

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ÖZEL KOLEKSİYONLARIN MÜZELERE
DÖNÜŞTÜRÜLMESİ**

Filolog İrem KONUKCU

**S.B.E. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Müzecilik Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Burçak Madran

İSTANBUL, 2007

İÇİNDEKİLER**Sayfa**

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. KOLEKSİYON VE KOLEKSİYONCULUĞUN GEÇMİŞİ.....	3
3. BATIDA TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE KOLEKSİYON TÜRLERİ.....	8
3.1 Kutsal Emanetler Üzerine Koleksiyonlar.....	8
3.2 Antikite Koleksiyonları.....	10
3.3 Nadire Kabineleri (<i>Curiosity Cabinets</i>) Koleksiyonları: İnsan Merakının Maddi Kanıtları.....	12
3.3.1 Wunderkammern.....	16
3.3.2 Studiolo ve Galleria.....	18
3.4 Doğa Türleri Koleksiyonları: Doğa Algısı ve Epistemolojik Bilgiye Yaklaşım.....	20
3.4.1 Botanik Bahçeler: Sanatın ve Doğanın Kardeşliği.....	23
3.5 Bilim Üzerine Koleksiyonlar.....	24
3.5.1 Anatomi ve Teşrih Sanatı.....	24
3.5.2 Bilimsel Alet Koleksiyonları.....	25
3.6 Sanat Koleksiyonları.....	26
4. OSMANLI SARAY KOLEKSİYONLARI:HAZİNELER.....	28
4.1 Kitap Merakı.....	30
4.1.1 Vakıf Kütüphaneleri.....	32
4.2 Minyatür Merakı.....	33
4.3 Porselen Merakı.....	33
4.4 Resim Merakı.....	33
4.5 Kutsal Emanetler Üzerine Koleksiyon.....	35
4.6 Teknik ve Arkeolojik Koleksiyonlar:Müzeciliğe Geçiş / Mecmua-i Eslaha-i Atika Koleksiyonu ve Mecmua-i Asar-ı Atika.....	36
4.7 Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu.....	38
4.8 Evkaf-ı İslamiye Koleksiyonu (Vakıf Eserleri Müzesi Koleksiyonu).....	39
5. CUMHURİYET VE KOLEKSİYONLAR.....	40
6. TÜRKİYE'DE KOLEKSİYONLAR VE KOLEKSİYONCULUK.....	48
6.1 Kurum Koleksiyonları.....	49
6.1.1 Kurum Koleksiyonlarının İçeriği.....	49
6.1.2 Kurum Koleksiyonlarının Oluşum Nedenleri.....	50

6.1.2.1	Yatırım Amacı.....	50
6.1.2.2	Vergi Ayrıcalıkları	51
6.1.2.3	Reklam ve Pazarlama	52
6.1.2.4	Prestij ve İtibar.....	53
6.1.2.5	Sosyal Sorumluluk ve Paylaşım.....	54
6.2	Şahıs Koleksiyonları.....	56
6.2.1	Oluşum Süreçleri ve Etkenler.....	56
6.2.1.1	Mezatların Rolü.....	57
6.2.1.2	Galerilerin Rolü.....	58
6.2.1.3	Sanatçıların Rolü.....	61
6.2.1.4	Koleksiyoncuların Rolü.....	62
6.2.1.5	Maddi Kaynak Gerekсинimi.....	62
6.2.1.6	Özel Müzelerin Etkisi.....	62
6.2.2	Şahıslar Neden Koleksiyon Yapıyor?.....	64
6.2.2.1	Prestij ve Sosyal Statü.....	65
6.2.2.2	Sahip Olma Hazzı.....	65
6.2.2.3	Özel Sebeplerle Gelen Haz Duygusu.....	68
6.2.2.4	Araştırma ve Öğrenme Hazzı.....	70
6.2.2.5	Kişinin İz Bırakma Arzusu.....	71
6.2.2.6	Sosyal Paylaşım.....	71
6.2.2.7	Yatırım.....	73
7.	TÜRKİYE'DE KOLEKSİYONCULUK VE DEVLET.....	74
7.1	Vergi İndirimi.....	75
8.	ÖZEL KOLEKSİYONLARIN MÜZEYE DÖNÜŞÜMÜ.....	76
8.1	Özel Müze Kurma Süreci.....	78
8.1.1	Finansal Kaynak.....	79
8.1.2	Fiziksel Kaynak (Bina ve Koleksiyon).....	80
8.1.3	Yasal Dayanak.....	82
8.1.4	Sürdürülebilirlik (Etkinlik ve Halkla ilişkiler).....	82
8.1.5	Koleksiyon Geliştirme.....	84
8.1.6	Eğitim.....	85
9.	MÜZEYE DÖNÜŞEN ÖZEL KOLEKSİYONLAR.....	86
9.1	Sadberk Hanım Müzesi.....	87
9.2	Rahmi Koç Müzesi.....	88
9.3	Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.....	89
9.4	İstanbul Modern Sanat Müzesi.....	91
9.5	Pera Müzesi.....	91
9.6	Mehmet Arsay Klasik Otomobil Müzesi.....	94
9.7	Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Müzesi.....	95
9.8	İstanbul Oyuncak Müzesi.....	96
9.9	Doğançay Müzesi.....	96
9.10	Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.....	97
10.	SONUÇ.....	99

KAYNAKLAR.....	106
ÖZGEÇMİŞ.....	113

ÖNSÖZ

Müzeler, bir toplumun tarihsel, kültürel zenginliğinin ve uygarlık ölçütünün kanıtlarıdır. Bu nedenle, müzeler, her ülkede en itibarlı kurumların başında gelmektedir. Kuşaklar arasında bağ oluşturmalarının yanında, insanları eğiten ve heyecanlandıran, paylaşım duygusunun yoğun olarak hissedildiği mekanlardır. Dünyada devlet müzelerinin yanı sıra, örneklerine çok rastlanan özel müze kurumlarının olduğu bilinmektedir. Türkiye’de de, küreselleşmenin ve sosyokültürel değişimlerin etkileriyle, özel müzelerin yaygınlaşmaya başladığını görmekteyiz. Kişisel koleksiyonların özel müzelere dönüştürülmesi; çoğu zaman, maddi beklenti olmaksızın, kültürü sahiplenme, koruma ve toplumla paylaşma amacını yansıtır. Özel müzelerin kişisel özveri ile kurulmuş olmaları, toplum tarafından takdir görmektedir.

Özel müzelerin ilk örneklerinden biri olan Sakıp Sabancı Müzesinde çalışıyor olmam ve merhum Sakıp Sabancı’nın koleksiyonunu halkla paylaşımında duyduğu heyecanına yakından tanık olmam, tez konumu seçmemde etken olmuştur.

Tezimin oluşum sürecinde yardımlarını esirgemeyen, manevi destekleriyle beni motive eden kişilere çok şey borçluyum.

Çalışmamın tüm aşamalarında değerli düşünceleri ve yönlendirmeleri ile özveri ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Öğr. Gör. Burçak Madran’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmam esnasında röportaj teklifimi kabul edip, değerli zamanlarını ayıran Sn. Cengiz Arsay, Sn. Turgay Artam, Sn. Rıfat Bahran, Sn. Filiz Çağman, Sn. Tülin ve Erdoğan Demirören, Sn. Burhan Doğançay, Sn. Ferit Edgü, Sn. Kıymet Giray, Sn. İnan Kırarç, Sn. Ömer Koç, Sn. Hilmi Nakipoğlu, Sn. Castel Joao Pereira, Sn. Güler Sabancı, Sn. Mustafa Taviloğlu, Sn. Gülten Tınaz, Sn. Melek Turfan, Sn. Kaya Turgut ve Sn. Ahmet Utku’ya özel dünyalarını açarak, değerli bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştıkları için, içten teşekkürlerimi sunarım. Öğrenimim süresince benden hoşgörüsünü esirgemeyen müdürüm Dr. Nazan Ölçer’e; manevi destekleriyle her an yanımda olan sevgili aileme yürekten teşekkür ederim.

Yüksek Lisans yapmam konusunda beni yüreklendiren ve destekleyen Sn. Sakıp Sabancı’yı saygıyla anıyorum. Yaşamı elvermediği için, bittiğini göremese de, ona verilmiş çok eski bir sözü yerine getirmenin mutluluğunu ve iç rahatlığını yaşıyorum.

ÖZET

Koleksiyon ve koleksiyonculuk, eski çağlardan beri, tutku, sahiplenme ve koruma gibi çeşitli faktörlerle toplumsal hayatın içinde yer almış; dönemin kültürel yapısı ve inanışlarına göre şekillenmiştir. Antik dönemde tanrılara sunulan adaklarla başlayan biriktirme etkinliği inanç odaklı yapılmıştır. Roma İmparatorluğu Dönemi'nde ise; Yunan heykel sanatıyla şekillenen ve sosyal geleneklerle bağdaşık bir anlam taşımıştır. Ortaçağ Avrupa'sında, dini yüceltme misyonuyla kiliselerde ve manastırlarda toplanan değerli nesneler; aynı dönemde soyluların kabinelerinde zenginliği simgelemişlerdir. Rönesans hümanizmi ile birlikte; antikite, doğa, bilim ve sanat gibi türlerle zenginleşerek, sistematik bir bakış açısı kazanan koleksiyonlar, dünyayı tanımlamaya yönelik araştırmaların odak noktası olmuşlardır. Batıda, XVIII. yüzyıl itibariyle kurumsallaşmaya başlayan koleksiyonlar, XIV. yüzyıldan beri yaşanan çeşitli sosyal, politik, ekonomik ve kültürel birikimlerin sonucudur.

Ülkemizde ise XV. yüzyılda, Osmanlı padişahların özel zevkleri doğrultusunda başlayan biriktirme etkinliği, göçebe kimliğin ve İslami kültürün etkisindeki halka yansımamıştır. Cumhuriyet'le birlikte, arkeolojik, etnografik, Türk ve İslam sanatı eserleriyle oluşturulan müzeler, ulusal kültürü korumayı hedefleyen milliyetçi duyguların yansıması olmuştur. Bu süreçte değişen sosyal ve kültürel değerlerin etkisiyle, önce kurum sonra da şahıs koleksiyonları oluşmuştur. Sosyal sorumluluk, sanat duyarlılığı ve dünyaya entegre olma gibi yaklaşımlarla koleksiyonlar müzeleşme sürecine girmiştir. Sanatçıların, galerilerin, mezatların çoğalması sanat piyasasını canlandırarak, bu eylemi desteklemiştir.

Bu çalışmada, özel koleksiyonlardan müzelere geçiş süreci; sosyal, kültürel ve ekonomik etkenler doğrultusunda incelenmiştir. Özel müzeler ise; oluşumları, etkinlikleri ve topluma ulaşılabilirlikleri açısından genel olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Koleksiyon, Koleksiyonculuk, Özel Müzeler

ABSTRACT

Collections and collecting, which go back to antiquity, have been motivated by factors like particular interest in a subject, the desire to possess and to preserve, and shaped by the cultural structure and beliefs of the time. Collecting began with votive offerings made to the gods in ancient times, and was an activity in which religious faith was central. During the Roman Empire collecting took on a meaning shaped by Greek sculpture and complied with social customs. In mediaeval Europe precious objects were collected in churches and monasteries to exalt religious faith; while for the aristocracy of the same period collections were a symbol of wealth. With the humanism of the Renaissance the field of collecting expanded to encompass antiquities, the natural world, science and art, while at the same time gaining a systematic approach, as collections became the basis of research intended to define the world. In the West collections shaped by diverse social, political, economic and cultural factors began to become institutionalised from the 18th century.

In Turkey collecting began in the 15th century with collections that reflected the personal interests and tastes of the Ottoman sultans, but at this period the general public, influenced by nomadic and Islamic culture, did not take an interest in collecting. With the establishment of the Turkish Republic in 1923, museums established to house works of Turkish and Islamic art, archaeological finds and ethnographic items became the reflection of nationalist feeling, and were viewed as institutions intended to preserve national culture. Under the influence of changing social and cultural values first institutional and then private collections were formed. Some of the collections created by a sense of social responsibility, interest in art, a desire to be integrated into the world, and other factors went on to become museums. The increasing number of artists, galleries and auctioneers lent animation to the art market, and supported this process.

In this study the process whereby private collections evolve into museums is examined in the light of social, cultural and economic factors. Private museums are evaluated from the point of view of their formation, their activities and public accessibility.

Keywords: Collection, Collecting, Private Museums

1.GİRİŞ

Ülkemizde, özel müzelerin sayısında, son yıllarda büyük artış olmuştur. Koleksiyonculuk faaliyetlerinin kurumsallaşması sonucu ortaya çıkan özel müzeler; ülkemizde yaşanan sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlerin etkilerini de yansıtmaktadır.

Bu müzelerin topluma dönük yüzleri, sürekli gündemde olmaları ve Türkiye'nin önde gelen iş adamlarının ya da ticari kurumların ve iştiraklerinin girişimleriyle oluşturulmaları, olaya sosyal ve ekonomik bakış açıları getirmektedir. Etkinlikleri ve eğitsel tutumları ise; Batı'daki modellerini çağrıştırmaktadır. Vizyon, misyon ve amaçlarında toplumun gelişimine öncelik vermeleri; bilgiyi en verimli ve paylaşımcı yöntemlerle kullanmayı hedeflemeleri; toplumun her kesiminden ziyaretçiye hitap edebilmeyi amaçlamaları; müze gezisini eğlenceli ve farklı ihtiyaçlara cevap verebilecek senaryolarla zenginleştirmeleri; ülkemizde müzeciliğin, özel müzelerle birlikte değişen yüzünü yansıtmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ülkemizde son yıllarda ardı ardına açılan özel müzelerin oluşum süreçlerini sosyal, ekonomik ve kültürel bakış açılarıyla sunmak; özel müzelerin çekirdeğini oluşturan özel koleksiyonların oluşumuna etki eden faktörleri, batıdaki oluşum modeli ışığında incelemek ve değerlendirmektir.

Tez çalışması temel olarak on ana bölüm altında oluşturulmuştur. Giriş bölümünde, toplumun dinamiklerinden bağımsız olamayan özel müzelerin, toplumdaki duruşları ve kültürel misyonlarına çok genel olarak değinilerek, tezin oluşum planı ele alınmıştır.

İkinci bölümde, “koleksiyon” kavramı, geniş tanımlamalarla açıklanmış, ilkel çağlardan beri insanoğlunun yaşamının bir parçası olan toplama etkinliğinin, inançlar ve çeşitli geleneklerle beslendiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, ilkçağdan Rönesans'a kadar uzanan dönemde, “biriktirme etkinliği” ile “sistemli koleksiyonculuk” faaliyetlerinin farkı anlatılmaya çalışılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, bilimsel anlamda koleksiyonculuğun ilk başladığı yer olan Batı'da,

tarihsel gelişim süreci içinde koleksiyon türleri incelenmiş; dönemin sosyal, siyasi ve bilimsel yapısının koleksiyonların içeriklerini nasıl etkiledikleri gösterilmiştir. Aynı zamanda, çeşitli nesnelerin koleksiyon parçaları olarak değer görmelerini sağlayan etkenler, çağın ve toplumun yapısıyla bağlantılı olarak incelenmiştir. Araştırmanın ilk bölümlerinde, “Batı”ya geniş yer verilmesinin nedeni; koleksiyonculuk geleneğinin aslında Batı’ya ait bir kavram olması ve tezin ilerleyen bölümlerinde ele alınacak olan Türkiye’deki özel koleksiyonculuk yaklaşımına, kıyaslama ve farklı bakış açıları kazandırması düşüncesidir.

Tezin dördüncü bölümünde, Osmanlı Dönemi’nde koleksiyon ve müze ilişkisi incelenmiştir. Bu bölüm, Osmanlı İmparatorluğu’nda sistemli koleksiyonculuk mantığı görülmesi de, Türkiye’deki toplama/biriktirme etkinliğinin başlangıç dönemi olduğu kabul edilerek ele alınmıştır. Osmanlı Dönemi’nde, padişahların zevkleri doğrultusunda oluşturulan; hediyeler ve ganimetler ile zenginleşen saray hazineleri üzerinde durularak, Ortaçağ prens hazineleri ile ilişki kurulmuştur. Bu bağlamda; padişahların kitap, porselen, minyatür ve resme olan ilgileri ayrı başlıklar altında incelenmiştir. İmparatorluğun son dönemlerinde, müzecilik düşüncesine yaklaşım ise; Mecmua-i Esliha-i Atika, Mecmua-i Asar-ı Atika, Elvah-ı Nakşiye ve Evkaf-ı İslamiye koleksiyonları üzerinden anlatılmıştır.

Tezin beşinci bölümünde, cumhuriyetle birlikte önem kazanan eğitim faaliyetlerinin, yaygınlaşan kültürel etkinliklerin ve ekonomik gelişmelerin koleksiyonculuğa ve müzeciliğe etkisi üzerinde durulmuştur.

Tezin altıncı bölümünde, Türkiye’deki kurum ve şahıs koleksiyonlarının oluşum süreçleri incelenmiştir. Kurumları koleksiyon yapmaya teşvik eden faktörler ile şahıs koleksiyonlarının oluşumundaki etkenler ayrı ayrı incelenmiştir.

Tezin yedinci bölümünde, Türkiye’deki özel koleksiyonculuğa ilişkin yasa sunulmuş, vergi indiriminin koleksiyonculuğun yaygınlaşması üzerindeki etkisine değinilmiştir.

Tezin sekizinci bölümünde, özel koleksiyonların müzeye dönüşüm aşamasında gerekli olan temel prensipler üzerinde durulmuştur.

Tezin dokuzuncu bölümünde, Türkiye’de şahısların özel koleksiyonlarından oluşan on özel müze örneği seçilmiştir. Bu seçimde, halkla ilişkiler, eğitim ve sergileme açısından modern

müzeciliğin kriterlerine uyanlar ve konularında öncü olan müzeler ön planda tutulmuşlardır. Her biri kendi içinde eğitim, etkinlik, halkla ilişkiler faaliyetleri ile kültürel hayata kattıkları değerler açısından incelenmiştir. Bu bölümün ardından, genel bir değerlendirme niteliği taşıyan sonuç bölümüne geçilmektedir.

Tez araştırması sürecinde, tez konusu ile doğrudan ya da dolaylı ilişkili olabilecek, kitap, süreli yayın, tez, konferans ve seminer bildirileri taranmış; kimi kurumlara yazılı olarak gönderilen sorular kanalıyla bilgi toplanmış ve koleksiyoncularla röportajlar yapılmıştır. Özel müzelerin, Türkiye'nin kültürel yaşamındaki yerini saptamak amacıyla örnekleme yöntemi kullanılmış ve seçilen özel müzeler ile ilgili görüşme, gözlem ve basın takibi yöntemlerine başvurulmuştur.

2. KOLEKSİYON VE KOLEKSİYONCULUĞUN GEÇMİŞİ

İlkel toplumdan, çağdaş topluma uzanan tarihsel boyut içinde, toplayıcılık etkinliği insanoğlu için ayırt edici bir özellik olmuştur. İlkel insanlar avcılık-toplayıcılık üzerine kurulu yaşam tarzlarında içgüdüsel olarak topladıkları taşlar, kemik parçaları, boynuzlar, bitki ve ağaç kökleri gibi nesneleri, kendilerini vahşi hayvanlara karşı koruyabilmek amaçlı kullanmışlardır. Tarihin bu aşamasında görülen biriktirme eylemi daha çok işlevsel olarak karşımıza çıkmakta, duygusal bir anlam kazanmamaktadır. Ancak tezin ilerleyen bölümlerinde de anlatılacağı üzere, toplayıcılık etkinliği tarih boyunca çeşitli şekillerde ve boyutlarda varlığını sürdürmektedir. Değişmeyen tek husus; güç, merak ve farklılığın, tarihin her aşamasında toplama etkinliğinin değişmez ereği ve ortak noktası olmasıdır.

Bir birikimden bilimsel ve sistematik koleksiyonculuğa geçiş aşamasını, koleksiyonculuğun tarihsel gelişimini daha iyi anlamak için, koleksiyon kelimesinin geniş tanımlarına yer vermek faydalı olacaktır. Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde koleksiyon sözcüğü “*Öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü, derlem*” (Türk Dil Kurumu, [12 Aralık 2006]) olarak açıklanmaktadır. Bir başka kaynaktan, “*Bir bütün olarak düşünülen ya da bir arada gruplanan muhtelif şeyler*” (Princeton Üniversitesi, [12 Aralık 2006]) olarak tanımlanmaktadır. Krzysztof Pomian ise, koleksiyonu “*Geçici ya da sürekli olarak ekonomik dolaşımdan uzak tutulan, amaca özel hazırlanmış mekanlarda korunan ve sergilenen doğal ya da yapay objeler grubu*” (1990, 65)

olarak nitelendirmektedir. Kimi tanımlarda ise koleksiyonların misyon, amaç ve tema özelliği öne çıkmaktadır: *“Müzenin misyonu ve amacını yansıtan karakteristikte sanat eseri topluluğudur. Bir koleksiyon bir coğrafi alan, bir zaman dilimi gibi temalar üzerine kurulu olabilir. Koleksiyon aynı zamanda daha büyük bir kuruluşa ait parçalar ya da bir şahıs tarafından sahip olunan bir grup sanat eseri anlamını da taşıyabilir”* (Traditional Fine Arts Organization, [10 Kasım 2006]). Ülkemizde 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununa göre koleksiyon: *“belirli bir sistem içinde sınıflandırılarak belirli şartlarda, belirli bir yerde saklanan korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıklarından oluşan grubu”*(Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni Koruma ve Yaşatma Derneği Yayınları, 2002, 72) temsil etmektedir.

Koleksiyon tanımı, müze ve özel koleksiyonların yanı sıra genel anlamda, kütüphane ve arşivleri de kapsamaktadır. Örneğin, Oregon Üniversitesi Kütüphanesi’nin web sitesinde koleksiyonculuk, *“Bazı genel özellikleri temel alarak, bir araya getirilen belgelerin yapay/suni birikimi”* ya da *“Özel şahıs ve kuruluş tarafından oluşturulan arşiv gruplaması”* (Oregon Üniversitesi, [10 Kasım 2006]) olarak tanımlanır. Bir başka kütüphane, koleksiyonu, *“Kütüphanenin tüm arşivi arasında ortak bir yön doğrultusunda ayırt edilmiş spesifik bir bölüm”*(Library Skills Online Glossary, [10 Kasım 2006]) olarak tanımlar.

Yukarıda verilen tanımlara istinaden, koleksiyonların sadece sanat eserlerini ihtiva etmediğini, aksine her türlü nesnenin koleksiyonunun yapılabileceği anlaşılmaktadır. Tezin bütününde ele alınacak konu başlıklarında da koleksiyonlar ve koleksiyonculuk olabildiğince geniş bir kapsam içinde ele alınacaktır.

John Elsner ve Roger Cardinal *“The Cultures of Collecting”* adlı kitapta, romantik bir yaklaşımla, Nuh’u ilk koleksiyoncu olarak tanımlarlar. Nuh’un toplama etkinliğine koleksiyon kimliği kazandırmalarının nedeni, gemisinde her cinsten 2 canlıyı bilinçli bir seçimle biraraya toplaması, bir koleksiyoncu uzmanlığıyla ve titizliğiyle çalışmasıdır.

“Nuh, bir koleksiyoncunun varabileceği en uç noktayı temsil eder: ulu bir davaya hizmet için gücünü ortaya koyar ve her durumda tamamlanamamışlıktan rahatsızlık duyar. Nuh’un tutkusu dünyayı kurtarma çabasında yatar - var olma şansı olmayan tek türleri değil ama hayatı yeniden oluşturabilecek model çiftleri toplar. ..Nuh derin bilgili bir kimse değildi ancak geminin içindekiler bir «catalogue raisonné» gibi tüm canlı türlerini envanterliyordu” (Elsner ve Cardinal, 1997,1).

Tarihi süreçte gözlemlenen birçok koleksiyoncudan farklı olarak Nuh, koleksiyonunu tamamlamayı başarmıştır. Koleksiyondaki eksik parçalar, her koleksiyoncu için sıkıntı veren bir durumdur. Her aşamada, iyi bir koleksiyon oluşturmamak duyarlılığıyla yaşanan kaygılar vardır. Çünkü, koleksiyoncunun gerçekleştirdiği eylem, sıradan bir biriktirme ya da toplama eylemi değildir. Derin bilgi, deneyim ve sistemli bir çalışmayı gerektirir. Koleksiyoncu, bir tutku ya da hedefin peşinde bilinçli seçimler yapma çabasındadır.

Koleksiyonculuğun tarihi gelişimi incelendiğinde toplama eyleminin birçok güdüden kaynaklandığını ya da beslendiğini görmekteyiz. Bir güç ve prestij unsuru olarak nesnelere duyulan merak Neolitik zamanlara dek uzanır. Çatalhöyük'te, Çin Hanedanlarının mezarlarında ya da piramitlerde ölümlerle birlikte defnedilen değerli eşyalar, insanoğlunun doğasında olan iki temel dürtüyü gösterirler. Bunlar: “sahip olma” ve “var olma” istekleridir. Bu mezarlarda bulunan silahlar, hazineler, değerli yemek kapları ve benzeri eşyalar, kişinin ebedi hayatında ona eşlik etme düşüncesiyle bırakılmışlardır. İster Anadolu, ister Uzak Doğu veya Mısır'da olsun değişmeyen gerçek, bu eşyaların sanatsal ve maddi ölçütlerinin, kişinin sosyal statüsü ile paralellik göstermesidir.

Antik Yunan'da tanrılara sunulan adaklar, ilk koleksiyonları oluşturmuştur (Artun, 2006, 18). Birtakım ritüellerle, kutsal mekanlarda toplanan ve korunan bu değerli nesneler, günümüz koleksiyonculuğundan farklı olarak, sistemsiz ve toplama bilincinden uzak, inanç odaklı bir araya getirilmiştir. Ancak, onları koruyan kutsallık inancına rağmen, bu tapınaklardaki kimi değerli nesneler, maddi yönleriyle de çekim alanı yaratmış, savaşlar sırasında eritilmiş ya da yağma edilmişlerdir.

Roma İmparatorlarının koleksiyonlar oluşturmaya meraklı oldukları bilinmektedir. Nitekim, İmparator Neron, Yunan heykellerinin bilinen en iyi koleksiyoncularındandır. “Yunanistan'dan Roma'ya Klasik Sanat” adlı kitapta Beard ve Henderson, Neron'un, ünlü Delphi Tapınağı'ndan, beşyüzden fazla bronz heykel aldığını belirtirler (2001, 72). İmparator Hadrian'ın Tivoli sarayındaki antik heykel koleksiyonunun da; Roma İmparatorlarının koleksiyonculuğa olan ilgilerini yansıttığını vurgularlar. Beard ve Henderson'a göre, gelişen kültürel etkileşim, toplama eylemini Roma İmparatorluğu himayesinde olan bütün topraklara yaymış; soylu kişiler de seçkinliklerinin göstergesi olarak yaşam alanlarını değerli nesnelerle

donatmışlardır (2001, 89,102,103). Shiner da, Roma Dönemi'nde ağırlıklı olarak Yunan sanatına dayalı bir koleksiyon kültürü yaşandığını; Roma ordularının ganimet olarak getirdiği Yunan heykellerinin kopyalarının yapıldığını öne sürmektedir. Bu bağlamda; koleksiyonculuğun, Romalılar tarafından, ünlü Yunan eserlerinin kopyalanmasıyla başladığını öne süren savı desteklemektedir (2004, 60). Seçkin Romalıların, sipariş üzerine yapılandırılmış koleksiyonculuk mantığının, -çok sonraları Rönesans'ta olduğu gibi- zenginlik ve itibar kaygısı taşıdığı gözlemlenmektedir.

Roma'daki gerçekçi portre geleneği aynı zamanda cenaze ve ilgili ritüellerle de ilişkilendirilebilir. *“Cenaze alaylarında ataların mumdan imgelerini taşımak”* (Gombrich, 1976, 82) da bir gelenek olarak, toplayıcılığa katkıda bulunmuştur. Antik dönemdeki yazarlar, elit Romalıların evlerindeki *‘atrium’*larda atalarına ait maskelerin muhafaza edildiğini ve bu maskelerin cenaze ritüellerinde kullanıldığını yazarlar. Örneğin, Polybius (İ.Ö. II.yüzyıl) Roma halkının festivallerde maskeleri süslemek için yarışa girdiklerini, *“ailenin seçkin bir üyesi öldüğünde, bu maskeleri cenaze törenine çıkarıp, fiziksel olarak onlara benzeyen kişilere”* (Henderson, 2001, 230) taktıklarını yazar.

Ayrıca, Roma'lıların; fetihlerini, kahramanlıklarını ve zaferlerini taklar, sütunlar ve heykeller yoluyla imgeleştirmeleri, sanata sosyal yaşamda da anlam yüklediğini gösterir. Aristokrat ve yönetici sınıfın geçmişten güç almak için, atalarının başarılarına dönüp bakma eğilimleri, büstlerin ve kahramanlık imgelerinin bu sınıf arasındaki popülerlik sebebini açıklamaktadır. Bu bağlamda, Roma'daki portre kültürüne olan ilgiyi, etkin koleksiyonculukla değil, sosyal geleneklerle de bağdaştırmak olanaklıdır. Biriktirme amacı her ne olursa olsun Roma İmparatorluğu Dönemi'nde toplanmaya başlanan Antik Yunan heykelleri ve kopyaları günümüze ulaşarak, modern müzelerin koleksiyonlarını oluşturmuşlardır.

Ortaçağ'da da tıpkı Antikçağ'da olduğu gibi bilimsel ve sistematik anlamda koleksiyonculuk etkinliği görülmesi zordur. Ancak kiliselerde, farklı niteliklerde değerli hazinelerin toplandığı bilinmektedir. Kiliselerin bir araya getirdiği yegane birikimler; “kutsal emanetler” (*relics*) olarak tanımlanan, azizlerin kalıntıları yani rölikler; dini öğretileri betimleyen heykel ve resimler, ayinlerde kullanılan eşyalarla, insanların kiliseye sundukları değerli nesnelerdir. Bunlar, tanrıya ibadette aracılık sağlayan ya da tanrının kudretini somut olarak gösteren araçlar olarak anlamlandırılırlar. Akınlar ve yağmalamalar sonucu, çok azı günümüze ulaşmış olsa da, öncelikle Hristiyanlığın anlaşılması ve yayılması için, dini öğretiye dayalı kesin

görevleri olduğu bilinmektedir. Nitekim, Ortaçağ'da sanat, dini yüceltme misyonuyla, “*dinbilimin hizmetkârı*” (Hauser, 2005, 147) olmuştur.

Ortaçağ Avrupa'sında, kilisenin yanı sıra lüks bir yaşantının içinde bulunan nüfuzlu kişiler de, mücevherler, kumaşlar, porselenler, altın ve gümüş eşyalar ile başka coğrafyalardan gelen çeşitli nesneleri biriktirerek, bunları “nadire kabineleri”nde (*cabinets of curiosities*) saklamışlardır. Sadece uyandırdıkları merak ve ilginçlikleri dolayısıyla oluşturulan nadire kabineleri, herhangi bir sistem ve sınıflandırma tekniğinden yoksun olsalar da, aslında müzeciliğin ilk biçimidirler. Ayrıca unutmamak gerekir ki, nadire kabinelerinde bir araya gelen bu ilginç nesneler, ilerleyen zamanlarda çağdaş bilim ve doğa araştırmalarının başlangıcına vesile olmuştur. Gelişen araştırmacı koleksiyonculuk ve bilimsel yaklaşımlar sonucunda, doğa ve sanat dinin etkisinden sıyrılmıştır. Dinin tanımlayamadığı garip ve nadir türler hakkındaki sorular, koleksiyonlar üzerinde yapılan araştırmalar ve deneysel gözlemlerle yanıtlanmıştır. Bu aynı zamanda modern bilimin doğuşunu müjdelemiştir.

İlerleyen dönemlerde, Rönesans hümanizmi, insanın gelişme yeteneğinin sınırsız olduğunu kabul eden ve onu evrenin merkezine yerleştiren düşünce temeliyle, hayatın her alanında etkili olmuştur. Bu düşüncenin önemli hedeflerinden biri, hayranlık duyulan görkemli antik Yunan ve Roma dönemlerinin her alanda yeniden canlandırılmasıdır. Akyürek'e göre, Rönesans'ın Antik kültüre ilgi duymasının nedeni de; “*insanı temel alan, yüzü bu dünyaya dönük, bu dünyanın sorunlarını ele alan bir kültürü Antik Çağ'da bulmasıdır*” (1996, 73).

Bir serüven ve keşifler çağı olan Rönesans, gerçek anlamda koleksiyonculuğun da başlangıcı olur. Yüzyıllar boyunca toprak altında kalmış ve atık muamelesi görmüş arkeolojik eserlere ilgi artar; “*...artık bu eserlere bir anlam verilmektedir, çünkü Antik çağından kalan yazılar ile karşılaştırılırlar ve bu yüzden kutsal eşyalar gibi «mirabilia» değil de üzerinde çalışılan eserlere dönüşürler*” (Pomian, 1990, 35). Bronz ve gümüş paralar, heykeller ve elyazmaları gibi, geçmişin sanatına ve olayların akışına ışık tutan her nesne kanıt amaçlı biriktirilir. Pomian'ın da belirttiği gibi; hümanistler, bu yeni tip koleksiyonculuğun en hararetli toplayıcıları olur (1990, 35).

Hamilerin zevki doğrultusunda üretilmiş eserlerle, insan merakının ivmesiyle oluşan ve Avrupa'da yaygınlaşmış bu eşsiz koleksiyonlar, modern sergilemenin öncüsü niteliğinde olan “*studiolo*”, “*tribuna*”, “*nadire kabinesi*” ve “*kunstkammer*”larda seçkin bir topluluğa

sunularak müzecilik anlayışına yakınlaşmayı başarmışlardır. Rönesans döneminde, kişilerin ya da ailelerin ilgileri doğrultusunda gelişen koleksiyonlar, yalnızca bir moda, hemcins bir sosyal statu sembolü olarak kalmamış; farklı içeriklerde özelleşerek gelişimlerini sürdürmüşlerdir. Bu dönemden itibaren; koleksiyonların, bilinçli koleksiyonculuk mantığı içinde, bazı ana türler odaklı incelenebilecekları görülmektedir. Bu noktadan sonra, ilerde de değinileceğı gibi, doğrudan müzelerle ilişkilenebeye başlayan bir durum söz konusudur. Kişilerin yaptığı koleksiyonlar gitgide gelişerek, çeşitlenerek ve sonsuz farklı türe ayrılarak devam etmiştir.

3. BATIDA TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE KOLEKSİYON TÜRLEİ

Ortaçağ'da kilise ve manastır koleksiyonlarından, kral, lord ve prenslerin hazinelerinden; Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde aristokratlar, sanatçılar, bilim adamları ve tüccarların oluşturduğu koleksiyonlara kadar uzanan süreçte, biriktirme etkinliğı değişkenlik göstermiştir. Koleksiyon türleri; dini eğilimler, sosyallik, keşifler, eğitim, maddiyat argümanlarının etkisiyle gelişip, çeşitlenmiştir. Hümanizmle birlikte, merak ve zevk tercihlerinde yaşanan köklü değişimler de yenilikçiliğı tetiklemiştir. Koleksiyonların bir sistem ve bilinç dahilinde yapılmasıyla, birikimler kaotik yapılarından kurtulmuşlardır. Ortaçağ'da dini mekanlarda ve şatolarda biriktirilen nesneleri, daha geniş kapsamlı ele almak, tarihsel akış içinde koleksiyon mantığının değışim aşamalarını kavramak açısından yararlı olacaktır.

3.1 Kutsal Emanetler Üzerine Koleksiyonlar

Bu koleksiyonlar Ortaçağ'da özellikle kiliselerde görülür. Hristiyan cemaatine kutsal sayılan azizlerin vücut kalıntıları, kullandıkları eşyalar, kiliseye sunulan kutsal hediyelerden oluşan koleksiyonlarda, sanatsal estetik ve zevk yerine, dini değerler ve inanç olgusu ön plana çıkmıştır. Bu dönemde, *"...sanat eserlerinin sahip olacağı estetik değerin ölçütü, taşıdıkları dini anlamlardır. Birçok eserin muhafaza edilmesinin altında yatan neden de bu anlamdır"* (Shaw, 2004, 8).

Hastalıkları iyileştiren, düşmanlardan koruyan bu kutsal emanetler Ortaçağ'dan kalan kilise koleksiyonlarının en değerli parçalarıdır. Şifa arayanlar için ya da azizler aracılığıyla tanrıya sığınmak isteyen inananlar için kiliseler, bu birikimler aracılığıyla büyük bir çekim noktası olur. Aynı zamanda, bu kalıntıların şehri kutsadıklarına dair güçlü inanış, koleksiyonları önemli bir mertebeye taşımış ve girdikleri kilise ya da manastırlarda asırlar boyu kalmalarına olanak tanımıştır. Bu birikimler, kimi zaman da kilise menfaatleri için kullanılmış, “1050-1550 yılları arasında Kuzey Fransa’da keşişler kutsal kalıntıları sergileyerek kilise ve manastırların inşası için bağış toplamışlardır” (Pomian, 1990, 17). İçerikleri göz önünde bulundurulduğunda, genişlemelerinin neredeyse olanaksız olması, bu koleksiyonları daha da değerli kılmaktadır. Kolay rastlanamayacak olan bu nesnelerin, doğuya yapılan hac ziyaretleri sonucunda ya da Haçlı orduları tarafından getirilmiş olduğu düşünülmektedir.

Okuma-yazmanın yaygın olmadığı dönemlerde kiliselerdeki heykeller ve benzeri nesneler, kütsel görkemlilikleri ile inananların hayal gücünde yer ederek, didaktik bir işlev üstlenmişlerdir. Artun’un görüşlerine göre:

“Kilise koleksiyonlarının başta Hristiyanlığı yüceltmesi, cemaati eğitmesi, ruhban ile kilisenin egemenliğini yerleştirmesi beklenir. Tablolar, heykeller ve her türlü bezeme, Tanrı’nın, İsa’nın ve azizlerin mucizelerini canlandırmalı, özellikle okuma bilmeyenler için, kutsal kitabın yerini alabilmelidir. Sonuçta sanat kiliselerde hem gerçek, hem büyü duygusu uyandırır. Efsaneleri gerçek kılar, gerçeği efsaneleştirir” (2006, 23).

Kutsal Emanetler koleksiyonlarının amacını kavrayabilmek için, Ortaçağ’da kilisenin taşıdığı önemin de vurgulanması gerekir. Ortaçağ, fakir köylü halkın çoğunlukta olduğu bir dönemdir. Kentlerde, muhteşem kilise binaları, halkın yaşamını sürdürdüğü sıradan konutlarla tezat teşkil etmektedir. Gücün, kültürün ve yaşamın merkezi olan kiliselerin ve manastırların mimarisi, bu gücü yansıtacak şekilde tasarlanmıştır. “Kilise çoğunlukla, binlerce metre çaplı bir daire içinde, taştan yapılmış biricik bina ve tek önemli” (Gombrich, 1976, 126) yapıdır. Bu görkemli binaların dışarıdan uyandırdığı hayranlık, içeride de kilise hazineleri ile perçinlenmiştir. Kilise ve manastırlardaki zengin ve mistik atmosferin, içeri girenler üzerinde yoğun bir etki bıraktığı düşünülebilir.

Bu dini birikimler, sistemli olarak bir araya getirilmemiş olsalar da, yüzyıllar boyunca özenli olarak korunmaları ve bir amaca yönelik olarak, dini eğitim misyonu ile biriktirilmeleri, onları

koleksiyon sınıfına yaklaştırmaktadır. Ortaçağ'da kiliselerin, ibadet işlevlerinin yanı sıra çok sayıda farklı nesnenin sergilendiği ve halka açık mekansal işlevleri, müzecilik anlayışına yaklaşmakta ve özel koleksiyonlara kıyasla daha paylaşımcı olmaktadır.

3.2 Antikite Koleksiyonları

Ortaçağ'da aristokratlar ve kilisenin tekelinde olan “biriktirme” etkinliği, XIV. yüzyılda hümanist bilginler, hükümdarlar, sanatçılar, din ve bilim adamları arasında da yayılarak, bilimsel ve sistematik koleksiyonculuk kavramının oluşumuna zemin hazırlar. Bununla birlikte, gerçek anlamda koleksiyonculuğun, XV. yüzyılda Rönesans İtalya'sında ortaya çıktığı görülür. Rönesans hümanizmi ile tarihe duyulan ilgi artar ve yüzyıllardır uyuyan antikite merakı yeniden canlanır. Bu değişimde, bilginler, sanatçılar, koleksiyoncular ve sanata destek veren yeni tüccar sınıf ama en çok da hümanistler etkili olur. Kalıplaşmış bağnaz düşünceler ve inançlar terk edilerek, araştırmalara ve yeni fikirlere açık bir bakış açısı kazanılır. Bilginler kendilerini tarih araştırmalarına adanır. Eski Yunan ve Roma kültürünü tanımak, keşfetmek için antikçağ filozoflarının orijinal yapıtlarını okumaya yönelirler. Kitaplar yetersiz kaldığında, araştırmalar antik dönem heykeller ve elyazmalarının yanı sıra, madalyonlar ve paralar gibi numizmatik nesneler üzerinden yapılır. Bunlar, imparatorların yaşantılarına, ticari ilişkilere kentlerin ve kolonilerin kuruluş tarihlerine ilişkin bilgiler verdiği için, kaynak olarak kullanılırlar. Böylece, paralar, madalyonlar, mühürler ve heykeller, antik döneme ait kitaplarla beraber toplanarak, “Antikite Koleksiyonları”nı oluştururlar. Bu yapıtlar, tarih araştırmalarındaki önemleri ve uyandırdıkları merak nedeniyle kısa zamanda yaygınlaşırlar:

“...Bu insanlar Kutsal Topraklar'ın dinsel nesnelere tapan büyük büyükbabaları gibi sahip çıkmışlardı bu el yazmalarına. Haçlıların Kutsal Kupa'yı ararken duydukları coşkunun aynısını, onlar da eski bilgileri araştırırken duyuyorlar...Bu çağın en ilgi çekici yanı, antik kültür için duyulan ve İtalya'daki her sınıfta aynı ölçüde etkisi altına alan coşkuydu. Papalar, prensesler, maceracı kaptanlar, köylüler, soylu hanımlar ve liderler hepsi birer ilim insanı olmuşlardı” (Symonds, 2005, 234, 235).

Kültür hayatı ve sosyal yaşam için etik bir model oluşturan klasik düşüncenin önem kazanmasıyla, arkeolojik eser tutkusu güçlenir. Aydınların ve seçkinlerin yanı sıra, sanatçılar

da, antik sanatın derinliklerini araştırabilecekleri her türlü malzeme ihtiyacıyla antikite koleksiyonları oluşturmaya başladılar. Bu dönem sanatçılarından Donatello'nun, sanat ilhamını destekleyen geniş bir koleksiyona sahip olduğu bilinmektedir. Peter Burke, *History of Italian Art* adlı kitabında, Donatello'nun koleksiyonunda rölyefler, sarkofajlar ya da heykeller dışında, para ve seramik gibi küçük ölçekli nesnelerin de bulunduğunu vurgulamaktadır (1996, 126). Bu anlayış, dönemin araştırmacı koleksiyonculuk etkinliğini yansıtır. Ayrıca, Donatello örneği özelinden yola çıkılarak, antikite koleksiyonlarının, dönemin sanat üretimi için de ilham kaynağı olarak değerlendirildiği düşünülebilir.

XVI. yüzyıl sonu ile XVIII. yüzyıl arasında Venedik şehirlerinde 70'e yakın antikite koleksiyonu belirlenmiştir. Venedik'te 30, Verona'da 8, Padua'da 11, Brescia'da 3, Rovigo'da 3 adet koleksiyon olduğu kayıtlara geçmiştir. Bu koleksiyonlardan bazıları 3-4 kuşak boyunca aynı ailelerde kalmıştır. İstatistiklere geçmeyen koleksiyonların da varlığı düşünülürse, o dönemdeki koleksiyonların sayısının daha fazla olduğu sonucuna varılabilir (Pomian, 1990, 78,79).

XVII. yüzyılda, tüm antikiteler arasında en yüksek konum göstergesi heykeller olur. Pahalı olmaları nedeniyle, yalnızca zengin sınıfın sahip olabileceği, her koleksiyonda bulunmayan nesneler haline gelirler. Böylece, Ortaçağ'da pagan putları olarak görülen ve parçalanan heykeller artık birer belge niteliği kazanır. Bu dönemde oluşturulan "*antiquarium*"*lar, sanat ve bilimin birlikteliğini temsil ederler. Çünkü, bu mekanlar, antik dönem ve daha geç tarihli heykeller ile bir de kütüphane ihtiva ederler. *Antiquarium*ların, elçiler, bilginler, sanatçılar ve akademisyenlerden oluşan seçkin zümreye açık olmaları, bu dönemde oluşan koleksiyonların, paylaşımcı bir zihniyetin ürünü olduğunu gösterir.

Antikite ve madalyon koleksiyonları hiç şüphesiz, tarih araştırmalarına verilen önem nedeniyle yaygınlık kazanmıştır. Ancak, özellikle Venedik Devleti'nin ticari amaçlı deniz aşırı kültürlerle tanışmasının ve ticaretle gelen zenginliğin sağladığı imkanlar da bunu olanaklı kılmıştır. Keşiflerle farklı coğrafyalardan gelen, yabancı kültürlerle ait nesneler, bu gösteriş ve tüketim yarışında, birdenbire koleksiyon nesnelerine dönüşmüştür. Koleksiyoncular, bilgi, güç ve itibar kazanımlarının itici gücüyle de, sistemli bir alıcı haline gelmişlerdir.

* XVII. yüzyılda, varlıklı kesimin evlerinde bulunan, sanat eserleri ve kütüphaneden oluşan mekan.

Antikite kategorisinde yer alan nesneler, özellikle numizmatik koleksiyonlar sadece prestij nedeniyle değil, kültürel aidiyet açısından da önem taşımışlardır. Numizmatik, geçmiş kronolojik olarak kurgulamanın bilimsel bir aracı olduğu kadar, bir ülkenin, bölgenin ya da şehrin güçlü, köklü geçmişini yansıttığından, özellikle soylu, güç sahibi zenginler tarafından yurtseverlik ve hemşehrilik duygularıyla toplanmışlardır. Bir bakıma, imparatorluklar ile özdeşleşme duygusunun hakimiyeti de etkili olmuştur. Örneğin, Senatör Pietro Morosini'nin 1683 yılında antik madalyon koleksiyonunu Venedik Cumhuriyeti'ne bağışladığı kayıtlara geçmiştir. Yine, XVIII. yüzyılda başka bir senator, Domenico di Vincenzo Pasqualigo, Venedik paraları koleksiyonunu halk kütüphanesine bağışlamıştır. Krzysztof Pomian, XVII. yüzyılda Venedik'in İtalya'daki diğer şehirlerden çok daha güzel resimlere sahip olduğunu ve sadece Venedik'te tüm Avrupa'dakinden daha fazla madalya/madalyon meraklılarının olduğunu belirtmektedir (1990, 67, 68). Böylece senatör Morosini ve Pasqualigo gibi koleksiyonunu kamuya bağışlayan öncüler sayesinde, Venedik Cumhuriyeti, şehri ziyaret eden yabancıların gözünde prestijli ve soylu bir yer edinmiş ve kent sakinlerinin kolektif kimlik bilinci kuvvetlenmiştir.

3.3 Nadire Kabineleri (*Curiosity Cabinets*) Koleksiyonları: İnsan Merakının Maddi Kanıtları

Nadire kabineleri koleksiyonları; dünya üzerindeki varoluşu temsil etmek, çeşitliliği tasvir etmek, dünyayı anlaşılır kılmak ve bilinmeyene ulaşmak amacıyla oluşturulmuşlardır. Evrendeki her türlü canlı ve nesneden toplama yaklaşımı esas alınmıştır. Göze hitap eden veya şaşkınlık uyandıran her şey bu koleksiyonlara girmiştir. “*Sanki dünya sadece topraklarıyla değil, imgeleriyle de fethedilmek istenmektedir*” (Artun, 2006, 25). Bulunabilen en güzel, en nadir, en sıra dışı nesnelerin bir araya getirilmesi, bu kabineleri yönlendiren koleksiyonculuk anlayışını yansıtmaktadır. Hem doğal hem de yapay malzemelerin tanzimi ile tüm evreni tek bir mekanda buluşturmaya amaçlayan nadire kabineleri, ilerleyen dönemlerde doğa bilimleri koleksiyonlarına dönüşmüş, bilimsel amaçlara da hizmet etmişlerdir.

Bu koleksiyonlarda, değişik türlere ait boynuzlar, kafatasları, devekuşu yumurtaları, değerli taşlar, uzak ülkelerden gelen doldurulmuş hayvanlar ve sanat eserlerinin birarada sergilendikleri görülür. Bilimsel bir tasnifleme yapılmasa da, nesnelerin türlerine göre

gruplara ayrıldığı görülür. Artun’a göre, nadireler koleksiyonlarında özelleşmiş beş kategori vardır. “*Naturalia*” diye tanımlanan tabiat ürünleri kategorisinde, mercanlar, deniz kabukları, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş hayvanlar bulunur. “*Artificilia*” kategorisinde, her tür antika, resim, heykel, dokuma ve silah gibi insan eliyle üretilmiş nesneler yer alır. “*Scientifica*” kategorisinde ise teleskoplar, saatler, pusulalar ve küreler ile; “*Automata*” adı verilen sesli, hareket eden maketler/heykeller toplanır. Bu koleksiyonlarda; ince zevkin, sanat harikalarının, tabiatın görkemli güzelliklerinin yanında, görenleri dehşete düşüren garip yaratıkların, iki-üç başlı hayvanların ve ceninlerin de toplandığı görülür. Bu kategorideki nesneler ise “*Mirabilia*” olarak adlandırılırlar. (Artun, 2006, 26-28).

Nadire Kabinelerinde gözlemlenen diğer bir olgu da, doğa ve sanat arasındaki bağı gösterme çabasıdır. Bu kabinelerde, sanat eserleri, bilimsel aletler, antik yapıtlar ile bitki ve mineral gibi tabiat türleri bir arada sergilenir. Sanatın ve tabiatın eklemlendiği nesnelerin oluşturduğu koleksiyonlarda ise hayranlık uyandıran mücevherler, altın kaplar, taşlarla işlenmiş deniz kabukları yer alır.

Yaşanılan bölgenin kültürel yapısı ve inançlar da koleksiyonların şekillenmesinde etkili olmuştur. nadire kabineleri ile ilgili geniş çaplı araştırmalar yapan Julius von Schlosser, bu koleksiyonların gelişimlerinin kültür ve topluma bağlı olan değişkenliklerine ilişkin bir tez öne sürer. Buna göre; Kuzey Avrupa’daki nadire kabineleri Ortaçağ’ın mucize ve doğaüstü inançlarına yönelik yerel inanışlarla bağlantılı olurken, İtalya’daki koleksiyonlarda antikite ile zenginleştirilmiş, tüm türlerin bir arada sunulduğu, küçük bir evren tasviri yaratma eğilimi vardır (Mauries, 2002, 23,24).

Açıkça cemaat içinde gösterilmesi görgü eksikliği sayılan zenginlik, kapalı kapılar arkasında ayrı bir dünya oluşturan nadire kabinelerinde; mobilyalar, halılar, resimler ve ilginç nesneler yoluyla gösterilebilmektedir. Blom, “To have and to Hold” adlı kitabında, nadire kabinelerinin en hızlı olarak, geniş bir coğrafyayla etkileşim içinde olan Amsterdam ve Rotterdam gibi liman kentlerinde yaygınlaştığını; “1600-1740 yılları arasında tek başına Amsterdam’da 100’e yakın nadire kabinesi” tesbit edildiğini vurgulamaktadır (2002, 23,24). Zira, kıyı kentleri ticaret bağlantıları nedeniyle, gemilerle uzak ülkelerden getirilen bir çok egzotik ürünle dolmakta, iç ve dış dünyanın zenginliğini göstermek isteyen burjuvalara bir fırsat sunmaktadır. Blom tarafından yukarıda verilen rakamlar da, bu koleksiyonların, çok kısa sürede Hollanda burjuvaları arasında popüler hale geldiğini kanıtlamaktadır.

Kabinelerin, XVI. ve XVII. yüzyıllarda zenginlik timsali olarak resmedildikleri görülmektedir. Buna en güzel örnek, 1617 tarihli “*The Sense of Sight*” tablosudur (Bkz.Resim1). Bu tabloda, Hollanda yöneticileri Albert ve Isabella’nın nadire kabinesi görülmektedir. Resmedilen nesnelerin bazılarının hayal ürünü olma ihtimaline rağmen; bu tablo, nadire kabinelerinin tür zenginliğini yansıtmaktadır.

Toplama, araştırma ve sergileme işlevleri açısından bakıldığında, nadire kabinelerinin, günümüz müzeleriyle sergileme ve eğitici tarafları açısından benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Ancak, nadire kabineleri müzeler gibi kamusal değildirler. Koleksiyon sahibinin özel dünyasını yansıttıklarından yarı paylaşımcı mekanlardır. Dolayısıyla, sahiplerinin etkilemeyi hedeflediği çok kısıtlı elit çevrenin ziyaretine açık tutulmuşlardır. Daha çok güç ve saygınlık sembolleri olarak, sahiplerinin “gösteriş” amacına hizmet etmiş; özellikle soylular, bilginler ve farklı yerler görmek amacıyla seyahate çıkan varlıklı kişilerin uğrak yerleri olmuşlardır (Shiner, 2004, 125,154).

Doğa, bilim ve sanat dünyasına ait farklı türde objelerin aynı mekanda yanyana sergileniyor olmaları amatör bir ruhu yansıtsa da, Marcella Guerrieri, bu birikimlerin günümüzdeki doğa tarihi ve bilim müzelerine öncülük ettiğini, bu türlerin birarada toplanmasının XVIII. yüzyılın bilimsel gelişmelerine zemin hazırladığını vurgulamaktadır (2002, 80).



Resim1: "The Sense of Sight".Rubens.
Prado Müzesi Koleksiyonu,Madrid.(Mauries,2002,9)

3.3.1 Wunderkammern[†]

“Nadire Kabineleri”nin erken tarihli güzel örnekleri Almanya’da görülen, “*Wunderkammern*”dir (Greenhill, 1992, 79). Bu koleksiyonlarda batıl inançları yansıtan; sihirli gücü olduğuna inanılan taşlar, boynuzlar, köpekbalığı dişleri gibi nesnelerin bulunduğu bilinmektedir. “Nadire kabineleri”nin, Almanca’da terim olarak karşılığı “*Wunderkabinett*”tir. Ancak, “*Wunderkammern*”, “*Kunstkabinetts*” ve “*Kunstkammern*” terimleri de sıkça karşımıza çıkar. Bu terimler, hemen hemen benzer koleksiyonları yansıtsalar da küçük nüanslarla birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin, “*Wunderkabinett*”, raflar, gözler ve çekmecelerden oluşan mobilya, “*Wunderkammern*” ise, bu nadideliklerin sergilendiği odaları temsil ederler. Eğer koleksiyonun büyük bir çoğunluğunu sanat eserleri oluşturuyorsa bunlar da “*Kunstkabinetts*” ya da “*Kunstkammern*” olarak nitelendirilirler. Eilean Hooper Greenhill, “*Museums and the Shaping of Knowledge*” adlı kitabında, Habsburg Hanedanı’ndan Bavyera Dükü V. Albrecht, II. Ferdinand ve II. Rudolf’a ait koleksiyonları, *Kunstkammer*’ları yansıtan spesifik örnekler olarak ele alır (1992, 112). Bu üç örnek arasında, özellikle II. Ferdinand’ın (1529-95) Schloss Ambras şatosunda, koleksiyonunun seçkin ziyaretçilere sergilenmesi üzerine yaptığı özel uygulamalar dikkat çekicidir. Patrick Mauriés’in de belirttiği üzere; koleksiyonun sergilemesinde, kristal vazolar için mavi; gümüşler için yeşil; işlemeli taşlar için ise kırmızı fon kullanılmıştır (2002, 25). Gruplara ayrılmış koleksiyonlar birbirine bağlantılı dört bina içinde sergilenirken; bir bina da tamamen “*kunstkammer*” olarak düzenlenmiştir. Ayrıca Türk savaşlarından gelen ganimetlerinin sergilendiği bir “*Turkenkammer*” yer almaktadır (Greenhill, 1992, 112,113).

O zamanların en önemli koleksiyoncularından kabul edilen Kutsal Roma-Germen İmparatoru II. Rudolf’un (1552-1612) koleksiyonunda da, Çin, Hindistan ve Amerika kıtasından gelen nesnelerin yanı sıra, Osmanlı menşeli nesnelerden oluşan kabinelere rastlanır. “*Rudolf’un da başında olduğu dönemlerde Habsburglar ve Osmanlılar arasında süren Macaristan üzerindeki rekabet, ayrıca yoğun ticari ve kültürel ilişkiler, Osmanlı Nadirelerine en çok Habsburg topraklarında rağbet edilmesine yol açmıştır*” (Artun, 2006, 37). İşlemeli, kakmalı kılıçlar, silahlar, zırhlar, tombak kaseler, mücevherler, halılar ve çinilerden oluşan koleksiyonlar armağan ya da ganimetlerle oluşturulmuştur. Bütün koleksiyonların en nadide

[†] Nadire kabineleri ile anlamdaş olan Wunderkammern koleksiyonları, içerik olarak Orta ve Doğu Avrupa’nın kültürel değişimlerini de yansıttığı için ayrı bir başlık altında ele alınmıştır.

ve gözde parçaları olan Osmanlı hazinelerine, dönemin diğer ünlü hanedanlarının koleksiyonlarında da rastlanır.

Rudolf'un ki kadar zengin olmasa da, yakın tarihlerde benzer bir koleksiyon Almanya'da görülür. Bu koleksiyon, August Hermann Francke tarafından Halle'deki bir yetimhanede 1598 tarihinde eğitim amaçlı kurulmuş olan "*Kunst und Naturalienkammer*" yani özgün bir sanat ve doğa koleksiyonudur. Eski görkemine kavuşması için restorasyon çalışmaları yapılan koleksiyonun neredeyse tamamı günümüze ulaşmıştır (Mauries, 2002, 25).

Kabinelerin amacı sadece dünyayı tanımlamak, keşfetmek ya da nadir/şsiz olana sahip olmak değildi. Aynı zamanda, nesnelerin anlamlarını ifade edecek bir düzenleme yapılıyordu. Mekansal düzenlemelerin yanında, daha küçük ölçekli mobilyalar olan, çekmeceli ve birçok gözden oluşan kabine dolapları (Bkz. Resim 2), paneller ve raflar sadece muhafaza etme tutkusunu yansıtmıyor, aynı zamanda nesneler birbiriyle ilişkili ve anlam açısından bağlantılı yerlere konularak, bir bakıma bilimsel tasnif yöntemi uygulanıyordu.



Resim 2: Değişik renklerde amber ağacından yapılmış bir XVIII. yüzyıl kabine dolabı (Mauries, 2002, 53).

Doğada bulunan nadide türleri, insan eliyle yapılmış sanat ve zanaat ürünlerini ya da doğadan ilham alan teknolojik aletleri içeren ve kendi içlerinde gruplara ayrılan bu koleksiyonlar, sergilemeleriyle, dünyanın gizemini çözmeye yarayan farklı birçok nesne arasında kurulmaya çalışılan bağlantılara dikkat çeker.

3.3.2 *Studiolo ve Galleria*

Geç Rönesans Dönemi boyunca neredeyse tüm Avrupa'ya yayılan nadire kabineleri farklı terimlerle tanımlanmıştır. Örneğin, XVI. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da aynı tür koleksiyonların sergilendiği mekanlar için “*studio*”; “*studiolo*”; “*museo*”; “*guardaroba*” ve çok sonraları “*galleria*” terimleri kullanılmıştır. (Greenhill, 1992, 86,89).

İtalya'da, Floransa'lı Medici'ler, Urbino'lu Montefeltro'lar ve Mantova'lı Gonzaga'lar gibi iktidar sahibi ailelerin, saraylarının ve malikanelerinin içinde, koleksiyonlarını sergiledikleri “*studiolo*” denilen mekanlar oluşturdukları görülmektedir.

“Gerçekte studiolo sözcüğü ile örnekleri ilk olarak Fransa'da sonra Germen topraklarında ve İtalya'da giderek yaygınlaşan önemli ailelerin malikanelerinde özenle hazırlanmış, gizli ve özel bir koleksiyonun yerleştirildiği bir alan, bir oda anlatılmaktadır...Stüdyonun yapısında, arşivlerin , elyazmalarının kaleme alındığı Klasik Çağ yapılarının ve Ortaçağ hazine odalarının işlevlerini bünyesinde birleştiren, herkesten uzak, düşünceye, meditasyona ve çalışmalara ayrılmış, özel ve ayrı bir oda ortaya çıkmıştır. Stüdyonun en belirgin özelliği, ikonografik düzeni ile ev sahibinin kültürel vizyonu arasındaki derin ilişkiyi yansıtmasıdır”(Guerrieri, 2002, 67).

Studiololar genellikle gizli tutulan, penceresiz ve büyük bir dolabın içi ile benzerlik gösteren küçük odacıklardır. Burada, dünyada varolan türlerin tümünü tek bir odaya toplama, dünyayı simgeleyen duvarlar arasında, kişiye özel bir dünya yaratma çabası gözlemlenmektedir. I. Francesco de Medici'nin “*studiolo*”sunun sarayın XVI. yüzyıl envanter kayıtlarında gösterilmemiş olması (Greenhill, 1992, 105,106), bu gizliliği yansıtmaktadır.

Studiolar mimari ve dekoratif unsurları ile de oldukça dikkat çekicidir. Duvarları dört mevsimi; tavanları ise tüm kainatı simgeleyen resimlerle dekore edilmiştir (Pomian, 1990, 72,73). Federico de Montefeltro'nun Urbino Sarayı'ndaki ahşap kakma tekniğiyle dekore edilmiş *studiolosu* ve I. Francesco de Medici'nin Palazzo Vecchio'daki dört elementi (hava, su, toprak, ateş) temsil eden ve 4 mevsim teması ile dekore edilen *studiolosu* bu tarzın en nadide örnekleridir (Bkz.Resim.3). Koleksiyonların mekanlarla bir arada ele alınması, dolayısıyla koleksiyonlara özgün mekanlar oluşturulması konusunda dikkat çekicidirler.



Resim 3: Toskana Grandükü I. Francesco de Medici'nin XVI. yüzyılda yapılmış *studiolosu* (Mauries,2002,13).

“Studiolo”lar çok kısa bir süre tarih sahnesinde kalırlar. Ancak, babası I. Cosimo’nun yerine geçerek Grandük ünvanı alan I. Francesco de Medici’nin 1581 yılında geniş hanedan koleksiyonlarını yerleştireceği “*galleria*”yı oluşturması, koleksiyonculuğa yeni bir bakış açısı getirir. *Galleria*’nın en dikkat çekici bölümü olan *Tribuna* denilen sekizgen odada da - *studioloda* olduğu gibi- kozmolojik sembollerin kullanıldığı görülür. Odadaki pervane havayı; sedef kaplı kubbe suyu ve cenneti; kırmızı kumaşlarla kaplı duvarlar ateşi ve yarı değerli taşlarla süslü yerler ise toprağı sembolize etmektedir. Resimlerin arkasında, madalyonlar ve başka değerli nesnelerin saklandığı dolapların yer alması (Berti, 1992, 5), *studiololardaki* gizlilik düşüncesinin sürdüğünü göstermektedir. Yine de, “*galleria*”; koleksiyonu ve düzenlemesiyle, günümüz müzelerine en çok yakınlaşan olgudur. Ayrıca, “*galleria*”nın yansıttığı kültürel gücün, Medici Ailesi’nin politik ve sosyal imajına olan olumlu etkileri, günümüz özel müzelerinin işlevleriyle benzerlik göstermektedir.

3.4. Doğa Türleri Koleksiyonları: Doğa Algısı ve Epistemolojik Bilgiye Yaklaşım

Canlı türleri, fosiller, mineraller ve diğer merak uyandıran nesnelerden oluşan doğa koleksiyonları, XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında bilime yaklaşım modelini yansıtmaktadır. Bu koleksiyonlar, “bilgelik” ve “dünyayı tanımlamak” mantığıyla bağdaşarak, evrenin bilimsel bakış açısıyla yeniden yorumlanması ve doğanın keşfedilmesinde, araştırmalara kaynak olmuşlardır. Bu epistemolojik bilginin oluşum sürecini, keşif gezileri ya da ticaret yoluyla, limanlara getirilen yeni ürünler ile gezginlerin notları destekler.

Toplanan bitkiler, hayvanlar, mineraller ve diğer tabiat türlerinin birbirleriyle olan ilişkileri, benzerlikleri ya da değişkenlikleri üzerinden dünyayı anlama çabaları başlar. Ancak, yazılı kaynakların sundukları bilginin dünyayı tanımlamakta yetersiz kaldığı görülür. Blom’a göre: “*Bu nedenle ilk kez bir balık pazarının bilgi kazanmak için kütüphaneden daha faydalı bir yer olduğu kabul edilir oldu. Balıkçıların ağlarına nadir ve harika türler takılabiliyordu. Ve balıkçılar onların isimlerini ve davranışlarını hiçbir Latince elyazmasının anlatamayacağı şekilde söyleyebiliyorlardı*” (2002,15).

XVI. yüzyılda artan bilimsel yaklaşım ve araştırmacı koleksiyonculuk sonucunda, dinin yeterli yanıt getiremediği garip ve nadir türler hakkındaki sorular, koleksiyonlar üzerinden

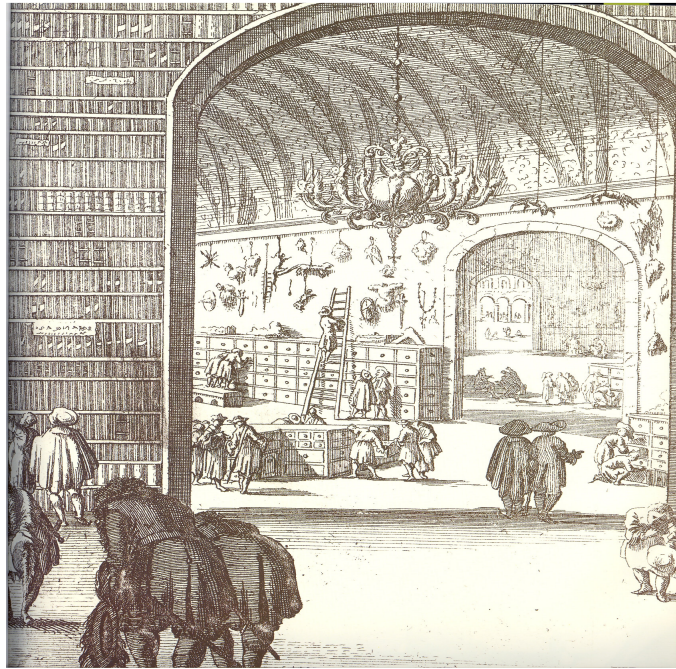
yapılan araştırmalar ve deneysel gözlemlerle yanıtlanır. Bu aynı zamanda modern bilimin doğuşunu müjdelere. Aynı dönemde, İtalya’da ilginç ve kapsamlı doğa koleksiyonları oluşur. Bilinen en erken tarihli doğa koleksiyoncusu, İtalyan bilim adamı Ulisse Aldrovandi (1522-1605)’dir. Timsahlar, kuş yumurtaları, boynuzlar ve bitkilerden oluşan onbirbin parçalık koleksiyonunun bir bölümü, günümüzde Bologna’daki *Museo di Storia Nazionale*’de, sergilenmektedir. Ayrıca yedibin kurutulmuş bitkinin bulunduğu 15 ciltlik koleksiyonu ve 83 ciltlik doğa ansiklopedisi “*Pandechion Epistemonicon*” araştırmacılar için bulunmaz bir kaynak olmuştur (Artun, 2006, 46). Koleksiyoncu ve bilim adamı Aldrovandi’nin koleksiyonunun tüm İtalya’dan bilginler ve hatta din adamlarını ziyarete çektiği, tutulan “misafir kitabı” kayıtlarından bilinmektedir. “*Kitabı imzalayanlar arasında 907 bilgin, 118 asil, 11 yüksek sınıf üyesi, 26 ünlü kişi ve 1 bekar hanım yer almaktadır*” (Blom, 2002, 14). Misafir kitabı kayıtlarının tutulması, gösterilen ilgiye ve hayranlığa verilen önemi yansıtmaktadır. Kayıtlardaki rakamlara sıradan halkın yansımaması koleksiyonların sadece çok sınırlı ve prestijli bir çevreye açıldığını göstermektedir. Fakat, Blom’un da belirttiği üzere, kısa bir süre içinde, bol ve ucuza bulunabilen egzotik türlerin uyandırdıkları merak yüzünden, koleksiyonculuk orta sınıf arasında da yaygınlaşır. Bilimsel hedefleri olmadan, tamamen hobi amaçlı toplayan bu sınıfın, Hollanda ve Venedik gibi zengin ticaret limanlarında yoğunlaştığı gözlemlenir (2002, 23).

Doğa koleksiyonlarının çoğunun kataloglanarak kayda alınmış olması, o dönemin biriktirme mantığı ve koleksiyonların sayısı hakkında fikir edinmemizi sağlamaktadır. Hollandalı koleksiyoncu Hubert Goltzius, 1556-1560 yılları arasında Almanya, Avusturya, İsviçre, Fransa ve İtalya gibi daha güneyde yer alan ülkelerde bildiği 968 koleksiyonu yazmıştır. Venedik Cumhuriyeti ise sadece kendi sınırları içinde 70’ten fazla kayda değer koleksiyona sahiptir. Yeni ve bilinmeyene olan bu merak, kısa zamanda kısıtlı bir çevreden geniş alanlara yayılır. İtalya’da XVI. yüzyıl içinde, sınıflandırılmış ve kataloglanmış birçok kayıtlı koleksiyon oluşur. Roma’da Michele Mercati, Verona’da Francesco Calceolari, Venedik’te Carlo Ruzzini, Bologna’da Aldrovandi ve sonrasında Ferdinando Cospi, Vatikan’da Athanasius Kircher bu dönemdeki bilinen doğa tarihi koleksiyoncularıdır (Blom, 2002, 15, 20).

Doğa koleksiyoncularının çoğunun eczacılardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Bu kimselerin, koleksiyonlarını ilaç yapımında ve diğer araştırmalarda kullandıkları düşünülebilir. Eczacı Ferrante Imperato’ya ait Napoli’deki 1599 tarihli “*Dell’historia Naturalia*” Müzesi, Eczacı

Francesco Calceolari'ye ait 1622 tarihli *Calceolarium Müzesi* (Mauries, 2002, 14,38), bu dönemde, koleksiyonların meslek alanlarıyla yakından ilintili olduğunu ve öncelikli olarak araştırma fikri ve amacı taşıdığını göstermektedir.

Dünyanın bilimsel bakış açısıyla yeniden yorumlanması için bilim adamlarının birbirlerinin koleksiyonlardan da yararlandıkları, kollektif bir anlayışla bilgiyi paylaştıkları görülür. Bilgiye ulaşma amacı taşıyan koleksiyonlar; hem laboratuvar, hem kütüphane, hem de çalışma odası işlevi üstlenir. Patrick Mauries, *Cabinets of Curiosities* adlı kaynakta, kitaplar ve merak uyandıran diğer nesnelerin XVII. yüzyıl kabinelerinde birarada yer bulduklarını belirtir. Aynı kaynakta Viyana Kraliyet Kütüphanesi'ni gösteren XVII. yüzyıl tarihli gravür (Bkz. Resim 4); burada, kitaplar, mineraller ve hayvan türlerinin bir arada sergilendiklerini kanıtlar (2002,20). XVII. yüzyıl koleksiyonculuğuna dair bu belgeler, o dönemde; tabiat ve canlı türlerinin kitaplarla eşdeğer zengin kanıtlar olduklarını ve ansiklopedik bilgi değeri taşıdıklarını göstermektedir. Dolayısıyla, bu koleksiyonlara “profesyonellikten uzak, tasniflenmemiş ve uzmanlık alanı seçilmemiş” şeklinde eleştiriler yöneltmekten ziyade, bu birikimleri zamanın bakış açısına ve şartlarına göre değerlendirmek faydalı olacaktır. Çünkü, XV. ve XVII. yüzyıllar arasındaki epistemolojik bilgi eksikliği düşünüldüğünde, tüm muhtemel kaynaklara - ki buna sözlü aktarımlar, mitler ve yerel inançlar da dahildir- başvurulması ve bir araya toplanması, doğru bilgiye ulaşma çabasını yansıtmaktadır.



Resim 4: Viyana Kraliyet Kütüphanesi, XVII. yüzyıl(Mauries,2002,21).

3.4.1 Botanik Bahçeler: Sanatın ve Doğanın Kardeşliği

Sanatın, aslında doğanın bir tür taklidi olarak düşünülmesi, XVI. ve XVII. yüzyıllarda, doğal türlerin ve sanat yapıtlarının bir arada sergilendiği botanik bahçeler düzenleme etkinliğini popüler hale getirir. Bahçelerin içine, sanat koleksiyonlarının ve “nadire”lerin sergilenebileceği yapılar inşa edilir (Greenhill,1992). Bu dönemde, nadide bitkiler ve ilginç hayvan türleri, deniz kabukları ve mineraller ile birlikte klasik döneme dönüşü simgeleyen heykellerin bir arada sergilenmesi, mistisizmi arttırmakta ve ütöpik bir cennet bahçesi fikri yaratmaktadır.

Eilean Hooper Greenhill, “Museums and the Shaping of Knowledge” adlı kitabında, XV. yüzyıldaki Medici Sarayı örneğini takiben, XVI. yüzyılda birçok saray bahçesinde, heykellerin sergilenmeye başladığını yazmaktadır. Aynı kaynak; Lorenzo de Medici’nin akrabası Bernardo Ruccellai’nin bahçesi, *Orti Oricellari*’de, klasik edebiyatta adı geçen her bitkinin yanına bir klasik heykel konduğunu belirtmektedir. Lorenzo de Medici’nin ise, bahçesini tavuskuşu, papağan ve zürafa gibi değişik türlerle zenginleştirdiği eklenmektedir. XVII. yüzyılda pek çok ziyaretçi çektiği belirtilen İtalya’nın Frascati kentinde bulunan Villa Aldobrandini de, hem sanat koleksiyonu hem de bahçesindeki botanik koleksiyonu ile bu türü yansıtan örnekler arasında gösterilmektedir (1992, 128-130). Doğal ve yapay türlerin bir arada bulunduğu bu bahçelerde, sanat ve doğanın enteresan birlikteliği, şaşkınlık ve keşfetme duygularını öne çıkaran garip bir uyumla sunulurken, nadire kabinelerinin araştırma ve keşfe yönelik amacıyla paralellik göstermektedir.

Botanik bahçeler, her ne kadar araştırma fikri taşısalar da, özel mülk içinde olduklarından, sıradan halkın kabul edildiği mekanlar değildirler. Krzysztof Pomian, “*Collectors and Curiosities*” adlı kitabında, bu türün halka açık ilk örneğinin, şifalı bitkiler profesörü Francesco Banofede’nin yardımıyla, Venedik Cumhuriyeti tarafından, Padua’da (1546) açılan botanik bahçesi olduğunu belirtmektedir (1990, 67). Koleksiyonun halka açık olması, bir nevi paylaşım amacı taşıdığından, müzecilik fikrine yaklaşmıştır.

3.5 Bilim Üzerine Koleksiyonlar

Bilim ve teknik alanlara ilişkin koleksiyonlar, konunun genişliği nedeni ile başlangıcından itibaren özgün türler oluşturma eğilimindedirler. Doğa ve insanlığın teknik gelişimine tanıklık eden malzemeler farklı yapılar içinde ele alınmıştır.

3.5.1 Anatomi ve Teşrih Sanatı Koleksiyonları

Philipp Blom, “To Have and Hold” adlı kaynakta; bitki, hayvan ve mineral türlerini içeren doğa koleksiyonlarının XVI. yüzyılda tüm Avrupa’ya yayıldığını belirterek, bu koleksiyonları birer doğa ansiklopedisi olarak nitelendirir(2002, 20). Aynı dönemde; tabiata, coğrafyaya ve yaratılışa dair, dinden bağımsız olarak yanıtlar üreten bu koleksiyonların yayılmasının yanı sıra, anatomi ve teşrih de bilim koleksiyonlarının alanına girer. İnsan bedenine duyulan bilimsel ilgi, anatomi ve teşrih üzerine koleksiyonların yaygınlaşmasına neden olur. Richard Leppert, “Sanatta Anlamın Görüntüsü” adlı kaynakta, adli tıp uzmanı Dr. Fredrick Ruysch’un (1638-1731) özel tekniklerle hazırladığı yapay bitki ve hayvan numuneleri ile ceninleri, büyük bir odada sergileyerek, halkın ziyaretine açtığını belirtir. Koleksiyonun dikkat çekici yanı, insan uzuvlarının bir sanat koleksiyonu estetiği ile sergilenmesi ve bir kısmının illüstrasyon olarak yayınlanmasıdır (2002, 175).

Asıl amacı, yüz kızartıcı suçlara karşı halka gözdağı vermek olan teşrih cezasının, anatomi biliminin ve sanatın gelişimine katkı sağladığı söylenebilir. Teşrihler sayesinde, insan bedeni ve kasların yapısı daha yakından incelenmiş, bedenin farklı açılardan gösterildiği illüstrasyon katalogları yayınlanmıştır. Anatomi ve biyoloji incelemelerinin, Leonardo da Vinci gibi sanatçılarda, mekanizma icadlarına da ilham verdiği bilinmektedir. (örn: kuşun biyolojik yapısı→kanat→paraşüt ve uçak ya da ördek ayağı→palet)

3.5.2 Bilimsel Alet Koleksiyonları

“Astronominin basit gerçekleri, erken Hristiyanlığın sembollerini yok etmiş, en önemli efsanelerini hiçe indirmişti...Bilim doğmuş, bilimsel pozitivizm ve dinsel metafizik arasında savaş ilan edilmişti” (Symonds, 2005, 232).

Rönesans’la birlikte, doğa ve evren üzerine gözleme dayanan sistematik araştırmalar yapılır. Bir başka deyişle, aslında varolan evren, epistemolojik bir perspektifle yeniden yorumlanır ve modern biliminin temellerini oluşturan gelişmeler yaşanır. 1492’de Colombus’un Amerika kıtasını keşfetmesi, 1507’de Copernicus’un güneş sistemini (Güneşmerkezlilik/Heliocentric) ortaya atması; Galileo’nun (1564-1642) ilk gök dürbünü yaparak, yerkürenin hareketliliğini kanıtlaması, topluma yeni bakış açıları getirir. Doğal afetleri tanrının gazabıyla bağdaştıran batıl görüşler ya da Ortaçağ’a damgasını vurmuş sihir inancının temelleri sarsılır.

Bilimsel aletler de, bu dünyanın keşfedilmemiş gerçekliğine ulaştıran gizemli araçlar olarak hayranlık ve ilgiyle toplanmaya başlanır. Teleskoplar, dürbünler, pusulalar, saatler, küreler ve haritalar bu koleksiyonların ilgi alanına girer. Bilimsel alet koleksiyonları, aslında Hümanizmin doğaya ve araştırmaya dönük yüzüyle yakından ilişkilidir.

Bu tür koleksiyon yapanlar, daha çok dünyayı matematiksel bir dille anlatmaya çalışan bilim adamlarıdır. Ancak sanatın patronları da, bu alana ilgisiz kalamazlar. Varlıklılar, kabinelerinde sanat ve doğa nesnelerinin yanı sıra bilimsel aletlere de yer ayırırlar. Francesco de Medici’nin *Galleria*’daki, *Tribuna* adı verilen meşhur sekizgen odanın hemen yanında, bilimsel aletlerin sergilendiği bir odanın bulunması (Berti, 1992, 5), o dönemde zenginlerin koleksiyonculuk beğenisinin sanat eserleri ile sınırlı kalmadığını göstermektedir.

Günümüz robotlarının erken tarihli ilkel örnekleri sayılabilecek olan “automata”lar yani hareketli ve sesli heykelcikler de bu koleksiyonlarda görülür, ancak en gözde parçalar, evreni kesin gerçeklerle analiz eden bilimsel aletlerdir. Nitekim, Rönesans resim sanatına da zenginlik göstergeleri olarak yansıyan, küreler, pusulalar, saatler, teleskoplar ve benzeri aletler, bu alana duyulan merakın en gerçek kanıtlarıdır.

3.6 Sanat Koleksiyonları

İtalya’da Rönesans sanata çeşitlilik ve özgünlük getirirken, “güç” ve “iktidar” sosyal yaşamın merkezine yerleşir. Ticaret ve bankerlik ile zenginleşen orta sınıf, kendilerine asiller mertebesinde yer edinmeye çalışırken, her fırsatta sanatın gücünü kullanır. Görkemli saraylar inşa edilerek, iç mekanlar da en gösterişli sanat eserleriyle donatılır. Aileler isimlerini ölümsüzleştirmek ve yaşadıkları şehirdeki saygın konumlarını sağlamlaştırabilmek için kamu alanlarını da sayısız sanat eserleriyle doldururlar. Özellikle, kendilerini yaşadıkları kentle özdeşleştiren burjuvazi; saraylarını, aile şapellerini en iyi ustalara yaptırır ve bunları çevreleyen sokak ve meydanların da aynı güzelliğe bürünmesi için birbirleriyle bir güç düellosuna girerler. Halil Berktaş’ın “*rekabetçi sanat hamiliği*” olarak nitelendirdiği ortam sayesinde İtalya’da sanata dönük uygulamaların boyutları büyür (2004,5).

Rönesans’a geçişle birlikte, ayrıcalıkların ve zenginliklerin ispatı için, sipariş yoluyla sanat eseri yaptırılmış olduğu, farklı kaynaklarla belgelenmektedir. Sipariş sistemi, sanatçının toplum içindeki rolünü değiştirmiş, “*Rönesans Dönemi’nde sanata duyulan gereksinimin artması, sanatçının küçük kentsoylu kökenli zanaatçılıktan, özgür tinsel emekçilerden oluşma bir kesime yükselmesine*” (Hauser, 2005, 138) yol açmıştır. Sanat üreticilerinin konumlarının değişmesiyle, koleksiyonlarının oluşum aşamalarında, hümanistler ve sanatçılar arasında başlayan fikir alışverişleri, birbiriyle ilişkileri kopuk olan bu iki sosyal sınıfı birbirine yakınlaştırmıştır.

Özellikle XVI. ve XVII. yüzyıllarda, sanat piyasası henüz oluşmadığı için sanat üretimi ancak patronların himayesinde gerçekleşebilir. 60 yıl boyunca Floransa’yı yöneten Medici Ailesi’nin, sanatçıları himayesine alarak, Rönesans sanatına damgasını vurması, bunun en güzel örneğidir. Bu davranış, diğer koleksiyoncular tarafından da örnek alınarak, dönemin önemli sanatçılarına sanat hamiliği yapılmıştır. Sanat hamiliğinin merkezi olan sarayların çoğalmasıyla, ressam ve heykeltıraşlar saray sanatçısı kimliğiyle çalışarak, hem işsizlikten hem de loncanın baskısından kurtulurlar. Raphael, Michelangelo, Bernini, Vasari ve Bronzino gibi sanatçılar Roma saraylarında ve Toskana Düklerinin saraylarında, patronlarının koleksiyonları için eser üretirler (Burke, 1996, 7). Sanatçıların, sanatın efendisi olan hamilerinin yörelerinde olduklarını, Michelangelo’nun aristokrat Tommaso Cavalieri’ye 1533 yılında yazdığı mektup şöyle yansıtmaktadır: “...ve eğer kazara bir çalışmam, bunu umuyor, yapmaya da söz veriyorum, aklınıza yatarsa, fevkalededen de şanslı

sayacağım kendimi: Lordumu hoşnut edeceğimi bilsem, söylediğim gibi, bir şekilde, bugünüme ve geleceğimi hizmetinize vakfederdim...”(Edt. Pirim, 2005, 102).

Kendilerini kabul ettirerek işi alabilmek, hamileri memnun edebilmek adına sanatçıların büyük bir rekabet içinde oldukları anlaşılmaktadır. Rönesans Dönemi sanatçılarından Domenico Veneziana’nın Piero de Medici’ye yazdığı 1 Nisan 1438 tarihli mektup, bu dönemdeki hami merkezli sanat üretimini kanıtlamaktadır:

“Cosimo’nun bir altar boyatmaya karar verdiğini duydum. Mükemmel bir iş olsun istiyormuş. Sizin aracılığınızla bunu ben boyayabilirsem, beni çok mutlu eder ve bu gerçekleşirse, size çok güzel şeyler sunacağıma dair tanrıdan umudum var. Floransa’da da Fra Lippino ve Fra Giovanni gibi üstatlar var... Ancak, size kendimi önermemin nedeni size hizmet için duyduğum iyi niyet ve istektir. Bu işi herhangi birinden daha kötü yapacak olursam, iyi bir iş çıkarabileceğimi kanıtlayacak her düzeltmeden mutluluk duyacağımı belirtmek isterim. Şans eseri iş daha büyük olur da, Cosimo işi birkaç ustaya vermeyi düşünürse, gücünüzü benim lehime kullanıp bu işin bir kısmını alabilmemde bana yardım etmeniz için size yalvarırım. Sadece sizin özel ünlü birkaç iş yapma arzumu bilmiş olsaydınız benim tarafımda olurdunuz...” (Murray, 2000, 104).

Bu dönemde, sipariş verilen eserlerin tümü hamilerin zevkleri doğrultusunda üretilir. Patronlar, sanatçılarla isteklerini net bir biçimde maddeleyen bir sözleşme imzalarlar. Bu sözleşmede, eserin konusu, malzemesi ve konulacağı mekana kadar birçok detay net bir biçimde belirtilir. Örneğin, Leonardo da Vinci’nin, “Kayalıktaki Meryem” tablosu için imzaladığı sözleşmede, Meryem’in cüppesinin rengi ve eserin teslim tarihi belirtilmektedir (Shiner, 2004, 25, 26).

Bu dönemde, servet ve iktidar sahibi hamilerin yüzlerinin, sipariş verdikleri tabloları yer aldığı görülür. Örneğin, Sandro Boticelli’nin, 1475 dolaylarında yaptığı “Kralların Tapınması” adlı tablosunda, kutsal kitap krallarını betimlerken himayesinde çalıştığı Medici Ailesi’ni model olarak kullandığı görülmektedir (Şenyapılı, 2004, 32).

Ayrıca, koleksiyonlar da sanata konu olmuş, varlıklı aileler koleksiyonları ile birlikte resimlerini yaptırarak manevi dünyalarının genişliğini ve maddi durumlarını sergilemek istemişlerdir. Resimler, kişilerin zenginliklerini sergileyecek şekilde, hiçbir detay atlanmadan betimlenmişlerdir. Duvarlar boyunca aralıksız olarak asılmış resim ve heykellerin gösterildiği

bu tablolar, koleksiyonculuğun Avrupa’da prestij ve itibar kazandıran bir etkinlik olduğunu kanıtlamaktadır.

4. OSMANLI SARAY KOLEKSİYONLARI: HAZİNELER

Sanatçıların geniş bir çerçevede çalışmasını sağlayan Ehl-i Hiref örgütünün varlığı ya da yönetim altına alınan ülkelerdeki sanatçıların imparatorluk sarayına getirilmesi, Osmanlı sultanlarının sanat üretimine verdikleri önemi yansıtmaktadır.

Tamamen padişahın beğenisiyle oluşturulan, ganimetler ve diplomatik hediyeler yoluyla zenginleşen saray hazineleri, toplanma sistemi ve mantığı bakımından, Ortaçağdaki Avrupalı prens ve soyluların koleksiyonlarıyla benzerlik gösterir. Her iki koleksiyonun da, ortak noktası, belli bir nesne ya da tema fikri gözetilmeden, spesifik bir alanda odaklanılmadan toplanmış olmalarıdır. Tıpkı batılı soylular gibi, sultanın koleksiyonu için de temel kriterler, nesnenin maddi değeri ya da türüne rastlanılmadık ilginç bir nesne olması kıstaslarıdır. Osmanlı saray koleksiyonlarının, Ortaçağ prenslerinin koleksiyonlarıyla olan diğer benzerliği ise; prestij aracı olarak çok sınırlı bir kesime açık olmalarıdır.

Dokumalar, mücevherler, elyazmaları, silahlar, porselenler ve başka birçok nadir nesnenin bir araya gelmesiyle oluşan ve envanter kayıtlarıyla belgelenen bu zengin koleksiyona dair notlar arasında, imparatorluğu ziyaret eden Avrupalı seyyahların aktardıkları dikkat çekicidir. Seyyahların hemen hepsi, hazineye ziyaretlerine ilişkin yazılarında fethin sembolü kale anahtarlarına değinirler. Shaw’un da belirttiği gibi, Gustave Flaubert (1851), seyahatnamesinde “*padişahlar tarafından fethedilen kentlerin camekanlarda saklanan*” anahtarlarından bahseder (2004, 47). Aynı şekilde, Théophile Gautier de (1852) “*mücevher gibi altın ve gümüş kakmalı, simgesel anahtarlar*” a değinmektedir (Shaw, 2004, 50). Gautier’nin hazineyi Flaubert’ten yaklaşık bir yıl sonra ziyaret etmesine rağmen aynı noktaya değinmiş olması, anahtarların birer simge olarak yabancı konuklara özellikle gösterildiği izlenimi yaratmaktadır. Nitekim, elçiler ve gezginler Osmanlı İmparatorluğu’nun gücünü Avrupa’ya akatarabilen kimselerdir. Hazinesinin onlar tarafından etkileyici bir şekilde kaleme alınması, Osmanlı’nın rakiplerine karşı gösterişin sergilendiği bir gövde gösterisi olmuştur.

Bu kaynaklar, hazinede bir araya gelen koleksiyonda belirleyici tek unsurun maddi değer ölçütü olmadığını, manevi birtakım prensiplerin de etkili olduğunu kanıtlamaktadır. Fethedilen şehirlerin anahtarlarının değerli eşyalar, kutsal hazineler ve silahlarla birlikte korunmuş olması, koleksiyona manevi bir anlam yüklemektedir.

Saray koleksiyonunun halka kapalı olması, koleksiyonları harem imajı kadar gizemli bir havaya sokar. Çünkü her ikisi de sadece yüce padişahın malik olduğu, paylaşımına açık olmayan mekanlardır. Bu da, gizemi ve hayranlık duygusunu arttıran bir etken olarak düşünülebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, koleksiyonculuk yüzyıllar boyunca sarayın tekelinde kalmıştır. Padişahların şahsi mülkü sayılan bu koleksiyonlar da, görsel anlamda ve hatta hiçbir anlamda halkla paylaşılmamışlardır. *“İlk kez Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861), sandıklarda, bohçalarda ve hatta dolaplarda saklanan imparatorluk varlığının bir kısmı, tahtadan yapılma vitrinlerin içine yerleştirilmiş, ancak halkın bu hazineyi görmesine izin verilmemişti”* (Guerrieri, 2002, 61). Oysa aynı dönemde (XVIII. - XIX. yüzyıl) Avrupa'da hemen her alanda yaygınlaşan sistemli koleksiyonlar halka açık müzelere dönüşmüş hatta özel koleksiyonlar bile araştırmacıların ve meraklı kimselerin ziyaretine açılmıştır. Avrupa'daki bu yaklaşım, aydınlanma döneminde, koleksiyonlar aracılığıyla önem kazanan görsellik ile gözlemsel deney ve araştırmalara dayanan pozitivist yaklaşımın yansımalarıdır. Osmanlı'da da Tanzimat'la birlikte bir aydınlanma hareketi başlamışsa da topluma yansımamıştır. İşte bu nedenle, Osmanlı padişahlarının merakları doğrultusunda koleksiyonlar oluşturan saray, tek hami ve koleksiyoncu olarak kalmıştır.

Koleksiyonculuk, batıda kökleri burjuvaziye dayanan bir olgudur. Bu sınıfın koruyuculuğunda sanat özgürleşmiş ve koleksiyonlar yaygınlaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda, Avrupa'da olduğu gibi sanat hamiliği yapan bir burjuva sınıfının görülmemesi koleksiyonculuğun gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir.

Koleksiyoncu bir kitle oluşamamasında sosyal, ekonomik ve düşünsel birçok farklı neden öne sürülebilir. Örneğin, Müslüman toplumlarda hakim olan dünya malının geçiciliğine dair inanç, önemli bir etkidir. Nitekim, hat ve minyatür gibi geçmişi çok eskilere dayanan sanat dalları olan bir ülkede bu tür eserlerin koleksiyonculuğunun halk tarafından yapılmamış

olması bu mantıkla bağdaştırılabilir. Günlük kullanıma yönelik, işlevsel nesneler dışında salt estetik değerleri baz alan bir toplama mantığı yer etmemiştir.

Koleksiyonculuğu olumsuz yönde etkileyen diğer önemli nedenlerden biri de, imparatorluktaki ekonomik çalkantılardır. Ticaretle zenginleşen Avrupa’da yayılan koleksiyonculuk kültürünün, ekonomik ve toplumsal çöküşler geçiren Osmanlı İmparatorluğu’nda görülmesi, sanat eseri toplayan yaygın bir çevrenin oluşması mümkün olmamıştır. Hatta imparatorluğun zor dönemlerinde, saray koleksiyonlarında bulunan pahada ağır birçok nadide eser darphanede eritilmiş ve saray atölyelerindeki sanatçıların sayıları azaltılmıştır (Baykan, 2002).

4.1 Kitap Merakı

Hazinedeki birbirinden değerli mücevherler, madenler ve eşsiz nesnelerden oluşan saray koleksiyonu arasında padişahlar için kitapların ayrı bir yeri olduğu gözlemlenmektedir. Günümüzde Topkapı Sarayı’nda yer alan İslam minyatürlü el yazmaları ve albümlerinin çeşitliliği, Osmanlı sarayının bu tür koleksiyonlara verdiği önemi yansıtmaktadır.

“Bu koleksiyonun oluşmaya başlaması, XV. yüzyıl son çeyreğine, Saray’ın kuruluş yıllarına iner. Hemen hemen tüm Osmanlı padişahları kitaba, özellikle sanat eseri niteliğindeki el yazması ve minyatürlü eserlere büyük ilgi göstermişlerdir. Bir yandan saray atölyelerinde eşsiz resimlerle süslü el yazmaları hazırlanırken, bir yandan da İslam dünyasının diğer yörelerinde hazırlanmış eserler Osmanlı İmparatorluğu’nun Sarayı’nda, Padişah’ın hazinesi için toplanmıştır” (Çağman ve Tanındı, 1979, 7).

Nitekim, Fatih Sultan Mehmed’in, İstanbul fethinden sonra, Grekçe kitaplar toplattığı bilinmektedir. Kendisinin çok iyi derecede Grekçe okuması ve sipariş üzerine Grekçe kitap yazdırması da gelişigüzel toplamadan çok, bilinçli ve tutkulu bir koleksiyona işaret etmektedir.

İlk saray kütüphanesinin de İstanbul’da Fatih Devrinde (1451-1481) kurulmuş olması, onun kitaba meraklı bir koleksiyoncu olduğunu gösterir. Fatih Sultan Mehmed’in, çok yönlü sanat

koruyuculuğuna verdiği önem, sipariş ettiği elyazması kitapların yanısıra, Topkapı Sarayı'nın II. Avlusunda koruma amaçlı toplattığı Bizans Devri lahit ve sütun başlarından da anlaşılabilir (Başgelen, 1999).

II. Beyazıd döneminde (1481-1512), İslam sanatında ekol olan birçok sanatçı padişahın himayesinde çalışır. Şeyh Hamdullah gibi isimler bu himayecilik sistemi altında en güzel eserlerini üretirler.

Hazinedeki koleksiyonlara ilişkin ilk envanter, Sultan II. Beyazıd döneminde (1481-1512) tutulmuştur. Bu kayıtların daha ileri tarihli örnekleri daha ayrıntılı olarak hazırlanmıştır. Özellikle, IV. Mehmed (slt.1648-1686) zamanında hazırlanan koleksiyon envanteri sonraki dönemler için örnek teşkil etmiştir (Guerrieri, 2002, 58). Bu envanter çalışmaları, imparatorluk hazinesinin, hediyelerin ve ganimetlerin yığıldığı bir depo olduğu düşüncesinden uzaklaştırır ve bilinçli koleksiyon mantığına yakınlaştırır.

II. Beyazıd'dan sonra tahta çıkan, Yavuz Sultan Selim, (1512-1520) fethettiği ülkelerden temin ettiği kitaplarla sarayda bir kütüphane kurar. Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde (1520-1566) de aynı geleneğin sürdürülerek cami ve mescidlerde kütüphaneler kurdurduğu bilinmektedir (Kardeş, [6 Temmuz 2006]).

Koleksiyonculuk elbetteki, ekonomik imkanlarla paralel gelişir. Nitekim, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve siyasal anlamda en güçlü olduğu 16. Yüzyılda sanatçı sayılarında artış gözlemlenir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman yönetiminde fethedilen ülkelerin sanatçılarının da saray atölyelerine katılmasıyla kadrolar genişler. *“Eldeki Belgelerden Kanuni Sultan Süleyman Devri'ne ait 1525 tarihli (H.932) maaş defterinde 598; yine aynı Sultanın Dönemi'nde 1566 (H.974) tarihli defterde ise 636 sanatçı; 1596 (H.1005) yılında ise 1502 sanatçı görülmektedir.”* (Baykan, 2002, 233).

Kitapsever bir sultan olarak bilinen III. Murad (slt.1574-1595) döneminde, saray nakkaşhanesindeki sanatçıların sayıları arttırılır. Buna paralel olarak, sanat eseri niteliğinde çok sayıda nadide kitap üretilir. *“Osmanlı sarayı kitap sanatının hanedan adına yazılıp resimlenmiş, tezhiplenmiş başyapıtları, onun himayesinde”* (Necipoğlu ve diğerleri, 2000, 208) gerçekleşir.

Sipariş yoluyla sanata destek olan Osmanlı sultanlarının birçoğu, dönemlerindeki ünlü hattatlardan ders alırlar. Örneğin, *”Mustafa Rakım’ın öğrencilerinden Sultan II. Mahmud’un (1808-1839) celi sülüs hatla yazdığı levhaları, müze koleksiyonlarının baş yapıtları olmalarının yanı sıra, günümüzde de İstanbul’da pek çok camiyi süslemektedir.”*(Baykan, 2002, 237). Padişahların koleksiyonlarındaki elyazmalarına olan yakın ilgi ve meraklarını yansıtan bu tutum, biriktirdiği eseri anlayan, tanıyan ve tutkuyla yaklaşan bir koleksiyoncu profili çizer. II. Abdülhamid’in (slt.1876-1909) Yıldız Sarayı’nda çok zengin ve iyi düzenlenmiş modern bir kütüphane kurmuş olması yüzyıllar süren bir geleneğin bir uzantısıdır.

4.1.1 Vakıf Kütüphaneleri

İmparatorluğun en güçlü olduğu XVI. ve XVII. Yüzyıllarda saray ve çevresi en büyük sanat müşterisidir. Ancak bu eserlerin sadece padişahın özel koleksiyonu için sipariş edilmediği, bir kısmının padişahlar ve üst düzey kişiler adına yapılan vakıf binalarına bağışlandığı görülmektedir. Bu tutum, aslında koleksiyonculuğun bir uzantısı olarak görülebilir. Çünkü, Osmanlı el sanatlarının en nadide eserleri, Kur’an’lar, halılar, çiniler bu mekanlar için üretilmiştir.

Sultanların kendi adlarına yaptırdıkları bu vakıf eserlerindeki kütüphaneler için en ünlü sanatkarlarla çalıştıkları ve hattatlara özel sipariş verdikleri bilinmektedir. Günümüzde vakıf eserleri koleksiyonundan meydana gelen Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nin onbini aşan elyazması koleksiyonu bunu belgelemektedir. Ölçer’e göre; *“kitap ve onunla ilgili dallar, Osmanlı sanatında hep ayrı bir yere konulmuş; sultanlara verilen hediyeler arasında değerli Kur’anlar her zaman en büyük beğeniyi kazanmış ve kitaplar, saray nezdinde her zaman bir sanat eseri, koleksiyon objesi muamelesi görmüşlerdir”* (Baykan, 2002, 233).

III. Ahmed döneminde (slt.1703-1730) vakıf kütüphaneleri çoğalır (Filiz Çağman ile, röportaj, 10 Ocak 2006). Bu dönemde oluşan zengin koleksiyonlar ve geniş kadrolu kütüphaneler, I. Mahmud (1730-1754) ve II. Mahmud (1808-1839) devirlerinde de görülür (Kardeş, [6 Temmuz 2006]).

Osmanlılar kitaba büyük bir önem vermişlerdir. Padişahlar, valide sultanlar, vezirler, paşalar tarafından kütüphaneler yapılmıştır. Koleksiyonların geleceğini garanti altına alabilmek için de zengin vakıflar kurmuşlardır. Bu dönemde, her medresenin bir de kütüphanesi olduğu bilinmektedir.

4.2 Minyatür Merakı

Kitaplarla paralel olarak, saray koleksiyonlarında her zaman yer almış bir başka sanat dalı da minyatür sanatıdır. Minyatürler, dönemin önemli olaylarını, zaferleri, av sahnelerini ve padişah portrelerini canlandıran tarihsel kaynaklar olarak büyük önem taşımışlardır. İslam görüşünün hakim olduğu ve bu nedenle insan tasvirlerinin minimum ölçülerde kullanıldığı Osmanlı sanatında, çiçek ve geometrik desenler ağırlıklı yer almışsa da, XVI. Yüzyıldan beri yapımı gelenek haline gelen ve minyatür tekniğindeki padişah portre albümleri (Şemailname) saray koleksiyonlarında yer almışlardır. Ancak bu eserler, sanatsal anlamdan çok, bir padişah imgesi yansıtmaya amacını taşımışlardır.

4.3 Porselen Merakı

Saray koleksiyonlarında, kitaplar kadar ilgi gören bir başka alan da porselenlerdir. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman, porselen koleksiyonu yaparlar. Bunlar zenginlik göstergesi olarak, gerek sipariş gerekse hediye olarak saray koleksiyonlarına girer.

Porselenlerin yanı sıra, İznik seramiği, kalitesi, desenleri ve canlı renkleriyle, Çin porseleni ile rekabet edebilen tek ürün olur. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde, padişahın özel ilgisi ile İznik canlı bir üretim merkez haline getirilerek, üretimin doruğuna ulaşılır. Saray nakışhanesinde hazırlanan desenlerle stilize edilen eserler, saray koleksiyonlarına girerler (Altun, tarihsiz, 9,105).

4.4 Resim Merakı

XVII. yüzyıl itibariyle, Avrupa ile yaşanan sosyal yakınlaşmanın gerek padişahların gerekse Avrupalı soyluların koleksiyonlarının içeriklerini etkilediği görülür. Padişahın huzuruna çıkan

Avrupalı elçilik heyetlerine eşlik eden batılı ressamların, elçi kabul törenlerini en ince detaylara kadar betimledikleri resimler, asırlardır varolan Türk korkusu ve merakının etkisiyle, Avrupa’da popülerlik kazanır. Vanmour ve “Boğaziçi Ressamları”nın yaptığı resimler Avrupa saray ve şatolarının koleksiyonlarına girerek, doğu hayranlığının ve “*Turqueri*” modasının yayılmasında etkili olur. Bu etkileşim elbette ki tek taraflı yaşanmaz. Padişah portrelerinin saray koleksiyonlarında yaygınlaşmasında ve Batılı sanatçılara portre siparişi verilmesinde, bu sahneleri betimleyen Vanmour gibi sanatçıların etkisi göz ardı edilemez. Nitekim, 1699-1737 yılları arasında İstanbul’da yaşayan Jean-Baptiste Vanmour’un III. Ahmed’i gerçekçi yüz hatları ile betimlemesi, Avrupalı ressamların saray erkanına yakınlığını ve saraya sıklıkla girip çıktıklarını kanıtlamaktadır (İrepoğlu, 1999, 2). Bu durumda; “*ressamın İstanbul’da yaşadığı uzun sürede hükümdarı gerek bazı kabul törenlerinde, gerek daha sık olarak Cuma namazı törenlerinde görmüş ve izlemiş olduğu göz önüne alınırsa fizyonomisini bildiği ve portrelerinin gözleme dayandığı kabul edilir*” (Necipoğlu ve diğerleri, 2000, 385).

Aslında, İslam sanatına uzak olan bu portrecilik geleneğinin saray içinde yaygınlaşmasından önce, Osmanlı’da minyatür tekniğinde yapılmış padişah portrelerine rastlanır. Fakat, XVIII. Yüzyıl itibariyle batılıların etkisiyle, tekniğin değiştiği ve ebatlarının büyüdüğü gözlemlenir. Kimi tablolar da yer alan yabancı dildeki açıklamalar, bu portrelerin yabancılara armağan edilmek üzere hazırlandığını düşündürür (Rıfat, 2005, 15). Bu aslında, doğulu padişahın batılı misafirine onların tarzında yapılmış bir hediyesidir. Örneğin:

“*III. Selim Avrupalı hükümdarların portrelerini yaptırarak bunları başka hükümdarlara armağan ettiklerini, başka bir deyişle propaganda amacıyla kullandıklarını gören ilk padişah’tır. Dolayısıyla, Avrupa tarzında portresini yaptırarak dağıtmanın, onun batılılaşma siyesetine uygun düşeceğini anlamıştır*” (Necipoğlu ve diğerleri, 2000, 442).

III.Selim’den sonra tahta çıkan II. Mahmud (slt.1808-1839) da aynı siyaseti sürdürür. Devlet dairelerine asılmak amacıyla yağlıboya portrelerini yaptırması ya da “tasvir-i hümayun” adı verilen madalyon portrelerini üst düzey yerli ve yabancı kimselere dağıtması (Renda, 1977, 25), sarayın portre sanatını koleksiyon amacından çok, bir propaganda aracı, bir prestij unsuru olarak kullanmış olduğunu gösterir.

Sultan Abdülaziz ise, Avrupa seyahati sırasında, saraylarda gördüğü resimlerden etkilenerek, dönemin ünlü Fransız ressamı Eugene Fromenti ve Daubigny’i sarayına davet etmiştir.

Ayrıca, 1871 yılında C.F. Fuller'e yaptırdığı at üzerindeki heykeli de yine Avrupa gezisinde gördüğü kral heykellerinin etkisiyle sipariş edilmiştir (Başkan, 1994, 10). Sultan Abdülaziz (slt.1861-1876), ressam Şeker Ahmed Paşa'nın yardımıyla, yerli ve yabancı ressamların eserlerini toplamıştır (Özsezgin, 2002, 31,32).

XVIII. yüzyıla kadar koleksiyonlarda yer alan minyatür sanatı örneklerine batının etkisiyle yağlıboya resim sanatı örnekleri eklenmiş ve 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'da öğrenim görmüş ressamların eserleriyle zenginleşmiştir. Kısacası saray koleksiyonların içeriği, Avrupa ile gelişen kültürel ilişkilerin etkisiyle, gelenekselden moderne yönelmiştir.

Sultan Abdülmecid (slt.1839-1861) ve Sultan Abdülaziz (slt.1861-1876) dönemlerinde Avrupa'ya resim eğitimi için öğrenci gönderilmesi, buna paralel olarak 1883 yılında Sanayi-i Nefise mektebinin açılması ve 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması, sanat ortamının hareketleneceğinin müjdecisidir. Böylece Lale Devri ile başlayan diplomatik, ekonomik, sosyal ve kültürel alandaki batılılaşma etkilerinin artık sadece sarayla sınırlı kalmadığı, halkı da etkileyecek oranda yaygınlaşmaya başladığı söylenebilir.

Böylece imparatorluğun erken dönemlerinde, bir sanat eseri piyasası oluşmadığı için "Saray Sanatı" olarak nitelendirilen Osmanlı sanatının ve koleksiyonculuk faaliyetlerinin başlamasının temellerinde bu gelişmelerin önemini vurgulamak gerekir.

4.5 Kutsal Emanetler Üzerine Koleksiyon

XVI. yüzyılda Mısır'ı fetheden Osmanlı İmparatorluğu, burada bulunan ve Müslümanlık için önemli olan kutsal emanetleri Topkapı Sarayı'na getirmiştir. Bu emanetler, peygamberlere ait eşyalardan oluşmaktadır. Getirildiği tarihten beri Topkapı Sarayı'nda saklanan bu emanetler arasında, değerli bir kutu içerisinde Hz. Muhammed'in hırkası en dikkat çekici olanıdır (Özkan, [5 Temmuz 2006]).

Koleksiyon mantığından çok, dini inançlarla toplanan/korunan bu eşyalar, Batı'nın Ortaçağ'da aziz kalıntılarına (*relics*) yüklediği koruyuculuk gücü/inancı ile benzerlik

göstermektedir. Nitekim, padişahların savaşa giderken Hırka-i Saadet'i yanlarına almaları, koleksiyona yüklenen bu manevi gücü yansıtır.

4.6 Teknik ve Arkeolojik Koleksiyonlar: Müzeciliğe Geçiş / Mecmua-i Esliha-i Atika Koleksiyonu (eski silah koleksiyonu) ve Mecmua-i Asar-ı Atika (eski eser koleksiyonu)

Ganimetler ve padişahlara hediye olarak sunulan eşyalardan oluşan hazineler, sistemli bir koleksiyon mantığı ile oluşmadığından daha çok bir “biriktirme” eylemini ifade etmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra silah deposu olarak kullanılmaya başlanan Aya Irini kilisesinde (Harbiye Ambarı) silah ve ganimetlerin toplanarak, muhafaza edildiği görülmektedir. 1845 yılında, Sultan Abdülmecid'in, silahların yanı sıra, İmparator Konstantin'in adının geçtiği taşları da burada toplatmasıyla (Yücel,1999, 30), Aya Irini, farklı bir anlam kazanır ve zamanla değişik yerlerden gelen eserler de burada depolanmaya başlanır (Atasoy, 1983 ,1458).

Böylece 1846 yılında, Aya Irini Kilisesi'nin avlusuna eski eserler ve silahlardan oluşan iki farklı türdeki koleksiyon, iki ayrı bölüm halinde yerleştirilir. Bu koleksiyonlar, “Mecmua-ı Asarı Atika” ve “Mecmua-ı Esliha-ı Atika” olarak adlandırılır. Bu birikimler için “koleksiyon” anlamına gelen “mecmua” kelimesi kullanılır.

Aslında, ne Mecmua-i Esliha-i Atika'da, ne de Mecmua-i Asar-ı Atika'da tam anlamıyla bir koleksiyonculuk mantığı izlenemez. Sergilemede, nesnelerin tanımlarına yer veren etiketler bulunmaz ve koleksiyonculuğun temeli olan bilimsel sınıflandırma çalışmaları görülmez.

Bu doğrultuda her iki koleksiyonun da, halkı eğitme ve kültürel kimlik kazandırma misyonları olmadığı görülmektedir. Koleksiyonun daha çok, “devletin yabancılar karşısında temsil edilmesi görevini” (Shaw,1999,93) üstlendiği gözlemlenmektedir. Zira, kendi tebaasına kapalı olan bu koleksiyonlar yabancı diplomatik heyetlerin ve seyyahların ziyaretine açık olmuştur. Çünkü, Mecmua-i Esliha-i Atika'da sergilenen silahlar, zırhlar ve fethedilen şehirlerin sembolik anahtarları koleksiyondan da öte, imparatorluğun gücünü ve başarılı geçmişini yansıtabilen nesnelerdir.

Halkın ziyaretine açık olmayan ancak özel misafirler için izinle gezilen müze hakkındaki yazılarında seyyahlar bu mekandan “St. Irene Müzesi” olarak bahsederler. Gelişigüzel yerleştirilmiş eserler ve elverişsiz koşullar nedeniyle, burası bir müze mekanından çok, çeşitli silahların ve güç sembollerinin birarada tutulduğu bir yer olarak tanımlanır. Ancak buradaki asıl önemli nokta, padişahın özel mülkü olan bu birikimlerin müzeye dönüştürülme ve kurumsallaşma çabasıdır. Nitekim, Aya İrini kilisesi, 1869 yılı itibarıyla Müze-i Hümayun adı ile anılır. İmparatorluğun her yanından gönderilen tarihi eserler burada toplanır ve artık biriktirme eyleminin dönemin müzecilik ilkelerine yaklaştığı gözlemlenir. Bunun en güzel kanıtı, 1871 yılında basılan 58 sayfalık koleksiyon kataloğudur (Başgelen, 1999, 9). Fransızca taş basması olarak yayınlanan bu katalogda, eserlerin geldiği vilayetlerin isimlerinin belirtilmesi ve kimi eserlerin resimlerinin eklenmesi (Yücel, 1999, 34,35) bilimsel yaklaşımı gösterir.

Müzecilikte bilimsel yaklaşım kadar önem taşıyan bir diğer unsur da “koruma”dır. Bu nedenle, 1874 yılında eski eserlerin himayesine yönelik olarak ilk “Asar-ı Atika Nizamnamesi”nin (Eski Eserler Tüzüğü) yayınlanması ve Schliemann’ın kaçırdığı Truva Hazinelelerini geri almak için mücadele başlatılması koleksiyonların artık devlet eliyle, bilinçli olarak korunmasına işaret eder. Bu tüzük, eser kaçakçılığını bütünüyle engelleyemese de, müzeciliğin geleceği açısından umut vericidir. Çünkü, Osmanlı hükümetinden kazı izni alarak bu eserleri yurtdışındaki müzelere götürülmesine karşı gelen bu tutum, bu eserleri devlet müzesine kazandırma çabası taşır. Bu çabalar aslında kısa vadede sonuç verir ve Müze-i Hümayun’un genişleyen koleksiyonları geniş bir mekan arayışıyla, 1880 yılında Aya İrini’den Çinili Köşk’e taşınır (Atasoy, 1983, 1459).

1881 yılında Sadrazam Edhem Paşa’nın oğlu Osman Hamdi Bey Müze-i Hümayun’un başına müdür olarak atanır (Yücel, 1999, 48). Henüz koleksiyonculuk bilinci kazanmamış bir toplumda, etnografya, arkeoloji, sanat eğitimi ve müzecilik konularına hakim olan Osman Hamdi Bey’in Osmanlı Müzeciliğinin gelişmesinde büyük katkıları olur. Osmanlı toprakları üzerindeki eserleri, sanatı sahiplenmek ve yurtdışında da itibar görmesini sağlamak için çalışmalar yapar. Yabancı devletlerin yaptıkları kazılarla yurtdışına çıkardıkları eserlerin önüne geçebilmek için 1884’te II. Âsar-ı Atika nizamnamesinin yürürlüğe girmesini sağlar (age, 1999, 53) ve buna paralel olarak da çeşitli yerlerde kazılara başlar. 1883 yılında Nemrut Dağı’nda kazılarını, 1887 yılında Sayda kazılarını yapar ve çıkarılan eserler müzeye (Çinili Köşk) getirilir.

Sayda kazısından gelen eserler, 1891 yılında, Çinili Köşk'ün hemen karşısına bugün Arkeoloji Müzeleri olarak bilinen Asar-ı Atika Müzesi'nin yapımını gerektirir. Türkiye'de ilk olarak bir müze binası olarak tasarlanmış bu yapı, kütüphane, fotoğraf laboratuvarı ve model atölyesiyle müzeciliğin ihtiyaçlarına uygun modern bir yapı haline getirilir.

Sanat, antikite ve numizmatik gibi gruplara ayrılan bilimsel koleksiyonların yapılanmaya başladığı görülür. 1893 yılından itibaren A.Joubin tarafından müze koleksiyonlarıyla ilgili Eski Türkçe ve Fransızca dillerinde hazırlanan kataloglar bunun ispatıdır. Bu çalışmalar arasında, Asar-ı Heykeltraş Kataloğu, Luhud ve Makabiri Atika Kataloğu, Catalogue Sommaire des Monuments Funeraires, Asar-ı Himyeriye gibi. yayınlar yer alır. 1910 yılında göreve gelen Halil Edhem Bey ile de bilimsel çalışmalar devam eder. 1912-14 yılları arasında Bordouex Üniversitesi Arkeoloji öğretmeni Gustave Mendel müzedeki taş eserlerin üç ciltlik kataloğunu yayınlar. Bunlar: “Catalogues de Sculptures Grecques”, “Romaines et Byzantines”tir. (Başgelen, 1999, 12)

4.7 Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu

Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, 1883'te açılan Güzel Sanatlar Okulu öğrencilerinin eğitimlerinde faydalanmaları ve gözlemde bulunmaları amacıyla oluşturulmuş bir koleksiyondur. Koleksiyonda, okul öğrencilerinin eserlerinin yanı sıra, yabancı ressamilar tarafından yapılmış Avrupalı ünlü ressamiların eserlerinin kopyalarına da yer verilmiş olması, koleksiyonun eğitim işlevini yansıtmaktadır.

Koleksiyon, müze projesiyle buluşamamış olsa da, okulun üst katındaki resim salonunda sergilenerek, paylaşım anlamında bu uygulamaya yaklaşılmıştır. Ayrıca, 1924 yılında Halil Edhem Bey tarafından kataloğu hazırlanarak, bilimsel bir boyut kazandırılmıştır. Bu katalog, Elvah-ı Nakşiye koleksiyonunun tarihçesini vermenin yanı sıra, ülkemizde resim sanatının doğuşu ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin kuruluşuna dair önemli bilgiler sunmaktadır.

Koleksiyonun oluşturulduğu yıllarda, Mebuslar Meclisi tarafından, eski ustaların eserlerinin kopyaları için müze bütçesine ödenek ayrıldığı ve bu karar doğrultusunda, Paris, Berlin, Münich, Viyana ve Madrid Müzelerine tablolar ısmarlandığı Elvah-ı Nakşiye kataloğunda yer

alan bilgiler arasındadır (Edhem, 1970, 40). Bu uygulama, Elvah-ı Nakşiye'nin bilinçli koleksiyon geliştirme politikasını yansıtmaktadır.

Koleksiyon için ayrılan bu düzenli ödenek elbette ki savaş yıllarında kesintiye uğramıştır. Ancak, koleksiyon, bağışlarla ve kısıtlı ödenekle zenginleşmeye devam etmiştir. Örneğin, savaş yıllarında müttefiklerin başkentlerinde sergilenmek üzere, askeri yönetim tarafından Türk ressamlarına ısmarlanan savaş konulu tablolar, Berlin ve Viyana'da sergilendikten sonra, içlerinden 56 tanesi 12 Mart 1921 tarihinde Elvah-ı Nakşiye koleksiyonuna katılmıştır. Daha sonra, 1922 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği Dördüncü sergide, Cemiyet tarafından bağışlanan tablolarla koleksiyondaki eser sayısı 141'e ulaşmıştır (Edhem, 1970, 45,46).

Elvah-ı Nakşiye koleksiyonu, içerdiği eserlerin niceliği ve niteliğinden önce, savaş yıllarının zorlu koşullarında, resim sanatına yabancı bir toplumda eğitim misyonuyla oluşturulmuş bir koleksiyon olarak değerlendirilmelidir. Özellikle, müzeye dönüşüm amacı taşımış olması, kurumsallaşmaya giden yolda atılmış önemli bir adımdır.

4.8 Evkaf-ı İslamiye Koleksiyonu (Vakıf Eserleri Müzesi Koleksiyonu)

Evkaf-ı İslamiye Koleksiyonu, vakıf eserlerinden derlenmesinden dolayı bu ismi almıştır. Koleksiyonun oluşum amacı, bir kültürel atılımdan ziyade bir kurtarma eylemini yansıtmaktadır.

Padişahlar ve önemli devlet görevlilerinin dini ve hayır amaçlı olarak oluşturdukları vakıf kurumları, genellikle medrese, cami, mescid, hamam ve türbeden oluşan bir külliye şeklinde inşa edilmiştir. Bu mekanlar için özel olarak üretilen halı, kilim, çini, şamdan ve benzeri eserler, Anadolu'nun ve İslam sanatının en güzel örneklerini oluşturmuş ve bu mekanlar *“yüzyıllar boyunca vakıf hukukunun koruyuculuğu altında saray hazinesi dışında değerli eserlerin saklanabildiği yegane yerler”*(Baykan, 2002, 13) olmuşlardır.

Dolayısıyla, XIX. yüzyılda İslam Sanatına ilgi duymaya başlayan Avrupalılar, vakıf eserlerinin zenginliğini fark ederler. Halı, kilim ve çini gibi eserlerin en nadide örneklerinin bulunabileceği cami, türbe gibi vakıf yapılarından, pek çok eser yurtdışındaki koleksiyonlara ve müzelere kaçırlır. Halkın bilinçsizliği ve devletin güçsüz konumu nedeniyle bu eserlerin kaçırılışına engel olunamaz. Bu kayıpta aslında, o vakitler kendi topraklarımızda bu eserleri

sergileyecek ve koruyacak bir müzenin bulunmamasının da etkisi tartışılmazdır. Bunun bilincinde olan Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle, Anadolu'nun farklı yörelerindeki cami ve türbelerden toplanan eserler, Çinili Köşk'e getirilir.

Yağmalanmadan ve bakımsızlıktan kurtarmak amacıyla, toplanan bu eserler "Evkaf-ı İslamiye" koleksiyonunu oluşturur. Daniş Baykan koleksiyonun içeriğini şöyle açıklar:

"Cami ve türbelerden gelen süs eşyaları, madeni eserler, çeşitli cam ve çini eser gibi malzemelerin yanı sıra, tüm imparatorluk topraklarından toplanan, alçı duvar kabartmaları, sırsız küpler, kûfi yazılı taş kitabeler, mezar ve mesafe taşları, ahşap işçiliğinin en güzel örneklerini teşkil eden kapı ve pencere kanatları, cüz muhafazaları, rahle ve sandukalar da müzenin başlıca koleksiyonlarını oluşturmaktaydı" (2002, 17).

İslami eserlerin de burada toplanmasıyla, Çinili Köşk mekan olarak yetersiz kalır. Böylece Süleymaniye Camii Külliyesi'nin İmarethanesi'ni müzeye dönüştürme kararı alınarak, eserler buraya taşınır ve "Evkaf-ı İslamiye Müzesi" (1914) adını alır. 1924 yılından itibaren "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" olarak anılan müze, 1983 yılında yeni eklenen etnografya seksiyonu ve eserleriyle İbrahim Paşa Sarayı'na taşınır.

Evkaf-ı İslamiye koleksiyonu, vakıf eserlerini korumak amacıyla tek bir çatı altında toplayarak, bilinçli bir girişimi temsil etmesi açısından, müzecilik tarihimiz açısından büyük önem taşır. Koleksiyondaki eserler Anadolu'nun her yanından toplanmış olmaları nedeniyle, muazzam bir çeşitliliğe sahiptir ve vakıf kayıtları nedeniyle nesnelerin geldikleri yerler bilinir.

5. CUMHURİYET VE KOLEKSİYONLAR

Cumhuriyetin kurulması ile başlatılan yapılanmada, kültürel faaliyetlerle eğitilmiş ve modern bir toplum oluşturma girişimleri görülmektedir. Savaştan yeni çıkmış, fakir, büyük bir kesimin okuma-yazma bilmediği bir ülkede, faaliyetlerin devlet himayesinde olması uygun görülerek, devletten halka doğru bir oluşum başlatılmıştır. Kültür eklemleri olarak yapılan birçok reformist oluşumun içinde, koleksiyonculuğa da önem verildiği görülmektedir.

Geleneksel zihniyetten çağdaşlaşmaya gidilen yolda, tekke ve zaviyelerin kapatılması, koleksiyon geliştirme çabalarına destek verir. Buralardan gelen eserler, hem nitelik hem de

nicelik açısından koleksiyonların çeşitlenmesini ve çoğalmasını sağlar. Bunlar, mevcut müzelerde etnografya ve İslam sanatı koleksiyonlarını oluşturur ya da bu koleksiyonlardan yeni müzeler kurulur. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk müze binası olma özelliğini taşıyan Ankara Etnografya Müzesi, koleksiyonuyla bu oluşuma örnek gösterilebilir.

Bu dönemde, arkeoloji kazılarına oldukça önem verilmiştir. Toprak altından çıkarılan eserler müze koleksiyonlarını zenginleştirdiği gibi kültürel mirasımızın kaçırılmasını da önleyecek bir çalışma olarak benimsenmiştir. Milliyetçilik kuramı esas alınarak yapılan kazılardan çıkan eserler arkeoloji koleksiyonları oluşturmuştur. Ankara Arkeoloji Müzesi kurulmuş; Türk Tarih Kurumu ile Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi de, bu alanlarda yapılan araştırmalara bilimsel destek vermiştir.

Arkeolojik bulgular, uygarlığın Anadolu topraklarında Batı'dan da önce geliştiğini gösteren, en önemli kanıtlardır. Müzelerin ağırlıklı olarak arkeoloji koleksiyonlarından oluşması bununla bağdaştırılabileceği gibi, ortak bilinci kuvvetlendirmeye yönelik çalışmalar olarak da adlandırılabilir. Plastik sanatlar alanında yetişmiş yeterli sayıda sanatçı olmaması, sanat üretiminin azlığı, sanat koleksiyonlarının zayıflığına ve müze koleksiyonlarına dönüşmemesine neden olarak gösterilebilir. Bu nedenle, Cumhuriyet'in gelişim yıllarında, Batı'yı model alan bir çağdaşlaşma politikası izlenirken, milli değerler ve kimlik ön planda tutulmuş; güzel sanatlar alanında eğitime önem verilerek, sanatçılar yetiştirilmiş ve ulusun kültürel belleği olan müzeler önem teşkil etmiştir.

Cumhuriyet'in erken yıllarında sanata verilen önemle, müzelerin sayısı istikrarlı bir şekilde artar. Anadolu'nun birçok ilinde yeni müzeler açılarak kültür bilinci ülke çapında yaygınlaştırılmaya çalışılır. 1925'te Edirne, 1926'da Tokat, 1927'de Konya'daki Mevlana dergahı ve türbesi ile Sivas Müzesi, 1928'de Amasya, 1929'da Kayseri, 1931'de Afyon, 1932'de Denizli, Çanakkale, 1933'te Sinop, Van, 1934'te Afyon, Diyarbakır, Efes, 1935'te Silifke, Manisa, Isparta, 1936'da Kütahya, Edirne-Etnografya, Kırşehir, Niğde, Tire, Manisa, 1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Kastamonu, 1938'de İzmit ve 1939'da Hatay Müzeleri açılır. Böylece 1939 yılında ülkemizdeki müze sayısı 37'ye ulaşır. (Başgelen, 1999,13).

Sanatın gelişmesi için en temel şart, ülkede sanatın sadece aydınlar tarafından değil halk tarafından da tanınması gerçeğidir. Böylece sanatçılar, sanatı anlayan ve talep eden bir

zümreye üretebilecek, çark dönebilecektir. Bunun bilincinde olan devlet, kültürel ve sosyal değişimde sanatın estetik dilini kullanır. Özellikle Türk kültürüne yabancı olan heykeltıraşlık alanındaki dar bakış açısını silmek için, meydanlara anıtlar dikilir. Tüm ulus olarak kazanılan zaferin, sanat yoluyla ölümsüzleştirilmesi, estetik zevki geliştiren, sanatı gündelik yaşama dahil eden bir yöntemdir. Bu zaferin, alanlarda heykel sanatı ile sembolleştirilmesi, İslam kültürünün hakim olduğu bir toplumda, heykele bakış açısının değişmesinde, yenilikçi bir imaj kazanmasında etkili olmuştur. Bu tutum, cumhuriyetle birlikte sanatın her alanında eğitimle bütünleşen bir yapılandırmaya işaret etmektedir.

Ancak, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde sanatçıyı teşvik edecek bir sanat ortamı yoktur. Bu dönemde özel koleksiyoncuların boşluğunu devlet doldurur. 1940'lı yıllarda, koleksiyoncu-hami kimliğiyle düzenli olarak sergiler yapar ve sergilenen bazı eserleri satın alır. Bu eserlerle, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu zenginleşir.

Bir medeniyet ölçütü olarak görülen güzel sanatların ülkede yaygınlaşmamış olması, çoğunluğu köylerde oturan halka yeterince ulaşamadığı gerçeğini gündeme getirir. Cumhuriyet kültür politikasının üzerinde durduğu çağdaşlaşma ve kültürel reformların halka yayılmasında hizmet bağlamında halkevlerinin kurulduğu görülmektedir. Halkevlerinin eğitime verdikleri önemle çağdaş yaşama hazırlama, kültürel bakış açısı ve bilgi düzeyini yükseltmedeki hedefleri, aslında yayılan kültürel eğitimle koleksiyonculuğa sosyal ve kültürel anlamda temel oluşturan bir yapılanma olarak görülebilir.

Halkevlerinde aktif olarak faaliyet gösteren “Müzecilik Kolları” müzeciliğe duyulan ilginin ve ehemmiyetin yayılmasında çaba sarfederler. Müze kollarına duyulan beklentinin ve güvenin önemi şu şekilde vurgulanır:

“ Mahalli ve Mailli tarihle umumi tarih konuları üzerinde yazılar, konferanslar, sergiler vasıtasıyla halk kitlelerine bilgiler vermek, mahalli tarih hakkında yapılan araştırma ve incelemeleri ve ele geçen bilgileri yayımlamak, resmi makamlarla, eğer varsa çevrelerindeki müzelerle temas ve işbirliği yaparak bölgelerindeki eski eserlerin korunmasına yardım etmek.” (Atasoy, 1983,1466).

1944 yılında 405 tane halkevi faal olarak çalışır. Bu 405 adet halkevinden 90'ında Tarih ve Müze kolları vardır. Halkevlerinde çalışanlar, “kılavuz kitaplar” hazırlayarak tarih, sanat ve müzecilik bilincinin oluşmasında rol oynarlar (Atasoy,1983,1466). Bu dönemde halkevlerinde

yapılan çalışmaların, devletin gerçekleştirmekle yükümlü olduğu konulara paralel olduğu gözlemlenir.

Cumhuriyet Dönemi'nde, eser üretimi, koleksiyonların oluşumu bakımından oldukça önemlidir. Bu bağlamda, sanatı Anadolu'ya taşıma ve halkın sanatçılarla tanışması amacıyla Cumhuriyet Halk Partisi'nin girişiyle Yurt Gezileri başlatılır. Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Avni Arbaş, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu (Öndin, 2003, 107) gibi birçok ressam Anadolu'ya sadece resim yapmak için gider. Eserlerin bir Anadolu koleksiyonu oluşturması için, o çevreyi yansıtmaya ve öz motiflerle zenginleştirilmesine dikkat edilmiştir. Daha sonraları kaderine terk edilen, memleketin her köşesi ve kültürünü aksettiren bu eşsiz koleksiyon, ilgisizlik nedeniyle günümüze maalesef ulaşamamıştır. Sanatçıların üretecekleri asgari yapıt sayısının parti tarafından belirlenmesi (Öndin, 2003,109) ise; koleksiyon geliştirme ve üretime teşvik hedefini yansıtmaktadır. Bu girişim, yıllardır Boğaziçi ve İstanbul manzaraları gibi aynı konuları işleyen resamlara, konu zenginliği sunmuş ve yerel motiflerle zenginleşecek milli bir üslup yaratma olanağı sağlamıştır. Yurt Gezilerinin ardından, üretilen yapıtlar Ankara'da sergilenmiş (Öndin, 2003, 111), ancak eserlerin çoğu onları değerlendirecek ve satın alacak koleksiyoncu zümrenin olmamasından dolayı, zaman içinde kaybolmuşlardır. Yurt Gezileri, güzel sanatların yaygınlaştırılması, halk tarafından içselleştirilmesi ve Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar ulaşmasını sağladığı gibi, bir saha araştırması niteliği de taşımıştır. Sanatçıların çalışmalarını yakından izleyen, ortak bir yaşam alanını paylaşan halk; sanatçıyı ve sanatı daha yakından tanımış; sanatçıların da köylü nüfusun çoğunlukta olduğu toplumu tanınması, yerel motiflerle dolu milli sanatın oluşturulabilmesi açısından önemli olmuştur.

Bu bağlamda, Yurt Gezileri, milli kültür ve milli sanat konularına ilgi gösteren kültürel bir hareket olarak değerlendirilebilir. Savaşın yeni çıkmış, ekonomik ve sosyal sorunlar içindeki devletin her şeye rağmen sanata maddi ve manevi desteğini çekmemesi, ulusal kalkınmada, sanatın kültür politikası içindeki yerine ve koleksiyonculuğa verilen öneme dikkat çekmektedir. Bu dönemde, sanatı destekleyecek bir zümre oluşturma çabaları her an görülür ve bu çevre oluşuncaya kadar da, devlet özendirici ve yapılandırıcı desteğini sürdürür. 1937 yılında açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bu yönde izlenen kültür politikasının bir adımı olarak değerlendirilebilir.

Devlet, sanatçıların sayısını çoğaltmak ve üretimi teşvik etmek için, ödüller verir; sergiler düzenleyerek, buralardan yapıtlar satın alır. Sergiler aynı zamanda, halka açık mekanlar olduğu için, koleksiyoncu bir çevre oluşumunda görsel eğitimin bir uzantısı olarak görülebilir. Her yıl muntazam olarak düzenlenen Devlet Resim ve Heykel sergileri, devlet destekli sanat ortamını yansıtmaktadır.

Koleksiyonların çoğalması için sanatçıları takdir edecek, eserlerini satın alacak bir kesim yaratmak lazımdır. Bu bağlamda devlet; sergilerle, yayınlarla, koleksiyonculuğu empoze ederek, köklü kurumların koleksiyonculuğa başlamasını sağlar.

1926 yılında Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası; 1931’larda Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası; 1940’lı yıllarda Türkiye Cumhuriyeti İş Bankası, *“Cumhuriyet ideali ve kültür sanat politikaları doğrultusunda; mekanlarını sanat eserleriyle donatmak, sanatı ve sanatçıyı desteklemek gibi amaçlarla”* (Akdeniz, 2004, 11) koleksiyonculuğa başlarlar. Zamanla yeni açılan bankalar da, bu oluşumu destekler ve koleksiyonculuk faaliyetlerini sürdürürler. Türkiye’de, kurum koleksiyonlarındaki eser sayısının Güzel Sanatlar alanındaki müze koleksiyonlardan daha zengin olması gerçeği, erken yıllarda başlayan kurum koleksiyonculuğu faaliyetleriyle açıklanabilir.

Ziraat Bankası İdari ve Sosyal İletişim Hizmetleri Daire Başkanı Melek Turfan, Ziraat Bankası koleksiyonuna ilişkin olarak; *“kurumumuz 1926 yılından itibaren eser almaya başlamıştır. Sanata ve sanatçıya destek sloganıyla yola çıkılarak eser satın alınmıştır”* diyerek, Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinin çağdaşlaşma yolunda sanata verdiği ortak destek ve bilinci vurgulamaktadır (Melek Turfan ile Röportaj, 13 Aralık 2006).

Merkez Bankası Sosyal İşler Genel Müdürü Gülten Tınaz’ın, banka koleksiyonunun oluşumuna ilişkin olarak görüşleri aşağıdaki şekildedir:

“Ankara, kültür ve sanat politikası üzerine kurulmuş bir hükümetle yönetilmeye başlandı ve o tarihte buna uyarlı olarak Türkiye Cumhuriyeti’nin bütün kurumları resim almaya başladı. Teşvik doğrudan doğruya Cumhuriyet yönetiminin kültür ve sanat politikası üzerine kurulmasından kaynaklandı. Bu bağlamda açılan devlet sergileri takip edildi. 1930’lu yıllarda sanat ön plana geçer ve bütün sergilere Atatürk dahil herkes katılır, dolayısıyla da Ankara gerçekten kültür başkentiydi. Resimler de öyle alındı” (Gülten Tınaz ve Kıymet Giray ile Röportaj, 13 Aralık 2006).

Türkiye Cumhuriyeti Devleti, çağdaşlaşmanın ana arterlerinden birinin kültür ve sanat olduğunun farkındalığıyla üstlendiği misyonda sanatı sanatçıyı sahiplenerek, koleksiyonlar oluşturarak, müzeler açarak hamilik görevini başarıyla yerine getirmiştir. Hem yeni dünya görüşlerine göre örgütlenmiş yapısıyla, hem de geçmişini koruyucu yaklaşımlarla büyük devlet kriterlerine uygun devletçiliğini de ispatlamıştır.

Cumhuriyetin erken dönemlerinde; devletin, kültürel alandaki boşluğu doldurma sorumluluğunu üstlenmesi, henüz koleksiyonculuğa yönelecek ekonomik ve kültürel birikime sahip bir kitlenin mevcut olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu yıllarda, devlet sanatın tek müşterisi olmuş; aynı zamanda Devlet Güzel Sanatlar Galerileri’nde açılan sergiler aracılığıyla, sanatçı ile toplum arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmeyi hedeflemiştir.

Sanatçılar da, bu dönemde toplumun sanata olan ilgisini arttırmak için çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Örneğin; Üstünipek’in de belirttiği üzere, Müstakil Ressamlar grubu 1931 yılında açtıkları bir sergiyi; “resim sergisinde danslı çay” sloganıyla, neşeli bir etkinlik havasına büründürmüşlerdir. Vakit Gazetesi aynı sergi için bir kupon yayınlamış, bu kuponla sergiye gelenlerin, giriş ücretinin yarısını ödemelerini sağlamıştır. Ayrıca, sergide, okuyuculardan, en beğendikleri eseri kupona yazıp yarışma kutusuna atmaları beklenmiş; böylece, en fazla oy alan yapıtı seçenler arasında yapılacak çekilişte, kazanana söz konusu yapıtın hediye edileceği duyurulmuştur. Bu girişimler, halkın ilgisini çekebilmek için gerçekleştirilen çabalara örnek gösterilebilir. Aynı bağlamda, Yeniler Gurubu’nun, 1941 yılındaki ilk sergilerini, İstanbul limanlarında hazırlamaları, sanatçı ile toplum arasındaki iletişimi güçlendirme amacı taşımaktadır (Üstünipek, 1999, 190,192).

Toplumun ilgisi olmaksızın, sanatçıların mutlu olacağı şartların oluşturulması mümkün değildir. Bu bağlamda, sanatçıların; kimi zaman, dernek ve gruplar halinde, kimi zaman da bireysel olarak sergiler açtıkları gözlemlenmektedir. Devlet eliyle düzenlenen sergiler dışındaki bu bireysel girişimlerin artması, galeri ihtiyacını gündeme getirir.

Böylece ilk galeriler açılır. 1945 yılında, seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur’ın, Beyoğlu’ndaki atölyesini sanat galerisine dönüştürmesi ile başlayan atılım; 1950 yılında Maya Sanat Galerisi; sonrasında da Küçük Galerisi, Ertem Sanat Galerisi gibi küçük ölçekli özel galericilik girişimleri görülür (Üstünipek, 1999, 193). Ancak, henüz toplumun ilgisinden yoksun olan sanat ortamı, bu galerilerin uzun süre ayakta kalmasına olanak tanımaz.

1970’lerde yeniden açılmaya başlanan özel galeriler arasında Galeri Melda Kaptana, Galeri 1, Artisan ve Cumalı Galerisi gibi istikrarlı isimler görülse de, asıl hareketliliğin 1980’ler itibariyle başladığı görülür (Ural, 2000, 60-62).

Bu tarihten önce, gerek resim-heykel müzelerinin sayıca yetersiz olması, gerekse plastik sanatların iyi tanınmaması, entelektüel birikime sekte vurmuş, sanatsever zümrenin geç oluşmasına etki etmiştir. Zamanla, galerilerin sayıca çoğalmaları ve ekonomik altyapının oluşması gibi etkenlerle, özel şahıs koleksiyonculuğu faaliyetleri ağırlıklı olarak 1970’ler ve 80’ler sonrasında görülmeye başlanmıştır. Ancak, o dönemlerde eser almaya başlayan koleksiyoncuların birçoğunun, ilk etapta koleksiyonculuk bilincinden uzak oldukları gözlemlenmektedir. Özel koleksiyoncularla yapılan röportajlar bunu ortaya koymaktadır:

Koleksiyonculuğa 1975-76 senelerinde sedeflerle başlayan Kaya Turgut, ilk eser alımlarını koleksiyoncu bilinciyle örtüştürmemekte, bir heveskarlık olarak tanımlamaktadır (Kaya Turgut ile Röportaj, 28 Nisan 2006).

Mustafa Taviloğlu ile yapılan röportaj da aynı sonucu ortaya koymaktadır. Taviloğlu:

“İlk resmi, 1968 yılında, yurtdışından aldım. Niye aldığımı hatırlamıyorum. Sonra yurtdışındaki işlerim sıklaştı, dünyada galericiliğin çok önemli olduğunu gördüm. Ofislerde, evlerde devamlı resim görüyordum. Eşimin eniştesi de galeri sahibiydi Paris’te, o da bana çok örnek oldu. Burada geldim, sanatçılarla tanıştım, ortamı çok sevdim” (Mustafa Taviloğlu ile Röportaj, 28 Mart 2006).

Taviloğlu, tam olarak seçiciliğin, 8-10 sene sonra, vakit isteyen bir bilgi birikim sürecinden sonra gerçekleştiğini belirtmekte; çeşitli elemelerden sonra, birikimlerinin bir koleksiyon kimliği kazandığını söylemektedir (Mustafa Taviloğlu ile Röportaj, 28 Mart 2006).

Kimi koleksiyoncularda ise; ilk eser alımının çok erken yaşlarda başladığı ve toplama güdüsünün, belli bir alana duyulan özel ilgi ile beslendiği görülmektedir:

Geniş bir İznik çini ve nadir kitaplar koleksiyonu bulunan Ömer Koç, tarihe ve okumaya olan özel merakı nedeniyle, 14 yaşında kitap toplamaya başladığını; ancak, 1989 yılından sonra gerçek koleksiyonculuk bilincini kazandığını belirtmektedir (Ömer Koç ile Röportaj, 14 Nisan 2006). Bir fotoğraf müzesi sahibi olan Hilmi Nakipoğlu da, okul yıllarında başlayan fotoğraf merakının, onu çeşitli makinalar ve aksesuarlar toplamaya

yönelttiğini fakat, koleksiyonunun 1996'ya kadar geçen süreç içinde olgunlaştığını vurgulamaktadır (Hilmi Nakipoğlu ile Röportaj, 15 Kasım 2006).

Erken yaşlarda koleksiyonculuk ruhuna sahip olan bir başka isim de Ferit Edgü'dür. Edgü, öğrencilik yıllarında, anahtarlar ve tılsım mühürleri topladığını belirtmektedir. Ancak, bunun gerçek bir koleksiyonculuk faaliyeti olmadığını; koleksiyon sözcüğüne yakışan satın almalara 1970'lerde resim ile başladığını vurgulamaktadır (Ferit Edgü ile Röportaj, 8 Kasım 2006).

Bir klasik otomobil müzesi kuran Mehmet Arsay'ın koleksiyonunun oluşumu da, sevgi ve merakla gelen bir başlangıç öyküsünü yansıtmaktadır:

Cengiz Arsay, koleksiyonun ilk parçasının, 1982 senesinde, babası Mehmet Arsay tarafından alınan bir Jaguar E-Type olduğunu belirtmektedir. O zamanlar bir koleksiyon oluşturma düşüncesi bulunmayan Mehmet Arsay'ın otomobili alış nedeni, aslında gençliğinde içinde kalan bir uhteyi gidermektir. Koleksiyon düşüncesi ise; çok sonraları, farklı yerlerden gelen bildirimler ve bunu takip eden satınalmalarla şekillenmektedir. (Cengiz Arsay ile Röportaj, 10 Kasım 2006).

Pera Müzesi kurucuları, Suna ve İnan Kırar da koleksiyonculuğa yukarıdaki isimlerle benzer bir dönemde başlamışlardır. 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren, Suna Kırar, Çanakkale ve Kütahya seramikleri; İnan Kırar da, Anadolu Ağırlık Ölçülerini toplamaya başlamış; ayrıca ortak ilgileri nedeniyle, birlikte Oryantalist resim koleksiyonu yapmaya başlamışlardır (İnan Kırar ile röportaj, 28 Eylül 2006).

Röportajlarda belirtilen zaman aralığında ardı ardına açılan galeriler ve müzayedeevleri, Türkiye'de sanat piyasası ilişkilerinin giderek gelişmesini sağlamış, sanat müzelerinin yaygın olmadığı bir dönemde, koleksiyoncuların kültürel altyapılarının gelişimlerinde büyük rol sahibi olmuşlardır. Bu kurumların yönlendirmeleri ve danışmanlığında, günümüz özel koleksiyonları oluşmuştur.

Koleksiyoncularla yapılan röportajlar, çoğu koleksiyoncunun muhakkak danışmanlarla çalıştığını ortaya koymakta, ancak eserle aralarında kurulan duygusal bağın, eser alımını yönlendiren en temel etken olduğu anlaşılmaktadır. Turgut Kaya'nın sözleri, bu gerçeği yansıtmaktadır:

“Müzecilik sistematik bir şey. Onlar sistematik toplar. Ben sevdiğimi alıyorum ama sevdiğimi alıyorum derken de, çizdiğim çizginin dışına çıkmıyorum”(Kaya Turgut ile Röportaj, 28 Nisan 2006).

1980’lerin sonrasında, galerilerin kendi koleksiyoncularını yaratarak, resme olan ilgiyi yaygınlaştırmaları sonucunda, resim piyasasının canlandığı ve Türk resminin hızla değer kazandığı gözlemlenmektedir. Böylece 1990’lar itibariyle, resim alıcılarının çekimser yaklaştığı çağdaş resimlerin de hızla alıcı bulmaya başladığı görülmektedir. Özellikle Klasik Türk resmini bulmanın zorluğu ve giderek yükselen fiyatları düşünüldüğünde, yeni kuşak koleksiyoncuların çağdaş sanatçıların eserlerine yönelmeleri kaçınılmaz görünmektedir.

Sanatın ve koleksiyonculuğun yaygınlaşması için, koleksiyoncuların galerilerle sıkı ilişkiler içinde olmaları, çağdaş sanata yönelmeleri ve koleksiyonlarını toplumla paylaşmaları faydalı sonuçlar doğuracaktır. Bu aşamada, koleksiyoncu derneklerinin örgütlenmesi de gelecekte özel müzelerin çeşitlenmesi açısından önemli bir adım olarak değerlendirilmelidir.

Temeli Cumhuriyetle atılan kurum koleksiyonlarının artış göstermesi; bunun yanı sıra üniversitelerin ve araştırma kurumlarının kendi koleksiyonlarını oluşturmaları, hem pazarın güçlenmesini hem de kültürel kimliğimizin korunmasını sağlayacaktır.

Bankaların ise, kataloglama, banka galericiliği ve geçici sergiler ile sınırlandırılmış paylaşım anlayışının; müzeleşme yoluyla daha kalıcı ve paylaşımcı bir boyuta taşınması, toplum faydasına yönelik bir misyon kazanacaktır.

6. TÜRKİYE’DE KOLEKSİYONLAR VE KOLEKSİYONCULUK

Koleksiyonculuk, zaman dizimi açısından geçmişten günümüze kadar incelendiğinde ilkeleri ve oluşumlarındaki amacın özde aynı olduğu görülmektedir. Bir yaşam tarzı olarak algılayabileceğimiz koleksiyonculuk, sevgi, heves, tutku, sahip olma güdülerıyla beslenerek, eski zamanlardan beri, belki de en çok ayrıcalık sağlayan yönüyle, insanlar tarafından kabul görmektedir. Zamana uyarak, değişiklik ve çeşitlilik gösteren kurumsal ve özel koleksiyonlar; ana başlıklar altında, amaçları ve sosyal hayattaki etkileri ile incelenmektedir.

6.1. Kurum Koleksiyonları

Türkiye’de koleksiyonculuk hala fazla gelişmemiş, yeni bir kavramdır. Avrupa’ya baktığımızda sanat hamileri burjuvalar sayesinde sanat ilerlemiş ve çoğu günümüze kadar gelen önemli koleksiyonlar oluşmuştur. Osmanlı’nın kültürel ve sosyal yapısında böyle koleksiyoncu bir sınıf görülmez. Sanatın var olabilmesi için, mutlaka desteklenmesi bilinciyle, Atatürk kurumları koleksiyon oluşturmaları için yönlendirmiştir. Merkez Bankası, İş Bankası, Ziraat Bankası gibi devlet kurumlarının başlattıkları koleksiyonculuk faaliyetlerini, yeni açılan bankaların da devam ettirmesiyle, birçok esere sahip çıkılmış ve korunmuştur. Bugün, banka koleksiyonlarındaki eser sayısının, Türkiye sanat müzelerindeki eser toplamından daha fazla olması dikkat çekicidir. Sayıca zenginliklerinin yanı sıra, Türk resim sanatının gelişim aşamalarını belgeliyor olmasının, toplumun kültürel belleği açısından önemi vardır. Ancak, değerli koleksiyonlarına rağmen, bu kurumlardan hiçbiri, sanat eserlerini sürekli sergileyebilecekleri müzeler tesis edememişlerdir.

Zamanla, kapitalist düzenle birlikte bakış açıları değişerek, bankaların yanında, çeşitli kurumlar da yatırımlarında sanata yer vermeye başlamıştır. Kültürel kazanıma katkı sağlayan projelerle anılmanın yarattığı fark ve sanatın evrenselliğinin bilinciyle, kurumsal sanat koleksiyonculuğu yaygınlaşmıştır.

6.1.1. Kurum Koleksiyonlarının İçeriği

Türkiye’deki kurum koleksiyonlarında ağırlıklı olarak resimler bulunmaktadır. Üç boyutlu nesnelere göre depolanması ve teşhiri daha kolay olduğu için tercih edildiği düşünülebilir. Heykelin, daha çok anıt ve büstlerle ilişkilendirilen bakış açısının da etkisiyle, toplumdan fazla ilgi görmediği söylenebilir. Koleksiyonlarda, ağırlıklı olarak yerli sanatçıların eserleri görülmektedir. Galerî Nev’in sahibi Haldun Dostoğlu’ya göre “*Türk koleksiyonerlerin Türk Sanatçıları haricinde diğerlerine merak göstermemiş olmalarının bu piyasanın emekleme döneminde ve yeni örgütlenen bir piyasa olmasıyla da yakından ilgisi var*” (Koleksiyon Yapmak Geleceğe Yatırım, [2 Ekim 2006]).

Cumhuriyetle birlikte sanat yatırımına başlayan kurumlar, eser fiyatlarının nispeten uygun olduğu zamanlarda, koleksiyonlarını oluşturmuşlardır. Günümüzde, bu eserlerin yeniden sanat

piyasasına sürülmeleri neredeyse imkansızdır. Koleksiyonlardan kopup, satışa çıkan az sayıdaki eserin olağanüstü fiyatları ise, koleksiyonculuğa yeni başlayan kurumları çağdaş sanata yöneltmektedir.

Merkez Bankası Sosyal İşler Genel Müdürü Gülten Tınaz'la yaptığım görüşmede, Merkez Bankası'nın 1931'den 1950'li yıllara kadar düzenli alımlar yaptığını ancak daha sonraları bir durgunluk yaşadığını belirtmektedir. 90'lı yılların başında ise, çağdaş sanatı destekleme programına istinaden çağdaş resim üzerine yoğunlaştıklarını söylemektedir. Özellikle moderleşme sürecinin bütün dönemlerini kapsayan ve önemli sanatçıları içeren bu büyük koleksiyon, bilinçli bir politikanın sonucudur (Gülten Tınaz ve Kıymet Giray ile Röportaj, 13 Aralık 2006).

6.1.2. Kurum Koleksiyonlarının Oluşum Nedenleri

Günümüzde kurumlar, piyasa koşullarına uyum sağlamak zorunluluğuyla yatırımın yanı sıra, vergi ayrıcalıkları, reklam ve şirket kazançları için koleksiyon yapmaktadırlar. Bunları destekleyen, sosyal paylaşım, itibar ve sanat hamiliği rolleri de koleksiyonculuk nedenlerindendir. Eğilimler genellikle bu yöndedir.

6.1.2.1. Yatırım Amacı

Günümüzde, bankaların, holdinglerin, sigorta şirketlerinin, avukatlık bürolarının, özel hastahanelerin koleksiyonlar oluşturdıkları, sanata kaynak aktararak, yatırım yaptıkları görülmektedir. Sosyal ve kültürel sebeplerin yanında, genelde fiyat artışının getirdiği tercih faktörü, yatırım koleksiyonculuğunu cazip hale getirmiştir.

Bilinçli olarak alınan sanat eserleri, sahibine uzun bir zaman diliminde yüksek karlar getirmektedir. Bu nedenle sanat eserleri, iş dünyası tarafından yatırım araçları olarak da değerlendirilmektedir. Bunun örnekleri yurtdışında görülmektedir. Nitekim bir Japon bankasının koleksiyonundaki Van Gogh tablosunu satarak batmaktan kurtulduğu bilinmektedir.

Ülkemizde de, klasik Türk resmindeki inanılmaz fiyat artışını, Portakal Müzayede Evi'nden alınan tabloyu inceleyerek gözlemleyebiliriz. Buna göre, 10 yıl önce 30.000 dolara alıcı bulan Hoca Ali Rıza tablolarının fiyatları, 2005 yılında 250.000 dolara; 50.000 dolara satılan İbrahim Çallı eserlerinin de 350.000 dolara ulaştığı görülür (Yılmaz, 2005,10). Bankalar öncelikli olarak sosyal ve kültürel sebeplerle koleksiyonculuğa başlamış olsalar da, bu eserlerin yaklaşık yüz yıllık süreçteki fiyat artışı bu kurumlar açısından gözardı edilemeyecek bir önem taşımaktadır. Eskidji Müzayede Evi Yönetim Kurulu Başkanı Dikran Masis bankaların sanat piyasasındaki yatırımcı konumlarını aşağıdaki sözlerle doğrulamaktadır: *“Bankalar, muayyen varlıklarını sanat eserlerine yatırmayı doğru buluyorlar. Bankaların aktif kalemleri açısından antika,asgari de olsa değerini koruyabildiği için bir yatırım olarak görülüyor”* (Borsa ve Faizin Yeni Rakibi Antika, [04 Eylül 2006]).

Sanat piyasasının gözde eserlerinin tükenmesiyle, kurumlar çağdaş sanata yönelmişlerdir. Genç kuşak sanatçılara yatırımın biraz riskli olduğu düşünülse de, doğru yapılan her yatırım gibi büyük kazançlar sağlayabilir. Kar amacı gütmeyen müzelerden farklı olarak, tamamen kar gayesiyle kurulmuş şirketlerin sanat koleksiyonları oluşturarak, kısa vadede kazandırmayacak yatırımlar yapması genel değildir. Kurum koleksiyonculuğunda, birinci etken, yatırım amacı olmadığı savunulsa da, koleksiyonlar doğrudan ya da dolaylı olarak, şirketin ticari çıkarlarına hizmet ederler. Sanatın sağladığı prestij ve yüksek statü, parayı ve gücü beraberinde getirir. Sanatı, sanatçıyı destekleyerek çizdikleri yüksek profil, onları daha seçkin kılarak, toplum tarafından tercih edilmelerini sağlar. Tercihler, kazancı artırıp şirketlerin ölçütlerini büyütür. Bu başarı duygusu, yeni yatırımlarla devam eden bir döngüdür.

6.1.2.2 Vergi Ayrıcalıkları

Kurumların sanat koleksiyonculuğu yapmalarındaki en önemli etkenlerden biri, yatırım vergisi indirimi ve hızlandırılmış amortisman kolaylıklarından yararlanmaları olarak düşünülebilir. Kurumlar, koleksiyonlarındaki sanat eserlerini müzelere bağışlayarak da aynı vergi indirimlerinden yararlanabilirler. Böylece maddi ve tarihsel anlamda fazla değeri olmayan bir eser karşılığında dahi, vergi ayrıcalıkları sağlanmış olur.

Ülkemizde koleksiyonculuğun yaygınlaşabilmesi için, devletin yeni düzenlemeler yapması ve kolaylıklar sağlaması gerekir. Amerika ve Avrupa'da birçok şirketin, koleksiyonlarına

aldıkları sanat eserleri için sermaye amortismanı beyanında bulunmaları, yatırım indiriminden faydalanmaları ya da eserlere ödenen KDV'nin geri ödenmesi gibi ayrıcalıklar, batıda kurum koleksiyonculuğunu ileri bir seviyeye taşımıştır.

Ferit Edgü, ülkemizdeki yasaların yetersiz, eski eserleri korumaya yönelik ve kaçakçılığa tepki yasaları olarak değerlendirerek şöyle devam ediyor:

“Yurtdışında, veraset vergilerini eserle ödeme yasası çıkarılmıştır. ‘Malraux Yasası’ diye bilinir. O sırada Fransa Kültür Bakanı olan Malraux tarafından, ilkinde Picasso’nun varisleri için uygulandı. Picasso’nun ölümünden sonra o kadar büyük bir veraset vergisi ortaya çıkacaktı ki, varisler ancak eser satarak bunu ödeyebilirlerdi devlete. Bu da Picasso’nun eserlerinin Bir: dağılmasına, İki: fiyatlarının düşmesine yol açacaktı. Bu yasalar, hem kamu için, hem sanatçı, hem de onun mirasçıları için çok önemlidir. Bizde sanatçıların ölümünden sonra, evi için veraset vergisi ödenir, bankada parası varsa veraset vergisi ödenir, ama hiç kimse gelip de ardında ne bıraktı? Bunların değeri nedir? Bunların veraset vergisini ne zaman ödeyeceksiniz diye sormaz. Halbu ki en büyük zenginlik odur” (Ferit Edgü ile Röportaj, 8 Kasım 2006).

Kurumların sadece vergi ayrıcalıkları ve yatırım için sanat koleksiyonculuğu yaptıklarını söylemek, bu işe milliyetçi ve yurtsever duygularla başlayan köklü kurumlara büyük bir haksızlık olur. Ancak, kurum koleksiyonculuğunu teşvik eden bu tür vergi kolaylıklarının, özel/kişisel koleksiyonculara da tanınması sanat piyasasını hareketlendirir ve koleksiyonculuğa yönelimi arttırır.

6.1.2.3 Reklam ve Pazarlama

Günümüzde kurumların sahip olduğu sanat koleksiyonları, pazarlama ve reklam aracı olarak da kullanılmaktadır. Koleksiyonculuk, şirketin dünyaya ayak uydurma görüşüyle, yani dinamikliğiyle ilişkilendirilir. Özellikle, çağdaş sanat koleksiyonu “şirkete ilerici ve yenilikçi bir imaj yaratma imkanı” (Wu, 2005,388) sunar.

Globalleşen dünya ve şirketlerin ekonomik hırsları, iş dünyasında hizmet yarışındaki farklılıkları azaltmaktadır. Bu nedenle şirketler kendilerini rakiplerinden farklı bir konuma taşımak için stratejiler geliştirme yoluna giderler. Sanat ise; piyasa rekabetinde şirketin farklılığını öne çıkararak, genel konumun üstüne yükseltme olanağı sağlar.

Kurumların sanata verdikleri desteğin olumlu katkıları, sektörlerindeki başarıyla harmanlanıp şirket kazancı olarak geri döner. Şirketin menfaatleri söz konusu olduğunda, sanata duyarlılık, çoğu zaman bir pazarlama ya da reklam aracı olabilmektedir. Bunun en etkileyici yöntemi sponsorluktur. Burada aslanan toplum tarafından takdir edilmek, ses getirmek, kitlelere ulaşmaktır. Bir sponsorluk haberi ile basında gündeme gelen kurumlar, hele köşe yazarlarının da ilgisini çekmişse, siparişle yaptıracakları reklamdan daha fazla ses getirebilirler. Bazı kurumlar mekanik reklam izni olmadığı için böylece sanat üzerinden dolaylı olarak reklam yaparlar. Özellikle sigara ve alkol firmaları birçok arkeolojik kazı ve sanatsal etkinliklerin gerçekleşmesinde önemli rol oynarlar. 2000 yılında, *Philip Morris*'nın Bergama'daki Allianoi kenti kazılarına sponsor olması örnek verilebilir (Bergama Allianoi Kenti Kazılarına Philip Morris Sponsor Oldu, [11 Haziran 2006]). Bu “Biz faydalı işler de yapıyoruz” mesajı ile toplumu etkilemektir. Böylece sosyal sorumluluk projelerini hayata geçirmiş ve evrensel bir yörüngede standartlaşmış olurlar.

6.1.2.4 Prestij ve İtibar

Kurumların, koleksiyonculukta öncelikli amaçlarından biri de prestijdir. Koleksiyonlarının çeşitli kataloglarda yer alması, sergilerde teşhir edilmeleri kurum kimliklerini ayrıcalıklı bir konuma yükseltir. Katalogların, koleksiyonların toplumla paylaşılması yönündeki eğitim misyonu da oldukça önemlidir. Bu yolla, sektördeki farklı kuruluşları da katalog yayınlama konusunda teşvik etmiş olurlar. Kimi sanatçıların özgeçmişlerinde, ülkemizdeki kurum koleksiyonlarına verdikleri eserler hakkında bilgiler yer alması ancak ortada bunu belgeleyen katalogların olmaması, katalogu basılmamış birçok kurum koleksiyonunun varlığına işaret eder. Bu da, katalogu olan kurumları ayrıcalıklı bir konuma taşır.

Kurumların, sanat dünyasından önemli isimlerin ve akademisyenlerin danışmanlığında hazırlattıkları kataloglar çoğunlukla bir tema dahilinde düzenlenerek, şirketin profesyonel toplama hedefini vurgularlar. Katalog hazırlıkları esnasında, şirketlerin özellikle sanat

otoriteleriyle çalışmaları, koleksiyonun maddi ve sanatsal anlamda değerinin onaylandığı bakış açısını yansıtmadaki bilinçli bir tercih olarak görülebilir.

Birçok kurum, koleksiyonlarının bir kısmını şirketin yönetim ofislerine asarak, çalışanların ve iş görüşmelerine gelen hatırlı müşterilerin görsel paylaşımına sunarlar. Koleksiyonlarını salt yatırım aracı/meta olmaktan çıkartarak estetik bir anlam kazandırırılar. Özellikle, imaj konusunda, etkilemeyi hedeflediği sanat ve iş çevrelerinde kendilerinden söz ettirerek, isimlerini canlı tutarlar. Sanatı destekleyen duruşları, toplumsal algıda yer ederek, başarıları ve etkinlikleri kamu tarafından izlenerek, benimsenir.

Kurumlar, Türk sanatının gelişimine sağladıkları dolaylı katkı ve destekten dolayı sanat çevrelerinde yüksek sosyal statü edinirler. Sanat çevreleri, müzeler, akademisyenler kurumların ellerinde bulunan geniş koleksiyonların varlığına kayıtsız kalamazlar. Reklam ve imaj stratejilerinin başarıya ulaşmasında bu eserler büyük rol oynarlar.

6.1.2.5 Sosyal Sorumluluk ve Paylaşım

Rekabet piyasasında, kurumlar var olabilmek için çalışmanın yeterli olmadığının bilincindedirler. Sürekli tüketen ve eskiten popüler kültür, yeni arayışlara açık olan bir piyasa yaratır. Global anlamda başarıda, sanat en güzel ifade aracıdır. Sosyal sorumluluk, sanatsal etkinliklerle ve kültürel hizmetlerle de yerine getirilir.

Sanatı destekleyen duruşları ve etkinlikleri, kamu tarafından takip edilerek benimsenir. Strateji ve imajlarının bir parçası olarak, bir bakıma toplumda sanat hamiliği rolünü üstlenerek ayrıcalıklı bir konum edinirler. Satın alma amaçlarının genç sanatçıları yüreklendirmek ve sanatı desteklemek olduğuna dair bakış açısı güçlenir. Ziraat Bankası Daire Başkan Yrd.sı Melek Turfan: “*sanata ve sanatçıya destek sloganıyla yola çıkılarak eser satın alınmıştır...Her sezon galeriler ve sergi salonlarında, talep eden sanatçılara sergi açılmakta ve sergi karşılığında bir adet tablo alınarak koleksiyonumuza dahil edilmektedir*” (Melek Turfan ve Rıfat Bahran ile Röportaj, 13 Aralık 2006) şeklindeki görüşleriyle Ziraat Bankası’nın sanat politikasını açıklamaktadır.

Kurumlar, ekonomik güçleri sayesinde, sanat piyasasındaki alıcı kitlesinin önemli bir yüzdesini oluştururlar. Koleksiyonlarının sergi organizasyonları ve yayınlar yoluyla tanıtımı ise, kültürel yaşamda etkin olarak var olma isteklerinin ifadesidir. Faal olarak sanat koleksiyonculuğu yapan şirketler, kendi sektörlerindeki rakip kuruluşların da sanat koleksiyonu oluşturmada etkili olurlar. Bu da rekabetin topluma yansıyan faydalı, öğretici ve özendirici yönüdür.

Koleksiyonlarının sanat açısından arşiv niteliği taşıması kurumlara, bunu halkla paylaşmaları yönünde büyük bir sorumluluk yüklemektedir. Ülkemizdeki bankaların bu amaçla, katalog bastırdıkları, temalı sergiler düzenledikleri ya da geçici sergilere eser ödünç verdikleri görülmektedir. Örneğin, 2002 yılında Yapı Kredi Kültür Merkezi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde 9 bankanın katılımıyla "Banka Koleksiyonlarından Seçmeler" isimli bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergi, kurumların duvarları arkasında kalmış ve kimisi kataloglanmamış değerli koleksiyonların sanatseverlerle buluşturulması açısından anlamlıdır. Bu eserlerin,

sergileme ya da kataloglama yoluyla halkla paylaşılması, toplumumuzda kurum koleksiyonlarının yaygınlaşmasında önemli bir etkidir.

Sanat girişimleri kurumsal kimlik açısından önem taşıyan sosyal itibarın bir dışavurumudur. Sanatın evrenselliğinin; ses getirmenin, kitlelere ulaşımın zevkli ve en kolay kabul görür yanı olduğu anlaşılmıştır. Yabancı ortakları olan büyük firmaların, koleksiyonlarını ülke dışında tanıtması, farklı bir kültürel misyona ulaşarak, ulusal temsil rolü üstlendiği görülmektedir.

Sanat koleksiyonları, çalışma mekanını güzelleştirme işlevi de görürler. Çalışanların ve müşterilerin bulundukları mekanlarda görsel kaliteyi artırır. Şirketin koleksiyonunu sergilediği mekan kısmen kamusal bir alan olduğu için, paylaşım anlamında bir nevi "müzesel" bir rol üstlenmiş olur. Toplum içinde üstlendikleri bu rol, kamuoyu önünde sergilenebilen sosyal ve kültürel bir iddiadır. Güçlü bir halkla ilişkiler çalışmasıdır.

6.2 Şahıs Koleksiyonları

XX. yüzyılın ilk yarısı, Türkiye’de şahıs koleksiyonlarının azınlıkta olduğu yıllardır. Maddi ve kültürel nedenlerin yanı sıra, galerilerin olmayışı ve sergilerin seyrek düzenlenmesi de, koleksiyonculuğun gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir.

Raffi Portakal Türkiye’de koleksiyonculuğun başlangıcına ve yaygınlaşmasına ilişkin görüşlerini ve bu yöndeki çabasını şöyle aktarmaktadır:

“Türkiye’de resim alımını işadamları, sanayiciler ve bankacılar başlattı. 25-30 yıldır bu işin içinde biri olarak alıcıları Türk resmine inandırmaya çalıştım. ‘Alın bunlar gerçekten ülkemizin yetiştirdiği en önemli sanatkarlar dediğimizde hep bir direnmeyle karşılaştık’. Bize sorulan bu eserlerin yurt dışında da değerli olup olmadığıydı...Bugün 150-200 bin dolar olan Nazmi Ziya’nın eserini 1970’lerde 200-300 dolara sattık. Birkaç faktör Türkiye’de resim alımını hızlandırdı. Bunlardan birisi, ünlü insanların eser satın almasıydı.” (Tekelioğlu, [8 Eylül 2005]).

Artı Mezat’ın ortağı ve yöneticisi Can Has, 12 Şubat 2004 tarihli Sabah Gazetesi röportajında Türkiye’de koleksiyonculuk anlayışının öncüleri olarak, Sakıp Sabancı, Erdoğan Demirören, Eczacıbaşı Ailesi, Feyyaz Berker, Halil Bezmen, Erol Aksoy ve Mustafa Taviloğlu’nu göstermektedir (En Pahalı Tablo ve Antika Kimin, [5 Eylül 2005]). Bu isimler Raffi Portakal’ın altını çizdiği gibi Türkiye’nin tanınmış simaları ve ünlü işadamlarıdır.

Ancak, her sanat eseri satın alan kişi koleksiyoncu olmuyor. Galeri Nev’in ortağı Haldun Dostoğlu Türkiye’deki resim alıcısını üç kategoriye ayırarak, *“Yeni satın aldığı evin dekorasyonunu tamamlamak için resim alanlar, sanatı sadece müzayedelerden izleyenler ve bir de danışmanlarla ya da birkaç galeriyle çalışan alıcılar”* (Tekelioğlu, [8 Eylül 2005]) olarak kategorize ediyor.

6.2.1 Oluşum Süreçleri ve Etkenler

Şahıs koleksiyonlarının yaygınlaşmasında, müzelerin, galerilerin, mezatların ve kanunların etkisi tartışılmazdır. Müzelerin, eğitici ve eğlendirici yönleriyle toplumu sanata yakınlılaştırmaları, galerilerin yayınlar yoluyla koleksiyoncuları bilinçlendirerek günümüz sanatını almaya teşvik etmeleri, toplumda koleksiyonculuğun yaygınlaşmasını hızlandırıcı

faktörlerdir. Ayrıca, kanunların koleksiyonculuğu özendirecek nitelikte olması, devletin sanatçıyı desteklemesi ve daha başka nice etkenler, koleksiyonların oluşumunu etkilemektedir.

6.2.1.1 Mezatların Rolü

Ülkemizde müzayedeciler, sanat piyasasında eserlerin el ve yer değiştirmesi etkinliğinde ticari amaçlı kurulan merkez konumundadırlar. Bizde, tarih olarak çok gerilere gidilmese de, dünyada en çok müzayede yapılan yer olarak bilinen İngiltere’de ve çeşitli Avrupa kentlerinde müzayede organizasyonlarının geçmişi XVIII. yüzyıla uzanmaktadır. Müzayedeciliğin geçmişi ile paralel olarak Batı’da bu süreç içinde çok sayıda bilinçli koleksiyoncu oluşmuştur. Türkiye’de müzayedecilik, ilk olarak evlerde açık arttırma usulüyle yapılmaya başlanmıştır. Günümüzdeki gibi kataloglu ve bayraklı profesyonel bir sisteme sahip olmasalar da, erken dönemlerde galerilerin boşluğunu doldurmuşlardır. Antikacılar ve Eski Eserler Derneği’nin kurucusu Avukat Mesut Hakküden, resim koleksiyonunu oluşturmaya başladığı 1960’lı yıllardaki sanat piyasasını şöyle tarif eder: *“O yıllarda resimler daha çok mezatta satılırdı. Mezatlar evde olurdu.... Üç dört tane mezatçı vardı. Başlıcaları Aret Portakal, Naum ve Maksut Varol”* (Ural, 2002, 56).

Müzayedeciler, maddi beklentilerinin yanında eğitim misyonu üstlenerek, kültürel organizasyonlar, katalog basımı, paneller ve ücretsiz ekspertizlik hizmeti aracılığıyla halkla yakın iletişimde olmaktadır. Örneğin Antik A.Ş. organize ettiği seminerler, sempozyumlar, çıkardığı Antik&Dekor dergisi ve yayınladığı birçok kültürel kaynakla, bilinçli koleksiyoncuların yetişmesine ortam yaratmaktadır. Artam, yayınlarıyla ilgili olarak, *“bu kitaplar çıktığı zaman, hem biz heyecan hissediyoruz, hem de o kitaplara kavuşanlar da yeni bir şey görüp, koleksiyonlarını geliştirmeye çalışıyorlar”*(Turgay Artam ile Ropörtaj, 2 Mayıs 2006) demektedir. Kültürel gelişime olan katkıları, müzayede şirketleini ticari bir kuruluş olmasının ötesine taşımış, bilgi paylaşımı ve sanatın yaygınlaştırılması sorumluluklarıyla, bir kültür merkezi işlevi kazanmışlardır.

Türkiye’de müzayedeciler, eseri satan için genelde %10 ile %20 arasına değişen oranlarda bir komisyon uygulamaktadırlar. Eser çok nitelikli ve önemli bir eserse, nadir bir yapıtsa, ya da maddi açıdan değeri yüksekse, komisyon biraz düşük tutulabilmektedir. Sıradan bir eserse,

müzayedeevinin yapacağı masraflar da düşünülerek, daha yüksek komisyon uygulanmaktadır. Eseri satın alan için ise; bu oran %6-%7 arasındadır. Bununla birlikte, eserin üzerine %18 KDV ve bazı durumlarda %1 Belediye rüsumu eklenmektedir. Dolayısıyla alıcı için bu rakam %25-%26'lara çıkmaktadır. Bu oran, alıcılar tarafından yüksek bulunmaktadır. Yurtdışında bunun tam tersi uygulanmakta, satın alandan daha fazla komisyon (%20 civarında) alınmaktadır. Ancak KDV mecburiyeti olmadığı için, Türkiye'deki gibi caydırıcı rakamlar söz konusu olmamaktadır (Ahmet Utku ile Röportaj, 4 Mayıs 2007).

Müzayedeevlerinin, düzenledikleri mezatlarda eseri satan kişiye ve alıcıya karşı sorumluluklarını yerine getirmeleri ve güven verebilmeleri lazımdır. Özellikle, eserin gerçek değerini bulmasını sağlamak, bu sektörün devamlılığı ve tercih edilmesi için son derece önemlidir. İyi bir eser, mezat aracılığı olmadan, internet ve yazılı basındaki ilanlar yoluyla da alıcı bulabilir. Önemli olan, bu sanat piyasasının birbirini etkileyen ve besleyen bir zincir halinde kopmadan ilerleyebilmesidir.

Günümüzde koleksiyoncuların ağırlıklı olarak müzayedelere yöneldikleri gözlemlenmektedir. Bunda; mezatların, ölüm, boşanma, iflas vb. gibi zorunlu satışlarla gelen çok geniş bir kaynağa sahip olmalarının yanı sıra; mezat ortamının çekişmeli ve heyecanlı atmosferinin de etkisi söz konusudur.

Koleksiyonculuk ülkemizde daha çok varlıklı kesimle özdeşleştirilmiştir. Oysa mezatlarda, satın alınabilecek uygun fiyatlı eserler de vardır. Uzun vadeye yayılmış uygun ödeme koşulları gibi kolaylıklar da, çekimser kalanları teşvik edebilir. Örneğin, Christies Müzayedeevi'nin ikinci başkanı Alican Ertuğ “*çok pahalı bir resimde bazen bir aylık ödemeyi 6 aya, bir seneye uzattıklarını*” belirtmektedir (AlemMix Röportaj, [7 Eylül 2005]). Ülkemizde de, koşullar uygun olduğu ve kültür altyapısı sağlandığı takdirde, koleksiyoncuların sayısı artış gösterecektir.

6.2.1.2 Galerilerin Rolü

Galeriler, sanat piyasasında son derece önemli işlevleri olan kuruluşlardır. Ferit Edgü bu önemi şöyle vurgulamaktadır:

“Galeriler, resim söz konusu olduğunda birinci dereceden rol oynayan kurumlardır. Çünkü galeriyi yöneten insanlar yaşayan sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki köprüyü oluşturur, bilgileriyle

koleksiyoncuya yol gösterir. Sanatçıların toplu eserlerini sergiler, onlar üzerinde yazıların yazılmasını sağlar, eserlerin kataloglarını yayınlayarak, sanatçılara da yardım etmiş olur” (Ferit Edgü ile röportaj, 8 Kasım 2006).

Türkiye’de ekonomik yetersizlikler, istikrarsız büyüme hızları, sanat piyasasının nabzını tutan galerilerin piyasaya çıkışlarını geciktirmiştir. 1950’li yıllarda idealist amaçlarla kurulan galeriler görülse de, ömürleri kısa sürmüştür.

Cemal Tollu 31 Ocak 1951 tarihli Yeni Sabah gazetesinde, o yıllardaki galeri fakirliğini, *“...Resim almak isteyen bir amatör, hayatta olan ressamların eserlerinden tedarik etmek hususunda güçlüklerle karşılaşır, tereddüte düşer. Çünkü bu eserleri teşhir eden, reklamını yapan bir galeri yoktur.”* (Ural, 2002, 49) şeklinde özetler. Galerilerin, genellikle çekimserlikle yaklaşılan yeni sanatçıları ve akımları tanıtmaya, biriktirme hazzını ve kültürünü aşılama yönelik rolleri yadsınamaz.

1950 yılında açılan Maya Sanat Galerisi, bu misyonla yola başlamışsa da, idealist tutumuna karşın, ekonomik yetersizlikler nedeniyle kısa bir süre sonra kapanmıştır. Aynı yıllarda açılan Şehir Galerisi, Kuyucu Murat Paşa Galerisi ve Galeri 1’in de çok uzun süre açık kalmadığı bilinmektedir. Özel kurum galerilerinin ilk örneği olması açısından önem taşıyan Vakko Sanat Galerisi (1960) de benzer sebeplerle kapılarını kısa sürede kapatmıştır. Vitali Hakko o yıllardaki sanat dünyasının galeriye ilgisini *“...Gelenler herşeyden konuşur, sergiye bile bakmaz, ne resimden ne de ressamdan konuşurdu. Resim de almazlardı”* (Ural, 2002, 54) şeklinde özetlemektedir.

1970’lerde yeniden açılmaya başlayan galeriler arasında ayakta kalanlar olmuştur ancak asıl hareketlilik 1980’ler itibariyle başlar. Galeri-koleksiyoncu-müze ilişkisinin esas temellerinin bu tarihlerde atıldığı, bununla ilişkili olarak da, koleksiyonculuğun artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Daha sonraları, ekonomik krizlerden etkilenecek değişen piyasa koşulları, özel müzelerin eksikliği gibi nedenler, sanat piyasasına olan talebi azaltmış, yine birçok galerinin kapandığı görülmüştür.

Türkiye’de koleksiyonculuğun yaygınlaşmasında, galerilerin yayınlar ve seçici sergiler yoluyla halkın kültür ve bilgisini arttırmaları önemlidir. 2000 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde açılan ve Türkiye’nin önde gelen 50 koleksiyoncusunun ödünç

verdiği eserlerden oluşan ‘En Sevdikleri’ sergisi, buna örnek gösterilebilir. Sergiye katılan koleksiyoncuların deneyim ve görüşlerine yer veren kapsamlı katalog çalışması, yeni koleksiyonculara yön gösteren içeriğiyle, koleksiyonculuğa teşvik etmektedir.

Galerilerin genç kuşak sanatçılara da destek vererek, potansiyel koleksiyoncularla tanıştırmaları, ufuklarını açarak yönlendirmeleri de, koleksiyonculuğun geleceği açısından önemlidir. Hasan Bülent Kahraman, Radikal Gazetesi’ndeki 19 Ekim 2000 tarihli yazısında, Amerika’da galerilerin sanat piyasasındaki etkilerinin büyüklüğüne değinirken, sebep olarak Amerika’nın diğer ülkelere göre yeniliklere daha açık olduğunu öne sürmektedir. Kahraman’a göre: *“Efsanevi galerici ve koleksiyoner Kahnweiler’in Picasso’yu, Braque’ı, kimseler alıp satmaz ve sergilemezken sahiplenmesi, desteklemesi bir süre sonra kübizmin ve sanatsal modernizmin tarihini”* (Kahraman, [8 Eylül 2005]) belirlemiştir.

Koleksiyonculuğun galeriler etkisiyle yaygınlaşması açısından önem teşkil eden diğer bir nokta da güven ilişkisidir. Galerici Yahşi Baraz güvenin önemini şöyle ifade eder:

“Türkiye’de galericilik mesleğinin saygın bir hale getirmek ve onların yönlendirmesiyle fiyat tespiti yapmak şart. Galerici satmış olduğu resmin sorumlusu olmalı! Resmi satmış olduğu kişi ilerde bir ekonomik sıkıntı geçirirse, tekrar galeriye getirebilmeli ve galeri de bu resmi satın alacağını temin etmeli” (Tekelioğlu, [8 Eylül 2005]).

Baraz, yıllardır hem sanatçıların hem de onların eserlerini satın alan koleksiyoncuların dökümanını tutarak, bir kitap yayımlamıştır. (Kaya, [4 Ocak 2006]). Bu tutum, sanata destek veren dönemin önemli koleksiyoncularını ölümsüzleştiren ve yeni koleksiyoncuları da yüreklendiren bir projedir.

Galerilerin sanatçıları iyi tanımaları, çalışmalarını yakından takip etmeleri, gerektiğinde parasal olarak desteklemeleri lazımdır. Hep aynı sanatçılarla çalışan galeriler, sanatçının yılda kaç eser ürettiğini, ne kadara ve kaç eser sattığını, dolayısıyla eserin orijinal olup olmadığını gözlemlene şansına sahiptir.

Türkiye’de, belirli bir sanatçı ile çalışan galeriler, o sanatçının eserlerini belirli bir değerden kendi müşterilerine sunmaktadırlar. O değer üzerinden bir fiyat seviyesi ve sanatseverlerde bir portföy oluşmaktadır. Aynı sanatçının eseri, bir müzayedeevinde farklı rakamlara düştüğü zaman, sanatçıya yatırım yapan sanatseverlerde büyük bir rahatsızlık ve endişe

gözlemlenmektedir. Bu durum, aynı zamanda sanatçıyı rahatsız etmekte ve müşterisini yanlış yönlendirmiş durumuna düşen galeri sahibini de güç durumda bırakmaktadır. O esere yatırım yapanlar tarafından galerilere karşı yanlış bir oluşuma neden olmaktadır. Bunu önlemek için, galeriler ve müzayedeevlerinin, irtibatlı bir fiyat politikası oluşturmaları beklenmektedir. (Ahmet Utku ile Röportaj, 4 Mayıs 2007).

6.2.1.3 Sanatçıların Rolü

Ülkemizde koleksiyonculuğun yaygınlaşmasında, sanatçılarımıza da büyük görevler düşmektedir. Sanatçıların, sanat yaşamları boyunca en fazla birkaç galeri ile çalışmaları, koleksiyoncuların galeriler aracılığıyla sanatçının yılda kaç eser ürettiğini bilmelerini sağlayacağından, galerilerin sahte eserler konusunda takipçiliğini kolaylaştıracaktır. Bu yaklaşım, alıcının güvenini kazandıracaktır.

Çağdaş sanatçıların, koleksiyoncuların çağdaş resme olan çekimserliğini de göz önünde bulundurarak, eser fiyatlarını daha makul hale getirmeleri, çağdaş sanata olan yaklaşım tarzını değiştirecektir. Nitekim 70-80’li yıllarda Türk resimlerine yatırım yapan öncüler de, günümüz şartlarına göre çok makul fiyatlara eserler almışlardır. Oluşturdukları değerli koleksiyonlar zaman içinde Türk resmine olan talebi arttırarak değerlerini yükseltmiştir. Aynı koşullar ilerde günümüz çağdaş sanatı için de geçerli olabilir.

Raffi Portakal günümüzde koleksiyoncuların artmasında, sanatçıların sahip olduğu rolü şöyle aktarıyor:

“Mesela akademiye yeni bitirmiş üç yıllık bir ressamın belirlediği başlangıç fiyatı 4-5 bin dolar. Oysa resim geçmişi olan ülkelerde bile böylesine yüksek fiyatlar henüz yok. Düşünün ki Türk resim tarihinde önemli bir yeri olan Nazmi Ziya’nın eseri 60-70 bin dolar ediyorsa, bugün bazı çağdaş ressamların belirlediği 20bin dolarları fazla bulurum. Çünkü onların 50 yıl sonra nerede olacağını bilmiyoruz. Ama Nazmi Ziya’nın 50 yıl sonra nerede olacağını görüyoruz. Klasik Türk resmi ilerde daha da değerlendirilecek. Buna karşılık modern Türk resminin de önü açık. Ama bu şansı iyi kullanmak, alıcıyı küstürmemek lazım.” (Tekelioğlu, [8 Eylül 2005]).

Artı Mezat’ın sahibi Can Has farklı bir sanatçı kitlesinin koleksiyonculuktaki etkisi üzerinde durmaktadır. “Avrupa’da Alain Delon gibi ünlü aktörlerin koleksiyon sahibi olarak kitlelere örnek olduğunu dile getiren Has, Tatlıses ve Tarkan gibi Türkiye’nin önde gelen sanatçılarının da

koleksiyon sahibi olarak, bu işe öncülük etmeleri” (Sanatçılar Koleksiyonerliğe Öncülük Etmeli, [08 Eylül 2005]) konusundaki önemi dile getirmektedir.

6.2.1.4 Koleksiyoncuların Rolü

Koleksiyonculuk, süreklilik, bilgi, tecrübe ve sabır isteyen bir uğraşıdır. Genelde hobi olarak başlayan biriktirme etkinliği, zamanla bir tutkuya dönüşerek, koleksiyoncu kadar çevresinde bulunan insanları da etkileyerek, genişler. Koleksiyonculuğun kişiye kattığı donanım ile uyandırdığı saygınlık, koleksiyonculuğun artması yönünde özendirici olabilmektedir. Türk resminin eskiye oranla fiyatlarındaki inanılmaz artış, bu sanatın tanıtımında koleksiyoncuların başarısı olarak görülebilir. Özel sergiler ve kataloglama yoluyla, sosyal çevrede prestij uyandıran bu yaklaşım, koleksiyoncuların sayılarındaki artışla bağdaştırılabilir.

6.2.1.5 Maddi Kaynak Gereksinimi

Ülkemizde koleksiyonculuğun yaygınlaşamamasındaki en önemli etken maddi olanaksızlıktır. Kişi başına düşen milli gelirin çok düşük olması, eğitim ve kültürel faaliyetlerin eşitsizliğine yol açmaktadır. Ülkemizde koleksiyonculuğun İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde yaygın olması, maddi olanaklarla sınırlanan eğitsel ve kültürel imkanlarla açıklanabilir.

Portakal Sanatevi’nin sahibi Raffi Portakal’ın Türkiye ve Amerika’daki sanat piyasası arasındaki farkın altını çizmesi aslında koleksiyonculuğun maddi yönünü vurgulamaktadır. Portakal, Cezanne’nin bir tablosunun Amerika’da 60milyon dolara satıldığını ve bu eserin KDV’sinin bile “... *Türkiye’deki sanat piyasasının tümünü*” (Tekelioğlu, [8 Eylül 2005]) kapsadığını vurgulamaktadır.

6.2.1.6 Özel Müzelerin Etkisi

Ülkemizde özel müzeciliğe dair başarılı örnekler, imkan sahibi çevreleri özendirmektedir. Örneğin, 1980 yılında Sadberk Hanım Müzesi’nden sonra, varlıklı çevrelerin koleksiyonculuğa ilgisinde artış görülmektedir. Bunda tabii ki, değişen ekonomik ve kültürel

sebeplerden de söz etmek gerekir. Ancak, örnek olmak bu alt yapının oluşmasında çok önemli bir faktördür. Nitekim bu tarihlerde oluşmaya başlayan koleksiyonların, 20 yıl süre zarfında oluşumlarını tamamlayarak birbirini takip eden süreçlerde müzelere dönüştükleri gözlemlenmektedir.

Avrupa ve Amerika’da özel çağdaş sanat müzelerinin yönlendirdiği eser fiyatları, Türkiye’de sanatçılar, müzayedeler ve galeriler tarafından belirlenmektedir. Bu tür müzelerin eksikliği, fiyatların doğru saptanamamasına, koleksiyoncuların kimi zaman çelişkide kalarak, çekimserlik göstermelerine neden olmaktadır.

Çağdaş ve eğitsel bir anlayışa sahip olan özel müzeler, sabit sergilemelerin yanı sıra geçici tematik sergilere de yer verirler. Çoğu zaman, koleksiyoncuların maddi ve manevi çabalarıyla topladıkları eserlerin, nitelikli ve tescilli bir müzede sergilenmeye değer bulunması, koleksiyoncu için övünç kaynağı olur. Çünkü bu, koleksiyoncunun seçimindeki bilinçliliği ve sahip olduğu eserin niteliğini kanıtlamaktadır. Bu şevk, koleksiyoncuya koleksiyonun devamı için yol açar.

2005 yılında, Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi Vedat Nedim Tör Müzesi’nde düzenlenen “Kutsal Dumandan Sihirli Damlaya Parfüm” isimli sergi, özel müzelerin koleksiyonculuk üzerindeki rolünü yansıtmak açısından güzel bir örnektir. Birçok özel koleksiyonun bir araya gelmesiyle oluşturulan serginin, aynı ismi taşıyan bir de katalog yayınlaması, koleksiyonculuğu teşvik adına önemli bir görevdir. Bu katalog, koleksiyoncuların isimlerini ölümsüzleştirirken diğer taraftan da parfümün tarihini anlatan kapsamlı içeriğiyle, koleksiyonculuğun çok yönlü ve insanı geliştiren bir uğraş olduğunu göstermiştir. Resim toplamakla sınırlı kalmış bir çevreye farklı alanlar ve ufuklar açmıştır. Bu tip organizasyonlar, geniş koleksiyonların müze projesiyle buluşması için bir adım olabilir. Ya da, en azından geçici sergiler yoluyla da olsa eserlerin halkla buluşmuş olması koleksiyonculuk adına umut verici bir olaydır.

Yeni nesil koleksiyoncular için oldukça özendirici olabilecek bu tür sergilerin başka örneklerine de rastlamak mümkündür. 2002 yılında Rahmi Koç Müzesi’nde açılan bir afiş sergisiyle, yıllardır aşına olduğumuz Kuru Kahveci Mehmet Efendi, Milli Piyango ve Kulüp Rakısı amblemlerinin yaratıcısı İhap Hulusi genç kuşağa tanıtılırken, bu tür nesne toplayan koleksiyoncular da yüreklendirilmiştir. Özel müzelerde, benzer koleksiyon sergilerinin

açılması, farklı türlere ilgi duyan yeni koleksiyoncuların oluşmasını sağlayabilir. Pahalı olduğu düşüncesiyle, antika, resim ve benzeri eserleri toplayamayan kesim, kendi alternatiflerini yaratabilir.

Prestijli bir sanat ortamında, elit bir çevre ve basın tarafından takip edilen bu tematik sergilere eser ödünç vermek, koleksiyoncu, sosyal itibar ve kültürel sorumluluk açısından en üst seviyelere taşır. Bu nedenle, özel müzelerin düzenlediği bu tür sergiler, toplumda koleksiyonculuğun yayılması için özendirici bir rol oynayabilirler.

6.2.2 Şahıslar Neden Koleksiyon Yapıyor?

Toplama ve biriktirme eylemi kişinin hayatının ilk evrelerinden itibaren gözlemlenen bir aktivitedir. Bilinçli ve sistematik olmasa bile küçük yaştaki çocuklar, oyunlarında nesneleri toplar ve sahiplenirler. Küçük bir çocuk eline verilen nesneyi bırakmakta ya da iade etmekte zorluk yaşar. Toplama evresi daha aktif olarak ergenlik döneminden önce başlayarak, kişinin zevk ve ihtiyaçlarına, değer ölçütlerine göre değişkenlik gösterir.

Koleksiyoncuları iki farklı grupta ele alan Özsezgin'e göre, *“Birinci gruba giren koleksiyoncular belli bir dönemin ya da belli bir sanatçının yapıtlarını toplayarak uzmanca bir yaklaşım sergilerken, ikinci gruba girenler sanatsal kaliteyi ve ender rastlanır olmayı ana ölçüt olarak benimsemektedirler”* (2002, 28,29).

Ferit Edgü ise daha farklı bir bakış açısı sunmaktadır: Edgü'ye göre:

“Bir: Birbirine öykünerek toplayanlar var. İki: Gerçekten resmi seven, bilen ve bir bakışta resmin değerini anlayan, hangi noktada bize ışık tutuyor, ressamın hangi döneminin en iyi örneği, burada ressam nerelerden geçip nerelere gelmiş. Bunları bir bilgiyle alanlar da var. Ama ben, hep o ilk kokuya inanırım” (Ferit Edgü ile Röportaj, 8 Kasım 2006)

Aslında, çoğu koleksiyoncu, ilk eserini satın alırken bir koleksiyon oluşturma düşüncesi taşımaz. Eserle kişi arasında kurulan bir anlık bağ ve beğeni ilk eser alımında ölçüt olarak kabul edilebilir. Ancak koleksiyon yapılandıktan sonra, eser alımı bu noktada tutkuya dönüşür. Koleksiyonu tamamlayan, onu bütün olarak ayakta tutan tüm parçalar koleksiyoncu için vazgeçilmez olur. Bu, koleksiyoncu ve nesne arasındaki duygusal bağın oluşumunu güçlendirir. Koleksiyonculuğu yönlendiren etkenler aşağıda ana başlıklar altında incelenmektedir.

6.2.2.1 Prestij ve Sosyal Statü

Günümüzde sosyal bir gruba aidiyet hissi, kimlik bilinciyle eşdeğerdir. Bir çevreye kabul edilmenin ya da oraya mensup olabilmenin değişmez kuralı, grubun sosyal beklentilerini karşılayan ya da ona eşdeğer işler yapmaktır. Sanat koleksiyonculuğu ya da hayır işleri toplumda her zaman itibar arttıran rollerdir. Özellikle, sanat koleksiyonculuğunda, sosyal aidiyet ve kabul kriterlerinin etkisi gözden kaçırılmaması gereken bir olgudur.

Kişinin kimliği ve statüsü sahip olduğu koleksiyon ile özdeşleştirilebilir. İyi eğitim almış, sosyal ve ekonomik yönden ayrıcalıklı bir sınıfın üyesi, toplumda koleksiyoncu kimliğiyle daha da öne çıkarak sosyal çevrelerde kabul görür ve fark yaratır. Kişi maddi ve manevi gücünün boyutlarını koleksiyonu vasıtasıyla yansıtabilir. Sahibinin seçimleriyle oluşturulmuş bir koleksiyon, aynı zamanda kişinin zevkini ve beklentilerini de yansıtır. Koleksiyonun büyüklüğü ve nadideliği, koleksiyoncuyu statüyle buluşturur.

Rheims'in tanımına göre, koleksiyoncu için eser, *“ilgi bekleyen ve aldığı ilgiyi başka bir şekilde iade eden bir tür uysal köpek ya da gerçeklerden ziyade arzulananı gösterecek şekilde yapılmış bir ayna”* gibidir (Baudrillard, 1997, 10). Koleksiyonlar için harcanan emek ve para, sosyal itibar olarak geri döner.

6.2.2.2 Sahip Olma Hazzı

Bir koleksiyoncu için “sahip olma” tutkusu doyurulamaz bir güdüdür. Koleksiyona katılan her yeni nesne, bir sonrakini alma arzusu doğurur. Bundan dolayı, eser almak hem tatmin hem de eksiklik duygusu yaratır. Alınan her yeni eser, koleksiyondaki bir boşluğu doldururken, bütünlüğü tamamlayacak yeni eserler edinme isteğini güçlendirir ve hiçbir zaman azalmaz.

Toplama eylemi başarıyla ilerledikçe, yeni edinimler koleksiyonun gelişiminde bir sonraki adım için motivasyon olarak geri döner. Nesne, ister sanat eseri, isterse çok sıradan bir obje olsun, koleksiyoncuda aynı şevki yaratabilir. Bu durum, eserin maddi ya da sanatsal değerinin değil, bizzat toplama eyleminin yarattığı hazzın önemli bir kriter olduğunu kanıtlar.

Nadir bir parçayı koleksiyona katabilmek, sahip olma dürtüsünün doruk noktasıdır. Tamamen başyapıtlardan oluşmuş koleksiyonların örnekleri çok azdır. Bu tür koleksiyonları oluştururken, maddi gücün kifayetsiz kaldığı durumlar söz konusu olabilir. Petrol zengini, ünlü koleksiyoncu Calouste Gulbenkian'a ait nadir kitaplar koleksiyonu, “*sadece en iyisi ölçütüne uyularak seçilmiş*” koleksiyonlar için güzel bir örnektir (Pereira, 2006, 9).

Sahip olunan objenin eşsiz olması, koleksiyoncu için en önemli kriterdir. Eser ne kadar eşsizse, koleksiyoncunun sahiplenme güdüsü o kadar güçlüdür. Koleksiyonculuk, tatminkarlık duygusuna uzaktır. Nadir olan her parçadan, her çeşitten sahip olma arzusuyla, doyumsuzluk ve kıskançlık taşır. Rheims buna ilişkin güzel bir anekdot aktarır:

“Nadir kitaplardan oluşan muhteşem bir koleksiyona sahip bir “bibliophile-kitap tutkunu” New York’ta bir kitapçının kendisinde olan cilde benzer bir eseri satışa çıkardığını öğrenir. Uçağa atlar, kitabı satın alır. İkinci kopyayı yaktığı sırada, kitabın tahribini resmi olarak kanıtlamak için bir noter çağırır. Belgeyi birinci kitabın içine koyar ve mutlu bir şekilde yatağına gider.” (Baudrillard, 1997, 14).

Bu sahip olma güdüsü ve kıskançlık duygusuyla yakından ilişkilidir. İnsanların koleksiyoncuya ait esere duyduğu hayranlık ise, koleksiyoncuya müthiş bir tatmin duygusu yaşatır. Ancak bir koleksiyon başka insanlar için de anlamlı olsa bile, öncelikli olarak kişinin kendi ruh dünyasına hitap eder.

Koleksiyoncu, sahip olduğu nesneyle bütünleşebilir ve bilinçaltında kendini onunla özdeşleştirebilir. Kişi nasıl arabasının frenleri için “benim frenlerim” (Baudrillard, 1997, 14) ifadesini kullanabiliyorsa, aynı sahiplik duygusunu koleksiyonuna da yansıtabilir. Bu durum, sahip olduğumuz cansız nesneleri kişiliğimizle özdeşleştirmemizden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda, kendini tatmin etmenin ve nesneyle bütünleşmenin ifadesidir.

“ Merak ve hobilerle başlayıp onun ötesine geçerken tutkuya dönüşen, derinlikli ve çok boyutlu bir beğeni ölçütünü ortaya koyan ilgi ve yönelişler, sahiplenilen ile sahiplenilen arasında özdeşlik ilişkilerinin doğmasına yol açıyor: bu ilişki zamanla kişinin kimlik göstergesi haline dönüşüyor (Özsezgin, 2002, 24).

Ünlü nümizmat Cüneyt Ölçer'in çocukluk yıllarında sıradan objelerle amatörce başlayan ve ilerleyen yıllarda yön değiştirerek emsalsiz bir nümizmatik koleksiyonuna dönüşen koleksiyonculuk ruhu, sahip olmanın yaşattığı derin hazzı yansıtmaktadır. Cüneyt Ölçer'i "...bilmediği bir küçücük akçeyle karşılaşınca, onu günlerce cebinde gezdirecek kadar çocuksu heyecanlarını yitirmeyen" (Ölçer, 1997, 80) biri olarak tanımlayan Nazan Ölçer, onun için tutkuya dönüşen koleksiyonunun "... büyük fedakarlıklara katlanılarak yapılan; bazen bir müzayededen, bazen de Fas'ın, Tunus'un uzak pazarlarındaki dükkân veya hurdacılarından toplanan" (1997, 80) eserlerle oluştuğunu dile getirir.

Bazı durumlarda koleksiyoncu, esere salt koleksiyonda yarattığı boşluk nedeniyle ilgi duyabilir. Örneğin, kitap toplayan bir koleksiyoncu kitabın kendisine içten bir ilgi ve merak duymasa bile, o kitabın seri içindeki önemi ilgi yaratmak için yeterlidir. Nitekim, araştırmacılar, kendileri için anlam taşımadıkları halde isimleri için kitap almaktan heyecan duyan koleksiyonerlerin varlığını ortaya çıkarmıştır. Koleksiyoncu için, kitabın ait olduğu rafa konduğu an, kitabın kendisinden de önemlidir. (Baudrillard, 1997, 23). Nadir bir kitap koleksiyonuna sahip olan Ömer Koç, koleksiyonculuk tutkusu için: "*kitabın o büyüğü var. Hem güzel bir obje olabiliyor, aynı zamanda içinin size verdiği şeyler, o kadar değişik dünyanın kapılarını açıyor ki, verdiği büyük bir haz ve lezzet var*" (Ömer Koç ile Röportaj, 14 Nisan 2006) diyerek, koleksiyonculuk sayesinde başka bir boyuta geçmenin tarifini yapmaktadır.

Ülkemizde koleksiyonculuk, varlıklı kesimle özdeşleştirilmektedir. Elbette ki, eser alımında maddi güç önemli bir ölçüttür. Ancak Raffi Portakal'ın da belirttiği gibi, "... çok değerli birşey bulduğunda veya kendi koleksiyonunu zenginleştirecek bir eser ile karşılaştığında" (Akyol, [2 Ocak 2006]) arabasını satın istediği eseri mutlaka alan koleksiyonculara rastlanmaktadır.

Koleksiyonculuğun genelde salt paraya dayanmadığını savunan Ferit Edgü ise görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

"Koleksiyonculuk genelde zengin işi değildir. Hem merakınız var, hem bilginiz var, hem de paranız varsa bu çok güzel bir şeydir. Ama merakınız var, bilginiz var, hiç paranız yoksa olmaz. Çok merakınız var, çok bilginiz var, biraz da paranız varsa olur. Ama her şeyde olduğu gibi, belli bir tarihte, belli bir yerde, belli bir birikimle olmak. Bunlar üçü bir araya geldiğinde bir sonuca ulaşabilirsiniz" (Ferit Edgü ile Röportaj, 8 Kasım 2006).

Ömer Koç, engellenemeyen bir his olan, sahip olma hazzına ilişkin olarak görüşlerini şöyle dile getirmektedir: "*Vaktinde çok güzel kitap kaçırdım, çok yanarım hala ama bir şey öğrendim bu*

koleksiyon aşkı, kitap sevdası sırasında, insan aldığına sevinmeli alamadığına da hiç üzülmemeli” (Ömer Koç ile Röportaj, 14 Nisan 2006).

6.2.2.3 Öznel Sebeplerle Gelen Haz Duygusu

Herhangi bir nesne kişiselleştirilmeye müsaittir. Bu, salt olarak nesnenin eşsizliğinden kaynaklanabileceği gibi, nesne ile kişinin anıları arasında kurulan öznel bir bağ ile de ilgili olabilir. Her iki durumda da bir bağlanım ve sahiplenme söz konusu olur. Kişiselleştirilen ve koleksiyonu yapılan nesne her ne olursa olsun, sınıflandırılarak ve envanteri tutularak disiplinli bir sisteme dönüştürülebilir.

Bir nesnenin benzersizliği, kişinin kendisini o objede bambaşka bir varlık olarak hissetmesiyle ilintilendirilebilir. Bu nedenle koleksiyoncuya muhteşem bir haz verirler ve çoğalmayı cesaretlendirirler. Baudrillard’ın da belirttiği gibi, böyle durumlarda “*kişi aslında kendini toplar*” (Baudrillard, 1997, 12). Dolayısıyla, bir nesne, sadece bir anısı ya da kişiye özel anlamı olduğu için de edinme isteği yaratabilir. Bu daha çok öznel bir nedendir ve koleksiyoncunun nesneye yüklediği subjektif anlamla bağdaştırılabilir.

Sanatçı olmayan bireylerin, bir sanat eserine maddesel olarak sahip olma heveslerinin de üretmekle eşdeğer bir haz duygusu yarattığı sonucuna varılabilir. Sanat üretemeyenlerin koleksiyon oluşturma isteği benzer bir tatmin ve başarmışlık hissi yaratır. Bu duyguyla eser toplayan birçok koleksiyoncu vardır. Örneğin, Mustafa Taviloğlu koleksiyonculuğa başlangıcını: “*Baktım ki sanatçı olamayacağım, bari hiç olmazsa resim alayım ve destek olayım dedim...ve mutlu oldum. Bir şey keşfetmek gibi geliyordu, bir ilişki kuruyordum. Bir şeye sahip olmak, dünyaya sahip olmak....*” (Mustafa Taviloğlu ile Röportaj, 28 Mart 2006) şeklinde aktarmaktadır.

Eserleri biraraya getiren ve onları gruplandıran koleksiyoncu, sahip olduğu şeylerden yeni bir dünya yaratır. Biraraya gelen eserler koleksiyoncunun emeğiyle yeni ve eşsiz bir ifade kazanır. İşte bu süreç, koleksiyoncuya, sanat yapıtının kendisini üretmek gibi bir haz kazandırır. Çünkü bir koleksiyoncu, tıpkı eser üreten bir sanatçı gibi çalışır. Eklemeler, çıkarmalar yapar ve koleksiyonunun mükemmel olmasını ister. Sanat üretimi gibi benzer zorlu süreçlerden geçer.

Bir koleksiyon öznel sebeplerle başlayabilir. Ancak zamanla yön değiştirerek profesyonel bir şekil alabilir. 1300 parçalık bir yazı takımı koleksiyonuna sahip olan Mehmet Akgül, koleksiyonunun başlangıcını şöyle anlatmaktadır:

“Öğrencilik dönemimde pek fazla kalemim olmamıştı benim, kalem ve kalem toplamak idealimdi. O yüzden işe kurşun kalemle başladım. Ardından dolmakaleme geçti. Ancak bu koleksiyonun tatmin noktası kısa sürede geleneksel eski yazı malzemeleri olarak çizildi” (Kazdağlı, [03 Ocak 2006]) .

Philip Blom *“To Have and to Hold”* adlı kitabında bir kitap koleksiyoncusu olan Wolf Stein’le geçen bir anısını anlatır. Wolf Stein’in evine davet edilen Blom, evin her tarafının kitaplarla dolu olduğunu şaşkınlıkla görür ve koleksiyoncuya bazıları bilmediği dillerde olmak üzere neden binlerce kitap aldığını sorar. Wolfstein, Yahudi olduğu için savaş yıllarını saklanarak geçirdiğini ve eğitimini yarıda kestiğini, tüm bunları okursa aradaki farkı telafi edebileceğini düşünmüş olduğu cevabını verir (2002, 8). Farklı öznel nedenlerle çok çeşitli türlerde koleksiyonlar oluşması mümkündür. Çünkü koleksiyonculuk herşeyden önce kişinin ruh dünyasına hitab eden bir eylemdir. Ancak koleksiyon oluşturma nedeni her ne olursa olsun, koleksiyoncu eserleri sistemli ve bilinçli bir şekilde topladığı sürece nesneler öznel bir birikim olmaktan çıkıp, koleksiyon kimliğine bürünmüş olur.

Hayatımızda yer alan nesneler aslında tutkuyla bağlı olduğumuz şeylerdir. Sahip olduğumuz eşyalar, günlük hayatımızdaki kullanımları yani bize faydaları dışında bizim için farklı anlamlar da ifade ederler. Bu anlam daha çok öznellik, yani kişisel bakış açısıyla ifade edilebilir. Bu nedenle Jean Baudrillard, kişinin yaşamında yer alan nesneleri *“kişinin yönettiği ruhani bir krallık”* olarak tanımlar (Baudrillard, 1997,7). Bu anlam, kişinin tutkuyla oluşturduğu içsel dünyasını yansıtan, sadece o kişi tarafından sahip olunan bir anlam olma özelliği taşır.

Koleksiyona kişinin karakteri ve seçimleri yansır. Eser toplama eylemini hisler ve zevkler etkiler. Koleksiyon, bir kimsenin seçimlerinin fiziki ve en somut örneğidir. Bir koleksiyonda bulunan eserler maddi, tarihi ya da sosyal değerleri anlamında hiyerarşik bir yapıya sahip oldukları söylenebilir. Ama herhangi bir objenin öznel bir anlam kazanmasıyla bu durum her an değişebilir.

Ayrım yapmaksızın göze hitap eden her türlü nesneyi satın alarak, bunları yaşam alanlarında kullanan Tülin ve Erdoğan Demirören, yabancı konukların, devlet büyüklerinin ağırlanması, Türk kültürünün tanıtılması amacıyla koleksiyonculuğa başladıklarını belirtmektedirler:

“Devletin ya da herhangi bir derneğin göstermesi gereken bir Türk Evi ihtiyacı olursa, biz kapımızı onlara açalım, öyle bir yer yapalım ki; Alman gelirse biraz Alman eşyası görsün, Fransız gelirse biraz Fransız eşyası görsün...Bu şekilde yola çıktık”(Tülin ve Erdoğan Demirören ile Röportaj, 5 Kasım 2006) .

6.2.2.4 Araştırma ve Öğrenme Hazzı

Koleksiyon yapan bir kimse, manevi ve maddi çabasının karşılığında sadece değerli bir eser birikimine değil aynı zamanda hayatın yükünden kaçıp sığınacağı özel bir dünyaya da sahip olur. Araştırarak, takipçi olarak ve devamlı öğrenerek, bu dünyasını genişletir. Her sahip oluştta bir hikaye, bir deneyim yaşar. Bu da koleksiyonu kadar koleksiyoncuya da zenginlik katar.

Koleksiyoncu kendisi için anlam taşıyan parçaya özel bir hayranlık ve sevgi besler. Bu hayranlık, onu nesneyi tanımaya, araştırma yapmaya yöneltir. Bu, eser ile kişinin karşılıklı bütünleşmesidir. Araştırmalar, koleksiyoncunun kategorize etme ve değerlendirme yeteneklerini geliştirir. Koleksiyona bundan sonra katılacak parçalar, bu en değerli eserin kriterlerine yaklaşacaktır. Bu noktada koleksiyoncu daha zor beğenen, ince eleyip sık dokuyan bir tavır sergilemeye başlar. Ne istediğini bilir. Sınıflandırmanın dışında kalan nesneleri elden çıkarma yoluna gidebilir. Koleksiyon, sahibinin deneyimlerini ve bilgi birikim süreçlerini ele verir. Sadece koleksiyoncunun zevki doğrultusunda oluşturulmuş ve bir sınıflandırmaya tabi tutulmamış koleksiyonlar bilimsel bir değer ve bütünlük yansıtmayabilir.

Ne toplandığı çok önemli değildir. Ancak bilinçli bir koleksiyoncu, sistem dahilinde çalışarak ve aynı tür nesnelerin serisini tamamlayarak, bütünü elde etmeyi amaçlar. Koleksiyonunu oluşturmaya çalışırken, kişi zamanla seçiciliği öğrenir. Disiplin, derinlemesine öğrenme, araştırma teknikleri geliştirme de, koleksiyonculuğun kişiye kazandırdığı başlıca öğretilerdir.

Ondört, Onbeş yaşlarından beri kitap topladığını belirten Ömer Koç, baskı kitaptan ithafli kitaba, tashihli nüshaları toplamaya geçiş aşamasında, başka koleksiyonculardan da

etkilendiğini, özellikle cilt aşkını ve özel nüsha toplamayı, koleksiyoncu Şefik Atabey'den öğrendiğini söylemektedir.(Ömer Koç ile Röportaj, 14 Nisan 2006).

6.2.2.5 Kişinin İz Bırakma Arzusu

Bir koleksiyon, kişinin ölümünden sonra da sahibinin adıyla yaşayabilir. Eserlerini, müzelere ya da araştırma kurumlarına bağışlayarak koleksiyonların bütünlüğünü bozmayan ve ileriki yıllarda bile kendi isimleriyle hatırlanan koleksiyoncuların örneklerine rastlanmaktadır. Değerli bir nümizmatik koleksiyonuna sahip olan Cüneyt Ölçer, koleksiyonundaki bazı bölümleri Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne bağışlamıştır. Diğer bölümü ise Yapı Kredi Bankası Sikke Müzesi'nde korunmaktadır. Benzer bir şekilde, Hüseyin Kocabaş koleksiyonu Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunmaktadır. Her iki örnekte de koleksiyoncular, koleksiyonlarının geleceğini garanti altına almışlardır.

“Elbette ki, ellerindeki koleksiyonlarını maddi imkansızlıklar yüzünden satanlar da oluyor ama, çoğu koleksiyonerler bunu kendi adıyla bağışlamayı uygun görüyorlar. Koleksiyon yapan kişilerin, ölümlerinden sonra, koleksiyonlarının ne olacağını bilmeleri ve eserlerin bölünmemeleri için şartlı bağış yapmaları gerekir”(Filiz Çağman ile Röportaj, 10 Ocak 2006).

Böylece, koleksiyoncuyu derin bir dünyaya çeken, zevk ve merak duygusu, sınırsız bir dünyanın kapılarını açar. Daha ileri bir aşamada, koleksiyonlar halka açılarak, taşıdıkları öznel anlamları sosyal hitaba dönüştürülebilirler. Bu noktada koleksiyonlar, sahiplerini ölümsüzleştirirler. Sakıp Sabancı, Rahmi Koç, Suna ve İnan Kıraç bu bilinçle koleksiyonlarını müzeye dönüştürmüşlerdir.

6.2.2.6 Sosyal Paylaşım

Özel koleksiyonların sergilenmesi ve kataloglanması, koleksiyoncunun emeğinin ve deneyimlerinin paylaşılması anlamına gelmektedir. Bu paylaşım aynı zamanda koleksiyonların anlamına ulaşması demektir. Türkiye’de bu tür paylaşımlar azınlıkta olduğu için, özel koleksiyonlarda bulunan Türk plastik sanatına ait eserler ilgili çevre tarafından iyi bilinmemektedir. Nitekim, ülkemizde sanat müzelerinin eksikliği de bu bilgisizliği arttırmaktadır. Bu nedenle koleksiyoncuların eserlerini katalog, sergileme, müze açma ya da

müzeyle bağışlama yoluyla sanatseverlerle paylaşımları kültürel gelişimimiz için önemli bir katkıdır.

Çağa&Çağa Avukatlık Bürosu'nun sahipleri, Barbaros ve Sema Çağa'nın koleksiyonlarını sergiledikleri 'Günyüzü' sergisi güzel bir sosyal paylaşım örneğidir. Sergiye verilen isim de aslında özel koleksiyonların durumunu yansıtmaktadır. Sergi ile birlikte basılan koleksiyon kataloğu, sanatseverler, koleksiyoncular ve akademisyenler için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Sergiye paralel olarak eserlerin envanterlerini ve sanatçıların biyografilerini içeren bir katalog hazırlanmıştır. Bu katalog çalışmasıyla, Çağalar başka koleksiyoncuları benzer yaklaşımlar için teşvik etmiş olabilir ve *"kamuya gösterme görevlerini onlara"* (Altuğ, [05 Eylül 2005]) anımsatmış olabilir. Benzer bir yaklaşımla, önceki örneklerin de Çağaları teşvik ettiği düşünülebilir. Nitekim, Çağa'lardan önce iş adamı Mustafa Taviloğlu ve Sakıp Sabancı'nın koleksiyon kataloğu yayınladıkları bilinmektedir. Özetle, Sabancı, Mustafa Taviloğlu ve Çağa'ların katalogları, koleksiyoncu ruhun ve disiplinli çalışmanın örnekleridir. Bu kataloglar sanat tarihçileri için geniş bir araştırma fırsatı olmakla birlikte, diğer koleksiyonerler için de öncü ve özendirici bir atılım olarak değerlendirilmelidir. Toplumda koleksiyoncuların artması, özel müzelerin açılması yolunda önemli bir adımdır.

Turgut İlaçları A.Ş.'nin sahibi ve koleksiyoncu Kaya Turgut, koleksiyon kataloglarının birer referans kitabı olduğunu belirterek, *"şimdi ben bir Khalili'nin kitabına bayağı büyük bir zevkle bakıyorum, onlar bize istikamet veriyor"* (Kaya Turgut ile Röportaj, 28 Nisan 2006) demektedir.

Sosyal paylaşımın sınırları, uluslararası ölçekte de düşünülebilir. Sakıp Sabancı'nın, hat koleksiyonunu, *Louvre*, *Guggenheim* ve *Metropolitan* gibi dünyaca ünlü müzelerde sergilemesi, hat sanatımızın tanıtımına katkı sağlamış, sosyal paylaşım etkinliği, geniş anlamda milli temsil rolüne dönüşmüştür.

Koleksiyoncu Mehmet Akgül'ün, 'Mürekkep Zamanları' sergisi de aynı amacı yansıtmaktadır. Yazı takımlarından oluşan koleksiyonu istediği yetkinliğe ulaşıncı, onu toplumla paylaşmayı tercih eden Akgül, 1997 yılında İstanbul Yapı Kredi'de açtığı sergiden sonra, aynı koleksiyonu Berlin'de de sergilemiştir.

6.2.2.7 Yatırım

Özel sanat koleksiyonları, kazandırdıkları prestij ve sağladıkları hazzın yanısıra yatırım niteliği taşımaktadırlar. Özellikle, tek bir tür üzerine yapılan koleksiyonlar, gelişim aşamalarını yansıttığından bilinçli bir birikimdir ve daha yüksek fiyatlara alıcı bulabilmektedir. Böylesi koleksiyonlar ard arda açılmaya başlanan özel müzelerin de ilgisini çekmektedir. Sadberk Hanım Müzesi tarafından toplu olarak alınan Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu buna örnek gösterilebilir.

Tek türde yoğunlaşan koleksiyoncuların yanı sıra, sadece önemli imzaları toplayan kişilerin varlığı bilinmektedir. Çağdaş sanat koleksiyoncusu Can Elgiz “...bugün Picasso, Van Gogh gibi sanatçıları ‘almak’ koleksiyonculuk değil. O bir sanat yatırımı” diyerek, bu tür koleksiyonların yatırım odaklı gidişatına dikkat çekmektedir (Aktuğ, [5 Eylül 2005]).

Doğru eserler alındığı takdirde, “3-5 yıl bekledikten sonra satılması halinde alıcısına yüzde 400-600 oranında kar sağladığını” (Borsa ve Faizin Yeni Rakibi Antika, [04 Eylül 2006]) belirten Turgay Artam ise, sanat yatırımının klasik yatırım araçlarından daha fazla kazandırdığını gözler önüne sermektedir. Uzmanların “...tabloların önümüzdeki süreçte yerinde sayması beklenen klasik yatırım araçlarına göre daha fazla kazandırmasının şaşırtıcı olmayacağını” (Yılmaz, 2005, 10) belirtmeleri, bilinçli bir şekilde yatırım amaçlı koleksiyon yapanların sayısını arttıracaklarını düşündürülebilir.

Artı Mezat’ın Yöneticisi Can Has ise; sanat eserine yatırımın kâr getirisini, sahip olma hazzı ve estetik zevk kazanımıyla bağdaştırarak çift yönlü kazanıma dikkat çekmektedir. Has’ göre: “...Hisse senedi alınca duvara asamazsınız, gayri menkul alırsanız imar durumunu beklersiniz ama sanat eserlerini evinizin baş köşesinde sergilersiniz ve bunu her gün seyretme zevkine ulaşırsınız. Yani orijinal bir esere sahip olduğunuzda en sağlam yatırımlardan birine sahip” (En Pahalı Tablo ve Antika Kimin, [05 Eylül 2005])olursunuz.

Osman Hamdi Bey’e ait ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’adlı eserin her satışında yükselen bir grafik göstermesi ve son satışında 5 Trilyon Liraya alıcı bulması, Türkiye’de sanatın yatırımcılar için gitgide daha cezbedici hale geldiğinin bir göstergesidir. İyi reklamı yapılmış ve pahalı bir esere sahip olmanın yarattığı prestij duygusu, yatırım faktörünü destekleyen etkilere sahiptir.

7. TÜRKİYE’DE KOLEKSİYONCULUK VE DEVLET

Dünyanın her yerinde koleksiyonculuk, yasalarla belirlenen prosedürlere göre yapılmaktadır. Yasalar, ülkeden ülkeye bazı farklılıklar göstermesine rağmen, özü; kültür varlıklarını korumak, suistimallere önlem almak ve yapılması gerekenleri kanuni çizgilerle belirlemektir.

Bir tarihi eser cenneti olan ülkemizde, koleksiyonculuk yasası ile koyulan kesin sınırlandırmalar, kaçak kazılar ve yurtdışına kaçakçılığın önlenmesi için devletin caydırıcı ve özendirici tedbirleri olarak değerlendirilmelidir. İhmalkârlıklara ve yanlışlara karşı uygulanan cezalar, tarihi kültürümüzü yapılandırma ve korumaya yönelik bilimsel ve evrensel yaklaşımları içermektedir.

Türkiye’de tarihi eser kaçakçılığı ile yurtdışına eser çıkışı yapılmaktadır. Kaçak kazılardan çıkan tarihi eserlerin yurt içinde kalması, koleksiyonculuğun yaygınlaşarak, daha geniş bir pazar oluşmasıyla sağlanabilir. Antik A.Ş.’nin sahibi Turgay Artam, hala yedi bin kadar kişide bulunan arkeolojik eser toplama izninin arttırılmasının kaçakçılığı azaltacağını vurgulamaktadır (Karataş, 2005, 9).

Ülkemizde, koleksiyoncu belgesi alabilmek için bir takım prosedürleri yerine getirmek gerekmektedir. Yasalar; fotoğraf, nüfus cüzdanı, ikametgâh belgesi, sabıka kaydı belgeleri, eser listesi ve koleksiyonun bulundurulacağı adres bilgisi ile en yakın müzeye başvuru yapılmasını öngörmektedir. Bu belgelerle birlikte başvuru yapılan müze, izin çıkması halinde bundan sonra koleksiyonu belirli aralıklarla yerinde denetleyecek olan kurumdur. Koleksiyoncu belgesi alacak kişinin daha önceden kaçakçılık ya da define arayıcılığı gibi suçlardan hüküm giymemiş olması gerekmektedir. Koleksiyonculuk belgesinin onaylanmasından sonra koleksiyonda bulunan tarihi eserlerin ikişer adet fotoğrafı çekilir. Bu fotoğraflar, müze müdürlüğü tarafından envanter defterlerine kaydedilir. Defterlerden biri koleksiyoncuya verilir, diğeri ise müzede kalır. Koleksiyona bu tarih itibarıyla ilave edilecek her bir eserin, 1 ay içinde envanter defterine işleme zorunluluğu vardır. Yasaya göre, koleksiyon belgesi onaylanmış olsa bile, koleksiyon belirtilen adres dışında bir yere taşınmaz. Koleksiyonun yazılı bir izin almadan farklı bir yere taşınması halinde, koleksiyonculuk belgesi iptal edilir. Yasalara göre, koleksiyon belgesi iptal edilen kişi tekrar

izin belgesi alamaz (Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ni Koruma ve Yaşatma Derneği Yayınları, 2002, 73).

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 26. maddesine göre de koleksiyoncular faaliyetlerini Kültür ve Turizm Bakanlığına bildirmek ve eserlerin envaterini tutmak zorundalar. Ancak Türkiye'de koleksiyonculuk belgesine sahip olmayan birçok ünlü koleksiyoncu olduğu biliniyor. Örneğin, *“İmar Bankası'nın eski sahibi Kemal Uzan'ın oğlu Hakan Uzan'ın koleksiyonerlik belgesi olmadığı halde yasa dışı yollarla tarihi eser topladığı”* (Kılıç, [2 Ocak 2006]) iddia edilmiştir. Ünlü antikacı Ayşegül Tecimer'in evinde, yetkili makamlara bildirilmemiş 336 kalem kültür varlığı ele geçirildiği, bu nedenle, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na muhalefetten arandığı bilinmektedir. Tanınmış kimselerin yasaya karşı bu tutumları, topluma da kötü örnek olmaktadır. Bu noktada, cezaların caydırıcı etkisi devreye girmektedir.

Özel koleksiyoncuların ellerinde bulunan ya da müzayedelerde satışa çıkan eski yapıt niteliğindeki kültür varlıklarının denetimi devlet tarafından yapılarak, koruma altında olması gerekenler devlet tarafından satın alınır. Satın alınamayan eserler için de çeşitli kısıtlamalar getirilebilir. Çok yakın bir geçmişte, aralarında Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' tablosunun da bulunduğu İktisat Bankası Koleksiyonu'nun satışı gerçekleşmiştir. *“Koleksiyonun satışına şartlı olarak izin veren Bakanlık, ... müzayede sözleşmesine çok değerli yirmi tablonun ‘yurtdışına çıkarılmaması’ şartını”* (Kılıç, [2 Ocak 2006]) eklemiştir.

Devletin sanatçıyı ve koleksiyoncuğu destekleyen yasalar çıkartması kültürün korunması ve bilincin yaygınlaşması yönünden önemlidir. Amerika'nın 1930'larda, sanatçıyı destekleyen yasalar çıkardığı ve bu yasaların sanat piyasasına yansıdığı bilinen bir gerçektir.

7.1 Vergi İndirimi

Türkiye'de, müzayedelerde satılan sanat eserlerinden alınan %18 KDV oranı, alıcılar için caydırıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu oranın düşürülmesi, koleksiyonculuğun yaygınlaşmasında, teşvik edici bir unsur olabilir.

Eskidji Müzayedede Evi sahibi Dikran Masis, koleksiyonculuğun yaygınlaşması konusunda devlete görevler düştüğünü belirtmektedir. *“Türkiye’de antika piyasasının Mısır’dan bile küçük ve kısır olduğunu dile getiren Masis, bunun en büyük nedeninin yüzde 18 oranındaki KDV oranı ile antikanın tabi olduğu 2863 sayılı kültür ve tabiat varlıklarını koruma kanunundaki yanlışlıklar olduğunu”* (Borsa ve Faizin Yeni Rakibi Antika, [06 Eylül 2006]) savunmaktadır.

Maçka Mezat’ın sahibi Ahmet Utku da, uygulanan komisyonun üzerine KDV eklenmesinin, alıcıya bir yük getirdiğini belirtmektedir. Yurtdışında böyle bir KDV uygulaması olmadığını, sadece aracı firmanın %20 civarında komisyonunun eklendiğini vurgulamaktadır. Utku: *“Yurtdışında böyle bir uygulama yok. Bunlar yeni üretilen eserler olmadığı için, üzerlerine KDV binmiyor. Yeni üretilen bir şeye verilen bir vergidir bu. Oysaki bunlar; zamanında üretilmiş, üç, beş defa el değiştirmiş eserler. Dolayısıyla burada haksız bir başlangıç yapıldı ve böyle gidiyor. Bizde böyle bir uygulama var”* (Ahmet Utku ile Röportaj, 4 Mayıs 2007).

8. ÖZEL KOLEKSİYONLARIN MÜZEYE DÖNÜŞÜMÜ

Özel müze projesi ciddi bir maddi gücün yanı sıra; zaman, uygun bir mekan, disiplin ve uzman personel ihtiyacını da beraberinde getirmektedir. Bunlar gibi birçok önemli standartlar nedeniyle çoğu koleksiyon müze projesine dönüşmemektedir.

Krzystof Pomian, “Koleksiyonlar ve Meraklar” adlı kitabında, sosyal hiyerarşinin, ekonomik dolaşımdan bağımsız olarak korunan ve özenle sergilenen koleksiyonların oluşumuna öncülük ettiğini söyler (Pomian, 1990, 32). Türk toplumunda, Avrupa örneğinde görülen Burjuva sınıfı olmadığından, koleksiyonculuk geç yaygınlaşmış bir olgudur. Tezin ilk bölümlerinde de anlatıldığı üzere, bu durum koleksiyonculuğun yaygınlaşmasını geciktirdiği gibi, özel müzelerin açılışını da dolaylı olarak ertelemiştir.

Avrupa’da erken başlayan koleksiyonculuk faaliyetleri ve şahısların koleksiyonlarını çeşitli kurumlara bağışlamaları ile müzelerin oluştuğunu görmekteyiz. Örneğin 1587 yılında, koleksiyoncu Patrik Giovanni Grimani antik heykel koleksiyonunu, halka açık bir mekanda sergileme amacıyla Venedik şehrine bağışlamıştır. 1596 yılında, Federico Contarini, 1598 yılında Zuanne Mocenigo ve 1713 yılında Giacomo Contarini’nin de bu şehre antik heykeller

başıladıkları kaydedilmiştir (Pomian, 1990, 66). Böylece henüz XVII. yüzyılda, bu bağışlar sayesinde, Venedik şehri antik heykellerden oluşan kamu koleksiyonuna sahip olmuştur. Avrupa'daki diğer ülkelerde de erken tarihli benzer örneklerle rastlanmaktadır.

1793 yılında Fransa Kraliyet Sarayı Louvre Müzesi olarak halka açılmıştır. Kraliyet ailesinin el konulan mal varlığı ve Napoleon'un fethettiği Avrupa ülkelerinden "savaş ganimeti" olarak getirdiği eserler böylece Paris'te özel mülkiyetten çıkarak halka mal edilmişlerdir.

British Museum da Sir Hans Sloane'nin koleksiyonu ile oluşmuştur. Ashmolean Müzesi varoluşunu Tradescant koleksiyonuna borçludur. Liverpool Müzesi'ne, XVIII. yüzyılda koleksiyoncu Joseph Mayer tarafından 14000 parça eser bağışlanmıştır (Greenhill, 1992, 21).

Avrupa'da koleksiyoncuların ulusal kültüre sağladıkları katkılar, XIX. yüzyılda da devam etmiştir. Ulusal müzeler sanat patronlarının özel koleksiyonlarıyla zenginleşmiştir. Bu bağış ve destekler, kanunlarla teşvik edilmiş olsa da çoğunlukla ulusa hizmet ve kültürel baği esas alan bir gelenekten kaynaklanmıştır. Varolan bağış geleneğinin güçlenmesiyle paralel olarak müzelerin sayısında gözle görülür bir artış olmuştur.

Türkiye'de, bu bağışçı gelenekten beslenecek bir kültürel yapı olmadığından, müzelerimiz arkeolojik kazılardan ve vakıf eserlerinden toplanan eserlerden oluşturulmuştur. Bu nedenle, müzelerde ağırlıklı olarak arkeoloji ve etnografya eserleri bulunmaktadır. Türk resim sanatını sergileyen müzelerse, diğerlerine kıyasla çok az sayıdadır. Çünkü Türk Resim tarihine belge niteliğinde ışık tutan birçok eser günümüzde özel koleksiyoncuların ve kurumların ellerinde bulunmaktadır. Bu açıdan, koleksiyonların müzeleşerek, toplumla paylaşılması, kültürel bir görev olarak değerlendirilmelidir.

Müzeye dönüştürülen ilk şahıs koleksiyonu 1980 yılında açılan Sadberk Hanım Müzesi'dir. Sadberk Hanım Müzesi'nden uzun bir aradan sonra, 2002 yılında Sakıp Sabancı Müzesi, 2004 yılında İstanbul Modern, 2005 yılında Pera Müzesi açılmıştır. Yakın aralıklarla açılan özel müzeler, birbirinden farklı uzmanlık alanlarına yönelmişlerdir. Bu kurumların ortak noktaları, Türkiye'nin ekonomisine yön veren büyük işadamlarının özel girişimleriyle kurulmaları ve bu kişilerin özel koleksiyonlarından oluşmalarıdır. Türkiye'de özel koleksiyonlarıyla müze kuran öncüler Sabancı, Koç ve Eczacıbaşı Aileleri'dir. Bu ailelerin hepsinin zengin, nüfuzlu ve rakip olmaları dikkat çekicidir. Hepsinin arka arkaya müze açması, iş dünyasındaki başarının

ve kazancın artık eşit noktalara geldiğine, farklılığın ve yarışın ancak ağırlıklı olarak sanatla sağlanabildiğine dikkat çekmektedir.

Özel müzeler, şüphesiz Türkiye’de koleksiyonculuğun eskiye oranla ne kadar yol katettiğinin göstergesidir. Küreselleşme sayesinde yurtdışındaki örneklerin yakın takibinin de, bu sürecin hızlanmasını sağlayan bir faktör olduğunu söyleyebiliriz.

2000’li yıllar itibariyle ard arda açılmaya başlanan özel müzelerin, 2004 yılında uygulamaya konulan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu’ndan sonra daha da artış göstermesi beklenmektedir. Özel müzeler, Türkiye’nin kültürel yaşamında önemli bir açığı kapatmakta; farklı, çağdaş yüzleriyle, bu sektöre yeni bir kimlik kazandırmaktadırlar.

Ancak 21. yüzyılda gerçekleşebilen bu kültürel patlama, temelleri 1980’li yıllarda atılan koleksiyonculuğun ve 2000’li yıllar itibariyle hız kazanan kültürel aktivitelerin bir ürünü olarak tanımlanabilir. Yaklaşık çeyrek yüzyılda yerleşen/oturan sanat piyasası, küreselleşmenin sayesinde Avrupa’daki örneklerin de takibiyle, özel müzecilik gelişim göstermiştir. Hediyelik eşya dükkanları, restoran, kafeterya, konferans salonu, sinema, konser ve bilimsel yayınlarıyla birer kültür kompleksine dönüşmüşler; tüm yaşlara yönelik sunulan alternatif proramlarla, aileler için çekim noktası olmayı başarmışlardır.

Bundan sonra da çıtayı yüksek tutmak, talebi yükselen kesimin gereksinimlerini doyurmak lazımdır. Özellikle genç kuşağın, çağa ayak uyduran hızlı kültürel gelişimleri göz önünde bulundurularak, müze çeşidi ve sayısının buna paralel olarak artış göstermesi beklenmektedir.

Ancak, müze kurmanın çok temel ve gerekli şartları vardır. Bu şartları oluşturmak maddi kaynak, profesyonel kadro ve uzun bir süreç gerektirmektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı, emsal koleksiyonların sahipleri dahi müze kurmada çekimser ya da erteleyici davranabiliyorlar. Müzeleşme sürecini etkileyen faktörler aşağıda başlıklar altında incelenmiştir.

8.1 Özel Müze Kurma Süreci

Çağdaş ve rasyonel bir müze kurma aşamasında yerine getirilmesi gereken temel gereklilikler başlıklar altında ele alınmıştır.

8.1.1 Finansal Kaynak

Çağımızda, müzecilik eserlerin yığıldığı depo anlayışından sıyrılarak, modern çağın gereklerine ayak uydurmuştur. Bu gelişim, yüksek miktarda finansal kaynak ihtiyacı gerektirmektedir. Müzecilik ilkelerine uygun korunaklı bir yapının satın alınması, bu binanın ısı, nem ve sıcaklık koşullarını sabitleyecek teknolojik gereçlerle teşkilatlandırılması, daha ilk aşamada karşımıza çıkan en temel finansal ihtiyaçlardır.

İstanbul Tepebaşı'ndaki tarihi Bristol Otel'i'nin, 2005'te Pera Müzesi'ne dönüştürülmesine yönelik, Müze Müdürü Özalp Birol “.... müzeye yapılan yatırımın 35 milyon doları geçtiğini vurgularken, koleksiyonların toplam değerinin 15 milyon doları bulunduğunu söylüyor.” (Türk Ekonomisine Yön Verenler Şimdi de Sanata Yön Veriyor, [8 Eylül 2005]). Kuruluş aşamasında ortaya çıkan bu harcamaları, deneyimli ve sayıca zengin bir kadro, güvenlik teşkilatı vb. gibi gereksinimler takip edecek, bunlar da kendi aralarında alt bölümler halinde çoğalacaklardır.

Özel girişimlerle oluşturulan bu müzeler, kar amacı gütmeyen kurumlardır. Bu nedenle sürdürülebilirlikleri büyük ölçüde bağışlara ve sponsorluklara dayanmaktadır. Üstelik düzenlenen uluslararası çaptaki sergilerin mali külfeti yüksektir ve müze biletleri bu masrafı karşılamaya yeterli gelmez. Bu nedenle serginin sigorta, taşıma, reklam, katalog ve benzeri giderleri için çoğunlukla sponsor firma arayışına gidilmektedir. Özel müzelerin, devlet müzelerinin aksine dikkat çekici çapta sergi düzenleyebilmeleri bu finansal kaynaklar sayesinde mümkün olabilmektedir.

2005 Kasım ayında, Pablo Picasso'nun çoğu o güne dek hiçbir yerde sergilenmemiş eserlerinden oluşan özel koleksiyonu Sakıp Sabancı Müzesi'nde izleyiciyle buluşmuştur. Sergi aynı zamanda Türkiye'de, Batılı bir sanatçıya ayrılan ilk retrospektif sergi olması nedeniyle yankı uyandırmıştır. Bu serginin Türkiye'ye getirilebilmesi elbette ki, müzenin başarılı yönetimi ve deneyimli, eğitilmiş alt kadrosuyla alakalıdır. Ancak maddi olanaklar sağlanmadan bu projeleri gerçekleştirmek neredeyse olanaksızdır. Örneğin, Sakıp Sabancı Müzesi, Picasso sergisi gibi uluslararası dönemsel sergileri ağırlamak amacıyla yenilenen ve genişletilen galeri bölümleri için müzeye 6 milyon doların üzerinde harcama yapmıştır. Bu durum, özel müzecilik açısından finansal kaynağın önemini yansıtmaktadır.

Müzelerde, gelir düzeyi yüksek sanatseverlerin de, maddi ve manevi yardımları önem taşımaktadır. Avrupa’da ve özellikle “*charity*” (hayırseverlik) geleneğinin olduğu Amerika’da bunun örneklerini görmek mümkündür. Ülkemizde de, Batıdan örnek alınan “*Friends of Museum*” (Müze Dostları) gibi bağışlı üyelik stratejileriyle, müze bütçesine finansal destek sağlanabilmektedir. Bunun karşılığında, “Gümüş”, “Altın”, “Platin” vb. gibi üyelik kategorileriyle, bağışta bulunan üyeler, müzenin ayrıcalıklarından yararlandırılmaktadırlar. Özel müzelerin, kendilerini ayakta tutacak finansal desteği, bağışlar haricinde, diğer çeşitli organizasyonlar ve etkinlikler ile de sağladıkları görülmektedir. Örneğin, prestijli mekan arayışında olan büyük kurumlara yüklü bağışlar karşılığında “özel gösterim” geceleri satılabilmektedir. Etkinliği satın alan şirketin, müzenin hediyeelik eşya ürünlerinden de davetlilerine hediye etmek üzere satın alması, müze bütçesine ayrı bir katkı sağlamaktadır.

Müzeye finansal destek sağlayan organizasyonlar arasında, bilet satışı çeşitli etkinlikler de yer almaktadır. Düzenlenen her etkinlik başına yüzde alan müze yönetimi, organizasyona katılanların koleksiyonunu da tanınması olanağını elde ederek çift yönlü bir kazanım ele etmiş olur. Sakıp Sabancı Müzesi’nde her yaz düzenlenen “Kahvaltıda Caz” etkinliği bu ilişkinin güzel bir örneğidir.

Müzeler bünyelerinde prestijli ve elit çevreyi çekecek gösterişli restaurantlar açmakta ya da işletmecilere kiralamaktadırlar. Bu işletmelerle yapılan sözleşmelerden müze bütçesine azımsanmayacak bir gelir akmakta ve bu mekanlar sayesinde müzeler yaşayan mekanlara dönüşmektedirler.

8.1.2 Fiziksel Kaynak (Bina ve Koleksiyon)

Özel müze kurmak için binanın sahibi olmak gerektiği ilgili kanunda açıkça belirtilmektedir (Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik, [10 Aralık 2005]). Bunun için özel müze açacak kişiler binanın tapu kayıt örneğini ve açık adresini Kültür ve Turizm Bakanlığına bildirmek zorundadırlar. Aynı zamanda müze olacak binanın işlevsel olarak yeterli ve eserler için korunaklı olması önemli bir husustur. Bu bakımdan, gerekli incelemeler için binanın 1/100 ölçekli planı da Bakanlık tarafından talep edilir.

Müze binasının başka yapılardan bağımsız müstakil bir yapı olması şartı vardır. Bu önlem, dışarıdan kaynaklanabilecek hırsızlık, kirlilik, koku, su baskını, yangın gibi riskleri en aza indirmektedir. Müze kamera sistemi kurmak ve uygun sayıda güvenlik memuru çalıştırmak zorundadır.

Müze binasının, koleksiyonun sergilenmesine elverişli olması şarttır. Eser kondüsyonları açısından önemli olan nem, ısı, ışık koşullarının yerine getirildiği bir mekan olmalıdır. Yani konservasyon şartlarını oluşturmak için çevresel riskler en aza indirilmelidir. Koridorlar ve tavanlar, büyük eserlerin geçişine uygun olarak düzenlenmeli, mümkünse yük asansörleri de bu duruma uygun olarak inşa edilmelidir. Ayrıca eserlerin belirli aralıklarla dinlenmeye alınabileceği depo bölümleri olmalıdır. Depo ve sergi alanlarının birbiriyle kopuk mekanlar olmaması gerekmektedir. Bu, eser güvenliği ve kontrolü açısından son derece önemlidir.

Mekan darlığı hemen hemen her müzenin yaşadığı bir sıkıntıdır. Özellikle, zamanla koleksiyona katılan eser sayısının çoğalmasından dolayı depoların yetersiz kalmasına neden olabilir. Bu depo sorunu, koleksiyon gelişimini dolaylı olarak etkileyeceğinden bu konuya yeni bir çözüm bulunmalıdır. Kendi yapısı içinde genişleyemeyen deponun izin dahilinde müzeye en yakın yerde ek bir yapı olarak kurulması optimal verimlilik ve güvenlik açısından önemlidir. Deponun oluşturulacağı mekan müzenin bağlı bulunduğu bir dernek, kurum binası olabileceği gibi mülkü alınarak güvenlik önlemleri oluşturulmuş bir mekan da olabilir. Eserlerin kırılma, çatlama ve bozulma tehlikelerine karşın, müze içinde bir restorasyon atölyesi olmalıdır.

Müze binası, aynı anda birçok ziyaretçiyi kaldırabilecek bir hacimde olmalıdır. Tuvalet, dinlenme gibi temel ihtiyaçlara cevap verebilecek imkanlar tesis edilmelidir.

Türkiye’de devlet müzeleri için çoğunlukla tip proje uygulaması yapılmış ya da eski yapıların değerlendirilmesi yoluna gidilmiştir. Bu müzelerin çoğu yeterli laboratuvar, atölye, depo ve sergileme alanlarından yoksundur. Özel müzeler, fiziksel yapının müzedeki eserler kadar önemli olduğu ilkesinden hareketle tüm ihtiyaçlara karşılık veren yapılar oluşturmuşlardır. Bunda maddi gücün öneminin yanı sıra bilimsel ve çağdaş sistemi takip etmenin de etkisi vardır.

8.1.3 Yasal Dayanak

Türkiye’de, Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan alınacak izne tabi olarak, çeşitli amaçlarla (eğitim, kültürel devamlılık vb.) müze kurulabilir. İzin başvuruları, 2863 sayılı kanun ve ona bağlı “Özel müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik” hükümleri doğrultusunda incelenerek karar verilir. Yasaya göre, izinsiz define arayıcılığı yapan, yedieminlik görevini kötüye kullanan, rüşvet, hırsızlık, dolandırıcılık, terör ve benzeri suçlardan hüküm giymiş şahıslar özel müze açamazlar (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web Sitesi, [10 Kasım 2006]).

Özel müze kurmak isteyen kurum, dernek ya da şahıslar Kültür ve Turizm Bakanlığı’na müzenin kurulma amacını ve faaliyet alanını yazılı olarak bildirmekle yükümlüdür. Bu yazı ile birlikte, binanın planı, tapu kaydı örneği ve eserlerin listesi Kültür ve Turizm Bakanlığı’na sunulur.

Şahıslar, kurum, dernek ve vakıflar, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilen izin belgesi ile müze kurabilirler. Bu belgede, yasal şartların yerine getirilmesi kadar önemli bir diğer mevzu, koleksiyonların nicel ve nitel yapısıdır. Koleksiyonu sergilemeye değer bulunmayan ya da sayıca yeterli bulunmayan şahıs, kurum ve benzeri kuruluşların müze açmalarına izin verilmez.

Müze açma yetkisi alan kurumların, koleksiyonlarında bulunan eserler ya da bağış ve satın alma yoluyla koleksiyona dahil edecekleri eserler, bu izin belgesinde belirtilen konu alanı dışına çıkamaz. Müzeye bağış ya da satın alma yoluyla gelen eserlerin tümü, en geç 1 ay içinde, çift kopya olarak tutulan envanter defterlerine fotoğrafları ve tanımlarıyla birlikte kaydedilerek, denetleyici müzenin kontrolü aracılığıyla Bakanlığa bildirilir. Bu uygulamayı aksatan müzeler hakkında yasal işlem başlatılır.

8.1.4 Sürdürülebilirlik (Etkinlik ve Halkla İlişkiler)

Yakın zamanda açılan ve çağdaş müzecilik anlayışını yansıtan özel müzeler, koleksiyonlarını teşhir eden sabit sergilemelerin yanısıra geçici sergilere de yer vererek, müze kavramında “değişen” ve “yenilenen” bir imaj yaratılmasında etkili olmuşlardır. Bu, müzenin birçok sefer

ziyaret edilmesini sağlayan etkili bir stratejidir. Böylece müzenin statik bir kurum olmadığı imajı verilerek, ziyaretçinin ilgisinin azalmaması sağlanmaktadır.

Bunun yanı sıra, konferans, konser vb. gibi farklı etkinliklere de ağırlık vererek, kültür sektörüne katkıda bulunmaktadır. Çünkü değişen müzecilik anlayışına göre, müzeler yalnızca eserlerin korunup sergilendiği mekanlar değildirler. Eğlendirerek bilgilendirme, kimlik bilinci oluşturma ve düzeyli bir çekim noktası olma, sürdürülebilirlikleri açısından önemlidir.

Müzenin halkla ilişkiler ve tanıtım yoluyla marka pazarlar gibi müze ziyaretçisi çekmesi mümkündür. Havalimanlarında, üst geçitlerde, reklam panolarında, elektrik direklerinde, otel lobilerinde, televizyon ve gazetelerde karşımıza çıkan davetkar ilanlar, müzelerin temsili ve mekanik iletişim yoluyla geniş kitlelere ulaşmalarını sağlamaktadır.

Müzeler halka yakın duruşları ile toplumla arasındaki mesafeyi azaltabilir, sanatsal meraktan uzak/birikimi olmayan kitleleri sürekli müze ziyaretçisine dönüştürebilir. Sakıp Sabancı Müzesi’nde organize edilen “komşu günü” ve “taksici günü” etkinlikleri, bu görüşün uygulanabilirliğini kanıtlamaktadır. “Biletler ve çaylar bizden, gelip gezmesi sizden” sloganıyla gelenekselleştirilen bu organizasyon, müze çevresindeki varoş semtlerde yaşayan kimselere ve sürekli müşteri bıraktığı mekanların içini görme fırsatı olmayan taksicilere ulaşmada etkin bir yol olmuştur.

Bazen tek bir eser, müzeye akın akın ziyaretçi çekebilir. Nitekim, Suna ve İnan Kırac Vakfı tarafından satın alınan “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı eser, Pera Müzesi’nin açıldığı ilk ay müzeyi rekor ziyaretçi sayısına ulaştırmıştır. Eserin tanınmış bir ressama ait olması, önemli bir koleksiyondan çıkması ve çarpıcı fiyatı, yazılı ve görsel basında ilgi odağı olmasına neden olmuştur.

Bazı durumlarda da müzenin mimari yapısı ya da kurumsal ismi kendi başına bir marka olabilir. Buna en güzel örnek, Bilbao’daki Guggenheim Müzesi’dir. Dünya’nın çeşitli yerlerinde şubeleri olan Guggenheim’in, buradaki şubesi, mimari tasarımı ve geri kalmış bir bölgede kurulması nedeniyle dikkatleri üzerine çekmiş, müze şehre çok sayıda müze ziyaretçisi çekmiştir. Benzer örnekler İstanbul’da da görülmektedir. Pek güvenli olmadığı için insanların daha az tercih ettiği bölgelerin, müze projesiyle buluşmasıyla elit ve düzgün bir

yapıya büründüğü gözlemlenmektedir. Müzeler, çevreyi canlandırma ve kültürel seviyeyi yükseltme işlevi görür.

8.1.5 Koleksiyon Geliştirme

Müzelerin “koleksiyon geliştirme politikası” olması koleksiyon yönetimi açısından son derece önemlidir. Bir müzenin durağan bir sergilemeyle mekana olan ilgiyi canlı tutması imkansızdır. İzlerçevre, temalı ve eğitsel yeni sergilerle alternatifler arayışındadır. Bunun için müzenin, koleksiyonuna yeni eserler katması beklenebilir. Ancak bunları bir plan dahilinde gerçekleştirmesi, müzenin geleceği açısından son derece önemlidir.

Etkin bir koleksiyon yönetim planında, müzenin varoluş nedeni ve standartları açıkça ortaya konur. Müzenin hedefi, koleksiyonun amacı, eser alımındaki kriterler, ödünç verme-alma koşulları ve eserlerin sigorta işlemlerinin nasıl gerçekleştirileceği kesin olarak tanımlanır.

Hediye, satın-alma, değiş-tokuş ya da bağış gibi yöntemlerle gelen eserlerin koleksiyon hedeflerine uygunluğu araştırılır. Eser alımındaki kriterler kesin çizgilerle belirlenir. Örneğin, bağış yapan kişi, eserin müzede sürekli olarak sergilenmesini, kendi isminin etikete yazılmasını isteyebilir ya da eser bağışını benzer koşullarla sınırlandırabilir. Bazı durumlarda, bir eserin koleksiyona katılımı müze için büyük masraflara neden olabilir. Alınan eserin, müzeye yeni bir toplama alanı açması ya da sürekli bakım gerektiren çok hassas bir parça olması bu duruma örnek gösterilebilir. Nitekim, eser alımında bu gibi kriterlerin göz önünde bulundurulması, müzeyi eski eser biriktiren bir depo mantığından kurtarır. Bilinçli ve hedefli bir koleksiyon gelişimi sağlar.

Yurtdışında özel koleksiyoncuların bağışlarıyla oluşan birçok müze örneği vardır. Bazı koleksiyoncular, belli bir doyuma ulaştıktan sonra koleksiyonun bütünlüğünü bozmayarak, eserleri koruyacak ve toplumla paylaşacak kurumlara bağışlamaktadırlar. Bu bağışlar müzeler için son derece önemlidir. Çünkü bir müzenin maddi gücü ne kadar iyi olursa olsun, bu nitelikte ve miktarda objeyi bir anda satın alamaz. Güler Sabancı, Türkiye’de küçük küçük müzeler açılmasından ziyade, belli koleksiyonlarda kendilerini ispatlamış müzelere bağış yapılmasının daha doğru olacağını vurgulamakta ve bu konudaki görüşlerini “*bence her*

koleksiyonu olan müze açamaz. Doğru da değildir. Türkiye'nin biraz daha ortak iş yapmayı öğrenmesi lazım" (Güler Sabancı ile Röportaj, 28 Aralık 2006) şeklinde özetlemektedir.

Bir nesnenin koleksiyon parçası haline gelebilmesi için çok çeşitli kriterler vardır. Nesneler varoldukları süreç içinde farklı anlamlara sahip olabilirler. Önceki yaşamlarında, belirli amaçlara hizmet edebilen nesneler, müze koleksiyonuna girdikleri andan itibaren, fonksiyonel rolleri son bulur. Birer koleksiyon parçası olarak tarihsel ve sanatsal anlam kazanırlar. Kısacası maddi değerlerini korur ancak kullanım değerlerini kaybederler. Ancak, hiçbir maddi ya da sanatsal değeri olmayan nesneler de koleksiyon nesneleri gibi değer görüp, müze koleksiyonlarına katılabilirler. Çeşitli ilkel kabilelerin törenlerinde kullanılan ve ritüellerinin parçası olan eşyalar buna örnek gösterilebilir. Bir hikayesi olan ve eğitim değeri taşıyan her nesne müze koleksiyonlarına katılıp, yeni kimlikler oluşturabilirler. Bu nedenle müzelerin, koleksiyon hedeflerini çok iyi belirlemesi, sistemli ve kararlı bir koleksiyon yönetim politikası oluşturmaları gerekmektedir.

8.1.6 Eğitim

Özel müzeler, sahip oldukları eserleri ziyaretçileriyle paylaşarak, onlara yeni ufuklar açarak, önemli bir eğitim görevi üstlenirler. Yaşam düzeyinin geliştirilmesi ile kitlelerin düşünce düzeyinde farklılıklar yaratması da müzelerin eğitim misyonuyla ilişkilendirilir. Yaptıkları etkinliklerle topluma ulaşarak, insanların daha donanımlı, yaratıcı ve araştırmacı olmalarına yardımcı olurlar. *"Müzeler günümüzün en popüler iletişim ve bilişim kaynağı olan web sitelerini ve onları ulaştıran bilgisayarları da kullanarak, kültüre ve sanata katkı yapmaktadır"* (Buyurgan ve Mercin, 2005, 63). Sağlanan bu iletişim imkanı, kültüre ve sanata ulaşmada insanlara kolaylık sağlamaktadır.

Son yıllarda açılan özel müzeler dünya standartlarına sahip kurumlar oldukları için sadece kendi eserlerini paylaşmakla kalmamakta, aynı zamanda dünya çapındaki müzelerdeki eserleri de Türk izleyicilerle buluşturma misyonunu üstlenmektedirler. Farklı ilgi ve yaş gruplarına göre, konferans, seminer, el becerisi çalışmaları yapmaktadırlar.

Bedensel, işitsel ve görme engelliler için uygulanan özel eğitim programları ile toplumdaki her birey için ulaşılabilir olduklarını kanıtlamaktadırlar. Sakıp Sabancı Müzesi'nin, görme

engelliler için *Braille* alfabesinde bastırıldığı sergi katalogları ve ilk olarak Rodin sergisinde uygulanan seçilmiş orijinal heykellere dokunma izni, eğitim etkinliklerine örnek oluşturmaktadır. Sosyal birliktelik mekanları olan müzelerde, zihinsel ve işitsel engelliler için de yapılan özel programlar, onların toplumla kaynaşmasına ve iletişim kurmasına yardımcı olmaktadır.

Rahmi M. Koç Müzesi'nin müzeye gitme imkanı bulamayan çocuklara yönelik hazırladığı “*Müzebüs-Gezici Müze Otobüsü*” (Yeşim Anadol Zengin ile röportaj, 29 Aralık 2006), müzeyi onlara taşıyarak, eğitim sorumluluğunu yerine getirmektedir. Yaratıcılığı geliştirmek, düşünmeyi ve üretmeyi geliştirmek için eğitim konusunda müzelere büyük görevler düşmektedir.

9. MÜZEYE DÖNÜŞEN ÖZEL KOLEKSİYONLAR

Türkiye’de; kurumlara, şahıslara ve vakıflara ait 90’ın üzerinde özel müze vardır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web Sitesi, [10 Kasım 2006]). Ancak, tez konusunun şahıs koleksiyonlarını içermesi nedeniyle, bu bölümde, şahıs koleksiyonlarından oluşan özel müzelere odaklanılmıştır.

Tür açısından çeşitlilik gösteren birçok şahıs koleksiyonun müzelere dönüştüğü görülmektedir. Bunlar arasında, sanat, otomobil, oyuncak, sinema ve fotoğraf gibi farklı uzmanlık alanlarında müzeler olsa da, ağırlıklı olarak sanat müzelerine rastlanmaktadır.

Genellikle İstanbul’da yoğunlaşan özel şahıs müzelerinin, oluşumlarında maddiyatın önemi sebebiyle, istisnasız varlıklı kişiler tarafından kurulduğu gözlemlenmektedir.

Kurulma nedenleri benzerlik taşıyan özel müzelerde, dünya standartları ile eşdeğer bir kalite gözlemlenmektedir. Modern müzeciliğin gerektirdiği bütün koşullar eksiksiz olarak yerine getirildiğinden, uluslararası sergilere rahatlıkla ev sahipliği yapabilmektedirler. Bu; nitelikli kadro ve uygun koşullar nedeniyle sağlanan güvenle ilintilidir. Düzenledikleri konferanslar, yayınladıkları kataloglar, eğitim konusundaki duyarlılıklarını göstermektedir. Bu kriterlere uygunluğu bakımından; Sadberk Hanım Müzesi, Rahmi M. Koç Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi ve Pera Müzesi; ayrıca konularında öncü oluşları

açısından da Mehmet Arsay Klasik Otomobil Müzesi, Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Müzesi, İstanbul Oyuncak Müzesi, Doğançay Müzesi ve Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi ele alınmış; kuruluş sebepleri, kültürel hayata katkıları, müzecilik ilkeleri incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

9.1 Sadberk Hanım Müzesi

Sadberk Hanım Müzesi, ülkemizdeki ilk özel müze olması sıfatıyla Türk Müzeciliği'nde öncü olmuş, koleksiyoncu iş adamları açısından, müze açma yolunda özendirici olmuştur. Müzenin açıldığı 1980'li yıllar, ülkemizde şahıs koleksiyonlarının yeni yapılanmaya başladığı, sanat piyasasının durgun olduğu ve müzeciliğin gereken ilgiyi görmediği bir dönemdir.

İlk olarak “Azaryan Yalısı”nda açılan müze zamanla Hüseyin Kocabaş Koleksiyonu'nun da satın alınmasıyla ek bir yapıya ihtiyaç duymuş ve “Sevgi Gönül Binası” inşa edilerek, müze kompleksine eklenmiştir. Gün ışığının zararlı etkilerinden korunmuş sergileme alanları, müzecilik ilkelerine uygun aydınlatma sistemi, çok amaçlı salon ve konservasyon laboratuvarı ile çağdaş müzeciliğin ihtiyaçlarını karşılayabilecek niteliktedir. Hediyelik eşya dükkanı ve çay salonu ise, ziyaretçilerin hoşça vakit geçirebilecekleri bir ambiyans yaratmış, daha o yıllarda “sıkıcı ve gerici” olarak tanımlanan müzeciliğimize yeni bir yüz kazandırmaya başlamıştır. Nitekim, Sadberk Hanım Müzesi, çağdaş ve örnek müze uygulaması nedeniyle 1988 yılında “Europa Nostra” ödülüne layık görülmüştür.

Koleksiyon, Sadberk Hanım'ın ilgisi doğrultusunda topladığı Türk el işi sanatı örnekleri ve çeşitli etnografik malzemeler ile gümüş, porselen, cam, çini gibi sanat eserleri ve İslam öncesi arkeolojik eserlerden oluşmaktadır. Müze, var olan sabit koleksiyon teşhiri ile yetinmeyip, düzenlediği dönemsel sergiler ve çıkardığı bilimsel yayınlarla müzenin yaşayan ve toplum için üreten bir mekan/merkez olduğunu kanıtlamaktadır.

Müzeler, bir ulusun tüm değerlerinin korunduğu ve didaktik bir yaklaşımla halka aktarıldığı mekanlardır. Sadberk Hanım Müzesi de, kına gecesi, sünnet düğünü, kahve ikamı ve loğusa geleneği sergilemeleriyle, kültürel değerlerimizi yansıtmakta, unutulmaya yüz tutmuş gelenek ve göreneklerimizi canlandırmaktadır.

9.2 Rahmi M. Koç Müzesi

Rahmi Koç'un hayatı boyunca topladığı nesnelerden oluşan koleksiyon; endüstri, mühendislik ve ulaşım sektörünün gelişimini ve çeşitliliğini yansıtan, teknolojinin çok yönlülüğünü didaktik olarak gösteren bir sergilemedir.

Müzeleşme süreci, ilk olarak, 1991 yılında Haliç'teki Lengerhane'nin satın alınmasıyla başlayarak, 1996 yılında Hasköy Tersanesi'nin de bu komplekse eklenmesiyle tamamlanmaktadır. Rahmi M. Koç Müzecilik ve Kültür Vakfı tarafından satın alınan bu iki yapının da tarihi bir öneme sahip olduğunu görmekteyiz. Bu mekanların, aslına uygun olarak restore edilerek yaşatılması, kültürel ve tarihi kimlik açısından önem taşımaktadır. Ayrıca evrensel müzeciliğin öngördüğü “koruma” faktörünü de yansıtmaktadır.

Rahmi Koç, yurtdışında “... daha eski şirketlerin ilk mamullerinden başlayarak bütün ürünlerini topladıkları birer müzeleri olduğunu...” görmesinin müze kurma kararında etkili olduğunu, böylece tüm koleksiyonunu “bir çatı altında toplamaya” karar verdiğini vurgulamaktadır. (Rahmi M. Koç Müzesi Basın Bülteni, s.3).

Koç, Müze için uygun bir yer aradığı dönemde, eser toplamayı hızlandırdığını belirtmektedir. (Rahmi M. Koç Müzesi Basın Bülteni, s.3). Bu örnek, koleksiyonun bir amaç uğruna, bir gaye ile toplanmasının, toplama etkinliğine hız ve yön verdiğini göstermektedir.

Koleksiyondaki eserlerin çoğu Rahmi Koç'un özel koleksiyonundan oluşmaktadır. Ancak çeşitli kurum ve şahıslardan gelen bağışlar da görülmektedir. Bu açıdan Rahmi Koç Sanayi Müzesi, sanat koleksiyonu olan müzelere göre, daha şanslı bir durumda görülebilir. Çünkü ülkemizde ve dünyada, teknolojik aletlerin girdiği ev sayısı sanat eseri giren evlerin sayısından her zaman fazla olmuştur. Müze koleksiyonunun teknoloji ve sanayi aletlerinin her çeşidinden oluşan çok geniş bir yelpazeye sahip olması, bağışçı potansiyellerin sayısını arttırmaktadır. Bu, koleksiyon gelişimini kolaylaştıran bir etkidir.

Sanayi, iletişim ve ulaşım tarihi üzerine eğlendirerek eğiten sergileme düzeni, çocukların ve gençlerin ilgisini çekmekte, bilimsel ve teknolojik gelişimi kolay anlaşılır kılmaktadır. Böylece toplumun her kesiminin ilgisini çekmekte, ailenin her ferdinin zevkle vakit geçirebileceği bir mekana dönüşmektedir.

Rahmi M. Koç Müzesi küratörü Yeşim Anadolu Zengin, “ *Her haftasonu Cumartesi günleri Nostaljik Kadıköy Moda tramvayımızda emekli vatmanımız ziyaretçilerle anılarını paylaşmakta, gemici arkadaşımız gemi düğümleri atmayı öğretmektedir. Cumartesi ve Pazar da emekli öğretmenimiz çeşitli fizik prensiplerini ziyaretçilerin yapabileceği deneylerle anlatmaktadır*”(Yeşim Anadolu Zengin ile Röportaj, 29 Aralık 2006) diyerek, müzenin eğitici ve eğlendirici yönünü vurgulamaktadır.

Ödüllendirme ve takdir edilme, özel müze kuran girişimcilere motivasyon vermekte, ayrıca potansiyel koleksiyoncuları da müzeleşme yönünde teşvik etmektedir. Devletin ve sosyal toplum kuruluşlarının, manevi destekleri ile koleksiyoncuların/özel müzelerin yanında olmaları önemlidir. Rahmi Koç Sanayi Müzesi’nin Avrupa Müzeleri Konseyi Özel Ödülü ve 2001 yılı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’ne layık görülmesi, ülkemizin ilk ve tek sanayi müzesi olmasındaki öncülük ve girişimciliğinin takdir görmesi açısından büyük bir anlam taşımaktadır.

9.3 Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi

2002 yılında, Sabancı Üniversitesi bünyesinde açılan Sakıp Sabancı Müzesi, iş adamı Sakıp Sabancı’nın müze kurulması amacıyla üniversiteye bağışladığı koleksiyonu ile oluşmuştur.

Sakıp Sabancı, müzenin oluşum fikri ile ilgili olarak, iş ilişkisinde bulundukları Bridgestone ve DuPont gibi “*şirketlerin başkanlarının gerçek birer sanatsever olduklarını, çok değerli sanat eserleri topladıklarını, evlerini müzeye dönüştürdüklerini*” (Sabancı, 2002, 7) gördükten sonra, bir iş adamının toplumda başka rolleri de üstlenmesi gerektiğini anladığını vurgulamıştır.

Çoğu koleksiyoncu gibi Sakıp Sabancı da öncelikli olarak ruh dünyasına hitab eden, beğendiği eserleri almıştır. Bu nedenle, bir özel koleksiyonun müzecilik bakış açısından uzak olduğu düşünülebilir. Müzenin kuruluşundan sorumlu olan eski müze müdürü Emin Mahir Balcıoğlu, ilk başlarda, bir özel koleksiyonun müzeye dönüştürülmesi fikrinden endişe duyduğunu “*Ama Sakıp Bey’in koleksiyonunu görünce bu eserlerle ulusal kültürümüz açısından çok önemli bir müze*”(Kaya, [8 Eylül 2005]) oluşturulabileceğini gördüğünü söylemiştir. Nitekim, müzenin kuruluşundan önce, koleksiyondaki hat sanatı eserlerini içeren “Altın Harfler”

sergisinin, New York Metropolitan, Harvard Üniversitesi Arthur M. Sackler, Louvre, Berlin Guggenheim ve Frankfurt sanat müzeleri tarafından kabul edilmesi, koleksiyonun yetkinliğini göstermektedir. Hat eserlerinin yurtdışında kültürel tanıtımımıza sağladığı katkı ve basının buna oldukça geniş yer ayırması ise; koleksiyonun daha müze açılmadan milli bir değer olarak benimsenmesini ve ilgi odağı olmasını sağlamıştır.

Koleksiyonda, Sakıp Sabancı'nın babası Hacı Ömer Sabancı'dan kalan eserler ve Sakıp Sabancı'nın kendi zevki doğrultusunda aldığı eserlerin yanı sıra, Halil Bezmen, Şevket Rado ve Ali Koçman gibi koleksiyonculardan toplu olarak alınan eserler bulunmaktadır. Koleksiyon, ağırlıklı olarak Osmanlı hat sanatı eserleri ve Cumhuriyet Dönemi Türk ressamlarının eserlerinden oluşmaktadır. Ayrıca, Osmanlı Dönemi'nde bu topraklarda bulunmuş yabancı resamlara ait tablolar, değerli halılar, porselenler, antika mobilyalar ve benzeri dekoratif eşyalar bulunmaktadır.

Çağdaş bir müze, kültürel faaliyetler ile dinamizm sağlamalı; sanatçılar, araştırmacılar, yazarlar için esin kaynağı olabilmelidir. Toplumun ve genç nüfusun vizyonunu genişletebilmelidir. Bu açıdan, kültürlerarası iletişimi ve işbirliğini sağlayan uluslar arası sergiler, müzeye canlı bir yapı kazandırır. Uluslar arası sergiler için en temel koşul ise; uygun alt yapı ve nitelikli sergileme alanı gereksinimidir. Sakıp Sabancı Müzesi, uluslar arası sergileri getirebilmek amacıyla, sürekli sergilenen hat koleksiyonunun bulunduğu mevcut Atlı Köşk'ün yanına, teknolojik altyapı sistemiyle oluşturulan galeriler inşa etmiştir. Isı, toz, nem ışık ve her türlü güvenlik kontrolleri sayesinde eserleri kötü çevre koşullarından izole eden bu sistem, uluslararası müzelerden gelen önemli koleksiyonların tematik olarak sergilenmesine olanak tanımıştır. Özellikle, ülkemizde Batılı bir sanatçıya ait ilk retrospektif sergi olan, "Picasso İstanbul'da" ile Türkiye'de ve uluslar arası sanat çevrelerinde ismini duyurmuştur. Eğitici filmler ve konferanslarla desteklenen sergiler, müzenin eğitim misyonunu yansıtmaktadır. Bu eğitim misyonu, "galeri konuşmaları" ve çocuk eğitim programları ile desteklenmektedir.

Kültürel zenginliğimizin korunması ve bilincin yaygınlaştırılması büyük ölçüde müzelere bağlıdır. Bu nedenle, toplumun her kesimine hitap edebilmeli; çocuklar, gençler, akademisyenler, az eğitimli kimseler, özürllü ve yaşlıların ihtiyaçlarına aynı oranda cevap verebilmelidirler. Müzenin, toplumda yer eden "soğuk" imajını silecek düzenlemeler ve fikirler ortaya atılmalıdır. Sakıp Sabancı Müzesi'nin düzenlediği "Komşu Günü", "Taksici

Günü” etkinlikleri ile müze bahçesinde düzenlenen “Kahvaltıda Caz”, müzeyi herkesin zevk alabileceği, herkesin kendinden birşey bulabileceği, çok çeşitli zevklere hitab eden bir kurum haline getirmek amacını yansıtmaktadır.

9.4 İstanbul Modern Sanat Müzesi

2004 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın iktisadi işletmesi olarak kurulmuştur. Koleksiyonunda, Modern Türk plastik sanatlarına ait örnekler vardır. Koleksiyon, bağış, satın alma ve uzun vadeli ödünç alma yöntemleriyle oluşturulmuştur. (İstanbul Modern Hakkında, [1Ağustos 2006]).

Eczacıbaşı Topluluğu; müzeye, proje yönetim finansmanını ve çekirdek koleksiyonunu sağlamıştır. İstanbul Modern’de, Nejat Eczacıbaşı Vakfı koleksiyonunun dışında; İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Türkiye İş Bankası’nın koleksiyonlarından yapıtlar yer almaktadır (İstanbul Modern’de Yeni Alımlar Sergisi Açıldı [15 Haziran.2006]). Müze, ödünç alınan eserlerinin yanı sıra, satın alma ve bağışlar yoluyla oluşan kalıcı bir koleksiyona da sahiptir.

İstanbul Modern, etkinlikleri ve sergi projeleriyle geniş bir kitlenin modern sanat ile tanışmasını sağlamış; okullara yönelik eğitim programları ile özellikle genç kuşağa yönelmiştir.

İstanbul’un ilk özel modern sanat müzesi olan bu özel kuruma olan ilgi, İstanbul için tek bir sanat müzesinin yeterli gelmediğini ortaya çıkarmıştır. Koleksiyonu nicel olarak daha zengin ve sadece ülkemiz sanatçıları değil uluslararası çağdaşlarının da eserlerini sergileyecek bir modern sanat müzesinin gerekliliği tartışılmaktadır.

9.5 Pera Müzesi

Pera Müzesi, 2005 yılında Suna ve İnan Kıraç Vakfı bünyesinde açılmıştır. 1893 yılında yapılan tarihi Bristol Oteli binasının satın alınarak çağdaş müzecilik anlayışına ve ihtiyaçlarına uygun olarak renove edilmesiyle hizmete açılmıştır. Kısa zamanda, sergileri ve

kültürel etkinlikleri ile ortamı değiştirmiş, çevreye kültürel bir ambians kazandırmıştır. Pera Müzesi, aslında, Suna ve İnan Kırac Vakfı'nın Taksim'de gerçekleştirmeyi planladıkları geniş bir kültür projesinin ilk adımı olarak düşünölmüştür. Tam bir kültür kompleksi oluşturma düşöncesi, müzeciliğin görme, anlama, araştırma ilkelerini ve çağdaş müzecilik anlayışını yansıtmaktadır.

Sn. İnan Kırac, 28 Eylül 2006 tarihli ropörtajda, koleksiyonculuk faaliyetlerine 1980'li yılların ikinci yarısında başladıklarını, müze fikrinin ise; Rahmi Koç Müzesi'nin açılışından dönerken ortaya çıktığını söylemektedir. Bu fikrin, AKMED ile uygulamaya geçtiğini, Pera Müzesi düşöncesinin de buradan doğduğunu belirtmektedir. (İnan Kırac İle Röportaj, 28 Eylül 2006)

Pera Müzesi'ne bağışladıkları, çini, seramik, resim ve arkeolojik eserlerden oluşan koleksiyonda bulunan Anadolu'da çağlar boyunca kullanılmış ağırlık ve ölçü birimlerine ait örnekler, Kütahya Çini ve Seramikleri ile XVII.-XIX. yüzyıl Avrupalı oryantalist resamlara ait tablolar, belli bir alanda yoğunlaşmış, bilinçli bir koleksiyon yapısına işaret etmektedir. Resim koleksiyonunda Sevgi ve Erdoğan Gönöl'ün özel koleksiyonundan bağışlanan tablolar da bulunmaktadır. Bu koleksiyon, bağışçıların kendi isimlerini taşıyan bir galeride dönüşömlü olarak sergilenmektedir. Büyük bir emekle, uzun bir süreçte oluşan bir koleksiyonun, bölünmeden, sahiplerinin ismiyle yaşaması ve sanatseverlerle paylaşılması tüm koleksiyoncular ve özel müzeler için örnek teşkil etmektedir.

Binanın en üst katlarının, ulusal ve uluslar arası sergilerin ağırlanması için ayrılmış olması, müzenin dinamik yapısına dikkat çekmektedir. Açılışında bu katları "Genç Açılım" sergisine tahsis eden Pera Müzesi, 2006 yılında da, aynı mekanı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Faköltesi öğrencilerinin bitirme projelerinin sergilenmesine ayırmıştır. Bu tutum, uluslar arası sergiler getirmek kadar önemli bir davranıştır. Genç kuşak sanatçıların yanında olmak, onları üretime teşvik etmek adına önemli bir misyondur. Sn. Kırac'ın sözleri bu bilinci yansıtmaktadır:

"Pera Müzesi'nin kuruluş kararını aldığımız ilk günden bugüne, sürdürölen çalışmaların her aşamasında, ulaşmayı umduğumuz başlıca hedef kitle öncelikle gençlik oldu. ...En büyük arzumuz, koleksiyonlarımızı korumak, geliştirmek, koleksiyonlarımızı ve temsil ettikleri değerleri ziyaretçilerimizle ve özellikle gelecek kuşaklarla paylaşmak; gerek aile koleksiyonlarımızın sergileneceği mekanlarda, gerekse birer sanat galerisi işlevini üstlenecek salonlarda, herkesten önce

yarının sahibi gençleri ve çocukları görmektir. Bu nedenle Pera Müzesi'nin açılışında, kalıcı koleksiyonların sergilendiği salonlar dışındaki tüm sergi alanlarının tek bir sergiye, "Genç Açılım" sergisine ayrılması bir rastlantı değildi. Bu yaklaşımımızı 2006 yılında da devam ettirerek; bu yıl da Pera Müzesi sergi salonlarını, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin mezuniyet projelerinden oluşan "Elle" adlı sergiye ayırdık. (İnan Kırac İle Röportaj, 28 Eylül 2006).

Pera Müzesi'nin hizmete açıldığı yıl, Türkiye'de özel müzeciliğin gündemde olduğu bir dönemdir. Birbirini takip eden yakın süreçlerde, iş dünyasının seçkin isimleri tarafından ardı ardına özel müzeler açılmıştır. Her biri kendi alanında son derece iddialı olan bu özel kuruluşlar, çeşitli etkinliklerle çekim noktası olmayı başarmışlardır. Ancak bu özel müzecilik patlaması sanılanın aksine müzelerin her birine olan ilgiyi azaltmamış ve ya dağıtmamıştır.

Özellikle Pera Müzesi açılışından hemen önce, 5 trilyona satın aldığı Kaplumbağa Terbiyecisi tablosu ile çekim noktası olmayı başarmıştır. Kaplumbağa Terbiyecisi tablosunu görmek için gelen çok geniş bir kitleyi kendine çeken müze, değerli koleksiyonu ve geçici sergiler yoluyla bu izleyici kitlesinin ilgisini devam ettirmeyi başarmıştır.

Kendi kültürümüzü yansıtan kalıcı koleksiyon sergilerinin yanı sıra, açıldığı bu kısa süre içinde, birbiri ardına düzenlediği geçici sergilerle de, çağdaş bir kültür merkezi olduğunu ispatlamıştır. "Profiller", "Henri Cartier Bresson", "Kadınlar, Resimler, Öyküler", "Jean Dubuffet", "Camaltında Devr-i Alem", "Günümüz Türk Sanatında Genç Açılım" (Pera Müzesi Arşiv, [01 Haziran 2006]) sergileri ile müzenin yaşayan dinamik yönünü ortaya koymuştur.

Müzeler, insanların milli duygularının kabardığı yerlerdir. Bu mekanlarda, insan çoğunlukla kendi kültürüne ait bir iz arar ve milli duygularla perçinlenen bir haz duygusu yaşar. Pera Müzesi'nin, geçici sergileme amacıyla İsveç Nordiska Müzesi'nden getirdiği ve "Avcı Mehmed'in Alay-ı Hümayunu" adıyla sergilediği Ralamb Koleksiyonu benzer açıdan önem taşır. Dördüncü Mehmed'in av seferini gösteren resimler, Pera Müzesi'nin, kendi kültürel değerlerini ihmal etmeyen, halkı bilinçlendirerek sergileyen yanını vurgulamaktadır.

Devletin, maddi olanaksızlıklar yüzünden alıp kendi müzesine koyamadığı (Kılıç, [2 Ocak 2006]) "Kaplumbağa Terbiyecisi"nin, bir özel müze tarafından alınarak, halkla paylaşılması

aynı amaca hizmet etmiştir. Eserin, kapalı kapılar ardında tutulacağı bir şahıs koleksiyonuna girmemesi aslında tüm Türk halkı için mutluluk vericidir. Çünkü uzun süre gündemde kalan bu resim, sanata uzak kesimlerin dahi ilgi alanına girmiştir. Resmin, Türk sanatının korunması ve müzecilik açısından önemli işler yapan Osman Hamdi Bey imzası taşıyor olması, toplumumuza ait çok gerçek bir hikayeyi anlatması, onu toplumun bir değeri haline getirmiştir. İnan Kırâç, “...resim Suna ve İnan Kırâç Vakfı’na bağışlanmıştır ve artık Kamlumbağa Terbiyecisi halkın malıdır” (İnan Kırâç İle Röportaj, 28 Eylül 2006) sözleriyle, yıllar yılı özel koleksiyonlarda dolaşıp durmuş olan bu eserin artık araştırmacıların, akademisyenlerin, öğrencilerin; kısacası yerli ve yabancı bütün sanatseverlerin paylaşımına açıldığını vurgulamaktadır. Bir şahıs koleksiyonunda, bir evde, bir ofiste sergilenerek çok sınırlı bir çevrenin görüşüne sunulacakken koleksiyonun paylaşma hazzının, şimdi Pera Müzesi’nde yüzbinlerle çarpılarak katlanması, bir koleksiyoncu için varılabilecek en üst noktadır.

9.6 Mehmet Arsay Klasik Otomobil Müzesi

1997 yılında açılan müzenin koleksiyonunda, 63 adet klasik otomobil yer almaktadır.

Müze açma fikri, otomobil sayısının artmasını takiben, eğitime çok önem veren Mehmet Arsay’ın Türkiye’de büyük eksikliği olan “görsel eğitim” konusunda topluma katkı sağlamak düşüncesiyle oluşmuştur.

Cengiz Arsay, ilk alınan klasik otomobilin hikayesini şöyle anlatmaktadır: “*Rahmetli babam Mehmet Arsay gençliğinde sahip olmayı arzu edip o zaman alamadığı 1961 model bir Jaguar E-Type’ı*” alarak restorasyonunu yaptırdı. Bir yerde gençliğindeki uhteyi gideriyordu” (Cengiz Arsay ile Röportaj, 10 Kasım 2006).

Mehmet Arsay’ın otomotiv mühendisi olması ve arabaları çok sevmesi, onu yeni alımlara yönlendirmiştir. Arabalara gösterilen ilginin çevredekiler tarafından fark edilmesi ve satılık araba bildirimleri, koleksiyonun genişlemesine katkı sağlamıştır.

Ayrıca klasik otomobil ithalatının serbest kalarak, Türkiye’de bulunamayan çok eski otomobillerin getirilmesi yolunun açılması da bu koleksiyon için önemli olmuştur.

Hem satın alıŖta, hem de sonrasında, bakımlarının ve muhafaza edilmelerinin önemli ölçüde maddi kaynak gereksinimi nedeniyle, araba müzelerinin sayısı azdır. Yeni otomobiller gibi vergiye tabii olması, hem de yüksek KDV oranı, bu koleksiyonculuğu zorlaŖtırmıŖtır. Sayılı örnekler olarak, 2000 yılında kurulan Ural Ataman Klasik Otomobil Müzesi ve 1997 yılında kurulan Sabri Artam Klasik Otomobil Müzesi gösterilebilir.

9.7 Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Müzesi

1997 yılında koleksiyoncu Hilmi Nakipoğlu tarafından kurulmuŖtur. Koleksiyonda 1900'lü yıllara ait el yapımı makinalar, körüklü makinalar ve orjinal Leica marka fotoğraf makinaları bulunmaktadır.

1997 yılında, koleksiyoncu Hilmi Nakipoğlu tarafından, Bakırköy'de *Down Sendromlu* çocukların eğitildiği Nefus Nakipoğlu Zihinsel Engelliler Okulu'nun üst katında, 500 m²'lik bir alanda kurulmuŖtur. Fotoğraf makinasının günümüze kadar geçirdiği değişiminin sergilendiği müzenin koleksiyonunda 1000'e yakın makine, ayrıca birçok fotoğraf ve aksesuar yer almaktadır. (Hilmi Nakipoğlu ile Röportaj, 15 Kasım 2006) Özellikle fotoğrafçılık bölümü ve iletişim fakültesi öğrencilerinin eğitiminde başvuru niteliği taşıyan bir koleksiyondur.

Nakipoğlu "*Fotoğraf merakı olanların, İletişim Liseleri ve Üniversite'lerindeki öğrencilerin -bunlara İstanbul dışı da dahil- toplu olarak hocaları ile gelerek bir laboratuvar çalışması yapar gibi gezmeleri beni mutlu ediyor*" (Hilmi Nakipoğlu ile Röportaj, 15 Kasım 2006) şeklinde görüşlerini dile getirerek, müzenin eğitim misyonunu vurgulamaktadır. Müze tarafından hazırlanan "Fotoğrafın Tarihi" adlı CD, bu eğitim çalışmasının bir uzantısı olarak görülebilir.

Müzede, ziyaretçilere makineleri ellerine alıp inceleme fırsatı verilmesi ya da filmin yıkanma tekniklerinin gösterilmesi gibi etkinlikler, mekanın eğitici ve özendirici yönünü yansıtmaktadır.

Ülkemizdeki ilk fotoğrafçılık müzesi olması nedeniyle, aynı tür koleksiyon sahipleri için prototip oluşturmaktadır.

9.8 İstanbul Oyuncak Müzesi

Şair Sunay Akın tarafından, 2005 yılında aile yadigari tarihi bir köşkte kurulmuştur. Müzede, 19. Yüzyıl başından günümüze kadar çeşitlenen, yaklaşık 4000 parçalık oyuncak koleksiyonu sergilenmektedir. Akın, müzenin kuruluşuna ilişkin, *“İlham perilerinin bana kazandırdığı okurlarımın ilgisi, sevgisi bana yetiyor. Paralarla da antika oyuncaklar satın aldım ve ilham perilerine bir ev kurdum!”* diyor.(İstanbul İletişim ve Tanıtım Hizmetleri, [3 Haziran 2006])

Koleksiyonun, en başından beri müze kurma amacıyla alınmış olması, İstanbul Oyuncak Müzesi’ni, İstanbul’daki diğer özel müzelerden ayırmaktadır. Toplama etkinliğinde, en başından beri, müzecilik bakış açısıyla gelişen, bilinçli ve sistematik bir yaklaşım söz konusudur.

Müze, haftasonları düzenlediği eğlenceli aktivitelerle, çocukları televizyon dünyasından uzaklaştırmakta, oyunu ve oyuncacı kişinin yaratıcılığını geliştiren ve sosyallik kazandıran bir etkinliğe dönüştürmektedir.

9.9 Doğançay Müzesi

Doğançay Müzesi, sanatçı Burhan Doğançay’ın Beyoğlu’nda satın aldığı, 150 yıllık bir binanın müzecilik standartlarına uygun olarak yenilenmesinden sonra, 2004 yılında kurulmuştur. Müzede, Burhan Doğançay’a ait resimlerin yanı sıra, sanatçının babası ressam Adil Doğançay’a ayrılmış bir kat bulunmaktadır.

Doğançay; müzenin kuruluş amacına ilişkin olarak, bir noktaya ulaşmış her ressamın kendine sorduğu *“Benden sonra bu eserler ne olacak?”*; *“Gelecek nesiller eserleri nerede görecek?”*; *“Araştırma yapmak isteyen sanat tarihçileri, tez yapmak isteyen öğrenciler nerede ve nasıl bunları yapabilecekler?”* gibi soruların, kendisini müze açmaya yönelten en önemli sebeplerden olduğunu vurgulamaktadır (Burhan Doğançay ile Röportaj, 8 Ocak 2007).

Batıda ve gelişmiş ülkelerde, belli sanatçıların önemli eserlerini sanatçı daha yaşıyorken alan özel şahıslar ve kurumlar, hatta sanatçılar adına kurulan müzeler görülmektedir. Bu tür müzeler, sanatçının erken tarihli çalışmalarından son dönemlerine kadar geçirdiği evreleri yansıtabildiğinden, önemli bir araştırma ve gözlem sahası oluşturmaktadırlar. Doğançay

Müzesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Burhan Doğançay'ın yapıtlarının, Türkiye'deki sanat müzelerinde bölünmüş halde sergilenmesi ve bir kısmının da özel koleksiyonlarda bulunması; sanatçının, eserlerini toplu halde, kendi adını taşıyan bir müzede sergilemesinde etkili olmuştur.

Müze konusunda kültürlü, bilgili olmanın; dünyadaki özel müze ve koleksiyonları görmenin, incelemenin, özel müze açmada önemli bir şart olduğunu dile getiren Doğançay; *“Bu yapılmadan başlanırsa, müze yahut koleksiyon değil, bir büyük galeri oluşur. Müze duvarlara resim asılan bir büyük galeri olmamalıdır. Müzelerin ödevleri sayılamayacak kadar fazladır.”* (Burhan Doğançay ile Röportaj, 8 Ocak 2007) demektedir.

Nitekim, Doğançay Müzesi'nin sanatsal bilgisi olan nesillerin yetişmesi amacıyla genç kuşağa eğilmesi; onları resim sanatına yakınlştırması ve bunun bir uzantısı olarak “Doğançay Müzesi Resim Yarışmaları” düzenlemesi; bir sanatçı müzesi olarak kültürel gelişime verilen desteği yansıtmaktadır.

Doğançay Müzesi, Türkiye'de bir sanatçı tarafından açılmış bir müze olarak, toplumdaki diğer sanatçıları teşvik etmekte ve sanatçıların toplumun eğitimindeki önemini yansıtmaktadır.

9.10 Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

2001 yılında, Türk Çağdaş sanatının yurtdışında saygınlık kazanmasına katkıda bulunmak amacıyla, genç sanatçılarımızın dünya çağdaş sanat platformunda tanınmalarına destek olma misyonuyla kurulmuştur (Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, [27 Nisan 2007]).

Müzede, Sevdâ ve Can Elgiz'in 1980'li yıllarda oluşturmaya başladıkları koleksiyonlarının sergilendiği sürekli sergi mekanının yanı sıra, *Artvarium* adı verilen bir geçici sergi mekanı bulunmaktadır (Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, [27 Nisan 2007]). Bu mekan, genç sanatçılara ticari kaygı duymadan yaratacakları cesur yapıtları sergileme olanağı tanırken; diğer taraftan da müzenin yaşayan, dinamik yönünü ortaya koymaktadır.

Mimar Dr. Can Elgiz ve küratör Vasıf Kortun tarafından hayata geçirilen müze, Levent ve Gültepe'nin kesiştiği Harmancı-Giz Plaza'da açılmıştır. Ancak, Türkiye'de eksikliği duyulan güncel sanat müzesi boşluğunu doldurmayı hedefleyen müze, beklenen ziyaretçi rakamlarına

ulaşamamıştır (Altuğ, [5 Eylöl 2005]). Bunda, müzenin, ağırlıklı olarak iş dünyasının bulunduğu bir semtte yer almasının etkileri tartışılmaktadır.

Uluslar arası fuarları takip eden bir koleksiyoncu olan Can Elgiz, soyut minimalist ve post modern koleksiyonundan oluşan müzeyi açma nedenlerinden birinin Türkiye’de çağdaş sanat nerede diye soranlara bir adres vermek olduğunu vurgulamaktadır. Elgiz:

“Çağdaş sanat niye yok diyenlerin hepsi İstanbul’a gelmiş insanlar ama İstanbul’da Dolmabahçe’yle Topkapı’nın dışında bir başka yer görmeyince yok sanıyorlar. Halbuki yok değil. Müzeyi açış nedenim kısaca güncel sanatçılarını yurt dışına, yabancı koleksiyonerlerin görüşüne sunmak ve burada neler oluyor gösterebilmek.” (Sönmez, [7 Eylöl 2005]).

Bu açıklamalar ışığında, Elgiz Müzesi’nin, günümüzde daha çok satış amaçlı sergiler yapan galerilerde kendilerine yer bulamayan güncel sanat eserlerinin toplumla buluşması için bir fırsat yarattığı söylenebilir. Bu tür kurumların çoğalmasının görünür sonuçlarından ilki, daha cesur ve üretken bir sanatçı topluluğunun yetişmesi olacaktır.

10. SONUÇ

Eski zamanlardan beri, uygarlıklara tanıklık etmiş birçok nesne, sürdürülebilir bir koruma altına alınmadıkları için, geçmişin izleri ve bilgileriyle beraber kaybolmuşlardır. Toplumların inanç ve kültürlerine dair geçirdiği evreleri yansıtan kanıtların korunması ve gelecek nesillere aktarılması için, kurumsal bir yapı içinde var olabilmeleri; yani müzeye dönüşmeleri çok önemlidir. Sadece bir kişinin değil, tüm insanların ortak malı olan müzeler, bu bağlamda sürekliliği sağlayarak, geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurmak, ideal saklama koşulları yaratmak gibi işlevleriyle, geçmişin kanıtlarının güvencesi olarak görülür. Temaları, misyonları farklı olsa da, müzelerin bünyesindeki koleksiyonların, asırlardan beri ilgi, zevk, gösteriş, dünyayı anlama - tanıma amaçlarıyla ve insanların temel içgüdülerinden olan merak ivmesiyle oluşturulduğu görülmektedir.

Neredeyse ilk insanların içgüdüsel olarak topladığı taşlar, kemik parçaları, bitki ve ağaç kökleriyle başlayan biriktirme eyleminin tarihin her aşamasında yapılmış olduğunun bilinebilmesi ve yaşam kesitlerini yansıtan nesnelerin bugünlere kadar ulaşabilmesi müzelerin varlığı sayesinde.

Bu çalışmada, Batıya özgü bir kavram olan koleksiyonculuğun ortaya çıkışı ve müzeleşmeye dek uzanan gelişiminde geçirdiği değişimler, öncelikli olarak incelenmiştir. İnsanlığın kültürel gelişimindeki evrelerin maddi kanıtlarının “kayıt altına alınması”, “bilgi”ye dönüştürülerek kültürel yaşamın olağan bir parçası haline getirilmesi, Batı’nın erken bilinçlenmesiyle ve kültürel gelişimiyle doğrudan ilişkili görünmektedir. Konunun geçmişinin, koleksiyonculuğun sosyal bir konum tariflediği Batı uygarlığı paralelinde ele alınmasının temel nedeni de budur.

Batıda, kişilerin özel meraklarıyla çeşitlenen koleksiyonların doğal gelişim süreçlerinde, özellikle bilgi üretiminin bağımsızlaştığı ve paylaşımına açıldığı felsefi gelişim çağı olan “Aydınlanma” döneminde müzelere dönüşmesi, kurumsal kimlikler kazanması bir tesadüf değildir. Türleri, nitelikleri, yapıları açısından belirli bir olgunluğa gelen koleksiyonlar birbirinden çok farklı konularda müzelere dönüşmüşler; gerek içeriksel, gerekse mekansal olarak kişilerin özeli olmaktan çıkarak, toplumla bütünleşmeye başlamışlardır. Koleksiyonlar, hem prestij ve sosyal statü elde etmek, hem de “Aydınlanma” hareketinin etkisi olan “topluma fayda sağlama” düşünceleriyle müzeleşmişlerdir. XVI. yüzyılda da dünyayı bilimsel

olarak tanımlayabilmek için koleksiyonlar kullanılmaya başlanmış, toplama etkinliğinde “bilgi” kaynağına sahip olmak, “güç” ögesinin yerine geçmeye başlamıştır. Batı’nın reformist modeli, bu uygarlığı öncü benimsemiş coğrafyalarda da takip edilmiştir.

Osmanlı’da batılılaşma evresinde başlayan hareketlenmelerin, iktidar kurumlarının baskın karakteri, inanç sisteminin yorumları nedeniyle, koleksiyonculuk ve müzecilik anlamında zayıf kaldığı görülür. Toplumun yapısı, özel koleksiyonculuk etkinliklerinde, diğer birçok alanda olduğu gibi “bireysellik” olgusunu benimseyemeyen bir tavır sergilemektedir. Bu bağlamda Osmanlı Dönemi’nde, geçmişin nesnel verilerine, kültür varlıklarına yönelik koleksiyon etkinliklerinin halka yansımayan, devlet, “erk” bağlantılı gelişme gösterdiği izlenir. Saltanatın ve Osmanlı yöneticilerinin hazinelerinin gerçekte birer özel koleksiyon olarak ele alınıp alınamayacağı tartışmalı bir konudur. Kişisel zevk yönelimlerini yansıtan biriktirme eylemlerinin, sistemli ve bilimsel yapılanmalar oluşturduğu kesinlikle söylenemez. Bununla birlikte, Osmanlı “hazinelere”nin, Türkiye Cumhuriyeti müzeleri koleksiyonlarının önemli bir bölümünü kapsadığı gözlemlenebilir.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, kültürel ve sosyal yapılanmaların ışığında, gerek müzeler, gerekse koleksiyonlar ve koleksiyonculuğa ilişkin tavırların, diğer tüm alanlarda olduğu gibi değiştiği görülmektedir. Bu dönemde, koleksiyonlar oluşturulması ve milli kültüre sahip çıkılması amacıyla, bireysel biriktirme eylemi özendirici bir yöntemle empoze edilmeye çalışılmış; devlet, kurumları ve kişileri koleksiyonculuğa yönlendirmiştir. Bu kültürel kalkınma stratejisi etkisini göstererek, şahıs koleksiyonlarının çoğalmasında ve sonrasında özel müzelerin oluşumunda etkili olmuştur.

Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde özellikle sanat yapıtlarının satın alınarak koleksiyonculuk yapılması anlayışı günümüzde de sürmektedir. Konu ile ilgili kaynak yetersizliği nedeniyle tez araştırmasının bir metodu olarak başvuru, koleksiyoncularla ve koleksiyon uzmanlarıyla yapılan görüşmelerde, özellikle sanat alanında eser alımlarının yoğunlukla 1970 ve 1982 yılları arasında başladığı öğrenilmiştir. Koleksiyon denildiğinde akla ilk gelen konu sanatsal nesneler dizgisidir. Bunu Türkiye müzelerinin genel karakterini yansıtan eski eserler izler. Sonsuz çeşitliliğe ulaşabilecek koleksiyonların ve farklı karakterlerde müzelerin neden oluşmadığının tartışılması ve değerlendirilmesi gerekebilir. Sadece toplayıcısının merakıyla ilintili bu kısıtlı çerçevenin boyutlarının büyütülerek, müzelerin tür bakımından çeşitlendirilmesi lazımdır.

Batı'da ise; Rönesans döneminden beri, koleksiyonlar kişilerin özel merakları sayesinde, birbirinden çok farklı konularda müzelere dönüşmüşler, ayrıca müze koleksiyonları ağırlıklı olarak bağışlarla zenginleşmişlerdir. Bugün bildiğimiz birçok müzenin temelini özel koleksiyonların oluşturduğu, şahısların koleksiyonlarını kendi isimleriyle bağışlamalarının bir gelenek halini aldığı bilinmektedir. Amerika'daki Metropolitan Müzesi'nin kuruluş öyküsü bu oluşuma güzel bir örnektir. Türkiye'de müzelere bağışta bulunmak gibi bir koleksiyonculuk anlayışı henüz yaygınlaşmadığından, koleksiyonların ağırlıklı olarak yatırım için bir amaç ve prestij sağlamada bir araç düşüncesiyle oluşturulduğunu, toplumun faydasına yönelik açılımlar yerine elit bir çevrenin dışı kapalı dünyasında konumlandığı söylenebilir. Günümüzde, koleksiyoncuların birleşerek birçok müze kurmaları yönünde yapılanmalar yerine, maddiyat sorunu olmayan varlıklı kesimin özel müzeler açtıkları görülmektedir. Koleksiyoncu derneklerinin girişimleri ile, koleksiyonların birleştirilerek, ortak müze projelerinin hayata geçirilmesi, bu yönde bir değişim sağlayabilir.

Koleksiyonculuk ve onun uzantısı olan özel müzecilik sektörünün süreç olarak geç kalınmışlığının, maddiyat ve kültürel gelişimle paralelliği yadsınamaz. Türkiye'nin ekonomik, sosyal ve kültürel durumları göz önüne alındığında gecikmenin mazereti açıklanabilir. Bu pazarı etkileyen en önemli pozitif etken, istikrarlı piyasa ekonomisi ve onun yaratacağı kültürel ve ekonomik parametreler açısından olumlu gelişmeler olmaktadır. Koleksiyonculuğun 1980'ler itibariyle önem kazanması, sosyo-ekonomik durumun gelişmeleriyle yakından ilintili olduğunun göstergesidir. Maddi yeterliliğin kültürle etkileşimi sonucunda, satıcı ve alıcıların, ulusal ve uluslar arası sergilere katılarak sanat pazarını yakından takip edebilmeleri de koleksiyonculuk ve müzeleşme yapılanmalarını besleyen faktörlerdir.

Koleksiyoncuları yönlendiren, koleksiyonculuğun yaygınlaşmasını sağlayan diğer bir etken de galerilerin bu alandaki çalışmalarıdır. Batı'da, galeriler, özellikle modern sanat alanında, sanatçı ile koleksiyoncu arasında iletişimi sağlayan, koleksiyoncuya yol gösteren kurumlar olarak görülürler. Galeriler, sanatçıların toplu eserlerini sergileyerek, tanıtımları için yazılar yazılmasını sağlayarak, koleksiyoncu ve sanatçı arasında köprü oluştururlar. Türkiye'de ise; sanatçıların meslek yaşamları boyunca birbirinden farklı birçok sayıda galeri ile çalıştıkları görülmektedir. Kısa süreli ilişkilerde galerilerin sanatçıları yeterince tanımaları, onlara maddi imkanlar sunmaları ve karşılığında da bundan bir kazanç beklmeleri

olanaksızlaşmakta, galeri yönetiminin bir ressamı yatırım yapması uzak bir ihtimale dönüşmektedir. Batı'daki sistemin, Türkiye'de de yerleşmesi halinde, bundan herkes yarar sağlayacaktır. Yaşayan ressamın dahi sahtelerinin yapıldığı bir sanat ortamında, bu ilişki koleksiyoncuya son derece güven verecek ve aldığı eserlerden emin olabilecektir.

Yine yapılan görüşmeler, her koleksiyoncunun koleksiyon oluştururken muhakkak danışmanlarla çalıştığını ortaya koymuştur. Bu, aracı kurum ve kişilerin profesyonelliğinin her zaman tercih edildiğinin göstergesi olsa da, koleksiyoncu ve eser arasında kurulan duygusal bağın, eser alımını yönlendiren en temel etken olduğu vurgulanmıştır.

Türkiye'de, koleksiyonculuğun yaygınlaşması için, galerilerin yanı sıra müzayede şirketlerinin de katkıları şarttır. Müzayedeler, hem alıcıya hem de satıcıya eşit mesafede olmalıdır. Müzayede başlangıç fiyatının tespitinde, eserin değerinin iyi saptanması, sadece kar etmenin amaçlanmaması, halkın bilinçlendirilerek, sanatın anlaşılması, yaygınlaşması dolayısıyla "koleksiyoncu kitle" oluşmasına yardımcı olunması gereklidir. Müzayedeevleri daha önceleri ağırlıklı olarak, yaşamayan sanatçıların eserlerine ve ekspertizliğe yönelmekte, çağdaş sanatçıların eserlerinin tanıtımı ve satışı ise, galeriler tarafından yapılmaktaydı. Oysa günümüzde, koleksiyoncuların ağırlıklı olarak mezatlardan eser aldıkları; çağdaş yapıtların satışlarının galerilerden mezatlara kaydığı gözlemlenmektedir. Bunun nedenleri şöyle sıralanabilir:

1. Mezatlarda yüksek fiyatlara eser satın alan kişilerin isimlerinin medyada yankı bulması, rekabet içindeki varlıklı kimseler için cezbedici olabilmektedir.
2. Mezatların kalabalık ve çekişmeli ortamı, heyecanlı bir atmosfer yaratmaktadır.
3. Mezat esnasında, sanat otoritesi bir kimsenin ilgilendiği eserleri takip etmek, profesyonel olmayan alıcılar için bilgilendirici olmakta, şahıslar, bu eserlere yönelmektedirler.
4. Mezatlardaki rekabet ortamı, aynı zamanda iş dünyasındaki varlıklı isimlerin bir şov platformu haline gelip, duygusal bir tatmin ve prestij duygusu sağlamaktadır.
5. Mezatlar; ölüm, boşanma, iflas vb. gibi zorunlu satışlarla gelen geniş bir kaynağa sahip olmaktadır.
6. Mezatlarda, uygun fiyatlı eserlerin de sunulması ve başlangıç fiyatlarının düşük tutulması, koleksiyonculuğa yeni başlayan alıcılara çekici gelebilmektedir.
7. Mezatlardaki rekabet ortamında, eserlerin galeri fiyatlarının üzerine çıkması, sanatçıların lehine olmaktadır.

Müzayedeevleri, çalışmalarını galerici ve sanatçıları güç durumda bırakmayacak şekilde sürdürmelilerdir. Bu sektördeki tüm kurumların üzerine düşen görevlerini yapmaları, koleksiyoncuların ve özel müzelerin sayılarının artması açısından önemlidir.

Geçmişinde çeşitli uygarlıklar barındıran Türkiye'nin kültürüne, geleneklerine ilişkin verilerin toplanması ve korunması ancak müzeleşerek sağlanabilir. Toprak altı buluntusunun çok olması nedeniyle; devlet, kaçakçılığı önlemek amacıyla birtakım zorlaştırıcı şartlar getirmekte ve bu sıkı kurallar, eski eser koleksiyoncuları açısından engel teşkil etmektedir. Yasalardaki bu uygulama; koleksiyoncuları, modern sanat eseri koleksiyonculuğuna yöneltten bir faktör olarak değerlendirilebilir. Oysa ki, eski eser toplayan kimselerin, bu eserleri satabilmeleri ya da devredebilmelerine yönelik daha geniş imkanlar tanınması, koleksiyonlarını maddi yönüyle değerlendirmek isteyen ve müzelere bağışlamaya çekimser bakan kimseler için teşvik edici bir yöntem olacağından, bu konuda olumlu yaklaşımlar beklenmektedir.

Yeni oluşumlar neticesinde, Kasım 2006'da, Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik'te yapılan değişiklikler de; sanat eseri ve eski eser dışındaki gündelik yaşama dair değişik türde koleksiyonların da müzeye dönüşümü yönünde umut vermektedir.

Farklı karakterdeki müzelerin oluşumlarının desteklenmesi ve bunun için de müzelerin üstlendiği görevin tam olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Ana görevleri toplumun eğitimine ilişkin olan müzeler, Türkiye'de, daha çok turizmle örtüştürülmektedir. Dolayısıyla bu kısıtlı anlayışın değiştirilmesi için yerel yönetimlerde müzecilik alt yapısına vakıf, bunu geliştirecek, amaçlarına hizmet edecek eğitimli bir zümre oluşturulması önemlidir. Globalleşmenin etkileri bu alanda sevindirici yeni yapılanmalar sağlamıştır. Konuyla ilgili bürokrasinin artık daha sağlıklı çalışması; devletin ciddi ve nitelikli çalışmalara destek vermesi de bu oluşumu etkilemektedir. Özel müze sahipleriyle yapılan görüşmeler, müzelerinin kuruluş sürecinde, devlet kurumlarından her zaman olumlu destek alındığını, önemli bürokratik engellerle karşılaşmadığını ortaya koymaktadır. Nitekim, 2004 tarihinde yürürlüğe giren 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu, girişimcileri yüreklendirmek adına devlet tarafından atılmış oldukça ciddi bir adımdır.

Batıdaki başarılı örneklerin etkisiyle, kısa zaman içinde, küçümsenemeyecek sayıda özel müzeler oluşmakta ve bu sayı git gide artmakta; kültür ve sanat yaşamına çok ciddi bir hareket ve nitelik getirerek; kişileri ve kurumları bu alanına yatırım yapmaya özendirilmektedir

Varlıklı kimseler, yalnız para kazanmanın yeterli olmadığını, kazanılan paranın kamu yararına dönüştürülmesini, kendi adlarını yaşatacak girişimlerin gerekliliğini fark ederek, ard arda özel müzeler açmaya başlamışlardır. Müzeleşme nedenleri birkaç örnekle daha açıklanabilir:

1. Kendi müzesini açmak, kişilere ve kurumlarına itibar sağlamakta, sanatı destekleyen duruşları ve etkinlikleri, kamu tarafından benimsenmektedir.
2. Özel müze sahiplerinin çoğu, ekonomik hayatta rakip isimler olduklarından, müzeleri de bu rekabetin bir uzantısı olarak değerlendirmektedirler.
3. Koleksiyoncular, devlet müzelerini, eserlerinin geleceği açısından fazla güvenilir ve korunaklı bulmadıklarından, eserleri bu kurumlara bağışlamak yerine, kendi müzelerini açmaktadırlar.

Diğer taraftan, özel müzelerin ağırlıklı olarak İstanbul'da açılmış olması dikkat çekmektedir. Bu durum, İstanbul'daki kültür ve gelir seviyesinin diğer illere göre yüksek olmasıyla; İstanbul'un iki kıtayı birleştiren turistik bir metropol olmasıyla, üniversiteler ile uluslararası kuruluşların burada konumlanmasıyla ve koleksiyon sahibi birçok varlıklı işadaminin burada ikamet etmesiyle ilişkilendirilebilir. İstanbul'da, birbiri ardına açılan özel müzelerin, bir diğerine olan ilgiyi azaltmamış olması ise; özel müzelerin, sürekli bir müze izleyici kitlesi oluşturmadaki başarısını yansıtmaktadır.

Özel müzeler; farklı, çağdaş yüzleriyle, geleneksel müzecilik sektörüne yeni bir kimlik kazandırmaktadırlar. Tüm yaşlara yönelik alternatif programlarla, herkes için çekim noktası olmayı ve farklı kitlelerden oluşan yüksek ziyaretçi rakamlarına ulaşmayı hedeflemektedirler. Müzeleri, mabed havasından kurtararak; hediyelik eşya dükkanları, restaurant ve kafeteryalarıyla faaliyet gösteren canlı mekanlara dönüştürme çabası gözlemlenmektedir. Bu kültür girişimleri, ülkemiz sanat hayatına büyük bir hareketlilik getirmekte; özel müzeler, bilimsel yayın, konferans ve konser gibi renkli etkinlikleriyle ve görkemli açılışlarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Sürekli yükselen başarı grafikleri, Türkiye'nin ve dünyanın sanat gündeminde yer edinmelerini sağlamaktadır. 2010 yılında İstanbul'un, Avrupa Kültür Başkenti seçilmesinde, uluslar arası sergilere ev sahipliği yapan ve kültürel etkinliklerle sürekli gündemde olan özel müzelerin yenilikçi yüzünün etkisi düşünülebilir.

Müzeler, sahip oldukları eserleri ziyaretçileriyle paylaşarak, onlara yeni ufuklar açarak, önemli bir eğitim görevi üstlenirler. Yaptıkları etkinliklerle topluma ulaşarak, insanların daha donanımlı, yaratıcı ve araştırmacı olmalarına yardımcı olurlar.

Bundan sonra, çıtayı yüksek tutmak, kültürel gelişimin hızına alışan ve talebi yükselen kesimin gereksinimlerini doyumak lazımdır. Bu nedenle müzelerin koleksiyon hedeflerini çok iyi belirlemeleri, sistemli ve yenilikçi bir yönetim politikası oluşturmaları gerekmektedir.

Koleksiyonculuğun gelişiminin son yirmi yılda hızlandığı, koleksiyoncu sayısının arttığı hatta koleksiyonculuğun geneliyle ve türleriyle ilişkili sivil toplum yapılanmalarına da gidildiği düşünüldüğünde, ortam müzecilik açısından da ümit vericidir. Uygulanmada geç kalınmışlığına rağmen, özel koleksiyonların paylaşımcı bir düşünceyle ve toplumsal görev bilinciyle müzeleşecekleri inancı artmaktadır. Türkiye için son derece yeni bir kültürel üretim ve sosyal paylaşım alanı olan koleksiyonculuk, bireylerin ve grupların iletişimiyle gelişmesi, müze çeşidi ve sayısının buna paralel olarak artış göstermesi beklenmektedir

Özel koleksiyonculuğun yaygınlaşması ve ilerlemesiyle; koleksiyonların belirli doygunluklara erişmesiyle; biriktirme eyleminin, tanımlı, yeterli ve bilimsel olarak ele alınabilmesi durumunda, yalnızca büyük sermaye gruplarının ya da ekonomik gücü olan elitlerin ellerindeki değerleri kurumsallaştırması döngüsünün kırılacağına inanıyoruz. Kitlelerin; mevcut müzelerin sürdürülebilirliği için destekleyici, yeni oluşumlar için de talepkar olmaları, özel koleksiyonların müzeleşerek kamusal alanlarda yerlerini almalarını sağlayacaktır. Çalışmanın son bölümlerinde, incelenen ve değerlendirilen özel koleksiyonların müzeye dönüştürülmesiyle elde edilen en önemli deneyim, toplumun kültürel kazancının ölçütü ve beklentilerin hala devam ettiğinin görülmesidir.

KAYNAKLAR

Akdeniz, Halil., (2004), Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayını, Ankara.

Akyol, T., [02 Ocak 2006]. Müzayedeci Oluyorum, oluyorum, oldum. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/2002/03/18/pazar/apaz.html>.

Akyürek, E., (1997), “Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı”, Sanatın Ortaçağı. Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

Aktuğ, E., [5 Eylül 2005]. Mesele Erken Keşfetmekte. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=141744>.

Altuğ, E., [5 Eylül 2005]. Düşünüp Taşınan Bir Müze. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/yazici.php?haberno=112140>.

Altuğ, E., [5 Eylül 2005]. ‘Özel’ Bir Türk Sanat Tarihi. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=50904>.

Altun, A., (tarihsiz), Osmanlı’da Çini ve Seramik Öyküsü, Creative Yayıncılık, İstanbul.

Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni Koruma ve Yaşatma Derneği, (2002), “Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıkları Koleksiyonculuğu ve Denetimi Hakkında Yönetmelik”, Eski Eserler ve Müzelerle İlgili Mevzuat, Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni Koruma ve Yaşatma Derneği Yayınları, Ankara.

Arsay, C., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul:10 Kasım 2006.

Artam, T., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 2 Mayıs 2006.

Artun, A., (2006), Müze ve Modernlik.Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri1, İletişim Yayınları, İstanbul.

Atasoy, S., (1983), “Türkiye’de Müzecilik”, Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Berti, L., (1997), The Uffizi.Guide to the Collections and Catalogue of all Paintings, Scala, Florence.

Başgelen, N., (1999), “Dünden Bugüne Müzeciliğimiz”, Türkiye’de Müzecilik, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Başkan, S., (1994), Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti.,Ankara.

Baykan, D.,(2002), Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Beard, M. ve Henderson, J., (2001), Classical Art From Greece to Rome, Oxford University Press, New York.

Bergama Allianoi Kentinin Kazılarına Philip Morris Sponsor Oldu, [11 Haziran 2006]. Sabancı Holding Web Sitesi. http://sabanci.com/basimbulteni_detay.asp?ID=105.

Berktaş, H., (2004), Rönesans İtalyası ve Osmanlılar Tarihın Örtüşme ve Ayrışmaları, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Blom, P., (2002), To Have and to Hold An Intimate History of Collectors and Collecting, The Overlook Press, New York.

Borsa ve Faizin Yeni Rakibi Antika, [04 Eylül 2006]. Hürriyet Gazetesi. <http://arsiv.hurriyetim.com.tr/05/11/04/eklhab/10ekl.htm>.

Burke, P., (1996), History of Italian Art. Volume I., Polity Press, Cambridge.

Buyurgan, S., ve Mercin, L., (2005), Görsel Sanatlar Eğitimi ve Uygulamaları, Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları, Ankara.

Çağman, F. ve Tanındı, Z., (1979), Topkapı Saray Müzesi İslam Minyatürleri, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul.

Çağman, F., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul:10 Ocak 2006.

Demirören, T. ve Demirören, F., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 5 Kasım 2006.

Doğançay, B., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 8 Ocak 2007.

Dünya Müzayede Devi Christie’s’in Tek ve İlk Türk Çalışanı Alican Ertuğ, [7 Eylül 2005]. AlemMix Röportaj. <http://www.alem.com.tr/arsiv/2003/alem09200211/roportaj>.

Edgü, F., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 8 Kasım 2006.

Edhem, H., (1970), Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu. Milliyet Yayınları, İstanbul.

Elsner, J. ve Cardinal R., (1997), The Cultures of Collecting, Reaktion Books, London.

En Pahalı Tablo ve Antika Kimin, [5 Eylül 2005]. Sabah Gazetesi. <http://arsiv.sabah.com.tr/2004/02/12/gun102.html>.

Germaner, S., (2005), Osman Hamdi Bey, MSGSÜ Osman Hamdi Bey Sergisi Kataloğu, İstanbul.

Giray, K. ve Tınaz, G., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul:13 Aralık 2006.

Gombrich, E.H., (1976), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Gören, A.K., (1998), 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Gören, A. K., (1998), Destek Reasürans Koleksiyonu, İstanbul.Destek Reasürans Sanat Galerisi.

Greenhill, E. H., (1992), Museums and The Shaping of Knowledge, Routledge,London.

Guerrieri, M., (2002), “Müze:Hatıra ve Gerçeğin Sahnesi”, Bir Kuruluşun Öyküsü, İstanbul

Hauser, A., (2005), “Rönesans Dönemi’nde Sanatçının Toplumsal Konumu”, Rönesansın Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İrepoğlu, G., (1999) Levni, Nakış, Şiir, Renk. T.C. Kültür Bakanlığı, İstanbul.

İstanbul İletişim ve Tanıtım Hizmetleri Web Sitesi, [3 Haziran 2006]. http://www.istanbul.net.te/istanbul_muzeler_detay.asp?id=142.

İstanbul Modern Hakkında, [01 Ağustos 2006]. İstanbul Modern Web Sitesi. <http://www.istanbulmodern.org./hakkımızda>.

İstanbul Modern’de “Yeni Alımlar” Sergisi Açıldı. [15 Haziran 2006]. Eczacıbaşı Web Sitesi. <http://www.eczacibasi.com.tr/articles/detail/detail2.asp?id=428&archive=1>.

Kahraman, H.B., [8 Eylül 2005]. Sanat Fuarlarının Eksikliği. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/2000/10/19/kultur/san.shtml>.

Karataş, Nilgün. 2005. TMSF’nin Satışları Sayesinde 1000 Yeni Koleksiyoner Doğdu. Hürriyet Gazetesi.4 Kasım.

Kardeş M., [6 Temmuz 2006]. Osmanlı Kütüphaneleri. http://www.diyabet.gov.tr/diyabet/aylik_ocak2000/egitim.html.

Kaya, M.K., [08 Eylül 2005]. Atlı Köşk, Hatlı Köşk Oldu. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com/2002/06/26/pazar/paz00.html>.

Kaya, M.K., [4 Ocak 2006]. Müşterilerini Ölümsüzleştirdi. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/2002/22/20/pazar/paz03.html>.

Kazdağlı, G., [3 Ocak 2006]. Mürekkep Zamanları. http://www.bthaber.com.tr/247/menu_insanlar_01.htm.

Kılıç, A., [2 Ocak 2006]. Hakan Uzan Yasa Dışı Yollarla Tarihi Eser Toplamış. Zaman Gazetesi. <http://arsiv.zaman.com.tr/2003/10/17/haberler/butun.html>.

Kılıç, A., [2 Ocak 2006]. Kültür Bakanlığı Kaplumbaĝa Terbiyecisini Alamayınca Satışına Şartlı İzin Verdi. Zaman Gazetesi. <http://arsiv.zaman.com.tr/2004/10/10/haberler/butun.html>

Kıraç, İ., “ zel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 28 Eylül 2006.

Koç,  ., “ zel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 14 Nisan 2006.

Koleksiyon Yapmak Geleceĝe Yatırım, [12 Eylül 2005].
CNBC-E web sitesi. <http://www.ntvmsnbc.com.tr/news/179885.asp>.

Library Skills Online Glossary, [10 Kasım 2006].
www.lib.latrobe.edu.au/libskilss/main/webzgos.htm.

Leppert, R., (2002), Sanatta Anlaman Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Mauries, P., (2002), Cabinets of Curiosities, Thames and Hudson, London.

Murray, P. ve Murray, L.,(2000), The Art of the Renaissance, Thames&Hudson, Singapore.

Nakipoĝlu, H., “ zel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul:15 Kasım 2006.

Necipoĝlu, G., Raby, J.,  aĝman, F., Baĝcı, F., (2000), Padişahın Portresi:Tesavir-i Ali Osman, Türkiye İ  Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Oregon Üniversitesi Web Sitesi, [10 Kasım 2006].
www.osulibrary.oregonstate.edu/archives/handbook/definitions/.

 kt lm  , B. [12 Eylül 2005]. Bir Nev’i Sanat Müzesi. Radikal Gazetesi.
<http://www.radikal.com.tr/1999/10/15/kultur/bir.html>.

 l er, N., (1997), “Sikkelerle Tarih Yazan Adam:Cüneyt  l er”, P Sanat-Kültür-Antika., Sayı:7.

 l er, N., (2006), “İstanbul’da Faaliyet Gösteren  zel Müzeler.İstanbul Kültür, İstanbul Turizm,.İstanbul Kültür ve Turizm M d rl ĝ , İstanbul.

 l er, N., (2005), 17. Yüzyıl Avrupa’sında Türk İmajı, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Öndin, N., Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik. [10 Kasım 2006]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web Sitesi,
<http://www.kultur.gov.tr/teftis/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF060F365201365D612A1E234DBB8F8F6>

Özel Müzeler. [10 Kasım 2006]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Web Sitesi,
<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF20F60137B44E34F598A1742808C63DE3>.

Özkan, F., [5 Temmuz 2006]. Şiirli Kutsal Emanetler. Yenişafak Gazetesi.
<http://www.yenisafak.com.tr/arsiv/2004/temmuz/10/fozkan.html>.

Özyurt, O., [03 Ekim 2005]. Hazine Değerinde Bir Sergi. Radikal Gazetesi.
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=42051>.

Pirim, N., (2005), Rönesansın Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Pera Müzesi Arşiv, [01 Haziran 2006].Pera Müzesi Web Sitesi.
<http://www.peramuzesi.org.tr/arsiv.html>.

Pereira, J.C.B., (2006), Lizbon Calouste Gulbenkian Müzesi'nden Başyapıtlarla Doğu'dan Batı'ya Kitap Sanatı ve Osmanlı Dünyasından Anılar, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul

Pomian, K., (1987), Collectionneurs, Amateurs et Curieux Paris,Venise XVI-XVIII Siécle, Editions Gallimard.

Pomian, K., (1990), Collectors and Curiosities Paris and Venice, 1500-1800, Polity Pres, UK.

Princeton Üniversitesi Web Sitesi, [12 Aralık 2006].
<http://www.wordnet.princeton.edu/perl/web>.

Proje4L – Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi Web Sitesi, [27 Nisan 2007].
<http://www.elgizmuseum.org/>.

Renda, G., (1977), Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Rahmi M. Koç Müzesi Kuruluşuna İlişkin Basın Bülteni, Optima İletişim ve Reklam Hizmetleri Ltd. Şti.

Rıfat, S., (2005), İmparatorluktan Portreler.Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan seçilmiş yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar. Pera Müzesi Yayını, İstanbul.

Rona, Z., (2002), Çağa Resim Koleksiyonu 1975-2002., Sanat.Bilgi.Belge Ltd., İstanbul.

Sabancı, G., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 28 Aralık 2006.

Sabancı, S., (2002)“Giriş”, Bir Kuruluşun Öyküsü, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.

Sanatçılar Koleksiyonerliğe Öncülük Etmeli, [8 Eylül 2005]. Sabah Gazetesi.
<http://www.sabah.com.tr/2003/12/25/gny118.html>.

Scalini, M., (2003), “Sultanın Gülü Grandükün Gülü”, Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, İstanbul.

Shaw, W.M.K., (2004), Osmanlı Müzeciliği.Müzeler, Arkeoloji ve Tarihın Görselleştirilmesi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Shiner, L., (2004), Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sönmez, A., [7 Eylül 2005]. Onun Bir Müzesi Var. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/2002/02/28/sanat/san13.html>.

Symonds, J.A., (2005), “İtalya’da Rönesans”, Rönesansın Serüveni,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Şenyapılı, Ö., (2004), Rönesans, Boyut Yayınları, İstanbul.

Taviloğlu, M., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 28 Mart 2006.

Tekelioğlu, T., [8 Eylül 2005]. Medyatik Ressamlar Pahalı. Hürriyet Gazetesi. <http://arsiv.hurriyetim.com.tr/tatilpazar/turk/99/07/04/eklhab/10ekl.htm>.

Traditional Fine Arts Organization Web Sitesi, [10 Kasım 2006] www.tfaoi.com/aa/5aa/5aa24.htm.

Turfan, M., ve Bahran, R., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. Ankara: 13 Aralık 2006.

Turgut, K., “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi” konulu röportaj. İstanbul: 28 Nisan 2006.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, [12 Aralık 2006]. Türk Dil Kurumu Web Sitesi. <http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA>.

Türk Ekonomisine Yön Verenler, Şimdi de Sanata Yön Veriyor, [8 Eylül 2005]. Dünya Gazetesi. http://www2.dunyagazetesi.com.tr/news_display_prn.asp.

Ural, M., (2000), “Resim ve Koleksiyonerleri”, En Sevdikleri. 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı,Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Utku, A., “Koleksiyonculuğun Yaygınlaşmasında Müzayedeevlerinin Rolü” konulu röportaj. İstanbul:4 Mayıs 2007.

Üstünipek, M. (1999), “Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Wu, C., (2005), Kültürün Özelleştirilmesi.1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, İhsan. 2005. Yüzde 700 Kazandıran Tablo Var. Hürriyet Gazetesi, 10 Ekim.

Yücebıyık, Ş., [2 Ağustos 2006]. 22 İşadamı Daha Özel Müze Kuruyor. Milliyet Gazetesi.
<http://www.milliyet.com.tr/2005/11/01/ekonomi/eko01.html>.

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

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	25.09.1979	
Doğum Yeri:	Antalya	
Lise:	1994-1997	Antalya Koleji
Lisans:	1997-2001	Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Japon Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans:	2003-2006	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Anabilim Dalı

Çalıştığı Kurumlar

2003-Devam ediyor Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi