

TÜRKİYE'DE SANATIN TARİHİ

MÜZE

AYŞE H. KÖKSAL

ESRA ALIÇAVUŞOĞLU

DERLEYENLER:

Tellekt

2. BASKI



TÜRKİYE'DE SANATIN TARİHİ

MÜZE

Tellekt_50

Türkiye'de Sanatın Tarihi: Müze

© 2023, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. baskı: 2023

2. baskı: Ocak 2024, İstanbul

Bu kitabın 2. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Didem Bayındır

Derleyenler: Esra Aliçavuşoğlu – Ayşe H. Köksal

Düzeltili: Melis Ofilas

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak Tasarımı ve Uygulama: Bora Başkan

İç Kapak Görseli: Bora Başkan

Baskı ve cilt: Melisa Matbaacılık Yayıncılık San ve Dış Tic. Ltd.

Maltepe Mah. Davutpaşa Çiftelhavuzlar Sk. No:16 Acar San. Sit.

Zeytinburnu, İstanbul

Sertifika No: 45099

ISBN 978-625-7118-76-7

Tellekt

tellekt.com • bilgi@tellekt.com

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25 Sarıyer / İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

Sertifika No: 43514

Tellekt, Can Sanat Yayınları Yapım ve Dağıtım Ticaret ve Sanayi A.Ş.'nin markasıdır.

twitter.com/tellekt • facebook.com/tellekt • instagram.com/tellekt

TÜRKİYE'DE SANATIN TARİHİ

MÜZE

DERLEYENLER:
ESRA ALIÇAVUŞOĞLU – AYŞE H. KÖKSAL

Tellekt

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ / ESRA ALIÇAVUŞOĞLU-AYŞE H. KÖKSAL	7
SANATLA TANIŞMA – OSMANLI MÜZECİLİĞİNDEN ÖNCE / TARKAN OKÇUOĞLU	21
KÜLTÜR - SANAT - MİRAS / FİLİZ YENİŞEHİRLİOĞLU	43
SANAT MÜZESİ: TAHAYYÜL VE TERCÜME / AYŞE H. KÖKSAL	77
SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ İÇİN BİR MÜZE HAYALI: ÂSÂR-I NAKŞİYE'DEN ELVAH-I NAKŞİYE'YE/ ÖZGE GENÇEL	97
1923-1980 ARASINDA TÜRKİYE'DE MÜZECİLİK: TARİHÇE, SORUNLAR, TARTIŞMALAR / ALİ KAYAALP	117
İSTANBUL'DA MÜZE TATBİKATLARI 1981-1994 / VASIF KORTUN	177
NEOLİBERALİZMİN GÖLGESİNDE: TÜRKİYE'DEKİ ÖZEL MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT MÜZELERİ / ESRA YILDIZ	187
MİMARIN VE SANATÇININ TAPINAĞI: NASIL BİR MEKÂN? / ZEYNEP CEYLANLI	211
MÜZENİN ÇAĞDAŞ SANATLA İMTİHANI / GÜLER BEK ARAT	237
MÜZELER / HALİL ETHEM	279

YAZARLARIN BİYOGRAFİLERİ	321
KAYNAKÇA	327
DİZİN	353

SUNUŞ

Esra Aliçavuşoğlu
Ayşe H. Köksal

Türkiye’de Sanatın Tarihi dizisinin ortaya çıkış serüveni, “Sanat ve tarihi üzerine çerçeveden dışarı taşacak, söylemde değişiklik yaratacak, kendi alanının ve metodolojinin arkeolojisini üstlenecek bir yayın mümkün olabilir mi?” sorusuyla başladı. Tarih ve yazma sözcüklerinin geçtiği her metin aslında baştan kesin yargıları, söylemleştirilmiş olguları barındırır. *Türkiye’de Sanatın Tarihi* dizisinin çatısını oluşturduğumuz süreçteki ana düşüncemiz nesnel olmayan/olamayan bu iki kavramı sorgulama isteğiydi. En temel kaygımız daha önce yazılmış metinlere farklı bakış açıları getirecek, kişisel yorumların ve açıklamaların dile gelmesine olanak sağlayacak, çoğul söylemlere açık bir yayının dizisi gerçekleştirmekti. Bir kitap dizisiyle, örneğin, kutuplaşma ya da kişisel düğüm noktalarına değil, alanla mesafeyi koruyabilecek yaklaşımlara özgür ortam oluşturabilir miydik? Ya da ortak noktaları sanat üzerine düşünmek ve çalışmak olan yazarları kolektif, bağımsız bir yayında bir araya getirebilir miydik? Bu dizinin ortaya çıkış serüvenini başlatan bu sorulardı; bu sorulara yanıt arama çabasıysa en büyük motivasyon kaynağımız...

Türkiye’de sanatın tarihi elbette yazıldı, yazılmaya da devam ediyor. Ama bu dizinin amacı, sanatçı monografileri, sanatçı seçkileri, sanatçı gruplarının birbirini takip eden hikâyeleri ya da kurum odaklı tarih yaklaşımlarının dışında konuya bir bütün olarak bakabil-

mek yani bir anlamda, anakronik bir dizgede, kataloglamadan ve “ilk”, “öncü”, “en” sıfatlarına çok yüz vermeden sanatın yerleşik tarih anlatısının dışına çıkabilmek...

Linda Nochlin “Museums and Radicals: A History of Emergencies” [“Müzeler ve Kökler: Bir Acil Durumlar Tarihi”] başlıklı makalesini şu cümleyle açıyor: Sanat tarihi miti, tapınağı olan müze ile aynı zamanda başladı.¹ Sanatın tarihini müzeden ayrı düşünmenin imkânsızlığı, tematik olarak tasarlanan *Türkiye’de Sanatın Tarihi* dizisini de müzeyle başlatmayı bir bakıma gerekli kıldı.

Tarih yazımında, başlangıç noktası olarak mutlak bir olaya ya da tarihe yaslanma zorunluluğu –bu bir sanatçının açtığı kişisel sergi, uluslararası etkinlik, ilk sanat kurumu vs. de olabilir–, sınıflandırmaya alışkın biz sanat tarihçiler için kolaylık olarak görülür. Ne var ki, bireysel ve göreceli olması nedeniyle tehlikelidir. Ancak “mihenk taşı” belirleme meselesine özellikle Türkiye sanat tarihi yazımında sıkça rastlanır ve bu belirlenen olay/olgu/tarihten öncesini sıfırlayan bir anlayışa işaret eder. Böylece her döneme göre farklı saiklerle belirlenen “mihenk taşı” öncesizlik, tarihselleştirme, geçmişe ait kılma gibi oldukça sorunlu eğilimleri beraberinde getirir. Nihayetinde, birbiriyle konuşmayan, birbirini yok sayan, parçalanmış “mihenk taşları”ndan oluşan bir anlatıyla karşı karşıya kalırız.

Çok da sağlıklı olmayan mihenk taşı yerine, katmanlı ve toplumsal göndermeleri olan bir kavram üzerine odaklanmak riskleri ortadan kaldıracaktır ya da azaltabilirdi. Dolayısıyla *Türkiye’de Sanatın Tarihi* dizisi için “Müze”nin bir kavramsal başlangıç olarak seçilmesi bu nedendir. Zamanın mekânı olarak müze, sadece sanat yapıtlarının teşhiri, zaman ve mekân ilişkisinin düzenlenmesi, sanat tarihinin muhafazası ve görsel temsili, izleyici ve izleme pratiğine karşılık gelmez. Hepsini barındıran bir sahne olarak, aynı zamanda bu ilişkilerin şekillenmesindeki iktidar ve bilgi rejimlerini de görünür kılar. Müzenin sahnesinde ulus devlet ve modernleş-

1 Linda Nochlin, “Museums and Radicals: A History of Emergencies”, *Museums in Crisis*, Brian O’Doherty (yay. haz.), George Braziller, New York, 1972, s. 8.

me sürecinin sanat dünyasını da anlayabiliriz; modern ötesi dönemin küresel çağdaş sanat dünyalarının hangi koşullarda ortaya çıktığını da...

Örneğin, modern sanatın tarihi mitinin inşa edildiği New York'taki Museum of Modern Art'ın (MoMA) 2019'daki yeni *sürümünün* mottosunun “Change is Modern” [“Değişim Moderndir”] olması müzenin zamanın mekânı olduğu gerçeğini bir kez daha hatırlatır. Bu zamanın mekânı olma durumu sanatın tarihselleştirilmesi anlamına gelmez. Tam tersine, Robert L. Lumley'nin etkiyleyici tespitiyle müze aslında bir zaman makinesidir.² Bu zaman makinesi, zamanları ve mekânları birbiriyle buluşturur, konuşturur. Tarihin şimdi ile, geleceğin geçmiş ile birbirine dokunmasına olanak verir.

MOMA'nın yeni düzenlemesinde Picasso'nun Alfred H. Barr tarafından başlangıç noktası olarak sunulan “Avignon’lu Kızlar” ile 68 kuşağının feminist siyahi Amerikalı aktivistlerinden Faith Ringgold'nun 1967 tarihli “American People Series #20: Die.” resminin aynı salonda karşı karşıya sahnelenmesi o nedenle çoğumuzu şaşırtmaz. Ayrıca müze denilen kurum, durağan olmak bir yana her dönem kendini yeniler, değişir, dönüşür.⁴ Rönesans'ın mucizeler kabinelerinden Aydınlanma'yla disipline olan müzelere, modernleşmenin yarattığı akılcı tasniflerden modern ötesinin disiplinlerarasılığına kayabilmesi bunun bir göstergesidir. Müze, toplum için ama daha önemlisi toplumla birlikte var olur. O nedenle toplum, daha doğru

- 2 Robert L. Lumley, *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, Routledge, Londra, 1988.
- 3 MOMA'da Faith Ringold'un resminin “Avignon’lu Kızlar”la sergilenmesinin yanı sıra 2022 kışında Mew Museum'da sanatçının retrospektifi de açılmış, özellikle siyahların yaşam alanlarındaki metrolara afişleri yerleştirilmiştir. Whitney Bienali ve hatta Metropolitan Müzesi gibi çizgisel sanat tarihi anlatısının en yoğun izlendiği müzelerde dahi *Black Lives Matter* hareketi ekseninde Amerika'nın aciliyeti olan konuları ele aldığı gözlenebilir. Bu, sanat ve müzeler aracılığıyla ortamı sakinleştirme hamlesi olarak da pekâlâ okunabilir.
- 4 Müzenin kendini değişime açık bir kurum olarak nasıl tasarladığını anlatan önemli bir kaynak için bkz. Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and Shaping of Knowledge*, Routledge, Londra, 1992.

bir ifadeyle toplumun sanat ile sanatın da toplumla ilişkisi dönüşükçe müze de değişir.

Müzenin bu dinamik yapısına en ilginç örneklerden biri MoMA'dır. 2000'lerin ilk on yılından itibaren MoMA'nın bizzat inşa ettiği hem "izimler"e hem de etnik köken ve renklere odaklı bir temsilden vazgeçmek zorunda kalması onun bugünle imtihanı olarak değerlendirilebilir. Çeşitlilik, daha fazla küresel sanat ama her zaman olduğu gibi yine aciliyeti olan meseleleri *gösterme* çabası ister MoMA ister Pompidou ister Tate Modern olsun gözden kaçmaz. Ancak ilginçtir ki, söylem değişikliği genellikle çağdaş sanatın sahnelendiği müzelerde gerçekleşir. Yeni ifadelerin vitrini olan müzelerin dışında, kör noktada kalan ya da arkeolojik eserlerin sergilendiği kurumlarda *Batılı bakış* hiç değişmeden varlığını devam ettirir.⁵ Müzelerin radikal karar almalarında, çizgisel ritmin dışına çıkmalarında güncel konjonktür ve aciliyeti olan konular önemli bir rol oynar. Bu noktada müzelerin kültürel bir direnç alanı yaratıp yaratmadığı değil, müzelerin kültürel direncin neresinde olduğu sorusu sorulmalıdır.

Serinin ilk kitabı, işte tüm bu tartışmaları sırtlayan bir mekâna, müzeye odaklanıyor. Müzeyi çevreleyen, tarihselleştiren, içini ve dışını inşa eden süreçlere bağlanan yazılarla Türkiye'de müzenin farklı dönemlerde nasıl tasavvur edildiğini inceliyor, bu tasavvurun

5 Brooklyn Müzesi'nde teşhir edilen Asur rölyeflerinin tanıtım metni bu tartışmayı özetler niteliktedir. "Rölyefler Brooklyn'e Nasıl Geldi?" başlıklı metin saray rölyeflerinin Asurlu yaratıcılarından beri iktidar, prestij ve kültürel miras rekabetine aracılık ettiğinden bahsetmektedir. Sözü edilen rölyeflerin Brooklyn Müzesi'ne ulaşması bu rekabetin izlerini taşımaktadır. Bir İngiliz diplomatın rölyefleri Osmanlı topraklarından British Museum aracılığıyla Londra'ya taşınması, ardından Amerikalı alıcıların tarihî değerlere sahip çıkmak amacıyla bu eserlerin bir kısmını satın almasıyla Amerika'ya ulaşmıştır. Brooklyn Müzesi, günümüzde "İslam devletleri"nin vandallığına maruz kalan bu önemli mirasa sahip çıkmaktan duyduğu gururun altını çizmektedir. Amerika açısından halen tartışmalı olan Afro-Amerikan tarihini dekolonizasyon bağlamında ele almaya özen gösteren Brooklyn Müzesi'nin bile, müzecilik tabiriyle "yağmacılık" etkinliğini mitik bir anlatıyla masumlaştırma çabası ilginçtir. Özellikle Avrupa ve Amerika'daki müzelerin koleksiyon oluşumu ve gelişiminde uyguladıkları bu yöntemi tartışan ve günümüzde ön plana çıkan ülkesine geri gönderme pratikleri için bkz. Andrew McClean, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, California, s. 233-269.

sanat tarihine etkilerini farklı bağlamlar, anlamlar ve ilişkilerle çözmeyi, sorular sordurmayı amaçlıyor. Kitap, başı sonu bitmiş, otoriter, didaktik ve kesinlik taşıyan metinlerden ziyade ileriki araştırmalara kaynaklık edecek, yorumlamaya açık metinleri bir araya getiriyor. Ayrıca dizinin her kitabında, alanında önemli yere sahip, üzerinde yeniden düşünmemize kapı aralayan, daha önce yayımlanmış bir metin de yer alıyor. Örneğin bu kitaptaki Halil Ethem'in Tarih Kongresi'nde sunduğu "Müzecilik" konuşması böyle bir amaç taşıyor.

Kitabın ilk yazısı, bir müzenin tarihine, kuruluşuna, koleksiyonuna ya da işlevselliğine değil, müzenin içine alarak yapıtlaştırdığı, mitleştirdiği *sanatla* tanışma meselesine ayrılıyor. Tarkan Okçuoğlu'nun yazısı, insan eliyle üretilen bir nesnenin anlamını ve algılanma biçimini genişleterek, o nesnenin bir "sanat eseri" olarak nitelenmesine aracılık eden kurumsal yapının öncesinde, bu coğrafyada nesnelere ilişkin izini sürüyor. Nesneye bakma, onu izleme, birlikte yaşama ve biriktirme pratiğinin kökenine dair ipuçlarını değerlendirebileceğimiz bu yazıda, Osmanlı geleneğinde duvarın boş bırakılmadığı, hilye ve levhalar gibi kimi dinî imgelerle süslediği, bunun kimi zaman siyasi bir anlama sahip olduğu kimi zaman da saf estetik göndermeyle ilişkisi olduğu örneklerle ayrıntılandırılıyor. Metinde, sanatla nasıl karşılaşıldığı, sanat eserlerinin hangi amaçlarla biriktirildiği, nasıl korunduğu, sergilendiği, sosyal statüyle ilişkisi, nesillere aktarılma yöntemleri gibi temel sorular sorularak bir tür sanat tarihi arkeolojisi yapılıyor. Okçuoğlu, devşirme malzeme, muhallefat defterleri ve duvar resmi üzerinden müzeden çok önce var olan görsel deneyimin, bakma ve izleme pratiklerinin varlığına yani kısaca sanatla tanışma meselesini ele alıyor. Göstermek ve söylemek –kimi hallerde temsil ve söylem– gibi bütünüyle modernite kültürüyle ilgili olan iki eylemin şekillendirdiği müzenin karşısına tanışmak gibi bir eylemi koymak süreci anlayabilmek adına önemli. Okçuoğlu'nun metni yukarıda sözünü ettiğimiz "mihenk taşı" sorunsalını da ortadan kaldırarak, tarihle, olayla çizilen sınırın ötesinde, bir öncelik-sonralık, hiyerarşi ya da anlatı kurmadan görsel kültürü anlamayı ilk sıraya yerleştiriyor.

Özünde birer bilgi nesnesi olan kültür, sanat ve miras kuşağtan kuşağa aktarılan öğelerdir. Elbette bu öğelerin içeriği kimi zaman farklılaşabilir, kimi zaman da üzerinden hiç zaman geçmemiş gibi taze bir tartışma olarak bugüne ulaşabilir. Filiz Yenişehirlioğlu, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde kültürel mirasın, sanatsal ve kültürel üretimin temsiliyetine ilişkin verileri, müze ayniyat defterleri, II. Abdülhamid'e sunulan güzel sanatlar layihası, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, *La Patrie* gazetesi gibi dönemin önemli kaynaklarına başvurarak değerlendiriyor. Dönemin kültürel yaşamının, gerçekliğinin panoramasını izleyebildiğimiz bu metinde, bugünü analiz edebilme adına önemli ayrıntılar var. Kültür, sanat ve miras üçgeninde gidip gelen kültürel bilincin verilerini izleyebilmek kadar, bu metindeki kimi tartışmaların hâlâ güncelliğini koruyor olması da altı çizilmeye değer. Örneğin, Sami ve Ruhi'nin 1911'de Paris'ten gönderdikleri ve *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yayımlanan mektupların içerikleri, koleksiyon geliştirme, müzecilik pratikleri gibi konuların yüz yılı aşkın bir süredir sanat ortamında neredeyse hiç değişmeden tartışıldığını ortaya koyuyor. Sami'nin yazılarında müze ve kamusal fikrine değinmesi hayli dikkat çekici olmakla birlikte; Ahmet Mithad Efendi'nin herkesi Bahriye Müzesi'ni izlemeye davet etmesi tüm bu konular üzerine düşünme, konuşma pratiğine dair ipuçları sunuyor. Refik Karay'ın zenginleşen kent soyunun yaşam biçimini modernleşirmesine karşın kültür ve sanatla ilişki kurmadığına dair saptamaları da sonraki dönemleri anlamak ve problemin nereye uzandığını görmek için aydınlatıcı; ayrıca, kültür, sanat ve yaşam üçgeninin bu topraklardaki kültürel işlevine ilişkin de bir o kadar düşündürücü. Aslında hem Ahmet Mithad Efendi'nin hem de Sami ve Ruhi'nin sanatın bir yaşam biçimine dönüşmesi konusundaki ısrarları, Tony Bennett'in *The Birth of the Museum*⁶ [Müzenin Doğuşu] kitabında tartıştığı, özellikle kamu müzesinin sadece bir eğitim yeri değil, aynı zamanda modernliğe özgü sosyal alışkanlıkların ve çeşitli davranışların disipline edildiği bir yer olarak görül-

6 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, Routledge, Londra, 1995.

mesi fikriyle de örtüşüyor. Bennett'in Foucault'ya yaslanarak müzenin kültürel, siyasal ve politik analizini yaptığı bu kitapta dönemin Türkiyeli entelektüellerinin içselleştirdikleri bakışın kaynağını ve hangi boyutlara ulaştığını da görebilmek mümkün.

Sanatın toplumla kuracağı ilişkinin kurumlardan geçtiği hatırlanırken güzel sanatların bir müze aracılığıyla kamuya sunulması düşüncesi 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çeşitli biçimlerde gündeme gelir. 1882'de akademik sanat eğitimi vermek için Sanayi-i Nefise Mektebi kurulurken, sanatı sergileyecek bir müzenin açılması da tasarlanır. Özge Gencel'in "Sanayi-i Nefise İçin Hayalî Bir Müze" başlıklı yazısı, Halil Ethem'in girişimiyle, farklı ülkelerden siparişlerle İstanbul'da toplanan, Elvah-ı Nakşiye'nin çekirdeğini oluşturan koleksiyonu ele alıyor. Uzun yıllar ötelenmiş bir hayalin hayata geçirildiği bu koleksiyon ışığında, Avrupa geleneğiyle kurulan bağ incelenirken, görsel belleğe dahil edilip, dışarıda bırakılanlarla kuşaklararası farklılaşan eğilimlerin de izi sürülüyor. Kopya resimlerin akademik gelenekteki işlevinin ayrıntılı olarak ele alındığı bu metin, hep tartışılan, modern-çağdaş-gelenek meselesinin kökenine iniyor. Tıpkı Filiz Yenişehirlioğlu'nun yazısında düşüncelerini tekrar hatırladığımız isimler gibi, Özge Gencel'in yazısında değindiği Avni Lifij'in *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* dergisinde bir sanat müzesine neden ihtiyaç duyulduğuna dair yazısı, Nurullah Berk'in İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılışı için temennileri bu düşünme pratiğini ayrıntılandırır. Metin, Türkiye'de modernleşme estetiğinin nasıl kurulduğunu özetlerken, sanatın özerkleşmesi üzerine önemli veriler sunup yorumluyor.

Sanat müzesinin Batı'dan ithal edildiği, bir kopya olarak yeteri kadar *iyi* olamadığı ve toplumla da bu nedenle barışamadığına dair genel düşünceyi de sorgulamak gerekir. Ayşe H. Köksal da, bir ithal nesne olarak müzeyi bir model olarak ele almak yerine her toplumun yapısına göre kurgulanan bir sahne olarak inceliyor. Louvre Müzesi'nin model olarak alındığı ve diğer toplumlara yayıldığı fikrinden hareketle, Türkiye'nin ilk sanat müzesi Resim ve Heykel Müzesi'nin hangi koşullarda inşa edildiğini anlamaya çalışıyor. 19. yüzyıldan beri tasavvur edilen, düşünülen, tartışılan bir müzenin 1937'ye kadar

neden kurulamadığını sorguluyor. İthal edilenin sanat müzesi değil, onun iktidar ve bilgi rejimine uygun biçimde bir şiirsel ve politik sahne kurabilme gücü olduğunu tartışıyor. Bu nedenle de, sanat ve müze arasındaki ilişkinin tarih, muhafaza, seyir, kamusalıktan çok bilgi rejiminin siyasetine göre şekillendiğinin altını çiziyor.

Sanat müzesinin toplumla bağının kopuk olması, Türkiye’de kamusal algısının içeriğiyle yakından ilişkilidir. Sanatın ama en önemlisi müzenin ve sanat kurumlarının toplum tarafından sahiplenilmemesi, içselleştirilmemesindeki nedeni belki de kamusal tanımının bu topraklarda neye karşılık geldiği yanıtlar. Kamusal, Türkiye’de devletle ilişkilendirilir. Halbuki, devletçi biçimiyle “kamusal”, modernlik deneyiminden yoksun bir olgudur. Modernliği 18. yüzyıl sonunda değişen koşullara uyum sağlamaya çalışan yeni yaşam deneyimi olarak nitelersek, kuşkusuz bu, çoğul bir deneyimdir. Modernlik, bireylerin, bu hızlı değişim sürecinde birleştikleri, buna mukabil öznel deneyimlerini yaşadıkları bir süreci niteler. Habermas’a göre, kamusal alan, bu farklı modernlik deneyimlerinin paylaşılmasını, tartışılmasını, algılanmasını sağlayan ortak alanları oluşturur. Bu alanda, birey kendi biricik deneyimini diğer bireylerle paylaşırken, kamu yararına ortak bir paydada birleşir, etkinleşir ve belki bir amaç doğrultusunda harekete geçer. Habermas’a göre bu, kamunun kendi talepleri doğrultusunda, kamuya dair ortak birtakım görüşlerin, herhangi bir zorlama ya da sınırlama olmadan oluşabildiği toplumsal hayatın bir alanını oluşturur.⁷ Modernlik deneyimiyle birlikte organik biçimde kamusal alan ortaya çıkarken, ondan türeyen sivil toplum ve demokrasi kavramları da ayrıca yeşerir. Bu durumda, modernlik deneyiminin kamusal olma hali, devlet garantisinde bir erişim hakkının ötesinde, devlet alanının dışına çıkıp bireysellikten beslenerek ama onun konformizminden sıyrılarak kamu yararına örgütlenebilme becerisidir. Aslında bugün izlediğimiz pek çok olayın, manipüle edilen süreçlerin altında, biraz da bu yatar. İlginç ve birbiriyle çelişir görünen, Türkiye’ye özgü bir olgu da böyle-

7 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, çev. T. Burger ve F. Lawrence, MIT Press, Massachusetts, 1991, s. 20-23.

likle ortaya çıkar: Çünkü bir taraftan bilincin, tarihin, sanatın yönetildiği müzeyi yaşamına katmayan halk hem bu bilinç yöneticisinin etkisinden uzak kalmıştır hem de onu hayatının bir parçası haline getirmemiştir. Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'den Sami ve Ruhlî'ye oradan Nurullah Berk'e ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin 2007'deki kapanışı sırasındaki haykırılarıyla belleğimize yer eden müdürü Ferit Özşen'e uzanan isimlerin ortak sorunsalı bu kamusal-lık tanımının farklı olmasından kaynaklanan sahihsizliktir. Bir bakıma, sanat ve kamusalılık ilişkisi ya tercümesi doğru yapılmamıştır ya da bu topraklara özgü bir anlayış ağır basmıştır. Ayşe H. Köksal'ın yazısında tartıştığı kamusalılıktan çok bilgi rejiminin siyasetine göre şekillenen müzede, eski ama hep taze kalan bu tartışmaların sürekli yinelenmesi şaşırtıcı değildir. Örneğin, Nurullah Berk'in 1960'larda İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin kangrene dönen mekân problemiyle ilgili Galataport'u bir kültür sitesine dönüştürme düşüncesinin kimse tarafından önemsenmemesi ve sadece kâğıt üzerinde kalması da bu nedenledir. Düşünceler, öneriler topluma ulaşmaz ve toplum tarafından benimsenmez. Özelleştirilen Galataport'u çok kısa bir sürede sahiplenmişiz ya da İstanbul Modern'i kamusal bir müze sanmamız da bu toplumsal dilemmamızın sonucudur.

Sözünü ettiğimiz sorunsalların, tartışmaların ve problemlerin tarihsel bağlamda neden sonuç ilişkisiyle ayrıntılandırıldığı bir diğer yazı ise Ali Kayaalp'in. Metinde, 1923-1980 yılları aralığında Türkiye'de müze ve müzeciliğin gelişim mantığı arkeoloji, etnografya ve sanat müzeciliği ekseninde kapsamlı bir biçimde inceleniyor. Müzelerin tarih, siyaset ve ideolojilerle ilişkisini okuyabileceğimiz bu makale, Türkiye'deki kültür politikalarının yapısına ve geçirdiği dönüşüme ilişkin de katmanlı bir analiz ortaya koyuyor. Kayaalp'in metni salt müzeciliğin gelişimine değil, sanatın da, bu tarih aralığında nasıl bir değişim yaşadığını özetliyor.

Kurgu ile gerçeği, koruyan ile ortadan kaldıranı, taraf olmakla tarafsızlığı aynı anda içeren bir kurum olarak müze; sanatın, sanat tarihinin, hatta insanlık tarihinin en önemli kolektif yaratısıdır diyebiliriz. Bu bağlamda, müzecilik eleştirisi çok uzun zamandır bizzat sanatın ve sanat tarihinin gündeminde. Dolayısıyla bu kitapta yer

alan yazıların bir kısmı, özellikle Türkiye'de müzenin çok konuşulmayan karanlık taraflarına da ışık tutmayı hedefliyor.

Vasıf Kortun, 1980'ler ve 1990'ların en büyük sorunsalı olan *modern müzesizlik* meselesini dönemin siyaset ve kültür politikaları bağlamında ele alırken, bireysel deneyimini, tanıklık ettiklerini, konuşulmuş ama yazıya dökülmemiş olayları, sürece ilişkin önemli olguları dikkat çekici saptamalar ışığında irdeliyor. Bu kitabın omurgasını oluştururken belge ve teorilerin yanında kişisel tanıklıkların yazılması konusunda ısrarcıydık. Çünkü özellikle çağdaş dönem sanat tarihi yazımında hep aynı anlatının devam ettiğini, basın bülteni ve tanıtım dilinin bu anlatıya hâkim olduğunu izliyorduk. Kortun'un modern müze sürecinin bizzat aktörlerinden biri olarak yazacakları bu bağlamda önemliydi. Yakın tarihe ait deneyimlerini aktaran Kortun'un yazısı vakıflar ya da özel kurumlar tarafından açılan modern müzelerin görünmeyen arka planına dair düşünmemizi öneriyor. Devlet, kamu, vakıf ve özel kurumlar tarafından ne tür projeler geliştirildiğine, bunların birbirleriyle ilişkisine ve bu dönemde ortak paydalarının neden başarısızlıkları olduğuna dair görüşlerini dile getiriyor. Aslında gündemden hiç düşmeyen ama gerektiğinde ciddiyeye alınmayan kültür politikası meselesinin neden dikiş tutturamadığına dair somut gözlemlerini paylaşıyor Kortun.

Özel sektör sermayesinin sanata destek temellerinin atıldığı 1970'li yıllardan itibaren bu ikisi arasında kurulması beklenen yakın ilişkinin süreçleri araştırılması gereken birtakım olgular içerir. Profesyonel galerilerin çoğalması ve özel sanat müzelerinin açılmasıyla ilginç panoramalar ortaya çıkar. Güler Bek Arat, Türkiye'de müzeciğin, sermayenin, sanatçıların, galerilerin ve sergilerin birbiriyle ilişkilerini analiz ederken, bu süreci bir imtihan olarak tanımlayıp, *kültür kapitalizmi* gibi olgulara odaklanıyor. Güler Bek Arat'ın yazısı Vasıf Kortun'un, Esra Yıldız'ın ve Zeynep Ceylanlı'nın metinleriyle de çapraz okumalara olanak sağlıyor. Sanat müzesinin işlevi, yapısı, koleksiyonu ve mimarisi bakımından, Türkiye'ye özgü denebilecek bazı süreçlerin eşzamanlı olarak küresel düzleme nasıl eklemelendiğini açığa çıkarıyor. Örneğin, genel anlamda çoğu müze için söylenebilecek olan, koleksiyon müzesi olmalarının yanında galeri ve kültür

kurumu işlevi taşımaları, Türkiye’de özellikle 1980’lerden 2000’lerin başına dek galerilerin birer kültür kurumu gibi çalıştığı gerçeğini hatırlatır. Yani Türkiye’de süreç kısmen ters işlemiştir; müzesizlik galerilerin ticari kaygılarını zaman zaman arka planda tutmalarına, yarı ticari galeri gibi bir terimin icat edilmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Arat’ın metninde kurumlara ilişkin tartıştığı kimi olgular, sorunların nerede düğümlendiğini açık eder. Örneğin yazıda ayrıntılı olarak incelenen Modern Türk sergisinin Akademi’nin sanat tarihi yazımına en başından beri dahil olma saplantısını sadece seçici kurula bakarak bile görmek mümkündür. *Tarih yazmak* sadece Akademi sanatçılarıyla sınırlı kalmaz elbette, özel bir kurumun adını taşıyan ansiklopediden, tıpkı Akademili ustaları gibi 90’lar kuşağı da kendi tarihini kendi yazmak ve sergilemek isteğiyle hareket eder. Bir bakıma tarih geri dönüşlerle ayrı noktada düğümlenir.

1980’lerden itibaren Batı’da izlediğimiz, Andreas Huyssen’in deyimiyle “müzemani”⁸ Türkiye’de 2000’den sonra devreye girer. Neredeyse “her köklü, zengin aileye bir müze” şeklinde özetleyebileceğimiz bu sosyolojik olgu, yerli televizyon dizilerinde kentli, elit ve varlıklı ailelerin statü sembolü olarak repliklere yansır. Gazetelerin kültür/sanat/magazin sayfalarında “Türkiye’nin Medici’leri kim?” soruşturmaları yapılır. Medici ailesi, Rönesans, müze gibi önemli göndermeleri olan kelimeler, kimi kişi ve kurumların müzeyi bir iktidar, saygınlık ve ayrıcalık alanı olarak görme nedenini de somutlaştırır. Esra Yıldız’ın neoliberal politikalar ve siyasal dönüşümlerin ışığında Türkiye’deki özel kurum ve vakıf müzelerini değerlendirdiği yazısı, sözünü ettiğimiz “müzemani” döneminde siyasal iktidarın her alanda özelleştirmeyi teşvik eden politikalarının, kültür ve sanatta nasıl yansıdığını irdeliyor. Tarihsel bağlamda, özellikle 1940’ların ardından bankaların koleksiyon yapma süreçlerine de değinen Yıldız ayrıca iktidarın, sanatın içeriğinin nasıl olması gerektiği konusunda her zaman devam eden müdahalelerini kimi örnekler eşliğinde yorumluyor.

8 Andreas Huyssen, *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, Routledge, New York, 1995, s. 14.

Müze ve mimarlık ilişkisi ilk günden itibaren sorunu, tartışmaya açık ve rekabetçi bir seyir izledi. Mekân kurmanın mimara olan bağımlılığı, yapıtın bağımsızlığını koruma çabası, star mimar tarafından yapılan müze, Bilbao etkisi vb. gibi konular, Türkiye'deki yansımalarının da büyüteç altına alınmasını zorunlu kılıyor elbette. Zeynep Ceylanlı yazısında kendisi için tasarlanmış bir binası olan sanat müzelerinin mekân-yapıt-bağlam ilişkisine dair çizgisel-tematik bir anlatı kurguluyor. Yazının merkezine mekânı yerleştirerek, mekânının gerekliliğinin belirlediği geç 18. yüzyıldan başlayarak, politik, ekonomik ve sosyolojik değişim ve dönüşümlerin ışığında gerçekleşen yeniliklere yanıt arayan müze mekânını örneklerle yorumluyor. Bu noktada Türkiye'nin müze mimarlığıyla imtihanı aslında göz ardı edilecek kadar basit değil. Özel müze döneminin ilk yarısını fabrika-müze ya da tarihî mekânların dönüştürülmesiyle geçiren Türkiye, ikinci yarısını mimarlarıyla da anılacak mekânlarla karşılıyor: Renzo Piano tarafından yapılan İstanbul Modern, Grimshaw Mimarlık'ın gerçekleştirdiği Arter gibi... Ama hafızalarımızı biraz tazelersek, 2000'li yılların başında Tepebaşı'ndaki TRT binasının Suna İnan Kıraç Vakfı'na tahsis edileceği ve buraya dikilecek olan müzenin de Frank Gehry tarafından gerçekleştirileceği söylentileri yayılmış, herkesi heyecan sarmıştı.⁹

Müzenin dışından içine girecek olursak, sorularımız daha da çoğalır. Örneğin, Türkiye'de çağdaş sanatın sergilendiği müzelerde güncel teoriler ve aciliyeti olan konular nasıl temsil ediliyor ya da ediliyor mu? Müzeler kültür siyaseti bağlamında kendini nasıl konumlandırıyor? Ekolojiden cinsiyet teorilerine, etnik kimlikten feminist kuramlara, siyasetten güncel politikalara uzanan tartışmalar söz konusu olduğunda müzeler genellikle güvenli alanı tercih ediyor, bu konu oldukça net. Daha çok laboratuvar işlevi gören bienallerde tartışmaya açılan konular siyaseten risksiz ve zararsız görüldüğü takdirde müzede temsiliyet buluyor. Okwui Enwezor'un küratörlüğünü üstlendiği 2002'deki 11. Documenta'yla küresel, postkolonyal döne-

9 Esra Aliçavuşoğlu, "Frenk Gehry İstanbul'a Neler Getirecek", *Cumhuriyet Haftasonu*, 2008, s. 3.

min ilk büyük sergisi gerçekleşmişti; dekolonizasyon meselesinin müzede daimi koleksiyon sergisi olarak yer alması için üstünden neredeyse 20 yıl geçmesi gerekti. Yazının girişinde sözünü ettiğimiz MoMA örneği, dekolonizasyon gibi merkezî konuların neden öne çekildiği, koleksiyonun niye bu içerikle çeşitlendirildiği sorularını bir parça olsun aydınlatıyor. Oysa Türkiye örneğinde, ayrımcılık, göçmenlik politikaları, savaş gibi konular ya siyaset odaklı olmadığına ya da merkez dışı olduğunda temsil buluyor genellikle. Örneğin, iklim değişikliği, sürdürülebilirlik, pandemi gibi *sıcak konular* politik siyasetin dışında algılandığı için daha kolay sergilenir. Dolayısıyla 1970'lerden itibaren hem sanatçılar hem eleştirmenler hem de tarihçiler tarafından tartışılan müze temsil ideolojileri Türkiye'de maalesef ancak temsilsizlik üzerinden konu edilebiliyor. Örneğin 90'ların kültürel kimlik, azınlık politikaları ve siyaset eleştirisini tüm yönleriyle gösterebilecek bir müze sergisi yapılmış değil. Birkaç numune örnek ekseninde *var gibi* yapılan bu koleksiyonlar-sergiler acil meseleleri sergileyerek öfke söndürmek bir yana tamamen görmemek üzerine bir tutum takınıyor. Aslında bu durum, Türkiye'deki çağdaş sanat müzelerinin dünya müzeleriyle aynı kulvarda koşmak gibi bir motivasyonunun olmadığını, yerel kurumlarla rekabet ettiğini düşündürür.

Türkiye'nin müzecilik serüvenini, her dönemin kendine özgü şiirsel ve politik sahnesini inşa edebilme bilgisini haiz bir süreç olarak okumak gerekiyor. Sanat müzesi, estetik bir deneyim aracılığıyla bilginin siyaseti üzerinden anlattısını kurduğu, kurguladığı ve sahnellediği için her dönemin en başat kurumlarından biri sayılıyor. Osmanlı döneminde müze "kopya" etmiyor, ama bu şiirsel politik sahnenin bilgisini ithal ediyor. Zamanla onu içselleştiriyor ve her dönem bu bilgi üzerinden farklı müze sahneleri kurguluyor. Çağdaş dönemin küresel ve şimdici merakına müzelerin direnebilme gücü de buradan geliyor. Türkiye'de sanat müzeciliği kimi zaman kendini "trend"lere kaptırır da, Osmanlı döneminden beri edindiği bellek müze(lerin) türdeş ve yekpare bir çağdaşlık gösterisine dönüşmesinin önüne geçiyor. Şimdinin müzeciliği, modern ile çağdaşın, modern öncesi ile ötesinin, gelenek ile modernin birbiriyle çatıştığı, uzlaştığı, konuştuğu dinamik bir alan olarak bu kitaba konu oluyor.

Sonsöz

Bu dizi kolektif bir çalışma; kapalı, içedönük değil tam tersine birbirine karşı görüşleri de içinde barındırıyor, barındıracak. Tarih yazımının sınırlarını belirsizleştirmek, kolektif bir anlatı değil, kolektif bir düşünme biçimi sunmak için yola çıkan bu yayının gerçekleşmesi bize sonsuz inisiyatif veren, güvenen ve destekleyen Cem Akaş sayesinde oldu. Dizinin editörü Didem Bayındır'ın titiz ve destekleyici tavrına, kitabın hazırlanma sürecindeki yardımları için Tilbe Şevval Yıldırım'a ve yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimizle.

SANATLA TANIŞMA – OSMANLI MÜZECİLİĞİNDEN ÖNCE

Tarkan Okçuoğlu

Giriş

Bugüne dek Osmanlı müzeciliği üzerine yapılan çalışmalarda müzelerin kurulma, kurumsallaşma ve işleyiş süreci, Avrupa müzeciliğiyle karşılaştırma, müzeyi kuran bürokratların kimlikleri, ilk koleksiyonların içerikleri, koleksiyonların sergilenme biçimleri, müze ziyaretçilerinin kimlik ve nitelikleri gibi parametreler üzerinden tartişıldı, tartişılmaya devam ediyor. Ganimet ve hediye yoluyla gelen ilk eserlerin Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki Aya İrini'de toplanmasından, bilimsel kazı ve toplama yoluyla biriktirilen eserleri sergileyen Müze-i Hümayûn'un inşasına kadar geçen süreç ise genel çerçevesiyle irdelendi.

Bu yazı ise, Osmanlı döneminde müzelerin kurulmasından ve kurumsallaşmasından önceki dönemlerde sanat nesnesinin nasıl değerlendirildiği, hangi biçimlerde tanıtıldığı, hangi amaçlarla biriktirildiği, nasıl korunduğu, ne şekilde sergilendiği, sosyal statüyle ilişkisi, diğer şahıslara nasıl aktarıldığı gibi çeşitli sorular sormayı ve cevap önerileri getirmeyi amaçlıyor. Diğer bir deyişle, insan eliyle

üretilen bir nesnenin anlamını ve algılanma biçimini genişleterek, o nesnenin bir “sanat eseri” olarak nitelenmesine aracılık eden kurumsal müzenin öncesinde, insanın nesnelere olan ilişkisini sorgulamayı hedefliyor. Deneme niteliğindeki bu sorgulama ise üç odak üzerinden yapılıyor: devşirme malzemeler; muhallefat defterleri üzerinden tespit edilen değerli eşyalar ve duvar resimleri. Bunların yanı sıra, biri Osmanlı Sarayı’yla ticaret yapan, diğeri ise konak veyalılara misafir olan yabancıların gözlemlerine de yer veriliyor.

Devşirme Malzemenin Toplanması, Biriktirilmesi ve Yeniden Kullanımı/Sergilenişi

Antik Roma’dan bu yana, zaferle sonuçlanan savaşlarda ganimet olarak toplanan, saklanan ve tekrar değerlendirilen malzeme devşirme (*spolia*) olarak tanınır. Bunlar kimi zaman ganimet yoluyla, kimi zaman ise harabeye dönmüş yapılardan alınan değerli yapı malzemeleridir. Önceki kültürlerin önem verdiği bu nesnelere, yeni kullanımlarıyla tekrar değerlendirilir. Antikçağdan modern döneme kadar değerli nesnelere veya anıtların anlamları kullanıldıkları süreç içinde tekrar tekrar değişime uğrar.¹ Örneğin, Anadolu Selçukluları döneminde antik heykellerin Konya Kalesi’nin surlarında sergilenmesi artık o heykellerin bambaşka bir bağlamda gösterildiğine işaret eder.² Nesnelere yer değiştirdikçe, ilk tasarımlarının ötesinde, geçirdikleri dönüşüm sürecindeki tüm anlam katmanlarının bir bütünü haline gelir. Devşirme kullanma geleneğinin Osmanlı mimarlık kültüründe de bir karşılığı bulunur. Örneğin Osmanlı topraklarının sınırları içindeki farklı antik kalıntılardan getirilen mermer, granit ve porfir sütunlar Süleymaniye Camisi’nin harim mekânında kullanıldığında,

- 1 Devşirme malzemenin farklı dönemlerdeki tanımı, kullanımı ve anlamlandırılışı hakkında yakın tarihteki bir kaynak için bkz. *Devşirme Malzemenin (Spolia) Yeniden Doğuşu*, 10. Uluslararası Anamed Yıllık Sempozyumu, Suzan Yalman-İvana Jetvic (yay. haz.), KÜY, İstanbul, 2018.
- 2 Scott Redford, “The Seljuks of Rum and the Antique”, *Muqarnas X: An Annual on Islamic Art and Architecture*, Margaret B. Sevcenko (yay. haz.), E.J. Brill, Leiden, 1993, s. 153-154.

taşıyıcı vasfının ve estetik değerinin yanında bir iktidar imgesi olarak da anlam değişimine uğrar. Tıpkı Ayasofya’da kullanılan devşirme sütunlar gibi, Süleymaniye Camisi’nde antik sütunların tekrar kullanılmaları hem geçmişle hem de özellikle bu sütunları üreten kültürlerle ilişki kurar. Gerçekten de, Süleymaniye Camisi’nin mitolojik hikâyelerle zenginleştirilen inşaat anlatısında Bizans İmparatorluğu’nun uzak diyarlarından Ayasofya’ya getirilen devşirme malzemelere bolca atıf vardır.³ Süleymaniye’deki antik sütunlar zarafet ve maddi değer taşımalarının yanı sıra fetih, zafer ve hükümdarlık simgesi olarak da sergilenirler. Onlar yeni mekânlarında, artık Osmanlı devletinin sahip olduğu kadim bir coğrafyanın kadim geçmişinin fetih sembolleri olarak da anlam kazanır. Bin bir zorlukla Ortadoğu’dan Balkan topraklarına kadar farklı yerlerden getirilmesinin nedeni tam da bu sembolizm gayreti olmalıdır.⁴ Süleymaniye Camisi’ndeki değerli taş ve sütunlar devşirme malzeme kullanımının zirvesini temsil etse de, bu tür yatırımlar Osmanlı mimarlık tarihine yabancı değildir. II. Mehmed ve I. Selim de İstanbul’da kendi adlarına inşa ettirdikleri camilerine devşirme mimari parçalar getirtilip benzer bir sembolizm peşine düşmüşlerdi.⁵ Diğer yandan, Osmanlı mimarlığında klasik gelenekten yeni bir sanatsal üsluba dönüşümün köşe taşı kabul edilen Nuruosmaniye Camisi’nin avlusunda kullanılan granit sütunlar, devşirme malzemeyi sergileme isteğinin asırlar boyunca sürdüğünü kanıtlar. Avlunun revaklarını taşıyan devşirme sütunlara o kadar önem atfedilmiştir ki, *Tarih-i cami-i şerif-i Nur-ı Osmani* adlı bir risale yazan bina kâtibi Ahmed Efendi elli beş sayfalık makalesinin altı sayfasını granit sütunların hikâyesine ayırır. Ah-

- 3 Gülrü Necipoğlu, “The Süleymaniye Complex in Istanbul: An interpretation”, *Muqarnas III: An Annual on Islamic Art and Architecture*, Oleg Grabar (yay. haz.), E.J. Brill, Leiden, 1985, s. 102-105.
- 4 *Tezkiretü’l Bünyan’a* göre yan sahnelerdeki sütunların geldiği yerler Baalbek, İskenderiye ve İstanbul’dur. Bkz. Sai Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı-Tezkiretü’l Bünyan ve Tezkiretü’l Ebniye (Mimar Sinan’ın Anıları)*, Hayati Develi (yay. haz), K Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 63.
- 5 II. Mehmed için bkz. Gülrü Necipoğlu, *Sinan Çağı*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013; I. Selim için bkz. Michael Meinecke, “Mamlukische Marmordekorationen in der Osmanischen Türkei”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Abteilung Kairo, 1971, 17(2), s. 207-213.

med Efendi, sütunların Bergama'daki harap bir kiliseden taşındığını anlatırken, bu zorlu çabayı Süleymaniye Camisi için Osmanlı vilayetlerinden toplanan antik sütunların macerasıyla karşılaştırır.⁶ Nuruosmaniye Camisi'nin avlusundaki gösterişli pembe granit sütunlar geçmişle olan bağı derinleştirirken, Osmanlı'nın hükmettiği vilayetlerin Antikçağ ve Bizans mirasının hâlâ övgüyle sergilendiği anlamına da gelir.

Ganimet yoluyla ele geçen bir çadır, tekrar kurulup içinde yeni fatihini ağırladığında; antik kentlerden getirilen sütun selatin caminin kubbesini taşıdığı anda –aynı işlev için kullanılmış bile olsalar– artık ilk anlamından uzaklaşmış, palimpsest niteliğe bürünmüştür. Gerek sütun gerek çadır, yeni mekân ve yeni sahipleriyle katmanlı bir değişimden geçer. İşlevlerinin yanı sıra, tarihî ve estetik değerleri yeni sahiplerinin iktidarlarını sergilemede aracı olur.

Değiniildiği gibi, sözü edilen devşirme malzemeler Osmanlı hanedanı ve ona bağlı devlet ricaline ait yapılarda bilinçli bir bağlam içinde kullanıldı. Pahalı oluşları, hayranlıkla izlenişleri, zorlu transferleri bazı metinlerde epik bir dille anlatılarak ünleri pekiştirildi. Bu bağlamda, halka açık vakıf yapıları bir bakıma, halka açık sergi ve müze alanları gibi algılanmış olmalıdır diye düşünebiliriz.

İmparatorluğun yayıldığı geniş alandan taşınan devşirme malzemeler Topkapı Sarayı'nın ilk avlusunda, Aya İrini'nin arkasına düşen alanda büyük bir depoda toplanırdı. Hassa Mimarlık Ocağı sarayda ya da vakıf külliyelerinde kullanacağı antik malzemeleri buradan seçerdi. Elbette bu depo sarayda paha biçilmez malzemelerin toplandığı ve biriktirildiği tek yer değildi. Anıtsal bir revak dizisiyle Enderun avlusuna açılan İç Hazine (Fatih Köşkü) de, Fatih döneminden itibaren Osmanlı hazinesinin hem saklandığı hem de sınırlı sayıda insana sergilendiği ilk mekândır. Burada –ve sarayın farklı mekânlarında– biriken hazine; toplanan eşya, himaye ilişkisi, mekânın işlevi

6 Ünver Rüstem, “Devşirme Malzeme (*Spolia*) ve On Sekizinci Yüzyıl İstanbul'unda Tarihe Başvurmak”, *Devşirme Malzemenin (Spolia) Yeniden Doğuşu*, Suzan Yalman-İvana Jetvic (yay.haz), 10. Uluslararası Anamed Yıllık Sempozyumu, KÜY, İstanbul, 2018, s. 299.

gibi bakımlardan o dönemin Avrupa'daki diğer imparatorlukların nadire kabinelerinden çok farklı değildir. Fakat, Fatih Köşkü'ndeki hazinenin sadece nakit veya değerli taşlar gibi maddi değeri yüksek nesnelere değil, aynı zamanda manevi değeri olan bazı rölikleri, eski kıyafetleri ve yazmaları da barındırması onu diğer nadire kabinelerinden ayırır. Hazine Vaftizci Yahya'nın kol ve kafatasının yanı sıra, fetih sonrasında İstanbul'daki kiliselerden titizlikle seçilen diğer röliklerin de muhafaza edilmesi bu mekânın anlamını da derinleştirmiş olmalıdır. Burası aynı zamanda Rönesans dönemindeki nadire kabineleri gibi fil ve köpekbalığı dişleri, gergedan boynuzları, İznik ve Çin porselenleri, haritalar, usturlaplar, zırhlar, silahlar, mimari çizimler ve resimler gibi nesnelere de barındırıyordu. Enderun avlusunda, yan yana dizilmiş ve birbirlerine birer kapıyla geçilebilen bu kâğır köşk bir *lieu de plaisance* mekânı⁷ olarak da yorumlanır. Söz konusu köşkün üst katındaki odalarda sadece değerli eşyalar depolanmıyor, zaman zaman hazineden seçilen nesnelere duvarlara açılan geniş nişlerin içinde de sergileniyordu. Bu tür bir uygulama o dönemde İslam dünyasının en güçlü devletlerinden Timurluların, duvara açılan alçı veya ahşap nişler içinde sergilenen seramiklerden oluşan çinihane sistemini de andırır. Sultan iç hazinede Bizans imparatorluk simgeleri; Doğu ve Batı ülkelerinden gelen paha biçilmez elyazması kitaplar ve İtalyan, Osmanlı, İran ve Çin ressamlarının eserlerinden oluşan evrensel boyutlarda özgün ve etkileyici koleksiyonunu sergiliyor olmalıdır. Hazine odasının duvarlarına açılmış nişlerde sergilenen hazine seçkileri, bu odanın hazineye aktarılan değerli eşyanın saklandığı bir ambar, okuma ve dinlenme odası olmasının yanı sıra, bir sergi mekânı olarak da tasarlanmış olabileceğini düşündürür.⁸

Topkapı Sarayı'ndaki hazine Yavuz Sultan Selim'in, Doğu seferlerinden getirdiği maddi ve manevi değeri yüksek nesnelere iyice zenginleşir. Üstelik fetih sonrasında Mısır Memlûklerinin hazinesinde muhafaza edilen Abbasi halifelerinin dinî içerikli yadigârları ve Mekke şeriflerine ait kutsal emanetler de Osmanlı hazinesine taşı-

7 Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyıllarda Topkapı Sarayı*, YKY, İstanbul, 2007, s. 177.

8 Agy., s. 178-179.

nır. Böyle bir birikim İslam dünyası nezdinde sarayın prestijini zirveye taşır. Bu noktada, erken modern dönemde Osmanlı sarayının toplama, koruma ve sergileme pratiklerini emperyal düzeyde temsil eden ilk mekânın Enderun avlusundaki Fatih Köşkü'ndeki İç Hazine olduğu söylenebilir. Enderun avlusu, dışarıdan insanların giremediği, sadece padişahın seçilmiş kullarıyla paylaştığı bir alandır. Dolayısıyla hazinenin bulunduğu odaya oldukça sınırlı sayıda insan erişebirdi. Bu hazinenin içine girilip gezilemese de taşıdığı simgesel anlam çok büyüktür. Osmanlı hanedan soyuna ait portrelerden, *Şebnâme* ve *Süleymanname* gibi resimli kitaplara kadar çeşitlilik gösteren eserler nadiren ortaya çıkarılsa da sadece varlıkları bile iktidarın sürekliliğini bildirmeye yetiyordu.⁹ Bu haliyle dışarıdan hep gizemli kalan Fatih Köşkü Hazinesi ancak Abdülmecid döneminde (1839-1861) ve sadece üst düzey şahıslar ve özel günler için ziyarete açıldı. Aynı fiziki durum önce silah deposu sonra da bir müze haline gelen Aya İrini Kilisesi için de geçerlidir.¹⁰

Yazma Kitaptan Fildişi Bastona: Muhallefat Defterlerindeki Kayıtlar

Osmanlı seçkinlerinin biriktirdiği sanat eserleri nelerdi, bunları nasıl saklar ve sergilerlerdi gibi sorulara arşivlerdeki yazılı kaynaklara bakarak cevap vermek kolay değil. Fakat bu kesimin öldükten sonra malvarlığını bir envanter niteliğinde dökmesini gerektiren bir hukuk sistemi bulunuyordu. Bu sisteme göre, vefatı takiben kadı kontrolünde malvarlığı tespiti yapılır, borç kalmışsa buradan ödenir,

9 Topkapı Sarayı'ndaki resimli kitapların dolaşımı ve iktidar içindeki konumları için bkz. Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri; Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

10 Osmanlı müzeciliğinin Topkapı Sarayı'nın ilk avlusunda (alay meydanı) yer alan kilisede, iki büyük koleksiyon olan Mecmua-i Ešliha-i Atika ve Mecmua-i Asar-ı Atika'nın birleştirilmesi üzerine kurulduğu genel kabul görür. Modern anlamda ilk müze yine Topkapı Sarayı'nın sınırları içerisinde 1869'da Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi) adıyla açılmıştır. "Aya İrini'nin 18. yüzyıldaki kullanımı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bilge Ar, "Aya İrini'de Darü'l Ešliha Düzenlemesi", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı/Annual of Istanbul Studies*, 3/2014, s. 143-150."

kalan mallar mirasçılar arasında paylaşılır, mirasçı yoksa mallar bey-tül mâle (devlet hazinesi) aktarılırdı. Kalan eşya muhalefat, tereke ve metrukat gibi farklı isimlerle anılan defterlere kaydedilirdi. Muhalefat kayıtları tutulurken bilirkişi her malın ederini kaydederdı. Dolayısıyla muhalefat defterleri ölen kişinin aile, unvan, iş, nakdi ser-vet, borç ve biriktirdiği her türlü eşyanın kayda alındığı defterler olarak kişinin sosyal ve ekonomik konumu hakkında değerli bilgiler içerir.¹¹ Bu nedenle bir Osmanlı seçkininin yaşamı boyunca neleri topladığı ve biriktirdiği, hangi zaman aralığında ilgisinin neler üze-rinde yoğunlaştığı, kişisel zevk ve merakının içeriği gibi bilgilere bu titiz envanter kayıtlarına bakarak bir fikir edinme olasılığı bulunuyor. Fakat bu bilgileri okuyarak bir Osmanlı seçkininin biriktirdiği mallarla nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamak neredeyse tamamen hayal gücüyle mümkün olabilir. Sandık ve bohçalarında nadire kabi-nelerinde olduğu gibi yazma kitaptan değerli kumaşa, içi doldurulmuş egzotik hayvandan fildişi saplı bastona pek çok değerli eşyayı barındıran kişi bunları sergiliyor muydu; çevresiyle Kandahar'dan, Şam'dan, Sofya'dan topladığı malları paylaşıyor muydu? Terekelerin incelenmesi de bu gibi sosyal içerikli sorulara yanıt vermeye yetmiyor. Eğer Osmanlı yazınında hatırat ve mektuplaşma yok denecek kadar sınırlı olmasaydı belki o satırlarda değerli eşya ile onu kullanan kişi arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabilirdik. Değindiği gibi muhalefat defterleri incelendiğinde Osmanlı hanedan üyelerinden, askerî bürokrasiye kadar insanların yaşarken edindiği mallara değin bilgi alabiliriz. Bu defterler üzerine yapılan farklı araştırmaların sonuçları bazı kişilerin sadece günlük ihtiyacı karşılamak veya kazanca dönüştürmek için değil; prestij, statü ve koleksiyon yapmak için de eşya topladığını gösteriyor. Örneğin sanat tarihçisi Tülay Artan, 18. yüzyıldaki iki kadın sultanın topladığı Çin ve Avrupa imalatı porse-lenleri inceleyerek, kadınların Avrupa porselenlerini Çin porselenle-rine tercih ettiğini düşünür. Bu tercihe göre seramiklerin toplanma-sı ve sergilenmesinin sultanlar ve diğerleri için anlam yaratma aracı olup olamayacağını sorgular. Osmanlı hanedanının 17. yüzyılın

11 Tahsin Özcan, "Muhalefat", *TDVİA*, C 30, TDVİAM Yay., İstanbul, 2005, s. 406-407.

uzun bir dönemini Edirne Sarayı'nda geçirdikten sonra 1703 yılında İstanbul'a dönmesinin ardından, padişahın kadınları ve kızları Haliç ve Boğaz kıyılarına yalılar inşa ettirerek hanedanın gücünü ve ihtişamını kamunun nazarına aktarmada birincil fail görevini üstlenir. Dahası, başkent kıyılarına dizilen onca yalının içi kumaşlardan Avrupa porselenlerine kadar göz alıcı eşyalarla tefriş edilir. Ayrıca bu dönemde hanedanın evlilik törenleri ve halka açık çeyiz teşhirleri de İstanbul gündelik yaşamının hayatının bir parçası haline gelir.¹² 18. yüzyılda İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların resimlerinde de izlenebilen cihaz alaylarının taşıdığı büyük tepsilerde sokaklarda dolaştırılarak halka gösterilen pahalı hediyeler lükse karşı ilgiyi de kışkırtmış olmalıydı. Kısacası, 18. yüzyılın giderek artan lüks tüketimi belli ölçülerde koleksiyon alışkanlığını da getirmiş olabilir. Nitekim günümüzde dünyanın üçüncü büyük porselen koleksiyonu kabul edilen Topkapı Sarayı çini ve porselen koleksiyonundaki eserlerin bir kısmı iki Hatice Sultan'a aittir.¹³ Artan, III. Selim'in kardeşi Hatice Sultan'ın diğer lüks malların yanı sıra, Avrupa işi porselenlere özel ilgi duyarak onları da toplayan bir koleksiyoner olabileceğini vurgular. Sultanın tutkuyla biriktirdiği porselenlerin diğer hanım sultanların biriktirdiği lüks eşyaya göre hatırı sayılır biçimde fazla olması, kendine has bir seçimle kişisel farklılığını vurgulayan bir koleksiyon zevki geliştirdiğini de düşündürür. Sultan servetini ve iktidarını Batılı gelişmelere ve onun getirdiği modern hayata katılmak için kullanır.¹⁴ Hatice Sultan'ın belli bir eşya grubunu neredeyse günümüzdeki koleksiyonerleri hatırlatacak biçimde biriktirmeye yönelik merakı bütün Osmanlı seçkinlerine yayılmasa da –en azından yazılı belgeler böyle bir çıkarıma izin vermiyor– farklı ve yeni bir tavrı görünür kılması nedeniyle önemlidir.

12 Tülay Artan, "Eighteenth-Century Ottoman Princesses As Collectors: Chinese and European Porcelains in the Topkapı Palace Museum," *Ars Orientalis* (Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century), Sayı 39, University of Michigan, 2011, s. 124.

13 İlk Hatice Sultan (1658-1743), ikinci Hatice Sultan (1768-1822). Topkapı Sarayı'ndaki koleksiyon için bkz. Göksen Sonat, "Avrupa Porselenleri", *Topkapı Sarayı*, Akbank Yayınları, 2000, s. 418-431.

14 Artan, Agy., s.131-132.

Artan'ın değerlendirdiği bir başka muhallefat defteri ise bu kez 16. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış bir Osmanlı seçkininin topladığı nesnelere olağanüstü niteliğini ortaya koyar. Varlıkları incelenen Osmanlı seçkininin terekesinde biriktirdiği eşyanın niteliği, herhangi bir Avrupalı burjuvanın meraklarıyla büyük ölçüde örtüşür. Bu kişinin malvarlığının içeriği Doğu'da Hindistan'dan Batı'da Avusturya'ya kadar uzanır. Kumaşlar, kıyafetler, silahlar, savaş cihazları, taksidermi, pusula gibi eşyalar Çelebi'nin tam bir "nadire kabinesi" geliştirdiğini gösterir. Tereke kayıtlarından anlaşıldığına göre tüm eşya özenle kumaşlara sarılıp sınıflandırılmış ve sandıklara yerleştirilmiştir. Çelebi'nin bu biriktirme merakını çevresiyle nasıl paylaştığı hakkında bir bilgi yok. Fakat toplanan onca nesneyi sadece kendine saklamadığı, bu ilgisini etrafındaki insanlarla da paylaşmak istediğini düşünmek gayet makul görünüyor. Ancak sosyal statüde yükselmiş Osmanlı seçkinleri böyle bir birikim sağlayabilirdi ve zamanla bu birikim halihazırdaki statüsünü yüceltmeye de yarıyordu.¹⁵

Ahmet Fethi Paşa'nın muhallefat defteri de 19. yüzyılın ortalarına ait önemli veriler sunar. II. Mahmud'un damadı Ahmet Fethi Paşa devlet bürokrasisinde hızlı ve başarılı biçimde ilerleyerek Tanzimat döneminin önemli bir figürü haline gelmiştir. Öyle ki, Abdülmecid döneminde paşadan "müsteşar-ı saltanat" şeklinde bahsedilir. Fransızca ve Rumca'yı iyi konuşan paşa Paris, Viyana ve Londra sefirliklerinde bulunarak Batılı çevrelerle çok yakın ilişkilerde bulunur. Hatta Viyana sefirliği sırasında o kadar popüler olur ki dönemin tanınmış bestecileri Johann (Babtist) Strauss ve Josef Lanner paşaya ithafen birer vals besteler.¹⁶ Tereke defterlerine işlenen eşyalar büyük bir kişisel servet biriktirdiğini kanıtıyor.¹⁷ Kayıtlı

15 Tülay Artan, "An Impressive Probate Inventory of 1558: Antiquarianism and Collecting in the Ottoman World", https://www.youtube.com/watch?v=N2XMQGQicW-c&ab_channel=TurkishCultureFoundation

16 Ömer Eğecioglu, "Strauss ve Lanner'in Fethi Ahmet Paşa'ya İthaf Ettiği Valsler", *Sanat Dünyamız*, 2010, 118, s. 22-24.

17 Ahmed Fethi Paşa'nın terekesinde bulunan malları servet, lüks tüketim ve koleksiyon gibi kıstaslarla yorumlayan ayrıntılı makale için bkz. Serap Sunay, "Bir Hanedan Damadının Yaşam Tarzı ve Standartı: Ahmed Fethi Paşa'nın Terekesi", *Belleten*, Ağustos 2020, 84 (300), s. 745-788.



Türkiye'de sanatın tarihi ve yazımı belirli alanlara odaklanmış, birbiriyle bütünleşmeyen ve konuşmayan alanlara sıkışmıştır. Tartışmaların ve bunlara dayanan çapraz okumaların bulunduğu kapsamlı ve bütünlüklü bir sanat tarihi yazımı önerisi olarak düşünülen *Türkiye'de Sanatın Tarihi* dizisi, Türkiye'de sanatı şekillendiren ve sanatın kurumsallaşması tartışmasına temel olan konularıyla çok görüşlü bir sanat tarihi yazımına katkıda bulunacaktır.

Dizinin ilk kitabı olan *Müze*, bu kapsamda, sanat müzesine dair teorik ve eleştirel bakış açılarını farklı bağlamlarda tarihsel bir çerçevede tartışıyor. Kitap, sadece profesyonellere değil, amatörlere, sanatı yatırım aracı olarak gören ve bilgi sahibi olmak isteyen koleksiyonerlere, sanatın iletişim gücünü keşfetmiş sponsor ve kurumlara, sayısı giderek artan müze ve müze çalışanlarına, özellikle çok geniş bir hedef kitleye ulaşmayı amaçlıyor.



Tellekt

www.tellekt.com

ISBN 978-625-7118-76-7



9 786257 118767