzelerinde özellikle de çocuklar için başarılı bir şekilde uygulanmaktadır.

Makalede, Jameel Gallery’dekiindeki İslam eserlerinin 5-18 yaş arasındaki öğrencilere anlatılmasında kullanılan etkinlikler üzerinde durulmuştur. Bu etkinlikler esnasında öğrenciler, İslam kültürünün etkisiyle üretilen eserleri, eserlerin süsleme programlarını, İslam mimarisini ve İslamiyet’in temel kıstaslarını öğrenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzede Eğitim, Eğitim Yöntemleri, İslam Sanatı, İngiltere Müzeleri, Victoria ve Albert Müzesi.

Abstract

Islamic art has an important place in the collections of many museums today. New galleries or museums that have been opened play an important role in introducing Islamic art to Muslims and non-Muslims. In England, the London-based Victoria and Albert Museum is one of the museums that continues this policy. In the museum, which hosts approximately two and a half million works, such as ceramics, wood, fabric, jewellery, furniture and manuscripts are exhibited.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 01.04.2022. Makalenin kabul tarihi: 18.04.2022.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, tugba.diri@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9197-9098.



Objects from the Islamic period are exhibited in the Jameel Gallery. The artworks in the gallery are arranged in a way to highlight the basic elements of Islamic decoration.

Museum education, which became the centre of museology studies after the 1950s, has been adopted by many museums and schools today and has become permanent. Museum education programs, which enable museums to connect with visitors, are successfully implemented in British museums, especially for children.

The article focuses on the activities used in explaining the Islamic works in the Jameel Gallery to students aged between 5 and 18. During these activities, students learn about the works produced under the influence of Islamic culture, the decoration programs of the works, Islamic architecture and the basic criteria of Islam.

Keywords: Education in Museum, Educational Method, Islamic Art, England Museums, Victoria and Albert Museum.

İngiltere’de Müze Eğitimi

Müzeler kuruldukları ilk zamanlardan itibaren koruma ve sergileme gibi temel ihtiyaçlara cevap veren kurumlar olarak görülmüştür. Ancak müzeler, modern müzecilikle birlikte aynı zamanda eğitime önem veren mekânlar hâline gelmiştir. Müzelerde okullara yönelik etkinlikler 20. yüz-



Görsel 1: New York Metropolitan Müzesi İslam Sanatı Galerisi, 1970’ler.

yılda yeni müzecilik anlayışı doğrultusunda yaygınlaşmış ve kalıcı hâle gelmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda okul çağındaki çocuk ve gençlerin galeride eğitimi günümüz modern toplumunda gitgide benimsenmiş ve pek çok müze, okul gruplarına yönelik eğitim faaliyetlerine yoğunluk vermiştir (Tezcan Akmeahmet, 2012, s. 195). 1950'lerde okul gruplarına yönelik etkinlikler dünya müzelerinde görülmeye devam ederken 1970'lerden sonra yetişkinlere yönelik eğitim hizmetlerine de ağırlık verilmeye başlanmıştır (Görsel 1). Özellikle 1990'lardan sonra öğretmen, öğrenci ve yetişkinlerin yanında aileler ve dezavantajlı gruplara yönelik çalışmalarla müzeler kapsamlarını daha da genişletmiştir (Tezcan Akmeahmet, 2012, s. 196).

Müze fikri ve sanat tarihi kavramı, 19. yüzyıl Avrupa'sında doğmuş ve o zamandan beri dünya çapında farklı şekillerde uygulanıp benimsenmekle birlikte hâlen geliştirilmektedir. Bu süreçte başta evrensel nitelikli müzeler çok kültürlülük fikriyle geleneksel bağlamlarından koparak çok çeşitliliği ön plana çıkarmıştır. Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da artan Müslüman nüfusun etkisiyle müzeler, yeni sorumluluklarıyla birlikte bu alana yönelmeye başlamıştır. Daha bilinçli bir şekilde müzeyi ziyaret eden izleyiciler ise müzelere sadece bilinmeyen, güzel ya da egzotik bir nesneyi görmek için değil; aynı zamanda günümüzün sorularına cevap bulmak için de gitmeye başlamıştır. Yeni müzecilik anlayışı ile birlikte ziyaretçiler, müze eserleri üzerinden coğrafya, tarih, siyaset ve dünya toplumları hakkında belirli bağlamlar ve ilişkiler hakkında daha fazla bilgi alma talebinde bulunmuştur. Bu durum müzeleri daha çok araştırma yapmaya, çocuk, genç, yaşlı, Müslüman olan ya da olmayan her kesime müze materyalleri hakkında eğitim vermeye teşvik etmiştir.

Müze eğitimine önem veren kurumlardan biri olan Victoria ve Albert Müzesi ise, 1852 yılında "Great Exhibition" sonrası "South Kensington Museum" adıyla Londra'da kurulmuştur. Yaklaşık olarak 2,5 milyon esere ev sahipliği yapan müzede seramik, ahşap, kumaş, mücevher, mobilya, el yazmaları gibi eserler sergilenmektedir. İslam eserlerine ait eserler ise ağırlıklı olarak Jameel Galeri'de izleyici karşısına çıkmaktadır (Cocks, 1980, ss. 3-15; Stanley ve Crill, 2006). Victoria ve Albert Müzesi'nin ilk müdürü Henry Cole'dan itibaren ülkenin eğitim yapıları ile iç içe bir politika sürdürmüştür. 1856'da Bilim ve Sanat Dairesi, Eğitim Konseyi Komitesine nakledilmiş, 1899'da ise İngiltere ve Galler için bir eğitim kurulunun oluşturulmasıyla müzenin denetimi değişmiştir. 1944 yılında Eğitim Dairesine bağlanan müze Eğitim ve Bilim Dairesine geçene kadar bu kurulda kalmıştır. Müzenin şu anda bağımsız bir denetim mekanizması bulunmaktadır (Smiythe, 1966, s. 27; Hooper-Greenhill, 1999, s. 38).

Günümüzde dünyada müzeleri ile ön planda olan İngiltere'de müzelerin kurulma aşamasındaki ile şimdiki bakış açıları birbirlerinden oldukça farklı zeminlere oturmaktadır. 1928 yılında müzeler ile ilgili tutulan bir raporda "Müzelere karşı geleneksel tavırları ortadan kaldıracak geniş çaplı bir ilgi yaratacak bir hareketin zamanı gelmiştir. Açıkça söylemek gerekirse bu ülkede çoğu insan müzelere ilgi göstermemekte ve inanmamaktadır." (Onur, 2013, s. 37; Karadeniz ve Çıldır, 2014, ss. 26-27) şeklinde bir görüş yer almaktadır. Rapordan anlaşılacağı üzere İngiltere, müze ve müze eğitimi konusunda sorunun tespitini yaparak konunun üzerine gitmiş ve bugün müzelerde eğitim programını başarı ile yürüten ülkelerden birisi olmayı başarmıştır.

Yayımlanan ilk raporun etkisiyle 1930'ların başında devlet müzeleri ile devlet okulları arasında iş birlikleri başlamıştır. 1938'de Markham Raporunda müzelerde ödünç verme sistemi, müze okul protokolleri, eğitimlerin müzeciler tarafından verilmesi gibi konular gündemi oluşturmuştur (Karadeniz ve Çıldır, 2014, s. 27). 1948'de kurulan "Müzelerde Çocuk Etkinlikleri Grubu"nun adının 1963'te "Müzelerde Eğitim Hizmetleri Grubu" olmasıyla birlikte bu alanda aktif çalışmalar



artmıştır. Aynı grubun adının 1970’te “Müzelerde Eğitim Grubu” olarak değiştirilmesiyle birlikte tanınırlıkları, personel sayısı ve eğitim faaliyetleri günden güne gelişmiştir. 1963’te 44; 1967’de 48; 1978’de ise 85 olarak kayıtlara geçmiştir. Aynı grup müzelerde eğitim hizmetlerinin yanı sıra “Müze Okul Hizmetleri” gibi alana katkısı olan kitaplar da yayımlamıştır. 1980’lerde müze sayısında hatırı sayılır bir artış olmuş ve özellikle bu dönemde özel bağımsız müzeler bir hayli çoğalmıştır. Bağımsız müzelerin çoğunluğu küçük kentlerde ve taşrada açılmıştır. Böylece pek çok kişi müzelerin eğitim programlarından yararlanabilmiş; çocuk ve gençler serbest seçimli öğrenme ve akılcı eğlence seçenekleri sunan müzeler sayesinde bilgiye erişebilmiştir (Onur, 2013, s. 37; Olofsson, 1979, ss. 144-145).

Eilean Hooper-Greenhill, (Hooper-Greenhill, 1999, s. 84) İngiltere’de müze ve galeri eğitiminin artık müze dünyasında birbirinden ayrılmaz olduğunu dile getirmektedir. Eilean, İngiltere’de müze eğitiminde büyük ve etkili değişimlere farklı pek çok örnek vererek kendi savını güçlendirmektedir. Leicestershire Müzeleri Eğitim Servisi, Leicestershire Politeknik’teki öğretmenleriyle birlikte müze uygulamalarını yeni eğitim gerekliliklerinin ışığında gözden geçirmiştir. Ironbridge Gorge’ta müfredata uygun, *Öğretmenler İçin Bir El Kitabı* (1987) çıkarılmıştır. Güneydoğu İngiltere Bölge Müze Servisi (AMSSEE) öğretmenlerle birlikte yazılan ve bütün yeni sınavlarla ilgili uygulama örneklerini içeren bir kitapçık yayımlamıştır (Hooper-Greenhill, 1999, ss. 90-91).

İngiltere’de müze eğitimin yayılmasında kurumlar dışında şahıslar da ön planda olmuştur. Müzelerin bir okul gibi kullanılması için önemli adımlar atan, eğitim öğretim hayatının aktif bir şekilde müze içerisinde olması yönünde çaba sarf eden Thomas Coglan Horsfall ve Manchester Sanat Müzesi Komitesi (Manchester Art Museum Committee) müze ziyaretlerinin eğitim faaliyetleri içerisinde yer alması konusunda öncü isimlerin arasında yer almaktadır. Horsfall, öğrenciler tarafından müzelere yapılan ziyaretleri eğitim etkinliği olarak sayılan okul yasasının kabul edilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir (Haward, 1918, s. 35; Hooper-Greenhill, 1999, s. 46).

İngiltere’de çocuk ya da gençlerin müzede eğitim alması dışında müzelerin okullara ödünç verme hizmetlerinin uygun olup olmayacağı problemi de öne çıkan konuların başında gelmiştir. Victoria ve Albert Müzesi ise bu yöntemin önemini erken yıllarda farkına varıp uygulamaya başlamıştır. Müzenin eser ödünç verme birimi 1804 yılından bu yana aktif olarak çalışmaktadır. İngiltere’de kurulan Müzeler Birliği (British Museums Association) başkanı Henry Hugh Higgins ise okullara gönderilmek üzere küçük eğitim koleksiyonlarının oluşturulması talimatını müzelerle iletmiştir (Lewis, 1989, s. 10).

Günümüzde Victoria ve Albert Müzesi, eğitim bölümünde farklı yaş gruplarına hitap eden programlar hazırlamaktadır. Jameel Galeri oluşturulmaya başladığında hedef kitlenin belirlenmesi için birtakım araştırmalar yapılmıştır. Müzenin genel ziyaretçi kitlesi hesaba katıldığında altı farklı ziyaretçi tipi tespit edilmiştir. Bunlar okul grupları, öğrenciler, aileler, sektör profesyonelleri, bağımsız yetişkin ziyaretçiler ve bunlara dâhil olmayanların yer aldığı diğer olarak adlandırılan gruplardır. Hedef kitle olarak ise aileler ve bağımsız yetişkin ziyaretçilere odaklanılmıştır. Galeride sorgulatmaya ve eğlenirken öğretmeye odaklanan müze aktiviteleri yaş grubuna göre ikiye ayrılmaktadır. Bunlar: Primary yani ilkokul (5-11 yaş) grubu ve secondary yani ortaokul-lise (12-18 yaş) grubudur (Yousuf, 2016, ss.125-126).

Müzelerde İslam Sanatı Kavramı

İslam sanatına olan ilgi ve çalışma, çoğu ülkenin seçkinleri tarafından doğrudan veya dolaylı olarak paylaşılan deneyimler neticesinde Avrupa dünyasında başlamıştır. Kendi toprakları dışındaki yerlere seyahat eden birtakım insanlar, tüccarlar, misyonerler, paralı askerler, mace-



racılar ve diplomatlar İslam sanatının Avrupa'da yayılmasını sağlayan kişiler olmuştur. Birçok ülkeye yaptıkları ziyaretlerde mimari kalıntıları kayıt altına almış, bir kısım taşınabilir ya da taşınmaz eseri ülkelerine getirerek İslam mimarisi ve sanatına önce küçük bir merak, ardından da yoğun bir ilgi başlamıştır. Bunun dışında bazen oraya hiç gitmemiş, ancak seramik veya minyatür tutkunu olan insanlar tarafından başlangıçta kendi zevkleri için, daha sonra ise kamu müzelerinde saklanmak üzere getirilen İslam kültürüne ait eserler koleksiyonların oluşmasında etken olmuştur. Böylece Batı dünyasında resim kadar ilgi çekmeyen İslam kültürünün seküler eserleri, birden bu dünyada popüler hâle gelmiştir (Grabar, 2013, ss. 18-19).

21. yüzyılda İslam sanatı ve arkeolojisi tüm dünyada tekrardan etkin olmaya başlamıştır. Avrupa ve Amerika'daki pek çok müze, İslam sanatı galerilerini yenilemiş ya da gösterişli büyük galeriler açmaya başlamıştır. 2004'te Atina'da Benaki İslam Sanatı Müzesi'nin ve 2006'da Victoria ve Albert Müzesi Jameel Galerisi'nin ihtişamlı bir şekilde açılması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Rusya Hermitage Müzesi koleksiyonu kapsamının sürekli olarak geliştirilmesi; nefes kesen mimarisi ile Doha'da yeni kurulan İslam Sanatları Müzesi ve Kopenhag'daki David Koleksiyonu onlardan geride kalmayacak şekilde yenileme ve koleksiyon geliştirme politikasını devam ettirmektedir. Son zamanlarda ise Kahire İslam Sanatları Müzesi, Metropolitan Sanat Müzesi, Louvre Müzesi, British Müzesi, Detroit Sanat Enstitüsü, Brooklyn Müzesi, Cleveland İslam Sanatı Müzesi ve İsrail İslam Sanatları Müzesi gösterişli bir şekilde düzenlenmeleri ve eserlerin rotasyonlu bir şekilde sergilenmeleri ile ön plana çıkan müzelerin başında gelmektedir (Görsel 2 ve 3). Bahsi geçen müzelerden daha eski bir geçmişe sahip olan Berlin'deki İslam Eserleri Müzesi ve İstanbul'daki Türk-İslam Eserleri Müzesi de bu hızlı değişim karşısında tepkisiz kalmayan müzeler arasındadır (Junod, Khalil, Weber ve Wolf, 2013, s. 12; Stanley, 2013, s. 396).



Görsel 2: İsrail İslam Sanatları Müzesi.



Görsel 3: Cleveland İslam Sanatı Müzesi.

İslam sanatının günümüzde hâlen bütüncül bir tanımının yapılması mümkün olmamıştır. İslam kültürünün etkisi ile verilmiş sanatlar, kültürel olarak İslami toplulukların yaşadığı veya yönettiği topraklarda yaşayan Müslümanlar ve gayrimüslimler tarafından 7. yüzyıldan itibaren üretilen görsel sanatların tümünü kapsamaktadır. Bu nedenle tanımlaması çok zor bir sanattır. Çünkü 1400 yıl kadar bir zamana yayılmıştır, birçok ülkeyi ve topluluğu kapsamaktadır. Bu sanat bütünü aynı zamanda belirli bir dine, zamana, yere veya tek bir ortama ait değildir. Dünyada pek çok müze, İslam sanatının sadece din olmadığının, aynı zamanda seküler bir yaşam biçimi

olduğu kavramının bilincine varan, geniş bir perspektif ile baktığını sergileme yöntemlerinde göstermektedir. Galeride genellikle İslami süsleme sanatlarının dört temel ögesi üzerinde durulmaktadır. Bunlar bitkisel, geometrik, figürlü süsleme ve güzel yazı sanatıdır. Bu öğeler içinde ise sonsuzluk ve kusursuzluk teması da vurgulanmaktadır. Makaleye konu edinilen Jameel Galeri’de bu tematik öğeler üzerinden 5-18 yaş arası gruba İslam sanatı anlatılmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmaktadır.

İslam Sanatında Bitkisel Süsleme

İslam dünyasında bitkisel süsleme kumaştan halıya, hat sanatından mimariye, gerek tek başına gerekse diğer süsleme türleriyle birlikte kullanılmıştır. Erken İslam döneminde Rumi, palmet, lotus ve Hatayi üslubunda örnekler döneme damgasını vurmuştur. İlerleyen yüzyıllarda hükümdarların estetik ilgi ve zevklerine göre biçimlenen bitkisel süsleme programında lale, gül, karanfil, sümbül gibi natüralist üslupta örnekler kullanılmıştır. İslam sanatında bitkisel motifler cennet, Allah ve peygamber sembolizmi ile sıklıkla eşleştirildiği için tüm İslam toplumlarında her dönem ön planda olmuştur.

Bitkisel süsleme, galeride Osmanlı ve İran çini-seramiklerinin olduğu alanda öğretilmektedir. 5-11 yaş arasındaki çocuklar bu kısımda eserlere dikkatlice bakarak çinilerin üzerinde yer alan lale, karanfil, gül ve sümbül gibi bitki ve çiçekleri incelemektedir. Osmanlı’nın önemli seramik ve çini üretim merkezlerinden biri olan İznik üslubunda yapılmış çiçek motifleri ve bunların çizim aşamaları hakkında da yine bu aşamada bilgi verilmektedir. Öğrencilerin eserlere daha detaylı odaklanmalarını sağlamak için çiçeklerin doğada var olan çiçekler gibi mi yoksa daha stilize bir üslupla mı çizildiği sorusu öğretmen tarafından sorulmaktadır. İncelemeleri tamamlayan öğrencilerin çiniler üzerinden istedikleri desenleri seçmeleri ve bunları kâğıda aktarmaları bu aşamadaki eğitimin son halkasıdır (Görsel 4).



Görsel 4: Çini Sergileme Dolapları Önünde Etkinliğe Katılan Çocuklar.

11-18 yaş arasındaki öğrencilerden ise galerideki örneklerden etkilenerek Osmanlı çinisi tasarımları istenmektedir. Öğrencilere okula döndüklerinde onlara yardımcı olması için galeride bulunan motif ve desenlerin eskizlerini yapmaları için boya veya renkli kalemler verilmektedir. Müze eğitimi bitip okula döndüklerinde yapılan etkinliklerin sınıf gösteriminin yapılacağını ve bazı sorular kullanarak bir hikâye yazmaya çalışmaları, planlanan eğitimin bir parçasıdır. Öğrencilere “Nereden geliyor? Hangi binayı dekore ettiler? Orada kim yaşadı? Neden kullanıldılar?” gibi yön verici sorular verilerek kendilerinden detaylı bir hikâye yazmaları istenmektedir.



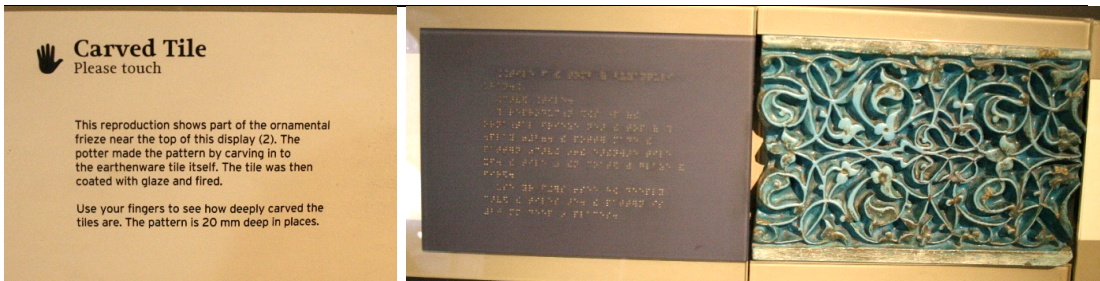
Görsel 5: Eğitici Çanta Bir Numaralı Etkinlik.

Çini ve seramikler üzerinde bitkisel motifleri kavramaya başlayan öğrenciler, Victoria ve Albert Müzesi Eğitim Departmanı tarafından İslam sanatını anlatmak için tasarlanan gezici çanta ile etkinliklere devam etmektedir. Paketin içindeki oyun, çocukları galerilerdeki nesnelere daha yakından bakmaya teşvik etmek için tasarlanmıştır. Çocuklardan toplamda beş adet aktivite yapmaları istenmektedir. Çocukların aktiviteler için ihtiyaç duydukları her şey ve talimatlar, bu çantada yer almaktadır. Etkinlik kitapçığında beş aktivitenin de bir saat içerisinde tamamlanması tavsiye edilmektedir. Kitapçıkta bu oyunun amacı “İslami dönemde yapılan saraylar ve ibadet yerlerinde bir maceraya çıkmak” olarak aktarılmıştır. Öğretim esnasında Müslüman insanların yaşam biçimleri ve İslam kültürü ile üretilen sanat eserlerinin tanıtılması birincil amaç olarak belirtilmektedir. Etkinlik Victoria ve Albert Müzesi 42 numaralı salonda Jameel Galeri’de yer alan Safavi dönemine ait renkli çini tekniğinde yapılmış bir panel ile başlamaktadır (Görsel 5).

Müze koleksiyonunda yer alan “139:1 to 4-1891” envanter numaralı çini panelde zengin bir hanedan üyesi olduğu tahmin edilen genç bir kadın baharda piknik yaparken tasvir edilmiştir. Merkezde yer alan prensesin etrafı yemek için meyve tabakları ve içecek getiren hizmetçileri ile çevrilidir. İran sanatında çiçeklerle dolu güzel bir bahçede piknik yapan saray halkının tasvirini gösteren sahneler oldukça popülerdir. Bu bölümde öğrencilere “Seramik panoda herhangi bir minder bulabildiniz mi?” diye sorarak esere daha yakından odaklanmaları istenmektedir. Büyük çantadan çıkan bir numaralı etkinlikte İslam sanatları tasvirinde sıklıkla karşımıza çıkan silindirik bir kadife minder yer almaktadır. İran’da zenginler yerde otururken rahat etmek için pahalı yastıklar kullanırdı. Hem iç hem de dış mekânlarda kullanılan bu minderlerin en lüksleri ise kadifeden yapılırdı. Öğrencilere minderi çini paneldeki gibi kullanmaları ve onun kumaşına dokunmaları verilen talimatlar arasındadır. Çocuklardan bu yastığı kullanarak dönemin sosyal ve kültürel hayatı hakkında düşünceleri istenmektedir. Daha sonrasında ise öğretmenler ve müze eğitimcileri, çocuklara İslam dönemindeki sosyal hayat hakkında bilgi vermektedir.

Öğrencilere bu bilgiler aktarıldıktan sonra onlara İslam sanatı bezemelerinde ana unsur olarak kullanılan bitkisel süsleme hakkında kısa bir bilgi verilmektedir. Daha sonra önceden A4 kâğıtlara hazırlanmış boş bir yastık resmini İslam sanatının bitkisel süslemelerinden esinlenerek boyamaları istenmektedir. Böylece öğrenciler yeni öğrenmiş oldukları Hatayi, Rumi, palmet ve bahar dalları gibi dekoratif bezemeleri yaratıcılıklarını da kullanarak öğrenme fırsatı yakalamaktadır.

21. yüzyılda dünyadaki pek çok müze, görme engelli ziyaretçilerin öğrenme gereksinimlerini karşılamak amacıyla özel eğitim programları ya da sosyal sorumluluk projeleri geliştirmektedir. Müzeler, görme engelli ziyaretçileri düşünerek galeride uygun alanların yaratılması, tuvaletlerin erişilebilir olması, merdivenlerinin dolambaçlı olmaması, düz rampa yolların olması, duvar takibi yapabilecekleri alanların yaratılması gibi pek çok iyileştirme yapmaktadır. Görme zorluğu çeken öğrenciler ise müzelerin karanlık ortamdan ziyade aydınlık bir ortama sahip olması, sergilerde kontrast oluşturacak şekilde zıt renkler kullanılması, eserlere ait açıklama panolarının büyük puntolarla yazılması gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca, müze ziyaretinde dokunmak, işitmek ve betimleme uygulamalarından faydalanmak, öğrenmeye katkısı da yadsınamaz gerçeklerdendir (Yeşilyurt, Kırlar ve Lale, 2014, s. 3-4; Erbay, 2017, s. 346-347). Victoria ve Albert Müzesi İslam Sanatları Galerisi’nde ise Braille Alfabeti ile yazılmış bilgi panosu ve görme engelli öğrencilerin eserlerin üzerindeki bitkisel motifleri daha iyi anlayabilmeleri için yapılmış replika bir dokuma çini levhası yer almaktadır. Bu aktivite ile görme engeli olan ya da görme kaybı yaşayan dezavantajlı gruptan öğrenciler, bitkisel motifleri pano üzerinde dokunarak öğrenmektedir (Görsel 6). Böylece öğrenci hem bilişsel hem de duygusal olarak bunu deneyimleme imkânı bulmakta ve eğitimin bir parçası olmaktadır.



Görsel 6: Jameel Galerisi için Dokunmatik Alfabe ve Replika Çini Parçası.

İslam Sanatında Koku ve Nesne İlişkisi

İslam sanatında dinî ritüellerde önemli yer tutan buhurdan ve tütsü kapları gibi litürjik nesnelere gündelik kullanımın yanı sıra üzerindeki bezemeler ve yapım teknikleriyle dikkat çeken eserlerdendir. İslam'da cami ya da türbelerde yakılan buhurdanların dışında aydınlatma amacıyla kullanılan mumluk ya da şamdan gibi eserler İslam maden sanatında hem seküler hem de ritüel alanlarda kullanılan objeler arasındadır. İslam dünyasında her toplulukta benimsenmiş bu koku nesnelere öğrenciler deneyimleyerek öğrenmektedir.

Koku nesnelere (*Aroma Objects*) adı verilen ilgili bölümde etkinlikler İslam sanatında koku ve malzeme ilişkisini öğretmek için tasarlanmıştır. Bu bölümdeki etkinlikler galeride Memluk Devleti'nin gündelik seküler eşyalarının sergilendiği yerde yapılmaktadır. Bu dolapta sergilenen müze nesnelere Suriye veya Mısır'dan gelmiş ve sultan denilen güçlü hükümdarlar tarafından kullanılmıştır. Bu bölümde öğrencilere üç siyah şekil ve üç kutu verilmektedir. Her şekli küçük kutulardaki kokular ile eşleştirmektedir. Ardından öğrencilere kutuları koklamalarını ve her nesneyi bir koku eşleştirmelerini istemektedir (Görsel 7).



Görsel 7: : Eğitici Çanta İki Numaralı Etkinlik.

“C.153-1936” envanter numaralı opak mavi camdan yapılmış üzerinde Arapça kitabesi olan kürevi konik kap, 328-1900 envanter numaralı Memlük dönemine ait cam şişe ve “M.716-1910” envanter numaralı Rukn al-Din Muhammed İbn Karatay el-Bağdadi'nin adını taşıyan metal bitkisel bezemeli şamdan bu bölümde eşleştirilmesi istenen eserler olarak belirlenmiştir. Uzun boyunlu şişkin gövdeli şişe, doğuya özgü hoş kokulu çeşitli içecek kokularıyla; koyu mavi kürevi konik kap gül suyu ya da amber gibi parfüm esanslarının özünü oluşturan kokularla; şamdan ise yanık kibrit kokusu ya da is kokusu ile eşleştirilmektedir (Görsel 8)

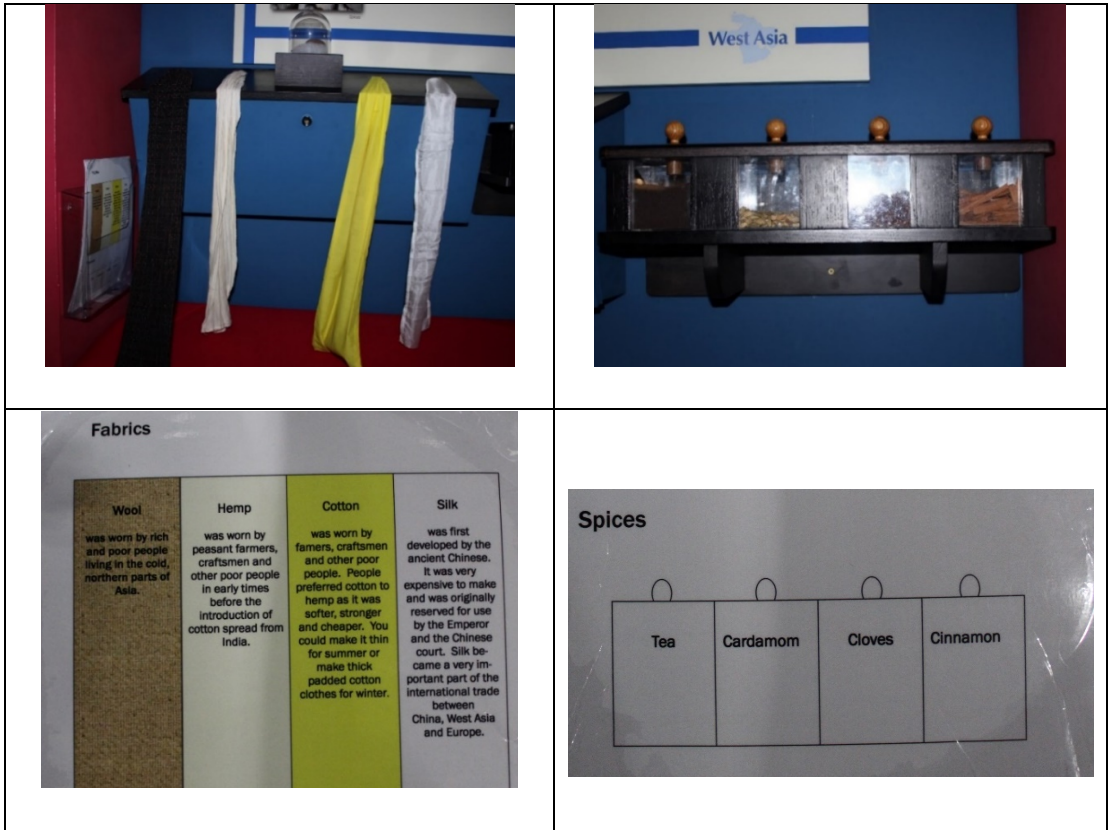




Görsel 8: Eğitici Çanta İki Numaralı Etkinlik.

kutu içerisinde yer alan çay, kakule, karanfil ve tarçın gibi Doğu İslam ülkelerine ait kokuları da deneyimleyerek tahmin etmeleri ve bunlar hakkında fikirler ortaya koymaları istenmektedir. İslam sanatında yoğun ve güzel kokuları duyuşal olarak keşfeden öğrenciler düşünerek, hissederek ve dokunarak kalıcı öğrenim sağlamaktadır (Görsel 9).




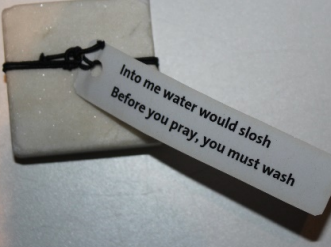


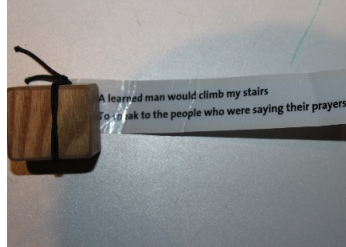
İngiltere'nin Durham kentinde yer alan Oriental Müzesi koleksiyonu İslam dünyasının pek çok kültürüne ev sahipliği yapmaktadır. Benzer uygulamanın görüldüğü müzede İslam kültüründe koku ve İpek Yolu bölümünün anlatıldığı kısımda öğrencilere yün, kenevir, pamuk ve ipek gibi malzemelere dokunmaları ve onları hissetmeleri istenmektedir. Ayrıca öğrencilerden dört bölmeli



Görsel 9: Durham Müzesi Oriental Sanat Müzesi Koku Etkinlikleri.

İslam'ın Temel Kıstasları: Temizlik ve İbadet

İslam dininde ibadet öncesi hazırlık aşamasında su ve sabun; ibadet esnasında ise namaz kılmak için halı ya da seccade önemli rol oynamaktadır. Etkinliğin bu aşamasında çantanın içerisinde üç farklı materyal yer almaktadır. Öğrencilerin bu nesnelere tek tek çıkarmaları ve incelemeleri istenmektedir. Her bir objenin kenarında ekli bir ipucu bulunmaktadır. Öğrenciler galeride aynı malzemeden yapılmış ilgili nesneyi bulmakta ve her iki objeyi ipuçları aracılığıyla birbirlerine eşleştirmektedir.

		<p>Mosque Materials</p> <p>When making objects for mosques and other religious buildings, Islamic artists never pictured people or animals. This was because it might look as if people were praying to them, instead of to God. Instead, Islamic artists often decorated objects with rich colours, patterns, geometric shapes, plants or flowers and beautiful Arabic writing.</p> <p>Inside BAG 3 are 3 different materials. Take them out and have a look. Each one has a clue attached. See if you can solve the clues to find an object in the Gallery made of the same material.</p> <p>Turn over to find out more...</p>
<p>Did you find the marble fountain basin?</p>  <p>Before prayer, Muslims wash their face, hair, arms to the elbow and feet to the ankle. Here is a basin that comes from Syria and would have been filled with water.</p> <p>It is over 700 years old.</p>		<p>The floors of Islamic prayer halls are sometimes covered in magnificent carpets. The Ardabil Carpet in the centre of the Jameel Gallery is one of the largest and most famous carpets in the world.</p> <p>The carpet is only lit up for 10 minutes every half an hour because too much light would make the beautiful colours fade.</p> 
 <p>Of silk and wool I am made On the floor is where I am laid</p>	<p>At noon prayer every Friday, a learned man climbs the stairs of the minbar to speak to the people gathered in the mosque.</p> <p>This minbar came from an Egyptian mosque.</p> <p>It is made of wood and has been decorated with amazingly complicated patterns of geometric shapes. Some of the shapes have been filled with pieces of carved ivory (elephant tusk).</p> <p>It is now time to have a closer look at the minbar. Before you do, you might want to watch the short film which shows people visiting a mosque to pray.</p>	

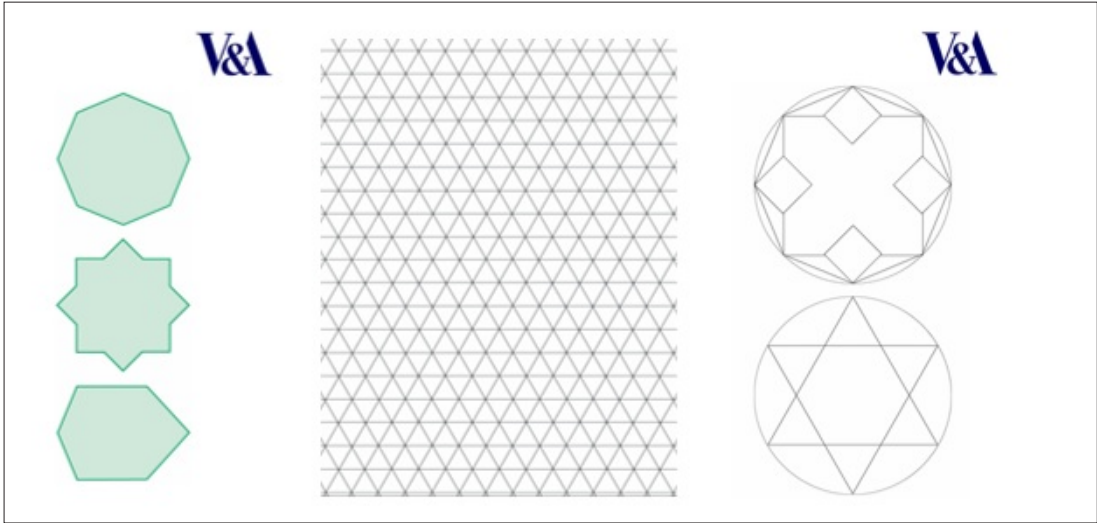
Görsel 10: : Eğitici Çanta Üç Numaralı Etkinlik.



“335-1903” envanter numaralı geniş leğen, Suriye’de Hama Valisi el-Melik el-Mansur için yapılmıştır. Onun kurduğu bir caminin avlusunda, muhtemelen duvara yaslanmış bir şekilde dekorasyon amaçlı yapılmıştır. Bu geniş leğeni Müslümanlar, namaz kılmadan önce abdest almak için kullanmışlardır. Bu etkinlikte öğrencilere küçük bir sabun parçası verip “Dua etmeden önce mutlaka benimle ellerini yıkamalısın” ipucu verilmekte ve öğrenciler bu geniş kaba yönlendirilmektedir. İkinci ipucunda ise “İpek ve yünden yapılmışım, yerde yatıyorum” emaresiyle öğrencileri başta Erdebil halısı olmak üzere galeride sergilenen diğer seccade örneklerine yönlendirmektedir. Son olarak ise “Bilgili bir adam dua eden insanlarla konuşmak için merdivenlerime tırmanırdı” şeklinde bir ipucu verilmektedir. Bu emare ise öğrencileri “1050:1 to 2-1869” envanter numaralı Sultan Kayıtbay’a ait ahşap geometrik süslemelerle bezemeli minbere yönlendirmektedir (Görsel 10). Bu etkinlikte kullanılan ipucu yöntemi ile öğrenciler araştırma ve keşfetme becerilerini geliştirmekte ayrıca oyun yoluyla merak duyguları artırılmaktadır.

İslam Sanatında Geometrik Desenler

İslamiyet’i benimsemiş tüm toplumlar, el sanatları ve mimari süslemede geometrik bezmeyi süsleme programlarında sıklıkla tercih etmiştir. Geometrik bezeme İslam diniyle sıkı bir bağlantı içerisindedir. İslam sanatında figürlü desenlerin nispeten yaygın olmaması nedeniyle süslemede geometrik tasarımlar, bitkisel motifler ve hat sanatına ağırlık verilmiştir. Geometrik bezemelerin İslam dünyasında yoğun kullanımı Jameel Galeri’yi düzenleyen küratörlerin de dikkatini çekmiş, bu alan sergileme teknikleri ile ön plana çıkarılmış ve müzede eğitim aktivitelerinde yerini almıştır.



Görsel 11: Geometrik Süslemelere Ait Çalışma Sayfası.

Verimli bir müze ziyareti için öğretmenler tarafından planlı bir hazırlık yapılması gerekmektedir. Ayrıca öğretmenler, müze ile ilgili önceden bilgi toplamalı, eğer müzeyi daha önceden ziyaret etmemişse etmeli, koleksiyon hakkında yeterince bilgi sahibi olmalıdır (Buyurgan, 2017, ss. 323-324). Jameel Galeri’ye ziyarete gelen öğretmenler, müze öncesinde öğrencilere üçgen, kare, dörtgen, altı köşeli yıldız, sekiz köşeli yıldız gibi terimler hakkında bilgi vermektedir. Öğretmenler öğrencilerin beceri kazanmaları için sınıfta belirli alıştırmalar hazırlamaktadır. Bu aşamada 5-11

yaş arasındaki gruba verilen pipetler ile yıldızlar oluşturmak ya da kâğıtlara üçgen çizip bunları kesmek ve tekrardan birleştirmek gibi aktiviteler eğitim faaliyetleri arasında yer almaktadır.

Müze ziyareti esnasında öğreticiler, İslam sanatının temel süsleme programı geometrik şekiller hakkında müzede gördükleri nesnelere üzerinden bilgi vermektedir. Öğrencilerden müzede geometrik şekilleri çoğaltmaları ve kendi tasarımlarını oluşturmaları istenmektedir. Öğrenciler ile bu şekillerin neden beşgen değil de altıgen ve kare olduğu hakkında karşılıklı soru cevap şeklinde etkinlik yapılması diğer beklentilerden birisidir (Görsel 11).



Görsel 12: Pelenk ve Çintemani (Üçbenek) Motifi Çalışması.

Geometrik desenlerin yanı sıra altıgen ya da sekizgen çinilerin üzerinde İslam dünyasına özgü süslemeler de yine öğrencilerin ilgisini çeken kompozisyonlar arasındadır. İslam coğrafyasında hayvan desenlerinden etkilenecek çeşitli bezemeler yapılmıştır. Bunların başında üç benek ve pelenk motifi başı çekmektedir. Müzeyi ziyaret eden öğrencilere hayvan desenlerinden etkilenecek yapılan motifler anlatıldıktan sonra Osmanlı döneminden kalma İznik çini panelini galeride bulmalarını istemektedir. Öğretici tarafından ipucu olarak ise öğrencilere “Büyük bir bacaya yakın!” diye yönlendirme yapılmakta ve onları yine Osmanlı döneminden kalma tamamı çinilerle kaplı ocağa yönlendirmektedir (Görsel 12). Ayrıca diğer etkinlikte olduğu gibi öğrencilere buldukları desenlere benzer örnekleri çizmeyi denemeleri söylenmektedir. Her iki etkinlikte de anlatım, soru-cevap, ara-bul beyin fırtınası ve imgelem gibi çok yönlü teknikler uygulanmıştır.

Bu etkinliklerin yanı sıra dört numaralı etkinlik çantasında İbn Tolun Camisi minberinin künde-kârî tekniğiyle yapılmış parçası üzerinden İslam sanatında görülen geometrik süslemenin incelikleri anlatılmaktadır. Bu etkinlikte öğrencilere küçük parçalar hâlinde belirli bir kompozisyon dâhilinde kesilen art arda sonsuza kadar devam ettiği ve aynı zamanda bu minber parçasının

hiç çivi kullanılmadan tamamen geçme sistemiyle yapıldığı anlatılmaktadır. Öğrencilerin öncelikle bu minber parçasını galeride bulmaları istenmektedir. Daha sonra öğrencilerden etkinlik çantasından çıkan ahşap yıldız ve çokgen parçalar ile minber parçasına benzer temalar yapması beklenmektedir. Her öğrenciden çıkan temaların farklı olduğunu göstermek adına öğrencilerin birbirlerinin eserlerine bakmaları ve onları yorumlamaları ulaşılmak istenen hedeflerden birisidir (Görsel 13). Bu etkinlik sayesinde öğrenciler beyin fırtınası ve tartışma yöntemi ile geometrik süslemeler hakkında daha fazla bilgi öğrenmektedir.



Görsel 13: Eğitici Çanta Dört Numaralı Etkinlik.

İslam Sanatında Aydınlatma ve Cami Kandilleri

İslam sanatının günümüze gelen nadir örneklerinden birisi olan Erdebil halısı Jameel Galeri'nin tam kalbinde sergilenmektedir. Müzede öğrencilere Erdebil halısının kime ait olduğu, kim için yapıldığı, müzeye nasıl geldiği ve üzerindeki kandiller ile ilgili genel bilgiler verilmektedir. Öğrencilerin bu aşamada halının üzerinde yer alan kandillere yoğunlaşması istenmektedir. Erdebil halısında görülen iki cami kandilinin boyutları birbirinden çok farklıdır. Bazı insanlar bunun bir perspektif etkisi yaratmak için yapıldığını düşünürken diğerleri ise tasarımda kandilin kasıtlı bir şekilde kusurlu yapıldığını ve mükemmelliğin yalnızca Allah'a ait olduğunu göstermek için bu biçimde olduğunu düşünmektedir (Görsel 14). Tüm bu bilgiler ışığında 11-18 yaş arasındaki öğrencilerden lambalar arasındaki boyut farkını açıklayan bir hikâyeye yazmalarını ve kandillerin resmini çizmelerini istenmektedir. Müze sonrasında ise yazdıkları hikâyeyi okulda anlatmalarını ve bazı arkadaşlarının yardımıyla canlandırmaları istenmektedir.



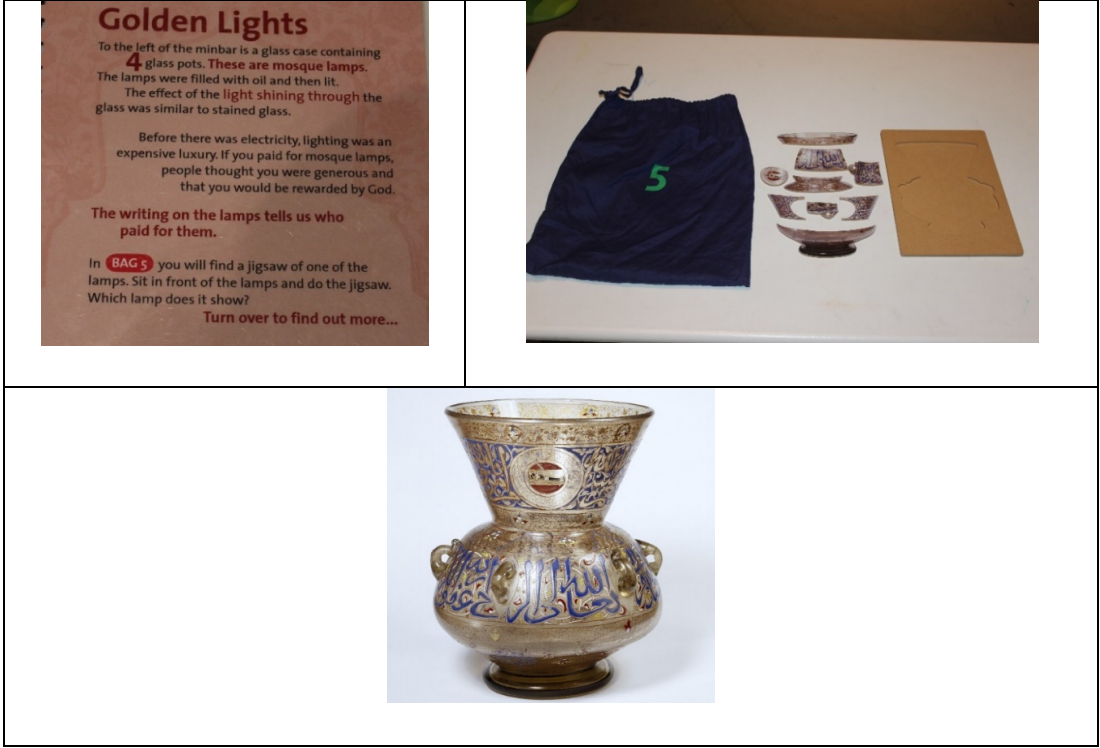
Görsel 14: Erdebil Halısındaki Kandil Detayları.



Görsel 15: İznik Cami Kandili.

İslam dünyasında aydınlatma işlevi ile ön plana çıkan kandiller form açısından farklılık göstermektedir. Erdebil halısındaki kandilleri anlatan öğretmen, galeride sergilenen diğer kandilleri de göstererek öğrencinin zihninde kandil kavramını netleştirmek istemektedir. Galeri içerisinde ziyaretçiye gösterilen diğer İslami dönem cam ve seramik kandilleri ile bağlayarak etkinlik devam ettirilmektedir. Bu aşamada 1557 yılında İstanbul'da Süleymaniye Camisi için yapılan İznik kandil üzerinde durulmaktadır. Bu kandil hakkında bilgi verildikten sonra öğretmenler soru-cevap yöntemiyle öğrencilerin bu kandili bulmaları için ipuçları vermektedir. Öğrencilere "Bu kandili galeride bulabiliyor musunuz? Oldukça büyük! Bu seramik lamba dekorasyon için yapılmıştır. Lambadaki kırmızı / turuncu rengi görebiliyor musunuz? Bu lamba yapıldığında, insanlar

seramikler için nasıl kırmızı boya yapılacağını buluyorlardı. Bu kırmızıyı tutturmak oldukça zor olduğundan bazı yerler turuncu görünüyor ve bazı yerlerde diğerlerinden daha açık renklidir.” bilgisi de verilmektedir. İpucundan da anlaşılacağı üzere İznik seramiklerinde kırmızı denemelerinin ilk defa yapıldığı bu kandil, tarihî bir öneme sahiptir (Görsel 15).



Görsel 16: Eğitici Çanta Beş Numaralı Etkinlik.

Memluk döneminin öne çıkan eserlerinin başında cami aydınlatması ve dekorasyon için kullanılan cam kandiller gelmektedir. Minberin solunda dört adet cam kandilin bulunduğu dolap yer almaktadır. Bu kısımda öğrencilere kandilin aydınlatma ve dekorasyon amacıyla kullanıldığı anlatılmaktadır (Görsel 17). Lambaların yağla doldurulup yakıldığı ve ateşin de etkisiyle candan parlayan ışığın vitraya benzeyen görüntüleri ortaya çıkardığı anlatılmaktadır. Ayrıca elektrik olmadan önce aydınlatmanın pahalı bir lüks olduğu ve cami kandillerinin parasını ödeyen kişilerin cömert biri olduğu ve Allah tarafından ödüllendirileceği düşüncesi de aktarılan bilgiler arasındadır. İslami dönemde aydınlatma ve farklı materyallerden yapılmış kandiller anlatıldıktan sonra etkinlik çantasındaki çalışmalara başlanılmaktadır. Çantada cam kandillerden birinin yapbozu bulunmaktadır. Lambaların önüne oturarak öğrencilerin yapbozu tamamlamaları etkinliğin birinci parçasıdır. Yapboz tamamlandığında bunların hangi cami kandiline ait olduğunu bulmaları ise etkinliğin ikinci parçasıdır (Görsel 16).



Görsel 17: Memluk Dönemine Ait Cam Kandiller.

İslam Sanatında Hat Sanatı

Güzel yazı sanatı olarak bilinen hat sanatı, İslam sanatında estetik duygusu yüksek sanatların başında gelmektedir. Jameel Galerî'de bu sanatın çarpıcı örnekleri bulunmaktadır ve sergilenen örneklerin miktarı ve çeşitliliği öğrencilerin bu sanatı öğrenebilmesi için yeterli düzeydedir. Öğrenciler hat sanatı ile tasarım arasındaki bağlantıları ve geçmiş ile şimdiki kültürlerde dil ve iletişim yöntemlerini kolayca bu müzede öğrenebilmektedir. 11-18 yaş arasındaki öğrencilere müze ziyareti öncesi kaligrafi kelimesini anlamı, daha önceden bu sanata dair örnekler görüp görmedikleri sorulmaktadır. Öğrencilerden bu bölümde hat sanatının diğer kültürler ile arasındaki benzerlik ve farklılık çalışmaları yapmaları beklenmektedir. Müzede yer alan 136 ve 146 numaralı seramik odaları, 41 numaralı Güney Asya sergi odası, 8-10, 50, 62 ve 64 numaralı odalarda yer alan Orta çağ ve Rönesans konulu odalardaki farklı yazı tipleri ile güzel yazı sanatı öğrencilere



Görsel 18: Farklı Kültürlere ait Yazı Tipleri.

aktarılmak istenmektedir (Görsel 18). Böylece öğrenciler sadece İslam sanatına ait Arap harflerini tanımakla kalmayıp diğer ülkelere ait yazı karakterlerini de görerek kültürlerarası bir seviyede müzeden ayrılmaktadır.



Görsel 18: Galeride Yer Alan Kitabeden Detay.

Sonuç

1950'lerden sonra müzecilik çalışmalarının merkezine yerleşen eğitim konusu, günümüzde pek çok müze ve okul tarafından benimsenmiş ve kalıcı hâle gelmiştir. Müzelerin ziyaretçiler ile arasında bağ kurmasını sağlayan müze eğitimi programları İngiltere müzelerinde özellikle de çocuklar için başarılı bir şekilde uygulanmaktadır. 1930'lardan itibaren müze eğitimi konusunda kendini geliştiren İngiltere'de, Londra merkezli çocuk dostu Victoria ve Albert Müzesi ise eğitimi okul dışına taşıyan müzelere örnek teşkil etmektedir.

19. yüzyıldan bu yana Avrupa'da büyüyen ve gelişen müze kavramı çok kültürlülük fikriyle geleneksel bağlamlarından kopmuş ve çok çeşitliliği ön plana çıkarmıştır. Özellikle 11 Eylül olayları sonrasında insanlar İslam ve İslam sanatı hakkında daha da çok araştırma yapmaya başlamıştır. Dünyanın farklı yerlerinde artan İslam sanatı merakına müzeler de kayıtsız kalmamış, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yeni İslam Sanatı galerileri açılmış ya da var olan galeriler büyük projeler doğrultusunda yenilenmiştir. Bu durumun etkisiyle birlikte Müslüman olmayan kişiler de İslam kültürünü yakından tanıma fırsatı yakalamıştır. Victoria ve Albert Müzesi'nin kalbinde yer alan ve İslam eserlerinin sergilendiği Jameel Galeri'de ise İslam kültürü her anlamda tanıtılmaktadır.

Değişen müzecilik anlayışıyla kurumlar için asıl zorluk bir müze koleksiyonunun zenginliğini göstermekten ziyade onun izleyiciye etkili bir şekilde aktarılmasıdır. Galeri'deki eserlerin teşhirinde nesnelere estetik boyutu ve tarihsel bağlamları, teknikleri, tarihsel işlevleri ve genel olarak o dönemde nasıl kullanıldıkları bilgi panolarında yer almaktadır. Ancak özellikle İslam kültürüne uzak çocuklar için bilgilerin akılda daha kalıcı ve eğlenceli bir biçimde öğretilmesi için müze eğitimi şarttır. Müze eğitimi sayesinde 5-18 yaş arasındaki grup müzelerde pasif izleyici olmak yerine aktif katılımcı olarak yer almaktadır. Böylece, yerinde görülen eserler görsel zekâyı ön plana çıkardığından daha akılda kalıcı olmakta ve sosyal alanda daha hızlı öğrenilip pratiğe dönüştürülebilmektedir. Eserleri keşfedip galeride yer alan diğer eserlerle karşılaştırma yapma fırsatı yakalanmaktadır. Okul dışı öğrenmeye ev sahipliği yapan müzeler, eserleri görerek ve dokunarak doğrudan sorgulayıcı bir yöntemle öğreten mekânlar olarak ön plana çıkmaktadır.

İslam sanatında bitkisel, geometrik, figürlü süsleme ve güzel yazı sanatı hem objelerde hem de mimaride karşımıza çıkan dört temel bezeme unsurudur. Jameel Galeri’de, 5-18 yaş arasındaki öğrencilere eğitim faaliyetleri de bu dört kavram üzerinden aktarılmaktadır. Galeride, İslam sanatına damga vuran Rumi, palmet, Hatayi ve natüralist çiçek üslubu Osmanlı ve İran çini-seramiklerinde görülmektedir. Eserleri yerinden göreyerek eskiz ve desen çalışmaları yapan öğrenci grupları yaratıcılıklarını geliştirmektedir. Ayrıca diğer öğrencilerin yaptığı çizimleri gören öğrenci kıyaslama yaparak müzede öğrendiği motifleri bilgi birikimine ekleyecek ve görsel hafızasını güçlendirecektir. Bu etkinliklerde öğrencilere anlatım, soru-cevap, ara-bul beyin fırtınası, tartışma ve imgelem gibi çok yönlü teknikler uygulanmaktadır.

Müze dokunarak, koklayarak ya da tat alarak öğrenilen bilgiler en etkili ve verimli yöntemler arasındadır. Jameel Galeri’de de görme engelli öğrencilerin dokunarak hissetmeleri ve İslam sanatını öğrenmeleri için eserlerin taklitleri yapılmıştır. Öğrenci grubuna soyut gelen süsleme öğeleri dokunma sonrasında somut bir kavrama dönüşmektedir. Aynı şekilde koklayarak nesnelere eşleştirme, belki de ömür boyu hafızda kalacak yöntemlerden bir tanesidir. Böylelikle öğrenmeyi kolaylaştıran bu duyuşal materyaller sayesinde daha verimli bir müze gezisi gerçekleştirilmektedir. Duyuşal öğrenme kadar etkili olan diğer bir uygulama ise ipuçları aracılığıyla müzede eserleri keşfetmektir. Öğretmenler tarafından galeri içerisinde sergilenen bir eseri ipuçlarından yola çıkarak arayan çocuklar, başta araştırma, keşif, mantıklı düşünebilme ve hayal gücü gibi duyguları bir arada yaşamaktadır. Yaratıcılığın gelişmesinde yazma ya da yaratıcı hikâyeye kurgulama imkânı tanınmasıyla müzeler, öğrencilere yeni sayfalar açmaktadır. Yerinde yapılan müze ziyaretlerinde öğrenciler galeride gördükleri cansız nesnelere zihinlerinde hayat vermekte ve öğrendikleri kazanımları daha kalıcı hâle getirmektedir.

Jameel Galeri’yi ziyaret eden öğrenci gruplarının bütün eserleri görmesinden ziyade belirli eserler üzerinden İslam Sanatı ve onun kültürüne odaklanmaları istenmektedir. Çocukların müzede ya da ders esnasında eğitime yoğunlaşabildikleri sınırlı sürelerde tüm bu verimli yöntemler kullanılmaktadır.

Kaynaklar

Buyurgan, S. (2017). Verimli bir müze ziyaretini nasıl gerçekleştirebiliriz?. *Milli Eğitim*, 214, ss. 323-324.

Cocks, A.S. (1980). *The Victoria and Albert Museum: the making of the collection*. Londra: Windward Press.

Erbay, N.Ö. (2017). Müzeler ve engelli ziyaretçilere yönelik eğitim projeleri. *Milli Eğitim*, 214, ss.345-358.

Grabar, O. (2013). The role of the museum in the study and knowledge of islamic art. Junod, B., Khalil, G., Weber, S. ve Wolf, G (Ed.). In *Islamic art and the museum: Approaches to art and archaeology of the muslim world in the twenty first*. (pp.17-27). Londra: Saqi Books.

Haward, L. (1918). *Educational value of museums and formation of local war museums*. Sheffield: W. Wesley & Son.

Hooper-Greenhill, E. (1999). *Müze ve galeri eğitimi* (B. Onur, Çev.). Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.

Junod, B., Khalil, G., Weber, S. ve Wolf, G. (2013). *Islamic art and the museum: Islamic art and the museum: approaches to art and archaeology of the muslim world in the twenty first*, Londra: Saqi Books.



Karadeniz, C. ve Çıldır, Z. (2014). *İngiltere’de müze eğitimi, Londra’dan izlenimler*. Ankara: Kalem Kitap Yayınları.

Lewis, G. (1989). *For instruction and recreation: a centenary history of the museums association*. Londra: Quiller Press.

Olofsson, U. K. (1979). *Museum and Children*. Paris: UNESCO.

Smiythe, J. E., (1966). *The educational role of the museums and field centres in England from 1884*. (Unpublished master dissertation). İngiltere: Sheffield University.

Stanley, T ve Crill, R. (2006). *The making of the Jameel Gallery of islamic art*. Londra: Victoria and Albert Museum Press.

Stanley, T. (2013). New islamic galleries. *The Burlington Magazine*, 155, pp. 396-401.

Tezcan Akmehmet, K. (2012). Müze eğitimi: okul programları. N. Ertürk, H. Uralman (Ed.), *Müzebilimin ABC’si* içinde (ss. 195-208). İstanbul: Ege Yayınları.

Yeşilyurt, H., Kırlar, B. ve Lale, C. (2014). Müzelerin sessiz ve karanlık dünyası: “Herkes için müzeler” mümkün mü?. *Gazi Üniversitesi Turizm Fakültesi Dergisi*, 2, ss.1-19.

Yousuf, N. (2016). Gallery interpretation. Stanley, T., Crill, R (Ed.). In *The Making of the Jameel Gallery*, (pp.124-139). Londra: Victoria and Albert Museum Press,

Özgün Makale

Tarihî Endüstri Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesinde Parazit Mimari Kullanımı: Santral İstanbul ve Müze Gazhane¹

Using Parasitic Architecture to Refunctionalized Historical Industrial Buildings: Santral İstanbul and Müze Gazhane

İ. Emre KAVUT*
Handan Ece SELÇUK**

Öz

Tarihî yapılar, yapıldığı dönemin sosyo-ekonomik durumunu yansıtan, bulunduğu toplumun geçmişi ve bugünü arasında köprü oluşturan, toplumun sahip olduğu değerleri ve kültürü anlatan yapılardır. Tarihî yapı kavramı içinde incelenen endüstri yapıları, 19. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi sonrası görülmeye başlamıştır. Belirli bir üretime yönelik ve işlevine odaklı olarak ortaya çıkan endüstri yapıları, ait oldukları yerin ve o yerdeki toplumun, o dönemdeki sosyolojik, kültürel ve teknolojik yapısının izlerini taşımaktadır. Endüstri yapılarının korunması, bu izlerin gelecek nesillere ulaştırılması bağlamında önem arz etmektedir. Tercih edilen koruma yöntemlerinden biri de yeniden işlevlendirmedir. Yeniden işlevlendirme, endüstri yapıları ve çevrelerinin geleceğe aktarımı ve fiziksel-kültürel devamlılığın sağlanması adına gerekli bir uygulamadır. Bu noktada tercih edilen tasarım stratejilerinden biri de parazit mimaridir. Bu çalışma kapsamında Türkiye’de müze olarak yeniden işlevlendirilmiş endüstri yapılarına örnek olan Santral İstanbul ve Müze Gazhane yapıları Nedensel Karşılaştırma yöntemi kullanılarak incelenmiştir. İncelemeler sonucunda Santral İstanbul yerleşkesinde görülen yapıların parazit oluşturmadığı ancak Müze Gazhane kapsamında gerçekleştirilen işlemlerin parazit oluşturarak gazhane kompleksini işgal ettiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Endüstri Yapısı, Yeniden İşlevlendirme, Parazit Mimari, Santral İstanbul, Müze Gazhane.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 26.02.2022. Makalenin kabul tarihi: 18.04. 2022

* Doç. Dr., İç Mimarlık Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, emre.kavut@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2672-4122.

** Yüksek lisans öğrencisi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, selcukhandanece@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0871-0926.



Abstract

Historical buildings are structures that reflect the socio-economic situation of the period they were built, create a bridge between the past and present of the society in which they are located, and describe the values and culture they have. Industrial structures, which are one of the types of structures examined within the concept of a historical building; began to be seen after the Industrial Revolution in the 19th century. Industry structures that emerged with a focus on a specific production and function; bear the traces of the place they belong and the sociological, cultural, and technological structure of the society at that time. Protection of industrial structures is important in transmitting these traces to future generations. One of the preferred methods of protection is refunctionalization. Refunctionalization is a necessary practice in order to provide the physical-cultural continuity of historical industrial buildings and environments. At this point, one of the preferred design strategies is parasitic architecture. Within the scope of this study, Santral Istanbul and Müze Gazhane structures, which are examples of industrial structures refunctionalized as museums in Turkey, were examined using the Causal Comparison method. As a result of the examinations, it has been concluded that the structures seen in Santral Istanbul do not cause “parasitic”, but the practices carried out in Müze Gazhane create parasitic and occupy the Gazhane complex.

Keywords: Cultural Heritage, Industrial Structures, Refunctionalization, Parasitic Architecture, Santral Istanbul, Müze Gazhane.

Giriş

Tarihî yapılar, yapıldığı dönemin sosyo-ekonomik durumunu yansıtan, bulunduğu toplumun geçmişi ve bugünü arasında köprü oluşturan, toplumun sahip olduğu değerleri ve kültürü anlatan yapılardır. 1983 yılı 2863 numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’na göre tarihî yapılar; “tarih öncesi ve tarihî devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihî devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklar” olarak ifade edilmektedir. Geçmiş toplumların ekonomik, siyasal, dinsel ve sosyal yaşamları, tarihî yapıların temelini oluşturan etkenlerdir (Mahrebel, 2006).

Tarihî yapı kavramı içinde incelenen yapı tiplerinden biri olan endüstri yapıları; 19. yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi sonrası görülmeye başlamıştır. Endüstri Devrimi, “başta buhar gücü olmak üzere yeni buluşların etkisiyle makineleşmenin gerçekleşmesi, makineleşmiş endüstri sonrasında sermaye birikimin artması ve zincirleme bir şekilde üretim süreçlerinin değişmesi ile ortaya çıkmıştır” (Durmuş, 2019, s. 7). Devrim İngiltere’de başlamış ve Avrupa’ya yayılmıştır. Kısa bir süre sonra tüm dünyada görülen etkileri; ekonomik, kültürel, siyasal sonuçlar doğurmuştur. Endüstri kavramı insan hayatına girmiş, makineleşme artmış ve günlük yaşam etkilenmiştir. Tarım toplumu endüstri toplumuna dönüşmüştür. Üretimin sağlanması için işgücü ihtiyacı oluşmuş ve işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Binnur Kıracı (2001) endüstri yapılarını; üretim yapıları (fabrikalar), ulaşım yapıları (liman ve demiryolu yapıları, kanallar ve köprüler), depolar ve hal yapıları, satış-sergi mekânları ve işçi yerleşmeleri olarak sınıflandırmıştır.

Belirli bir üretime yönelik ve işlevine odaklı olarak ortaya çıkan endüstri yapıları, ait oldukları yerin ve o yerdeki toplumun, o dönemdeki sosyolojik, teknolojik, ekonomik yapısının izlerini taşımaktadır (Piran, 2016). Bu izlerin gelecek nesillere ulaştırılması bağlamında tarihî endüstri

yapılarının korunması önem arz etmektedir. Korunan yapıların kültür aktarımındaki rolü büyük olacaktır. Kültürün sonraki nesillere aktarımında, yapıların yeniden kullanıma açılmaları fikri gündeme gelmiştir. Temelleri 19. yüzyıla dayanan bu düşünce, zamanla kültür mirası sayılan tarihî yapıların korunmasında tercih edilen başlıca yöntemlerden biri olmuştur.

Yapıya eklenen bu yeni mekânları; tarihî yapının dönemine gönderme yapacak ve dönemin üslubunu yansıtacak nitelikte kurgulamanın yanı sıra, yapıya bütünüyle zıt, çağın tasarım anlayışı ve teknolojiyle örtüşecek biçimde de kurgulamak mümkündür. Çağdaş ekler; yapıların bugünün koşullarına adaptasyonlarını sağlamakta ve geçmiş ile gelecek arasında kurulan bağda köprü görevi görmektedir. Tarihin izlerini bünyesinde biriktiren bugüne ulaşmış yapı; bu ekler yardımıyla çağa ayak uyduracak ve bünyesinde taşıdığı izleri gelecek kuşaklara aktaracaktır. “Böylece yapı, farklı dönemlerin izlerini taşıyan, farklı katmanların bulunduğu bir girift olarak yaşam döngüsüne devam eder” (Çelik, 2021, s.1). Bu noktada tercih edilen tasarım yaklaşımlarından biri de “parazit mimari”dir.

Bu bağlamda çalışmada, kültür mirası kapsamında değerlendirilen tarihî endüstri yapıları ve bu yapılar üzerinde uygulanan yeniden işlevlendirme yaklaşımında parazit yapılanmaları incelemek amaçlanmıştır. Yapıların korunmasında tercih edilen metotlardan biri olan yeniden işlevlendirme yaklaşımı, Türkiye’de de bugünkü adlarıyla Santral İstanbul ve Müze Gazhane projelerinde kullanılmıştır. Bu çalışma kapsamında, bahsedilen yeniden işlevlendirme projelerinde parazit yapılanmalar gerçekleştirildiği hipotezinde bulunulmuştur. Bilimsel araştırma yöntemleri incelenmiş, araştırmada kullanılacak yöntem Nedensel Karşılaştırma olarak belirlenmiştir. Yeniden işlevlendirmede, yapılara eklenen parazit ekler irdelenmiş ve çalışmanın kapsamını oluşturan Santral İstanbul ve Müze Gazhane örnekleri üzerinden açıklanmıştır. Oluşturulan araştırma deseninde, ana başlık referans alınarak alt başlıklar belirlenmiş, böylece çalışmada izlenecek yol çizilmiştir.



Şekil 1. Araştırma deseni.

Kültürel Miras Olarak Endüstri Yapıları

Kültürel miras; kimlik ve benlik ile ilgili, toplumda tarih boyunca sahip olunan somut ve soyut değerlerin tümüdür (Öksüz Kuşçuoğlu ve Taş, 2017, s.60). Kültür mirasları önceki kuşaklardan kalan, evrensel boyutta değere sahip ve korunarak günümüz koşullarına ulaşmaları ile bugüne ışık tutacak olan değerlerdir. Toplumun hafızası sayılabilecek bu değerler, birlik ve beraberliği sağlayan ve toplumu ayakta tutan başlıca unsurlar arasında yer almaktadır. Geçmişini, kökenini bilen bir toplumun temelleri yere daha sağlam basacaktır.

UNESCO, ICOMOS gibi uluslararası kurumların yayınlarında kültürel miras; somut kültürel miras, somut olmayan kültürel miras, doğal miras ve sualtı kültür mirası olarak dört başlıkta

incelenmiştir. Bu çalışmada incelenecek olan endüstri yapıları somut kültürel miras sınıfında yer almaktadır. “Endüstri yapısı” kavramı 19.yüzyıl ve sonrasında gelişmiştir. Bu dönemde İngiltere’de gerçekleşen Endüstri Devrimi sonucu toplumlar yaşama ve düşünme biçimlerini değiştirmiş, sosyo-kültürel ve ekonomik boyutlarda etkileri olan bir dönüşüm sürecine girmiştir (Piran, 2016). Bu dönüşüm sonucu ortaya çıkan “endüstri” kavramı yeni yapı tiplerinin ortaya çıkışına sebep olmuştur. Endüstri, Doğan Hasol’un (1979) ifadesi ile, hammaddeleri yapılı hâle getirmek için uygulanan iş ve bu eylemin bütünü oluşturulan uygulamaların tümüdür (s. 174). Endüstri yapıları da bu işlerin üretildiği mekânlardır. 19.yüzyılda buhar gücünün keşfi ve buna bağlı makineleşmenin sonucu olan sanayi üretimleri için mekân gereksinimi doğmuş ve endüstri yapıları bu amaçla kurgulanmıştır. Bu yapıların devrim sonucu gelişen teknikler ve teknolojiler ile üretimi hız kazanmıştır. Hızla büyüyen bu endüstrileşme, toplumların ve o toplumu oluşturan bireylerin yaşamları için de dikkate değer bir değişimi ifade etmektedir. İşçi sınıfının doğuşu ile gündelik yaşam biçimi değişmiştir. Bu yeni yaşam biçimi kentsel yapılaşmaların değişimini de beraberinde getirmiş, sanayi bölgeleri, işçi konutları, fabrika ve tersane yapıları, elektrik üretim tesisleri (santraller), gazhaneler ve ulaşım yapıları gibi somut kültür mirası örneklerinin ortaya çıkışını sağlamıştır.

Somut yapıların yanı sıra, toplumun tarih boyunca süre gelen kültür, gelenek ve tecrübelerini de birlikte değerlendiren kültürel miras, konu endüstrileşme olduğunda günümüze daha yakın değerleri göz önüne sermektedir. Yapıldıkları dönemin tarihsel değerlerine ışık tutan endüstri yapıları, sanayileşmenin geliştirdiği teknolojilerle işlev kazanmış ve günümüze kadarki süreç içerisinde yine gelişen teknolojiler ile işlevlerini yitirmiştir. Bu sebeple bu yapılar bünyelerinde barındırdıkları mekanik sistemler ve strüktürlerle, teknolojinin geçmişten bugüne uzanan evrelerinin somut kanıtları niteliğindedir (Piran, 2016). Zaman içinde yalnızca teknolojik değil ekonomik ya da siyasal sebeplerle de âtil duruma düşen endüstri yapılarının, tarih boyunca yaşanan gelişim ve dönüşümlerin izlerini barındırması, bu yapıların kültür devamlılığının sağlanması açısından korunması konusunu gündeme getirmiştir. Kültür aktarımı, bu yapılar ve gelecek nesillerin buluşabildiği ölçüde gerçekleşebilecektir. Bu noktada, “yeniden işlevlendirme” kavramı önem kazanmaktadır.

Yeniden İşlevlendirme Yaklaşımının Gelişimi

Koruma kavramı; fiziksel ve kültürel mirası birlikte ele alan bir yaklaşımdır. ICOMOS tarafından 1994 yılında yayımlanan Nara Özgünlük Belgesi’nde “koruma” kavramı, “Bir yapıtı anlamaya, tarihini ve anlamını tanımaya, maddi olarak korunmasını sağlamaya ve gerektiğinde restore ederek değerlendirmeye yönelik tüm işlemler” ifadeleri ile açıklanmıştır. Bu belgeye göre; “Kültürler ve toplumlar, miraslarını oluşturan ve korunması gereken somut ve soyut anlatım biçimleriyle kendilerini ifade ederler. Bu anlatım biçimlerine saygı gösterilmelidir.” (ICOMOS, 1994). Koruma yaklaşımları, amaçlanan bu saygı çerçevesinde gelişmektedir. 1983 yılında kabul edilen 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’nun 3. maddesinde ifade edilen tanıma göre; “Koruma ve Korunma; taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarında muhafaza, bakım, onarım, restorasyon, fonksiyon değiştirme işlemleri; taşınır kültür varlıklarında ise muhafaza, bakım, onarım ve restorasyon işleridir”. Burada sözü edilen koruma yaklaşımlarından biri olan fonksiyon değiştirme işlemi, yeniden işlevlendirme kararıdır.

İnsan, “bugünü kadar geçmişini ve geleceğini de önemsemeye başladıktan sonra, anıtlara da değer vermeye başlamış” ve bu anıtlar üzerinde koruma bilinci geliştirmiştir (Dedehayır, 2010,



s.9). Eski, tarihî kalıntıları koruma kaygısı, tarih boyunca her dönemde farklı nedenlerle ve gayelerle üzerinde durulan bir konu olmuştur (Dedehayır, 2010). Koruma düşüncesinin temellerinin mimarlık tarihinin başlarına dayanmasına karşın, tarihî yapıların belirli sistemler doğrultusunda korunmaları anlayışı, 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi sonucu aristokrasiye bağlı yapıların bilinçli yıkımı ve Endüstri Devrimi sonrası ortaya çıkan yeni malzeme ve yapım teknikleri ile inşa edilen yapıların kent dokusuna olan uyumsuzluğu neticesinde ortaya çıkmıştır (Ersen, 2015). Bu bağlamda restorasyon çalışmaları sistematik bir biçimde 19. yüzyılda uygulanmaya başlanmıştır. Mimar, mühendis ve mimarlık tarihçisi Emmanuel Viollet le Duc, yayımladığı *Mimarlığın Akılcı Ansiklopedisi* adlı 10 ciltlik eserinde “restorasyon” kelimesini kullanmış ve gelişmiş güzel sanatları bir düzene sokmayı amaçlamıştır. Duc’e göre bir yapı hem görünüş olarak hem de strüktürel olarak yapıldığı dönemin üslubuna uygun restore edilmelidir (Ahunbay, 1999). Restoratör kendini o anıt ya da yapının mimarının yerine koymalı, yapının ait olduğu dönem ile üslup birliği oluşturmalıdır.

Sonraki dönemlerde Viollet le Duc’ün üslup birliğine ulaşma kaygısına karşı eleştiriler oluşmaya başlamış ve buna tepki olarak “Romantik Görüş” John Ruskin öncülüğünde gelişmiştir. Ruskin’in romantik görüşü, restoratör mimarları üslup birliği yapma kaygısıyla, yapılar üzerinde varsayım dayalı onarımlar ve tamamlamalar yaptıkları gerekçesiyle eleştirmektedir (Ersen, 2011). John Ruskin’e göre, anıt ya da yapı üniktir ve mimarı tekrarlanamaz. Yapı, ait olduğu dönemin kültürel, ekonomik, siyasi ve sosyal koşulları altında inşa edilmiştir ve bu bakımdan eşsizdir. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* adlı yapıtında, restorasyonun “bir yapının başına gelebilecek en büyük felaket” olduğunu ifade etmiştir ve ona göre, “anıt zamanın etkilerine dayanabildiği sürece ayakta tutulmalı fakat onursuz, sahte bir kopyanın onun yerini almasına izin verilmemeli”dir (aktaran Ahunbay, 1999). Buradan hareketle gelişen Anti-restorasyon anlayışı, yapıların düzenli ve periyodik olarak bakımlarının yapılması ve böylelikle restorasyona ihtiyaç duyulmadan korunacağını savunmaktadır.

Devam eden süreçte, Viollet le Duc’ün Stilistik Rekompozisyon düşüncesine ve John Ruskin’in Romantik Görüşü’nün “kaderci”liğine karşı iki farklı anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışlardan ilki İtalya’da Luca Beltrami öncülüğünde gelişen “tarihî Restorasyon Kuramı”dır. Kuram, yapılara uygulanacak restorasyon işleminin tarihî belgelerden edinilen somut veriler doğrultusunda gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur. İkinci anlayış ise “Çağdaş Restorasyon Kuramı”dır. Kuram, bugünün restorasyon anlayışlarının temelini oluşturmaktadır. Camillio Boito, öncüsü olduğu bu yaklaşımda, kendinden önce öne sürülen anlayışları uzlaştırmış ve 5 ilke ile ortaya koymuştur. Boito’nun ilkelerine göre, anıtların tarihî kimliklerine saygı duyulmalı, yenileme ve eklerden kaçınılmalı, ek yapılması gerekiyorsa somut verilere dayandırılmalı, farklı dönemlerde yapılmış olan ekler korunmalı ve restorasyon işlemleri raporlanmalıdır (aktaran Ahunbay, 1999, s.18). Boito’nun belirlediği bu ilkelerin uluslararası boyutta kabul görmesini sağlayan Gustavo Giovannoni, bu kuramın geliştirilmesinde önemli katkılarda bulunmuştur. Giovannoni, Boito’nun görüşlerine ek olarak restorasyon işlemlerinin daha bilimsel yapılması gerektiğini vurgulamış ve tarihî yapıların yaşamlarını devam ettirebilmeleri için yeniden kullanılmalarını önermiştir. Ona göre, çağın tekniklerinin akıllıca kullanıldığı ve yeniden işlev kazanmış bir yapı tarihî sürekliliği de sağlayacaktır. Bahsedilen bu veriler doğrultusunda bu çalışmada, endüstri yapılarının korunmasında değinilen yaklaşım, Gustavo Giovannoni öncülüğündeki yeniden işlevlendirme yaklaşımıdır.



Yeniden işlevlendirme, zamanın ve mekânın sürekliliğinin sağlanmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Yeniden işlevlendirme kararı uygulanmış olan, tarihsel süreçte sosyo-kültürel, ekonomik, teknolojik pek çok kırılma noktasına şahitlik eden tarihî yapılar, zamanın katmanlarını ve sürekliliğini göz önüne serecektir. Bu, tarihî endüstri yapıları ve çevrelerinin gelecek nesillere aktarımı ve fiziksel-kültürel devamlılığın sağlanması adına gerekli bir uygulamadır (Uğursal, 2011). Burada sözü edilen tarihî çevreler bütün olarak ele alınır. Yapılar ve bu yapıların çevresinde şekillenen yaşantı bu bütünü oluşturan unsurlardır. Tarihî çevreler üzerinde uygulanacak olan yeniden işlevlendirme kararı, fiziksel ve kültürel mirası birlikte koruyacak ve geleceğe aktaracaktır. Bu bağlamda endüstri yapılarının sonraki nesillere aktarımı, içinde yaşanılan çağa entegre edilmesi ile sağlanacaktır. Bulunduğu çağa adapte olmuş endüstri yapısı, hem bünyesinde barındırdığı farklı dönemlere ait sosyal yaşantı, ekonomik durum ve teknolojik olanakların izlerini bugüne taşımış olacaktır hem de yeni fonksiyonu ile ihtiyaçlara cevap verecektir. Günümüz yaşantısında yer bulan endüstri yapılarında, verilen yeni işleve bağlı olarak ek mekân gereksinimleri doğabilir. Bu gereksinimler çağın malzeme ve yapım teknikleri kullanılarak çözümlenecektir. Yapıya ilave edilecek bu ekler yapının mimarisıyla aynı dilde ya da yapıya tamamen zıt ve içinde bulunulan dönemin imkânlarını yansıtır düzeyde kurgulanabilir. Bu tür çağdaş eklerin kurgulanmasında tercih edilen tasarım stratejilerinden biri de “parazit mimari”dir.

Parazit Mimari

“Parazit mimarlık” veya global ölçekli ifade edildiği şekli ile “parasitic architecture”, çıkış noktasını biyolojideki karşılığından alan, mevcut olana ek alternatif mekân tasarımları gerçekleştirilmesi amaçlanan bir tasarım stratejisidir. Biyolojinin bir konusu olan parazitler, yaşamlarının sürekliliğini sağlayabilmek için başka bir canlıya tutunan organizmalar olarak ifade edilmektedir. Bu organizmalar “konak” isimli canlıdan beslenmekte ve tüm yaşamsal fonksiyonlarını bu canlılar üzerinden sağlamaktadır (Üskün Demirkaya ve Maçka Kalfa, 2017). Parazit ve konağı arasında gerçekleşen bu iletişimde konak, parazit için taşıyıcı görevini üstlenmektedir (Myburg’dan aktaran Çörekçiöğlü, 2014). Parazit organizma ve eklemlendiği konağın birlikte kurduğu bu ilişki bir nevi ekolojiktir. Bir metafor olarak mimarlık literatüründe yer bulan parazitler, konak hücreden tümüyle yararlanmaktadır. Bu durum mimari parazitlerin de temel özelliğini oluşturmaktadır. Biyolojik açıdan sömürücü olarak nitelendirilen parazit hücre, konu mimari olduğunda konak için karşılıklı fayda sağlayan bir unsura dönüşmektedir.

Parazit bir eklemlenme, çağdaş kent dokuları için alternatif alanlar yaratmakta, o kentin sakinlerine yeni perspektifler kazandırmakta ve açığa çıkmamış yeni mekânsal ihtimaller sunmaktadır. Kent içinde görülen bir mimari parazit, dâhil olduğu mevcut yerleşimi kendi varlığının devamlılığı için kullanmakta ve bu mevcut düzene ayak uydurmaktadır. Parazit hacim eklendiği strüktürde yeni yaklaşımlar oluşturmaktadır. Mevcut yapıda gelişen yeni yaklaşımlar sonucunda yapı yeniden tanımlanmış olacaktır. Kent içinde yaşanan dönüşümlere ayak uyduran ve kentin gereksinimlerine cevap niteliği taşıyan mimari parazitler, fonksiyonunu yitirerek atıl duruma düşmüş yapıları yeniden kente kazandırma olanağı sunmaktadır. Bu noktada parazit oluşumlarının, tarihî yapıların yeniden işlevlendirilmesinde bir alternatif oluşturabileceği yaklaşımı gündeme gelmektedir. Parazit eklemlenmeler, mevcut yapının kapasitesini arttırırken ya da yapıya yeni fonksiyon kazandırırken, geçici veya kalıcı olarak oluşturulabilmektedir. Ancak parazit mimari yaklaşımının öncüsü olarak görülen O. Mathias Ungers; kavramı, yapıları kişisel hedeflerle, informal olarak ve plansız biçimde kullanmak olarak ifade etmiştir (Pit, Steller ve Streng, 2017).



Parazit bazı durumlarda konağa tek taraflı biçimde eklenebilmekteyken bazı durumlarda konağı tamamen işgal edebilmektedir, bu durum konak için tehdit anlamına gelmektedir (Myburg'dan aktaran Çörekçioğlu, 2021).

Türkiye’de Yeniden İşlev Kazanmış Endüstri Yapıları

İktidar merkezi ve başkent olan İstanbul ve çevresi, Osmanlı Devleti’nde 19.yüzyılda yaşanan endüstrileşmenin en yoğun görüldüğü yer olmuştur. İstanbul, ulaşım imkânları ve transfer ağlarının genişliği sebebi ile Osmanlı’nın endüstri merkezi konumuna ulaşmıştır. 20.yüzyıla gelindiğinde ise, Osmanlı Devleti sınırları içinde yer alan endüstri işletmelerinin %55’inin yalnızca İstanbul ilinde bulunduğu görülmektedir (Ökçün’den aktaran Köksal ve Ahunbay, 2010). Bu endüstri yapılarının bazısı hâlâ kısmen de olsa işlevini sürdürmekteyken büyük bir çoğunluğu 20. yüzyıl ortalarında çeşitli nedenlerle fonksiyonunu yitirmiştir. Endüstri yapılarının, teknolojik olanaklarının yetersiz kalması, verimli bir şekilde işletilememiş oluşu, kent yaşamı açısından olumsuz koşullara sebep olması gibi gerekçelerle kapatılmaları ya da işlevlerini kaybetmeleri Türkiye’de yer alan endüstri yapılarında da karşılaşılan bir durum olmuştur. Köksal ve Ahunbay (2010) yaptıkları çalışmada, İstanbul’da yer alan ve günümüze ulaşmış endüstri yapılarını belirlemiş, bu yapıları; enerji üretimi, gıda üretimi, deri üretimi, giyim-dokuma üretimi, kimyevi madde üretimi, toprak ve maden işletmesi amaçlarına göre sınıflandırmıştır.

Yukarıda bahsi geçen endüstri yapıları, Endüstri Devrimi’nin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Endüstri devrimini, yalnızca teknolojik bir devrim olarak görmek yanlış olacaktır. Devrim; insanların düşünce biçimlerinde ve yaşam şekillerinde değişikliklere sebep olan, sosyal, kültürel ve ekonomik etkiler yaratan transformatif bir süreç sunmuştur. Bu süreçte üretim tekniklerinde de gelişmeler yaşanmıştır. Devrim sonrası, üretim amaçlı inşa edilmiş, korunmaya değer pek çok sanayi yapısı mevcuttur. Üretim; toplumların gelişmeleri, bu sayede var olmaları ve bu varlığın sürekliliğinin sağlanması açısından gerekli bir eylemdir (Özsırkıntı Kasap’tan aktaran Piran, 2016, s. 42). Bu eylemlerinin gerçekleştiği, geçmişe dair izlerin somut kanıtları olan ve toprakları üzerinde bulunduğu ülkelerin ekonomik açıdan gelişimine fayda sağlayan ancak yıllar içinde işlevsiz kalmış endüstri tesisleri, toplumun ve kentin yararı göz önünde bulundurularak yeniden kullanılmaktadır.

Tarihî endüstri yapılarının korunması konusunda, yapı için seçilecek fonksiyonun uygunluğu önem arz etmektedir. Yapıların yeniden değerlendirilmelerinde tercih edilen işlevlendirmelerden biri de müze olarak kullanılmalarıdır. Müzeler, tarihî nitelik barındıran eserleri sergileyen, koruyan, bilimsel yöntemler kullanarak değerlendiren ve inceleyen çok amaçlı sanat ve bilim kurumlarıdır (Maccario Kuruoğlu’ndan aktaran Yıldız, 2019, s.21). Müzecilikte 20. yüzyılda yaşanan değişimler sonucu müze mekânları; eğitim imkânları barındıran, çeşitli etkinliklerin kurgulandığı ve deneyimleyen için farklı tecrübeler sunan alanlar hâline gelmiştir (Yıldız, 2019). Yeni işlevleriyle çağa adapte olan endüstri müzeleri, tüm bu kriterleri karşılamının yanında teknoloji tarihini de bünyesinde barındıran özel mekânlar olarak varlık göstermektedir.

19. yüzyılda Osmanlı’daki sanayileşme çalışmaları içinde, modernleşmenin bir nevi simgesi sayılan “elektrifikasyon”un önemi büyüktür. Sanayi tipi üretimin gerçekleştirilebilmesi için gerekli olan enerjinin sağlanması amacıyla tesisler kurulmuştur. Gazhaneler bu tesislerin ilk örnekleridir. Daha sonra tesislere santral yapıları da eklenmiş ve elektrik sektörü için yatırımlar gerçekleştirilmiştir (Dervişoğlu Okandan, 2016, s. 41). Endüstriyel geçmişin önemli simgelerinden olan bu enerji üretim tesisleri, bahsedilen amaçla işlevlendirildikleri takdirde “endüstri



müzeleri” türü içinde değerlendirilmektedir. Türkiye’de de bahsedilen kriterleri sağlayan, müze olarak yeniden işlevlendirilmiş enerji üretim yapıları bulunmaktadır. Çalışmanın bu aşamasında seçilmiş olan yapılara, yeni fonksiyonları kazandırılırken dâhil edilmiş parazit ekler incelenecektir.

Santral İstanbul - Silahtarağa Elektrik Santrali

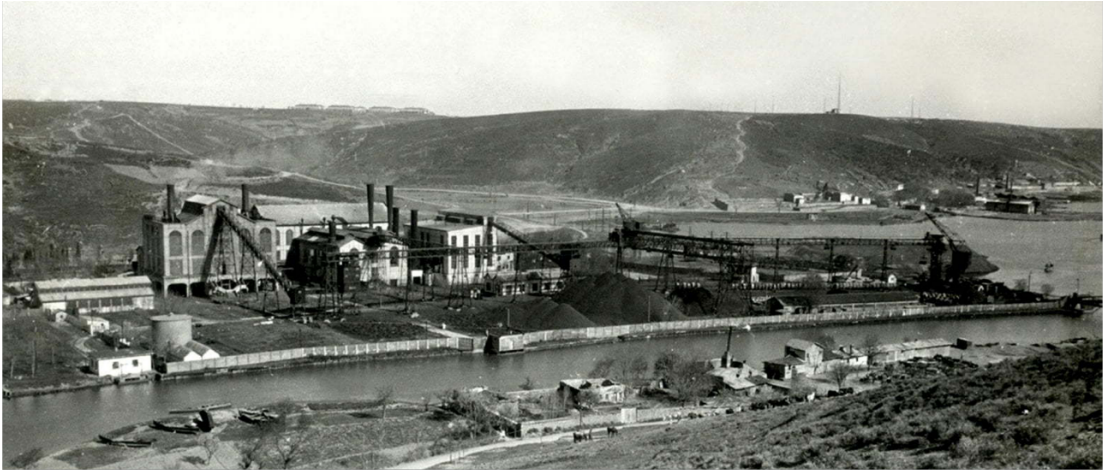
İstanbul’da modern hayatın ilk gelişmeleri 19. yüzyıl ortalarında, 1854 yılında Dolmabahçe Sarayı için inşa edilmiş olan Dolmabahçe Gazhanesi üzerinden sokakların aydınlatılması ile başlamıştır. Cadde-i Kebir veya şimdiki bilinen adıyla İstiklal Caddesi, gaz verilerek aydınlatılan ilk cadde olmuştur (Ergin’den aktaran Kıraç ve Kaptı, 2004, s. 29). Bu gelişmelerden sonra Osmanlı’da, Batılılaşmanın bir gerekliliği olarak aydınlatma için, başkentte de diğer dünya şehirlerinde olduğu gibi elektrik kullanılmasına dair görüşler gündeme gelmiştir. Böylece daha verimli bir enerji kaynağı olan elektrik için çalışmalara başlanmıştır.

20. yüzyılın başlarına kadar büyük Avrupa şehirlerinde sokakların ve evlerin aydınlatılabilmesi için kullanılan hava gazı fenerleri, 20. yüzyılda yerini elektriğe bırakmıştır. Evler ve sokakların yanı sıra fabrikalarda, yani sanayi üretim tesislerinde de buharlı makineler yerine elektrik gücü kullanılmaya başlanmıştır. İstanbul’da elektrik gücünün kullanımına dair çalışmalar da bu dönemde hız kazanmıştır. İstanbul’da elektrik gücünün hangi yöntemle ve nasıl kullanılacağı üzerinde önemle durulmuştur çünkü başkent, diğer şehirler için örnek teşkil edecektir (Kıraç ve Kaptı, 2004, s. 29). Hazırlanan şartname ve sunumu sonucunda, 1910 yılında Macar Gans Elektrik şirketi ile Osmanlı Devleti arasında 50 yıllık bir anlaşma imzalanmış ve şirkete İstanbul için bir elektrik santrali kurulması için yetki verilmiştir (Seçer Kariptaş, 2019, s. 63). Santral İstanbul ya da ilk kurulduğu adıyla Silahtarağa Elektrik Santrali; 1913 yılında, Gans Elektrik tarafından, Alibeyköy ve Kâğıthane derelerinin yanında, Haliç’te kurulmuştur (Yıldız, 2019, s. 74) (Görsel 1). Santral, Türkiye’de kurulan ilk termik santraldir (Kıraç ve Kaptı, 2004, s. 29). Tesis için derelerin Haliç’e döküldüğü Silahtarağa bölgesinin seçilmesinin nedeni, merkezi oluşunun yanında Rumeli yakasına ek olarak Anadolu yakasına da elektrik verilmek istenmesidir. Elektrik enerjisinin boğazı geçerek Anadolu yakasına ulaşabilmesi için en uygun konumun bu bölge olduğuna karar verilmiştir (Erengil’den aktaran Kıraç ve Kaptı, 2004, s. 30). Santralin inşa edilmesi ile birlikte şehrin üç noktasına elektrik dağıtılmaya başlanmıştır. Ayrıca bölge, elektrik üretiminin bazı aşamalarında gerekli olacak suyun yakındaki derelerden temin edilebilmesi açısından da uygun bulunmuştur. Yaklaşık 120.000m²’lik bir alanda kurgulanan tesis, 1914 yılında faaliyete geçmiştir. Yıllar içinde kapasitesi genişleyerek hizmet vermeye devam etmiş ancak 1983 yılında teknik sistemlerinde yaşanan eskime ve Haliç ve çevresinde kirliliğe neden olduğu gerekçeleri ile kapatılmıştır. Silahtarağa Elektrik Santrali, bölgede hem hava kirliliğine hem de soğutma suyunun Kâğıthane deresine boşaltılması ile suda sıcaklık farkı oluşturması sonucu termik kirliliğe neden olmaktadır. Santral, Haliç bölgesinde sanayileşmeyi arttırmakla kalmamış, iş gücünün berabere getirdiği yapılaşma sorununu da arttırmıştır. Haliç’in sanayileşme için uygun bir bölge olmadığı anlaşıldıktan ve işletme kapatıldıktan sonra tesis tamamen âtil duruma düşmüştür.

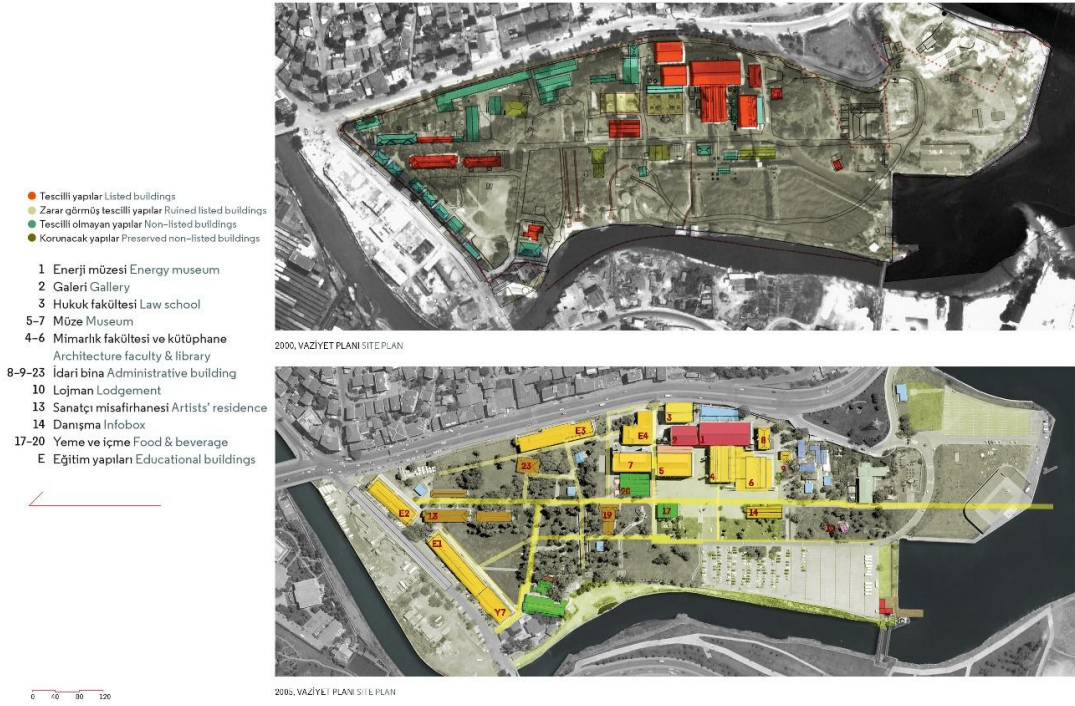
1980’li yıllarda belediyenin de katılımı ile Haliç’in düzenlenmesine yönelik girişimlerde bulunulmuş ve bu çalışmalar sırasında bölgede, kendine has mimarisi ve tarihî değeri ile önem arz eden ancak yıkım tehlikesi ile karşı karşıya kalmış sanayi yapıları olduğu fark edilmiştir. Bunlardan biri olan Silahtarağa Elektrik Santrali ve birkaç yapının daha kurtarılması ve bulunan çağa kazandırılması öncelikli hedef olmuştur. Santralin, sınırları içinde bulunduğu Eyüp

Belediyesi'nin girişimleri ile 1990 yılında bir “enerji müzesi” olarak yeniden planlanması konusu gündeme gelmiştir. “Osmanlı'nın geç dönem, Cumhuriyet'in erken dönem modernite eserlerinden biri olan sanayi yapısı”; Kültür Bakanlığı İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'na ait 1991 yılı 2532 sayılı karar ile tescil ettirilmiştir (Dervişoğlu Okandan, 2016, s. 43). “Santraldeki kazan daireleri, makine daireleri, soğutma suyu kanalları, kömür tesisatı (santral), ikametgâhlar, lokalin, trafo binası ve Alibeyköy (Silahtar) deresi üzerindeki iki köprü gerek mimarileri, gerekse donanımlarıyla birlikte bir bütün oluşturduğundan, bunların koruma kapsamına alınmasına karar verilmiştir” (Kıraç ve Kaptı, 2004, s. 39). Bu alanlar endüstri müzesi ve eğitim yapısı olarak yeniden planlanmıştır.

Silahtarağa Elektrik Santrali, Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı tarafından 2004 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne tahsis edilmiş ve yapılan restorasyon çalışmaları neticesinde yeni işlevi ve yeni adı ile 2007 yılında resmî olarak faaliyete geçmiştir (Görsel 1). Santralin yerleşkeye dönüşüm projesi Emre Arolat Architects, Mimarlar ve Han Tümertekin ve Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri (NSMH) ortaklığı ile gerçekleştirilmiştir. Tesise ait fabrika binaları onarılmış, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Enerji Müzesi, kütüphane ve eğitim yapıları olarak tekrar değerlendirilmiştir (Görsel 2). Santral içinde konumlanan ve tarihî değer barındıran, üretim makineleri, kayar vinçler ve alet takımları da dâhil olmak üzere taşınır-taşınmaz tüm düzenekler korunmuştur. Yakın endüstri tarihinin somut izleri ve tesisin sembolü niteliğindeki bu unsurlar, geçmiş ve gelecek arasında köprü oluşturmaktadır. Bu izlerin dâhil edildiği yeni mekânları ile Santral İstanbul yerleşkesi; artık elektrik yerine sanat ve bilim üreten bir alan olma statüsündedir (Yıldız, 2019).



Görsel 1: (üstte) Restorasyon öncesi, Silahtarağa Elektrik Santrali, Haliç. (Altta) Santral İstanbul Yerleşkesi, Haliç kıyısından görünüm.

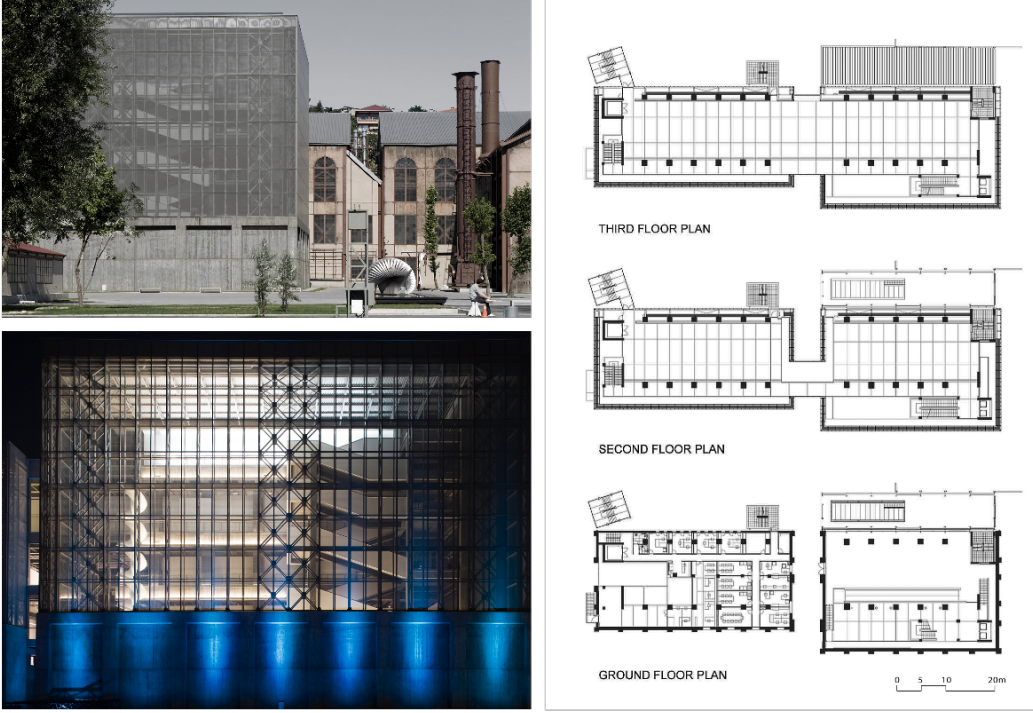


Görsel 2: 2000 ve 2005 yıllarına ait vaziyet planları, ek yapıların yerleşim şemaları.

Yukarıda verilen yerleşim şemasında 5 ve 7 numaraları ile gösterilmiş olan Çağdas Sanatlar Müzesi; renovasyon çalışmaları başlamadan önce yıkılmış ve yalnızca harabe hâldeki temelinde dair izlerin seçilebildiği, 2-4 nolu iki kazan dairesi üzerinde yeniden kurgulanmıştır (Görsel 3). Tasarım Emre Arolat ve Nevzat Sayın tarafından gerçekleştirilmiştir. Birbirinden ayrı ancak oldukça yakın konumlanan kazan daireleri, orijinal vaziyetine uygun biçimde yeniden inşa edilmiştir. Zemin izleri ve ayakta kalan tek duvar tasarıma referans oluşturmuştur. Günümüz mimari anlayışı ile örtüşen bir üslupta tasarlanmış ve 5000m²'lik alana sahip kütleler; cam köprüler kullanılarak birbirine bağlanmıştır (Görsel 3) (Arkitektüel, 2017). Kütlelerin dış cephelerinde küçük delikli alüminyum mesh malzeme kullanılmış bu sayede gün ışığının iç mekâna alımı sağlanmıştır. Gece ise iç mekânda uygulanan ışıklandırma yardımı ile yapıda şeffaf bir hacim izlenimi yaratılmaktadır (Görsel 4).

Müzenin iç mekânında, zemin ve duvar yüzeylerinde tercih edilen beyaz ve gri renk, tarihî tesisin içinde nötr bir etki yaratılmasına olanak tanımıştır. (Görsel 4). Bu sayede tarihî dokuya eklenen yeni yapılanmalar, eskinin önüne geçmemiş, tarihî birikimin görünürlüğüne zarar vermemiştir. Yapının nötr olma durumu, iç mekânda sergilenecek çalışmaların da görünürlüğüne katkıda bulunmuştur. Nevzat Sayın bu durumu şu sözlerle açıklamıştır:

Ya eski yapıların aynısını ya da yepyeni bir bina inşa edecektik. Biz ara bir yol bulmaya çalıştık. Bitip gitmiş bir binanın aynısını yapmama yaran olmazdı. Yeni bir yapının da üçüncü bir dil oluşturarak diğerleriyle yarışması uygun değildi. Biz de olabildiğince nötr yapılar tasarladık. (Aktaran Yıldız, 2019, s. 82)

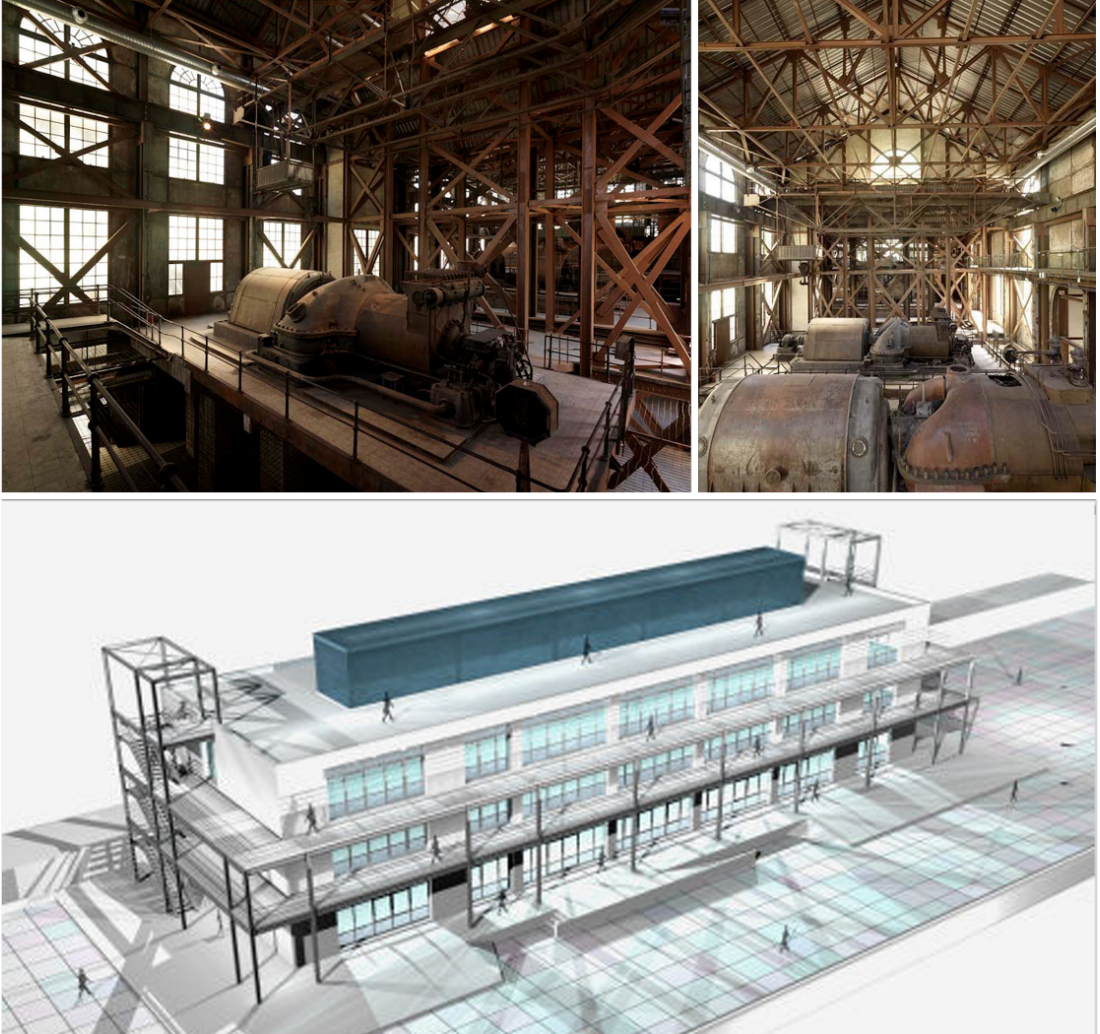


Görsel 3: (üstte) Çağdaş Sanatlar Müzesi dış cephe görünüm (sağda) Yeniden inşa edilmiş yapının plan şemaları ve bağlantı köprülerinin görünümü (altta) Çağdaş Sanatlar Müzesi gece görünüm.



Görsel 4: Santral İstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi, iç mekân görünüm.

Yerleşim planında 1 numara ile ifade edilen Enerji Müzesi ziyaretçilere, çağımızın hayatî unsurlarından biri olan enerji üretimi hakkında tarihî bir birikim sunmaktadır. Han Tümertekin projeye bu aşamada dâhil olmuştur. Santralin, yıllar boyu kent için elektrik üreten ve üretilen elektriği kentin pek çok noktasına ulaştıran 1-2 nolu makine daireleri bu müze kapsamında değerlendirilmiştir (Görsel 5). Müze, endüstriyel mirasın somut simgelerinden biri sayılmaktadır. Bakımsızlıktan çürümeye yüz tutmuş makine dairelerinin müzeleştirilmesi, geçmiş ile kurulmak istenen bağ ve tarihî birikimin gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemli bir adımdır. İç mekâna müze içinde sirkülasyonun sağlanması amacıyla iskele ve basamaklar ilave edilmiştir (Merdim, 2013). Ziyaretçilere enerji üretiminin tüm aşamalarının gösterilmesi hedeflenmiştir. Eğitim yapıları ise santrale ait depo, lokanta, atölye ve lojman yapılarının dönüştürülmesi ile oluşturulmuştur. Ana taşıyıcı sistemi betonarme olan yapılar, çelik strüktürler ile desteklenmiş, geniş cam açıklıklar kullanılmıştır. Amaç iç-dış arasındaki bağı koparılmamasıdır. Eğitim için oluşturulan yapıların, tarihî dokuya sahip diğer binalar arasında öne çıkmaması tasarımın çıkış noktası olmuştur. Bu gerekçeyle yapılar basit bir dilde kurgulanmıştır (Görsel 5).



Görsel 5: (üstte) Santral İstanbul Enerji Müzesi, İç mekân görünüm. (Alta) Santral İstanbul, Eğitim yapısı örnek, 3 boyutlu modelleme.

Santral İstanbul hakkında yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen veriler; tesisin yeniden işlevlendirilmesinde gerçekleştirilen eylemlerin hedeflerini açıklar niteliktedir. Verilere göre; yerleşime dâhil edilen yeni yapılar ve tarihî binalar özelinde gerçekleşen eklemlemeler, tarihî birikimi vurgulamaya yöneliktir. Bu bağlamda; yerleşim içinde yeniden inşa edilmiş olan ve Çağdaş Sanatlar Müzesi olarak hizmet veren bina, Enerji Müzesi olarak işlevlendirilen makine dairelerinin içine eklenen sirkülasyon unsurları ve iddiasız bir mimari üslupla oluşturulmuş eğitim yapıları incelenmiş ve başlangıçta varsayılan hipotezin çürüdüğü görülmüştür. Yerleşime dâhil edilen bahsedilmiş unsurlar parazit yapılanma olarak nitelendirilmemektedir. Parazit yapılanmalar, yaşamlarının devamlılığı için eklendikleri yapı ya da yapı gruplarından beslenmektedirler. Santral İstanbul bünyesinde planlanmış yeni hacimler ve mevcut üzerindeki yeniden işlevlendirmelerde böyle bir durum gözlemlenmemiştir. Tesisteki iyileştirme işlemleri ve yeni oluşturulan strüktürler tarihî yerleşim için herhangi bir tehdit oluşturmamaktadır.

Müze Gazhane – Kadıköy Hasanpaşa Gazhanesi

16. yüzyılın son çeyreğinde ısı işlem görmüş kömürün yanması ile bir gaz meydana geldiği bilinmektedir. Ancak hava gazın ve kullanılabilirliğinin mucidi Jan Baptista Van Helmont olmuştur. Helmont gazdan bahseden ilk bilim insanıdır. İlerleyen süreçte aktif biçimde kullanılmaya başlanan hava gazı üretiminin, 1840'lı yıllardan itibaren gelişen imkânların yeterli seviyeye ulaşması ile kullanım alanları artmıştır. Türkiye'de hava gazı üretimi, bir önceki başlıkta da bahsedildiği üzere Osmanlı Devleti sınırları içinde 1853 yılında Dolmabahçe Sarayı için, saraya ait ahırların konumlandığı alanda inşa edilen gazhane ile başlamıştır (Şengüralp, 2017, s. 194-195). Dolmabahçe Gazhanesi'nin ardından inşa edilen Kuzguncuk Gazhanesi ile aydınlatma Anadolu yakasında da başlamıştır (Mazbaşı Bertay, 2012, s. 21). Sultan Abdülaziz'in talimatı ile 1863-65 yılları arasında inşa edilen Beylerbeyi Sarayı'na aydınlatma sağlanabilmesi için planlanan gazhane, 1865 yılında inşa edilmiştir. Kuzguncuk Gazhanesi, ilerleyen süreçte Anadolu yakasının taleplerini karşılamakta yetersiz kalmış ve ikinci bir gazhane yapısının inşasına ihtiyaç duyulmuştur (Mazbaşı Bertay, 2012, s. 22). Kadıköy Kurbağalıdere'de, Hasanpaşa semtinde yapılmasına karar verilen yeni gazhaneden sağlanacak hava gazı imtiyazı 1891'de, 50 yıllık bir süre için sanayici Charles George'a verilmiştir (Ergin'den aktaran Şengüralp, 2017, s. 196). Hasanpaşa Gazhanesi, Anadolu yakasının ikinci İstanbul'un ise son gazhane yapılanmasıdır. Gazhane yapısı 1939'da İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne ardından 1945 yılında İstanbul Belediyesi Elektrik Tramvay Tünel İdaresi Genel Müdürlüğü'ne (İETT) devredilmiştir.

Hasanpaşa Gazhanesi'nin üretimi, İstanbul'da yer alan diğer gazhanelerle birlikte 1993 yılında, teknolojik imkânları eskimesi ve yaydığı koku ve dumanın hem işçilerin hem de gazhane çevresinde ikamet eden insanların sağlığı açısından tehdit oluşturması sebebiyle durdurulmuştur (Mazbaşı Bertay, 2012, s. 22; Ercivan, 2004, s. 93). Gazhane yapılarının kapatılmasındaki diğer önemli faktör ise doğalgaz kullanımına geçilmesi ile tesislerin işlevlerini yitirmeleridir. Türkiye'nin önemli endüstri mirasları arasında yer alan Hasanpaşa Gazhanesi bu tarihten itibaren yok olmaya bırakılmıştır. Gazometreleri yerinden sökülmüş ve satılmıştır. Makine dairesi içinde yer alan tüm teknik sistemler yok edilmiş, su gazı tesisi ve tazyik binası kısmen de olsa yıkılmıştır. Yapı adeta bir hurdalık ve çöplük hâline getirilmiştir (Görsel 6). 1994 yılında kalan son parçaları da satılmak üzereyken, İstanbul Teknik Üniversitesi iştiraki ile İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından tescil ettirilmiştir ve SİT alanı ilan edilmiştir (Şengüralp, 2017, s. 198; Ercivan, 2004, s. 93).



Hasanpaşa Gazhanesi'ni İstanbul'da yer alan diğer gazhanelerden ayıran özellikleri boyutu ve şehir içinde yer aldığı konumu olmuştur. “Önce Bostancı'da kurulması düşünülen fabrika, Zonguldak'tan Kazlıçeşme'ye gelen kömürün Kurbağalıdere aracılığıyla mavnalarla taşınmasının kolaylığından faydalanıp Hasanpaşa'da kurulmuştur” (Göklü'den aktaran Ercivan, 2004, s. 93). Gazhane ilk yapıldığında şehrin dışında konumlanmasına rağmen zamanla kent içinde bir alanda, çevresi yerleşim birimleri ile dolu vaziyette kalmış ve Afife Batur'un (2003) belirttiği gibi “adeta kısırılmış, boğulmuş ve kımlıdayacak yeri kalmamış” durumda gelmiştir.



Görsel 6: Kadıköy Hasanpaşa Gazhanesi Restorasyon Öncesi Genel Görünüm.

Gazhaneler, yalnızca tarihî yapı olmaları bakımından değil, 19. yüzyıl teknolojisinin okunmasını sağlayan somut deliller olmaları açısından da önemli sayılmaktadır (Aksoy, 2013). Tarihsel ve toplumsal belleğin kayda değer unsurları arasında yer alan Hasanpaşa Gazhanesi; inşa edildiği tarihsel dönemin üretim fonksiyonlarını ve toplumsal yapısını oldukça açık biçimde ifade eden bir sanayi mirası olarak görülmektedir. Türkiye’de 19.yüzyıldaki yaşam şeklini oluşturmada ve kenti yeniden tanımlamada önemli rol oynamış olan gazhane için, Büyükşehir Belediyesi Yatırım Planlama Müdürlüğü ve İstanbul Teknik Üniversitesi Restorasyon Anabilim Dalı ortaklaşa bir onarım ve yeniden kullanım projesi geliştirmiştir. Öncülüğünü Prof. Dr. Afife Batur’un yaptığı proje kapsamında incelemeler yapılmış ve yapının rölöveleri çıkarılmıştır. 2000 yılında, gazhanenin “sosyal ve kültürel tesis” olarak yeniden işlevlendirilmesi kararı onaylanmıştır (Şengüralp, 2017, s.201). 2001 yılında ise gazhanenin restitüsyon, restorasyon ve çevre düzenleme projeleri için ilk adım atılmıştır. Bu noktada restorasyon projesi kapsamında, yürütücü Afife Batur ve restorasyon ekibinde bulunan Gülsün Tanyeli, Yıldız Salman, Deniz Aslan, Kani Kuzucular’ın yanı sıra “Gazhane Çevre Gönüllüleri” adını taşıyan ekibin de katkıları büyüktür. “Gazhane Çevre Gönüllüleri”, gazhane bölgesi adına verilen tüm kararları yakından takip etmiş ve gazhanenin akıbetinin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Gerekli girişimlere öncü olmuşlar ve gazhanenin korunmasına ilişkin etkinlikler organize etmişlerdir.

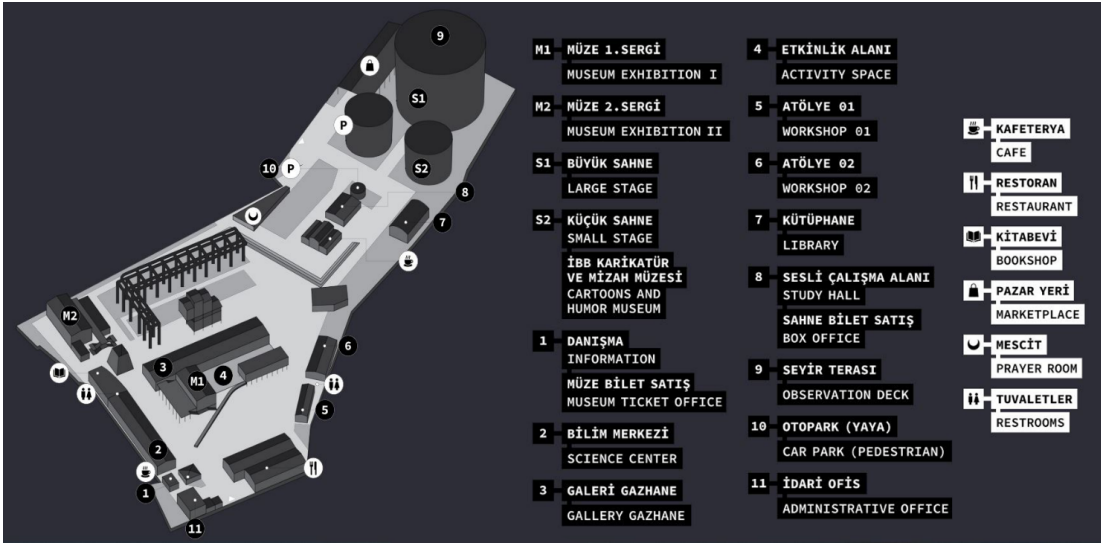
İTÜ Mimarlık Fakültesi tarafından çalışılan proje bu dönemlerde sponsor bulunamaması vb. sebepler ile hayata geçirilememiş ancak 2008 yılında restorasyonu gerçekleştirilmesi planlanan eserler listesine alınmıştır. 2012 yılında proje, mimari ve mühendislik uygulama projelerinin hazırlanması için Akant Tasarım Restorasyon Uygulama ve Tic. Ltd. Şti.'ne ihale edilmiştir (Atasoy, 2013). 2014 yılına gelindiğinde ise planlanan yeniden işlevlendirme projesi onaylanmış ve 2015 yılında restorasyon süreci resmen başlamıştır. Süreç 2021 yılında sona ermiş ve gazhane yerleşimi “Müze Gazhane” adıyla kamuya açılmıştır (Görsel 7).



Görsel 7: Müze Gazhane Genel Görünüm, 2021.

“Kültür-sanat odaklı bir yaşam alanı” teması ile kurgulanan ve 32.000m²’lik alana yayılan Müze Gazhane yerleşimi bünyesinde, İklim Müzesi, Karikatür ve Mizah Müzesi, Gazhane Galeri, Çocuk Bilim Merkezi, İBB Afife Batur Kütüphanesi, İBB Şehir Tiyatroları’na ait iki tiyatro ve konser salonu, ana meydan, kitapçı, çalışma ve yemek alanları bulunmaktadır (Görsel 8). Buna karşılık yapı ve işletmenin geçmişini anlatan ya da enerji üretiminin tarihine vurgu yapan herhangi bir işlevlendirme bulunmamaktadır. Gerçekleştirilen işlevlendirmeler dâhilinde Büyükşehir Belediyesi’nin işletmesi altında bulunan otopark, restoran, tiyatro gibi hizmetlere yer verilmiştir. Yerleşim içinde yer alan üç yeme-içme alanı, belediye bünyesine bağlı Beltur A.Ş’ye ve kitapçı hizmeti İBB Kültür A.Ş’ye bağlı İstanbul Kitapçısı’na verilmiştir.

Proje kapsamında, alana girildiği an göze ilk çarpan ve gazhane kapatıldıktan sonra sökülmüş olan ikisi daha küçük toplam 3 gazometre yeniden inşa edilmiştir (Görsel 9). Gazometreler, eskinin bir nevi temsili olacak şekilde kurgulanmış, orijinal yapıya atıfta bulunulmak amaçlanmıştır. İnşa edilen üç gazometre, Hasanpaşa Gazhanesi’nin kuruluşu, ardından 1930’lar sonu 1950’ler arası ve son olarak 1957-1963 yılları arasındaki kapasite artışı ile geçirdiği üç evreyi temsil etmektedir. Bu gazometreler tiyatro, konser, sinema, seyir gibi aktivitelerin gerçekleştirilebilmesi amacıyla işlevlendirilmiştir. Temizleme binaları ve zamanla kömür deposu hâlini almış olan ancak yapılaşma hedefi fırınları barındırmak olan bina müze amaçlı kullanılmıştır. Bunlara ek, iki adet üretim binası ve düşey fırın yapıları kullanım dışı kalmıştır (Türkay, 2021). Tesisin gece ve gündüz kullanıma uygun olması hedeflenmiştir. Yeniden hayata karışacak gazhane yapılaşmasının her kesimden insana eşit bir hizmet sunması amaçlanmıştır.



Görsel 8: Müze Gazhane Krokisi, 2021.



Görsel 9: Müze Gazhane restorasyonu kapsamında yeniden inşa edilen gazometreler, 2021.

Gazhanede genel anlamda, var olan yapı ve binalar onarılmış ve bu yapıların kullanıma uygun duruma getirilmesi amaçlanmıştır. Ancak kompleks içinde gerçekleştirilen onarımlarda çeşitli uyumsuzluk ve zıtlıklar görülmektedir. Müze Gazhaneye ait krokide M1-M2 olarak işaretlenmiş olan İklim Müzesi, birbirinden kopuk iki farklı yapı hâlinde kurgulanmıştır (Görsel 8). İlk etapta Santral İstanbul örneğinde görüldüğü gibi enerji müzesi olarak planlanan yapı daha

sonra İBB yönetimi kararı ile İklim Müzesi olarak projelendirilmiştir. Bunun nedeninin, tesisin yıllar boyunca gaz üretimini kömürden yani fosil yakıttan sağlaması sebebi ile gündeme gelebilecek iklim krizi olduğu aktarılmıştır (Uygun, 2020). Bu noktada Anadolu Yakası'nın önemli endüstri miraslarından biri olan bu gazhanenin tarihsel birikimi aktarılmadan, tesisin gelecekte sebep olabileceği koşullar konusunda bilgilendirme yapılmasının tercih edildiği görülmektedir. Verilen krokide S2 olarak işaretlenmiş alanda yer alan İBB Karikatür ve Mizah Müzesi, diğerlerine oranla daha küçük boyutlu olan gazometre yapısı içinde kurgulanmıştır. Gazometreyi küçük sahne ile paylaşmaktadır. Karikatür Müzesi, Kadıköy Hasanpaşa semtinde gazhaneye oldukça yakın konumlanan ve 2016'da restorasyon sonucu açılışı gerçekleştirilen "Karikatür Evi"ne atıfta bulunmaktadır. Karikatür Evi, 1906 yılında inşa edilmiş ve günümüze kadar konut olarak kullanılmış bir yapı içinde kurgulanmıştır. Mizah kültürünü geliştirmeyi, karikatürün tarihsel gelişimini aktarmayı ve değerini yaşatmayı hedeflemiştir (Karikatürevi, 2022). Karikatür Evi, karikatür sanatını geliştirmek ve geleceğe taşımak adına gereklilikleri yerine getirmekteyken yakınında konumlanan gazhane kompleksi içinde de aynı konseptin devam ettirildiği görülmektedir. Bu noktada tıpkı İklim Müzesi için yukarıda ifade edildiği gibi gazhanenin kendi tarihî değerinin aktarılması yerine karikatür kültürüne ve tarihine vurgu yapılmak tercih edilmiştir. Kısaca ifade etmek gerekirse Müze Gazhane adında yer alan "müze" ibaresinin, gazhane yapılaşmasına ait bir sergileme sunmasından değil, karikatür ve iklim temalarındaki müzeleri barındırması nedeni ile kullanıldığı görülmektedir.

Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından ifade edilen tanımlamaya göre müze; "kâr amacı gütmeyen, insanlığın somut ve somut olmayan mirasını ve çevresini eğitim, araştırma ve eğlence amacıyla muhafaza eden, irdeleyen ve sergileyen halka açık, toplumun hizmeti ve gelişiminde kalıcı kurum"dur (UNESCO, 2015). Bu tanımın ardından ICOM 2019 yılında, "yeni müze" tanımından söz etmeye başlamış ve bu tanımda şu ifadeleri kullanmıştır:

Müzeler, geçmiş ve gelecek hakkında eleştirel diyalog için demokratik, kapsayıcı ve çok sesli alanlardır. Günümüzün çatışmalarını ve zorluklarını kabul ederek ve ele alarak, eserleri ve örnekleri toplum için güven içinde tutarlar, gelecek nesiller için çeşitli hatıraları korurlar ve tüm insanlar için eşit haklar ve mirasa eşit erişimi garanti ederler. Müzeler kâr amacı gütmeyen, katılımcı ve şeffaftırlar'. (ICOM Paris Olağanüstü Genel Kurulu)

Bahsedilen "yeni müze" tanımına bakıldığında, Müze Gazhane için gerçekleştirilen yeniden işlevlendirmenin, geçmiş ve gelecek hakkında bir diyalog geliştirmediği ve gelecek nesiller için hatıraları korumakta eksik kaldığı anlaşılmaktadır.

Gazhanede yer alan mevcut yapılaşmanın onarılması sonucunda kafeterya, kütüphane ve galeri olarak değerlendirilen binaların, endüstriyel kompleks içinde zıtlık oluşturdukları görülmektedir. Üç yapı da Hasanpaşa Gazhanesi'nin 1891 yılında kuruluşundan 1993 yılında kapanışına kadar çeşitli onarımlar ve güçlendirmelerden geçirilmiştir. Tesisin kapanışı ile harabe hâline gelen bu ve diğer binalar, geçirdikleri onarım süreçleri ve son durumları ile gazhanenin tarihsel sürecini anlatır niteliktedir. Mevcut olanın üzerinde yapılacak güçlendirmeler ile bu yapılar, çağın mimari anlayışına uygun ve endüstri kompleksi içinde karışıklık oluşturmayacak biçimde restore edilmeli ve işlevlendirilmelidir. Böylelikle var olana ve tarihin somut kalıntılarına saygı duyulmuş olacaktır. Ancak Müze Gazhane projesi kapsamında değerlendirilen bu binaların, tercih edilen onarım yöntemleri ile tarihî değerinin yok edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Görsel 10). Ortaya çıkan sonuçta, 130 yıllık endüstri mirası içinde parazit oluşturan yapılanmalar olduğu gözlemlenmektedir. Önceki bölümlerde, parazit eklenmenin konak için çeşitli koşullarda





tehdit oluşturabileceği ve bazı durumlarda konağı tamamen işgal edebileceğinden bahsedilmiştir. İncelemeler doğrultusunda, Müze Gazhane projesi kapsamında gerçekleştirilen onarımların, tarihî gazhane yapısının niteliğini zedelemesi sebebi ile parazit oluşturduğu ve bu parazitlerin tesisin geneline yayılması sebebi ile gazhaneyi işgal ettikleri anlaşılmış ve başlangıçta belirtilen hipotezin doğrulandığı görülmüştür.



Görsel 10: 2014-2021 yılları yapı onarım ve renovasyon işlemleri.

Elde edilen verilere bakıldığında, projenin mekânı bütünsel olarak ele aldığını söylemek mümkündür ancak gerçekleştirilen iyileştirme ve onarımların projenin tarihsel birikimini yansıtmada eksik kaldığı görülmektedir. Müze Gazhane, kendi sosyolojik ve tarihî değerini anlatmadan iklim, mizah gibi konulara yer vermiştir. Gazhane bünyesinde bulunan üç adet gazometrenin yeniden inşa edilmesinin tarihsel aktarımı gerçekleştirilmede yetersiz kaldığı görülmüştür. Tarihî mirasların yeniden fonksiyon kazanarak çağa adapte edilmeleri kapsamında, üzerinde önemle durulması gereken nokta, tekrar değerlendirilen bu yapıların neyi, nasıl koruduğu ve geleceğe nasıl aktardığı olmalıdır. Bu ifadelerle bakıldığında Müze Gazhane’de gözlemlenen majör problemin, yeniden işlevlendirme ile birlikte neyi, nasıl bir yolla aktarmayı tercih etmiş olduğu olarak ifade edilebilmektedir. Bu kapsamda Müze Gazhane yapısının, İstanbul’daki hava gazı üretiminin tarihini, bu bölgenin korunmasında verilen emekleri ve Gazhane Çevre Gönüllüleri adlı ekibin özverisini yansıtmadığı söylenebilmektedir. Osmanlı Devleti’nden Cumhuriyet dönemine ve kapanışına kadar Türkiye’nin yakın geçmişine tanıklık eden, toplumun hafızasında yer etmiş, bir dönem sivil mücadeleye konu olmuş, yüz yılı aşkın süredir ayakta duran bu endüstri mirasının, tarihî birikimi dokümanle etmeden gelecek nesillere aktarımının mümkün olmayacağı anlaşılmıştır.

Müze Gazhane - Kadıköy Hasanpaşa Gazhanesi

YENİDEN İŞLEVLENDİRİLEN SANTRAL İSTANBUL VE MÜZE GAZHANE YAPI KOMPLEKSLERİNE AİT KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ TABLOSU		
	Santral İstanbul	Müze Gazhane
YAPI		
KONUM	Kağıthane/İSTANBUL	Kadıköy-Hasanpaşa/İSTANBUL
TARİH	Kuruluş:1913, Yeniden işlev:2007	Kuruluş:1891, Yeniden işlev:2021
ORJİNAL İŞLEV	Enerji Üretimi: Termik Santral	Enerji Üretimi: Gazhane
BUGÜNKÜ DURUMU	Eğitim Yapısı, Müze, Sergi ve Kültür Sanat Merkezi	Müze, Sergi, Kültür Sanat Merkezi ve Kamusal Alan
İŞLETME	İstanbul Bilgi Üniversitesi	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
TASARIM VE RESTORASYON	EAA -NSMH- Mimarlar ve Han Tümertekin	İTÜ Mimarlık Fakültesi Restorasyon Anabilim Dalı - AKANT Tasarım Restorasyon Uygulama
İŞLEV-LENDİRME KAPSAMINDA EKLENEN MEKANLAR	Çağdaş Sanatlar Müzesi	İklim Müzesi
	Enerji Müzesi	Karikatür Müzesi
	Eğitim Binaları	Galeri
	Kütüphane	Bilim Merkezi
	Atölyeler	Tiyatro ve Sinema Salonu
	Konut	Çalışma Alanı
	-	Kütüphane
EK HACİMLERİN PARAZİT OLMA DURUMU	<p>Eklenen Çağdaş Sanatlar Müzesi yapısı ve eğitim yapıları, tarihi kompleksin görünürlüğüne zarar vermeyecek nitelikte nötr bir dilde kurgulanmıştır.</p> <p>Tarihi yapının izleri tasarıma ve renovasyona referans oluşturmuştur. Yapıda şeffaf bir izlenim yaratılmak hedeflenmiştir. Kazan daireleri Enerji Müzesi olarak değerlendirilmiştir.</p> <p>Tüm iç mekanizma ve üretim sistemleri aynen korunmuştur. Enerji Müzesi iç mekanına yalnızca ziyaretçilerinin sirkülasyonunun sağlanması amacıyla eklemelerde bulunulmuş, iskele ve basamaklar eklenmiştir.</p> <p>Eskinin önüne geçmeyen eklemeler parazit olarak nitelendirilmemektedir.</p>	<p>Gazometre yapıları yeniden inşa edilmiş, tiyatro, sinema ve konser alanı olarak işlevlendirilmiştir.</p> <p>Temizleme binaları, fırın yapıları müze olarak değerlendirilmiştir.</p> <p>Müze, kafeterya, kütüphane ve galeri olarak işlev kazanan yapılar üzerinde gerçekleştirilen onarımlara bakıldığında, tarihi endüstri kompleksine parazit oluşturduğu görülmektedir.</p> <p>Onarımların tarihi gazhanenin niteliğini zedelediği ve tarihsel birikimini yansıtmada eksik kaldığı görülmüştür.</p> <p>Bu parazitlerin tesisin geneline yayıldıkları, bu sebeple gazhaneyi işgal ettikleri anlaşılmıştır.</p>
<small>Görsel Kaynak: Santral İstanbul: https://emreol.com/project/santralistanbul-contemporary-arts-museum/ Erişim: 03.02.22 Müze Gazhane: https://cazcolik.com/icerik/yeni-acilan-kadikoy-gazhane-istanbul%27un-firsat-bekleyen-sanat-turleri-icin-iyi-bir-firsat-sunuyor Erişim: 03.02.22</small>		

Tablo 1: Yeniden İşlevlendirilen Santral İstanbul ve Müze Gazhane Karşılaştırmalı Analizi.

Sonuc

Santral İstanbul ve Müze Gazhane yapıları üzerinde gerçekleştirilen onarım ve restorasyonlar parazit mimari bağlamında değerlendirildiğinde, Santral İstanbul'a eklenen hacimlerin tarihî yapının niteliğine zarar vermeyecek ölçüde gerçekleştirildiği ve iddiasız bir biçimde kurgulandığı görülmektedir. Ek hacimler tarihî dokunun önüne geçmemiştir. Bununla beraber, tesis içinde mevcut olan makine dairelerinin müze olarak değerlendirilmesi ile tarihî birikimin geleceğe aktarımı sağlanmıştır. Eklemlenmeler endüstri mirası için tehdit oluşturmamıştır ve parazit olarak değerlendirilmemiştir. Müze Gazhane projesinde ise Santral yerleşkesinin aksine, endüstri mirasının parazit yapılanmadan etkilendiği ve tarihî niteliğini yitirmeye başladığı anlaşılmaktadır. Yapılan onarımlarda tarihsel niteliğin göz ardı edildiğini söylemek mümkündür. Türkiye'de inşa edilmiş son gazhane yapısının, inşa edilme amacı olan hava gazı üretimine dair tarihî birikimi aktarılmamış, gazhane dışı konularda bilgilendirme amaçladığı görülmüştür. Yeniden işlevlendirme ve bu kapsamda gerçekleştirilen iyileştirme işlemleri yapıtın niteliğine etki eden işlemlerdir. Bu iki örnekte de görüldüğü üzere işlevlendirme kapsamında tercih edilen onarım ve yapım yöntemleri yapıta bazı durumlarda zarar verirken bazı durumlarda olumlu etkiler bırakabilmektedir. Yapı için tercih edilen fonksiyon yapıtın geçmişini yansıtmalı, yeniden hayat bulduğu bugünüyle bağlantı kurmalıdır. Bu şekilde işlevlendirilmiş yapılarda endüstri mirasları yaşatılmış olacaktır.

Kaynaklar

- 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu. (1983). <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?mevzuatno=2863&mevzuattur=1&mevzuattertip=5> Erişim Tarihi: 17.12.2021.
- Ahunbay, Z. (1999). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Arkitektüel. (2017, 7 Ekim). Santral İstanbul. 26 01. 2022 tarihinde <https://www.arkitektuel.com/santralistanbul/#comments> adresinden erişilmiştir.
- Atasoy, Z. B. (2013, 12 Mart). Hasanpaşa Gazhanesi'nin bilinmeyen geleceği. <https://www.arkitera.com/haber/hasanpasa-gazhanesinin-bilinmeyen-gelecegi/> Erişim Tarihi: 03.02.22.
- Batur, A. (2003). Katılımcı görüşleri. *Hasanpaşa Gazhanesi Kültür ve Sanat Merkezi alternatif stratejik yönetim projesi sonuç dokümanı* içinde (ss. 81-83). İstanbul: Papirüs Basım.
- Çelik, A. (2021). *Tarihî yapılarda yeni eklerin yapı ve doku ile ilişkisinin tasarım kavramları açısından irdelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Çörekcioğlu, F. T. (2021) Parazit mimarlık. *Çevrimiçi tasarım stüdyosu deneyimleri seminerler, projeler* içinde (ss. 76-93). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Dedehayır, H. (2010). *Yerelden ulusala ulusaldan evrensele koruma bilincinin gelişim süreci*. İstanbul: Stil Matbaacılık.
- Dervişoğlu Okandan G. (2016). İşletmecilik tarihinde modernden postmoderne bir yolculuk: Silahtarağa Elektrik Santrali'nden Santralistanbul'a süreklilik ve değişim. *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, 45, ss. 40-48.
- Durmuş, C. (2019). Endüstri yapılarında yeniden işlevlendirme sürecinde iç mekân analizi: Konya Tantavi Ambarı örneği. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Konya.
- Ercivan, A. (2004). *Gazhanelerin yeniden işlevlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık Anasanat Dalı, İstanbul.



Ersen, A. (2011). John Ruskin 1819-1900 ve konservasyon hareketi. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 6, ss.52-60.

Ersen, A. (2015). Ee Viollet-Le-Duc stilistik rekonpozisyon “üslup birliği” anlayışı ve rekonstrüksiyon düşüncesinin kökenleri. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 14, ss. 3-16.

Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları.

ICOM (2019, 25 Temmuz). ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote. 04.02. 2022 tarihinde <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> adresinden edinilmiştir.

ICOMOS (1994). Nara özgünlük belgesi. 17 .12. 2021 tarihinde http://www.icomos.org.tr/dosyalar/icomotr_tro756646001536913861.pdf adresinden edinilmiştir.

Karikatür Evi. (2022). Hakkımızda. 04.02 2022 tarihinde <http://karikaturevi.kadikoy.bel.tr/karikaturevi/hakkimizda> 04.02 adresinden edinilmiştir.

Kıraç, B. (2001). *Türkiye’deki sanayi yapılarının günümüz koşullarına göre yeniden değerlendirilmesi konusunda bir yöntem araştırması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kıraç, B. ve Kaptı, M. (2004). Monografik bir çalışma: Silahtarağa Elektrik Fabrikası. *Eyüpsultan Sempozyumu VIII* içinde (ss. 28-39). İstanbul: Eyüp Belediyesi.

Kuşçuoğlu, G. Ö. ve Taş, M. (2017). Sürdürülebilir kültürel miras yönetimi. *Yalvaç Akademi Dergisi*, 2 (1), ss. 58-67.

Köksal T. G. ve Ahunbay Z. (2006). İstanbul’daki endüstri mirası için koruma ve yeniden kullanım önerileri, *İTÜ Dergisi*, 5 (2), 125-136.

Maccario Kuruoğlu, N. (2002). Müzelerin eğitim ortamı olarak kullanımı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(1), 275-285.

Mahrebel, H. A. (2006). *Tarihi yapılarda taşıyıcı sistem özellikleri, hasarlar, onarım ve güçlendirme teknikleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Mazbaşı Berktaş, H. (2012). *Kadıköy Hasanpaşa Bölgesi’nin tarihi çevre analizi ve sıhhileştirme önerileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Merdim, E. (2013, 26 Nisan). Santralistanbul enerji müzesi. *Arkitera*.26.01.2022 tarihinde <https://www.arkitera.com/proje/santralistanbul-enerji-muzesi/> adresinden edinilmiştir.

Özsırkıntı Kasap H. (2014). Endüstri yapılarının dönüşümü sonucunda ortaya çıkan loft yapıları ve estetik, *Artium*, 2(2), ss.151-164.

Piran, D. (2016). *Endüstri yapılarının yeniden işlevlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Pit, M., Steller, K. ve Streng, G. (2017). Parasitic Architecture. 20.12. 2021 tarihinde <https://www.yumpu.com/en/document/read/11368808/parasitic-architecture-gerjanstreng> adresinden erişilmiştir.

Seçer Kariptaş, F. (2019). *Endüstriyel miras kavramı çerçevesinde endüstri yapılarının yeniden işlevlendirilmesi ve elektrik santralleri örneği üzerinden analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Şengüralp, C. (2017). *Kentsel çöküntü alanlarının sanat yapıtıyla dönüşümü: Hasanpaşa Gazhanesi için bir proje*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.



Türkay, B. (2021, 16 Ekim). 130 yıllık miras: Müze Gazhane. *Artdog İstanbul*. 03.02. 2022 tarihinde <https://artdogistanbul.com/130-illik-miras/> adresinden edinilmiştir.

Uğursal, S. (2011). *Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesi: İzmir Sümerbank Basma Sanayi Yerleşkesi örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

UNESCO Türkiye Millî Komisyonu (2015). Müze ve koleksiyonların çeşitlilikleri ve toplumdaki görevlerinin korunması ve geliştirilmesine ilişkin tavsiye kararı. 04.02. 2022 tarihinde https://www.unesco.org.tr/pages/159/176/#_edn2 adresinden edinilmiştir.

Uygun, G. (2020, 13 Ekim). Gazhane, “iklim müzesi” oluyor. *Gazete Kadıköy*. 03. 02. 2022 tarihinde <http://www.gazetekadikoy.com.tr/cevre/gazhane-iklim-muzesi-oluyor-h16746.html> adresinden edinilmiştir.

Üskün Demirkaya, F. ve Maçka Kalfa, S. (2017). Biyolojik yaşam şeklinden mimari ürüne: konak binada parazitik mimari. *Fen, Matematik, Mühendislik ve Doğa Araştırmaları* içinde (ss. 242-250). İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Yıldız C. (2019). *Endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesinin Museum Der Arbeit (Almanya) ve Santral İstanbul (Türkiye) örneği üzerinden değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: (üstte) Silahtarağa Elektrik Santrali, Haliç. <https://kulturenvanteri.com/yer/silahtarağa-elektrik-santrali/#16/41.067447/28.945933> Erişim Tarihi: 26.01.22.

(altta) Santral İstanbul Yerleşkesi, Haliç kıyısından görünüm. <https://emrearolat.com/project/santralistanbul-contemporary-arts-museum/> Erişim Tarihi: 26.01.22.

Görsel 2: 2000 ve 2005 yıllarına ait vaziyet planları, ek yapıların yerleşim şemaları. Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri. <https://www.nsmh.com/Santralistanbul> Erişim Tarihi: 26.01.22.

Görsel 3: (üstte) Çağdaş Sanatlar Müzesi dış cephe görünüm. <https://www.archilovers.com/projects/132215/santral-istanbul-museum-of-contemporary-arts.html> Erişim Tarihi: 26.01.22.

(Sağda) Yeniden inşa edilmiş yapının plan şemaları ve bağlantı köprülerinin görünümü. <https://www.archilovers.com/projects/132215/santral-istanbul-museum-of-contemporary-arts.html> Erişim Tarihi: 26.01.22.

(Altta) Çağdaş Sanatlar Müzesi gece görünüm. <https://www.archilovers.com/projects/132215/santral-istanbul-museum-of-contemporary-arts.html> Erişim Tarihi: 26.01.22.

Görsel 4: Santral İstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi, iç mekân görünüm. Emre Arolat Architects <https://emrearolat.com/project/santralistanbul-contemporary-arts-museum/> Erişim Tarihi: 26.01.22.

Görsel 5: (üstte) Santral İstanbul Enerji Müzesi, İç mekân görünüm. <http://www.arkiv.com.tr/proje/santralistanbul-enerji-muzesi/1817> , <https://www.arkitektuel.com/santralistanbul/> Erişim Tarihi: 26.01.22.

(altta) Santral İstanbul, Eğitim yapısı örnek, 3 boyutlu modelleme. <https://v3.arkitera.com/p190-santralistanbul.html?year=&aID=1464> Erişim Tarihi: 26.01.22.

Görsel 6: Kadıköy Hasanpaşa Gazhanesi Genel Görünüm. <http://www.gazetekadikoy.com.tr/gundem/hasanpasa-gazhanesi-nin-bilinmeyen-gelecegi-h3831.html> Erişim Tarihi: 02.02.22.

Görsel 7: Müze Gazhane Genel Görünüm, 2021. <https://muzegazhane.istanbul/#about> Erişim Tarihi: 02.02.22.

Görsel 8: Müze Gazhane Krokisi, 2021. <https://muzegazhane.istanbul/#kroki> Erişim Tarihi: 03.02.22.

Görsel 9: Müze Gazhane restorasyonu kapsamında yeniden inşa edilen gazometreler, 2021.
<https://ozgurdenizli.com/gazhaneden-musterek-haneyeye/> Erişim Tarihi: 03.02.22.

Görsel 10: 2014-2021 yılları yapı onarım ve renovasyon işlemleri karşılaştırma.
<https://www.kadikoylife.com/hasanpasa-gazhanesi%20%92nde-donusumun-temelleri-atiliyor%20%85/>, <http://www.gazetekadikoy.com.tr/cevre/gazhane-iklim-muzesi-oluyor-h16746.html>,
<https://kulturenvanteri.com/yer/hasanpasa-gazhanesi/#16/40.997139/29.0434> Erişim Tarihi: 04.02.22.

Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntuyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu üst limit olan on bin kelimeyi geçmemelidir.
3. Metinlerin başlıkları bold ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır (ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılmalıdır).
4. Yazar isimleri bold ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir. 2019 yılı itibarıyla tüm yazarların ORCID (Open Researcher and Contributor ID) numarasının olması ve yazar bilgisi dipnotunda verilmesi gerekmektedir.
5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet "Öz" başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmelidir. İngilizce dilinde verilecek özet "Abstract" başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3-5 tane anahtar kelime verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Örnek: TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b. gibi kaynaklar kullanılabilir.
6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır; sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla verilir.
7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa alıntı metin içinde yapılmayıp ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Doğrudan alıntı yapılacak metin, sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır, başı ve sonuna çift tırnak eklenir ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır. Metin içerisinde verilecek görseller (şekil, tablo, resim, fotoğraf) toplamda 10 taneyi geçmemelidir.
9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayımlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır (antik kaynakların gösterimi hariç). Metnin içindeki atıflar, cümlelerin sonunda, noktadan önce yazar soyadı ve eserin basım yılı ile sayfa numarası parantez içinde yazılarak yapılır. APA stiline uygun olarak hazırlanmış atıf örnekleri aşağıda verilmiştir.
10. Kaynaklar bölümünde kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). *Kitap adı*. Basım yeri: Yayınevi. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). Makalenin adı. *Kitap veya Dergi adı*, sayısı, makalenin sayfa aralığı. İnternet adresi. Aşağıda APA kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmış örnekler verilmiştir.
11. Antik kaynakların gösterimi ise şu şekildedir: Antik Yazarın Kısaltması (=Yazar adı, *Orijinal Eser*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *Eser Adı*. Çevirmen, cilt. Basım yeri, yıl (Yayınevi). Antik isimlerin kısaltmalarında *Der Neue Pauly*'nin kısaltmalar listesi esas alınmalıdır. Aşağıda örnekler verilmiştir.
12. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.
13. Dergide yayımlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumunun yayımladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.



APA Stiline Göre Kaynak Gösterme Atıflar

	Metin içinde ilk atf	Metin içinde ilk atıftan sonraki atıflar	Parantez içinde ilk atf	Parantez içinde ilk atıftan sonraki atıflar
Tek yazarlı	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998, s. 36)	(Işık, 1998, s. 36)
İki yazarlı	Grazer ve Fishman (2015)	Grazer ve Fishman (2015)	(Grazer ve Fishman, 2015, s. 107)	(Grazer ve Fishman, 2015, s. 107)
Üç-beş yazarlı	Keng, Lin ve Orazem (2017)	Keng ve arkadaşları (2017)	(Keng, Lin ve Orazem, 2017, s. 72)	(Keng ve ark., 2017, s. 72)
Altı ve daha fazla yazarlı	Bay ve arkadaşları (2017)	Bay ve arkadaşları (2017)	(Bay ve ark., 2017, s. 61)	(Bay ve ark., 2017, s. 61)
Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)

Kaynaklar Bölümü

Kitap	Türkçe Eser
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	Türkçeye Çevrilmiş Eser
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	Editöryal Eser
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
	İngilizce Eser
Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.	
Kitap içinde bölüm	İngilizce Eser İçerisinde Bölüm
	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	Türkçe Eser İçerisinde Bölüm
Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de Sosyal Araştırmaların Gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.	
Makale	Türkçe Makale
	Ünal, N. (2001). Hastane infeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	İngilizce Makale
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
Online Makale	
Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989 adresinden edinilmiştir.	
Tez	Web’den Alınmış Tez
	Atıkcı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi adresinden edinilmiştir.
	Türkçe Tez
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
İngilizce Tez	
Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.	

Antik Kaynaklar

Diod.	(= Diodorus Siculus, <i>Bibliotheca Historike</i>) Kullanılan Metin ve Çeviri: <i>Diodorus of Sicily</i> . With an English translation by R. M. Geer. London, New York 1947 (The Loeb Classical Library).
Hdt.	(Herodotos, <i>Historiai</i>) Kullanılan Metin ve Çeviri: <i>Herodot Tarihi</i> . Çev. M. Ökmen, İstanbul 1973 (Remzi Kitabevi).



Guide for Authors

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.
2. The articles should not exceed ten thousand words which is the upper limit.
3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter (conjunctions, for ex: and, or, with should not be written in capital letters).
4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author. Starting from 2019, all authors should have an ORCID (Open Researcher and Contributor ID) number which is to be included in author's information footnote.
5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards. For example: TR Index Keyword Terms List, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC can be used.
6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.
7. Quotations exceeding 40 words should be separated from main paragraph and written as a separate one. Direct quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.
8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as .tiff or .jpg format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number. Metin içerisinde verilecek görseller (şekil, tablo, resim, fotoğraf) toplamda 10 taneyi geçmemelidir. You can include a total of 10 visual materials (images, shapes, tables, photographs) in every article.
9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. ed) published by American Psychological Association (except for the ancient sources). In-text citation, will be given at the end of the sentence, written in brackets, including; Surname of the Author, year of the publication and page number. APA referencing examples are given below.
10. In bibliography section, referencing of books must be as follows (capitalization should also be taken into consideration): Surname of author, Initial of name of author (year). *Name of book*. Place of publication: Publisher. In articles, referencing should indicate: Surname of author, Initial of name of author (year). Name of the article. *Name of the journal or the book*, volume, page range. Web address. APA referencing examples are given below.
11. Referencing of ancient sources must be as follows: Abbreviation of the ancient author (=Name of the author, *Original name of the work*) Text used and translation: *Name of the work*. With a translation by..., volume. Place of publication, year (Publisher). Abbreviations of ancient authors should be based on *Der Neue Pauly's* abbreviations list. Examples are given below.
12. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.
13. Authors are solely responsible for published articles' scientific and grammatical context.



APA Referencing Examples Basic Citation Formats

	In-text citation	Subsequent in-text citations	First citation in parentheses	Subsequent citations in parentheses
One author	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998, p. 36)	(Işık, 1998, p. 36)
Two authors	Grazer and Fishman (2015)	Grazer and Fishman (2015)	(Grazer & Fishman, 2015, p. 107)	(Grazer & Fishman, 2015, p. 107)
Three-five authors	Keng, Lin and Orazem (2017)	Keng et al. (2017)	(Keng, Lin & Orazem, 2017, p. 72)	(Keng et al., 2017, p. 72)
Six and more authors	Bay et al. (2017)	Bay et al. (2017)	(Bay et al., 2017, p. 61)	(Bay et al., 2017, p. 61)
Abbreviation for institutions	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)

References Section

Books	Book in Turkish
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	Book Translated into Turkish
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	Edited Book
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
	Book in English
Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.	
Chapters	Chapter in a book written in English
	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	Chapter in a book written in Turkish
Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de sosyal araştırmaların gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.	
Articles	Turkish Article
	Ünal, N. (2001). Hastane enfeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	English Article
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
Online Article	
Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989 adresinden edinilmiştir.	
Thesis & Dissertation	Thesis from the Web
	Atkıncı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi adresinden edinilmiştir.
	Thesis written in Turkish language
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
	Thesis written in English language
Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.	

Ancient Sources

- Diod. (= Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historike*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: *Diodorus of Sicily*. With an English translation by R. M. Geer. London, New York 1947 (The Loeb Classical Library).
- Hdt. (Herodotos, *Historiai*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: *Herodot Tarihi*. Çev. M. Ökmen, İstanbul 1973 (Remzi Kitabevi).

