



ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Journal of Ankara University
Faculty of Fine Arts

2019

CİLT/ VOLUME: 1

SAYI/ ISSUE: 2

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ/
JOURNAL OF ANKARA UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS****2019****Cilt: 1 Sayı: 2****Sahibi/ Owner**

Prof. Dr. Ömer ADIGÜZEL
Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör/ Editor

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN

Editör Yardımcıları/ Editor Assistants

Doç. Dr. Cengiz ÇETİN
Dr. Öğr. Üyesi Feryal SÖYLEMEZOĞLU
Dr. Ceren KARADENİZ

Onur Kurulu/ Honorary Board Members

Prof. Dr. İnci SAN
Prof. Dr. Rüçhen ARIK
Prof. Dr. Mustafa ARLI
Prof. Dr. Zeynep AHUNBAY
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU
Prof. Dr. Tamay Raziye BAŞAĞAÇ
Prof. Dr. Cevat ERDER
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN

Yayın Türü: 6 aylık, ulusal, süreli

E-dergi

İletişim/ Contact

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
Ankara Üniversitesi Gümüşdere Yerleşkesi
Fatih Caddesi No: 33/A KEÇİÖREN / ANKARA / TÜRKİYE
TEL:0(312) 316 4930 – 0(312) 316 4920 / 1730-1731
Faks: 0 (312) 357 7475 – 0 (312) 316 4903
E-posta adresi: gsfergi@ankara.edu.tr
Web adresi: gsfergi.ankara.edu.tr

Tel: 0 (312) 213 66 55

Yayın Kurulu/ Publication Board

Prof. Dr. Ömer ADIGÜZEL

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN

Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Prof. Dr. İbrahim Tunç SİPAHİ

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Bölümü

Prof. Dr. Güzin YAMANER

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Prof. Dr. Sezer Cihaner KESER

Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Doç. Dr. Cengiz ÇETİN

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Doç. Dr. Ayşe OKVURAN

Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Doç. Dr. Kafiye Özlem ALP

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü

Dr. Öğretim Üyesi Feryal SÖYLEMEZOĞLU

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Dr. Öğretim Üyesi Nami Eren BEŞTEPE

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü

Dr. Öğretim Üyesi Zekiye ÇILDIR

Artvin Çoruh Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Dr. Öğretim Üyesi Eren Can AYBEK

Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Ölçme ve Değerlendirme Bölümü

Dr. Öğretim Üyesi Kozan UZUN

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Dr. Öğretim Üyesi Ayşem YANAR

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Dr. Öğretim Üyesi Ceren KARADENİZ

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzecilik Bölümü

Dr. Öğr. Gör. İhsan METİNNAM

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü

Öğr. Gör. Elif SARAC

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Öğr. Gör. Simin ŞAY

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Araş. Gör. Gizem SİVRİKAYA

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü

Araş. Gör. Hazal EVRUK

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü

Araş. Gör. Ahmet MANSUROĞLU

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü

Araş. Gör. Hiranur GÜLTEKİN

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

Bilim Kurulu/ Science Board

Prof. Dr. Ömer ADIGÜZEL (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. İbrahim Tunç SİPAHİ (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Güzin YAMANER (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Bekir ESKİCİ (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Sezer Cihaner KESER (Yüzcüncü Yıl Üniversitesi)

Doç. Dr. Cengiz ÇETİN (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Ayşe OKVURAN (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Kafiye Özlem ALP (Gazi Üniversitesi)

Doç. Dr. Kadriye Tezcan AKMEHMET (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Sema Özkan TAĞI (Gazi Üniversitesi)

- Dr. Öğretim Üyesi Feryal SÖYLEMEZOĞLU (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. Öğretim Üyesi Nami Eren BEŞTEPE (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. Öğretim Üyesi Zekiye ÇILDIR (*Artvin Çoruh Üniversitesi*)
Dr. Öğretim Üyesi Eren Can AYBEK (*Pamukkale Üniversitesi*)
Dr. Öğretim Üyesi Ayşem YANAR (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. Öğretim Üyesi Kozan UZUN (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. Öğretim Üyesi Ceren KARADENİZ (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. Ayben Kaynar TANIR (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. İhsan METİNNAM (*Ankara Üniversitesi*)
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (*Ankara Üniversitesi*)
Öğr. Gör. Simin ŞAY (*Ankara Üniversitesi*)
Dr. Ezgin YETİŞ (*Ondokuz Mayıs Üniversitesi*)

ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ



Değerli Okuyucular,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (AÜGSFD) 14.02.2018 tarihinde kurulmuş; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarına yönelik makalelerin yanı sıra, sanatla ilişkili temel disiplinlerdeki çalışmalarda kaleme alınmış; Türkçe ve İngilizce derleme ve araştırmaların yer alacağı çalışmaları kapsamaktadır. AÜGSFD **ulusal** hakemli ve bilimsel içerikli bir resmi yayın organıdır. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarında çalışma yapan bilim, kültür ve sanat insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak ve bu alanlardaki çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

Yayın hayatını "e-dergi" ve "basılı" formatında devam ettirecek olan dergimiz sayılarına *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden ulaşılabilecektir. Makale başvuruları *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden sağlanan erişim ve kullanım hizmeti ile Dergipak sisteminin ilgili web sayfasından yapılacaktır.

Değerlendirme Süreci ve Yayın İlkeleri

Bir makalenin dergide yayımlanabilmesi için makaleye ilişkin en az iki hakem tarafından olumlu görüş bildirilmiş olması gerekmektedir. Yayımlanmak üzere gönderilen yazıların şekil ve içerik yönünden ön incelemesi yayın kurulu tarafından yapılır. Uygun görülen çalışmalar, bilimsel yönden değerlendirilmek üzere, yayın kurulu tarafından belirlenen çift-kör, bağımsız ve önyargısız hakemlik (peer-review) ilkelerine göre en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumlu diğerinin

olumsuz görüş bildirmesi durumunda editör tarafından üçüncü bir hakemin değerlendirmesine başvurulur. Üçüncü hakemin de olumsuz görüş bildirmesi halinde veya ilk iki hakemin olumsuz görüş bildirmesi halinde yazı yayınlanmaz ve yazara iade edilir. Son karar Dergi Yayın Kuruluna aittir.

- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi yılda **iki** kere yayımlanan hakemli bir dergidir. Dergide yayınlanacak eserlerin daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olması gerekir.
- Dergide makale yazım dili; Türkçe, İngilizcedir.
- Yayımlanan çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
- Yazıları yayımlanan yazarlara telif ücreti ödenmez.
- Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar ve yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yazım ilkelerine uygun olmayan çalışmalar hakem değerlendirmesine gerek duymadan geri çevrilir.
- Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
- Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum açıkça belirtilmek şartıyla kabul edilir.
- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nde yayımlanacak makalelerden herhangi bir ücret talep edilmez.

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ**

**Cilt: 1 Sayı: 2
2019**

Editörden ix

MAKALELER

Pınar BALOŞ, Ceren KARADENİZ

Okul Müzesi: Eğitim ve Okul Tarihine Etkileşimli Öğrenme Temelli Bir Yaklaşım153

Billur TEKKÖK KARAÖZ

Raku Geleneği Ve Çağdaş Uygulamaları.....174

Samuray Hakan BULUT

Gastronomik Yayınlarda Görsellik ve Gastro-Sanat Üzerine204

Banu Hatice GÜRCÜM

Searching for the Heritage in Anatolia: Lydian Habrosyne216

Ayben Kaynar TANIR

Yurtdışında Farklı Kültür Görmeyi Deneyimlemiş Öğrencilere Yönelik Bir Uygulama Örneği: Görsel Kültür.....239

Nur UZUNER, Cengiz ŞAHİN

Post Empresyonist Dönemde Henri De Toulouse-Lautrec ve Çağdaş Kültürel Afiş Tasarımına Etkileri260

Can ERTAN

Müzenin Tarihsel Kullanımının Eleştirisi Çerçevesinde “Google Art Project”.....272

HABERLER

Ceren KARADENİZ, Ayşem YANAR, Ayben Kaynar TANIR

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bahar 2019 Sergileri290

Simin ŞAY, Elif SARAÇ

II. Koruma-Onarım Çalışmaları Sempozyumu**30-31 Mayıs 2019**302

KİTAP TANITIMLARI

Ayşem YANAR

*Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1 (Jean**Baudrillard)*305

Gizem SİVRİKAYA

Müze İletişimi (Güzin Ilıcak Aydınalp)308

Değerli Okurlar,

Dergimizin ikinci sayı elektronik yayın hazırlıkları tamamlandı. Yeni yıl öncesi yayınlanmasını umut ediyoruz. İyi kalite hazırlanmış yedi makale, iki kitap inceleme ile bir etkinlik yazısı yer alıyor. Ayrıca Fakültemizden sergi haberleri de eklendi. Makalelerin ana konuları hakkında bilgi verilebilir.

İkinci sayı makalelerinin ikisi müzecilik ile ilgilidir. Müzecilik ile ilgili ilk makalede, sanat eserlerinin dijital kopyalarının internet ortamında ulaşılır kılınması ve sanal müzecilik anlayışında güncel değişimler incelenmiştir. Diğer makalede ise okul dışı öğrenme ve etkileşimli öğrenmenin önemi ile okul müzelerinin bu süreçteki yeri konularına değinilmiştir.

Diğer makale, geleneksel Japon sanatlarından biri olan Raku ve geleneği konusundadır. Geleneksel Raku üretim aşamaları, sanatçılar, güncel tasarım örneklerine yer verilmiştir. Bir makale ise, bir Anadolu uygarlığı, Lidya uygarlığının somut kültürel öğelerinin diğer sanat alanında esinlenilmesi hakkındadır. Bir proje kapsamında Lidya uygarlığının bazı kültürel öğelerinin güncel giyim tasarımlarında kullanıldığı açıklanıyor ve giyim defilelerinden söz ediliyor.

Diğer makale, görsel sanatlar alanı dışında öğrenim gören lisans öğrencilerinin görsel sanatlar hakkında izlenimlerinden oluşuyor. Bu öğrenciler Türkiye dışında yaşarken diğer kültürün görsel öğelerini tanıma ve gözlemlene fırsatı bulurlar. Bir makale de kültürel afişler, etkinlik tanıtımında taşıdığı önem, bir sanat dönemi sanatçısının çağdaş afiş sanatına katkısı, eserlerinin teknik yönden incelenmesinden oluşmaktadır. Diğer makale, gastronominin sanatsal yönü hakkındadır. Mutfak araçları ile gıda malzemelerinin seçimi, tabak hazırlamada esinlenme bir pişirme tekniği yolu ile açıklanıyor.

Müze İletişimi (2019 yılı basımı) ve *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (2018 yılı basımı) başlıklı kitapların tanıtımları da sayımızda yer alıyor. Ayrıca Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü öğrencileri ve öğretim elemanlarının Mayıs 2019 ayı içinde yürüttükleri II. Koruma ve Onarım Sempozyumu hakkında bilgilere de yer verildi.

Fakültemizin üç öğretim elemanının kişisel sergileri hakkında bilgiler ve fotoğrafları da bulacaksınız. Bu sergiler *Hangi Müze, Yeniden Tasarlama, İkilik* başlıklarını taşıyor.

İkinci sayımıza destek veren tüm yazarlar ile yayıma emeği geçen teknik ekibimize teşekkür ederiz.

Editörler

OKUL MÜZESİ: EĞİTİM VE OKUL TARİHİNE ETKİLEŞİMLİ ÖĞRENME TEMELLİ BİR YAKLAŞIM

Pınar BALOŞ¹, Ceren KARADENİZ²

Özet

Müzeler 19.yüzyıldan itibaren eğitim kurumu olma işlevi üstlenmişler, okul dışı öğrenme ortamı olarak daha değerli hale gelmişlerdir. Okulların öğrenim materyali olarak biriktirmeye başladığı nesnelere koleksiyon haline gelmesiyle ortaya çıkan okul müzeleri, zamanla okulun ve eğitim sisteminin gelişiminin izlenebildiği kurumlara dönüşmüştür. Dersler için malzeme biriktiren okulların yanı sıra özel bir alana yönelik koleksiyon yapan okullar da olmuştur. Dolayısıyla okul müzeleri tanımlanırken koleksiyon içerikleri ve kapsamı konusunda çok çeşitli okul müzelerinden bahsedilmektedir. Tanımındaki çeşitliliğe rağmen okul müzeleri dünyada pek çok bölgede öğrencilerin müze deneyimi yaşayabileceği yegâne ortamlardır. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Millî Eğitim Bakanlığı arasında 2016'da imzalanan eğitim iş birliği protokolleri ile hem eğitim ve okul müzelerinin yaygınlaşması yolunda, hem de müze eğitimine olan ilgi ve yaklaşım konusunda adımlar atılmış, Türkiye'de 19. yüzyılın ikinci yarısında kurulmaya başlayan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında hızla gelişen okul müzeciliği yeniden önem kazanmıştır. Okul ve eğitim müzelerinde gerçekleştirilecek etkileşimli eğitimlerin, yaparak ve yaşayarak öğrenmeye dayalı okul eğitimini destekleyeceği açıktır. Bu çalışmada, kökleri Osmanlı İmparatorluğu'na dayanan okul müzeciliğinin gelişimi, dünya ve Türkiye örnekleri bağlamında incelenmiş; bu müzeler çeşitlerine göre sınıflandırılarak, çağdaş müzecilik uygulamalarını kullanacak okul müzelerinin etkileşimli öğrenmeye katkıları tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: müze, okul müzesi, eğitim müzesi, müze okul, müze eğitimi.

¹ Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi. pbalos@ciu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6784-3676>

²Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzecilik Bölümü, ckaradeniz@ankara.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5773-8557>

School Museum: Interactive Training Based Approach to the History of Schools and Education

Abstract

Museums are educational institution for the society since 19th century. During times when information access is limited, museums that have increased in importance and have continued their activities in the field of daily extracurricular learning. In the early 19th century, school museums emerged as collections of objects that schools began to accumulate as learning materials which were tracked over time. The Ministry of Culture and Tourism and the Ministry of National Education signed cooperation protocol in 2016 on the way to expand education and school museums as well as the interest and approach to museum education. Ministry plans to establish school museums in historical high school buildings which will also include textbooks, historical documents, publications, books, magazines, guides, brochures, catalogues. These museums are aimed to contribute to the training of individuals who adopt national, spiritual and cultural values, protect and develop, recognize artistic and cultural artifacts, and have a sense of logic and appreciation. Inventory records have been started to be made by making determinations at the provincial and district levels of documents, publications, books, magazines, guides, brochures, materials and objects bearing archival values in terms of educational history. In this study, school museums in Turkey are examined in the context of examples with the practice of school museum curatorial policies and are aimed to discuss the strategies that they can watch on their application.

Keywords: museum, school museum, education museum, museum school, museum education.

1. Giriş

Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) müzeyi şöyle tanımlamaktadır (2004), “Müzeler; toplumun ve onun gelişiminin hizmetinde olan, açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden, materyaller üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan, inceleyen ve bu materyalleri eğitim amacı ile topluma estetik zevkler verebilme doğrultusunda sergileyen kâr amacı gütmeyen, sürekliliği olan kuruluşlardır”. Müzeciliğin tarihi incelendiğinde,

ICOM'un müze tanımını karşılayacak nitelikteki müzelerin gelişim öykülerinin 19. yüzyılda başladığı görülür. Bu dönem; kişisel koleksiyonların halkın ziyaretine açılan kamusal alanlarda teşhir edildiği ve daha çok devlet tarafından, yönetimin gücünü, varlığını kanıtlamak, milliyetçi duyguları uyandırmak amacıyla devlet müzeleri ve yerel müzelerin kurulmaya başlandığı bir dönemdir.

Müzeler daha kuruluşlarından itibaren bilgiyi sunan merkezler olarak ortaya çıkmışlar, hem müzeler hem de galeriler eğitim kurumları olarak daha yüzyılın başında kabul görmüşlerdir. Atagök (1994:88) bu gelişmenin temellerinin 18. yüzyılın sonunda atıldığını vurgulamaktadır. Bu dönemde toplumsal değişim ve ekonomik gelişme koleksiyonculuğa yeni bir boyut katarken aynı zamanda sistemli araştırma, toplama ve koruma bilincini güçlendirmiştir. Kültürel varlıkların korunması, bilimsel bağlamda ele alınırken, müzelerin geçmişi belgeleyen merkezler olarak yeni görevler üstlenmeleri, toplumun kendi kültürünü tanınması ve öğrenmesi için bilim ve eğitim merkezleri konumuna doğru yönelmeleri gereğini ortaya koymuştur. Hooper-Greenhill (1999:35) ise, 19.yy başlarında müzelerin eğitim işlevinin toplumda nasıl görüldüğünü şöyle açıklamıştır: “Ondokuzuncu yüzyılın başında müzeler hem orta sınıfa hem de işçi sınıfına kendini geliştirme fırsatı sunma gereğinin akılcı çözümleri olarak algılanmaya başladılar. Müzeler ve galeriler toplumun tüm sınıflarının boş zamanlarını verimli ve eğitime yönelik biçimde geçirebilecekleri yansız yerler olarak görülüyorlardı”. 19. Yüzyıl sonunda müzecilik anlayışındaki değişim, müze sayısındaki artış ve eğitim bilimlerindeki gelişmeler birleşince müzeler; okuldaki öğrenmeyi destekleyecek öğrenme ortamı yaratan kurumlar haline gelmiştir. I. Dünya Savaşı'nda okulların yerini alan ve yaygın eğitim kurumları niteliğine kavuşan müzeler kamusal alanda eğitimin geliştirilmesi için kullanılmışlardır. Londra Doğa Tarihi Müzesi'nin kayıtlarında özellikle müzede çalışan profesyonellerin savaşta değişik bölgelerde görev yapanlara destek için çalıştıklarından bahsedilmektedir. Müzelerin uzmanları yabancı ülkelerde savaşanlara destek olmak için göreve çağrılmışlar, örneğin Böcekbilim uzmanları kenelerin insanlar, ordu atları ve besin maddeleri için neden

olabileceği sorunlar hakkında orduların ihtiyaç duyacağı kritik bilgileri sağlamışlardır.

Müzeler I. Dünya Savaşı'ndan sonra eğitime olan ilgilerini kaybetmiş olsalar da II. Dünya Savaşı müzelerin eğitim işlevini yeniden hatırladıkları dönem olmuştur. 1940'da İngiltere'nin ve Almanya'nın bazı bölgelerinde kapatılan okulların eğitim işlevini müzelerin devraldığından bahsedilebilir. Pearson, II. Dünya Savaşında Müzeler adlı kitabında müzelerin kapatılan okul müfredatlarından yola çıkarak çeşitli konularda söyleşiler düzenledikleri ve etkinliklerde bulduklarından bahseder. Bu yıllar özellikle kapatılan okullar sebebiyle müzeleri dolduran çocuklara, müzedeki nesnelere kullanarak nasıl eğitim verileceği hususunun çokça düşünüldüğü yıllar olmuştur (Pearson, 2017, s.132; Kaschak, 204:110)

Okul-müze ilişkisinin 1950'den sonra tekrar gelişme gösterdiği bilinmektedir. 1949'da Stokholm'de, okullar için öngörölmüş öğretim programlarının bölgede bulunan sekiz müzedeki eserleri kapsadığı bilinmektedir. O yıllarda, çocuklar için eğitsel çalışmalar ve okul ile yapılan işbirliğinin güzel örneklerine özellikle İngiltere, Kanada, Birleşik Devletler ve Hollanda'da yaygın olarak rastlanmaktadır. Bu çalışmaların önemli bir bölümünü ödünç alma hizmetleri oluşturmuştur (ICOM ve UNESCO, 1949).

ICOM ve UNESCO gibi kuruluşların çeşitli organlarıyla birlikte müze eğitimi alanına destek vermesi müze eğitiminin daha bilimsel temellere oturmasını sağlamıştır. Müze ve eğitim ilişkisi günümüzde profesyonel bir kimlik oluşturmuştur. Müzelerde bulunan eğitim birimleri, sivil toplum kuruluşları, üniversitelerin ilgili birimleri, müze personelleri vb. gruplar bugün müze- eğitim ilişkisinin başrolündedirler. Bu gelişim ile müze eğitimi müzenin tanımı içindeki yerini sağlamlaştırmıştır. Geleneksel müzeciliğin aksine çağdaş müzecilik iletişim ve eğitime işlevlerini daha sık vurgulamaktadır. Böylece edilgen bir müzecilik anlayışından, etkin, dinamik, etkileşimli ve katılımcı bir müzecilik anlayışına geçiş sağlanmıştır (Onur, 2000, s.18; Onur 2012, 2016). 21. Yüzyıl boyunca gerçekleştirilen ziyaretçi araştırmaları da izleyicinin müzeyi ağırlıklı olarak "eğitim" amacıyla ziyaret

ettiğini göstererek müzelerin eğitim işlevinin yaygın olarak kabul edildiğini göstermiştir (Dierking vd., 2002, s.7; Falk vd, 1998, s.110).

2. Okul ve Eğitim Müzeleri

Okul müzeleri Akmehtmet'e (1998) göre, Avrupa'da 19.yüzyılın başlarından gelişen bilimsel çalışmalarla birlikte ilk ve ortaokullarda gereksinim duyulan bilimsel malzemelerin toplanarak eğitim yararına kullanılabilmesi için tamamen eğitsel amaçlarla kurulmuş müzelerdir. Okul müzesinin ilk örneklerinin ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte, Avrupa'da gelişimi ve yayılmasının Sanayi Devrimiyle birlikte nüfusun kentlerde toplanmaya başlaması, bilimsel çalışmaların teknolojinin gelişmesi için kullanılması ile olduğu kabul edilmektedir. Bunda eğitim alanında yeni yaklaşımların da önemli rolü olmuştur. Müzeler de bu dönemde jeolojik ve antropolojik örnekler, bilimsel modeller kullanmaya başlamış ve okullarla yakın işbirliğine yönelmişlerdir. İngiltere'de Eğitim Bakanlığının yaptığı düzenlemeler sonrasında okul grupları artan oranlarda müzeleri ziyaret etmeye başlamış, okullara ödünç koleksiyon hizmetleri de bu dönemde yaygınlaşmıştır. Örneğin, Liverpool Müzesi'nde yöneticilik yapan Henry Hugh Higgins tarafından hazırlatılan ve 16 kutudan oluşan ödünç koleksiyonda 1000'den fazla bilimsel nesne bulunmaktadır. Bu koleksiyon Liverpool'daki okullara bir ay süresince gönderilmiştir. Koleksiyon 103 ilköğretim okuluna ulaşmıştır. Okullar bu nesnelerin kullanılmasının yarattığı etkiden yola çıkarak kendi koleksiyonlarını üretmeye başlamışlardır. Brooklyn Çocuk Müzesi için Anna Billings Gallup'un hazırladığı doğa tarihi diatomaları ile Mary Bragg tarafından Charleston Müzesi için hazırlanan Bragg Kutuları da (Allen,2001.s.50) doğa ve kültür tarihi gezici diatomalardır ve okullara ödünç verme hizmetleri kapsamında gönderilmiştir (Hein, 2013,s.166).

UNESCO'nun Brezilya'da Rio de Janeiro'da 1958 yılında düzenlediği seminerde okul müzesi tanımlarken bu müze türünün üniversite müzeleri ile karıştırılmaması gerektiği önemle vurgulanmıştır. "Müzelerin Eğitim Rolü Üzerine" düzenlenen bu bölgesel seminerde okul müzeleri tarif edilmiş, bu müzelerin avantaj ve dezavantajlarından bahsedilmiştir.

Yayınlanan raporda “İsminden de anlaşılacağı üzere okul müzeleri denildiğinde bir sınıf veya bir ilkokul ya da orta dereceli okula bağlı müzeler anlaşılmalıdır. Okul müzelerinde gerçekleştirilen çalışma tamamen eğitsel amaçlıdır ve okulun öğretmenleri tarafından yürütülmektedir. Asıl öğretim malzemesine ek olarak bu müzelerde birçok dersin uygulamasında kullanılabilecek sanat tarihi, arkeoloji, etnografya ve doğa bilimleri ile ilgili nesne kopyalarından, maketlerden, fen bilimleri araçlarından ve hatta etnografya, arkeoloji ve doğa bilimlerine ilişkin numunelerden oluşan küçük bir koleksiyon bulunur” denilmektedir. Raporda okul müzesinin kurulmasına yardımcı olmanın öğrencilere rehberlik eden değerli bir etkinlik biçimi olduğu vurgulanmış, bununla birlikte, tüm bu tür faaliyetlerde olduğu gibi, sorumlu öğretmenlerin konu ile ilgili sağlam bir bilgiye sahip olmaları gerekliliği vurgulanmıştır. Okul müzelerinin koleksiyon oluştururken dikkatli olmaları gerektiğinin belirtildiği seminerde, nesne toplaması ile oluşturulan müzelerde yapılan toplama miktarı sınırlı bir ölçekte olmalı, çok büyük bir koleksiyon oluşturmada harcanan paranın ve çalışmanın, okulun diğer faaliyetleri ve ana hedefleri ile orantısız olmaması gerektiği üzerinde durulmuştur. Sadece merakla başlatılan çalışmaları devam ettirecek öğretmenleri bulmanın kolay olmadığı üzerinde durularak, özellikle toplama yoluyla oluşturulan koleksiyonlarda yenilenemeyen ve doğru korunamayan etnografik ve arkeolojik malzemelerin çürüyebileceği ihtimalinden bahsedilmiş, “ihmal edilen bir okul müzesinden daha üzücü hiçbir şey yoktur” denilmiştir. Aynı raporda genel olarak, bazı önlemler alındığı takdirde, okul müzelerinin etkileşimli öğretimi tamamlayabilmek ve bunun için teşvik sağlayabilmek açısından son derece değerli olabileceği anlatılmıştır. Rio’da ayrıca; eğitim müzeleri, eğitim mensupları için ve onlar aracılığıyla öğrencilerin kullanımına sunulmak üzere kurulan ve amacı eğitimin bütün kollarında yaşanan gelişmeleri sergilemek ve yeni gelişmeler kaydetmek olan müze türü olarak tanımlanmıştır. Koleksiyonları aracılığıyla eğitim tarihini tanıtan eğitim müzeleri aynı zamanda eğitim biliminin öncüleri olarak kabul edilmişlerdir.

Başaran (1994) okul müzesini, aynı zamanda çevreyi tanıma odasına benzetmektedir. Okul müzesi okulun çevreye açılmasının yollarından biridir.

Çevrenin tanınması gereken özellikleri bu odada toplanır. Okulun çevresine özgü yaşam biçimlerini gösteren resimler, fotoğraflar; araç gereçler; okulda bulunmasına izin verilen tarihi eserler, kayaçlar, taş ve mineraller, bitkiler, tarım ürünleri, hayvan numuneleri, böcek koleksiyonları, çiçekler, meyveler; gelenek-göreneklere ilişkin örnekler vb. bu müzede yer bulmaktadır. Dünyadaki okul ve eğitim müzeleri incelendiğinde -tanıma uygun olarak- ülkenin veya bölgenin eğitim tarihine ilişkin koleksiyonlara yer veren müzelere rastlanmaktadır.

İngiltere okul ve eğitim müzesi sayısı bakımından Avrupa'nın en zengin ülkesidir. Ragged Okulu Müzesi (Londra), Dewsbury Bölge Müzesi (West Yorkshire), Reading Bölge Müzesi (Reading), Milton Keynes Bölge Müzesi (Wolverton), Braintree Bölge Müzesi (Essex), Weald & Download Açık Hava Müzesi (Essex), Great Cressingham Ulusal Okul Müzesi (Norfolk), Queen Street Okul Müzesi (Lincolnshire), İngiliz Ulusal Okulları Müzesi (Herts) ve Black Country Yaşayan Müze (West Midland) bu türün ülkedeki önemli örnekleridir (Karadeniz ve Çıldır, 2012). Bu müzelerin ortak amacı, yerel kültüre katkı sağlamak, bölge tarihini araştırmak, tarih eğitimi vermek, eğitim sisteminin ve okulun genel durumunu yansıtmak, eski ve çağdaş eğitim kuramlarını karşılaştırmak ve izleyicilerine kapsamlı ve etkileşimli deneyimler sunan “yaşayan” müzeler olarak nitelendirmektir. Büyük bölümü restore edilmiş eski okul binalarında kurulmuştur. Bunlar dışında okulun bir odasında ve koridorunda kurulan ve birçok dersi destekleyen sanat tarihi, arkeoloji, etnografya, doğa ve fen bilimleri ile ilgili orijinal nesne ve kopyalardan oluşan küçük koleksiyonlara sahip okul müzeleri de mevcuttur. İngiltere'deki genellikle okul müzeleri, eğitim sürecine ilişkin araç, gereç, fotoğraf ve yazılı belge gibi orijinal nesnelere toplamak, bakım ve onarımlarını yapmak ve eğitim amacıyla değerlendirmektedir (Karadeniz ve Çıldır, 2012).

3. Türkiye’de Okul ve Eğitim Müzeleri

Adıgüzel ve Öztürk (1999), 19. yüzyıldan beri Türk aydınları ve eğitimcilerinin Avrupa devletlerinde karşılaştıkları eğitim sistemlerinde çeşitli pedagojik yaklaşımları ve uygulamalardan etkilenme en yoğun biçimde

II. Meşrutiyet döneminde gerçekleşmeye başladığını belirtmektedir. Dolayısıyla ülkemizde müzecilik hareketlerinin bu dönemde başlamış olduğu kabul edilmektedir. Türk eğitim tarihinde medrese dışındaki örgün eğitimi ilk kez geniş biçimde düzenleme ve geliştirme amacını güden 1869 tarihli Maarif-i Umumiye Nizamnamesi, müzecilik tarihi açısından da önemlidir. Müzeciliğin eğitim kurumlarıyla birlikte anılması bu nizamname ile olmuştur. Bu tarihten sonra da müze, 1874 ve 1906 tarihli Asarı Atika Nizamnamesi ile 1902 tarihli Maarif Nezareti Salnamesi'nde Müze-i Hümayunlar Müdüriyeti Umumiyesi'nin 1909 tarihli maarif umumiye kanun tasarısında Osmanlı Müzeleri Müdürü Umumiyesi adıyla bir birim olarak ve 1914 Maarifi Umumiye Teşkilat Nizamnamesi ile de Tedrisatı Aliye Dairesi'nin görevleri arasında yer alır." Ayrıca 1909'da hazırlanan Maarif-i Umumiye Kanun tasarısında, "Darülfunun'un tıp ve fünün şubelerinde nebahat bahçeleri ve tabiat müzeleri bulunacaktır" ifadesine de yer verilmiştir. (Ayas, 1948, s.580-602).

Türkiye'de kurulan ilk 'okul müzesinin', 19. yüzyılın ikinci yarısında Galatasaray Lisesi'nde açılan Tarih-i Tabiiye Müzesi olduğu, Tarih-i Tabiiye Müzesi'nin temelini de Sultan Abdülaziz'in 1867'de Fransa'yı ziyareti sırasında III. Napolyon'un kendisine hediye ettiği içi doldurulmuş bir mamutun oluşturduğu kabul edilmektedir. Ancak, Galatasaray Mektebinin tarihçesine bakıldığında yine aynı okulda daha önce de müzelerin olduğu anlaşılmaktadır. Galatasaray Lisesi esas itibariyle 1868 yılında açılmıştır ancak bir eğitim kurumu olarak aslında II. Beyazıt (1481–1512) zamanında kurulmuştur. II. Beyazıt'ın Beyoğlu sırtlarında dolaşırken karşılaştığı Gülbaba'nın isteğiyle bu bölgede Galata Sarayı Enderun Mektebi kurulması talimatını verdiği bilinmektedir. 1741'de I. Mahmut'un mektebe o zaman en büyük kütüphane sayılan Ayasofya kütüphanesi ölçüsünde bir kütüphane yaptırdığı bilinmektedir. Osmanlı'da yenileşme hareketleri sırasında Enderun Mektebi kapatılmış ancak 1838'de boş kalan Galatasaray binasının yenilenmesine ve ilaveler yapılarak, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane olarak hizmete başlamasına karar verilmiştir. Galatasaray Tıp Mektebi 9 yıllık bir eğitim kurumu olarak kurulmuştur (Ülman, 2006, s.71). Ülman, Mekteb-i

Tıbbiye-i Şahane’de (Galatasaray Tıbbiye’sinde) Eğitim, adlı makalesinde 1845 yılında Galatasaray Tıbbiyesinin durumunu şöyle anlatmaktadır; “Galatasaray Tıbbiyesi’nde gerek eczacılıkta kullanılan gerekse nadir nitelikte çok sayıda bitkiyi içeren bir Botanik-Nebatat Bahçesi vardı. Kendisi da bu okuldan mezun Salih Efendi hem okulda botanik derslerini veriyor hem Nebatat Bahçesi’ni yönetiyor hem de İstanbul yöresinden bitki örnekleri derleme faaliyetini yürütüyordu. Daha sonra Alman Hekim ve eczacı Mösyö Noe de müdürlük yapmıştı. Okulda zooloji, mineroloji, anatomi, bandaj müzeleri, geniş bir kütüphane vardı. Bu birimler, Anadolu, Rumeli ve diğer yörelere yapılan, bilim adamları ve okul öğrencilerinin katıldıkları bilimsel geziler sonucu oluşturulan botanik ve zooloji koleksiyonlarıyla ve diğer bağışlarla genişlemiştir. Okulu ziyaret eden konuklar yapıların intizamı, müzelerin zenginliği, hocaların ve talebenin ihtiyacına yönelik işlevsel planı; farklı din, mezhep ve milliyetlerden insanların eşit haklar altında yetiştikleri eşitlik atmosferi karşısında duydukları hayranlığı dile getirmişlerdir.” Aynı makalede Ülman, 1845-1846 eğitim yılında Botanik Bahçesi için St. Petersburg Doğa Tarihi Müzesi ile ortak çalışma başlatıldığından ve çeşitli bilim kurumları ve müzeleri ile yazışarak bilimsel işbirliği çalışmalarının yapıldığı, yabancı doğa bilimcilerin imparatorluk dâhilindeki gezilerinde Tıbbiye öğrencileri görevlendirilerek derledikleri koleksiyonları okul müzelerine bağışladıklarından bahsetmektedir.

1910’da İstanbul’daki bir başka okul müzesi St. Joseph Lisesi’nde kurulmuş olan Zooloji Müzesidir. Bugün hala ülkemizdeki okul müzelerinin en önemlilerinden sayılan St. Joseph Lisesi Doğa Bilimleri Merkezi’nin temelini oluşturan müzenin kurucuları Frère Possesseur Jean ve Frère Paramont-Félix’tir. Müze 1800’lerin sonundan 1960’a kadar Türkiye’nin ve dünyanın farklı bölgelerinden toplanarak biriktirilen böcek ve taş parçalarından oluşmuştur.

Türk eğitim tarihinde okul ve eğitim müzelerinin oluşturulmasına Mustafa Satı Bey’in II. Meşrutiyet sonrasında eğitimde modernleşme çalışmaları damga vurmaktadır. Satı Bey 1908’de Maarif Nezaretine sunduğu raporu ve gazete makalelerini “Layihalarım” adıyla kitap haline getirmiştir.

Satı Bey “Müzeler Hakkında” başlıklı Nazır Emrullah Efendi’ye sunulan layihasında Avrupa müzelerinin eğitimdeki öneminden söz etmiş ve ‘Talim Terbiye’ veya ‘Mektep Müzeleri’ kurulmasını önermiştir. Şanal(2002) da, Satı Bey’in Dârümuallimîn’de zengin bir kütüphane ile okul müzesi kurduğunu belirtmektedir. (s.154)

Robert Kolej içerisinde yer alan Washburn Hall’de açılan doğa tarihi müzesi Türkiye’deki önemli okul müzeleri arasındadır. Müzede, çok fazla türü içinde bulunduran bir kelebek koleksiyonu, Türkiye’nin çok çeşitli bölgelerinden toplanan mineral ve fosil koleksiyonları, Türkiye’deki 4000 çeşit böceğin sergilendiği bir böcek koleksiyonu, 1000 çeşit bitki türünü bir araya getiren bir herbaryum koleksiyonu, Boğaz’ın deniz varlıklarının örnekleri, ayrıca doldurulmuş hayvanlar yer alıyordu ve bu müze Avrupa’daki birçok bilim insanının ilgisini çekiyordu. Üniversitenin (Boğaziçi) kurulmasından önce koleksiyonların bir kısmı, Robert Kolej’e bir kısmı İstanbul Üniversitesi Zooloji ve Biyoloji Müzesi’ne bir kısmı da Gülhane Parkı’na gönderilmiştir. Ulusoy (2005) makalesinde hocaların koleksiyon için yaptıklarından bahseder. “Dr. Psot bitki çalışmalarıyla müzeyi zenginleştirmiştir. Müzeye Anadolu ve Suriye’den topladığı bitkileri getirmiştir. Kuşlar da koleksiyona eklenmiştir. Ayrıca Prof. Forbes böcek koleksiyonu yapmıştır. Müzede örneklemeler artmıştır. Napoli’den omurgasızlar için örnekler eklenmiştir”(s.52).

İstanbul dışında bilinen ilk okul müzelerinden birisi de İstanbul’dan Merzifon’a taşınan ve 1908’de kurulan Anadolu Koleji’nin müzesidir. Anadolu Koleji’nin en büyük özelliği hem azınlıklara hem de Müslüman-Türk öğrencilere açık olmasıydı. Salt Galata’nın 2016 yılında düzenlediği Boş Alanlar Sergisinde Anadolu Koleji müzesi şöyle anlatılmıştır; “Kolejin 10.000 cildi aşkın bir kütüphanesi ve 7.000’den fazla türü içeren bir botanik müzesi bulunmaktaydı. Beşeri bilimler müfredatını saha araştırmasıyla harmanlayan kolejde yapılandırılan bu müze, Anadolu coğrafyasında döneminin yegâne örneğidir. Merzifon ve civarından Ermeni ve Rum çalışan ve öğrencileri bulunan Anadolu Koleji, personeli ve öğrencilerini kaybetmesinin ardından ilerleyen dönemde kapanırken müze koleksiyonu da akıbeti belirsiz bir şekilde

dağılır. (Mimarizm; Salt Online, 2016). Kolej Müzesi de okulun önemli faaliyet alanlarından biriydi. 7000'den fazla bitki ve hayvan türünün - 40 memeli ve diğer büyük hayvanlar, 70 kuş, 50 yumuşakça, 2500 farklı böcek çeşidi, 1200 bitki, 100 ağaç örneği, 900 mineral ve taş, 1100 fosil - sergilendiği bu müze bütünüyle Profesör Manisacıyan'ın toplama ve tasnif çabalarıyla hazırlanmıştı. İmparatorluğun iç bölgelerindeki en zengin müze olduğu söylenebilirdi. Hafta içi iki gün 14.00 -16.00 arası açık olan müze öğrenciler ve ebeveynler tarafından ziyaret ediliyordu. Ziyaretçi sayısı haftada 200 kişiye yaklaşıyordu. Öğrenciler, öğretmenler ve yerel halktan kadın ve erkek üyeleri olan Arkeoloji Kulübü'nün faaliyetlerinden de söz etmekte fayda var. 1902'de 70 üyesi olan kulüp, sıkça kazılar düzenliyordu. Birçok yeni bilginin açığa çıkmasını saplayan bu araştırma gezilerinin sonuçları özellikle Roma dönemi kalıntıları ver Hititlere ait bulgular bazı Avrupa dergilerinde yayımlanmıştı. 1914 yılının raporuna göre Kulüp üyeleri sık sık Hitit başkenti Boğazköy'de araştırma yapmaya gidiyordu. Bu kazılar neticesinde 3000'e yakın çiviyazısı tablet ortaya çıkarılmıştı. Arkeoloji koleksiyonu müzede sergileniyordu. (alıntılayan Maksudyan, 2013, s.139).

Türkiye'de kökleri Osmanlı İmparatorluğu'na uzanan okul müzeleri Cumhuriyetin kurulması sırasında 1923'te toplanan ilk "Heyeti İlmiye"de ele alınan konular arasında yer almıştır.

Ankara'da bir etnografya müzesinin kurulması, milli müzelerin ve okul müzelerinin kurulması ve Âsar-ı Âtika Nizamnamesi'nin yeni şartlara göre yeniden gözden geçirilmesi I. Heyeti İlmiye tartışmalarında görüşülmüş, sözü edilen okul müzesinde derslerde kullanılan araç-gereçler, okul eşyaları, belgeler gibi eğitime ait malzemelerin yer alacağı bildirilmiştir. 1923 tarihli Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde bu müzelerin pedagoji müzesi şeklinde eğitsel bir amaca dönük olarak eğitim bilimleri konusunda uzman bir öğretmenin idaresine verilmesi de karara bağlanmıştır. İlk ilkokul müzesi 1 Mart 1926 yılında 2287 sayılı kanunla resmen kurulmuştur. 1927'de ise, okul müzesi yönetmeliği "Maarif Vekâleti Okul Müzesi Rehberi" adı altında yayınlanmıştır. Aynı yıl İsmail Hakkı Tonguç Levazım ve Alat-ı Dersiyeye (Ders Aletleri) Müzesi Müdürlüğüne atanmıştır. Bu birimin adı daha sonra

Mektep Müzesi Müdürlüğü olmuştur. İsmail Hakkı, 1931’de Terbiye Dergisi’nde yazdığı ‘Mektep Müzeleri’ yazısında okul müzelerine “bazı memleketlerde tesis edilen bu nevi müzelere Terbiye Müzesi, Pedagoji Müzesi daimi Mektep Sergisi, Terbiye ve Tedrisat Müzesi, Pedagoji kütüphane ve müzesi” adı verildiğini ve pedagojik mahiyetteki müzelerle mekteplerin ders aletleri, odaları birbirine karıştırılmaması gerektiğini vurgulamış ve eklemiştir “bir mektepte mevcut ders aletlerini –müsait bir odaya- toplayıp iyi muhafaza etmekle bir mektep müzesi tesis etmek birbirinden çok farklı ve çok ayrı şartlara tabi işlerdir” (Tonguç, 1931, s.38). İsmail Hakkı bu makalesinde Arjantin Pedagoji Kütüphane ve Müzesi, Bulgaristan Mektep Müzesi ve Belçika Milli Mektep Müzesini tanıtmış; amaçları ve faaliyetlerini ve içeriklerine ilişkin ayrıntılı örnekler vermiştir. Bu müzeleri tanıtırken üzerinde durduğu konular İsmail Hakkı’nın okul müzelerini yalnızca ciddi bir eğitim ortamı olarak görüp önemseydiğinin değil, aynı zamanda bu müzelerin doğru kullanılması halinde yaratacağı etkinin önemini kavramış olduğunun güçlü bir göstergesidir.

İsmail Hakkı’nın Müze Müdürlüğü görevini üstlendiği Maarif Vekâleti Okul Müzesi’nde yapmış olduğu çalışmalar Öğretmen Ansiklopedisi ve Pedagoji Sözlüğü’nde (1952) şöyle özetlenmektedir:

1. Modern öğretim araçlarını öğretmenlere tanıtmak amacıyla bu araçların örneklerini bulup kendi salonlarında sergilemiş, koleksiyonları yıldan yıla artırmış, okullarda eksik olan ders aracı çeşitlerini saptayarak hızla hazırlamıştır.

2. Her düzeyde çeşitli okuldan öğrencilerin, öğretmen ve yöneticilerin, mimarın çalışmalarını gösterir defterler, el işleri, el yazısı örnekleri; okul yapısı maketleri gibi materyaller müzede sergilenmiştir.

3. Köy ve şehir okullarında iş ilkesine göre yer verileceği için öğretmen okulu öğretmenleri ve isteyen ilkokul öğretmeni için okul müzesinde, müze müdürünün yönettiği, ‘İş İlkesine Dayanan Öğretim Kursu’ açılmıştır (Temmuz 1926). Bu kursa katılacaklara ders vermek üzere Almanya’dan Leipzig Pedagoji Enstitüsü ve İş Öğretmen Okulu

Profesörlerinden O. Frey ile G. Stihler getirilmiştir. Kursta, Türkiye koşullarında dersliklerde ve okul işlerinde çocuklara yaptırılacak iş ve resim pedagojisi, psikolojik temellerin kavranması için uygulamalar yapılmıştır.

4. 1927 yaz aylarında Sivas ve Kayseri’de, ilköğretim müfettişlerinin yetkili uzmanlarca, yeni ilköğretim programı uygulama konusunda yetiştirilmesi için açılan kurslar bu çalışmaların uzantısıdır.

5. Okul Müzesi Müdürlüğü öncülüğünde Ankara’da Gazi İlkokulu’nda bir “Uluslararası Ders Araçları Sergisi” açılmıştır. 1928’de tabiat bilgisi dersleri ve laboratuvarlar için “tahnit” yöntemiyle çevre hayvanlarının koleksiyonları yapılarak çoğaltılmıştır.

6. 1933’te Ankara’da İsmet Paşa Kız Enstitüsü’nde tüm Türkiye okullarının katılımıyla büyük bir Eğitim Sergisi açılmıştır. Bu sergide “Cumhuriyetin on yıllık başarısı” gösterilmiştir. Ayrıca, Nisan 1933’te Cumhuriyetin getirdiklerini anlatan bir Onuncu Yıl Gezici Eğitim Sergisi düzenlenmiştir. Bir tren katarında gerçekleştirilen ve Samsun’a kadar giden bu gezici sergi 45 gün sürmüştür. Katar 14 istasyonda durarak, öğretmen ve öğrencilere, bölge halkına; film, slayt, konferans, afiş vb. araçlarla on yılda yapılanlar ve yapılacak olanları anlatmıştır (Türkoğlu, 2004: 73-74).

İsmail Hakkı gibi Nafi Atuf Kansu ile Hasan Ali Yücel de Eğitim ve Okul müzelerine büyük önem vermişlerdir. Bunda Terbiye Müzesi’nde çalışmış olmalarının, hatta orada tanışmış olmalarının etkisi vardır. Tanışmalarını Şubat 1950’de yayınlanan Halkevleri ve Halkodaları Dergisi Ülkü’nün Nafi Kansu’ya ayrılan sayısında Hasan Ali Yücel şöyle anlatmaktadır: “O’nu, İstanbul Darülfünun’unda, Terbiye Müzesine memur olduğu zaman tanıdım. Terbiyecisi İsmail Hakkı Hoca, bu müzede bana iş ve vazife vermişti; çalışıyordum.” Türk Eğitim sisteminde okul ve eğitim müzelerinin yaygın kullanımı ve onlara verilen önemde kuşkusuz döneminin önemli üç isminin gerek eğitim müzelerinde çalışmış olmaları gerekse de bu müzelere büyük önem vermiş olmaları yatmaktadır.

Okul Müzelerinin Türk eğitiminde yaygın hale gelmesinin nedenlerinden biri de Halkevlerinde kurulan müzelerdir. Halkevlerinin

kuruluş aşamasında dokuz kol halinde örgütlenmesi kararlaştırılmıştır. Bu kollar arasında müze ve sergi kolu önemli bir yer tutmuştur. Halkevi müze ve sergiler kolu kendi içinde de ikiye ayrılmıştır. Müze grubu, çevredeki tarihî eser ve abidelerin iyi korunması hakkında resmî makamları aydınlatmıştır. Bulunduğu yerde resmi müze varsa onları zenginleştirmeye, yoksa bunların kurulmasına çalışmıştır. Tarihî eserlerin ve üzerindeki yazıların fotoğraflarını almış; tarihî değeri olan eski yazılar, ciltler, tezhipler, divanlar, minyatürler, çiniler, halılar ve nakışlar gibi millî kültür nesneleriyle eski millî kıyafetler ve diğer millî etnografya nesnelelerini toplamaya çalışarak yerel müzelerin zenginleşmesini sağlamıştır. Halkevi tarih ve müze kolları kendi bölgelerindeki tarihî eser ve anıtların incelenmesine, kaybolmaya yüz tutan millî etnografya nesnelерinin aranıp bulunmasına, yerel müzeler kurulmasına, kurulmuş olanların zenginleşmesine çalışmıştır. Bu komiteler tarihî geziler düzenlemiş, halkın tarih bilincini geliştirmeye çabalamıştır. Birçok halkevi topladığı eserlerle kendi müzesini kurmuş, çevreden toplanan tarihî eserler şehirdeki devlet ve halkevi müzelerinde koruma altına alınmıştır (Özsarı, 2015; Özdemir ve Aktaş, 2011).

Türk Eğitim Sisteminde tarihi eskilere dayanan okul müzelerinin etkin kullanımında etkileşimli öğrenmenin öneminin daha o dönemlerde anlaşılması yatmaktadır. Baltacıoğluna göre “Doğa, bilginin kazanılmasında şahsın çeşitli yeteneklerini bir araya getirir. Eşya hakkındaki fikirlerimiz; birbirini etkileyen çeşitli özelliklerimizin oluştuğu bilgilerin bir ürünüdür. Eşyayı yalnız kelimelerle düşündüren bir öğretim yöntemi kesinlikle hoş görülemez. Okullarımızın öğretimi; düşüncelerin oluşumunda ruhumuza ait en basit bilgileri bile anlamaktan uzak bulunmaktadır. Gerçek bir okul müzesi doğadadır. Anlaşılması imkânsız ve genel yüz tecrübeden, anlaşılabilir bir kişisel deney daha iyi, daha faydalıdır” (Kadioğlu Ateş,2015, s.1685).

Günümüzde müzelerin eğitim amaçlı kullanımı daha sık vurgulanmaktadır. Etkileşimli öğrenme modelinin yaygınlaşması ile birlikte nesnelere buluşmak için en uygun mekânlar haline dönüşen müzeler de giderek artan oranda eğitim kurumlarıyla işbirliği yapmaya ve eğitimli müze eğitimi personelini istihdam etmeye başlamışlardır. Bunda müzelerde

etkileşimli sergilerin de yaygınlaşması etkili olmuştur. “Etkileşimli sergiler bilimsel kavramları didaktik dersler kadar iyi öğretir. Galeriler yaşantısal öğrenmeyi ve aktif katılımı sağlar. Eğitimde aktif anlatım yöntemleri kullanılır. Sunulan öğrenme deneyimleri, sınıf ortamında sunulanları tanımlayıcı nitelikte tasarlanır. Ziyaretler öğrencilerin alternatif öğrenme yollarıyla karşılaşmasını ve maddî kanıtlar ile aktif biçimde çalışma fırsatı bulmalarını sağlar. Bu yüzden güdüleyici ve uyarıcıdır” (Demir, 2005, s.4).

Ekim 1986 tarih ve 2218 sayısıyla yayımlanan Milli Eğitim Bakanlığı Okul Müzeleri Yönergesi'nde³ okul müzesinin kuruluşu ve amaçları aşağıdaki şekilde sıralanmıştır. Örgün ve yaygın eğitim kurumlarında;

a) Okulun kuruluşu ile faaliyetini tarihi gelişimi içinde araştırmak tarihine ve faaliyet alanına ait araç, gereç, doküman, belge ve eşyaları toplamak, korumak, değerlendirmek,

b) Okulun tarihi ve faaliyet alanı ile Türk eğitim tarihi ve Türk tarihi bakımından tarihi değer taşıyan belge ve eşyaların kronolojik bir sistem içinde teşhir edilmesini sağlamak,

c) Eserleri araştırmalara imkân verecek şekilde arşivlemek,

d) Her öğretim yılı eğitim ve öğretim faaliyetlerini tanıtan fotoğraf, belge ve eşyalar ile öğrenci ve öğretmen ürünlerinden seçilmiş örnekleri saklamak,

e) Okula ve Türk eğitimine her bakımdan emeği geçmiş değerli eğitimcilerimizi ve okuldan yetişen Türk büyüklerini gelecek nesillere tanıtmak üzere fotoğraflarını, eserlerini, belge ve eşyalarını toplamak ve arşivlemek,

f) Okulun tarihini ve faaliyetini tanıtan kitap, dergi, rehber, broşür, katalog, fotoğraf, video film, film şeridi, dia, ses bandı gibi araçları toplamak, korumak, değerlendirmek,

³ Milli Eğitim Bakanlığı Okul Müzeleri Yönergesi (1986).
<http://www.ogretmenlersitesi.com/mevzuat/yonergeler/belge/124>

g) Öğrencilerin yapacakları işlerde model, desen, renk, teknik ve benzeri konularda yararlanabilecekleri eserleri toplamak, saklamak, böylece çocuklarımızın ve gençlerimizin milli kültür değerlerimizi tanıma, koruma, değerlendirme ve benimsemelerine katkıda bulunmak, amacıyla müzeler kurulur.

Okul müzelerinin 2016 yılından itibaren Millî Eğitim Bakanlığı'nın öncelikli konuları arasında yer almaya başlaması ile birlikte 81 ilde değerlendirme komisyonları kurulmuş, eski liseler tespit edilerek eğitim tarihi açısından arşiv niteliği taşıyan, "eğitimin hafızasını" oluşturan materyallerin bu okullarda sergilenmesi kararlaştırılmıştır (İl Eğitim Tarihi Müzeleri Albümü, 2018). Bununla birlikte "2023 Eğitim Vizyonu" Temel Eğitim Temasında yer alan "Yenilikçi Uygulamalara İmkân Sağlanacak" şeklindeki 2. Hedef'in 2. Eyleminde; "Okulların, bölgelerindeki bilim merkezleri, müzeler, sanat merkezleri, teknoparklar ve üniversitelerle iş birlikleri artırılacaktır." ifadesine yer verilmiştir. Okullar hem kendi bünyelerinde eğitimin tarihine ışık tutacak hem de yön verecek okul müzeleri oluşturacak; bu gelişmeler her türlü etkileşimli öğrenmeyi olanaklı kılan okul dışı öğrenme ortamlarına ilgi ve katılımı artıracaktır.

4. Sonuç

Müzeler, her ülkede saygınlık kurumları olarak tanımlanmakta, devlet ve özel sektör tarafından desteklenmekte ve yüksek sayıda ziyaretçiye hizmet vermektedir. Ambrose ve Paine'e (2006, s.26) göre, müzeler insanlara esin kaynağı olur ve yaşam arzularını geliştirirler. Bir kimlik duygusu geliştirme ve topluluk kaynaşması sağlamada önemli bir rol oynayabilirler. Müzeler öğrenme merkezleridir; her düzeydeki formal ve informal eğitime kaynak sağlarlar. Müzelerin bu toplumsal ve kültürel yararları sağlayabilmeleri için iyi yönetilmeleri gerektiği açıktır. Günümüzde müze çalışmaları öylesine hızla ilerlemektedir ki, biz daha eğitim işlevine yeterince alışmadan eğitim kavramı yerini öğrenme kavramına bırakmış, insanın her açıdan gelişimine katkıda bulunmak müzenin en önemli işlevi olmuştur.

19. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte okul sistemine entegre edilmiş olan bu yaşam boyu öğrenme kurumları, çağdaş ülkelerde eğitim programlarının en önemli parçaları; araştırma ve geliştirme süreçlerinin değerli paydaşlarıdır. Packer (2008,s.35), müze izleyicilerinin müzeden beklentilerini üç ana başlıkta toplamıştır:

- Müzede deneyimler,
- Müzeden sağlanan faydalar,
- İzleyicilerin değerleri.

Bununla birlikte izleyici açısından memnuniyet verici müze deneyimlerinin gerçekleşmesinde etkinli olabilecek unsurları şöyle sıralamaktadır: zihinsel süreçler, kişilerarası etkileşim, toplumsal süreçler, fiziksel süreçler, müze koleksiyonuyla etkileşim ve duygusal bağ. Ziyaretçiler öğrenmek, zihinsel olarak uyarılmak, daha önce ne bildikleri hakkında düşünmek ya da soru sormak, olguları bulmak ve var olan bilgiyi genişletmek isterler. Ziyaretçiler arkadaşlarıyla ve aileleriyle zaman geçirme, yeni insanlarla tanışma, etkinlik gruplarına katılma ve personelle konuşma yeteneğini güçlendirirler. İnsanlar, müzeleri yerel miraslarıyla ilişki kurmak için ziyaret ederler. Yurttaşlık gururu duyarlar ve müzenin nasıl betimlediğini ve yerel toplulukla nasıl bağ kurduğunu görebek haz duyarlar. İnsanlar müzelerde dokunma, katılma ve içine dalma yeteneklerini değerlendirirler. Aynı zamanda atmosferden, mekânın ve sergilerin planından ve akışından etkilenirler. Ziyaretçiler müzede “gerçek şeyler” görmek isterler. Değerli, ender, farklı nesnelere ve eserlere birine tanık olma yeteneklerini geliştirmek ve heyecansal olarak uyarılmak, ruh durumuna, tutuma ya da duyuşa bağlı duygusal deneyimler yaşamak isterler. Bu beklentileri karşılayan müzeler sürdürülebilirliklerini sağlayacaktır.

Eğitimin dönüştürücü gücü yadsınamaz. Eğitimin gücünü topluma anlatabilmek ve eğitim tarihi boyunca yaşanan gelişmeleri, uygulanan yöntem ve teknikleri, felsefeleri, çıkış noktalarını, gerekçeleri ve örnekleri, bağlamında topluma anlatmak geleceğin eğitim sistemlerini iyileştirmek açısından önemlidir. Profesyonel küratörler tarafından düzenlenen, sergi tasarımı, gezi ve eğitim planları, eğitimciler danışmanlığında yürütülen okul

ve eğitim sisteminin tarihçesini somut ve somut olmayan kültürel miras bağlamında izleyicisine sunan okul ve eğitim müzeleri Türk eğitim sisteminin yaparak-yaşayarak öğrenme anlayışında gelişimi açısından önemli bir boşluğu dolduracaktır. Kaldı ki, Türkiye’de Cumhuriyetin ilanının hemen sonrasında müzeciliğin önemsenmesi, Batıdaki örneklerden hareketle örnek uygulamaların hayata geçirilmesi ve okul–eğitim müzelerinin ilk örneklerinin oluşturularak ulusal eğitim hedefleri içine alınması ilgi çekicidir. Müzelerin, öğretmenler ve öğrencilerin yanı sıra toplumun geri kalanı için de değerli ve doğrudan erişilebilecek bilgi kaynakları olduğu düşüncesinden hareketle bu kurumların yaygın öğretim kurumu olarak kullanılabileceğine ilişkin anlayışın ve geleneğin yerleşmiş olduğunun da göstergesidir. Dolayısıyla Milli Eğitim Bakanlığı’nın 2017’de başlattığı “Eğitim Tarihi Müzeleri” hareketi Türk müzeciliği açısından değerli bir gelişmedir. Tarihi liselerde, geçmiş yıllara ait ders kitapları ve eğitim materyalleri, tarihi doküman, yayın, kitap, dergi, rehber, broşür, katalog, fotoğraf ve video filmlerin yer aldığı "Eğitim Tarihi Müzeleri" hem okullara değer kazandırmış hem de müze eğitiminin gelişimine etki sağlamıştır. "Millî Eğitim Bakanlığı Okul Müzeleri Yönetmeliği" kapsamında kurulan bu müzelerde gerçekleştirilen eğitimlerin içeriği ortaöğretim kurumlarındaki öğretmenlere müze eğitimi ve yaratıcı drama seminerleriyle ve ilgili çalıştaylarla paylaşılmıştır.

Türkiye’de büyük bölümü Cumhuriyet’in 75. Yılı kutlama etkinlikleri kapsamında tarihi okullarda kurulan altı eğitim tarihi müzesi - Atatürk Eğitim Müzesi, Ankara 75. Yıl Cumhuriyet Eğitim Müzesi, İstanbul Milli Eğitim Müzesi, İzmir Cumhuriyet Eğitim Müzesi, İzmir Milli Eğitim Müzesi ve Üsküdar Cumhuriyet Eğitim Müzesi (Müstakil)- okul gruplarının ders kapsamında ziyaret ettikleri kurumlar olarak hizmet vermiş ancak sürdürülebilir müze eğitimi etkinlikleri, yayınlar ya da profesyonel izleyici programlarıyla istenildiği düzeyde gündeme gelememiştir. Sayısı on altı bulan devlet ve özel okul müzelerinde ise TED Ankara Koleji Müzesi, Bahçeşehir Koleji Bilim Merkezi, Kültür Koleji Kültür Müzesi, St. Joseph Lisesi Doğa Bilimleri Merkezi, Başak Koleji Tales Matematik Müzesi vb. örneklerin sayısı artmaktadır. Bu müzelerin büyük bölümü çocuk ve gençleri

etkileşimli öğrenme etkinlikleriyle buluşturan, müze eğitiminin farklı yöntem ve tekniklerini uygulayan örneklerdir. Bunula birlikte 81 ilde açılan İl Eğitim Tarihi Müzeleri ile eğitim kültür ve tarihinin müzeciliğin önemli konuları arasında olacağı düşünülmektedir. Okul Müzelerinin sayıca artması, müze eğitimi konusunda uzman kadroların istihdam edilmesi, Türk eğitim ve okul tarihi konusunda araştırma, yayın ve projelerin yapılması bu müzelerin sürdürülebilirliğinin ve başarısının sağlanması için gereklidir. Tüm eğitim tarihi müzelerinin bir birlik altında toplanarak düzenli hizmet içi eğitim ve toplantılar gerçekleştirmesi; Türkiye’de sayıca çok olan üniversite müzeleriyle iş birliğinin geliştirmesi ve bünyelerinde gerçekleştirilen müze eğitimi uygulamalarına ilişkin iyi örnekleri yayına dönüştürerek ilgililerle paylaşması müzelere olan ilgiyi de, müzelerin sürdürülebilirliğini artıracaktır. Bununla birlikte Milli Eğitim Bakanlığı’nın yeni eğitim vizyonu çerçevesinde 2019 yılında Türkiye genelinde başlatmış olduğu ve öğretmenlerin hizmet içi eğitimler sürecinde müze eğitimi alanında donanım kazanmasını sağlayacak eğitim hareketi de müzelerin eğitim sürecinde kullanım sıklığını da artıracaktır.

Kaynakça

- Adıgüzel, Ö.; Öztürk, F. (1999). Türk Eğitim Düşüncesinde Okul Müzesinden Müze Pedagojisine Değişim, *Eğitim ve Bilim/Education and Science*, 14 (114): 73-81.
- Akmehmet, T. K. (1998). Kabataş Erkek Lisesi’nin Türkiye’de Ortaöğretim Bağlamında Okul-Müze Olarak Değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Allen, L.A. (2001). *A Bluestocking in Charleston: The Life and Career of Laura Bragg*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Ambrose, T. & Paine, C. (2006). *Museum basics*. UK: Routledge.
- Atagök, T., (1994), “Kültür ve Toplum” 1. Müzecilik Sempozyumu Bildiri Kitabı. İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Yayınları.
- Ayas, N., (1948). *Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitimi; Kuruluşlar ve Tarihçeler*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.

- Başaran, İ.E., (1994). Eğitim Yönetimi. Ankara: Kadioğlu Matbaası.
- Boş Alanlar. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2016, <http://saltonline.org/tr/1364/bos- Alanlar>
- Demir, R. (2005). Sanat Eğitiminde Bir Program Önerisi: Galeri Eğitimi Programı. http://tebd.gazi.edu.tr/arsiv/2005_cilt3/sayi_1/95-104.pdf
- Dierking, L. D., Cohen J., M., Wadman, M., Falk, J. H., Storksdieck, M., & Ellenbogen, K. (2002). Broadening our notions of the impact of free-choice learning experiences. *Informal Learning Review*, 55(1), 4-7.
- Falk, J.,H., Theano M., & Douglas, C. (1998). The effect of visitors 'agendas on museum learning. *Curator: The Museum Journal*, 41 (2), 107-120.
- Hein, G. (2006, Fall). Progressive Education and Museum Education: Anna Billings Gallup and Louise Connolly. *The Journal of Museum Education*, 31 (3): 161-174.
- Hooper-Greenhill, E., (1999). Müze ve Galeri Eğitimi. Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- İl Eğitim Tarihi Müzeleri Albümü (2018). T.C. Millî Eğitim Bakanlığı İl Eğitim Tarihi Müzeleri Albümü, Yay. Haz. Gülderen Gültekin, Abdullah Yurdabakan, Ümit Karakaya, Nihal Bıyıklı, Ahmet Çelik, Fahriye Oktay ve Hatice Ayan. Ankara: T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, no: 662.
- Kadioğlu Ateş, H.,(2015). İsmail Hakkı Baltacıoğlu: Talim ve Terbiyede İnkılap. *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 10/11 Summer. s. 1671-1690.
- Karadeniz, C.; Çıldır Z. (2014). Müzede Okul Kültürü: İngiltere Örneği. *Okul Kültürü ve Çocuk: 7. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri içinde*, s:413-430, (Yay. Haz.: Yrd. Doç. Dr. Tülin Şener). Ankara: Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Kaschak, J.C. (2014). Museum visits in social studies: The role of a methods course. *Social Studies Research and Practice*, 9(1), 107-118.
- Matsutyan, N., (2013). Amerikan Kaynaklarında Merzifon Anadolu Koleji'nin Kısa Tarihçesi. *KEBİKEÇ İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, sayı: 36 s: 131-154.
- Merzifon Anadolu Koleji Müzesi'nden Arta Kalan "Boş Alanlar". Erişim Tarihi: 09.10.2016

http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/merzifon-anadolu-koleji-muzesi-nden-arta-kalan-bos-alanlar_124925

- Onur, B. (2000). İletişim ve Eğitim Ortamı Olarak Müzeler. 1999 yılı Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konferansları Bildiri Kitabı, s:47-57. Ankara: Anadolu Medeniyetleri Müzesi.
- Onur, B. (2012). Çağdaş Müze: Müze Psikolojisine Giriş. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Öğretmen Ansiklopedisi ve Pedagoji Sözlüğü (1952). R. G. Arkın (Yay. Haz.). İstanbul: Bir Yayınevi.
- Özsarı, M. (2015). Halkevlerinin kuruluşu ve çalışmaları. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2016 <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/index.html>
- Özdemir, Y.; Aktaş, E. (2011). Halkevleri (1932'den 1951'e). A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]. 45: 235-262.
- Packer, J. (2008). Beyond learning: exploring visitor's perceptions of the value and benefits of museum experiences. Curator: The Museum Journal. 51(1): 33-54.
- Pearson, C., (2017). Museums in the Second World War. New York: Routledge.
- Şanal, M. (2002). Mustafa Sâtı Bey (Sâtı-El-Husri) (1880-1968), Hayatı ve Türk Eğitim Tarihi İçerisindeki Yeri, Milli Eğitim Dergisi, 153-154.
- Tonguç, H. İ. (1931). Mektep Müzeleri, Terbiye Dergisi. Cilt: VII. Sayı :32 Sayfa: 38, Şubat.
- Türkoğlu, P. (2004). Tonguç ve Enstitüleri. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ulusoy, S. (2005). Robert Koleji ve Yabancı Okullara Yönelik Atatürk Döneminde Yapılan Düzenlemeler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ülman, Y., (2006). Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'de (Galatasaray Tıbbiye'sinde) Eğitim, Türk Tıp Eğitiminin Önemli Adımları. İstanbul: Global Yayıncılık, s:71-76.
- Yücel, H.A., (1950). Kansu Ardından Hakkında Yazılanlar Erişim tarihi: 16 Mart 2017 <http://www.nafiatufkansu.org/uumlkuuml-derg304s304nden-350ubat-1950.html>

RAKU GELENEĞİ VE ÇAĞDAŞ UYGULAMALARI

Billur TEKKÖK KARAÖZ¹

Özet

Japon geleneksel çay partilerinde kullanılmak üzere çoğunlukla elle şekillendirilen çay fincanı formunda üretilmiş raku tekniğinde kapların geleneksel yöntemle yapılan geçmişi, çağdaş raku örnekleri, raku tekniğini çağdaşa aktaran Serap Ünal ve Avanoslu ustalar bu makalenin içeriğini oluşturur. Makalede Raku ailesinin XV.Kuşak ustası Raku Kichizaemon'un üretimleri, Serap Ünal'ın raku uygulamaları, Avanos çömlek ustaları Tayfun Küçükcan ve Aydın Afacan'ın raku uygulamaları da araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Raku seramik tekniği, Japonya'da raku tekniği, Raku Kichizaemon'un çağdaş raku uygulamaları, Serap Ünal çağdaş raku uygulamaları, Avanos'ta raku uygulamaları yapan ustalar; Tayfun Küçükcan, Aydın Afacan*

¹ Prof. Dr. Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sanat Tarihi ve Müzecilik Ana Bilim Dalı, Müzecilik Yüksek Lisans Koordinatörü, tekkok@baskent.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8943-0215>

Bu makale raku tekniğinin bir özeti olmaktan çok, bu geleneği başlatan aile ve Japon kültüründe önemli bir yeri olan çay seremonilerinden başlayıp bu çağa farklı aktarılan raku tekniğinin evrensel boyutunu irdelene amaçlıdır. Ailenin XV.Kuşağı olan Raku Kichizaemon'un çok yönlü tasarımları ve rakuyu çağdaşa nasıl taşıdığı da belgelenmiştir. Başkent Üniversitesi, Seramik Atölyesi'nde 2015'de gerçekleştirilen Raku Çalıştayı'nda çağdaş raku uygulamaları yapan Sayın Doç.Dr. Serap Ünal'ın raku çalışmaları ve Avanos'ta raku geleneğini çağdaşa aktaran yazarın seçtiği ustaların uygulamalarını paylaştıkları sözlü ve yazılı aktarımları makalenin oluşumunu sağlamıştır. Yazar tüm sanatçılara paylaşımları için şükranlarını sunar.

Raku Pottery Tradition and Contemporary Applications

Abstract

The content of this article include firstly the history of Japanese hand formed tea cups made with the traditional raku ceramic technique, the contemporary raku pots by Serap Ünal, and the achievements of Avanos potters that produce raku technique pots. The 15th Generation of the Raku family Raku Kichizaemon's raku productions, and contemporary applications of raku technique by Serap Ünal and Avanos potters; Tayfun Küçükcan, Aydın Afacan were also investigated.

Keywords: *Raku ceramic technique, raku technique in Japan, contemporary raku applications by Raku Kichizaemon, contemporary raku applications by Serap Ünal, raku applications by Avanos potters Tayfun Küçükcan, Aydın Afacan.*

“Bir gün mutlu olmak istiyorsan, çiçekle; bir hafta mutlu olmak istiyorsan bahçeyle; ömür boyu mutlu olmak istiyorsan toprakla uğraş...” (Çin atasözü)

1. Giriş

1. 1. Raku ve İlk Üretimleri

Geleneksel Japon tekniğinde özenle üretilmiş fincanlar ilk olarak 1574'de Japonya'da Toyotomi Hideyoshi'nin Jurakudai sarayının yapımında kiremit ustası olarak çalışmış olan Sen no Rikyū tarafından “*chojiro*” adı verilen teknikle elde şekillendirilerek yapılmıştır. Sen no Rikyū (1522-1591) Japon çay seremonisinin gelişmesinde büyük bir etkisi olmuş bir Japon çay ustasıdır, *chanoyu* olarak bilinen Japon çay festivalleri için kaplar üretmiştir. Aynı zamanda çay seremonisinin sadeliği, yönetimi ve paylaşımların dürüstlüğü gibi yönlerini vurgulayan ilk kişidir (Pitelka 2005; Richard 2013).

Ailenin üretimi Tanaka Chōjirō (1516-1592) ile başlar. Raku sözcüğü de Hideyoshi'nin aileye bu iş sonrası hediye ettiği mührün üzerinde yazılı olan daha sonra bu ailenin kaplarının üstüne bastıkları üretimleri ile özdeş 楽 (*raku*) sözcüğünden türemiştir. Raku bir seramik tekniği olarak bilinse de, başlangıçta sadece bu ailenin ürettiği kaplar için kullanılır (Chojiro, 1988; Riegger 2000; Çobanlı, 1995,13,17-19).

Chōjirō'nun çay üstadı Sen no Rikyū (1522–1591) ile tanışıp, onun himayesinde çay seremonisi kapları yapmaya başladığı süreçte üretmiş olduğu kase ve fincanlar tümüyle kırmızı veya siyah firnisli, üzerinde betim olmayan oldukça sade örneklerdir. Chōjirō'nun oğlu Jōkei de aynı tekniği sürdürmüştür ve Japon seramiğinde bir seramik üretim tekniğinin temeli oluşmuştur. Chōjirō tekniğinde yapılan çay kaplarına *ima-yaki* yani çağdaş seramikler denmiş ve yapımında kırmızı kil (*juraku*) kullanılmıştır.

18.Yüzyılda raku tekniğinde üretim yapan atölyelerin sayısının arttığı gözlenir. Japon seramiğinde raku tekniği aynı zamanda üretimin tarihsel gelişimini belgeler. Çömlekçi ve atölye sahibinin belgeleri olması açısından da önemlidir. Chōjirō'nun torunu Dōnyū ; Nonkō olarak da bilinir, (1574–1656) bu ailenin üretimlerine dayalı terminoloji Ohi olarak bilinir (Çobanlı, 1995,19). Ohi ailesi üretimleri 3. Raku'nun oğlu Dōnyū ile başlar, bu seramiklere *Ōhi-yaki* denir. IV. Raku ustası Ichinyu tarafından eğitilmiş Dōnyū ilk Ohi ustası Chozaemon adını almıştır. Ohi fırınında raku seramiğini çağrıştıran el ile şekillendirilmiş kalın cidarlı, yuvarlak ağızlı çay kaplarını çalı ateşiyle pişirme tekniği (*wakigama*) ile üretilmiştir. Ailenin ilk 6 kuşağı üretimlerini Maeda Klanı (前田氏 *Maeda-shi*) için yaparlar. 17. Kuşak (1834-1894) halka açık üretimler yapmaya başlar. Ulusal politikadaki değişiklikler nedeniyle Maeda Klanı'na yapılan üretim sonlanır. Aile dışardan Nara Rikichi adında bir çömlekçi ile çalışmaya başlar. Diğer çömlekçiler Hon'ami Kōetsu (1556–1637) ve Ogata Kenzan (1663–1743)'dır.

IX. Chozaemon ile tekrar hareketlenmeye başlayan üretim, torununun üretimleri ile devam eder. Bu dönemde sadece çay ritüeli için kaplar değil, masa servisleri ve duvar panoları üretimi de yapılır.²

Raku ailesinin “15. Kuşak ustası” Raku Kichizaemon bugün de aile geleneğini günümüze taşıyacak şekilde üretimlere devam etmekte ve rakuyu çağdaş boyuta taşımaktadır. (Peterson 2011; Richard 2013; Hayashiya, 1997)

² <http://www.e-yakimono.net/guide/html/ohi-yaki.html>

Raku sözcüğünün anlamı “*eğlenme*,” “*huzur*,” “*rahatlık*” sözcükleri ile bütünlenmiştir. Nitekim bu teknikle yapılmış kişiye özel çay fincanları da Japon kültürünün bir parçası olarak huzurlu paylaşımların yaşandığı anları özetler. Japon çay ritüelini anlamak için Japon kültürünü anlamayı öneren Bozkurt Güvenç’in özetlediği gibi; “Batılı insan, varlığını düşüncesiyle kanıtlar. Oysa Japon insanı, varoluşunu bir ailenin üyesi olarak duyumsar ve yaşar. Batılı için bireyin düşüncesi, Japon içinse “biz”lik duygusu, bilişi önemlidir, varlık koşuludur. “Biz” duygusu aile birliğinden doğar, akrabalar, komşular, arasında gelişir, meslektaşlarla iş arkadaşları arasında sürdürülür.” (1992: 173).

1.2. Raku Tekniği ve Fırın

Raku tekniği yıllar içinde gelenekselliğini kaybetse de, genel olarak gözenekli hamurla şekillendirilen kapların düşük ısıda pişirilip, kaplara uygulanan sırların fırın sıcakken dışarı çıkarılıp yüzeyden sıyrılması ile elde edilen farklı yüzeylerde özgün kap formları yaratma sanatıdır. Kişiyeye özel üretilen raku çay fincanları yüzeyde oluşan renk tonları, farklı doku ve sırda renk farklılıkları ile her kabın özgün yüzeye sahip olmasını sağlar (Clarke 2011, 55). Batıda raku uygulamaları ve özellikle fırınlama ritüeli üzerine sayısız yayın olsa da, rakunun yüzeyinde elde edilmesi istenilen sonuç için farklı uygulamacıların deneyimlerinin derlendiği yayında (Von Dassow 2011) fırınlamada sayısız alternatiflerin olduğu görülür. Ama bunların en erken ve etkili olan örneği Avanos çömlekçilerinin de 2000’li yıllarda uyguladığı açık fırınlama yöntemidir. Varil içi fırınlama yöntemi şu an redaksiyonda alternatif fırınlama olarak kullanılsa da, rakunun geleneksel fırınlama yöntemi değildir. Açık fırınlama tekniği en erken dönemlerden beri seramiği düşük derecede fırınlamanın örneğidir. Antik çağlardan beri kullanılan bu teknikte kaplar yeterli ısıya erişince, yani ısıyı kendi bünyesinde barındırıp kırmızı hale gelince, yanıcı organik maddelerin içine konur, yüzeyine yapışan bu maddelerin hemen yanması sonucu bu işlem sonrası yüzeyde oluşan renk-doku farklılıkları her bir kabın farklı özellikte olmasını sağlar. Batıda fırınlamada yüksek ısıya dayanıklı kilden (stoneware) üretilmiş kaplar 900 °C ısıda fırınlanır. En son fırınlamada ısı 800 ila 1000 °C’a ulaşır. Bugün

Avanos'da da Batı tekniği fırınlama kullanılmaktadır. 1000 °C'ın üstünde fırınlama yapılmaktadır.

Geleneksel raku tekniğinde fırından çıkarılan kor halindeki kap soğumaya bırakılır. Aynı şekilde kap yanmakta olan bir malzeme (talaş, kağıt vb) üzerine de konulabilir. Bu teknik açık fırınlama tekniğinde kullanılan bir yöntemdir (Clarke, 2011,55).³ Amerikan seramik sanatçısı ve raku uygulayıcısı Soldner çıkan ürüne yorumunu; *2 raku ruhunda sürprizlerle tanışmak vardır, kaybetme korkusu olmadan bilinmeyene giden bir yolculuktur raku*” şeklinde özetler. (Soldner, 1973,4-6) Bu tekniğin *“beklentisiz, plansız, dönüşümünde doğaya güven, farklı bir çözüme odaklanmak, en önemlisi bireyin kendi sezgisiyle kumar oynadığını”* söylerken kilin gizemliliği, spiritüel doğasının doğru anlamının önemini vurgular.⁴ Düşük ısıda tuzlu fırınlama metodu diye bilinen teknikte yüzeye eklenen beyaz kuvarz tozundan oluşan sır maddesi de yüzeyde çatlamalara neden olur. Bu fırınlama tekniğinde beyaz sırın kullanılması konusunda batıda yetkin ustalardan biri Jim Chamberlain'dir Beyaz sır yüzeyde eriyip, redaksiyon variline yerleştirildiğinde yüzeyde çatlak etki yaratır. Chamberlain bilinenin aksine kabı varile koymak yerine sıkıştırılmış havayı üstüne sıkır, bu sayede yüzeydeki sır hızla soğur ve çatlak oluşturur. Bu sayede kendine özgü çatlaklar yaratır (Von Dassow, 2007, 11-12,fig.12).

³ Paul Soldner Amerikalı seramik sanatçısı rakuyu çağdaşa taşıyan örnekleri bu şekilde pişirir.

⁴ 2. “A Weekend Workshop with America’s National Treasure Ceramic Artist: Paul Soldner.” Manhattanville College. <http://www1.mville.edu/Studioart/soldner.htm>.



Resim1. Soldner raku çay kabı,
<https://www.pinterest.fr/pin/374572893985642813/>

Rakuyu ağdaş yorumlarla ve pişirme tekniği alternatifleri ile sunan yayımlar rakunun ağdaş uygulamalarına ışık tutmaktadır. (Von Dassow, 2011; Turner, 2007; Başkaya, 2008; Taylan, 1999; obanlı, 1995). Ülkemizde raku uygulaması ile ilgili tezler ve araştırmalar da raku uygulamalarını arttırmaktadır (Başkaya, 1997; zcan, 1997; Genç-Taçyıldız, 2012; Koçak, 2014).

2. Raku Kichizaemon ve Müzeler

Raku Kichizaemon Tokyo Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde heykeltraşlık okuduğu dönemde çay seremonilerine pek sıcak bakmadığını ifade etse de, eğitimine Roma'da *Accademia di Belle Arti*'de heykel alanında devam ettiği sırada bu görüşü değişir. Batı sanatı ile tanışan Sanatçı, Rönesans duygu iletişimi ustalarından Michelangelo'dan çok etkilenir. Resim ve heykel sanatı eserlerinin izleyici ile yoğun temasını düşünür, izleyici üzerinde etkisi onu etkiler. (**Resim 2**)



Resim 2. Raku Ailesinin 15.Kuşağı Raku Kichizaemon (1949-) Kyoto Raku Müzesi Müdürü, Kurucusu ve raku kabı
<https://www.nippon.com/en/people/e00111/teaware-master-raku-kichizaemon-heir-to-a-radical-tradition.html>



Resim 3. Raku Kichizaemon üretimi raku kabı
<https://www.nippon.com/en/people/e00111/teaware-master-raku-kichizaemon-heir-to-a-radical-tradition.html>

Roma'da iken bireyin kendi ülkesinden uzak olduğunda Batılı görüş açısına sahip olduğunu, kendine ayıracak çok zamanı olduğunu söyleyen

Sanatçı, bu dönemde Japon kültürünün kendine has özelliklerinin farkındalığını da yaşar. Roma’da iken çay ustası Nojiri Michiko ile tanışır. Nojiri Michiko, Japon kültürüne çok uzak olan Avrupalılara çay seremonileri ile Zen Budizmde paylaşılan iç huzur ve bu geleneğin spiritüel uzantısıyla paylaşımı öğreten halen 81 yaşında olan önemli bir uzmandır. **(Resim 4)** Raku kapları ile paylaşılan çay bu ritüelin ana noktasıdır. Kabın kullanıcıya özel olması, kişinin kavrayacağı büyüklükte olması oldukça önemlidir. **(Resim 3)**



Resim 4. Nojiri Michiko, [Nojiri Michikoteethe.blogspot.com/2009/09/i-quarantanni-del-centro-urasenke-di.html](http://NojiriMichikoteethe.blogspot.com/2009/09/i-quarantanni-del-centro-urasenke-di.html)

Michiko’nun sunduğu bireysel paylaşım ve deneyimlerden çok etkilenen Kichizaemon’un çay seremonilerine ve rakuya bakış açısı değişir. İtalyanca olarak çay seremonisine katılan öğrencilerle seremoni hakkında deneyimlerini sorup geri dönüşler alır. İlk kez çavan (*chawan*) adı verilen çay fincanını elde tutmak ve kavramanın bireyde yarattığı duygu ile ilgilenen Sanatçı, bu eylemin kabın kullanıcı ile olan doğrudan temasını, kabın kullanıcıya aitliği konusunu düşünür. Ayrıca bireyin egosunu aşarak elinde kavradığı kap ile kalbini açması ve çay içerken grupta içselliğini paylaşımı onu çok etkiler. **(Resim 2)**

Kichizaemon'un kendi tasarladığı geleneksel Kyoto stili “ev-atölye”si eski İmparatorluk Sarayı'nın batısında yer alır. Atölyesi ve fırını evin hemen arka kısmındadır. Chōjirō'nun başlattığı uzun soluklu bu geleneğin Kichizaemon tarafından çağımıza aktarılması kayda değerdir. Sanatçı kendi evinde de bir çay evi tasarlamıştır. Ayrıca Moriyama'da Biwa gölü yanında 2007'de açılan Sagawa Sanat Müzesi'ni de tasarlayan Kichizaemon müzenin içinde de modern bir çay odası tasarlamıştır. **(Resim 6)** Mekânın bir odasında çavan kapları sergilenmektedir. Suyun yansımalarını mekânla bütünleştiren, merdivenle alt kata inilerek ulaşılan yer altındaki çay odasında yansıyan güneş ışığı ile ve suyun hareketlerinin izlenmesi, Kichizaemon'un bu odaya ulaşan kişiyi raku kaplarıyla çay ritüeline hazırlaması, mekânın bu anlamda özelleştirilmesi özgündür. **(Resim 7)** Mekânı tasarlarken odaklandığı “rastgelmek,” “birleşmek,” “doğal manzara,” “hafiflet” ideaları mekâna yansımıştır. Çay odası suyun üzerinde yüzer şekildedir. **(Resim 5)**



Resim 5. Sagawa Sanat Müzesi

https://www.takenaka.co.jp/takenaka_e/projects/museum_entertainment/a42500602007.html



Resim 6. Sagawa Sanat Múzesi, ay odası

https://www.takenaka.co.jp/takenaka_e/projects/museum_entertainment/a42500602007.html



Resim 7. Sagawa Sanat Múzesi, ay odasına giden koridor

https://www.takenaka.co.jp/takenaka_e/projects/museum_entertainment/a42500602007.html

Rakuyu moderne taşıyan Sanatçı'nın deneyimlerini paylaştığı kitapları raku üretim tekniği için belge niteliğindedir (Kichizaemon, 1994; Peterson, 2011).

Sagawa Müzesi'nde sergilediği ve *Deterrence V*, raku tekniğiyle ürettiği eserinde Sanatçı, evrenin tüm metallerinin deformasyonunu sergilerken nükleer kirlenmeyi de “*dönüşen ama yok edilemeyen*” şeklinde sunar. **(Resim 8)** Chōjirō'nun geleneksel el ile şekillendirilen siyah raku tekniğindeki kaplarından sonra Kichizaemon'un çağdaş *yakinuki* tekniğiyle yaptığı formları heykel tadında ve farklı renk geçişleriyle rakuyu çağdaş sanat eserine dönüştürür. Savaş sonrası soyutluğunu Sagawa Sanat Müzesi'nde en son sergide Wols'un soyut eskizlerine atıfla çalışan Sanatçı, kabın üzerinde çalıştığı karmaşık mavi glazürlü renk cümbüşünü “formun öne çıkmasına gerek olmayan ifade biçimi” olarak özetlemiştir. **(Resim 9) (Resim 10)**



Resim 8. *Deterrence V* Raku Kichizaemon (2017)

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/09/19/arts/openings-outside-tokyo/raku-kichizaemon-x-1970s-generation-today/#.XWzVhd4zbs0>



Resim 9. Yakinuki stilinde beyaz kil, Kichizaemon and Wols Sergisi, Saganawa Müzesi (2018) <https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/10/30/arts/kichizaemon-raku-reads-wols-lines/#.XWzdS94zbs0>



Resim 10. Wols (A.O.Wolfgang Schulze 1946-47, Moma, New York)

Bugün Kyoto Raku Müzesi, gelenekselliğin sergilendiği ve üretimin de devam ettiğini belgelemesi açısından önemli bir örnektir. 1978’de açılan müze 14. Kuşakta Kakunyû (1918~1980) ve rakuda emeği geçmiş ustaların işlerini belgeleyen bir merkez görevini üstlenir. 450 yıllık bir üretim sürecini belgeleyen müze koleksiyonu bölgesel veya ticareti yapılan seramiklerin mutlaka bir müzede sergilenmesi gerekliliğini de ortaya koyar. (**Resim 11**)



Resim 11. Kyoto Raku Müzesi fırınlama

<https://www.inspirock.com/japan/kyoto/raku-museum-a3100149077>

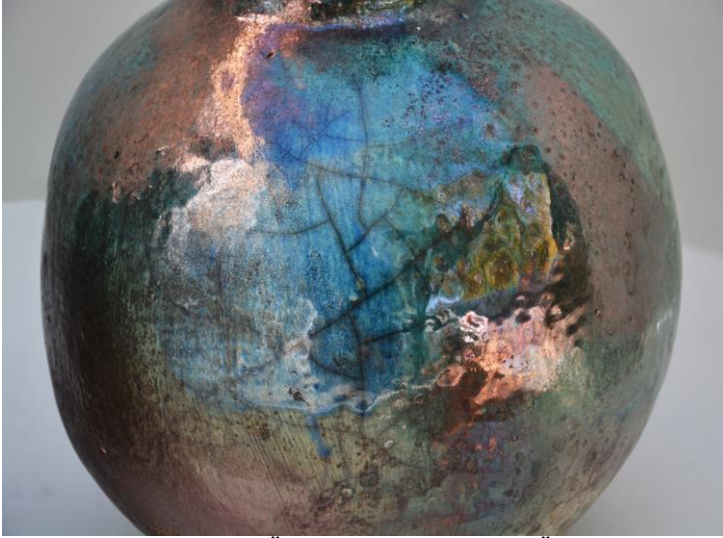
3. Türkiye’de Raku Uygulamaları ⁵

Serap Ünal Raku Çalışmaları:

Serap Ünal⁶, kendi uyguladığı raku tekniğini paylaşırken, demir içerikli kille çalıştığı hamurlarda kabın kalın kurşunlu sırla, bazen demir oksitli astarla kaplı olan yüzeyinin 850-900 derecede renk tonları yarattığını, açık kırmızıdan kahverengiye dönüştüğünü belirtir. Raku sırları 850-1040 derecelerde gelişen sırlardır. Ünal, düşük ısıda raku sırlarının bakır, yeşil tonlarda oluşurken indirgeyici redaksiyonlu ortamlarda metalik parlaklıkların oluştuğunu, (**Resim 12**)

⁵ Türkiye’de raku tekniğini uygulayan sanatçılar özellikle 90’lar sonu 2000’li yıllarda yoğunlaşır. Hacettepe Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi’nin uygulamalı eğitimleri, Avanos’ta gerçekleştirmiş olduğu çalıştaylar bu tekniğin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

⁶ Doç.Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi, Seramik ve Cam Bölümü Başkanı.



Resim 12. Serap Ünal 20136, (Foto Serap Ünal).

siyah raku yüzeyin ise fırın ateşinin 1150-1200 dereceye çıkması ile sonuçlandığını, rengin ise kullanılan kil yapısına göre farklılıklar gösterdiğini ifade eder. Siyah rakuda fırından sıcak çıkarılan kabın ani soğumaya bırakılması, yüzeyde renk farklılıkları yaratmaktadır. (**Resim 13**)



Resim 13. Serap Ünal 2014 (Foto Serap Ünal)

Ünal, sır pişiriminden sonraki aşamada, kabı fırından kor halinde maşalar yardımı ile hızla fırından çıkartıp, henüz fırın sıcaklığında iken oksijensiz bir ortama koyarak redaksiyonu gerçekleştirmektedir. (**Resim 14**)

**Resim 14.** Serap Ünal 2014, (Foto Serap Ünal).

Ünal, redaksiyon işlemi sırasında yanıcı madde olarak doğal malzemelerin (tahta talaşı, kuru yaprak, ot, saman gibi) bulunduğu metal varillere yerleştirdiği kapları, sonrasında suya atıp soğutmakta ve fırça yardımı ile seramik yüzeyleri temizlemektedir. (**Resim14, Resim 15**)



Resim 15. Doğal malzemelere konan seramikler, FotoSerap Ünal 2014.

Avanos'ta ağdaş raku uygulamaları son yıllarda artmıştır. Avanos rakuda hem doğulu geleneği hem de batılı geleneği sürdüren bir bölge olması açısından önemlidir. Avanos mlekiliği ve usta geleneği konusunda yayınlr ve tezler daha çok geleneksel çömlekçilik üstüne yoğunlaşır (Ünal, 1990; Hayırsever, 1997; Sertalp, 2005). Avanos ve Anadolu mlekiliği, el ile şekillendirme metodu ile ilk araştırmayı yapan ve yayınlayan Güngör Güner'dir.⁷Avanos'ta raku tekniğinin ilk uygulamaları Mürşit Cemal zcan'ın Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nde yaptığı tez çalışması ile başlamıştır (zcan, 1997). Uzakdoğu seramik üretim kültürünün önemli bir parçası olmasına rağmen Türkiye bu teknik ile biraz geç tanışır. Aydın Afacan 2000'li yılların başında Tayfun Küçükcan'ın Riton seramik atölyesinde Mürşit Cemal zcan ile birlikte Avanos raku pişirimi ile tanışmıştır.

Tayfun Küçükcan ile birlikte raku uygulaması yapmaya başlayan

⁷ Prof. Dr., İT, Güzel Sanatlar Bölümü, Anadolu'da Yaşamakta olan İlkel çömlekçilik; <http://www.katpatuka.org> Güner'in araştırması 1972-1977 yıllarını kapsar. şu an Prof.Dr. Sevim izer (DEU) ve ekibi tarafından yenilenmektedir.

Aydın Afacan kendi atölyesinde raku yüzeyinde metalik, çatlak sır etkili yüzeyleri deneme yöntemiyle yapar. Ayrıca yüzeyde bakır mat tekniğini de dener. Bu teknik yüzeyde metalik bir etki yaratan metalik raku sırrının mat versiyonudur, fakat daha geniş bir renk yelpazesine sahiptir.

Tayfun Küçükcan Avanos'ta 2000'li yıllardan beri raku tekniğini uygulayan, kendi çamuru ve sırrını hazırlayan ustalardan biridir. Çamurda pirofillit ($Al_2SiO_4(OH)_2$), Rus kili ve kaolen kullanmakta, sırda ise üleksit, nefelin, siyenit, feldspat ve kaolenden oluşan bir reçete hazırlamaktadır. Sırda metalik etki için bakır oksit katkısı yaptığını söyleyen Küçükcan sır pişirimlerini 1000-1020 dereceye kadar çıkardığını, işleri soğuk fırına koyup hızla pişirimi (yaklaşık 1-1,5 saat) gerçekleştirdiğini belirtmektedir.

Fırınlamayı varilden yapılmış gazlı bir fırında yapan Küçükcan, sırlar olgunlaştığında işleri maşa yardımıyla alıp, indirgen bir ortam yaratmak için, içinde talaş ve gazete kâğıdının olduğu bir başka varile aktarmaktadır. (**Resim 16-17**)



Resim 16. Küçükcan, 2000'li yıllar açık fırın (Foto Küçükcan)



Resim 17. Küçükcan varilde fırınlama, 2019 (Foto Küçükcan)



Resim 18. Küçükcan varilde fırınlama ve yerleştirme, 2019 (Foto Küçükcan)

Redüksiyon için eskiden yere kazdığı bir çukuru kullanan Küçükcan, **(Resim 18)** varilde fırınlamada sırsız yüzeylerin karardığını; bakır katkılı sırlarda bakır indirgendığı için metalik bir etkinin ortaya çıktığını **(Resim 21-22)**, indirgeme zayıf olursa, renklerin yeşile, turkuaza kaçtığını ifade etmektedir. **(Resim 19)** Form olarak genellikle kâse, şişe ve boru vazolar çalışan Küçükcan, yüksek genleşmeli çatlak sırlarda örtücülük için zirkon oksit de kullanmaktadır. **(Resim 19-20)**



Resim 19. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan)



Resim 20. Kuukcan 2019, (Foto Kuukcan)



Resim 21. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan)



Resim 22. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan)

Dünyada stüdyo seramiğinde kullanılan bir yöntem olmakla beraber raku Türkiye’de az kullanılan bir yöntemdir. Raku fırınıını gazlı pişirim yöntemi ile hazırlayan Afacan sırrın gelişimine göre 980 ile 1050 derece aralığında fırınlama yapmaktadır. Avanos’ta bu teknik ve fırınlama ile pişirimi Küçükcan gibi ilk yapan ustalardan biri olan Afacan, bu teknikle seri üretim yapabilmektedir.

Bakır mat tekniğinde fırından çıkan ürünün üstüne sıkılan alkolün etkisiyle yaratılan renk farkları Afacan’ın eskiden kullandığı bir yöntemdir. şu an metalik sırrın yanı sıra bakır mat tekniğiyle bakır oramı yüksek sır kullanmaktadır. Bu sırda kil, bakır oksit, kobalt karbonat, kobalt oksit, az miktarda bentonit bileşimi kullanmaktadır. Çatlak sır etkisini de geleneksel raku pişiriminde ve stüdyo seramiklerinde kullanmaktadır (Von Dassow 2007, 11-14). (**Resim 23**)



Resim 23. Afacan 2019, Avanos (Foto Afacan)

Afacan hazırladığı sır reçetelerinin termal genişlemeye dayanabilecek çamurlar üzerinde farklılıklar gösterdiğini belirtmektedir. Termal genişleme katsayısı yüksek ürünlerde; örneğin fırından 1000 derecede çıkartılan ürünlerde direk redüksiyon uygulamasını yaptığını, cidarı kalın ürünlerde dereceyi daha düşük kullandığını, ince cidarlı ürünlerde ise daha yüksek derecelere çıkabildiğini belirtmektedir.

Ürünün hızlı bir şekilde ısınıp soğumasının cidar kalınlığı ile bağlantılı olması bu süreçte pişirmede daha hassas olunması gerekliliğini getirir. Pişmenin izlenmesi sırasında Afacan sırn geliştiğine inandığı bir süreçte fırın işlemini sonlandırıp, redüksiyon dediğimiz indirgen (oksijensiz) atmosfere alma sürecini başlatmaktadır. Bu sürece, sırn efektlere bölünerek renk değişimini sağlaması nedeni ile “indirgen atmosfer” denmektedir. İndirgen atmosfer ortamında ürünler oksijene maruz kaldığında ani bir şekilde renk değiştirmekte ve bu renk değişimi Afacan’ın kontrolü altında yeniden

redükte edilerek renk skalası sabitlenmektedir. Zaman açısından bu süreç çok önemlidir; çünkü ürün gereğinden fazla oksijene maruz kaldığında üzerinde oluşan renk yelpazesi tamamı ile siyah ve kahverengi tonlara dönüşmektedir. Bunun nedeni ürünün gereğinden fazla oksijene maruz kalıp soğumasıdır. Diğer önemli bir konu ise, redüksiyondaki ürüne yeterince oksijen verilmediğinde ürünün tamamının bakır metalik bir renge dönüşmesidir. Bunun sebebi de, ürünün istenilen ısı derecesine düşmemesidir. Bu aşamada zamanlama hayati önem taşır.

Ürünler bu indirgen atmosfere maruz bırakıldığında ürünlerin renk geçiş ve değişimleri net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Renkleri sabitleyebilmek için ürünlerin oksijenle teması kesilmekte ve redükte edilmektedir. Yapılan işlemde metalik mor, kırmızı, yeşil, mavi, metal tonunda renkler elde edilir. Bu yöntemle metal tonunda olan gümüşten altına kadar bakır ve bronz kadar bütün renk skalası sağlanabilmektedir. Afacan bu renk zenginliğinin ateşin gücü ile sağlandığını da belirtmektedir. **(Resim 24)**



Resim 24. Afacan 2019, Avanos (Foto Afacan)

Redüksiyondan alınan ürünlerin renk farklılıklarını bir daha tutturabilme imkânı olmadığından fırınlama öncesi tüm değişkenler hesaplanmaktadır. Ancak üretilen benzer ürün bile minimal düzeydeki bir değişkenden dolayı etkilenecek değişime sebep olmaktadır. Redüksiyon yaparken genellikle çam talaşı kullanan Afacan, talaşın kalınlığı veya inceliğinin yanma hızını değiştirmesi nedeniyle redüksiyon sonuçlarını da değiştirebildiğini ifade etmektedir. Kâğıt talaşını çam talaşı kullanmaya tercih eden Afacan, çok ince yaprak dilimleri halinde rendelenmiş talaşı daha çok kullandığını, bunun haricinde zaman zaman da gazete kâğıtları (renkli baskı) da kullandığını ifade etmektedir. (Fisher 2007,38-39) (**Resim 25**)



Resim 25. Afacan 2019, Avanos (Foto Afacan)

4. Sonuç

Japon çay ritüellerinde kullanılmak üzere üretilen raku tekniğinde çay kaplarından bugün sanat eserine dönüşen raku uygulamaları, ülkemiz seramik bölümlerinde hızla artan tez çalışmalarıyla yeni boyuta taşınmıştır. Usta geleneği sürdüren Avanos çömlekçiliği de uygulamaları ile rakunun çağdaş dekoratif esere dönüşmesi sağlanmıştır. Küçükcan ve Afacan'ın ürettiği eserler dekoratif ve sanatsal amaçlıdır ve Avanos'ta seramik geleneğinin çağdaşa aktarılmasının belgesidir. Her iki ustanın işleri Güral Müze'de sergilenmektedir.⁸ Önceki yıllarda geleneksel formlarda raku denemeleri yapmış olan Afacan, Avanos çömlekçiliğinin geleneksel formlarının günlük kullanıma yönelik olması nedeniyle rakuda kullanılan sırların yüksek derecedeki oksit özelliğinin sağlığa uygun olmaması nedeniyle dekoratif üretimler yaptığını ifade etmektedir.

Ayrıca deneyimlerini üniversitelerden aldıkları davetle çalıştaylar düzenleyerek paylaşmaktadırlar. Afacan atölyesinde yaptığı deneysel pişirimlerle katılımcılara raku konusunda bilgi ve pratik deneyimler aktarmaktadır. Rakunun kelime anlamlarından biri olan "serbest" kavramı her iki ustanın da hayat algısı ve yaşam biçiminine uyduğu için rakuyu severek, heyecanla üretime ve geliştirmeye devam etmektedirler.

Kaynakça

Başkaya, M. H. (1997). Muğla Bacalarının Çağdaş Seramik Yorumunda Raku Dokuları, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Seramik Cam Anasanat Dalı, SBE, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi).

Başkaya, M. H. (2008). Tasarımcıya ve Sanatçıya Esin veren Malzeme ve Nesnelere, Seramik Federasyonu Dergisi, Temmuz, No.26.

⁸ Afacan ve Küçükcan'ın ürünleri Avanos'ta Argos El Sanatları Mağazası, Güray Müze'de, Simya Çömlek Atölyesi'nde satılmaktadır. Özel koleksiyoncular da ustaların düzenlediği raku pişirim etkinliklerine katılarak ürün üretmekte ve satın almaktadırlar; ayrıca Bakınız: <http://www.arkofcrafts.com/tr/tayfun-kucukcan/>

- Chojiro: 400 Years Memorial Exhibition of Raku (Kyoto Raku Museum 1988).
- Clarke, B. (2011). Low Temperature Salt/Saggar Firing, Von Dassow, S. (ed.) (2011). Barrel. Pit and Saggar Firing, Collection of Articles from Ceramics Monthly, Westerville, Ohio: American Ceramics Society, 56-59.
- Çobanlı, Z. (1995). Raku Anadolu'da Sanat, Anadolu Üniversitesi Yayını,N.4, Eskişehir, 13-30.
- Fisher, J. E. (2007). Where There's Smoke Testing Raku Combustible, Turner, A.(ed.) (2007)'de, 35-39.
- Genç, S.-Taçyıldız, E. (2012). Farklı Bünyeler Üzerinde Raku Sırlarının Araştırılması Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı 3, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No. 2952, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No. 6, 41-49.
- https://std.anadolu.edu.tr/sites/std.anadolu.edu.tr/files/dergiler/SAYI3_1.pdf
- Güvenç, B. (1992). Japon kültürü (nihon bunka), (4.Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hayashiya, S. (1997). Raku: A Dynasty of Japanese Ceramists, Japan Foundation.
- Hayırsever, B. (1997). Avanos Çömlekçiliği, Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi).
- Kichiazemon, R. (1994). 樂吉左衛門作品集 (Yukichi Sakaimon Collection), Kyoto: Raku Bijutsukan.
- Koçak, Ş. (2014). Sırsız Raku Araştırma ve Uygulamaları, DEU, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, SBE, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik tezi).
- Özcan, Murşit C. (1997). Geleneksel Raku Tekniği ve Artistik Seramik Formlarda Uygulanması, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, SBE, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi).
- Peterson, B. (2011). History of Raku. Erişim: http://pottery.about.com/od/firingthekiln/ss/raku_firing.htm
- Pitelka, M. (2005). Handmade Culture: Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners In Japan, University of Hawaii Press.
- Riegger, Hal (2000). Raku Then and Now, Ceramics Monthly, Vol.48, N.7.

Sertalp, E. (2005). Avanos Seramik ve Çömlek Atölyelerinde Çıraklık Eğitimi Yoluyla Meslek Edinmiş Elemanların Durumu Üzerine bir Araştırma, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi).

Soldner, P. E. (1973). Raku as I Know It, CR, No. 22 (July/August 1973), 4-6.

Soner G., Taçyıldız, E. (2012). Farklı Bünyeler Üzerinde Raku Sırlarının Araştırılması Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı 3, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No. 2952, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, No. 6, 41-49.
https://std.anadolu.edu.tr/sites/std.anadolu.edu.tr/files/dergiler/SAYI3_1.pdf

Sophie, R. (2013). The aesthetics of tea: the highly acclaimed potters of the Raku dynasty have been crafting tea bowls in Kyoto for around 450 years. The current head of the family, Raku Kichizaemon XV, is as wise to contemporary art as he is to the tradition he preserves, Apollo: 177.607 (Mar. 2013): 140vd.

Taylan, F. (1999). Raku ve İslî Fırın'da çağdaş işler. İstanbul: Milliyet Sanat, Sayı:469 (1 Aralık 1999); Sanatçı'nın Adnan Franko Sanat Galerisi, Eylül30-Ekim 30, 1999 Sergisi ve Alaçatı Çağdaş Seramik Müzesi, İzmir, Kasım 1999 eserleri üzerine.

Turner, A. (2007) (ed.). Raku, Pit & Barrel: Firing Techniques, American Ceramic Society. Series: Ceramic Arts Handbook Series. Westerville, Ohio: American Ceramics Society. 2007. eBook

Ünal, S. (1990). Kınık ve Avanos Çömlekçiliği, Sanat Tarihi Araştırma Dergisi, İstanbul. s. 62-70.

Von Dassow, S. (2007) Dazzling Crackles, in Turner, A. 2007(ed.), 11-14.

Von Dassow, S. (ed.) (2011). Barrel. Pit and Saggar Firing, Collection of Articles from Ceramics Monthly, Westerville, Ohio: American Ceramics Society. eBook

Görseller:

1. Soldner raku çay kabı,

<https://www.pinterest.fr/pin/374572893985642813/>

2. Raku Ailesinin 15.Kuşağı Raku Kichizaemon (1949-) Kyoto Raku Müzesi Müdürü, Kurucusu ve raku kabı

<https://www.nippon.com/en/people/e00111/teaware-master-raku-kichizaemon-heir-to-a-radical-tradition.html>

3. Raku Kichizaemon üretimi raku kabı

<https://www.nippon.com/en/people/e00111/teaware-master-raku-kichizaemon-heir-to-a-radical-tradition.html>

4. Nojiri Michiko, Nojiri Michikoteethe.blogspot.com/2009/09/i-quarantanni-del-centro-urasenke-di.html

5. Sagawa Sanat Müzesi,

https://www.takenaka.co.jp/takenaka_e/projects/museum_entertainment/a42500602007.html

6.Sagawa Sanat Müzesi, çay odası

https://www.takenaka.co.jp/takenaka_e/projects/museum_entertainment/a42500602007.html

7. Sagawa Sanat Müzesi, çay odasına giden koridor

https://www.takenaka.co.jp/takenaka_e/projects/museum_entertainment/a42500602007.html

8. *Deterrence V* Raku Kichizaemon (2017)

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/09/19/arts/openings-outside-tokyo/raku-kichizaemon-x-1970s-generation-today/#.XWzVhd4zbs0>

9. Yakinuki stilinde beyaz kil, Kichizaemon and Wols Sergisi, Saganawa Müzesi (2018)

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/10/30/arts/kichizaemon-raku-reads-wols-lines/#.XWzdS94zbs0>

10. Wols (A.O.Wolfgang Schulze 1946-47, Moma,New York)

11. Kyoto Raku Müzesi fırınlama (

<https://www.inspirock.com/japan/kyoto/raku-museum-a3100149077>)

12. Serap Ünal 2013, (Foto Serap Ünal).

13. Serap Ünal 2014, (Foto Serap Ünal).

14. Serap Ünal 2014, (Foto Serap Ünal).

15. Doğal malzemelere konan seramikler, (Foto Serap Ünal,2014).

16. Küçükcan, 2000li yıllar açık fırın, (Foto Küçükcan).

17. Küçükcan varilde fırınlama, 2019 (Foto Küçükcan).

18. Küçükcan varilde fırınlama ve yerleştirme, 2019 (Foto Küçükcan).

19. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan).

20. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan).

21. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan).

22. Küçükcan 2019, (Foto Küçükcan)

23. Afacan 2019, Avanos (Foto Afacan).

24.Afacan 2019, Avanos (Foto Afacan).

25. Afacan 2019, Avanos (Foto Afacan).

GASTRONOMİK YAYINLARDA GÖRSELLİK VE GASTRO-SANAT ÜZERİNE

Samuray Hakan BULUT¹

Özet

Bu araştırma, gastronominin sanatla olan ilişkisini incelemek ve görselliğin gastronomik öğreticiliğe katkısını belirlemek amacıyla; gastronominin yiyecek alanında yayımlanmış örnek eserlerinde bulunan illüstrasyon ve fotoğraf çalışmaları örnekleminde gerçekleştirilmiştir. Çok çeşitli mutfak araç-gereçleri ve gıda maddelerinin, onlarca uygulama tekniğinin kullanıldığı işleme süreçlerinden geçirildikten sonra ilgi çekici tabaklara dönüştürülerek sunulması konusunun öğretimi; gastronomik yayınlarda görselliğin kullanım gerekliliğini ve sanatsallık tartışmasını ortaya çıkarmaktadır. Çalışmada, tabağın kendisinin değil, yaratıcılık ve yenilik içeren üretim sürecinin sanat tanımına uygun olduğu; balık tütsüleme sürecinin görselleri yardımıyla betimlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Gastronomi, gastronomi sanatı, illüstrasyon, fotoğraf, gastronomi eğitimi.

On Gastronomic Imagery in Publications and Gastro-Arts

¹Lisans Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, samuraybulut@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0001-8368-1769>

Abstract

This study aims to analyze a sample of illustrations and photography presented in leading publications on the food aspect of gastronomy, with a view to investigating gastronomy's relationship with art, and assessing the contribution of imagery on didactic elements of gastronomy. Teaching about the presentation of various kitchenware and foodstuffs after extensive processing employing tens of distinct techniques of implementation, so as to culminate in truly interesting dishes naturally leads to a discussion about the necessity of using imagery in gastronomic publications and the artistic quality of the endeavor. Through the visuals depicting the steps of how to smoke fish, this study examines how the production process of dishes fit the description of art only when this process includes creativity and novelty.

Keywords: *Gastronomy, gastronomy art, illustration, photograph, gastronomy education.*

1. Giriş

“Bir milleti yaşatmak için birtakım temeller lâzımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır...”, (Atatürk Araştırma Merkezi, 2006:305). Sanat kavramı, üreten insanın üretim sürecini ve ürettiklerini tanımlar (Gombrich, 1972:4).

Ulusal ölçekte ağırlıkta olmak üzere, *gastronomi ve sanat* bağlamı sınırlılığında literatür tarama yöntemiyle elde edilen verilere göre: Genellikle *iyi yemek bilimi ve sanatı* (Sünnetçioğlu ve Özkök, 2017:586; Bucak ve Yiğit, 2018; Durlu Özkaya, 2018; Tütüncü, 2019:94; Özdemir ve Önçel, 2019) tanımıyla karşımıza çıkan gastronomi kavramının incelenmesi için, kavrama disiplinlerarası yaklaşımın gerekliliği, Hegarty (2009)'den aktaran Çorbacı, Yılmaz ve Gültekin (2018) tarafından belirtilmektedir. Gastronominin yemek üretimi odaklı tanımlanmasının zor olmadığını vurgulayan Hjalager ve Richards (2002)'in çalışmalarında gastronomi, kültürel kimliği oluşturan öğelerden birisi olarak ele alınmaktadır. Öney (2016)'in Türkiye'de

gastronomi eğitimi üzerine yaptığı bir çalışmada, gastronomi disiplininin lisans düzeyinde güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde konumlandırılması konusu; felsefi ve sanatsal bakış açısıyla alana yaklaşımın uygunluğu (Türkkan, 2016) ve gastronominin sadece yemek üretimi olarak görülmesinin alana verdiği zarar üzerinden vurgulanmaktadır. Bu bilgilerin de ışığında değerlendirilen gastronomi kavramının, sadece yemek üretmek anlamını aşacak düzeyde bir kültürel değer (Özdemir ve Altınar, 2019) ve sanat (Huisman, 1992) tanımını içerdiği; ilgili sanat tanımının ise, görsellik ve estetik haz duyumundan fazlasını ifade ettiği düşünülmektedir.

Ulusların varoluş kanıtı olarak değerlendirilebilecek kültürel kimlik kavramının oluşumunda, belki de en büyük paya sahip olan sanatın, alt dallarından birisinin de, sanat üretim sürecine benzer bir süreci içinde barındıran ve "...“güzel sanatlar” kavramının içerisinde bir alan olarak değil, henüz tarihi yazılmamış bir sanat olarak kabul edilebileceği... ", (Sipahi, vd. 2017) yorumuyla halihazırda konumlandırılan gastronomi sanatı olduğunu söylemek için; aynı çalışmada geçen, "Gastronomi, sanatın gerçekliğini mi taklit etmektedir?" sorusunu cevaplamak gerekebilir. Diğer yandan, sıklıkla kullanılan *yemeğin sanatsallığı* (Myhrvold, 2011; Seyitoğlu ve Çalışkan, 2018) kavramı yerine, *sanatın gastronomikliği* kavramının tartışılması; gastronomi ve sanat ilişkisini açıklayabilir. Öyle ki, standart reçeteler ve tariflerle; yaratıcılıktan uzak gastronomik üretimi takip eden tabak ve sunum aşamaları üzerinden sanatsallık arayışı, gastronominin sanatla olan ilişkisini *süslenmiş tabak* kavramından öteye götüremeyecek ve bu durum; kültürel kimlik öğelerinden birisi olan gastronomi kavramını (Jones ve Jenkins, 2002; Mol ve Varlık, 2019:66) yanlış yorumlayarak kültürel kimliği yanlış dizayn etmek anlamına gelecektir.

Gastronomi bir sanat disiplini midir tartışması bir yana, görselliğin teorik gastronomi öğretimine katkısı oldukça fazladır. Ulusların mutfak kültürlerini görsel sanat eserleri üzerinden okumak ya da gastronomi öğeleri üzerinden görsel sanat tarihini okumak (Akdeniz, 2017) gibi çalışmaların yanında; uygulamalı sosyal/fen bilimlerinden biri ya da sanat disiplini olarak kabul edilebilecek olan gastronominin uygulama aşamalarında görsellik, gıda

maddelerinin tanınmasından; gıdaların hijyen durumlarının anlaşılmasını sağlayan renk değişimleri ve lekeler; pişirme sürecinde meydana gelen fiziksel-kimyasal reaksiyonların yorumlanmasına ve gastronomik ürünlerin sunumu ile tüketiminde sanatsal bakış açısının geliştirilmesine kadar her aşamada ön planda tutulan bir öğrenim/öğretim aracıdır. .“Gönüllü ve tutkulu bir gastronom olmak için yiyecek-içecek işletmelerinde çalışmaya gerek yoktur „, (Yüksel, 2019) görüşüne göre, gastronomik bilgilerin teorik kaynaklar üzerinden edinilmesi tercihi durumunda, mutfak tekniklerinin, gıda maddelerinin, mutfak araç-gereçlerinin ve son ürün olan gastronomik tabakların fotoğraf ya da illüstrasyon örnekleriyle görselleştirilmesi, öğrenimi ve aynı şekilde öğretimi kolaylaştırabilir. Örneğin; alabalığın neye benzediğini bilmeden, tütsülenmeye uygun balığın yağlı balıklar olduğunu (Bucak ve Taşpınar, 2014) ve alabalığın da yağ oranı yüksek bir balık olduğunu bilen bir kişi, hangi hedefi avlayacağını bilmeden ne kadar başarılı bir ava ve elde ettiği av ile ne kadar lezzetli bir gastronomik ürüne ulaşabilir?

2. Gastro – Sanat Üzerine

Doğada görülen ya da görülmeyen nesnelere ve/veya kavramları; teknik bilgi, yaratıcılık ve kişisel estetik anlayışla; salt sanat yapma amacı güdüp gütmemenin önemli olmadığı yorumlama aşamaları, sanat üretim sürecini oluşturur. Sanat üretim sürecini yaşayan ve çoklu zeka kuramında görsel öğrenme ve algı konusunda üst düzey kabul edilen ressamlar, mimarlar, tasarımcılar ve heykeltıraşların yanına gastronomların da eklenebilmesi için, bahsi geçen süreci işletecek bir gastronom tarafından elde edilecek gastro-sanat ürününün; görsellikten daha çok tat duyumu nedeniyle tüketicisinde duygu ve düşünce yoğunluğu yaşatması, içeriğinde kullanılacak standart malzemelerde yapılacak değişikliklerle ya da üretiminde kullanılacak çeşitli tekniklerle fark yaratması (Şimşek, 2018) ve önceki üretimlerin kopya süreçlerini barındırmaması gerekmektedir. Kısacası, görsel özgünlük² ve

²Gardner (2011)'ın çoklu zekâ kuramı üzerine olan bir çalışmasında, bilim insanlarının, doğanın işleyişine dair önceki görsellerin yardımıyla atomların yapısal özellikleri hakkında yeni çizimler yapmasının daha kolay olduğu; aynı şekilde bir ressamın, boya ve fırçalarını kullanarak resim yapmaya başlamadan önce

çeşitli estetik anlayışlara uygunluk; gastronomik ürünün bir sanat eseri olması için yeterli değildir. Ancak yine de, sanatın değerini belirleyen faktörlerden birisi olan sanat izleyicisi gibi yemeklerin değerini belirleyen gurmeler ya da sanat akımlarına öncülük eden sanatçılar gibi yenilik peşinde koşan şefler için durum farklı olabilir.

3. Gastronomik Yayınlarda Görsellik

Gastronomik tabak üretim süreci öncelikle gıda maddesine sahip olmakla başlar. Belirlenen gıda maddelerine; üretim, satın alma, doğadan toplama ya da avlama yöntemleri ile sahip olunabilir. Bu durumda ilk aşamada gıdaların tanınması; ihtiyaca yönelik gıda seçme ya da seçilebilecek gıdalar arasında duruma en uygununu bulma konuları için temel faktördür. Ardından pişirmeye hazırlık aşamasında temizleme, parçalama ve doğrama tekniklerinin belirlenmesi ve uygulanması gerçekleşir. Daha sonra, pişirme yönteminin ve araçlarının belirlenmesi ile pişirme işlemi gerçekleşir. Son olarak sunum aşamasına geçilir (Conran vd. 1988).

Tütsülenmiş alabalık örneği; balığın seçimi için balığın biçim, boyut, renk özellikleri, balığın nasıl temizleneceğini ve parçalanacağını anlatan aşamalar, tuzlama, balığın pişirme tekniği ve aleti için tahta fiçi kullanarak hazırlanan tütsüleme fırını ve sanatsal sunum aşaması hakkında; görsel yardımı alınmadan yapılacak çok detaylı ve uzun açıklamalar yetersiz kalarak hataya yol açabilir. Bu durumun en önemli nedeni, anlatımın anlaşılabilirliğinin ve gastronomik bilgi düzeyinde denkliliğin; öğretici ve öğrenen arasında sağlanması konusunun zorluğudur. Çünkü sadece ana hatlarıyla bahsedilen *alabalık tütsüleme* sürecini değerlendirmek, balığı avlayan insanın; doğadaki çözüm arayışından, balığı işlemek için gereken mutfak tekniklerini öğrenme arzusuna; sodyum klorür iyonik bileşimini, balığın patojenitesi üzerindeki biyolojik ya da pişirme aşamasındaki kimyasal etkilerini bilerek kullanma

resmedilecek nesneyi görmesinin ve resmi yaparken zihninde canlandırmasının gerçekliğe daha yakın resimler ortaya çıkarmasına yardımcı olduğu, kısacası doğadaki her şeyin gerçeklik algısı ile nesneleştirilebileceği anlatılırken; bilim adamı ya da ressamın zihninde uğradığı değişim sonucu ortaya çıkacak yeni görselin, her seferinde özgün olacağından bahsedilmektedir.

bilincine ve sağlıklı üretimi gerçekleştirdikten emin olduktan sonra estetik haz alma kaygısına kadar, çok sayıda doğal, sosyal bilim ve sanat disiplini kapsayan deneyimlerini, gastronomi ve mutfak sanatları öğretileriyle bir bütün olarak incelemeyi gerektirir (Barbara, 2007). Bu karmaşıklık içerisinde, örneğin hangi balığın avlanacağı bilgisi, balığı dille betimlemek yerine görselleştirilerek öğretildiğinde, hem teknik hem de dil bilgisi yeterliliklerini denkleştirme kaygısı, gerçekliğin görsel özellikleri yansıtılarak azaltılabilmektedir.

Ansiklopedik bilgiler içeren gastronomi kitaplarında besin maddelerinin tanıtımı ve işlenme süreçleri detaylı betimlemelerin yanında fotoğraf ve illüstrasyonlar yardımıyla yapılmaktadır. Örnek olarak tütülenmiş bir alabalığın; seçilmesinden, temizlenmesine; nasıl tütüleneceğine ve son olarak sanatsal sunumuna, iki fotoğraf ve iki illüstrasyon yardımıyla bakılabilir.

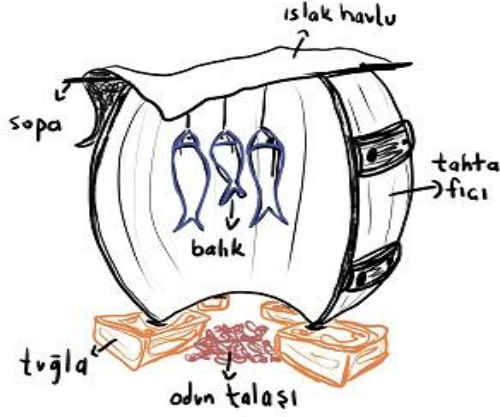
Sadece görseller ve kısa talimatlar ile alabalık tütülemek: Sırasıyla, balık seçimi, temizleme, tuzlama, tütüleme, sunum.



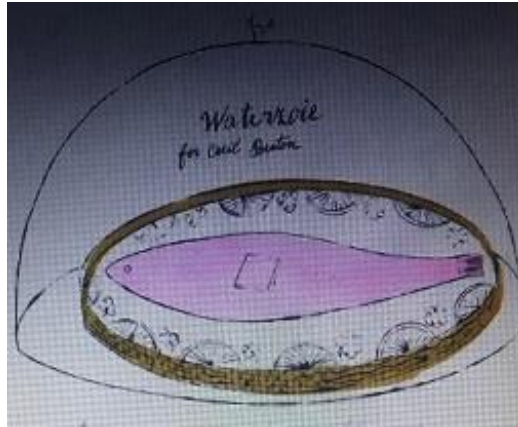
Fotoğraf 1. Corless, C. (1988). Alabalık (Tütülenmeye uygun, yağlı balık.)



Fotoğraf 2. Corless, C. (1988).Balık temizleme işlemi (Son karedeki doğrama işlemi bu uygulamada gereksizdir, solungaçlar ve elle temas eden noktalar tuzlanır.)



Çizim 1. Bulut, SH. (2019). Ev yapımı tütsüleme fırını (Tahta fiçı yarıdan kesilir, ve tuğlaların üzerine oturtulur. Bir sopa yardımı ile balıklar asılır. Ateşle temas etmeyecek ama dumandan etkilenecek yükseklik ayarlanır. Islak havlu yardımıyla fırın kapağı yapılır.)



Çizim 2. Warhol, A. (1959). Tabak (Tütsülenmiş balık bütün halde ana yemek olarak (<https://ivycitysmokehouse.com/smoked/products/smoked-trout-fillets/>) ya da küçük parçalarla salata içerisinde (<http://egedenbutiklezzetler.com/recipe-items/alabalik->

fume-salatasi/sunulabilir.) (Erişim:<https://www.vogue.com/article/andy-warhol-recipes-food-cookbook-wild-raspberries?verso=true/>)

4. Sonuç

Gastronominin sanatla olan bağları; benzer üretim süreçleri ve üretim sürecinde kullanılabilir malzemelerin sahip olduğu eşitliliklidir. Ancak bu bağlar, binlerce gıda maddesinin, sanat üretim süreci dahilinde işlendiğini ve sanat eserine dönüştüğünü iddia edebilmek için, var olan gastronomi tekniklerinin ötesinde arayışlara girişme ve/veya yeni lezzet oluşturma çabalarına dönüşmediği müddetçe; görsel hazza hizmet etmekle sınırlı kalır. Bu sınırlılıkta ise gastronomi ve sanat ilişkisi, kesin çizgilerle sınırlandırılması mümkün olmayan bir estetik anlayış içerisinde; sunum teknikleri, yiyecek-içecek stilistliği ya da tabak düzenlemeleri gibi konu başlıkları altında hapsolur.

Elbette her gastronomik tabak bir sanat eseri değildir ancak, milyonlarca kez tekrar edilmiş birinci sınıf bir yemeğin; gastronomik üretim sürecine tabi tutularak yaratılmış ilk hali kesinlikle bir sanat eseridir. Doğadan avlanan balığı, tahta fii kullanarak ttslemek; bu işlem için gereken balığı belirlemek, balığın hijyen ve sanitasyon işlemleri için tuz maddesini ne şekilde kullanacağını kavramak, pişirme teknikleri ve aletleri geliştirmek ve yüzyıllar boyunca evrensel boyutta tüketilen bir gastronomi ürününü, sanat üretme amacı gütmeden, keşfetmek; sadece yemek üretip tabak sslemekten öteye, sanat üretmektir. Yok olmaya meydan okuyan yaratıcılık kabiliyeti de sanat ile gastronomi arasındaki bir diğer bağdır.

Gastronominin teorik bilgilerini öğretmek/öğrenmek için görsel sanatlara ve fotoğraflama işlemlerine başvurulur. Detaylı ve uzun betimlemeler, tarifler, reçeteler; basit birkaç çizgiyle yapılmış bir illüstrasyon ya da fotoğraflama işlemi yöntemiyle, tütsülenmiş balık örneğiyle gösterilmeye çalışıldığı gibi, çok daha kolay anlaşılabilir ve akılda kalıcı olarak icra edilebilir. Bir sanatçının onlarca yıllık deneyimi sonucu görselleştirdiği eseri, deneyimlerinden anlatmak istediği kadarını, izleyicisinin görsel hafızasına sunma biçimidir. Bir alabalığı sanatsal tavidan

uzak şekilde fotoğraflamanın görsel hafızaya sunmak istediği deneyimlerden birisi ise; *tütsülenmesi durumunda başarılı sonuç elde edilecek yağlı balıklardan birisi olan alabalık işte bu görseldekine benzer*, mesajını içeren ve alabalığı betimlemek ya da alabalık hakkında yazmak uğraşlarından daha kesin sonuçlar elde edilmesini sağlayacak gerçeklik anlayışının yansımasıdır.

Gastronomi öğreticiliği; lezzeti ve sağlığı ararken iç içe geçmiş tüm sosyal ve doğal bilimlerden faydalanmayı gerektirdiği kadar, bu disiplinler hakkında bilgisi olmayan ancak gastronomik keşif hakkı bir zorunluluk sayılması gereken insanların, ortak dili olan sanatı da, öğretim/öğrenim yolu olarak kullanmayı gerektirir.

Gastronomi; birçok bilim dalıyla ve sanatsal disiplinle tanımlanmaktan öteye, birçok bilim dalı ve sanat disiplinini kapsayıcı bir konumlandırmaya tabi tutularak incelenmelidir.

Kaynakça

- Akdeniz, D. (2017). Resim Sanatında Gastronomi. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Barbara, S. (2007). The Study of Gastronomy: A Catalyst for Cultural Understanding. International Journal of The Humanities. 5 (6), 53.
- Bucak, T., Taşpınar, O. (2014). Türk Mutfağında Deniz Kültürünün Yeri ve Önemi, International Journal of Human Sciences.
- Bucak, T., Yiğit, S. (2018). Gastronomi Eğitiminde Profesyonel Mutfak Okullarının Etkisi: İstanbul Mutfak Sanatları Akademisi (MSA) Üzerine Bir Araştırma, International Gastronomy Tourism Studies Congress-Kocaeli University.
- Çorbacı, K, A., Yılmaz, G., Gültekin, S. (2018). An Evaluation on Culinary Education in Turkey, Proceedings of the Global Conference on Education and Research: Volume 2, 53-55.
- Durlu Özkaya, F. (2018). Gastronomi Kongresi Düzenleme Kurulu Adına Önsöz, Gastronomi Kongresi Özet Bildiri Kitabı.

- Gardner, H. (2011). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York: Basic Books.
- Gombrich, E.H. (1972). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. B. Cömert.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (Orjinal yayın tarihi: 1950).
- Hjalager, M. A., Richards, G. (2002). *Tourism and Gastronomy*, London: Routledge.
- Huisman, D. (1992). *Estetik*. (Çev. C. Muhtaroglu.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Mol, S., Varlık, C. (2019). İstanbul'un Gastronomi Turizmi Potansiyeli ve Balığın Rolü, *Aydın Gastronomy*. 3(2). 66.
- Öney, H. (2016). Gastronomi Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (35), 193-203.
- Özdemir, G., Altın Dülger, D. (2019). Gastronomi Kavramları ve Gastronomi Turizmi Üzerine Bir İnceleme, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Özdemir, N., Önçel, S. (2019). Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü Lisans Öğrencilerinin Sektöre Yönelik Algılarının Kariyer Yapma Niyetlerine Etkisi, *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*.
- Seyitoğlu, F., Çalışkan, O. (2018). Akademik Disiplin Olarak Gasronomi: Kavramsal Bir Çalışma, *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*. 15 (3). 525.
- Sipahi, S., Ekincek, S., Yılmaz, H. (2017). Gastronominin Sanatsal Kimliğinin Estetik Üzerinden İncelenmesi, *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, s.384-392.
- Sünnetçioğlu, S., Özkök, F. (2017). İyi, Güzel, Özgün Yemeğin Peşindeki Yolculuk: Gastronomi, *Journal of Awareness*. s.586.
- Şimşek, N. (2018). Yemek Yemenin Ötesi: Gastrofizik Kavramına Genel Bakış, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*.
- Terrence, C., Conran, C. (1988). *The Cook Book*. New York: Crown Publishers, Inc.

- Türkkan, C. (2016). Gıda ve Felsefe Üzerine: Açlık ve İştah Nedir?. Metro-Gastro (83). Erişim: https://www.academia.edu/33736997/G%C4%B1da_ve_Felsefe_%C3%9Czerine_A%C3%A7lık_ve_i%C5%9Ftah_nedir_TR_On_Food_and_Philosophy_What_are_Hunger_and_Appetite_ENG_).
- Tütüncü, Ö. (2019). Lisans Eğitiminde Mutfak Zanaatları ve Gastronomi, Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi, (30), 93-97.
- Yüksel, A. (2019). Gastronomi Ne Değildir?, Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi.

İnternet Kaynakları

- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu: Atatürk Araştırma Merkezi. (2006). Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri 1-3 s.305, (Erişim: <http://atam.gov.tr/wp-content/uploads/S%C3%96YLEV-ORJ%C4%B0NAL.pdf>, 02.09.2019., 19:21).
- <https://www.vogue.com/article/andy-warhol-recipes-food-cookbook-wild-raspberries?verso=true/> (Erişim: 02.09.2019., 23:31).
- <https://ivycitysmokehouse.com/smoked/products/smoked-trout-fillets/> (Erişim: 02.09.2019., 23:32).
- <http://egedenbutiklezzetler.com/recipe-items/alabalik-fume-salatasi/> (Erişim: 02.09.2019., 23:30).

Görseller

Fotoğraf 1: Corless, C. (1988). The Cook Book. s.25.

Fotoğraf 2: Corless, C. (1988). The Cook Book. s.22.

Çizim 1: Bulut, SH. (2019). Jacob, I. (1988). The Cook Book. s.371'den röprodüksiyon.

Çizim 2: Warhol, A., (1959). Wild Raspberries. Fotoğraf: Courtesy of 2016 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. / Artist Rights Society (ARS), New York (erişim: 23:49., 19.06.2019)

SEARCHING FOR THE HERITAGE IN ANATOLIA: LYDIAN HABROSYNE

Banu Hatice GÜRCÜM¹

Abstract

When the diversity and richness of traditional and cultural background and long history of textiles and rich heritage of textile crafts, that Anatolia has granted to us, are compared, it becomes hard to explain the insignificant role Turkey has been playing on the fashion runways. For years the majority of the Turkish students of fashion and clothing have approached the academic understanding of clothing and fashion through the perspective of the western history of costume and the historical and traditional clothing issues remained beyond students' concern. It is in this study that we are seeking to explicate the properties of historical knowledge to manipulate into a unique fashion collection. Understanding the principle role of historical knowledge in fashion design has been a key motivation underpinning this research. The assignment of a team of four, undergraduate students at fifth semester, who volunteered to take part in this research, was to design a collection of 20 styles and was to complete 4 among them. The inspiration centered on the Lydian Empire, which ruled Anatolia between 680 and 546 B.C. A detailed analysis of Lydian history and clothing identified several recurrent themes and issues regarding the rich interplay between materials, design and mythology. Thus, the team discussed to focus the source of inspiration onto the festivals of Kybele Artemis cult in Lydian religious life. When four of the Lydian inspired dresses were completed, they were presented by professional mannequins on the catwalk during the exposition called Lydian habrosyne.

Keywords: Fashion design, Lydian Empire Artemis cult, inspiration, creativity

Anadolu'da Mirası Aramak: Lidya'nin Zerafeti

Özet

¹ Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Art and Design, Dept. of Textile Design, banu.gurcum@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9687-9598>

Anadolu'da tekstilin uzun tarihçesi, geleneksel, kültürel derinlik ve zenginlik ile bugüne kadar süregelen zengin tekstil sanatları düşünüldüğünde Türk tasarımcıların moda podyumlarında etkin olamamasını anlamak mümkün değildir. Yıllardan beri moda ve giysi tasarımı çalışan Türk öğrencilere verilen akademik yaklaşım Batı perspektifinden kostüm tarihi okumasına, tarihsel ve geleneksel giysilerle ilgili konuları öğrencinin ilgi alanının dışında tutmasına neden olacak bir yaklaşım güdülmüştür. Bu çalışmada ise özgün bir moda koleksiyonu oluşturma konusunda tarihi bilgilerin etkinliğini dışa vuracak bir araştırma yapılması düşünülmüştür. Tarihi bilgilerin moda tasarımındaki temel rolünün anlaşılması bu araştırmanın altında yatan motivasyon olmuştur. Araştırma beşinci dönemde okuyan ve katılmak için istekli olan dört lisans öğrencisinin 20 parçadan oluşan bir koleksiyon tasarlaması ve bu modeller arasından seçilen dört tanesinin tamamlaması gereklidir. Esin kaynağı olarak Anadolu'da M.Ö 680-546 yılları arasında hüküm sürmüş olan Lidya Devleti alınmıştır. Lidya tarihi ve giyim ile ilişkili konuların detaylı analizlerinin sonucunda pekçok tema ve malzeme, tasarım ve mitoloji etkileşimine yol açan pekçok konu bulunmuştur. Tasarım takımı Lidya dini yaşantısında etkin olan Kibele-Artemis kültüne düzenlenen festivaller üzerinde karar vermiş, araştırma oraya yönlendirilmiştir. Tamamlanan dört model Lidya zarafeti başlıklı defilede profesyonel mankenler tarafından sergilenmiştir.

Anahtar kelimeler: Moda tasarımı, Lidya Devleti, Artemis kültü, esinlenme, yaratıcılık

1. Introduction

The study on dress and textile history is implemented recently to close the disconnection, which has long existed between history of clothing and social researches. Anterior to 1960s, the attention of curators or researchers in some of the museum or academic studies was not focused over material culture especially relating to dress and textiles. In 1976, Negley Harte accused social historians for ignoring the importance of textiles in economic and social issues. Later in 1981, Harte demanded to know why social historians were still not looking at clothing, saying “yes it is odd that dress has not yet begun to be added into the social historian’s lucky dip” (as cited in Taylor, 2002:67).

The development of cultural studies in the late 1960s caused a gradual change in the way in which dress practices were perceived (Entwistle & Wilson, 2001:2). The scholarly work on clothing culture or namely the dress as a dependent entity stipulated a modern methodology despite the traditional approach, which studied dress as an independent entity of material culture. Taylor (2002:1), in her book *The Study of Dress History*, referred that clothing provides a powerful analytical tool across many disciplines, since there are multi-faceted levels, which clothing functions within any society and any culture.

Innovative cross-disciplinary academic understanding provides new horizons for the historical approaches. De Long and Peterson (2004:99) stated a student of costume history often learns to define a period visually through two-dimensional images, such as drawings, or black and white reproductions of paintings and photographs. However, the role a designer performs should comprehend from a variety of other perspectives such as historical background, the traditions, the crafts, and the socio-cultural identities, which may form a unique identity. Unfortunately, in fashion, broader historical issues together with traditional crafts and traditions seem to have remained largely beyond teachers’ and students’ concern in Turkey. In their research about modernization of traditional textiles, Gürcüm and Başaran (2009:168) concluded: “The fashion designer, appreciating the inherited roots and values of his or her nation, can provide value-added products to global markets. This global marketplace moves quickly, continuously demanding new high-value added products and constantly going through significant economic changes”.

When we compare the diversity and richness of traditional and cultural background, long history of textiles and rich heritage of textile crafts that Anatolia has granted to us, it becomes hard to explain the insignificant role that Turkish designers have been playing on the fashion runways. Our designers need to reconsider the process of designing and reevaluate the

originality, productiveness and international acceptability of fashion designs over Anatolian inheritance, taking what Japanese fashion designers have done in the international fashion world as a source of inspiration. Furthermore, in Turkey majority of the students of fashion and clothing have approached an academic understanding of clothing and fashion through the perspective of the Western history of costume. In particular, they study the history of modern fashion trends, changing fashion styles and the contribution of key designers to the international fashion paradox. Although textile design courses have been part of the vocational educational institution's academic curricula for a long period, the history of dress has been little more than a theoretical information pile of events, names and pictures. It is in this study that we are seeking to explicate the properties of historical knowledge and archeological artefacts about dress and the way we understand and manipulate them into a unique collection. The motivation of the research derived from the fact that many Japanese fashion and textile designers became successful using their national inspired designs during recent years. Thus, the demand for original and Turkish inspired fashion designers, who will be successful on the international catwalks by Turkish fashion and textile companies and exporters, formulated the starting point of this research. Understanding the principle role of historical background in fashion design has been a key motivation underpinning this research.

2. Method

During fashion design workshop at undergraduate level, a design exercise was undertaken to explore the influence of historical knowledge in the initial stages of the design activity and assess how this knowledge influences the uniqueness of the collection. The main aim when beginning to this research was to get inspiration from one of Anatolian Bronze Age civilizations and to enhance a collection of clothing. After all the hard library work, the team of four decided upon getting inspired from Lydian Empire, and a detailed analysis of Lydian history and clothing identified several recurrent themes and issues regarding the rich interplay between materials and design. Since even those who favor the use of flat patterns, confess about the creativity draping maintains and the unlimited artistic potential it presents to its master the pattern construction technique was chosen as draping technique.

3. Participants

The research team composed of four undergraduate students of fifth semester at Atilim University Fashion and Textile Design Department. The students volunteered within the scope of their design workshop and practical

training. They have not been instructed about the ancient Anatolian history, before they took part in this research.

4. Materials and Procedure

The choice of materials also reflects historical sources of the design practice. However students were not professionals and there was no easy way to find the necessary fabrics because of the winter season, since they failed to buy thin raw linen in any of the fabric stores in Ankara, which is not a textile center. This was regarded as a prototyping process and some of the materials were suggested to be changed during the design process. Thus, the team discussed to focus the source of inspiration onto the festivals of Kybele cult in Lydian religious life. The expectation from this research was each student producing four designs that would be presented at the exposition of Lydian habrosyne at the end of the semester.

The first assignment of the team was to design a collection of 20 styles after exploring Lydian identity and to share ideas about their collections. Later each one would choose one design to be constructed. The aim was focused to promote new perspectives of design using historical and archaeological references. The research team studied all the evidence that portrays fashion and textiles of Lydian empire, Lydian way of life, Lydian religion, Lydian art and culture. Mere copying of the ancient Anatolian artefacts was considered as valueless. The approach of the teacher was exploratory rather than controlling and limiting. Technical consideration for the sewing process was kept at the maximum, with the intention of encouraging participants to reflect their talent as tailors. Moreover, a tailor was assigned to help the team whenever help is needed for the sewing process.

5. The Case Study

The level of exploration varied between students. Some focused on a single archaeological statue as a source of inspiration, whilst others explored the whole Anatolian Bronze Age civilizations beginning from Hittites till Lydians and formed a precious background of information matrix. Some of the artefacts or literary sources were directly chosen as sources of inspiration. The team presented their research reports and their collection in class. Later a consensus of literature review was achieved over the below explanations:

Paramount of Anatolian civilizations in Bronze Age: Lydian Empire-First as a neighboring state, later as a ground over which Lydian civilization pervaded and prospered, Phrygian culture has influenced Lydian culture deeply and sometimes Lydia was considered as a continuum of the Phrygian property. Herodotos recorded an event that explains the link

between Lydia and Phrygia as “Adrastus, a son of the Phrygian king Gordios, son of Midas, sought sanctuary at the Lydian court of King Croesus” (Department of Ancient Near Eastern Art, 2000) and defined that Maionians - a branch of Lydians participated in the war of Troy, which took place around 1200 BC., on the side of Troians together with many nations to save Anatolia, against Greeks. The most important gift Phrygians have left to Lydians later to us was the wide range and variety in textile decorations, embroidery and embellishment tradition. Phrygia is credited with the invention of embroidery, which seems to be very logical since *phrygio* in Latin means “gold-embroiderer” (Langenscheidt’s:240).



Figure.1-Lylian cultureⁱ

Phrygian women, writes Pliny, were the inventors of work done with the needle or embroidery, in which they excelled. Even now, whether along the coasts or in the interior of the peninsula, women adorn their bodices, aprons, and head-coverings, the towels presented to the guests before and after meals, coverlets, etc., with geometric shapes, clustering flowers and leaves, sometimes threads of gold and silver, formed into pitoresque designs, exquisite in tone and workmanship. (Perrot & Chipier, 1892/2009:191-192)

Phrygians were also expert weavers. Many technical devices for weaving looms have been found during excavations in Gordion, manifesting a very important weaving industry’s presence at that time. Professor Young’s excavations at Phrygian capital, Gordion, have uncovered impressive evidence for the local industry and expertise in textile arts during the eighth

century BC., and have provided fundamental evidence for the diffusion and influence of Phrygian textiles in Anatolia and in Western and Eastern countries (Greenewalt & Majewski, 1975:133). Phrygian woolen carpets or *kilims* were documented to have been receiving a great demand, either from Grecians and from Romans, just as the demand Anatolian carpets and *kilims* having the same motifs, receive today. Rykwert (1998:285) wrote that “*opus phrygium* is the root of the word frieze; another Lydian or Phrygian word, *tapete*, carpet, has infiltrated many European languages through Latin: *tapestry*, *tapis*, *tapizzieren*”. He mentioned that textiles were eminently portable and were undoubtedly the carriers of many themes and of styles: the embroideries and carpets in the permafrost kourgans and graves at Pazyryk owe something to Asia Minor....”

More over a Colophonian wool dyer’s daughter, whose fateful contest with Athena took place at Hypaepa weavers, known as Arachne, the greatest weaver known in the Greek mythology, was a Lydian girl. Other than the pebble mosaic as a Phrygian contribution to the fine arts, the greatest technological developments in textile, which we owe to Phrygia, may have been the production and usage of dress pins with complex closing mechanism, made up of bronze, silver and gold, which were called “fibulae” as well as silver and gold hand woven belts and buckles. The fibulae, which were unsoiled from many excavations in Anatolia, were documented as dress pins having one or double locking mechanism, approximately 5-6 cms wide, made of various metals but mostly of bronze.

There is no doubt that as the eastern neighbor, Phrygia would appear worthy of a larger ground inside Lydian civilization, but the western neighbor Ionia had much more to influence Lydian culture. Ionia was the region of many city-states at the Aegean coasts of Anatolia. In the early times of the Archaic Period, ancient writers mentioned a group of twelve cities, which canonized themselves as ‘the Ionians’: Miletos, Myos, Priene, Ephesos, Kolophon, Lebedos, Teos, Klazomenai, Phokaia, Samos, Chios, and Erythrai (Strabon, 2009:183). These cities refused to combine in a political union or a martial confederacy; instead, they were ruled autonomously, forming a cultural setting, which depends on a religious unity. The temples at Miletos, Ephesos, Samos and Kolophon were examples to this understanding. Each summer Ionians, together with Athenians (Greeks), came to Delos Island to worship Poseidon. Panionium was celebrated each year as a festival on the north slope of Mt. Mycale.

Greaves (2010:27-28) argued that the plurality in cultural discourse of Ionia influenced and shaped Ionian culture and the importance of Ionia originated from its geographical location “between two distinct cultural and

geographical spheres: Aegean Greece and Anatolia". With the fall of the Phrygia, state of Lydia was founded within their sovereign territories (Akşit, 2008:51). Lydian civilization appeared on stage brightly, after Lydos became king and the name Maionia [meaning the land of mother goddess], was left and led to a short-lived empire rising as the last Anatolian power, before the region was overwhelmed by Persians in 547 BC. The Lydian kingdom ruled western Anatolia, extended east to the river Halys (Kızılırmak) and existed for a century and a half. In 563 BC., Lydian king Kroisos (r.560–546 BC), renowned for richness, extravagance, pride, and fortune, subjugated the Ionian cities and established imperial hegemony over the Greeks of the Anatolia mainland taking western Anatolia under complete Lydian dominion. With the lands of Ionia, which comprised extremely fertile valleys, a very generous soil, rivers full of gold and a very fine climate, Lydia enjoyed the reputation in ancient times of being the most fertile and the richest of all the provinces of Anatolia. Strabon (2010:170-173) wrote the city of Sardis as a very rich city with white marble columns. He noted that Lydians collected the gold in the stream of Sart (r. Paktolos), which was running through Sardis and that the wealth of Kroisos and his family depended mostly on this gold. Thus Sardis depending mostly on the region's rich mineral resources became a leading producer of gold in the eastern Mediterranean states between seventh and sixth century BC., briefly lifting the kingdom to the world stage of economic and social history with an important political position and admiration of all nations. King Kroisos was a very wise man who introduced a parity system that is being used today and commissioned gold and silver coins instead of electrum [55% gold, 45% silver and some amount of bronze] coins. He perhaps as the pioneer of standardization ordered coins to be stamped with the same weight, the same design [the confronting foreparts of a lion and bull and of same value [1 gold coin worth of twenty silver].

At the height of his power in 547 BC., Kroisos marched east to end the Persian dominion over East Anatolia, but could not defeat the Persian king, Kyros the Great. He was killed after being held captive by the Persian soldiers in April 547 BC. This was the end of the Lydian Empire. Till the Hellenistic era when Alexander the Great conquered Anatolia in 334 BC. A Persian satrap ruled Lydia for more than two centuries.

The cult of Kybele and Artemis-As the Lydian Empire developed in economic and political power, Kroisos provided a prosperous life for his people and generous assistance in the creation of works of art in many neighboring cities and states. The Temple of Artemis, constructed in Ephesos at that time, was assisted by King Kroisos who supported Milletos and Delphoi as many other prophecy centers in Anatolia at the same time. Thus

the cult of *matar* (mother) or *matar kubileya* (later Kybele) whose image with inscriptions appear in rock-cut sculptures, originated in Phrygia, known as the Great Mother or Mother of the Gods.

According to Munn (2006:123) her name was adapted for the main goddess of the Hittite successor-kingdoms in Anatolia from Hittite language and the goddess was also associated with the lion in the Kybele monuments all around Anatolia, (as Kybele the mistress of lions), which pointed the continuation of the neo-Hittite tradition. In the 5th century B.C. her cult was introduced into Greece, where she was associated with Demeter and Rhea. Munn also (2006:77) recorded that her Lydian name was Kuvav or Kubab whence Ionian Greeks transcribed Kybebe. In 204 B.C. the cult was officially recognized in Rome as guardian of cities and nations and the people. Kybebe or Kubaba, the great mother goddess was never forgotten in Anatolia. The relationship between Kybele, the goddess and Artemis was like mother and daughter (Munn, 2006:167).

One sees traces of a sanctuary of Artemis, surnamed Kordax [at Pisa in Elis] because the followers of Pelops celebrated their victory by the side of this goddess and danced the cordax, a dance peculiar to the dwellers round Mount Sipylos [in Lydia].(Pausanias, 6.22.1)

The cult of Artemis, the sister and companion of Apollon, the daughter of Zeus and Leto, was worshipped at Ephesos, in Lydia, Mysia, and Lykia, more widely than the name of any other goddess. In name and character she is a non-Greek, a non-Indo-European goddess. Artemis, which was Artimus in Lydian language or Ertemi in Lycian language (Munn, 2006:123) favored the Troians during the ten-year war with the Greeks and was represented as a supporter of Troy where her twin brother Apollo was the patron god in historical time. She was conceived as a beautiful maiden, graceful in stature, a virgin in mind and body, a majestic huntress. Apollon was a solar, and Artemis a lunar deity. Artemis cult was seen as triple goddesses without losing strength, joining with her powers with the primary goddess of Karia (southwestern Anatolia), Hekate and Selene. The trio of birth, life and death is also embodied in Hekate's triple form. The new moon was Artemis; the full moon was Selene and the waning moon Hekate. In early periods she had one head and body, but was later depicted as having three bodies. This triple form showed that she possessed power in heaven, on earth and in the land of the dead. Whether Artemis and Hekate appear as two goddesses or as one, they both belong to the moon cycle. Hekate gruesome and linked with death; Artemis, youthful and beautiful, reflecting the purity of untouched nature and linked with motherhood. She holds a torch, whip and bow-and-arrow. The

torch of the goddess probably relates to her fertilizing power of the moon since Hekate's torches were carried around the freshly sown fields to promote their fertility (Gimbutas, 1974:197-198).

Representations of the triple-bodied Hekate occur on sculpture recovered from at least four other sites in Lydia; from Adala, from Philadelphia, from Sardis, from Sidas. A relief from Hasançavuş Köyü acquired in 1975 shows a single-bodied draped frontal female figure wearing polos and holding in each hand a torch, with crescent moon behind shoulders, with cornucopia on her right arm, with dog biting snake on either side at her feet. Hekate and Hekate-Selene have been identified with figures, which occur sporadically on coins of several Lydian cities during the first three centuries. (Greenewalt & Payne, 1978:44)

Hekate is the daughter of the night and darkness. As a goddess of the moon, she has a complementary relationship with the sun. On the 30th of the month, when the sun catches up with the moon and they rise together, a flat cake with candles on it was offered to the goddess. On nights when the moon was in the final quarter, offerings of cakes, fish, eggs and cheese were made to the goddess at junctions of three roads. Artemis was the goddess of hunting, wilderness and wild animals and protector of women and girls. Pausanias wrote that Amazones of Anatolia were traditionally dedicated to Artemis Ephesia (4.31.7) and that they [the priests of Artemis Hymnia in Arkadia] live their whole lives in purity, not only sexual but in all respects, as the "entertainers" of Artemis Ephesia (of Ephesos) live in a similar fashion for a year (8.13.1). She was worshipped in caves and torches were lit in her honor. The crescent moon with a torch is also one of Hekate's symbols. The excavations in Lagina has shown the sacred temple of Hekate, where sacred maidens called *kleidophoros* carry the key of eternity as a ceremony until the temple of Hekate.

Lydian "habrosyne" and gold-weaving tradition

Most of the others are garments of exotic character ("for the Lydians... encasing their beauty in such garments, pride themselves on these weavings, when they might pride themselves on their Natural form)... "Gold-woven chitons made by Lydians" in their palmy days were for Arachne of Lydia and the commemoration of Lydian textile art store, like those of Midas' Golden touch (cf. Persius, iv, 21-22). (Greenewalt & Majewski, 1975:135)

Greenewalt and Majewski (1975:136) recorded that the only evidence for gold-woven fabrics in Lydia was a small assemblage of loose gold threads, which were flat, thin golden sheet strips (*aurum battutum*), ca. 2-3 mms wide, retrieved from the bottom of a Roman sarcophagus (of “garland” type) unearthed in 1972 at the site of Alaşehir (Philadelphia). The context indicated that these threads were possibly the remnants of a genuine Attalicum.

Derks and Royman (2009:60-61) concluded that during the 7th and 6th centuries BC., identifying themselves with Lydia and the Orient, Greeks in Ionia and Aiolis, began to live in a luxury as a way of life using “especially gorgeous attire, perfumes and other forms of personal adornment, as well as copious food and drink”, have adopted an elitist culture, called “*habrosyne* (*graciousness*)” and “*tryphe* (*hedonistic luxury*)”. Later the term *habrosyne* became to be used to define excess luxury of the Lydian lifestyle. Sappho recalled Lydian clothing and customs many times with affection as she expresses that she was in love with *habrosyne*, whereas Xenophanes of Kolophon sharply criticized his people as they had gone “to the agora in purple garments, with elegant hairstyles and exquisite scents” and they had imitated the “useless *habrosynai* (luxuries) learnt from Lydia” (Derks & Royman, 2009:60-61).

Johannes Laurentius, an early Byzantine native of Lydia, cited as authority the reference of a much earlier writer to “Lydian gold chitons.” The defined part of the compound adjective chrysostemonai shows that the gold of these chitons took the form of thread and the name suggests the show and richness of cloth of gold (although the proportion of gold in total fabric is not specified). The gold woven Attalica or Attalicae vestes of later antiquity (named for the territory legatee of the Lydian kings) probably attest the survival or revival of Lydian gold-weaving tradition. (Greenewalt & Majewski, 1975:136)

Sardis was famous for the world-wide known short- nap Smyrna carpets, which are sold in high prices and the Lydian city Hypaipa was a textile center, where Lydian fabrics have been manufactured. At the present day this heritage is still alive in İzmir, Gördes and Uşak (ancient Ghordis and Ushak on the Upper Hermus) in the land of ancient Lydia. Sardian carpets were only several Lydian textile products reported in Greek written documents. Lydian textiles used wool and linen mostly, but later cotton and silk fibers were used. The finest and most sought after wool fiber was the wool from Milletos, Magara and Thessaly. Linen came mainly from Italy and Egypt, and cotton became known in Anatolia only after Alexander the Great introduced it from India. Fine artwork done by Lydian women was not only the Smyrna carpets,

woven fabrics; there were other handicrafts like embroideries they carried on with equal skill and patient labor as well. Of these, one is incidentally mentioned in the *Illiad*, where Homeros sees the white skin of one of his heroes suddenly stained with blood, and turning red around the wound inflicted by the sword. He compares it with “ivory dyed with purple by the hand of a Lydian or Carian woman, as she sits at her work and decorates the bridle, destined for the war-horse of the king, a bridle that all other warriors will covet” (Homeros, *Illiad*, iv:141-145).

Lydians were documented as experts of fabric dyeing and dye production. The color of “saffron robe” of Dionysus in *Bacchae* of Euripides was one of the special colors produced in Lydia. Greenewalt and Majewski (1975:136) concluded that “an inventory of garments [genuine products of Lydia] dedicated at the Heraion on Samos (recorded in an inscription of the fourth century BC) listed several Lydian chitons with selvages or fringes, specified either white “hyacinthine” or in other colors of Lydian origin such as “exastes” and “isatis”. “The reputation of Sardian red and Lydian dyes persisted in Roman times (when Lydians of Sardis were credited with the discovery of wool-dyeing), perhaps chiefly maintained at Thyateira, the home of prominent dyers’ and wool dealers’ guilds and of the lady purple-seller baptized by St-Paul” (Greenewalt & Majewski, 1975:137). Xenophanes recorded that Ionians have learnt the custom of clothing themselves in dyed and embroidered stuffs from their Lydian neighbors. Many researchers concluded other Lydian textiles mentioned by the sources were as “gold-woven chitons flesh [*hyacinthine*] colored, transparent, *sandykes*, and white, “hyacinthine” and “exastes” fringed chitons” (Maspero, 2003:606; Greenewalt & Majewski, 1975:137).

Lydian people had excellent artisanship in ivory carving, jewelry and works of gold, superior when compared to the Phrygian artisans. They made decoration golden plates, rosettes, buttons and golden corns to use as adornments on their clothes. These were in a way the first examples of appliquéés and they were called “bracteates”. A bracteates was thin embossed or a jour decorated gold plates, square, rectangular or rhombus shaped. They were sewn or attached on the garment with perforated holes at the edges. This kind of decoration custom may be adopted from Scythians since the use of gold appliquéés on costume is particularly well documented in classical texts and from the archaeological evidence during the Achaemenid period. These kinds of decorated bands became norms in Phrygia, later in Lydia.

Lydian clothing-Euripides wrote that Lydian men wore a thin mantle, which descended to the feet and called “*bassara*” (Winckelmann, 1849:163).

Just as male members were dressed in 'trailing garments', elite females walked about 'long-robed'. Like men they 'loved habrosyne', such as 'kerchieves and crimson-dyed aprons.. sent from Phokai, precious gifts..' decorated slippers- 'lovely piece of Lydian work'-Skythian cloaks, and many – colored mittai (headbands or perhaps turbans) that 'only just recently were brought from Sardis to Ionian cities. For men and women alike, the hallmark of this sophisticated lifestyle was all kinds of fragrances, incense and perfumes, the same 'as used by Kroisos'. (Derks & Roymans, 2009:61)

In the archeological record a reflection of Lydian lifestyle came together on a decorated Klazomenian sarcophagus that was discovered not very long ago at Akanthos in Chalkidike showed in the main scene of a symposion, symposiasts and komasts wearing Lydian turbans. “Some of the reclining symposiasts wear turbans of Lydian type. But perhaps the most ‘exotic’ of all is that these turbans are worn by women who are reclining together with the men” (Derks and Royman, 2009:62). Cohen (2000:360) recorded that Lydians were the only ones wearing elaborate turbans on the Apadana frieze. Lydian men were recorded to have worn turbans called as mitra. Some wore himation and chiton, although some left upper parts of their bodies naked. Ependytes is the term conventionally given to a short tunic-like garment made of wool or linen, and worn over chiton. The Lydian ependytes was used as a part of the same garment or a separate lower piece covering the chiton and himation in the front, just as the ependytes covering the body of the Ephesian Artemis in the archaic period. From waist to feet, it is enclosed in an ependytes, i.e. a metallic sheath divided into regular, rectangular compartments. Ependytes is the shorter of chiton and called as chitoniskos. The roots of chitoniskos reach back to the Anatolian kypassis. Özgün explains ependytes with the garment found in the Assurrian reliefs and which was called as “bluse” by Hrouda (Miller,1997:172). Thus Herodotos uses “ependynein” verb as to put on over while he explains Mesopotamian or Babylonian dress. Johannes Lydus also is the source for another Lydian garment, the Sandykes were chitons devised by the Lydians, which were made of linen and very transparent, but dyed in the juice of the plant sandys, whose color is flesh-like. With these to cover their naked bodies Lydian women seemed to wear nothing but air and attracted by observers by loveliness impure and unchaste. With such a chiton Omphale enveloped Herakles when she shamefully “effeminized” her lover.

The glamorous image of Lydian textiles which written testimonia evoke has yet to receive appropriate archaeological complement. The only direct

evidence for gold-woven fabrics in Lydia is a small assemblage of loose gold threads which were retrieved from the bottom of a Roman sarcophagus (of “garland” type) uncarthed in 1972 at the site of Philadelphia (modern Alaşehir). The context indicates that these, while possibly the remnants of a genuine Attalicum, probably are too recent to have formed a gold chiton of the age of Croesus. All threads are flat strips, ca. 2-3 mm wide, of thin gold sheet (aurum battutum): although considerably twisted and bent they do not appear to have been wrapped around a core or to have been backed with another medium (Young, 1975:137). On the transparent muslins called sandykes, from the name of the plant used to dye them a rosy flesh-color (Maspero, 2003:606).

The basic piece of clothing for both men and women was the peplos. The peplos, the garment of the Anatolian women, was worn at first without a girdle. With braid- it was sometimes left as a selvage; the lower end of the turned-down part was similarly treated by using patterns of checks, wavy lines, stripes, or flowered designs. These could also be used to veil the face. Ionic chiton can be explained as more of a gown than tunic, which was draped with many folds and pleats. The chiton was longer than the wearer’s length, so the excessive fabric was pulled above the belt forming a blouse-like appearance. *Zoster* is a large belt worn over chiton, usually under the breasts or around the waist, which emphasized the chest. The Ionian chiton was very much lighter and was sometimes fastened with two belts. This allowed plenty of lighter fabric to form more pleating than had been possible with wool, which created fuller, more flowing garments. Perhaps the most important feature of the Ionic design was these pleats and folds. Those who wore the Ionic chiton often increased the folds and drapery of the garment by tightly folding and twisting the fabric when wet, then allowing it to dry in order to set the folds in the cloth. The fabric, either linen, or lightweight wool, was fastened several times at the shoulders and along the arms with stitches or small brooches called fibulae, creating sleeve effect.

The Doric chiton was a single rectangle of woolen fabric, a little longer than the height of the wearer and was very full. Before putting it on it was folded along the top edge so that the fold came down as far as the waist and was doubled along its length. *Apotygma* is the patterned band on the overfold of Doric chiton.

However, towards 450 BC;...patricians or ladies of the upper class also wore Pharos, a large cloak of light cloth and, in general women used the peplos, a large rectangle of material fastened at the shoulder with finely decorated fibulae. It was not unusual to

find that the head, shoulders and part of the back was wrapped in a veil of linen called calimma. (Brunella, 1968:94).

Herodotos tells during the Persian Wars the Athenians outlawed the Doric chiton because Athenian women killed the Iona survivor of a military campaign by stabbing him with the pins from their dresses, so wearing of Doric chiton was banned and it was replaced with a foreign innovation, the softly pleated Ionic chiton. All Lydians recorded to have been wearing loose, leather boots called *kothornoi*, which have outturned tops and, a horizontal binding. Herodotos described *kothornoi* as Lydian in the story of Kroisos and Cyrus” (Cohen, 2000:360). There is no doubt that substantial amounts of gold jewelry should be including necklaces, earrings, rings, diadems, bracelets and belts. Most of these were found on the clothing of the dead in gravesites. Lydian embellishments and the technique over golden plates display the high quality. Akşit (2008:55) recorded that “fifty golden earrings found in Sardis indicate that women of Sardis were fond of their beauty.



Figure.2-Story Board [The Kybele cult and Lydian clothing]ⁱⁱ

6. The Collection

Autokrates in his Tympanistai : `As sweet maidens, daughters of Lydia, sport and lightly leap and clap their hands in the temple of Artemis the Fair at Ephesos, now sinking down upon their haunches and again springing up, like the hopping wagtail.

It was very hard for the team to focus over Lydian period, the clothing of which seemed to have no longer explanation than one or two pages. And there was a profusion of evidence on Lydian identity for most of the statues were reconstructed during the ancient Greek and Roman period, as the Anatolian goddesses or gods were accepted by their mythology, changing the style of the clothing to Greek or Roman style. On the contrary there was evidence that Anatolian style- or as they called *barbarian* [foreigner in ancient Greek) style of the eastern Aegean countries, has been a fashion for the western Aegean colonies once upon a time. For this reason the students were encouraged to conduct research in many museums, libraries on archaeological site photographs and historic findings provided good sources for the collection. In short archaeological findings of ancient Anatolian origin and literary sources which described Lydia in detail were preferred as actual sources of inspiration. The main theme for the collection was chosen as the triple moon deity ARTEMIS-SELENE-HEKATE and KLEIDOSPHOROS, the maidens of Artemis at the full moon festivals at Hekate Temple in Lagina. As Autokrates or many ancient writers described the maidens of purity walk under the full moon with torches to enlighten the lives of their fellow citizens. Other sources of inspiration were discussed as Golden city of Sardis, Sacred temple of Hekate in Lagina, the cult statue of fertility goddess from Aphoridias, the cult statue of Artemis from Ephesos, gold weaving tradition, gold chitons, white and gold in color. For the rest students were free. In order for us to understand the sources of inspiration the team has made Figure.2 as the story board of the collection.



Figure.3- The collection

Fig.3 shows the hand sketches of the 20 styles chosen for the collection by the group. After the styles have been selected six of the models were constructed (4 of which were presented here). Below Fig. 4 shows the models constructed during the exposition.



Figure 4-The designs prepared as a result of this research on the catwalk

For the style no:1 (Illustration no:11) the sources of inspiration were reported to be the peplos kore, bracteates, and the peplos kore and ependytes of the Aphoridite cult and Artemis cult. The main aim of the designer was here to express the horizontal stripes seen in Phrygian Kybele (14) and horizontal zones of complex figural reliefs, which symbolize the divine identity of the goddess, as layers of chiton with golden borders reflecting the Lydian habrosyne. The main source of

inspiration was here the use of bracteates, square lozanges made of metal-like material and sewn over a golden thick border.

For the style no:2 (Illust.no:14) the source of inspiration was the Ionic capital, column shaft from the Temple of Artemis at Sardis (4th BC, Lydian, marble (26.5.91)). The thick belt called zooster was used in design process. The pleats delicately tailored on the upper part of the chiton inspiring both from the heavy pleated chitons of the Lydians and the ionic column from Artemis Temple.

The style no:3 (Illust. No:17) took inspiration from mitra or calimma which ancient people used to veil themselves. The golden bordered apotygmata was used as completely golden satin calimma referring to the gold weaving tradition of Lydians. The chiton was prepared from transparent fabric which refers to sandykes, which ancient writers note Lydian women to have been wearing to hypnotize men as they walk. Veiling and transparency were used as an element of contrast in design process. Like Omphale who trapped Hercules with her beauty, the model seemed to wear nothing but air as she walked on the catwalk with the hyacinthine, transparent fabric of Lydian ancient women (though it would have been better if raw linen was used).

For the style no:4 (Illust. No:18) the source of inspiration was reported to be the girdles, cords which women used while wrapping the rectangular fabric and forming a chiton with the use of fibula dress pins. The calimma (mitra) the veil of linen fabric was used as a gold woven fabric of Lydia as a chitoniskos. The detailed pictures show the use of fibulae and the girdle.

7. Conclusion

Textile has a very prominent effect because of its consumption based identity over economy and social life, namely over community. In textile sector, fashion has conducted intuitive non-engineering methods and creativity-based designer-oriented design processes that are regarded as appropriate for fast manufacturing. However, in this fast cycling fashion system, mere creativity concludes to be inappropriate when prescriptive design approaches are not employed. However, beginning from 1960s the historical perspectives regarding to the textiles maintained a strong base for the fashion industry to flourish.

Fashion design, with an industrial product in essence, has to define its own design paradigms and its own methodology in an attempt to form a scheduled, programmed and repeatable design process.

Today we think of textile history as one of the most important sources for inspiration or we praise textile researches for it serves a unique ground where we can lay creativity. We know that creativity nourishes within knowledge of identity. For this reason, it is the tutor's role to divert creative styling exercises towards where the designer finds something from his or her roots. Studying textile history and transforming what has been learnt shall provide an importance source for the creativity and inspiration. It is only then possible for a fashion designer to construct a value-added and original to global markets. It is in this study that students understood the importance of historical knowledge and archeological artefacts and how they should manipulate them into a unique collection.

Acknowledgement-I thank all of my four participant students for sharing their design experiences and design projects with me to support the implementation of the study. I strongly hope that this valuable feedback and comments on the results could be useful for designers.

Conflict of interest- There is no conflict of interest.

References

- Aelian, On Animals 12. 9 (trans. Scholfield) (Greek natural history C 2nd to 3rd A.D.) Retrieved August 10, 2010 from <http://www.theoi.com/Cult/ArtemisCult4.html>
- Akşit, I. (2008). *Anatolian civilizations and antique cities of Turkey*. In A. E. Williams, & J. R. Williams (Trans.& Eds.). Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
- Brunello, F. (1968). *The art of dyeing in the history of mankind*. In N. Pozza (Ed.), B. Hickey (Trans.). Vicenza: Officine Grafiche Sta.
- Cohen, B. (2000). *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*. [Electronic version], Leiden: Koninklijke Brill NV. Retrieved August 3, 2010, from Google Books.

- De Long, M. R., & Peterson, K., (2004). Analysis and Characterization of 1930s Evening Dresses in a University Museum Collection, *Clothing and Textile Research Journal*, 22. <doi:10.1177/0887302X0402200301>. Retrieved August 29, 2010.
- Department of Ancient Near Eastern Art. "Lydia and Phrygia". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 <http://www.metmuseum.org/toah/hd/lygo/hd_lygo.htm>, Retrieved August 29, 2010.
- Derks, T. & Roymans, N. (2009). *Ethnic constructs in antiquity: The role of power and tradition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eicher, J. B. & Sumberg, B. (1995). World fashion, ethnic and national dress. *Dress and ethnicity: Change across space and time*. In J. B. Eicher (Eds). New York: Berg.
- Entwistle, J., & Wilson, E. (2001). *Body Dressing*. New York: Berg Publishers.
- Gimbutas, M.A. (1974). *The gods and goddesses of old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. California:University of California Press
- Greaves, A. M. (2010). *The land of Ionia, society and economy in the archaic period*. Wiley-Blackwell.
- Greenewalt C.H. Jr., & Payne, S. (1978). *Ritual dinners in early historic Sardinia*. California: University of California Press.
- Greenewalt, C. H. Jr., & Majewski, L. J. (1975). *Lydian textiles, section IX., From Athens to Gordion*. The Papers of a memorial symposium for Rodney S. Young, The University Museum, 3 May, 1975, In K. Devries (Ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Gürcüm, B.H., & Başaran, F.N. (2009). Creating modern designs with Pomak weaving. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 4(4), 2C0014, 153-168.
- Homer, (2007). *Iliad*. [Electronic version]. Samuel Butler (Trans.). Wildside Press LLC, Retrieved July 2, 2010, from Google Books.
- Langenscheidt's Latin-English Dictionary*.(1955). Berlin:Taylor & Francis.
- Maspero, G. (2003). *Passing of the empires 850 BC to 330 BC*. Kessinger Publishing.

- Miller, M. C. (1997). *Athens and Persia in the fifth century BC: A study in cultural receptivity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Munn, M. (2006). *The Mother of the gods, Athens, and the tyranny of Asia: A study of sovereignty in ancient religion*. Berkeley: University of California Press.
- Pausanias, Description of Greece. (trans. Jones) (Greek travelogue C2nd A.D.) Retrieved August 10, 2010 from <http://www.theoi.com/Cult/ArtemisCult4.html>
- Perrot, G., & Chipier, C. (1892/2009). *History of art in Phrygia, Lydia, Caria and Lycia*. [Electronic version]. London: Chapman and Hall. Retrieved July 3, 2010, from Google Books.
- Rykwert, J. (1998). *The dancing column: An order in architecture*. MIT Press.
- Strabon. (2009). *Antik Anadolu Coğrafyası. (Geographika: Kitap xii-xiii-xiv)* Prof. Dr. Adnan Pekman (Trans). Nezih Başgelen (Eds). 6th Print. İstanbul:Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Taylor, L. (2002). *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester University Press.
- Winckelmann, J. J. (1849). *The history of ancient art: Vol-2*. Giles Henry Lodge (Trans.). Boston: James Munroe and Company. Retrieved August 2, 2010, from Google Books.

ⁱ Figure.1 collects all the necessary pictures we need to understand Lydian way of life: (1-2) the ruins of Gymnasium in Sardis- (3-4) reconstruction of wall coverings or tiles from Sardis- (5-6-8) tiles from Sardis in Met museum –(7) the Scythian Pazyryk carpet (reconstruction) which was found frozen in a kourgan in Altai territory with Gördes (ushak) or Turkish knots on the carpet which relates it with the Lydian carpet making- (9) Map of Anatolia during Bronze Age – (10) Lydian pottery- (11) Ionic column- (12) Croesus' gold coinage

ⁱⁱ Figure.2 gathers all the sources of inspiration the team used during this research and it also helps us to understand the cult of Kybele and Lydian clothing in archeological findings: (13) Mater Kubileya, the Hittitian mother goddess- (14) Phrygian Kybele, BC 6.c ;The evolution of the cult of the mother goddess Artimu dates back in Anatolia more than 3000 years before the arrival of the ancient Greeks.–(15) The Cult Statue of Aphrodite from Aphrodisias with her heavy over garment (ependytes) that conceals most of her body, unlike naked or half naked Greek goddesses sculptured or pictured.

The front of this garment is divided into horizontal zones, each of which is filled with complex figural reliefs, each of which symbolizes part of her divine identity-(16) Phrygian clothing-(17) Details from columns of gymnasium in golden Sardis- (18) Roman goddess Diana or Greek version of Artemis, goddess of the hunt, in a short chiton from Musée du Louvre- (19-20) Artemis of Ephesia, the goddess of fertility The Ephesus Museum. One is from the 1C AD and the other 2C AD. Rows of egg-shaped marble pieces on the goddess's chest have been interpreted differently as breasts, eggs, grapes or bulls' testicles offered to her on feast days as symbols of fertility.- (21) Lydian delegation, with their beehive-shaped hats on the wall reliefs of Persepolis Palace in Apadana- (22) Gold hand woven belts and belt buckles from Lydian empire- (23) Friezes of the sacred Hekate temple in Lagina- (24) Lagina propylon the entrance of temple- (25) Since 550 B.C. gold coins from Sardis from Persia to Greece- (26)The peplos kore- (27)Thin golden plates of appliqué which were sown over dresses called bracteates- (28) a woman with a mitra- (29) Relief on the eastern entry to the Apadana- (30)The triple goddess Artemis-Selene-Hekate- (31-32)Friezes of Hekate temple in Lagina-(33-34)Ruins of Hekate temple in Lagina (35) Lydian fibulae with double locking mechanisms. Although fibulae has been left in the dusty history, gold or silver hand-woven belt, bracelet and necklace inheritance is still alive as handicrafts of jewelry and as a custom of wedding gift to the bride in most of the regions in Anatolia in modern day Turkey.

YURTDIŞINDA FARKLI KÜLTÜR GÖRMEYİ DENEYİMLEMİŞ ÖĞRENCİLERE YÖNELİK BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ: GÖRSEL KÜLTÜR

Ayben Kaynar TANIR¹

Özet

Kendi ülkeleri dışında farklı ülke ya da ülkeler görme imkânı bulmuş öğrencilerin, o kültüre yönelik "Bakış"larını (Gaze) belirlemek ve sanat eğitimi yoluyla öğrencilerin bakma pratikleriyle, gördükleri kültürün imge/nesne ya da öğelerinin anlamlarını görsel kültür çalışmasıyla irdelemelerini sağlamak, araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Sekiz odak öğrencinin, görmüş ve deneyimlemiş oldukları Çek Cumhuriyeti, Fransa, Amerika Birleşik Devletleri, Yunanistan, İtalya, İngiltere ve Hollanda'nın kültürü ya da kültürleri üzerinden yapmış oldukları görsel kültür çalışmalarındaki öğrenci bakışlarının, ağırlıklı olarak eleştirel olduğu bulgulanmıştır. Araştırma çerçevesinde yapılan görsel kültür çalışmaları bağlamında, görsel sanatlar alanı dışında eğitim alan öğrencilerin, kendi ülkeleri dışındaki kültürleri görsel yolla ifade edebildikleri, kültürlerarası farklılıkları ve benzerlikleri görebildikleri ve öğrencilerin görsel kültüre ilişkin bakma pratikleri geliştirebildikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat eğitimi, kültür, görsel kültür, görsel okur-yazarlık, imge

¹ Öğr. Gör. Dr. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, tanir@ankara.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0002-4452-686X>

A Practice for Students Having Experienced a Different Culture Abroad: Visual Culture

Abstract

The purpose of this research is to explore the “gaze” of students, having been to one or more foreign countries, upon the culture they have experienced there, and to ensure through art education that they examine the meaning of the images/ objects and components of that culture by using practices of looking based on a visual culture work. The research findings indicate that the gaze of the eight focus students, having been to the Czech Republic, France, the US, Greece, Italy, England and the Netherlands, upon the culture or cultures of these countries as reflected in their visual culture work are mainly critical. Within the context of the visual culture work having been performed within the scope of this research, it is concluded that the students studying in the fields other than visual arts are able to express the culture of foreign countries visually, to see intercultural similarities and differences, and to develop their practice of looking concerning visual culture.

Keywords: *Art education, culture, visual culture, visual literacy, image*

1. Giriş

Bilgi ve medya teknolojilerinin yoğun bombardımanı altında olduğumuz, değişim ve dönüşümü sürekli olarak yaşadığımız bir dönemde yaşamaktayız. Bu duruma sanat eğitimi penceresinden bakıldığında, içinde bulunduğumuz çağın gerekliliğine uygun olarak sanat eğitiminin öğretim yöntem ve uygulamaları sosyo-kültürel, felsefi, tarihi, siyasal, ekonomik, bilgi ve medya gibi benzeri özelliklere göre değişmektedir. Bu anlamda, özellikle ABD ve Avrupa ülkelerinde, son yıllarda da Türkiye’de sanat eğitiminin görsel kültür çalışmaları üzerine yoğunlaştığı apaçık görülmektedir. Peki, Görsel Kültür nedir?

2. Görsel Kültür

Kültür terimindeki görsel ve kültür sözcükleri kendi başına değerli olmakla birlikte bir arada iken birbirinden oldukça farklı ve daha ileri eleştirel düşünceyi destekleyecek kadar güçlü olan öğeleri kapsar ve bir araya getirir. Geniş anlamda görsel olan, görülebilendir. *Görsel kültür*'ün kendisi ise; biz insanların ürettiği, yorumladığı ve estetik amacı olandır. Başka bir anlatımla; ürettiğimiz anlamlı görüntüler ya da imgelerdir. Kültürel olan ise kapsamlı tanımıyla, insanların günlük yaşamdaki amaçları, yaptıkları veya yaşam biçimleridir. Bunun yanı sıra, insan topluluklarının herhangi bir şeye anlam katarak yaşamalarıdır. Bu tanımlardan yola çıkıldığında görsel kültür, kültür denilen geniş yelpazenin görmeyi ve bakmayı içeren konularını ele alır ve bu yolla iletişim kurar denilebilir (Barnard, 2002, s. 26-36).

Günümüz kültürü, yoğunluklu olarak görsel kültürdür. Görme eylemi, yaşamın her alanını etkilemekte ve yön vermektedir. Başka bir anlatımla, yaşamımız tam anlamıyla görsel imgelerle işgal edilmiştir. Acar (2008) bu süreci, *Tersten Perspektif* adlı kitabın yazarı PavelFlorenski'nin yazılarından yola çıkarak şöyle yorumlar; Yüzyıllar boyunca egemen olan sözel dünya anlayışı, Antik Yunan döneminden itibaren yerini göz merkezli dünya anlayışına bırakmıştır. 20. Yüzyıl ve sonrasında ise teknolojik gelişmelerle doğru orantılı olarak, "dünya için göz"ün yerini "göz için dünya" tasarımları almıştır.

Bugün yaşananlar düşünüldüğünde Acar'ın yorumu oldukça yerindedir; elimizden düşmeyen cep telefonlarıyla çekilen binlerce fotoğraf, sosyal medya üzerindeki hareketli ve hareketsiz görsel paylaşımlar, bilgisayar ve televizyonlarda sürekli gösterilen reklamlar, caddelerde hızla değişen ve ışıltılı teknolojik reklam panoları... Bu durumu yalnızca fotoğraf üzerinden ele aldığımızda dahi, yaşamımızda "göz için dünya" tasarımını ne denli yaşadığımızı bize hatırlatacaktır; anneanne ve dedelerimizin çektiği olduğu sınırlı sayıdaki siyah-beyaz hatıra fotoğraflarıyla, günümüzde anı olarak çektiğimiz ve üstelik pek çok dijital enstrüman sayesinde sanal olarak kaydettiğimiz, postalayabildiğimiz, paylaşabildiğimiz fotoğrafları karşılaştırdığımızda, sayısal anlamdaki artış önemli bir göstergedir. Neredeyse her anını görsel olarak belgeler ve bu görsellerle yaşar. Bu

pencereden baktığımızda, insanlık, hiçbir döneminde olmadığı kadar çok biçimde görsel imgeler yoluyla günlük hayatını yaşamaktadır.

Mirzeoff'a göre, insanlar deneyimleri resimleme ya da görselleştirme eğilimleri yüzünden görsel bir kültüre sahiptir; onun için, görsellik etki alanı açısından hem küreseldir hem de sıradan, günlük yaşamın bir parçasıdır (Duncum, 2002, s. 15). İmgeler daima anlamlar taşımışlardır. Günümüzde imgeler o kadar çoğaldı ki, artık onları ürettiğimiz kadar onlar tarafından da üretiliyoruz (Saybaşı, 2007, s. 21-22). Kısacası, tüm bu görüntüler gün geçtikçe daha fazla ve hızlı bir şekilde yaşantı içine girmekte ve daha da ötesi günlük yaşantı olmaktadır. Saybaşı'ya göre (2007, s. 27), görsel kültür, görmek ve bilmek arasındaki ilişkinin yeniden kurulmasıdır. Çünkü bakmak ve görmek birbirini tamamlar. Tanımlayan, çözümleyen ve eleştiren bakma eylemi, dünya hakkında özgün ve yaratıcı yorumuyla bilgi üretme konusunda merkezi bir öneme sahiptir. Bilgi üretiminin diğer kaynağı imgeler ise, görünenin temsilidir. Leppert'e (2002, s. 14) göre, ister fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere bakıldığında görünen şey insan bilincinin ürünüdür. Birey, çevresinde gördüğü her imgeyi belleğine kaydeder, sonrasında belleğinde bir araya gelen bu imgeler yoluyla dünyayı bir biçimde anlamlandırmaya başlar ve nihayetinde yaşamı söz konusu imgelere verdiği anlamlar üzerinden değerlendirir. Daha sonra birey, anlamlandırdığı imgeler ile kullandığı dil ve içinde yaşadığı kültürün kodlarını birleştirerek yeni anlamlar oluşturur. Bireyin kültürünün imgelerle karşılaşması sonrasında meydana gelen bu güçlü dil, görsel kültürün temelidir. Görsel kültür kapsamında ele alınan görsellerin kendisi değil, temsil ettiği ve ürettiği anlamlarıdır. Bu nedendir ki, görsel kültür imgelerindeki anlam/anlamları çözmek için ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel, cinsiyet, yaş ve ırk gibi kavramlar bağlamında nasıl anlamlandırılabilceği sorusuna yanıt aranmalıdır.

2.1. Sanat Eğitiminde Görsel Kültür

Yaklaşık 20-25 yıldır, başta Amerika Birleşik Devleti'ndekiler olmak üzere Batıdaki birçok eğitim kurumu, sanat eğitimi programlarını farklı bakış

açılarıyla sunmaktadırlar. Özellikle görsel kültür, bir kuram olarak sanat eğitimi programlarında oldukça dikkat çekicidir.

Merkezi Avrupa olan geleneksel sanat eğitimi programlarında, sanat alanları bakımından oldukça sınırlayıcı ve kurgusal bir çerçeve içinde, belirli otoriteler tarafından sanata nasıl bakılması gerektiğini yönetsel olarak belirleyen bir anlayış hâkimken, modern sonrası gelişmelerden beslenen görsel kültür, geleneksel sanatın sınırlarını aşar ve görsel olan her imgeyi konu alır, irdeler, şüpheli bakar, eleştirir ve anlamaya çalışır. Soğancı'ya (2011, s. 72) göre görsel kültür yaklaşımı, “kendisini sanatla hiç sınırlandırmadan insan yapısı tüm görseelliği içeriğinin asıl malzemesi olarak kabul eder”. Soğancı, bu kabulün bir zorunluluk olduğunu ve bu şekilde algılanması gerektiğini vurgular. Bu anlamda, geleneksel olarak verilen sanat eğitiminden ziyade farklı disiplinleri içinde barındıran görsel kültür, sanat eğitiminde bir yaklaşım ve aynı zamanda içerik olarak tanımlanabilmektedir.

Sanat eğitimi kapsamında görsel kültür, ağırlıklı olarak ürün, imge ya da başka bir anlatımla görsel kültür araçlarının kendisinden ziyade, yaratılma nedeni, görsellerin anlam katmanlarıyla ilgilidir. Görsel kültür çalışmalarında imgelerin anlamlarını keşfetmeye yönelik olarak, görsellerle çevrili alana bir anlamda maruz kalan sanat alıcılarının, alışık olduklarından farklı bir deneyime açık olmaları gerekmektedir. Galeri ya da müzede sergilenen yapıtların karşısında dururken, yalnızca kendini karşısındaki görsel kültür imgesine/nesnesine teslim eden bir sanat alıcısından çok, “acaba karşıdaki imge/nesne bana ne demeye çalışıyor?” sorusunu sorarak, sorgulayarak, eleştirerek alımlamaya çalışan bir sanat izleyicisi olmalıdır (Türkcan ve Coşkun, 2016, s. 105). Hali hazırda “insanın anlam arayışı, içgüdüsel itkilerin ‘ikincil bir ussallaşması²’ değil, yaşamındaki temel bir güdüdür” (Frankl, 2009, s. 113). Görsel kültür, bu güdüyü sanat yolu ile harekete geçirerek, eleştirel bakma pratiği, eleştirel çözümlene ve görsel olarak farkındalık kazandırmayı amaç edinmiştir.

²Herhangi bir işi veya davranışı akla uygun kıлма.

Görsel kültür, ABD ve Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Türkiye sanat eğitiminde bir yaklaşım ve içerik olarak ele alınmaya başlanmışsa da, öğretim programlarına yansımaları kendi kültür ve eğitim ihtiyacına göre şekillenmeli ancak küresel ve sürekli iletişim halinde olunan dünyada çok kültürlülük de göz ardı edilmemelidir.

2.2. Görsel Kültür Aracı Olarak İmge

Nelson Goodman'ın önerisi üzerine (aktaran Gombrich, 2015, s. 280), görsel koda alışık olmak şartıyla, her görselin bize bilgi verdiğini kabul etmek gerekir. Bunu görsel kültür imgeleri açısından şöyle yorumlamak belki mümkün olabilir; sürekli olarak gördüğümüz imgelerin etrafını çevreleyen bilgi, aslında görsel kod üzerinde temsili olarak varlığını sürdürür. Görsel imgelere sürekli maruz kalmak ve ondaki bilgiyi her defasında yaşamak, imgeyi kolay anlamlandırmayı ve yorumlamayı sağlayabilir. Gombrich bunu Picasso'nun iki yapıtı üzerinden örneklendirir; aşağıdaki Görsel 1'deki yapıt 1904 tarihlidir, Görsel 2'deki ise 1927 tarihlidir. Bu iki resim karşılaştırıldığında, sanat algısı ve estetik beğenisi düşük olan birisinin, kadınların ikincisinden çok ilkinе benzediğini söyleyebileceğinin örneğini verir. Ancak yirminci yüzyıl sanatının üsluplarını benimsendiği ve bir resme bu tutumla bakmaya hazır olduğunu vurgular (Gombrich, 2015, s. 279-280). Bu durumu her türlü görsel imge için düşünmek mümkün görülmektedir.



Görsel 1. Pablo Picasso: Topuzlu Kadın. 1904. Guaş.Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu, Kate L. Brewster Kalıtı

Görsel 2. Pablo Picasso: Baş. 1927. Yağlıboya ve alçı.Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu, SamuelMarx ve eşinin armağanı

Kültürleri görünür kılan kimi görsel kodlar, işaretler ve araçlar vardır. Barnard'a göre (2002, s. 138), kendisini fiziksel olarak göstermeyen ya da temsil etmeyen bir kültür, bir bakıma anlamsızdır. Her kültür biçimi, hem kendine hem de diğerlerine karşı kendini temsil etmek için birtakım araçlar kullanmak durumundadır. Nitekim günümüzde bu araçlar yoğunluklu olarak görsel kültür araçlarıdır. Bu çalışmada, görsel kültür araçlarını kullanan odak öğrencilerin yaptığı seçimler, onların gidip gördükleri dolayısıyla deneyimlediği kültüre *Bakış*'ını belirler.

2.3. Öğrenci *Bakış*'ı (Gaze) ile Görsel Kültür Çalışmaları

Kendi ülkeleri dışında farklı ülke ya da ülkeler görme imkânı bulmuş öğrencilerin, o kültüre yönelik *Bakış*'larını (Gaze) belirlemek ve sanat eğitimi yoluyla öğrencilerin bakma pratikleriyle, gördükleri kültürün imge/nesne ya da öğelerinin anlamlarını görsel kültür çalışmasıyla irdelemelerini sağlamak, araştırma için yeterli bir itki olmuştur.

Araştırmaya katılan ve görsel sanatlar alanı dışında eğitim alan öğrencilerin, kendi ülkeleri dışındaki kültürlere görsel yolla bakabilmeleri, farklılıkları ve benzerlikleri sezebilme/görebilme, yansıtabilme ve görsel kültüre yönelik bakma pratikleri geliştirebilmeleri açısından önemlidir. Ayrıca, öğrencilerin bir dönemlik aldıkları seçmeli resim dersi kapsamında yaptıkları bu çalışma, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerine katkıda bulunması açısından gerekli görülmüştür.

Araştırma için görsel ve yansıtıcı araştırma yöntemi, *GAZE*³ kullanılmıştır. Görsel kültür çalışmalarında *gaze* kavramı, bireylerin görsellere nasıl baktıkları, ne ile baktıkları ile ilişkilidir (Sturken&Cartwright,

³Bakış

2009; aktaran Duncum, 2016, s. 19). Leppert (2002, s. 16), bakış ile eş zamanlı görme eyleminin, yalnızca biyolojik ve fiziksel bir konu olmadığını, daha ziyade, zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili olduğunu ileri sürer. Bunun yanı sıra, insanın düşünmeye başladığı andan itibaren görmenin karmaşıklığının, bu sürece dil'in de dâhil olmasıyla arttığını belirtir. Görebilmek yani anlayabilmek için bir şeyler bilmek gerekmektedir. Leppert, gerçekten görebilmemiz ve birşeyler anlayabilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü birşeyler bilmemiz gerektiğinden söz eder.

Bu anlamda, oldukça genç ve kendi ülkeleri dışında farklı bir ülke görme imkânı bulmuş öğrencilerin, o kültüre yönelik bakışları/bakma pratikleri, görsel kültür çalışmalarını oluşturacaktır. Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarının tüm bölümlerinde GUS 104 ve Mühendislik Fakültesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği GUS ve ART 108 kodlu Resim dersini alan toplam 23 öğrenci çalışmanın katılımcıdır. Toplam öğrenci sayısı 23 olmasına karşın, yurtdışında farklı kültür görmeyi deneyimlemiş 8 öğrenci, odak olarak belirlenmiş ve araştırma metni için bu öğrencilerin verileri kullanılmıştır.

GUS 103/104 ve ART107/108 Resim dersi, Ankara Üniversitesi'ndeki lisans öğrencilerinin zorunlu seçmeli olarak almak/seçmek zorunda oldukları bir derstir. Dersin konuları; temel düzey karakaleminden başlayarak diğer resim tekniklerinin (suluboya, akrilik, pastel ve yağlıboya) uygulaması olarak tanımlanmıştır. Ancak bu derste, tanımlanan ders konuları dışında, çağın sanat eğitimi gerekliliği göz önünde bulundurularak, görsel kültür çalışmasına da yer verilmiştir. Öğrencilerin çevrelerinde gördükleri imge/nesne ya da öğeleri içeren görüntülere, anlam katmanlarıyla ve eleştirel bir gözle bakmaları istenmiştir. Ders sürecinde kimi öğrencilerin kendi yaşadıkları ülke, Türkiye dışında, farklı ülkeleri gördükleri, farklı kültürleri gözlemlene ya da belli bir süre zarfında o kültürün içinde yaşayarak, söz konusu kültürü deneyimlediği gözlenmiştir ki bu öğrenciler araştırmanın odak öğrencileridir. Ders kapsamında, odak öğrencilerden ara sınav ödevi olarak, gittikleri ülkelerde o kültüre ait ve kendilerine ilginç gelen imge, nesne, olay, olgu, öge vb. durumları yansıtabilecekleri resimler yapmaları istenmiş ve yaptıkları

resimler üzerine kısa notlar alabilecekleri söylenmiştir. Bunun yanı sıra, öğrencilerin gittikleri ülkelerde çekmiş oldukları fotoğraflar ya da o ülkeden edinmiş oldukları harita, broşür vb. görsel materyallerinde görsel kültür aracı olarak değerlendirilebileceği ifade edilmiştir. Ayrıca öğrencilerin, görsel kültüre ilişkin duygu ve düşüncelerini öğrenmeye yönelik iki sorudan oluşan yarı-yapılandırılmış soru formu, onların *Bakış*'ını (Gaze) sözel olarak ifade edebilmelerinde önemli bir veri kaynağı olmuştur. Odak öğrencilerin sorulara verdiği yanıtlar, doğrudan alıntılarla araştırma metninde yer almıştır. Odak öğrencilerin hangi ülkelerden ne tür görsel seçtiğini ve hangi imge, nesne, olay, olgu, öge vb. durumları seçtiğini belirten şema ve görsel kültür çalışmaları Tablo 1'de yer almaktadır.

Görselin alındığı/çizildiği ülke adı	Görüntü ve İmgeler	Öğrencinin görsel kültür çalışmasını aktarım aracı
Çek Cumhuriyeti / Prag	Dilenciler/Dans eden Ev	Resim / Yazı
Fransa	Pisuvar ve Klozet	Fotoğraf (Kolaj) / Yazı
ABD/ Los Angeles	Çokkültürlülük Anıtı	Fotoğraf/Resim/Yazı/Şiir
Yunanistan	Mavi Beyaz Yunan evleri	Fotoğraflar (Kolaj) / Yazı
İtalya/Roma	Kolezyum	Resim / Yazı
İngiltere/Londra	LondonEye / Big Ben	Resim / Yazı
İtalya	Şişe	Resim
Hollanda	Bisiklet yolu haritası	Resim

Tablo 1. Görsel kültür araçları şeması.



Görsel 3. Prag kaldırımlarındaki dilenciler.

Görsel 4. Dancing House (Dans Eden Ev) ve öğrencinin kendi temsili.

Burak, Çek Cumhuriyeti'ni görmüş ve belleğinde Prag ile ilgili görsellerin epeyce yer tuttuğunu ifade eden bir odak öğrencidir. Görsel kültür çalışması için iki görsel belirlemiş ve bunların yan yana sergilenmesi ve beraber değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Seçtiği görsellerden biri, Frank Gehry tarafından Prag için tasarladığı Dans Eden Ev (Dancing House)'dir.

Odak öğrencinin seçtiği/resmettiği ikinci görsel, Prag kaldırımlarında, turistlerin arasında dilencilik yapan iki insan görüntüsüdür. Burak'ın bu görüntüleri bilinçli olarak seçmesi ve karakalem olarak görsele dönüştürmesi, öğrencinin eleştirel bakış açısını ortaya koyar. Öğrencinin görsel kültür çalışması sürecinde, deneyimlediği kültürden aktardığı ifadeler dikkat çekicidir:

“Prag bambaşka mimarisi ve eserleriyle tanınan bir şehirdir. Birçok turist şehrin tarihi dokusuna ve mimari yapılarına akın eder. İnsanları da genellikle eğlenmeyi bilen saygılı insanlardır. Dünyanın her yerinde olduğu gibi Prag'da da ne yazık ki dilenmek zorunda kalan yoksul insanlar var. Prag'daki dilencilerin göze çarpan farkı, hepsinin adeta secdeye yatar bir şekilde para istemeleridir. Hiç bir söz söylemeksizin saatlerce bu pozisyonda bekleyerek ve sessizce yardım istemektedirler. Ben bunu Prag'ın pek hoş olmayan

geleneklerden birisi olarak görüyorum. Sanki büyük bir suç işlemişler de onun utancını yaşamaktadırlar. Çizdiğim resimde, Prag'ın yoksul insanlarını, insanlık onuruna yakışmayan bir şekilde dilenirken görüyoruz. Başka bir taraftan da, bu yoksul insanlar turistlerin ilgisini bile çekmemektedirler. Ancak çizdiğim diğer görselde birçok turistin farklı pozlar vererek fotoğraf çektirdikleri Dancing House (Dans Eden Ev), görülmektedir. Ne yazık ki eğri büğrü binalar, insanların eğilmek zorunda kalışlarını gölgelemektedir”Burak (kişisel iletişim, 25 Nisan 2018).

Burak'ın görsel kültür çalışmasında ve sözlerinde, insanların görüntüye/ görünene daha çok önem verdikleri yorumu ortaya çıkmaktadır. Kültür içerisinde oluşan değerler ki bu değerler olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir, kendisini uzun yıllar da var edebilir. Burada öğrencinin bakışı, o kültürün dilencileri, karşıt olarak da dışarıdan gelen turistler üzerinedir. Burak, dilencilik kültürünü eleştirse de, asıl meselenin şimdiki tanımıyla görsel dünya olduğunu söylemektedir. Resimde ve aktardığı ifadelerde, öğrencinin bakışını yansıtan iki önemli unsur oldukça dikkat çekmektedir; birincisi, Görsel 4’de kendisini de bir turist olarak yansıtmayı ve bu yansıtmayı şimdiki fotoğraf çekimlerinin modası, binayı kendisi eğriltmiş ya da çarpıtmış gibi göstererek resmetmesidir. Bu sürrealist görüntü, yaşamın gerçek değerlerine karşıt bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda Burak'ın bakışına göre, insanlar hayatı gerçek dışı karelere sığdırıp kimi gerçekleri dışarıda bırakmaktadırlar.



Görsel 5 ve 6. 'Dans Eden Ev' ile sosyal medya görselleri.

İkincisi ise, öğrenciden alıntılanan son cümle; “Ne yazık ki eğri büğrü binalar, insanların eğilmek zorunda kalışlarını gölgelemektedir” Burak (kişisel iletişim, 25 Nisan 2018). Özetlenecek olursa, Burak’ın görsel kültür çalışmasında günümüz dünyası ve bu dünyada anlam verilen değerler, eleştiri konusu olmalıdır.

Odak öğrenci Eda ise, Fransa’ya gittiğinde öğrenci yurdunda kaldığını ve tuvaletlerde taharet musluğu olmadığını gördüğünde çok şaşırıldığını belirterek, görsel kültür çalışmasında Duchamp’ınPisuvar⁴ (Çeşme) yapıtının bir görseli ile taharet musluğu olan bir klozetin fotoğrafını yan yana getirdiği kolaj çalışmasıyla, Batılı ve Doğulular arasındaki temizlik konusundaki kültürel farklılığa bir eleştiri getirdiğini dile getirmiştir. Kolajın üzerindeki kırmızı renkteki ok işareti ve *Doğulu mu, Batılı mı?* sözcükleri bu eleştiriye tartışmaya davet etmektedir, nitekim ders sürecinde öğrenciler için bu bir tartışma konusu olmuştur. Öğrencinin görsel kültür çalışmasında, yapıtın anlamsal ifadesi ile uyuşmasa da, Batılı ve Fransız bir sanatçı olan Duchamp’ın, R. Mutt imzalı sanat yapıtının görselini kullanması oldukça dikkat çekicidir.

⁴Pisuvar (Çeşme): Duchamp’ın en önemli eseri Çeşme adıyla bilinen Fountain'dir. Sanatta hazır nesnenin kullanımı ve Dada akımının bir temsilidir.



Görsel 7. Odak öğrenci Eda'nın kolaj çalışması.



Görsel 8. The Multiculturalism Monument (Çokkültürlülük Anıtı) ve odak öğrenci Buğra'nın çizimi.

Odak öğrenci Buğra'nın seçtiği görsel 8, çokkültürlülüğün sembolüdür ve "Çokkültürlülük Anıtı" olarak anılmaktadır ve 1 Temmuz 1985'te Toronto belediye başkanı Arthur Eggleton tarafından açılan ve Francesco Perilli'e ait olan anıt , 65 Front Street West'de Union Station'ın önünde bulunmaktadır. Öğrencinin seçtiği bu görsel kültür imgesi, toplumsal sınıf, cinsiyet ve ırk kavramlarıyla doğrudan ilintili olduğundan burada öğrencinin bakışı (gaze'i) önem kazanmaktadır. Buğra'ya neden bu görseli seçtiği sorulduğunda;

“Bu eserin ilgimi çekme nedeni bana günümüzde tekrardan yükselen faşizmin geldiği noktayı hatırlatmasıydı. Dönüp ilk insanlara baktığımızda, aslında hepimiz zamanında aynı cıvı altında yaşayabilmiş, savaşmadan geçinebilmişiz. Ne zamandan beri koskoca gezegene sığamaz olmuş, çocukları öldürür olmuş, farklı dini inanışlara sahip diye birbirimizi asar olmuşuz. Oysa ki birlikte olabilsek, hani şarkıda da diyor ya “hayat bayram olsa” diye... Çok mu uzak bir hayal bu? Savaşların olmadığı, çocukların ölmediği, silahların sustuğu, insanların beraber yaşamayı becerebildiği bir gelecekti benim bu eserde hissettiğim” Buğra (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2018).

Aslında Buğra, yukarıdaki ifadeleri kullanırken, cümlesinin içinde eleştirel bir soru soruyor. Seçtiği görseli birkez de kendisi resimlemek istemiş ve renk kullanmıştır. Kullandığı renkler çoğunluklu olarak sıcak renklerdir ve güneş resmin sol tarafından anıtı ısıtır niteliktedir. Anıtı görsel olarak resme yansıtan odak öğrenci, kullandığı renk ve eklediği yeni imgeyle (güneş) umutla beklenti içinde olduğu mesajını aktarmaya çalışmaktadır. Arasınav için yaptığı bu resmi getirdiğinde, görsele ilişkin eklemeler yapar; “Resimde de olduğu gibi, beraber özgürce kanat çırpabileceğimiz günler gelsin. Didişmeden, birbirimizin kanatlarını kırmadan, gagalamadan. Bu gökyüzü bizim!..”Buğra (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2018). Odak öğrenci, yaptığı resmin üzerine bir de küçük bir şiir ekleme ihtiyacı duyduğunu dile getirir:

“Yaşamak varken kuşlar gibi

Özgür ve kardeşçe

Neden birbirine girer insanoğlu her fırsatta?

Neden birbirinin kanatlarını kırar?

Uçsuz bucasız bir gezegen, ve sığmayan

Tek canlı insan.

Barış dolu yarınlara,

Birlikte kanat çırpabildiğimiz bir dünyaya...

”Buğra (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2018).

Bir imgeden çıkarılan bilgi, imgeyi yaratan kişinin niyetiden oldukça bağımsız olabilir (Gombrich, 2015, s. 144). Ancak, Buğra'nın seçtiği görsel ve şiirindeki bakışı, anıtın yaratıcısıyla benzerlik gösterir. Anıtı tasarlayan sanatçı Perilli, yapıtına ilişkin şöyle der;

“Anıtı, bronz ve postmodern olarak tasarladım. Dünyanın merkezinde iki meridyeni birleştiren bir adamı temsil eder; geriye kalan meridyenler ise güvercinler tarafından tutulurken, barışı sembolize eder. Dahası, güvercinler sembolik olarak, insanla diyalog ve karşılıklı saygı bayrağı altında yeni bir dünya inşa eden insanların kültürel canlılığını temsil etmektedir” (Spacing Toronto, 2009).

Öğrenci Buğra, yapılan yazılı görüşmelerde, esere ilişkin duygusunu/bakışını, şu şekilde ifade etmiştir;

“Savaşların olmadığı, çocukların ölmediği, silahların sustuğu, insanların beraber yaşamayı becerebildiği bir gelecekti benim bu eserde hissettiğim” Buğra (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2018).



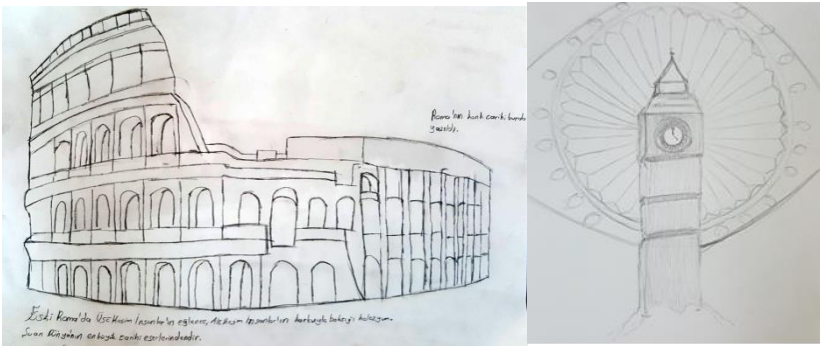
Görsel 9. Odak öğrenci İrem'in Yunanistan'da çektiği fotoğraflardan oluşturduğu kolaj çalışması.

Görsel 9'da, oldukça estetik görünen bu fotoğraflar odak öğrenci İrem tarafından çekilmiştir. Öğrenci, görsel kültür çalışması için kendi çizimi yerine fotoğraf tercih etmesinin nedenini şöyle açıklamaktadır; “Bu kültürdeki güzelliği size, kendi çizimimle anlatamazdım” İrem, (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2018). İrem, gördüğü kültüre ilişkin duygu ve düşüncelerini bir kağıda kendi el yazısıyla yazmayı ve çektiği fotoğraflarla bir kolaj oluşturmayı tercih etmiştir. Yazdığı yazıdan doğrudan alıntı yapmak, öğrencinin bakışını tam olarak yansıtmak açısından doğru olacaktır;

“Yunanlılar maviye çok düşkündürler. Bayrağı mavi ve beyazdır. Bu nedenle her yerde binalarını mavi beyazla renklendirirler. Bence, bu görsellik bakımından çok güzel bir görüntü sağlıyor. Evlerinde rengarenk el işi dekorlar, balkonlarında ve bahçelerinde rengarenk çiçeklerle görsel bir şölen sunuyorlar. Günlük kıyafetleri çok sade ancak bayramlarında, kutlamalarında geleneklerine göre değişik kostümlerle hareketli bir görsellik sağlıyorlar...Yunanlılar kahveyi çok severler. Gün içinde Siesta dedikleri dinlenme saatinde neşeli sohbetlerle kahve içerken insanları

fotoğraflamak eğlencelidir. Yunan mutfağı klasik bir Ege mutfağıdır, deniz ürünleri ve çeşitli otlar, cıvıl cıvıl görsellik sağlar. Ahtapotu güneşte kuruturlar. Özellikle gün batımı ipe asılı ahtapotlar harika bir karedir. Yunanlılar Akdeniz insanıdır. Çok sıcakkanlı ve konuşkan, çok hareketlidirler. Eğlenceyi çok severler. Sokaklarda, yollarda her zaman şarkı söyleyen ve Sirtaki yapan insanlar görürsünüz, bu harika görsel bir şöendir. Dansa ve müziğe düşkündürler. Özel günlerde, resmi ve dini günlerde, müzik eşliğinde dans ederek kutlarlar, bunları fotoğraflamak, daha sonra resmini yapmak oldukça keyiflidir” İrem, (kişisel iletişim, 2 Mayıs 2018).

İrem, yapılan yazılı görüşmede, Yunanistan’daki mavi/beyaz renklere ve onların kültürüne hayran kaldığını belirtmektedir. Odak öğrencinin, bu kültüre ya da kültür içinde yaşamlarını süren insanlara karşı eleştirel bir tutumu olduğu söylenemez. Hatta öğrencinin böyle bir kültüre/yaşantıya özlem duyduğu dahi söylenebilir. İrem ile yapılan yazılı görüşmede Yunanlıların, Türklere çok benzediğini, bu iki kültürün televizyonlarda ya da sosyal medyada tanık olduğu siyasi anlaşmazlıklarını anlayamadığını belirtmiştir. Odak öğrencinin bu görüşü, iki kültürün birbirleri ile olan tarihi ve politik ilişkisine bir eleştiridir.



Görsel 10. Odak öğrenci Ozan’ın çizimi, Roma/Kolezyum.

Görsel 11. Odak öğrenci Efe'nin çizimi, London Eye ve Big Ben Saat Kulesi.

Gombrich (2015, s. 141), imge tanıma söz konusu olduğunda, bilginin büyük bir bölümünü imgeyi çevreleyen kontur taşır, demektedir. Odak öğrenci Ozan'ın, tarihi yapıya bakışında da, imgenin çevresindeki kontur ile imgeyi tanımladığı ve yorumladığı görülmektedir. Ozan, Antik Roma'nın Ölüm Arenası olarak nitelendirilen Kolezyum'u, görsel olarak seçmesi ve çizmesinin nedenini, insanlık tarihi boyunca en kanlı alanlardan biri olması ve bu alanı gezdiği sırada duyduğu garip his olduğunu belirtmiştir. Öğrencinin bakışında, bu yapının günümüzde estetik ve tarihi eser olmasının dışında, yapının bize verdiği bilgiyi önemsemesi yatmaktadır. Nitekim, öğrencinin çizimi üzerine yazdığı kısa ancak çarpıcı cümle bu durumu yansıtmaktadır; "Roma'nın kanlı tarihi burada yazıldı". Bu görsel kültür aracının tarihi ve kültürel arka planında, insanların kurban edildiği ve gladyatör dövüşleri düzenlendiği bilinmektedir. Bu anlamda, öğrencinin dikkat çekmeye çalıştığı bu görsel, kimileri için ölüm meydanı, kimileri içinse eğlence merkezidir.

Bir diğer öğrenci Efe, görsel 11'deki çizimiyle, İngiltere gezisi sırasında iki yapıdan çok etkilendiğini belirtmektedir; "London Eye ve Big Ben Saat kulesi, benim için Londra'nın en önemli simgesi. London Eye yapısının irise benzemesi ve kubbedeki saatle uyuşması Londra'nın bir duyu organını tamamladığını düşündürüyor bana. Bu nedenle çalışmamda iki imgeyi birleştirmek istedim" Efe, (kişisel iletişim: 9 Mayıs 2018). Efe'nin burada görme organına vurgu yapması oldukça dikkat çekicidir. Göz, imgeye giden yol için bir duyu organı olarak algılanmaktadır.

Pelin isimli odak öğrenci 2015 Ekim ayında İtalya'ya korolar festivali için bir haftalık turneye katılmıştır. Garda Gölü yakınlarında sakin bir otelde kalmıştır. Kaldığı bölgede, o kültürün getirisi olarak akşam saat 18'den sonra tüm marketler, iş yerleri vb. kapandığı için yiyecek ve içecek vb. ihtiyaçlarını karşılamak için otelin barını kullandıklarını belirtmiştir. Avrupa ülkelerinde iki farklı su çeşidi olduğu için yanlışlıkla mineralli sulardan aldıklarını ve içme sularının ülkemizdeki kadar ucuz olmadığı belirtmiştir. Bu tüketim

nesnesinin (içme suyu şişesi) bir görselini çizerek bu durumu eleştirdiğini vurgulamak istediğini belirtmiştir. Çizdiği resimde *water* (su) yazmasına karşın, su yüzeyindeki kabarcığı betimleyen noktalar öğrencinin betimlediği duruma gönderme olsa gerek. Aslında öğrencinin bu çalışmasında kültürel farklılıklardan dolayı yaşanan uyum sorunu/süreci konu edilmiştir.



Görsel 12. Odak öğrenci Pelin'in çizimi, Su Şişesi.

Görsel 13. Odak öğrenci Filiz'in çizimi, Amsterdam, Hollanda.

Odak öğrencilerden Filiz, Hollanda'da bisiklet süren insanları, bisikletleri ve bisiklet yollarını görünce, kültürel farklılığın ne demek olduğunu çok iyi anladığını ve çok etkilendiğini aktarmıştır. “Türkiye’de insanlar çıkıp yürümeye bile üşenirken, o kültürde insanların sağlık, doğa ve dinç kalmak için bisiklet sürmeye ayrı özen göstermesi çok ilgi çekiciydi benim için. İnsan kendi ülkesi için öz eleştiri yapmadan da duramıyor doğrusu” Filiz, (kişisel iletişim: 9 Mayıs 2018). Odak öğrenci, Hollanda’nın başkenti Amsterdam’ın bisiklet yolu haritasını çizerek ve çizdiği haritaya da simge olarak ülkenin bayrağını yerleştirmiştir. Söz konusun görsel kültür çalışmasında öz eleştirinin dışında, böyle bir kültüre sahip olabilme özentisini de içinde barındıran, dikkat çekici unsur ise haritanın altında yazan “Bizim de olsa” yazısıdır. Ders sürecinde öğrencilerin görsel paylaşımları üzerinden yapılan eleştiriler, kültürel benzerliklerin yanı sıra farklılıkların belirlenmesi ve öğrenci bakışının (gaze’in) ortaya konulması açısından kayda değerdir.

3. Sonuç

Kendi kültürü dışında ve özellikle yurt dışında bu deneyimi farklı görsel kültür araçlarını görerek yaşayan öğrencilere, ders sürecinde çizdikleri görseller ya da derse getirdikleri fotoğraflar ilgi çekici ve güzel görünmektedir. Bu durumu Jean Baudrillard (1981, s. 79; aktaran Barnard, 2002, s. 171) tarafından öne sürüldüğü şekliyle açıklamak mümkün görünmektedir; “güzellik, tarihsel olarak süregelen farklılık ilişkilerinin ürünüdür ve sanat olarak görünen de sadece bu farklılıkların sonucudur”. Seçilen görseller bu bağlamda ele alındığında, öğrenciler kendileri için farklı gelene yönelmişlerdir. Dolayısıyla, yurtdışında farklı kültür görmeyi deneyimlemiş öğrencilerin gördüğü görüntüler, imgeler ya da başka bir anlatımla Türk kültürünün dışında, farklı yaşam pratiklerini deneyimlemiş insanların ürettiklerini görme ve görüntüleri/gördüklerini yaşayarak anlamlandırmalarıyla sonuçlanmıştır. Öğrenci *Bakış*'ının (Gaze'nin) ele alındığı bu çalışmada, öğrencilerin daha çok, gördükleri kültürlerin tarihi yapılarının yanı sıra o kültüre özgü yaşayış biçimlerinden de etkilendikleri gözlenmiştir. Özellikle Hollanda ve Yunanistan örneğinde bu durum oldukça açık görülmektedir. Fransa örneğinde ise kültürler arasındaki farklılığa ince bir eleştiri vardır. İtalya örneğinde ise, günümüz ile geçmiş kültürlerin aynı mekâna *bakış*larının yanı sıra zamansal ayırım yaparak eleştirel bir göz penceresinden de öğrencinin kendi *bakış*ını görmekteyiz. Çek Cumhuriyeti örneğindeki görsel kültür çalışması ele alındığında, yaşanan çağda görsel olan her şeyin önem kazandığı, ancak değerler, gerçeklik ve doğruluk gibi kavramların yitirildiğine yönelik eleştirinin varlığından söz edilebilir. Yapılan çalışmadaki örnekler çoğaltılabilir ancak sonuç olarak, araştırmaya katılan ve görsel sanatlar alanı dışında eğitim alan bu öğrencilerin, yaptıkları görsel kültür çalışmaları bağlamında, kendi ülkeleri dışındaki kültürleri görsel yolla ifade edebildikleri, kültürlerarası farklılıkları ve benzerlikleri görebildikleri ve öğrencilerin görsel kültüre ilişkin bakma pratikleri geliştirebildikleri söylenebilir.

Kaynakça

- Acar, B. (2008, 6 Ekim). "Yazılı kültür"e karşı "görsel kültür", Uzun hikaye, öykü, inceleme ve eleştiri, [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.uzunhikaye.org/icerik/yazili-kulture-karsi-gorsel-kultur>
- Barnard, M. (2002). *Sanat, tasarım ve görsel kültür*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Duncum, P. (2002). Visual culture art education: Why, what and how?. *International Journal of Art & Design Education*, 21, 14-23. 16 DEC 2002 | DOI: 10.1111/1468-5949.00292
- Duncum, P. (2016). Yansıtıcı araştırma yöntemi olarak gaze. Suzan Duygu Bedir Erişti. (Yay. Haz.). *Görsel Araştırma Yöntemleri* içinde (s. 19-35). Ankara: PegemA Akademi.
- Frankl, V.E. (2009). *İnsanın anlam arayışı*. (Çev.) Selçuk Budak. 4. Baskı. İstanbul: Okyanus Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (2015). *İmge ve göz*. (Çev.) Kemal Atakay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (Çev.) İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saybaşı, N. (2007). Görsel kültür [Özel sayı]. *Toplum bilim*. Sayı 22. (s. 17-33).
- Soğancı, Ö. İ. (2011). "Türkiye'de görsel kültür" uluslararası öğrenci kitlesine yönelik uygulama örneği. Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi [Sempozyum]. 27-29 Nisan 2011.
- Spacing Toronto, (2009, 20 Mart). Monumentto Multiculturalism. Erişim adresi: <http://spacing.ca/toronto/2009/03/20/monument-to-multiculturalism/>
- Türkcan, B. ve Coşkun, N. (2016). Görsel kültür çalışmaları. Suzan Duygu Bedir Erişti. (Yay. Haz.). *Görsel Araştırma Yöntemleri* içinde (s. 73-108). Ankara: PegemA Akademi.

POST EMPRESYONİST DÖNEMDE HENRİ DE TOULOUSE-LAUTREC VE ÇAĞDAŞ KÜLTÜREL AFİŞ TASARIMINA ETKİLERİ

Nur UZUNER¹, Cengiz ŞAHİN²

Özet

Grafik sanatının en önemli unsurlarından olan afiş; bir şeyi tanıtmak ve hedef kitlelere verilmek istenen mesajı iletebilmek için hazırlanan, resimli duvar duyurusu anlamına gelir. Afişler; reklam afişleri, sosyal afişler ve kültürel afişler olmak üzere üç ana başlık altında toplanmaktadır. Kültürel Afişler; festival, seminer, sempozyum, sergi, tiyatro, sinema, balo, spor gibi kültürel etkinlikleri tanıtmak için tasarlanır. Henri de Toulouse-Lautrec, çağdaş afiş tasarımının ilk temsilcisi olarak kabul edilir. Lautrec döneminde afiş, sanat sayılmaya ve değer görmeye başlamıştır. Lautrec' in grafik sanatına girmesi, Paris' in önemli gece kulübü Moulin Rouge için tasarladığı ilk taş baskı afişi olan 'Moulin Rouge:La Goulue' eseriyle olmuştur. Bu afiş sayesinde ünlü sanatçının 'Reine Joie' ve 'La Goulue ile kız kardeşi Moulin Rouge'da', 'Moulin Rouge'daki İngiliz' adlı kitaplar için yapmış olduğu afiş tasarımları da, diğer baskı tekniğiyle yaptığı afişler arasında en önemlileri sayılmaktadır. Afişlerinde kullandığı yazılar ve görsel uyum dikkat çekicidir. Onun döneminde reklam amaçlı algılanan afiş bir sanat dalı olarak kabul görmüş ve halk ile sanat arasındaki mesafe kaybolmuştur. Bu çalışmada literatür tarama yöntemi ile birlikte nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması sonucunda elde edilen veriler, betimsel analiz ve içerik analizi kullanılarak bildiri konusu tespit edilmiş, tespit edilen konu tartışılmış ve yorumlanmıştır. Bu çalışmada; post empresyonist dönemdeki sanat ortamı, dönemin tekniği, kültürel ve sanatsal değerleri ile günümüzdeki sanatsal değerler ve kullanılan teknik, renk, tipografi, görsel imge gibi unsurlarla kıyaslaması yapılmış olup, Toulouse-Lautrec'in çağdaş

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, n.nuruzunerr@gmail.com

² Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, cengizsahin18@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-8348-0913>.

afiş tasarımına etkisi ve günümüze yansımaları incelenmiştir. Lautrec'in afişlerindeki sıra dışı konular sanatının uçlarda değil, eserlerinin benzersiz duyarlılıkta olduğunun göstergesidir. Resmin kişinin öz benliğini bulması ve hayata tutunabilmesi adına insanın yaşamında önemli bir yer tuttuğu, günümüz çağdaş afiş sanatının zemininin Lautrec tarafından atıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Henri de Toulouse-Lautrec, grafik tasarım, afiş tasarımı, kültürel afiş, resim, post empresyonizm.

Henri De Toulouse-Lautrec in Post Impressionist Period and His Effects On Modern Cultural Poster Design

Abstract

Poster, one of the most important elements of graphic art, means illustrated wall notice prepared to introduce something and to deliver the required message to the target audience. Posters are grouped under three main headings: advertising posters, social posters and cultural posters. Cultural posters are designed to introduce cultural events such as festival, workshop, symposium, exhibiton, theatre, cinema, ball, sport. Henri de Toulouse-Lautrec has been considered to be the first agent of modern poster design. Posters began to be considered as art and to see value in Lautrec's period. Lautrec's first appearance in graphic art became through the first lithographic poster 'Moulin Rogue: La Goulue' that he designed for the popular night club Moulin Rogue in Paris. The posters that he designed for the books called 'Renie Joie', 'La Goulue and her sister at Moulin Roge' and 'The English in Moulin Rogue' are considered as the most important banners that he made by using the other printing technique. The lettering and the visual harmony that he used in his posters are remarkable. In his period, poster, thought to be advertising purposed was accepted as a branch of art and the distance between the public and the art disappeared. While writing this statement, literature review method and qualitative research method have been used. The subject of the statement has been determined by using the data obtained from the literature review method through descriptive analysis and content analysis, the determined subject has been discussed and interpreted. In this research, art scene, that period's technique, cultural and artistic values in the post impressionist period have been

compared with today's artistic values, elements such as the techniques, color, typography, visual image and then Toulouse-Lautrec's effects and reflections on today's cultural posters have been analyzed. It has been concluded that painting has an important role in a person's life for him to self create himself and hold on to life and also Lautrec laid the foundations of today's modern poster art. The extraordinary subjects in Lautrec's posters are the indicators that his art is not at extreme point but that his works are of unique sensitivity.

Keywords: *Henri de Toulouse-Lautrec, graphic design, poster design, cultural poster, painting, post impressionism*

1. Giriş

Henri de Toulouse-Lautrec, 1863'te Fransa' nın soylu ailelerinden birinde, tedavi edilemeyen kalıtsal bir kemik hastalığı ile dünyaya gelmiştir. Bu sebeple çocukluğu sürekli hastalıklarla geçmiştir. Yatarak geçirdiği uzun bir süre boyunca resme olan ilgisini okul defterine karaladığı çizimlere yansıtarak yeteneğini ön plana çıkartmıştır. Yeteneği hastalıklı zamanlarında keşfedilmiş fakat ailesi o zamanlarda boş bir uğraş olarak gördüğü resimlerinin üzerinde durmamıştır (Arnold, 1997: 7-9-11-12).

Yaptığı ilk yağlı boya resmin konusu av partileri, at binicileri, atları ve köpekleridir. 1882' de ressam Princeteau' nun önerisi ile Paris' teki Leon Bonnat' ın atölyesine girmiştir. Bu yıllarda henüz olgunlaşmış bir sanatçı sayılmamasına rağmen ortaya koyduğu eserler üstün bir yeteneği olduğunu gözler önüne sermeye yetmiştir (Arnold, 1997: 12-15). Genç ressamın eserlerindeki tarzı, öğrencisi olduğu Leon Bonnat' tan çok Princeteau, Brawn, Flawin ve Van Gogh gibi post empresyonizm tarzını yansıtmaktadır. Van Gogh' a yaptığı portre, kendi özgün tarzını taşıyan ilk portresi sayılmış ve bu eserle dinamik post empresyonizm tarzını korumuştur.

Toulouse-Lautrec olgunluk dönemlerine geldiğinde eserleri Japon baskı tekniğini yansıtmaktadır, kompozisyonlarındaki çapraz çizgiler, arabesk süslemeler, resimdeki gölge alanlarının azlığı, Japon sanatçıların sıkça başvurduğu yöntemler arasındadır. Lautrec, bu teknik ile kendisine örnek aldığı Edgar Degas' ı taklit etmiştir. Gelişen tarzının yoğun etkisi post

empresyonizm akımının ressamlarından dolayı olmuş, o dönemde hayvanları ve insanları konu edinen Lautrec' in, Degas'ı bu denli örnek almasındaki sebep yansıttıkları konuların aynı olmasından kaynaklanmaktadır (Arnold, 1997: 22).

Lautrec, dans kulüplerini ve Paris gece hayatını eserlerinde sıkça konu edinen bir ressamdır. İlk afiş örneği Moulin Rouqe adlı gece kulübünün tanıtımı amacıyla yaptığı afiştir. Bu afiş onu büyük bir ün sahibi yapmıştır ve böylelikle grafik sanatına hızlı bir giriş yapmıştır. Lautrec yaşamının son on yılını yeteneğini en uygun olarak aktardığı afiş sanatına adanmıştır. Birkaç gravür baskı denemesinden sonra afişlerini litografi ile birleştirerek tümüyle sanatsal tarzını bulmuştur. Gelişme bölümünde Lautrec' in grafik sanatının başyapıtları sayılan en önemli afişleri ele alınarak günümüz grafik tasarım unsurları; renk, tipografi ve tarz gibi olguları göz önünde bulundurarak incelenmiş ve analizleri yapılmıştır.

2. Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada literatür tarama ve nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular analiz edilerek yorumlanmıştır. Toulouse-Lautrec' in rastgele yöntemle seçilmiş eserleri, geçmiş ve günümüzle sentez edilerek incelenmiştir. Çalışmada ayrıca güncel afiş tasarım unsurları yardımı ile Toulouse-Lautrec' in eser analizlerinin yorumlaması yapılmıştır.

3. Amaç ve Kapsam

Bu araştırmanın amacı, post empresyonizm akımının önemli temsilcisi ve tarihin ilk afiş eserlerini ortaya koyan Toulouse-Lautrec' in kısa hayatının ve yaşadığı dönemin psikolojik etkisinin eserlerine yansımalarını araştırıp günümüz modern afiş tasarımının zeminini oluşturan afişlerinin, güncel afiş tasarım unsurları kapsamında eser analizlerinin incelenmesi ve yorumlanmasıdır.

4. Toulouse-Lautrec ve Afiş Sanatı

Hayranları Lautrec' in sanatının olağanüstü etkisini Degas' tan aldığına inanıyorlardı. Post-empresyonizm döneminde Degas gibi kısa zamanda yetenekli bir portre ressamı olarak ismini duyurmuştur. Arkadaşlarının portrelerini, Paris sokaklarının ünlü isimlerini ve genel evlerin gerçek yüzünü canlı desen tekniği ile eserlerine yansıtır. Belirgin olarak mat bir görüntü ve grafiksel bir etki etmek için boyalarına yağ karıştırmıştır. Sanatsal yeteneği, fazla sayıda ürettiği afiş sanatına onu daha çok yaklaştırmıştır (Bocquillon, 2005: 89-90).

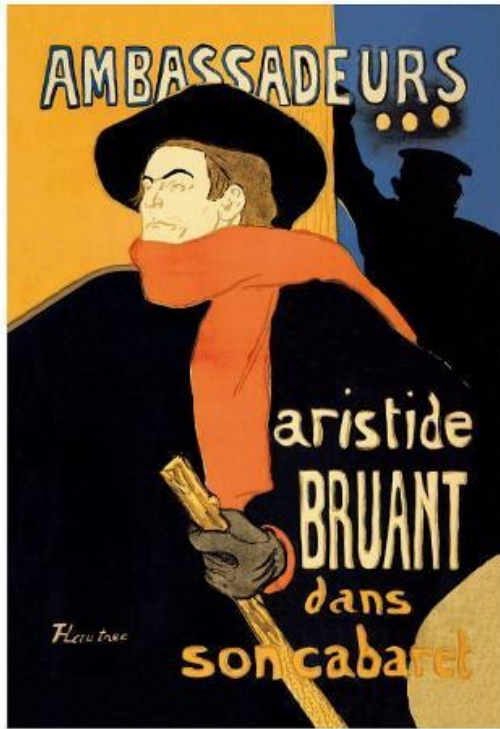
1840 yıllarına kadar, afiş dendiğinde akla ilk gelen kağıt üzerine özensiz bir şekilde yapılmış çizimle ve alelade yazıların oluşturduğu, basit kağıt parçalarına aktarılan bir duvar duyurusu olarak algılanmaktaydı. Taş baskı tekniğinin gelişmesinin ardından, geniş renk yelpazesi ve değişik boyutlarla çoğaltılmasından kaynaklı olarak ressamlar için vazgeçilmez bir teknik olmuştur. Toplumda yetenekli bir ressam olmayı hedefleyen Lautrec için taş baskı tekniği bulunmaz bir fırsat olmuş ve baskıları özgünlüğünü korumuştur. İllüstrasyon tekniği ile yaptığı afişler diğer taş baskı afişlerinden kendini ayırıyordu. Afiş çalışmasına başlamadan yaptığı eskizler eserlerini titizlikle çalıştığının göstergesi olmuştur (Bleys, Dumont, 2017: 52).

La poulue ve Valentin 'in Moulin Roque deki dansını betimleyen afişini yapmadan önce sulu boya, pastel tekniğiyle eskizlerini yapmış sonrasında taş baskı tekniğiyle afişini hayata geçirmiştir. Bu afişin başarısından sonra Moulin Roque ile ilgili birkaç afiş daha yapmıştır. İlk Moulin Roque afişi japon yaklaşımını simgelemiştir. Afiş son derece yalınlaştırılmış sıra dışı kompozisyon anlayışı ve stilize betimlemelerle tamamlanmıştır. Afişlerindeki yazılar ve görsel imgelerin uyumunu hedeflemiştir. Üç temel renk olan sarı, kırmızı ve mavi rengi kullanmıştır. Afişleriyle ölümsüzleştirdiği kadınlar Jane Avril içindedir. Bu afiş Art nouveau izleri taşır. Sadece gece kulübü değil tiyatroya olan ilgisi sayesinde yaptığı tiyatro afişleri günümüz kültürel afişlerine örnek gösterilmiştir. Gerçek yaşamındaki

deneyimlerden esinlendiği kadar tiyatro sahneleri de Lautrec için esin kaynağı olmuştur (Arnold, 1997: 31-37-43-45-46).

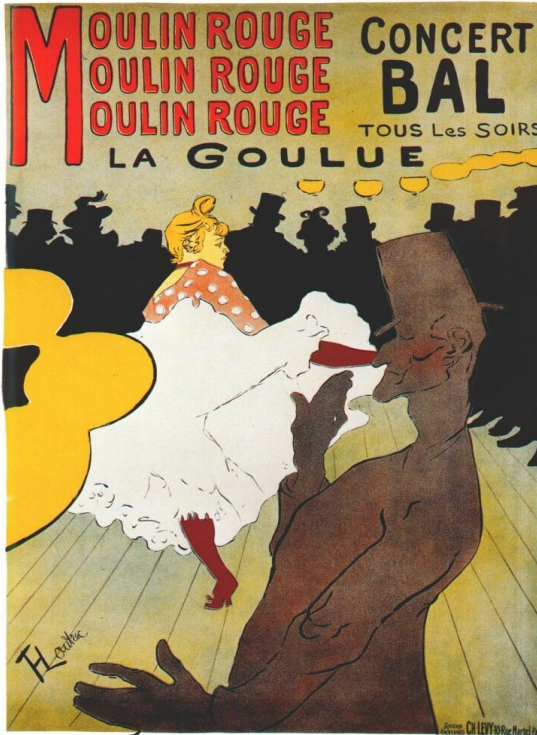
4.1. Toulouse-Lautrec'in Başlıca Afişleri

Artist Bruant' ın bir şarkısı için hazırladığı afiş ilk afişi sayılmaktadır. Afişte ağırlıklı olarak beş tane renk kullanılmıştır. Şarkıcının figürü ön planda tutularak dikkatleri figürün atkısına yoğunlaştırmak amacıyla kırmızı renk seçilmiştir. Ana başlıkların büyüklüğü figüre yoğunlaşan ilgiyi etkilemeyip son derece sade ve afişin genel renkleriyle uyumlu olarak figürün arkasındaki turuncu renk aynı zamanda alt başlıkta da kullanılarak alt başlığın küçük harfli olması afişteki yoğunluğu azaltmış ve yazı uyumu sağlanmıştır. Sol üst arka zeminde yer alan insan figürü düz siyah renkte olup öndeki ana figürün önüne geçmemiştir (Resim 1).



Resim 1: *Artiste Bruant*

Moulin Rouge' nun büyük salonunda dans eden La Goule ve Valentinle-Desosse dans etmekte. Valentinle-Desosse' un ön plandaki görüntüsünde kıvrımlar belirtilmiş, tek bir renk ile en sade şekilde stilize edilmiş. Afişte detaylı olarak resmedilen tek figür La Goule olmaktadır. Uçuşan beyaz eteği, sarı saç, puanlı giysisiyle ve gerçekçi hatlarıyla afiştteki dikkatleri üzerine çekmekte. Yer döşemeleri perspektif bir açı yaratarak algıyı arka taraftaki stilize figürlere yönlendirmekte. Afişte kullanılan dört temel renk bulunmakta. Sarı renk La Goule' ün sarı saçları ve lambalardaki renk il aynı tonda. Moulin Rouge yazısının kırmızı rengi afiştteki temel renklerle uyum sağlayarak ön plana çıkmış ve yazı kulübün tanıtımını vurgulamaktadır. Diğer siyah yazılarla tipografi desteklenerek afişin genel görüntüsü tamamlanmaktadır (Resim 2) (Arnold, 1997: 29).



Resim 2: *Moulin Rouge*

Lautrec 'in, Jane Avril' in sahne aldığı gece kulübünü tanıtmak amacıyla tasarladığı bu afişte dört adet renk kullanmış, yoğunlukla kullanılan renk ise turuncu ve siyah olmuştur. Ana başlık ve alt başlığın büyüklüğü ve rengi afişin kompozisyonu ile uyum içindedir. Zeminde yer alan tahtalar perspektif bir açıyla afişte derinlik etkisi yaratmıştır. Jane Avril'in kıyafetinin sarısı afişteki figüre yoğunlaştırmıştır. Son olarak sağ alt kısımda net olmayıp bir enstrüman çalan figürün içinde yer alan bütün kompozisyonla taş baskı afişi tamamlanmıştır (Resim 3) (Arnold, 1997: 39).



Resim 3: *Jane Avril*

Renei de Joie adlı afişte bakımlı bir kadın, yemek masasında çirkin fakat varlıklı bir adamı burnundan öpmektedir. Diğer afişlerinde olduğu gibi mekanın yerleştirilmesi, belirgin kontür çizgilerinin ve renk seçimi açısından Japon resim tarzına yakındır. (Arnold, 34) Afişte iki figür detaylı olarak aktarılmış. Kullanılan yoğun sarı, kırmızı, siyah ve beyazdan oluşan dört temel renk bulunmaktadır. Kadının giydiği elbisenin kırmızı rengi afişteki dikkati üzerine çekmektedir. Zemin renginde kullanılan sarı ve içeceğin sarı rengi birbirine uyum sağlayarak sarı rengin yoğunluğunu azaltmaktadır. Masanın çizilmesi, mekanın tanıtımını yansıtan yazı ile bütünleşerek afiş tamamlanmıştır (Resim 4).



Resim 4, *Reine de Joie*

5. Sonuç

Lautrec afişlerinin post empresyonizm akımına uygun bir şekilde çağdaş kültürel afişin geçmişi ve geleceği niteliğinde olduğu tespit edilmiştir. Çağdaş afiş tasarımında yararlanılan illüstrasyon dijital ve fotoğraf gibi bir çok teknikten yararlanılmaktadır. Lautrec' in afişindeki konu bütünlüğü, toplumu ve dönemin post empresyonist tarzını yansıttığı gibi günümüzde artık çoğunluğu dijitalle dönen afiş tasarımının sentezi olmuştur. Günümüzdeki afiş tasarım anlayışının, mesajı aktarmanın görsel

imgeyle ve sloganla iletilmesi 1890 yıllarında Latrec' in kullandığı teknikle birebir örtüşmüş ve afiş dolaysız olarak istenen mesajı konu bütünlüğüyle topluma aktarmıştır.

Lautrec' in her bir afişinde dikkati üzerine çekmesi istenen tek bir figür ve figürü destekleyen gösterişli bir renk, stilize edilmiş diğer yalın figürlerle mekânın yerleştirilmesi ve afişteki en önemli olan detay, yani vurguyu ön plana çıkaracak slogan ana başlık ve alt başlık halinde belirtilmiştir. Ana başlık çoğu zaman ön planda gösterişli bir renkle yansıtılırken, alt başlıklar genelde daha küçük yazılar ve daha sade tonlarda aktarılmış olup afiş tamamlanmıştır.

Günümüz kültürel afişlerine gelindiğinde tasarım anlayışının değişmemiş, vurgulanmak istenen mesaj ve görsel bütünlüğün afişin konusuna uygun, afişte kullanılan diğer eleman unsurlarından canlı olarak seçilen renklerle desteklenerek ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Lautrec' in aksine çağdaş afiş tasarımında teknolojinin gelişmesi ve dijital çağın yakalanması nedeniyle artık bir eskiz çalışmasına çok fazla ihtiyaç duyulmadığı görülmektedir. Tasarımcılar çoğunlukla eserlerini dijital ortamda gerçekleştirmekte ve değişiklik söz konusu olduğu zaman da kısa sürede gerekli düzenlemeleri yaparak çoğaltımı da 21. yüzyıl baskı teknikleriyle daha hızlı gerçekleştirmektedir.

Günümüz afişleri yine Lautrec' in afişlerindeki gibi kalabalık öğelerden oluşmakla birlikte bir o kadar sade afiş tasarımlarından meydana geldiği görülmektedir.

Kaynakça

Arnold, M. (1997). *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1091, Yaşam Denen Tiyatro*. İstanbul: ABC Kitabevi.

Becer, E. (2018). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.

Bleys, O., Dumont, Y. (2017). Toulouse-Lautrec, Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Bocquillon, M.F. (2005). *Empresyonizm*. Ankara: Dost Kitabevi.

Felbinger U. (2005). Henri de Toulouse-Lautrec, Lebn und Werk, Königswinter: Könemann in der Tandem Verlag GmbH.

Kahraman, A. D., Adam, H. (2019), Afiş Tasarımında Dikkat Edilmesi Gereken Unsurların Afişler Üzerinde İncelenmesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 33, 16-31

Leigh, F.W. (2013). Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa (1864–1901): Artistic Genius And Medical Curiosity, Journal of Medical Biography, 21 (1), 19-25

Yaman i., Ekim T., Sungur S., Özer C. (2017). *Çağdaş Dünya Sanatı*. Ankara: MEB Yayınları.

Yeraltı, G (2007). Türk Grafik Tasarımı Kapsamında Afiş Tasarımının Gelişimi. *Sosyal Bilimler*, 5 (1), 37-51

İnternet Kaynakları

http://linakurtaran-blog.tumblr.com/post/92915256806/k%C3%BClt%C3%BCrel-afi%C5%9F-nedir#_ftn1 23.03.2019

<http://www.edebiyathaber.net/henri-de-toulouse-lautrec-bohem-paris-gecelelerinin-post-empresyonist-ressami-hasan-sarac/> 24.03

<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSGVucmlfZGVfVG91bG91c2U0tTGF1dHJlYw> 24.03

<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/post-empresyonizm-nedir/> 22.03

Görseller

Resim 1. <https://www.pinterest.co.uk/pin/541417186446798574/> 13.05

Resim 2. <https://tr.redsearch.org/images/765593> 13.05 13.05

Resim 3. <https://www.canvastar.com/henri-de-toulouse-lautrec-jane-avril-afisi> 12.05

Resim 4. <http://sevimtopuz.blogspot.com/2011/05/henri-de-toulouse-lautrec.html> 11.05

MÜZENİN TARİHSEL KULLANIMININ ELEŞTİRİSİ ÇERÇEVESİNDE “GOOGLE ART PROJECT”

Can ERTAN¹

Özet

Bu makalenin temel amacı, kültürel varlığımızı oluşturan sanat eserlerinin dijital kopyalarını herkese ulaşılabilir kılabilmek için Amit Stood önderliğinde hayata geçen “Google Art Project”in ve onun dolayısıyla Google’ın içinde yaşadığımız toplumsal düzen bağlamında ne anlama geldiğini ortaya çıkartmaya çalışmaktır. Bunu yaparken ise müzenin tarihsel gelişimini ve zaman içerisinde değişen toplumsal ve siyasi anlamını yorumlayan eleştirel yaklaşımlar rehber olarak kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Müze, Sanal Müze, Google, Google Art Project

Within The Frame of the Critique of the Historical Use of the Museum “Google Art Museum”

Abstract

The main goal of this article is to try to find out what the implications of the "Google Art Project", led by Amit Stood, and the social order we have experienced within Google in order to make everyone's digital copies of artworks that create our cultural existence accessible. In doing so, the historical development of the museum and critical approaches to interpret the changing social and political meaning of the museum is used as guides.

Keywords: Art, Museum, Virtual Museum, Google, Google Art Project

¹ Araştırma Görevlisi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, c.ertan@iku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6151-8215>

1. Giriş

Teknolojinin hayatımızın her köşesinde, etkinliğinde ve eyleminde bulunduğu bir çağda yaşıyoruz. Bundan dolayı yirmi birinci yüzyıl internet, bilişim ve iletişim çağı olarak tanımlanmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren evlere giren internet, özellikle iletişim ve bilgiye erişim kapsamında bireylerin onsuz yapamayacağı bir konuma yükselmiştir. Bu süreç içerisinde dijital teknolojiler hayatımızda geçmişten beri var olan bazı kavramları sanal dünyaya evrimleştirerek interneti olan herkese ulaşılabilir hale getirmektedir. Bu kavramlardan biri modernizmin başat aktörlerinden müzedir.

Sanat ve nadide eserlerin sergilenmesi tarihin farklı dönemlerinde farklı adlarla da olsa her zaman toplumu kontrol eden mevcut güçler tarafından kendi iktidarlarını meşrulaştırmak için kullanılmıştır. Aynı şekilde müzeler de öncüllerinden aldığı gelenekler dolayısıyla ilk olarak devlet ve kamu düzenini, daha sonra ise egemen olan kapitalist ideolojinin devamını sağlamak için kullanılmaktadırlar. Ancak günümüzde özellikle teknolojinin sağladığı özgürlük ortamı ve pratik kolaylıklar nedeniyle mevcut düzenin teknoloji kullanılarak pekiştirilen bu çelişkileri kolay kolay görülmemektedir.

Makalenin çıkış noktası olan Google Art Project'in sanal ortamda müzelerin müzesini kurarak herkese ulaşma iddiası gerçekleşmiş olsa bile, bu proje en temelde Google şirketinin amaçlarına, dolayısıyla da Google üzerinden reklam verebilecek her türlü kuruluşa hizmet etmektedir. Sanatın sermaye ve güç ile olan ilişkisi, görünürde böylesine olumlu ve geçmişte yaratılan gelenekleri yıkıcı bir projenin bile özünde bulunmaktadır. Bu bağlamda makalede hem müzenin hem de Google'ın toplumsal düzene etkileri eleştirel bakış açılarına göre tartışılmaktadır.

2. Müze ve İktidar İlişkisinin Tarihsel Kökenleri

Sanat eserlerinin veya güzide eserlerin bir yerde toplanıp sergilenmesi tarihten itibaren her zaman güç/iktidar ilişkisiyle birlikte görülmektedir. Bu nedenle bugün anladığımız haliyle sanat eserlerinin bir yere toplanıp korunması ve sergilenmesini ilk kez hayata geçiren kişinin, tarihin kaydettiği en önemli komutanlardan biri olan Büyük İskender'in olması şaşırtıcı değildir. Ayrıca müzenin kültürel sermayeyi diğer toplumlara ulaştırabilme amacının tarihsel çıkış noktasını ilk kez İskender'in Helen kültürünü Mısır'a taşınması ve kültürün merkezi haline getirme isteğinde bulabiliriz. Büyük İskender iktidarının gücü sayesinde M.Ö. dördüncü yüzyılda kurulan İskendiriye Müzesi Hint, Mezopotamya, Yunan medeniyetleri ile yeryüzüne ait tüm sözleri, imgeleri, sanat eserlerini aynı mekânda biriktirme hayalinin ilk tasarımı olarak görülmektedir (Artun, 2006a, s.13).

Sanat veya nadide eserlerin, değerli eşyaların (hazine vb.) ve insanlara haz veren nesnelerin bireysel olarak toplanıp koleksiyon haline getirilmesi ise Orta Çağ Avrupası'nda, özellikle Haçlı Seferleri ile birlikte başlar (Cardinal'den akt. Artun, 2006a, s.21). Böylece Büyük İskender'in medeniyetlerin bütünleşmesini sağlama idealini gerçekleştirebilmesi için oluşturduğu koleksiyon olgusu, Haçlı Seferleri ganimet kültürü ile birlikte Orta Çağ güçlerinin eline geçerek, nadide eser-iktidar ilişkisi farklı bir boyuta ulaşır ve ele geçirilen sanat eserleri zenginliğin ve kudretin simgeleri haline dönüşür (Artun, 2006a, s.21). Orta Çağ'ın kudreti ise kilisenin elindedir. Kilise ele geçirdiği hayranlık uyandırıcı eserler veya nesnelere ile Hristiyanlığı yüceltir, cemaatini eğitir ve egemenliğini sağlamlaştırır. Umberto Eco, güzide eserlerin insanlarda hayranlık uyandırmasını Tanrı ile buluşma vesilesi sağladığını belirtir. Ona göre, kiliselerde yaratılan bu ihtişam reklamdır, televizyon ekranıdır, mistik çizgi romandır (Eco'dan akt. Artun, 2006a, s.23). Böylece eserlerin aurası kilise tarafından yaratılır ve kiliselere ait eserler daha sonra müzelere

taşındıklarında, beraberlerinde bu aurayı da nakledecekler (Artun, 2006a, s.23). Güzide eserlerin kilise ile olan ilişkisi hem hacı seferlerine katılan aristokrasinin elde ettiği ganimetler hem de sömürgecilikle birlikte gelişen ticaret ağı ile birlikte farklı bir boyuta girer; bundan böyle sanat eserleri bir sınıfın ayrıcalığının en büyük göstergelerinden biri haline gelir ve feodalizm döneminde aristokrasinin zenginliğinin ayrılmaz parçaları olurlar.

Modern müze fikrinin oluşumunun öncülü, Avrupa aristokrasisinin ünlü ve etkili ailesi Mediciler’in koleksiyonlarıdır. Medici ailesi modern müze fikrini sanatı sekülerleştirerek ve özerkleştirerek, teşhir kültürü, tarih inşası, ayrıca estetik bir kanon kurarak oluşturur (Artun, 2006a, s.56). Böylece Medici ailesi sanat eserlerine sahip olmanın anlamını değiştirir. Önceden Tanrı’yı yüceltmek için himaye edilen sanat artık hanedanlıkların da yüceltim nesnesi olarak işlev görmeye başlar (Artun, 2006a, s.61). Böylece sanat, din ile özdeşleşmekten çıkarak siyasallaşır. Burchardt’ın belirttiği gibi, devlet de savaş da diplomasi de Medici ailesinin en güçlü olduğu Rönesans döneminde sanatsallaşır (Burchardt’tan akt, Artun, 2006a, s.61).

Sanatçıların ayrıcalıklı sınıfların himayesine girerek, ileride onlara sarayların kapılarını açmasını sağlayacak olan dönem de yine Mediciler ile birlikte başlar. Dolayısıyla günümüzde büyük sermaye sahiplerinin çağdaş sanata, çağdaş müzelere ve sanatçılara sahip çıkarak sanatı dönüştürmelerini yine bu gelenekte aramak gerekmektedir. Feodalizmin giderek güç kaybetmesine paralel olarak krallıkların güçlenerek merkezi yönetimlerin Avrupa’da yerleşmesi, sanat ve güzide eserlerin krallıkların eline geçmesini sağlar. Artık büyük koleksiyonlar kralların özel saraylarında sergilenmeye başlanır. İlk başlarda sadece saraya davet edilen

yabancılara, elçilere bir ihtişam gösterisi olarak kullanılan bu kolleksiyonlar, on sekizinci yüzyıl ortalarında halka açılarak kamusal müzenin ilk örneklerini oluştururlar. Ancak, buraları ziyaret eden sanatseverler gerçekte ziyaretlerini hükümdarın şahsına yapmaktadırlar (Artun, 2006b, s.49, 57). Görüldüğü gibi nadide eserleri güç (savaş ve para) ile ele geçirilerek kolleksiyon yapma geleneği on sekizinci yüzyılda meydana gelen Fransız İhtilali'nin sonuçlarının yarattığı siyasi iklimin büyük dönüşümüne kadar değişmeden kalmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda ise müzeler modernizmin vazgeçilmez bir kurumu olarak kentsel yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelirler.

2.1. Modernitenin Mabedi Olarak Müze

On sekizinci yüzyılda doğan Aydınlanma düşüncesi kendini siyasi alanda dünya tarihinin en büyük dönüşümlerinden biri olan Fransız İhtilali'nde gösterir. İhtilalin hemen ardından devrimi yapanlar kralın kolleksiyonu kamulaştırarak kolleksiyondaki sanat eserlerini Louvre Sarayı'nda adeta Fransız ulusuna bir hediye olarak sunarlar ve böylece "kamu müzesi" kavramı Louvre'un 27 Temmuz 1793 tarihinde açılması ile birlikte toplumsal hayatımıza girer (Artun, 2006b, s.49,57). Böylece bir zamanlar kralların sarayı olan bir yer herkesin gidebileceği kamusal bir alana dönüşür. Dolayısıyla Louvre yeni siyasal düzenin kurulmasının güçlü bir simgesi haline gelir (Artun, 2006b, s.210).

Bireysel özgürlük düşüncesinin siyasal hayatı değiştirmesi ile doğan kamusal müze, daha sonra modern devletin birer güç simgesi haline dönüşür. Bu dönüşüm sanat eserlerinin özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayarak, özel sermayenin (şirketlerin) elinde bir güç olarak kullanılmasına kadar sürer. Amerika Birleşik Devletleri birliğini kurduktan sonra, "eski dünya"nın kültürel mirasın artık "yeni dünya"ya getirilmesi gerektiği düşüncesinin bir sonucu olarak kültürel miras ile sermaye

ilişkisinin yepyeni bir siyasi ve ekonomik boyuta girmesinin de yolu açılır ve sanat-sermaye ilişkisi liberal-katpialist düzen ile bir araya gelir. Bu birlikteliğin sonucunda sermayenin müzelere yaptıkları yatırımlar onlara tekrar sermaye olarak dönecektir (Artun, 2006a, s.119).

On sekizinci yüzyıldan başlayarak Avrupa’yı kuşatan müzeler modern uygarlık düşüncesinin cisimleştiği ortamları oluştururlar. Modern birey, ulus ve evren hakkındaki fikirler, başta müzeler olmak üzere devletin sağladığı kurumlarla canlandırılır. Yurttaş terbiye olur ve kamusalılık bilinci kazanır (Artun, 2006a, s.155). Devlet tıpkı Orta Çağ Avrupası’nda kilisenin yaptığı gibi, görülmez otoritesini bu sefer müzeler aracılığıyla sağlar. Örneğin, İngiltere on dokuzuncu yüzyıl toplumsal reform hareketleri kapsamında işçileri kentin izbe köşelerinden – meyhaneler, genelevler gibi- korumak için müzeleri kullanma yoluna gider (Artun, 2006a, s.71). Carol Duncan ve Alan Wallach’ın birlikte kaleme aldıkları *Evrensel Müze* makalelerinde devlet ve müze ilişkisini şu şekilde yorumlamaktadırlar:

Devlet soyut ve anonim olduğundan, yetkilerinin ve sıfatlarının güçlü ve elle tutulur simgelerine özellikle ihtiyaç duyar. Sanat, devletin cisimleştirme iddiasında olduğu aşkın değerleri hayata geçirmek için kullanılabilir. Devletin, uygarlığın bekçisi olma iddiasına geçerlilik kazandırabilir. İnsanlığın eriştiği en yüksek noktada devletin bulunduğu yolundaki inancı pekiştirir. Müzede, ziyaretçi devletin kendisiyle değil, en üstün değerleriyle özdeşleşmeye davet edilir. Ziyaretçi bu manevi zenginliğin mirasçısı olur ancak ve ancak, bu miras üzerinde hak iddia etmesi koşuluyla. O halde müze, ziyaretçi ile devlet arasında simgesel bir mübadelenin gerçekleştiği yerdir. Devletin sunduğu manevi zenginliğin karşısında, birey devlete olan bağımlılığını güçlendirir. Müzenin hegomonik işlevi, yurttaşlık deneyiminde oynayabileceği çok önemli rol buradan kaynaklanır. (Duncan ve Wallach’tan akt. Artun, 2006b, s.49,57).

Max Weber'e göre ise, ulus kültürel bir oluşumdur ve ortak bir tarihe, coğrafyaya, zaman ve mekan bilincine dayandırılır; bu ortak tahayüllerin ise kültürel olarak inşa edilmesi gerekir (Weber'den akt. Artun, 2006a, s.160). Kısaca tekrar etmek gerekirse, kamusal müze fikri modern çağın başlangıcında değişen siyasi düşünceler ile birlikte doğan ulus, ulusçuluk ve ulusal miras kavramlarını güçlendirmek amacıyla devletler tarafından hayata geçirilir.

3. Müze'ye Karşı Eleştirel Yaklaşımlar

Müzelerin devlet ve toplum ile olan ilişkisinin yarattığı anlamlar üzerine birçok düşünür eleştiri geliştirmiştir. Bu bölümde, Bourdieu ve Foucault'un düşünceleri eşliğinde modern müze kavramı ele alınarak, müzenin modernite içerisindeki yeri ve anlamı tartışılacaktır.

Pierre Bourdieu *Ayrım: Yargının Toplumsal Eleştirisi* kitabında Kant'ın estetik ile ilgili görüşlerini eleştirmektedir. Kant'a göre estetik yargı, yararsız ve çıkarsız bir deneyimdir, bir işlevi yoktur ve görünüşle ilgilidir. Bourdieu göre ise beğeni, ancak tarihsel ve toplumsal olarak temellendirilir (Bourdieu'dan akt. Artun, 2006a, s.184). Pierre Bourdieu, Alain Darbel ile birlikte bu düşüncesini temellendirmek için Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yaşayan ve farklı eğitim seviyelerinden oluşturduğu denekler üzerinden müze ve ziyaretçi ilişkisini irdeleyerek kültürel hayatın toplumsal koşullarını ortaya koymaya çalışır ve ortaya çıkan sonuçları *Sanat Sevdası (L'amour de l'art - Les musées d'art européens et leur public)* adlı kitabında yorumlar. Bourdieu'nun ulaştığı sonuçlara göre müzelerden, yani kültürel sermayeden halk eşit olarak faydalanamamaktadır. Ona göre, sanat nesnelere yararlanmak için öncelikle bireyde kültürel bir ihtiyaç olması gerekmektedir. Bu kültürel ihtiyacı ise eğitim yaratır. Dolayısıyla insanların hem kültürel eserleri alımlamalarında hem de kültürel ihtiyaca duydukları gereksinimler karşısındaki farklılıkları, aldıkları eğitim ile ilgili eşitsizliklerin büründüğü çehrelerden biridir (Bourdieu, 2011). Gerekli eğitimi alamamış bir kimse, sanatın iletisini veya mesajını kavrama olanaklarına erişemediği için sanat eserinde içkin olan formları okuyamaz, bundan

dolayı bir müzede karşısına çıkan resme bakarken onda sadece alacalı bulacalı renkler görür ve sonuç olarak mesaj karşısında boğulduğunu hissederek pek üzerinde durmadan müzeyi gezmeye devam eder (Bourdieu & Darbel, 2011, s.58). Bu noktada on dokuzuncu yüzyıl sanat anlayışının değişiminin üzerinde durmak gerekmektedir. Modern sanat ile birlikte sanat artık Rönesans dönemindeki gibi “dünyaya açılan bir pencere” veya “doğanın taklidi” olmaktan çıkarak kendine içkin formları olan ve modern bir gözle bakılarak anlaşılabilen bir hale dönüşür (Artun, 2006a, s.168). Bunun dışında kalan “eğitimsiz” gözler ise kategorilerini gündelik deneyimden ödünç alan ve temsili nesnenin basitçe tanınmasıyla sonuçlanan bir sanat eseri algılamasına mahkumdur (Bourdieu & Darbel, 2011, s.66). Böyle bir izleyici Panofsky’nin de belirttiği gibi, resmedici kavramlara başvuracak, eserin ancak duyumsanabilir özelliklerini veya bu özelliklerin uyandırdığı duygusal deneyimi yakalayıp ifade edecektir (Panofsky’dan akt Bourdieu & Darbel, 2011, s.66). Bu duruma belki de en güzel örneği, Google Art Project fikrinin yaratıcısı Amit Stood², Ted Talks konferansında kendi ağzıyla verir:

“(....) sevgili Hintli annemi bu projenin değerli olduğuna ikna edebilmem yaklaşık dört buçuk yılımı aldı. Bunu şöyle yaptım, bir gün altın sevdiğini fark ettim. Bu nedenle ona içinde altın materyali olan bütün objeleri göstermeye başladım. Annemin bana ilk sorduğu şey ise, bunları nasıl alabiliriz oldu” (Ted Talks, “Amit Sood: Every piece of art you've ever wanted to see — up close and searchable”).

Estetik beğeni için gereken eğitimden yoksun olan birey, sanat eserini kendi deneyimlerden yola çıkarak yorumladığı için ‘yüksek’ sanat eserini popülerleştirecektir. Kant’ın barbarca bulduğu tam da bu noktadır (Artun, 2006, s.188). Böylece kültürel sermayesi düşük olan bir birey için

² Amit Stood Google’s Cultural Institute and Art Project direktörüdür. Ayrıca konu hakkında konuşması için bakınız: https://www.ted.com/talks/amit_sood_every_piece_of_art_you_ve_ever_wanted_to_see_up_close_and_searchable

estetik beğenin yerini ahlaki bir saygı alır ya da Bourdieu'nun Versay Sarayı'nda kulağına çalındığı “Nasıl ki bu saray vaktiyle halk için yapılmamış, şimdi de değişen bir şey yok...” gibi cümlelerle bulunduğu ortamı terk eder (Bourdieu & Darbel, 2011, s.71). Sanat eserlerinin tarihsel olarak her zaman güç ve iktidar içerisinde bulunan sınıfların ayrıcalığında kaldığı ve ardından da on sekizinci yüzyıldan itibaren devletin bir kurumu haline dönüştüğü hatırlanacak olursa, Bourdieu'nun “sanat ve kültürel tüketimin toplumsal farklılıkları meşrulaştıran bir toplumsal işlev olarak kullanılmaya açıktır” tezi anlamlı hale gelecektir (Bourdieu'dan akt, Artun, 2006, s.189). Kısacası Bourdieu için müzeler toplumsal eşitliğin mabeti değildir, aksine toplumsal eşitsizliğin meşrulaştırıldığı mimari yapılardır (Artun, 2006, s.188).

Müzeleri toplumsal düzeni koruyan iktidarların aracı olarak gören bir diğer düşünür Michel Foucault'dur. Douglas Crimp'e göre, dışlayıcı ve sınırlayıcı bir mekân olan müzeleri de tıpkı Foucault'nun tımarhane, hastane ve hapisane çözümlemeleri gibi çözümlememiz gerekmektedir (Crimp'den akt. Artun, 2006, s.190). Derya Yücel'e göre ise, Foucault'un yaşadığı çağda, yani bilgi çağında çağdaş müzeler bilgi üreten, koleksiyonlarındaki nesnelere sahip olduğu bilgiyi değerlendirerek sergileyen, bilgiyi eğitim etkinlikleri ile toplumun tüm tabakalarına ulaştırmayı hedefleyen ve böylece depo görünümünden sıyrılan yaşayan mekânlar haline gelir (Yücel, 2012, s.39). Ancak Foucault'un modern iktidarların devletin kurumları aracılığıyla bilgi söylemini düzenleyerek görünmez yollar ile baskı kurma araçları üzerine yaptığı soy-kütüksenel araştırmalar ile çıkardığı sonuçlara göre modern iktidarı “disipliner” ve “yönetimsel” olarak tanımlar. Dolayısıyla Foucault'ya göre, modern toplumun oluşturduğu hastane ve hapisane gibi kurumlar birer gözetim aracı işlevi görürler. Gözetim ise bireylerin hastane, hapisane, fabrika, okul ve müze gibi uzmanlaşmış birtakım kurumlara ait mekânlarda toplumdan tecrit edilip, denetim ve gözlem altında tutularak hal ve hareketlerinin dönüştürülmesini ve yapılandırılmasını içerir. Bu düşüncenin ışığında, modern toplumlarda kentlerde yaşayan insanların denetim altına

alınmasında ve yurttaş kimliğini sindirmesinde müzelerin de disipliner bir kurum olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır (Artun 2006, s.191, 196). Müzenin disiplin edici işlevindeki temel toplumu bilgilendirici bir kurum olarak işlev görmesinde yatar. Foucault’ya göre, bilgi, iktidar araçlarının şekillendirilerek yayılmaktadır. Sanat tarihçisi Hal Foster’ın sanatın çağdaş dünyadaki yerini incelediği *Tasarım ve Suç (Design and Crime: And Other Diatribes)* kitabında Foucault’un yukarıdaki düşüncelerini destekler: “Bu anlamda arşiv, kendi içinde ne olumlu ne de eleştireldir; sadece söylemin terimlerini sağlar. Ama bu “sadece”yi yabana atmamak gerek, zira bir arşiv söylemin terimlerini yapılandırıyor, belli bir zamanda ve yerde nelerin söylenip nelerin söylenemeyeceğinin sınırlarını da belirler” (Foster, 2012, s.89). Sonuç olarak sanat, varlığını oluşturan özgürleştirme amacının dışına çıkarak, bireyleri modernitenin yaşam koşullarına hapseden iktidarın işlevsel bir denetim mekanizmasına dönüşür.

Müzeler içinde bulunduğumuz bilgi çağında da devletin ya da iktidarın bir aracı olarak yapısını korumaya devam etmektedir. Günümüzde, müzeler hem toplumsal koşulların etkisiyle hem de dijital teknolojiler ile tekrar değişim geçirerek, bu defa neoliberalizmin doğrultusunda özel sermayenin amaçlarına hizmet etmeye başlamaktadır.

4. Dönüşen Müze

Malroux’un duvarsız müze öngörüsü, sanatın müzelerde gerçek dünyanın kopyaları olmaktan çıkıp dijital ortamda varlığını sürdüren sanal birer görüntüye ve nesneden bağımsızlaşarak enformasyona dönüşmesi ile birlikte 1990’lı yıllardan itibaren izlenen sanal müze teknolojisi ile gerçekleşmiş görünmektedir (Yücel, 2012, s.43). Sanat ve kültürel eserlerin tek bir mekâna sıkışmaktan kurtulup teknik olanaklarla yeniden üretilebilmesi ilk olarak Walter Benjamin’in çığır açan makalesinde (*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*) öne sürdüğü gibi özünde oldukça demokratiktir ve kitlelere özgürlük vaadi içerir.

Sanatın kökeni, insan varoluşunun kökündeki doğa korkusu ile doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratabilme büyüünde yatar (Fischer, 2010, s.34). Ernst Fischer'e göre, insanın yaşama savaşında kullandığı büyüü bir alet ve silahtır sanat:

İlkel insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu (...) Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı üstünlük duygusu veriyordu (2010, s.37).

Sanatın ritüel olarak geleneği insanlık tarihinde bu şekilde başlamaktadır. Ritüel geleneğinde en önemli şey ise sanat eserinin 'şimdi ve buradalığıdır'. Fakat tarih, sanatı da toplumu sınıflara böldüğü gibi böler. Sanatın toplumsal hayattan sökülüp ayrıcalıklı sınıflara ve kiliselere, ardından da müzelere hapsoluşu sanata farklı anlamlar yükler. Benjamin'e göre, "tarihin devamlılık olduğu" anlayışı egemen sınıfların bir yapıntısı ise, "kültürün devamlılığı" da egemen sınıfların bir başka yapıntısıdır (Oskay, 2015, s.134). Benjamin'in deyişiyle bu anlamlar tarih boyunca galip geleneklerin mirasıdır. Ancak, teknik olanakların gelişmesi ile birlikte yeniden üretilebilir olan sanat eseri aurasını kaybederken, bu gelenekler de çatırdar:

Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıcından bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağımlı kesen yeniden- üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarstını geçirmesine yol açar. Tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir değildir (2016, s.55).

Benjamin'in bu düşüncesiyle varmak istediği nokta, yeniden- üretim tekniğiyle sanat yapıntısını gelenekten kopararak

onun bir defaya özgü varlığı yerine kitlesel varlığını geçirmektir. Böylece gelenek sarsıntı geçirerek insanlığın yenilenişi sağlanacaktır (2016, s.55). Benjamin bu yenilenmeyle otoriteden bağımsızlaşan tarihsel nesne (sanat eseri) ile birlikte daha demokratik bir ortamın doğabileceğini umut etmektedir. Ancak yirmi birinci yüzyılda artık dijital olarak yeniden üretilen ve istediğimiz her an ve her yerde ulaşabildiğimiz kültürel eserlerin tarihsel gelenekleri çatırdasa da Benjamin’in deyişle kazananlar değişmemektedir. Bunun nedeni, bilişim çağı olan yirmi birinci yüzyılda sermayenin teknolojiyi elinde tutanlar tarafından oluşturulmasıdır. Bundan dolayı kapitalizmin yarattığı kitle kültürüne özellikle internet teknolojisi ile boyut değiştiren reklamcılık aracılığıyla yeni metalar sunulması ve insanları teknolojiyi ellerinde tutanların ideolojilerine hapsedmeleri göz ardı edilmemelidir. Bu fikri, Habermas’ın “*İdeoloji*” Olarak Teknik ve Bilim (*Technik und Wissenschaft als “Ideologie”*) adlı kitabında Marcuse’dan yapmış olduğu alıntı ile desteklemek daha anlamlı hale getirecektir:

(...) Doğaya gittikçe daha etkin bir hükmetmenin yolunu açan bilimsel yöntem, daha sonra doğaya hükmetme aracılığıyla insanların insanlar üzerindeki gittikçe daha etkin iktidarı için saf kavram ve aletleri de sunmuştur. (...) Bugün iktidar kendini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine teknoloji olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir ve bu da bütün kültür alanları içine alan, geniş politik erki meşrulaştırmayı sağlamaktadır. Teknoloji bu evrende insanlığın özgürsüzlüğünün büyük rasyonelleştirilmesini de sağlamakta ve özerk olmanın, yaşamını kendi kendine belirlemenin teknik olanaksızlığını da kanıtlamaktadır. Çünkü bu özgürlüksüzlük ne usdışı ne de politik olarak değil tersine aygıtın boyunduruğu altına girme olarak görülmektedir. Böylelikle, teknolojik rasyonellik iktidarın haklılığını ortadan kaldırmaktan çok onu karumaktadır ve aklın aletselci ufku rasyonel türde bütünselci bir topluma açılmaktadır (Marcuse’dan akt. Habermas, 1993, s.33-34).

Marcuse burada teknolojiyi elinde bulunduran iktidarın, teknoloji aracılığıyla insanlar üzerinde yarattığı hegemonyayı vurgulamaktadır. Bu düşünce ışığında, çağımızın teknolojik yeniliklerinin başat aktörlerinden olan Google ve bir olgu olarak internetin diğer olanaklarının insan hayatını kolaylaştırdıkları kabul edilse de, bu teknolojilerin oluşumunun tarihsel kökenlerinin ve insan hayatını etkileyen yanlarının tüm boyutları ile kavranması gerekmektedir. Bu noktada ise Georg Simmel'in modernizm çağındaki insan doğasının dönüşümü üzerine düşüncelerini hatırlamak gerekmektedir. Simmel'e göre, modern hayatın en derin sorunları ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanmaktadır. Aydınlanma düşüncesi ile beraber on sekizinci yüzyıldan itibaren tek gerçek olarak bilimsel düşüncenin geçerli olmaya ve on dokuzuncu yüzyılda insanların uzmanlık alanlarına bölünerek kentlerde yaşamaya başlaması ile birlikte, birey toplumsal-teknolojik bir mekanizmayla aynılaştırılıp yıpratılmaya direnmek zorunda kalmaktadır (Simmel, 2015, s.93).

Buraya kadar müzenin oluşumunun tarihsel gelişimine ve modern müzenin toplumsal bir kurum olarak Bourdieu ve Foucault'un eleştirilerine ve teknolojinin modern toplum üzerindeki etkilerine değinilmeye çalışılmıştır. Son bölümde Google'ın evrensel sanal müze projesi olan Google Art Project ve diğer uygulamaları ile dünyaya hakim olan egemen ideoloji arasındaki ilişkileri, Christian Fuchs'un rehberliğinde incelenecektir.

5. Kapitalizmin Büyücüsünün³ Global Müzesi: Google Art Project

Google'ın bir hizmet projesi olan "Google Art Project", *Google Cultural Institute* bünyesinde 2011 yılında 17 müze ortaklığıyla beraber 2011 yılında hayata geçirilmiştir. Google iş birliği içerisinde olduğu müze ve galerilerdeki sanat eserlerini, en küçük ayrıntısına kadar

³ Erich Fuchs'un Google için yaptığı benzetme kullanılmıştır

incelenebilmelerini sağlayan “gigapiksel” teknolojisini kullanarak, “müzelerin müzesi” sloganı ile insanlara sunmaktadır. Bu projenin kuşkusuz çok faydalı tarafları vardır; örneğin, kullanılan teknoloji sayesinde bir güzel sanatlar öğrencisi beğendiği ve takip ettiği ressamların fırça darbelerinin izlerini ayrıntısına kadar görebilmesini veya insanların istediği müzeyi evlerinden, ofislerinden kısacası internete erişebildikleri her yerden sanal olarak gezebilmelerini sağlamaktadır. Ancak bu projeye farklı bir açıdan yaklaşıldığında, “müzelerin müzesinin” dünyanın en büyük sermayeli şirketlerinden biri tarafından yaratıldığı gerçeği ortaya çıkar. Dolayısıyla sanat eserleri herkes için olan ve oldukça faydalı görünen bir uygulama ile tarihtekine benzer şekilde, egemen ideolojinin devamı için fakat bu defa farklı bir ekonomi politik dolaşıma araç olmaya devam etmektedir⁴.

Müzelerin şirketleşmeleri daha erken tarihlerde başlamaktadır. Çağdaş sanat ve kamu müzeleri 1970’li yıllardan itibaren küreselleşme politikaları ile beraber şirketlerin ilgi odağı haline gelerek, tüketim ve kitle kültürünün malzemesi haline getirilmişlerdir. Bu değişim ile birlikte sanat ve sanatın topluma aktarımı da değişen ekonomi politik ortamın bir diğer adıyla neoliberal düzenin etkisi altına girer. Julian Stallabrass’a göre, neoliberalizmin ekonomik ifadesi daha keskin adaletsizlik, politik ifadesi kuralsızlaşma ve özelleştirme, kültürel ifadesi de sınırsız tüketimciliktir (Stallabrass, 2016, s.71). Bu çerçevede düşünüldüğünde, günümüzde tüketim kültürü internet aracılığıyla daha hızlı ve yoğun bir şekilde hayatımızı dönüştürmeye devam etmektedir.

Christian Fuchs’a göre, Google herhangi bir kapitalist şirketten daha fazla veya daha az kötü değildir (Fuchs, 2016, s.178). Google’ın gerçek amacı, kapitalist sistem içerisindeki diğer büyük şirketler gibi kâr üretmektir. Bunu ise internetin en çok ziyaret edilen sitelerinden biri olmasından dolayı kendisine reklam verenler aracılığıyla yaparak sağlar.

⁴ Google’ın 2017 ilk çeyreğindeki değeri 101 milyar dolardır. (<https://www.forbes.com/companies/google/>)

Google, Alexa'nın (<http://www.alexa.com>) son üç aylık (Nisan-Haziran, 2017) verilerine göre dünyanın en çok ziyaret edilen sitesi konumundadır. Tim O'Reilly'e göre, Google'ın web 2.0 ve sosyal medya için lider olmasının sebebi, geleneksel yazılım ürünleri gibi farklı sürümlerinin satılmadan, sürekli geliştirme ve hedef reklamcılık ile hizmet olarak iletebilmesidir (O'Reilly'den akt. Fuchs, 2016, s.174). Bunların yanında Google'ın en önemli özelliği, gündelik yaşamımızın her yerinde oluşudur; iş yeri, özel yaşam, siyaset, ev, alışveriş ve tüketim, eğlence, spor, sanat vb. gibi bağlamlarda enformasyonu nasıl aradığımızı, düzenlediğimizi, algıladığımızı şekillendirmektedir. Google bunu yaparken aynı zamanda hizmetlerini kullananları sürekli gözetim altında tutar. Bunun sebebi ise Google'ın sermaye kazanma biçimidir. Google gözetim ile hedefli reklamcılığını öngörülebilir hale getirir. Böylece reklam müşterilerine reklamlarına kimin ne zaman tıkladığıyla ilgili veriler vererek, onların hedef kitleleri hakkında öngörülebilir analizler yapmalarını sağlar (Fuchs, 2016). Örneğin, Google'da bir anahtar kelime aratma, Youtube'a bir video yükleme, Gmail ile bir e-posta gönderme ya da Google Earth'te bir konuma bakma gibi hizmetlerin kullanımı ile kullanıcılar hakkında veriler üretir ve bu veriler ile kullanıcılarının faaliyetlerini, aramalarını, içeriklerini ve ilgilerini hedef alan reklam müşterilerine satar. Bunun sonucu olarak kullanıcılar metalaştırılarak, sınırsızca sömürülür ve daha fazla kâr elde etmek için kullanılırlar. Kısaca söylemek gerekirse, Google, hizmetlerinden ne kadar fazla kullanıcı yararlanırsa, insanlar ile ilgili daha çok veri saklayabilme konumuna gelmekte ve böylece hem kendini hem de onun üzerinden reklam veren diğer şirketleri zenginleştirmektedir (Fuchs, 2016).

Google'ın CEO'su Eric Schmidt'in görüşleri internet ve dijital teknolojilerinin hayatımızda nasıl tehlikelere yol açabileceği hakkında bize izlenim vermektedir. Eric Schmidt insanlar hakkında tüm enformasyonları saklamanın hayalini kurar ve "şeffaf kişiselleştirme" olarak adlandırdığı görüşlerini, "hedefli enformasyonu, hedefli haberi, hedefli reklamcılığı size anlık ve hatasız olarak vermeyi gerçekleştirmek

için sizi yeterince bilmeliyiz” diyerek dile getirir (Schmidt’den akt. Fuchs, 2016, s.184). Google, kullanıcılarını potansiyel bir meta olarak görerek ve faaliyetlerini gözetim altında tutarak fiilen bunu gerçekleştirir. Christian Fuchs, Google AdWords’ü kullanan reklam verenlerin, kullanıcıların konumuna, kullanılan cihaz tipine, yaş ve cinsiyet gruplarına göre hedefli reklamcılık yapmasını mümkün olduğunu vurgulamaktadır (2016, s.191). Ayrıca Google, daha fazla veri elde etmek ve kullanıcı faaliyetlerini daha iyi analiz edebilmek için Youtube gibi hazır siteleri satın alma yoluyla bünyesine katar ya da kendisi yeni hizmetler üretir. Bu hizmetlerden birisi olan Google Cultural Institute bünyesinde oluşturduğu sanat projesi ile birlikte bir yandan kullanıcılarını tüketime yönlendirmekte ve zaten diğer kapitalist şirketlerin kontrolünde *Bienal* gibi etkinliklerle manipüle edilerek tüketim nesnelere dönüşmüş olan sanatsal etkinlikleri, dolaylı yoldan tekrar birer tüketim nesnesine dönüştürmektedir. Sonuç olarak, dünya kapitalist ideolojinin istekleri doğrultusunda denetim kültürüne doğru hızla değişmekte ve sanat da bu yolda ruhumuzu ele geçiren araç konumunu devam ettirmektedir.

Özetlemek gerekirse; Google’ın hayatımızı kolaylaştıran hizmetleri olduğu göz ardı edilemez, ancak Google’ın asıl göz ardı edilmemesi ve eleştirilmesi gereken tarafı kapitalizme hizmet edecek şekilde kullanıcılarının verilerini gözetim altında tutarak metalaştırması ve onları sömürmesidir. Fuchs’a göre çözüm, Google’ın kâr gütmeyen ve dolayısıyla reklamcılık finansmanına ihtiyaç duymayan kamusal bir arama motoruna dönüştürülmesidir (Fuchs, 2016). Christian Fuchs’un fikrinin gerçekleşmesi dünyanın şu an içinde bulunduğu şartlar içerisinde pek mümkün görünmese de gerçekleşmesi halinde sanat Google Art Project ile birlikte, gerçek anlamda ilk kez en demokratik haliyle sergilenerek insanlara ulaştırılabilecektir.

6. Sonuç

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda Google’ın tüketim kültürünü devam ettirmedeki gücü, üçüncü bölümde açıklanan Foucault’nun gözetim toplumu tezi ile beraber Marcuse’nin teknolojik rasyonelliğin aklı

araçsallaştırarak iktidarın ideolojilerini meşrulaştırmak için kullandığını öne sürdüğü düşüncesini doğrulamaktadır. Benjamin'in düşüncelerinin ise henüz bir kısmının gerçekleştiğini görmekteyiz. Sanat, geleneklerinden kurtulmuş olsa dahi, çağdaş sanat müzelerine sponsor olan şirketler gibi Google da sanatı doğrudan ya da dolaylı olarak kullanarak neoliberal tüketim kültürünün, adeta bir kısır döngü içerisindeymiş gibi tekrar ve tekrar yaratılmasına destek olur.

Unutulmaması gereken bir başka nokta ise, Pierre Bourdieu'nun vurguladığı, bireyin sanata bakış açısı ve eğitimi arasındaki doğrudan ilişkidir. Google Art Project'in sağlamış olduğu sanal müzede her ne kadar her eser için ayrıntılı bilgiler titizlikle verilmiş olsa da ona erişen kişilerin gerçekten planlandığı gibi bir sonuç alıp almadığı tartışmalı bir konu olarak kalmaktadır. Buna ilave olarak, Google'ın ulaşabileceği kadar çok insana ulaşma ve onlar hakkında veri elde etme politikası zaten bu düşünceyi ister istemez ikinci plana itmektedir. Google'ın öncelikli amaçlarından biri herkese kullanışlı bilgiler veya uygulamalar sunmak olabilir fakat Fuchs'un yukarıda belirtilen alternatif çözüm önerisindeki gibi bir düzenleme olmadıkça, en öncelikli amaç her zaman daha fazla reklam almak dolayısıyla da daha fazla sermaye elde etmek olacaktır.

Sonuç olarak, sanat eserleri ve diğer kültür koleksiyonları, ister tek bir ailenin, ister kilisenin elinde olsun; ister kamusal müze adıyla devlet tarafından veya özel şirketlerin sponsorluğu aracılığıyla çağdaş sanat müzeleri ile topluma sunulsun insan doğasının özgürlüğünden yaratılan sanat eserlerinin nihai amacı güce ve sermayeye hizmet olduğu sürece sanat özgürleştirme tözünü giderek kaybedecek ve vahşi tüketim kültürüne ve kültür endüstrisine mağlup olacaktır.

Kaynakça

- Artun, A. (2006a). Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2006b). (Ed). Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Benjamin, W. (2016). Pasajlar. A. Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2011). Sanat Sevdası. S. Canbolat (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Fischer, E. (2010). Sanatın Gerekliliği, C. Çapan (Çev), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foster, H. (2012). Tasarım ve Suç. E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fuchs, C. (2016). Sosyal Medya Eleştirel Bir Giriş, D. Saraçoğlu, İ. Kalaycı (Çev.). Ankara: NotaBene Yayınları.
- Habermas, J. (1993). İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim. M. Tüzel (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Proctor, N. (2011). The Google Art Project: A New Generation of Museum on the Web ?. Curator: The Museum Journal, V.54, N.2, 215-221.
- Oskay, Ü. (2015). Estetize Edilmiş Yaşam, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Simmel, G. (2015). Modern Kültürde Çatışma, T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, E. Gen (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stallabrass, J. (2016). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, E. Soğancılar (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları,
- Yücel, D., (2012). Yeni Medya Sanatı ve Müze, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi.

İnternet Kaynakları

<http://www.alex.com>

<https://www.forbes.com/companies/google/>

ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ BAHAR 2019 SERGİLERİ

Ceren KARADENİZ¹, Ayşem YANAR², Ayben Kaynar TANIR³

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım, Temel Sanat ve Müzecilik Bölümleri öğretim üyeleri 2019 yılında üç tematik sergi hazırladılar. Müzelerin mimari özellikleriyle içerdikleri koleksiyonları gölgede bırakarak yeniçağı karşılama ya da temsil etme biçimlerini sorgulayan “Hangi Müze”; kültür varlıklarını koruma ve sürdürülebilirliğini sağlama sürecinde başvurulan tekniklerden biri olan restitüsyonun önemine vurgu yapan “Yeniden Tasarlama” ve insanın kendi kapıları arasındaki gelgitleri çarpıcı bir baskı resim ve resim seçkiyle sunan “İkilik” isimli sergiler hakkında ayrıntılı bilgiler paylaşılmıştır.

“Hangi Müze Sergisi”

Hangi Müze Sergisi, Müzecilik Bölümü Dr. Araş. Gör. Dr. Ceren Karadeniz tarafından kişisel sergi olarak tasarlanmış, 20 Mayıs-30 Mayıs tarihleri arasında Ankara Üniversitesi Kültür ve Sanat Evi (ANKÜSEV)’nde düzenlenmiştir.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzecilik Bölümü, ckaradeniz@ankara.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5773-8557>

² Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümü, aysem.yanar@ankara.edu.tr, <http://orcid.org/>

³ Öğr. Gör. Dr. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü, tanir@ankara.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0002-4452-686X>



Sergi Afişi

21. yüzyıl müzesi, izleyiciyle iletişime geçen ve ona “Karşılık veren” bir kurum olma yolunda ilerlemekte. Bu süreçte izleyicisini neredeyse tüm müzecilik süreçlerine “Dahil eden” yeni yapısı ve müzecilik anlayışıyla bu kurum “Katılımcı” olma işlevini de yerine getirmeye çalışmakta. Bu çabalar doğrultusunda müze, içerisindeki koleksiyona yönelik odağın yönünün müzenin dışındaki iletişime, toplumsal kalkınmada halkın rolüne, eğitime ve toplulukların dâhil edilmesine çevrildiği gözlenmektedir. Müzenin karşılık veren, kapsayıcı, katılımcı ve dahil eden bir kurum olması, salt kültürel içerik aktaran bir yer olarak değil; etkileşim kuran, soru soran, çözüm üreten, birleştiren ve toplumsal gelişimi destekleyen çalışmalar yapan bir kurum olma yolunda değişeceği konusu da gündeme getirmekte.

Müzelerin işlevlerinde toplumun lehine yaşanan bu değişim dünya genelinde müzeciliğin öncelikli alan haline gelmesini sağlamakta; önemli bir kültürlerarası buluşma ortamı olarak müzeyi öne çıkarmakta ve “müzeleşme humması, müze patlaması, müze çılgınlığı ya da müzemani” olarak adlandırabileceğimiz hızlı bir süreci de başlatmaktadır. Modern müzeler, tarihin, toplumun ve sanatın eklemlenmesi üzerine kurulmuşlardır ancak Müzeler artık modernizmi koşulsuz şartsız temsil eden kurumlar değildir. Müzelerin temsil ettiği kültürel değerler bile eleştirilebilir ve tartışılabilir nitelikler kazanmıştır. Bu tartışmaların müzecilikte aynı zamanda bir karmaşa

ortamı yarattığı da söylenebilir. Buna rağmen müze, toplama, bakım-onarım, sergileme ve eğitim işlevlerinin yanı sıra halkla buluşma ve geç kapitalist düzende dünyanın içinde bulunduğu sosyo-ekonomik süreçleri izleyicilere aktarma sorumluluklarını da yerine getirmelidir. Bu sorumlulukları yerine getirirken müzenin karşı karşıya olduğu kimlik sorunu da göz ardı edilmemelidir. Bu kimlik sorununun en önemli göstergesi, her şeyin müze haline gelmesi ve müzelerin önüne geçilmez bir hızla sayıca artmasıdır. Geç kapitalizm sürecinde ortaya çıkan yeni müze dalgası yaşantı sağlamaya, deneyim üretmeye odaklanmakta... Bu deneyim üretilirken yeni bir hafıza oluşturmak, geç kapitalizmin belleğini kurgulamak ve zamansallık duygusunu gündeme getirmek de amaçlanmakta!



Sergi salonu genel görünüm

Zamanımız müzesi, izleyiciyle nesneyi bir araya getirmenin ötesinde tüm çağdaş işlevlerinin yanı sıra aslen bir mimarlık harikası olarak gündeme gelmekte. Bilbao’da açılan ve müze mimarisi alanında yaşanan önemli gelişmeleri temsil eden Guggenheim Müzesi, Roma’daki Maxxi Müzesi, ABD Cincinnati Çağdaş Sanatlar Merkezi, İtalya’daki Messner Dağ Müzesi, Birleşik Arap Emirlikleri’nin başkenti Abu Dhabi’de açılan Louvre Abu Dhabi, Azerbaycan’daki Aliyev Center ve son olarak Katar’da yine Jean Nouvel tarafından tasarlanan Ulusal Müze önemli örnekler...



Louvre Müzesi

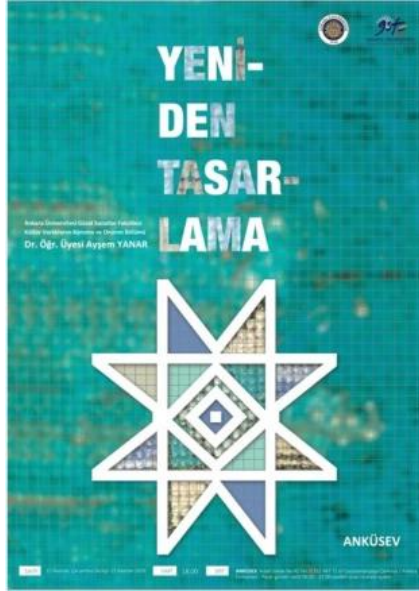


Louvre Abu Dhabi

Sergi, sanat sosyologları tarafından sıkça vurgulanan postmodern müze mimarisi bağlamında geç kapitalizmin kültür atılımlarına ve bu bağlamda şekillenen yeni müze algısına odaklanıyor. Müzeciliğin koleksiyon odağından ziyaretçi odağına ve mimari odağına nasıl evrildiğini Birleşik Arap Emirlikleri, Azerbaycan ve Katar örnekleriyle irdelenen yanı sıra, sergide incelenen müzelerin yerel kültüre ne düzeyde uyum sağladıkları ve çağdaş müzecilik işlevlerine ne ölçüde bağlı oldukları da eleştirel bir dille ele alınıyor.

“Yeniden Tasarlama Sergisi”

Yeniden Tasarlama Sergisi, Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümü Dr. Öğr. Üyesi Ayşem Yanar tarafından kişisel sergi olarak tasarlanmış, 12 Haziran-21 Haziran tarihleri arasında Ankara Üniversitesi Kültür ve Sanat Evi (ANKÜSEV)’nde düzenlenmiştir.



Sergi Afışı

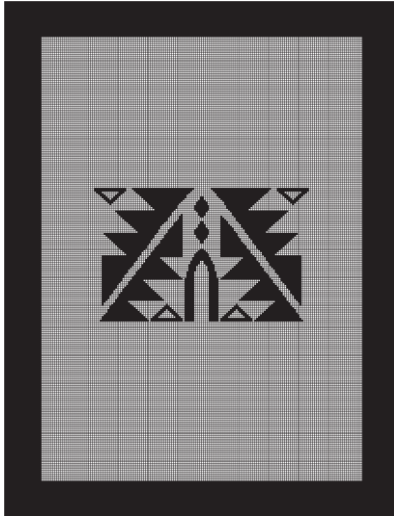
Restitüsyon sözcüğü Türkçeye yeniden tasarımlama olarak girmiştir. Restitüsyon kültür varlıklarını koruma ve sürdürülebilirliğini sağlama sürecinde başvurulan tekniklerden biridir. Restitüsyon, arşiv kayıtları taranarak sonradan değişikliğe uğramış ya da kısmen yok olmuş öğelere ilişkin çizim, fotoğraf gibi belgelerden yararlanılarak dokumanın görünüş ve çizimlerle anlatım tekniğidir.

Tarihi halı veya düz dokumaların motif ve kompozisyon özelliklerinin doğrudan korunması hatta yeniden dokunarak kültürel mirasta sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önemlidir. Halılar, dokuyan kişinin duygu, düşünce, gelenek ve göreneklerini yansıttığından toplumun da kültürel değerlerini ifade etmektedir. Geçmişte üretilen halılar somut olmayan kültürel

miras kapsamında değerlendirilmekte ve koruma altına alınması önem taşımaktadır.

Serginin giriş kısmında farklı yörelere ait altı adet halı belirlenmiş ve bu halılara ait bir motif seçilerek bilgisayarda milimetrik kağıtlara çizimleri yapılmıştır. Serginin birincil amacı kültür varlığı olan halılarda kullanılan motiflerin önemine dikkat çekmektir. Sergi tasarımı halı görseli, motif görseli ve motif çizimi olarak üçlü gruplar halinde sergilenmiştir. Halılar yılları 25 ile 100 yıl arasında değişkenlik gösteren sırasıyla, Çanakkale, Kayseri, Yağcıbedir (Yörük), Gördes, Yörük ve Kula halılarıdır.





Sergi salonu genel görünüm

Sergi devamında köklü geçmişi olan Ankara Üniversitesi Ev ekonomisi Yüksekokulu'nun eğitim öğretimine devam ettiği 1950'li yıllarda halı atölyesinde usta dokuyuculara ve öğrencilere dokuma yapmaları için Yüksek Ziraat Enstitüsü dönemine ait olduğu düşünülen halı paftaları sergilenmiştir. 2007 yılında Ev Ekonomisinin kapanması nedeniyle geçmişi 1930'lu yıllara dayanan kültürel miras olarak devralınan paftalar artık Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesindedir. Sergileme de geniş derin çerçeveler seçilerek koruma altına alınmıştır.



Pafta örneği

Sergi de halıcılara vintage halısı olarak kullanılması üzerine verilen iki halı satın alınma yoluyla koruma altına alınarak sergilenmiştir. Halılardan bir üç parça halinde olup Kırşehir bölgesine ait bir halıdır. Halının göbek kısmı bütün halinde temin edilmiş iki parçası ise arta kalan motif kısımlarıdır.

Sergide Azerbaycan Kazah halısı olan ancak Bergama müzesinde bulunması nedeniyle Bergama halısı olarak bilinen Ejderha ve Zümrüd-ü Anka Kuşunun dövuş sahnesini anlatan halı kesitinin restitüsyonuna da yer verilmiştir

“İkilik” Resim ve Baskı Resim Sergisi

Açılan, kapanan, girilen ve çıkılan kapılar...

İnsan kendi kapıları arasında gel gitlidir, ikili bir ruh hali içindedir.

“İkilik” adlı resim ve baskı resim sergisi Dr. Ayben Kaynar tarafından Ankara Sevgi Sanat Galerisi’nde 18 Eylül – 5 Ekim 2019 tarihleri arasında izleyiciyle buluşmuştur.

İnsan zıddıyla vardır ki sürekli kendisiyle mücadele eder ve özgün bir kişilik yaratabilmek için bitmek tükenmek bilmeyen bir çaba

sarf eder. İyi-kötü/ doğru-yanlış/ gündüz-gece/ siyah-beyaz/ kadın-erkek/ var-yok vb. kavramlar gibi insanın iç dünyasında var olan kavramlar, birini fark edebilmek, anlayabilmek, içselleştirebilmek ve sorgulayabilmek için diğerine ihtiyaç duyar. Bu anlamda sergi, “İkilik” (Dualite) kavramını, insanın kendisiyle olan ilişkisini tekrar gündeme getirmek ve irdelemek üzerine izleyicisiyle buluşuyor. Resimde yer alan figürler ikiyeşerli ve birbirleriyle iletişim kuracak şekilde kompoze edilmektedir. Aslında, ikili figürler tek bir insanı anlatır ancak görünen iki form, kişinin kendi ile olan çatışmasının ya da barışık olma durumunun görünür halidir. Sanat alıcısı, sergideki resimleri kendi dilinden okumaya başladığı zaman doğal olarak kendi iç ikiliklerini sorgulamaya başlayacaktır ki serginin ana amacı budur.



Görsel 1. “Cinsler Arası İkilik”, Karışık Teknik (Asamblaj+Akrilik), 41x56 cm.



Görsel 2. “Kendine Küsmek”, Collography, 62x58 cm.

Görsel 3. “Gölgesinden Korkan”, Collography+Kolaj, 56x74 cm.



Görsel 4. "Kendine Sırtını Dönmek", Collograph, 43x56cm.

Görsel 5. "İkili", Collography, 34x34 cm.



Görsel 6. “İkilik” Sergisinin açılışından bir fotoğraf, Sevgi Sanat Galerisi, 18 Eylül 2019



Görsel 7. “İkilik” Sergisinin açılışından iki fotoğraf, Sevgi Sanat Galerisi, 18 Eylül 2019

II. KORUMA-ONARIM ÇALIŞMALARI SEMPOZYUMU

30-31 Mayıs 2019

Simin ŞAY¹, Elif SARAÇ²

Üniversitemiz Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü tarafından ikincisi düzenlenen sempozyumda, bölüm öğretim elemanlarının yönettiği ve ekip üyesi oldukları koruma projeleri ile ilgili bilgiler paylaşılmıştır. 30-31 Mayıs 2019 tarihleri arasında yapılan sempozyum, bölüm öğrencileri ve alanla ilgili uzmanların katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Sempozyum, davetli konuşmacı Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNLAP'in "Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Bellek" konulu konuşmasıyla başlamıştır. Sempozyumun ilk gününde bölüm öğretim elemanları Doç. Dr. Cengiz ÇETİN, Dr. Öğr. Üyesi Kozan UZUN, Dr. Öğr. Üyesi Ayşem YANAR, Öğr. Gör. Elif SARAÇ ve Öğr. Gör. Simin ŞAY yer aldıkları üniversite içi ve diğer resmi kurum ve kuruluşlar ile şahısların

¹ Öğretim Görevlisi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, siminsay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2421-8560>

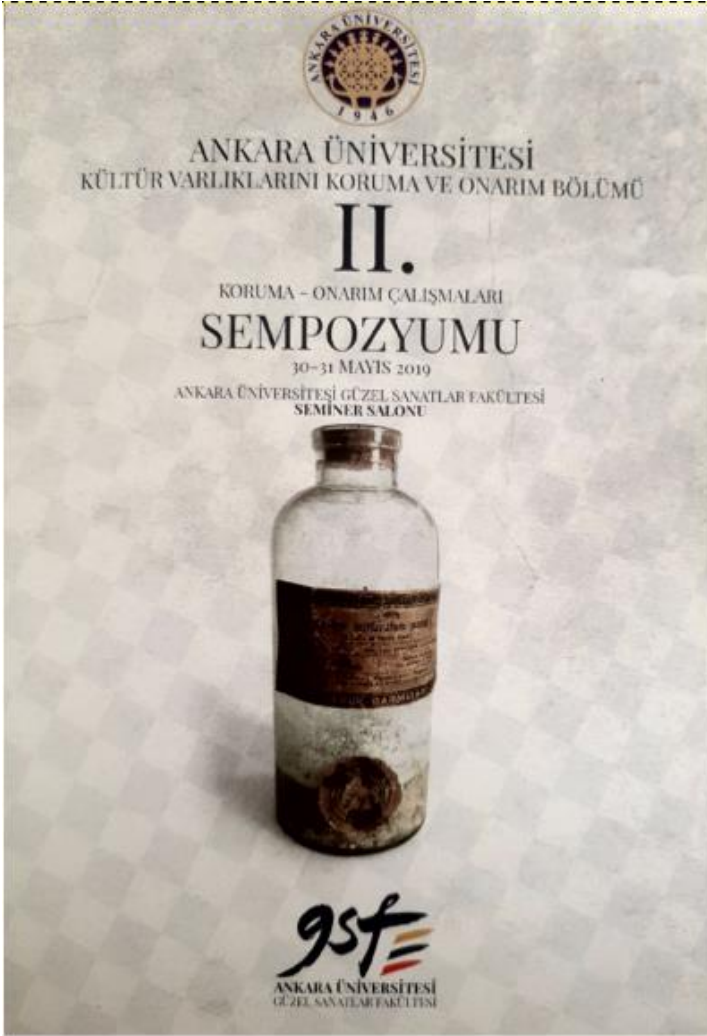
² Öğretim Görevlisi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, arkelifsarac@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7822-6590>

30-31 Mayıs 2019

sahip oldukları kültür varlıklarının koruma onarım projeleri ile ilgili sunumlar yapmıştır.

Sempozyumun ikinci günü, öğrencilerin staj döneminde yürütmüş oldukları koruma onarım çalışmalarını aktardıkları sunumlar ile devam etmiştir. Öğrenciler, staj süreleri boyunca çalıştıkları kazı ve müze gibi farklı alanlarda bulunan koruma-onarım laboratuvarlarında metal, taş, seramik, kağıt, deri, mozaik, resim, çini gibi organik ve inorganik objeler üzerinde gerçekleştirdikleri çalışmaları paylaşmıştır. Bu sunumlar aracılığıyla öğrencilerin gerçekleştirdikleri uygulamaların, aldıkları eğitim ve mesleki etiğe uygun olup olmadığı değerlendirilebilmiştir. Çalışmalar üzerinde karşılıklı görüş alışverişi yapılmış, çeşitli öneriler dile getirilmiştir. Öte yandan henüz staj yapmamış öğrenciler için de karşılaşma ihtimalleri olan durumlar hakkında önemli bir farkındalık sağlanmıştır.

Sempozyumda, fakülte öğrencilerinin koruma onarım alanında yapacakları stajlar ve meslek hayatlarında yönelecekleri alanlarla ilgili bilgi ve farkındalıklarını arttırmak amaçlanmıştır. Öğrencilerin yoğun katılımıyla gerçekleştirilen sempozyumda, koruma onarım alanının hassasiyeti ile bu alanda sadece yetkin ve profesyonel uzmanların çalışması gerektiğinin altı çizilmiş ve meslek elemanlarının sorumluluk alanlarına dikkat çekilmiştir.



KİTAP TANITIMI

Jean Baudrillard. *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1510, 2018, ISBN-13:978-975-05-0800-4. 98 sayfa.

Ayşem YANAR¹

1. Giriş

Dünyaca tanınan Fransız düşüncesinin önde gelen simalarından Jean Baudrillard, çözümlmelerini, çağdaş Fransız düşüncesinin temel problemlerine cevap bulmak amacıyla ve Batı dünyasının içinde olduğu durumu tespit etmek maksadıyla ortaya koyup radikal eleştiriler yapmıştır. 1996 yılında *Sanat Komplosu* başlıklı makalesini yayınladığında, çağdaş sanatın varlık nedeni kalmadığını ilan etmiş ve uluslararası sanat camiasında skandala yol açmıştır. Baudrillard az rastlanır türde bir filozoftur, her şeyin kolayca teorileştirildiği Fransa’da yazdıkları ve yaptıkları arasında fark bulunmayan, kendi kavramlarını pratiğe geçiren bir sanatçıdır.

Günümüz sanatı uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok kitsch bir yolla sahip olmaya başladığını savunan Baudrillard’a göre, bugün resimden söz etmek güçtür, çünkü resmi görmek zordur. Çoğu zaman artık görülmeyi değil görsel olarak soğurulmayı ve ardında iz bırakmadan dolaşıma girmeyi istemektedir. Bu imkânsız bir takasın basitleştirilmiş estetik formudur. Öyle ki, nesnenin hakkını verecek en iyi söylem söyleyecek hiçbir şey olmayan bir söylem olabilir. Nesne olmayan bir nesnenin eş değeridir, ama nesne olmayan

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, ayanar@ankara.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6240-6290>

kesinlikle bir hiç değildir; boş ve gayri mevcudiyetiyle insana durmadan musallat olmaktadır. Bu hiçliği, hiçliğin sınırlarında maddileştirmek, boşluğun sınırlarında boşluğun filigranını takip etmek, kayıtsızlığın sınırlarında kayıtsızlığın gizemli kurallarına göre oynamaktadır.

Soyutlama, modern sanatın büyük bir macerasıdır. Özne, nesnenin parçalanmasıyla, yani nesneyi yok ederek kendi kayboluş sınırlarına doğru ilerlemektedir. Simülasyon, tersinmezdir, simülasyonun ötesine geçiş yoktur, artık bir olay bile değildir, mutlak bayağılık, kültürün tüm formlarını şuursuzca tekrarlanmasıdır. 19. ve 20. yüzyılın bütün ütopyaları hayata geçirilirken gerçekliği gerçeklikten kovarak insanları anlamdan yoksun bir hipergerçekliğe terk etmiştir. Sonuçta gerçeklikten ve derinlikten yoksun bir yüzey kalmıştır.

Dünyanın belirsizliği, akıl dışılığını yansıtan eleştirel ayna olmak artık öznenin görevi değil, öznenin yokluğunun ve şeffaflığının yansıdığı, dünyanın kendisinin ve çevredeki nesnel ve yapay dünyanın yansıdığı bir aynadır artık.

Günümüzde her şey kendini gösterme çabası içindedir. Teknik, endüstriyel her türden yapıntı ifade edilmek, görülmek, okunmak, kaydedilmek istiyor. Sırf kendi zevkimiz için okuduğumuzu, fotoğrafını çektiğimizi düşünsük bile aslında nesnenin kendisi fotoğrafının çekilmesini ve okumamızı istiyor. İnsan bu durumda sadece bir figüran oluyor. Baudrillard, artık dünyanın kendi tasvirini yansıtan özne olmadığını, nesnenin özneyi kırılmaya uğrattığını ve tüm teknolojinin kullanılarak nesnenin kendi varlığını rastlantısal formlarını sinsice dayattığını ifade etmektedir. Bayağı nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, anlamsız, yanılmasız, aura'sız, değersiz dünyanın radikal yanılma kaybının aynası olan fetiş nesnelere olarak görmektedir tıp ki Andy Warhol'un imgeleri gibi ironik olarak saf nesnelere.

Çağdaş sanatın büyük kısmı, bayağılığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideolojiye el koymak suretiyle nesnenin kayboluşunu kullanarak büyük eserler vermektedir. Çağdaş sanatın bütün riyakârlığının da bu olduğunu öne süren Baudrillard hükümsüzlüğe, anlamsızlığa ve saçmalığa talip olan çağdaş sanatın hükümsüz iken hükümsüz olmak için çırpınması olarak görüyor.

Kısacası Baudrillard, sanatla ilgisi olmayan her şeyin sanata, ticari bir işletme gibi, kariyer fırsatları, karlı bir yatırım olanağı sunan tüketim nesnelere dönüştüğünü ifade etmektedir. İnsanlar önüne sunulan kadarıyla yaşıyor hayal etme gücü sınırları aşmaya bile yetemiyor. Dünyanın oluşumundan bu yana estetiğin var olduğunu düşünürsek aslında bunun bir yanılısına ayna olduğunu kabul etmekteyiz. Günümüzde estetiğin, aynanın yok olduğu öznenin gittiği ve nesnenin var olduğu gerçeği...

Matrix, Inception, Truman Show gibi filmlerde de dünya aynasını yanılısamasını yutmuş, şeffaflığın içinde dünyanın olmadığı algısı var yani nesne öznenin yokluğunu dünyanın kendisinin çevremizdeki nesnel yansıdığı ayna artık nesne, yapay, sanal ve ironik...Artık sadece fikrin önemli olduğu bir sanat anlayışı var. Sadece varoluşumuz gerçek...

Sanata farklı bakış açısı getiren düşünürün kitabı okunmaya değer. Baudrillard kitabında Françoise Gaillard ile Andy Warhol üzerine Genevieve Breerette, Catherine Francblin, Ruth Scheps ile yaptığı söyleşilere de yer vermektedir.

KİTAP TANITIMI

Güzin Ilıcak Aydınalp, *Müze İletişimi*, İstanbul: Akademik Kitaplar, 2019, ISBN: 978-605-9786-47-8. 216 sayfa

Gizem SİVRİKAYA¹

Sosyal Platform Olarak Müzelerde Halkla İlişkilerin Rolü ve Türkiye Müzelerinin Halkla İlişkiler Bağlamında Değerlendirilmesi

Halkla İlişkiler ve Tanıtım alanında öğretim üyesi olan Doç. Dr. Güzin Ilıcak Aydınalp, bu kitabında, müzeleri halkla ilişkiler perspektifi ile ele almaktadır. Yazar, temel olarak üç bölümden oluşan kitabında *Müzecilik ve Halkla İlişkiler*; *Müzelerde Halkla İlişkilerin Uygulama Alanları*; *Türkiye’de Müze Halkla İlişkilerinin İşleyişi* başlıklarına yer vermektedir.

Kitabın ilk bölümü olan *Müzecilik ve Halkla İlişkiler* başlığında öncelikli olarak, geçmişten günümüze müzenin tarihine

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD, gizemsivrikaya55@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5923-785X>

değınilmektedir. Kitapta, müzenin günümüzdeki konumu, eğlence kültürü ve popülerleşme kavramlarıyla birlikte anılmakta ve yazar, müzelerin halkla ilişkiler ile olan bağıını bu konum üzerinden kurmaktadır. Yazar, bu temas noktasından yola çıkarak müzelerin kendini tanıtmaya, ifade etme gereksinimlerinin halkla ilişkiler alanı ile karşılanabileceğini ifade etmektedir. Müzeler ve halkla ilişkiler çalışmalarının kesişim alanı ise ikinci bölümde sunulmaktadır.

Kitabın en hacimli kısmı olan ikinci başlıkta, halkla ilişkiler bilim dalının müzelerdeki uygulama alanları ele alınmıştır. Bu noktada, müzenin kurum kimliğinden başlayarak müzenin imajı ve itibarına yönelik olan; gerek müzenin felsefesinin oturtulması gerekse müzenin misyon ve vizyonunun tutarlı hale getirilmesine ilişkin -bir diğer deyişle müzenin kendi yerini bulmasına yönelik olarak yapılması gereken- çalışmalardan söz edilmiştir. Belirtilen çalışmalarla bağlantılı olarak gerçekleştirilmesi beklenen medya, reklam, sponsorluk çalışmaları, marka yönetimi, teknoloji kullanımı gibi başlıklara da değinilen bu bölümde müzenin toplumu yönlendiren mesajlar vermesi fikrinden yola çıkıldığı görülmektedir. Bu noktada, kitapta sunulan bazı bilgilerin müzecilik alanında çalışan kişilerce ipucu veya kontrol listesi olarak kullanılabilmesi söylenebilir. Bunların yanı sıra müzede etkinlik yönetimi ve sosyal sorumluluk ile lobicilik, kriz iletişimi, kurum içi iletişim gibi başlıklara da değinilen kitapta halkla ilişkilerin görev yelpazesinin epey geniş olduğu görülmektedir. Bu geniş yelpaze içinde müzelerin ekonomi, hukuk, güvenlik, tanıtım gibi ihtiyaçları ile sosyal sorumlulukları arasındaki koordinasyonun ve en önemlisi sürekliliğın

sağlanmasının, halkla ilişkiler uzmanlarının müzelerde yer bulması ile mümkün kılınacağı söylenebilir.

Kitabın son bölümü olan *Türkiye’de Müze Halkla İlişkilerinin İşleyişi* başlığında ise Türkiye’deki müzecilik çalışmaları, halkla ilişkiler yönüyle ele alınmıştır. Bölümde, öncelikli olarak Osmanlı Devleti’ndeki müzecilik faaliyetlerinin günümüz halkla ilişkiler çalışmalarıyla örtüştüğü örnekler ele alınmıştır. Daha sonrasında ise Türkiye’deki müzeler, Cumhuriyet’in ilanından günümüze, halkla ilişkiler faaliyetleri açısından değerlendirilmiştir. Devlet müzeleri ile özel müzelerin ayrı başlıklar altında değerlendirildiği bu kısımda, halkla ilişkiler faaliyetleri içinde ele alınabilecek örneklere yer verilmiştir. Ayrıca yapılan çalışmaların eksikliklerine bütüncül bir bakış açısıyla değinilmiştir.

2010 yılında yapılan “Mükemmel Halkla İlişkiler Değişkenleri Bağlamında Türkiye’de Müze Halkla İlişkileri” adlı tez çalışmasının kitaplaştırılması ile ortaya çıkan kitapta yazılı kaynakların yanı sıra bazı müze uzmanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen verilerin de kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda kitabın, tezin yapıldığı yıl itibariyle Türkiye’deki müze halkla ilişkiler faaliyetlerinin bir resmini sunduğu söylenebilir.

Değerlendirme sonrasında somut önerilere de yer verilen kitapta halkla ilişkilerin birçok farklı kişiyi, birimi, alanı, kurumu ve topluluğu bir araya getiren bir unsur olduğu görülmektedir. Müzelerin, insanlık tarihinin geçtiği yolların göstergesi niteliğindeki nesne ve eserlerle

ilgilenen arkeoloji, sanat tarihi, antropoloji, restorasyon ve konservasyon gibi alanları bir araya getiren bir mekan olarak tanındığı gözlemlenmektedir. Diğer yandan günümüzde müzelerin değeri, toplum için sağladığı yararlar ölçülmektedir. Bu noktada, müzedeki nesne ve eserler ile insan faktörü arasındaki ilişkinin kurulmasına yardımcı olan tasarım, psikoloji, eğitim, sosyoloji, iletişim bilimleri, halkla ilişkiler gibi alanların da müzelerin asli unsurları olduğunun altının çizilmesi önemlidir. Dolayısıyla müzelerin, bu büyük resim içinde halkla ilişkiler alanıyla birlikte irdelendiği bu kitabın, izleyiciyi merkeze alan çağdaş müzecilik anlayışı açısından ülkemiz adına önemli bir çalışma olduğu söylenebilir.