T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR

YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İSTANBUL TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ VE DOHA İSLAM SANATLARI MÜZESİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEREN DERKAN DEĞİRMENCİ
201485015

Prof. AYŞE ÖZEL (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Vesile Aykaç (Jüri Üyesi)

Yrd. Doç. Dr. Nilüfer Irmak Akçedoğan (Jüri Üyesi)

İstanbul, Ocak 2017

T.C. DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR

YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İSTANBUL TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ VE DOHA İSLAM SANATLARI MÜZESİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEREN DERKAN DEĞİRMENCİ
201485015

Prof. AYŞE ÖZEL (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Vesile Aykaç (Jüri Üyesi)

Yrd. Doç. Dr. Nilüfer Irmak Akçedoğan (Jüri Üyesi)

İstanbul, Ocak 2017

Bu tezi, hayatımda ve eğitimimde verdiğim her kararda arkamda olup, bana en doğru yolu gösteren, varlığından güç aldığım, hayattaki duruşuyla örnek aldığım canım annem Serap Derkan'a ithaf ediyorum.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında iki farklı İslam ülkesi olan Türkiye ve Katar'da bulunan İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ile Doha İslam Sanatları Müzesi'nin karşılaştırılması yapılmıştır. Bu karşılaştırmada; müzelerin tarihçeleri, mimari özellikleri, sergilenen eserlerin ve koleksiyonların oluşturulması açısından ayrımı yapılmıştır. Uzun yıllar yaşadığım ve sanat eğitimimin temellerinin atıldığı şehir olan İstanbul ve evliliğim sebebiyle yerleştiğim Suudi Arabistan'ın İslam sanatı çatısı altında birleştiği ve farklılaştığı noktalar beni konuyu araştırmaya itti. Bu konunun bende ilk merak uyandırışı, Katar'ın başkenti Doha'ya eşimle birlikte gerçekleştirdiğimiz bir ziyaret sonrasında başladı. İslam sanatının özünü, modern Batı mimarisiyle birleştiren Doha İslam Sanatları Müzesi'nin üzerimde bıraktığı etki ve İstanbul'daki Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin ise bütün tarihi olaylara şahitlik etmiş olan binası ve muazzam koleksiyonu bende bu iki müzeyi inceleme merakı uyandırdı.

Yüksek lisans tezimde görüş ve önerileriyle bana yol gösteren, sonsuz desteğini esirgemeyen, her konuda teşvik eden tez danışmanım Prof. Ayşe Özel'e sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Lisans eğitimimin ilk yıllarından itibaren kıymetli bilgilerinden faydalanan bir öğrencisi olarak kendimi çok şanslı hissediyorum. Nezaketi, yardımseverliği, sabrı ve anlayışlı yaklaşımı; beni eğitimime daha akademik bir çerçevede devam etmek için motive etti. İnanıyorum ki kendisi, daha çok başında olduğum kariyerimde, güçlü duruşu ve yol göstericiliğiyle mükemmel bir akademik rol model olarak yoluma daima ışık tutacaktır.

Teşekkürlerin en özelini hak eden, zor dönemlerimde yanımda olan, maddi ve manevi desteğini asla esirgemeyen, bana olan inancını hiçbir zaman kaybetmeyen sevgili eşim Can Değirmenci; bu çalışma için adım attığım yolda, ilk günden itibaren heyecanımı ve hevesimi paylaştığın, ailem olarak yanımda olduğun, en önemlisi de sonsuz anlayışın için tüm kalbimle sana teşekkür ediyorum.

Tez çalışmam sırasında gösterdikleri anlayış ve desteklerinden ötürü çok sevgili arkadaşlarıma ve sevgilerini her zaman hissettiğim akrabalarıma teşekkür ederim. Bilgisi ve deneyimleriyle çalışmamda yardımcı olan amcam Aykutalp Derkan'a desteği için sonsuz minnetimi sunarım. İkinci ailem olan Değirmenci ailesine bu süreçteki sonsuz anlayış ve sevgilerinden ötürü en içten teşekkürlerimi sunarım.

Hep yanımda olduğunu bildiğim canım babam Konuralp Derkan'a, çok sevgili kardeşim Hakan Derkan'a sonsuz teşekkürler.

İstanbul, Ocak 2017 **Ceren Derkan Değirmenci**

ÖZET

Tezin konusu, ‘İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Doha İslam Sanatları Müzesi'nin Karşılaştırılması’dır. Müzelerin temel kaynağı olan koleksiyonlar, toplumun ya da bireyin bir konuya ilişkin eserlere olan ilgisiyle başlar. Bu ilgi, bireyleri bizzat araştırma yapmaya ya da uzmanlaşmaya yöneltirken, çoğu zaman profesyonel uzman ve araştırmacılarla daha geniş bilgi kaynağına ulaşılır. Böylece koleksiyonlar tanınır ve izleyicinin anlayacağı profesyonel bir şekilde sunulur. Koleksiyonlar aile içinde yıllarca korunabileceği gibi, müzelerde daha da geniş kitlelere ulaştırılabilir. Müzelerin işlevleri; koruma, araştırma ve iletişim olmak üzere üç ana başlık altında toplanmıştır. Sanat eserlerinin müzelerin çatısı altında toplanması; koleksiyonların tanınmasını, gelişmesini ve toplum beğenisine sunulmasını da beraberinde getirmektedir. Bu tez esas olarak; müzelerin var oluşunun temelinde yatan araştırmadan yola çıkılarak, söz konusu iki müzedeki işleyişi, işlevleri ve etkinlikleri incelemektedir.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi kurucularından Mehmet Ziya *‘‘Millet istikbalini kazanabilmek ve değerlendirebilmek için geçmişini incelemek zorundadır. Bunun sonucunda da milli kültürün oluşması ve gelişmesi mümkün olur. İslam ülkeleri öylesine güzel sanat eserleri yaratmışlar ki, bunlar tetkik edildikçe İslam Sanatı’nın dünyadaki yeri ve değeri anlaşılır.’’* sözü ile, İslam sanatının unutulan değerini ortaya çıkartmak ve geçmişimizi hatırlatmak için çalışmalar yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, kuruluşundan günümüze kadar geçen yüzyılı aşkın bir süredir, bu misyonu sürdürmektedir.

Bu tezde, Katar'ın başkenti Doha'daki İslam Sanatları Müzesi ve İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, sahip oldukları özelliklere göre karşılaştırılmıştır. İslam kültürünü yansıtan bu eserlerin, Orta Doğu coğrafyasındaki yolculuğunu ve kültürel etkileşimini göz önünde bulundurarak, söz konusu iki müze arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerine bir araştırma yapılmıştır.

Tezin birinci bölümü olan giriş kısmında genel bilgiler yer almaktadır. İkinci bölümde; koleksiyon ve müze düşüncesinin ortaya çıkışı incelenerek her iki ülkedeki ‘Müzeciliğin

Tarihsel Gelişimi' açıklanmıştır. Tezin üçüncü bölümünde; İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi'ndeki koleksiyon içeriği, müzenin tarihçesi ve mimari özelliği yer almıştır. Dördüncü bölümde; Doha İslam Sanatları Müzesi'nin koleksiyon içeriği, tarihçesi ve mimari özelliği incelenmiştir. Son olarak tezin beşinci bölümü ise, sonuç ve önerilerden oluşmuş olup, iki müzenin koleksiyon içerikleri ve mimari özellikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müze**,** Müzecilik, İslam Sanatı, Koleksiyon, Doha İslam Sanatları Müzesi, İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi, Müze Mimarisi

SUMMARY

The subject of the thesis is "Comparison of Istanbul Turkish and Islamic Arts Museum and Doha Islamic Arts Museum". The collections, which are the foundation of the museums, start with the interest of the society or the individual to works related to a subject. While this interest leads individuals to conduct research or to specialize themselves, a wider source of information is often reached by professional experts and researchers. Thus, the collections are recognized and presented to the audience in a professional manner. The collections can be preserved in the family for years, and can be reached to even larger quantities in the museums. Functions of the museums are grouped into three main headings namely; protection, research and communication. The collection of art works under the roof of the museums bring the collections together with appreciation development and presentation to the society. This thesis main researches functions and activities in the two museums, starting from the research underlying the existence of the museums.

As one of the founder of the Museum of Turkish and Islamic Arts, Mehmet Ziya started clearly '*The Nation must examine its past to win and evaluate its future. As a result, national cultures can be formed and developed. Islamic countries have created such beautiful works that, as they are examined, the place and value of Islamic art in the world can be understood.*'to reveal the hidden value of Islamic art and to remind us of our past, efforts should be made. The Museum of Turkish an Islamic Arts continues its mission for more than a hundred years since its foundation.

In this thesis, the Islamic Arts Museum in Qatar's capital, Doha, and the Istanbul Turkish and Islamic Arts Museum are compared acoording to their features. Taking into consideratio journey and cultural interaction of art works reflecting Islamic cultures in the Middle East region, similarities and differences between the two museums are researched.
General information is given in the introduction part which is the first chapter of the thesis. The second chapter, 'Historical Development of Museums' examined in both countries by taking into consideration emergence of collections and museum thinking chapter of the thesis covers, the contents of the collection in the Istanbul Turkish and Islamic Arts

Museum, history of the museum and its architectural characteristics. In the fourth chapter, the collection content, history and architectural characteristics of the Doha Islamic Arts Museum are examined. Finally, the fifth chapter of the thesis consists of conclusions and suggestions, and the contents of the collections and architectural features of the two museums are examined comparatively.

Keywords: Museum, Museology, Islamic Art, Collection, Doha Islamic Arts Museum, Istanbul Turkish and Islamic Arts Museum, Museum Architecture.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ IV

ÖZET V

SUMMARY VII

RESİM LİSTESİ XI

KISALTMALAR XVI

1. GİRİŞ 1

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı 1

1.2. Çalışmanın Yöntemi 2

1.3. Çalışmanın Kısıtları 2

2. MÜZECİLİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ 3

2.1. Koleksiyon ve Müze Düşüncesinin Ortaya Çıkışı 3

2.2. Osmanlı Dönemi'nde ‘Müze’ Düşüncesinin Ortaya Çıkışı ve İlk Gelişmeler 6

2.3. Cumhuriyet Dönemi ve Günümüz Türkiye'sinde Müzecilik 8

2.4. Katar’da Müzecilik Anlayışının Başlaması ve Gelişimi 12

2.5. Günümüz Katar'ında Müzecilik 13

3. İSTANBUL TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ (İSTANBUL TURKISH AND ISLAMIC ARTS MUSEUM) 19

3.1. Koleksiyonlar 22

3.1.1. Ahşap Eserler Bölümü 22

3.1.2. El Yazmaları ve Hat Sanatı Bölümü 26

3.1.3. Taş Eserleri Bölümü 34

3.1.4. Halı Bölümü 37

3.1.5. Seramik ve Cam Bölümü 42

3.1.6. Maden Sanatı Bölümü 44

3.2. Mimari Özellikleri ve Tarihçesi 50

4. DOHA İSLAM SANATLARI MÜZESİ (THE MUSEUM OF ISLAMIC ART IN DOHA) 57

4.1. Koleksiyonlar 57

4.1.1. Ahşap Eserler Bölümü 57

4.1.2. El Yazmaları ve Hat Sanatları Bölümü 59
4.1.3. Metal İşi Bölümü 68
4.1.4. Halı Bölümü 74
4.1.5. Seramik Bölümü 83
4.1.6. Cam Bölümü 89
4.1.7. Mücevherat ve Değerli Taşlar Bölümü 92
4.1.8. Taş Eserleri Bölümü 96
4.2.Mimari Özelliği ve Tarihçesi 99
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 107
5.1 Sonuç 107
5.2 Sorunlar ve Öneriler 109
KAYNAKLAR 111
ÖZGEÇMİŞ 113

RESİM LİSTESİ

Sayfa No:

Resim 2.1 Mathaf: Arab Museum of Modern Art (http://www.mathaf.org.qa).....14

Resim 3.1 Pencere kanadı, Karamanoğulları Dönemi, 12-13'üncü yy., 173 x 92 cm, Env.no:169 A/B..... 24

Resim 3.2 Ahşap sanduka, 12'nci yy., 73 x 200 x 68 cm, Env.no: 191- 195..... 25

Resim 3.3 Ahşap sanduka, 17'nci yy., 110 x 45 cm; Kur'an, 16-17. Yüzyıl, 146 x 65 cm, Env.no: 1973 25

Resim 3.4 Şam Evrakları..... 27

Resim 3.5 Kur'an-ı Kerim Cildi, 1494 tarihli, 33.3 x 23.6 cm, Sultan II.Bayezid'e sunulmak üzere hazırlanmış olan Kur'an-ı Kerim'in cildi, Env.no: 402 (Kutluay, 2011)..... 29

Resim 3.6 Kur'an-ı Kerim, 1494 tarihli, 33.3 x 23.6 cm, Env.no: 450..... 29

Resim 3.7 Zübdet'üt Tevarih, 1583 tarihli, 61.7 x 41.3 cm, Env.no:1950..... 31

Resim 3.8 Murakka, 15'inci yy., 17x 24 cm, Sülüs-nesih hat ile yazılmış eser ünlü hattat Şeyh Hamdullah'a aittir (Kutluay, 2011)..... 32

Resim 3.9 Ferman, 17'nci yy., 393.5 x 65.5 cm, Sultan IV.Mehmed Tuğralı Ferman, Env.no: 2238..... 33

Resim 3.10 Mülkname, 21-30 Rebiülevvel, 1004 [23 Kasım-3 Aralık 1595], 153x 44cm (Kutluay, 2011)..... 33

Resim 3.11 Mescit Kitabesi, 7'nci yy., 47 x 45 cm, Kudüs'den Çinili Köşk'e ve 1941 tarihinde de müzeye getirtilmiştir. Env.no: 2511..... 35

Resim 3.12 Mermer Sütun Başlığı, 9-10'uncu yy., 33 x 31 cm..... 35

Resim 3.13 Osmanlı Mezar Taşı, 1833-34 tarihli, 166.5 x 38.5 x 14.5 cm (Demirkol, 2011)..... 36

Resim 3.14 Lorenzo Lotto, 'Kocası ve Eşi' adlı tablosu, 1523 37

Resim 3.15 Seccade, Anadolu, 15-16'ıncı yy..... 37

Resim 3.16 Halı Bölümü..... 38

Resim 3.17 Selçuklu Halısı Konya, 13-14'üncü yy., 512 x 214 cm, Env.no: 681..... 40

Resim 3.18 Selçuklu Halısı Konya, 13-14'üncü yy., 603 x 296 cm, Env.no: 689..... 41

Resim 3.19 Sırlı Çini Mozaik Pano, 13'üncü yy 166x122.5 cm, Env.no: 2434..... 43

Resim 3.20 Milet İşi İznik Kase, Osmanlı Dönemi , 14-15'inci yy., 13.8x27.6 cm, Env.no: 3161-3174..... 43

Resim 3.21 Cam Askı Kandil, 14'üncü yy., 27 x 21 cm, Env.no: 1032..... 44

Resim 3.22 Cizre Ulu Cami Kapı Kanatları, 13'üncü yy. başı, 300 x 224 cm (çift kanat), Env.no: 4282..... 46

Resim 3.23 Cizre Ulu Cami Kapı Tokmağı 46

Resim 3.24 Tunç Davul, 13'üncü yy. başı, 65 x 49 cm, Env. No: 2832..... 48

Resim 3.25 Tombak Sancak Alemi, 18'inci yy., 104.5 x 32 cm, Env.no: 265..... 49

Resim 3.26 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi dış görünüm ……..... 50

Resim 3.27 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi iç avlu..... 52

Resim 3.28 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi girişi..... 53

Resim 3.29 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi iç avlu..... 54

Resim 3.30 Halı bölümü..... 55

Resim 3.31 İbrahim Paşa Sarayı kat planları..... 55

Resim 4.1 Kapı Parçası ve Panjur Çifti, Anadolu (Konya), Oyma ceviz ağacı,165 x 115.5 cm, Env.no: WW.56.2003..... 58

Resim 4.2 Sekizgen Panel Mısır ,1296-99 tarihli, Oyma tahta, 25.6 cm, Env.no: WW.38.2000 (Watson, 2011)..... 58

Resim 4.3 Kur'an'dan Hicazi El Yazması, Arap Yarımadası, 7'inci yy., Parşömen üzerine mürekkep, 33.7 x 25 cm, Env.no: MS.67.2007..... 60

Resim 4.4 Kur'an'dan sayfa, Kuzey Afrika , 10'uncu yy., 28 x 38 cm, Env.no: MS.8.2006 (Watson, 2011)..... 60

Resim 4.5 'Baysunghur' Kur'an'dan Sayfa, Asya (Samarqand), 1400-30 tarihli, Kağıt üzerine mürekkep ve altın, 177 x 101 cm, Env.no: MS.119.2007 (Watson, 2011)..... 61

Resim 4.6 ‘Feridun’un Dicle Nehrinden Geçişi’, İran (Tebriz) , 1525-35 tarihli , Kağıt üzerine pak suluboya, mürekkep ve altın işleme, 27.1 x 20.7 cm, Env.no: MS.40.2007 (Watson, 2011)..... 62

Resim 4.7 ‘Zahhak Kabusu’, İran, 1525-35 tarihli, 47 x 32 cm, Env.no: MS.41.2007 (Watson, 2011)..... 63

Resim 4.8 ‘Oturan Genç’, İran, 1570-75 tarihli, Kağıt üzerine altın ve opak suluboya, 11.6 x 6.4 cm, Env.no: MS.32.2007 (Watson, 2011)..... 64

Resim 4.9 ‘Aziz Jerome'nin Melankoli Hali’, Hindistan, c.1640, Kağıt üzerine opak suluboya, altın ve mürekkep, 39.2 cm x 25.9 cm, Env.no: MS.44.2007 (Watson, 2011)..... 65

Resim 4.10 Aydınlatılmış Shamsa, Hindistan, 1640-50 tarihli, Kağıt üzerine opak suluboya, altın ve mürekkep, 38 x 27.4, Env.no: MS.53.2007..... 66

Resim 4.11 Kanuni Sultan Süleyman'ın Fermanı, Türkiye, Env.no: 1559-60 CE (Watson, 2011)..... 67

Resim 4.12 Hasan Ali Mirza Shuja Al-Saltana'nın Portresi, İran, 1810-15 tarihli, Tuval üzerine yağlıboya, 176.5 x 99 cm, Env.no: PA.4.2004 (Watson, 2011)..... 68

Resim 4.13 Çeşme Başı, İspanya, 10'uncu yy., Bronz, yükseklik 48.1 cm, Env.no: MW 7.1997..... 69

Resim 4.14 Usturlap, İran veya Irak, 984-985 tarihli, Pirinç, Ø 15 cm, Env.no: SI.5.1999..... 70

Resim 4.15 Usturlap, İspanya (Granada), 1309 tarihli, Pirinç, Ø 13.5 cm , Env.no: MW.342.2007..... 70

Resim 4.16 Usturlap, İspanya (Granada)..... 71

Resim 4.17 Kalem Kutusu, Suriye veya Irak, 13’üncü yy., yükseklik 3.9 cm; W 4.7 cm, Env.no: MW.121.1999..... 71

Resim 4.18 Kaşkül, İran , 1550 tarihli, 7.4 x 38 cm, Env.no: MW.19.1997 (Watson, 2011)..... 72

Resim 4.19 Şamdan, İran, 1341-56 tarihli, Ø 28.2 cm, Env.no: MW.122.1999..... 72

Resim 4.20 Savaş Maskesi, Türkiye, 15’inci yy., 21 x 18.6 cm, Env.no: MW.6.1997..... 73

Resim 4.21 Tiraz, Mısır, 10’uncu yy., yükseklik 52 cm, Env.no: TR:45.2003..... 75

Resim 4.22 Kaftan, Asya, 13’üncü yy., yükseklik 98 cm, Env.no: CO.111.2000 (Watson, 2011)..... 75

Resim 4.23 Yuvarlak Halı, Mısır, 1575 tarihli, Yün, 282 x 270 cm, Env.no: TE.7.1997..... 76

Resim 4.24 Yazıtlı Asma, İspanya, 15'inci yy., İpek, 270 x 386 cm, Env.no: TE.6.1999..... 77

Resim 4.25 Yastık Kılıfı, Türkiye (Bursa), 17'nci yy., 116 x 66 cm, Env.no: TE.11.1997 (Watson, 2011)..... 78

Resim 4.26 Kadife Çintemani, Türkiye (Bursa), 1550 tarihli, İpek Kadife, 83 x 63 cm, Env.no: TE.29.1998..... 78

Resim 4.27 'Franchetti' Gobleni, İran (Kaşan), 1575 tarihli, İpek, 219x 151 cm, Env.no: CA.2.1997 (Watson, 2011)..... 79

Resim 4.28 'Rothschild' Halı, İran, 16'ncı yy., İpek dokuma, 234 x 177 cm, Env.no: CA.21.1999 (Watson, 2011)..... 80

Resim 4.29 'Leyla ile Mecnun' Gobleni, İran, 16'ncı yy., İpek dokuma, 179 x 129 cm, Env.no: CA.1.1997 (Watson, 2011)..... 81

Resim 4.30 Kadın Figürleriyle Kadife, İran, 17'nci yy., 197 x 57 cm, Env.no: TE.1.1997 (Watson, 2011)..... 82

Resim 4.31 Kase, Irak (Basra Körfezi), 9'uncu yy., Ø 20.5cm, Env.no: PO.31 1999 (Watson, 2011)..... 83

Resim 4.32 Tabak, İran, 10'uncu yy., Ø 42.5cm, Env.no: PO.24.1999 (Watson, 2011)..... 84

Resim 4.33 Sürahi Filtresi, Mısır, 11'inci yy., Ø 9 cm, Env.no: PO.226.2004 (Watson, 2011)..... 85

Resim 4.34 Tabak, Mısır, 12'nci yy., Ø 20.5 cm, Env.no: PO.200.2003 (Watson, 2011)..... 85

Resim 4.35 Tabak, İran, 1214 tarihli, Ø 20.5 cm, Env.no: PO.285.2004 (Watson, 2011)..... 86

Resim 4.36 Kase, İran, 12'nci yy., Ø 22.6 cm, Env.no: PO.228.2002 (Watson, 2011).... 87

Resim 4.37 Şişe, Türkiye (İznik), 1540 tarihli, yükseklik 37 cm, Env.no: PO.47.1999 (Watson, 2011)..... 87

Resim 4.38 Tabak, Türkiye (İznik), 1545-50 tarihli, Ø 29.6 cm, Env.no: PO.48.1999.... 88

Resim 4.39 Tabak, Türkiye (İznik), 157-75 tarihli, Ø 26.3 cm, Env.no: PO.49.1999..... 89

Resim 4.40 Deney Şişesi, Irak veya Mısır, 9-10'uncu yy., Ø8.5cm, Env.no: GL.19.1999..... 90

Resim 4.41 'Cavour' Vazo, Suriye veya Mısır, 13'üncü yy., Yaldız ve boya işlemeli cam, 29cm; Ø19.7 cm, Env.no: GL.6.1998..... 90

Resim 4.42 Cami Lambası, Mısır, 1350-65 tarihli, Cam, yaldızlı vitray işleme, yükseklik 27.5 cm; Ø 18.6 cm, Env.no: GL.321.2000..... 91

Resim 4.43 Bilezik Çifti, Mısır, 11'inci yy., Altın, 8 cm, Env.no: JE.118.2003 (Watson, 2011)..... 92

Resim 4.44 Kolye, Hindistan, 1607-19 tarihli, 38.5 cm, Env.no: JE.26.1997..... 93

Resim 4.45 Kolye yakın plan 93

Resim 4.46 Yeşim Taşı Kolye (Haldili), Hindistan, İşlenmiş yeşim taşı, 3.3 x 5.1 cm, Env.no: JE.85.2002..... 94

Resim 4.47 Zümrüt, Hindistan, 1695-96 tarihli, 5.1 x 4 cm, Env.no: JE.86.2002..... 95

Resim 4.48 Şahin, Hindistan, 1640 tarihli, 23.4 cm, Env.no: JE.69.2001..... 95

Resim 4.49 Panel**,** Irak, 9'uncu yy., Sıva ile kaplama, 84x 84 cm, Env.no: SW.15.199..... 96

Resim 4.50 Sütun Başı, İspanya, 975 tarihli, Mermer oyma, yükseklik 30 cm ; genişlik 40 cm, Env.no: SW. 151.2008..... 97

Resim 4.51 Bir Heykelden Baş, İran**,** 1200 tarihli, Sıva, oyma ve boyama, yükseklik 22 cm, Env. No: SW.74.2003..... 97

Resim 4.52 Yıldız Çini, İran, 1261 tarihli, Ø30.5 cm, Env. No: TI.36.1998..... 98

Resim 4.53 Doha İslam Sanatları Müzesi (http://destination.amari.com/en/doha/go/museum-islamic-art.aspx#.WEWb2TXSnxo)..... 99

Resim 4.54 Doha İslam Sanatları Müzesi 100

Resim 4.55 Ahmad Ibn Tulun Cami, Kahire 101

Resim 4.56 Doha İslam Sanatları Müzesi 103

Resim 4.57 Doha İslam Sanatları Müzesi iç ana salon..... 103

Resim 4.58 Doha İslam Sanatları Müzesi ana salon 104

Resim 4.59 Doha İslam Sanatları Müzesi kat planları..... 105

KISALTMALAR

Env. no: Envanter numarası

I.M.Pei: Ieoh Ming Pei

Mathaf: Arab Museum of Modern Art (Arap Modern Sanat Müzesi)

MIA: The Museum of Islamic Art in Doha (Doha İslam Sanatları Müzesi)

MoMa: Museum of Modern Art (Newyork Modern Sanat Müzesi)

MÖ: Milattan Önce

MS: Milattan Sonra

öl.: Ölüm tarihi

QM: Qatar Museum (Katar Müzesi)

St.: Saint (Aziz)

Şeyh Hamad: Sheikh Hamad bin Khalifa Al-Thani

Şeyh Hassan: Sheikh Hassan bin Mohammed bin Ali Al-Thani

Şeyha Miyase: Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani

TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

TİEM: İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi

UNESCO: United Nations Education, Scientific and Cultural Organization (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü)

yy. : Yüzyıl

1. GİRİŞ

Müzelerin temel işlevlerinden ilki koleksiyonları korumak ve koleksiyonları oluşturan nesnelerin kuşaktan kuşağa geçmesini sağlamaktır. Koleksiyonlar müzelerin varoluş sebepleri olup, insanlık tarihinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Koleksiyonların ömrü, müze binası içinde gerçekleştirilen koruma uygulamaları ile doğru orantılıdır. Eğer nesneler, müzelerde doğru çevresel koşullarda sergilenir, depolanır ve taşınırsa ömürleri daha uzun olmaktadır.

Müzelerin koruma işlevi açısından birbirinden farklı birçok faaliyeti içerisinde barındırmaktadır. Bunlar; bozulmaların ve zararın önlenmesi, bilimsel inceleme ve araştırma, belgeleme, depolama-koruma, onarım, mekan ve mimari tasarım, sergileme, ödünç alma-vermede risk yönetimi ve eğitimdir. Bütün bu faaliyetlerin gerçekleştirilmesi, nesnelerin korunmasını ve gelecek nesillere aktarmasını sağlamaktadır. Günümüzde kültür kavramı, teknolojinin gelişmesiyle beraber, eserlerin sadece toplanıp korunması ve saklanması görevini üstlenen klasik müzecilik, yerini modern müzeciliğe bırakmıştır. Çağdaş müzecilik anlayışına uygun sergileme ve sunum teknikleri, eserlerin izleyici üzerindeki etkisini artırırken, kültür ve sanat hazinelerinin toplumla buluşmasını sağlamıştır.

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın amacı; benzer iki İslam sanatı müzesindeki koleksiyonların toplanması ve sergilenme özelliklerine göre karşılaştırılmasıdır. Müzelerin bulunduğu ülkelerdeki müzeciliğin gelişimi ve hedef kitlesini oluşturan nedenler göz önüne alınarak çalışmalar yapılmıştır.

Müzelerdeki koleksiyonlar, bölümlerine ve dönemlerine göre gruplandırılmıştır. Ayrıca müzelerin tarihçesi ve mimari özellikleri de çalışma amaçları arasında bulunmaktadır.
Bu iki İslam ülkesinin, koleksiyon ve müze düşüncesinin ortaya çıkışları, koleksiyonculuk ve müzeciliğin gelişimi, sergileme koşulları ve koleksiyon içerikleri de araştırma konusuna dahil edilmiştir. Bu soruların cevaplarına tezin ilerleyen bölümlerinde yer verilmiştir.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

‘İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Doha İslam Sanatları Müzesi'nin Karşılaştırılması’ başlıklı tezde, çalışma yöntemi olarak hem belge araştırması yapılmış hem de müzeler ziyaret edilmiş ve incelenmiştir. Bu yöntem ile farklı bir İslam ülkesindeki müzenin sahip olduğu koleksiyonlar ve müzenin mimari yapısı incelenmiştir. Kaynak araştırmalarında her iki ülkedeki müzelerin koleksiyonculuğa ve sanata verdiği önem, kültürel değerlere sahip çıkması ve koleksiyonlardaki sergilenme koşulları ayrıntılarıyla incelenmiştir.

Belgesel çalışmalarda ise; Katar'da ve Türkiye'de bu konuyla ilgili yazılmış kitaplar, makaleler, tezler, internet ortamında İslam sanatı ile ilgili bulunan elektronik kitaplar, dijital kaynaklar incelenmiştir. İslam sanatı koleksiyonculuğunda kimlerin ne şekilde katkı sağladıkları hakkındaki araştırmalar ile ilgili internet siteleri taranmış ve ilgili makaleler, elektronik dergiler incelenmiştir. Bu bağlamda İslam sanatı müzelerinin oluşumu, bu güne kadar toplanan eserlerin korunması konusundaki yapısal farklılıkların ayrıntılarına yer verilmiştir.

Tez çalışması sırasında; Her iki müzedeki eserlerin toplanması ve sergileme koşullarına göre gruplandırılması işlenmiştir. Ayrıca müzede bulunan eserlerin getirtildiği ülkeler konusunda da araştırmalar yapılmış olup, belirtilen konular tezde bir bütünlük oluşturacak şekilde ilerleyen bölümlerde belirtilmiştir.

1.3. Çalışmanın Kısıtları

Bu tez çalışması, Türkiye ve Katar'daki müzeciliğin tarihsel gelişimi, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Doha İslam Sanatları Müzesi'nin koleksiyon özellikleri, müze tarihçeleri, mimari özellikleri, koleksiyon saklama koşulları, sergileme alanları ve eser envanterleriyle kısıtlıdır.

2. MÜZECİLİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Koleksiyon ve Müze Düşüncesinin Ortaya Çıkışı

Önemli kültür kurumlarının başında gelen müzelerin oluşumunu sağlayan en önemli etken, eski eserlere veya sanat eserlerine duyulan ilginin sonucu oluşturulan koleksiyonlardır. Latince toplamak anlamında 'colligere' fiilinden türetilen koleksiyon kelimesi, bir sanat terimi olarak 'sanat yapıtlarının kişisel bir merak ve ilgi nedeniyle toplama işi' şeklinde tanımlanmaktadır (Sözen-Tanyeli, 1996). Koleksiyon kavramının en temel özelliği olan 'toplamak' ve 'biriktirmek' faaliyetlerinin başlamasını ise insanların yerleşik hayata geçtiği dönemlere kadar indirmek mümkündür (Yaraş, 1997). 19'uncu yy.de Avrupa'da başlayan düzenli ve tematik sanat koleksiyonculuğuna kadar, her dönemde ve her kültürde farklı amaçlar doğrultusunda bu gibi faaliyetler devam etmiştir. Koleksiyonların müzeye dönüşme aşaması ise Batı Avrupa'da izlenebilmektedir.

İlkçağ'da kutsal alanlardaki adak eşyalarının ve gücü sembolize etmesi bakımından savaş ganimetlerinin sergilenmesi yaygındı. Eski Yunan'da da eserlerin biriktirilmesinde en önemli etkenlerden birisi dindir. Özellikle siyasi ve dinsel önem taşıyan merkezlerde 'thesaurus' adı verilen hazine binaları inşa edilmiş, buralarda daha çok dini objeler biriktirilmiştir. MÖ 5'inci yy.de ise özellikle Yunanistan'da sadece estetik niteliği göz önünde bulundurulan eserlerin koleksiyon içeriğinde yer almaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde Atina Akropolü'nün girişindeki Propylon Kompleksi içindeki Pinakothek'te olduğu gibi sergi salonu olarak kullanılan mekanlardan da bahsedilebilir. Yine dönemin önemli kültür birimlerinden biri de Mouseion'lardır. Günümüzdeki müze kelimesinin kaynağı olan Mouseion[1], Antik Çağ'da akıl, düşünce ve yaratıcılık gücünün temsilcileri olan esin perilerine adanan yapıları ifade etmektedir. Önceleri basit yapılardan oluşan Mouseionlar, zamanla bilgi birikimi yüksek kişilerin toplandığı yerler haline gelmiş ve iç kısımları düzenlenerek sanat eserleri de sergilenmeye başlanmıştır. MÖ 280'de Ptolemaios I. Stoter'in İskenderiye'deki sarayının içinde kurmuş olduğu Mouseion ise diğer birimleri yanında özellikle kütüphanesiyle döneminin önemli kültür merkezi olarak anılmaktadır.

[1] Museion, Yunanca'da mousa, Latince'de Musa olarak isimlendirilen esin perileridir. Bunlar yalnızca Şairleri esinlemezler. İçindeki güzelliklere bakanlara ilham verirler. Yunanca'da akıl, düşünce, yaratma gücü kavramlarını içeren 'men' kökünden gelmiştir. Mitolojiye göre, tanrılar insanüstü doğa güçlerinden uzaklaşarak insanlara yaklaşmış, bu arada mousaları benimsemişlerdir. Mitoloji yazarlarının belirttiği gibi mousalar tanrı ve insan arası bir varlık olarak nitelenmişlerdir (Erhat, 1993).

Anadolu'da da Bergama Kralı I. Attalos, el yazması iki yüz bin cilt eseri topladığı bir kütüphane inşa ettirmiştir.

Tüm bunlara karşılık eski Yunan'da kent meydanlarındaki önemli eserler, halkın malı olup belirli kişilerin koleksiyonu değildir. Koleksiyonculuğun günümüz anlayışına uygun biçimde yapılmaya başlaması, Roma döneminde ortaya çıkmıştır (Yaraş, 1997).

Geçmişe ait eserleri toplama ve koleksiyon yapma fikri ilk olarak Romalılarda ortaya çıkmıştır. Özellikle savaş ganimeti eserleri konutlarında biriktiren Romalı komutanlar böylelikle ilk kişisel koleksiyonların oluşmasına ve yayılmasına sağlamışlardır. Zamanla koleksiyonlar sosyal statünün, bir göstergesi haline gelmiş, sanat eserleri yatırım aracı haline dönüşmüş, çok sayıda antikacı dükkanı açılmış ve bu konuda uzman bir sınıf oluşmuştur. Sanat eserlerinin halka açılması fikri de ilk kez bu dönemde gündeme gelmiştir (Yaraş, 1997).

Bugünkü anlamda müze düşüncesinin ortaya çıkışı 15'inci yy.e rastlamaktadır. Rönesans dönemi düşünürlerinin ortaçağ öncesi bilgiye ulaşma çabası sonunda, tarihe tanıklık eden eserlerin değerli olarak kabul edilmeleri, bunların sistematik bir şekilde toplanarak, biriktirilmesine olanak sağlanmıştır.

16'ncı yy.nin sonlarında dönemin önemli sanatçılarının resimleriyle oluşturulan koleksiyonların, prestij unsuru olarak soylulara ait saraylarda teşhir edilmesi söz konusudur. Bu ve benzer koleksiyonların sergilenmesi amacıyla oluşturulan mekanlardan birisi de Floransa'daki Uffuzi Galerisi'dir. Tarih boyunca İtalya'nın sanat ve kültür başkentliğini yapmış olan Floransa kenti, Rönesans'ın doğduğu yer olarak kabul edilir. Bu şehrin Avrupa sanat tarihindeki eşsiz yeri yüzyıllar boyunca her türden sanatçıyı kendine çekmiş ve şehirde birçok kente nasip olmayacak zenginlikte bir sanat eseri birikimi oluşmasını mümkün kılmıştır. İşte bu birikimin arkasındaki en önemli isimler Floransa ve Toskana'nın en güçlü ailesi olan Medici'lerden çıkmıştır. Medici ailesinin Floransa'ya armağanı olan Uffuzi Galerisi, bu eşi görülmedik sanat hazinesine 600 yıldır ev sahipliği yapmaktadır.

18'inci yy.de koleksiyonların değerlendirilmesi, arşivlenmesi ve sunumuna başlanmıştır. 1759'da İngiltere'de ilk halk müzelerinden biri olan British Museum açılmıştır. Ancak

müzeyi ziyaret etmek için önceden izin almak, haftalar öncesinden başvuru yapmak gerekmektedir. Sonrasında, 1789 Fransız Devrimi'nin toplumda yarattığı değişim müzeciliğe de yansımıştır. Fransız Devrimi'yle ortaya çıkan ulusçuluk, ulusal müze kavramını da beraberinde getirmiştir. Paris'teki Louvre Müzesi, ilk ulusal müzedir. Böylece, Louvre Sarayı, Fransız ulusunun zaferinin ve iktidarının sonsuzluğunun simgesi olmuştur (Karabıyık, 1997).

19'uncu yy.e gelindiğinde, müzeler sayıca çoğalmış ve kurumsal kimlik kazanmışlardır. Bu yüzyılda gelişen tarih ve sanat tarihi disiplinleri de müze koleksiyonlarının belirlenmesinde önemli rol oynamış, 19'uncu yy.de Avrupa müzelerinin bazıları, özellikle de İngiltere ve Fransa'daki büyük müzeler, 'Uygarlıklar Tarihi' çizgisine göre düzenlenmiştir. Buna göre Mezopotamya'da başlayan tarih eski Mısır'da devam etmektedir. Yunan yarımadasından ve onun uzantısı olarak ele alınan Batı Anadolu'dan Helenistik Dönemin Roma İmparatorluğu'na geçer. Kuzey Avrupa'da devam ederek her Batı ülkesinde ayrı biçimde modern döneme kadar ulaşır. Böyle bir yaklaşım Avrupa'nın söz konusu coğrafyaya ilgisini artırmış ve buralardan getirilen eserler müzelerin koleksiyonlarına katılmıştır (Shaw, 2004).

Bu yaklaşım dışında, 19'uncu yy.de farklı müze türleri ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri ulusların kendi kültürel değerlerinin kaybolmaması için kurulan ve günümüzde Etnografya Müzeleri olarak isimlendirilen Ulusal Antik Çağ Müzeleri'dir. 19'uncu yy.de yaşanan Endüstri Devrimi de müzeciliğe, ilk örneği 1856'da açılan Lyon Sanat ve Endüstri Müzesi olan, teknik yönü kuvvetli yeni bir tür katmıştır. 1860-1914 yıllarında ise, sanat hususunda özelleşmiş müzeler oluşmuştur. Fakat bu tür müzeler daha çok köklü bir geçmişe sahip olmayan ve bu nedenle de çağdaş sanata yönelen ABD'de kurulmuş olup en bilinen örneği Newyork'da bulunan Modern Sanat Müzesi (MoMa)'dir.

Tüm bu gelişmelerin de gösterdiği gibi, önceleri müzelerin kurulma, kurumsallaşma ve koleksiyonları genişletme çabaları hızlanmıştır. 20'nci yy.nin ortalarından sonra sosyo-ekonomik gelişmelerin etkisiyle müzeler, farklı hedeflere yönelik geliştirdikleri yeni hizmet anlayışlarıyla; birer araştırma merkezi, açık üniversite, bir ailenin fertlerinin eğlenerek öğrenebileceği, öğrenmenin bir zevk olabileceği bir eğitim ve kültür kurumlarına dönüşmüştür (Kaya ve Adıgüzel, 2007).

2.2. Osmanlı Dönemi'nde ‘Müze’ Düşüncesinin Ortaya Çıkışı ve İlk Gelişmeler

Anadolu'nun zengin tarihi geçmişine ve bu geçmişin insanlığa bıraktığı kültürel mirasa karşılık, bu kültürel değerlerimizin ortaya çıkarılmasını ve korunarak gelecek nesillere ulaşmasını sağlayacak müzecilik çalışmaları, ülkemizde ciddi anlamda 19'uncu yy.nin ikinci yarısından sonra başlamıştır. Bununla birlikte, Batı'da olduğu gibi ülkemizde de müzelerin halka açık kurumlar haline gelmesine kadar geçen sürede, eski eserler çeşitli nedenlerle toplanmış ve teşhir edilmiştir.

Anadolu tarihinde eski eserlerin toplanması ve ilk teşhir denemesini Selçuklu Dönemi'ne kadar indirmek mümkündür. Selçuklular, Konya'nın ortasında bulunan höyüğün etrafını sur duvarı ile çevirerek çeşitli dönemlere ait her tür işlenmiş taşı sur duvarlarına yerleştirmişlerdir. Selçukluların bu uygulaması yanında, Türk mimari eserlerinde önceki medeniyetlere ait parçaların görünür biçimde kullanılmasının da, müzecilik anlayışı içinde değerlendirilebileceği belirtilmektedir.

Osmanlı'da eski eserlere ilginin arttığı Batılılaşma dönemi öncesinde konuyla ilgili karşılaştığımız ilk isim Fatih Sultan Mehmet'tir. Fatih Sultan Mehmet'in, bir Bizans kilisesinin yerine yapılan Fatih Camii'nin inşası sırasında ele geçirilen İmparator lahitleri yanında, Hipodromdaki sütun ve sütun başlıkları gibi Bizans eserlerini Topkapı Sarayı'nın 2'nci avlusunda toplaması, bilinçli bir koleksiyon oluşturma girişimi olarak kabul edilebilir. Yavuz Sultan Selim de içlerinde çinilerin de olduğu belirtilen kıymetli eşyaları Yedikule Hisarı'nda saklamış, bunlar III. Murat zamanında saraya getirilmiştir. Yine Fatih Albümü diye bilinen ‘Osmanlı Sultan Portreleri Albümü’nün bir koleksiyon niteliği taşıdığı belirtilir (Portakal, 1993). Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamı İbrahim Paşa'nın, Budin'den getirttiği ‘Üç Güzeller’ heykelini Sultanahmet'teki konağının önüne diktirmesi, eski eserlere olan ilginin başka bir örneğidir. Toplama dışında teşhir faaliyetine örnek olarak ise, Topkapı Sarayı'nın Enderun Hazinesi'ndeki kutsal eşyaların, dini bayramlarda halka açılması gösterilebilir (Atagök, 2000).

Aynı zamanda Osmanlı'da müze kurma faaliyetleri öncesinde eserlerin korunmasında ve daha önemlisi sonradan açılacak müzelerin koleksiyonlarının oluşumunda geleneklerin de büyük etkisi vardır. Örneğin değerli savaş araç-gereçlerinin toplandığı ve ‘Hazine’ adı verilen devlet geleneği, Fatih tarafından da benimsenmiş ve İstanbul'un fethinden sonra, Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunda bulunan Aya İrini Kilisesi'ne ‘cebehane’ adı verilerek

kıymetli askeri araç ve gereç burada muhafaza edilmeye başlanmıştır. Fatih'ten sonra da devam eden bu gelenek, Askeri Müze'nin de ilk temellerini oluşturmuştur (Kaya ve Adıgüzel, 2007).

Osmanlı Dönemi'nde ilk müzenin kurulmasında ise, Sultan Abdülmecit'in 1845 yılında Yalova civarına yaptığı gezide, üzerinde İmparator Konstantin'in adının yazılı olduğu taşları İstanbul'a göndertmesi etkili olmuştur. 1840'larda, bütün vilayetlerdeki yöneticilere, bölgelerindeki eski eserleri arayıp belirlemeleri ve değerlilerini İstanbul'a göndermeleri veya mahallinde müze kurmalarını bildiren yazıların gönderilmiş olması, bu yıllarda konunun ciddi anlamda ele alındığının göstergesidir. Söz konusu müzenin kurulması ise, Tophane-i Amire Müşiri Fethi Ahmet Paşa'nın katkılarıyla gerçekleşmiştir. Fethi Ahmet Paşa, İmparatorluğun çeşitli vilayetlerinden gelen eserleri, o yıllarda Harbiye Ambarı olarak isimlendirilen Aya İrini Kilisesi'nde toplamış, bu eserleri 1846 yılında *Mecmua-i Asar-ı Atika* (eski eser koleksiyonu) ve *Mecmua-i Esliha-ı Atika* (eski silah koleksiyonu) olarak iki bölüm halinde düzenleyerek imparatorluk koleksiyonlarının bilinçli ve özenli ilk müzeolojik sunumunu gerçekleştirmiştir. Önceleri sadece Padişaha ve seçkin konuklarına açık olan bu müze, daha sonra yerli ve yabancı turistler tarafından da gezilebilen bir mekana dönüştürülmüştür (Kaya ve Adıgüzel, 2007).

Bu iki koleksiyon dışında, yine Sultan Abdülmecit 1838-1861 döneminde yeniçerilerin ve Osmanlı Dönemi'nin belli başlı bütün görevlilerinin kıyafetlerinden oluşan *'Elbise-i Atika'* adı verilen yeni bir koleksiyon oluşturulması ve bunların Sultanahmet Meydanı'ndaki çadır depoda sergilenmesi, Osmanlı Dönemi müzeciliğinde önemli bir adım olarak nitelendirilebilir. Söz konusu kıyafetlerin sergilenmesinde, Aya İrini'den getirilen mankenler kullanılmış, mankenler yanında az sayıda arkeolojik eser de sergilenmiştir. Kısa süre içinde bakımsızlıktan harap olan bu koleksiyondaki mankenler, yeniden Aya İrini'deki Mecmua-i Esliha-ı Atika'ya geri getirilmiştir (Shaw, 2004).

Türk Müzeciliği temellerini, Avrupa'nın çağdaş kurumlarının Batılılaşma devriyle birlikte Osmanlı Devleti'ne dahil olması, müzecilik değerlerinin de Türk aydınlanma oluşumu içerisinde yerini almaya başlamasıyla beraber kültürel miras bilincinin şekillenmesi ve korunma gerekliliği fikriyle gelişerek 19'uncu yy.nin ikinci yarısında belirmiştir. Bu dönemde günümüz değerleriyle topluma sanatın ve kültürün ışığını yansıtan bir kurum yaratılması başlangıçta mümkün olmasa da Avrupa'daki müzeler örnek alınarak mevcut

sanat ve kültürel değere sahip eserler toplanır ve müzecilik açısından bazı hukuki düzenlemelerle önemli adımlar dikkati çeker. Avrupa'daki çok sayıda müzenin sahip olduğu sanat koleksiyonları ve kıymetli hazineleri aynı zamanda, o devlet ve toplumun bir kültürel belleği ve gücünü simgelediğinden benzer kurumlar yaratma çabası, Osmanlı Dönemi'nde de etkisi bulunmuştur. Bu bağlamda Tophane Müşiri Ahmet Paşa'nın düzenlediği tarihi silahların bir deposu niteliğindeki Topkapı Sarayı yakınındaki Aya İrini Kilisesi, 1869'dan itibaren müze olarak resmi bir nitelik kazanmıştır. Bunu takip eden süreçte müze müdürlüğünün meydana getirilmesi ve çeşitli hukuki düzenlemeler teşkilat yapısının oluşturulması gibi adımlar izlenmiştir. Yurt sathındaki kazıları Maarif Vekaleti sorumluluğuna bırakan ve eski eserlerin memleket dışına çıkarılmasını engelleyen Asar-ı Atika (Eski Eser) Nizamnamesi 13 Şubat 1869 tarihiyle yürürlüğe girer. Bu düzenleme sanat eserlerinin kaçırılmasını engellemişken 1874'deki çeşitli değişikliklerle bu yasak kaldırılır ve birçok eser geri dönmemek üzere kaybedilir. Bu yanlıştan 1884 yılında Asar-ı Atika Nizamnamesi tekrar değiştirilerek dönülür ve daha sonra 1906 yılında küçük değişiklikler yapılır. Bu değişiklik sürecinde Sadrazam İbrahim Edhem Paşa'nın oğlu ve Müze-i Hümayun'un müdürlüğünü yapmış, Paris'te resim ve arkeoloji eğitimi alan Osman Hamdi Bey'in katkıları vardır. Osmanlı Dönemi coğrafyasında ilk bilimsel kazılara öncülük etmesi ve çağdaş müzecilik anlayışının şekillenmesinde önemli bir rol oynayan Osman Hamdi Bey, eski eserlerin yurt dışına götürülmesine karşı mücadelesini 1884'deki düzenlemeyle kazanır. Müze fonksiyonuna yönelik bir bina yapılması gerekliliği fikrini ortaya atarak bu hususta siyasi ve mali destek sağladıktan sonra, İstanbul Arkeoloji Müzesi binasının yapılmasını sağlar (Kaya ve Adıgüzel, 2007).

2.3. Cumhuriyet Dönemi ve Günümüz Türkiye'sinde Müzecilik

Cumhuriyet Dönemi'nde müzelerin çoğalması ve yurt çapında yaygınlaşması, 1920'li yıllardan itibaren Atatürk'ün bu konuya verdiği önemin göstergesidir. Atatürk, 1 Mart 1923 tarihli TBMM'nin açılış konuşmasında '*işleyen ve kapsamlı bir maarif için'* türlü kurumlar arasında müzelerin kurulmasını vurgulamıştır (Atagök, 2000).

Osmanlı Devleti tarihinde, 19'uncu yy. sonlarında kurumsallaşan müzecilik, Cumhuriyet'in ilanından sonra verilen önemin etkisiyle gelişmiş, yapılan yeni yasal düzenlemelerle giderek yaygınlaşmıştır. Bugün yalnızca Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde; 95 müze, 92 ona bağlı birim ve 3 milyon esere ulaşılmıştır. Bu sayıya Bakanlık dışındaki kurum ve

kuruluşların bünyelerinde yer alan diğer müzeler de eklendiğinde, günümüz müzeciliğinin geldiği aşama, müze sayısı bakımından ortaya çıkmıştır.

Sayıları her geçen gün artan müzelerimizden, kuruluşu daha önceye dayananlar çağdaş müzeciliğin gerektirdiği biçimde kendilerini yenilemişlerdir. 1984 yılında İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 1993 yılında İstanbul Arkeoloji Müzesi, 1997 yılında da Anadolu Medeniyetleri Müzesi Avrupa Konseyi tarafından ödüllendirilmiştir. Köklü müzelerimizin aldığı uluslararası ödüller yanında, Türk Psikiyatri Müzesinin Avrupa Parlamentosu tarafından, 2004 Yılı Müzesi seçilmesi, müzeciliğimizin uluslararası alandaki gurur tablosuna bir yenisini daha eklemiştir. Bununla birlikte son yıllarda yaygınlaşan özel müzeler bir kültür merkezi yaklaşımıyla sürdürdükleri hizmetleriyle Türkiye'deki çağdaş müzeciliği örnek olarak gösterilmektedir. Dünyanın en büyük maket parklarından olan ve genelinde Türkiye'de önemli kültür varlıklarının bire bir maketlerinin sergilendiği Miniatürk Maket Parkı, bir müze olmasa da kültürel zenginliğimizi çağdaş anlayışla toplu biçimde sergilemesi bakımından önemli bir nitelik haline gelmiştir (Kaya ve Adıgüzel, 2007).

Ülkemizde müzeler yaygın kurumlar olmakla birlikte ‘Müzecilik’ bir bilim dalı olarak son yıllara kadar eğitim kurumlarında yer almamış olması nedeniyle, müzelerin uzman personel ihtiyacı daha çok arkeolog ve sanat tarihçileriyle giderilmiştir. İlk olarak 1989-1990 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bölümünde Müzecilik Yüksek Lisans programının açılması, müzecilik biliminin önünü açan önemli etkendir. Bu programın düzenlediği seminerler ve gerçekleştirdikleri yayınlar da müzeciliğin akademik yönünün daha da geliştirilmesine yardımcı olmuştur. İlki 1993 yılında Deniz Müzesi'nde düzenlenen ve daha sonra Askeri Müze bünyesinde düzenli olarak devam eden Müzecilik Seminerlerinde gerek ulusal gerekse uluslararası alanda müzecilik çalışmaları irdelenmiş, seminer bildirilerinin yayınlanması ile bu konuda kalıcılık sağlanmıştır. Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün her yıl düzenli olarak düzenleyip yayınladığı ‘Uluslararası kazı, Yüzey Araştırması ve Arkeometri Sempozyumu’nu izlemek ve yapılan çalışmaların sunulduğu yıllık bildirileri gözden geçirmek bile, Cumhuriyet Türkiye'sinde bu alanda ulaşılan uluslararası saygınlığı anlatmaya yeterlidir (Aslanapa, 2007).

Ortaya çıkan bu olumlu tablo, müzeler boyutunda ele alındığında tüm müzelerimizin toplum içinde aynı yeri edindiklerini söylemek imkansızdır. Anadolu'daki müzelerin geneli

ve hatta büyük şehirlerdeki bazı müzelerin çeşitli nedenlerden dolayı çağdaş müzeciliğin gerisinde kalmıştır. Müzelerimizin hizmet anlayışının çağdaş olup olmaması sorusu aslında toplumumuzda çok fazla dile getirilmemektedir. Çünkü müzeler, Türk ziyaretçi sayılarının da gösterdiği gibi, Türk toplumunun genelinde sürekli yer edinmiş kurumlar olamamıştır. Ülkemizde müze-toplum ilişkisinin sağlanamamasında akla gelen ilk yargı, müzelerin toplum için öneminin halka aktarılamamış olmasıdır. Bu bir açıdan doğrudur. Aynı zamanda hedef kitle belirtilmemekle birlikte, beş yıllık kalkınma planları, Kültür Müsteşarlığı ve Kültür Bakanlığı rapor ve genelgeleri gözden geçirildiğinde müzelerin öncelikli ziyaretçisinin turistler olması, müzelerin devlet kademesinde turistik gelir kaynağı olarak algılandığını göstermesinin yanı sıra, toplumun genel bakış açısına da yansımıştır (Oruçoğlu, 1999)

Bunun gibi ve benzeri bakış açılarının değişmesi için müzelerin öneminin daha sık vurgulanması gereklidir. Atagök'ün belirttiği biçimde müzelerin topluma katkıları şunlardır (Atagök, 1999):

-Müzeler geçmiş değerleri toplum için korur ve onlara sunar.
-Müzeler, objektif ve sistematik bir değerlendirme ile koleksiyonların sunduklarından süzülerek günümüze gelmiş değerleri gösterir.
-Müzeler böylelikle insanların doğal gelişimini belgeler ve bilgi verir.
-Müzeler geçmişi sunar, insana insanlığın heyecanını verirken onun yaratıcılığına katkıda bulunur, yaratıcı gücü ve düşünceyi kamçılar.
-Müzeler geleceği yönlendiren-yönlendirebilecek değerlerin yerleşmesini sağlar.
-Müzeler yeni toplumsal değerlerin oluşmasını sağlar. Müzeler insani değerleri geliştirir.
-Müzeler bugünün teknolojik toplumundaki insana insani değerler sunarak yalnızlığını giderir, eğlendirir.
-Müzeler toplumun bilimsel ve sanatsal gelişimine katkıda bulunur.
-Müzeler insanın kendi toplumunu tanımasına neden olur.
-Müzeler, toplumların birbirlerini tanımalarına, dolayısıyla kültürlerin birbirine yakınlaşmasına neden olur.

Tüm bu değerlerin topluma kazandırılması ve müze-toplum ilişkisinin sağlanmasında etkin olabilecek yöntemlerden bazıları şu şekilde sıralanabilir:

-Belirtilen değerlerin görsel, işitsel ve yazılı medya tarafından sürekli gündemde tutulması, her yaş grubuna ve eğitim düzeyine yönelik programlar hazırlanması, müzelerin tanıtılması.

-1956 yılında ülkemizin de katıldığı, I. Uluslararası Müzeler Kampanyasında olduğu gibi, müzelerin önemini vurgulayan kampanyaların yenilenmesi.

-Sivil toplum örgütlerinin, vakıfların, toplum üzerinde etkisi olan tüm kurum ve kuruluşların faaliyetleri.

Yukarıda ele alınan başlıklar müze-toplum ilişkisinin sağlanması için yapılabilecek genel yaklaşımlardır. Müzelerle işbirliği içinde gerçekleştirilecek çalışmaların konuya yarar sağlayacağına şüphe yoktur. Konuya çağdaş müzecilik açısından bakıldığında ise, halkın müzeye gelmesini sağlamak ve müze alışkanlığını kazandırmak müzenin hedeflerinden olmalıdır. Bunun en etkili yöntemlerinden birisi de geçici sergi ve bunu destekleyen diğer sosyal etkinliklerle müzenin aktif tutulmasıdır. Ülkemizde de bu anlayış çerçevesinde devlet müzeleri ve özel müzelerde geçici sergiler ve benzeri faaliyetler düzenlenmelidir. Fakat müzenin amacına ulaşabilmesi için yaptığı faaliyetleri halka tanıtması, bunları düzenlemesi kadar önem taşımaktadır. Müzecilikte geniş bir kitleye ulaşmada tanıtımın büyük önem kazandığını, konuyla ilgili Atik'in verdiği iki sergi karşılaştırması da ortaya koymuştur. Bu sergilerden 1996 yılında Habitat etkinlikleri çerçevesinde Darphane'de açılan yalnızca fotoğraf ve panolardan oluşan Dünya Kenti İstanbul sergisinin, iletişimdeki başarısı ziyaretçi sayısına yansımış, fakat bu sergiden bir yıl kadar önce İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde orijinal eserlerle açılan ‘Çağlar Boyu İstanbul’ isimli sergisi tanıtımının yetersizliği nedeniyle aynı oranda ziyaretçiyi çekememiştir (Atik 1999). Yine yakın bir tarihte Sabancı Müzesi'nde açılan Picasso İstanbul'da sergisinin rekor sayıda ziyaretçiye ulaşmasındaki başarısını, bireysel başarısı yanında, bu çerçeve içinde de değerlendirmek gerekmektedir.

Çağdaş müzeciliğin üzerinde ısrarla durduğu müze eğitimi de, müze-toplum bağlamında ele alınabilir. Özellikle ülkemizde müze eğitiminin yaygınlık kazanması ve müzelerin bir eğitim kurumu olarak kabul görmesi, öncelikli olarak kültür varlıklarının gelecekteki koruyucuları olacak genç nüfus hedef alındığında önemini bir kat daha artırmaktadır. Ancak ülkemizde genelde müze eğitimi veya müze bilincinin yerleşmesi adına yapılan

yılsonu gezilerinin amacına uygun gerçekleştirilip gerçekleştirilmediği üzerinde ayrıca durulmalıdır (Kaya ve Adıgüzel, 2007).

Belli koşulları gerektiren sağlıklı bir müze eğitimi ise, yalnız çağdaş müzeciliğin değil, aynı zamanda çağdaş eğitim anlayışının da gereklerindendir. Müze eğitimine çift yönlü önem kazandıran en önemli unsur, müzelerin sahip olduğu koleksiyonlardır. Müzeciliğin üzerinde ısrarla durduğu konu, ülkemizde müze işbirliğinin önemi ile açıklanabilir. Böylelikle hem müzeler çağdaş nitelik kazanmış olacak hem de son yıllarda önem kazanmış olacaktır. Bunun etkili yöntemleri üzerine birçok bilimsel yayın gerçekleştirilmiştir. Müzelerin belli yaş gruplarına yönelik hazırladıkları müze eğitim teknikleri, İstanbul Arkeoloji Müzesi ve diğer başka müzelerin bünyelerinde açtıkları Çocuk Müzeleri ve diğer aktiviteler bu yöndeki olumlu girişimlerdendir. Konuya verilecek başka öneriler de, her düzey okul-müze işbirliğinin önemini açıklamaktadır. Böylelikle hem müzeler çağdaş müzeciliğin gereğini sağlamış olacak, hem de her düzeydeki öğrenci kitlesinin müzeye bakış açısının değişmesiyle ilerisi için de olumlu etki yaratacaktır. Maalesef Türkiye'de her eğitim noktasında, hatta yakınında bile bir müzenin olmadığı düşünüldüğünde böyle bir işbirliğinin sınırları da çizilmektedir.

Sonuç olarak; Türk toplumunun müzeye bakış açısını değiştirmek ve müze alışkanlığı kazandırmak için yapılması gerekenler, bir yönü ile çağdaş müzeciliğin gelişmesiyle doğru orantılıdır. Fakat tüm bunların müze yönetiminin imkanları dahilinde olduğu da göz ardı edilmemelidir.

2.4. Katar'da Müzecilik Anlayışının Başlaması ve Gelişimi

Katar'ın bulunduğu bölgedeki ilk yerleşim taş devrine dayanmaktadır. Taş devrinin ülkede bulunan ilk kalıntılarının, 50 bin yıllık olduğu tahmin ediliyor. Katar'da Babilliler ve Selçukluların da yaşadığı bilinmektedir. 7'nci yy.nin ortalarında, İslam dini Arap yarımadasında yayılmaya başlayınca, Katar da; Emeviler, Abbasiler gibi İslam hanedanlarının hakimiyeti altına girdi.

Katar, 16'ncı yy.den Birinci Dünya Savaşı'na kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçasıydı. 19'uncu yy.nin sonlarına doğru, Al Thani Emirliği kuruldu ve 20'nci yy.nin başlarına kadar ülke, İngiliz himayesinde kaldı. Katar, 1971 yılında İngiliz himayesinden ayrılarak, tamamen bağımsız bir ülke olmuştur.

1972-1995 yılları arasında ülkeyi yöneten ilk emirin ardından, yönetime el koyan Katar Emiri Hamad bin Halife Al Thani göreve gelmiştir. Al Thani'nin emirliği döneminde, önemli siyasi ve ekonomik reformlar gerçekleşmiştir. Seçimlerin özgürleşmesi için adımlar atılmış, kadınlar seçme ve seçilme hakkına sahip olmuştur. Aynı zamanda gaz ve petrol sektörlerinde liberalleşmenin yolu açılmıştır (Buffington, 2014).

Katar'ın başkenti Doha, çok sayıda kültürün iç içe olduğu hızla büyüyen yoğun bir metropoldür. Arap Körfezi'nde (Basra Körfezi) yer alan şehir, Corniche 'Korniş' olarak bilinen bölge boyunca dikkat çekici bir okyanus manzarasına, Batı koyunda önemli gökdelenlere ve büyükelçiliklere sahiptir. Bunun yanı sıra, Pearl 'İnci' olarak bilinen yeni alışveriş ve konut geliştirme konseptiyle insan yapımı adalara, sanayi bölgesinde inşaat işçileri için büyük konut komplekslerine, çok sayıda alışveriş merkezine, 2014 yılının Ocak ayında neredeyse 3 milyon yolcuyu gören yeni bir havaalanına (Tekeli, 2016), yapım aşamasındaki birçok büyük müzeye ve sık sık yenilenen trafik düzenlerine sahip olmuştur. Çölde bulunan bir şehir olduğundan, manzaranın çoğu kum beji rengindedir ve çoğu ev benzer renktedir. Ancak bazı alanlarda çeşitli bitkiler ve ağaçlar yetiştirilmektedir.

Kentsel gelişimin 1950'lerde başlaması ve nüfusun hızla artması nedeniyle, konut çevresinin çoğu yeni binalardan oluşmaktadır. Son yıllarda birkaç kez hükümet, 2013'ün sonu ve 2015 yılları arasında ülkede beklenen %15'lik artış ile nüfus artış tahminlerini önemli ölçüde revize etti. Doha, 2022 Dünya Kupası için hazırlanacak olan stadyum ve gelişmekte olan nüfus için altyapı oluşturmak amacıyla, birçok planı uygulamaya koymuştur (Buffington, 2014).

2.5. Günümüz Katar'ında Müzecilik

Zamanla ve özellikle son 10 yılda Katar, karbon temelli ekonomisine güvenmeye devam etmek yerine, bilgiye dayalı bir ekonomiyi geliştirmek için uyumlu çabalar içine girmiştir. Bu çabalar, sanat ve eğitim alanında önemli hükümet çalışmalarının katkısıyla, Doha başkentinin kayda değer dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Son yıllarda uluslararası bir sanat merkezi olarak Katar'ın önemi artmıştır. Katar, önemli sanat ve müze durakları haline gelmek için, kendi iddialı planlarını yürürlüğe koyan Birleşik Arap Emirlikleri de dahil olmak üzere, bölgedeki diğer ülkeler ile sanattaki önemini belirgin bir şekilde ön plana çıkarma girişiminde kesinlikle yalnız değildir.

Katar'da sanatı kucaklayan kültürel değişimin başlangıcı, 2005 yılında kurulan bir devlet kurumu olan ve şimdi Katar Müzeleri (QM) olarak bilinen Katar Müzeler Kurumunun ortaya çıkışı ile oldu. Son zamanlarda, Katar Müzeleri, Doha'da ünlü Çinli-Amerikalı mimar Ieoh Ming Pei tarafından tasarlanan İslam Eserleri Müzesi (MIA) ile modern ve çağdaş sanata adanmış bir müze olan Arap Modern Sanat Müzesi (Mathaf) olmak üzere iki önemli sanat müzesi açtı (Jodidio, 2008).

2008 yılında açılan MIA, İslam sanatının dünyadaki en önemli koleksiyonlarından birine ev sahipliği yapmaktadır ve Katar'ın kendisini Orta Doğu'nun sanat ve eğitim merkezi haline getirme çabalarının önemli bir parçasıdır.

Mathaf, 2010 yılında açılmıştır ve seçkin Fransız mimar Jean-François Bodin tarafından yeniden tasarlanan dönüştürülmüş bir okul binasında yer alır. Doha'da Katar Müzeleri tarafından işletilen iki ilave müzenin inşaatı devam etmektedir. Fransız mimar Jean Nouvel tarafından tasarlanan Katar Ulusal Müzesi ve İsviçre'den gelen ödüllü mimar ekibi Pierre de Meuron ve Jacques Herzog tarafından tasarlanan Oryantalist Müzesi. Bu müzelerin ve diğer binaların sabit tasarımı göz önüne alındığında, Katar'ın kendini mimari turizmin odağı haline dönüştürme amacı belirgindir. Ayrıca bu son teknoloji ürünü yapıların tasarımındaki kasıt, geleneksel İslam veya Katar binalarına ilişkin mimari unsurlar şeklinde geçmişe göndermeler de yapmaktadır.



Resim 2.1 Mathaf: Arab museum of modern art (http://www.mathaf.org.qa)

Bochenaki'nin belirttiği gibi, *''Körfez'deki müzelerin çoğu erken dönem kopyaları, modernlik ve güncellik arayan modernist bir yaklaşım sergiliyor. Geçmişi koruma ihtiyacını yansıtan daha yakın zamanlarda inşa edilen müzeler, geçmiş ve günümüz arasındaki bağlantıları yaparken yüzlerini geleceğe de çevirmiş durumdalar. Batı müzelerinin uygulamalarının kopyalanmasından ziyade, yerel ihtiyaçlara cevap verecek şekilde tasarlanmıştır. Özellikle Mathaf, kendisini çağdaş kültür ve sanat üzerine bilim ve tartışmaların konusu olma konumuna yerleştirmiştir''* (Atkinson, 2011).

Hükümet, birçok sanat kurumu işletirken, Doha Tribeca Film Festivali açılış töreni ile birlikte 2010'da açılmış Katara Kültür Köyü de dahil olmak üzere, son zamanlarda sanatı desteklemek için ortaya çıkmış başka kuruluşlar da bulunmaktadır. Ayrıca, Doha'daki merkezi bir çarşı olan Souq Waqif, birden fazla sanat kuruluşuna ev sahipliği yapmıştır. Bunlar Kültür Bakanlığı tarafından işletilen Souq Waqif Sanat Merkezini ve bununla birlikte ticari bir girişim olan Al-Markhiya Galerisini de içine almaktadır. Başka bir deyişle, görsel sanatların devlet ve özel kuruluşlar tarafından desteklenmesi, ülke genelinde ve özellikle de başkent Doha'da giderek belirginleşmektedir.

Müzeler ve sanat organizasyonları geliştirmenin yanı sıra, Katar Müzeleri Başkanı Şeyha Miyase, dünyadaki modern ve çağdaş sanatın en büyük koleksiyoncusu olarak anılır. 2011-2012 yılında, Şeyha Miyase, New York'taki Modern Sanat Müzesi'ne harcanandan 50 kat daha fazlasını sanata harcamıştır (Buffington, 2014). Şeyha Miyase'nin dünyadaki en pahalı tabloyu satın aldığı söyleniyor. Paul Gauguin'in Nafea Faa Ipoipo? 'Benimle Ne Zaman Evleneceksin?' 2015 yılında, 300 milyon dolarlık. Cezanne'nın The Card Players 'İskambil Oyuncuları', 2012'de 250 milyon dolarlık ve Mark Rothko'nun 2007'de White Center, 20 milyon dolarlık bir Damien Hirst, Jeff Koons, Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Francis Bacon'ın çalışmaları. Katar'da Takashi Murakami, Richard Serra ve Damien Hirst (Doha'da açılmadan önce Tate Modern'de sergisini üstlendi) ile büyük sergilere sahne oldu. Şeyha Miyase, I.M.Pei tarafından tasarlanan MIA'nın da dahil olduğu çok sayıda müzeyi yönetmektedir. Katar'ın bir Jean Nouvel tasarımı Ulusal Müzesi ve Herzog & de Meuron tarafından bir Oryantalist Müze önümüzdeki yıllarda açılacak.

Şeyha Miyase, sıradan bir sanat eseri alıcısından çok daha ötesinde, Katar Müzelerinin bir çok kuruluşu için geniş bir yelpazede sanat eserleri satın almaktadır. Batılıların, Arap sanat eserlerini inceleyerek ve Arap sanatını öğrenerek İslam'ın kalbindeki huzurlu mesajı

görmeye geleceklerine inanmaktadır. Aynı zamanda Katar'daki Batılı sanat eserlerini göstererek Arap toplumun farklı kültürlerden bir şeyler öğrenmek suretiyle modern sanatı daha fazla benimseyeceklerini düşünmektedir. Böylece, toplumlarda sanatın tanınması için bir mecra görevi gören ve tutkuları arasında yer alan kültürel diyaloğu geliştirmekte araç olarak sanatı kullanmaktadır (Buffington, 2014).

‘‘*Kültüre yatırım yapmak artık bir tercih değil, bir gereklilik.*’’ Katar Müzeleri Başkanı Şeyha Miyase, dünya sanatının en güçlü isimlerini bir araya getiren Art For Tomorrow konferansının açılışında bu kadar net ve kararlıydı. Salonu dolduranlar için ise bu sözlerde bir sürpriz yoktu, çünkü Şeyha Miyase ve ülkesi Katar, yıllardır dünya sanat çevrelerinin gündemindeydi. Katar, son beş on yıl içinde dünyanın en önemli sanat alıcılarından biri oldu. Ülkedeki yoğun inşa faaliyetlerinin önemli bir kısmını müzeler oluşturuyor. Star mimarların tasarladığı yapılar, iddialı koleksiyonları ağırlıyor. Bütün bu büyük kültür ve sanat projeleri Katar Müzeleri adlı kurumun çatısı altında toplanıyor. Kurumun başkanı Şeyha Miyase ise ülkenin 2030 vizyonunun gerçekleştirilmesinde sanatın önemli bir rol üstlendiğini söylüyor.

Sadece Körfez bölgesinin değil, dünyanın bu en zengin ülkesi geleceğe sanatla hazırlanıyor. Bütün Körfez ülkelerinde adeta bir yarış halini almış olan sanat yatırımları konusunda, Katar en sistematik ve kararlı ilerleyen ülke gibi görünüyor Büyük koleksiyonlar, açık kapalı tüm kamusal alanları dolduran çağdaş heykeller, iddialı müzeler ve sanat kurumlarıyla birlikte hem çekim alanı oluşturmak, hem de kendi genç nüfusunu dönüştürmek istiyor. Katar petrol ve özellikle doğal gaz zengini bir ülke. Hesaplara göre hala 200 yıl yetecek kadar gazları var. Ama ilerisi için harekete geçmiş durumdalar. Dünyanın yaratıcı insanlarını çalışmak, yatırım yapmak için ülkelerine çekmek turizm haritalarında yer almak için sanatı öne çıkartıyorlar. Ama esas hedefleri kendi sanatçılarını yetiştirmek; yaratıcı ve üretken bir nüfusa sahip olmak. Sanat kadar spora da önem veriyorlar, nitekim 2022 Dünya Kupası'nın bu küçücük ülkede gerçekleşecek olmasının sebebi bu. Eğitimde bu vizyonun sürdürmek istiyorlar, iddialı üniversiteleri ülkelerine çekmeye çalışıyorlar. Sonuçta burası nüfusunun yüzde 60'ı 30 yaşının altında bir ülke.
Katar, Batılı kurumlarla işbirliği yapıyor, oradaki büyük sergilerin sponsorluğunu üstleniyor ve bunu daha sonra kendi ülkesine hem de ölçeği büyüterek taşıyor. Tate Modern'in sürekli sponsorlarından biri. Buradaki sergisini desteklediği Damien Hirst, bir

yıl sonra yani 2013'te başkent Doha'da bir büyük sergi açtı. Ya da mesela Takashi Murakami'nin Paris sergisinin sponsoru yine Katar'dı. Ardından Murakami, belki de hayatının en büyük işlerini sergilediği sergiyi Doha'da açtı (Erbay, 2008).

Uluslararası müzayedelerden yaptıkları büyük alımlar ise aslında bir söylenti gibi. Yani Katar resmi olarak bu pahalı eserleri aldığını hiç açıklamadı. Ülkenin üst düzey yöneticileri de bu konuda konuşmaktan kaçınıyor. Böylece gizem ve beklentinin çıtası her daim yüksek bir yerde duruyor. İskambil Oyuncuları'yla zirve yapan bu pahalı sanat eserlerinin, seneye tamamlanması beklenen Fransız mimar Jean Nouvel'in imzasını taşıyan Ulusal Müze'de sergilenmesi bekleniyor.

Katar hükümeti, bireysel vatandaşlar için değerli ve ulusun gücü için önemli bir unsur olarak en üst düzeyde eğitimi benimsemiştir. Bu çabalar ayrıca hükümetin bilgiye dayalı bir ekonomi inşa etmek için açıkça çalışma yöntemlerini de göstermektedir. Hükümet 20'nci yy.nin ortalarında, kamu eğitimi sunmaya başlamış olsa da, 1970'lerde 15 yaşın üzerindeki Katar'lıların sadece yaklaşık üçte biri okuma yazma biliyordu. Kültür ve eğitime yaptığı vurgu nedeniyle, Şeyh Hamad, 1995 yılında iktidara geldikten kısa bir süre sonra hızlı ve önemli değişiklikler oluşmaya başlamıştır.

Mathaf'ın tarihçesi, 1960'lardaki Katar hükümdarının torunu Şeyh Hassan'a kadar uzanmaktadır. Kendisi Londra'ya yaptığı ilk seyahatlerde sanatın öneminin farkına varmıştır. Londra'dayken sıradan evlerde bile sanatın varlığını ve Katar'daki yaşamda sanatın yokluğunu fark etmişti. Şeyh Hassan, tarih konusundaki çalışmalarını sürdürürken, sık sık Arap sanatçıların sanat dünyasına katkılarını ve onlarla nasıl bağlantı kurabileceğini merak etti. Kişisel ilgi ve merakı, onu Katar Üniversitesi'ndeki Katarlı sanatçı Yusuf Ahmed tarafından öğretilen ‘20’nci yy. Sanatı’ adındaki bir derse yöneltti. Bu ders, Şeyh Hassan'ın modern çağdaki Arap sanatçıları araştırması için bir basamak oldu. Dört temel unsura odaklanan bir vizyon geliştirdi: sanatçılarla kişisel temasa sahip olmak; bu sanatçıların kaçınılmaz rolünü, geçmişlerini ve bilgilerini derinlemesine araştırmak; kimlikler, nedenler, ilkeler ve zaman çapında kalıba giren bir süreç olarak sanatı incelemek; ve son olarak 19'uncu yy.nin sonlarından 20'nci yy.nin başına kadar bölgesel sanat eserlerini toplamak oldu (Erbay, 2008).

Sanat koleksiyonunun hızlı büyümesi nedeniyle, 1995 yılında Şeyh Hassan, koleksiyonunu halkla paylaşma ihtiyacını fark etti. Böylece modern Arap sanatı hakkında halkı bilgilendirmeye yardımcı olmak için, eserlerini bir villaya yerleştirdi ve onu özel bir müze olarak kurdu. Bu müze yerel bir kilometre taşı oldu ve ayrıca eserlerini kendi ülkelerinin siyasi baskılarından uzakta yaratmak için sığınmacı olarak gelen birçok modern Arap sanatçıya ev sahipliği yaptı. Zaman içinde, müzeyi halka açmaya karar verdi ve böylece koleksiyonu daha geniş bir kitle tarafından erişilebilir hale gelerek vizyonunu yerine getirmesi için daha verimli bir yol açılmış oldu. Böylece, Katar hükümeti, hayır kurumu olan Katar Vakfı'na, kendi sanat koleksiyonunu bir kamu eğitim kaynağı haline getirmelerini teklif etti ve kabul gördü (Buffington, 2014)

3. İSTANBUL TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ (İSTANBUL TURKISH AND ISLAMIC ARTS MUSEUM)

TİEM koleksiyonları, tarihsel bakımından büyük bir çeşitlilik göstermektedir. İslam sanatının en erken döneminden 20'nci yy.e uzanan bir çizgide, içinde Emevi, Abbasi, Kuzey Afrika (Magrip), Endülüs, Selçuklu, Eyyubi, İlhanlı, Memluk, Timur, Safevi devletleriyle çeşitli Kafkas ülkeleri, beylikler ve Osmanlı Dönemi eserlerini inanılmaz bir zenginlikte barındıran bu koleksiyon, ayrıca bu eserlerin çoğunun geldikleri yerin bilinmesini sağlayan vakıf kayıtları nedeniyle de büyük bir belge değeri taşımaktadır. Altın çağını Kanuni döneminde yaşayan Türk-İslam sanatının en güzel örnekleri bugün TİEM çatısı altında muhafaza ediliyor.

TİEM'de bulunan birçok bölüm, kendi başına bir müze oluşturacak zenginliktedir. Bunlar; halı, el yazmaları, hat sanatları, ahşap eserleri, taş, seramik-cam ve maden bölümleridir. Ancak müzenin, 2012 yılında yapılan restorasyon çalışması nedeniyle, etnografya bölümü henüz açılmamış olduğundan bu tez kapsamında incelenememiştir. Bu bölümün 2017 yılında açılmasının planlandığı müze yetkilileri tarafından ifade edilmiştir.

TİEM Müdürlüğü envanterinde 28 arkeolojik, 13.295 etnografik, 882 sikke, 8 mühür ve mühür baskısı, 18.298 el yazması olmak üzere toplam 32.511 adet eser bulunmaktadır. Ancak bu eserlerin çok az bir bölümü sergilenebilmektedir.
(http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,113193/istanbul-turk-ve-islam-eserleri-muzesi-acildi.html)

Müzenin, El Yazmaları Bölümü, hemen hiçbir koleksiyonda benzerine rastlanmayacak niteliktedir. Erken İslam Dönemi'nden[2] 20'nci yy.e kadar uzanan geniş bir zaman dilimi ve İslam ülkelerinin geniş coğrafyasındaki ülkeleri kapsayan koleksiyon, Osmanlı sultanlarının kendi adlarına yaptırdıkları vakıf binalarındaki kütüphaneler için, dönemlerinin en usta sanatçı ve hattatlarına yazdırdıkları veya onlara hediye edilmiş

[2] Erken İslam Dönemi, İslam tarihinde genel olarak Hz. Muhammed'in doğuşundan ölümüne kadar geçen zaman, ondan sonraki hilafet dönemi, daha sonraki saltanat devletleri ve modern zamanlarda ortaya çıkan yeni akım ve durumlar ele alınır. Kabaca dört ana parçaya bölünebilse de, farklı yönlerden farklı şekillerde bölünmeler gerçekleşir, siyasi İslam tarihi farklı bir bölünmeyle incelenirken bilimsel keşifleri konu alan İslam tarihi daha farklı bir bölünme içerir.

eserlerle ayrı bir boyut kazanmaktadır. Ayrıca ferman, berat[3], vakfiye[4] gibi benzersiz belgeleri de içeren koleksiyon, 18 bini bulan eser sayısı ile bilim dünyasınca tanınmaktadır. Cami, mescit, medrese, türbe, tekke ve zaviye gibi yerlerden toplanan eserlerin kaynaklarının bilinmesi açısından da ayrı bir önem arz etmektedir.

Müzenin halı koleksiyonu, 1700'ü bulan sayısıyla dünyadaki en önemli koleksiyon olup, müzenin uzun yıllar yabancı yayınlarda bir 'Halı Müzesi' olarak tanımlanmasına yardımcı olacak, zenginlik ve çeşitlilik göstermektedir.

Selçuklu Dönemi'nin ünlü örneklerinin yanı sıra, bütün Osmanlı halı grupları bu koleksiyonda olanca çeşitliliği ile temsil edilmekte; 15'nci yy.e ait seccade ve hayvan figürlü halılar, 15-17'nci yy.ler arasında, Anadolu'da üretilen ve batıda Holbein ve Loto olarak anılan halılar ile Uşak ve çevresinde üretilen madalyonlu ve yıldızlı Uşak halıları koleksiyonun değerli parçalarını oluşturmuşlardır. Müzenin halı koleksiyonunda ayrıca zengin halı geleneğine sahip İran ve Kafkasya'nın çeşitli bölgelerine ait dev boyutlu örnekler de önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Söz konusu halıların; yıkanma, restorasyon ve konservasyonu[5] işi, müzenin halı atölyesinde deneyimli restoratör ve konservatörler tarafından yapılmaktadır. Müze koleksiyonunda yer alan maden-cam- seramik eserler, özellikle Orta Çağ maden sanatı açısından önem taşımaktadır. Bu eserler sayesinde, 12-13'üncü yy.den Osmanlı Dönemi sonlarına kadar bilim, teknoloji, araç-gereç ve günlük kullanımdaki eşyaların kademeli olarak nasıl değiştiğini göstermektedir.

Bugün çoğu artık mevcut olmayan Selçuklu ve Osmanlı yapılarından gelen çini ve alçı kabartma eserler ile Abbasi Dönemi'nin ünlü başkenti Samarra'daki saraylardan kurtarılabilen duvar resimleri ve Rakka'dan gelen seramikler müzenin diğer bir zenginliğini oluşturur. Aynı durum, müze koleksiyonundaki diğer gruplar, özellikle ahşap eserler için de geçerlidir. Selçuklu ve Beylikler Dönemi'ne ait pek çok kapı ve pencere kanadı, sanduka ve rahle, günümüze pek az örneği ulaşabilmiş bu sanat döneminin seçkin mirasını temsil etmektedir. Osmanlı Döneminin sedef, fildişi, bağa işlemeli ahşap eserleri, kakma

[3] Berat, Osmanlı döneminde, bir göreve getirilen, aylık bağlanan, ayrıcalık, nişan ya da san verilen kimseler için çıkarılan padişah buyruğudur.
[4] Vakfiye, vakfedenin malını verdiğini gösteren ve hakimin vakfa dair hükmünü içeren belgedir.
[5] Konservasyon, resim, heykel gibi sanat eserlerinin nesiller boyu özelliklerini kaybetmeyecek şekilde korunması işidir.

sanatının eşsiz örnekleri. Kur'an Cüzü, rahleler, çekmeceler bu zengin koleksiyonun önemli parçalarıdır (Ocak, 2006).

Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerine ait önemli bir koleksiyon da taş eserlerdir. Emevi ve Abbasi Dönemi'ne ait sütun başlıkları, mimari yapı elemanları, mesafe taşları ve kitabelerin yanı sıra Selçuklu Dönemi'nin taşa uygulanmış oldukça ünlü figürlü kompozisyonları da bu koleksiyonda yer alır.

İnsanoğlunun doğal taşlarla beraber kullandığı malzeme olan ahşap, zamanla gündelik eşyadan mimariye kadar geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur.

Orta Asya'da, Türkler'de ahşap malzemenin kullanımının tarihi konusunda önemli bilgiler verilmiştir. Özellikle, Pazırık kurganlarından[6] ele geçen bulgular, Türkler'in ahşap işçiliğinde ulaştıkları düzeyi göstermesi bakımından önemli bir öneme sahiptirler. Türkler; Anadolu'ya geldiklerinde, Orta Asya'da geliştirdikleri ahşap işçiliğini de beraberlerinde getirmişlerdir. Bunun net göstergesi olarak; Anadolu-Türk sanatının başlangıcını temsil eden Selçuklular döneminden itibaren, ahşap işçiliği önemli eserler vermeye başlamıştır. Türkler'in Anadolu'ya girdikleri dönemde Yakındoğu coğrafyasının büyük bölümüne hakim olan İslam ülkelerinde de ahşap sanatı son derece gelişmiştir. Emeviler, Abbasiler, Fatimiler ve Eyyubiler'den günümüze ulaşan eserler sayesinde, İslam ülkelerinde ahşap sanatının ulaştığı noktayı görebiliriz (Ocak, 2006).

Her dinin doğuşu, kendi sanatını beraberinde getirmiştir. İslam dini de ortaya çıkıp yayılmaya başlamasından itibaren kendi sanatının doğup gelişmesine neden olmuştur. Arabistan'da ortaya çıkıp çok geniş bir bölgeye yayılan İslam dini, hakim olduğu coğrafyaların sanatlarından da etkilenerek yepyeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasına sebep oldu. İslam sanatı, İslam dininin yayıldığı ülkelerde mimari alanın yanı sıra özellikle hat, tezhip, minyatür ve ciltçilik sanatlarında kendini gösterdi. Türkler olarak bizim geleneksel sanatlarımızın bir bölümü İslamiyet öncesi döneme dayanırken, İslamiyeti kabul edişimizle birlikte sanat alanında doğal olarak bir Türk-İslam sentezi ortaya çıkmıştır.

[6] Pazırık Kurganı, Altay bölgesinde, MÖ 3. ve 6. yüzyıllara ait İskit sanatının, özellikle halı ve küçük el sanatlarının, örneklerinin bulunduğu bölge. Pazırık Kurganı, bölgede ele geçirilen objeler ve eserlerden dolayı UNESCO Dünya Mirası Bölgelerinden birisidir.

Ayrıca ana teması Peygamber sevgisinin sanata yansıması olarak belirlenen Kutsal Emanetler bölümünde, müze koleksiyonunda muhafaza edilen Hz. Muhammed'e ve Kabe'ye ait Mukaddes Emanetlere de yer verilmiştir. Bu mekanın tasarımında hayli loş bir atmosfer yaratılmış ve ziyaretçi üzerinde oluşturulmak istenen uhrevi yolculuk çok derinden gelen bir Salavat-ı Şerif sesi ve eserlere odaklanmış dramatik bir aydınlatma ile sağlanmıştır. Bu bölümü koleksiyonlar başlıkları altında ele almasam da belirtmek isterim.

3.1. Koleksiyonlar

3.1.1. Ahşap Eserler Bölümü

Orta Asya'daki kurganlar, Türkler'de ahşap malzemenin kullanımının en eski tarihi konusunda önemli bilgiler vermiştir. Özellikle, MÖ 6-3'üncü yy.ler arasında tarihlenen Pazırık kurganlarında ele geçen bulgular, Türkler'in ahşap işçiliğinde ulaştıkları düzeyi göstermesi bakımından paha biçilmez öneme sahiptirler. Türkler; Anadolu'ya geldiklerinde, Orta Asya'da geliştirdikleri ahşap işçiliğini de beraberlerinde getirmişlerdir. Bunun açık göstergesi olarak; Anadolu-Türk sanatının başlangıcını temsil eden Selçuklular döneminden itibaren, ahşap işçiliği önemli eserler vermeye başlamıştır. Türklerin Anadolu'ya girdikleri dönemde Yakındoğu coğrafyasının büyük bölümüne hakim olan İslam ülkelerinde de ahşap sanatı son derece gelişmiştir. Emeviler, Abbasiler, Fatımiler ve Eyyubiler'den günümüze ulaşan eserler sayesinde ahşap sanatının İslam ülkelerinde ulaştığı düzeyi izleyebiliriz (Kılıç ve Kanberoğlu, 2011).

Selçuklular, Anadolu beylikleri ve Osmanlı dönemlerinde de oldukça geniş bir uygulama alanı kazanmış olan ahşap sanatı, her dönemde farklı üslup özelliklerine sahip olmuştur. 11'inci yy.den sonraki üç yüz yıllık dönemde izlenen Anadolu Selçuklu sanatı, ahşap sanatının son derece yetkin örneklerini vermiştir. İran'da gelişen Anadolu Selçuklu alçı işçiliğinin etkilerini gösteren, derin oyma ve eğri kesim tekniğinin mükemmel uygulamaları, ahşap yüzeylerde ise ajur etkisi vardır. Rumi[7], en çok kullanılan süsleme öğeleridir. Sivil ölçüleri onurlandıran sanduka ve tabutlara kadar çok farklı eserler, Selçuklu ahşap eserlerinin ihtişamını gözler önüne serer. Beylikler döneminde Selçuklu ahşap sanatı gelişerek devam etmiştir. Eğri kesim ve derin oyma teknikleri ile yapılan

[7] Rumi, Anadolu Selçuklularının üsluplaştırdıkları filiz, yaprak ve hayvan örgelerinden oluşmuş dolaşık süsleme.

eserler aynı ustalık çizgisini devam ettirirler. Özellikle, kündekarı[8] ile yapılmış kapı ve pencere kanatları, cami minberleri gibi büyük boyutlu eserlerin göz alıcı güzelliği göze çarpmaktadır (Özcan, 2012).

Selçuklu döneminden itibaren yerleşen derin oyma ve eğri kesim teknikleri ile yapılmış eserler, Osmanlı ahşap sanatının karakteristik ürünleri arasında önemli bir yere sahiptir. Osmanlı döneminde de ahşap sanatı pencere ve kapı kanadı, minber, kürsü, taşıyıcı sütun, tavan süslemesi gibi mimari elemanla, rahleler, sanduka gibi çok farklı eserler üzerinde izlenir. Doğal koşullardan kolay etkilenen malzeme etkisinden dolayı, ahşap eserlerin çoğu günümüze kadar ne yazık ki gelememiştir. Buna karşın eldeki örneklerden, özellikle ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağacının yaygın olarak kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki erken tarihli önemli ahşap işçiliği örneklerinden biri 836 yılında Bağdat-Samarra'da yapılan Cevzak-ül Hakan-i Sarayı'nın duvar tezyinatından (süsleme) olduğu düşünülen ahşap bir parçadır. Abbasi döneminde (9'uncu yy.) tarihlenen bu örnek, eğri kesim tekniğindeki yüzey işlemesiyle dikkat çekmiştir. Erken tarihlerden beri çeşitli ahşap kurban buluntularıyla karşımıza çıkan eğri kesim tekniğinin bu örnekte görülmesi, Abbasi sanatında Türk etkisinin ne denli önemli olduğunu gösterir. Eser üzerindeki süslemenin yalın ve dengeli düzenlemesi, yüzey üzerinde güçlü bir plastik etki meydana getirmiştir. Eser, 1941 yılında TİEM'e teslim edilmiştir (Kılıç ve Kanberoğlu, 2011).

Ahşap sanatı açısından olduğu kadar Türk süsleme sanatları bakımından da oldukça dikkat çeken diğer bir örnek de Karaman ilindeki, Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti'nden müzemize getirilen ahşap pencere kanadıdır (Resim 3.1).

Ahşap oyma tekniği ile yapılan bu pencere kanadındaki figür ve düzenlemeler oldukça dengeli bir kompozisyonla bir araya getirilmekle birlikte düzenlemede görülen figürlerin

[8] Kündekarı, Sekizgen, beşgen, yıldız gibi geometrik şekillerde kesilmiş küçük ahşap parçalarının çivi ve tutkal yardımı olmaksızın yalnızca birbirlerine geçirilmeleriyle düz yüzeyler elde etmeyi amaçlayan bir tekniktir. Böylece nem ve ısı değişikliği sebebiyle yekpare ağaç levhalarda görülen eğrilme ve çarpılmalar önlenir. Tercih edilen ağaç türleri öncelikle ceviz, meşe, şimşir, armut, abanoz ve gül ağacıdır. Tekniğin temeli küçük ağaç parçalarının damarları, dolayısıyla eğrilme yönleri birbirine zıt gelecek şekilde yivler ve girinti-çıkıntılarla birleştirilmesi esasına dayanır. Genellikle parçaları çerçeveye alan çıtalarla kenar tahtaları ve göbekler oyma-kabartma arabesk motiflerle, bazen da sedef kakmalarla süslenmiştir.

İslamiyet öncesi Türk kültürüne ait unsurlarla yansıtması da ayrıca önemlidir. Eser, 1898 yılında, Karaman'dan İstanbul'daki Çinili Köşke ve daha sonra oradan da TİEM'e getirilmiştir.



Resim 3.1 Pencere kanadı, Karamanoğulları Dönemi, 12-13'üncü yy., 173 x 92 cm, Env.no:169 A/B

Müzemizdeki Selçuklu dönemine ait 1251 tarihli ahşap sanduka ve tabut, yoğun süslemeleri ile dikkat çekici bir örnektir. Dönemin önemli din adamı olan Necmeddin Ahmed'e ait bu sanduka ve tabutta; hem bitkisel süsleme, hem de hat sanatı başarılı bir şekilde bir araya getirilmiştir (Kılıç ve Kanberoğlu, 2011).

Dönemin din alimi Necmeddin Ahmed adına yapılan sanduka, bitkisel bezeme ve hat sanatını ustaca şekillendirilmiştir. Akşehir (Konya) Seyyid Mahmud Hayrani türbesinden getirilmiştir (Resim 3.2).



Resim 3.2 Ahşap sanduka, 12’nci yy., 73 x 200 x 68 cm, Env.no: 191- 195



Resim 3.3 Ahşap sanduka, 110 x 45 cm; Kur’an, 16-17’nci yy., 146 x 65 cm, Env.no: 1973

Osmanlı Dönemi ahşap sanatı örneklerinden 17'nci yy.de yapılan rahle; ahşap sanatındaki farklı birkaç tekniğin görülebildiği örneklerde mevcuttur. Rahlede; fildişi, sedef, bağa, abanoz ve gümüş teller kullanılarak kakma tekniğiyle çerçeveler meydana getirilmiştir. Bu çerçevenin merkezinde yer alan ajur tekniğinde yapılmış geometrik düzenlemeler son derece itinalı bir işçiliğin ürünüdür. Eser, Sultan I. Ahmed Türbesi'nden 1914 yılında müzeye getirilmiştir (Resim 3.3).

Ahşap kakma tekniğinin dikkat çeken örneklerinden biri de, 17'nci yy. sonları ile 18'inci yy. başlarına tarihlenen Kur'an muhafazasıdır. Bu örnekte; bitkisel ve geometrik düzenlemeler sedef ve bağa[9] gibi farklı renklerdeki malzemelerin kullanılması ve itinalı bir işçilikle, göz alıcı bir dekorasyon meydana getirilmiştir (Kılıç ve Kanberoğlu, 2011).

3.1.2. El Yazmaları ve Hat Sanatı Bölümü

İslam coğrafyasındaki sanatlar içinde, her zaman önemli kabul edilen 'kitap sanatları'; el yazması kitapların yazımı, süslenmesi ve ciltlenmesi gibi farklı sanatların bütünüdür. Sultanlar, şehzadeler, yüksek rütbeli devlet adamlarının önderliğinde, nakkaşhane adı verilen atölyelerde hazırlanan bu kitaplar birer sanat eseri olmalarıyla birlikte; birer bilgi hazinesi ve dönemin yaşamından kesitler sunan minyatürlerin, hazırlandığı tarih ve merkez, sanatçı adı ile kimin için hazırlandığına ilişkin bilgiler vermesi açısından da belge niteliği taşımaktadırlar.

İslam dünyasında yazı bir iletişim aracı olarak kullanılırken bile, estetik ön planda tutulmuştur ve kitap sanatları söz konusu olduğunda da akla ilk gelen Hat Sanatı'dır. İslam dünyasında daha güzel yazabilmek çabasıyla girilen arayışlar sonucunda, 10'uncu yy.den sonra Kufi yazının yanı sıra yeni yazı stilleri de kullanılmaya başlanmıştır. Hat Sanatı'nda mükemmele ulaşma çabası, yeni ekollerin doğmasını sağlamıştır. Abbasi Halifesi Musta'sım'ın katibi Yakut el Musta'sımı (öl. 1298), Hat Sanatı'na klasik bir güzellik ve form kazandırmış, iki yüzyıl sonra da Şeyh Hamdullah (öl. 1520) tarafından bu sanat tam bir olgunluğa ulaştırılmıştır.

TİEM, El Yazmaları ve Hat Sanatı Bölümü; 8'inci yy.den 20'nci yy.e uzanan tarihi süreç içinde, İslam ülkeleri ve özellikle Osmanlı topraklarında ortaya konmuş İslam Sanatı'nın

[9] Bağa, deniz ve kara kaplumbağaları ve kimi hayvanlarda vücudun tümünü ya da bir bölümünü koruyan boynuzumsu ya da kireçli örtenek, boğumlu kabuk.

nadir eserlerinin muhafaza edildiği el yazmaları, belgeler, levhalar, yazı araç-gereçlerinden oluşan, dünyanın sayılı koleksiyonlarından biridir.

1913 yılında, Evkaf-ı İslamiye (Türk ve İslam Eserleri) Müzesi'nin kurulma çalışmaları ile birlikte, Yazı ve Yazma Eserler koleksiyonu da oluşmaya başlamıştır. Büyük çoğunluğu İstanbul'dan olmak üzere, cami, türbe ve kütüphanelere vakfedilen, Mebani-i Hayriye, Evkaf Levazım Müdürlüğü gibi resmi dairelerden gönderilen; yazma eserler, belgeler ve Şam Evrakı adı verilen el yazmalarının, 1911 yılında, Müze'ye getirilmeleri ile yazı ve yazma eserler bölümü meydana gelmiştir. Bağış ve satın alma yolu ile daha da zenginleşen bölüm, muhafaza ettiği eserlerin niteliğiyle, dünya literatürüne geçmiş, önemli yazma eser kütüphanelerindendir.

Yazı ve yazma eserler bölümünde; din, edebiyat, tarih ve az sayıda olmakla birlikte bilim alanındaki yazma eserler bulunmaktadır. Kur'anlar dışındaki el yazmaları ve belgeler; Arapça, Farsça, Osmanlıca ve Çağatay Türkçesi ile yazılmıştır.
Müzenin yazma eserler bölümünü oluşturan eserlerin en etken tarihli örnekleri, Şam evrakı koleksiyonuna kayıtlı Emevi dönemine ait Kur'an yapraklarıdır, en geç tarihli olanı ise, 1926 tarihli Evrad-ı Şeriftir (Kutluay, 2011).



Resim 3.4. Şam Evrakları

Şam Evrakları, Kur'an'ı Kerim'in ilk nüshaları olarak kabul edilen ve İslamiyet'in ilk asırlarında yazılmış olan Kur'an yaprakları ile İslam Kitap sanatının ilk örnekleri olan ciltlerin de muhafaza edildiği binlerce yapraktan oluşan bir koleksiyondur. Şam Emeviye Camii'nden getirtildiği için Şam Evrakları adını alan bu koleksiyon yaklaşık 10 yy. (8'inci yy.sonu-19'uncu yy.) boyunca bir araya getirilen Kur'an yaprakları, ciltler ve çeşitli belgelerden oluşur. İslamiyet'in ilk asırlarından parşömen (deri) üzerine yazılmış olan Kur'an yaprakları üzerindeki kayıtlar, aynı zamanda İslam vakıf geleneği hakkında bilgi edinmemizi ve İslam dönemine ait bugüne kadar bilinen en erken tarih olan 876 tarihine ulaşmamızı da sağlar (Özcan, 2012).

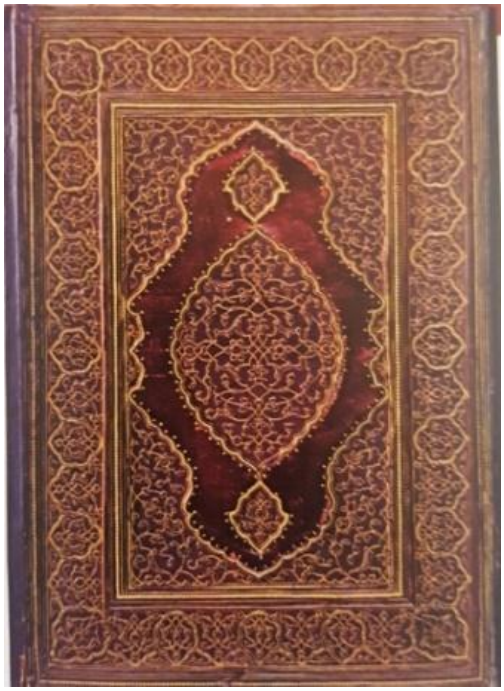
Yüzyıllar boyunca hattatlar, müzehhipler [10] büyük bir hüner ve sabırla hazırladıkları Kur'an-ı Kerim'ler tartışmasız her dönemde İslam kitap sanatının başyapıtlarıdır. Bu nedenle Şam Evrakları Koleksiyonunda bulunan Kur'an yaprakları; hatlar, tezhipler ve ciltleriyle İslam kitap sanatının gelişiminin izlenmesine olanak veren bir hazinedir.
Şam Evrakları koleksiyonu, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Evkaf Nezareti'nin girişimleriyle, Evkaf-ı İslamiye Müzesi Kurucu heyeti üyesi İsmet Bey'in refakatinde, 1917'de, İstanbul'a getirilerek müzeye kazandırılmıştır (Resim 3.4).

8'inci yy.den 20'nci yy.e uzanan süreç içinde; Emevi, Abbasi, Eyyubi, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Memluk, İlhanlı, Timurlu, Türkmen, Osmanlı, Safevi ve Kaçar döneminin sanat hamileri için, döneminin en ünlü hattat, nakkaş[11], müzehhip ve mücellid[12] sanatçıları tarafından hazırlanan el yazmaları; hat, tezhip ve ciltlerindeki kalite ile hayranlık uyandırırken, İslam kitap sanatlarının her evresini tanıma imkanı sunar (Kutluay, 2011).

Müzenin Yazma Eserler Bölümü'ne kayıtlı el yazması kitapların önemli bir bölümünü Kur'an-ı Kerimler ve Cüzler oluşturmaktadır. Söz konusu bölüme kayıtlı diğer eserler; din (hadis tefsir, felsefe kitapları, dela'il-i Hayratlar, dua kitapları vb.), edebiyat (divan, mecmua, hamseler, şehnameler vb.), tarih (Mora vilayeti tarihi vb.) ile bilim konulu el yazması kitaplar ve yazı albümleridir (Kutluay, 2011).

---

[10] Müzehhip, Tezhip sanatını icra edenlere verilen addır. Tezhip sanatını icra eden erkeklere müzehhip kadınlara müzehhibe adı verilir.
[11] Nakkaş, nakış yapan. Duvar nakışları yapan usta. Süsleme sanatkarı
[12] Mücellid, ciltçi, cilt yapan, kitap ciltleyen kişidir.



Resim 3.5 Kur'an Cildi, 1494 tarihli, 33.3 x 23.6 cm, Sultan II.Bayezid'e sunulmak üzere hazırlanmış olan Kur'an-ı Kerim'in cildi, Env.no: 402 (Kutluay, 2011)



Resim 3.6 Kur'an- Kerim, 1494 tarihli, 33.3 x 23.6 cm, Env.no: 450

Osmanlı döneminde cami ve türbelere, okunmak üzere Kur'an-ı Kerim vakfedilmesi bir gelenekti. Kur'an'lar camilere, yaptıranların, türbelere ise orada yatan kişilerin ruhu için okunmak üzere vakfedilmişlerdir. Ayrıca özellikle Sultanlar ve yüksek rütbeli devlet adamları tarafından inşa ettirilen; Ayasofya, Pertevniyal Valide Sultan, Aşir Efendi, Köprülü Mehmed Paşa ile üstün özellikler taşıyan, döneminin önemli sanatçılarının elinden çıkmış olan Kur'an'lar da kütüphanelere vakfediliyordu. Kütüphanelere vakfedilen Kur'anlara en güzel örnek, Sultan II. Bayezid'e sunulmak üzere saray nakkaşhanesinde hazırlanmış olduğu tahmin edilen, (MS 1494) tarihli Kur'an-ı Kerim'dir (Resim 3.6). Şeyh Hamdullah tarafından yazılmış olan bu Kur'an, 1914 yılında Sultan II. Mahmud tarafından kurulmuş olan Ayasofya kütüphanesinden TİEM'e getirilmiştir. Hat Sanatı'nın başyapıtlarından biri olan bu Kur'an'ın tezhip ve cilt sanatçıları Çoban Mustafa Paşa, kütüphanelere muhafaza edilmek ve okuyucuya hizmet vermek üzere kitap vakfedilmiştir.

Kütüphaneler gibi, cami ve türbelere vakfedilen Kur'an'ların seçiminde de büyük bir özen gösterilmiştir. Sultan Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Valide Sultan'ın, 1868 yılında, kendi türbesine vakfettiği Kur'an buna güzel bir örnektir. 19'uncu yy.nin ünlü hattatı Seyyid Mustafa İzzet tarafından, MS 1843 tarihinde yazılan, Mehmed Salih Efendi ve Mustafa Raşid Efendi tarafından tezhipleri yazılan Kur'an'ın cildinin kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Serlevha (başlık), aşir ve hizip gülleri, sure başlıkları ve ketebe sayfası, altın yaldız üzerine; pembe, yeşil, mavi, beyaz renkler kullanılarak yapılan gül, kasımpatı, katmerli anemonlar gibi natüralist çiçeklerden oluşan kompozisyonlarla süslenmiştir. 19'uncu yy. sanatının her dalına hakim olan 'Rokoko' üslubunun[13] kitap sanatlarına yansımasının en güzel örneklerinden biri olan Kur'an, Pertevniyal Valide Sultan'ın, Laleli'deki türbesinden, 1914 yılında müzeye getirilmiştir (Kutluay, 2011).

Tarih ve edebiyat konulu el yazmaları genel olarak minyatürlüdür. Yazma Bölümü'ne kayıtlı Farsça, Çağatay Türkçesi ve Osmanlıca yazılmış olan bu yazmaların en erken örneği 14'üncü yy.e aittir.

Hüsrev ve Şirin, Bostan, Guy-u Çevgan, Mecmua, Hamseler, Divanlar, Şehnameler, İskendername, Zafername, Zübdetü't-Tevarih yazma bölümüne kayıtlı el yazmaları örnekleridir. Eğer minyatürlü ise resimleriyle döneminin örneklerindendir (Resim 3.7).

[13] Rokoko, Barok stiline karşı tepki olarak klasik stilin yeniden ortaya çıkmasından sonra Rokoko deyimi modası geçmiş şey anlamına kullanılmıştır.

Ancak, 1583'de Sultan III. Murad'a sunulan Zübdetü't-Tevarih, boyutları, tezhipleri ve resimleri ile Osmanlı Minyatür Sanatı'nın başyapıtlarından biridir. Yazmada peygamber hikayeleri, halife ve imam portreleri, III. Murad'a kadar Osmanlı padişahlarının portreleri olmak üzere 40 minyatür bulunmaktadır. Zübdetü't-Tevarih, nakkaş Osman ve nakkaş Lütfü'nün yanı sıra Ali Çelebi, Mehmed Bey, Mehmed Bursavi, Molla Tiflisi ve Veli Can gibi Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin ünlü nakkaşları tarafından resme alınmıştır.



Resim 3.7 Zübdet'üt Tevarih, 1583 tarihli, 61.7 x 41.3 cm, Env.no:1950

Hattatların yazı yazmaya başlamadan önce ellerini alıştırmak veya boş zamanlarında ellerinin hassasiyetini kaybetmemek için yaptıkları yazı denemelerine 'meşk' denir. Ters veya düz, hatta üst üste yazılan bu yazıların görünümlerinden ötürü 'karalama' adı da verilmekledir. Sülüs-nesih, muhakkak-reyhani vb. yazı örnekleri, cetvel çekilmiş ve kenarlarına ebru kağıtlar yapıştırılmış ve yapraklara yazılmıştır. Yazının kenarlarındaki 'Koltuk' ismi verilen paftalar dönemin özelliklerini yansıtan tezhiplerle süslenmiştir. Yaprakların bir araya toplanarak kitap şeklinde veya akordeon biçiminde ciltlenmesiyle

oluşturulan yazı albümlerine ise ‘Murakka’ adı verilmektedir. Hattatların öğrencilerine güzel yazı yazmanın usul kaidelerini öğretmek ve yazıda mükemmeli yakalayabilmek için yaptıkları çalışmalardan oluşan Murakkalar büyük bir titizlikle hazırlanmıştır. Hattatların kendilerini geliştirirken kaydettikleri aşamaların izlenmesi açısından bir belge niteliği taşıyan Murakkalar yeni hattatların yetişmesine büyük katkı sağlamıştır, günümüze pek çok örneği ulaşan Murakkaların yazma bölümüne kayıtlı en erken örneği Şeyh Hamdullah'a ait Sülüs-nesih Murakka'dır. Akordeon şeklinde ciltlenen on adet yaprak deri bir cilt içinde bulunmaktadır (Resim 3.8).

17'nci yy.e tarihlenen Hocazade Mehmed ketebeli (imzalı) albümler Yazma Bölümü'ne kayıtlı yazı albümü örneklerindendir. Ancak, Yazma Bölümü'ne kayıtlı en ünlü yazı albümü Ahmed Karahisari'ye aittir.

En'am suresi, Kaside-i Bürde ve bazı Hadis-i Şerirlerin yer aldığı bu albüm kufi, sülüs, nesih, reyhani, hatla altın yaldız ve siyah mürekkep kullanılarak rulo şeklinde yazılmış, daha sonra on beş sayfadan oluşan bir yazı albümü haline getirilerek ciltlenmiştir (Kutluay, 2011).



Resim 3.8 Murakka, 15’inci yy., 17x 24 cm, Sülüs-nesih hat ile yazılmış eser ünlü hattat Şeyh Hamdullah’a aittir (Kutluay, 2011).



Resim 3.9 Ferman, 17’nci yy., 393.5 x 65.5 cm, Sultan IV.Mehmed Tuğralı Ferman, Env.no: 2238



Resim 3.10 Mülkname, 21-30 Rebiülevvel, 1004 [23 Kasım-3 Aralık 1595], 153x 44cm (Kutluay, 2011)

Kanuni Sultan Süleyman tarafından, kızı Mihrimah Sultan'a temlik[14] olarak verilen Samakov Nahiye'sindeki bazı köylerin vs. Sultan III. Mehmed tarafından yenilenmesine (tecdid) dair mülknamedir. III. Mehmed'in yaldızlı tuğrası görünmektedir. Siyah mürekkeple divanı yazı ve kalem ile ele alınmıştır (Resim 3.9).

Osmanlı dönemine ait; berat, mülkname, temlikname, menşur ve vakfiyeler, içeriklerinin yanı sıra, hattı, tuğraları ve bezemeleriyle birer sanat eseri niteliğindedirler. Genel anlamıyla ferman olarak bilenen 'tuğralı buyruklar' belgeler içinde; hattı, tezhipleri ve geç dönem örneklerinde görülen sultanların kendi el yazıları ile yazdıkları 'hatt-ı hümayunlar' çok özel bir yere sahiptir. Müze koleksiyonundaki en erken tarihli ferman, MS 1486 tarihli ve Sultan II. Bayezid tuğralıdır. Müzede sergilenen Kanuni Sultan Süleyman tuğralı mülkname, en çok tanınan belgelerden biridir.

Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan'a Tekfur Çayırı ve Üsküdar'da mülk verilmesi için yazılmış olan belge, divani hatla yazılmış, tuğrası kobalt mavisi ile çekilmiş, tuğranın içi çin bulutları ve bitkisel kompozisyonlarla işlenmiştir. Sultan IV. Mehmed, Vezir-i Azam Köprülü Mehmed Paşa'ya mülk verilmesi ile ilgili olan belge altın yaldızla çekilmiş tuğrası, tuğra içindeki ve etrafındaki tezhipleriyle 17'nci yy.nin en güzel ferman örneklerinden biridir. Vakfiyeler kitap veya rulo biçiminde hazırlanmışlardır. En erken tarihlisi MS 1271 tarihli Caca Bey vakfiyesidir.

Kitap şeklinde hazırlanan örnekler ise; yazısı, cildi ve tezhipleriyle hazırlandığı dönemin özelliklerini taşımaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın eşi Hürrem Sultan'a ait kitap şeklinde ciltlenmiş olan vakfiye, 16'ncı yy. vakfiyelerinin tüm özelliklerini yansıtmaktadır (Kutluay, 2011).

3.1.3. Taş Eserleri Bölümü

Maden, cam, seramik ve taş eserler, İslam sanatının dönemsel ve bölgesel özelliklerinin gözler önüne serilmesi açısından özel bir konumdadır. Çünkü bu eserler, çoğunlukla gündelik kullanıma yöneliktir. Halkın dini inanışı ile gündelik yaşamı arasındaki bağ zamanla oluştuğundan, İslam'ın ilk büyük yayılma döneminde, bu yeni dine girenler için özellikle günlük toplumsal hayat konusunda büyük hoşgörü gösterilmiş olduğu

[14] Temlik, bir mülkü birine mülk olarak verme, birini mülke sahip kılma.

bilinmektedir. Bu durumun, gündelik hayatta kullanılan nesnelere de yansıdığı açıktır. İslam Sanatı'nın erken dönem örneklerinde, gerek form gerekse süslemeler açısından eski kültürlerin izlerinin yaşadığı görülür (Demirkol, 2011).



Resim 3.11 Mescit Kitabesi, 7'nci yy., 47 x 45 cm, Kudüs'den Çinili Köşk'e ve 1941 tarihinde de müzeye getirtilmiştir. Env.no: 2511

TİEM'deki taş eserler arasında bulunan, Emevi dönemine ait mescit kitabesi, İslam hat sanatındaki ilk hat olan kufi hat ile yazılmıştır. Kitabenin etrafı, uçlan stilize palmet, asma ve nar motifleriyle sonlanan sarmaşık biçiminde dallarla çevrilidir.

Mescit kitabesinin bordüründe kullanılan bitkisel bezemeler, İslam öncesi kültürlerin etkilerini taşıyan bezemelerdir ve bunlar, Emevi döneminde olduğu gibi Abbasi döneminde de kullanılmaya devam etmiştir (Resim 3.11). Bu tür bezemeleri, 9'uncu yy.e ait kapaklı mermer kasenin üzerinde de görmek mümkündür (Demirkol, 2011).



Resim 3.12 Mermer Sütun Başlığı, 9-10'uncu yy., 33 x 31 cm

Abbasi dönemine ait, bitkisel bir kompozisyonla bezeli sütun başlığının üst kısmında, ‘Kutsal üçlü adına bu sütunları diktiler’ anlamına gelen İbranice bir kitabe bulunur. Bu durum İslam öncesi ya da gayrimüslim kültürlerin erken dönem İslam Sanatı'yla olan ilişkisinin farklı yönünü gösterir. Emevi ve Abbasi dönemlerinde, Helenistik-Roma, Antik Mezopotamya kültürlerine ait devşirme parçalar, hem dini hem de sivil mimaride bolca kullanılmıştır (Demirkol, 2011).



Resim 3.13 Osmanlı Mezar Taşı, 1833-34 tarihli, 166.5 x 38.5 x 14.5 cm (Demirkol, 2011)

TİEM'de bulunan, erken döneme ait taş eserlerin pek çoğunda nasıl İslam öncesi kültürlerin izleri görülüyorsa, Osmanlı'da modernleşme hareketlerinin ardından ortaya koyulan eserlerde de Batı etkisi görülmüştür. Bu durum, mezar taşlarına da yansır. Müzede sergilenen bir mezar taşının tepesine, Batı tarzında bir çelenk motifi işlenmiştir. Bu mezar taşının alt kısmında ise, annesinin karnında ölen küçük bir çocuk için yaptırılmış olan kabartma mezar taşı motifi yer alır (Resim 3.13).

bilinmektedir. Bu durumun, gündelik hayatta kullanılan nesnelere de yansıdığı açıktır. İslam Sanatı'nın erken dönem örneklerinde, gerek form gerekse süslemeler açısından eski kültürlerin izlerinin yaşadığı görülür (Demirkol, 2011).

3.1.4. Halı Bölümü

Türklerin geleneksel sanatı olan halı, ilk olarak MÖ 5-4'üncü yy.ler arasında, Türklerin yoğun olarak yaşadığı Altay dağlarının eteğinde bulunan Pazırık kurganlarında bulunmuştur. Bugün bu halılar, St. Petersburg'da Ermitaj Müzesi'nde (Hermitage Museum) sergilenmektedir. Anadolu'ya göç eden Türk kavimleri, ısınma ve soğuktan korunma amacı ile önemli bir kullanım ve ihtiyaç eşyası olan halıyı dolayısı ile tekniklerini de beraberlerinde getirmişlerdir.

Anadolu'da 13'üncü yy.de Selçuklular ile başlayan halı sanatı, 15 ve özellikle 16'ncı yy.de daha da gelişmiştir. Batıya ihraç edilen Osmanlı halılarının belirli tipleri, onları sıkça resmeden Avrupalı ressamların adları ile anılır olmuş ve Halı literatürüne Holbein, Loto, Crivelli, Memling ve Bellini halısı olarak geçmiştir. Osmanlı halı imalatı pek çok bölgede yoğunlaşmış olmakla birlikte en önemli merkez dev tezgahların bulunduğu Uşak'tır. Bergama ise diğer önemli bir merkezdir. Selçuklu döneminin ünlü sanat şehri Konya da halı üzerindeki önemini her zaman korumuştur.





Resim 3.14 Lorenzo Lotto, 'Kocası ve Eşi' adlı tablosu, 1523, 'Bellini' isimli seccade
Resim 3.15 Seccade, Anadolu, 15-16'ncı yy.

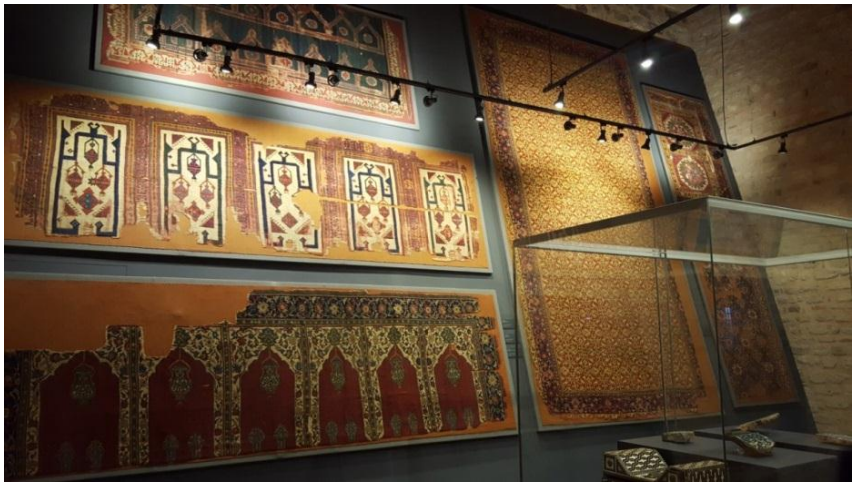
Osmanlı halı sanatının klasik dönemi 16'ncı yy. ile başlar. En önemli merkezi ise Uşak'tır.

Büyük atölyelerde, saray nakkaşlarınca oluşturulan desen tekrarları ile dokunan seccadeler ve dev boyutlu halılar, dönemin büyük camilerinin, saray ve konakların tefrişinde önemli yer tutmuştur. Uşak halılarının en tanınmış tipleri kitap ciltlerinden esinlenen ‘madalyonlu’ geometrik bir yerleşime sahip yıldızlı Uşak halıları en önemli gruptur. Kuşlu ve çintemanili olarak tanınan halıları ile saf seccade olarak üretilen türleri de mevcuttur. 17'nci yy. Uşak halıları için adeta bir Rönesans çağıdır.

Bu dönemde başta Uşak olmak üzere, Bergama, Gördes, Demirci, Batı Anadolu’da Çanakkale ve İç Anadolu'da Konya, Aksaray ve Niğde önemli halı dokuma merkezleridir. 18'inci yy.de Konya, Ladik, Gördes, Kula, Mucur, Bergama, Milas, Ladik, Çanakkale, Kırşehir ve Sivas halıları önem kazanmıştır.

Geleneksel doğu motiflerinin yaşatıldığı dragonlu, iri bitkisel yapraklı Kafkas halıları ve zengin bitkisel ve hayvan figürlerinin bir bahçe teması içince sunulduğu Bahçe halıları olarak adlandırılan 17-18'inci yy. arasına tarihlenen İran halıları müzeye ayrı bir önem ve zenginlik katmıştır.

19'uncu yy.de ince sık dokunan Hereke halıları ve İstanbul feshane'de halılar üretilmiştir. Yine İstanbul Kumkapı'da ipek seccadeleri ile tanınan Kumkapı halıları dokunmuştur (Şahin, 2011).



Resim 3.16 Halı Bölümü

Türk halı sanatı, belirtilen merkezlerin dışında daha birçok merkezde dokunmuş ve dokunduğu yerin adıyla anılarak devam etmiştir. TİEM'in büyük bir çeşitlilik gösteren

koleksiyonları arasında yer alan halı koleksiyonu, dünyanın en zengin halı koleksiyonu olarak bilinir. Bunların büyük bir bölümü cami ve türbelerden toplanmıştır. Osmanlı hukuk sisteminin bir sonucu ve aynı zamanda bir gelenek olan Vakıf sisteminin bir gereği olarak Sultan ve ailesinin yaptırdıkları büyük cami ve türbelere bağışlanan eşyalar arasında halılar da yer almaktaydı. 1911-1914 yılları arasında, Anadolu'nun çeşitli cami ve türbelerinden toplanan halılar, müze koleksiyonlarının en önemli grubunu oluşturur. Daha sonraları çeşitli bağış ve satın almalarla zenginleşen koleksiyon, 1700'e yaklaşan halı ve kilim koleksiyonu ile TİEM, sadece Türkiye'nin değil, dünyanın en önemli müzelerinden olmuştur. Toplanan halılar arasında teşhir edilen İran ve Kafkas halıları, müzenin halı repertuarını iyice genişletmiştir. Müzenin halı koleksiyonu içinde kuşkusuz en önemli halılar 'Konya Halıları' olarak bilinen ve 13'üncü yy.de tarihlenen Selçuklu Halılarıdır. Uşak halıları ise koleksiyonun çok önemli bir bölümünü teşkil etmektedir.

Halı koleksiyonunun yanı sıra, kilim koleksiyonu da önemli bir yere sahiptir. Bunlar daha çok Orta ve Batı Anadolu kilimleri ile Kafkas, İran ve Trakya yöresine ait kilimlerdir. 1960'lı yıllardan sonra, TİEM'e satın alarak kazandırılan bu kilimler, müzede yer alan ünlü ve zengin halı koleksiyonunun gölgesinde kalmıştır (Şahin, 2011).



Resim 3.17 Selçuklu Halısı Konya, 13-14'üncü yy., 512 x 214 cm, Env.no: 681

Koyu mavi renk zeminli ana bordür yeşil renk iri kufi harfler yer almaktadır. Açık kırmızı renkte üsluplaşmış motifler eksende sonsuza doğru sıralanmıştır. Baklava şeması şeklindeki motiflerin uçları kıvrık ve kanca şeklindedir. Konya Alaaddin Keykubat Türbesi'nden Müzeye getirilmiştir (Resim 3.17).



Resim 3.18 Selçuklu Halısı Konya, 13-14'üncü yy., 603 x 296 cm, Env.no: 689

Kırmızı zeminli ana bordür üzerine beyaz renkte uçları kancalı yan yana stilize edilmiş kufi harf çiftleri sıralanmıştır. Bej renkli ana zeminde içleri koyu kırmızı dolgulu olan sonsuzluk prensibine göre dizayn edilen sekizgen şekiller bulunmaktadır. Konya Alaaddin Keykubat Türbesi'nden Müzeye getirilmiştir (Resim 3.18).

Anadolu Selçukluları döneminden ve 13'üncü yy.nin ilk yansından kalan orijinal parçalarla tanıdığımız Selçuklu Halı sanatı, devamlı gelişmelerle daha sonraki halı sanatına sağlam bir temel olmuştur. Konya Alaaddin Camii'nde, 1905 yılında, Alman Konsolosu Loytve tarafından bulunan üçü tam, diğerleri tanıtım olan 9 parça halı, Müzede yer alan en eski tarihli Türk halılarıdır.

Bu halılar, çift Gördes Türk düğümü ile yapılmıştır. 1 metrekarede en çok 84.000 düğüm vardır. Her düğüm sırasından sonra iki veya üç arış geçirilmiştir. Halılar renk ve dekor bakımından inanılmaz bir zenginlik gösterirler. Zemin genelde koyu mavi veya kırmızıdır. Pek az renk kullanılmış olmakla beraber, aynı rengin çeşitli nüanslarıyla büyük bir zenginlik etkisi uyandırmıştır. Bu halıların asıl anıtsal ve karakteristik manzarasını veren

geniş bordürlerdeki iri kufi yazı dekorudur. Başlangıçta uçları ok başını andıran sivri üçgenlerle nihayetlenen dik harfli bir kufi görülür. Sonraları bu çeşitli değişmelere uğrayarak devam eder. Zeminde yer alan motifler genelde, baklava, sekiz köşeli yıldız, uçları çengellerle çevrilen sekizgenler gibi geometrik şekillerden ibarettir (Şahin, 2011).

3.1.5. Seramik ve Cam Bölümü

İslam dünyasında seramik sanatı, form ve tasarım, kilin hazırlanışı sır ve süsleme teknikleri gibi pek çok alanda yenilik ve buluşlara sahne olmuştur. Bu alanda verilen eserler, büyük bir yaratıcılık ve deneyselliğin ürünleridir. TİEM, İslam'ın en erken dönemlerinden Osmanlı döneminin sonuna kadar, İslam Seramik sanatının çeşitliliğini ve özgünlüğünü gözler önüne seren çok çeşitli seramik eserlere ev sahipliği yapmıştır.

Seramiklerin, istenilen estetik güzelliğe sahip olması için boyanması ve sırlanması geleneği bin yıllar öncesinden itibaren Yakındoğu coğrafyasında kullanılagelmiş olmakla birlikte, Türkler, Selçuklular'dan itibaren seramik ve çini sanatında, boyama ve sırlama tekniklerini en üst noktaya taşımaktadır. Özellikle duvar kaplaması olan çininin, sivil ve dini mimaride yoğun ve son derece başarılı olarak kabul edilir.

Yapısı kimyasal olarak cama benzeyen, sürülüp fırınlandığında, ince, camsı bir yüzey örtüsü haline gelen 'Sır'ın kullanımına bağlı olarak, seramik ve çinilerin süslenmesi; 'sıraltı' ve 'sırüstü' olmak üzere iki ana teknikle yapılıyordu. Bu tekniklerin gerek Selçuklular ve gerekse Osmanlı döneminde çok farklı uygulamaları vardı. Osmanlı döneminde 'sıraltı' tekniği, özellikle İznik seramikleri ve çinileri gibi eşsiz güzellikte eserlerde karşımıza çıkar. Ancak bu dönemde Sır'ın doğrudan bezeme öğesi olarak kullanımına da tanık oluruz. 'Renkli Sır Tekniği' adı verilen bir teknikte desenler; basılarak yada kazınarak malzemeye işlendikten sonra renkli sırlarla boyanırdı ve daha sonra fırınlanırdı (Demirkol, 2011).

Anadolu Selçukluları da, Büyük Selçuklular gibi seramik sanatında çok büyük ustalık sergilemişlerdir. 12 ve 13'üncü yy.de, Büyük Selçuklu Dönemi'nde, İran'da uygulanmaya başlanmış ve Anadolu Selçukluları tarafından benimsenmiş olan minai tekniğinde, motif ve insan, hayvan figürlü detaylar önce mor, mavi, lacivert, firuze gibi çeşitli renklere boyanır ve eser fırınlanır. İlk fırınlama sonrası sırlanan yüzeye kırmızı, siyah, beyaz ve

yaldız renkteki ayrıntılar sürülüp ikinci kez fırınlama yapılır. Bu teknikle üretilen seramik eserler, oldukça geniş bir renk skalasına sahip olmalarından dolayı öne çıkarlar (Demirkol, 2011).



Resim 3.19 Sırlı Çini Mozaik Pano, Selçuklu, 13'üncü yy., 166x122.5 cm, Env.no: 2434



Resim 3.20 Milet İşi İznik Kase, Osmanlı, 14-15'inci yy., 13.8x27.6 cm, Env.no: 3161-3174

Osmanlı seramik sanatının en önemli ürünlerinden olan İznik seramiklerinin erken örnekleri olduğu İznik'te yapılan kazılar sonucunda anlaşılmıştır. Özellikle iç kısmı, sırlı

beyaz zemin üzerine lacivert renkle bitkisel ve geometrik şekillerle bezenmiş olan kaseler, Milet işi[15] seramiklerin en önemli örneklerindendir (Demirkol, 2011).



Resim 3.21 Cam Askı Kandil, 14'üncü yy., 27 x 21 cm, Env.no: 1032

En erken tarihli cam eser örnekleri, MÖ 3000 yıl kadar erken bir döneme aitse de, camın yoğun ve yetkin kullanımı ancak Roma döneminden itibaren gerçekleşebilmiştir. TİEM, cam eser koleksiyonunda, Erken İslam Dönemi'ne ait örnekler bulunmakla birlikte, 12'nci yy.den itibaren üretilmiş bazı örnekler koleksiyonda mevcuttur. Bunlardan 14'üncü yy.e tarihlenen ve döneminin cam kaplarının karakteristik özelliklerini yansıtan cam askı kandil görülmeye değerdir (Demirkol, 2011).

3.1.6. Maden Sanatı Bölümü

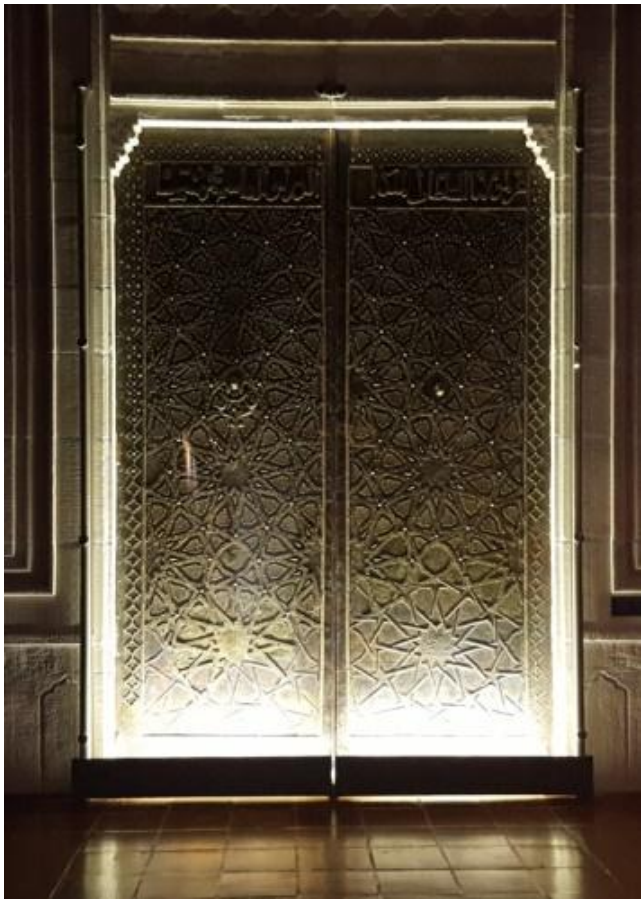
Madeni eserler de, taş eserler gibi, çoğunlukla gündelik kullanıma yönelik eserler olarak üretildiklerinden, İslam Sanatının dönemsel ve bölgesel özelliklerini gözler önüne serer. Örneğin Türkler, İslam'ı kabul etmelerinin ardından, ortaya koydukları madeni eserlerde yıllardır kullandıkları formları ve motiflerdeki bazı şekilleri Şamanlıkla ilintili kullanmaya

[15] Milet İşi, Osmanlı seramik sanatının ilk özgün örneklerinden olan ve ilk olarak Ege'de, Büyük Menderes Nehri deltasındaki Milet kentinde bulunduğu için yanlışlıkla 'Milet işi' olarak adlandırılan seramiklerin adıdır.

devam etmişlerdir. Böylelikle Türklerin, ilk olarak Orta Asya'da görülen sanat anlayışı Anadolu'da da varlık göstermiştir. Bunun iki temel nedeni vardır: Bunlardan ilki, İslam Medeniyeti'nin yayıldığı toprakların maden yönünden çok zengin olmasıdır. İkincisi ise, Orta Asya'da genelde göçebe olarak yaşayan (Uygurlar gibi yerleşik Türk boyları da mevcuttu) ve çok iyi savaştıkları bilinen Türklerin, arkeolojik bulguların da gösterdiği üzere, özellikle maden işleme konusunda çok ileri bir düzeye erişmiş olmalarıdır. Benzer şekilde İslam Sanatı, bir başlangıç ve arayış devri olan Erken İslam devrinde, ele geçirilen topraklarda yaşayan eski kültürlerin etkisinde şekillenmiştir. Bu etkilerin İslam bünyesi içinde erimesi ve bu şekilde, İslam Sanatı'nın kendi özgün kimliğini bütünüyle edinebilmesi için daha birkaç yüzyıl, özellikle de Osmanlı dönemini beklemek gerekmiştir. Bu döneme kadar tarihlerindeki eserlerde, Orta Asya kökenli form ve motiflerin yanı sıra klasik İslam Sanatı'nda sıklıkla karışımlarıyla ya da üç boyutlu figür kullanımına dikkat çeker. 7'nci yy.e kadar olan dönemde günümüze ulaşan madeni eserler sayılıdır.

Bu döneme ait madeni eserler zengin altın, gümüş ve bronz eserlerdir; bu eserler arasında sıvı kapları ve ibrikler vardı. Ve özellikle Emevi döneminde bulunan madeni eserler arasında, bu döneme özgü, armut biçimli ibrikler öne çıkmaktadır. Yuvarlak gövdeli ve uzun boyunlu ikinci bir ibrik türüne de bu dönemde rastlanır. İri, kıvrık ibriklerin ağızları bazen düz bazen de horoz gagası şeklindedir. Düz ağızlı olanlarda da gövdede hayvan figürlü aplikeler yer alır. Erken İslam devrinde hayvan, özellikle de cennetten hayat getiren bir varlık olduğu düşünülen kuş biçiminde sıvı kapları yaygın olarak kullanılmıştır. 11'inci yy.nin ortalarından itibaren Türklerin, özellikle de Selçukluların, İran ve daha sonra Anadolu ve Mezopotamya'ya inmeleriyle birlikte bu bölgede üretilen sanat eserlerinin çehresi değişmeye başlamıştır. Selçuklu devri maden sanatında, Erken İslam Dönemindeki gibi altın ve gümüş eserlerin yapımına devam edilmiş, ancak bu devirde altın ve gümüş, tunca oranla daha sınırlı kullanılmıştır. Bununla birlikte, Emevi döneminde olduğu gibi, Selçuklu döneminde de gündelik kullanıma yönelik yapılan eşyalarda hayvan figürlerinin sıkça kullanılmış olması oldukça dikkat çekicidir (Demirkol, 2011).

Öte yandan, erken dönemden itibaren, İslam Sanatına özgü, ‘ilahi amaca’ yönelik simgesel sanat anlayışı ile Türklerin İslam öncesindeki doğayı temel alan sanat anlayışının büyük bir yetkinlikle kaynaştırıldığı eserlere de rastlamak mümkündür. Bunların arasında en öne



Resim 3.22 Cizre Ulu Cami Kapı Kanatları, 13'üncü yy.nin başı, 300 x 224 cm (çift kanat), Env.no: 4282



Resim 3.23 Cizre Ulu Cami Kapı tokmağı, 13'üncü yy.nin başı

çıkan eserlerden biri, Artuklu Dönemi'ne, 13'üncü yy.de tarihlenen Cizre Ulu Camii kapısıdır (Resim 3.22). Diyarbakır'da, Artuklu Sarayı hizmetinde çalışan İsmail El-Cezeri'nin, 1206'da yazdığı Otomata adlı minyatürlü yazmada, onun tarafından tasarlanmış yaklaşık elli kadar mekanik aletin yanı sıra dev bir kapının çizimi de yer almaktadır. Bu örneğe göre yapıldığı tahmin edilen ve Cizre'den getirilerek TİEM'de sergilenen bu kapının üzerindeki bezemeler İslam Sanatına özgü bir görünüme sahiptir. Zira İslam Sanatına, geometrik formlar ya da son derece stilize edilmiş bitki motiflerinden oluşan ve tüm yüzeyi kaplayan bezemeler öne çıkar ve bu kapıda olduğu gibi, eserlere bakan kişilerin düşüncelerini figüratif ve somut olanın alanından soyut ve ruhani olanın alanına çekerek onları tefekküre davet eder. Öte yandan, İslam Sanatına özgü bu bezemeler, uygulandıkları yüzeyin sınırlı olmasına rağmen, bütün yönlerde sonsuzluğa doğru çoğalıyorlarmış izlenimini verdikleri için izleyenlere sonsuzluk hissi de verirler ki bu Cizre Ulu Camii'nin kapısı için de geçerlidir: Her iki kanadı üzerinde alt alta sıralanmış ve merkezinde on iki kollu bir yıldızın bulunduğu üç madalyona sahip bu kapının dış kenarlarındaki yarım ve çeyrek madalyonlar, bu geometrik kompozisyonun sonsuza dek uzandığı hissiyatını verir.

Ancak bezemesinde ilahi düşünceyi temel alan simgesel anlatımın öne çıktığı kapının tokmaklarının Orta Asya mitolojisine dayanan ejder figürü biçiminde ve üç boyutlu olarak yapılmış olması, bu eserde Türk ve İslam kültürlerinin nasıl kaynaştığını ortaya koyar. Söz konusu tokmakta, ejder figürlerinin ortasında bir aslan figürü bulunur. Gücü simgeleyen ve koruyucu olduğu düşünülen aslan figürü, bu tokmaklarda olduğu gibi ejder motifiyle bir arada kullanıldığı zaman, bu güçlerin arttığı düşünülürdü. Söz konusu tokmak, 1969 yılında çalınmıştır, ancak hırsızlar tokmağı çalarken tokmak kırıldığı için aslan figürü kapının üzerinde kalmıştır. Günümüzde, bu ikinci tokmak Kopenhag David Koleksiyonu'nda bulunmaktadır (Demirkol, 2011).

Artuklu dönemine 13'üncü yy.e tarihlenen tunç davul, Türklerin eski kültürleri ile İslam sonrası kültürün harmanlandığı örneklerden birini teşkil eder. Zira döküm tekniği ile yapılmış ve üzeri olağanüstü yetkinlikle bir kazıma tekniği ile işlenmiş olan bu davulun üzerinde İslam sanatında ön plana çıkan süslemeler ve kufi kitabe ile ejder ve kufi yazının uçlarında insan tasvirleri bir arada bulunmaktadır. Davulun üzerindeki ejder figürleriyle, Cizre Ulu Camii kapı tokmaklarını oluşturan ejderler arasında büyük bir benzerlik göze çarpmaktadır. El-Cezeri'nin Otomata olarak bilinen kitabında yer alan su saati ve müzisyen

grubu otomatı çiziminde oldukça benzer bir forma sahip bir davul çizimi yer alır. Tunç davul, tüm bu özellikleri dışında, başlı başına bir tasarım şaheseridir (Resim 3.24).

Osmanlı maden sanatında önemli yer tutan bir diğer eser grubu sancak alemleridir. Bu grupta öne çıkan eserlerden birisi yine tombak[16] tekniğiyle yapılan, 18'inci yy.e ait olan bir alemdir. Boğumlu bir kaide üzerinde bulunan ve delik işi tekniğiyle bitkisel motiflerle bezenmiş olan bu alemin üzerinde Saf Suresi'nin Mekke'nin fethini müjdeleyen 13'üncü ayeti yazılıdır. Sancak alemlerinin Kur'an-ı Kerim'in fetihle ilgili ayetleriyle süslenmesi gelenektir ve bu alem de geleneği sürdüren bir örnektir (Demirkol, 2011).



Resim 3.24 Tunç Davul, 13'üncü yy., 65 x 49 cm, Env. No: 2832

[16] Tombak, altın-civa karışımı ile kaplanmış bakır ve bakır alaşımı eşyanın genel adıdır.



Resim 3.25 Tombak Sancak Alemi, 18’inci yy., 104.5 x 32 cm, Env.no: 265

3.2. Mimari Özellikleri ve Tarihçesi



Resim 3.26 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İslam kültür ve sanatının çeşitli dönemlerine ve coğrafyalarına ait 45.000 eserden oluşan zengin ve çeşitli koleksiyonu ile konusunda dünyanın sayılı müzeleri arasında yer almasının yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu döneminde açılan son müze olma özelliğini de taşıyor.

Cumhuriyetin ilanından sonra, Türk ve İslam Eserleri Müzesi adını alan müze, 1983 yılında Süleymaniye İmaret Binası'ndan, bugün içinde bulunduğu İbrahim Paşa Sarayı'na taşınmıştır.

İbrahim Paşa Sarayı, 16'ncı yy. Osmanlı sivil mimarisinin önemli yapılarından biridir. Dönemin çoğu sivil yapılarının aksine, taştan inşa edilmesi nedeniyle, zamana karşı koyarak günümüze kadar gelebilmiştir. İstanbul'un ünlü tarihi alanı ‘At Meydanı’ nda, eski hipodrom kademeleri üzerinde yükselir. Önünde Örme Sütun, eski Yunan sanatının bir örneği olan Yılanlı Sütun, Bizans İmparatoru Theodosius Devri'ne ait bir kaide üzerinde yükselen eski Mısır eseri Dikilitaş yan yana dizilir. İbrahim Paşa Sarayı, 1520 yılında, Kanuni Sultan Süleyman tarafından tamir ettirilerek, damadı ve veziri olan İbrahim Paşa'ya

armağan edilmiştir. Bir sadrazam sarayı olmasının yanı sıra, belli dönemlerde bir ‘Seyirlik Saray’ işlevini de yerine getirmiştir (Şahin, 2011).

Tüm sivil yapıları ahşaptan olan Osmanlı geleneğinin aksine, taş olarak inşa olan İbrahim Paşa Sarayı'nın ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Ancak, Solakzade Tarihi'nde binanın II. Bayezid devrinde yapıldığına değinilmesi ve ayrıca Topkapı Sarayı arşivindeki 1520 yılına ait tamirden bahseden bir vesikadan yola çıkarak İbrahim Paşa Sarayı'nın en azından 1520 yılından önce yapılmış ve bir tamiri gerektirecek ölçüde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır (Şahin, 2011).

İbrahim Paşa Sarayı, çeşitli kaynak, minyatür ve 20'nci yy.e kadar ayakta kalabilen yapı bölümlerinden anlaşıldığı kadarıyla kesme taştan ve dört avlu etrafına inşa edilmiştir. Kaynaklar, binanın ‘demir kapılarla korunan ve kale gibi sağlam olduğunu’ belirtmektedir. Devrin tarihçileri, İbrahim Paşa Sarayı'nın vezir saraylarının en büyüğü ve Topkapı Sarayı'ndan daha muhteşem olduğunu yazar. Bu husus, 16'ncı yy.de İstanbul'a gelen pek çok yabancı tarafından da doğrulanmaktadır. Hatta sarayın eski önemini kaybettiği, değişik amaçlar için kullanıldığı, yangın ve depremlerden zarar gördüğü harap durumdaki eski görkemli hali daima kaynaklarda hatırlatılmaktadır (Şahin, 2011).

Yüzyıllar boyunca yapılan değişiklik ve yıkımlar sebebiyle, sarayın kesin sınırlarını saptamak mümkün olmasa da, At meydanı cephesinin Firuz Ağa Camii'ne, arka cephesinin de Binbirdirek Sarnıcı'na uzandığını gösteren belgeler vardır. Bu belgelerde, sarayın aylık masraflarının o devir için çok büyük bir rakam olan 18.358 akçedir. Kendi adını taşıyan sarayın İbrahim Paşa'ya 1521 yılında, sultan tarafından hediye edildiğini bir arşiv vesikasından öğrenmekteyiz.

Sarayı yapan mimara ait hiçbir kayda rastlanmamaktadır. Ancak Mimar Sinan'ın yaptığı eserlerin içinde İbrahim Paşa Sarayı da yer almaktadır. En azından, 1582'deki büyük sünnet töreni öncesi yapılan değişiklikler ve sonradan yapılan giriş kapısının Mimar Sinan tarafından yapıldığı kesindir.



Resim 3.27 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi iç avlu

Orijinalinde 4 büyük avlu etrafında yer alan sarayın birinci avlusuna 19'uncu yy.de Defterhane ve 1908'de ise Tapu ve Kadastro Müdürlüğü binalarının inşa edilmesi genel görüntüyü önemli ölçüde kapattı. Zamana karşı yüzyıllarca ayakta kalan sarayın önemli bir bölümü Adliye Sarayı'nın 1935-1947 yıllarındaki inşaatı sırasında yıkıldı. Bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne ev sahipliği yapan 2'nci avlu, 1966-83 yılları arasında onarıldı. 2012 yılında başlayan ve 2 yıl süren restorasyon çalışmaları ile yenilenen yapı bu çalışmalar kapsamında başlayan detaylı bir teşhir tanzim projesi sonucu 19 Aralık 2014 yılında kapılarını ziyaretçilerine tekrar açmıştır. Meydandan giriş katında ziyaretçileri geniş bir hol karşılıyor. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin bu kotunda yaklaşık 400 m²'lik bir geçici sergi salonu, 200 m²'lik bir alanı kapsayan ve tarihi Bizans hipodromu kalıntıları içerisinde biçimlenen 25 kişi kapasiteli multivizyon alanı ile beraber müze mağazası yer alıyor.

Bilet satış, danışma, emanet ve güvenlik fonksiyonlarının tümünü içinde barındıran 10 metre uzunluktaki mermer banko, ziyaretçilerin tüm ihtiyaçlarını bekletmeden, düzen içinde girişe yönlenmelerini sağlamak amacıyla tasarlandı. Böylelikle mekanın tarihi formu gölgelenmeden ve bozulmadan tarih ile modernitenin en sade halinden doğan birlikteliğe iyi bir örnek teşkil ediyor. Banko arkasında çizgisel uzanan yatay pano, üzerinde müzenin kimliğine ve koleksiyonuna dair ipuçlarını yansıtırken yine aynı alanda

koleksiyonlar hakkındaki ön bilgiler, ziyaretçilere sade bir kompozisyon oluşturularak ekranlar vasıtası ile aktarılıyor.



Resim 3.28 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi girişi

Restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkartılan ve müze teşhirine dahil edilen hipodrom kalıntıları bulunduğu mekan kotunda ziyaretçiler ile buluşurken, tavanda yapılan cam döşeme ile bahçe katından da izlenmesi sağlandı. Müze koleksiyonuna girmeden önce ziyaretçilere bulundukları yapının hikayesi ve mimari özellikleri İbrahim Paşa Sarayı bölümünde ağırlıklı olarak minyatürler üzerinden ve çok katmanlı bir grafik hiyerarşisi ile anlatılmaya çalışılmıştır. Sarayın mimarisinde önemli bir yeri olan geniş ve ihtişamlı merdivenler ile ziyaretçisini bahçe kotuna ulaştıran yapının bu kotunda hayranlık uyandıran Sultanahmet manzarasına hakim iç avlu ve seyir terası konumlanıyor.

Bahçe katından, önümüzdeki aylarda hizmete girecek olan, Etnografya Bölümü ve müze kafeteryasına ulaşılıyor. Yine bu kot üzerinde planlanan depolama salonları ve konservasyon atölyeleri, fonksiyonel tasarımlarla ve teknolojik donanımlarla desteklenerek eser koruma odaklı bir anlayışla yenilendi. Ayrıca bahçe içerisinde kalan son ahşap yapı müze idari binası olarak kullanılıyor.



Resim 3.29 İstanbul Türk ve İslam Sanatları Müzesi iç avlu

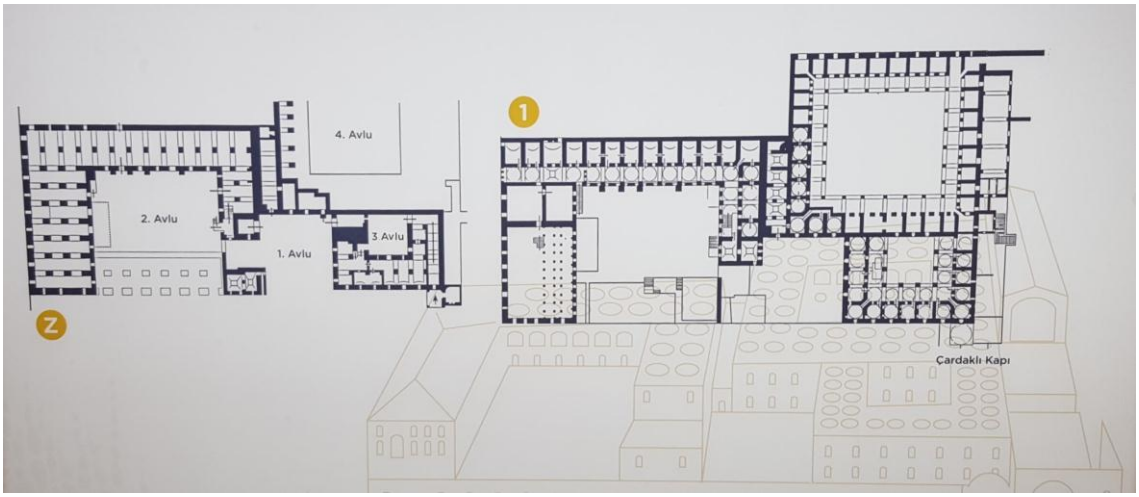
İç avlu çevresinde U şeklinde konumlanan üst kat, Türk ve İslam Eserleri Koleksiyonu'nu kronolojik olarak, 13 farklı medeniyet ve dönem başlığında gruplandırılarak tasarlandı. Dönemsel özellikler taşıyan bir mekanda çok değerli objelerden oluşan bir koleksiyonu sergileme hedefi doğrultusunda başlayan çalışmalar, gerek yapının gerekse eserleri destekleyip daha görünür kılacak şekilde tasarımı yorumlamayı gerekli kıldı. Nötr ve koyu renk vitrinler ve fonlar üzerinde kompozisyon, biçim, renk, doku, ses, ışık gibi temel tasarım prensipleri gözetilerek çözümlenen sergileme sistemleri müzenin kurumsal kimliğini de yeniden yaratan grafik öğelerle desteklenmiştir.

Öncelikli olarak "Evkaf-ı İslamiye'den Türk ve İslam Eserlerine" başlığı altında 100 yıllık müzenin tarihçesinin izleyicilere anlaşılır ve etkileyici bir şekilde aktarılması göz önünde bulunduruldu. 100 yıl önceki müzenin geçmişe ait anılarına ev sahipliği yapan bu bölümde izleyicileri müzenin ilk kurucu heyeti karşılıyor ve ziyaretçiyi siyah-beyaz fotoğraflarla, müzeye ait ilk ekipmanlar eşliğinde 100 yıl öncesine götürüyor. Kur'an-ı Kerim'in ilk nüshalarının muhafaza edildiği, İslam dünyası ve İslam kitap sanatının gelişimi açısından büyük bir hazine olan Şam Evrakları için müze teşhirinde ilk defa bu boyutta bir bölüm ayrıldı. Bu alan için hazırlanan vitrin formunda eserlerin geliş noktası olan Emeviye Camii'nin avlusundaki altıgen formlu hazine dairesinden esinlenildi.

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi, sarayın 2 büyük hacmi olan yazlık ve kışlık divanhane mekanlarında konumlandırıldı. Bu dönemden çok kıymetli parçalar barındıran halı koleksiyonu için mekana özel farklı bir sergi platformu tasarlandı. Eğimli bir ayna çözümüyle sergilenen halılar ziyaretçilerin desenler, renkler ve motifler için perspektifler yakalaması amaçlanmıştır.



Resim 3.30 Halı bölümü



Resim 3.31 İbrahim Paşa Sarayı kat planları

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 1984 yılında Avrupa Konseyi Yılın Müzesi Yarışması Jüri Özel Ödülü'nü, 1985 yılında da Avrupa Konseyi UNESCO tarafından çocuklara kültür mirasını sevdirme konusundaki çalışmalarından dolayı ödül almıştır.

Müze'ye atanan ilk müdür Ahmet Hakkı Bey, 29 Ocak 1914'ten 16 Mart 1919 tarihine kadar görev yapmıştır. Ahmet Hakkı Bey'den sonra, Evkaf Nezaretinin 967 sayılı tezkeresiyle ve padişah emriyle 16 Mart 1919'da Mimarzade Ali Bey müdürlüğe getirilmiştir. Ali Bey'in yerine de İstanbul Evkaf Müdürlüğü'nün 20 Aralık 1921 tarihli ve 18 sayılı tezkeresiyle ressam Ali Sami Bey (Boyar) tayin edilmişti; ondan sonra ise, 9 Aralık 1924'te müdürlüğe getirilen Ahmet Ziya Bey'le ressam Ali Sami Bey, üç yılda iki defa birbirlerinin yerini almışlardır. Kağıt para bastırılması için Londra'ya giden Ali Sami Bey, istifa etmiş sayılmış, İstanbul Asar-ı Atika Müzeleri Genel Müdürlüğü'nün teklifi ve Milli Eğitim Bakanlığının 26 Haziran 1927 tarih ve 258/3946 sayılı yazısıyla, esasen Müze'nin kurucularından olan Ibn-ül-Emin Mahmut Kemal Bey (İnal) bu sefer müdür olarak atanmıştır. Ibn-ül-Emin Mahmut Kemal Bey, sekiz yıl bu görevde kalmış, daha sonra yerine gelen yardımcısı Abdulkadir Erdoğan, 29 Ocak 1937'den 2 Temmuz 1943 tarihine kadar müdürlük yapmıştır. 1943'ten 1963 yılına kadar ressam Elif Naci, daha sonra bir yıl Topkapı Sarayı Müzesi Müdürü Kemal Çığ Türk ve İslam Eserleri Müzesinde müdürlük yapmışlardır. 1964'te bölüm şefi olan Can Kerametli müdürlüğe getirilmiş, Can Kerametli'nin İbrahim Paşa Saray'ının 1965'ten itibaren başlayan müzeye dönüştürülme çabası ve restorasyonu ile ilgili büyük hizmetleri olmuştur. Can Kerametli'den sonra Şubat-Kasım 1980 tarihlerinde Erdem Yücel aynı makama getirilmiş, hemen akabinde Müze'ye 32 yıl hizmet vermiş ve üstelik bunun 25 yılını müdürlük yapan Nazan Ölçer göreve getirilmiştir, Ölçer, Müze'nin gelişimine ve tanıtımına tam anlamıyla damga vurmuştur (Şahin, 2011).

4. DOHA İSLAM SANATLARI MÜZESİ (THE MUSEUM OF ISLAMIC ART IN DOHA)

4.1. Koleksiyonlar

Müzedeki eserler, Orta Asya, Hindistan ve İspanya'ya kadar uzanan 19'uncu yy.den günümüze kadar olan İslam eserlerini temsil etmektedir. Her alanda olağanüstü parçalar vardır. Halılar, cam, metal işi gibi alanlardaki eserler, dünyanın herhangi bir müzesindeki koleksiyonlarla eşdeğerdir.

MIA envanterinde, 265 metal obje, 35 halı, 46 cam eser, 20 taş eser, 50 mücevher, 75 yazma eser, 7 resim, 129 seramik eser, 24 ahşap eser olmak üzere toplamda 651 eser bulunmakta ve tamamı sergilenmektedir.

Ortaçağ döneminde İslam dünyası, batıda İspanya'dan doğuda Orta Asya'ya kadar binlerce kilometrelik alandan oluşan büyük bir coğrafyaya yayılmıştı. Bununla birlikte çarpıcı biçimde farklı iklimleri ve birbirine son derece zıt doğal kaynakları bünyesinde barındırıyordu. Bu farklılıklar, sadece binaların şekilleri yönünden değil, inşaat ve daha sonra da dekorasyonda kullanılan materyaller yönünden de birbirinden farklı olan geniş bir yelpazedeki mimari tradisyonlara[17] neden olmuştur (Watson, 2008).

4.1.1. Ahşap Eserler Bölümü

Ahşap, inşaat sırasında ya binaların kendi yapısında ya da iskele olarak hemen hemen her yerde gerekli olan ve en çok ticareti yapılan mimari malzemeydi. Ancak narin ağaçlar, kapılar, kepenkler ve mobilyalar gibi detaylı oymalar için kullanılırdı (Watson, 2008).
Anadolu'nun geç Selçuklu hükümdarları için yapılmış bu kapılar, hurma yaprağı ve deve tabanından oluşan girişik ve karakteristik bir şekil göstermektedir. Ancak kapının genel geometrik tarzı, İslamiyet öncesi çağlara kadar uzanan bir tradisyona aittir ve çokgen panellerden meydana gelen bir dekorasyona sahip düz çerçeve parçalarından oluşturulmuştur. Bu durumda, bol kereste kaynağına bağlı olarak, kapı, üzerinde oyma tasarımı bulunan katı plakalardan inşa edilmiştir. Üst panellerdeki yazıtta şöyle geçer: 'Bilge, deneyimden bir ders çıkarandır; ve cahil, sonuçları düşünmeyendir.' Bu yazıt,

[17] Tradisyon, gelenek ve görenek anlamına gelen tradisyon nesilden nesile intikal eden sonu olmayan bir öğretiler sistemidir

kapıların, Kuran'dan bir alıntının beklenebileceği bir cami veya mezardan ziyade hamam veya başka bir binadan gelmiş olabileceğini düşündürmektedir (Watson, 2008).



Resim 4.1 Kapı Parçası Ve Panjur Çifti, Anadolu (Konya), Oyma ceviz ağacı,165 x 115.5 cm, Env. No: WW.56.2003



Resim 4.2 Sekizgen Panel Mısır ,1296-99 tarihli, Oyma tahta, yükseklik 25.6 cm, Env. No: WW.38.2000 (Watson, 2011)

Bitki desenli yüksek kabartmalarla oyulmuş bu sekizgen panel, bir Memluk minberinden gelmektedir. Stil ve boyut açısından benzer paneller, Kahire'de İbn Tulun Camii için yapılan Melik El-Mansur Hüsameddin Laçın El-Mansuri'nin (hükümdarlık 1296-99) minberinde bulunabilir. Bu cami, kariyerinin başlarında Laçın'ın hükümdara karşı başarısız bir suikast girişiminden sonra burada saklanmasıyla ve daha sonra terk etmesi ve caminin viraneye dönmesiyle ilgili hikayeyle ünlüdür. Eğer hayatta kalırsa ve iktidara gelirse camiyi restore edeceğine söz vermişti. Saltanatın halefi olduğunda Tulunoğullarının erken dönemine ait binayı yenileyerek ve özenle oymalı bir minber yaparak sözünü yerine getirdi (Watson, 2008).

4.1.2. El Yazmaları ve Hat Sanatları Bölümü

İslam dünyasında resim neredeyse sadece çizimler ve el yazmalarını ifade eder. Önemli duvar dekorasyonu geleneği tüm binalarda güçlükle hayatta kalmaktadır. İronik bir şekilde onun hakkında bildiğimiz çok az şey çoğunlukla el yazmalarındaki çizimlerden gelmektedir.

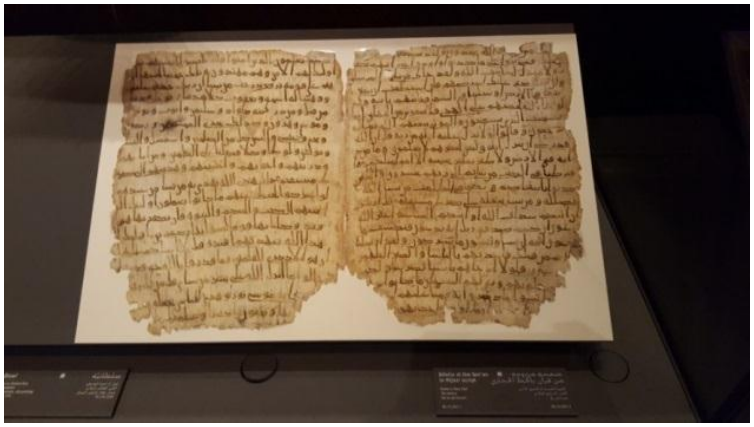
İslami resim, Çin'de veya Avrupa'da olduğu gibi, bağımsız bir sanat değildi. Bunun yerine, zarif bir kitap yapmak için gerekli olan çeşitli sanatlardan biriydi. Kağıt yapımı, tezhip, bağlama ve hat. Hat her zaman önemli bir sanat olmuştur ve hattatlar, ressamların kimliği önemli hale gelmeden uzun zaman önce ünlü sanatçılardı.
Hattatlar sadece kitap değil, aynı zamanda resmi belgeleri, binalar için yazıtları ve sanat eserlerini de üretirlerdi. Kur'an'ın nüshaları eski zamanlardan beri görkemli bir biçimde üretildiğinden, hat, ilk İslam sanatı oldu. Parşömen, 8'inci yy.den başlayarak yavaş yavaş Çin'den gelen daha ucuz olan kağıt ile yer değişti.

Kitap çizimleri, sadece sayfa boyutuyla kısıtlı olmakla kalmayıp aynı zamanda da resmin çok özel bir biçimidir. Resimler tek başına yer almaz, okuyucu, metindeki önemli noktaları vurguladıkları sayfaları açtıkça görülür.

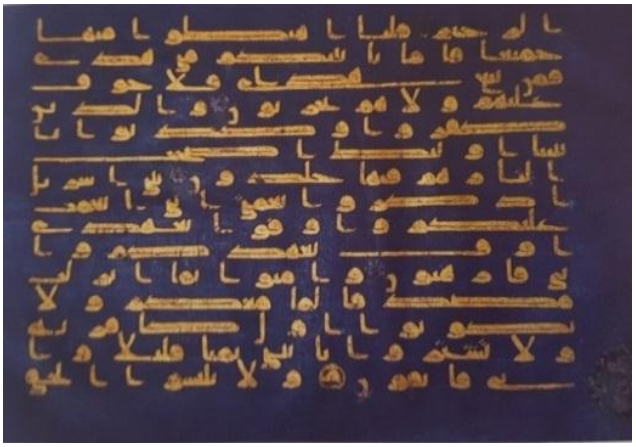
Özellikle hat, resim ve tezhip albümleri için yapılmış bağımsız resimler daha geç dönemlerde gelişmiştir. Büyük ölçekli yağlıboya sadece Avrupa'daki çalışmaların gözlemlenmesi sonrası gelişmiş olup, 19'uncu yy.e kadar önemli hale gelmemiştir.

Farklı zanaatçılar olan müzehhipler, kitapların soyut dekorasyonu ve muhtemelen başka yerlerde bulunan benzer desen tasarımları için boyama ve yaldızlamada (tezhip) yetenekliydiler (Watson, 2008).

Belki de Hazreti Muhammed'in ölümünden sonraki birkaç on yıl içinde üretilmiş bu Hicazi el yazması[18], Kur'an'ın hayatta kalan en eski ve en nadir yazılı versiyonlarından birini temsil etmektedir. (Watson, 2008).



Resim 4.3 Kur'an'dan Hicazi El Yazması, Arap Yarımadası, 7'nci yy., Parşömen üzerine mürekkep, 33.7 x 25 cm, Env. No: MS.67.2007



Resim 4.4 Kur'an'dan sayfa, Kuzey Afrika , 10'uncu yy., 28 x 38 cm, Env. No: MS.8.2006 (Watson, 2011)

[18] Hicaz alfabesi, Mekke ve Medine şehirlerini kapsayan Arap Yarımadası'nın Hicaz bölgesinde geliştirilmiştir. Bu alfabe tipi İslamın ortaya çıkışı sırasında zaten kullanımda idi ve Kur'an'ın ilk yazılı kopyalarını üretmek için kullanıldı. Daha önce Kutsal metin Peygamberin sahabeleri ve onları halefleri arasında sadece ezberlenerek korunmuştu. İlk alfabelerden biri olan Hicaz alfabesi benzer harfleri ve sesli harfleri ayırt etmek için hiçbir nokta veya aksanlı işaretleri içermiyordu. Daha sonra Hicaz alfabesinden Kufi genel adıyla tanınan, daha katı, resmi bir stil geliştirildi.

Bu yaprak, Mavi Kur'an olarak bilinen bir el yazmasından gelmektedir. Koyu mavi zemin üzerine altın harflerle yazılı ve yaklaşık 900 yapraktan oluşan bu orijinal el yazması şimdiye kadar üretilen en görkemli nüshalardan biri olmalıdır (Resim 4.4). Bizanslılar arasında yüksek kalitede renkli el yazmaları üretme geleneği var olduğundan, bazı bilim adamları bu Kur'an'ın Bizans imparatoru için bir hediye olarak yapıldığını düşünmektedir. Kuzey Afrika'daki Bizans'ın rakiplerinden gelen İslam'ın Kutsal metninin bu görkemli el yazmasının etkileyiciliği muhakkaktır. Ancak bu el yazması, büyük bir bölümünün hala korunduğu Kuzey Afrika'da kalmış görünüyor (Watson, 2008).



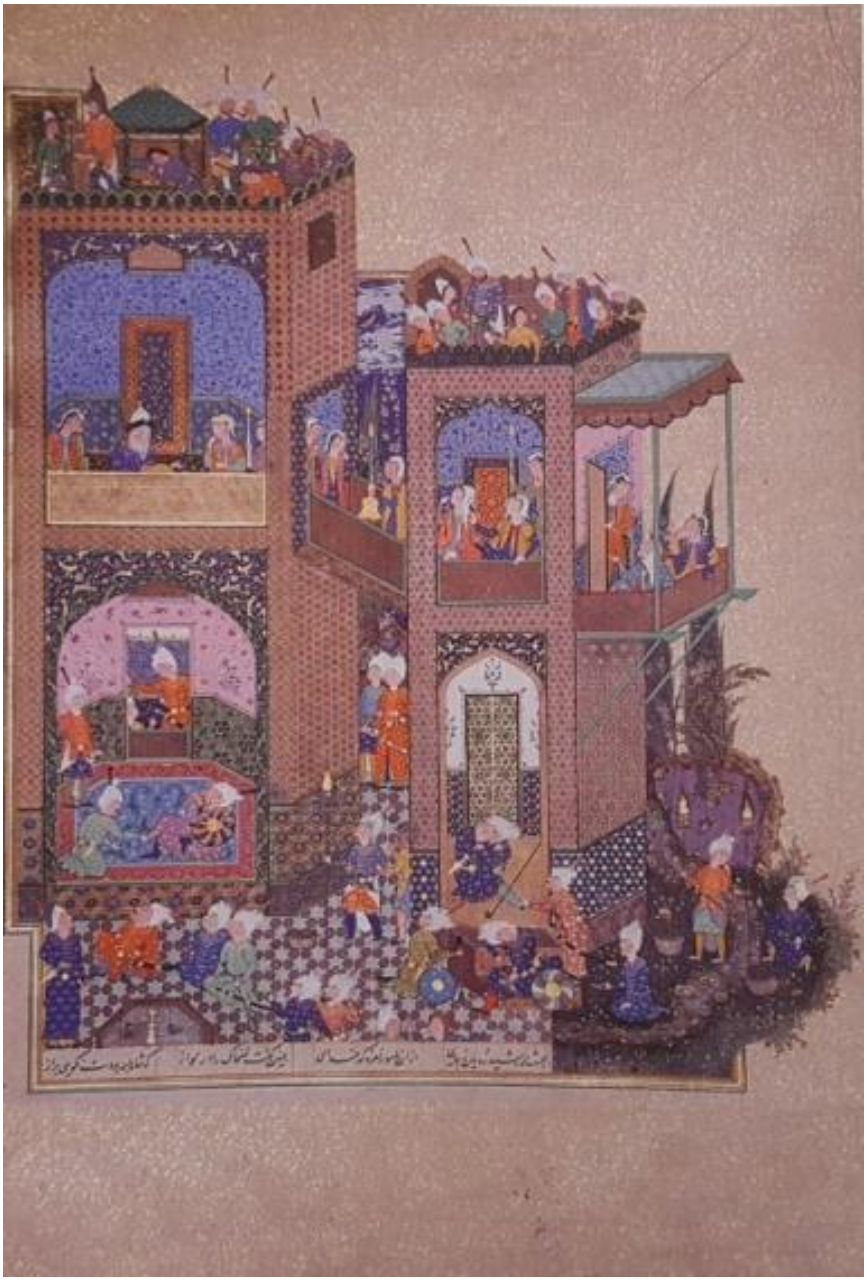
Resim 4.5 'Baysunghur' Kur'an'dan Sayfa, Asya (Samarqand), 1400-30 tarihli, Kağıt üzerine mürekkep ve altın, 177 x 101 cm, Env. No: MS.119.2007 (Watson, 2011)

Bu sayfa Timur dönemine ait benzersiz, dev bir el yazması Kur'an'dan gelmektedir. Ya Timur'un (hükümdarlık 1370-1405) torunu Baysunghur'un himayesinde ya da Timur'un kendisi için üretilmişti. Söylendiğine göre hattat Ömer-i Akta, mühür yüzüğünün yuvasına sığabilecek kadar küçük bir Kur'an yazarak Timur'u etkilemeye çalışmıştı. Ancak sultan etkilenmemişti. Hayal kırıklığına uğrayan hattat bu kez gidip son derece büyük bir başka kopya yazdı. Sultan bu kez çok etkilendi ve hattatı büyük bir onur ile ödüllendirdi. Onu üretmek için gereken uzun sürede böyle büyük ölçekte bir alfabeyle yazmak gerçekten şaşırtıcı bir kaligrafik yetenek gösterisidir. Bitmiş el yazması yaklaşık 1600 bağlanmamış yapraktan oluşuyordu, Timur'un başkenti Semerkant'daki Mescid-i Cami avlusundaki büyük mermer Kur'an standı onu tutmak için yapılmış olabilir (Watson, 2008).



Resim 4.6 ‘Feridun’un Dicle Nehrinden Geçişi’, İran (Tebriz) , 1525-35 tarihli , Kağıt üzerine pak suluboya, mürekkep ve altın işleme, 27.1 x 20.7 cm, Env. No: MS.40.2007(Watson, 2011)

Ulusal İran destanı olarak kabul edilmeye başlanan Şahname (Krallar Kitabı), MS 1010 civarında İranlı şair Firdevsi tarafından yazılan şiirsel bir eserdir. El yazmasının resimli kopyaları, 14'üncü yy.nin başlarına kadar eskiye dayanmaktadır. 16'ncı yy.nin ilk yarısında Şah Tahmasp'ın stüdyosu en yetenekli sanatçıları ve esnafları bir araya getirdi ve kitaplar mükemmellik ve incelikli işlenme bakımından yeni boyutlara ulaştı. Şah Tahmasp'ın Şahnamesi hepsinin arasında en görkemlisiydi ve bütün mekan ve dönemlere ait kitap sanatındaki en büyük başarılardan biridir. Bu; tezhip, resim ve hat ile ilgili 20 yılı aşkın çalışmanın sonucuydu. Daha sonraki yıllarında Şah Tahmasp sanata ilgisini kaybetti ve bu muhteşem cilt, onun büyük rakibi olan Osmanlı sultanına hediye olarak gönderildi (Watson, 2008).



Resim 4.7 ‘Zahhak Kabusu’, İran, 1525-35 tarihli, 47 x 32 cm, Env. No: MS.41.2007 (Watson, 2011)

Bu çizim de Şah Tahmasp'ın ünlü Şahname'sindendir. Söz konusu sahne şeytani kral Zahhak'ın, yaşamından bir bölümü göstermektedir. Babasının tahtını ele geçirmek için şeytanla anlaşma yapmasının ardından Zahhak omuzlarında büyüyen ve insan beyinleriyle beslenen iki yılanla lanetlenmişti. Sahnede, kendi düşüşünü haber veren bir kabustan uyanan sıkıntılı Zahhak tasvir edilmiştir. Mimarinin karışık ve sıkıntılı perspektifi onun korkmuş zihin durumunu yansıtmaktadır (Resim, 4.7).



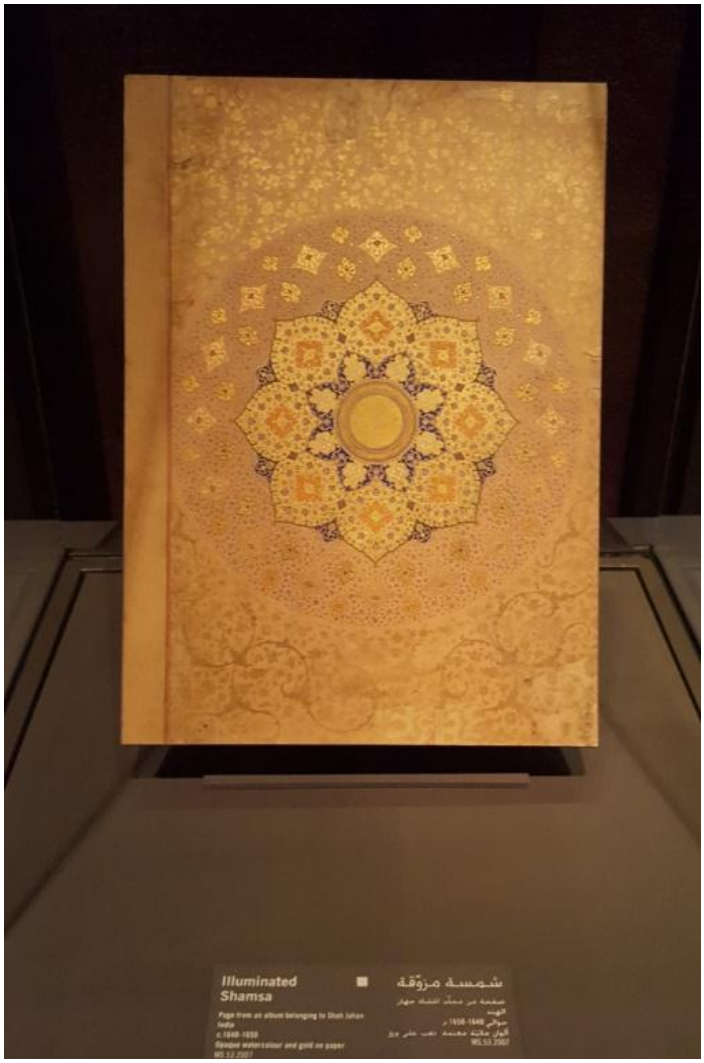
Resim 4.8 ‘Oturan Genç’, İran, 1570-75 tarihli, Kağıt üzerine altın ve opak suluboya, 11.6 x 6.4 cm, Env. No: MS.32.2007 (Watson, 2011)

Bu, Şah Tahmasp'ın hükümdarlığında saray atölyesi tarafından üretilen anıtsal Şahname'nin önde gelen sanatçılarından biri olan Safevi kraliyet sanatçısı Mirza Ali tarafından yapılan önemli bir eserdir. Bu örnek ve buna benzer diğerleri, ince hat ve resim örneklerinin toplandığı bir albüm akımına katkıda bulunmak için üretilmişti. Bunlar belki de bütün bir el yazması ısmarlamayı göze alamayan müşteriler içindi ve muhtemelen Şah Tahmasp'ın resme ilgisi ve himayesi önemli ölçüde azaldığında sanatçıların geçimini sağlıyordu (Watson, 2008).



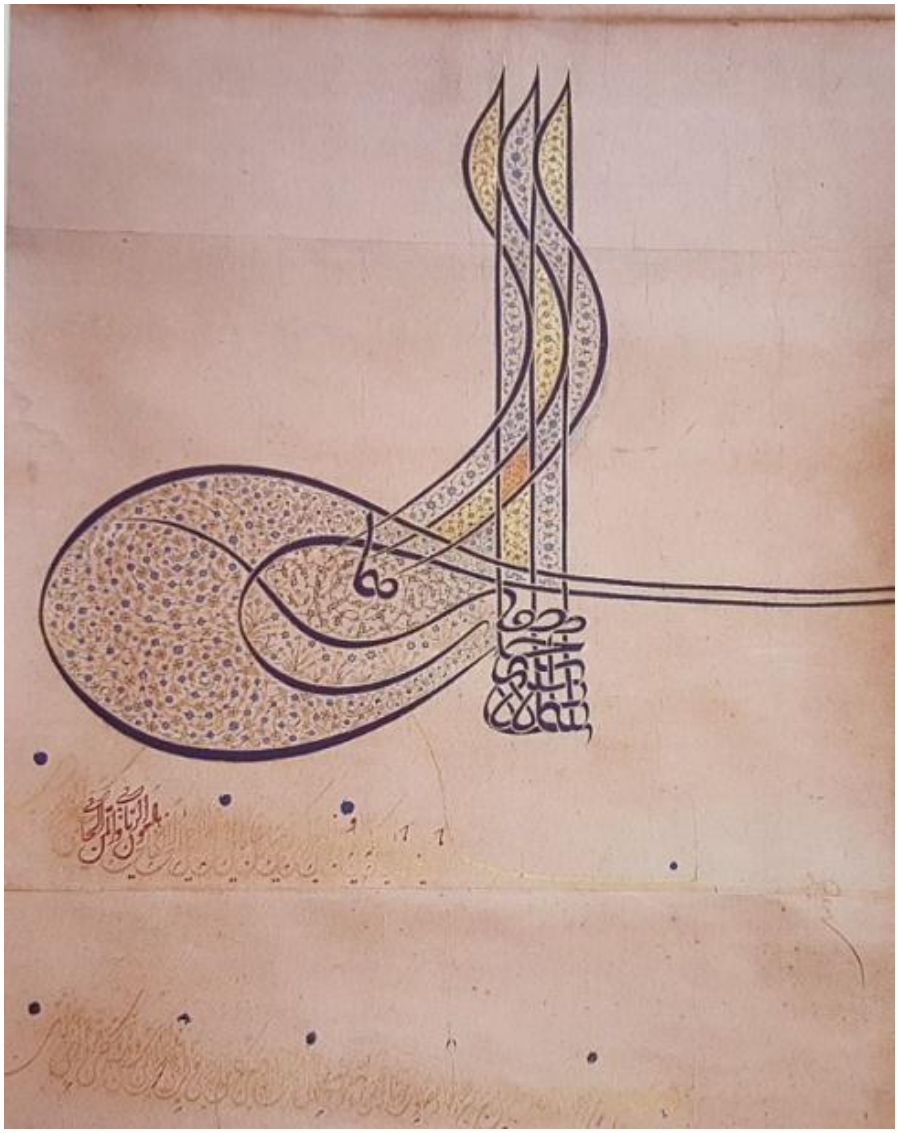
Resim 4.9 ‘Aziz Jerome’nin Melankoli Hali’, Hindistan, 1640 tarihli, Kağıt üzerine opak suluboya, altın ve mürekkep, 39.2 cm x 25.9 cm, Env. No: MS.44.2007 (Watson, 2011)

Bu resim İmparator Cihangir için yapıldı ve İmparator Şah Cihan albümüne eklendi. Babil imparatorlarının başka kültürlerin sanatlarına olan takdirini gösteren bu resim, 16'ncı yy. Avrupa ressamı Albrecht Dürer tarafından yapılan bir çalışmaya dayanmaktadır. Avrupa gravürlerinden kopyalama veya bunlardan kompozisyonel yönleri ödünç alma modası, gravürlerin Cizvit misyonerler, seyyahlar ve ulaklar (haberciler) tarafından Hindistan'a getirildiği Ekber döneminde başladı. Ferruh Bey, bu konuda ideal ressamdır. Farklı müşterilerin atölyesine gitmiş ve tarzında karanlık bir bireyselliği geliştirmiş değişken bir sanatçıdır (Watson, 2008).



Resim 4.10 Aydınlatılmış Shamsa, Hindistan, 1640-50 tarihli, Kağıt üzerine opak suluboya, altın ve mürekkep, 38 x 27.4, Env. No: MS.53.2007

İslami sanatın batılı öğrencileri tasvir edici resimler üzerine yoğunlaşma eğilimindedir; ancak narin bir kitap üretmek için diğer sofistike yeteneklere de eşit derecede ihtiyaç vardır. Müzehhip, tüm dekoratif tezhipten sorumluydu ve bu sayfa ne kadar olağanüstü yetenekler gerektiğini göstermektedir. İran ve Hindistan'dan gelen İslami el yazmaları ve albümler genellikle en başından beri büyük bir görsel etki yaratmak için tasarlanmış Şamsa (Arapça güneş anlamına gelen şems kelimesinden) olarak bilinen ışıltılı tezhip dekorasyonuna sahip bir sayfa ile başlıyordu. Sayfanın boyutu ve olağanüstü tezhip kalitesi bir kraliyet komitesine işaret etmektedir ve bu sayfanın 1640'larda ve 1650'lerde Şah Cihan'ın kraliyet albümlerinden biri için yapıldığı ileri sürülmektedir (Watson, 2008).



Resim 4.11 Kanuni Sultan Süleyman'ın Fermanı, Türkiye, Env. No: 1559-60 CE (Watson, 2011)

Bu kraliyet fermanı Osmanlı hüsn-ü hattının (güzel yazı sanatı) bir başyapıtıdır. Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrası, tarafından İstanbul'daki bir sarayı büyük kızına verdiğini beyan etmektedir. Bu tuğra, onun belgelerini, anıtlarını, sikkelerini ve ona ait başka şeyleri tanımlayarak padişahın amblemi olarak işlev görüyordu. Saray hattatı tarafından her Osmanlı sultanının saltanatının başlangıcında tasarlanmıştı ve boyut ve süslemesi bağlama bağlı olsa da temel şekli onun saltanatı boyunca devam etmişti. Bu ferman ölçeği ve abartısı açısından özellikle farklıdır. İmparatorluğun en yüksek önem derecesi olarak altın renkle vurgulanan mavi yazı ve onu belirten sarmal biçimde tezhiptir (Resim 4.11).



Resim 4.12 Hasan Ali Mirza Shuja Al-Saltana'nın Portresi, İran, 1810-15 tarihli, Tuval üzerine yağlıboya, 176.5 x 99 cm, Env. No: PA.4.2004 (Watson, 2011)

17'nci yy. itibariyle, Batı dünyası ile artan temasa bağlı olarak, tuval üzerine yağlıboya resim tekniği sarayda popüler olmaya başlamıştı. Ancak resim tarzı, İslami kitap çizimlerini tipik olarak yorumlayan anlayışı aşmada yetersiz kalmıştır. Kaçarların yüz karakteristiklerini de normalden iyi gösteren hiyerarşik duruşlar ve pozlar yeni bir biçimsel düşünceyi yaratmıştı. Uzun siyah sakallar bu dönem için tipik bir örnektir (Resim 4.12).

4.1.3. Metal İşi Bölümü

Metal, sadece pratik mutfak eşyalarının imalatında değil, aynı zamanda da seçkin bir sanatsal araç olarak, insan uygarlığının tarihi boyunca son derece önemli bir malzeme olmuştur.

Pratik bir nesne, örneğin bir çeşme başı, olağanüstü bir sanat eseri haline gelebilir. Örneğin som altın gibi görünen yaldızlanmış ve hükümdarın gücünü ve üslubunu yansıtan ortamdaki önemli bir unsur olan, ağzından su püskürten güçlü ve hassas bir şekilde modellenmiş bir hayvan, bir savaş maskesi, bir miğfer siperliği, dostlara ilham vermek ve düşmanlara korku salmak için moda olmuştu. Bir kalem kutusu, sadece yazılanları

saklamak için değil, ayrıca kraliyet danışmanının statüsünü ve prestijine yansıyordu. Bir güzellik nesnesi olarak hassas bilimsel bir araçtı.

İslam dünyasında metal işçiliği İslam öncesindeki gelenekleri devam ettirdi. Fakat kendine özgü stil ve teknikler geliştirdi. Pirinç kaplara işlenen altın ve gümüş dekorasyon özel bir katkı sağlıyordu. Metal işçileri en rafine şekilde, minyatür ressamlarına tamamen denk olan sanatsal yeteneklerini yansıttıkları ürünlerde saray yaşamından karmaşık desenler veya sahneler ortaya koyuyordu.



Resim 4.13 Çeşme Başı, İspanya, 10'uncu yy., Bronz, yükseklik 48.1 cm, Env. No: MW 7.1997

Som altına benzeyecek şekilde yaldızlanmış ve dişi geyik şeklindeki bu çeşme başı, ağzından fışkıran su ile Emevi İspanya'sındaki bir saray ortamına yerleştirilmiş bir havza veya havuzun yanında durması için tasarlanmıştı (Resim 4.13). Muhtemelen daha sonra kille kaplanan, tam boyutlu bir modelinin balmumundan yapıldığı ve 'balmumunu kaybetme' işlemiyle tek parça olarak imal edilmişti. Kil ısıtıldığında balmumu erimiş metal için bir kalıp sağlayarak kayboluyordu (Watson, 2008).

Birçok pirinç kap, geçmişten günümüze kadar bozulmadan gelirken, birçoğu ise kaybolmuş veya oksitlenmiştir. Fakat özellikle yeni nesneler için hammadde sağlamak amacıyla geri dönüşüm için, eski moda veya yıpranmış kaplar eritilmiştir. Bu durum özellikle seçkinliğin her zamanki ayrıcalığı sayılan değerli metallerden, gümüşten ve

altından yapılan nesneler için geçerlidir. Fakat günümüzde bizler bunların daha ucuz malzemelerden yapılan formlarını kullanıyoruz (Watson, 2008).



Resim 4.14 Usturlap, İran veya Irak, Pirinç, Ø 15 cm, Env. No: SI.5.1999

Seçkin bir matematikçi, astronom ve astronomik aletlerin üreticisi El Khujandi (Biruni) tarafından yapılan bu düzlem küresel usturlap, ince tasarımının ahengini, bilimsel hesaplamalar ile bütünleştirmiştir. Günümüze kadar ulaşan en eski usturlaplardan biri olduğu için özellikle önemli bir parçadır. Yıldız haritasının çizimi, yıldızların isimlerinin kazındığı altı kuş ve bunların pozisyonlarına işaret eden gaga uçları da dahil olmak üzere otuz üç yıldızı gösteren işaretlere sahiptir; ayrıca erken dönem Avrupa usturlaplarının yıldız haritalarında bulunan dört parçalı yaprak motifini de içermektedir (Resim 4.14).



Resim 4.15 Usturlap, İspanya (Granada), 1309 tarihli, Pirinç, Ø 13.5 cm, Env. No: MW.342.2007



Resim 4.16 Usturlap, İspanya (Granada)

Bu, Granada'nın büyük camii için tanınmış bir astronom ve muvakkit (resmi zaman hakemi) olan Ahmed ibn Husain ibn Baso tarafından yapılan ve günümüze kadar gelen sadece üç usturlaptan biridir. Bu usturlap, Mekke'de, Umman'da, Asvan'da, İskenderiye'de, Grana'da, Malaga'da ve Algeciras'ta kullanım için ayarlanmış beş plakaya sahiptir ve hem Arapça hem de Latince yazılıdır. Latincenin kullanımı, İslami bilginin bir köprü işlevi gördüğü İspanya ile Doğudan Batıya hareketini göstermektedir (Resim 4.16).



Resim 4.17 Kalem Kutusu, Suriye veya Irak, 13'üncü yy., yükseklik 3.9 cm, uzunluk 23 cm, genişlik 4.7 cm, Env. No: MW.121.1999

Kalem kutuları, kalemler ve mürekkep için yapılan pratik kaplar olmalarının yanısıra hem saray hem de idari makamlarda sembolik bir öneme sahipti. Bu durum, özellikle Mısır'da, kalem kutusu ambleminin sultanın emirlerinin uygulanmasını denetleyen bir yönetici yardımcısı veya kraliyet ulağı olan Dawadar'ı temsil ettiği Memluk hanedanının idaresinde (1250-1517) böyleydi. Bu prestijli parçada, geometrik tasarımların ve çiçek sarmallarının yanısıra, müzisyenlerin tasvirleri, bir aslan avcısı ve madalyonlarla süslü bir tahtta oturan bir hükümdar bulunmaktadır (Watson, 2008).



Resim 4.18 Kashkul, İran, 1550, 7.4 x 38 cm, Env. No: MW.19.1997 (Watson, 2011)



Resim 4.19 Şamdan, İran, 1341-56 tarihli, 34.5 cm; Ø 28.2 cm, Env. No: MW.122.1999

Bu kap biçimi, şarap için İslam öncesi ve erken İslami dönemlerde kullanılan kayık şekilli içki bardağından gelmektedir (Resim 4.18). Yavaş yavaş Sufi mistik sembolizminde etkili olmuş ve 15'inci yy. Pers şairi Jami'ye göre, hilal şekilli bu kap ayı ve onu güneşe döken şarabı sembolize etmiştir. Şarap genellikle katı Müslümanlar tarafından yasaklanan alkollü bir içki olarak düşünülmesine rağmen, aynı zamanda mistik literatürde 'ilahi sarhoşluğa' ulaşma araçlarını sembolize eder (Watson, 2008).

Bu gümüş ve altın kakmalı şamdanın gövdesinin etrafındaki yazı, bunun, başkenti Şiraz'ın canlı bir sanat merkezi olan ve muhtemelen şamdanın da yapıldığı yer olan İran Fars eyaletinin hükümdarı Abu İshaq İnju (1341-56) için yapıldığını ortaya koymaktadır. Şiraz esnafları işçilikleri ile ünlüydüler ve buradaki oymacılık ve kakma teknikleri son derece yüksek kalitedeydi. Gövde, Abu Ishaq'ın saray görevlileriyle ve eşi ve hizmetçileriyle resimleri de dahil olmak üzere önemli figürsel sunumlar içeren detaylı süslemelerle kaplıydı. Ayrıca hayvanlar ve doğaüstü yaratıklar da bolca bulunuyordu (Watson, 2008).

Yaldızlı maske aslında bir miğfere bağlıydı. Onu koruyucu bir çelik ‘sakal’a bağlamak için kullanılan çene ve kaşlara ekleri de bulunmaktadır. Maskenin yüzü etrafındaki yazı ‘el Eden’den (Cennete olası bir atıf) bahseder. Çelik savaş maskeleri takan tehditkar atlılar, İran'daki savaşta bunların yaygın olarak kullanıldığını belirten 14'üncü yy. sonlarındaki Şahname çizimlerinde görülebilir (Watson, 2008).



Resim 4.20 Savaş Maskesi, Türkiye, 15’inci yy., 21 x 18.6 cm, Env. No: MW.6.1997

4.1.4. Halı Bölümü

Ortaçağ İslam dünyasında dokumaların önemi kavramak şu anda bizim için zordur. Dokumalar bugüne kadar büyük miktarlarda üretilen ve çok yaygın olarak ticareti yapılan en önemli maldı. Diğer ortaçağ gezginleri gibi Ibn Battuta, tüm Orta Doğu'dan, Kuzey Afrika'dan, Yemen ve İran'dan gelen ürünlerin, bunun yanısıra Hindistan'dan pamuklu ve hepsinin en pahalısı olarak Çin'den gelen ipeğin, Mısır ve Suriye tekstil pazarlarındaki satışlarına şahit olmuştur.

Bunlar, kasabaların ve köylerin ekonomisini çok destekleyen tekstil ürünleri idi. Hangi sınıfa ait olursa olsun, giydiği giysilerle veya evindeki mobilyalarla birinin durumunu ve zenginliğini gösteren en önemli gösterge dokumaları idi. Gelecek için malvarlığını saklama veya kızının çeyizi de dokuma cinsinden esas alınıyordu.

İslami dokumalar, bazıları karmaşık figürlü tasarımları olan olağanüstü zorluktaki şaşırtıcı bir dizi teknik ile üretiliyordu. Erken dönemlerden itibaren son derece lüks mallar olarak Batı Avrupa'da aranır olmuşlardı.

Halılar, kalın, esnek ve dekoratif bir dokuma katmanı elde etmek için taban kumaşa yün veya ipek ‘ilmiklerin’ dokunduğu belirli bir dokuma tekniği ile yapılır. Orta Doğu'da bunlar saray ve benzeri eski tip evlerde mobilyaların temel aksesuarları idi; Avrupa'da ise döşemeye kullanılamayacak kadar fazla değerli idi, bunun yerine masa örtüleri olarak kullanıldılar (Özcan, 2012).

Tiraz[19] üretimi üzerine tekel olan Abbasi yönetimi, bunları özellikle prestijli elbiseler veya hediyeler için kullanmıştır. İşlenmiş veya dokunmuş bir yazıtı içeren bir tiraz (nakış) bandı genellikle bir elbisenin üst kollarına veya bir sarığın kuşaklarına konurdu ve bunu giyenin ya bir prens veya biri tarafından bir onur bahşedilmiş bir kimse olduğunu gösterirdi. Genellikle koyu Kufi ile süslenen bu tirazın El-Muti (hükümdarlık 946- 974) döneminde yapılmış olması olasıdır. Yazıtta ‘Bismillah al-rahman al-rahim al-Muti lillah...’ yazmaktadır.

[19] Tiraz, nakış anlamına gelen Farsça kökenli bir kelimedir ve yazıtlar içeren uzun giysi ve kumaşlara denir.



Resim 4.21 Tiraz, Mısır, 10’uncu yy., 52 cm, Env. No: TR:45.2003



Resim 4.22 Kaftan, Asya, 13’üncü yy., 98 cm, Env. No: CO.111.2000 (Watson, 2011)

Orta Asya göçebeleri dokumalara çok değer verdiler ve onları statüyü aksettiren eşyalar olarak kullandılar. Bu taşınabilir lüks mallar, zenginliklerini aktarma aracı olarak genellikle altın ipliklerle dokunmuştu. Moğollar genellikle neredeyse tüm dokumada altının kullanıldığı bu geleneği sürdürdü. Altın iplikler, altının çok ince işlenmesiyle ve 'çekirdek' olarak kullanılan bir ipek ipliğin etrafına spiral şeklinde sarılmasıyla elde ediliyordu. İpek çekirdek, ipliği çok daha hafif, daha esnek ve daha sağlam hale getiriyordu. Zerbafttan (altın iplikle dokunmuş bir kumaş) yapılan giysiler, Moğol toplumunun üst sınıflarındaki kişilerce giyilirdi. Bu elbisenin kesimi genellikle ata binmek için uygun, tam etekli (pantolonla birlikte giyilen) Moğol stili idi. Soldan sağa genişçe saran ve son derece uzun kollu bir giysidir (Resim 4.22).



Resim 4.23 Yuvarlak Halı, Mısır, 1575 tarihli, Yün, 282 x 270 cm, Env. No: TE.7.1997

Bu çok nadide ve alışılmadık şekle sahip halı (çembere yakın olan dokumacıların bunu yapması mümkün olduğu gibi), muhtemelen masa örtüsü olarak Avrupa pazarı için yapılmıştı. Bu erken dönemde Orta Doğu'dan ithal edilen halılar, (üzerinde yürünebilecek) döşemeye serilemeyecek kadar nadir ve değerli olarak kabul ediliyordu ve duvar süsü veya masa örtüsü olarak kullanılıyordu. Tipik şekline rağmen, bu halı, kırmızı, yeşil, mavi ve sarı renklerde işlenmiş ve bir veya daha fazla büyük sekizgen madalyonu içeren karmaşık merkezi tasarımları ile kalıp olarak Memluk tarzındadır. Tüm alan, bazı kişilerin Tibetli

Budist mandalalar ile benzerliklere sahip olduğuna inandığı çarpıcı, kaleydoskopik (çiçek dürbünü) bir görsel etki yaratan sekizgen, altıgen, üçgen ve yıldızlardan oluşan geometrik motiflerle yoğun bir şekilde süslenmiştir.



Resim 4.24 Yazıtlı Asma, İspanya, 15'inci yy., İpek, 270 x 386 cm, Env. No: TE.6.1999

Bu duvara asılan tasarım, Granada'daki Alhambra sarayının ve diğer Nasrid binalarının dekorasyonuna yakından benzemektedir. Nesih hat yazısından oluşan kumaş 'paneller' ile süslü bir ahşap kapı gibi görünmektedir. Bunun bir örneği, kırmızı bir zemin üzerinde yukarıdaki beyaz renkli kemerlerin altında okunan 'Tanrı'dan başka galip yoktur' Nasrid mottosunda görülebilir. Resmi işlerin yürütüldüğü ve konukların alındığı perdeli kumaşla kaplı ve etrafı dökümlü mekan büyük bir prestij ve statü göstergesi idi.



Resim 4.25 Yastık Kılıfı, Türkiye (Bursa), 17'nci yy., 116 x 66 cm, Env. No: TE.11.1997 (Watson, 2011)

Osmanlı tekstil ürünleri son derece gösterişlilerden sade olanlara kadar, büyük bir tasarım çeşitliliği gösterir ve Osmanlı sanatının tipik estetik aralığını bütünsel olarak kapsar. Bu çarpıcı ve yalın desen, zengin kırmızı kadife zemine sırma tellerle işlenmiş, dikkat çekici tek bir karanfil motifinin tekrarındaki etkiye dayanır. Minderler, taşınabilir mobilyaların bulunmadığı evlerin iç mekanlarındaki mobilyaların önemli bir parçasıdır (Watson, 2011).



Resim 4.26 Kadife Çintemani, Turkiye (Bursa), 1550 tarihli, İpek Kadife, 83 x 63 cm, Env. No: TE.29.1998

Noktalar ve çizgilerden oluşan motif Osmanlı döneminde özellikle popüler idi. Çizgiler güç ile ilişkilidir. Bu tasarımın kökenlerinin, kralların ve yüksek rütbeli erkeklerin kaplan ve leopar gibi güçlü hayvanların derilerini giydikleri bir zamandan geldiğine inanılmaktadır. Üç daireli motif; uzun bir süre boyunca Budistliği, sonsuz, dilekleri gerçekleştiren mücevheri veya çintemaniyi[20] temsil etmek için kullanıldığından, gücün ve krallığın ötesindeki çağrışımlara sahipti. Osmanlı döneminde, güçlü, tekrarlanan bir desen oluşturmak için bu iki araç genellikle birlikte kullanılırdı.



Resim 4.27 ‘Franchetti' Gobleni, İran (Kaşan), 1575 tarihli, İpek, 219x 151 cm, Env. No: CA.2.1997 (Watson, 2011)

[20] Çintemani, çinlilerde ve japonlarda "tama" tabir edilen buda'nın timsali sayılan bu işaret türk tezniyatına yavuz sultan selim'in (1514) tebriz'i alıp buradaki sanatkarları istanbul'a götürmesi ile girmiş ve 15. yy'dan sonra türk tezniyatının her dalında çok sıkça kullanılmıştır. Üç daire ve dıştan içe hillaller çizerek gözler oluşturmaktadır. İç içe olan bu üç göz ;
"Gönül Gözü, Akıl Gözü, Dünya Gözünü" simgeler. Her biri diğerine müdahale etmeyen bu gözler uyum içinde hayata bakışı simgeler.

Erken Safevi döneminde, tüm dekoratif sanatlarda hayvanlar ve efsanevi canavarlar ile ilgili tasarımlar bulunmaktadır. Bu ‘hayvanların kullanıldığı stil’ 15'inci yy. Doğu İran topraklarında geliştirilmiştir. Bu zengin dokuda yer alan hayvanlar çok çeşitli kökenlere sahiptir. Bunlardan Zümrüdü Anka ve Qilin (iyi şans getiren geyik benzeri bir yaratık) gibi bazıları Çin kültüründen girmiştir. Bu egzotik yaratıklara ek olarak, tavus kuşuna benzeyen cennet kuşu gibi, antik yerel inanıştan kaynaklanan başkalarını da görebiliriz.



Resim 4.28 ‘Rothschild’ Halı, İran, 16’ncı yy., İpek dokuma, 234 x 177 cm, Env. No: CA.21.1999 (Watson, 2011)

İran'daki sanatlar Şah Tahmasp'ın himayesinde gelişti (hükümdarlık 1524-76). Bu yüksek kaliteli ipek halı muhtemelen onun döneminde sarayda kullanım için yapılmıştı. Halı; narin bezemelerle birbirine bağlanmış dağınık çiçeklerden oluşan bir zemin üzerinde yüzen,

merkezi, bulutlarla çevirili bir madalyon ile tamamen soyut bir dekora sahipti. Bu tip soyut tasarımlara onları tasarlayan insanlar tarafından bir anlam yüklenip yüklenmediğini bilmiyoruz; bazı yeni alimler bu tasarımın dini bir ikonografiyi yansıttığını düşünmektedir. Ciltçilik ve el yazmaları ile ilgili açıklamalardaki tasarımlara benzerliği, onun kökeninin kraliyet tasarım stüdyosu olduğunu göstermektedir (Watson, 2011).



Resim 4.29 'Leyla ile Mecnun' Gobleni, İran, 16'ncı yy., İpek dokuma, 179 x 129 cm, Env. No: CA.1.1997 (Watson, 2011)

Goblen tekniği kullanılarak ipekle dokuma, bir öykü sahnesini tasvir eden büyük ölçekli figürsel bir çalışmaya muhteşem ve benzersiz bir örnektir. Bu Leyla ile Mecnun'un popüler aşk hikayesinden bir bölümü göstermektedir. Arap folklöründen alınan bu hikaye, 12'nci yy. Fars şairi Nizami tarafından uyarlanmış ve genellikle minyatür resim olarak gösterilmiştir. Burada, kendini bir münzevi gibi çöllere vuran karşılıksız aşktan muzdarip (meczup) Mecnun sevgilisiyle karşılaşır.



Resim 4.30 Kadın Figürleriyle Kadife, İran, 17'nci yy., 197 x 57 cm, Env. No: TE.1.1997 (Watson, 2011)

Büyük boy yinelenen resim, birden fazla doku ve olağanüstü renk aralığı, bu parçayı İslami dokumacılığın büyük başarıları arasına sokmaktadır; bu ayrıca şaşırtıcı derecede iyi durumdadır. Bu tür dokumalar genellikle Safevi İran'da palto yapmak için kesilmiştir ve bu figürlü paltoların daha Ortodoks (geleneksel) Osmanlıları şaşkınlığa uğrattığı kaydedilmiştir. Kadın figürlerinin rolünü değiştirmek için bu örnek bazı yerlerde

değiştirilmiştir. Daha sonra da nakışta onların taşıdıkları şarap şişeleri ve bardaklar çiçek vazolarıyla değiştirilmiştir.

4.1.5. Seramik Bölümü

Büyük ölçekte dekoratif ve lüks eşyaları üreten yaygın sırlı çömlek endüstrisinin gelişimi İslami dönemin çarpıcı bir özelliğidir.

Daha önce Orta Doğu'da ev çömlekleri tamamen sade sırsız kaplardan oluşuyordu. Ancak MS 9'uncu yy.nin başlangıcı kadar erken dönemden itibaren sayısız şekillerde sırlı çömlek, Orta Asya'dan İspanya'ya kadar İslam dünyasında sayısız merkezde yapıldı. Bu şaşırtıcı bir tarihsel olaydır. Daha ileri asırlarda daha çok gelişen seramik üretimi sadece Çin'deydi.

Bu buluşun patlaması ve verimliliği merkezi İslam topraklarında başlamış, özellikle de Mısır ve Irak ve birçok sınıra hızla yayılmıştı. Bu beceriler ve teknik bilgi, muhtemelen yeni yerlerde atölyeler kurmak için aileleriyle göç eden çömlekçilerden alınmıştı. Yeni mallar için müşteriler her yerde bulunuyordu. Fakat itici güç, hem antik hem de yeni kurulan şehirlerde büyüyen ve erken İslami dönemin çarpıcı bir özelliği olan muazzam bir popülasyondu.

İslam çömlekçileri basit malzemeler ve teknikler kullandılar ve Çin'in lüks ithalatları çok beğenilip taklit edilen yüksek ateşte pişirilen porselen killerine erişimleri yoktu.

Ancak İslam çömlekçileri düşük ısıda pişirilen toprağın belirli niteliklerinden diğer çömlekçilerden daha önce ve daha büyük ölçüde istifade etmişti. Sınırsız desen üretimini sağlayan sınırsız renkler ve çok sayıda dekoratif teknik görülmektedir (Watson, 2008).



Resim 4.31 Kase, Irak (Basra Körfezi), 9'uncu yy., Ø 20.5cm, Env. No: PO.31 1999 (Watson, 2011)

8'inci yy.nin geç dönemlerinden itibaren, Çin porselenleri son derece lüks mallar olarak kabul edildikleri Orta Doğu'ya ithal edildi. Irak'taki çömlekçiler çok geçmeden opak beyaz sır ile çömlek yapma yöntemini kullanarak, bu son derece değerli porselenlerin taklitlerini geliştirmeye başladılar. Ancak kase dekorasyonu yerel bir yenilikti; mavi boyalı, radyal ve asimetrik olarak yazılmış bir yazı vardı: 'Salih tarafından yapıldı' veya alternatif olarak 'yapılan şey değerliydi'. Ölçülü, biraz sade süsleme, genellikle İslami sanatı simgelemede sık görülen çok süslü estetiğe karşıt bir akımdı (Watson, 2008).



Resim 4.32 Tabak, İran, 10'uncu yy., Ø 42.5cm, Env. No: PO.24.1999 (Watson, 2011)

Epigrafik (yazı bilimi) mallar hem dekoratif hem de etkileyici nitelikleri ile hat sanatında estetik bir etkinin örnekleridir. İran örnekleri, belki siyah savatlı cilalı şeritlerden oluşan benzer bir süslemeye sahip gümüş çanakları taklit ederek, genellikle beyaz kaygan bir zemin üzerine siyah renkle süslenmiştir. Yazıtlar çanak sahiplerinin sosyal ve edebi meraklarını göstermektedir. Genellikle Arapça aforizmalardan ve Peygambere ve haleflerine atfedilen sözlerden oluşan buradaki metin Yahya ibn Ziyad'a atfedilen bir atasözüdür: 'Aptal; şansını kaybedip sonra kaderi suçlayan kişidir'. Bilim adamlarının sosyal toplantılarını sonuçlandırmak için örnek bir 'konuşma kısmı' sağlayarak, çanaktakiler yenirken yazılar ortaya çıkmaktadır (Watson, 2008).



Resim 4.33 Sürahi Filtresi, Mısır, 11'inci yy., Ø 9 cm, Env. No: PO.226.2004 (Watson, 2011)

Ortaçağ çömlekçilerinin yeteneklerinin ve yaratıcılıklarının kanıtı gündelik çanaklardaki bu örneklerde kendisini ortaya koymaktadır. Kilden bir levha dantele benzeyen ayrıntılı ve karmaşık tasarımları ile dikkatlice parçalarına ayrıldı. Katmanların girmesini önlemek için üretim sırasında çömleklerin içine boyun ve gövdenin birleşimine filtreler yerleştirilmişti. Bu çömlekler, içeriğin soğutulması amacıyla suyun kil duvarlardan sızmasını ve buharlaşmasını sağlamak için sırlı değildi. Bunlardan binlercesi yapıldı fakat ince ve narin kil kolayca kırılıyordu. Filtreler dayanıyordu fakat çömleklerin kendilerinden genellikle sadece küçük parçalar günümüze kadar gelebiliyordu (Watson, 2008).



Resim 4.34 Tabak, Mısır, 12’nci yy., Ø 20.5 cm, Env. No: PO.200.2003 (Watson, 2011)

Parlatma, metalik veya inci parlaklığına sahip bir süsleme sağlayan ikinci bir pişirmede sabitlenen gümüş ve bakır oksitlerin karışımı ile yapılan bir sır üstü boyama tekniğidir. Bu teknik ilk olarak erken Abbasi döneminde Irak'taki seramiklerde ortaya çıkmıştır. Parlak boyalı çömlekler daha sonra, muhtemelen Irak'tan göç eden ustalar sayesinde Fatımi hakimiyetindeki Mısır'da ortaya çıkmıştır. Bu kaseler Fatımilerde popüler bir motif olan yarı kadın yarı kuş şeklindeki mitolojik varlığı göstermektedir. Noktalı zemin erken dönem parlatma tasarımlarının özelliğidir.



Resim 4.35 Tabak, İran, 1214 tarihli, Ø 20.5 cm, Env. No: PO.285.2004 (Watson, 2011)

Parlak boyalı seramikler, 8-9'uncu yy.lere uzanan erken dönem örnekleri ile İslam dünyasında uzun bir geçmişe sahiptir. Ancak parlak seramikleri tamamen yeni bir üretim seviyesine getiren 12-13'üncü yy'de İran olmuştu. Kaşan, çömleklerde farklı bir süsleme tarzının geliştirildiği ana üretim sahası idi. Bir Kaşan çömleğinin bu istisnai örneği bir filin üzerindeki peçeli bir kadınla süslenmiştir. Ayrıca muhtemelen Moğol öncesi dönemin ünlü Kaşan çömlekçisi ve üç kuşaktır parlak çömlekler üreten bir ailenin reisi olan Muhammed

ibn Abi Tahir'in imzasını taşımaktadır. Üç ayak üzerinde duran bu çömleğin şekli, bir tütsü kabı olarak kullanıldığı düşünülen bir metal işçiliği ürününden alınmadır (Watson, 2008).



Resim 4.36 Kase, İran, 12’nci yy., Ø 22.6 cm, Env. No: PO.228.2002 (Watson, 2011)

12-13'üncü yy. İran çömlekçiliğindeki figüratif dekorasyon, neredeyse hiçbir şeyde günümüze kadar gelmeyen fresk ve el yazması resimlerinin çağdaş geleneğini yansıtır. Mineli emaye eşyaların içeriği bazen epik Şahname'den bilinen bölümleri içermektedir ve bu kase üzerinde tasvir edilen sahnenin bunlardan birini göstermesi mümkündür. Hükümdar Behram Çubin, ona karşı gönderilen general Ayin Ghashap'ın başı ile birlikte resmedilmektedir. Bu baş, generali katleden asker tarafından tutulmaktadır. Ancak asker hükümdarı yanlış anlamıştır; Behram, Ayin Ghashap'a büyük saygı duymuştur ve onu katleden askeri asmıştır.



Resim 4.37 Şişe, Türkiye (İznik), 1540 tarihli, yükseklik 37 cm, Env. No: PO.47.1999 (Watson, 2011)

15'inci yy. sonlarında başlayan İznik seramik endüstrisi, 16'ncı yy. ortalarına kadar yapılan en iyi çömlekleri üretmişti. Daha az kaliteli mallarla daha ticari bir pazarı hedeflemek için çömlekçilerin saraydan geç ödeme almaya zorlanmasından ve fiyat kısıtlamasından önce, saray komiteleri en kaliteli çinileri ve kapları üretti. Bu şişe, İznik'in talihinin iyi olduğu bir zamanda üretilmişti. Parlak kırmızı ve yeşillerin tam olarak yerleşmesinden hemen önce, turkuaz ve mavi, bu yüzyılın ortalarında popüler renk kombinasyonları idi.



Resim 4.38 Tabak, Türkiye (İznik), 1545-50 tarihli, Ø 29.6 cm, Env. No: PO.48.1999

Bu yemek takımının dekorasyonu, 16'ncı yy. ortalarında, İznik ilçesinde üretilen tipik Osmanlı çömlekçiliğini yansıtmaktadır. Önceki dönemlere ait oldukça tasarımların yerini

daha natüralist çiçek tasarımları almıştı. Karanfil, lale, gül, sümbül ve erik çiçeği gibi çiçekler popüler tasarımlar haline geldi ve bu yüzyılın daha geç döneminde gelişmeye devam etti. Bu yemek takımındaki renkler tüm İznik ürünlerinin en ince örneklerini temsil etmektedir. 16'ncı yy. ortalarında kırmızı henüz kullanılmaya başlanmıştı ve çömlekçiler mavinin, turkuazın, adaçayı ve zeytin yeşilinin ve morun daha hafif ve yumuşak tonlarını kullanıyorlardı.

Mavi, siyah, kırmızı ve yeşilden oluşan zengin bir palet beyaz zemine bir karşıtlık oluşturmakta ve bu çömlekler, çömlekçilerin İznik'in ünlü olduğu parlak kırmızı renk pigmentiyle tanıştığı 16'ncı yy. ikinci yarısına kadar uzanmaktadır. En popüler şekilli laleleri ve daha gerçekçi karanfilleri tasvir eden bu çömleklerdeki tasarım Osmanlı'nın bahçelere olan tutkusunun bir nişanesidir (Watson, 2008).



Resim 4.39 Tabak, Türkiye (İznik), 157-75 tarihli, Ø 26.3 cm, Env. No: PO.49.1999

4.1.6. Cam Bölümü

Esas olarak kum ve ısıdan oluşan cam, Orta Doğu'nun ürünüdür. Orada icat edilmiş ve daha sonra en sofistike formları da orada geliştirilmiştir. Cam ilk olarak, Eski Mısır ve Mezopotamya'da bir lüks haline gelmiştir. Romalıların hükümdarlığında endüstriyel kaplardan en rafine, pahalı parfüm şişelerine kadar her şey için kullanılan günlük bir materyal haline geldi.

İslam dünyasından kalan bir miras, gelişen şehirlerin ihtiyaçlarını karşılamak için geliştirilmiş materyaller ve becerilerdir.

Cam, şaşırtıcı derecede çok yönlü bir malzemedir. Üretim, depolama ve taşıma için temiz, ferah ve kullanışlı kaplar olarak ucuza yapılabilir. Yarı değerli bir taş olarak işlenebilir. Hemen hemen her şekle sokulabilir ve şaşırtıcı şekilde çeşitli tekniklerle dekorasyonda kullanılabilir. Sıcak işleme, kalıpla üfleme, oyma, kesme, parlak boyama...
Dünyanın herhangi bir yerinde cam dekorasyonu için bilinen hemen her teknik ortaçağ döneminde Müslüman cam ustaları tarafından geliştirilmiştir. Sadece 19'uncu yy. Avrupa'daki sanayi devrimi sırasında yeni bir şey görüyoruz. Bazı asırlık teknikler, sıcak işleme, kalıpla üfleme, kesme, Müslüman cam ustaları tarafından yeni zirvelere taşındı. Onların icat ettiği veya keşfettiği şey boyalı dekorasyondu. Özellikle de Ortaçağ döneminin büyük zaferi olan emaye cam.

Çin ve Uzak doğu, büyük bir lüks olarak İslam dünyasından cam ithal etmek yerine hiçbir zaman önemli bir cam endüstrisi geliştirmedi. Sırları ilk olarak İtalya'da benimsenen ve daha sonra tüm kıtaya yayılan ince Avrupa camları, kökenlerini İslam dünyasına borçludur (Watson, 2008).



Resim 4.40 Deney Şişesi, Irak veya Mısır, 9-10'uncu yy., Ø 8.5cm; 10cm, Env. No: GL.19.1999



Resim 4.41 ‘Cavour’ Vazo, Suriye veya Mısır, 13’üncü yy., Yaldız ve boya işlemeli cam, yükseklik 29cm, Ø19.7 cm, Env. No: GL.6.1998

Bu beherde görülen ‘konik’ şekil ilk kez kentin mimarisindeki sıva dekorasyonunda kullanıldığı Samarra'da (Irak) geliştirildi. Bu stil; bu tasarımın, cam, ahşap ve kaya kristalleri gibi çeşitli malzemelerden yapılan objelerde kullanıldığı yer olan Tulunoğullarının hüküm sürdüğü Mısır'a aktarılırken İslam dünyasında popüler hale gelmiştir. Camı dönen bir taş veya bakır tekerleğe karşı tutarak, konik kesimlerin yapıldığı bu özel örnek, camda kullanılan bu stilin en mükemmel örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Watson, 2008).



Resim 4.42 Cami Lambası, Mısır, 1350-65 tarihli, Cam, yaldızlı vitray işleme, yükseklik 27.5 cm, Ø 18.6 cm, Env. No: GL.321.2000

Mısır ve Suriye'de Memluk döneminde yapılan üflemeli, emaye ve yaldızlı camdan gaz lambaları binaları aydınlatmak için tavanlara asılırdı. Bunlar, 14'üncü yy.de Kahire'de Memluk hükümdarlarının ve saray efradının büyük bir coşkuyla inşa ettiği birçok cami ve türbeyi süslemek amacıyla büyük miktarlarda üretildi. Bunlar kullanılan başka türde gaz lambalarının ışığından daha fazla dekorasyon sağladı. Bu nedenle sanatsal değerleri fark edilene ve genellikle tamamen harap haldeki anıtlardan müzelerde güvenliğe alınmak üzere orijinal yerlerinden çıkarılana kadar, birçok emaye lamba yüzyıllar boyunca oldukları yerde sessizce ve rahatsız edilmeden asılı kaldı (Jododio, 2008).

4.1.7. Mücevherat ve Değerli Taşlar Bölümü

İnsanlar tarih öncesi çağlardan beri altın ve gümüşe ve değerli nadir ve renkli taşlara değer vermişlerdir. Bu tür şeyler mücevhercilikte kişisel süsleme şeklinde statü ve zenginlik işareti olarak veya altın ve gümüş yemek kapları şeklinde zarafet aksesuarları olarak kullanılır. Daha da zenginler için, mobilya veya mimaride süsleme olarak bile kullanılabilir veya değerli metaller ile özenle dekore edilebilir.

Eşit derecede önemli bu materyaller, sıkıştırılmış ve kolay taşınabilir bir formda zenginliği saklamak için kullanılabilir. Hırsızlardan ve vergi memurlarından gizlemek için yararlı bir

yoldur. Veya gerekirse, durum uygun olduğunda bir yerden bir başka yere ani gidişlerde yardımcı olabilir.

Altın ve gümüş ayrıca ihtiyaca bağlı olarak, çok az probleme neden olarak yeniden işlenebilir. Taşlarla süslü mücevherler, altından yemek kapları sikke olarak yeniden işlenebilir. Altın ve gümüşle çalışma kolaylığı, bunların sahiplerinin eski moda stillere tahammül etmek zorunda olmadığı, yemek kaplarını ve mücevherlerini daha yeni tarzlara dönüştürme imkanlarına sahip oldukları anlamına gelir.

Ancak geçmişte bunlara sahip olanların bu avantajı, günümüzde bizim çıkarlarımız açısından bir dezavantajdır. Literatürde anlatılan büyük miktarlardaki mücevherden ve değerli metallerden yapılmış yemek kaplarından günümüze hemen hemen hiçbir şey orijinal şekliyle hayatta kalmamıştır. Yaygın kullanılan şeyler olan yemek takımları, küçük mücevherler şimdi nadir bulunmaktadır. Yeniden işlenmelerindeki zorluk nedeniyle değerli taşlar daha sık günümüze kadar gelebilmiştir.



Resim 4.43 Bilezik Çifti, Mısır, 11'inci yy., Altın, 8 cm, Env. No: JE.118.2003 (Watson, 2011)

Hem teknik hem de estetik açıdan, altının işlenmesi, Fatımi hanedanı döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. Daha önceki dönemlerden alınan ilhamları esas alarak, mücevhercilik dekoratif öğelerde ihtişam kazandı. Ayrıca Fatımi'lerin büyük rakipleri olan Bizans imparatorluğundan kalan çağdaş emayelenmiş altın takılar ile karşılaştırmalar yapılabilir. Benzer bileziklerle bilekleri süsleme geleneği Fatımi çömlekçiliğindeki temsillerde görülebilir. Bu bilezik çifti, 10-12'nci yy. arasında Mısır ve Suriye'deki Fatımi yönetimi altında yapılan ünlü bir türe ait en bilinen örneklerinden biridir. Benzer bilezikler gümüşten de yapılmıştı (Watson, 2008).





Resim 4.44 Kolye, Hindistan, 1607-19 tarihli, 38.5 cm, Env. No: JE.26.1997

Resim 4.45 Kolye yakın plan

Bu kolyedeki 11 spinel boncuktan üçüne, 17'nci yy.de Hindistan'ın en büyük iki Babür imparatoru olan Cihangir ve Şah Cihan isimleri kazınmıştır. Parlak pembemsi kırmızı spineller, adını, ilk kez maden olarak çıkarıldıkları yer olan Afganistan'daki Badakhshan bölgesinden alan 'Balas' yakutları olarak bilinmektedir (Resim 4.44).

Babürlüler büyük miktarlarda topladıkları ve lüks mücevherlerde ve sarıkların süslenmesinde çok kullandıkları bu spinellere tutkuyla bağlıydılar. Bu değerli taşlar cilalanırdı, kesilmezdi ve imparatorlar ve diğer sahipleri özellikle değerli örneklerinin düz kısmına kendi isimlerini kazırlardı (Watson, 2008).



Resim 4.46 Yeşim Taşı Kolye (Haldili), Hindistan, İşlenmiş yeşim taşı, 3.3 x 5.1 cm, Env. No: JE.85.2002

Haldili; kalp çarpıntılarının tedavisine yardımcı olmak için takılan bir kolye türüdür. Bu haldili Şah Cihan'a aitti ve 1631 yılında ölen sevgili eşi İmparatoriçe Mümtaz Mahal'in kaybından duyduğu kederle kırılan kalbine yardım etmek için kullandığı mahrem ve özel bir muskaydı. Bir erkeğin karısına duyduğu aşkın simgesi ve dünyanın en ünlü halk anıtı Tac Mahal'i inşa ederken bu muskayı kalbine yakın yerde taşırdı (Resim 4.46).

Son zamanlarda Avrupalı tüccarlar tarafından Güney Amerika, Kolombiya'dan getirilen büyük ve ince zümrütler, Babürlülerin seçkinleri arasında hazır ve istekli müşterilerden oluşan bir pazar bulmuştu. Oymalı zümrütler, kolun üst tarafında cilde karşı yüzü içe bakacak şekilde yazıtlara sahip bir tılsım olarak takılırdı. Oyulan yazıların zümrüttün gücünü artırdığına, şeytanları kovmaya yardım ettiğine ve bunların yanısıra hastalıkları önlediğine inanılırdı. Bu muhteşem zümrüttün üzerindeki yazı bir Şii duasını içermektedir. Ve muhtemelen çoğu Şii Deccani veya Pers kökenli olan imparatorun memurlarından veya soylulardan birine aitti (Watson, 2008).



Resim 4.47 Zümrüt, Hindistan, 1695-96 tarihli, 5.1 x 4 cm, Env. No: JE.86.2002



Resim 4.48 Şahin, Hindistan, 1640 tarihli, yükseklik 23.4 cm, Env. No: JE.69.2001

Gerçekten olağanüstü ve etkileyici bir obje olan bu şahin; yakut, elmas ve zümrütten oluşan bolca değerli taşla işlenmiş, altın ve emayeden yapılmıştır. Bu parça imparatorluğa ait Babür atölyesinde yapılmıştı ve Şah Cihan'ın özel mücevherlerinin bir parçası idi. Müslüman hükümdarlarla bağlantılı kuşlar zafer ve gücü temsil ederken, şahin sembolizmi, krallığı ifade etmektedir. Şahin, genellikle ruhtan bir şahin olarak söz eden Sufi şair Rumi'nin favorisi idi. Bu kuş muhtemelen bir tahtı süslemişti veya sarayın resmi geçitlerinde bir görevli tarafından taşınmaktaydı (Watson, 2008).

4.1.8. Taş Eserleri Bölümü

İyi kalitedeki inşaat taşlarının bol bulunduğu (Mısır, Suriye, Türkiye, Hindistan) veya para sıkıntısının olmadığı yerlerde oyulmuş taş tercih edildi. Sütunları veya döşemeleri süslenmiş başkentler ve sarayların duvarları gibi önemli yerlerdeki ince oyma dekorasyona malzeme sağlamak için mermer ve diğer narin dekoratif taşlar, denizler ve denizyolu taşımacılığına uygun nehirler ile büyük mesafeler boyunca taşınabiliyordu.

Tuğla mimarisinin bir ölçü olduğu yerlerde (Irak, İran, Orta Asya), ince dekorasyon daha gösterişsiz materyallerin (oyma veya alçı kalıp örneğin, boyalı karolar/çiniler) maharetli

işçiliğine bağlıdır. Çini, tuğla mimarisi için doğal bir dekorasyondur. Bir çini esas olarak sır ve boyadan oluşan dekoratif bir tabakaya sahip olan bir tuğladır.



Resim 4.49 Panel, Irak, 9'uncu yy., Sıva ile kaplama, 84x 84 cm, Env.no: SW.15.1999

Kalıplı alçının işgücü tasarrufu sağlayan özellikleri, dokuzuncu yüzyılda Samarra şehrinin hızlı büyümesine ideal olarak uygundu. Büyük ölçekli binalar şaşırtıcı şekilde kısa bir zaman içinde gerçekleşti ve mimari dekorasyon oymalardan kalıplara evrimleşti. Samarra tarzının soyutlanması ve hatta desenlendirilmesi, onu çok sayıda mimari bağlam için uygun hale getirdi. Bu soyut bitki şekillerinden doğan yaygın girift bezemenin başlangıcını görmek mümkündür.



Resim 4.50 Sütun Başı, İspanya, 975 tarihli, Mermer oyma, yükseklik 30 cm ; genişlik 40 cm, Env.no: SW. 151.2008

Onuncu yüzyılda İspanyol Arap Emevi hanedanının başkenti olan Cordoba şehri doruk noktasına ulaştı. Maditiat al-Zahra saray kenti (ismini gözde bir cariyeden aldığı görünüyor) büyük Halife III. Abd al-Rahman tarafından inşa edilmişti ve Cordoba'nın dış mahallelerinde uzanmaktaydı. Saraylar ve bahçelerden, cumbalardan, havuzlardan ve çeşmelerden, camilerden ve marketlerden oluşan 100 hektarın üzerinde bir alanı kapsıyordu. Bu şehirde günümüzde arkeolojik kalıntılardan ve mimari parçalardan başka neredeyse hiçbir şey kalmamıştır fakat bu izler hala saltanatın lüks ve ihtişamını çağrıştırmaktadır.



Resim 4.51 Bir Heykelden Baş, İran**,** 1200 tarihli, Sıva, oyma ve boyama, yükseklik 22 cm, Env. No: SW.74.2003

Bu, Ortaçağ İslam dünyasında üç boyutlu insanın nadir bir temsili olan bir erkek figürünün etkileyici, alçıdan yapılmış başıdır. Bu eser, bu tür biçimsel örneklerin üretildiği bilinen Selçuklu dönemine atfedilebilir ve muhtemelen bir sarayın dekorasyonunda kullanılmıştır. Zengin bir şekilde dekore edilmiş hükümdarlıktaki mavi kalıntılar, bu tür heykellerin renklendirildiğini göstermektedir.



Resim 4.52 Yıldız Çini, İran, 1261 tarihli, Ø30.5 cm, Env. No: TI.36.1998

İlhanlı hanedanlığı sırasında İran'daki hükümdarlar, saraylardaki ve mezarlardaki mimari dekorasyonla ilgili tutkulu bir akımın öncüsü oldular ve 1260'larda çini üretiminde yenilenen bir dalgalanma meydana geldi. Bunlar genellikle dönemin başlıca seramik merkezlerinden biri olan Kaşan'daki fırınlarda üretilmişti. Erken Selçuklu döneminden beri benimsenen bir stil olan parlak boyalı ve monokrom cilalı yıldız ve çapraz çiniler, mezarların kaide panellerini dekore etmek için popüler bir yöntemdi. Bu yıldız çiniler, 1260'ların başında Varamin'de İmamzade Yahya'nın mezarına yapılan ve günümüze kadar gelen yaklaşık 160 yıldız ve çapraz parlak çininin oluşturduğu ünlü bir gruptan gelmektedir (Khemir, 2008).

4.2.Mimari Özelliği ve Tarihçesi

8 Aralık 2008'de ziyarete açılan müze, Doha'nın simgelerindendir. Doha Körfezi'nin güney ucunda Korniş'in hemen yanı başındaki yapay bir adada bulunan İslam sanatları müzesi, taş kaplama dış cepheleri ile geometrik formlarla gölgeler ve güneş ışığının ahengini I.M. Pei'nin son işi olarak modern mimaride kendi deyimiyle ‘İslam'ın özünü’ oluşturmuştur.

İçinde dünyanın en gelişmiş ve ileri müze tasarımı vardır. Fransız tasarımcı Jean-Michel Wilmotte imzasını taşıyan tasarımlar vardır (Jododio, 2008).

Katar kraliyet ailesinin 1980'lerden beri İspanya, Mısır, İran, Irak, Türkiye, Hindistan, Orta Asya'dan topladığı 7'nci yy. ile 19'uncu yy. arasındaki el yazmaları, dokumalar, metal, cam ve seramik objelerden oluşan bir koleksiyon sergilenir.

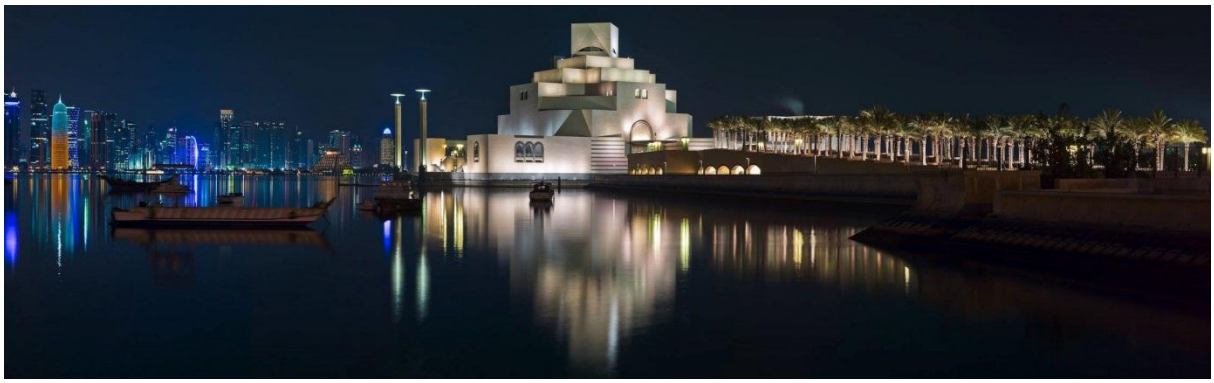


Resim 4.53 Doha İslam Sanatları Müzesi (http://destination.amari.com/en/doha/go/museum-islamic-art.aspx#.WEWb2TXSnxo)

Modern idealine sadık kalan ve hala kültürün özünü ortaya çıkarmayı arayan Pei, birçok şekilde modern kelimesinin ne anlama geldiğini tekrar tekrar tanımlayabilir.

91 yaşındaki Pei, emekli olmasına rağmen ısrar üzerine müze binasını tasarlamayı kabul etmiş ve İslam mimarisini tanımak için altı ay İslam ülkelerini dolaştıktan sonra ilhamını Kahire'deki Tolunoğulları Camii avlusunda bulunan 13'uncu yy. yapısı sebilden almıştır. Her ne kadar Pei'nin binasının boyutları oldukça büyük olsa da, Doha İslam sanatlar müzesinin son hali ile Ibn Tulun Müzesi'nin ortasında yer alan yüksek kubbeli abdest şadırvanının ilişkisi oldukça açıktır (Curatiola, 2010).

Ibn Tulun camii, Ibn Tulun Müzesi'nin Kahire'de orijinal yapısını koruyan en eski ve oturum alanı olarak en geniş camidir. Her ne kadar tasarım kaynakları akademisyenler arasında bazı tartışmaların odak noktası olmasına rağmen, Ibn Tulun Camii'nin erken dönem İslam mimarisinin önemli örneklerinden biri olduğu oldukça açıktır. Modern Kahire'nin yükselen kahverengi tozu tarafından kucaklanan geriye kalan boş avluya rağmen, Ibn Tulun merkez şadırvanı her nevi sınıflandırmadan kaçınılacak bir sadelik ve saflık eseridir. Onun muhtevası antik ise de; onun formu zorla modern mimarinin kalbinde yer alan geometrik hesaplamalar sonucudur. Onun oranlarının evrensel kalitesi Pei'nin 'İslamın Özü' arayışını sonlandırır.



Resim 4.54 Doha İslam Sanatları Müzesi (http://www.e-architect.co.uk/qatar/museum-islamic-art-park)

Gözle görünür bir tutku ile neyin 'İslamın özü' olduğuna dair arayışına dönüşü ile Pei: *''Cordoba'nın neden aradığım gerçek İslamın Özü'nün temsili olmadığını anlamaya başlamıştım. Eğer İslami mimarinin kalbini bulabilirseniz, tasarımının basit ve sade, gün ışığının şekle hayat verdiği çölde olmaması mümkün müdür? Sonunda gerçeğe yaklaşıyordum ve Kahire'deki Ahmad Ibn Tulun Camii'nde (876- 879) neyi aradığımı bulduğuma inanıyordum. 3 kenarından ikili kemerlerle çevrili küçücük bir abdest şadırvanı, mimariye biraz sonradan ek, sekizgenden kareye, kareden daireye doğru geometrik ilerlemeye sahip neredeyse bir kübist ifadeydi. Hiç şüphe yok ki, Le Corbusier Akdeniz ve İslam mimarisinden çok şeyler öğrenmişti. Bu sade mimari, güneş ve onun gölgeleri ve renklerin tonları ile hayat bulmuştu. Sonunda tam olarak 'islami mimarinin özü' olarak kabul ettiğimi, Ibn Tulun Camii'nin ortasında bulmuştum''* demiştir (Junod, 2013).



Resim 4.55 Ahmad Ibn Tulun Camii, Kahire (http://famouswonders.com/ibn-tulun-mosque/)

Pei: *"İslami mimariyi anlamak için Tunus'a gitmek gerekir. Örneğin Tunus'un ilk başkanı Habib Bourguiba'nın doğduğu yer olan Monastır'da Hartema bin Ayun tarafından 706 yılında inşa ettirilmiş muazzam surlarla çevrili bir kale vardır. Güneş ışıkları altında muazzamdır. İçinde, avlular, ufacık odaları olan bir harem vardır. Diğer tarafta ise askeri kışlalar, avluda ulu bir ağaç. Güneş yokken oraya gitmek istemezsiniz. Güneş oraya hayat getirir. Bu beni çok etkiledi"* dedi.

Pei sürekli binalarında sırlı duvarlarla güneşin etkilerini dahil etti. Ancak Arap Yarımadası'nda doğu kenarında böyle geniş pencere yüzeyler söz konusu olabilir. Geçmişin dersleri gözlemlenmeli ve anlaşılmalıdır. Pei'nin çalışmalarında hiçbir zaman kısaca işlenmiş popüler Post-Modern mimari hareketlerden etkilenen sığ tarihsel referanslar olmadı; daha doğrusu Doha'da ve başka bir yerde Pei her zaman geçmiş, günümüz ve geleceği bir araya getiren gerçek kültürel izlerini aramış ve bulmuştur.

Bina bir Türk firması olan Baytur İnşaat tarafından 2006'da tamamlandı. Toplam alanı 45 bin metrekaredir. İç ve dış cepheler tümüyle Fransa'dan çıkarılan kireç taşı ile kaplanmıştır. Mekanik bağlama elemanlarıyla beton bir zemin üzerine 60-75 mm kalınlığında kireç taşı panelleri monte edilmiştir.

Müze halkın ücretsiz olarak faydalanabileceği geniş bir sanat ve tarih ağırlıklı kütüphaneye sahiptir. Ayrıca müze misafir ettiği sanatçılarla halkı buluşturacak şekilde workshoplar düzenlenmektedir (tezhip, seramik vb.). Müzenin en üst kısmında ise müzeye prestij katacak Fransa'nın en ünlü şeflerinden 3 Michelin yıldızlı Alain Ducasse'in IDAM restoranı yer almaktadır.

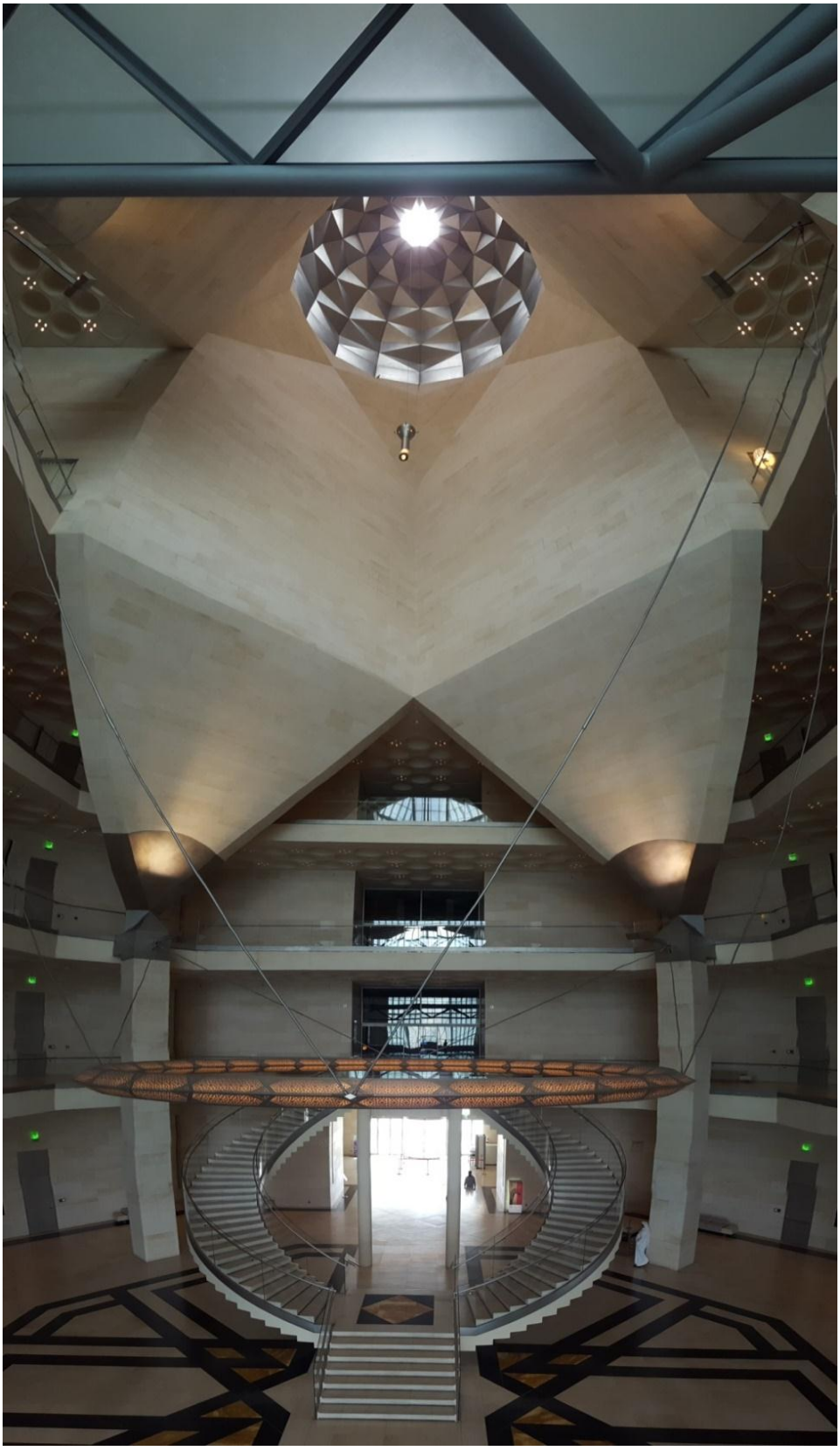
İslam sanatı uzmanlarından Tunuslu yazar Sabiha-al Khemir, 2006-2008 arasında müzenin kurucu müdürü olarak görev yapmıştır. Sabiha-al Khemir'in çok yönlü yaklaşımı herkes tarafından takdir edilmiştir. Kasım 2008'de müzenin resmi olarak açılmadan önce başlayan ve sanatın bağlamsal yerini vurgulayan bir program hazırlama vizyonuyla tanınmıştır. Koleksiyon edinimi ile büyümesinde etkili olmuştur.



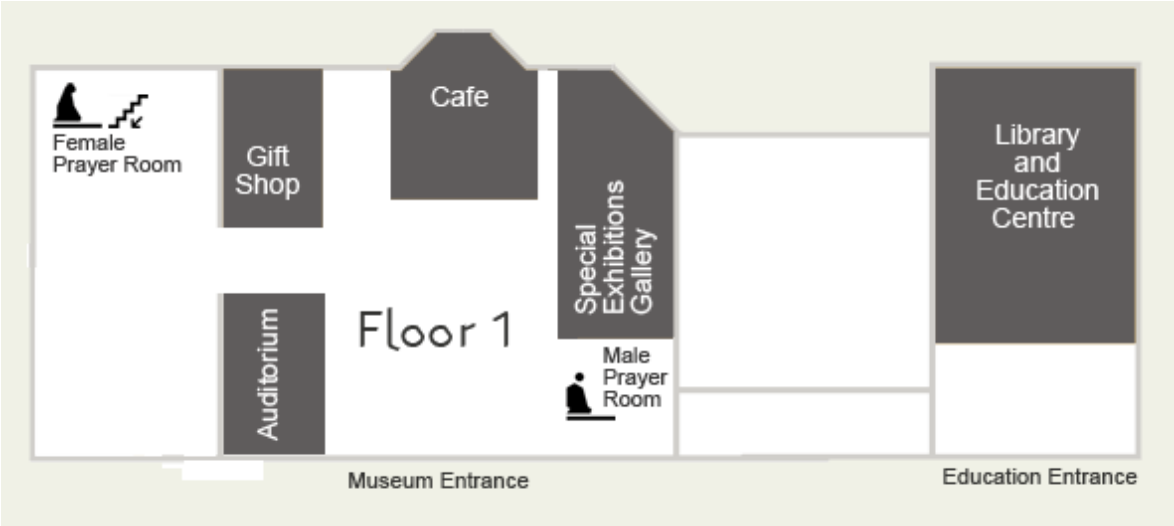
Resim 4.56 Doha İslam Sanatları Müzesi

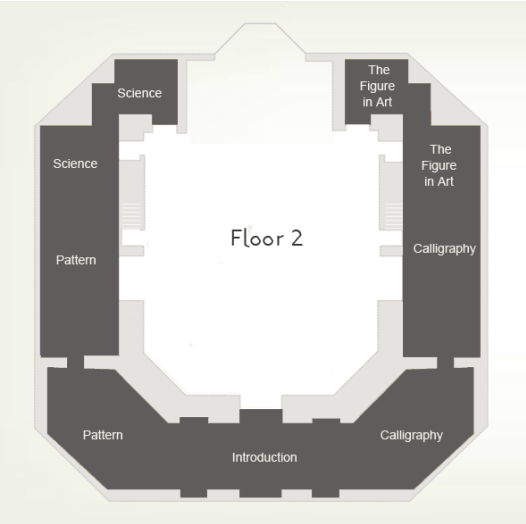


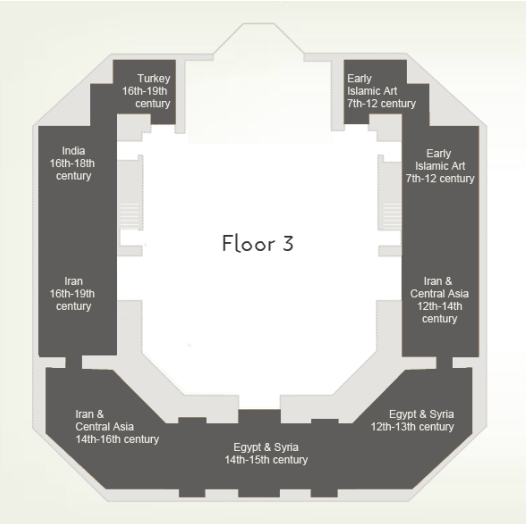
Resim 4.57 Doha İslam Sanatları Müzesi iç ana salon



Resim 4.58 Doha İslam Sanatları Müzesi ana salon







Resim 4.59 Doha İslam Sanatları Müzesi kat planları

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

5.1 Sonuç

Ülkelerin müzelere verdikleri önem, toplumun yaşam standartlarının hangi düzeyde olduğunu gösteren bir veri oluşturmaktadır. Ülkemizdeki müzeciliğin başlaması batılılaşma çabasının yansıması olarak görülmektedir. Müzecilik, özel sermayenin oluşmadığı bir ortamda doğal olarak devlet desteğiyle kurulmuştur. Kültürel mirasın korunduğu ve dar bir çevreyle paylaşıldığı müzeciliğe bakış, küreselleşmenin ve halkın eğitim seviyesinin yükselmesiyle değişime uğramıştır.

Müzenin ziyaretçi üzerindeki etkisi, kullandığı sergileme ve sunum teknikleriyle yakından ilgilidir. Rehberli geziler, dikkat çekici bilgilendirme levhaları, elektronik rehberlik (audio guide), sürekli-geçici müze sergileri, dia-film gösterileri, seminerler ve atölye faaliyetleri, müzeye gelenleri de aktif öğrenme sürecine dahil etmektedir. Eserlerin görselliği en iyi şekilde vurgulanıp, kuruluş ve koleksiyon öyküleri yeterince aktarılabilirse, ziyaretçilerin kültür varlıklarına ve müzelere olan ilgisi de artacak, müzelerin ziyaretçi sayısı çoğalacaktır. Bu bakımdan çağdaş sergileme ve sunum tekniklerinin kullanılması, yerinde ve gerekli bir uygulamadır.

Esere uygun niteliklerde vitrin seçimi, doğru kurulan aydınlatma sistemi, yeterli bilgileri içeren tabelalar, eserin tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu hususlarla birlikte teşhir salonlarında başyapıt niteliğindeki birkaç eser veya koleksiyonun ön plana çıkarılması, müzelerimizin çağdaş sergileme ve sunum tekniklerini kullanmasıyla beraber müzelere olan ilgiyi arttıracaktır. Ayrıca perdenin arkasındaki yüze, yani müze depolarının durumuna da bakmak gerekir. Sergi alanlarının mutfağını oluşturan depolar, modern anlayışa uygun iklimsel ve teknolojik metotlarla yeniden düzenlenmelidir. Eserlerin nefes alabilmesine olanak sağlayan modern depolar, müze teşhir alanları olma yolunda ilerlemelidir. Kültür varlıklarının niteliğine uygun koşulların oluşturulması, eserlerin korunması ve geleceğe aktarılabilmesi için hayati önem taşımaktadır (Madran, 1999).

TİEM, Türk ve İslam eserlerini topluca kapsayan ilk Türk müzesi olma özelliğine sahiptir. İstanbul'un Sultanahmet Dünya Mirası Alanı ve Tarihi Yarımada'nın doğusunda Sarayburnu Tepesi üzerinde bulunan Topkapı Sarayı'nın yer aldığı Sur-i Sultani

Bölgesindeki TİEM, zengin bir tarihe eşlik eden, üzerinde imparatorluklar kurulup yıkılmış bir coğrafyadaki mimarisiyle anıt eser niteliğindedir. Dünya Miras Alanı'nda tarih öncesi çağdan günümüze kadar gelen insanlık tarihi boyunca kurulmuş imparatorlukların kültürünü ve inancını yansıtan ve başyapıtlarını barındıran koleksiyonları ile TİEM yer almaktadır (Atasoy, 1994).

MIA, yapay bir ada üzerinde, modern mimarinin en önemli isimlerinden I.M.Pei tarafından, prestij amaçlı olarak büyük bir bütçeyle yapılmıştır. İnşaatı 2004-2006 yılları arasında tamamlanan müze, 8 Aralık 2008 yılında halka açılmıştır. Yeni açılmasına rağmen kendi bünyesinde topladığı İslam Sanatı ile ilgili önemli eserler sergilenmektedir. Proje bütçesi 170 milyon ABD $'dır. Pei daha önce çöl olan bir yerde, İslamın özü olan yalınlığı ve İslam sanatında kullanılan geometrik formları, mimarisine yansıtarak modern tasarımla bütünleştirmiştir. Endülüs Emevi Devletinin Cordoba'daki İslam mimarisinin en görkemli yapıları yerine İslamın erken dönemdeki yalın mimari örneklerinden, Kahire'deki Ahmad ibn Tulun Camii'nden esinlenerek tasarlamıştır.

TİEM, Kanuni Sultan Süleyman döneminin sadrazamlarından olan İbrahim Paşa'nın sarayının bir parçasıdır. Müze amacıyla yapılmamış olan bu saray sonradan müzeye çevrilmiştir. Sürekli yapılan restorasyonlarla şu anda 7.000 m²'lik alana sahiptir. Sergilenme alanlarının sınırlı olmasından dolayı, ancak en önemli koleksiyon parçaları görülebilmekte olup, koleksiyonların büyük kısmı depolarda muhafaza edilmektedir. Eserlerin temini çok geniş bir tarihsel dönem aralığında olmuştur.

İstanbul Sultanahmet bölgesi, tarih turizmi açısından önemli uğrak merkezlerinden olduğu için yabancıların sıklıkla geldiği bir yer olurken, Doha'nın yeni yerleşilmeye başlanan bir şehir olmasından dolayı, henüz turizm için tercih edilen bir uğrak yeri olamamıştır.

TİEM, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesindeki Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bağlıdır. MIA ise Katar Emirliği yönetiminin himayesi altında maddi ve manevi desteğe sahiptir.

Karşılaştırılan bu iki müze, farklı tarihsel ve fiziksel koşullara sahip olsalar da, İslam sanatının nadir örneklerinin eşsiz parçalarını sergilemekte ve İslam kültür mirasını yansıtan aynı amaca hizmet etmektedirler.

5.2 Sorunlar ve Öneriler

Çağdaş müzeciliği klasik müzecilik anlayışından ayıran en önemli husus, müzelerin toplumla olan diyaloğunun geliştirilmesidir. Modern işleve bürünmüş müze binalarında ziyaretçiler kendilerini daha rahat hissedip, gezilerinden daha fazla zevk almaktadırlar. Çağdaş tekniklerle sergilenen eserler müzeye hızla ziyaretçi çekerken, müze alanlarında yer alan ek mekanlar, insanların buluştuğu, sohbet ettikleri mekanlar haline gelmektedir. Çağdaş müzelerin sınırlı bir çevreye hitap eden, soğuk geleneksel müze algısını yıkıp ziyaretçilerin rahat ve zevkli saatler geçirmesini mümkün kılan mekanlara dönüştürülmesi; tarihe, kültüre, sanata duyulan ilgiyi de böylece kendiliğinden arttıracaktır.

Çok sınırlı ve sıkışık bir düzende sergileme imkanına sahip olan TİEM'in tamamlayıcı bölümlere (kafeterya, hediyelik eşyalar bölümü, konferas salonu, workshop alanı, halka açık kütüphane, çok amaçlı çalışma alanı vb.) ihtiyacı vardır. İbrahim Paşa Sarayı'nın diğer 3 avlusundaki binalar da tahsis edilerek, müzenin büyümesine yönelik fiziksel ortam ve altyapı iyileştirmeleri sağlanabilir. Müzeye yeni sergi alanlarının ilave edilmesiyle, koleksiyonlardaki diğer eserlerinde teşhiri mümkün olabilir.

Türkiye ve TİEM'de, engellilere yönelik düzenlemelerin yeterli olmaması sorun teşkil etmektedir. Yeterli yönlendirme ve bilgilendirme levhalarının ve sesli anlatım kayıtlarının olmaması, çağdaş müzecilik anlayışının çok gerisinde kalmaktadır. Söz konusu eksiklikler MIA'da da bulunmakta olup, yapım aşaması devam etmektedir.

Genel olarak ülkemizde müze tanıtımlarına yeterli önem verilmediği için ne yazık ki aynı alanda olmalarına rağmen TİEM; Topkapı Sarayı Müzesi ve Arkeoloji Müzesi'nin gerisinde bulunmakta, yerli ve yabancı ziyaretçiler tarafından yeterince ilgi görmemektedir. Dolayısıyla müze tanıtımına ağırlık vermek gerekmektedir (Atik, 1999).

Müzenin ziyaretçilerinin artırılması amacıyla; konferanslara ev sahipliği yapmak, seminerler düzenlemek, kitap ve broşürler bastırmak, film ve dijital gösteriler hazırlamak suretiyle toplumun müzeyle tanışması ve kaynaşması sağlanmalıdır. Müzede gerçekleştirilmesi gereken atölye eğitimleri, bireylerin kültür varlıklarını tanıyıp yorumlayabilmelerinde etkili bir eğitim programı olarak kullanılmalıdır. MIA, bu konuda gerekli alt yapıyı oluşturmak suretiyle örnek olmaktadır.

TİEM binalarının büyük bölümünün eski eser niteliğinde tescilli yapı olması dolayısıyla, müzenin mimari yapısını değiştirmek mümkün değildir. Eserlerin daha iyi muhafaza edilip sergilenmesi için yeni müze binalarına ihtiyaç duyulduğu aşikardır. Yeni yapılacak müze binalarının da uzun vadeli bir bakış açısıyla planlanması gerekir. Eserlerin muhafaza edildiği müze depolarında; ısı, nem, havalandırma, objelerin birbirine temas etmemesi gibi kritik konulardaki hususlar önem arz etmektedir. Koleksiyonların sürdürebilirlik ilkesi kapsamında sonraki nesillere aktarılabilmesi için, Kültür ve Turizm Bakanlığınca hali hazırda depo iyileştirme çalışmaları yapılmaktadır. Ayrıca bu konuyla ilgili TİEM için de gerekli hassasiyet gösterilmelidir.

Modern müzeciliği klasik müzecilikten ayıran diğer uygulama ise, sanal müzecilik uygulamalarıdır. Müzelere ait web sayfalarının açılmasıyla müzenin ve koleksiyonlarının 360 derece panoramik görüntüsü internet kullanıcılarına ulaştırılabilir. Sanal müzecilikle beraber tarihsel, kültürel ortak mirasa kolayca erişim mümkün olabilmektedir.

Türkiye'de ve dünyada hızla değişen uygulama ve tekniklerin takip edilmesi ve müze çalışanlarının bilimsel araştırmalar yapmaya teşvik edilmesi son derece önemlidir. Bu kapsamda; ülke sınırları içinde ve dışında müzeler arası işbirliğinin geliştirilmesi, müze uzmanlarının diğer müze çalışanlarıyla ortak proje hazırlamaları konusunda görevlendirilip desteklenmeleri sağlanmalıdır. Bu şekilde çağdaş uygulamaların hızlı ve verimli bir şekilde tüm müzelerimizde yaygınlaşması sağlanacaktır.

Sonuç olarak; İslam sanatını temsil eden bu eşsiz iki müzeyi gezip gören ve araştırmacı bakış açısıyla inceleyen birisi olarak çıkardığım sonuç şöyledir: Ecdadımızdan bize kalan eserlerin, gelecek nesillere aktarılabilmesi için, çağdaş müzecilik anlayışına uygun şekilde koşullar düzenlenmelidir. Bu bağlamda; depolarda muhafaza edilen eserlerin gün yüzüne çıkartılarak, sürdürülebilirlik ilkesi çerçevesinde, gelecek kuşaklara değerini kaybetmeden ve bozulmadan ulaştırılmasının uygun olacağını değerlendirmekteyim. Bize düşen görev; o zamanın şartlarına göre, yüzyıllar boyu bozulmayacak bir teknikle günümüze kadar gelen bu değerli eserlere, günümüz teknolojisiyle ve sahip olduğumuz olanaklarla bütün şartları zorlayıp, gerekli özeni gösterip, onları layık oldukları yere getirmektir. Tezimi, Büyük Önder Atatürk'ün bu konuya gösterdiği hassasiyetini içeren sözleriyle sonlandırmak istiyorum. *‘‘Milletimizin güzel sanatlar sevgisini, her türlü vasıta ve tedbirle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür’’.*

KAYNAKLAR

Aslanapa, O., (2007), *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

Atagök, T., (1999), ‘‘Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri Yeniden Müzeciliği Düşünmek’’, İstanbul, 131-141.

Atagök, T., (2000), *Türkiye'de Müzecilik, Cumhuriyet'in Renk ve Biçimleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfi Yayınları.

Atasoy, S., (1994), ‘‘Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Türk Müzeciliği’’, Anons Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul, 38-39.

Atik, Ş., (1999), ‘‘Müzelerin Yeniden Yapılanması Kapsamında Müze-Toplum İlişkisi, Müze-Toplum İlişkisi Bağlamında Müze Tanıtımı ve İletişim’’, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, İstanbul, 157-172.

Buffington, M., (2014), ‘‘Museum and Art Education as a Response to Place in Doha, Qatar’’, Journal of Cultural Research in Art Education Vol. 31, 152-161.

Curatiola, G., (2010), *Art from the Islamic Civilization*: *From the Al-Sabah Collection*, Kuwait, New York: Skira Yayınevi.

Çakmakoğlu, N., (1998) ‘‘Mevzuat ve Sergilemede Ortaya Çıkan Problemler’’, 4.Müzecilik Semineri Bildirileri, İstanbul, 96-97.

Erbay, F., (1999), *Müzelerde Alternatif Yapılandırmalar, Kent ve Toplumsal Tarih Müzelerinin Yönetimi, Kent, Toplum, Deneyimler, Katkılar*, İstanbul: Türk Ekonomi Topluluğu Tarih Vakfı.

Erbay, F., (2008), ‘‘Çağdaş Müze Mimari Tasarımının Doha Uzantısı’’, rh+ Sanart – Plastik Sanatlar Dergisi, 40-43.

Erhat, A., (1993), Mitoloji sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jodidio, P., (2008), Museum of Islamic Art Doha Qatar, Londra: Prestel Publishing Ltd.

Junod, B., Khalil, G., Weber, S. ve Wolf, G., (2013), Islamic Art and the Museum Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, Londra: Saqi Books.

Karabıyık, A., (2007), ‘‘Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye’deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış’’, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 37

Kaya, Ş. ve Adıgüzel, H., (2007), Türkiye’de Müzecilik: 100 Müze 1000 Eser, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Khemir, S., (2008), *From Cordoba to Samarqand: Masterpieces from the Museum of Islamic art in Doha*, Fransa: Musée du Louvre and 5 Continents.

Madran, E., (1999), Tarihi Miras Niteliğindeki Yapıtlara Müze İşlevinin Verilmesinde Kullanılacak Değerlendirme Ölçütleri, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Ocak, A., (2006), Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Ankara: T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Oruçoğlu, Z., (1999), ‘‘Müzelerde Meslek İçi Eğitim Çalışmaları İle Toplam Kalite Yönetiminin Uygulanması’’, 4. Müzecilik Semineri Bildiriler (16-18 Eylül 1998), İstanbul, 40-41.

Özcan, A. (2012), Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Portakal, R., (1993), Özel Koleksiyonculuk, Müzeler için Düş Bilançosu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Shaw, W., (2004), Osmanlı Müzeciliği, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sözen, M. ve Tanyeli U., (1996), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

Şahin S., Demirkol, A., Kutluay, S., Kılıç, K. ve Kamberoğlu, D., (2011), Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul: Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.

Şahin, S., Kutluay, S. ve Çelen, M., (2014), Türk ve İslam Sanatları Müzesi 100 Yıl Önce 100 Yıl Sonra, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tekeli, G. "Halı" in "Discover Islamic Art", Museum With No Frontiers, 2016. http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;11;tr Erişim tarihi: 2016-12-18

Watson, O., (2008), Museum of Islamic Art Doha Qatar, Londra: Prestel Publishing Ltd.

Yaraş, A., (1997), ‘‘Çağdaş Müzecilik Yolunda Devlet Müzelerinde Çalışan Müzecilerin Sorunları’’ Kuruluşun 150’nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri (24-26 Eylül 1996), İstanbul, 64-71.

ÖZGEÇMİŞ

Ceren Derkan Değirmenci, 1990 Erzurum doğumludur. 2008 yılında, İstanbul Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun olmuştur. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliğini 2013 yılında bitirmiştir. Lisans eğitimi sırasında, Erasmus programıyla gittiği Avusturya'da, KunstuniversitatLinz Üniversitesi'nde 6 aylık eğitim görmüştür. Mezuniyet sonrası Acıbadem Doğa Koleji'nde Resim Öğretmenliği yapmıştır. 2013 Bahar Döneminde başladığı Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programında tez aşamasındadır. Halen evlenerek gittiği Suudi Arabistan'da yaşamakta ve atölyesinde resim çalışmalarını sürdürmektedir.