

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TOPKAPI SARAYI MÜZESİ GİYSİ
KOLEKSİYONUNUN ÇAĞDAŞ MODA
TASARIMINDA KAYNAK OLARAK
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Seher Selin TÖMÖZ

113743

SBE Müzecilik Anabilim Dalında Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Hülya TEZCAN

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

İSTANBUL, 2002

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın hazırlanmasında beni yönlendiren değerli hocalarım Dç. Dr. Hülya TEZCAN, Prof. Tomur ATAGÖK, Öğr. Gör. Sedat GÖKSU ve Prof. Nevin ENEZ'e; sağladığı imkanlardan dolayı Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanı Piyade Albay Baki USLU'ya, gösterdiği anlayışlı tutumdan dolayı Müze Kısım Amiri Öğ. Kd. Yzb. Halim KURT'a; maddî ve manevî desteğini esirgemeyen sevgili aileme ve Erhun BAŞ'a; katkılarından dolayı dostlarım Nesrin AKALIN, Şenol HÜRTÜRK, Tünay GÜÇKIRAN, Gözde YAŞAR ve Tolgan ÖZEN'e ve emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim.



ÖZET

Bu araştırmanın amacı, toplumların geçmişine ve bugününe tanıklık eden giysilerin ve diğer tekstil ürünlerinin çağdaş müzecilikteki yerini ortaya koymak ve Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonu'nun dünya ölçütlerinde uygulamalarla korunmasının önemini vurgulamaktır.

Araştırmanın kapsamında, dünyadan tekstil ve giysi müzesi ve tekstil araştırma merkezi örnekleri, Osmanlı saray giysilerinin tarihsel niteliği ve özellikleri, Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonu ve çağdaş tasarımcıların çalışmalarından örnekler yer almaktadır. Araştırmanın hazırlanmasında internetten alınan veriler, kütüphane araştırmaları, Topkapı Sarayı Müzesi'nde yapılan incelemeler ve çağdaş tasarımcılarla yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır.

Araştırma merkezlerinin tekstil yapıtları korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak konusunda gelişmiş, bilimsel yöntemler kullandıkları, hizmet ettikleri hedef kitle ve yaptıkları çalışmalarla müzelerden daha farklı bir noktada bulundukları tespit edilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi çok zengin bir tarihi tekstil koleksiyonuna sahiptir. Ancak bu koleksiyonu çağdaş standartlarda koruyacak ve koleksiyondaki yapıtlara dair bilgi almak isteyenlere hizmet verecek bir araştırma merkezine gereksinim vardır. Bu araştırmada Topkapı Sarayı Müzesi'ne bağlı bir tekstil araştırma ve uygulama merkezinin kurulması için öneriler getirilmiştir.

ABSTRACT

The aim of this research is to emphasize the importance of costumes and other textiles - which witness the past and present of societies - in contemporary museology. This research also aims the preserving of The Topkapı Palace Museum Costumes Collection by means of international practice.

This research contains examples of international textile and costume museums and textile research centers, the historical quality of Ottoman Palace costumes, Topkapı Palace Museum Costumes Collection and other samples of contemporary designers' works.

All the information that would be helpful for this research is gathered by means of computer outputs, library researches, interviews with contemporary designers and inspections made in Topkapı Palace Museum.

It is observed that research centers use contemporary and scientific approaches to preserve the textiles and convey them to the future generations. They also differ from museums in ways of their studies and the target mass they serve. The Topkapı Palace Museum also has a very rich collection of historical textiles. However, the museum needs a research center which will preserve this collection in contemporary standards and serve those in need of information. In this research suggestions are made to found a textile research and practice center which will also be a part of The Topkapı Palace Museum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT	III
1. GİRİŞ	1
2. TEKSTİL VE GİYSİNİN KISA TARİHÇESİ	5
3. ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTE TARİHİ TEKSTİL VE GİYSİLER	10
3.1. Tarihi Tekstil ve Giysilere Yönelik Uygulamalar	10
3.1.1. Konservasyon: Önleyici Koruma ve Onarım	11
3.1.2. Eğitici Sergileme	14
3.1.3. Etkinlikler	16
3.2. Tekstil ve Giysi Müzelerinden Örnekler	18
3.2.1. Elit Moda Müzesi, California, Amerika	19
3.2.2. Tekstil Müzesi, Washington DC, Amerika	19
3.2.3. Tekstil Tarihi Müzesi, Boston, Amerika	24
3.2.4. Victoria&Albert Müzesi, Londra, İngiltere	32
3.2.5. Judith Clark Kostüm Galerisi, Londra, İngiltere	41
3.2.6. Kostüm Müzesi, Toronto, Kanada	41
3.2.7. Tekstil Müzesi, Toronto, Kanada	42
3.2.8. Tekstil Müzesi, Kuala Lumpur, Malezya	46
3.2.9. Hayatım Vakko Müzesi, İstanbul, Türkiye	46
3.3. Enstitüler ve Araştırma Merkezlerinden Örnekler	51
3.3.1. Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü ve Antonio Ratti Tekstil Araştırma Merkezi, New York, Amerika	53
3.3.2. Moda Teknolojisi Enstitüsü Müzesi, New York, Amerika	59
3.3.2. Nevada Devlet Müzesi Marjorie Russell Giyim ve Tekstil Araştırma Merkezi, Nevada, Amerika	60
3.3.4. Frances Burke Tekstil Araştırma Merkezi, Melbourne, Avustralya.	61
3.3.5. Lyon Tekstil Müzesi Uluslararası Tarihi Tekstil Etüdleri Merkezi, Lyon, Fransa	62
3.3.6. Bath Kostüm Müzesi Moda Araştırma Merkezi, İngiltere	63
3.3.7. Kostüm Enstitüsü, Kyoto, Japonya	64
3.4. Müzeler ile Araştırma Merkezlerinin Farkı	67
4. OSMANLI TEKSTİL VE GİYİMİ	69
4.1. Osmanlı Tekstil ve Giyiminin Tarihsel Niteliği	70
4.2. Saray Giyiminin Özellikleri	82
4.2.1. Saray Atölyeleri	82
4.2.2. Kumaş Türleri	84
4.2.3. Motifler	89

4.2.4.	Modeller	98
4.2.5.	Aksesuarlardan Başlık ve Ayakkabılar	106
5.	TOPKAPI SARAYI MÜZESİ GİYSİ KOLEKSİYONU	111
5.1.	Koleksiyonun İçeriği	112
5.2.	Müze'nin Giysi Koleksiyonuna Yönelik Uygulamaları	125
5.2.1.	Depo ve Sergileme Alanı	126
5.2.2.	Konservasyon	130
5.2.3.	Eğitim ve Çeşitli Etkinlikler	131
6.	OSMANLI SARAY GİYSİLERİNİ GÜNÜMÜZE TAŞIYANLAR	134
6.1.	Yüksek Okullar	135
6.1.1.	Kız Teknik Öğretim Ankara Şerife Uludağlı Olgunlaşma Enstitüsü	135
6.1.2.	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	140
6.2.	Modacılar	141
6.2.1.	Cemil İpekçi	141
6.2.2.	Faruk Saraç	147
6.2.3.	Zuhal Yorgancıoğlu	152
6.3.	Tekstil Firmaları	156
6.3.1.	Aykut Hamzagil	156
6.3.2.	Vakko	161
7.	TOPKAPI SARAYI MÜZESİ TEKSTİL ARAŞTIRMA VE UYGULAMA MERKEZİNİN KURULMASI İÇİN ÖNERİLER	168
7.1.	Bina	169
7.2.	Yönetim	177
8.	SONUÇ	182
	KAYNAKLAR	184
	EKLER	191
Ek 1	ICOM Kostüm Kılavuzu	191
Ek 2	Smithsonian Enstitüsü Tekstil ve Kostüm Kılavuzu	212
Ek 3	Minnesota Tarih Topluluğu Tekstil Konservasyon Kılavuzu	214
Ek 4	Konservasyon Bölümü'nün yayınladığı broşürler-Tekstil Müzesi, Washington DC, Amerika	220
Ek 5	Tekstil Terimleri Sözlüğü- Tekstil Müzesi, Washington DC, Amerika	232
Ek 6	Amerika Tekstil Topluluğu'nun Metropolitan Müzesi Antonio Ratti Tekstil Merkezi'ni ele alan bir yayını	240
	ÖZGEÇMİŞ	245

RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 3.1.3.1. Dior Parfümleri sponsorluğunda İngiltere Kraliyet Askeri Müzesi'nde düzenlenen "Kırklar'ın Modası ve Yeni Görünüm" Sergisinin broşür kapağı	17
Resim 3.2.2.1. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl İran eyer örtüsüdür (Foto. Tekstil Müzesi broşürü)	21
Resim 3.2.2.2. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl Kazak halısıdır (Foto. Tekstil Müzesi broşürü)	21
Resim 3.2.2.3. Müze'nin Tekstil Eğitim Merkezi'nde çalışan çocukları gösteren bir fotoğraftır (Foto. Tekstil Müzesi broşürü)	21
Resim 3.2.2.4. Tekstil Müzesi'nin yayınladığı Broşürlerdir	22
Resim 3.2.2.5. Müze'nin Konservasyon Bölümü'nün yayınladığı Kitapçıklardır	23
Resim 3.2.3.1. 1850-53'lere ait bir bayan giysisinden ayrıntıdır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Müze Koleksiyonları broşürü)	24
Resim 3.2.3.2. Müze'nin planıdır	25
Resim 3.2.3.3. Müze'nin yayınladığı çeşitli broşürlerin kapaklarıdır	26
Resim 3.2.3.4. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl Amerikan tekstil işçilerini gösteren bir fotoğraftır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Müze Koleksiyonları broşürü)	27
Resim 3.2.3.5. Müze'de sergilenen Amerika'nın en eski dokuma tezgahlarından biridir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü)	27
Resim 3.2.3.6. Müze'de bulunan üç yüzün üzerinde çıkırıktan biridir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü)	27
Resim 3.2.3.7. 1820'lere ait bir kumaş mağazasını canlandıran bir sergilemedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü)	28
Resim 3.2.3.8. Müze'de sergilenen giysilerden örneklerdir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü)	28
Resim 3.2.3.9. Müze'de içindeki döşemelikleri göstermek üzere 1926 model T Ford sedan sergilenmektedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik Programı broşürü)	29
Resim 3.2.3.10. Müze koleksiyonundan 1800'lere ait giysilerdir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik broşürü)	29
Resim 3.2.3.11. 18. yüzyıl sonlarına ait bir el tezgahıdır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik broşürü)	30
Resim 3.2.3.12. Müze'nin hediyeletik eşya satış bölümünde daha çok el yapımı ürünlerden oluşan geniş seçenekler yer almaktadır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik broşürü)	30
Resim 3.2.3.13. Müze'nin Konservasyon Bölümü'nden görünüm (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Konservasyon Merkezi broşürü)	30
Resim 3.2.3.14. Üstte 1803 tarihli bir tekstil panonun yüzey temizlemesinin yapılışı, sağ alt köşede enzim reaksiyonlarının mikroskopik incelemesi	

	gösterilmektedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Konservasyon Merkezi broşürü)	31
Resim 3.2.3.15.	Üstte 18. yüzyıldan bir kumaş kitap cildinin renk analizinin yapılışı, altta sağ köşede 19. yüzyıldan bir pamuklu yorganın ıslak temizleme işleminin son safhası gösterilmektedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Konservasyon Merkezi broşürü)	31
Resim 3.2.4.1.	Victoria&Albert Müzesi'nin Zemin kat planı içinde Giysi Bölümü ve altta Giysi Bölümü'nün içinde yer alan temalara göre ayrıntılı planıdır	32
Resim 3.2.4.2.	Kronolojik düzene göre Müze'nin giysi koleksiyonundan bazı yapıtlardır (Foto. Morna Hinton vd., Using the Dress Collection at the V&A, 1995, s.32-33)	36
Resim 3.2.4.3.	34 Numaralı Salon'un merdivenlerinde ve duvarlarında sergilenen Orta Asya Halıları'dır (Foto. http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles)	37
Resim 3.2.4.4.	94 Numaralı Salon'un duvarlarında sergilenen goblenlerdir (Foto. http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles)	38
Resim 3.2.4.5.	40 Numaralı Salon'dan bir vitrin (Foto. http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles)	38
Resim 3.2.4.6.	Sergi salonundan genel görünüm (Foto. http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles)	39
Resim 3.2.4.7.	40 Numaralı Salon'da vitrinlerin önünde giysi çizimi yapan öğrenciler (Foto. Morna Hinton vd., Using the Dress Collection at the V&A, 1995, s.2)	39
Resim 3.2.4.8.	95 Numaralı Salon, Tekstil Çalışma Odası'dır (Foto. http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles)	40
Resim 3.2.4.9.	Konservasyon Bölümü'nde uzman konservatör bir yapıt üzerinde çalışıyor (Foto. http://www.vam.ac.uk/about/whoiswho/departments/conservation)	40
Resim 3.2.7.1.	Müze broşürünün kapağıdır	43
Resim 3.2.7.2.	Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl Nijerya giysisidir (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü)	44
Resim 3.2.7.3.	Müze koleksiyonunda bulunan 20. yüzyıl Endonezya erkek giysisinden ayrıntı (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü)	44
Resim 3.2.7.4.	Müze koleksiyonunda bulunan 20. yüzyıl Panama gömleğinin ön yüzünden ayrıntıdır (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü)	45
Resim 3.2.7.5.	Müze koleksiyonunda bulunan 1790 tarihli Fransız baskı dokumadan ayrıntıdır (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü)	45
Resim 3.2.9.1.	Hayatım Vakko Müzesi'nden genel görünüm (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001)	47
Resim 3.2.9.2.	Vakko sanal müze (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001)	48
Resim 3.2.9.3.	Vakko 50. Yıl Özel Koleksiyonu'ndan gelinliktir (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001)	49
Resim 3.2.9.4.	Vakko 50. Yıl Özel Koleksiyonu'ndan bazı giysilerdir (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001)	50
Resim 3.3.1.	İspanyol modacı Mariano Fortuny tasarımı, Hindistan Delphi'de bulunan bir savaş arabacısı heykelinden esinlenilmiş iki parçalı ipek tafta bir giysidir (Foto. Morna Hinton vd., Using the Dress Collection at the V&A, 1995, s.12)	52
Resim 3.3.1.1.	Metropolitan Müzesi'nin planıdır	54

Resim 3.3.1.2.	Metropolitan Müzesi'nin broşürlerinden bazılarıdır	55
Resim 3.3.1.3.	Kostüm Enstitüsü koleksiyonundan sağdaki 17. yüzyıldan ipek İngiliz ceketi, ortadaki 1953 Christian Dior tasarımı ipek giysi, soldaki ise ipekli ve yünlü uzun cekettir (Foto. http://www.metmuseum.org/collections/department)	56
Resim 3.3.1.4.	Kostüm Enstitüsü koleksiyonundan Kraliçe Alexandra'nın tahta çıktığı yıl giydiği elbiselerden biridir (Foto. Metropolitan Sanat Müzesi Sergi ve Program Takvimi, Temmuz-Ağustos 2001, s.6)	56
Resim 3.3.1.5.	Antonio Ratti Tekstil Merkezi bilgisayarlı çalışma odasından görünüm (Foto. Antonio Ratti Tekstil Merkezi broşürü)	58
Resim 3.3.1.6.	Antonio Ratti Tekstil Merkezi'nden görünüm (Foto. Suzy Menkes, Museum International ILVIII, 1996, s.37)	59
Resim 3.3.7.1.	Modada Devrim Sergisi kataloğunun kapak resmidir (Foto. Akiko Fukai, Museum International, 1993, s. 9)	66
Resim 3.3.7.2.	Enstitü'de kullanılan ve yüzyıllara göre vücut yapılarını temsil eden mankenlerdir (Foto. Akiko Fukai, Museum International, 1993, s. 10)	67
Resim 4.1.1.	Elinde Gül Tutan Saraylı Kadın, 17. yüzyıldan bir yağlıboya resim (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.262, şekil 120)	71
Resim 4.1.2.	Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesini konu edinmiş bir minyatürden ayrıntı. Koyu renk kaftanlar giyilmiş (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.24)	75
Resim 4.1.3.	II. Beyazıt'ın cülus törenini anlatan bir minyatür (Foto. Metin Sözen, Arts in the Age of Sinan, 1992, s.323)	76
Resim 4.1.4.	Şehzade Mehmet'in Atmeydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayı'na gelişini konu edinmiş bir minyatür (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.24)	77
Resim 4.1.5.	Sultan II. Abdülmecit'in ceketi ve setresi (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustrations 80, 82)	78
Resim 4.1.6.	Saraylı Kadın, 1810 civarında yapılmış suluboya bir resim olup resimdeki figür derin göğüs dekolteli entarisi ile 18. yüzyıl sonlarının saray modasını örnekliyor (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.272, şekil 145)	80
Resim 4.1.7.	Gezintide Kadınlar, 1887 tarihli ve Osman Hamdi Bey imzalı yağlıboya tablo. Dönemin Batı tarzı modasına örnek olacak biçimde giyinmiş hanımlarla toplumdaki değişimler belgelenmeye çalışılmış (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.284, şekil 179)	81
Resim 4.1.8,9.	Solda 19. yüzyılın son çeyreğinden torba çarşaf, sağda 20. yüzyıl başlarından pelerinli çarşaf (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.283, şekil 176-177)	81

Resim 4.2.1.1.	Bir kaftana iliştirilmiş etiket, üzerinde kaftanın Sultan İbrahim'e ait olduğu yazmaktadır (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.254)	83
Resim 4.2.1.2.	Üzerinde terziye talimatların bulunduğu etiketli kaftandır. Etiketle "Niçin kaftanları çirkin dikersiniz? Bunu nasıl insan giyer, bu kara çakşırları kim giyer? Al kumaş yok mudur, ak atlas yok mudur?" yazmaktadır (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, TheTopkapı Saray Museum, 1986, Illustration 36)	84
Resim 4.2.2.1,2,3.	Surname'den ayrıntı olup devlet adamlarına hil'at giydirilmesini göstermektedir (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.24)	85
Resim 4.2.3.1,2,3.	Çintemaninin üç farklı çizimi (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.139,140)	91
Resim 4.2.3.4.	Bir hatayı çizimidir (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.73)	93
Resim 4.2.3.5.	Sultan I. Ahmet'e (1603-1617) ait mühr-ü Süleyman motifli tören kaftanından ayrıntı (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996, s.182)	94
Resim 4.2.3.6.	Bir rumi çizimi (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.40)	95
Resim 4.2.3.7,8.	Saz üslubunda solda yapraklı, sağda hatayili iki farklı çizim (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.48-49)	96
Resim 4.2.3.9,10,11.	Şemse şemasında üç farklı örnek (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.214)	97
Resim 4.2.3.12.	Sekiz köşeli yıldız içinde tavus kuşu tüyü motifi (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.269)	98
Resim 4.2.4.1.	Sultan I. Abdülhamit'e (1774-1789) ait cübbe (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 73)	99
Resim 4.2.4.1,2.	Solda 18. yüzyıldan Levni imzalı bir suluboya resimde feraceli bir Osmanlı kadını, sağda 19. yüzyıldan anonim suluboya resimde dönemin feracesini giymiş bir Osmanlı kadını (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.268, şekil 135; s.272, şekil 146)	100
Resim 4.2.4.3.	16. yüzyıldan bir yazılı gömlek (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996, s. 234)	101
Resim 4.2.4.4.	Sultan III. Murat'ın (1574-1595) kızı Ayşe Sultan'a ait çintemani motifli, ipek entaridir (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 26)	102
Resim 4.2.4.5,6.	Solda Yavuz Sultan Selim'e (1512-1520) ait uzun kollu,yakalı, çintemani motifli serenk kaftan, sağda 16. yüzyıldan saz üslubunda yapılmış bir kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 10, 18)	103
Resim 4.2.4.7.	Çizgili ipek ve pamuk şalvar, 16. yüzyıldandır (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996, s.206)	104

Resim 4.2.4.8.	Kadife şalvar ve entari, 19. yüzyıldandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.280, şekil 171)	105
Resim 4.2.5.1.	16. yüzyıl sonlarından bir kaşbastıdır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.262, şekil 117)	107
Resim 4.2.5.2.	Seraser kumaştan hanım başlığı, 16. yüzyıl sonundandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.261, şekil 116)	107
Resim 4.2.5.3.	Seraser kumaştan yapılmış bir başlık olup üzerindeki etiketten anlaşıldığına göre Hanzade Sultan'ındır, 17. yüzyıl başı (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.263, şekil 122)	108
Resim 4.2.5.4.	Seraser kumaştan yapılmış bir başlık olup IV. Murat'ın kızı Kaya İsmihan Sultan'a aittir (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.265, şekil 126)	108
Resim 4.2.5.5.	Altın plakalarla süslenmiş nalınlar, 18. yüzyıldandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.285, şekil 180)	109
Resim 4.2.5.6.	Bir çift deri ayakkabı, 20. yüzyıl başındandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.279, şekil 170)	109
Resim 5.1.1.	Fatih Sultan Mehmet'e (1451-1481) ait kısa kollu kadife kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 1)	114
Resim 5.1.2.	II. Beyazıt'a (1481-1512) ait kürklü, kısa kollu, kemha kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 3)	115
Resim 5.1.3,4.	Solda Yavuz Sultan Selim'e (1512-1520) ait kısmen satenle astarlanmış kısa kaftan ve sağda Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) ait kısa kollu, kısmen ipekle astarlanmış, saten kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 11, 17)	116
Resim 5.1.5.	III. Murat'a (1574-1595) ait uzun kollu tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 23)	117
Resim 5.1.6.	III. Mehmet'e (1595-1603) ait uzun kollu tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 27)	118
Resim 5.1.7.	III. Mehmet'e (1595-1603) ait kısa kollu kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 28)	119
Resim 5.1.8,9.	Solda I. Ahmet'in (1603-1617) çocukluğuna ait bir kaftan ve sağda aynı padişaha ait uzun kollu tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 29, 31)	120
Resim 5.1.10,11.	Solda II. Osman'a (1618-1622) ait olup, kan lekelerinden suikast sırasında üzerinde bulunduğu anlaşılan kısa kollu kaftan ve sağda büyük olasılıkla aynı padişaha ait kısa kollu kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş,	

	The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 39, Illustration 42)	121
Resim 5.1.12,13.	Solda IV. Murat'a (1623-1640) ait uzun kollu tören kaftanı ve sağda aynı padişaha ait bir başka kaftanın arkadan görünümü (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 43,45)	122
Resim 5.1.14.	IV. Mehmet'e (1648-1687) ait uzun kollu kısa tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 49)	123
Resim 5.1.15.	II. Ahmet'e (1691-1693) ait kısa kollu, yuvarlak madalyonlar içinde çintemani motifli saten kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 53)	124
Resim 5.1.16.	III. Mustafa'nın (1757-1774) kızı Fatma Sultan'a ait seraser entari (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 64)	125
Resim 5.2.1.1.	Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, tam karşıda Kanuni Sultan Süleyman vitrini (Foto. Selin Tümöz)	126
Resim 5.2.1.2.	Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, II. Selim vitrini (Foto. Selin Tümöz)	127
Resim 5.2.1.3.	Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, Kanuni Sultan Süleyman vitrininden ayrıntı (Foto. Selin Tümöz)	127
Resim 5.2.1.4.	Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, I.Ahmet vitrini (Foto. Selin Tümöz)	128
Resim 5.2.1.5.	Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, genel görünüm (Foto. Selin Tümöz)	128
Resim 5.2.1.6.	Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, II. Mahmut vitrini (Foto. Selin Tümöz)	129
Resim 5.2.1.7.	Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, II. Abdülhamit vitrininden ayrıntı (Foto. Selin Tümöz)	129
Resim 5.2.1.8.	Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, II. Abdülhamit vitrininden ayrıntı (Foto. Selin Tümöz)	130
Resim 5.2.3.1.	Türk tekstil sanatlarıyla ilgili olarak 1988'de Topkapı Sarayı Müzesi'nde düzenlenen bir serginin broşür kapağı (Foto. Hülya Tezcan arşivinden)	132
Resim 5.2.3.2.	Türk Tekstil Vakfı'nın düzenlediği ve Doç. Dr. Hülya Tezcan'ın jüri üyesi olarak katıldığı yarışmanın katılım formu kapağı (Foto. Hülya Tezcan arşivinden)	133
Resim 6.1.1.1,2.	Solda 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen saz yolu üslubunda desenlendirilmiş bir kemha kaftan ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış ipek pentür (Foto. İpekte Osmanlı Esintileri Sergi Kataloğu, 1999, s. 16-17)	,137
Resim 6.1.1.3,4.	Solda III. Murat'a (1574-1595) ait ay ve yıldız desenli tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 25) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek	

	yapılmış ipek boyama (Foto. İpekte Osmanlı Esintileri Sergi Kataloğu, 1999, s.23)	138
Resim 6.1.1.5,6.	Solda IV. Murat'a (1623-1640) ait çintemani desenli kemha tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 44) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış ipek pentür (Foto. İpekte Osmanlı Esintileri Sergi Kataloğu, 1999, s.27)	139
Resim 6.1.1.7,8.	Olgunlaşma Enstitüsü Müzesi'nden görünüm (Foto. Selin Tümöz)	140
Resim 6.2.1.1.	Harem 2000 kreasyonundan bazı giysiler (Foto. Milliyet Vitrin, 22 Nisan 2000, s. 16)	143
Resim 6.2.1.2.	Harem 2000 kreasyonundan iki parçalı bir giysidir. Bluzun bol kolları kaftan modelinden esinlenerek dikişsiz yapılmış ve modernize edilmiş şalvarda ise Vakko'nun Osmanlı-Türk Klasikleri serisinden karanfil desenli kadife kumaş kullanılmış (Foto. Milliyet Vitrin, 22 Nisan 2000, s. 16)	144
Resim 6.2.1.3.	16. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve saz yolu üslubunda desenlendirilmiş bir kaftandan ayrıntı (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.66-67) ve Cemil İpekçi'nin Levni kreasyonundan olup bu kaftanın desenlerinden esinlenerek yapılmış üç giysi (Foto. Selin Tümöz)	145
Resim 6.2.1.4.	16. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve şemse şeması içinde lalelerle desenlendirilmiş kaftan (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996) ve Cemil İpekçi'nin Levni kreasyonundan olup bu kaftanın desenlerinden esinlenerek yapılmış bir giysi (Foto. Selin Tümöz)	146
Resim 6.2.1.5,6.	Solda 17. yüzyılda yaşamış ünlü minyatür ustası Levni'nin Çengi minyatürü (Foto. Metin And, Turkish Miniature Painting, 1987, s.90) ve sağda Cemil İpekçi'nin Levni kreasyonundan Çengi yorumu (Foto. Selin Tümöz)	147
Resim 6.2.2.1.	Padişahın Esvabı kreasyonundan bir giysi (Foto. Milliyet Yaşam, 23 Temmuz 2000, s.8)	149
Resim 6.2.2.2,3.	Solda 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve saz üslubunda yapılmış kısa kollu kaftandan ayrıntı (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.70-71) ve sağda Padişahın Esvabı kreasyonundan bir giysi (Foto. Milliyet Yaşam, 23 Temmuz 2000, s.8)	150
Resim 6.2.2.4.	Solda Padişahın Esvabı kreasyonundan iki farklı kaftan ve sağda Faruk Saraç ekibi ile çalışırken görülmektedir (Foto. Milliyet Yaşam, 23 Temmuz 2000, s.8)	151
Resim 6.2.2.5,6.	Solda Sultan İbrahim'e (1640-1648) ait çintemani motifli kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 22) ve sağda Padişahın Esvabı kreasyonundan olup bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış kaftan (Foto. Selin Tümöz)	152
Resim 6.2.3.1	Bindallı kumaştan yapılmış bir Zuhal Yorgancıoğlu tasarımının önden görünümü ve arka çizimi (Foto. Zuhal Yorgancıoğlu arşivinden)	154
Resim 6.2.3.2.	Solda Bindallı kumaştan yapılmış Zuhal Yorgancıoğlu tasarımları	

	(Foto. Zuhul Yorgancıoğlu arşivinden) ve sağda 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve bindallı kumaştan yapılmış iki parçalı bir giysi (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.278, şekil 166)	155
Resim 6.3.1.1.	Aykut Hamzagil döşemeliklerinden örnekler (Foto. Selin Tümöz)	157
Resim 6.3.1.2,3.	Solda Fatih Sultan Mehmet'e (1451-1481) ait çintemani desenli bir kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 2) ve sağda bu desenden esinlenerek yapılmış yastık kılıfı (Foto. Aykut Hamzagil arşivinden)	158
Resim 6.3.1.4,5.	Solda II. Selim'e (1566-1574) ait güneş madalyonlu bir kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 20) ve sağda bu desenden esinlenerek üretilmiş bir kumaş (Foto.Selin Tümöz)	159
Resim 6.3.1.6,7.	Solda III. Mustafa'nın (1757-1774) kızı Ayşe Sultan'a ait entari (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 65) ve sağda bu entarinin deseninden esinlenerek üretilmiş döşemelikler (Foto.Selin Tümöz)	160
Resim 6.3.2.1,2.	Solda 15. yüzyıl sonlarına ait rumi desenli bir cilt kabından ayrıntı (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı,1999, s.50) ve bu desenden esinlenerek yapılmış bir döşemelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.75)	162
Resim 6.3.2.3,4.	Solda 17. yüzyıla ait bir yastık yüzü (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.132) ve sağda bu desenden esinlenerek yapılmış bir döşemelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.10)	163
Resim 6.3.2.5,6.	Solda Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) ait lale motifli seraser kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 14) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış bir perdelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.65)	164
Resim 6.3.2.7,8.	Solda 16. yüzyılın ikinci yarısına ait bir kemha kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 38) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış bir perdelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.54)	165
Resim 6.3.2.9,10.	Solda II. Süleyman'a (1687-1691) ait bir seraser kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 51) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış bir döşemelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.11)	166
Resim 7.1.1.	Binanın esas girişinden görünüm (Foto. Selin Tümöz)	170
Resim 7.1.2.	Binanın avlusu ve esas çıkıştan bir görünüm (Foto. Selin Tümöz)	170
Resim 7.1.3.	Binadaki hacimlerden birinin arka cepheye bakan iç duvarları, pencereler ve binanın orijinalindeki tavan döşemelerinden bir	

Resim 7.1.4.	görünüm(Foto. Selin Tümöz) Binanın zemin katında bulunan altıncı hacimden görünüm (Foto. Selin Tümöz)	171 171
--------------	---	------------



1. GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, Osmanlı saray giysilerinin tarihsel, kültürel, sanatsal değerini ortaya koyarak bu hazineleri gelecek kuşaklara aktarmak ve bugün bu alanda çalışma yapanlara daha fazla katkı sağlamak üzere, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Türkiye'nin bu anlamda en zengin koleksiyonunun koruma, eğitim ve araştırma, tanıtım faaliyetleri açısından geliştirilmesine ve güncelleştirilmesine duyulan ihtiyacı vurgulamaktır. Bu araştırmanın hazırlanmasında, internetten alınan veriler, kütüphane araştırmaları, Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nde yapılan inceleme ve ilgili kişi ve kurumlarla yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır.

İlk çağlardan bu yana insanoğlunun doğal bir ihtiyacı olan örtünmek, zaman ilerledikçe zor çevre koşullarına karşı basit bir korunma yöntemi olmaktan çıkmış, kazandığı çeşitlilik ve üzerinde taşıdığı izlerle artık giyinmek olmuş ve konuşmadan iletişimi sağlayan görsel bir dil haline gelmiştir. Erken dönemlerin giysileri deri ve kürk ağırlıklı olsa da giyimde estetik kaygıların ortaya çıkması ile tekstil üretimi yaygınlaşmış ister el tezgahıyla ister modern makinelerle olsun tarih boyunca tekstil üretimi en çok giysi yapımı için kullanılmıştır. Bu çalışmada tekstil alanındaki gelişmeler giyimle bağlantılı olarak ele alınacak ve kimi ürünlerin "tarihi" olarak nitelendirilmesinin gerekçeleri ortaya konacaktır.

Tarihi tekstil ve giysiler "tek" olma özellikleriyle bugün dünyada geçmişe ait bir eşya ya da bir anıdan öte birer sanat eseri veya geçmişe tanıklık eden birer belge olarak kabul edilmekte ve bu alanda çalışma yapmak üzere müzelere yönelenler için bulunmaz birer esin ve bilgi kaynağı olmaktadır. İnsanlığın tarihsel gelişimini, geçmişin ve bugünün varlığını her yönüyle bugün ve yarın yaşatacak kurumlar olarak müzeler, uzunca bir süredir giyim, modanın ciddi bir araştırma konusu olduğu üzerinde hemfikirdirler. Bu araştırmalarda sanat tarihi, tarih, kimya gibi ilgili diğer bilimsel alanlarda elde edilen bilgilerin katkısı büyüktür. Tekstil ve giysi müzelerinin, müzelerdeki tekstil ve giysi bölümlerinin, tekstil ve giysi araştırma merkezlerinin varlığı önemlidir. Çünkü geçmiş zamanlara tanıklık eden yapıtları birer sanat eseri titizliğinde hayatta tutmakta ve topluma, toplumlara mal etmektedirler. Günümüz müzeleri, insanlığı geçmişe ve farklı kültürlerle yaklaştırmada her gün yeni yollar keşfetmektedir. Bugün pek çok müzede, teorik ve görsel bilginin yanı sıra atölyelerde ya da özel çalışma salonlarında uygulama imkanı sunularak, ziyaretçilerin yeniden üretmek, deneyimle bilgilenmesine yardımcı olunmaktadır. Bu çalışmada, çağdaş müzecilik

uygulamaları kapsamında dünyadan tekstil ve giysi müzesi ve araştırma merkezi örneklerine geniş ölçüde yer verilecektir.

Giysiler aklımıza “kimiz, kimler?”, “kimdik, kimdiler?” sorularını getirerek zamanın güzellik, sosyal tabakalaşma ve doğum, evlenme, ölüm törenlerini, teknoloji ve ticaret, cinsiyet gibi kavramlarını keşfetmemizi sağlarlar. “New York Times gazetesinin sanat eleştirisi sütununda yer alan yorum şöyledir: Giysiler kadın ya da erkek yapabilir, fakat bunun da ötesinde giysiler onları üreten sosyal, ekonomik, politik çevrenin hikayelerini anlatarak tarihi gerçek yaparlar” (Fukai, 1993, s.10). Giysi, kişiler ve gruplar arasında bilgi ve mesaj taşıyan özel bir dil olmanın yanı sıra insanların toplum içinde gönüllü ya da zorunlu oynadıkları rolleri de ortaya koyar. Giysiler bireylerin bir yaş grubuna, cinsiyete, sosyal ya da profesyonel bir gruba, dine, ideolojiye, ırka ve milliyete ait olduklarını belirten işaretler taşırlar. Bütün bu gruplar için giyim bir anlamda kimlik yaratma ya da sağlamlaştırmadır. İnsanlar çocukluktan itibaren kendini tanımlama duygusunu besleyen kıyafetler giymeyi öğrenirler. Toplum hayat sahnesindeki tüm roller için doğru giysileri bîçer. Giysiler toplumun göstergesidir. Dokumasıyla, rengiyle, deseniyle, geçmişin tekstil ürünlerine, özellikle de giyime bakıldığında, günümüzden farklı olarak belirleyici nitelikler taşıdıkları görülür. Günümüzün seri üretimleriyle karşılaştırıldığında, kimlik bildiren ve tarihe ışık tutan da bu belirleyiciliktir. Örneğin, Osmanlı modasının merkezi daima saraydı ve bir kıyafetin dokumasından desenine kalitesi o kıyafetin sahibinin saraydan mı halktan mı olduğunu, hatta Müslüman olup olmadığını hemen ortaya koymaktaydı. Bu araştırmada kökeni doğuya, göçebe kültüre ve İslamiyet öncesi inanışlara kadar uzanan; yerleşik hayata geçişte eskinin izlerini Anadolu’da varolmuş önceki uygarlıklar ve Müslümanlıkla buluşturan; zaman zaman saray atölyesine giren batı kültürünün etkileriyle harmanlanmış emsalsiz desenlerle, işlemelerle bezenmiş Osmanlı tekstilleri tarihsel süreç içinde giyimle birlikte değerlendirilecek ve bu tekstillerden yapılmış saray giysileri tüm özellikleri ile ele alınacaktır.

Osmanlı Sarayı için özel atölyelerde üretilen paha biçilmez kumaşlar ve sultanlar için dikilen özgün tasarımlardan bugüne kalanlar bugün yurt içi ve yurt dışında çeşitli müzelerde ya da özel koleksiyonlarda varlığını sürdürmektedir. Osmanlı mirasının en nadide örneklerinden biri olan Topkapı Sarayı, günümüzde çağdaş müzecilik anlayışı içerisinde “saray müze” tanımlaması ile yerini almaktadır. Yüzyıllar boyu hüküm sürmüş, her yönüyle dünya tarihini etkilemiş bir imparatorluğun kalbinin attığı yer, Topkapı Sarayı, bugün bir müze olarak sahip olduğu kültür hazinelerini bilgi ve belgeleriyle korumak görevini üstlenmiştir. Bu araştırmada

Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki koleksiyonun ele alınmış olmasının nedeni, neredeyse her bir parçanın geçmişten bugüne aynı mekanda saklanmış olmasından kaynaklanan yazılı ve görsel anlamda natürel zenginliktir. Bundan dolayıdır ki, Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonu içeriğiyle, depolama sistemi, konservasyonu ve sergileme metoduyla ele alınacak, müzelerin bilgi üreten ve aktaran birer eğitim kurumuna dönüştüğü günümüzde, burada görülen bazı eksiklikler ortaya konacaktır.

Geçtiğimiz bin yılın sonlarında siyasi, sosyal, ekonomik yaşam koşullarının yarattığı duygusal boşluk modern insanı geçmişi öğrenmeye, farklı yaşamları tanımaya, kendiyi ve içinde yaşadığı toplumla, dünyayla gerçek anlamda yüz yüze gelmeye yöneltmiştir. Müzeler, barındırdıkları objelerle insanoğlunun bu çabasına katkıda bulunmada azımsanamaz bir rol üstlenmektedirler. Müzelerdeki tarihi tekstil ve giysiler de bu alanda çalışan tasarımcılara, araştırmacılara, akademisyenlere, sanatçılara ve konuyla ilgilenen herkese esin ve bilgi kaynağı olmaktadır. Modern teknoloji ile yapılan analizler geçmişin bilgilerine en doğru şekliyle ulaşmayı hedeflerken, üretilen bu bilgiler çağdaş tasarımcılar için geçmişi bugünün koşullarında yeni yorumlarla yaratmayı sağlamaktadır. Bugün ülkemizdeki çağdaş tekstilcilerin ve moda tasarımcılarının bir kısmı, kendi çalışmalarında tarihsel dokuma ve giysinin özgün niteliğini canlandırma isteği ile ya tümüyle kopya etmek ya da eskiyi yeni yorumlarla var etmek yoluna gitmekte ve birincil kaynak olarak Topkapı Sarayı Müzesi Giysi Koleksiyonu'na yönelmektedirler. Böylece, her biri tarihi birer belge niteliğinde olan saray giysileri, bugün çeşitli kişi ve kurumların yaptıkları işlerle seyirlik malzeme olmaktan çıkıp, bir zincirin halkaları gibi geçmişin maddi manevi değerlerini popüler kültürle bağlayan bir unsur haline gelmiş ve iç içe geçmiş bu değerleri yurt dışına taşıyan bir kültürel tanıtım aracı olmuştur. Bu araştırmada, bugün Osmanlı tekstil sanatı konusunda teknik eğitim veren çeşitli kurumlarla, desenleri ya da modelleri kullanan çağdaş modacılarla ve tekstil firmalarıyla gerçekleştirilen görüşmeler aktarılacak, yaptıkları işlerden örnekler ele alınacaktır.

Geçmiş değerleri yansıtan tekstil ürünleri ve özellikle giysilerin müzelerde yer alması sadece araştırmacılar için değil, bugünün bakış açısı ve bugünün teknolojik imkanlarıyla aynı konuyu işleyen çağdaş tekstil ve giyim kuşam yaratıcıları için de, yaptıkları işleri bilimsel kılmaları açısından önemlidir. Ancak daha da önemlisi, müzelerin sahip oldukları bu değerli koleksiyonların bilgilerini ihtiyaç duyanlara eksiksiz olarak, en doğru ve kolay biçimde aktarılabilir hale getirmeleri ve bunu yaparken güncel yöntemler kullanmalarıdır ki insanlığa hizmette daha yararlı bir yol izleyebilsinler. Bu araştırmada, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki

orijinal tekstil ve giysilerin akademisyenlerin, öğrencilerin, çağdaş tasarımcıların çalışmalarına tarihsel, bilimsel, sanatsal katkısını artırmak için bir araştırma merkezinin kurulması ve modern teknoloji ile çağdaş müzeciliğin uygulanacağı bu merkezde koleksiyonun çağdaş yorumlarla çeşitlendirilmesi için bir öneri getirilmiştir.



2. TEKSTİL VE GİYSİNİN KISA TARİHÇESİ

“Tekstil, Latince *texilis* ve Fransızca’da dokuma anlamına gelen *texere* kelimesinden türemiştir” (<http://www.britannica.com/bcom/eb/article>). Tekstil üretimi yani dokumacılık, iki ya da daha çok sayıda ipliği düz açıda birbirine geçirme yolu ile kumaş üretme sanatıdır. Çözü ve atkı iplikleri ile tezgah üstüne kurulan sistemle üretilen her çeşit dokuma tekstildir. Dokuma işlemi genel olarak, çözgü ve atkı ipliklerinin hazırlanması ve bunların dokuma tezgahlarında kumaş haline getirilmesi işlemlerini kapsar. Çok sağlam olması gereken çözgüler, yani uzunlamasına iplikler iyice gerilir; atkılar, yani enlemesine iplikler bir çözgünün altından, bir çözgünün üstünden geçirilerek çözgü dizisi bir yanından öteki yanına kadar doldurulur ve her kenara gelişte bir düğüm atılarak kumaşın kenarı pekiştirilir. Dokunan kumaşlar dokularına yani çözgüleriyle atkılarının birbirinden geçiş biçimine göre sınıflandırılmıştır (Temel Britannica, 1988, s.276). Tekstil el yapımı olarak veya modern bilimsel tekniklerle, makineler yardımıyla üretilir.

Dünyada, tarih öncesi tekstil üretimine bakıldığında en erken örneğin M.Ö.5000’de Neolitik kültürlerde verildiği ve örgüyle benzerlik gösterdiği görülür. Bu da kumaşın örgüden türediğini düşündürür (<http://www.britannica.com/bcom/eb/article>). Pamuk, ipek ve yün Eski Mısır’da tekstil hammadde olarak kullanılmış, M.Ö.3000’de Hindistan’da pamuk kullanırken, ipek üretimi Çin kaynaklarında hemen hemen aynı döneme tarihlenmiştir. İlkel yöntemler kullanılmakla birlikte bu basit tekstil ürünleri renk çeşitlilikleri ve taşıdıkları yerel desenlerle dikkat çekerler.

İlk Türk dokumalarına dair eldeki bilgiler çok az olmakla birlikte, çok eski Türk kumaşlarının bile tasarımları ve yapılış teknikleriyle, sahip oldukları kaliteyi zamana karşı korudukları bilinmekte, bu kumaşların tüm tekstil tarihini incelemede önemli belgeler oldukları kabul edilmektedir. İlk Türk kumaşlarının, Doğu Türkistan Çin sınırındaki Budist mağaralarında bulunan, M.S. 5. yüzyıla ait duvar resimlerinde görüldüğü ileri sürülmektedir (Sözen, 1992, s.322). 1071’den başlayarak Anadolu’ya yayılan Selçuklular, bölgedeki dokuma sanatına önemli ölçüde gelişme kazandırmışlardır. Bu devirle ilgili olarak, özellikle Denizli’nin altın telle işlenmiş dokumaları, Adana ve Sivas’ın kamlo denilen pamukluları ve çeşitli yörelere ait halı, kilim tarzında dokumalar bilinmektedir.

Dokumacılık, dünyanın çeşitli bölgelerinde ayrı ayrı meydana çıkmış ve Avrupa’da da çok eski çağlardan beri uygulanmış olmakla beraber, bu sanatın Orta Çağ’da bu kıtada yüksek bir gelişim göstermesine, Müslüman ve Bizans kültürlerinin aracılığı ile işleyen Doğu etkileri sebep olmuştur. Bizans, 6. yüzyılda, belli başlı ipek dokuma merkezlerinden biri olurken yine İslam dininin getirdiği figürlü tasvir yasağına rağmen en zengin bitkisel desenli kumaş örnekleri İslam topraklarında üretilmiştir. Erken dönemlerde, 7. ve 9. yüzyıllar arasında, Arap istilaları tekstildeki ilerlemeleri Hristiyan dünyasına taşıırken, daha sonraları Haçlı Seferleri 15. yüzyıl başlarına kadar bu görevi yapmıştır. Hristiyan devletlerin kendi aralarındaki ticari, siyasi ilişkiler ve İpek Yolu ticareti, 15. yüzyılın sonunda Avrupa’daki ipek ve yün dokumalarda hem sanatsal, hem de teknik açıdan bir gelişimin ortaya çıkmasına neden olmuştur (<http://www.britannica.com/bcom/eb/article>).

Çağlar boyunca tekstil üretiminin çok önemli bir bölümünü yaşayan zamanın ve coğrafyanın, ait olunan kültür ve geleneğin, sahip olunan sosyal statünün bir yansıması olarak kabul edilen giyim kuşam oluşturmuştur. İlk çağlarda insanların hayvan kemiklerinden yaptıkları iğnelerle tutturulmuş postlar giydikleri bilinse de, yapılan araştırmalarda insanlığın çok erken dönemlerinde bile tekstilden yapılan giysilerin kullanıldığı anlaşılmıştır. Sonraki devirlerde Eski Yunan’da ve Roma’da daha çok keten ya da pamuk dokuma T biçiminde tunikler giyildiği, Mısırlılar’ın keten ve pamuklular haricinde yünlü kumaşları da tercih ettiği bilinmektedir. Roma İmparatorluğu doğuya doğru genişledikçe kumaşların çeşitlendiği ve 11. yüzyılda Haçlıların doğudan Avrupa’ya getirdikleri saten, kadife, brokar gibi kumaşlarla giyimin zenginlik kazandığı görülmektedir. Türkler’in erken dönemlerdeki yaşam biçimi fonksiyonel bir giyim tarzını zorunlu kılmaktaydı. At, günlük hayatın kaçınılmaz tek ulaşım aracı olduğundan, erkek ve kadın giyimi birbirine çok benzemekteydi. Kaynaklara göre, Asya Türkleri’nin temel giyim unsurları, deri çizmeler, mintan, kemerli kısa kaftan ve üstü bol, alta doğru daralan binici tarzı pantolondur. Göçebe Türkler’de deri ve keçe, hem doğal hem sosyal koşullardan ötürü giyimin öncelikli hammaddeydi. Keçe, tiftik ve ipekli kumaşlardan yapılmış börk denilen başlıklar, kaftan ve çizmeler, birer statü sembolü sayılmaktaydı. Tarih kaynaklarından elde edilen bilgilere göre erken Ortaçağ’da Türk boyları halı, kilim, havlu, keçe yapımında ve bunlardan diktikleri giyim kuşamda ustalaşmıştı. Asya’dan Anadolu’ya göç, farklı Türk boyları arasında kültürel entegrasyona neden olmuş ve giyim, etkileşimin görsel bir ifadesi haline gelmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti ve Beylikler dönemleri giyimi, Anadolu’nun değişken hava koşullarına uyum sağlayacak şekilde olup, temelde Anadolu öncesi etkiler taşıyan, genellikle yün, keçe, kürk, pamuk ve ipekten yapılmış ve gelişmiş bir

dokuma sanatının ürünleri olan giysilerden oluşmaktaydı (<http://interactive.m2.org/Fashion>). Selçuklu dokumaları, Marco Polo, İbni Batuta gibi gezginlerin seyahatnamelerinde de büyük hayranlıkla anlatılmaktadır (Sözen, 1992, s.322). Kaynaklarda Anadolu Selçuklu sultanları, yakalı, sağdan sola doğru kapanan, yanları bol tutulmuş ve dışa kıvrılmış kaftanlarla tasvir edilmektedir. Kaftanın dışında, mintan, entari, şalvar ve şalvarın bir çeşidi olan çakşır da giyimin önemli unsurlarıydı. Türkler'in İslamiyet'i kabulünden ve Anadolu topraklarına yerleşmesinden sonra, kadının Orta Asya'dan beri süre gelen prestijli konumu, İslam'la özdeşleştirilerek korunmaya çalışılmıştır. Bol paçalı ve süslü şalvarlar giyen Anadolu Selçuklu kadını, başına hotoz, takke ve üsküf denilen başlıklar takmakta, başlıkların üzerine ise omuzlarına kadar inen, tülbent ya da ipekli kumaştan yapılmış, yaşamak denilen bir örtü örtmekteydi. Selçuklu sultanları başlarına pamuklu kumaş, çuha veya keçeden yapılmış başlıklar takmakta ve bu başlıkların üzerine çeşitli kalitelerde kumaş sarmaktaydılar (Çoruhlu, 1993, s.280-281). Selçuklu modasının, bu şeklini, İslamiyet'e geçiş sürecinde Mısır'dan aldığı düşünülmektedir (Tezcan, 2000, s.4). Osmanlı Devleti'nde Selçuklu geleneği devam etmiş ancak zaman içinde farklı etkilenmelerle de bütünleşen tekstil neredeyse tümüyle bir sanat dalı haline gelmiş ve en çok giyim kuşama hizmet etmiştir.

Tüm dünyada, tekstil üretimi zanaat olarak hayli gelişme kaydetmiş olmasına rağmen 18. yüzyıla kadar bir ev endüstrisi olarak kalmıştır. Ev endüstrisi denmesinin nedeni üretimin o dönemde evde kurulan el tezgahlarında yapılmasındandır. Genellikle pamuk ve yün olmak üzere tüccarlardan satın alınan hammadde kumaşa ve giysiye dönüştürülmekteydi. Elde yapılan bu üretim biçimi doğal olarak çok yavaştı ve çoğunlukla da insanların kendi günlük yaşam ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya çıkmaktaydı. Endüstri Devrimi ile birlikte ev endüstrisi kısa süre içinde yerini fabrika sistemine bıraktı. 1700'lerde ortaya çıkan buhar makinesi, buhar gücüyle çalışan yeni makinelerin yapılmasına öncülük etti. Bu dönemde tekstil alanındaki önemli icatlar; 1733' de atkı mekiği, 1769'da çıkırık -iplik eğirme makinesi- ve 1793'de çırçır makinesidir. 1790'da Fransa'da J.M. Jacquard isimli bir mühendis, el dokuma tezgahlarına delikli kartlar ilave edip seri üretimi sağlayarak kendi adıyla anılan tezgahları icat etti. Jakar, çok karmaşık desenleri eski makinelerin düz kumaşları dokudukları kadar kolay dokuyabiliyordu. Yeni makinelerin çok pahalı olması onların fabrikalarda kullanılmasını gerekli kılmaktaydı ve ev endüstrisinde çalışan insanlar fabrikalarda çalışmaya başladılar. Evdeki üretimde herkes üretimin her alanında çalışırken, fabrika sisteminde bir işçinin tek bir iş üzerinde yoğunlaşması söz konusuydu ki böylece üretim hız kazanmaktaydı. 19. yüzyıl boyunca tekstil makinelerindeki gelişmeye paralel

olarak üretim arttı, ürünün fiyatı düştü. Fizik ve kimya alanlarında artan bilgiler bilimsel metotlara başvurulmasına öncülük etti. Yüzyıllarca tüm dünyada tekstil üretimi için yün, keten, pamuk ve ipek kullanılırken yapay ipek üretiminin başlamasıyla kullanılan hammadde çeşitlilik kazandı (<http://www.eastside.coos-bay>). 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar tüm dünyada giysi yapımında kullanılan tekstiller tür açısından kısıtlı ve pahalı iken, Endüstri Devrimi ile birlikte dokumalar ve bunlardan yapılan giysiler çeşitlenmiştir. Amerika'da koloniler döneminde giyilenler başlangıçta Avrupa'dakilerin kopyası iken yerli kültürlerle tanışmak ve bu coğrafyadaki yeni yaşam koşulları farklı bir giyim anlayışının oluşmasına neden olmuştur. Yenidünya'da giyim kuşamın hammaddesi olarak daha çok deri tercih edilmiş bunun yanı sıra Avrupa'dan getirilen kumaşlar ve el dokuması tekstiller de kullanılmıştır.

Ekonomik ve teknik gelişmelerin yanı sıra aynı dönemde Avrupa'da yaşanan sosyopolitik değişimler de giyim anlayışına farklı bir boyut getirmiştir. 1789 Fransız İhtilali'nin yaydığı sanatsal düşünme biçimlerinden biri olarak ortaya çıkan Neo-klasik üslup önce saray giyiminde etkili olmuş XV. ve XVI. Louis'nin Rokoko tarzında gösterişli, abartılı giysilerinin yerini daha sade olanlar almıştır. Fransız İhtilali ve Napoleon'un etkileri tüm dünyaya yayılmış, Rokoko'ya tam zıt olacak şekilde Neo-klasik anlayışın tekstil ürünlerinde Eski Yunan ve Roma sanatına dönüşün bir göstergesi olarak ipek yerine başta pamuk olmak üzere farklı hammaddelerin kullanımı artmıştır.

Tekstil, teknikleri ve örnekleriyle birbirinden farklı pek çok alanın etkileşiminde olduğu uzun ve ilginç bir geçmişe sahiptir. Tekstil tarihi dünyadaki ekonomik, teknolojik, politik değişim ve gelişimleri içermesiyle evrensel; toplumların birbirinden farklı sosyal, kültürel yapılarını, değişim ve gelişimlerini ortaya koymasıyla toplumlara özel bir önem taşımaktadır. Batı'da, 20. yüzyılın ikinci yarısında elektroniğin ve bilgisayarın gelişmesiyle yeni fizik ve mühendislik kavramları tekstil araştırması ve geliştirilmesinde kullanılmıştır. Günümüzde hem gelişmiş, hem gelişmekte olan ülkelerde yeterli ölçüde tekstil üretimi yapabilen fabrikalar bulunmakta ve modern tekstil endüstrisi bugün hala geçmişte olduğu gibi en çok giyim üretimine çalışmaktadır.

Tarihi tekstil ve giysi tanımlaması genellikle fabrika üretiminin başladığı Endüstri Devrimi öncesinde ortaya çıkmış ürünler gibi anlaşılabilir ancak sistemin yerleşmesi uzun bir süreci kapsadığından seri üretimin ihtiyaç nedeniyle arttığı ve yaygınlaştığı dünya savaşlarına

kadarki dönemin ürünlerini de bu tanıma dahil etmek gerekir. Geçmişin tekstil ürünlerini tarihi yapan ve sanatsal, kültürel olarak ayrıcalıklı ve önemli kılan unsurlar şöyle özetlenebilir:

- Geçmişin el yapımı tekstil ürünleri zamana ve coğrafyaya bağlı olarak benzerlik gösterebilirler bile daima tek ve özgün olma niteliği taşırlar. Aynı kişinin elinden çıkan ürünler bile birbirinden farklı özelliklere sahip olabilirler.
- Tarihi tekstil ve giysiler kullanılan malzeme ve yapılış teknikleri ile ait oldukları zamanı bildirirler.
- Tarihi tekstil ve giysiler zamanın farklı uygarlıklara göre değişen sosyal değerlerini, geleneklerini bugüne taşırlar.
- Tarihi tekstiller ve bunlardan yapılmış giysiler yaratıcılarının hayal gücünü, yeteneğini yansıtmaıyla bugünkünden çok daha kişiseldir ve dokumacısına, terzisine, sahibine özel anlamlar içerirler.

3. ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTE TARİHİ TEKSTİL VE GİYSİLER

Giysi zaman içinde gerçek işlevinin ötesinde kimlik bildiren, geçmişini aydınlatan, bugüne ilham veren simgesel anlamlar yüklenmiş ve farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanmıştır. Kültür hazinelerine verilen değerin artması ve gelişen teknolojinin de yardımıyla müzecilik insanlığın geçmiş yaşamlarını ve yaşanan günün ürünlerini tanıma ve bunlara sahip çıkma ihtiyacını giderebilecek düzeye ulaşmış, giyim kuşam ürünleri ve diğer tekstiller de birer kültür hazinesi olarak müzelerde daha iyi şartlarda varlığını sürdürme olanağı bulmuştur.

3.1. Tarihi Tekstil ve Giysilere Yönelik Uygulamalar

İnsanlığın hafızası olan müzeler için, kültür ve toplum çalışmalarına yardımcı olacak giysi koleksiyonları sahip olunabilecek en değerli varlıklardandır. 1980'lerin başında müzeler sahip oldukları giysi koleksiyonlarını hayatta tutmak için politikalarında değişiklikler yapmaya ve bazı farklı yöntemler denemeye başlamışlardır (Bkz. Pomian, 2000, s.15-25).

Sergileme, konservasyon, depolama teknikleri ve araştırma projeleri gibi alanlarda tecrübelerini paylaşmaya hazır müze uzmanlarından oluşmuş, üç yılda bir yapılan forumlarda bir araya gelen ICOM Kostüm Komitesi'nin 1986'daki toplantısının hemen ardından giysi koleksiyonunun oluşturulması, yapıtların kaydının tutulması, bakımının yapılması, depolanması, sergilenmesi ve belgelenmesi gibi başlıkları içeren bir kostüm kılavuzu yayınlanmıştır (Bkz. Ek 1). Bu kılavuzun amacı tarihi giysi konusunda eğitimsiz olup sorumluluk almak durumunda kalan müze personeli ve müzelerde gönüllü olarak çalışmak isteyenleri destekleyici bir referans kaynağı oluşturmaktır (<http://dept.edu.kent.edu/museum>). Ayrıca Amerika'da Smithsonian Enstitüsü (Bkz. Ek 2) ve Minnesota Tarih Topluluğu (Bkz. Ek 3) gibi kurum ve dernekler de tekstil ve giysi konservasyonu üzerine kılavuzlar yayınlamaktadırlar.

ICOM'un müze tanımı şöyledir: "Müze kültürel değer taşıyan unsurlardan oluşan bir bütünü türlü biçimlerde korumak, incelemek, değerlendirmek ve özellikle halkın beğenisinin yükselmesi ve eğitimi için sergilemek amacıyla toplum yararına sürekli yönetilen kurumdur". Günümüz müzelerinde tekstil ve giysilerin yaşam süresini uzatmak ve bu kültür hazinelerini gelecek kuşaklara aktarmak için yapılan uygulamalar, ICOM Kostüm Komitesi tarafından

önerilen hususlara uygun gelişme göstermektedir. Ayrıca ICOM bu tanımıyla eğitimi de müzelerin amaçları ve işlevleri arasına koymuştur (Atagök, 1999, s.144).

3.1.1. Konservasyon: Önleyici Koruma ve Onarım

Tekstilden yapılmış olmalarından dolayı giysilerin ömrü sınırlıdır ve en ideal müzede en tecrübeli uzmanların denetiminde bile olsa, tarihi tekstiller ve giysiler özel bakıma ihtiyaç duyarlar. Bugün müzeciliğin temel taşlarından biri durumunda olan ve eserin bozulmadan korunmasını ve gerektiğinde onarılmasını amaçlayan bir teknoloji olarak tanımlanan konservasyon, Batı Avrupa ve Amerika'da 1930 ve 1940'lı yıllarda bozulma nedenleri üzerine yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Günümüzde tekstil yapıtların çabuk bozulması kaçınılmaz bir durum olmaktan çıkmış, gelişmiş bilimsel tekniklerle konservasyon alanında büyük gelişmeler kaydedilmiştir (Enez, 1995, s.67-69).

Tekstil yapıt müzeye girdiği anda fırça ya da vakumla temizlenir ve kataloglama işlemi başlayana kadar naftalinlenmiş ayrı bir bölümde bekletilir. Bu süre içinde yapıt ile ilgili mümkün olan en çok bilgi kaydedilir ve gerektiğinde kolay ulaşabilmek için yapıtın fotoğrafları çekilir. Bu işlem büyük bir titizlikle yapılır, işlemi yapan kişinin elleri ve yapıtın bulunduğu yüzey temiz olmalıdır. Envanter numarası pamuk şerit üzerine yazılıp yapıta dikilir. Yapıtın üzerine yazılmaz, yapışkanlı etiket kullanılmaz (Alvarado, 1993, s.28-29). Bu işlemler sırasında eller ne kadar temiz olursa olsun ciltteki yağ yapıta zarar verir. Bu nedenle eldiven kullanmak gereklidir.

Tekstilleri korumak titiz bir çalışma ve teknik donanım gerektiren güç bir iştir. Bu tür yapıtların korunması en kısa anlatımıyla tarih, teknik, bilim ve sanatın buluşmasıyla oluşmuş metodolojik bir çalışma gerektirir. Hangi yöntemin en iyisi olduğu konusunda son söz henüz söylenmemiş olmakla beraber genel kabul gören en önemli nokta, bir yapıtın gerektiğince korunabilmesi için o yapıtın tarihi ve teknik karakterinin ortaya konmasıdır. Giysinin dokumasındaki kimyasal bileşenlerin nem ve ısı değişimi, ışığa maruz kalma, tozlanma gibi çok çeşitli faktörlerle karşılaştığında nasıl reaksiyon göstereceğini bilmek gereklidir. Korumanın birinci adımı bozulmaya neden olacak faktörlerin tanımlanmasıdır. Bu faktörler şunlardır:

- Organik malzeme olmasından dolayı tekstil yüksek oranda su içirme özelliğine sahiptir ve kendini çevreleyen havanın taşıdığı su moleküllerini çekerek bir dengeye ulaşmaktadır.

Nemin artması ya da azalması sıcaklıkla doğrudan ilişkilidir. Tekstillerin bulunduğu ortamdaki havanın nem oranı %40'ın altına düşerse yapıt hücre yapısındaki suyu kaybeder kuruma, çatlama ve liflerde ayrışmalar ortaya çıkar, nem %70'in üzerine çıkarsa mikroorganizmalar ürer.

- Tekstiller ışığa duyarlı yapıtlardır. Özellikle tarihi tekstillerde kullanılan organik kökenli boyalar ışığa hassas olup, modern boyalardan daha hızlı solarlar. Gün ışığı yüksek oranda morötesi ışınım içerdiğinden çok zararlı olup, pek çok yapay aydınlatma aygıtı da aynı etkiyi yapar.
- Havadaki çeşitli gazların neden olduğu kirlilik de tekstiller üzerinde etkili bir bozulma nedenidir. Kükürt dioksit yapıtlar üzerinde aside dönüşebilir ve tekstillerin molekül yapısını etkileyerek ayrışmalara ve renk kayıplarına neden olur.
- Tekstillerin ve özellikle giysilerin depoda saklanma şekli de bozulmaya neden olabilecek faktörlerdendir. Üstüste konarak ya da katlanarak saklanmaları zaman içinde kat yerlerinde aşınmaya, ambalaj ve kaplama malzemelerinden geçen kimyasal maddeler ise sararmaya neden olur (Bkz. Uygur, 1999, s.101-107).
- Çıplak elle dokunma ve müze içinde yer değiştirme durumunda üstü açık bir biçimde ve elde taşıma kirlenmeye, tozlanmaya neden olacağından tekstiller için zararlıdır.

Bozulmaya neden olan faktörler ortaya konduktan sonra depo ve sergileme mekanlarında önleyici koruma yöntemlerinin uygulanması söz konusudur.

- Depo ve sergileme mekanlarında iklimlendirme yapılarak nem ve ısı değerleri dengelenir ve düzenli ölçümlerle değerlerdeki dalgalanmalar kontrol edilir. Belli bir sıcaklıktaki havada bulunan nem miktarının, o sıcaklıktaki havanın taşıyabileceği en yüksek su buharı miktarına oranı bağıl nemdir. Tekstiller için bağıl nem oranının artı-eksi %5'lik dalgalanma ile %50 olması gerektiği kabul edilmektedir. Bağıl nemin bu değerlerde dengelenmesini sağlayacak sıcaklık değeri ise hem insan konforu hem yapıt sağlığına uygun olacak şekilde 18-20°C olarak belirlenmiştir (Can, 1999, s.102-103).

- Depoda insan faktörü söz konusu olmadığından aydınlık düzeyi ideal miktar olan 10 lx ile sınırlanır. Sergileme mekanlarında ise ICOM'un tekstiller için önerdiği aydınlatma düzeyi 50 lx'tür. Gün ışığı tekstillere en çok zarar veren ışık kaynağı olduğundan yapay aydınlatma ile yapıtların görünmesi için yeterli olan en düşük düzey saptanıp yapıt üzerindeki aydınlık düzeyi, duyarlı fotoseller ile de yapıtların ışığa maruz kalma süresi azaltılır. Morötesi ışınımın (UV) durdurulması için ışık kaynağı ile yapıt arasına filtre koymak veya bu tür ışınımın çok az yayımlayan, flüoresan lambaları kullanılmak da koruma yöntemleri arasındadır (Sirel, 1999, s.114-117).
- Dikişli olmalarından dolayı özellikle giysilerde uygun raf ve dolaplar kullanılarak depolama çok önemlidir. Giysi yatırılarak saklanıyorsa kat yerlerine dikkat edilmeli zayıflamış olan önceki kat yerlerinden tekrar katlanmamalıdır, asmak da bu tür için çok zararlı bir yöntemdir. Giysilerin üstüste gelmeyecek biçimde çekmecelerde veya tablalarda, asitsiz peluş kağıda sarılı şekilde, katlanmadan ve gerekliyse desteklenerek yatay olarak saklanması en doğru yöntemlerden biridir. Büyük ve işlemsiz, desensiz tekstiller, dokuma yönüne paralel biçimde rulo haline getirilerek ve yine asitsiz kağıda sarılarak saklanabilir (Baydar, 2001, s.110).
- Tekstiller için koruma açısından en doğru sergileme yönteminin ise vitrin içinde yatay biçimde sergileme olduğu kabul edilmektedir.
- Nemli ve kirli ortamlarda üremeyi seven mikroorganizmalara ve böceklerle karşı günlük temizlik ve en az yılda bir kez periyodik bakım ile önlem alınır, nem oranını arttırmamak için kuru temizleme tercih edilir (Simer, 1994, s.40).
- Müze içinde yer değiştirme durumunda tekstiller özellikle de giysiler katlanmadan, kapaklı kutularda ya da el arabalarında taşınır ve üzerlerine asitsiz kağıt veya toza karşı polyester örtüler örtülerek koruma sağlanır. Elle temas kaçınılmazsa eldiven kullanılır eldivensiz durumlarda ellerin kuru, temiz ve takırsız olması uygundur.

Onarım yani restorasyonun müzecilikteki geçmişi konservasyondan çok daha eski olup 1800'lü yıllara dayanmaktadır. Amacı yapıt üzerinde bulunan hasarı onarmak üzere yapıtın fiziksel ve kimyasal niteliklerine göre çeşitli müdahale yöntemlerini belirlemek ve uygulamaktır. Hangi tür müdahale söz konusu olursa olsun yapıtı orijinaline döndürmenin

mümkün olmadığı bugün kabul edilmekle beraber yeni araştırma tekniklerinin gelişmesiyle onarım konusu önem kazanmış, yapıta minimum ölçüde müdahale prensibi benimsenmiştir. Çünkü restorasyonda kabul edilebilirlik sınırları disiplinden disipline farklılık gösteren yöntemler, büyük oranda restoratörün becerisine ve doğru karar verme yetisine bağlıdır. Tekstil restorasyonunda bu konu daha da büyük önem kazanmaktadır. Bunun nedeni bu türden yapıtların da arkeolojik yapıtlar gibi, yapılacak araştırmalar için gerçek birer bilgi kaynağı olmalarıdır (Enez, 1995, s.67-69).

Tekstiller onarımdan önce çeşitli yöntemlerle temizlenir. Yıkamaya dayanıklı olmayan boyaları akabilecek yapıtlar kuru temizleme, dayanıklı olanlar ise yapıtın büyüklüğüne göre hazırlanan yıkama havuzlarında ıslak temizleme yöntemi ile temizlenir (Bkz.Uygur, 2001, s.). Bunlardan sonra da çıkmayan lekeler var ise çeşitli çözücülerle lokal temizleme, boyasız beyaz tekstillerde de ağartma yöntemi kullanılır. Temizlenen tekstillerin restorasyonunda kullanılan başlıca yöntemler dikme ve astarlamadır. Sıklıkla başvuru alan dikme yönteminde atılan her yanlış dikiş dokuların dağılması ve hücrelerin parçalanmasına yol açacağından bu yöntemin tek seferde ve doğru olarak uygulanması gerekir. Kullanılacak iplik ve kumaşlar önceden hazırlanır. Solmuş dokumaların onarımı için ham renkte kumaş alınıp sentetik boyar madde ile boyanır, çeşitli kalınlıklarda saf ipek pamuk iplik kullanılır. Dikiş türünün ne olacağının tespiti atkı çözgü özelliklerine göre değişir. Astarlama yönteminde ise yapıtın kendi ebadında keten ya da ipek astarlık kumaş kesilir ve yapıt belli aralıklarla astarın üzerine dikilir (Simer, 1994, s.45).

Çağdaş müzecilikte tekstil yapıtlar için önleyici koruma önem kazanmış çok gerekmedikçe yapıta müdahale edilmemesi gerektiği kabul edilmiştir. Bugün bu nedenle onarım yani restorasyon da konservasyon dahilinde bir uzmanlık durumuna gelmiş ve konservatörün sorumluluk alanına girmiştir.

3.1.2. Eğitici Sergileme

Müzeler bugün sahip oldukları yapıtları depolamak, korumak, gerektiğinde onarmak gibi işlevlerine ek olarak bilgi aktarma işlevini de üstlenmekte ve birer yaygın eğitim kurumu olarak kabul edilmektedirler (Atagök, 1999, s.137). Müzede eğitim öncelikle herkese yönelik olarak düşünüldüğünden sergi salonlarının bu işlevin gerçekleştirilmesinde önemli bir yeri vardır.

Sergileme, müzede eğitimin başlıca yolu olduğundan geçmişin bilgilerini doğru uygulamalarla mümkün olduğunca geniş kitleler için öğrenmeye istek uyandıracak hale getirmek önemlidir (Bkz. Dean, 1994). Sergi salonlarının bu denli önemli olmasının nedeni müzenin bu mekanlarda eğitim işlevini gerçekleştirmek üzere yöneldiği hedef kitlenin çok geniş olmasıdır. Günümüzde hemen hemen tüm müzelerde rehberli geziler yapılmakta ise de bu gruplara yönelik bir uygulama olduğundan sergilemenin kendi dilinin, kendi anlatımının oluşturulması önem kazanmaktadır. Örneğin yapıtlara ilişkin bilgilerin yer aldığı etiketlerde terminolojiden kaçınmak ve herkesin anlayabileceği bir dil kullanmak, özel kullanımlar kaçınılmaz ise kısa bir açıklama yapmak doğrudur.

Giysilerin sergilenmesi gerek tekstilden yapılmış, gerek üç boyutlu olmalarından kaynaklanan problemleri ortaya çıkarabilecek zor bir iştir. Çünkü koruma açısından tekstillerin yatay biçimde sergilenmesi doğru bir uygulama iken, giysi formu söz konusu olduğunda izleyicinin üç boyutluluğu doğru algılayabilmesi için mankene giydirmek daha etkili ve öğretici bir yöntemdir. Müzede eğitimin en büyük sorunu toplumun ilgisini çekmek ve bu ilgiyi canlı tutmak olduğundan çağdaş müzecilik prensiplerinde sergileme yapılırken izleyici konforuna özellikle dikkat edilmesi önerilmektedir. Bu konuda çok temalı müzelerin giysi sergileyen bölümlerinde ya da tekstil ve giysi müzelerinin sergi salonlarında yaşanan en büyük sorun, mekanın aydınlatılmasıdır. Çünkü ışığa duyarlı yapıtlar olarak tekstillerin loş, neredeyse karanlık mekanlarda sergilenmesi koruma açısından doğru iken böyle ortamların ziyaretçi için genellikle algılamayı güçleştirici, sıkıcı, bunaltıcı olduğu da bir gerçektir. O halde koruma kuralları dikkate alınmalı ancak algılamada güçlük yaratıp giysinin özelliğini yitirmesine neden olmayacak ve önemini vurgulayacak bir yöntem uygulanmalıdır. Çok temalı müzeler bu konuda daha şanslıdır çünkü, müze girişinden itibaren gezi güzergahının düzenlenmesinde ışığa az duyarlı yapıtları içeren farklı bölümlere öncelik verip her bir mekanda aydınlık düzeyini yavaş yavaş düşürerek, tekstillerin sergilendiği bölüme gelindiğinde hem korumayı hem konforu sağlama olanakları vardır. Tekstil ve giysi müzelerinde ise mümkünse daha az hassas ya da nispeten yeni yapıtların bulunduğu sergi salonlarını öne almak bir çözüm olabilir. Aydınlatmada algılamayı güçleştirecek sorunlardan bir diğeri, giysilerin sergilendiği vitrinlerin camlarında oluşacak aynalaşmadır. Gün ışığının tercih edildiği sergileme mekanlarında bu tür ışığın denetlenemez olmasından ötürü aynalaşma sorununu gidermek mümkün değildir. Ancak tekstiller için gün ışığı koruma açısından da sakıncalı olduğuna göre yapay aydınlatmaya gidilip uzmanlar yardımıyla doğru aygıtların seçilmesi ve mekan içinde

doğru noktalara yerleştirilmesi ile aynalaşma sorunu bir ölçüde çözümlenebilir. Diğer bir sorun ise sergilenen giysi ile arka fon arasındaki ışık ve renk karşıtlığıdır. Çok renkli, desenli tekstillerin bulunduğu vitrinlerde arka plan nötr, griye yakın tonlarda olursa giysinin ayrıntıları daha kolay algılanabilir.

Tarihi tekstil ve giysilerin sergilenmesinde genellikle kronolojik bir düzen takip edilmektedir. İzleyicinin temayı bir bütün olarak algılayabilmesi açısından bu doğru bir uygulamadır. Çünkü uzmanlık alanı tekstil ya da giysi olmayan sıradan ziyaretçi için bir giysinin malzemesi ya da yapılış tekniğinden çok estetiği ve temsil ettiği tarihsel geçmiş önemlidir. Bugün kimi müzelerde sergilemede kullanılan mankenler taşıdıkları giysi hangi döneme ait ise o dönemin fiziksel özelliklerini yansıtacak biçimde ve doğal duruşlar içinde hareketli olarak tasarlanmaktadır. Öte yandan mankenler, giysinin yaratacağı etkiyi azaltmamak için ya başsız ya da yüzleri dikkat çekmeyecek şekilde neredeyse renksiz olarak yapılmaktadır. Giysileri tarihsel dekor içinde sergilenmesinin ise bir eşya yığını içinde asıl yapıtın boğulması riskini taşısa da eğitici-eğlendirici bir yöntem olduğu düşünülmektedir.

3.1.3. Etkinlikler

Sergileme müzede eğitimin başlıca yolu olsa da bu ziyaretçi açısından bir pasif öğrenmedir. Toplumun ya da toplumların tarihini tekstil ve giysi koleksiyonları ile ortaya koyan pek çok müze bugün bir adım daha atarak ziyaretçiyi pasif izleyici konumundan çıkaracak çeşitli etkinlikler düzenlemektedir.

- **Atölye faaliyetleri**, tekstil ve giysi müzelerinin ya da tekstil yapıtlara sahip müzelerin eğitim programları içinde genellikle bulunmaktadır. Bu faaliyetler çerçevesinde ziyaretçilere özel mekanlarda müze koleksiyonundan seçilmiş yapıtların replikaları üzerinde çalışma imkanı tanınır. Desen, model çizimi gibi etkinliklerle yaratıcılığı geliştirmeye yönelik aktif eğitim sağlanır.
- **Kurslar**, tekstil ve giysi koleksiyonlarına sahip müzelerde genellikle müze eğitimcisi ve bir tarihçi ya da sanat tarihçisi müze uzmanının işbirliği içinde yürüttükleri dönemlik programlar biçimindedir. Bu kurslarda yapıtların hangi malzemeden yapıldığı, desen, renk, kompozisyon ve biçim özellikleri, sanatsal, tarihsel değerleri öğretilir.

- **Geçici sergiler**, tekstil ve giysi müzelerinde kimi zaman kursiyerlerin ürettiği ya da müze koleksiyonundan sürekli sergilemede yer almayan bazı yapıtların sergilenmesi biçimindedir. Bunun dışında çok temalı çeşitli müzelerde zaman zaman tarihi tekstil ve giysilerle geçici sergilerin düzenlendiği de görülmektedir. Bunun bir örneği 12 Şubat-31 Ağustos 1997 tarihleri arasında Dior parfümlerinin sponsorluğunda İngiltere Kraliyet Askeri Müzesi'nde düzenlenen *Kırklar'ın Modası ve Yeni Görünüm* adlı geçici sergidir.



Resim 3.1.3.1. Dior Parfümleri sponsorluğunda İngiltere Kraliyet Askeri Müzesi'nde düzenlenen "Kırklar'ın Modası ve Yeni Görünüm" Sergisinin broşür kapağı.

Çağdaş tasarımların tarihi tekstil yapıtlara ve giysilere sahip müzelerin geçici sergi programlarına dahil edilmeye başlanması 20. yüzyılın sonlarında Batı'da ünlü moda tasarımcılarının ürünlerinin müzelerde tanıtılması biçiminde ortaya çıkmıştır. Talep önce tarihi temaları içeren mekanların kreasyonlarını daha geniş halk kitlelerine ulaştırmada etkili olacağını düşünen tasarımcılardan gelmiş, daha sonra müzeler de sergiler sırasında ziyaretçi sayılarındaki artıştan ötürü bu tür etkinliklere daha sıcak yaklaşır olmuşlardır. Bu eğilimin başlangıcı sayılan 1983'deki Yves Saint Laurent sergisi Metropolitan Müzesi Kostüm Enstitüsü'nün yaşayan bir tasarımcıya adanmış ilk etkinliği olup hem eleştirmenler hem halk tarafından övgü ile karşılanmıştır. 1997'de Victoria&Albert Müzesi'nde düzenlenen *Başat* moda sergisinin Müze'nin ortalama ziyaretçi sayısını iki katına yükselterek iki yüz otuz binlere ulaştırdığı belirtilmektedir (<http://www.iht.com>).

3.2. Tekstil ve Giysi Müzelerinden Örnekler

Tekstil ve giysi müzeleri her hangi bir dönemin, coğrafi bölgenin sosyal, kültürel, tarihsel, politik, teknik tüm verilerini taşıyan birer belge niteliğindeki giysileri ve diğer tekstilleri sistemli bir şekilde toplayan, depolayan, koruyan, sergileyen ve böylece gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan kurumlardır. Kişisel giyim eşyalarının bu denli önemsenmesinin nedeni, daha çok homojen bir gelişme gösteren dünyamızda farklı kimlikleri ortaya koyuyor olmalarıdır. Giysiler bugün dünyaca ünlü ve geçmişe eskilere dayanan büyük müzelerin ilgili bölümlerinde hatırı sayılır koleksiyonlar olarak yerini almıştır.

Müzelerde yer alan tarihi giysiler genel olarak törensel amaçlı olanlar, sosyal statü ifade edenler, meslek gruplarını belirtenler ve bölgesel, yerel, geleneksel giysiler biçiminde dört ana gruba ayrılabilir. Tarihi giysiler ve diğer tekstillerin büyük çoğunluğu ya çok geniş koleksiyonlarda ya da etnoğrafya ve genel tarih müzelerinde bulunmaktadır. 20. yüzyılın başında Avrupa müzelerindeki giysiler çoğunlukla süslemeli, aksesuarlı ve törensel iken, yüzyılın ortalarına doğru bir çeşitlenme göze çarpmaktadır. Bugüne ait tekstil ve giysi tasarımları da henüz yaygınlaşmamış olmakla birlikte yarının tarih olacağı anlayışıyla tekstil ve giysi müzelerinde yerlerini almaktadır. Bunun yanı sıra son yıllarda Avrupa'daki moda kuruluşları ve tasarımcılarının kendi müzelerini açma eğiliminde oldukları gözlenmektedir. Buna örnek olarak 2002 yılının ilkbaharında, Londra'da Tate Modern Sanat Galerisi'nin yakınında açılması planlanan Zandra Rhodes Moda ve Tekstil Müzesi gösterilebilir. Müze'de

sadece tasarımcı Zandra Rhodes'un değil, çağdaşı diğer pek çok tasarımcının çalışmalarına da yer verilmesi öngörülmektedir (<http://www.ttmlondon.org/introduction/index.htm>).

3.2.1. Elit Moda Müzesi, California, Amerika

William Penn Mott Jr. ve Dick, Patti Parks Mc Clain tarafından 1978'de bir eğitim vakfı olarak kuruluşundan sonra, sadece yüz kıyafetlik bir koleksiyonu sergilemekle faaliyete geçen Müze, o günden bugüne çeşitli dönemlere ait otuz beş bin objenin yer aldığı, küçükü büyüklü sergilere ev sahipliği yapmıştır.

Müze'de, acil fon ihtiyacında olan diğer vakıflara destek olmak amacıyla defileler düzenlenmekte, muazzam genişlikteki koleksiyonlarından ve kaliteli replikalarından ötürü bir defile diğeriyle benzerlik göstermemektedir.

Araştırma kütüphanesinde, Patti Parks Mc Clain tarafından, 1940'lardan bu yana toplanan, beş binden fazla slayt, kitap, video, magazin kataloğu ve diğer referans materyalleri bulunmaktadır. Müze'de özel olarak tasarlanmış araştırma odaları bulunmakta, ayrıca Müze'ye bağışlanmış olan beş binin üzerinde Vogue dergisi Walnut Creek Galeri'de saklanmaktadır.

Müze, slayt gösterileri ve dokunulabilir yapıtlarla okullar için özel programlar sunmakta, okullar bu programları kiralamaktadır. Örneğin, yakın bir tarihte, California'da bir orta okulda, sadece sekizinci sınıflar için düzenlenen ve üç gün süren *Çağlar Boyu Giyim* adlı bir sergi düzenlenmiştir. Gönüllüler, okul programları vasıtasıyla, Müze'nin fon ihtiyacının karşılanmasına katkıda bulunmaktadırlar. Araştırmacı gruplar için, Lafayette Bahçeleri'nde geziler düzenlenmekte, küçük gruplara ise, içi kıyafet ve aksesuarlarla dolu gardroplar gösterilmektedir (<http://www.museumofvintagefashion.org>).

3.2.2. Tekstil Müzesi, Washington DC, Amerika

İnsanoğlunun tekstil sanatlarındaki yaratıcılığının daha iyi anlaşılmasına adanmış olan Tekstil Müzesi sanatsal, teknik, ve kültürel öneme sahip koleksiyonlarıyla tekstil ürünlerinin araştırılması, konservasyonu, yorumlanması ve sergilenmesine ev sahipliği yapacak kusursuz bir müze olmayı kendine misyon edinmiştir. Bu misyon, koleksiyonların, arşivin ve

kütüphanenin korunması ve geliştirilmesiyle olduğu kadar, akademik araştırmalar, sergiler, yayınlar ve eğitim programları yoluyla yerine getirilmektedir.

1925 yılında George Hewitt Myers tarafından kurulan ve iki yüz yetmiş beş kilim, atmış dokumadan oluşan koleksiyon, bugün dünyanın önde gelen tekstil sanatları müzelerinden biri olan Müze'nin temelini oluşturmuş ve ziyaretçi sayısı yılda birkaç yüzden yirmi beş-otuz binlere ulaşmıştır.

Tekstil Müzesi koleksiyonları, batı harici kültürlerin tekstil geleneklerini temsil eder. Müze koleksiyonları on altı binin üzerinde yapıtla M.Ö. 3000'li yıllardan günümüze beş bin senelik bir zaman dilimini yansıtır. Müze'nin Columbus öncesi Peru, İslam ve Kıpti kumaşları koleksiyonu, tıpkı Şark Hahları koleksiyonu gibi dünyada en iyiler arasında yer alır. Müze'de, aynı zamanda Hint, Endonezya, Çin, Afrika ve Orta Amerika dokuma koleksiyonları mevcuttur. Müze'nin Eğitim Merkezi'ndeki Koleksiyon Galerisi'nde, Türkiye'den de bir seccade yer almaktadır.

Müze Kütüphanesi'nde ise on beş binin üzerinde kitap, yaklaşık yüz adet süreli yayının da içinde bulunduğu eşsiz bir yazılı ve görsel eserler koleksiyonu araştırmacıların hizmetindedir. Müze'deki sergiler; Peru'dan Yemen'e, Anadolu'dan Amerika'ya kadar birçok değişik bölgeyi ve atmosferi içermektedir.

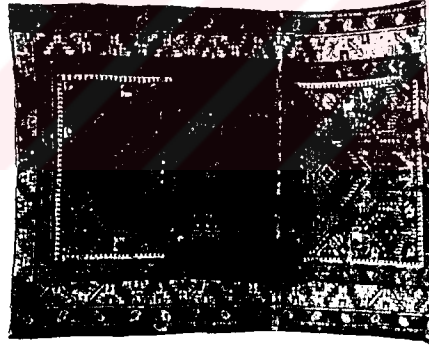
Tekstil Müzesi 1925'deki kuruluşundan bugüne tekstil konservasyonu alanında lider olmuştur. Müze'nin kurucusu George Hewitt Myers başlangıçtan itibaren koleksiyonların korunmasına öncelik vermiş ve Konservasyon Bölümü'nü Müze'nin bütünleyici bir unsuru haline getirmiştir. Bugün Konservasyon Bölümü, sağlıklı sergileme yöntemlerinin geliştirilmesine verdiği önemle, sadece bir kısım yapıtın tetkikinde değil tüm koleksiyonun uzun vadede korunmasında söz sahibidir. Konservasyon Bölümü, konuyla ilgili bilgileri içeren kılavuz niteliğinde çeşitli broşürler de yayınlamaktadır (Bkz. Ek 4).

Müze bünyesinde, Aktivite Galerisi ve Koleksiyon Galerisi olmak üzere iki galeriden oluşan bir Tekstil Eğitim Merkezi bulunmaktadır. Merkez ziyaretçilere tekstilin nasıl meydana geldiğini ve el yapımı tekstilin ayırt edici özelliklerini besleyen kültürel gelenekler, çevre ve ekonomi gibi koşulları öğrenme olanağı sağlar. Aktivite Galerisi'nde, ziyaretçiler dokunarak, inceleyerek ve yaratarak öğrenmeye teşvik edilir. Dokunulabilir tekstil örnekleri, geleneksel

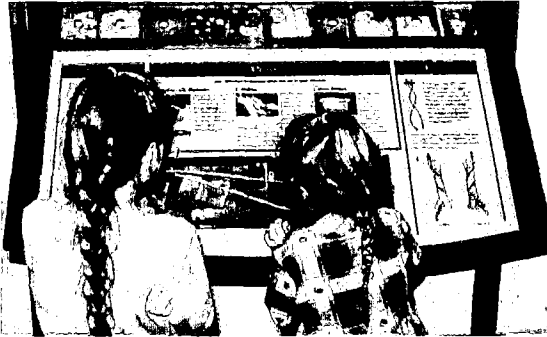
tekstilin yapısını ve ortaya çıkışındaki teknikleri, işlemleri ortaya koyarken; işlemin çeşitli safhalarındaki lif ve boya örnekleri de, doğal liflerin dokumaya nasıl hazırlandığını ve boyanın binlerce yıldır liflere nasıl aktarıldığını açıklamak için kullanılır. Koleksiyon Galerisi'nde ise, "Tekstil nasıl meydana gelir?", "Tekstili kim meydana getirir?", "Neden tekstil önemlidir?" sorularını yönelten enstelasyonlarda Müze koleksiyonundan parçalar sunulur. Tekstil Müzesi'nde ayrıca seminerler, kurslar ve atölye faaliyetleri yıl boyu devam etmektedir (<http://www.textilemuseum.org>). Halka yönelik eğitim açısından Müze yayınları içinde en önemlilerinden biri, tekstil terimlerini içeren küçük bir sözlük niteliğinde hazırlanmış broşürdür (Bkz. Ek 5).



Resim 3.2.2.1. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl İran eyer örtüsüdür (Foto. Tekstil Müzesi broşürü).



Resim 3.2.2.2. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl Kazak halısıdır (Foto. Tekstil Müzesi broşürü).



Resim 3.2.2.3. Müze'nin Tekstil Eğitim Merkezi'nde çalışan çocukları gösteren bir fotoğraftır (Foto. Tekstil Müzesi broşürü).

51

The Arthur P. Jenkins Library refers to the public literature and visual resources which reflect and interpret the Museum's collections. These materials also support research in the wider field of textile studies. Innumerable, therefore, the collections emphasise traditional arts of the Americas, Asia, the Middle East, and the Pacific Rim.

is best to the research efforts of scholars, collectors, and Museum visitors.

THE TEXTILE MUSEUM • 2002

25

An Introduction to

TEXTILE TERMS

the textile archaeologists, the vocabulary used to describe textiles is rich, varied and often unclear. The following terms are some of the most commonly used to describe hand-made textiles. The terms are merely a brief introduction to terminology. For further study we recommend the *Textiles of the Museum's library*. The *Textile Museum Shop Book List*, available free of charge, is a good source for textile arts publications currently in print.

Note: *Italicized* terms within the text are defined in this brochure

Such fabrics reached fantastic heights of popularity on the island of Java in Indonesia in the 19th and early 20th centuries after the introduction of machine-made cotton fabrics and more finely controlled designs.

carpet: See *Oriental carpet*.

combing: A method of preparing *fibers* for

spinning.

ained by
drawing
them
through the
teeth of a
single large
comb or
transferring
them

between two combs. The process also separates longer fibers

longer fibers
from shorter
ones. *Yarns*
spun from

spinning. It is used to even out the density of short fibres, most often wool, by laying them on the teeth of a wire brush (called a card) and scraping them with another matching wire brush. Cards with metal teeth are first recorded in Europe in the 13th century. *Worrs* spun from carded wool tend to be weak and spongy.

Navajo weaver Ella Rose Peury carding wool

Ann Lane Holburn

Resim 3.2.2.4. Tekstil Müzesi'nin yayınladığı broşürlerdir.

conservation has been prepared by the Conservation Department of the Textile Museum, Washington, DC 20009-4088. Guidelines are effective for pest control, but not for the other other handling or treatment of the object.



Pest Busters

THE TEXTILE MUSEUM
Washington, DC 20009-4088

Conservation Department

THE TEXTILE MUSEUM
2120 S Street, NW, Washington, DC 20009-4088



A Hanging System for Textiles in Sturdy Condition

There have been a variety of systems used to hang textiles and rugs for display. These range from sleeve castings and towel rings fitted with rings to mounts that require overall stretching of the textile to a backing fabric and framing. A VELCRO® mount has replaced the use of sleeve castings and tapes and ring systems as the technique of choice by most conservators for the following reasons: 1) it is relatively easy to execute, 2) the points of stress on the hanging edge are minimal, and 3) it allows for adjustments and repositioning to compensate for dimensional movement and ripples in the textile caused by changes in humidity, or because of the natural uneven quality of many handmade textiles. A caveat: this hanging method is not appropriate for all textiles. Evaluate the textile carefully to see if it can truly support its own weight. If in doubt, consult a conservator to select the appropriate hanging method. This method is most often recommended for sturdy blankets, quilts, and rugs. It is not appropriate for thin or fragile textiles, such as silk, or for textiles with heavy surface embellishments like beads.

MATERIALS

Unfaded cotton tape (such as the canvas webbing used by upholsterers); 2" width for lightweight textiles and 3" width for heavier pieces.

VELCRO® brand hook and loop fastener

The 1" width loop side of the tapes is adequate for lightweight textiles and 2" width for heavier pieces. The 2" wide hook side of the tape is attached to the wooden slat for hanging.

Cotton sewing thread: The weight of the thread and color will need to be matched to the textile.

Wooden slat: Select a poplar or other low-resin wood. The slat should have a 1/2" x 3" profile and be cut approximately 1/2" shorter than the width of the hanging edge of the textile. To protect the textile from wood acids, apply two coats of a water-borne polyurethane varnish to the slat.

Non-rusting staples or tacks are used to attach the hook tape to the wooden slat.

Fasteners such as mirror plates, "D" rings, or eye screws can be used to attach the slat to the wall.

1. VELCRO® is a registered trademark for fasteners made by Velcro Companies.

www.textilemuseum.org

Storing Oriental Rugs

THE TEXTILE MUSEUM
2120 S Street, NW, Washington

LOCATION: Your collection and storage should be in a cool, dry, well-ventilated area (a) as dust and debris should be kept away from the rug. (b) avoid storing rugs near heat sources, in particular the sun. (c) avoid storing rugs near water sources, in particular the sun.

STORAGE HARDWARE: If you have the space, roll the rug on a flat surface and store it in a container that will keep it from being damaged by moisture, insects, and other pests.

STORAGE HARDWARE: If you have the space, roll the rug on a flat surface and store it in a container that will keep it from being damaged by moisture, insects, and other pests. If you do not have the space, roll the rug on a flat surface and store it in a container that will keep it from being damaged by moisture, insects, and other pests. If you do not have the space, roll the rug on a flat surface and store it in a container that will keep it from being damaged by moisture, insects, and other pests.

3.2.3. Tekstil Tarihi Müzesi, Boston, Amerika

Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi'nin geniş koleksiyonu, binlerce kitap, el yazması ve resim, milyonlarca tekstil örneği ve yüzlerce tekstil makinesini içerir. Amerikan tekstil tarihi araştırmaları için önemli bir kaynak olan Müze'nin koleksiyonu, 8. yüzyıldan günümüze tekstil örneklerini içermektedir. Battanieden çarşafa, yatak örtüsünden havluya çok çeşitli ev tekstillerinin yer aldığı koleksiyon, Amerikalı dokumacıların yaratıcılığını yansıtmaktadır. Kıyafet koleksiyonu, Amerikalı çocuklar ve yetişkinlerin iki yüz yılı aşkın giyim kuşam tarihini ortaya koyarken, tekstil ve moda alanındaki değişim ve gelişimleri vurgulamaktadır. Tekstille bağlantılı süsleme sanatı örnekleri de, Müze koleksiyonlarının sıra dışı bir bölümünü oluşturur.

Konservasyon Merkezi, kar amacı gütmeyen, bölgesel bir merkez olup, Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi'nin bir birimidir. 1977'de kurulmuş olan Merkez'in temel amacı, tekstillerin uzun vadede bakım ve korumasını sağlamaktır. Konservasyon Merkezi bünyesindeki tam donanımlı laboratuarda fiziksel ve mikroskopik analizlere ve fotografik dokümantasyona yönelik kaynaklar ve araçlar bulunmaktadır. Tekstiller için sunulan tetkik ve bakım önerilerinin gerçekleştirilmesinde gerekli olan teknik ve analitik bilgi bu laboratuarda sağlanmaktadır.

Osborne Kütüphanesi, Müze'nin kitap, resim ve el yazmaları koleksiyonuna ev sahipliği yapar. Kitap koleksiyonu, ticari kataloglar, süreli yayınlar ve gazeteler, devlet belgeleri ve reklam materyalini içerir. Resim koleksiyonunda, baskılar, fotoğraflar, haritalar, mimarlık ve mühendislik çizimleri, kartpostallar ve giysi etiketleri bulunur. El yazması koleksiyonunda ise, tekstil ve makine üreticilerinin, hammadde tüccarlarının, boyama şirketlerinin, komisyoncuların, ticaret derneklerinin kayıtları ve araştırmacıların, mucitlerin, eğitimcilerin, işçilerin ve endüstri sektöründeki yöneticilerin kişisel yazıları bulunmaktadır (<http://www.athm.org/sites/boston/bostonhttp://athm28>).



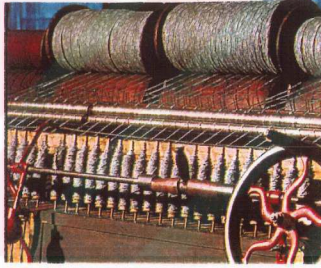
Resim 3.2.3.1. 1850-53'lere ait bir bayan giysisinden ayrıntıdır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Müze Koleksiyonları broşürü).



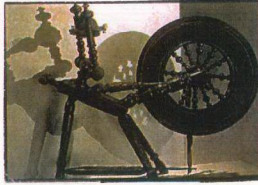
Resim 3.2.3.3. Müze'nin yayınladığı çeşitli broşürlerin kapaklarıdır.



Resim 3.2.3.4. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl Amerikan tekstil işçilerini gösteren bir fotoğraftır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Müze Koleksiyonları broşürü).



Resim 3.2.3.5. Müze’de sergilenen Amerika’nın en eski dokuma tezgahlarından biridir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü).



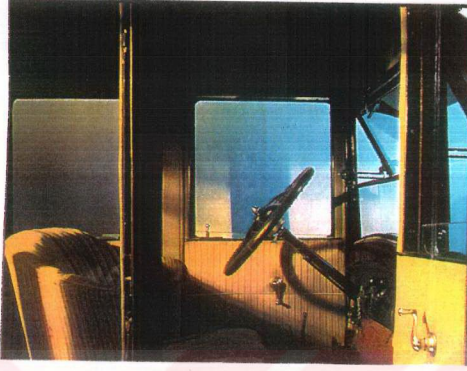
Resim 3.2.3.6. Müze’de bulunan üç yüzün üzerinde çıkırıktan biridir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü).



Resim 3.2.3.7. 1820'lere ait bir kumaş mağazasını canlandıran bir sergilemedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü).



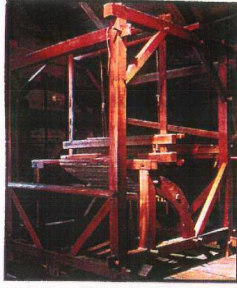
Resim 3.2.3.8. Müze'de sergilenen giysilerden örneklerdir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi broşürü).



Resim 3.2.3.9. Müze’de içindeki döşemelikleri göstermek üzere 1926 model T Ford sedan sergilenmektedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik Programı broşürü).



Resim 3.2.3.10. Müze koleksiyonundan 1800'lere ait giysilerdir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik broşürü).



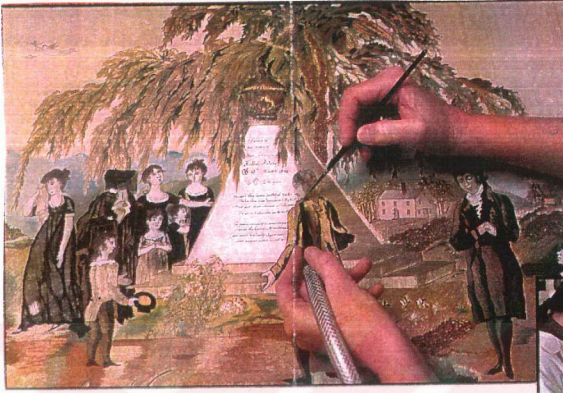
Resim 3.2.3.11. 18. yüzyıl sonlarına ait bir el tezgahıdır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik broşürü).



Resim 3.2.3.12. Müze'nin hediyelik eşya satış bölümünde daha çok el yapımı ürünlerden oluşan geniş seçenekler yer almaktadır (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Üyelik broşürü).



Resim 3.2.3.13. Müze'nin Konservasyon Bölümü'nden görüntüm (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Konservasyon Merkezi broşürü).

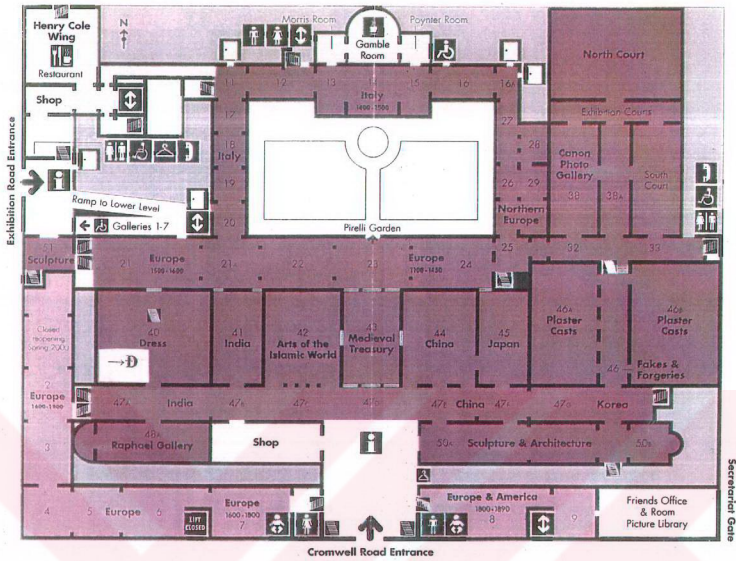


Resim 3.2.3.14. Üstte 1803 tarihli bir tekstil panonun yüzey temizlemesinin yapılışı, sağ alt köşede enzim reaksiyonlarının mikroskobik incelemesi gösterilmektedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Konservasyon Merkezi broşürü).

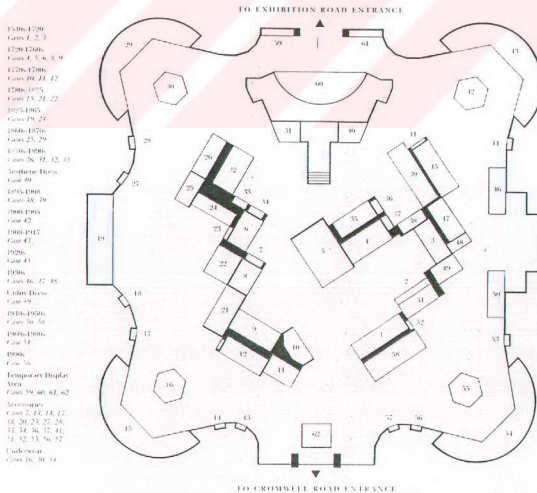


Resim 3.2.3.15. Üstte 18. yüzyıldan bir kumaş kitap cildinin renk analizinin yapılışı, altta sağ köşede 19. yüzyıldan bir pamuklu yorganın ıslak temizleme işleminin son safhası gösterilmektedir (Foto. Amerikan Tekstil Tarihi Müzesi Konservasyon Merkezi broşürü).

3.2.4. Victoria&Albert Müzesi, Londra, İngiltere



Plan of the Dress Collection (Room 40)



Victoria&Albert Müzesi, 1851'deki Büyük Sergi'den ve Devlet Tasarım Okulu'ndan satın alınmış o döneme ait yapıtları içeren koleksiyonuyla Üretimciler Müzesi olarak 1852'de kurulmuştur. Koleksiyon kısa süre içinde bütün dönemleri ve tarzları kapsayacak şekilde genişleyince ismi Süsleme Sanatları Müzesi olarak değiştirilmiş, 1857'de koleksiyonlar orijinal mekanı olan Marlborough House'dan South Kensington'a taşınmış ve buradaki müzenin bir parçası haline getirilmiştir. Tasarımı Sir Aston Webb tarafından yapılan binanın inşaatına 1899'da başlanmış ve bugünkü ismi Kraliçe Victoria tarafından o dönemde verilmiştir. Bina 1909'da açıldığında bilimsel koleksiyonlar ayrılarak Bilim Müzesi biçiminde yeniden adlandırılmış ve Victoria&Albert Müzesi bir sanat müzesi olarak faaliyete geçmiştir. Müze koleksiyonları resim ve heykel, seramik, cam, mücevher, tekstil, giysi, fildişi, minyatür, metal işleri, süslemeler ve mobilyalar gibi başlıklardan oluşur.

Müze ilk kurulduğu zamandan itibaren tekstil ve giysi toplamış ancak koleksiyondaki giysiler sadece dokumalarının öneminden dolayı koleksiyona dahil edilmiş, uzunca bir süre başlı başına bir yapıt olarak ele alınmamıştır. Giysinin artan önemi karşısında, 1909'da kurulan Tekstil Bölümü'nün ismi 1979'da Tekstil ve Giysi Bölümü olarak değiştirilmiştir. Victoria&Albert Müzesi'ndeki Tekstil ve Giysi Bölümü'nde yer alan tekstiller Avrupa ağırlıklı olmak üzere iki bin yıllık bir süreçte Yakın ve Uzak Doğu'dan Kuzey Afrika'ya geniş bir coğrafyanın ürünlerini içermektedir. Tekstiller yapılış tekniklerine, ait oldukları coğrafi bölgelere ve yapım tarihlerine göre sınıflandırılmışlardır. Bu koleksiyon içinde 1425-1450'lerde Flanders'da -bugünkü Belçika- yapılmış goblenler dönemin zengin sınıfının ayrıcalıklı yaşamından kesitleri yansıttıkları için önemlidir. Koleksiyonun bir diğer önemli başlığı olan Şark halıları 16. yüzyıla tarihlenen İran, Türk ve Orta Asya halılarından oluşur. Bu halılar Müze içinde ilgili bölümdeki merdivenlerin duvarlarında, altında ve üstünde yer alan bölgelerde asılmış ya da serilmiş olarak sergilenmektedir.

Giysi koleksiyonu 18. yüzyılın başlangıcından yani zengin süslemeli saray giysilerinden 21. yüzyılın son ürünlerine yani çağdaş modanın minimalist yapıtlarına kadar Avrupa giysi tarihinin özgün örneklerini içerir. Müze'de erkek ve bayan giysileri sergilenmekte çocuk giysileri ise Victoria&Albert'in bir uzantısı olan Bethnal Çocuk Müzesi'nde yer almaktadır. Victoria&Albert bir sanat ve tasarım müzesi olduğundan giysiler estetik, stilistik özelliklerine ve moda tarihi açısından sahip oldukları değere göre toplanmaktadır. Bunlar genellikle olağanüstü işçilik örnekleri olup zengin azınlığa ait giysilerdir. Giysilerin sergilendiği asıl galeri Müze'nin zemin katında bulunan 40 numaralı salondur. Giysiler salonda kronolojik bir

düzene göre sergilenmekte, farklı türden aksesuarlar ayrı bölmelerde yer almakta ayrıca 59, 60, 61 numaralı bölmelerde ve Cromwell Yolu girişindeki cam küp bölmede geçici vitrinler düzenlenmektedir. Her bir manken giysiyi olduğu gibi gösterecek biçimde yapılmıştır. Giysilerin doğru şekilde desteklenmesi için iç çamaşırları kullanılmış ve yaratacakları etkiyi azaltmamak adına mankenlerin perukları açık renkte yapıp yüzleri çok soluk gölgeli bir makyajla renklendirilmiştir. Bununla birlikte her manken doğru biçimde oranlanmış ve dengeli bir görünüm sağlanmıştır.



Gown with a standing semi-circular collar, early 17th century.



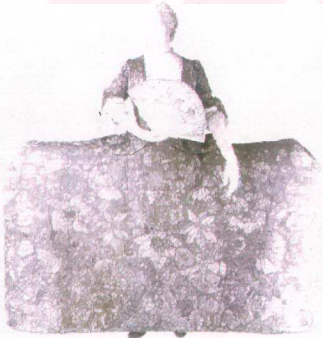
Doublet, breeches and cloak, c.1630.



Mantua, c.1720.



Dress suit, late 1720s or early 1730s.



Robe and petticoat, 1740s.



Dress coat and waistcoat, 1760s.



Robe, 'Polonoise', 1775-80.



Double-breasted morning coat and waistcoat, 1790s.



White muslin evening dress worn with a scarf from the first decade of the 19th century.



Double-breasted dress coat, waistcoat and 'cossack' trousers from the 1820s.



Dress, c.1828, and large bonnet, c.1830.



Dress, c.1842.



Dress coat and linen trousers, late 1840s, early 1850s.



Day dress, 1873-75.



Double-breasted morning coat, 1873-75.



Evening dress, possibly a copy of a Worth original, 1894.



Robe by Liberty, late 1890s.

Single-breasted suit,
Tommy Nutter, 1983.

Resim 3.2.4.2. Kronolojik düzene göre Müze'nin giysi koleksiyonundan bazı yapıtlardır (Foto. Morna Hinton vd., *Using the Dress Collection at the V&A*, 1995, s.32-33).

Müze'nin bazı bölümlerinde de o bölüme özgü giysi ve aksesuarlar sergilenmektedir. Bunlar, Hint Sanatı Nehru Galerisi (Salon 41), Çin Sanatı T.T. Tsui Galerisi (Salon 44), Japon Sanatı Toshiba Galerisi (Salon 45), Kore Sanatı Samsung Galerisi'dir (Salon 47G). Ayrıca Müze'nin birinci katındaki Tekstil Çalışma Odaları'nda (Salon 95-101) Doğu Asya, Orta Doğu giysileri ve Avrupa kırsal giysilerinden örnekler yer almaktadır.

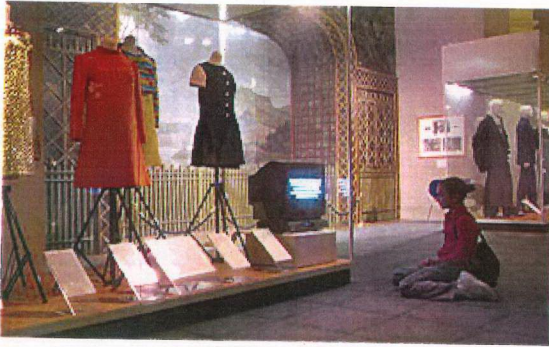
Müze'nin Konservasyon Bölümü'nün temel amacı koleksiyondaki yapıtların fiziksel durumunu bilmek ve geliştirmeye çalışmaktır. Ayrıca araştırma-geliştirme ve eğitim de bu bölümün görevleri arasındadır. Buradaki konservasyon çalışmaları dahilinde, yapıtların bozulma sürecini yavaşlatmak üzere uygun depo ve çevre koşullarının sağlanmasını ve sürekli kontrolle değerlerin dengede tutulmasını amaçlayan önleyici koruma ve gerektiğinde temizleme, sağlamlaştırma, destekleme gibi müdahale yöntemlerinin uygulanması gibi başlıklar bulunmaktadır. Bölümün çalışanları zamanlarının yarısını çeşitli yöntemler üzerine çalışarak geçirmektedir. Konservasyon Bölümü hem kendi ihtiyaçlarını karşılamak hem bilgi almak isteyen uzmanlara yardımcı olabilmek için geniş bir araştırma programı yürütmektedir.



Resim 3.2.4.3. 34 Numaralı Salon'un merdivenlerinde ve duvarlarında sergilenen Orta Asya Halıları'dır (Foto. <http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles>).



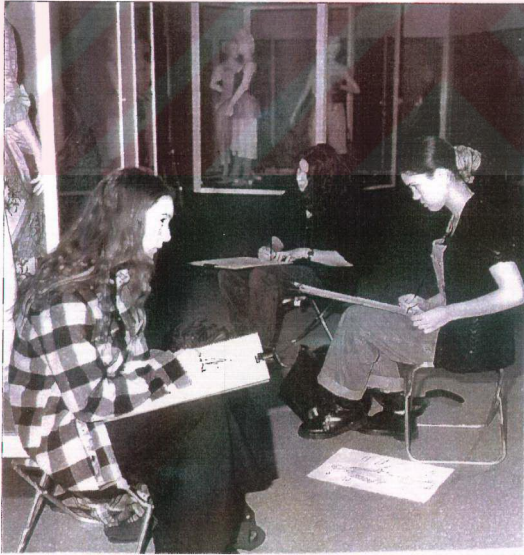
Resim 3.2.4.4. 94 Numaralı Salon'un duvarlarında sergilenen goblenlerdir (Foto. <http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles>).



Resim 3.2.4.5. 40 Numaralı Salon'dan bir vitrin (Foto. <http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles>).



Resim 3.2.4.6. Sergi salonundan genel görünüm (Foto. <http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles>).



Resim 3.2.4.7. 40 Numaralı Salon'da vitrinlerin önünde giysi çizimi yapan öğrenciler (Foto. Morna Hinton vd., *Using the Dress Collection at the V&A*, 1995, s.2).



Resim 3.2.4.8. 95 Numaralı Salon, Tekstil Çalışma Odası'dır (Foto. <http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles>).



Resim 3.2.4.9. Konservasyon Bölümü'nde uzman konservatör bir yapıt üzerinde çalışıyor (Foto. <http://www.vam.ac.uk/aboutus/whoiswho/departments/conservation>).

3.2.5. Judith Clark Kostüm Galerisi, Londra, İngiltere

1998'de Londra'da, Notting Hill'de kurulmuş olan Judith Clark Kostüm Galerisi, müze statüsünde olmayıp tümüyle kıyafet sergilemeye yönelik olarak açılmış bir galeridir. Müze olarak değerlendirmek mümkün değilse de teması nedeniyle bilinen galeri örneklerinin dışında olması ve eğitici bakış açısından dolayı müze örnekleri içinde yer alması uygun görülmüştür.

Hem çağdaş tasarımcıların çalışmalarına, hem uluslararası özel koleksiyonlara açık olan Galerî'nin amacı, sosyal tarihin geniş kapsamı içinde, moda çalışmalarına duyulan ilgiyi arttırmaktır. Bugünün eğilimlerini değerlendirerek, muhtelif sergileme programları doğrultusunda sanat tarihi araştırmalarını uygulamaya odaklanıp giyimin çağdaş analizini yapmak ve tarihsel-kavramsal temaları keşfetmek üzere küratörler davet edilmektedir.

Galerinin giriş katı araştırma aktivitelerine ayrılmış olup, burada, küçük bir kütüphane, slayt arşivi, magazin ve sergileme katalogları yer almaktadır. Modayla ilgili çok çeşitli başlıklar, uluslararası sergiler, kataloglar ve moda magazinleri koleksiyonu tüm üyelere açıktır. Galerî her sezon, öğrenciler, stilistler, tasarımcılar ve moda tarihçilerinin araştırmalarına kaynak oluşturan kütüphane arşivi için, Londra, Paris ve Milano'dan slayt almaktadır. Galerinin içinde moda ve giyimle ilgili çok çeşitli yayınların yer aldığı küçük bir kitap satış bölümü de bulunmaktadır. Bu bölümde, Visionaire, New York'daki Moda Teknolojisi Enstitüsü'nün küratörü Dr. Valerie Steele tarafından çıkarılan Fashion Theory'nin yanı sıra Purple, Tank, Spoon ve Self Service gibi çok zor bulunan ve düzenli olarak yeni fotoğrafçılar ve tasarımcıları ele alan magazin dergileri bulunmaktadır.

3.2.6. Kostüm Müzesi, Toronto, Kanada

Kanada Kostüm Müzesi, geçmişi dört yüz yıla dayanan, otuz beş bin objeye ev sahipliği yapmaktadır. Bayan, erkek, çocuk kıyafetleri ve aksesuarları ile diğer tekstil yapıtları içeren koleksiyon, giyim kuşamlarıyla Kanadalılar'ın kimliğini ortaya koymaktadır.

Kostüm Müzesi'nin amacı giysilere, kumaşlara ve ilgili aksesuarlara ayrılmış bir depo hizmeti görmek, korumak, araştırmak, sergilemek ve koleksiyondaki objelerin anlamını ve önemini açıklamaktır. Müze ayrıca Chanel, Norman Hartnell, Worth, Schiaparelli, Vionnet, Scassi ve

Paco Rabanne gibi dünya modasının öncülerinin ürünlerinden bazı örnekleri elinde bulundurmaktadır.

Müze kişisel geziler, rehberli grup gezileri, özel geziler ve okul gezilerine açıktır. Ayrıca altı-on iki kişilik gruplara rezervasyon şartı ile bir günlük özel bir program sunulmaktadır. Bu programa göre, ziyaretçilere bir günlük küratörlük verilmekte ve böylece küratörlüğün ne anlama geldiği konusunda uygulamalı bilgi aktarılmakta, sabahdan öğleye kadar, depolamadan korumaya, kataloglamadan koleksiyon idaresine müzeciliğin esaslarını keşfetmeleri sağlanmakta, öğleden sonra ise sahip oldukları değerli tekstil ürünlerini hangi yöntemlerle saklayıp koruyacakları öğretilmektedir (<http://www.costumemuseum.com>).

3.2.7. Tekstil Müzesi, Kanada

1975’de kurulan Kanada Tekstil Müzesi, tekstil sanatlarını çağdaş ve tarihi meselelerin görsel ifadesi haline getiren yaratıcı deha, yetenek ve gelenekleri tanıtmaya olanak sağlamaktadır. Müze binasında, geniş bir sergileme alanı, kütüphane, konservasyon laboratuvarı, koleksiyon idaresi ve araştırma bölgesi ve ayrıca dersler, sempozyumlar, film gösterimleri için oditoryum bulunmaktadır.

Müze koleksiyonunda; kumaşlar, halılar, yorganlar, giysiler, tören eşyaları ve dünyanın dört bir yanından diğer pek çok el işleri bulunmaktadır. Bu tarihi ve etnoğrafik çalışmalar, onları yaratan bireylerin ve kültürlerin yaşayışlarını yansıtmaktadır. Koleksiyonu oluşturan yapıtlar Kanada, Hindistan, Pakistan, Afrika, Çin, Japonya, Güneydoğu ve Orta Asya, Güney ve Orta Amerika, Avrupa ve Pasifik’tendir. Koleksiyondaki obje sayısı sekiz binin üzerinde olup, koleksiyoner ve bağışçıların yirmi yılı aşkın çalışmaları sonucu oluşmuştur. Bir çok müze ve ilgili kurum, araştırmalarında Müzenin yapıtlarından yararlanmakta, sergileri için yapıt ödünç almaktadırlar.

Müze koleksiyonu, coğrafi bölgelere göre kategorize edilmiştir. Eski Kıpti ve Columbus öncesi dokumaları, Kanada Jakar yatak örtüleri, yorganlar, Japon rahip giysileri ve düğün kimonoları, Hindistan tapınak perdeleri, İngiltere’den William Morris kumaşları, Asya İkat süslemeli mantoları ve Orta Asya halıları Müze’nin önemli koleksiyonlarındanıdır.

Müze'nin eğitim programı, tüm dünyadan özel sergileri ve kalıcı koleksiyondan alınan yapıtların oluşturduğu sergileri içerir. Müze'nin sürekli sergisi ve düzenlediği geçici sergiler halk programı bünyesinde, ziyaretçilerin dersler, turlar ve yayınlarla bilgisini arttırmak üzere oluşturulmuş bir eğitim programıyla desteklenir. Müze'nin sahip olduğu H. N. Pullar Kütüphanesi, üç binin üzerinde kitap ve süreli yayınların oluşturduğu zengin kaynaklarıyla üyelere, akademisyenlere, araştırmacılara, eğitimcilere ve öğrencilere açıktır.

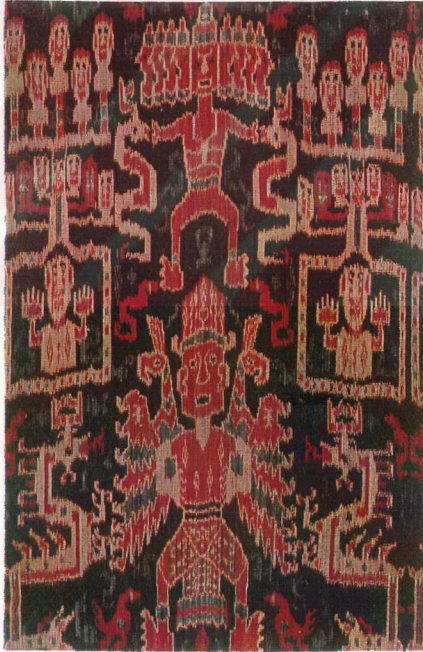
Müze aktivitelerini destekleyen yüzden fazla gönüllü üye bulunmaktadır. Gönüllüler, kütüphane, eğitim hizmeti, konservasyon ve sergi hazırlama, idari yardım, ziyaretçi kabulü, ücretler, özel programlar ve üyelik gibi işlerden sorumlu alt komitelerde örgütlenmişlerdir (<http://www.museumfortextiles.on.ca/mtitacthtml>).



Resim 3.2.7.1. Müze broşürünün kapağıdır.



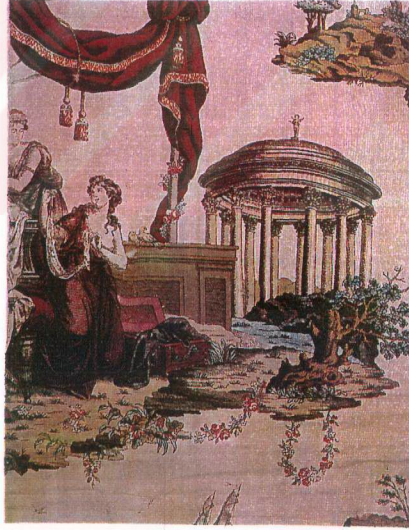
Resim 3.2.7.2. Müze koleksiyonundan 19. yüzyıl Nijerya giysisidir (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü).



Resim 3.2.7.3. Müze koleksiyonunda bulunan 20. yüzyıl Endonezya erkek giysisinden ayrıntı (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü).



Resim 3.2.7.4. Müze koleksiyonunda bulunan 20. yüzyıl Panama gömleğinin ön yüzünden ayrıntıdır (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü).



Resim 3.2.7.5. Müze koleksiyonunda bulunan 1790 tarihli Fransız baskı dokumadan ayrıntıdır (Foto. Kanada Tekstil Müzesi broşürü).

3.2.8. Tekstil Müzesi, Kuala Lumpur, Malezya

Malezya'daki Kuala Lumpur Tekstil Müzesi'nin hizmet ettiği temel amaç, yerel tekstil hazinelerini toplamak, kaydetmek, sergilemek ve tanıtmaktır. Malacca Boğazları'ndaki stratejik konumundan ötürü, ilk yüzyıllardan beri ticaret yoluyla ülkeye giren yabancı kültür etkileri, yerel sanatların korunmasını zorunlu bir ihtiyaç haline getirmiştir. Müze, bölgesel farklılıklar taşıyan ürünler de dahil olmak üzere, asimilasyon ve modernizasyon yaklaşımlarıyla Malezya tekstilinin gelişimini göstermektedir.

Müze galerilerindeki sergileme kavramı geleneksel, çağdaş ve Avant Garde olmak üzere üç şekilde ortaya konmuştur. Batik Galerisi'nde geçmişinin 15. yüzyıla dayandığı düşünülen ve ülkenin tanınmış el sanatlarından biri olan batik, farklı tekniklerle üretilmiş örnekleriyle sergilenmekte işlemi anlatan bir film gösterilmektedir. Nakış Galerisi'nde, popüler bir işleme yöntemi olan ve kadife fon üzerine altın ipliğinin dokunmasıyla oluşan Perak örnekleri sergilenmektedir. Kumaş Üzerine Yıldız Süsleme Galerisi'nde, Malezya toplumunun erken dönemlerde ortaya çıkardığı ve daha çok resmi kıyafetler için kullanılan, tekstille bütünleşmiş Telepuk örnekleri sunulmaktadır. Dokuma Galerisi'nde, geleneksel aletler kullanılarak kumaş dokuma yöntemi gösterilmektedir.

Müze kütüphanesinde öğrencilere, eğitimcilere ve sanat severlere çalışmalarında yardımcı olacak kaynak kitaplar, yayınlar ve Malezya tekstilini anlatan eserler bulunmaktadır. Mini tiyatro, daha çok geleneksel tekstil üretim tekniklerinin anlatıldığı, tasarım örneklerinin ve motiflerin açıklandığı bir eğitim mekanıdır. Moda Butiği, geleneksel tekstilin kullanıldığı modern tasarım koleksiyonlarını sergilemekte, satış yapmakta ve ziyaretçilerden sipariş almaktadır (<http://www.klcityguide.com>).

3.2.9. Hayatım Vakko Müzesi, İstanbul, Türkiye

İstiklal Caddesi'ndeki Vakko binasında yer alan ve firmanın geçmişini belgeleriyle ortaya koyan titizlikle hazırlanmış mekan, hem firma tarafından hem medyada müze olarak adlandırılmakla birlikte, içeriğinden dolayı daha çok bir koleksiyon arşivi olma özelliğine sahiptir. Bununla birlikte, moda tarihimiz açısından bir ilk olmasından dolayı önemlidir.

Beyoğlu'ndaki Vakko binasında özel bir mekanda sergilenen koleksiyon, Vakko firmasının kuruluşundan itibaren ürettiği kreasyonlar, bu kreasyonlara dair arşivden çıkartılmış belgeler ve aileye ait, firmanın geçmişiyle bağlantılı bazı eşyalardan oluşmaktadır. Örneğin Vakko'nun 50. kuruluş yıldönümü için, 1988 yılında hazırlanan ve AKM'deki defilede sergilenen 50. Yıl Özel Koleksiyonu'ndan bazı yapıtlar, 1942-1972 arası Vakko reklamlarından seçmeler, Abidin Dino, Burhan Doğançay, Sabri Berkel ve Fikret Mualla gibi sanatçıların çalışmalarının ipek kumaşa adapte edilmesiyle üretilmiş eşarplar, ilk Vakko giysilerinin üretiminde kullanılan ve Vitali Hakko'nun ablası Bn. Betina Hakko Elhade'fe ait olan dikiş makinesi, bu mekanda sergilenenler arasındadır.



Resim 3.2.9.1. Hayatım Vakko Müzesi'nden genel görünüm (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001).

Toplam 70 m²'lik sergi salonu iki bölümlü olup ilk bölümde plaketter, firmayla ilgili çeşitli yazılı belgeler ve Bn. Elhade'fe ait dikiş makinesi; ikinci bölümde on vitrinde giysiler ve eşarplar, diğer on vitrinde ise giysilerin orijinal çizimleri yer almaktadır. Burada ayrıca dokunmatik ekranlı bir bilgisayarda Vakko kavramının özünü ortaya koyan ve firmanın

kilometre taşlarını tanıtan, geçmiş yıllardaki defileleri, sezon koleksiyonlarını, Vitali Hakkı ile yapılan röportajları içeren bir sanal müze de bulunmaktadır. Giysiler başsız ve hareketsiz mankenlere giydirilmiş olarak sergilenmektedir. Burada, sergilenen giysiler arasında tarihsel dönem ya da kültürel olarak bir ayrıma gidilmeyeceğine göre mankenlerin başsız, hareketsiz dolayısıyla ifadesiz oluşu giysileri ön plana çıkarmak açısından doğru bir yaklaşımdır.



Resim 3.2.9.2. Vakko sanal müze (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001).

Sergileme mekanının ısısı merkezi sistemden dolayı mağazaya ayarlıdır, vitrin içleri için de aynı durum söz konusu olduğundan ve ısıya bağlı nem oranı değişimi kontrol edilmediğinden

tümü organik yapılardan oluşan koleksiyonun gelecekteki durumu için profesyonel bir uygulama biçiminde söz etmek mümkün değildir. Bununla birlikte koruma kurallarına uygun olarak aydınlatmada spotlar kullanılmakta, vitrinlerin ışıkları ziyaretçi geldiğinde yakılmaktadır. Mekanın küçük ve mağaza binası içinde kontrol edilebilir bir yerde olması ve müze gezisinin daima müze görevlisi eşliğinde yapılması bu sistemi kolaylaştırmaktadır.



Resim 3.2.9.3. Vakko 50. Yıl Özel Koleksiyonu'ndan gelinliktir (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001).

Sergilenen giysiler kreasyonlardan geriye kalanlar olduğu için depolama yapılmamakta, gelecekte böyle bir ihtiyaç söz konusu olduğunda giysilerin Vakko fabrikasında depolanması düşünülmektedir. Eşarpların sayısı fazla olduğundan sergide olmayan bölümü aynı binada sergileme mekanının üst katında kutular içinde ve envanter numarası verilmiş olarak saklanmaktadır (Yerlikaya, 13 Ekim 2001).



Resim 3.2.9.4. Vakko 50. Yıl Özel Koleksiyonu'ndan bazı giysilerdir (Foto. Vakko Müzesi Broşürü, 2001).

3.3. Araştırma Merkezlerinden Örnekler

İnsan toplulukları tarafından geliştirilmiş olan kurumlar arasında, başlangıçtan itibaren belgelerin korunması ve düzenlenmesi alanında uzmanlaşmış, dolayısıyla belgelerin içerdiği bilgilerin kullanımını kolaylaştıran bilgi kurumları bulunmaktadır. Çok eski zamanlarda bile çok iyi örgütlenmiş kütüphaneler ve arşivler mevcuttu. Ancak bunlar sadece yöneten sınıf ve soylular tarafından kullanılabilmekteydi (Bkz. Guinchat ve Menou, 1990). Müzeler o dönemlerde sadece önemli kişilere ait anı niteliğindeki nesneleri toplanmakta ve korumaktaydı, sergileme yani izleyiciye gösterme bile ilk zamanlarda çok kısıtlı bir kitleye yönelikti. Müzelerin, insanlığın yararına hizmet veren kurumlar olarak kabul edildiği modern çağlarda, yapının artık geçmişe ait bir hatıradan çok geçmişi anlatan bir belge biçiminde değerlendirilmesiyle, belgenin bilgisini de ortaya koymak gerekti. Zaman içinde ziyaretçi sayısı ve kategorisindeki artışa paralel olarak müzelerin işlevleri çeşitlilik kazandı. Bugün müzeler bilgi sağlayan ve aktaran birer eğitim kurumu olarak ele alınmaktadır.

Bu işlevin temel amacı önceleri sahip olunan koleksiyonun tüm parçalarına ait bilgilerin araştırılması, elde edilen bilgilerin belli bir düzen içinde kaydedilmesi biçiminde iken bu bilgilere ihtiyaç duyacak kullanıcı kitlesinin büyümesi ve farklılaşmasıyla, bilginin kime ve nasıl aktarılacağına belirlenmesi de müzelerin amaç kapsamına girmiştir. Bu nedenle eğitim işlevi gelişkin bazı müzelerde akademik çalışma yapanlara ya da profesyonel gruplara hitap etmek üzere bağlı birimler olarak tekstil ve giyim araştırma merkezleri kurulmuştur.

Tekstil ve giyim araştırma merkezlerinin amacı derinlemesine ve ayrıntılı bilgiye ihtiyaç duyan profesyonel bir kitleye hitap etmektir. Sürekli değişim gösteren dünya modası 20. yüzyılın başlarından itibaren farklı kültürlerin ya da geçmişin yapıtlarından da yararlanmaya başlamış, Batı'daki bazı müzeler tasarımı, malzemesi ve stiliyle farklı zamanlara veya kültürlerle ait tekstil ve giysi koleksiyonlarıyla çağdaş tasarımcılar için birer hazine durumuna gelmiştir. Örneğin Orta Doğu ve Hindistan sanatlarından çok etkilenen Fransız modacı Paul Poiret 1910'da Victoria&Albert Müzesi'ni ziyaret etmiş ve orada Hint sarıkları üzerine çalışma yapmıştır. Poiret'nin Hint sanatından etkilenerek yarattığı kreasyon birkaç hafta içinde Paris'te satılmaya başlanmıştır. Hayatının büyük bölümünü Venedik'te geçirmiş olan İspanyol modacı Mariano Fortuny çeşitli kültürlerden ve tarihsel dönemlerden esinlenmiş ve Doğu Asya, Mısır, Kuzey Afrika, Klasik Yunan ve Rönesans kaynaklarını 1920'lerdeki özgün tasarımlarında bir araya getirmiştir (Hinton vd., 1995, s. 10-12).



Resim 3.3.1. İspanyol modacı Mariano Fortuny tasarımı, Hindistan Delphi’de bulunan bir savaş arabacısı heykelinden esinlenilmiş iki parçalı ipek tafta bir giysidir (Foto. Morna Hinton vd., Using the Dress Collection at the V&A, 1995, s.12).

Bireysel çalışmalar haricinde, Avrupa ve Amerika’da geçmiş otuz-kırk yıl öncesine dayanan kostüm toplulukları için de müzeler ve müzelerin tekstil ve giyim araştırma merkezleri birincil kaynak durumuna gelmiştir. Örneğin ilgilenenleri giyim tarihinin kaynaklarına ve çağdaş tasarımlara ulaştırmayı ve böylece giyim çalışmalarını her yönüyle desteklemeyi amaç edinmiş İngiltere Kostüm Topluluğu’nun üyeleri arasında moda tasarımcıları, akademisyenler, sahne tasarımcıları, oyuncular, araştırmacılar, moda yazarları ve müzeciler yer almaktadır. Bu topluluk her yıl yayımladığı *Costume* Gazetesi ile tarih öncesinden günümüze giyim üzerine dünya çapında yapılmış son araştırmalardan haberler vermekte; sempozyumlar düzenlemekte; Avrupa, Kuzey Amerika ve hatta Hint müzelerinin koleksiyonlarını, sergilerini, arşivlerini içeren geziler düzenlemektedir (<http://www.costumesociety.org.uk/right.htm>). Benzer çalışmalar yürüten Kanada Ontario Kostüm Topluluğu’nun amacı, dersler, seminerler, atölye faaliyetleri ve gezilerle giyim ya da tekstil tarihine, tiyatral kostümlere ve çağdaş tasarımlara ilgi duyanların bilgisini arttırmak, tarihi tekstil ve giysilerin korunmasını teşvik etmektir. Akademisyenler, küratörler, sanatçılar, koleksiyoncular topluluğun üyeleri arasındadır (http://www3.sympatico.ca/costume_society/who_we_are.htm). Amerika Kostüm Topluluğu ise konu ile ilgili deneyimlerini bir araya getirmiş küratörler, tarihçiler, sanatçılar, tasarımcılar, kütüphaneciler, girişimciler, eğitimciler ve öğrencileri içeren bin yedi yüzü aşkın üyesiyle yirmi beş yıldır faaliyet göstermekte, tarihi

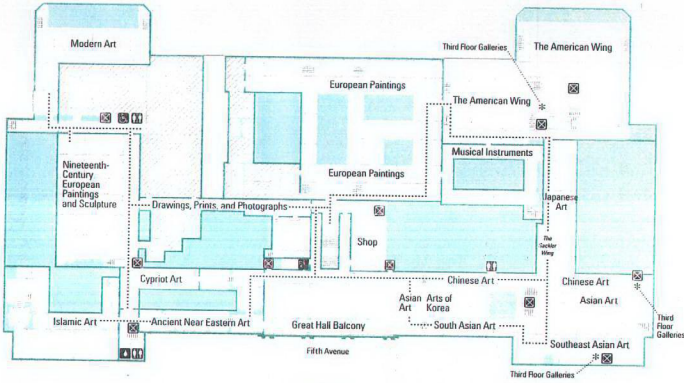
ve çağdaş giyim üzerine çalışmalar yapmaktadır (<http://www.cw-book-news.com /release%20info/01-06/costume.html>).

Genellikle müzeler bünyesinde, nadiren bir yüksek öğretim kurumuna bağlı ya da bağımsız özel girişimle kurulan tekstil ve giyim araştırma merkezlerinde koleksiyon oluşturulup depolanmakta, sergileme genellikle küçük çapta yapılmakta, konservasyon laboratuvarı, kütüphane, yapıt ile bire bir buluşmayı sağlayan atölyeler, dokümantasyon servisleri ve koleksiyona ait tüm verilere bilgisayar ortamında ulaşmayı sağlayan özel mekanlar oluşturulmaktadır. Merkezlerin bir kısmı yerel nitelikte olup bulunduğu coğrafi bölgenin tekstil ve giyim özelliklerini araştırıp kullanıcıya aktarmakta, farklı coğrafyaların tekstil ve giyimini inceleyip sunan daha geniş perspektifte merkezler de bulunmaktadır. Bu merkezlerin bazıları enstitü pek çoğu araştırma merkezi adını almakta, bir kısmı sadece tarihsel nitelikte tekstil ve giysileri içerirken, bazılarında çağdaş yapıtlara da yer verilmektedir.

3.3.1. Metropolitan Sanat Müzesi Kostüm Enstitüsü ve Antonio Ratti Tekstil Araştırma Merkezi, New York, Amerika

Metropolitan Sanat Müzesi, hem 1959'da açılan Kostüm Enstitüsü, hem 1995'de açılan Antonio Ratti Tekstil Merkezi ile dünyanın en önemli tekstil ve giyim kuşam koleksiyonlarından birine ev sahipliği yapmaktadır. Müze'nin 1879'dan bu yana sahip olup geliştirdiği tekstil koleksiyonu, Kostüm Enstitüsü'ndekiler hariç otuz beş bin parça olup, milattan önce 3000'den günümüze, tarihin hemen her döneminden ve tüm medeniyetlerden örnekleri içerir. Bunlar arasında, arkeolojik buluntular, goblenler, halılar, yorganlar, dini tören giysileri, ipekler, nakışlar, danteller ve diğerleri sayılabilir.

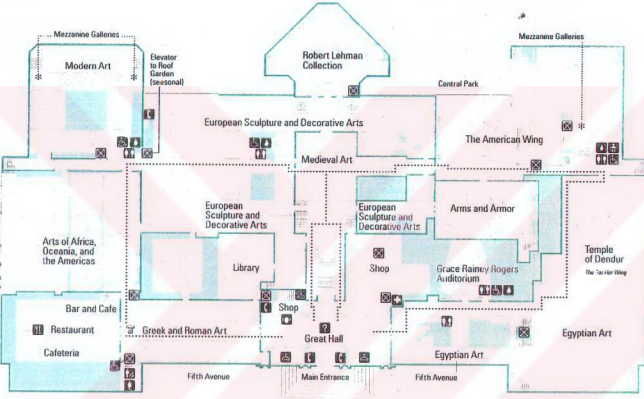
Dünyaca ünlü Kostüm Enstitüsü, yedi yüz yıl ve beş kitadan toplam yetmiş beş bin kostüm ve aksesuarlara sahiptir. Enstitü'nün çekirdeğini, 1937'de tiyatro kökenli bir grup tarafından kurulan Kostüm Sanatı Müzesi'nin koleksiyonu oluşturmuştur. Oyunlarını daha gerçekçi kılabilmek için dünyanın dört bir yanından orijinal kıyafetler getiren bu sanatçı grubun temellerini attığı koleksiyonda, dönemsel kostümler; bölgesel, folklorik nitelikte, yakın ve uzak geçmişe ait bayan, erkek ve çocuk giysileri ve şapka, ayakkabı, eldivenlerden oluşan etkileyici bir aksesuar koleksiyonu da bulunmaktadır. 18. yüzyıl Fransız ve İngiliz Sarayları'ndan erkek giysileri, özellikle Fransa'dan 20. yüzyıl kutürü, savaş sonrası Amerikan spor giyimi ve çağdaş moda örnekleri de Enstitü'de yer almaktadır.



2

Second Floor

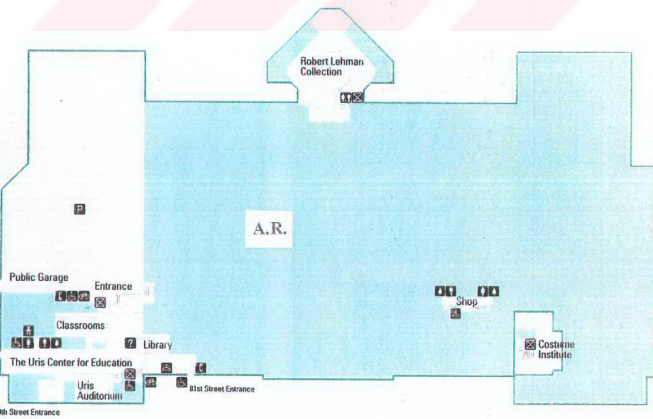
The American Wing
Ancient Near Eastern Art
Arts of Korea
Asian Art
Chinese Art
Cypriot Art
Drawings, Prints, and Photographs
European Paintings
Islamic Art
Japanese Art
Modern Art
Musical Instruments
Nineteenth-Century European
Paintings and Sculpture
South and Southeast Asian Art



1

First Floor

The American Wing
Arms and Armor
Arts of Africa, Oceania, and
the Americas
Egyptian Art
European Sculpture and
Decorative Arts
Great Hall
Greek and Roman Art
Robert Lehman Collection
Medieval Art
Modern Art
Grace Rainey Rogers Auditorium
Restaurant



G

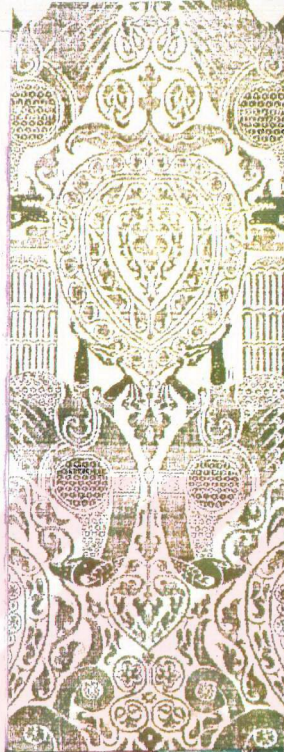
Ground Floor

Costume Institute
Robert Lehman Collection
Uris Auditorium
The Uris Center for Education
Uris Library

North →

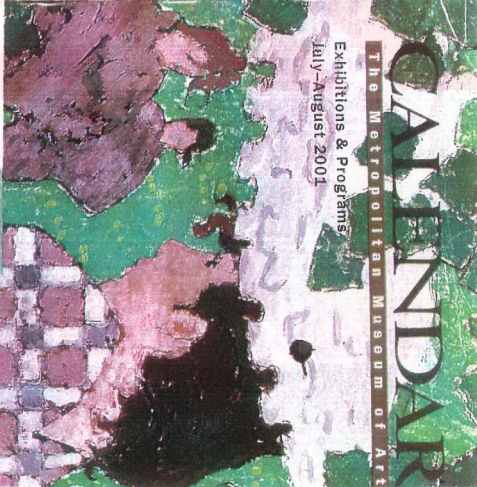
Resim 3.3.1.1. Metropolitan Müzesi'nin planıdır.

ANTONIO RATTI TEXTILE CENTER



Exhibitions & Programs
July–August 2001

CALENDAR
The Metropolitan Museum of Art



THE COLLECTIONS



The
American
Wing
First and
Second Floors



Asian Art
Second Floor



Egyptian Art
First Floor



Islamic Art
Second Floor



Medieval Art
First and
Second Floors



Ancient
Near Eastern
Art
Second Floor



Chinese Art
Second Floor



European
Paintings
Second Floor



Japanese Art
Second Floor



Metals
First and
Second Floors



Arms and Armor
First Floor



Costume
Institute
Ground Floor



European
Sculpture and
Decorative Arts
First Floor



Robert Johnson
Collection
First Floor



Nineteenth-Century
European Paintings
and Sculpture
Second Floor



Arts of Africa,
Oceania, and
the Americas
First Floor



Drawings,
Prints, and
Photographs
Second Floor



Greek and
Roman Art
First and
Second Floors



Medieval Art
First Floor

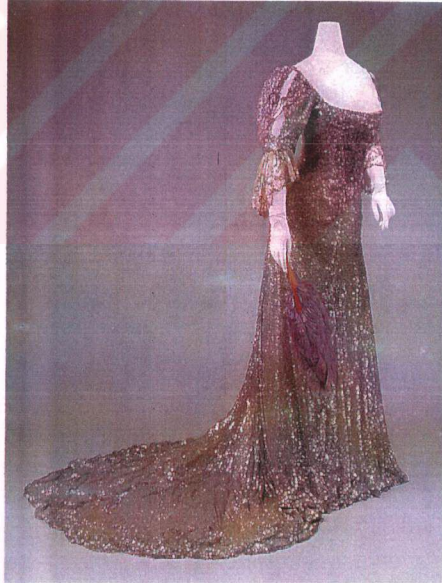


South and
Southeast
Asian Art
Second Floor

Resim 3.3.1.2. Metropolitan Müzesi'nin broşürlerinden bazılarıdır.



Resim 3.3.1.3. Kostüm Enstitüsü koleksiyonundan sağdaki 17. yüzyıldan ipek İngiliz ceketi, ortadaki 1953 Christian Dior tasarımı ipek giysi, soldaki ise ipekli ve yünlü uzun cekettir (Foto. <http://www.metmuseum.org/collections/department>).



Resim 3.3.1.4. Kostüm Enstitüsü koleksiyonundan Kraliçe Alexandra'nın tahta çıktığı yıl giydiği elbiselerden biridir (Foto. Metropolitan Sanat Müzesi Sergi ve Program Takvimi, Temmuz-Ağustos 2001, s.6).

Metropolitan Müzesi'ndeki tekstil ürünlerinin bölümlere göre dağılımı, Eski Yakın Doğu Sanatı Bölümü'nde, yün, pamuk ve ipek dokumalar; Mısır Sanatı Bölümü'nde, Firavunlar Dönemi ve Roma Dönemi'ne ait yedi yüz parça giysi ve diğer tekstiller; İslam Sanatı Bölümü'nde, 16. ve 17. yüzyıl İran Safavi Sarayı, Osmanlı Sarayı ve Hint Moğol Sarayı'ndan brokar ve kadifeler, dört yüz elli Şark halısı ile birlikte toplam iki bin civarında İslam tekstili; Silah Bölümü'nde, Avrupa, Orta Doğu ve Japonya'dan armalar, 16. ve 17. yüzyıllara ait askeri kıyafetler ve aksesuarlar; Amerikan Süsleme Sanatları'nda, yorganlar, çarşaflar ve el yapımı halılardan oluşan yaklaşık bin parça tekstil ve Amerika'nın ilk kadın tasarımcısına ait bir koleksiyon; Modern Sanatlar Bölümü'nde, 20. yüzyıl başlarına ait zengin bir koleksiyon; Asya Sanatı Bölümü'nde, Çin'den saray kıyafetleri ve Japonya'dan Budist rahip kıyafetleri; Afrika Sanatları Bölümü'nde, yarısından çoğu Peru'ya ait bin altı yüz tekstil, Peru teknikleriyle yapılmış kıyafetler ve pamuklu, yünlü duvar örtüleri, 19. ve 20. yüzyıl Endonezya tekstilleri, Afrika, Okyanusya, Kuzey Amerika tekstilleri biçimindedir.

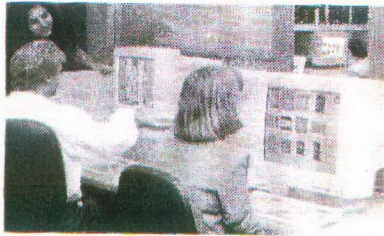
Müzelere bağlı araştırma merkezleri arasında teknik anlamda en gelişmiş, en büyük ve en donanımlı olanı Metropolitan Müzesi'ndeki Antonio Ratti Tekstil Araştırma Merkezi'dir. Beş yıllık bir çalışmanın sonucunda 1995'de açılan ve ana sponsoru olan bir İtalyan kumaş firmasının adını alan Antonio Ratti Tekstil Merkezi, Kostüm Enstitüsü'ndekiler hariç, Metropolitan'ın çeşitli bölümlerinde farklı kültürlerle göre dağılmış otuz altı bin yapıttan oluşan tekstil koleksiyonlarını bir araya getirmektedir. Binaının zemin katında yaklaşık 2325 m²'lik alana kurulan Merkez'in bir bölümü depo ve bilgisayarlarla enformasyon sağlayan çalışma odaları, diğer bölümü ise tekstil konservasyon laboratuvarı olarak kullanılmaktadır.

Tekstillerin bozulmasına neden olacak her hangi bir unsuru uzak tutmak amacıyla depo mekanlarında dört ayrı teknolojik sistem geliştirilmiştir. Bölmeler asitsiz kağıtla döşenmiş, alüminyumdan açık raflar yapılmış ve güçsüz tekstiller askı destekli olarak, goblen ve kilimler tüp biçiminde kutular içinde depolanmıştır. Müze'de bulunan tüm tekstil koleksiyonunun görüntülerini ve bilgilerini içeren veri tabanı hem konuyla ilgili araştırma yapanlar için koleksiyona ulaşmayı kolaylaştırmakta hem bu araştırma sırasında yapıtta meydana gelecek muhtemel bozulmayı önlemektedir. Katalog ve fotoğrafların bilgisayar ortamına aktarılmış olması koleksiyonun bölüm bariyerleri olmaksızın bir bütün halinde değerlendirilebilmesini sağlamaktadır. Aynı anda sekiz-on kişi bilgisayarlardan yararlanabilirken, bilgi ve resimler üzerinde çalışıp aralarından seçim yaparak yapıtlardan birini ya da bir kaçını yakından görüp incelemeyi isteme olanakları vardır. On beş

konservatörün çalıştığı modern laboratuvarlarda kuru temizleme ve saf su havuzlarında ıslak temizleme yapılmaktadır. Boya analizleri ve renk ölçümleri tekstil araştırmalarını bilimsel kılmaktadır.

Metropolitan Müzesi eski Kostüm Kûratörlerinden Katell le Bourhis tekstilin en büyük düşmanını ışık, toz, asitler ve dokunma olarak tanımlamakta ve yeni sistemin bu bakımdan çok yararlı olduğunu ifade etmekte fakat aynı zamanda bu en gelişmiş bilgisayar sisteminin bile tekstilin renk derinliğini, parlaklığını görmede, ağırlığını ölçme ve dokusunu hissetmede yetersiz kaldığını belirtmektedir. Çalışma odaları ve depo kûratörü Tom Campbell ise iki işlemin yani koleksiyonlara ulaşma ve onları korumanın dengelenmesi gerektiğini, Antonio Ratti Tekstil Merkezi'nin tekstillere zarar vermeksizin insanların öğrenmesine yardımcı olduğunu belirtmektedir (Menkes, 1996, s.36-37).

Kültürel gruplamalar içinde kronolojik olarak düzenlenen tekstiller için, her bölüm sahip olduğu yapıtların sorumluluğunu üstlense de, Merkez tekstiller için uzun vadede kontrol edilebilir çevre koşulları sağlamaktadır (<http://www.metmuseum.org/collections>). Tekstil araştırmalarını 21. yüzyıla taşımaya yönelik bir projenin sonucunda kurulan Merkez sadece Müze'nin mevcut çalışma sistemi, depolama yöntemi ve konservasyon tekniklerinde bir devrim yaratmakla kalmayıp, tekstil koleksiyonunu internet ağıyla uluslararası akademisyenlere açmasıyla da geçmişin hazinelerine yeni bir bakış getirmektedir.



Resim 3.3.1.5. Antonio Ratti Tekstil Merkezi bilgisayarlı çalışma odasından görünüm (Foto. Antonio Ratti Tekstil Merkezi broşürü).



3.3.1.6. Antonio Ratti Tekstil Merkezi'nden görünüm (Foto. Suzy Menkes, Museum International ILVIII, 1996, s.37).

3.3.2. Moda Teknolojisi Enstitüsü Müzesi, New York, Amerika

Moda Teknolojisi Enstitüsü'ndeki Müze'nin misyonu, toplumun her seviyesinde ve tarih boyunca modanın ve giyim tarzının kavramlarını açıklamak ve belgelemek olarak özetlenebilir. Moda Teknolojisi Enstitüsü'nün akademik programlarını desteklemek amacıyla 1967'de kurulan ve hem çalışma hem sergileme amacı güden Müze, 20. yüzyıl tasarımında dünyanın en geniş giyim, aksesuar ve tekstil koleksiyonlarına ev sahipliği yapmaktadır.

Giyim koleksiyonu, 18. yüzyıl ortalarından günümüze uzanan elli binden fazla objeyi içerir. Koleksiyonun ağırlığını 20. yüzyıl kutür ve bayan hazır giyim eşyaları oluşturur. Koleksiyon, Armani, Balenciaga, Beene, Blass, Chanel, de la Renta, Dior, Galanos, Gaultier, Halston, James, McCardell, Miyake, Moschino, Poiret, ve Schiaparelli gibi tasarımcıların çalışmalarını içerir. Erkek giyim koleksiyonunda, takım elbiseler, paltolar, üniformalar dahil, resmi

kıyafetlerden spor kıyafetlere iki bin civarında giyim eşyası bulunmaktadır. Ayrıca yüzme kıyafetleri, bayan iç giyimi, triko ve çocuk kıyafetleri de koleksiyonda yer almaktadır.

Aksesuar koleksiyonunda, giysileri süsleyen mücevherlerin oluşturduğu bir mini koleksiyon da dahil olmak üzere, şapkalar, gözlükler, çantalar, kemerler, ayakkabılar ve çorapları içeren iki binden fazla obje bulunmaktadır.

Tekstil koleksiyonu, ev döşeme tekstilleri, danteller, nakışlar ve yorganların oluşturduğu otuz bini aşkın parçayı içeren, 17. yüzyıldan günümüze, dünyadaki tekstil geleneklerinin çeşitliliğini ve bu alandaki teknik gelişmeleri gösteren geniş bir koleksiyondur.

Müze, elinde bulunan kaynakları halkla, uzman tasarımcılarla ve Enstitü'deki fakülte öğrencileriyle paylaşmaya adanmıştır. Araştırmaları kolaylaştırmak için, koleksiyonlara dair bilgiler devamlı olarak bilgisayar ortamına aktarılmaktadır. Halston Arşivi ve Çalışma Odası'nda tasarımlar, örnekler ve bu önemli tasarımcının kariyerini belgeleyen kayıtlar bulunmaktadır. Öte yandan Müze, iki yüz elli bin tekstil örneğini kataloglamış, görsel referans için gruplamıştır. Ayrıca 19. yüzyıldan 1960'lara dek uzanan kumaş örneklerini içeren bin üç yüz kitap, on dört bin kağıt üzerine baskı ve boyama tekstil tasarımı, Francoise de la Renta Renk Salonu'nda bulunan renk arşivleri ve J.B. Martin Kadife Salonu'nda yer alan el dokuması ve yüz yirmi beş yıllık kadife üretimine dair arşivler de Müze'nin konuyla ilgilenenlere sunduğu önemli kaynaklardır.

Müze'nin tam teçhizatlı Konservasyon Laboratuvarı'nda, giysilerin ve diğer tekstil ürünlerinin özel bakımı ve korunması sağlanırken, Fotoğraf Stüdyosu'nda koleksiyon belgelenir ve moda fotoğrafçılarının arşivlerinden seçmeler bulundurulur (<http://www.titnyc.suny.edu/museum>).

3.3.3.Nevada Devlet Müzesi Marjorie Russell Giyim ve Tekstil Araştırma Merkezi, Nevada, Amerika

Eski Nevada Valisinin eşi olan ve 1977-1992 yılları arasında Nevada Devlet Müzesi Gönüllüler Kolu'nda çalışan, toplumla Müze arasındaki ilişkilerin ve yaptığı bağışlarla koleksiyonun gelişmesine büyük katkıları olmuş Marjorie Russell'ın adını almış olan Merkez, Nevada Devlet Müzesi ve Nevada Tarih Topluluğu'nun yönetiminde ve Nevada Devlet Müzesi'nin bir birimi olarak 1992'de kurulmuştur.

Tarihi giysi ve tekstilin anlaşılması için çalışan Merkez'in sahip olduğu koleksiyon yaklaşık on bin giysi ve tekstil örneğinden oluşmaktadır. Koleksiyonun önemli bir kısmı, 18. yüzyıldan günümüze kadın modasını örnekleyen giysilerdir. Merkez'deki koleksiyonun diğer önemli parçaları ise erkek giysileri, çocuk giysileri, Nevada günlük giysileri, politik ve törensel giysiler, askeri giysiler, oyun endüstrisinden eğlence giysileri, sanatsal giysiler, Çin'den süslemeli giysiler, sancaklar ve yorganlardır.

Merkez'in amacı, toplum, tarih ve maddi kültürle ilişkisinden dolayı moda tarihine duyulan ilgiyi arttırmaktır. Bunu yaparken izlediği yol sadece korumak değil, tarihi giysiler ve tekstilleri çeşitli yönleriyle araştırıp teknik verilere ulaşmaktır. Küratörler, sergilemenin nasıl yapılacağından aile yadigarlarının nasıl saklanacağına kadar her tür teknik problemin çözümünde yardıma hazırdır. Referans kütüphanesindeki birincil ve ikincil kaynaklar tarihi giysi ve tekstil araştırmacılarına, yorumcularına, Müze personeline ve herkese faydalı olabilecek kapasitededir.

Merkez'in eğitim faaliyetleri arasında en önemlisi, Nevada Üniversitesi öğrencilerine koleksiyonlarla çalışma, benzerlik ve farklılıkları inceleme, giysi yoluyla geçmiş anlamlandırma ve modanın alt kültürlerdeki rolünü tanımlama gibi konularda deneyim kazandırmayı amaçlayan staj olanağıdır. Akademisyenler de Batı tarihiyle ilgili araştırmaları için Marjorie Russell Giyim ve Tekstil Araştırma Merkezi'ne yönelmektedirler.

Başvuru ile gelen herkese açık olan Merkez, Müze'ye bağlı bir devlet kuruluşudur ancak amaçladıklarının pek çoğunu gerçekleştirmede özel bağışların da büyük payı vardır (<http://dmla.clan.lib.nv.us/docs/museums/cc/mrussell.htm>).

3.3.4. Frances Burke Tekstil Araştırma Merkezi, Melbourne, Avustralya

Melbourne'de, 1994'de kurulan ve ilk müdürü Avustralya'nın önde gelen tekstil tasarımcılarından Dr. Frances Mary Burke'ün adını alan Merkez, Avustralya modası ve tekstil tasarımının araştırılması için bir araya getirilmiş yapıtlardan oluşan koleksiyonlara ev sahipliği yapmaktadır.

Bağımsız yerel nitelikte olup Avustralya kültürel mirasının tanınması ve muhafaza edilmesi amacına yönelik olarak çalışan Merkez, tasarım ve endüstri uzmanları ve diğer araştırmacılar

için bilgiye yönlendiren bir nokta konumundadır. Merkez moda, tekstil ve görsel sanatlar alanında eğitim gören öğrencilere, bu alanlarda uzmanlaşmış kişilere, Avustralya kültürel mirasına sahip çıkmak isteyen ve tekstil ve modaya ilgisi olan herkese, kısacası çok geniş bir kitleye hizmet vermektedir.

Frances Burke Tekstil Araştırma Merkezi, Avustralyalı modacı ve tekstil tasarımcılarının çalışmalarını belgeleyen materyalleri araştırmakta, toplamakta ve incelemekte, dersler, sergileme programları ve bibliyografik, biyografik bilgisayar verileri ile, modacıların, tekstil tasarımcılarının ve ilgili organizasyonların çalışmalarını desteklemektedir. Ayrıca Merkez, Avustralyalılar'ın yaşamlarını, moda ve tekstil endüstrisi alanındaki başarılarını ele alan dokümanlar yayınlamakta ve böylece moda ve tekstil aracılığıyla, Avustralyalılar'ın sosyal ve kültürel gelişimini ortaya koyan yazılı ve görsel referanslara ulaşma imkanı sağlamaktadır. Merkez'in en önemli misyonu ise, yeni jenerasyon modacılar ve tekstil tasarımcılarına, endüstri alanında çalışanlara ilham kaynağı olup, yeni bakış açıları kazandırmaktır.

Merkez'de, geçmişte ve günümüzde, moda ve tekstil endüstrisi alanında çalışan kişiler ve organizasyonlar hakkında bilgi dosyaları, slayt ve fotoğraflar, tekstil örnekleri, Avustralya'daki galeri ve müzeler hakkında bilgi, dergi, gazete, makale gibi basılı kaynaklar bulunmaktadır (<http://www.rmit.edu.au/departments/at/history.htm>).

3.3.5. Lyon Tekstil Müzesi Uluslararası Tarihi Tekstil Etüdleri Merkezi, Lyon, Fransa

Müze, Lyon Ticaret Odası tarafından 1864'de kurulan Sanat ve Endüstri Müzesi'nin ardılı olup, bugünkü mekanı 18. yüzyılda yaşamış Lyon valilerinden Villeroy'un evidir. İki bin yılı aşkın bir süreçte tekstilin gelişimini ortaya koyan Müze koleksiyonları, kendi alanında dünyadaki en büyüklerden olup UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alan Lyon tarihi kentinin bir parçasıdır.

Tekstil Müzesi, geçmişin hafızası olmanın ötesinde tarihi tekstil araştırmaları ve yeni kreasyonlar için uluslararası düzeyde bilimsel bir kaynaktır. 1864 yılında kurulan Müze kütüphanesi tekstil, moda ve süsleme sanatlarını ele alan otuz binden fazla kitap, el yazması ve süreli yayınlara Müze koleksiyonlarını mükemmel bir şekilde tamamlamaktadır.

Müze bünyesinde 1954'de kurulan Uluslararası Tarihi Tekstil Etütleri Merkezi'nin amacı tekstil tarihçilerinin çalışma metotlarını koordine etmek, tekstil tarihi çalışmalarının

ilerlemesine yardımcı olmaktadır. Yirmi sekiz ülkeden yaklaşık beş yüz üyenin oluşturduğu Genel Meclis yılda iki kez dört gün konuyla ilgili toplantı, ders ve gezi için bir araya gelmektedir. Merkez, üyeler ve diğer herkes için dokuma tekniğinin tarihi üzerine dersler düzenlemekte, akademik makaleler ve bibliyografya içeren yıllık bülten yayımlamakta, yılda iki defa sergiler ve devam eden faaliyetlerle ilgili haberleri içeren gazete çıkarmakta ayrıca tekstil tekniği ve terminolojisi üzerine de çeşitli dokümanlar yayınlamaktadır.

1985’de kurulmuş olan Konservasyon ve Restorasyon Atölyesi’nin misyonu Müze’nin koleksiyonlarını korumak ve onarmak aynı zamanda dışarıdan da onarım için koleksiyon almaktır. Atölye bu amaçla, tekstil restorasyonu ve konservasyonu için titizlikle ortaya konmuş kriterleri uygulamada en gelişmiş teknolojiyi kullanmaktadır.

Müze’nin kültürel faaliyetleri, toplumun her kesimine hitap etmek üzere, temelde yaşa ve profesyonel düzeye göre hazırlanmıştır. Çocuklar için kurulan etkinlik atölyeleri, uygarlık tarihinin kumaştaki izlerini duyularla anlamaları içindir.

Müze girişinde yeralan hediyelik eşya ve kitap satış reyonunda, tekstil ve süsleme sanatlarıyla ilgili yayınlar ve Müze koleksiyonlarından esinlenerek üretilmiş çeşitli eşyalar satılmaktadır (<http://www.lyon.cci.fr/musee-des-tissus/main101.htm>).

3.3.6. Bath Kostüm Müzesi Moda Araştırma Merkezi, İngiltere

İngiltere’deki Bath Kostüm Müzesi hem erkek, hem de bayanlara ait 18. yüzyıl İngiliz giysilerinden oluşan bir koleksiyona sahiptir. Bayan koleksiyonunda seksen kadar elbise ve bunlara ait aksesuarlar, erkek koleksiyonunda ise 18. yüzyıl sonlarına ait takım elbise ve paltolar ve 1720 – 1790’lara ait yetmiş kadar ceket bulunmaktadır. Giysilerin bir kısmı sergilenmekte, kalan parçalar özenle depolanmakta ve sadece randevu ile gelen kişilere gösterilmektedir.

Kostüm Müzesi, Müze’nin bir uzantısı olan gelişmiş bir Moda Araştırma Merkezi’ne sahiptir. Merkez, öğrenciler ve diğer üyeler için araştırma imkanları sağlamaktadır. Referans Kütüphanesi, Ortaçağ’dan günümüze kadar giyim tarihini anlatan kitaplar, tüm dünyadaki müzelerden kataloglar, moda ve kadın dergilerinden seçmeler, Vogue ve EnglishWoman gibi

sürekli yayınlar ve bir dizi mağaza kataloglarını içermektedir. Bunun yanı sıra, kütüphanede önemli fotografik kayıtlara ya da moda evleri kayıtlarına başvurma imkanı vardır.

Araştırma Merkezi'ndeki çalışma koleksiyonu, 18. yüzyıl sonundan günümüze güncelleştirilmiş işleme tarzından, modaya uygun el yapımı koleksiyondan, bir dizi düz tekstilden ve aksesuarlardan oluşmaktadır. Araştırma Merkezi, Müze'yi ziyaret eden öğrencileri çalışma koleksiyonundaki objelerle ilgilenmeleri için teşvik etmektedir. Tekstil sanatları alanında ilgili kişilerin araştırdıkları özel konularda birincil ve öncelikli kaynaklara ulaşmaları için müze görevlisi rehberlik etmektedir. Kostüm Müzesi'ni ziyaret eden ister moda, bale, tiyatro, sosyal tarih ya da kadın tarihi öğrencisi ister moda tarihini yaratanlar hakkında bilgi sahibi olmak isteyen herhangi biri olsun, Müze herkese hitap edebilecek bir kıyafet koleksiyonuna sahiptir (<http://www.museumofcostume.co.uk>).

3.3.7. Kostüm Enstitüsü, Kyoto, Japonya

1978'de Kültür Bakanlığı'nın çıkardığı yasayla kurulan Kyoto Kostüm Enstitüsü, Japonya'da Batı modası üzerine uzmanlaşmış tek kurumdur. Enstitü, Japonya'nın eski tarihi başkenti ve geleneksel Japon kültürünün merkezi olan Kyoto'da kurulmuştur. Enstitü'nün kurulma nedeni, giyimin yaşam tarzlarını sembolize etmesi ve insanın özünü yansıtması açısından Japon kültürünün bir parçası olmayan fakat ülkede uzun bir süredir günlük yaşama dahil olan Batı giysilerinin, Batı modasının geçmişini öğrenmeye duyulan ihtiyaçtır. Kyoto Kostüm Enstitüsü'nün amacı modanın uluslararası bir dil haline geldiği günümüzde çağdaş tasarımcıların yaratıcılıklarını destekleyici bir ilham kaynağı olmaktır. Enstitü giysiyi bir sanat eseri, mükemmel bir zanaat ürünü saymakta ve modanın gelecekte nasıl gelişeceğini görmek için yapılacak çalışmaların önemini kabul etmektedir.

Enstitü'nün sahip olduğu koleksiyon 18. yüzyıldan günümüze Batı giysileri, iç çamaşırları ve aksesuarlarından oluşmaktadır. Koleksiyonda hem geçmişin işlemeli, süslü tarihi giysileri hem Issey Miyake, Rei Kawakubo gibi dünyaca ünlü Japon çağdaş tasarımcılarının çalışmaları yer almaktadır. Sıcaklığın 20°C ve bağıl nemin %50 olduğu ve sürekli denetimin sağlandığı çevre koşullarında depolanan giysilerin konservasyon ve restorasyonu Enstitü'deki deneyimli uzmanlar tarafından gerçekleştirilmektedir.

Enstitü'nün araştırmaları sadece giysilerin kendilerini değil, toplumsal ve tarihsel geçmişlerini de öğrenmeye yöneliktir. Uluslararası bir bakış açısıyla giysinin geçmişini ve son moda akımlarını titizlikle yürüten çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Enstitü çalışmaları doğrultusunda kimi zaman diğer kuruluşlarla birlikte örneğin Kyoto Milli Sanat Müzesi ile, kimi zaman ise sadece kendi galerisinden seçilmiş yapıtlardan oluşan daha küçük çapta çeşitli sergiler düzenlenmektedir. Enstitü sergi katalogları dışında yılda iki defa *Dressstudy* isimli bir bülten yayımlamaktadır. Eğitim Salonu'nda moda olgusunu farklı bakış açılarıyla ele alan seminerler düzenlenmektedir.

Enstitü'nün ilk sergisi olan *Moda'nın Gelişimi* Metropolitan Müzesi Kostüm Enstitüsü ile işbirliği içinde gerçekleştirilmiştir. Enstitüsü'nün eski küratörü Ms. Stella Blum'ın da katkılarıyla hazırlanan mankenler uygunluk açısından dünyadaki tüm giysi müzelerinin tarihi giysiler için duyduğu ihtiyaca cevap olacak niteliktedir. Bir tarihi moda sergisi için o dönemi tam anlamıyla ifade eden mankenleri kullanmak gerektiğinden bu serginin kapsadığı döneme uygun olarak 19. yüzyıl kadınının genel vücut yapısı incelenmiş ve ülkenin en iyi manken üreticisine insan benzeri hareketli işlevler kazandırılmış mankenler yaptırılmıştır. İlk sergiden itibaren düzenlenen tüm sergilerde hangi dönem işleniyorsa o dönem insanının fiziksel özellikleri yansıtılmaya çalışılmıştır. 1980'de Kyoto Milli Sanat Müzesi'nde düzenlenen ilk sergide Batı'da giyim alanında 19. yüzyılda yaşanan gelişim ve bu yüzyılın sonunda Japonlar'ın Batı giyim tarzını benimsemeye başlaması konu edilmiştir (Fukai, 1993, s.8-11).

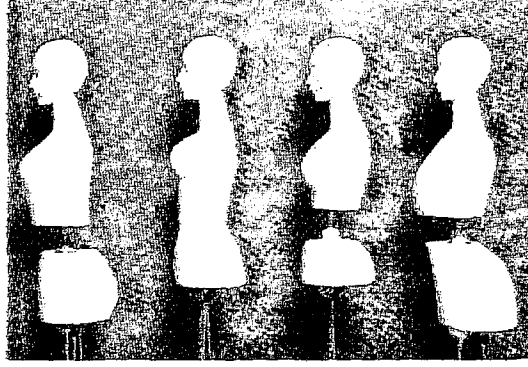
1982'de New York'da ve 1983'de Tokyo ve Kyoto'da düzenlenen *Gizli Hikaye* Sergisi 18. yüzyıldan günümüze iç giyimdeki gelişmeleri ele almakta ve iç giyimle dış giyim arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Bu sergi Kyoto Kostüm Enstitüsü ve New York Moda Teknolojisi Enstitüsü'nün himayesinde gerçekleştirilmiştir.

Enstitü'nün dördüncü sergisi olan ve 1989'da yine Kyoto Milli Sanat Müzesi'nde düzenlenen *Modada Devrim 1715-1815*'de, moda tasarımına Fransız zevkinin egemen olduğu bir asırlık dönemin orijinal giysileri Fransız İhtilali'nin giyimde yarattığı etkileri yansıtabilecek biçimde sergilenmiştir. Bu sergi kırk sekiz gün içinde yüz yirmi bin ziyaretçi çekerek büyük bir başarı kazanmıştır. Sergi için beş bini İngilizce ve üç bini Fransızca olmak üzere yirmi yedi bin katalog basılmıştır.

1994-1999 yılları arasında Kyoto, Paris, Tokyo, Los Angeles ve Brooklyn’de sergilenen *Modada Japonlaşma* 19. yüzyılın ikinci yarısında deseniyle, modeliyle Japon sanatının Batı modası üzerindeki etkilerini ortaya koymuştur.



Resim 3.3.7.1. Modada Devrim Sergisi katalogunun kapak resmi (Foto. Akiko Fukai, Museum International, 1993, s. 9).



Resim 3.3.7.2. Enstitü’de kullanılan ve yüzyıllara göre vücut yapılarını temsil eden mankenlerdir (Foto. Akiko Fukai, Museum International, 1993, s. 10).

3.4. Müzeler ile Araştırma Merkezlerinin Farkı

Son on-on beş yıl içinde kimi müzeler kendilerine bağlı tekstil ve giyim araştırma merkezleri oluşturma çabasındadır. Örneğin Metropolitan Müzesi’nde 1973’te kurulmuş bir Konservasyon Bölümü bulunup, her bölüm sahip olduğu tekstillerden sorumlu durumda iken bir tekstil araştırma merkezine ihtiyaç duyulmuştur. Bu da araştırma merkezlerinin farklı bazı işlevleri üstlendiğini göstermektedir. Öyleyse, bu örnekten yola çıkılarak bu işlevler aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Metropolitan gibi tekstil koleksiyonu çok geniş olan müzelerde bir tekstil araştırma merkezine ihtiyaç duyulması doğaldır. Çünkü araştırma merkezlerinde her bir yapıtı oluşturan çok çeşitli malzemeler üzerinde çalışılmaktadır. Renk ve boya analizlerinin yapılması ya da yapıtı oluşturan maddelerin kimyasal reaksiyonlarının araştırılması bugün gelişmiş bazı müzelerin konservasyon bölümlerinin faaliyetleri içindedir. Ancak yapıt sayısı arttıkça bu bölümler yetersiz kalabilmekte, özellikle tekstil alanında bu tür araştırma merkezlerine ihtiyaç duyulmaktadır..
- Araştırma merkezlerinde yapıtların tek tek ve bütün özellikleriyle inceleniyor olması tüm kolaylıkla yıpranan organik tekstil malzeme koleksiyonu için önleyici korumanın sağlandığını ve gerektiğinde doğru şekilde müdahalenin gerçekleştirilebileceğini

- Araştırma merkezlerinde malzemenin tetkiki ya da onarımını sağlayacak her işlem için ayrı birer bölüm bulunmaktadır.
- Araştırma merkezlerinde tekstil yapıtların depolanması için tek bir yöntem geçerli değildir. Büyüklüğüne, düz ya da desenli oluşuna, metal içerip içermemesine, iki veya üç boyutlu oluşlarına göre tekstiller farklı sistemlerde kutu, açık raf ya da tüpler içinde depolanırlar.
- Araştırma merkezlerinin hedef kitlesi, tekstil ve giyim alanında uzmanlaşmış ya da uzmanlaşmak isteyen tasarımcılar, akademisyenler, eğitimciler ve öğrenciler gibi eğilimi ve beklentisi belli, ilgi ve bilgi düzeyi birbirine yakın insanlardan oluşan sınırlı bir gruptur.
- Araştırma merkezleri popüler aktivitelerden çok bilimsel çalışmalar üzerinde yoğunlaşırlar. Bu nedenle araştırma merkezlerinde sergileme genellikle yapılmamakta, yapılsa bile minimum düzeyde tutulmaktadır. Çünkü eğitim konusunda üstlendikleri görev, enformasyon değil bilgi sağlamaktır. Araştırma merkezleri bilgisayarlı çalışma odalarında, yapıtlara ilişkin tüm bilgileri konuyla ilgilenenlerin hizmetine sunmaktadırlar.

Bir kaynakta Antonio Ratti Tekstil Merkezi'nin görevinin, Müze'nin Konservasyon Bölümü'nün otuz yılı aşkın bir sürede yürüttüğü çalışmaları sağlamlaştırmak olduğu söylenmektedir (Bkz. Ek 6). Bu ifade, tekstil koleksiyonu çok geniş olan müzelerde her bir yapıtın niteliğine uygun çağdaş konservasyon koşullarının sağlanması için böyle bir merkezin gerekli olduğunu vurgulamaktadır.

4. OSMANLI TEKSTİL VE GİYİMİ

Tarih sürecinde kurulmuş on altı Türk Devleti içinde en büyük olan ve en uzun süre hayatta kalabilen Osmanlı İmparatorluğu'dur. Egemenliğini Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarında, Akdeniz ve Karadeniz'de genişletmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliğinde altı yüz yirmi iki yıl boyunca farklı ırk ve dinlere mensup insanlar bir arada yaşamıştır. Tarihte bu kadar geniş topraklara sahip olup bu kadar uzun süre hayatta kalmış bir diğer imparatorluk Roma İmparatorluğu'dur. Bu süre içinde otuz altı padişah tahta çıkmış ve Osmanlı padişahları 16. yüzyılın başından itibaren İslam dünyasının halifesi ünvanını da almışlardır. Enderun'dan yetişen yetenekli devlet adamları yüzyıllarca padişahın yanında yönetimde yer almış ve İmparatorluğun gerileme ve çöküş dönemlerinde dahi geçmişin kurallarına, törelerine sıkı sıkıya bağlılık sürdürülmeye çalışılmıştır.

Osmanlılar, geleneklerine bağlı bir toplum olduklarından, giyim kuşamda da kendilerinden önce gelen Türk toplumlarının çizgisini izlemişlerdir. Özellikle erken dönem Osmanlı giysilerine bakıldığında, küçük ayrıntılar dışında Selçuklular'ınkiyle aynı olduğu görülmektedir. Osmanlılar, bunun dışında, Orta Asya'da hem siyasi hem de sanatsal anlamda gücünü ispatlamış Timur Hanedanlığı'ndan ve çok zarif buldukları İran sanatından etkilenmişlerdir (Tezcan, 2000c, s.36). Mısır sanatı da özellikle 16. yüzyılda Osmanlı sanatına büyük ölçüde ilham vermiştir.

Beylikten imparatorluğa geçişte, sınırlar büyüdükçe yeni yeni kültürlerle karşılaşmakta, sosyal hayatta da buna bağlı değişimler yaşanmaktaydı. Osmanlı dönemi giyim kuşamı, erken dönemlerde eski Türk geleneklerinin etkisini taşısa da, imparatorluk dönemine geçişle birlikte çok yönlü etkilenmeler kendini göstermiştir. Bu dönem giysileriyle ilgili bilgiler, başta Topkapı Sarayı Müzesi olmak üzere, çeşitli müzelerde bulunan örneklerden, Osmanlı ülkesini gezen gezginlerin yazdıklarından, minyatürlerden ve Avrupalı ressamaların yapıtlarından elde edilmektedir (Tezcan, 2000a, s.6). Osmanlı tekstil sanatı, Devletin gerek Doğu-Batı ticaret yolları üzerinde bulunan topraklarda kurulmuş olması, gerek gelenekçi yapısıyla hemen her alanda kendinden önceki Türk Devletleri'nin devamı niteliğini taşımasından dolayı, tüm bu etkilerin bir sentezi olarak ortaya çıkmış, özgün bir üslup olarak gelişimini sürdürmüştür. Dokuma, Osmanlı sanatında da önemli bir yer tutmuş, malzemesi ve desen zenginliğiyle, özellikle 15. ve 17. yüzyıllar arasında haklı bir üne sahip olmuştur (Bkz. Tezcan, 1993). Yurt dışında Osmanlı İmparatorluğu'nun kudretini simgeleyen dokumalar, yurt içinde sanatsal

yaşamı zenginleştirirken, ülke endüstrisinin en önemli iki dalından biri olarak ekonomik yaşama da damgasını vurmuştur. Öte yandan tekstil ürünleri, saray protokolünü, saray ile halk arasındaki ve halkın kendi içindeki hiyerarşiyi ortaya koymaktadır.

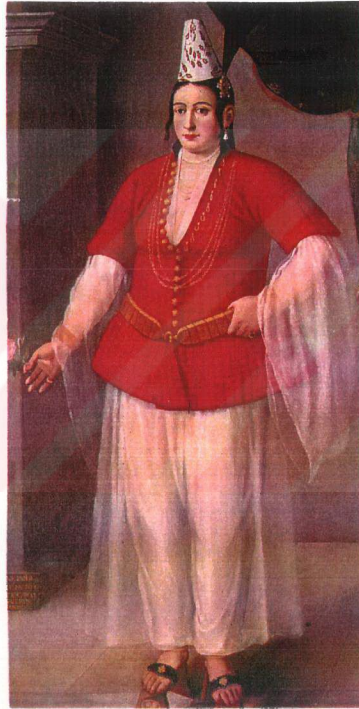
4.1. Osmanlı Tekstil ve Giyiminin Tarihsel Niteliği

Pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olmasından dolayı sanatsal açıdan çok zengin olan Anadolu topraklarının yedi yüz yıllık sahibi Osmanlı İmparatorluğu, sanat ve zanaatın gelişimine büyük önem vermiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda sanatın merkezi önce Bursa ve Edirne ve 15. yüzyıl sonlarından itibaren ise İstanbul'da Yeni Saray, Topkapı olmak üzere, daima saray olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda tüm otorite sultanın elinde ve tebaanın ekonomik, politik, sosyal, kültürel, sanatsal yaşayışı onun kontrolündeydi. Toplumsal yaşam, ticaret ve zanaat, etnik ve dini azınlıklarla ilgili tüm meseleleri saray düzenlemekteydi. Buna göre, Osmanlı Dönemi'nde giyim kuşam öncelikle saray efradı ile halk arasındaki sosyal ayrımı ortaya koymaktaydı. İnsanlar saray içinde ve dışında diledikleri gibi giyinemezler, saray tarafından hazırlanan kıyafet nizamnamesine uygun giyinirlerdi. Giyime, bunun dışında, Müslümanlarla Müslüman olmayanları birbirinden ayırmak için de bazı sınırlamalar getirilmiştir. Örneğin, 1568'de İstanbul kadısı tarafından çıkartılan yasa uyarınca Yahudi erkek ve kadınların iyi cins yünlü ve ipekli rengârenk kaftanlar giymeleri, başlarına rengârenk sarık sarmaları, renkli ipek saten veya ipek pamuk karışımı kumaşlardan yapılmış şalvarlar giymeleri yasaklanmıştır. Bu yasakların konmasının sebebi bu giysilerin Yahudiler tarafından giyilmesinin değerlerini düşüreceği düşüncesi olmuştur (Tezcan, 1996, s.21).

Saray tarafından hanımların giyim kuşamına da sınırlamalar getirildiği, yaka derinliklerinden kumaşları ve renklerine kadar tüm detayları saray tarafından kurula bağlandığı bilinmektedir. “Osmanlı erken dönemine ait kadın giyimini anlatan yeterli doküman bulunmamakla birlikte, minyatürlü el yazmaları gibi görsel belgeler, kadı sicillatı gibi yazılı belgeler ve resimli seyahatnameler, konuyla ilgili bazı ipuçları vermektedir” (Tezcan, 2000a, s.6). İlk dönemlerde entari, şalvar, kuşak, başörtüsü biçiminde ortaya çıkan kadın giysilerine, sonraki dönemlerde ferace eklenmiştir (Bkz. Tezcan, 1997b). İstanbul'un Fethi'nden sonra, Müslüman kadınlar, Müslüman olmayanlardan ayırt edilebilmek için toplumsal hayattan soyutlanmışlar, şehir hayatı böylece kadının aktivitelerini sınırlamıştır. Kadının toplumsal yaşamın hemen her

alanında ikinci planda tutulması giyim kuşama da etki etmiş, kadın giyimini 18. yüzyıla kadar durağan kılmıştır (Tezcan, 2000a, s.4). 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar, kadın kıyafetlerinde önemli bir değişiklik olmamış, Anadolu Selçukluları'ndan gelen başı örtme geleneği sürdürülmüş fakat yüz açık bırakılmış, şalvar, iç entarisi, gömlek, ferace ve kaftan geleneksel formunu korumuştur. Osmanlı kadın modasına örnek olabilecek çok az giyimin günümüze kalmış olmasının nedeni hem kadının mahremiyeti, hem sarayda kadın kıyafetlerini saklama geleneğinin olmayışındandır.



Resim 4.1.1. Elinde Gül Tutan Saraylı Kadın, 17. yüzyıldan bir yağlıboya resim (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.262, şekil 120).

Sarayın kendi içinde de giyim ayrıntılı bir prosedüre bağlı idi. Mevsim değişikliklerinde örneğin, bir kıyafeti önce padişah giyer, sarayın diğer mensupları ancak ondan sonra

giyebilirdi. Padişahlar günlük yaşamda şalvar, gömlek iç entarisi ve bunun üzerine ceket biçiminde bir kısa kaftan ya da uzun kaftan, resmi günlerde ise dirsekten bileğe kadar düğmeli, uzun kollu iç entarisi giyerlerdi. Bunun üzerine bazan kollu kaftan giyilirdi (Tezcan, 2000c, s. 40-44). Padişahların askeri kıyafetleri ile sivil kıyafetleri arasındaki tek fark, savaş kıyafetlerinin içlerinin zırhlı oluşu idi. Günümüze kalan örnekler arasında, dışı çiçek desenli, içi zırhlı kaftanlar veya dışı saten, içi zırhlı gömlekler bulunmaktadır (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.29). Padişahların, kıyafet seçiminde kendi tercihlerini yapabildikleri çeşitli kaynaklarda belirtilmekle beraber, geleneklere bağlılıktan ötürü, 19. yüzyıla dek bu ancak kumaş, desen, renk, aksesuar ya da temel kıyafetlerin farklı kombinasyonları biçiminde olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun altın çağı olarak nitelendirilen 16. yüzyılda sanat, zanaat ve dolayısıyla tekstil de altın çağını yaşamaktaydı. 16. ve 18. yüzyıllar arası Osmanlı ihracatının çok önemli bir bölümünü ipekli dokumalar oluşturmaktaydı. Bursa ve İstanbul'daki atölyeler hem halk hem saray için çalışıyor, aynı zamanda yurt dışından gelen siparişlere cevap veriyorlardı. Bursa'daki ipekli dokumacılığın esasları, daha 16. yüzyılda devlet tarafından çıkarılan kanunlar ile belirlenmiş, kullanılan malzeme ve kumaş kalitesiyle ilgili standartlar ortaya konmuştur. Uzun ve güç işlemlerden geçerek dokuma haline gelen ipek, çok pahalı ve lüks bir üründür. Bu kanunların çıkarılma nedeni hileli dokumayı önleyerek kaliteyi sabit tutmak, aynı zamanda günün koşullarına göre fiyat ayarlaması yapmaktır. 1502'de Bursa'daki ipekli tekstil üretimi için çıkarılan bir kanun devletin dokumacılık sektörüne verdiği önemi ve sarayın sıkı denetimini vurgulamaktadır. Bu kanunla, bir önceki dönemde kalitesinde düşüş gözlenen dokumaların standartında düzenlemeler yapılmış, kumaşın boyunu belirleyen, dokumanın çatısını oluşturan çözgü tellerinin ve enine atılarak dokumayı sağlayan atkı ipliklerinin uzunluğu ve ağırlığından, kullanılacak altın ve gümüş tellerin sayısına kadar tüm ayrıntılar inceden inceye tanımlanmış, kırmızı rengi veren lak'ın da ne miktarda ve hangi katkı maddeleriyle birlikte kullanılabileceği belirlenmiştir. Kanun, Bursa'da standartin altında üretim yapan yüzden fazla tezgahı söz etmekte ve bunu kanıtlamak üzere yaklaşık aynı sayıda usta dokumacının Bursa'ya çağırıldığını, standardın altında üretim yapanların cezalandırılacağını belirtmektedir. Bu kanun, o dönemde Bursa ipeklilerine verilen önemin somut bir göstergesidir (Tezcan, 1997a, s.49-53).

Osmanlı dokumaları, pamuklu-keten, yünlü ve ipekli olmak üzere üç ana dalda üretilirdi (Tezcan, 1989, s.28). Osmanlı'dan önce Denizli'de ve Osmanlı Dönemi'nde ise Anadolu'nun

büyük bölümünde üstün kaliteli pamuk ipliği üretilmesine rağmen, ihtiyaç karşılanamadığından, Uzak Doğu'dan, özellikle Hindistan'dan pamuk ithal edilmiştir. Yünlülerin bir kısmı için de aynı durum geçerli olup, Avrupa'dan ithal etmek gerektiye de, İç Anadolu'da tiftik keçilerinin yetiştirildiği Ankara ve çevresinde geniş ölçüde yünlü üretimi yapıldığı bilinmektedir. İpekli dokumacılığının merkezi ise İmparatorluğun ilk merkezi olan Bursa idi. Erken dönemlerde, ipek böceği yetiştiriciliği ileri düzeyde olmadığından, Bursa'daki ipekli dokumacılık İran ve Azerbaycan'dan gelen ham ipeğe dayalı olarak gelişmiştir. Bursa'da ipek böceği yetiştiriciliği ve kozacılığın gelişmesi, Yavuz Sultan Selim Dönemi'ne rastlamaktadır. Doğu Seferi'ne çıkan Sultan, Doğu'dan Bursa'ya ipek ticareti yapılmasına yasak getirmiş, Bursa'daki Doğulu tüccarları İstanbul'a sürmüş ve böylelikle takip eden on yıl içerisinde hammadde sıkıntısı çeken dokumacıların ihtiyacına, Bursa'daki üretim cevap vermiştir. Bu yasak ancak Kanuni Sultan Süleyman zamanında kaldırılmıştır. "Bursa'da ipek böceği yetiştiriciliğine dair en erken belge, 1587 tarihli olup, bir dut bahçesinin, yapraklarından istifade edilmek üzere, kiraya verilmesiyle ilgilidir" (Tezcan, 1997a, s.49). Bu tarihten sonra, Bursa'da ipek üretimi büyük gelişme göstermiş, 18. yüzyılda ise doruğa ulaşmıştır.

Osmanlı dokuma sanayii 17. yüzyılın sonlarında oldukça iyi durumda idi. Pamuklu, ipekli, yünlü ürünler yurt içi ihtiyacını karşıladığı gibi, yabancı ülkelere de ihraç ediliyordu. Bu dönemde Bursa, Ankara, Edirne, Erzinan, Diyarbakır, Trabzon ve İzmir dokumada başı çeken merkezler olarak anılmaktadır. Osmanlı dokumaları yurt dışına ihraç edilmenin yanı sıra diplomatik hediye olarak da gönderilmekteydi. Tasarım, malzeme ve işçilikleriyle üstün bir kalitenin ürünü olan Osmanlı kadifeleri ve yurt dışında brokar olarak bilinen kemha cinsi kumaşlar Avrupa ve Asya'dan büyük talep almaktaydı. Bunun dışında, İmparatorluğun uzak eyaletlerinde bile sultan tarafından atanan valiler Osmanlı modasına uygun giyinmekte, Osmanlı ipeklilerini getirtmekteydiler. Bugün Bükreş'teki bir meydanda bulunan bir vali heykelinin kaftan içinde ve başında sarıkla tasvir edildiği bilinmektedir. Fiyatı oldukça yüksek olan Osmanlı ipeklilerinin değeri ihraç edildiklerinde daha da artmaktaydı. Bu da, Türk kumaşlarını taklit eden yabancı dokumacılar vasıtasıyla, yurt dışındaki dokuma endüstrisinin gelişmesine neden olmuştu (Tezcan, 1996, s.28-29).

Batı ile ilişkiler geliştikçe, sarayda Batı kumaşlarına duyulan ilgi de arttı. Artan talep karşısında, Avrupa'dan kumaş ithal etmek gerekti. İmparatorluğun Avrupa'yla ithalat ve ihracat ilişkisi, o dönemde birbirini dengeliyordu ancak Hindistan'dan gelen kumaşlar, bu

ülkeye ihracatı bulunmayan İmparatorluğu sıkıntıya sokuyordu (Tezcan, 2000b, s.22). 18. yüzyılda Lale Devri'nde, özellikle saray çevrelerinde çok rağbet gören piknikler ve Boğaz gezileriyle Osmanlı kadını toplumsal hayata katılmaya başlamış ve bu katılım öncelikle giyim kuşamda kendini göstermiştir. Saray kadınlarıyla Batılı elçilerin eşleri arasındaki yakınlık ve Batı'da bulunan Osmanlı elçilerinin anlattıkları, saray çevrelerinde Batı modasına duyulan ilgiyi arttırmış, geleneksel giysi formuna eklenen Batı tarzı dantel, kurdele gibi süslemeler, korseler ve yakalar bu ilginin sonucunda ortaya çıkmıştır. Feracede kullanılan düz renklerin yerini canlı pembeler, yeşiller, maviler, bisiklet yakaların yerini ise dantelle çevrelenmiş küçük bahriye yakalar almıştır. 18. yüzyılda, başlıklar ve süslemeleri de kıyafetlerle birlikte değişmeyi sürdürürken, yüzyılın sonunda etek ve üst birbirinden ayrılarak Avrupa tarzı benimsenmiştir (Tezcan, 1988b, s.45-51).

Saray çevrelerinde Batılılaşma yönündeki bu değişimler yerli tekstil üretimini zarara uğratmıştır. Yüzyılın başlarında yerli üretimi cazip hale getirmek için kumaşlardaki ipek oranının azaltılması, kıyafetlerde geçmişin ağır ipekli kadifeleri yerine hafif ipekliler kullanılmaya başlanması gibi bazı önlemler alınmış ancak bu önlemler dokumanın kalitesini düşürmüştür. Sultan III. Ahmet 1715'de, kumaşlardaki altın ve gümüş kullanımını azaltmak için İstanbul kadısına emir vermiştir. Ancak bugün, saray koleksiyonlarında yer alan örneklerinden yola çıkılarak bu yasakların çok etkili olmadığı anlaşılmaktadır. Saray tarafından klabdan kullanımının azaltılması için yapılan uyarılara karşın saray kadınları başta olmak üzere, ne dokumacılar, ne terziler ve ne de satışı yapan tüccarlar bunu umursamaktaydı (Tezcan, 2000b, s. 21-23).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dokumacılık sektöründe hayret verici hızla bir çöküş başlamış, İmparatorluğun hemen hemen her bölgesinde üretim yapan tezgah sayısında büyük oranda düşüş olmuştur. Bunun başlıca nedeni, Endüstri Devrimi ile birlikte ucuz ve kaliteli Avrupa tekstil ürünlerinin Osmanlı pazarını istila etmesi ve yerli malların onlarla rekabet edememesidir. Bu istila özellikle 19. yüzyıl başlarında hissedilmiştir. Bu dönemde, Fransa'dan çuha, saten ve pamuklu kumaşlar, İngiltere'den kadife, Hindistan'dan da ipekli kumaşlar gelmekteydi (Karal, 1998, s.241). Sultan I. Abdülhamit'in Fransız kökenli eşi Nakşidil Sultan'ın, Napoleon'un eşi Josephine'le kuzen olmasından dolayı İmparatorluk ile Fransa arasında oluşan yakınlık, I. Abdülhamit'in ölümünden sonra yerine geçen yeğeni Sultan III. Selim zamanında da devam etmiştir. Yeniliklere açık, Batı'ya ilgi duyan, ülkesinde reform ve modernleşme isteyen bir padişah olan III. Selim, Üsküdar'da yaptırdığı caminin

etrafına yeni dokuma atölyeleri açtırmış ve bu atölyelere Fransa'dan uzman dokumacılar getirmiştir. Sonradan Selimiye diye anılacak Batı tarzı kumaşlar bu atölyelerde üretilmiş, aynı atölyeler çatma yastık yüzü ve döşemelik kadife de üretmiştir. Bunlar 1814'deki yeniçeri ayaklanmasında yanmış, ancak Üsküdar'da çatma üreten diğer bazı atölyeler bir süre daha faaliyet göstermiştir (Tezcan, 2000b, s.22-24). Sultan III. Selim, yabancı malların ülke endüstrisine verdiği zararı görmüş ve devletin ileri gelenlerine ithal kumaşları satın almayı yasaklamış, hatta vezirleri için yazdığı bir hatt-ı hümayunda kendisinin bile sadece İstanbul dokuması giydiğini ileri sürerek yerli malı kullanmalarını tavsiye etmiştir (Kara, 1998, s.241).

Bir çok yerli ve yabancı gözlemcinin anlattıklarına ve hanedan tarihini betimleyen minyatürlerin varlığına rağmen, Osmanlı törenlerini anlatan belgeler çok azdır. Bu bilgi eksikliğine rağmen, hanedan üyelerinin çoğunlukla kadifeler ve değerli metal tellerle dokunmuş renkli kumaşlar yani kemhalar giydiği bilinmektedir. Padişahlar ise saray içinde, günlük giysilerinde düz kumaşları genellikle kadifeyi tercih ederken, halkın katıldığı büyük törenler için altın ve gümüş alaşımli tellerle dokunmuş canlı renklerin hakim olduğu, özenle desenlendirilmiş kumaşlar giymekteydiler. Din adamları ve ulemanın düz kumaşlar giydiği minyatürlerden anlaşılmaktadır (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.21). Padişahlar, dini bayramlarda, yerine geçtikleri sultanın cenaze töreninde, tahta çıkış merasiminde ya da elçi kabulü gibi özel günlerde, farklı kıyafetler giyerlerdi.



Resim 4.1.2. Kanuni Sultan Süleyman'ın cenazesini konu edinmiş bir minyatürden ayrıntı. Koyu renk kaftanlar giyilmiş (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.24).



Resim 4.1.3. II. Beyazıt'ın cülus törenini anlatan bir minyatür (Foto. Metin Sözen, *Arts in the Age of Sinan*, 1992, s.323).

Ölen bir sultanın yerine geçen yeni sultan, tüm Osmanlı ülkesinde ilan edilen beş günlük yas süresince, sadece siyah, lacivert ve mor kaftan giyerler, sonra yastan çıktıklarını giydikleri

açık renk kaftanlarla gösterirlerdi (Tezcan, 2000c, s.44). Ölen padişahın cenazesiyle, tahta çıkacak veliaht için aynı gün içinde iki ayrı tören yapılmaktaydı. Yeni padişahın cülusu yani tahta çıkış töreni ile selefinin cenaze töreninin iç içe girmesi koyu renkleri tercih etmeyi gerektirmiştir. Bunun dışında, padişahın halkın huzuruna her çıkışı güçlü bir etki bırakacak şekilde görkemli giysiler içinde olurdu (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.21-25).



Resim 4.1.4. Şehzade Mehmet'in Atmeydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayı'na gelişini konu edinmiş bir minyatür (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.24).

Padişah kıyafetlerinde Batılılaşma'nın başlaması Sultan II. Mahmut Dönemi'ne rastlar. Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan değişimler, salt Batı'ya açılmayı legalleştiren, taklitçiliğe dayalı ve içi boş, bir dizi yaptırım olmaktan uzak, Sultan'ın kişiliğiyle özdeşleşen ve bizzat Sultan'ın önayak olduğu geniş çaplı bir reform hareketine dönüşmüştür. II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kapatması ve giyimi, disiplini ve profesyonelliği ile Batı tarzında bir ordu olma çabasındaki Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi kurması, askeri giyim

Batılılaşmasını sağlarken, Osmanlı sultanlarının da Batılı komutanlar gibi giyinmesine neden olmuştur. Şalvar, geçiş döneminde alttan daralarak giderek pantolona benzemeye başlamış, yakası ve göğüs kısmı sırmalı ceketi ve iki yandan şeritli pantolonu ile siyah ya da lacivert üniformalar ortaya çıkmıştır. Saray mensupları ve memurlar pantolonun üzerine koyu renk çuhadan yapılmış setre denilen uzun bir ceket giymekteydi. İçe giyilen beyaz ve yumuşak mintana ensiz bir yakalıklı ve küçük bir boyun bağı takılmakta, gömleğin üstüne önü kapalı bir yelek giyilmekte, ayakkabı olarak da potin yaygınlaşmaktaydı. Kendisi, hem geleneksel hem Batı tarzı kıyafetler giyen II. Mahmut'un ardından tüm padişahlar kolları, yakası, göğüs kısmı altın, gümüş sırmalı modern üniformaları giymişlerdir.



Resim 4.1.5. Sultan II. Abdülmecit'in ceketi ve setresi (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustrations 80, 82).

Aynı dönemde Batı tarzı giyim kabul görürken, bu durumun saray ve çevresinde ileri boyutlara ulaşmasının getirdiği ekonomik zararlar engellenmeye çalışılmıştır. Bir yandan Endüstri Devrimi'nin etkileri diğer yandan 18. yüzyıla damgasını vuran Lale Devri'nin lüks ve ihtişamı 19. yüzyılda devletin bazı ekonomik önlemler almasına yol açmış, Avrupa'dan kumaş ithal edilmesi yerli kumaş piyasasını tehdit ettiğinden, sultanlar yerli dokumacıları desteklemeye çalışmışlardır. Sultan II. Mahmut döneminde, bir taraftan III. Selim zamanında yapıldığı gibi bazı kumaşların devlet memurları tarafından kullanılması yasaklanmış, diğer taraftan da yerli kumaşların sürümünü arttırmak için tedbirler alınmıştır. Yerli üretim kumaşların ithal olanlara oranla pahalı oluşunun önüne geçilemeyince devlet eliyle kumaş

fabrikalarının kurulmasına teşebbüs edilmiş ve 1834'de İstanbul'un Eyüp semtinde dönemin en ileri entegre kumaş ve konfeksiyon sanayii olarak Feshane kurulmuştur. Eski giyim sistemi küçük ölçekli el üretimi atölyelerinin sınırlı imkanlarına göre iken yeni üniformaların gelişmiş standartlarda olması gerektiği düşünülmüş ve böylece Askeri sistemin ve giyimin değiştirilmesi üzerine, yeni ürün tasarımı ve üretim için gerçekleştirilen bu büyük yatırım, bir dokumacılık ve konfeksiyon okulu görevi yaparak bugünkü dokuma ve giyim sanayiinin temellerini oluşturmuştur (Küçükerman, 1994, s.52).

Sultan Abdülmecit zamanında, Avrupa mallarının sürümünün artması karşısında mevcut devlet fabrikalarının geliştirilmesi bir zorunluluk haline gelmiştir. 1844'de Feshane'nin idaresi Belçikalılar'a verilmiş ve fabrika Belçika'dan getirilen makinelerle donatılmıştır. Ordunun elbiselik kumaş ihtiyacının yurt içi üretimle giderilebilmesi için İzmit Aba fabrikası kurulmuştur. Aynı dönemde, kapitülasyonların varlığına rağmen ham maddenin bol oluşu özel teşebbüse dayanan fabrikaların da kurulmasına olanak vermiştir. Hem devlet eli ile hem özel girişimle kurulan ve makinesi, ustası ve işçisiyle Avrupalı olan bu fabrikalar, yaptıkları üretimin ithal ürünlerle rekabet etmesi güç olduğundan aslında geçici bir umut vaat etmişlerdir. Zamanla, dışarıya hammadde ihracatına paralel olarak ürün ithalatı da artmıştır (Kara, 1998, s.242).

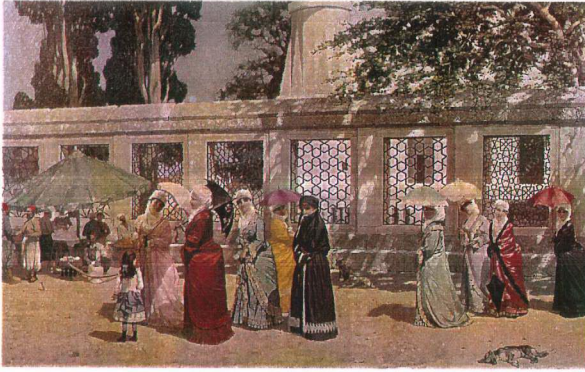
Sultan Abdülaziz devrinde, İmparatorluğun her tarafında el tezgahları silinmeye başlamış, dışarıya ihraç edilen ham madde Osmanlı pazarına ithal ürün olarak dönmüştür. Bu dönemde, dokuma sanayiinin gelişmesi için ciddi adımlar atılamamış ancak önceden kurulan fabrikaların varlığı ve üretim kapasiteleri korunmaya çalışılmıştır. Orduya fes üreten ve 1868'de geçirdiği bir yangından sonra tekrar inşa edilen Feshane ve saraya mefruşat üreten Hereke fabrikası bunlardan bir kaçıdır (Kara, 1998, s.257-258). İpek ve yün halı gibi prestij ağırlıklı ürünleriyle tanınmış olmakla birlikte Hereke Fabrikası'nın asıl bilinmeyen yönü askeri iç giyime yönelmiş olmasıdır (Küçükerman, 1994, s.52).

Batılılaşmanın tekstil sektöründe yarattığı ekonomik güçlüklerle karşı padişahların almaya çalıştığı önlemlere rağmen saray ve çevresinde giyim kuşam, kumaşıyla, süslemesiyle neredeyse tamamen ithal edilir olmuştur. Bu nedenle Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde, hala geleneksel giyim tarzını sürdüren halk ile, ceket, yelek giyen, boyunbağı takan, yüksek ökçeli ayakkabı giyen saray mensupları ve zenginler büyük bir kontrast oluşturmaktaydı. Kadın giyiminde moda, 19. yüzyılda, öncelikle kadının Batılılaşma hareketlerinin sonucunda

sosyal hayata dahil edildiği İstanbul, İzmir gibi büyük yerleşim merkezlerinde başlamış, Pera modanın merkezi olmuş ve Paris modası, Rum, Ermeni kökenli terziler tarafından takip edilmeye başlanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan renkli feraceler ve ince yaşmaklar mutaasıp çevrelerin tepkisine yol açmış ve Sultan II. Abdülhamit döneminde feracenin yerini, İslami tesettüre daha uygun olduğu kabul edilen çarşaf almıştır. Çarşaf, başta siyah olmak üzere, lacivert, mor, nefi, turkuvaz, camgöbeği, erguvan ve bej gibi renklerde olup ipekli, yünü, pamuklu kumaşlardan yapılmıştır. Ancak şehirli hanımların moda merakı artık bir ihtiyaç haline geldiğinden padişah yasağının hükmü geçer geçmez yeni bir modayla örtünmeyi bir süs haline getirmenin çaresi bulunmuştur (Sevin, 1990, s.120).



Resim 4.1.6. Saraylı Kadın, 1810 civarında yapılmış suluboya bir resim olup resimdeki figür derin göğüs dekolteli entarisi ile 18. yüzyıl sonlarının saray modasını örnekliyor (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.272, şekil 145).



Resim 4.1.7. Gezintide Kadınlar, 1887 tarihli ve Osman Hamdi Bey imzalı yağlıboya tablo. Dönemin Batı tarzı modasına örnek olacak biçimde giyinmiş hanımlarla toplumdaki değişimler belgelenmeye çalışılmış (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.284, şekil 179).



Resim 4.1.8.9. Solda 19. yüzyılın son çeyreğinden torba çarşaf, sağda 20. yüzyıl başlarından pelerinli çarşaf (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.283, şekil 176-177).

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde devletin bir yüz yıldan fazla zamandır içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik güçlüklerin, tekstile ayrılan bütçeyi de doğal olarak azalttığı ancak sarayın giyim kuşam zevkini sınırlamadığı düşünülmektedir. 1902'de açılmış olan ve saray için çalışan Casa Botter veya Maison Botter moda evinin yıllarca en güzel defilelere tanıklık etmiş binası bugün Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi'nde varlığını sürdürmektedir.

4.2. Saray Giyiminin Özellikleri

Yüzyıllarca dokumanın tüm inceliklerini belirleyen saray, en iyi alıcı olmak sıfatı ile, desenlerde de kendi beğenilerini hakim kılmaktaydı. Bundan dolayıdır ki, Osmanlı giyim kuşamında kullanılan tekniklerin gelişimi, halkın günlük kullanımına yönelik ürünler ve saraya yönelik ürünler olarak iki ayrı yön izlemekteydi (Sözen, 1992, s.326). Halkın günlük giyim kuşamı bazı geleneksel özelliklere sahip olmakla birlikte genellikle süs unsuru taşımayan, ihtiyaca yönelik türdendi. Bu nedenle Osmanlı Dönemi giyim kuşam unsurları, günümüzde daha çok saray giyimi ile özdeşleştirilmekte, bunların yapımında kullanılan malzeme, üslup ve tekniklerle incelenmektedir.

4.2.1. Saray Atölyeleri

Osmanlı sultanlarının giyim konusundaki hassasiyeti, dokumacılığın gelişiminde önemli bir faktördü. Tekstil zanaatkarları üzerinde sıkı bir devlet kontrolü vardı ve çok iyi organize olmuş bir dokumacılar loncası bulunmaktaydı. Osmanlı sanatı, daima saray tarafından yönlendirilen bir saray sanatı olduğundan, saray için çalışan ve Ehl-i Hiref adı verilen sanatkarlar topluluğunun daha 16. yüzyılın başlarından itibaren örgütlü olarak faaliyet gösterdiğini ortaya koymaktadır. Ehl-i Hiref, sarayın kapıkulu halkından olup, Hazineدار başının emrinde çalışan ve üç ayda bir ulufe alan sanatkarlardan oluşmaktaydı. Bugün, Osmanlı sarayı için dokunan kumaşlarla ilgili bilgilerin büyük kısmı, bu topluluğa ait belgelerden, Ehl-i hiref defterlerinden öğrenilmektedir (Tezcan, 1995, s.321).

Sarayın kendine ait dokuma atölyeleri bulunmaktaydı. Son araştırmalar, altın iplikle işleme yapan zerdüzanların atölyelerinin sarayın birinci avlusunda yer aldığını göstermektedir. Bugün, diğerlerinin yerleri henüz tümüyle tespit edilememiş olmakla beraber, Topkapı Sarayı arşivinde bu atölyelerden birinin planı bulunmaktadır. Bu plana göre, yan yana iki odadan büyük olanı kemhacılar, diğeri kadifeciler karhanesi, koridorun karşısındaki küçük oda ise

nakşebendler, desen bağlayanlar odasıdır. “Gene saray arşivindeki bir belgeye dayanarak Tahsin Öz bu atölyenin Bayazıt’ta Tavuk Pazarı’nda olduğunu belirtmiştir” (Tezcan, 1995, s.321-324). Nakkaşlık, Ehl-i Hîref topluluğunun ortaya koyduğu mevcut sanat dalları arasında en önemlisiydi ve atölyeler nakkaşlar tarafından hazırlanan desenlere göre üretim yapmaktaydı. Sarayın kendine ait dokuma atölyeleri bulunmakla birlikte, saraydan İstanbul ve Bursa’daki diğer atölyelere de kumaş sipariş edilmekteydi. Ayrıca başta ipeklileri ile ünlü Venedik olmak üzere yurt dışında pek çok ülkeye saraydan siparişler yapılmaktaydı. Saraydan kumaş sipariş edileceği zaman ustalara mutlaka desen ve renkler konusunda bilgi verilmekteydi. Hatta bazan ustalara nümune de gönderilmekte, kimi zaman da uygulanması istenilen desende renk uyumunu görmek için ustadan nümune dokuyup getirmesi istenilmekteydi (Tezcan, 2000c, s.32). Belgelerde her yeni padişahın geleneksel olarak saray atölyelerine ya da Avrupalı, çoğunlukla İtalyan üreticilere büyük miktarlarda verdiği değerli kumaş ve giysi siparişlerinin ayrıntılarını veren örnekler bulunmaktadır. Bu belgeler, Osmanlı hükümdarlarının kumaş ve giysilere verdikleri kişisel önemi göz önüne serer.

“Saray mensuplarının kıyafetleri, saray terzileri tarafından dikilir, önce numuneler yapılır, sultanın beğenisine sunulur eğer olumluysa sipariş alınır” (Tezcan, 2000a, s.14). Saray terzileri, kürk yapanlar ve saray için kaftan dikenler olmak üzere iki gruba ayrılmaktaydı. İki grup da hazine vekilharçlığından sorumluydu. Yirmi ya da daha fazla kişiden oluşan ilk grup, kürkün yanı sıra yüksek rütbeli saray mensupları ve ileri gelenlere sultan tarafından hediye edilmek üzere hazırlanan ve hil’at denilen kaftanları da yapmaktaydı. Özel terzilerden oluşan diğer grup, saray için diğer tüm kıyafetleri ve aksesuarları hazırlamakta, ayrıca sanıldığı kadarıyla mobilya ve döşemelik kumaşların yapımında da görevlendirilmekteydi. Bu terziler, bugünkü Gülhane Parkı’nda, Alay Köşkü’nün karşısında bulunan bir binada çalışmaktaydı. 17. yüzyılda yaşamış ünlü gezgin Evliya Çelebi’ye göre, İstanbul’da beş bin civarında terzi ve beş yüz kadarı saray için üretim yapan üç bin civarında atölye bulunmaktaydı (Tezcan, 1996, s.20-21).



Resim 4.2.1.1. Bir kaftana iliştirilmiş etiket, üzerinde kaftanın Sultan İbrahim’e ait olduğu yazmaktadır (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.254).



Resim 4.2.1.2. Üzerinde terziye talimatların bulunduğu etiketli kaftandır. Etiketle “Niçin kaftanları çirkin dikersiniz? Bunu nasıl insan giyer, bu kara çakşırları kim giyer? Al kumaş yok mudur, ak atlas yok mudur?” yazmaktadır (Foto. Tezcan ve Delibaş, TheTopkapı Saray Museum, 1986, Illustration 36).

Özel terziler, yardımcıları ve onlara ödenen ücretler liste halinde 1525 tarihli kayıtlarda yer almaktadır. Sarayda saklanan bazı kıyafetlerin etiketlerinde çok nadir olmakla birlikte terzilerin isimleri de bulunmaktadır (Tezcan, 1996, s.20-21). Padişah için bir kıyafet yapılacağı zaman önce denemesi için bir nümune dikilmekte, eğer beğenilirse diğerlerine kalıp olarak kullanılmak üzere ayrılmaktaydı. Üzerlerindeki etiketten anlaşıldığına göre saraydan bugüne kalan bazı giysiler numune olarak dikilmiştir. Aynı prosedür saray hanımlarının giysileri için de geçerlidir. Bir nümune beğenilmediğinde, sultanın isteği doğrultusunda değişiklikler yapılmak üzere geri gönderilmektedir.

4.2.2. Kumaş Türleri

Osmanlı saray giysileri özel olarak dokunan, nadide desenlerle süslenen, değerli kumaşlardan yapılmışlardır. Bunun dışında, devlet adamlarına ve yabancı diplomatlara sunulan hil'atlar, sancak, perde ve yer örtüleri olarak geçit ve kabul törenlerine görsel bir görkem kazandıran kumaşlar, padişahın kudret ve cömertliğinin kesin bir göstergesiydi. Bu kumaşların simgesel önemleri saray halkının davranışlarına da yansımıştı; Osmanlı devlet adamları padişahın eteğini öperdi. Değerli kumaşlar devlet yazışmalarında zarf olarak da kullanılırdı. Örneğin sadrazam, yazılarını hükümdara sunmak için parlak atlastan yapılmış bir keseye koyardı. Bu tür keselerin yapımında kullanılan değerli kumaşların, içerdikleri belgelerin önemini vurgulamak ve gönderenin görkeminin yansıtmak üzere seçildikleri açıktır. Padişahın veya

hanedan üyesinin ölümünden sonra, giysilerinden biri türbesine konur, diğerleri dikkatlice etiketlenip bohçalanarak saygı ile korunurdu (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.21).



Resim 4.2.2.1,2,3. Surname'den ayrıntı olup devlet adamlarına hil'at giydirilmesini göstermektedir (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.24).

Kök boyalarının üstün kalitesiyle ortaya çıkan ve dünya tekstilinde de adları sıkça anılan, Türk kırmızısı, çini mavisi, güvez, pişmiş ayva, yeşil ve tonları, krem rengi ve safran sarısı, Osmanlı kumaşlarının temel renklerini oluşturmuş, bunların yanı sıra mor ve siyah da bolca kullanılmıştır. Dünyaca ünlü Türk kırmızısı ve çini mavisi gibi renklerin yapım tekniğini öğrenmek için 16. yüzyıldan itibaren yurt dışından heyetler gelmiştir. Kırmızıya uyum sağladığı için tercih edilen diğer bir önemli renk de yeşildir. Şeftali yaprağı, haşhaş çiçeği, sumak, mazi, ceviz yaprağı, soğan kabuğu, kızıl kök, palamut, ayva ve gül yaprağı, meyan kökü gibi bitkilerden elde edilen doğal boyalar Osmanlı kumaşlarının renk özelliklerini oluşturmuştur. Kullanılan doğal malzemenin verdiği canlılık dışında bu kumaşların bu derece değerli olmasını sağlayan en önemli unsur tek renk üzerine uzmanlaşma yolunun seçilmiş olmasıdır. Öyle ki, her renk için yeşil boyacılar, kırmızı boyacılar gibi tek renkte uzmanlaşan boyacılar çarşısı bulunmaktaydı (Ünlü, 2001, s.56-58).

Kumaşların bir kısmı, klabdanla birlikte dokunmakta, altın ve gümüş alaşımlı tellerin kullanılması kumaşa parlaklık, gösteriş ve cazibe katmaktaydı. Osmanlı saray giyiminde genellikle, düz olarak dokunan kumaşlar gömlek ve çamaşır için, desenliler ise daha çok kaftanlar için kullanılmıştır (Bkz. Tezcan, 1984).

Osmanlı saray giysilerinde kullanılan başlıca kumaş türleri şunlardır:

Atlas, her dönemde kullanılmış, sert ve parlak bir kumaş olup, ince ipekten ve sık dokunmuştur. Genellikle düz renkte olan atlasın kendine has parlaklığı, atkı tellerinin gizli tutulup, çözgü tellerinin yan yana getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. İşlemeye çok uygun bir kumaş türüdür (Bkz. Tezcan, 1993).

Bindallı, kadife ya da atlas kumaş üzerine, sırma, klabdan veya sim ile yapılmış serpmeli dal, yaprak, çiçek motiflerinin aplike edilmesiyle elde edilen işlemeli bir kumaş türüdür. Geçmiş 14. ve 15. yüzyıllara kadar giden bindallının 17. ve 18. yüzyıllarda Bursa ve yöresinde yapılmış muhteşem örnekleri bulunmaktadır. Bindallı denmesinin nedeni, yaprak ve çiçek motiflerinin kumaşın tamamını zengin bir görüntü yaratacak şekilde kaplıyor olmasındandır. Başta gelinlik olmak üzere pek çok yerde, özel günler için yapılan giysiler, örtüler, gelin yatağı, sünnet yatakları ve yorgan, yastık takımlarında genellikle bindallı kullanılmıştır.

Bürümcük, hem kadın hem erkek giysilerinde daha çok gömleklerde tercih edilmiş, bunun dışında yatak yorgan çarşaflarının yapımında da kullanılmış bir kumaştır. Atkı ve çözgü iplikleri çok iyi büküldüğünden, ince, kıvrımlı ve yumuşak bir dokumadır. *Hilali* denen türünde, çözgü tellerinin arasına pamuk ipliği karıştırılmış ve dokumanın daha sert ve düz olması sağlanmıştır. Bürümcüğün, sade, kendinden çubuklu ya da renkli çubuklu çeşitleri vardır.

Canfes, hemen her dönemde kaftanlarda, kadın elbiselerinde, takke, yatak örtüsü yapımında ve kaftanların etek içi, kol ağzı ve önlerini astarlamada kullanılmış, tek kat atkı tek kat çözgü ile dokunmuş, ince, düz ya da kendinden desenli, hafif ipekli bir kumaştır (Gürsu, 2000, s.7).

Çatma, kadifenin bir cinsi olmakla beraber, kadifeden farkı, süsleme havının, desenlerinin zeminden yüksek oluşu yani kabartmalı oluşudur. Pahalı olmasına rağmen dışarıya bol miktarda ihraç edilmiştir. Kaynaklara göre erken dönemlerde, Bursa ve Bilecik’de dokunmuş

olan çatma, döşemeye en uygun kumaş türü olduğundan, mefruşatda da sıkça kullanılmış, Bursa'da üretilen çatma yastık yüzleri Bursa dokumalarının ününü dünyaya taşımıştır. Döşemelik çatmalar, Bursa ipekçiliğinin zayıfladığı yıllarda 18. yüzyıl sonlarında Üsküdar'da açılan atölyelerde üretilmeye başlanmıştır. 19. yüzyılda Feshane ve Hereke fabrikalarında da çatma yastık yüzlerinin dokunduğu ve Hereke çatma yastık yüzlerinin tümüyle Batı zevkini yansıttığı bilinmektedir (Tezcan, 1991, s.8).

Çuha, yünden dokunmuş sıkı, kalınca havlı kumaştır.

Diba, klabdanlı dokunmuş bir tür ipekli kumaştır.

Hatayi, 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve 18. yüzyıla dek, hem sultanlar için dış kaftan hem saray kadınları için elbise yapımında kullanılmıştır. İpek ve klabdanla dokunmuş, bir kumaş olup, çözgüsü ham ipektendir ve kumaşa tokluk verir.

Kadife, en çok kullanılan kumaşlardan biri olup çözgüsü ve atkısı ipek, bazan da pamuktan, havlı bir kumaştır. Tekniği, malzemesi ve deseni bakımından pek çok çeşidi olan kadife, Türk dokuma sanatının en iyi ürünlerinden biridir. Dokumasında klabdan kullanılan türüne *müzehhep* ya da telli kadife denilmiştir. Kaynaklarda düz olanı sade, desenlisi *münakkaş*, çift zeminlisi ise *çatma* olarak geçmektedir. Bursa kadifeleri 16. yüzyılda dünya çapında bir üne sahip olmuştur.

Kemha, lampas tekniğiyle kalın ve sık dokunmuş, çözgüsü ve atkısı ipek, deseni yapan takviye atkısında altın ve gümüş alaşımli tellerin de kullanıldığı, ipekli, çift zeminli bir kumaştır. Kemha, dış kaftan ve döşemelik yapımına çok uygun kumaş türlerinden biri olup, sekiz farklı cinsi dokunmuş ve en yüksek kalitede olanına *gülistani* adı verilmiştir. Bu kumaş türü ayrıca, takke, kolluk, kese yapımında da kullanılmıştır. Batılılar brokar dedikleri bu kumaşlara çok ilgi göstermiş, papaz kıyafetleri ve tören kıyafetleri için kemha sipariş etmişlerdir. 18. ve 19. yüzyıllarda, ayarı düşük altın, sayısı azaltılmış çözgü iplikleri ve Batı'ya öykünen desenleriyle kemha, geçmişteki kalitesini sürdürememiştir.

Kutnu, hem saray hem halk tarafından kullanılmış, bazen çözgüsüne pamuk katılarak dokunmuş, renk renk yollu bir kumaş türüdür. (Tezcan, 1989, s.30)

Saten, parlak ve yumuşak ipekli kumaştır.

Savai, ipek ve klabdanla dokunmuş, atkıdan desenli bir kumaş türü olup, 17. yüzyıla ait, sonrakilere oranla az renkli erken örnekleri Bursa'da, en iyi örnekleri ise Üsküdar'da üretilmiştir. Savai türü kumaş üretimi, 19. yüzyılda da devam etmiştir. Bursa ve İstanbul işi savaier, malzeme, desen ve dokuma tekniğinde yansıttıkları ince zevk ile Şam'da, Halep'te ve Anadolu'da verilen örneklerinden ayrılırlar.

Selimiye, son dönemlerde ortaya çıkmış olup, çözgüsü ve atkısı ipekten, yollu, yolların arası renkli çiçek desenli bir kumaştır. 1804'de, Üsküdar'da Selimiye kışlası civarında kurulan atölyelerde bol miktarda üretildiğinden, bu atölyelerin kurucusu Sultan III. Selim'in adıyla anılmıştır. Savai kumaşa çok benzeyen selimiyenin farkı, hem atkıdan hem çözgüden desenlendirilmesidir.

Seraser, çözgüsünde ipek, atkısında altın ya da gümüş alaşımli tellerin kullanıldığı en değerli ve pahalı kumaşlardan biri olup, üzerindeki dese, altın alaşımli telin sarı ipek iplik, gümüş alaşımli olanın ise fildişi ipek iplik etrafına sarılması ile dokunur, kemha ile farkı, tamamen klabdanla dokunması ve desenlerinin çok farklı olmasıdır. Altın ve gümüş alaşımli tellerin kullanıldığı kumaşlar içinde en pahalı olanı, 16. yüzyılın ikinci yarısında üretilmeye başlanan seraserdi. Kaynaklara göre, bir kaftanlık seraser kumaş 35 altından aşağı olmadığına göre, sözü geçen kumaşın ancak saray mensuplarına hitabettiği söylenebilir. Bu fiyat, içerisindeki altın miktarına göre tespit edilmekte, daha ucuza satılması, altın kullanımında hile yapıldığını göstermekteydi. Pahalı olmasına rağmen talebin çok olması, İmparatorluğun ekonomik açıdan sıkıntılı olduğu dönemlerde, sultanların seraser dokuyan tezgahları azaltma yolunda emirler vermesine yol açmıştır (Bkz. Tezcan, 1988a).

Serenk, klabdansız dokunmuş bir tür lampas kumaştır. Seraserin yasaklandığı dönemlerde onun yerine içinde altın alaşımli teller bulunmayan bu kumaş türünün dokunması uygun görülmüştür (Tezcan, 1989, s.30).

Sib, 16. yüzyıldan itibaren kaynaklarda adı geçen bir kumaş olup, genellikle telli ve ipekli olduğu kabul edilmektedir. Anadolu sibi ve Avrupa sibi canlı renklerin ağırlıklı olarak kullanılması açısından benzerlik gösterirken, İstanbul sibinde daha ağırbaşlı renkler kullanılmıştır.

Sof, Yün veya keçi kılından dokunan bir çeşit ince kumaştır.

Tafta, yüzer atkı veya çözgüler nedeniyle çizgili bir yüzeyi olan, düz dokuma ipek kumaştır.

Tepebaşı, 18. yüzyılda ortaya çıkan bol işlemeli bir kumaş türü olup, 19. yüzyılda daha da çok yaygınlaşıp çeşitlenmiştir. Savai ve canfes gibi kumaşların ipekle, yassı tellerle, pul ve boncukla işlenip zenginleştirilmesiyle ortaya çıkan bu tür ağır elbiselik kumaşlar, Nakış atölyeleri İstanbul'un Tepebaşı ve Galata semtlerinde olduğundan, Tepebaşı ya da Galata işi olarak anılmaktaydı. 18. yüzyılda, sarayın pahalı kumaşlara karşı aldığı önlemlerden Tepebaşı da nasibini almış, 1786'da Reis ül Küttab, kadınların Galata işini satın almasını, terzilerin bunu dikmesini yasaklamıştır.

Zerbaft, altın yaldızlı klabdanla dokunmuş çok renkli bir kumaştır.

4.2.3. Motifler

Sağlam kompozisyonlarla uygulanan motifler, Osmanlı kumaşlarını ayrıcalıklı kılan en önemli unsurlardan biridir. Ehl-i Hiref'in en önemli bölümünü oluşturan nakkaşların hazırladıkları kitap bezemeleri inanılmaz güzellik ve titizlikte olup çok ince bir zevki yansıtmaktaydı. Bu motiflerden beğenilenlerin seçildiği ve çeşitli sanat kollarında uygulandığı tahmin edilmektedir (Demiriz, 2001). Sarayın nakkaşları bu motifleri büyüterek ilgili sanat kollarına verebileceği gibi, her sanat kolunda, özellikle dokuma sanatında, desen uygulayan bir usta mutlaka bulunmaktaydı. Ayrıca genellikle her farklı kumaş türünün farklı desencisi bulunmaktaydı. Serbest elle bir deseni, bir tablo gibi dokunan kumaşın üzerine uygulamak mümkün olmadığından, desenlerin ölçekli kağıt üzerine kumaşın eni ve boyuna tam gelecek şekilde hazırlanması gerekmekteydi. Bu, desen ustalığının yanı sıra dokuma bilgisini de gerektiren bir maharetti. Desenin tümünü elde etmek için simetriden yararlanılmış, kumaş yana ve üste katlandığında, şemanın tümü ortaya çıkacak şekilde kağıt üzerinde tasarlanmıştır. Bu, kompozisyonun bazan çeyreği, bazan yarısı, bazan bütünüdür. Kitap tezhiplerinden alınan desenler bazen olduğu gibi büyütülüp çoğaltılarak kullanılmakta, kimi zaman ise sonsuza giden kompozisyonlar halinde verilmekteydi. Ayrıca, Batı'dan alınan kimi desenler de geleneksel bahar dalları, laleler, güllerle değişik kompozisyon şemaları içinde Türk zevkine uydurularak kullanılmaktaydı (Tezcan, 1995, s.321-325).

Erken dönem Osmanlı dokumalarında, çoğunlukla kıvrımlı dallar üzerine yerleştirilmiş, Uzak Doğu kökenli, iri motiflerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu motiflerin yarattığı etki, 14. yüzyılın sonlarında Osmanlı sanatı içinde erimiş ve özgün bir üslup halini almıştır.

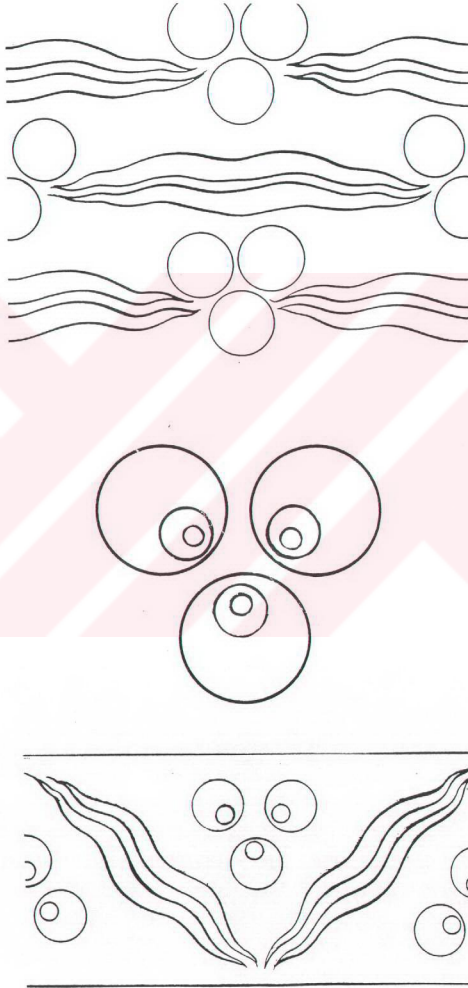
15. yüzyılın ortalarında, Osmanlı kumaşlarında, saray bahçelerinin laleleri, sümbülleri, nergisleri, zerrinleri, bahar çiçekleri açmış meyve ağaçları ile bir desen zenginliği göze çarpar. 16. yüzyılın ilk yarısı ise, Klasik Osmanlı Üslubu'nun oluşum dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde ağaçlar ve çiçekler, rumi ve saz yolu ile birlikte kullanılmış ve Osmanlı tekstilinin en önemli niteliği olan, çok sağlam bir kompozisyon şeması ortaya çıkarılmıştır. Kompozisyonadaki tüm motifler temel düşünce olan sonsuzluğu ifade edercesine, aradan bir tanesi bile çekilemeyecek şekilde birbirine bağlanmıştır. Başlıca kompozisyonlar, içleri çiçeklerle değerlendirilmiş madalyon sistemi, kıvrımlı dal üzerinde sıralanmış çiçekler ve tek tek kaydırılmış eksen üzerinde yer alan ya da yatay bağlantılarla birleştirilen motiflerdir.

Osmanlı kumaş motiflerinde, 17. yüzyılın ortalarından itibaren Batı etkileri görülmeye başlanır. Bu dönemde hem geleneksel hem de Avrupa tarzı motifler kullanılmıştır. Dönemin en popüler motifleri sayılan çiçeklerin buketlerle düzenlenişi, Klasik Osmanlı Üslubu'na uygun olmakla birlikte gölgelendirmeye gidilerek boyut verme eğilimi, Batı etkisinin bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Bu dönemde, işlemlerdeki renk tonlamalarıyla üçüncü boyutun verilmeye çalışıldığı, kumaşlardaki peyzaj ve natürmortlarda sıkça görülmüş ve bunlar Türk Rokokosu'nun ilk örnekleri olmuştur. 18. yüzyılın başlarında, Lale Devri'nde, desenlerde klasik dönemin sağlam kompozisyonları parçalanmış, oraya buraya dağıtılmış küçük çiçekler ya da çiçek demetleri genellikle çizgilerle kombine edilmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru, saray ve çevresinde, Batı yaşam biçimine ve sanatına duyulan ilginin artmasıyla, Fransız ve İtalyan etkilerinin çokça rastlandığı Türk Rokokosu, tüm süsleme sanatlarında yaygınlaşmıştır. Osmanlı desen sanatının geldiği son nokta ise 19. yüzyıl sonlarında, saray çevrelerinde rağbet gören, genellikle rumi motiflerinin kullanıldığı, neo-klasik bir oluşumdur.

Osmanlı dokuma sanatında kullanılan başlıca motifler şunlardır:

Çintemani motifi, biri üstte ikisi alta olmak üzere üç benek ve buna paralel iki çizgiden oluşur. 15. yüzyıl Osmanlı süsleme örneklerinde sıklıkla rastlanan bir motif olup, en çok kemha desencileri tarafından kullanılmıştır. Sanatçılar, genellikle karmaşık motifleri

kendilerine özgü bir anlatım oluşturmak için böldüklerinden. çintemani de zaman zaman bölünmüş ve üç beneklerinin göz benzeri şekillerinden hareketle hilal yaratılmıştır. Bu motif yaygın olarak kemha ve kadifelerde, nadir olarak ise seraserde çok büyük tek bir benek olarak kullanılmıştır.



Resim 4.2.3.1.2.3. Çintemaninin üç farklı çizimi (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.139,140),

Osmanlı süsleme sanatlarında 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar çok sık kullanılan Çintemani, Çinliler tarafından “tama” olarak anılır ve Buda’nın üç ruhani niteliğini sembolize ettiğine inanılır (Keskiner, 1995, s.138). Bu motifin anlamıyla ilgili ortaya atılmış, bundan farklı görüşler de bulunmaktadır. Bunlardan biri, motifin, avcılıkta bir prestij meselesi olan, aslan, kaplan ya da leopar kürkünü temsil ettiğidir. Bir diğer görüş ise, Moğol Hakanı Timur ile ilgili olmalıdır. “Rivayete göre Timur, düşmanının kanına batırdığı üç parmağını, Semerkand’daki bir caminin kapısına bastırarak bu deseni oluşturmuş ve desen Timur’un üç kıtadaki hükümrانlığının sembolü olmuştur” (Aydın, 2000, s.57).

Kaynaklar, motifin Osmanlılarca, 1402’deki Ankara Savaşı ile tanındığını belirtmektedir. Hangi görüş doğru olursa olsun, özünde gücü ve statüyü temsil eden Çintemani motifi, 17. yüzyılın sonlarına kadar kaftanlarda, diğer tekstil ürünlerinde ve süsleme sanatlarının hemen her dalında kendini göstermiştir (Tezcan, 2000c, s.36-38).

Hatayi, Türk süsleme sanatlarının öncü motiflerinden biridir. Orta Asya’dan gelen ve genellikle bol miktarda çiçek örnekleri ve yonca yaprakları ile karakterize edilmiş, Çin sanatının etkisiyle gelişmiştir. Hemen hemen tüm süsleme örneklerinde kullanılan hatayi stilize edilmiş olduğundan kökeninden çok farklı bir görünüm ortaya koymaktadır. Tüm milletlerin süsleme sanatlarında karşılaşılan doğal elementler, kişisel zevklerini göstermede kendi yollarını seçen Türk sanatçıların ellerinde zengin bir süsleme karakteri kazanmıştır.

Hatayilerin en eski örnekleri 7. ve 9. yüzyıllar arası Uygur duvar resimlerinde görülmektedir. Bu motif Anadolu Selçukluları’nda kendilerine özgü bir biçim almış, 15. yüzyılda Fatih döneminde ise kıvrımlandırılmış çiçek yaprakları ile karakterize edilmiş, farklı ve zengin bir stilde kullanılmıştır. 16. yüzyılda, stilize edilmiş doğal elementler zenginleştirilmiş, boyutları büyümüş ve yapraklar çoğalmış, süsleme sanatlarının doruğa ulaştığı bu dönemde özel olarak düzenlenmiş hatayiler en iyi örneklerini vermiştir. 15. Yüzyılda ortaya konan hatayi örnekleri geniş çeşitlilik göstermektedir (Keskiner, 1995, s.72).

Doğanın elementleri çeşitli nedenlerle çeşitli şekillere bürünerek temsil edilmiş olsalar da genel karakteristiklerini uzun süre korumuşlardır. Bunların bazıları Osmanlı sarayında stilize edilmiş olmakla beraber bazıları Uzakdoğu ve Çin etkilerine sadık kalmıştır.

Osmanlı süsleme sanatlarında 15. yüzyılın ikinci yarısı ve 16. yüzyılın başlarında sıklıkla, kalp şeklinde düğümlü bezemelerle karşılaşmaktadır. Daha çok tezhipte kullanılan bu formun mutluluk sembolü olduğuna inanılmaktadır. Uzun dalların düğüm şeklindeki üçgenler boyunca devam etmesi bu motifin sembolik bir anlamı olduğu etkisini yaratmaktadır. Hatayilerin merkezindeki taç yaprakları çok çeşitli şekillerde gösterilmiştir. Düğüm motiflerinin dörtgen şekilde olanları da vardır. Bu motifler, Selçuklular'da çok kullanıldığından Osmanlı sanatındaki uygulamalarına Selçuklu geçmesi denir (Keskiner, 1995, s.73).



Resim 4.2.3.4. Bir hatayı çizimidir (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.73).

Mühr-ü Süleyman, altı köşeli yıldız biçiminde bir motif olup kökeni İsrailoğullarının peygamberi Hz. Davut'un oğlu Hz. Süleyman'a atfedilen efsanevi güçlere dayanır. Eski Ahit'te dengeli ve adaletli bir yönetici olduğundan söz edilen Hz. Süleyman'ın hayvanlarla konuşmak, rüzgara ve denizlere yön vermek gibi doğaüstü güçlerinin mühründe saklı olduğuna inanılmaktadır. İslam literatüründe de aynı inanışlar söz konusudur. Hz. Süleyman'ın mührü Osmanlı dokumalarında motif olarak sıklıkla kullanılmıştır.

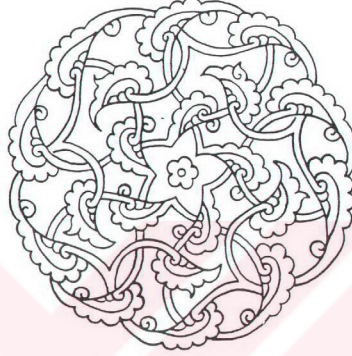


Resim 4.2.3.5. Sultan I. Ahmet'e (1603-1617) ait mühr-ü Süleyman motifli tören kaftanından ayrıntı (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996, s.182).

Rumi, Türk süsleme sanatlarının en eski motiflerinden biri olup, hatayi gibi Orta Asya kökenlidir. Üsluplaştırılmış yaprak figürü biçiminde bir motif olan Rumi zaman içinde değişime uğratılmış neredeyse soyutlaştırılmıştır (Sözen, Tanyeli, 1996, s.205). Rumi motifinin günümüze dek kalan ilk örnekleri 9. ve 10. yüzyıllarda, Uygurlar tarafından yapılan fresklerde görülür (Keskiner, 1995, s.10). Buradaki figürler, sonraki devirlerde sıkça rastlanacak olan klasik rumidir. Orta Asya steplerinde yaşayan Türkler'in hayvanlarla yakın ilişkide olduğu bilinmektedir. Onların gücü ve savaşçılığı sanatçılara daima esin kaynağı olmuştur. Eski Türkler'de hayvanlar, gücün verimliliğin iyiliğin ve kötülüğün sembolü olarak gösterilmişlerdir.

Başlangıcından itibaren sadece el yazmalarında değil çini, kumaş, taş, ahşap oyma, maden gibi süsleme sanatlarının tüm kollarında temel bir bezeme olan rumi motifi, *Selçuki* olarak da anılır. 11. yüzyıldan itibaren Selçuklular'la birlikte geleneksel Orta Anadolu hayvan figürleri stilize edilmeye başlanmış, bu dönemde rumi çok çeşitli şekillerde, hayvan figürleri ile birlikte kullanılmıştır. Örneğin bu döneme ait süslemelerde rumi ile birlikte hayali varlıklar, ejderhalar, canavarlar ve meleklerle karşılaşılmaktadır. Selçuklular rumiyi minyatürlerin fon süslemesinde de kullanmışlardır (Keskiner, 1995, s.11).

Türklerin İslamiyet'e geçişinden sonra özellikle de Osmanlı sanatında hayvan figürlerinin doğal haliyle kullanımı seyrekleşmiştir. 15. yüzyılda rumi hayvan figürü olmaktan gitgide uzaklaşmış, stilize edilerek sadece bir süsleme olarak kalmıştır. Tüm inançlardan, kavramlardan uzak tutularak kökeni gizlenmiştir.



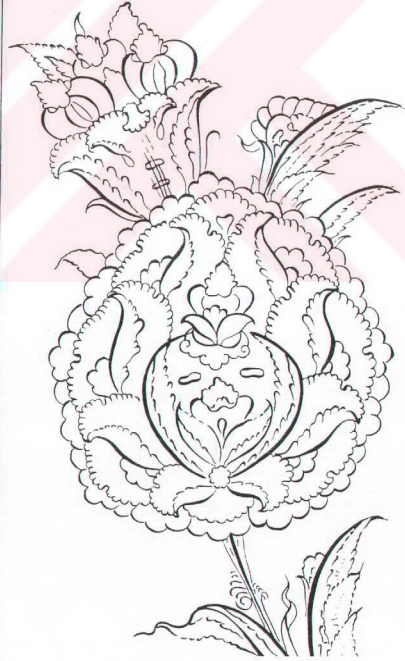
Resim 4.2.3.6. Bir rumi çizimi (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.40).

15. ve 16. yüzyıllar her alanda süsleme sanatlarının zirveye ulaştığı zamanlardı. Buna paralel olarak motiflerde de bir zenginleşme görülmektedir. Rumi her alana uyum sağlaması ve sürekli yenilenmesi ile süsleme sanatlarına egemen olmuş, sade, dilimli, hurde, sarma olmak üzere çeşitli şekillerde tasarlanmıştır. Örneğin hurde rumi, rumi içinde rumilerden oluşur. Büyük rumi motiflerinin bazı kurallara göre küçük parçalara ayrılmış halidir. Rumi genellikle kıvrık çizgilerde ve yuvarlakların başlığı şeklinde kullanılmıştır. Çeşitli yorumlara açık şekilde esnek olan rumi bazı kurallara oturtulup, örneğin dolu alanlarla boş alanların oranı ya $\frac{1}{4}$ ya da $\frac{1}{2}$ olarak belirlenmiştir (Keskiner, 1995, s.11-13).

Saz Yolu, Yavuz Sultan Selim tarafından Tebriz'in alınışından sonra Osmanlı topraklarına getirilen İranlı sanatkar Şah Kulu'nun geliştirdiği, tümüyle orijinal bir üsluptur. Gerçekten konu ve teknik açısından Uzak Doğu kökenli olmakla birlikte, üslubun daha çok 15.-16. yüzyıllarda, İran'da mürekkep ve fırça ile yapılan çizimlere dayandığı düşünülmektedir. Tezhipten gelmekle birlikte, çini ve kumaşa da uygulanmıştır. Osmanlı sarayında 16. yüzyılın ilk yarısında başlayan üslup, süsleme sanatlarının tüm dallarında kullanılmıştır.

Temel motifleri arasında, büyük, kıvrık, sık, hançeri yapraklar ve onların arasında yer alan hatayı başları, kuşlar, melek tasvirleri ve ejderha gibi efsanevi hayvanlar vardır. Kompozisyonlarda yapraklar genellikle çiçekleri yarıdan kesmiş gibi görünmektedir. Bu üslupta, fırçanın kullanımı inceden kalına doğrudur. Dış çizgiler kalın ve tek bir fırça darbesiyle yapılmış, diğer motifler ana çizginin altına yerleştirilmiştir. İnceden kalına fırça hareketlerinin en güzel örneklerinin bu üslupta verildiği düşünülmektedir. Saz yolunun son temsilcisinin, 18. yüzyılda yaşamış Ali Üsküdari olduğu sanılmaktadır. Sanatkar, akıtma, gölgeleme gibi teknikleri büyük ustalıkla kullanmıştır (Keskiner, 1995, s.46).

Kumaş desencileri bu üslubun öğelerini genellikle parçalara ayırıp kullanmayı tercih etmiştir. Saz üslubunun öğeleri daha çok kemha dokumacılığında stilize çiçeklerle birlikte kullanılmıştır (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.279).



Resim 4.2.3.7.8. Saz üslubunda solda yapraklı, sağda hatayili iki farklı çizim (Foto. Cahide Keskiner, Turkish Motifs, 1995, s.48-49).

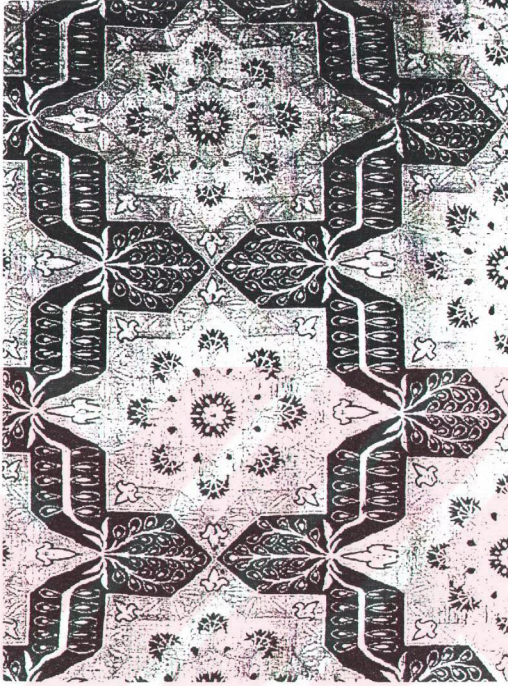
Sekiz Köşeli Yıldız, daha çok kadife ve kemha desencilerinin kullandığı, tahminen çiniden ya da metal işlerinden gelen bir motiftir.

Şemse Şeması, tipik Osmanlı motiflerinden biri olup, kemha dokumacılığında çok sık kullanılmıştır. Çeşitli türevleri bulunan şemsenin ana türevinde motifler düz zemin üzerine yerleştirilmektedir. Şemselerin içini bezeyen kompozisyonlarda başta lale motifi olmak üzere çok çeşitli bitkisel motifler kullanılmıştır.



Resim 4.2.3.9,10,11. Şemse şemasında üç farklı örnek (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.214).

Tavus Kuşu Tüyü, daha çok seraser desencileri tarafından kullanılmış bir motif olup, İslami mitolojiye göre Cennetle ilişkilendirilmiştir. Hem seraserlerde hem geç dönem Bursa kadifelerinde çeşitli türevleriyle çok sık kullanılmıştır.



Resim 4.2.3.12. Sekiz köşeli yıldız içinde tavus kuşu tüyü motifi (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.269).

4.2.4. Modeller

Kadın ya da erkek için yapılmış olsun, kumaşındaki, süslemesindeki veya kesimindeki küçük detaylar dışında, model olarak birbirine benzeyen saray giysileri temel olarak iç ve dış giysiler olarak ayrılmıştır.

Saray için dikilen başlıca giysi modelleri şunlardır:

Cübbe, bol, uzun, kimi zaman takkesiyle, padişahlar tarafından kullanılan bir giysidir.



Resim 4.2.4.1. Sultan I. Abdülhamit'e (1774-1789) ait cübbe (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 73).

Dır-i postiyn, padişahların savaş alanında giydiği, kenarları kürklü, çelik zincir örgü hafif bir zırh üzerine ipek dokuma ile kaplanmış vücudun belden yukarısını korumaya yönelik kısa kaftandır (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001, s.29).

Dolama, padişahlar için önemli bir dış giysiydi. Dolamanın kesimleri farklı üç ayrı çeşidi vardı. Genellikle yakasız, kısa kollu ve önden açık kısa ceket olarak bilinen dolamanın, divan ve sipahi dolaması adı verilen uzun ceketler biçiminde dikildikleri de olurdu (Tezcan, 2000, s.40).

Ferace, 15. yüzyılın başlarında hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılan, bol, yakasının arka kısmı çoğu zaman eteklere kadar uzanan, kolları geniş ve yırtmaçlı, önden açık, bisiklet ya da V yaka, öndeki açıklığın iki yanında boylamasına çift cepli, manto tipi bir üst elbisesi. Daha çok kadın kıyafeti olmakla birlikte ilmiye mensupları da giyerdi. Kadın feracesi ile erkek feracesi arasında beden ölçüsü haricinde fazla bir fark yoktu (Tezcan, 2000a, s.6). Yazlık ferace için ipekli ve hafif kumaşlar tercih edilirken, kışlık ferace sof ve çuha gibi yünlü kumaşlardan yapılırdı ve kenarları kürklü olurdu.



Resim 4.2.4.1,2. Solda 18. yüzyıldan Levni imzalı bir suluboya resimde feraceli bir Osmanlı kadını, sağda 19. yüzyıldan anonim suluboya resimde dönemin feracesini giymiş bir Osmanlı kadını (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.268, şekil 135; s.272, şekil 146).

Gömlek, şalvarın üstüne giyilen bir iç giysidir. Hanım sultanların gömlekleri uzun kollu, derin yakalı, genellikle krem rengi ve bürüncük olurdu. Bu gömleğin yakası ve manşetleri genellikle renkli ipek ipliği ile işlenirdi. Üzerinde koruyucu dualar ve tılsımlar yazılı padişah gömleklerinin, cinlerin, perilerin şerrinden, düşmanlardan, yırtıcı hayvanlardan ve kötülükten koruduğuna inanılırdı.



Resim 4.2.4.3. 16. yüzyıldan bir yazılı gömlek (Foto. Hülya Tezcan, *Silks for the Sultans*, 1996, s. 234).

İç entarileri, üste giyilen kıyafetlere göre daha düz olur, bilekte biten kollar, dökümlü bir görünüm vermek üzere dirseğe çekilirdi. İç entarisinin üzerine giyilen kaftan, genellikle iç entarisinin kabank kollarının görünebilmesi için kısa kollu olarak yapılırdı. Kalçanın iki yanından aşağıya doğru ve ön açıklıktan parçalarla genişletilir ve buna *pes* denirdi. Hanım sultanlar, iç entarisinin üzerine cevheri denilen işlemeli kemerler takarlardı. İç entarisi, kışın su samuru kürkü, sincap kürkü ya da hermin ile astarlanmış bir dış kaftanla giyilirdi. Kaftanın önünde ya tek sıra düğme ve bunun karşısında ilikler ya da çaprast denilen bantlar bulunurdu. Bu bantlar, kaftanın kendi ipliğinden yapılırdı.

Kaftan, hem hanım sultanlar hem padişahlar tarafından kullanılmış, ayak bileğine kadar uzun ya da ceket hizasında kısa, önden açık, yakasız ama kesimi boynu saracak gibi, iki yanına ve bel hizasından ön açıklığa üç üçgen parça ilave edilmiş böylece etek kısmı aşağıya doğru genişletilmiş, kısa veya uzun olabilen kolları tüm Osmanlı giyiminde olduğu gibi kol oyuğu olmaksızın beden kısmına dikilmiş bir dış giysidir. Yan dikişlerde bırakılan boşluklar kaftanın ceplerini oluşturur.



Resim 4.2.4.4. Sultan III. Murat'ın (1574-1595) kızı Ayşe Sultan'a ait çintemani motifli, ipek entaridir (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 26).

Osmanlılar şalvar üzerine giyilen tüm dış giysilere, ister ceket uzunluğunda, ister diz ya da ayak bileği hizasında olsun, genellikle kaftan derlerdi. Hanımlar tarafından giyilenlerine çoğunlukla entari denen kaftanlar daha çok içe giyilen gömleğin kolları görünecek biçimde kısa kollu olarak yapılırdı.



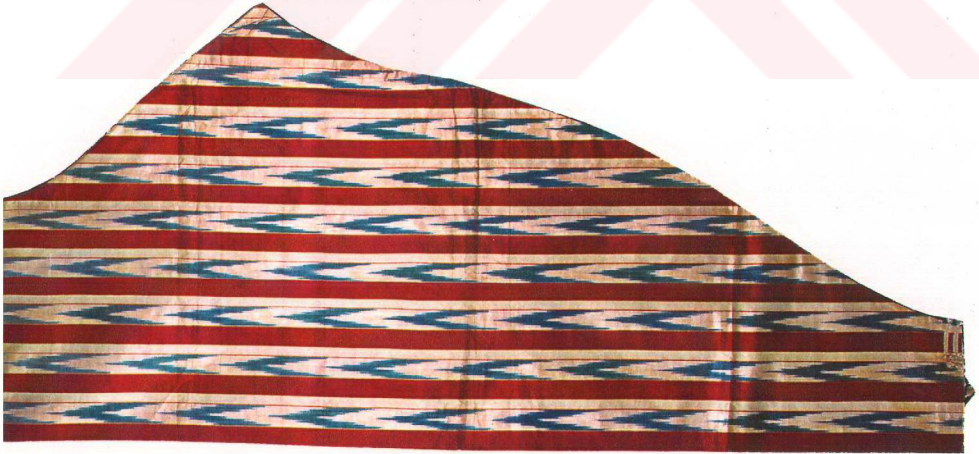
Resim 4.2.4.5.6. Solda Yavuz Sultan Selim'e (1512-1520) ait uzun kollu,yakalı, çintemani motifli serenak kaftan, sağda 16. yüzyıldan saz üslubunda yapılmış bir kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 10, 13).

Kapaniçe, padişahlar tarafından kısa kollu kaftanın üzerine giyilen, düğmeleri mücevherden, kenarları kürklü, uzun kollu bir dış giysisidir. Kaynaklar bu tarz dış giyimi uzun kollu yakalı, kürk tören mantosu olarak tanımlamaktadır. Bugüne bir örneği kalmamıştır.

Maşlah, padişahlar için ipekli ve yünlü kumaştan yapılan, pelerine benzeyen, önden açık, göğüs hizasından iki şeritle bağlanan, takkeli ya da takkesiz kullanılan bir çeşit dış giysidir. Dışarlık giysilerin bazıları birden fazla isme sahip olduğundan ya da isimleri dönemden döneme farklılık gösterdiğinden, *harmani* ve *biniş* olarak da anılmaktadır.

Serhaddis, padişahlar tarafından savaşlarda giyilen, diz hizasında, kenarları kürklü bir giysidir.

Şalvar, hem erkek hem kadın iç giyiminin ana unsurlarından biridir. Belden bağlamalı, ayaklara kadar dökülen bol bir pantolon olan şalvarın, kısa ya da uzun, bol ya da nispeten dar, aşağıya doğru gittikçe daralan, dize sıkıca oturup oradan bileğe doğru daralan ya da bileğe kadar bol inip burada düğmelerle daralan pek çok farklı kesimi vardı. Dönemin seyyahlarına göre, hanım sultanlara kıyasla sıradan giyindikleri sanılan cariyeler de göz alıcı kıyafetler ve mücevherlerle donanmışlardı (Tezcan, 2000a, s.14). Çakşır denilen kimi şalvarlara, ayak hizasından kuzu derisi ev ayakkabıları dikilirdi.



Resim 4.2.4.7. çizgili ipek ve pamuk şalvar, 16. yüzyıldandır (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996, s.206).



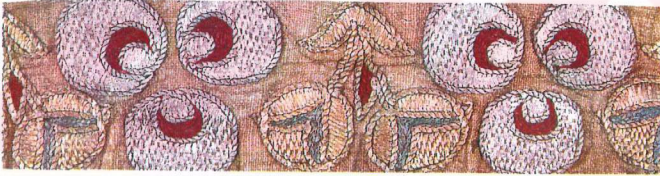
Resim 4.2.4.8. Kadife şalvar ve entari. 19. yüzyıldandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.280, şekil 171).

4.2.5. Aksesuarlardan Başlık ve Ayakkabılar

Başlık, Osmanlı İmparatorluğu'nda birbirinden farklı pek çok çeşidiyle, hem hanım sultanların hem padişahların kullandığı, kıyafeti tamamlayan önemli bir aksesuardı. Hem saraylı hem de halktan kadınlar tarafından en çok kullanılan başlık ise tepesi altı dilimli konik başlıktı. 16. yüzyılın başında bu tip başlığın kullanımı bırakılmıştır. Aynı yüzyılın ortalarında hanım sultanların başlıklarının genellikle mücevherlerle süslendiği ve yine bu dönemde, kadınların başın arkasından sarkan renkli bir eşarp ve üstüne yüksekliği 10 cm yi bulan genellikle çatma kadifeden ve mor renkte yapılmış bir fes taktıkları bilinmektedir. Sultanın gözdeleri günlük yaşamlarında statülerinin bir işareti olarak *kaşbastı* denilen alınlıklar takmaktaydı. Bugüne kalan en iyi örnekleri Hürrem Sultan'a ve Safiye Sultan'a ait kaşbastılardır. 17. yüzyılda yaygın olan başlıklar, üstü daire şeklinde, konik iki yandan sorguçlarla zenginleştirilmiş kadın başlıkları olup 17. yüzyılın sonunda, bu tür başlığın uzunluğu aynı bırakılıp alt kısmın çevresi daraltılmış, üstün çevresi genişletilmiştir.

Padişahlar tarafından kullanılan başlıklar, ince işlemleri ve mücevher süslemeleriyle adeta imparatorluk tacı gibi taşındığından, kıyafetlerin çok önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Kullanımı en yaygın başlık türü olan kavuk, yüzü çuha, içi astarlı, astar ile yüz arası pamukla doldurulmuş ve üzerinden çeşitli biçimlerde dikilmiş bir başlık olup, *kallavi*, *mücevveze*, *horasani*, *üsküf*, *selimi*, *yusufo*, *örf*, *katibi* gibi çeşitleri bulunmaktaydı. Keçeden yapılmış yüksekçe bir başlık olan asıl kavuğun üzerine sarık denilen, birkaç parmak genişliğinde, kırmızı, siyah, beyaz ve yeşil renklerde bir bez sarılmaktaydı. Padişah, sadrazam, vezir ve beyler değerli taşlarla süslenmiş kavuklar giymekteydi. Kaynaklara göre padişahların kullandığı kavukların ilki, Türkler tarafından eskiden beri kullanılan ve *horasani* denilen, yünlü konik olanlardı. I. Murat Dönemi'nde, kaynaklarda adı *üsküf* olarak geçen, ön cephesine altın sırma işlenmiş, uzun, beyaz başlıklar kullanılmaya başlanmış ve Divan toplantılarına giderken, bu başlığın etrafına sarık sarmak adet olmuştur. Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde, silindirik başlık moda olmuş ve etrafına müslin sarılan bu tür başlıklara *mücevveze* denilmiştir. Osmanlı devlet adamları, fesi, 16. yüzyılda, Cezayirli denizciler aracılığıyla tanımışlar, bu tür başlık özellikle denizciler ve hatta İstanbullu hanımlar tarafından rağbet görsede 1832'de Sultan II. Mahmut tarafından resmi başlık olarak kabul edilene dek kavuk kullanmışlardır.

Başlık, Osmanlı İmparatorluğu'nda ırk, din, tarikat, sınıf ve meslek işareti sayılmaktaydı. Devlet adamları, meslek ve rütbelere göre farklılıklar gösteren kavuklar giymekte, hem kıyafetlerin hem başlıkların çok çeşitli olması bir karnaval görünümü yaratmaktaydı. Sultan II. Mahmut döneminde, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra sarık takma zorunluluğuna son verilip bu defa herkes başına dilediğini giymeye başlayınca, devletin otorite ve şerefini temsil eden memurlar ve askerler için yüzlerce yıllık sarığın yerini fes almış ve çok çeşitli başlıklar bundan sonra halk ile devlet memurları ve askerler arasında ayırt edici bir işaret olarak kabul edilmiştir. "Halk için başı bozuk tabirinin kullanılması, dilediği serpuşu giymesinden ileri gelmiştir" (Karal, 1998, s. 158). Festen önce de Devlet görevlileri geliş güzel kavuk giyememekte, her görevlinin veya zümre adamının görevine göre kendine tahsis edilmiş birbirinden farklı serpuşu bulunmaktaydı. Fes ilk zamanlarda şarta bağlı olarak, daha sonra serbestçe, herkes tarafından istenilen şekilde ve kalıpta, püsküllü veya püskülsüz olarak giyilmiştir. Halk fes üzerine istediği renkte ve biçimde Abani sarık denilen bir sarık da sarmaktaydı. Kavuğun bırakılması bazı kimselerin hoşuna gitmemiş "püsküllü bela" sözü ilk defa fesin kabulü üzerine söylenmeye başlanmıştır (Kumbaracılar, 1984, s.3-34).



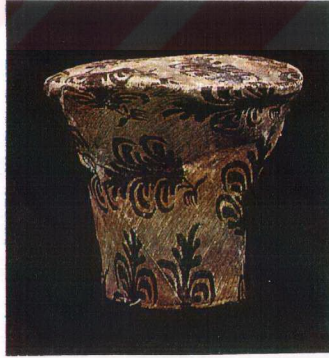
Resim 4.2.5.1. 16. yüzyıl sonlarından bir kaşbastıdır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.262, şekil 117).



Resim 4.2.5.2. Seraser kumaştan hanım başlığı, 16. yüzyıl sonundandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.261, şekil 116).



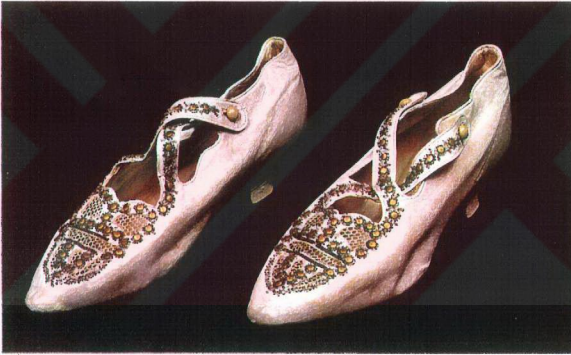
Resim 4.2.5.3. Seraser kumaştan yapılmış bir başlık olup üzerindeki etiketten anlaşıldığına göre Hanzade Sultan'ındır, 17. yüzyıl başı (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.263, şekil 122).



Resim 4.2.5.4. Seraser kumaştan yapılmış bir başlık olup IV. Murat'ın kızı Kaya İsmihan Sultan'a aittir (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.265, şekil 126).



Resim 4.2.5.5. Altın plakalarla süslenmiş nallınlar, 18. yüzyıldandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.285, şekil 180).



Resim 4.2.5.6. Bir çift deri ayakkabı, 20. yüzyıl başındandır (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.279, şekil 170).

Osmanlı Sarayı'nda giyilen ayakkabılar, kullanılan malzeme ve yapılış tekniğiyle, saray giysilerinin şıklığını tamamlayacak şekilde estetikdir. Göçebe Türk kültürü ve Selçuklu etkilerinin Osmanlı süslemeleriyle birleşmesi sonucu, genellikle oğlak derisinden yapılan ve çeşitli yöntemlerle süslenen dışarlık ayakkabı ve çizmelerin yanı sıra yüzleri atlas ve kadife gibi kumaşlardan yapılan, sırmayla işlenmiş, hafif ev ayakkabıları ve terlikler de mevcuttur. Ayakkabılar, yapıldıkları malzemeye, biçimlerine ve kullanıldıkları yere göre, çizme, çedik, fotin, mest, kundura, nalın, yemeni gibi isimler almışlardır. Osmanlı sultanları, son dönemlere

kadar, genellikle alçak ökçeli ya da ökçesiz, yumuşak deriden yapılmış ve kışlık olanlarının içi kürkle kaplanmış, rahat ayakkabılar giymişlerdir. İmparatorlukta, ayakkabıcı esnafının, kökü Ahiliğe dayanan ve üretilen ayakkabının niteliğini denetlemekle yükümlü bir loncası bulunmaktaydı. 19. yüzyıl sonlarına kadar tümüyle el emeğine dayanan ayakkabı üretimi, 1884’de Beykoz’daki deri fabrikasına ayakkabı yapım bölümünün eklenmesiyle, sonraki dönemlerin değişen savaş koşullarında ordunun ihtiyacını karşılayacak duruma getirilmiştir.



5. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ GİYSİ KOLEKSİYONU

Topkapı Sarayı, dünyanın en büyük ve en eski saraylarından biridir. İstanbul'un Fethi'nden ve Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u başkent ilan etmesinden sonra, İmparatorluğun ilk sarayı şehrin ortasında inşa edilmiştir. 1470'lerde ise şehirdeki yerleşimin yoğunlaştığı, Boğaz manzarasına hakim bir bölgede 700 000 metrekarelik alana yayılmış ve 5 kilometre uzunluğunda duvarlarla çevrili Yeni Saray yani Topkapı Sarayı inşa edilmiştir. Topkapı, Türk saray mimarisinin klasik örneklerinden biridir. Saray, her biri farklı bir amaca hizmet eden ve anıtsal kapılarla birbirine açılan dört avludan oluşmaktadır.

Topkapı Sarayı'nın ana dış kapısı, Ayasofya Meydanı'na açılan Bab-ı Hümayun'dur. Bu kapıdan Birinci Avlu'ya girilir. Birinci Avlu'da bir zamanlar silahhane olarak kullanılan Aya İrini Kilisesi ve arkasında Darphane, kuzeybatı yönündeki geniş bahçede 19. yüzyıl sonlarında inşa edilen Arkeoloji Müzesi ve Fatih'in yaptırdığı Çinili Köşk yer alır. İkinci Avlu'ya Babü's-Selam'dan girilir. Bu Avlu'da yer alan yapılar sarayın Birun adı verilen dış bölümünü oluşturur. Sağda saray mutfakları ve burada çalışanların kaldığı koğuşlar, solda ise divan toplantılarının yapıldığı Kubbealtı ve İç Hazine bulunmaktadır. Üçüncü Avlu'ya Babü's-Saade'den geçilir. Enderun denilen bu iç bölüm padişahların geniş aileleriyle birlikte yaşadıkları ve bu nedenle özel olarak korunmuş olan bölümdür. Babü's-saade'yi bekleyen Akağalar'ın koğuşları kapının iki yanında yer alır. Bu Avlu'da, padişahların elçileri ve yüksek devlet görevlilerini kabul ettikleri Arz Odası, arkasında III. Ahmet'in yaptırdığı kütüphane, Akağalar Camisi, Has Oda, Yavuz Sultan Selim'in Mısır'dan getirdiği kutsal emanetlerin saklandığı Hırka-i Saadet Dairesi, Hazine ve irili ufaklı altmış kadar binasıyla sarayın büyük bölümünü kaplayan Harem bulunmaktadır. Enderun ayrıca devlet adamlarının yetiştirildiği okul olarak da önem kazanmıştır. Dördüncü Avlu'ya Hazine Odası'nın iki yanındaki üstü kapalı yollardan geçilir. Bu Avlu'da İftariye, Bağdad ve Revan Köşkleri yer almaktadır.

Saray olarak kullanıldığı yıllar içinde sadece Hanedan ikametgahı olarak kalmamış, devletin tüm iktisadi, idari, sosyal meselelerinin merkezi olmuştur. 1853'de Hanedan Dolmabahçe Sarayı'na taşındıktan sonra önemini yitiren Topkapı Sarayı, 1924'de Atatürk'ün isteği üzerine müzeye dönüştürülmüş ve elli yıl süren restorasyon çalışmalarından sonra Topkapı Sarayı Müzesi olarak ziyarete açılmıştır (Ayyıldız, 1999, s.97-98). Müze'de, sarayın Harem, Bağdad Köşkü, Revan Köşkü, Arz Odası gibi yapıları mimari değerleriyle öne çıkarmakta, öteki

bölümlerde de saray yaşamını yansıtan eşyalar sergilenmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi'nde ayrıca çeşitli bağışlardan oluşan koleksiyonlar ve bir de kütüphane bulunmaktadır.

Ülkemizde tarihi tekstil ve giyim alanında en geniş koleksiyon bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi giysi koleksiyonu, ölen padişahın giysilerinin boğçalanarak sarayda Esvap Hazinesi'nde saklanması ile oluşmuştur. Aslında ölen sultanın ya da hanedan ailesinden birinin, önemli bir devlet adamının ya da bir dini liderin kişisel eşyalarını türbelerde saklamak eski bir Türk geleneğidir. Önemli kişilere ait küçük birer müzeye dönüşmüş olan bu türbelerin, zaman içinde hırsızlık ve yağma ile karıştıkları bilinmektedir. 20. yüzyıl başlarında, bu olaylar çok ciddi bir boyuta ulaştığından, önlemler alınmış ve 1914'de Vakıflara ait tüm tarihi objelerin araştırılması için bir komisyon kurmuştur. Bugünkü Türk İslam Eserleri Müzesi'nin çekirdeğini oluşturacak bir müze kurularak, tüm objeler burada toplanmış ve kaftanlarla çeşitli kumaş örnekleri Topkapı Sarayı Müzesi'ne nakledilmiştir.

Sarayda saklanan boğçaların üzerine iliştilmiş etiketlerde, ölen padişahın adına ve kimi zaman boğçanın içindeki giysiyle ilgili ayrıntılı bilgilere de yer verilmiştir. Bu geleneğin, 19. yüzyıl ortalarında, hanedanın Topkapı'dan taşınıp Dolmabahçe Sarayı'na gitmesiyle de devam ettiği bilinmektedir. Topkapı Sarayı Hazinesi'nde saklanan bu boğçaların, diğer kıymetli eşyalar gibi kayıtları tutulmuştur. Bu kayıtların tutulmasına ilk defa 16. yüzyılda başlanmıştır. Sarayın 1680 tarihli Hazine mevcudunu gösteren envanterde, sarayda kaftanların kırk beş giysi boğçasının içinde saklanmış olduğu yazılıdır.

Sahiplerinin ölümünden sonra Topkapı Sarayı Koleksiyonu'na girmiş tören kaftanları bu giysilerin devlet törenlerinde yaptığı göz kamaştırıcı etkiyi kanıtlar. Osmanlı Devleti'nin ekonomik, politik, sanatsal, kültürel, toplumsal yaşayışını ortaya koyan tarihi tekstiller ve saray giysileri günümüze dek korunmasalardır bugün elimizde sınırlı sayıda minyatür ve portre dışında görsel malzeme bulunmayacaktır.

5. 1. Koleksiyonun İçeriği

Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Koleksiyonu toplam 2500 kadar eserden oluşmaktadır ve bünyesinde neredeyse tamamı padişahların çocukluk ve yetişkinlik kaftanları ve diğer iç ve dış giysilerinden, giysi aksesuarlarından oluşan büyük bir grup yapıt; Osmanlı, İran, Rus,

İtalyan kökenli çeşitli kumaşlar; yorgan, yastık yüzü, kese gibi yine padişahlar tarafından kullanılmış dokuma eşyalar, bir grup üstün kaliteli halı, kilim ve saltanat sancakları bulunmaktadır. Koleksiyonda ayrıca Avadancılar Deposu olarak bilinen ve Hz. Muhammed'in kabir örtüleri, Kabe perdeleri, din büyüklerine ait seccade ve hırkalar, yazılı kumaşlar, padişahlar tarafından her yıl Mekke ve Medine'ye gönderilen Surre Alayları'na ait çadırlar gibi dini mahiyette eserlerden oluşan ayrı bir grup yapıt da yer almaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nde bulunan Osmanlı saray giysileri, eşine az rastlanır zenginlikle bir koleksiyondur. Sultanların kışlık giysilerinden çoraplarına kadar yaklaşık 1500 yapıt bu koleksiyonunda yer almaktadır. Envanter kayıtlarına göre, koleksiyonda beş yüzden fazla kaftan; yüz civarında şalvar; tılsımlı olarak adlandırılanlar da dahil olmak üzere yüzden fazla gömlek; yüzden fazla seyyar yaka ve kol ağzı; on beş kadar yelek; sarık, takke ve fes gibi doksan adet başlık; çizme, terlik, türünden otuz çift ayakkabı; otuz adet cüppe, kaput; elli civarında muhtelif iç çamaşırı; yirmi pantolon ile otuz adet redingot -uzun ceket- ve ceket; altı çift eldiven, altmış çift çorap ve mendil; kemer, kuşak ya da hamail, apolet, omuz kayışı gibi aksesuarlardan birkaç örnek yer almaktadır.

Valide Sultan, Haseki, Kadın Efendi gibi, sarayda yaşamış hanımların giysilerini saklama geleneği olmadığından, koleksiyonda erken dönemlere ait kadın giysisi birkaç tanedir. Sonraki zamanlarda hanedan mensuplarının hediye ettikleri ve satın alma yoluyla sayısı ancak on beşi bulabilen, çoğunluğu 19. yüzyılın ikinci yarısına ait geleneksel Türk tarzı ya da çağdaş Avrupa modasına uygun olarak saray terzileri tarafından dikilmiş kadın giysileri de koleksiyona eklenmiştir. Ayrıca çocuklar için yapılmış yetmiş kaftan, altı takke ve şalvarlar da bu koleksiyonda bulunmaktadır.

Sarayda saklanan giysilerin yakasına, sırtına, göğsüne ya da eteğine dikilmiş kağıt etiketlerde sahiplerinin ismi veya başka önemli bilgiler yazılmaktaydı. Ancak bu etiketler zaman içinde kaybolduklarından ya da karıştıklarından, bugün uzmanlar için güvenilirliklerini yitirmişlerdir. Etiketlerin bazılarında bilgi eksik verilmiş örneğin aynı isme sahip sultanlardan kaçınıcı olduğu belirtilmemiştir. Bu aksaklıklara karşın, bazı etiketlerde dönemin düşünce yapısını ve yaşam biçimini ortaya koyan ayrıntılara da rastlanmaktadır. Koleksiyondaki bazı giysiler, tahminen ihtiyaç duyulduğunda hazır olmaları için önceden dikilmiş, hiç giyilmemiştir. Oldukça hassas sayılabilecek bir grup ise, pamuk astarlı kaftanlar ve saf

ipekten yapılmış otuz civarında bebek giysisidir. Ayrıca henüz dikimi bitmemiş kaftan ve gömlekler de bulunmaktadır.



Resim 5.1.1. Fatih Sultan Mehmet'e (1451-1481) ait kısa kollu kadife kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 1).



Resim 5.1.2. II. Beyazıt'a (1481-1512) ait kürklü, kısa kollu, kemha kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 3).



Resim 5.1.3,4. Solda Yavuz Sultan Selim'e (1512-1520) ait kısmen satenle astarlanmış kısa kaftan ve sağda Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) ait kısa kollu, kısmen ipekle astarlanmış, saten kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 11, 17).



Resim 5.1.5. III. Murat'a (1574-1595) ait uzun kollu tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 23).



Resim 5.1.6. III. Mehmet'e (1595-1603) ait uzun kollu tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 27).



Resim 5.1.7. III. Mehmet'e (1595-1603) ait kısa kollu kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 28).



Resim 5.1.8.9. Solda I. Ahmet'in (1603-1617) çocukluğuna ait bir kaftan ve sağda aynı padişaha ait uzun kollu tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 29, 31).



Resim 5.1.10,11. Solda II. Osman'a (1618-1622) ait olup, kan lekelerinden suikast sırasında üzerinde bulunduğu anlaşılan kısa kollu kaftan ve sağda büyük olasılıkla aynı padişaha ait kısa kollu kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 39, Illustration 42).



Resim 5.1.12,13. Solda IV. Murat'a (1623-1640) ait uzun kollu tören kaftanı ve sağda aynı padişaha ait bir başka kaftanın arkadan görünümü (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 43,45).



Resim 5.1.14. IV. Mehmet'e ait (1648-1687) uzun kollu kısa tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 49).



Resim 5.1.15. II. Ahmet'e (1691-1693) ait kısa kollu, yuvarlak madalyonlar içinde çintemani motifli saten kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 53).



Resim 5.1.16. III. Mustafa'nın (1757-1774) kızı Fatma Sultan'a ait seraser entari (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 64).

5.2. Müze'nin Giysi Koleksiyonuna Yönelik Uygulamaları

Günümüzde, milli gelirininönemlibir yüzdesini araştırma, eğitim ve bilgi çalışmalarına ayıran gelişmiş ülkelerin müzeleri birer bilgi iletişim kurumu haline gelmiştir. Gelişmekte olan ülkelerde ise genellikle bilgi çalışmaları için ayrılan maddi kaynak yetersizliği ve yetmişmiş eleman açığı gibi nedenlerle, zaman zaman bu yönde adımlar atılsa bile sonu gelmemektedir. Topkapı Sarayı Müzesi giysi koleksiyonu tüm iyi niyetli çabalara rağmen, bilgi çağının yöntemleriyle kıyaslandığında bilgi üretme ve ihtiyaç duyanlara aktarma anlamında geleneksel nitelikte kalmakta ve güncelliği yakalayamamaktadır.

5.2.1. Depo ve Sergileme Alanı

1959 yılında, dönemin Müze müdürü Hayrullah Örs'ün gayretleriyle onarımı tamamlanan, Mutfaklar'a ait üç katlı yağhane binası, halen tekstil deposu olarak kullanılmaktadır. O günden bugüne de, maddi sıkıntılardan ötürü binada her hangi bir yenileme yapılamamıştır.

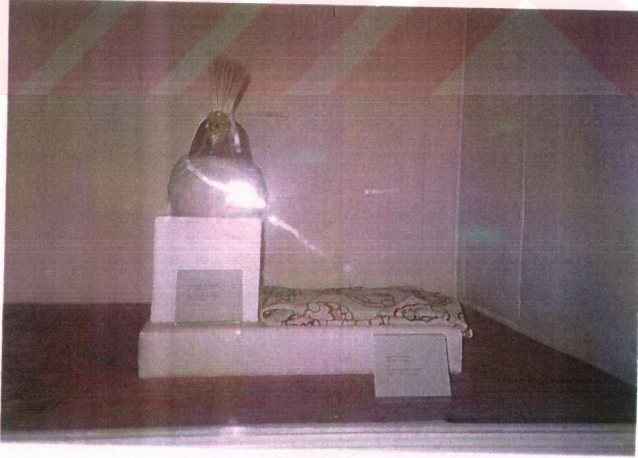
Seyahatnameler ve elçi günlükleri, Topkapı Sarayı'nda geleneklerden yola çıkılarak oluşturulan koleksiyonun bir bölümünün, Cumhuriyet'ten önce de özel izinle görülebildiğini yazmaktadır. 1893 yılında, oğlunun İngiliz Sefareti'ndeki görevi dolayısıyla İstanbul'da bulunan ve Topkapı Sarayı'nı ziyareti sırasında koleksiyonu gören G. Max Müller, birkaç kaftanın Hazine Dairesi'nin ikinci odasında ve camlı vitrinler içinde sergilendiğini kaydetmiştir (Tezcan,1982, s.103). Sözü edilen camlı vitrinler, Hazine'deki sanat eserlerinin sergilenebilmesi için Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır. Topkapı Sarayı Cumhuriyet'in ilanından sonra müze haline getirildiğinde, Esvap Hazinesi'ndeki sergileme bir süre daha devam etmiştir. Saray, 1944 ve takip eden yıllarda esaslı bir onarımdan geçmiş, kaftanlar, 1947'den 1964 yılına kadar eski Has Oda Koğuşu'nda sergilenmiş, bu tarihten sonra Seferli Koğuşu'na, bugünkü adıyla Padişah Elbiseleri Sergi Salonu'na taşınmıştır. Padişah Elbiseleri Sergi Salonu'nda, sergilenen çok değerli yapıtlar arasında Kanuni Sultan Süleyman'a, Sultan I. Ahmet'e, Sultan II. Mahmut'a ve Sultan II. Abdülhamit'e ait giysiler, başlık ve çizme gibi giysileri tamamlayıcı aksesuarlar yer almaktadır.



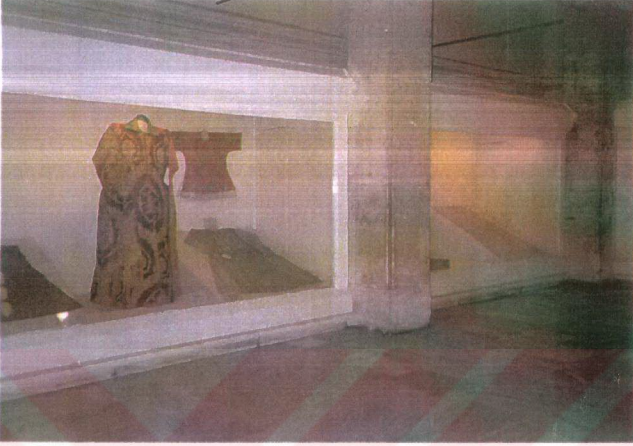
Resim 5.2.1.1. Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, tam karşıda Kanuni Sultan Süleyman vitrini (Foto. Selin Tümez).



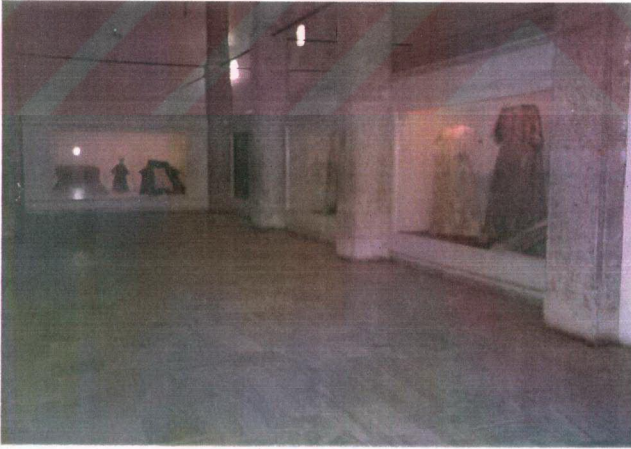
Resim 5.2.1.2. Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, II. Selim vitrini (Foto. Selin Tümöz).



Resim 5.2.1.3. Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, Kanuni Sultan Süleyman vitrininden ayrıntı (Foto. Selin Tümöz).



Resim 5.2.1.4. Sergi salonunun kapıdan girişte sağ taraftaki bölümü, I. Ahmet vitrini (Foto. Selin Tümöz).



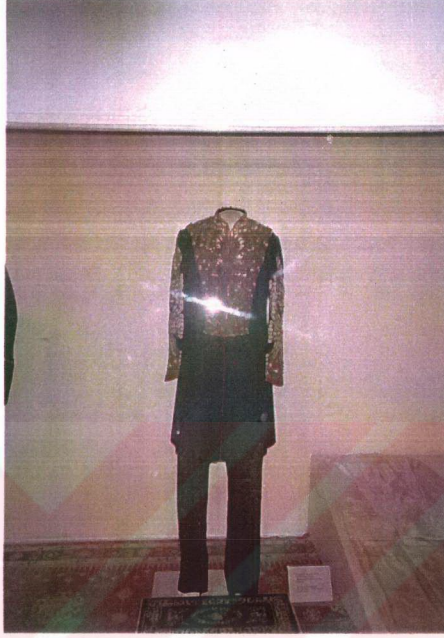
Resim 5.2.1.5. Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, genel görünüm (Foto. Selin Tümöz).



Resim 5.2.1.6. Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, II. Mahmut vitrini (Foto. Selin Tümöz).



Resim 5.2.1.7. Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, II. Abdülhamit vitrininden ayrıntı (Foto. Selin Tümöz).



Resim 5.2.1.8. Sergi salonunun kapıdan girişte sol taraftaki bölümü, II. Abdülhamit vitrininden ayrıntı (Foto. Selin Tümöz).

5.2.2. Konservasyon

Raf sisteminin kullanıldığı depoda tüm tekstil objeler bir kaç defa yıkanıp ütülenmiş Amerikan bezleri içinde korunmaktadır. Giysilerin kat yerlerinde oluşabilecek kumaş kırılmalarını önlemek için de asitli kağıt kullanılmaktadır. Bunun dışında, yünlü ve ipekli gibi hayvansal kökenli dokumalarla pamuklu ve keten gibi bitkisel kökenli olanlar birbirinden ayrı tutulmaktadır. Sıcaklık ve nem değerlerini ölçen cihazlarla, değerlerdeki günlük ve mevsime bağlı oynamalar önlenmekte, sıcaklık 19 C ve nem %56 ile dengelenmektedir.

Sergileme alanında kronolojik bir sıraya göre yaklaşık elli yapıt sergilenmekte, depodaki diğer örneklerle değiştirilmek suretiyle sergileme zaman zaman yenilenmektedir. Bu da tekstil yapının daimi olarak sergilenmesinden ortaya çıkacak zararları önleyici bir tutumdur. Bu alanda da depodaki sıcaklık ve nem değerlerine bağlı kalınmaktadır. Oldukça küçük,

dikdörtgen biçiminde bir mekan olan salonun kapısı tam merkezde olup kapının sağında beş ve solunda altı vitrinde sergileme yapılmaktadır. Kapı küçük de olsa sürekli açık olduğu düşünüldüğünde kapının tam karşısında sergileme yapılmaması ve ışığın sağa ve sola doğru genişleyen mekanda kırılarak yayılması doğru bir uygulamadır. Ancak salondaki vitrin ışıklarının sürekliliği yapıtlara zarar verici bir durumdur. Kaftanlar vitrin içinde yatay olarak sergilenmekte, üniforma gibi geç dönemlere ait olan ya da maşlah -bir çeşit pelerin- gibi modelinden dolayı yatay sergilemeye uygun olmayan giysiler için ise başsız mankenler kullanılmaktadır.

Depoda ve sergi salonunda sağlanan koşullar bugün için yeterli olsa da kullanılan teçhizatın çağdaş standartlarda olması, zaman içinde yenilenmesi gerekmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonlarından bozulan yapıtların onarımı Kültür Bakanlığı'na bağlı Merkez Restorasyon Laboratuvarı'nda yapılmaktadır. Ancak ülkemizdeki tüm müzelere hizmet etmek üzere kurulmuş bu Merkez'de tekstil yapıtların onarımını yapacak bir uzman bulunmamaktadır. Bozulmaya çok müsait organik yapısıyla tekstiller ve özellikle Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki çok değerli giysiler düşünüldüğünde bu büyük bir eksikliktir. Bu şartlarda Müze'nin Tekstil Bölümü'nde önleyici koruma yapılmakta ancak konservasyon günümüzdeki tanımıyla onarımı da içerdiğinden tam olarak bu tanımı dolduracak bir faaliyet ortaya çıkamamaktadır.

5.2.3. Eğitim ve Çeşitli Etkinlikler

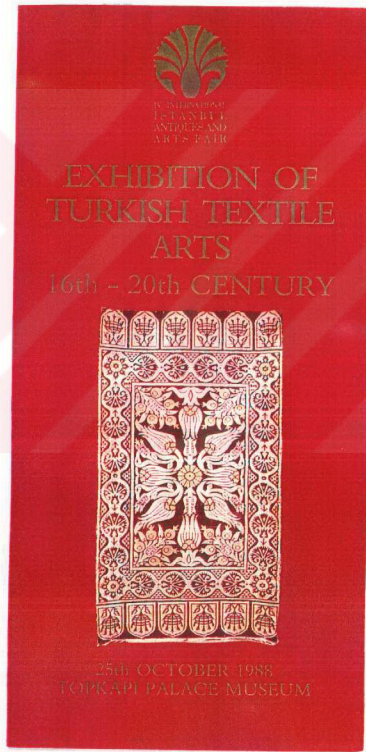
Doç. Dr. Hülya Tezcan'ın sorumluluğundaki tekstil deposu, bu alandaki bilimsel çalışmalara ve yaratıcı faaliyetlere sağladığı destekle bugün bir enstitü havasındadır. Ancak mekanın çok dar olması ve maddi sıkıntıdan ötürü tekstilleri gün ışığına çıkarmaksızın gösterecek gelişmiş bir sistemin bulunmaması gibi etkenler hem uzman kişi hem desenleri yakından görmek isteyen bir modacı ya da araştırmacı için güçlük yaratmaktadır.

Müze'de eğitim denince ilk aklı gelen sergi salonudur. Ancak göz alıcı saray kaftanlarını barındıran Padişah Elbiseleri Sergi Salonu, küçük bir mekanda büyük yapıtların sergilenmesinden doğan yetersizlikten dolayı etkileyici bir görünüme sahip olamamaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bir dokümantasyon servisi bulunmakta ancak çok küçük çapta hizmet veren serviste, tekstil yapıtlara ilişkin belgeleme yapılmamakta mimari ağırlıklı dokümantasyon söz konusu olmaktadır. Ancak Müze kütüphanesinde yer alan el yazmaları ve

minyatürler, Osmanlı tekstili konusunda araştırma yapanlar için değerli birer kaynak durumundadır.

Tekstil Bölümü'nün etkinlikleri, geçici sergiler düzenlemek ve yurt içinde, yurt dışında düzenlenen sergi ve fuarlara katılmak biçimindedir. Ayrıca Tekstil Bölümü Şefi Doç. Dr. Hülya Tezcan çeşitli sergilerin hazırlanmasında uzman kişi olarak yer almakta ve Osmanlı motiflerinin çağdaş yorumları konusunda düzenlenen yarışmalarda jüri üyesi olarak bulunmaktadır.



Resim 5.2.3.1. Türk tekstil sanatlarıyla ilgili olarak 1988'de Topkapı Sarayı Müzesi'nde düzenlenen bir serginin broşür kapağı (Foto. Hülya Tezcan arşivinden).

TÜRK TEKSTİL VAKFI
KUMAS DESENLERİ YARIŞMASI
“3.BİN YILDA
OSMANLI ESİNİ”



Resim 5.2.3.2. Türk Tekstil Vakfı'nın düzenlediği ve Doç. Dr. Hülya Tezcan'ın jüri üyesi olarak katıldığı yarışmanın katılım formu kapağı (Foto. Hülya Tezcan arşivinden).

Tekstil Bölümü'nün takdire layık bütün bu çalışmalarına rağmen maddi kaynak yetersizliği ve uzman personel açığı gibi nedenlerle koleksiyonun etkili bir biçimde geniş kitlelere hitap edecek biçimde tanıtılmasını, gerek halka yönelik eğitimde ve gerek koleksiyona dair bilgilere ihtiyaç duyacak araştırmacı, tasarımcı gibi konu ile yakından ilgili kitlelerin çalışmalarına katkıda bulunmada sıkıntılar yaşanmaktadır. Örneğin bu kadar önemli bir koleksiyona sahip olan Müze'de, bir tekstil atölyesinin bulunmaması ya da halka yönelik çeşitli kursların düzenlenememesi büyük bir eksikliklerdir.

6. OSMANLI TEKSTİLİ VE SARAY GİYİMİNİ GÜNÜMÜZE TAŞIYANLAR

Türk insanının batının giyim zevkiyle karşılaşması, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine rastlamış, kadın-erkek. Gayrı Müslim-Müslüman, halk-soylu ayrımı olmaksızın, çağdaş moda ile gerçek anlamda tanışması ise Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Atatürk ve eşi Latife Hanım, giyim kuşamlarıyla çağdaş Türk insanının sembolü olmuşlardır. İlerleyen yıllarda, bir yandan yabancı modacılar Ankara ve İstanbul'dan sipariş alırken, diğer yandan Olgunlaşma Enstitüsü kurulmuş ve Atatürk'ün direktifi üzerine, yabancı uzmanlar davet edilmiştir. Sonraları İsmet İnönü'nün eşi Mevhibe Hanım, seçkin giyimiyle Türk kadınının temsilcisi olmuştur.

1950'lerde, sıklıkla Avrupa ile yarışan Ankaralı ve İstanbullu hanımlar, giysilerini Paris'ten getirtilen ünlü terzilere diktirmektedir. Türk insanının, kot pantolon ve spor ayakkabısıyla tanışması aynı yıllarda, Menderes hükümeti ile birlikte Amerikan kültürünün ülkeye girmesiyle olmuştur.

1960'lar ve 1970'ler bütün problemlere, ekonomik krizlere, iniş çıkışlara karşın Vakko gibi, Vural Gökçaylı gibi öncü isimlerle çağdaş Türk modasının temellerinin atıldığı yıllar olmuştur. 1980'lerde açık pazar ekonomisi ile hazır giyimin dünyaca ünlü markaları ülkeye girmeye başladığında, terzilik geçmişteki önemini yitirmiştir. 1990'lara gelindiğinde tekstil ve moda alanında eğitim veren okulların artması, batıda eğitim gördükten sonra yurda dönen tasarımcıların sürdürdükleri çalışmalar ve tekstil firmalarının üretimleriyle çağdaş Türk modasının yerleşmesi ve dünyaya tanıtılması hedeflenmiştir.

Çağdaş Türk tekstili ve modasına bakıldığında, özgün ürünlerin öne çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte geçen zaman içinde, tüm dünyada yaratıcılığı kısırlaştıran etkenlerin çoğalması, bugüne kıyaslandığında içerik olarak çok zengin olan geleneksel öğelere duyulan ilgiyi arttırmıştır. Ülkemizde de, Osmanlı saray dokumalarını akademik seviyede inceleme konusu yapan okulların, tasarımlarında Osmanlı çizgilerini yansıtan modacıların ve üretimlerinde Osmanlı desenlerine ağırlık veren tekstil firmalarının sayısı her gün artmaktadır.

“Yüksek okullar” başlıklı bölümde yer alan metinler, ilgililerle gerçekleştirilen görüşmeler sırasında alınan notlardan derlenmiştir.

“Modacılar” ve takip eden “Tekstil Firmaları” adlı bölümlerde yer alan metinler, görüşme yöntemine dayalı olup, aşağıdaki soruların yanıtları esas alınarak hazırlanmıştır.

- Kariyerinize başlamadan önce nasıl bir eğitim aldınız?
- Kariyerinize ne zaman, nerede başladınız?
- Kendi moda evinizi / firmanızı ilk olarak ne zaman, nerede açtınız?
- Tasarımlarınızda/ üretimlerinizde Osmanlı tarzını ne zaman kullanmaya başladınız?
- Neden Osmanlı tarzını benimsediniz?
- Desen araştırmalarını nerede, nasıl yapıyorsunuz? Kullandığınız kaynaklar nelerdir?
- Üzerinde daha çok yoğunlaştığınız desenler var mı? Seçim yaparken dönem ayrımına gidiyor musunuz? Neden?
- Orijinal desenler üzerinde değişiklik yapıyor musunuz?
- Osmanlı tarzında ortaya çıkmış kaç koleksiyonunuz var? En başarılı bulduğunuz hangisi?

6. 1. Yüksek Okullar

Ulu Önder Atatürk, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren, bir yandan Batı’nın çağdaş yaşam standartını ülkemize taşıırken, diğer yandan zengin Türk kültürünün tahrip edilmemesi, yozlaştırılmaması, unutulmaması, tarih hazinelerimizin hak ettikleri gibi korunup, bilgileri ve belgeleriyle sahip çıkılması için okulların, üniversitelerde ilgili bölümlerin ve derslerin açılmasına büyük önem vermiştir. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi tekstil ve giysi koleksiyonunda yer alan yapıtlar, bu okullar tarafından yürütülen çalışmalara esas oluşturmaktadır. Aşağıda verilen örneklerden ilkinde koleksiyon, okul öğrencilerinin farklı yorumlarına kaynaklık etmekte, ikincisinde ise tarihi-geleneksel dokumaları ayrıcalıklı kılan kimyasal unsurlar tetkik edilerek koleksiyondaki yapıtlara dair bilgiler genişletilmektedir.

6. 1. 1. Kız Teknik Öğretim Ankara Şerife Uludağlı Olgunlaşma Enstitüsü

Cumhuriyet Türkiye’si’nin ilk yıllarında, çağdaş ve ulusal bir sanat anlayışının yerleşmesi, kültürel ve sanatsal değerlerimizin korunması araştırılması, yorumlanması ve geliştirilmesi için oluşturulan eğitim kurumlarından biri, 1958 yılında açılan Kız Teknik Öğretim Ankara Şerife Uludağlı Olgunlaşma Enstitüsü’dür.

Olgunlaşma Enstitüleri, özellikle Türk el sanatları alanında mesleki eğitim veren kurumlardır. Amaçları Türk el sanatlarını araştırmak, derlemek, geliştirmek ve yaygınlaştırmaktır. Bu amaca yönelik olarak çalışmalarını sürdüren Enstitü, kültürel mirasımızı geçmişteki özelliklerine sadık kalarak, gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflemektedir.

Enstitü'nün temel çalışmaları, geleneksel Türk Sanatını çağdaş yorum ve tasarımla sunmak; Enstitü bünyesinde, eğitim ve araştırma yapılan alanlarla ilgili arşiv oluşturmak; desen, model, kalıp, broşür katalog ve benzeri doküman oluşturup kullanıma açmak; özel ve kamu kuruluşlarına danışmanlık hizmeti vermek; öğrencileri, yeteneklerini ve yaratma güçlerini ortaya çıkararak araştırmaya teşvik etmek, üretken duruma getirmektir. Süsleme sanatları için gerekli olan tasarım çalışmaları, resim bölümünde görevli uzman öğretmenler tarafından yapılmaktadır.

Enstitünün çalışmaları, otantik ve sanatsal ağırlıklı kıyafetlerin yer aldığı bir kreasyon haline getirilmiştir. Bu kreasyonun defileler yoluyla yurt içi ve yurt dışında sunulması ile Enstitü, Türk kültürünü dünya çapında tanıtmaya misyonunu da üstlenmiştir.

Kız Teknik Öğretim Ankara Şerife Uludağlı Olgunlaşma Enstitüsü bünyesinde, 1981 yılında kurulmuş ve okul arşivinde bulunan sanatsal değere sahip ürünler ile oluşturulmuş küçük bir müze de yer almaktadır. Bu müzenin kuruluş amacı, giderek tükenmekte ve yozlaşmakta olan el sanatlarımızı korumak, okul içerisinde gerçekleştirilen sanatsal nitelikli ürün örneklerini toplamak, bütün bu eserleri sergileyerek, öğrencilerin ve araştırmacıların hizmetine sunmaktır.

Okul öğretmenlerinden oluşan bir komisyonca gerçekleştirilen müzede, yaklaşık 1300 eser bulunmaktadır. Giysiler, kumaş örnekleri, peşkir ve yağlıklar, keseler, oylar, takılar, cam, bakır, ahşap, gümüş eşyaların sergilendiği okul müzesi, müze yöneticisi tarafından belirlenmiş kurallar çerçevesinde yönetilmektedir. Müzeden yararlanmak isteyenler, özel çalışma bölümünde bulunan slayt ve kataloglardan bilgi alabilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 700. Kuruluş Yıldönümü etkinlikleri çerçevesinde, Topkapı Sarayı ile ortak bir çalışma yürüten Enstitü, Vakıfbank sponsorluğunda, "İpekte Osmanlı Esintileri" isimli bir sergi gerçekleştirmiştir. Bu sergide Osmanlı saray giyiminde, kaftanlarda kullanılan görkemli kumaşların desen ve renk özellikleri araştırılmış, bugünün zevk ve estetik

anlayışıyla birleştirilmiş ve yorumlanmış, eşarp, pareo ve tablo çalışmaları yapılmıştır. Ayrıca kaftanlardan bir kesit alınarak ipek üzerine kumaş boyama tekniği ile, orijinal desene sadık kalmak suretiyle çalışılmıştır.



Kompozisyon, iket pentür - Baki 99x95 cm.
Zehra DÖNMEZ



Resim 6.1.1.1.2. Solda 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen saz yolu üslubunda desenlendirilmiş bir kemha kaftan ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış ipek pentür (Foto. İpekte Osmanlı Esintileri Sergi Kataloğu, 1999, s. 16-17).



Kompozisyon, ipek boyama - Bakı 95/100 cm.
Esmâ ALTANER

Resim 6.1.1.3.4. Solda III. Murat'a (1574-1595) ait ay ve yıldız desenli tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 25) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış ipek boyama (Foto. İpekte Osmanlı Esintileri Sergi Kataloğu, 1999, s.23).



Resim 6.1.1.5.6. Solda IV. Murat'a (1623-1640) ait çintemani desenli kemha tören kaftanı (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 44) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış ipek pentür (Foto. İpekte Osmanlı Esintileri Sergi Kataloğu, 1999, s.27).



Resim 6.1.1.7.8. Olgunlaşma Enstitüsü Müzesi'nden görünüm (Foto. Selin Tümüöz).

6. 1. 2. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Topkapı Sarayı Müzesi tekstil koleksiyonları üzerinde inceleme yapan önemli bir grup, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi DOBAG (Doğal Boya Araştırma Geliştirme) Projesi Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı'nda çalışan öğretim elemanlarıdır.

Bu ekibin çalışmaları tümüyle bilimsel niteliktedir. Ekip üyeleri boya madde bazında gerçekleştirilen araştırmalarında, tarihi tekstilden aldıkları çok küçük miktardaki örneği, mikro yöntemlerle analiz etmekte ve örneğin boyanması için kullanılan boya maddelerini saptamaktadırlar. Bu türden bir analiz sonucunda, eserin yaşı ve orijinini saptamak mümkün olmaktadır. Örneğin, bu kapsamda yapılan bir çalışmada, ekip üyelerinden biri, daha önce sanat tarihçileri tarafından Fatih Sultan Mehmet'e atfedilen ve literatürlerde bu şekilde yer alan bir kaftan üzerinde yaptığı analizde, sonraki yüzyıllarda sentez edilmiş bir boya madde olan pikrik asit bulmuştur. Bu durumda bu kaftanın Fatih Sultan Mehmet'e ait olması olanaksızdır.

Konya Mevlana Müzesi'nde bulunan Osmanlı dokuma örneklerinin boya analizleri de, DOBAG tarafından yapılmıştır. Yapılan bir başka çalışmada ise, Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Koleksiyonu'nda yer alan ve son elli yıldır Alman araştırmacı Kurt Erdmann da dahil olmak üzere pek çok araştırmacının incelediği, üzerinde büyük tartışmaların yapıldığı 37 parça halı ve seccadenin boya madde analizleri yapılmış ve önemli sonuçlar elde edilmiştir. Bir kısım araştırmacıların eski İran halısı olarak düşündüğü, diğer bir kısmının ise 16. yüzyıl

Türk kopyası olarak değerlendirdiği bu grubun, yapılan çalışma sonunda homojen bir grup olmadığı saptanmıştır. Ancak büyük bir kısmının 16.-17. yüzyıl İran kökenli olduğu düşünülmektedir.

Topkapı Sarayı Müzesi tekstil koleksiyonunun bir kısmını bilimsel olarak inceleyen bu proje, parçalar hakkında verdiği somut ipuçları ile, bu tekstillerin günümüze taşınmasında önemli bir rol oynayacak ve gelecekteki daha büyük projelere, tarihi tekstilleri yeniden yorumlayarak tasarım yapan modacılar ve bu akanda ürün veren tekstil firmalarının çalışmalarına da ışık tutabilecektir (Enez, 9 Nisan 2001).

6.2. Modacılar

Bugün ülkemizde, hangi moda tasarımcısının kreasyonları incelenirse incelensin, geleneksel Türk öğelerini, dolayısıyla Osmanlı sarayının zevkini çağrıştıran, en azından bir unsurla mutlaka karşılaşılacaktır. Yaratıcılığı esas alan tüm mesleklerde olduğu gibi moda alanında da, tasarımcının beslendiği kültürün ürünlerinden esin alması çok doğaldır. Son dönemlerde üretilen işlerde, Osmanlı tarzı dokumaların ve hatta Osmanlı modellerinin etkisine sıkça rastlanmaktadır. Günlük hayatta çok fazla kullanım alanı bulamayacak olan bu giysiler, ister tasarımcının tarihe duyduğu meraktan ister mesleki kaygısından ortaya çıkmış olsun, doğruluğu ispatlanmış bilgi ve belgelerden yola çıkılarak üretilmişlerdir. Bu araştırmalarda, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki giysi koleksiyonunun temel kaynak olarak ele alınıp incelendiği bilinmektedir.

6.2.1. Cemil İpekçi

1948 doğumlu Cemil İpekçi, kreasyonlarıyla yalnız Türkiye'de değil yurt dışında da tanınan çağdaş modacılarımızdan biridir. Brüksel Kraliyet Sanat Akademisi Desen Bölümü 1971 mezunu olan İpekçi, 1972'den 1975'e dek hazır giyim üzerine stilist olarak çalıştıktan sonra kendi moda evini, Tzagane isimli butikini, 1979'da da Fransa'da aynı adlı diğer butikini açmıştır. Böylece 1984 yılına kadar biri İstanbul'da ve diğeri Nice'de olmak üzere iki butik çalıştırmıştır. Bütün bu yıllar içindeki tüm tasarımlarında, Eski Anadolu Uygarlığı'ndan esinlenen modacı, 1984'de yurda dönüşünden 90'lı yılların başına dek farklı bir çizgi izleyerek çağdaş gece kıyafetleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

1992’de “Suzeni” ile birlikte etnik tasarımlarına başlayan, kendi tabiriyle özüne dönen Cemil İpekçi, bugün Osmanlı kumaş desenlerini kullandığı çalışmalarıyla ünlüdür. Kendi deyimiyle varolduğundan beri bu desenlerle iç içedir. Tarihe düşkünlüğü, araştırmacı ruhu ve engin hayal gücüyle tasarımlarını oluşturan İpekçi, hepsinin ayrı bir hikayesi olduğunu ve tüm giysilerin hikayenin baş kadını için yapıldığını söylemektedir.

Harem 2000 kreasyonunu oluştururken Vakko’nun Osmanlı desenlerinden esinlenerek ürettiği kumaşları kullanan İpekçi, desenleri seçerken çok bariz bir dönem tercihinin gitmemekle birlikte, 15. yüzyılı bir geçiş dönemi olarak nitelendirmekte, 16. ve 17. yüzyıllarda gelişen desen çeşitlenmesinin 18. yüzyıldaki Lale Devri’yle doruğa ulaştığını, Tanzimat’a kadar sade denilebilecek Osmanlı tarzının bu tarihten sonra Batı etkisiyle süsye yöneldiğini ve kendisinin Lale Devri’nden çok etkilendiğini belirtmektedir. Lale Devri’ni sanatta en çok ilgi çeken dönem olarak değerlendiren modacı, 2001 yılında oluşturduğu *Levni* kreasyonunda ünlü minyatür ustasının tanınmış yapıtı *Çengi*’den açıkça etkilenmiştir. 18. yüzyılda sanatın bu denli gelişmesini, o dönemde üç yüz yıllık bir geçmişe sahip olan hareme bağlayan İpekçi’ye göre farklı etnik kökenleri bir çatı altında toplayan harem, geçmişlerini ve birikimlerini de yanlarında getiren kadınlarıyla yaşamın her alanında etkili olmuştur. Ünlü modacı, kültürel zenginliğin yanı sıra İslamiyet öncesi ve sonrası inanışların da desenlerde kendini gösterdiğini vurgulamakta, yaşanmışlığın renklerde ve desenlerde anlam bulmasından çok etkilendiğini belirtmektedir.

Osmanlı kumaşlarının dokunduğu tezgahların Mezopotamya’daki tezgahlarla aynı kalitede olduğunu belirten Cemil İpekçi, en çok pamuk, ipek ve kenevirin kullanıldığı dokumaların, atkı ve örgü incelikleriyle günümüzün gelişmiş makinelerinden çıkan dokumalardan üstün olduğunu söylemektedir. İpekçi bazı tasarımlarında, kuşaklar boyu saklanacak, saklandıkça değerlendirilecek çok özel giysiler için orijinal kadifeler, çatmalar da kullanmıştır.

Anadolu’yu tarihsel zenginliklerle dolu dipsiz bir kuyu olarak düşündüğünü söyleyen ve giyinmeyi sanatın her hangi bir dalından, bir mimari unsurdan farklı görmediğini vurgulayan Cemil İpekçi, moda alanındaki geçmiş-bugün bağlantılı çalışmaların önemini şu sözlerle ifade etmektedir: “Eğer podyumlarda otantik bir rüzgar estiriyorsam, onun yönünü, yerini ve gücünü doğru saptamak gerektiğine inanıyorum. Doğru bir masal kadar güzeldir ve benim yapmaya çalıştığım, bu masalı dinletebilmek için onu çağdaş sözcüklere dökmektir, benim

sözcüklerim kumaştır, renktir, çizgidir ve giysilerimle kendimi ifade ediş şeklim, geçmişten günümüze kurmaya çalıştığım gerçek temelli ve zarif bir köprüdür”.

Cemil İpekçi'nin çalışmaları, güvenilir kaynaklara dayalı ciddi araştırmaların sonucunda oluşmaktadır. Yaptığı kıyafetlerde en çok saz yolu desenini kullanan ve birincil kaynağının Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Koleksiyonu olduğunu söyleyen modacı, desen incelemeleri orada yapmakta, konuyla ilgili bilgileri oradan almakta ancak Türkiye’de hala bu giysileri her yönüyle ele alan, kimler tarafından yapıldığını, kimler tarafından giyildiğini anlatan, dünyaca ünlü Osmanlı kumaşlarını, motiflerini modacıların çalışmalarına açacak, korumasıyla, sergilemesiyle, kütüphanesiyle, çalışma odalarıyla çağdaş yorumlara bilimsel anlamda katkıda bulunacak özel bir mekanın olmamasından yakınmaktadır (İpekçi, 6 Şubat 2001).



Resim 6.2.1.1. Harem 2000 kreasyonundan bazı giysiler (Foto. Milliyet Vitrin, 22 Nisan 2000, s. 16).



Resim 6.2.1.2. Harem 2000 kreasyonundan iki parçalı bir giysidir. Bluzun bol kolları kaftan modelinden esinlenerek dikişsiz yapılmış ve modernize edilmiş şalvarda ise Vakko'nun Osmanlı-Türk Klasikleri serisinden karanfil desenli kadife kumaş kullanılmış (Foto. Milliyet Vitrin, 22 Nisan 2000, s. 16).



Resim 6.2.1.3. 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve saz yolu üslubunda desenlendirilmiş bir kaftandan ayrıntı (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s. 66-67) ve Cemil İpekçi'nin Levni kreasyonundan olup bu kaftanın desenlerinden esinlenerek yapılmış üç giysi (Foto. Selin Tümöz).



Resim 6.2.1.4. 16. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve şemse şeması içinde lalelerle desenlendirilmiş kaftan (Foto. Hülya Tezcan, Silks for the Sultans, 1996) ve Cemil İpekçi'nin Levni kreasyonundan olup bu kaftanın desenlerinden esinlenerek yapılmış bir giysi (Foto. Selin Tümmöz).



Resim 6.2.1.5.6. Solda 17. yüzyılda yaşamış ünlü minyatür ustası Levni'nin Çengi minyatürü (Foto. Metin And, Turkish Miniature Painting, 1987, s.90) ve sağda Cemil İpekçi'nin Levni kreasyonundan Çengi yorumu (Foto. Selin Tümmöz).

6.2.2. Faruk Saraç

1955 yılında Urfa'da doğan ve 1970'lerde üniversite eğitimi için İstanbul'a gelen Faruk Saraç, ilk mağazasını Kadıköy'de "Butik Faruk" adıyla açmıştır. Kumaşla, tasarımla tanışması eğitimi doğrultusunda olmamış, kendi deyimiyle bu işe bilmeden başlamıştır. Türkiye'de erkek giyimi üzerine çalışan ilk modacı olarak pek çok kreasyona imza atan ve modayı renk ve özgürlük olarak tanımlayan Saraç, klasik erkek giyimini kırmızılar, yeşiller, maviler ve pastel tonlarla renklendirmiştir.

1980'lerin sonundan günümüze Türkiye'deki ünlü isimlerin, siyasetçilerin, sanatçıların, sporcuların, iş adamlarının, şovmenlerin, futbolcuların giyimi "Faruk Saraç" markası taşımaktadır. Faruk Saraç, 1990'lara gelindiğinde, uzun zamandır düşlediği moda merkezini açmıştır. Sünnet kıyafetleri, damatlıklar ve diğerleri o günden bu güne Levent'teki bu moda evinde üretilmektedir. Tüm kreasyonlarının tasarımını kendi yapan, uygulayan, kumaşını, malzemesini kendi seçen ünlü modacı, zaman zaman dünyaca ünlü İtalyan firmalarıyla birlikte de çalışmaktadır.

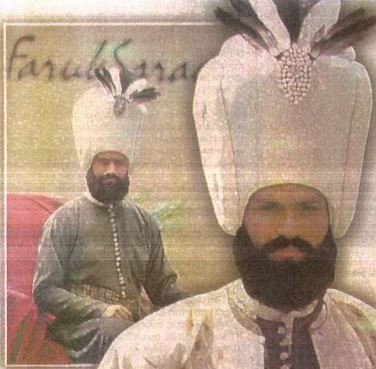
Modacı, 1990'ların sonunda bir ilke imza atarak Atatürk'ün gardirobunu, askeri, resmi ve günlük kıyafetlerini bire bir dikmiş ve *Sarı Zeybek* isimli 32 parçalık bu koleksiyonu 1998'de, Atatürk'ün ölümünün 60. yıldönümünde, Dolmabahçe Sarayı'nda düzenlenen muhteşem bir defileyle podyuma taşımıştır. Bu gösteri Türkiye'nin pek çok ilinde tekrarlanmış, yerli ve yabancı televizyon kanallarında defalarca yayınlanmıştır. Ünlü modacı bu çalışmasında

Atatürk'ün şıklığını, zevkini yansıtmakla kalmamış, O'nun hiç mavi gömlek ya da lacivert takım elbise giymediğini ortaya koyarak, Türk halkını bugüne dek fark edilmemiş, ilginç bir bilgiye ulaştırmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 700. Kuruluş Yıldönümü nedeniyle Topkapı Sarayı Müzesi'nde düzenlenen *Tesavir-i Ali Osman* Sergisi sırasında, Türkiye İş Bankası'ndan Sergi'nin kapanışı için bir defile teklifi alan Faruk Saraç, altı aylık hazırlık döneminde Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki koleksiyondan, batılı ve doğulu sanatçılar tarafından yapılmış padişah portreleri, minyatürler ve el yazmalarından yararlanmış ve Prof. Dr. Nurhan Atasoy, Doç. Dr. Hülya Tezcan, Prof. Dr. Metin And, Sabahattin Türkoğlu gibi uzmanlardan yardım almıştır. Topkapı Sarayı'nda on gün boyunca, iki yüz atmış yedi gravür ve resim incelenmiş, çizimler yapılmıştır. Yaklaşık doksan kişilik bir ekiple yürütülen çalışmalarda, sadece bir padişah giysisi için otuz yedi metre kumaş harcanmış, ipek ve baskılı kadife gibi kumaşların neredeyse tamamı özel olarak üretilmiş ve bu özel üretim kumaşların bir kısmı Hindistan'dan getirilmiş, bir kısmı ise Vakko'dan alınmıştır. İşlemelerin deseni ve aksesuar çizimi, İstanbul Şehir Tiyatroları kostüm tasarımcısı Nihal Kaya tarafından yapılmıştır. Kemer, yüzük, sorguç, hançer, kılıç gibi aksesuarlar Massima Takı tarafından üretilmiştir. Tarihi çok sevdiğini, geçmişe büyük saygı duyduğunu ve amacının sadece giysi yapıp satmak olmadığını söyleyen Saraç, Sarı Zeybek'ten sonra, 10 Ekim 2000'de bir ilki daha gerçekleştirerek Osmanlı tarihine damgasını vurmuş otuz altı padişah, altı valide sultan ve bir şehzadenin günümüz koşullarında yeniden üretilmiş giysilerinden oluşan *Padişahın Esvabı* isimli bu koleksiyonu, Aya İrini'de sunmuştur.

Oğlak derisi ayakkabısından, el yapımı düğmesine kadar titiz bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkan 700 parçalık koleksiyonun ilk bölümünde, 13. ve 18. yüzyıllar arasında giyilen saray kıyafetleri ele alınmıştır. Türkler'in Anadolu'ya göç etmeleri, İstanbul'un Fethi ile yeni bir kültürle tanışmaları, Yavuz Sultan Selim ile doğuya uzanmaları ve Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nin ihtişamı bu bölümde vurgulanmaktadır.

18. ve 20. yüzyıllar arasında giyilen kıyafetleri ele alan ikinci bölümde ise, III. Selim Dönemi'nde tekstil alanında başlatılan yeniliklerin, II. Mahmut Dönemi'nde uygulamaya geçirilmesi ile Frenk stiline ortaya çıkışı vurgulanmaktadır. Osmanlı Tarihi'nin mihenk taşlarını gözler önüne seren bu koleksiyon, tarihi yaşatma ve aktarmada giysinin önemini ortaya koyması açısından önemlidir.



Manken Tayfun Bozkur, padişah giysilerini taslamakta zorlandığını söylüyor.

2 ^{KILOMETRE} km kumaş

Ünlü modacı Faruk Saraç
"Sarı Zeybek"ten sonra
"Portrelerin Esvabı" adlı
Osmanlı defilesiyle bir
ilke daha imza atacak...

Gece gündüz çalışıyor

DOLMABAHÇE Sarayı'ndaki defileyle Atatürk'ün gardrobunu tüm Türkiye'ye tanıtan Faruk Saraç, bu kez "Osmanlı"yla modaya damgasını vurmaya hazırlanıyor. Beş aydır üzerinde gececi gündüzü çalışılan "Portrelerin Esvabı" adlı proje, üç kütaya hükmeden bir imparatorluğun giyim zevkini 2000'de gözler önüne sercek.

Tepeden turnağa geçcek

"700 yıllık tarihimizi podkuma basmak istedim" diyen ünlü modacı, Ispıkçı Sarayı'nda 10 gün boyunca, 267 gravür ve resim incelediklerini, çizimler gerçekleştirdiklerini söylüyor: "36 padişah, altı sultan, sadrazam ve bir şehzadenin tepeden turnağa kıyafetini aslına sadık katarak yeniden yapıyoruz."

Üç profesör, danışmanı

87 kişilik ekip tarafından yürütülen çalışmalarda üç tarih profesörü Saraç'a danışmanlık yapıyor. Özel üretim ipek, baskılı kadife gibi kumaşların bir bölümü Hindistan'dan getirilmiş. 120 adet taktı, oğlak derisinden özel imal edilen ayak kaba. 50 manekenin yürüteceği gece ise 5 Eylül'de Aya İrişir'de...

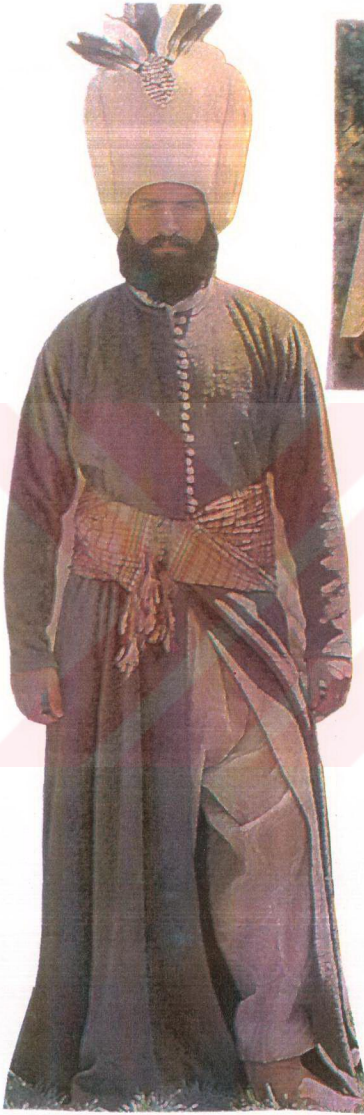
■ Senra Kardeşoğlu'nun haberi sayfa 8'de



Resim 6.2.2.1. Padişahın Esvabı kreasyonundan bir giysi (Foto. Milliyet Yaşam, 23 Temmuz 2000, s.8).



Resim 6.2.2.2.3. Solda 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen ve saz üslubunda yapılmış kısa kollu kaftandan ayrıntı (Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, 2001. s.70-71) ve sağda Padişahın Esvabı kreasyonundan bir giysi (Foto. Milliyet Yaşam, 23 Temmuz 2000, s.8).



Resim 6.2.2.4. Solda Padişahın Esvabı kreasyonundan iki farklı kaftan ve sağda Faruk Saraç ekibi ile çalışırken görülmektedir (Foto. Milliyet Yaşam, 23 Temmuz 2000, s.8).



Resim 6.2.2.5.6. Solda Sultan İbrahim'e (1640-1648) ait çintemani motifli kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 22) ve sağda Padişahın Esvabı kreasyonundan olup bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış kaftan (Foto. Selin Tümmöz).

Faruk Saraç, yeni çalışmalarından birinin Anadolu Medeniyetleri Koleksiyonu, bir diğerinin ise yeterli desteği alabilirse tarihi Mısır giyiminden oluşacak bir koleksiyon olacağını, geleceğe yönelik en önemli projesinin ise hazırladığı tarihi koleksiyonları içerecek bir kostüm müzesi açmak olduğunu belirtmektedir (Saraç, 14 Ağustos 2001).

6.2.3. Zuhul Yorgancıoğlu

Ünlü modacılarımızdan Zuhul Yorgancıoğlu, 1926'da İzmir'in bir banliyösü olan Bayraklı'da doğmuştur. Babası devlet memuru olduğundan, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaşama imkanı bulan modacı, oraların havasını koklamanın bugünkü başarısına büyük katkısı olduğunu söylemektedir.

Kariyerine başlamadan önce İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü ve İstanbul Üsküdar Kız Enstitüsü'nü bitiren Zuhul Yorgancıoğlu, ideali olan resim öğretmenliğine ulaşabilmek için Ankara Teknik Yüksek Okulu'nun sınavlarına girmiş, birincilikle kazanmış ve üstün başarıyla mezun olmuştur.

İlk olarak Göztepe Kız Enstitüsü'nde moda-resim öğretmenliği yapan Yorgancıoğlu, eşinin dekorasyon mağazasında da yaptığı işlerle sanatçı yönünü ortaya koymuş ve öğretmenliği bırakarak serbest çalışmaya başlamıştır. Daha sonra mesleğini geliştirmek üzere Amerika'ya gitme imkanı bulan modacı, gündüzleri Baltimore News-Post gazetesinde moda desinatörü olarak çalışırken, akşamları da Maryland Sanat Enstitüsü'nde moda ihtisası yapmış, aynı dönemde serbest olarak beş ayrı moda evinin modellerini çizmiştir. Amerika'da bulunduğu süre içinde Metropolitan Müzesi'ndeki Türk-Osmanlı kıyafetlerinin etüdünü yapmıştır. Müze'ye özel izinli olarak girenlerden biri olan Yorgancıoğlu, kıyafetlerin saklanması gösterilen ihtimamdan çok etkilenmiştir.

Amerika'da çeşitli moda evlerinde çalışırken, Türk-Osmanlı çizgilerini yansıtan kıyafetlerin Ermeni ya da Rum markalarını taşıdıklarına tanık olan modacı, bunu Türk modacıları adına bir eksiklik olarak değerlendirmiştir. Türkiye ve Amerika'daki birikimleriyle, sonraki çalışmalarında Doğu-Batı sentezini yakalayan Zuhal Yorgancıoğlu, ülkeye döndükten sonra 1963'de İzmir'de ilk moda evini açmıştır.

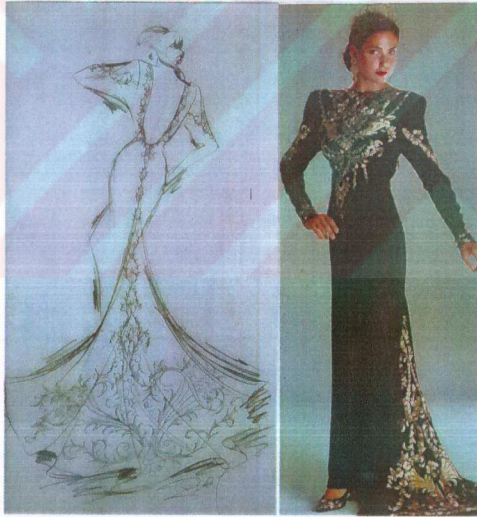
Eğitimi Türk-Osmanlı sanatı üzerine yapmış olan modacı, yıllardır Osmanlı desenlerinden ve modellerinden esinlenerek yeni kreasyonlar yaratmaktadır. “Modacı olmak, taklitçi olmak değil; yaratıcı olmaktır ve önemli olan aynısını yapmak değil; orijinali bozmadan değişik yerlerde, değişik şekillerde kullanmaktır” diyen Yorgancıoğlu, bir modacının geniş bir kültürel birikime de sahip olması gerektiğini, aksi halde terziden öteye gidemeyeceğini belirtmektedir.

Her dönemin, modelin, desenin ayrı bir anlamı, ayrı bir güzelliği olduğuna inanan modacı, Türk-Osmanlı model ve desenlerinin hemen hepsi ile, hiç ayrıma gitmeksizin çalışma yapmıştır. Ancak daha çok bindallı üzerinde durduğu bilinmektedir. Topkapı Sarayı'nda da, üç ay kadar konu üzerinde araştırma yapmış olan Yorgancıoğlu, çalışmaları sırasında kullandığı temel kaynakların müze ve kütüphaneler olduğunu bunun dışında Türkiye'nin pek çok yöresinden de kendisine orijinal kıyafetler gönderildiğini belirtmektedir.

Teknoloji konusunda dünya lideri olan Japonlar'ın, gelenek ve göreneklerinden vazgeçmediklerini, bizim de ülkemizin kültürel hazinelerine sahip çıkıp, onları içinde bulunduğumuz günle bağdaştırarak gelecek kuşaklara aktarmamız gerektiğini savunan Zuhal Yorgancıoğlu, bu nedenle yeni modacılarımızın Türk-Osmanlı tarzına daha çok eğilmelerinin

önemli olduğunu vurgulamaktadır. Tekstil alanında köklü bir geçmişe sahip olan ülkemizin bugün bu geçmişe sahip çıkamadığını, zengin kültürümüz yeterince değerlendirilmediğinden tekstilimizi bile Avrupa'ya kaptırdığımızı, kendi ürünlerimizin bize Avrupa markalarıyla geri döndüğünü söyleyen ünlü modacı, geçmişten geleceğe hiçbir şey kalmayacağından endişe ettiğini belirtmektedir.

Kütüphane ve müzeleri dolaşırken aradığı asıl kaynağın giysi katalogları olduğunu, Yunanistan ve İsrail dahil olmak üzere, tüm dünya ülkelerine ait katalogların elinde bulunduğunu söyleyen Yorgancıoğlu, elimizde esaslı bir Türk giysi katalogunun var olmadığını esefle belirtmekte ve bunu oluşturmanın, Olgunlaşma Enstitüsü'nün sorumluluğunda olduğunu altını çizmektedir (Yorgancıoğlu, 25 Ağustos 2001).



Resim 6.2.3.1 Bindallı kumaştan yapılmış bir Zuhal Yorgancıoğlu tasarımının önden görünümü ve arka çizimi (Foto. Zuhal Yorgancıoğlu arşivinden).



Resim 6.2.3.2. Solda Bindallı kumaştan yapılmış Zuhall Yorgancıoğlu tasarımları (Foto. Zuhall Yorgancıoğlu arşivinden) ve sağda 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve bindallı kumaştan yapılmış iki parçalı bir giysi (Foto. Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergi Kataloğu, 1993, s.278, şekil 166).

6.3. Tekstil Firmaları

Günümüzde pek çok tekstil firması, Osmanlı dokumalarını birer sanat eserine dönüştüren motifleri üretimlerinde kullanmaktadır. Bu firmaların, gerek ev ve iş yeri dekorasyonuna yönelik olarak gerek giysi yapımında kullanılmak üzere ürettikleri bu kumaşlar, günlük yaşamda yaygın kullanım alanı bulamamakla beraber, daha çok Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda yer alan orijinal dokumaların kaynak alınmasından dolayı ciddi birer çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda verilen her iki örnekte de Osmanlı motifleri neredeyse bire bir kullanılmıştır.

6.3.1. Aykut Hamzagil

Üç dört nesildir ticaretle uğraşan bir aileden gelen Aykut Hamzagil, 1955'den bu yana Sultanahmet piyasasında çalışmaktadır. Bu işin aslında ticaretle ilgisi olmadığını, bir usta-çırak işi olduğunu ifade eden ve bu nedenle kendini mektepli değil alaylı sayan Hamzagil, günümüzde tekstil üretimindeki başarının özünü, yetenek, çalışma ve iyi bir ustanın yanında yetişmeye bağlamaktadır. “Benim gustom var, rengim var, Türkiye’nin yapısını biliyorum, dünya modasını biliyorum ve bütün bunları karıştırıp bir sentez yapıyorum” diyen Hamzagil’in Osmanlı desenleriyle buluşması 22 Mayıs-30 Ekim 1983’de İstanbul’da düzenlenen *1711. Avrupa Sanat Sergisi- Anadolu Medeniyetleri* için 16. yüzyıl çatma yastık yüzlerinden esinlenerek hazırladığı tülbentlerle olmuştur. Hamzagil, 1990 senesinde düzenlenen İznik çinileriyle ilgili enternasyonal bir fuara katılarak Osmanlı desenlerine duyduğu ilginin ürünlerini artırmıştır. Bu fuar için, üç aylık bir hazırlık döneminden sonra kırk-elli adet desen hazırlanmıştır. Topkapı Sarayı’nda yapılan çalışma sırasında gün ışığına çıkmaması gereken malzemeler olduğundan gölgede çalışılmış, fotoğraf çekilemese de arşivdeki her türlü belgeden istifade edilmiştir.

Hamzagil, bu fuarda aldığı övgüyü, teşekkürü bunca senelik ticaret hayatında almadığını, bunun da Avrupalılar’ın ve Amerikalılar’ın iyi yapılmış bir işe verdikleri değer göstergesi olduğunu belirtmektedir. Uzun süre Batı sanatı etkisinde kalmış olmaktan dolayı İznik çini desenlerinin Türk halkına çok cazip gelmediğini düşünen Aykut Hamzagil, satış alanının kısıtlı olmasından dolayı bu desenlere geniş açıyla bakmamış, hiçbir zaman İznik koleksiyonu denilebilecek seviyede bir çalışma olmamıştır.

Aykut Hamzagil, yastık yüzleri ve yatak örtülerinde, başta çintemani, lale ve karanfıl olmak üzere, çeşitli Osmanlı kumaş desenlerini kullanmaktadır. Hamzagil'e göre eskiyi yeniden canlandırmanın en güzel yolu, aynını alıp yapmak yerine yeniden yorumlamak yani tümüyle Osmanlı olmak yerine Osmanlı deseninin çıkış noktasından, laleden, karanfilden yola çıkarak özgün ürünler ortaya koymaktır.



Resim 6.3.1.1. Aykut Hamzagil döşemeliklerinden örnekler (Foto. Selin Tümöz).



Resim 6.3.1.2.3. Solda Fatih Sultan Mehmet'e (1451-1481) ait çintemani desenli bir kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 2) ve sağda bu desenden esinlenerek yapılmış yastık kılıfı (Foto. Aykut Hamzagil arşivinden).



Resim 6.3.1.4.5. Solda II. Selim'e (1566-1574) ait güneş madalyonlu bir kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 20) ve sağda bu desenden esinlenerek üretilmiş bir kumaş (Foto.Selin Tümöz).



Resim 6.3.1.6.7. Solda III. Mustafa'nın (1757-1774) kızı Ayşe Sultan'a ait entari (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 65) ve sağda bu entarinin deseninden esinlenerek üretilmiş döşemelikler (Foto.Selin Tümöz).

Türkiye'nin çağdaş bir tekstil ve moda müzesine ihtiyacı olduğuna inanan Hamzagil, bunu gerçekleştirmek için elimizde mevcut müzelerin koleksiyonları dışında yeterli derecede malzeme bulunmadığını düşünmektedir. “Yeniden üretmektense otantik parçalara ulaşmak ya da örneğin Topkapı Sarayı'nda yatan işleri ortaya çıkarmak daha doğru olacaktır” diyen Hamzagil'in önerisi, Topkapı Sarayı Müzesi bünyesinde Louvre'un bahçesine inşa edilen piramit benzeri modern bir yapıda, otantik, otantiğin reproduksiyonları ve otantiğin modern yorumunun bir arada sergilenmesidir. Aykut Hamzagil, günün koşullarına göre, kendi firmasının da üretimleriyle böyle bir işe destek verebileceğini belirtmiştir (Hamzagil, 18 Haziran 2001).

6.3.2. Vakko

Tarihi, 1934'de Şen Şapka ile başlayan kuruluşun Vakko olarak adlandırılması, 1938'de Türk ipeği, pamuk ve yünden yapılmış eşarpların üretilmeye başlamasıyla olmuştur. Bu son moda eşarpların getirdiği popülerlik ve başarı Vakko'ya genişleme yolunu açmış ve 1948'de, İstanbul'un Kurtuluş semtinde, Emprime Baskı ve Boyama Fabrikası kurulmuş, ilk Türk baskıları bu fabrikada yapılmıştır. Bundan sonra hazır giyime yönelen kuruluşun bu alanda çizdiği yol, sınırlı koleksiyonlarda günün tarzını yakalayıp; çok sayıda üretilen benzer modellerden kaçınmak olmuştur.

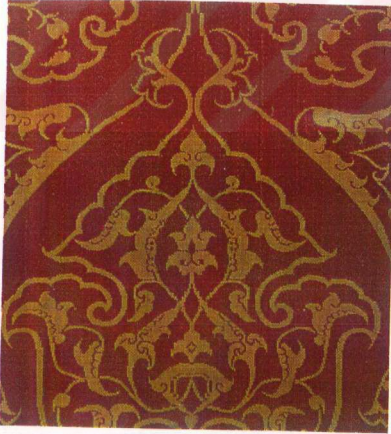
Vakko, modern mağazacılık anlayışının benimsendiği ilk mağazasını 1962'de Beyoğlu'nda açmıştır. Entegre Vakko Fabrikası 1969'da Merter'de 40.000 m²lik alana kurulmuş, ana binanın etrafına ünlü Türk sanatçıların rölyef ve heykelleri yerleştirilmiş, binanın içinde de bir sanat galerisi açılmıştır. Vakko bugün, geleneksel Türk Sanatının nadir örneklerinden çağdaş sanatçıların yapıtlarına kadar uzanan geniş bir sanat koleksiyonuna sahiptir.

1973'de Vakko Ankara, 1979'da ise Vakko İzmir mağazalarının açılışını takip eden yıllarda, mağazalar, butikler, bayilikler açılmıştır. Bugün üç büyük şehirdeki Vakko mağazalarında çeşitli sergilerin düzenlendiği sanat galerileri bulunmaktadır. 1981'de açılan Vakkorama'da, kitaplar, CD'ler, ev ve ofis aksesuarları, konser ve benzeri kültürel etkinlikler için bilet gişeleri vardır. Vakko, Türkiye'de iç dekorasyona da imza atmış ilk moda evidir. Vakko Dekor'da hem ev hem ofis için döşemelikler, perdeler ve diğer dekoratif ürünler bulunmaktadır. Vakkorama, başta Cumhurbaşkanlığı Köşkü olmak üzere, Başbakanlık

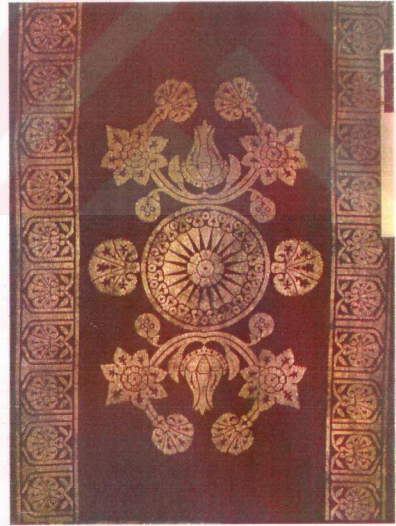
Konutu, Çırağan Sarayı gibi pek çok kurum, otel ve tesisin dekorasyonlarını gerçekleştirmiştir.

Her yıl düzenli olarak yapılan Vakko moda gösterilerinin ilki 1955’de gerçekleştirilmiştir. 1981’de ise Atatürk’ün yüzüncü doğum yıldönümü dolayısıyla düzenlenen moda ve sanat gösterisi *Anadolu Güneşi*, Roma, Viyana, Brüksel, Paris ve Londra’da sunulmuş, çağdaş Türk tekstili ve modası dünyaya tanıtılmıştır.

Osmanlı mirasının eşsiz güzelliğinden etkilenen Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri* adlı bir seri üretmiştir. Bu serinin hazırlanmasında, modern teknolojinin olanakları modern bir bakış açısı ile kullanılmış, Topkapı Sarayı Müzesi’ndeki kadifeler ve diğer dokumalar, kaftanlar, elbiseler, yastıklar, bohçalar ve örtülerden ilham almıştır. Klasik Dönem İznik çinilerinin, minyatür ve diğer süslemelerin renk ve desen tasarımları da ele alınarak serinin kapsamı genişletilmiştir. Vakko, Topkapı Sarayı Müzesi’nde yapılan çalışmalarla ortaya çıkan ve yüzlerce yıllık kültür ve sanat geleneklerinden esinlenmiş bu çok özel koleksiyonda, yakut, turkuaz ve gümüşü yeşil gibi renklerin ağırlıklı olduğu rumi ve saz gibi üsluplar, saf ipekten Vakko eşarp ve kravatlarına dönüştürülmüş, Vakko Dekor ürünleri için de kullanılmıştır.



Resim 6.3.2.1.2. Solda 15. yüzyıl sonlarına ait rumi desenli bir cilt kabından ayrıntı (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, 200, s.50) ve bu desenden esinlenerek yapılmış bir döşemelik (Foto. *Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik*, 1999, s.75).



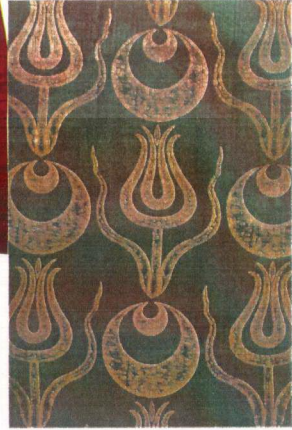
Resim 6.3.2.3,4. Solda 17. yüzyıla ait bir yastık yüzü (Foto. Atasoy, Denny, Mackie, Tezcan, İpek Osmanlı Dokuma Sanatı, 2001, s.132) ve sağda bu desenden esinlenerek yapılmış bir döşemelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.10).



Resim 6.3.2.5,6. Solda Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) ait lale motifli seraser kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 14) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış bir perdelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.65).



Resim 6.3.2.7.8. Solda 16. yüzyılın ikinci yarısına ait bir kemha kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 38) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış bir perdelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.54).



Resim 6.3.2.9,10. Solda II. Süleyman'a (1687-1691) ait bir seraser kaftan (Foto. Hülya Tezcan ve Selma Delibaş, The Topkapı Saray Museum, 1986, Illustration 51) ve sağda bu kaftanın deseninden esinlenerek yapılmış bir döşemelik (Foto. Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik Perdelik, 1999, s.11).

Vakko, amacının bu mirası yağmalamak değil zenginleştirmek olduğunu, bunun da ancak geçmişin ihtişamını çağdaş bir duyarlılıkla yeniden var ederek yapılabileceğini belirtmektedir. Geçmişin hazinelerini kendi alanına taşımayı ve modern bir bakış açısıyla yaşatmayı isteyen Vakko, 21. yüzyıla yönelik bütün çalışmalarında bu hazineleri ilham kaynağı olarak değerlendirmektedir.



7. TOPKAPI SARAYI MÜZESİ TEKSTİL ARAŞTIRMA VE UYGULAMA MERKEZİNİN KURULMASI İÇİN ÖNERİLER

Tarihi tekstil ve giyim, Batı'da uzun yıllardan beri müzeciliğin ana temalarından biri haline gelmiş ciddiylet üzerinde durulmuş ve sistematik biçimde araştırılmıştır. Bu çalışmada ele alınan tekstil ve giyim müzeleri, araştırma merkezleri ve sözü geçen diğer örnekler, tekstil ve giyim kuşamın modern dünyada çok geniş bir yelpazede, bambaşka bakış açılarıyla değerlendirildiğini göstermektedir. Bu çalışmalar bugün tarihi tekstil ve giyim üzerine araştırma yapanlar, ilgili bölümlerde eğitim görenler ve çağdaş tasarımcılar için bulunmaz bir bilgi kaynağı olmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nde bulunan Osmanlı saray giysileri ve diğer tekstil ürünleri günümüzün bazı çağdaş tasarımlarına birincil kaynak olmaktadır. Öte yandan Gerek Osmanlı tarzında dokunmuş, Osmanlı desenleriyle bezenmiş, Osmanlı işlemleriyle süslenmiş kumaşlardan yapılan dekoratif ürünler, kumaşıyla, modeliyle Osmanlı sarayının ihtişamını çağrıştıran giysiler, modernize edilmiş olmakla birlikte, fonksiyonelliği ikinci plana atacak derecede gösterişli ve pahalı olmalarından dolayı, günümüz ve ülkemiz koşulları göz önüne alındığında, günlük yaşam aktiviteleri için oldukça kullanışsızdır. Bununla birlikte, bu tezde sözü geçen tasarımcılar ve firmalar, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki tarihi kanıtlara dayandırdıkları çalışmalarıyla ciddi ve çok önemli bir iş başarmışlardır.

Çağdaş modacıların ve tekstil firmalarının çalışmaları sonucunda, bugünün teknolojisiyle ve moda anlayışı ile tekrar hayat bulan saray giysileri ve diğer dokuma örnekleri, gelecekteki çalışmalara ışık tutmak üzere, üreten kişi ya da firmanın adı, kumaş cinsi, deseni, modeli ve diğer özelliklerini içeren kayıtlarıyla, bilgisiyle belgesiyle saklanmalıdır. Ancak bu tasarımların gelecekte de bu alanda yapılacak çalışmalara kaynak olabileceği düşünüldüğünde, bireysel koleksiyonlarda ya da modacının kendi özel koleksiyonunda var olması ulaşılabilirliğini kısıtlayacaktır.

Bugün dünyada müzecilik anlayışının bulunduğu noktada müzeler, sadece geçmişin orijinal yapıtlarına değil; tarihsel niteliğe haiz yapıtların kopyalarına, günümüz şartlarıyla şekillenip geçmişten izler taşıyan özgün yorumlara veya tümüyle günümüzü anlatan sanatsal, kültürel ve gelecekte tarihsel değer de taşıyacak yapıtlara yer vermektedir. Yurt dışında genellikle müzeler bünyesinde kurulan tekstil araştırma ve uygulama merkezleri ya da enstitüler bağlı

oldukları müzeye destek olma, arşiv oluşturma ve yapıtların bilgisini saklama, koleksiyon oluşturma, koruma amaçlı restorasyon gibi faaliyetlerle akademisyenlerin, çağdaş tasarımcıların çalışmalarına katkıda bulunmaktadır.

Müzeler günümüzde, zaman içinde değişim gösteren ziyaretçi profili ve buna paralel olarak artan farklı talepler doğrultusunda güncelliği ve evrenselliği yakalamak üzere işlevlerini geliştirmekte, bilgi iletişimini sağlama görevine ve yetisine sahip kurumlar olarak kabul edilmektedirler. Müzelerin araştırma ve uygulama merkezleri, konservasyon alanında olduğu gibi bilginin kaynaktan kullanıcıya işlevsel bir biçimde aktarılmasında da uzmanlaşmışlardır. Bu durumda, Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nün sahip olduğu koleksiyonun ve bu koleksiyondan yararlanan çağdaş modacıların ve tekstilcilerin çalışmalarının bir mekanda toplanması ve bu mekanın, deposu, sergilemesi, restorasyon ve konservasyon laboratuvarları, atölyesi, arşivi ve kütüphanesiyle bir araştırma ve uygulama merkezi biçiminde geliştirilmesi yerinde bir girişim olacaktır.

7.1.Bina

Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Araştırma ve Uygulama Merkezi için, Rölöve ve Anıtlar Genel Müdürlüğü, Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü ve Yıldız Teknik Üniversitesi Müzecilik Anabilim Dalı Başkanlığı tarafından Topkapı Sarayı Müzesi Birinci Avlusu'ndaki tarihi Darphane binaları kompleksinde yer alan ve Sıra Odalar adıyla anılan mekan uygun görülmüştür. Tarihi miras niteliğinde bir yapı olan Sıra Odalar'ın seçilmesinin nedeni, günümüzde özgün işlevi ile değerlendirilme olanağı kalmamış ve boş kalmış bu binanın çok kapsamlı bir müdahale gerektirmeksizin çağdaş kullanıma olanak sağlayabileceğinin öngörülmüş olmasıdır. Birden fazla amaca hizmet edecek bir uygulama ve araştırma merkezi için uygun olacak şekilde çok hacimli olması, Restorasyon Merkez Laboratuvarı'na yakınlığı ve Topkapı Sarayı Müzesi'ne bağlı bir birim olmak üzere Müze sınırları içindeki konumu itibariyle kontrollü bir mevkide bulunması da diğer sebeplerdir. Bina, Aya İrini avlusunun kuzeybatısında, istinat duvarına paralel konumda 48x10 m ölçülerindedir. Darphane'nin ana girişinden itibaren dört kapıdan geçilerek ulaşılan iki katlı kagir bina, kuzeydoğudaki daha geniş olmak üzere sıralanmış altı hacimden oluşmaktadır. Girişler karşıda Damga Matbaası ile sınırlanmış olan ince, uzun ön avludandır. Geçit şeklindeki bu avlu her iki tarafında bulunan iki esas kapıyla kontrol altına alınmıştır. Binanın bodrum, zemin ve üst katlarında eş planlı odaların arka cephelerinde, istinat duvarı ile yapı arasındaki ince, uzun, dar boşluğa çıkan ikinci kapılar sıralanmıştır. Günümüze ulaşmamış olan ahşap birinci kat döşeme seviyesinde,

odalar arasında bağlantıyı sağlayan kapı boşlukları vardır. Cephede, sıralanmış dikdörtgen pencereler bulunmaktadır. Güneybatıda yer alan son hacmin altında bir bodrum yer almaktadır. Zemin kattaki son hacimden üstü açık bir küçük geçitle ulaşılan, girişten yüksek, ön cephesi binanın arka bahçesine bakan, iki bölümlü bir yedinci hacim de bulunmaktadır. Geçmiş yıllarda yapısal iyileştirmeyi de kapsayan sınırlı bir restorasyonla mimari kimliği algılanır kılınmış, çau yapılmış ancak yeni bir işlev verilmemiştir.



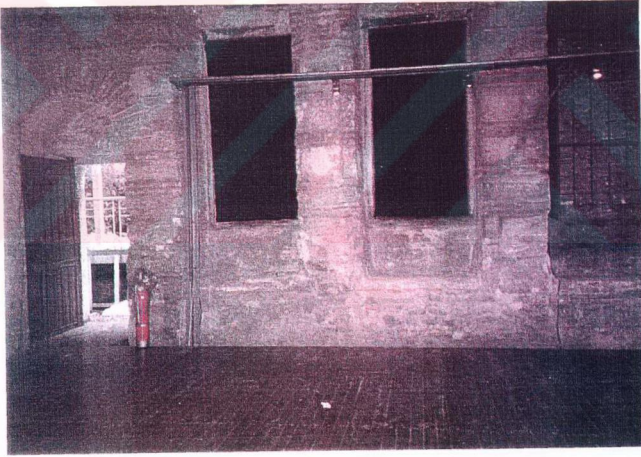
Resim 7.1.1. Binanın esas girişinden görünüm (Foto. Selin Tümöz).



Resim 7.1.2. Binanın avlusu ve esas çıkıştan bir görünüm (Foto. Selin Tümöz).



Resim 7.1.3. Binadaki hacimlerden birinin arka cepheye bakan iç duvarları, pencereler ve binanın orijinalindeki tavan döşemelerinden bir görünüm (Foto. Selin Tümöz).



Resim 7.1.4. Binanın zemin katında bulunan altıncı hacimden görünüm (Foto. Selin Tümöz).

Bodrum katında kapı bulunmamakta ve tüm pencereler ön cephede yer almaktadır. Hacimleri soldan sağa numaralandırarak olursak, bir numaralı hacim 50.38 m^2 olup iki penceresi bulunmaktadır. İki, üç, dört, beş numaralı hacimlerden her biri 34.76 m^2 olup iki, üç, dört

Zemin kattaki hacimlerin, sondaki ek hacim hariç, her birinin ön ve arka cephelere açılan birer kapısı bulunmaktadır. Bu katta soldan sağa numaralandırarak olursak, bir numaralı hacim 91.7 m² olup ön cephede beş, arka cephede ve dış yan cephede altı pencereşi bulunmaktadır. İkinci, üçüncü ve beşinci hacimlerden her biri 42.69 m² olup ön ve arka cephelerden ikişer pencereşlidir. Dördüncü hacim 42.85 m² olup ön ve arka cephelerden ikişer pencereşlidir. Altıncı hacim 66.2 m² olup ön ve arka cephelerden üçer pencereşlidir. Yedinci ve iki bölümlü ek hacim ise 72 m² olup arka bahçeye bakan ön cephesinde, ilk bölümde iki ve ikinci bölümde tek olmak üzere üç pencere bulunmaktadır. Üst kattaki hacimler ise giriş katındakilerle aynı ebatta olup, buradan giriş katındaki ek hacme bağlantı bulunmamaktadır.

Binanın kurulacak ünitelere uygun hale getirilmesi için:

- Zemin katta bir, iki ve altı numaralı hacimlerde ön cepheye bakan kapılar ve arka cephede bir numaralı hacmin kapısı ve altı numaralı hacmi yedi numaralı hacme bağlayan kapı hariç, ön ve arka cephelerdeki tüm kapıların kullanım dışı bırakılması, binanın tarihi niteliğinden dolayı kullanım dışı bırakılacak kapıların içeriden duvar örülerek kapatılması ancak dışarıdaki görüntünün olduğu gibi korunması uygun görülmektedir. Ön cephede bir numaralı hacimdeki kapı personel giriş çıkışı, iki numaralı kapı ziyaretçi girişi, bir numaralı hacmin arka kapısı yönetime ayrılmış hacmi üst kattaki bölümlere dikey çıkışla bağlayan asansör girişi ve altı numaralı kapı ise ziyaretçi çıkışı olarak düşünülmüştür. İlk iki kapının birbirine yakın olması giriş çıkışın daha kolay kontrol edilmesini sağlayacağından güvenlik açısından önemlidir, altıncı kapının ise gezi güzergahının sonunda yer almasından dolayı işlevini sürdürmesi uygun görülmüştür.
- Zemin kat ve üst katın orijinalindeki gibi birbirinden ayrılması yer kazanımı açısından gerekli görülmektedir.
- Binanın içinde bodrum, zemin ve üst katların her birinin orijinalindeki gibi kendi içinde hacimleri birbirine bağlayan kapıların açılması gerekli görülmektedir.

Zemin katta, soldan sağa altı numaralı hacmin bodrum kat merdiven bağlantısının kullanım dışı bırakılması, bodrum kat, zemin kat ve üst kat merdiven bağlantılarının güvenlik açısından yönetime ayrılmış bölümden verilmesi uygun görülmektedir.

- Gün ışığına daha çok ihtiyaç duyulabileceği için Konservasyon ve araştırma laboratuvarının binanın üst katında yer alması, bu katta soldan sağa iki ve üç numaralı hacimlerin bu amaçla kullanılması öngörülmektedir.
- Konservasyon ve araştırma laboratuvarına yakınlığından dolayı yapıt kayıt bürosu ve fotoğrafane ünitesinin ve deponun da binanın üst katında yer alması, bu katta soldan sağa bir numaralı hacmin yapıt kabul bürosu ve fotoğrafane; dört, beş ve altı numaralı hacimlerin depo olarak kullanılması, güneşin morüstü ışınimleri (UV) tekstillere maksimum zararı vereceğinden bu hacimlerdeki tüm pencereler içeriden kapatılarak; dört ve beş numaralı hacimlerde çağdaş yorumlara göre daha fazla sayıda olmasından dolayı orijinal giysiler ve diğer tekstillerin, altı numaralı hacimde ise çağdaş yorumların depolanması gerekli görülmektedir.
- Binanın zemin katında bir numaralı hacimde bölünmüş alanlarda yönetim için ayrılmış odalar, kütüphane, atölye ve tuvaletlerin yer alması ve tekstil arşivinin de su baskını, yangın gibi tehlikelere karşı güvende olması için depo ve laboratuvar alanlarından uzakta tutulması gerektiğinden bu katta ve bu hacimde bulunması uygun görülmektedir.
- Zemin katta ziyaretçi giriş kapısının bulunduğu iki numaralı hacimde koruma ve güvenlik, danışma, vestiyer, bilet gişesi, hediyelik eşya kitap satış reyonunu ve tuvaletlerin yer alması öngörülmektedir.
- Sergilemenin de binanın en kolay ulaşılabilir kısmı olan zemin katta yapılması, eskiden yeniye doğru bir anlatım ortaya koymak için üç ve dört numaralı hacimlerde orijinal tekstillerin, altı ve yedi numaralı hacimlerde ise çağdaş yorumların sergilenmesi uygun bulunmaktadır. Çağdaş yorumlar için daha geniş bir bölümün ayrılmasının nedeni buradaki koleksiyonun sürekli gelişmeye açık olmasındandır. Ayrıca bu hacimlerde de depolarda olduğu gibi sağır duvarların tercih edilmesi öngörülmektedir. Aynı katta gezi güzergahının tam ortasında bulunması ve tarihi tekstillerden çağdaş yorumlara geçişte ziyaretçiye dinlenme payı bırakmasından ötürü beş numaralı hacmin kafeterya olarak kullanılması uygun görülmektedir.

- Binanın bodrum katında bir numaralı hacimde seminer salonu ve tuvaletlerin yer alması, bu kattaki iki ve üç numaralı hacimlerin ayniyat deposu olarak kullanılması ve iki numaralı hacmin arka cephesindeki kapının en üst kata dikey çıkış için kullanıma açık bırakılması ve burada ayniyat depolarını yapıt depolarına bağlayan bir yük asansörünün kullanılması uygun görülmektedir. Kazan dairesinin de bodrum katında ancak sergi salonlarının hemen altında bulunmaması açısından dört numaralı hacimde kafeteryanın altında yer alması gerekmektedir. Seminer salonunun giriş çıkışı bu hacmin dış cephesindeki iki pencerenin kapı genişliğinde açılmasıyla sağlanacaktır.

7.2. Üniteler

Tekstil Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin amacına uygun olarak Merkez bünyesinde şu ünitelerin yer alması öngörülmektedir:

- **Arşiv:** Tekstillerin çok sık çıkartılıp bakılması, dokunulması sakıncalı olduğundan koleksiyonun öncelikle dokümantasyonunun çıkartılıp arşivlenmesi uygun görülmektedir. Bunun için tekstil yapıtın ön ve arka fotoğraflarının çekilmesi, çizimlerinin hazırlanması, kumaş türü, deseni, yapım tekniği ve ölçüleri ile tarifinin yapılması eğer giysi ise bunlara ek olarak patronunun da çıkartılması gerekmektedir. Tekstillerin sökülen parçaları ya da iplikleri gibi onarımı yapılan yapıttan alınacak belgesel nitelikli örneklerin de arşivlenmesi gerekli görülmüştür. Çağdaş standartta kullanım kolaylığı açısından yazılı ve görsel verilerin bilgisayar ortamına da geçirilmesi öngörülmektedir.
- **Yapıt Kayıt Bürosu ve Fotoğrafhane:** Depoya yapıt girişi sırasında, yapıtın durumuyla ilgili bilgilerin ortaya konması, tekstillerin liflerinden örnekler alınıp mikroskop altında inceleme yapılması ve hangi tür onarımın uygun olacağına bakılması için bu ünitenin kurulması gerekli görülmektedir. Yapıtın durumu tespit edildikten sonra ileride oluşabilecek değişimleri gözlemlemek üzere burada fotoğraflanması öngörülmektedir.
- **Depo:** Tekstil Bölümü koleksiyonunda bulunan, giysiler de dahil, toplam iki bin beş yüz orijinal yapıt ve ilk etapta adedi yaklaşık bini bulabilecek çağdaş yorumların Merkez bünyesine alınması, orijinallerin iki bin üç yüz kadarı ve çağdaş yorumların

ise dokuz yüz kadarının katlanmadan, rulo yapılmadan, yatay biçimde ve asitsiz kağıtla kaplanmış kutular içinde üst üste konarak depolanması uygun görülmektedir. Tekstilleri üst üste depolama zararlı bir yöntem olmakla birlikte hacimlerin tüm koleksiyonu içerecek şekilde fonksiyonel hale getirilmesi için zorunludur. Ayrıca kutuların kullanılması üst üste depolamada bozulmayı en aza indirebilecek etkili bir çözümdür. Tekstiller ışığa duyarlı özdekler oldukları için ICOM'un belirlediği aydınlık düzeyi üst sınırı olan 50 lx'ü geçmemek koşuluyla ve depo hacimlerinde insan faktörünü düşünme zorunluluğu olmadığından bu hacimlerdeki aydınlatmanın, ideal miktar olan 10 lx ile sınırlanması öngörülmektedir. Çok nemli ortamlar tekstillerin küflenmesine neden olurken kuru ortamlar da liflerinin kırılmasına neden olacağından bu hacimlerde bağıl nem oranının % 50 ve ısıнын 17-20 C üst ve alt sınırlarını aşmaması, sürekli nem ve sıcaklık ölçümü yapıp değerler yaz kış sabit tutulmaya çalışılarak deponun iklimlendirilmesi öngörülmektedir.

- **Sergileme:** Orijinalerin en az iki yüz kadarı ve en az yüz civarında çağdaş yorum hacimlerin alanının elverdiği ölçüde yatay olarak sergilenmelidir. Ancak her ne şekilde olursa olsun tekstillerin sürekli sergide olması sakıncalı olduğundan yapıtların depodan dönüşümlü olarak çıkarılıp sergilenmeleri öngörülmektedir. Gün ışığından kaçınmak için bu hacimlerde de sağır duvarlar yaratılıp yapay aydınlatmaya gidilmesi uygun görülmektedir. İnsan gözünün algılama seviyesinin 30 lx olduğu düşünüldüğünde, sergileme hacimlerinde aydınlatma şiddetinin 50 lx'te tutulması ve aydınlatma süresinin önemi de göz önüne alındığında anahtarlı ya da fotoselli vitrinlerle tekstillerin ışığa maruz kalma süresinin sınırlanması uygun görülmektedir. Ayrıca sergileme hacimlerinde de bağıl nem oranının ve sıcaklığın üst ve alt değerler arasında dengede tutulması öngörülmektedir.
- **Konservasyon ve Araştırma Laboratuvarı:** Bu ünite, yapıtların ömürlerini mümkün olduğunca uzatabilmek için kir analizlerinin yapılması, kir türü tespit edildikten sonra genel temizleme işlemlerinin yapılması, yapıtın durumuna bağıl olarak yıkamaya dayanıklı değilse vakumla kuru temizleme, dayanıklı ise ve daha önce yıkanmışsa yıkama havuzlarında nötr sabun ile yıkanması ve bundan sonra çıkmayan lekeler insan sağlığına zararsız çeşitli çözücülerle lokal temizleme yapılması ve temizleme işlemlerinden sonra yapıta en uygun müdahale yönteminin saptanması ve bütün bu işlemler için gerekli teçhizat ve uzman personelin

bulundurulması öngörülmektedir. Laboratuvar'ın onarım için başka koleksiyonlardan da yapıt kabul etmesi uygun görülmüştür.

- **Eğitim:** Tekstil Eğitim Atölyesi'nde tekstil ve giysi tasarımı ile ilgili eğitim görenlere, tekstil uzmanları ve araştırmacılara hitap edecek şekilde replikalar üzerinde ve bir tarihi tekstil uzmanının, bir müze eğitimcisinin denetiminde çalışma imkanı sağlamak ve Seminer Odası'nda belirli aralıklarla yurt içi ve dışından gelecek uzmanlarla konu ile ilgili seminer ve söyleşilerin yapılmasını planlamak kurulması gerekli olan bu ünitenin başlıca faaliyetleri olarak öngörülmektedir.
- **Kütüphane:** Bu ünite, yerli ve yabancı yazarlar tarafından kaleme alınmış Türk tekstil ve giysi tarihini anlatan ve çeşitli ülkelerin tekstil ve giysi tarihlerini ele alan kitapların, bu ülkelerdeki ilgili müze ve araştırma merkezlerine ait kitapçık, broşür ve katalogların, çağdaş tekstil ve giyimle ilgili süreli yayınların yer alması gerekli görülmektedir. Merkez elemanları, araştırmacılar ve ilgili herkese açık bu ünite, kullanıcıları bilgisayar ortamında Merkez'deki koleksiyonun, yurt içi ve dışındaki müze ve araştırma merkezlerindeki ilgili koleksiyonların verilerine ulaştırmak için gerekli teçhizat ve uzman personelin bulundurulması öngörülmektedir. Koleksiyondaki tüm yapıtların görüntüleri ve bilgilerinin yer aldığı on adet bilgisayarın, bölmelendirilmiş uzun bir masada kullanıma açılması gerekli görülmektedir.
- **Hediyelik Eşya ve Kitap Satış Reyonu:** Merkez'e gelir sağlamak ve tanıtıma katkıda bulunmak için kurulan bu ünite, Merkez'de sergilenen çağdaş yorumların sınırlı sayıda üretilmiş kopyaları, Osmanlı desenlerinin kullanıldığı eşarp, fular gibi aksesuarlar, yastık kılıfları ve diğer hediyelik eşyalar ayrıca tarihi tekstil ve giysi ile ilgili yerli ve yabancı kitapların satılması öngörülmektedir.

7.2.Yönetim

Kültür Bakanlığı bünyesinde araştırma merkezleri ve enstitüler bulunmadığından yüksek öğretim kurumlarına bağlı olup bu tür çalışmalar yapan araştırma ve uygulama merkezlerinin yönetmelikleri örnek alınarak Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Araştırma ve Uygulama Merkezi için aşağıdaki yönetmelik önerilebilir:

Kuruluş

Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin kurulması için Bakanlar Kurulu Kararı gerekmektedir.

Madde 1.tarihli Bakanlar Kurulu kararınca çıkarılan.....sayılı yasa uyarınca ihtiyaca yönelik olarak Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'ne bağlı Tekstil Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin kurulması uygun görülmüştür.

Amaç ve Görevler

Madde 2. Merkez'in amaç ve görevleri :

- a) Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nde bulunan Osmanlı Saray giysileri ve diğer tekstil örneklerini çağdaş müzecilik prensiplerinde modern teknolojinin olanaklarını kullanarak depolamak, sergilemek, korumak, onarmak için gerekli üniteleri kurmak,
- b) Osmanlı tarzında ürün veren çağdaş giysi ve tekstil tasarımcılarından isteyenlerin Merkez'e bağışladıkları çalışmalarını da dahil ederek mevcut koleksiyonu zenginleştirmek, bu çağdaş yorumları da tarihi orijinalleriyle birlikte korumak, sergilemek, onarmak,
- c) Kendi koleksiyonu dışındaki tekstil ürünlerinin restorasyonunu yapmak,
- d) Dünya tekstil ve giyim tarihi, Türk-Osmanlı tekstil ve giyim tarihi ile ilgili Türkçe ve yabancı dillerde yazılmış eserleri, her türlü yazılı, görsel belgeyi toplamak ve referans kaynağı olacak bir kütüphanede kullanıcıların hizmetine sunmak,
- e) Koleksiyonla ilgili tüm yazılı, görsel belgeleri bir arşivde toplamak,
- f) Yurt içinde ve dışında bulunan kamusal ve özel müzeler, enstitüler, yüksek öğretim kurumları, araştırma merkezleri, dernekler, firmalar ve tasarımcılarla eğitime yönelik işbirliği yapmak,

- g) Çeşitli aktivitelerle tekstil ve giyim tarihine duyulan ilgiyi arttırarak bugünün insanını geçmişin yaşam tarzı, maddi ve manevi değerleri konusunda bilgilendirmek için bir eğitim ünitesi oluşturmak,
- h) Tarihi giysi ve tekstiller üzerine akademik araştırma yapanları, sanatçıları, tekstilcileri, modacıları doğruluğu ispatlanmış bilgiye yönelme ve daha iyisini üretme konusunda teşvik etmek, araştırmaları yayınlamak,
- i) Kendi alanında her türlü iletişimi sağlamak amacıyla internete bağlanmak ve Merkez içinde bilgi akışını hızlandırmak için yerel ağ oluşturmaktır.

Organlar

Madde 3. Merkez'in öngörülen organları şöyledir:

Merkez Müdürü

Merkez Yönetim Kurulu

Madde 4. Merkez Müdürü, Müze Müdür Yardımcılarından biri tarafından ve Merkez'in çalışma alanı ile ilgili müze uzmanları arasından üç yıl için atanır. Süresi biten müdür tekrar atanabilir.

Madde 5. Merkez Müdürü'nün görevleri:

- a) Merkez'in amaçları doğrultusundaki çalışmaların düzenli bir biçimde yürütülmesinden, Merkez'in bütün etkinliklerinin yönetim ve denetiminin yapılmasından ve sonuçlarının alınmasından Müze Müdür Yardımcısı'na karşı birinci derecede sorumludur.
- b) Merkez'i temsil eden Müdür, Merkez Yönetim Kurulu'na başkanlık eder, Merkez çalışmalarının düzenli ve etkin bir biçimde yürütülmesi ve denetimi ile ilgili gerekli önlemleri alır.

Madde 6. Merkez Yönetim Kurulu, Merkez Müdürü'nün başkanlığında ve Müze uzman personeli arasından üç yıl süre için seçilen dört uzman ve tekstil, giyim konusunda akademik çalışma yapan yüksek öğretim kurumlarından bir temsilci olmak üzere beş üyeden oluşur. Süresi dolan üye yeniden seçilebilir. Kurul, Merkez Müdürü'nün çağrısı üzerine yılda dört kez toplanır.

Madde 7. Merkez Yönetim Kurulu'nun görevleri:

- a) Merkez çalışmalarını Kanun, Tüzük ve Yönetmelik'te belirtilen amaçlar ve görevler doğrultusunda yürütmek,
- b) Müze Müdür Yardımcısı'na sunulmak üzere hazırlanacak faaliyet raporlarını görüşmek,
- c) Merkez'in verimli çalışmasını sağlamak, Merkez'de gerçekleştirilen çalışmaları değerlendirip gerekli önlemleri almak ve önerileri sunmak, gerekli görevlendirmeleri yapmak,
- d) Merkez'in bütçe taslağını inceleyip görüş bildirmektir.

Madde 8. Merkez'in başlıca gelir kaynakları:

- a) Kültür Bakanlığı'ndan ayrılan fon,
- b) Bağışlar ve Merkez'in faaliyet alanına giren konularda yapılan hizmetler karşılığında elde edilecek ve usulüne göre kurulacak Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Uygulama ve Araştırma Merkezi Döner Sermaye İşletmesi gelirleri,
- c) Yapılacak yayınların gelirleridir.

Madde 9. Merkez'in bütçesi Yönetim Kurulu tarafından hazırlanarak Müze Müdür Yardımcısı'na sunulur. Bütçe harcamalarında Merkez'in İta Amiri Müze Müdür yardımcısıdır ve bu yetkisini kısmen ya da tamamen Merkez Müdürü'ne devredebilir.

Yürürlük

Madde 10. Bu yönetmelik Resmi Gazete’de yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

Yürütme

Madde 11. Bu Yönetmeliği Topkapı Sarayı Müzesi Müdür Yardımcısı yürütür.



8. SONUÇ

Giysiler ve diğer tekstil ürünleri toplumların sanatsal, kültürel, ekonomik, politik yaşamlarına tanıklık etmeleri nedeniyle Batı'da uzunca bir süredir müzeciliğin temaları içinde önemli bir yer tutmaktadır. Çağdaş müzecilik uygulamaları çerçevesinde tekstil yapıtların korunması için alınan önlemler ve gelecek kuşaklara aktarılması için yapılan çalışmaların en gelişmiş, bilimsel şekli tekstil araştırma merkezlerinde gerçekleştirilmektedir. Bu merkezler modern teknolojinin olanakları ile tekstil konservasyonu yapmakta ve tarihi tekstil ve giysi üzerine çalışan ya da çalışmak isteyenler için değerli birer bilgi kaynağı olmaktadır.

Ülkemizde Türk İslam Eserleri Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, Ankara Etnoğrafya Müzesi, Konya Mevlana Müzesi ve bazı özel koleksiyonlar, tarihi Osmanlı dokumalarına ev sahipliği yapmaktadır. Üstün nitelikli Osmanlı saray giysilerinden günümüze kalan örneklerin ise neredeyse tamamı bugün Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nde bulunmaktadır. Osmanlı ülkesinde, değişim ve gelişimlerin yaşandığı asıl mekan olan sarayda, sultanların doğum, evlilik, savaş ve ölüm zamanlarını, günlük yaşamlarını, dini, resmi ve özel günlerini en güzel ve en gerçekçi şekilde dile getiren eşya grubu, bugün Müze'nin tekstil koleksiyonu içinde geniş bir yer tutan saray giysileri ve aksesuarlarıdır. Osmanlı Dönemi tekstilinde, malzemesiyle, deseniyle olağanüstü bir kaliteyi yansıtan saray giyimi günümüzde, çeşitli tekstil firmalarının orijinaline sadık kalarak veya yeniden yorumlayarak ürettikleri kumaşlar ve çağdaş modacılarımızın tasarımlarıyla tekrar yaşam bulmuştur. Bütün bu çalışmalara ana kaynak olarak da Topkapı Sarayı Müzesi giysi koleksiyonu gösterilmektedir. Ölen padişahın anısına bohçalar içinde, etiketlenerek sarayda saklanan kıyafetler bugün çağdaş modaya esin ve bilgi kaynağı olmaktadır. Bu giysilerin desenlerinden, modellerinden ilham alan ve yeni yorumlar üretmek isteyen çağdaş moda tasarımcıları ve tekstilciler, tarihi tekstil ve giysileri ders konusu yapan okullar ya da araştırmacılar bilgi almak üzere Topkapı Sarayı Müzesi'ne yönelmektedirler. Müze'den elde edilen bilgilerle üretilen çağdaş yorumlar, Osmanlı sarayının zevkini ve ihtişamını bugüne taşımakla kültürümüze, sanatımıza sahip çıkma anlamında önemli adımlar olmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Tekstil Bölümü'nün gayretlerine rağmen maddi kaynak yetersizliği ve uzman personel eksikliği gibi sorunlar, koleksiyonun çağdaş standartlarda korunmasını ve bilgi almak isteyenler için daha yararlı hale getirilmesini önlemektedir. Çağdaş müzecilik prensiplerinde değerlendirildiğinde ise gerçekleştirilen uygulamaların bugünün bakış açısına

göre geleneksel kaldığı ve güncelleştirilemediği ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, bu çok değerli koleksiyonu dünya ölçütlerinde koruyacak ve gelecek kuşaklara aktaracak bir tekstil araştırma ve uygulama merkezinin kurulması önemli bir ihtiyaçtır. Bu araştırmada, gelecekte Topkapı Sarayı Müzesi'ne bağlı olarak kurulabilecek böyle bir merkez için gerekli olacak bina ve yönetim modeli için öneriler getirilmiştir.



KAYNAKLAR

KİTAPLAR

- Atasoy, Denny, Mackie ve Tezcan, 2001 Atasoy, Nurhan; Walter B. Denny; Louise W. Mackie ve Hülya Tezcan. **İpek Osmanlı Dokuma Sanatı**. İstanbul: TEB İletişim Yayıncılık, 2001.
- Dean, 1994 Dean, David. **Museum Exhibition: Theory and Practice**. London: Routledge, 1994.
- Hinton vd., 1995 Hinton, Morna vd. **Using the Dress Collection at the V&A**. Yay: Clio Whittaker. England: Able Printing Ltd., 1995.
- James, 1932 James, Goodwin. **Eski Türk Kıyafetleri ve Güzel Giyim Tarzları**. Çev: Muharrem Feyzi. İstanbul: Zaman Kitaphanesi Yayınları, 1932.
- Karal, 1997 Karal, Enver Ziya. **Osmanlı Tarihi**. İstanbul, 1997.
- Keskiner, 1995 Keskiner, Cahide. **Turkish Motifs**. İstanbul: Turkish Touring and Automobile Association, 1995.
- Kumbaracılar, 1984 Kumbaracılar, İzzet. **Serpuşlar**. İstanbul: Turing Yayınları, 1984.
- Sevin, 1990 Sevin, Nurettin. **On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Simer, 1994 Simer, Z. Funda. "Müzelerde Tekstillerin Korunması", YTÜ SBE Müzecilik Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1994.
- Sözen, 1992 Sözen, Metin. **Arts in the Age of Sinan**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Sözen ve Tanyeli, Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri**

- 1996 **Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1996.
- Tezcan, 1993 Tezcan, Hülya. **Atlaslar Atlası, Pamuklu, Yün ve İpek Kumaşlar Koleksiyonu.** İstanbul, 1993.
- Tezcan, 1996 Tezcan, Hülya. **Silks for the Sultans, Ottoman Imperial Garments from Topkapı Palace.** Milan, 1996.

MAKALELER

- Atagök, 1999 Atagök, Tomur. “Müze-Toplum İlişkisinde Eğitim”, **Yeniden Müzeciliği Düşünmek.** Der: Tomur Atagök. İstanbul: YTÜ Yayınları, 1999, s.143-146.
- Aydın, 2000 Aydın, Öznur. “Çintemani Motifinin Kökeni, Kilim Tasarımları İçinde Şekillenen Çintemani Motifi”, **Ev Tekstili 27.** İstanbul: Ev Tekstildcileri Derneği Yayınları, 2000, s. 56-58.
- Alvarado, 1993 Alvarado, Isabel. “Costume Preservation: where science and art meet” **Museum International XLV.** Paris: UNESCO, 1993, s.28-29.
- Baydar, 2001 Baydar, Nil. “Müzelerdeki Organik Eserler Hangi Koşullarda Depolanmalı ve Eserlere Nasıl Muamele Edilmelidir”, **5. Müzecilik Semineri Bildiriler (İstanbul, 20-22 Eylül 2000).** İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2001, s.107-111.
- Can, 1999 Can, Feza. “Bozulma ve Nedenleri”, **Yeniden Müzeciliği Düşünmek.** Der: Tomur Atagök. İstanbul: YTÜ Yayınları, 1999, s.101-111.
- Demiriz, 2001 Demiriz, Yıldız. “Osmanlı Sanatında Bahar”, **Skylife.** İstanbul: THY Yayını, 2001, s. 6-16.
- Enez, 1995 Enez, Nevin. “Müze Ortamının Düzenlenmesi”, **2. Müzecilik**

Semineri Bildiriler (İstanbul, 19-23 Eylül 1994). İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 1995, s. 67-69.

- Fukai, 1993 Fukai, Akiko. "The Kyoto Costume Institute", **Museum International XLV**. Paris: UNESCO, 1993, s.8-11.
- Gürsu, 1999 Gürsu, Nevber. "Osmanlı Kumaş Türleri", **Osmanlı-Türk Klasikleri, Döşemelik-Perdelik**. İstanbul: Vakko Yayınları, 1999, s.7.
- Küçükerman, 1995 Küçükerman, Önder. "Türk Sanayi Tarihinin Gelişimi İçinde Askeri Sanayinin Rolü ve Askeri Müzeler, **2. Müzecilik Semineri Bildiriler (İstanbul, 19-23 Eylül 1994)**. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 1995, s.50-53.
- Menkes, 1996 Menkes, Suzy. "Virtual Fabrics: The Met Puts its Textiles Online", **Museum International ILVIII**. Paris: UNESCO, 1996, s.36-37.
- Pomian, 2000 Pomian, Krzysztof. "Çağdaş Tarih Yazımı ve Çağdaş Müzeler", **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme**. Haz: Zeynel Abidin Kızılyaprak. Çev: Gül Evrim. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000, s.15-25.
- Sirel, 1999 Sirel, Hülya. "Müze Eşyasının Korunması ve Sergilenmesi ile Aydınlatma İlişkisi", **Yeniden Müzeciliği Düşünmek**. Der: Tomur Atagök. İstanbul: YTÜ Yayınları, 1999, s.113-122.
- Tezcan, 1984 Tezcan, Hülya. "Eski Türk Kumaşlarından Örnekler", **Sanat Dünyamız 31**. İstanbul, 1984, s.54-59.
- Tezcan, 1988a Tezcan, Hülya. "Osmanlı Dönemi'ndeki Kumaş Sanatı ve Kaftanlar", **Tokyo Milli Müzesi Sergi Kataloğu**. Tokyo, 1988, s.210-215.
- Tezcan, 1988b Tezcan, Hülya. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzyılında Kadın

Kıyafetlerinde Batılılaşma”, **Sanat Dünyamız 37**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd.,1988, s.45-51.

- Tezcan, 1993 Tezcan, Hülya. “Osmanlı Sarayı’nın Şıklığı”, **VIP 24**. İstanbul, 1993, s.124-128.
- Tezcan, 1997a Tezcan, Hülya. “Bursa’ da İpekçilik ve İpekli Dokumacılık”, **Kültür ve Sanat 35**. Ankara, 1997, s.49-54.
- Tezcan, 1997b Tezcan, Hülya. “Geleneksel Moda”, **Dünya Tekstil 1**. İstanbul, 1997, s.24-26.
- Tezcan, 2000a Tezcan, Hülya. “Sixteenth and Seventeenth Century Woman’s Fashion at the Ottoman Palace”, **P Magazine of Art, Culture, Antiquities Spring-Summer**. Çev: Sungur Savran. İstanbul: Portakal Art and Culture House Organisation, 2000. s.4-17.
- Tezcan, 2000b Tezcan, Hülya. “Ottoman Fabric Weaving and Women’s Fashion in the Eighteenth Century”, **P Magazine of Art, Culture, Antiquities Spring-Summer**. Çev: Mary Işın. İstanbul: Portakal Art and Culture House Organisation, 2000. s.18-29.
- Tezcan, 2000c Tezcan, Hülya. “The Sultanic Costumes in the Attire Collection at the Topkapı Palace Museum”, **P Magazine of Art, Culture, Antiquities Spring-Summer**. Çev: Özge Serin. İstanbul: Portakal Art and Culture House Organisation, 2000. s.30-48.
- Uygur, 1998 Uygur, Ayşe. “Tekstil Ürünlerinde Depolama Esnasında Sararma Nedenleri ve Önleme Yöntemleri”, **4. Müzecilik Semineri Bildiriler (16-18 Eylül 1998)**. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, s.101-107.
- Uygur, 2001 Uygur, Ayşe. “Tarihi Tekstil Ürünlerinin Temizlenmesi ve Yıkanması”, **5. Müzecilik Semineri Bildiriler (İstanbul, 20-22**

Eylül 2000). İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2001, s.80-84.

Ünlü, 2001 Ünlü, Özcan. “Şairlerin İlham Kaynağı Kumaşlarımız”, **EvTekstili 30**. İstanbul: Ev Tekstilcileri Derneği Yayınları, 2001, s.56-58.

WEB SİTELERİ

([http:// www.athm.org/sites/boston/bostonhttp/athm28](http://www.athm.org/sites/boston/bostonhttp/athm28))
 ([http:// www.britanica.com/bcom/eb/article](http://www.britanica.com/bcom/eb/article))
 ([http:// www.costumemuseum.com](http://www.costumemuseum.com))
 (<http://www.costumesociety.org.uk/right.htm>)
 (<http://www.cw-book-news.com/release%20info/01-06/costume.html>)
 (<http://dept.education.kent.edu/museum>)
 (<http://dmla.clan.lib.nv.us/docs/museums/cc/mrussell.htm>)
 ([http:// www.eastside.coos-bay](http://www.eastside.coos-bay))
 ([http://.www.iht.com](http://www.iht.com))
 (<http://interactive.m2.org/Fashion>)
 ([http:// www.klcityguide.com](http://www.klcityguide.com))
 (<http://www.lyon.cci.fr/musee-des-tissus/main101.htm>)
 ([http:// www.metmuseum.org/collections](http://www.metmuseum.org/collections))
 ([http:// www.museumofcostume.co.uk](http://www.museumofcostume.co.uk))
 ([http:// www.museumofvintagefashion.org](http://www.museumofvintagefashion.org))
 ([http:// www.museumfortextiles.on.ca/mtitact.html](http://www.museumfortextiles.on.ca/mtitact.html))
 (<http://www.rmit.edu.au/departments/at/history.htm>)
 (http://www3.sympatico.ca/costume_society/who_we_are.htm)
 ([http:// www.textilemuseum.org](http://www.textilemuseum.org))
 ([http:// www.titnyc.suny.edu/museum](http://www.titnyc.suny.edu/museum))
 (<http://www.ttmlondon.org/introduction/index.htm>)
 (<http://www.vam.ac.uk/exploring/galleries/textiles>)

GÖRÜŞMELER

Enez, N. (Akademisyen), (9 Nisan 2001), “DOBAG Projesi” konulu görüşme, İstanbul.

Hamzagil, A. (Tekstilci), (18 Haziran 2001), “Osmanlı Desenlerini Yeniden Yorumlamak” konulu görüşme, İstanbul.

İpekçi, C. (Moda Tasarımcısı), (6 Şubat 2001), “Osmanlı Desenlerini Yeniden Yorumlamak” konulu görüşme, İstanbul.

Özmen, F. (Olgunlaşma Enstitüsü Md. Yrd.), (22 Ocak 2001), “Osmanlı Desenlerini Yeniden Yorumlamak” konulu görüşme, Ankara.

Saraç, F. (Moda Tasarımcısı), (14 Ağustos 2001), “Osmanlı Desenlerini ve Modellerini Yeniden Yorumlamak” konulu görüşme, İstanbul.

Yoğunali, Z. (Vakko Dekorasyon Bölümü Tasarım Şefi), (5 Mart 2001), “Osmanlı Desenlerini Yeniden Yorumlamak” konulu görüşme, İstanbul.

Yorgancıoğlu, Z. (Moda Tasarımcısı), (25 Ağustos 2001), “Osmanlı Desenlerini Yeniden Yorumlamak” konulu görüşme, İzmir.

SÖZLÜ AÇIKLAMALAR

Hızal, M. (Akademisyen), (11 Ocak 2002), “YÖK’e Bağlı Araştırma Uygulama Merkezlerinin Yönetmeliği” konulu sözlü açıklama, İstanbul.

İzmirligil, Ü. (Restorasyon Merkez Laboratuvarı Müdürü), (11 Ocak 2002), “Restorasyon Merkez Laboratuvarı’nın Yönetmeliği” konulu sözlü açıklama, İstanbul.

Polat, T. (Tarih Vakfı Darphane İşletme Müdürü), (14 Ocak 2002), “Darphane Binaları” konulu sözlü açıklama, İstanbul.

Tuğrul, S. (T.C. Kültür Bakanlığı Rölöve ve Anıtlar Gn. Md.), (14 Ocak 2002), “Darphane Binaları” konulu sözlü açıklama, İstanbul.

Yerlikaya, D. (Hayatım Vakko Müzesi Görevlisi), (13 Ekim 2001), “Hayatım Vakko Müzesi” konulu sözlü açıklama, İstanbul.

Yılmaz, M. (Anıtlar ve Müzeler Gn. Md. Yrd.), (9 Ocak 2002), “T.C. Kùltür Bakanlığı’na Bağlı Olarak Kurulabilecek Araştırma Ve Uygulama Merkezleri İçin Mevcut Yönetmelik” konulu sözlü açıklama, Ankara.



EKLER

EK 1



ICOM COSTUME COMMITTEE

The International Committee for Museums and Collections of Costume

The Costume Committee of ICOM is a forum for Museum personnel committed to the study, interpretation and preservation of all aspects of apparel. Participation in the committee is welcomed from those who willingly share their expertise in research projects, exhibitions, conservation, storage techniques, etc. The dissemination of information is carried on through specialized sub-committee projects, bibliographies, newsletters, publication of selected research projects and an annual meeting at which papers are given and discussions take place around an established theme.

COMITE DU COSTUME

Comité Internationale pour des Musées et des Collections du Costume

Le Comité du Costume de l'ICOM est un forum pour les professionnels des musées auxquels sont confiés l'étude, l'interprétation et la conservation de tous les aspects de l'habillement. Nous recevons avec plaisir la participation à ce comité de ceux qui partagent volontiers leur compétence dans les projets de recherche, les expositions, la conservation, les techniques de stockage, etc. La diffusion de l'information se fait par l'intermédiaire de projets de sous-comités spécialisés, de bibliographies, de bulletins, de la publication de projets de recherche sélectionnés et d'une réunion annuelle où des exposés sont présentés et des discussions menées sur un thème donné.

INDEX

Click on words to access text

Cliquer sur les mots pour accéder au texte



[ICOM Costume Committee - Comité du costume de l'ICOM](#)
[Executive Board 1999-2001](#)



[Guidelines for Costume](#)

[Summary](#)

- [1. Collecting Costumes](#)
- [2. Accessioning](#)
- [3. Care](#)
- [4. Storage](#)
- [5. Conservation](#)
- [6. Display and Out-loans](#)
- [7. Photography](#)

[Detail](#)

EK 1Détail

1. Collecting Costumes
2. Accessioning
3. Care
4. Storage
5. Conservation
6. Display and Out-loans
7. Photography

HandlingLightingEnvironmentPhotographers under contract● Recommended reading● Costume. Ligne de conduiteRésumé

1. Formation de la collection
2. Catalogue
3. Conservation
4. Stockage
5. Conservation
6. Exposition et prêt extérieur
7. Photographie

Lignes de conduite détaillées

1. Formation de la collection
2. Catalogue
3. Conservation
4. Stockage
5. Conservation
6. Exposition et prêt extérieur
7. Photographie

ManutentionEclairageMilieu ambiantPhotographes sous contrat● Lecture recommandée

EK 1

**ICOM COSTUME COMMITTEE - COMITE DU COSTUME DE L'ICOM
EXECUTIVE BOARD 1999-2001**

Chairperson - Présidente

Ms Mariliina Perkko
Espoo City Museum
Ylisrinne 10 A 3
FIN-02210 Espoo
Finland
Tel. + 358 (0)9 8696 999
Fax + 358 (0)9 8696 979
Mobile + 358 (0)50 5666 106
< maripe@espoo.fi >
< mariliina.perkko@espoo.fi >

Vice Chairperson - Vice-présidente

Mme Françoise Tétart-Vittu
Musée de la Mode et du Costume
Palais Galliera
10 ave. Pierre Ier de Serbie
F-75116 Paris
France
Tél. + 33 1 4720 8523
Fax + 33 1 4723 5837

Secretary - Secrétaire

Miss Joanna Marschner
Assistant Curator
State Apartments and Royal Ceremonial Dress Collection
Kensington Palace
London W8 4PX
UK
Tel. + 44 (0)20 7376 2023 or + 44 (0)20 7937 9561
Fax + 44 (0)20 7376 0198
< joanna.marschner@virgin.net >

Treasurer - Trésorier

Dr. Rainer Y
Konservator
Württembergisches Landesmuseum
Schillerplatz 6
D-70173 Stuttgart
Germany
Tel. + 49 (0)711 2793 432
Fax + 49 (0)711 2793 499

Public Relations Officer and Member - Responsable des relations publiques et membre

EK 1

Miss Elizabeth Jachimowicz
 Curator of Costumes
 4300 N. Marine Drive
 Chicago, IL 60613
 USA
 Tel. + 1 773 9351 320
 Fax + 1 773 9357 118
 <jimbofan@aol.com >

Publications Officer

Ms Katia Johansen
 Conservator
 Rosenborg Castle
 Ø Voldgade 4 A
 DK-1350 Copenhagen K
 Denmark
 Tel. + 45 3315 3286
 Fax + 45 3315 2046
 <kj@dkks.dk >

Members - Membres

Ms Akiko Fukai
 Kyoto Costume Institute
 7, Nakamachi Goshonouchi
 Nanajo Shimogyo Ku
 Kyoto 600
 Japan
 Tel. + 81 (0)75 3218 011
 Fax + 81 (0)75 3219 219
 <kci@wacoal.co.jp >

Mme Britta Hammar
 Kulturen
 Box 1095
 SE-22104 Lund
 Sweden
 Tel. + 46 (0)46 3504 16
 Fax + 46 (0)46 3504 66

Dr. Eva Uchalová
 Curator
 Umeleckoprůmyslové Muzeum v Praze
 Ulice 17. Listopadu 2
 11001 Praha 1
 Czech Republic
 Tel. + 420 (0)2 5109 3111
 Fax + 420 (0)2 2481 1666

EK 1

In the early 1980's it became obvious that a general change in museums' policy and direction was threatening the survival of costume collections. Costume, being made largely of textiles, has a limited life and requires special treatment if it is to survive even in an ideal museum with specialised staff. Discussions were initiated, largely through the leadership of the then chairman, Ingrid Bergman (Stockholm), at the ICOM triennial Meeting in Buenos Aires in 1993. The basis for the Guidelines was adopted unanimously by Costume Committee members at the next triennial in 1986, and published soon after. Subsequent additions have been made notably to the Recommended Reading and the section on Photography.

Our aim was to provide a quick reference for busy curators, many of whom were suddenly given responsibility for costume without any training, for volunteers working in museums, as well as to support trained costume curators who found their standards under threat from new management oblivious to the fragility of costume. There is thus a single first page summary giving the basic facts, with a quite short detailed explanation. The Recommended Reading includes basic reading on cataloguing and conservation.

We remind readers of the stated opinion of Janet Arnold (1932-98), one of the most respected costume historians of this century: when a garment has been conserved, it can cease to be a historic document.

The Committee welcomes comments and suggestions, which can be sent to me care of the Chairman or Secretary, whose addresses are published in ICOM News.

June Swann

Chairman, Guidelines for Costume Working Group

These Guidelines were last updated in 20 November 1998 and are again updated as new information becomes available.

SUMMARY

1. Collecting Costumes

A clear policy is essential. Only take objects you intend to keep. Ask for as much information as possible.

2. Accessioning

Record as much information as time permits, using pencil when working with the object. Each object must bear its permanent accession number.

EK 1**3. Care**

Keep separate from the collection, and immediately on receipt, inspect for pests, and treat, and remove superficial dust. Handle as little as possible. Objects intended for preservation must not be worn.

4. Storage

The environmental conditions should be as near ideal as possible.

	temperature	relative humidity
For textiles	18°C	50-55 %
For leather	18 C	50 %

Maintain minimum variation.

Light area only when working on objects.

5. Conservation

Prevention is better than cure.

Wrong treatment will destroy an object for ever. Conservation should be done by professional specialists, in consultation with the curator.

If in doubt, leave it alone.

6. Display and Out-loans

No object should be on display indefinitely.

It should be displayed in recommended light of 50 lux maximum, and temperature and humidity as 4 above. It should be in an enclosed, ventilated environment.

7. Photography

Good quality photographs reduce the need for handling and examining objects.

Decide in advance exactly what the picture should show. Keep photo lamps turned off except when measuring light level and taking the picture. Adjust lighting by moving lamps and not the costumes. Keep account of exposure to strong lights and reduce exhibition time accordingly. Monitor heat and humidity during photography to comply with point 4 above.

DETAIL

The first rule is to show respect for the integrity of each item.

EK 1

1. Collecting

A clear policy is essential. Accept only those items which fit within the policy. Know and respect the collecting policy of other institutions.

2. Accessioning

Use only pencils in the vicinity of an object, and never pens.

Record all the information given, and evaluate it, and ask for the following: Name and address of donor, lender or seller - relationship to original wearer - designer/maker, whether amateur or professional - photographs or other illustrations showing the object in use - date when acquired - purchase place and price - present day value - purpose of making - history and circumstance of wearing. Where the history is unknown, the date of the object must be estimated and recorded by a qualified person (the century is not sufficient).

Sign and date information recorded.

Number each object with its permanent accession number.

3. Care

Immediately on receipt, before integrating with the collections, the object must be inspected for pests and mould, and if necessary, treated by mechanical means, such as brushing or vacuum-cleaning under screening, or if seriously contaminated, by fumigation in consultation with a conservator. No washing. Vulnerable items made from fur, feathers, hair or wool should be kept in isolation for several months before integration. **Wear clean cotton gloves**, no hand cream or scents and no jewelry which might catch in loose threads. Gloves protect cataloguers as well as objects.

Handle as little as possible. Avoid folding. If unavoidable, use acid-free tissue paper to cushion the folds.

Transport only under dust covers, using buffered trays or trolleys. Dustcovers should be made from well washed unbleached, or partly bleached calico.

No smoking, eating or drinking in any room containing objects.

No flower vases near working areas.

Cataloguing:

Place the object on a table covered with calico dust sheet, and record as much information as time permits. Basic data should include: permanent accession number, recorder and date - date of object, dimensions, colour, shape, material, technique (woven, knitted, embroidered, handmade, machine sewn), drawings or photographs, showing signs of wear, any decoration or special feature, repairs and conservation treatment.

Objects must never be worn. They should be displayed flat or on dummies for photography.

Duplicate all information and store each set separately.

EK 1**4. Storage**

Windows should be blacked out. Fluorescent light should have ultraviolet screens. Each light should have its own switch, so that only the working areas need be lit at any one time. The environment should fluctuate as little as possible. Cool conditions about 18° C with relative humidity between 50 and 55 % are currently recommended. Leather prefers a low humidity of 45 to 50 %, and should be kept separately, as should fur, feathers and woollen objects, because of their deleterious effect on other textiles. No natural fabric is inert. Each type reacts to, and is influenced by its environment in a different way.

Good housekeeping is essential, with regular, thorough vacuum-cleaning into all corners and under all shelving, as a precaution against pests. Use of chemicals to prevent pests, including moths, has been known to cause irreversible damage to all textiles, fibres and dyestuffs, and could lead to the development of resistant strains of insects.

Flat storage on padded surfaces is preferable to hanging, though hanging costs less and takes less space. Stress must be minimised, using individually padded hangers and white cotton tapes to take the weight of heavy skirts. Strained materials will tear and develop creases and distortions. Ensure sufficient space to allow objects to "breathe". Storage furniture and boxes should be raised off the floor to avoid damage in case of flood.

Only fluorocarbon fire extinguishers should be provided for use in costume and textile areas.

5. Conservation

All aspects of preventive conservation should be thoroughly familiar to curatorial staff, as this is the most effective form of conservation. Historic textiles should never be left crumpled, or with uncushioned folds. Tables used for conservation should be padded under a washable dustcover.

Conservation involving washing or cleaning fluids and stitching should be done by a conservator, in consultation with the curator.

If no conservator is available, cleaning, other than vacuum-cleaning, should be avoided, and repair kept to a minimum. The wrong treatment may destroy an object. If in doubt, leave it alone.

All treatment should be recorded on catalogue card, signed and dated.

6. Display and Out-loans

No object should be on permanent display. Make sure that the display material is safe and compatible with the objects. Lighting should be kept to a minimum. There is no safe level, but 50 lux is currently recommended for displays.

There should be no light outside exhibition hours from any source, including daylight, from which ultra-violet rays have been excluded. Lights must be outside cases. Flattering lighting is better than cosmetic conservation.

Open displays are discouraged, because of the fluctuating conditions generated by visitors, from

EK 1

whom stem high humidity, temperatures and dust. Proximity to the objects causes security problems, because people will touch, breathe and move about. The environment should be the same as in storage, with cases kept at a steady 18°C, with a relative humidity of 50-55%.

To ensure that display methods do not cause stress to the objects or holes from pins, all exhibitions should be in consultation between curator, conservator and display designer.

No aerosol types of cleaning and polishing materials should be used.

To avoid static electricity, glass should only be wiped, and never polished with a dry cloth.

Future Considerations

New research methods continue to be developed which may reveal significant information for the first time, provided that no evidence has been removed by zealous cleaning or excessive display demands.

For ethical and scientific reasons, the watchword should therefore be: **NO interference** with objects accepted into a museum collection. Interference reduces their value as historic documents.

However, the interest awakened through eye-catching displays may determine the future safekeeping of costume collections, whether supported by taxes or private means. Compromises are inevitable.

Constant co-operation between curators, exhibition designers, conservators and scientists is the most necessary ingredient in promoting the best conditions for making a costume collection available to the public.

7. Photography

Documentation of historic textiles and costume can reduce the amount of handling and exhibition necessary for communicating to scholars and the public historical, cultural, and technical aspects of historical costume.

Photography, pattern-taking, drawings, and written descriptions are all good methods of documentation. Photography is often done by professionals with varying degrees of experience in museum work; it is imperative that costume curators and conservators be able to communicate the proper procedures and the desired end result. Historic costume should rather be well-photographed once than be subjected to repeated sessions of handling and lighting.

Textiles suffer irreparable damage from light, both visible and ultraviolet waves, as well as mechanical damage caused by repeated heating and cooling (and subsequent drops in relative humidity) that occurs under strong lights. Damage from light and heat is cumulative; costume which has previously been exposed to strong lighting should be displayed less.

Lights should be turned off or dimmed whenever possible, and maximum lighting should be limited to light measurements and the actual exposure, for example three minutes at a time. The costume can be kept covered with a lightfast drape during most of the set-up time. Lights should be kept at a safe distance, far enough away to prevent more than a 5° F temperature increase on the surface of

EK 1

textiles kept at an optimal RH about 50% are less prone to permanent - and irreversible - damaging of fibres.

Photo lamps should be provided with UV- and IR-absorbing filters, which may require some colour compensation on the camera. The safest lighting for photographing textiles is considered to be electronic flash (strobe), as tungsten and quartz lamps have very high levels of infrared light (causing heat); the high levels of UV and IR in flash lighting are of such short duration that they are not unduly injurious, while providing greater colour accuracy and image sharpness. Particular care must be taken during TV and film work, which exposes objects to prolonged and intense lighting. For this use a UV-filtered HMI (halogen) lamp is recommended, as it generates little heat.

HANDLING

1. Costume requires trained personnel for handling (as opposed to many other types of museum objects), and should be accompanied to the Photographic Studio by a curator/departmental technician so trained (see Guidelines above).
2. Costumes and accessories should be handled, positioned, and secured only by trained curators/departmental technicians.
3. Costumes and accessories should be carried and handled in storage trays.
4. Wear clean cotton gloves when handling costume.
5. To avoid unnecessary retakes and handling, orders for special photography should be accompanied by specific instructions as to angle, lighting, background, details required, and so on. It is usually best that the person responsible for the order be present during the photography. Keep accurate records of all photography of the object, so that existing photos can be used, avoiding repeated photography.
6. Before positioning an object, secure the surface upon which it is to rest as well as the background material.
7. Whenever possible, move the camera and not the object to attain the proper angle and focus.
8. Never adjust the camera lens or lights directly over the object.

LIGHTING

1. As textiles are both heat- and light-sensitive, IR- and UV-absorbing filters are to be used on all lamps. Electronic flash lights are preferable to photofloods and spot lamps. Fan-cooled lamps help prevent the object's heating up.
2. Maintain light intensity as low as possible. Indirect lighting, diffused or bounced off adjacent white surfaces, is preferable.
3. Lights should be turned off or away from the object at intervals following three minutes' exposure. Turn lights on at full strength only for focusing, light readings, and shooting.
4. To reduce heating effects and minimise danger from accidents, keep lights as far as possible from the object. The surface temperature of the object should not rise more than 5° F; the RH must not

EK 1

fall below 50%.

ENVIRONMENT

1. Maintain conditions of cleanliness, temperature and RH consistent with Museum exhibition and storage areas (see Guidelines above). If the conditions in the Photography Studio are unfavourable for a particular object, the curator or conservator should designate a more suitable location.
2. Monitor the area around textiles with hygrometers or hygrothermographs, so that lights can be shut down if the temperature and/or humidity change sharply. Cool steam (well away from the object) is the fastest and safest way to increase RH.

PHOTOGRAPHERS UNDER CONTRACT

1. Curators and/or conservators should inform outside photographers of the Museum's guidelines and of the special lighting restrictions on costume.
2. TV and film crews are recommended to use UV-filtered HMI lamps for costume; the conservator or curator shall determine whether or not they are to be used.
3. To ensure compliance with Museum standards, a person designated by the curatorial and/or conservation department concerned should be present when costume is photographed by an outside photographer.

RECOMMENDED READING

ICOM Code of Professional Ethics.

Anne Buck: Vocabulary of basic terms for cataloguing costume. In *Waffen- und Kostümkunde 2*, München, Berlin, 1982, pp. 119-121; with ICOM Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume. In *Waffen- und Kostümkunde 2*, München, Berlin, 1982, pp. 122-151; with the basic information, *Cataloguing Costume*, published in the *Museums Journal*, December 1976, pp. 109-110.

Museums and Galleries Commission: *Standards in the Museum Care of Costume and Textile Collections*, London, 1998.

Nordiska Museet, Stockholm: *The Boundaries of Antiquarian and of Technical Responsibilities in*

EK 1

Conservation, 1982.

ICOM Bulletin, July 1986 no. 4: The Conservator-Restorer.

Costume Society of America: Annual Meeting 1987 resolution encouraging the prohibition of wearing objects intended for preservation.

Susan Blackshaw - Vincent Daniels: Selecting materials for Use in the Display and Storage of Antiquities. ICOM, Zagreb, 1978.

Karen Finch - Greta Putnam: The Care and Preservation of Textiles. Batsford, London, 1985.

Karen Finch: Recording Evidence. UNESCO, Budapest, 1985.

Mary Kahlenberg: Collecting Considerations. Pp 54-57 Textile Conservation Symposium in Honor of Pat Reeves, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

Hermann Kühn: Conservation and Restoration of Works of Art and Antiquities. Butterworth, London, 1985.

Keith O'Story: Approaches to Pest Management in Museums. Conservation Analytical Laboratory, Smithsonian Institution, USA, 1985 (free on request).

Else Østergaard: Studies in Museum Technology. Nationalmuseet, Denmark, 1978.

Francesco Pertegato, editor: Conservation and Restoration of Textiles. International Conference, Como, 1980.

Philip Sykas: Caring or Wearing. Museums Journal, vol 87, no. 3 December 1987. Philip Sykas: Guidelines for Storage Furniture for Costume Collections. Group for Costume & Textiles Staff in Museums Newsletter, Autumn 1993.

Garry Thomson: The Museum Environment. Butterworth, London, 1986.

COSTUME LIGNES DE CONDUITE

Au début des années quatre-vingts il était évident que les changements de politique et d'orientation des musées allaient menacer la survie des collections de costumes. La vie d'un costume, le plus souvent fait en matière textile, est limitée. Il a besoin d'un traitement tout particulier s'il veut survivre même dans un musée idéal au personnel spécialisé. Lors de la Réunion triennale de L'ICOM à Buenos Aires en 1983, la présidente d'alors, Ingrid Bergman (Stockholm), a été la première à proposer des discussions sur ce sujet.

À la réunion triennale suivante, en 1986, les membres du Comité Costume ont voté à l'unanimité les principes des lignes de conduite et celles-ci ont été publiées peu après. La liste de lecture et le sur la ont été au

EK 1

Notre but était d'offrir un ouvrage de référence rapide au conservateurs et conservatrices surchargés qui ont dû assumer d'un jour à l'autre la responsabilité du costume sans formation préalable. En même temps ce manuel souligne l'importance du travail qualifié de conservation dont le niveau est souvent mis en question par une nouvelle administration inconsciente de la fragilité du costume. Il y a donc un résumé d'une page rappelant les faits fondamentaux, suivi des lignes de conduites détaillées. Sur la liste de lecture recommandée figurent des ouvrages sur la conservation et le catalogage.

Nous rapellons aux lecteurs les mots de Jane Arnold (1932-1998), l'une des historiennes du costume les plus renommées de notre temps: "Si un vêtement a été conservé, il peut cesser d'être un document historique".

Le comité serait heureux de connaître vos commentaires et vos propositions. Veuillez les adresser à la présidente ou à la secrétaire. Pour les adresses nous vous prions de consulter les "Nouvelles de l'ICOM".

June Swann

Présidente, Lignes de conduite pour costumes

Ces lignes de conduite sont continuellement mises à jour, la dernière fois le 20 novembre 1998.

RESUME

1. Formation de la collection

Une politique claire est essentielle. Ne collectionner que les objets qu'on veut garder. S'informer le mieux possible

2. Catalogue

Cataloguer le maximum de renseignements qu'il est possible dans un temps raisonnable. Ecrire au crayon quand on manipule l'objet. Inscrire la cote définitive sur chaque objet.

3. Conservation

A la réception, conserver en dehors de la collection, vérifier la présence éventuelle de parasites et traiter, enlever la poussière superficielle. Manier l'objet aussi peu que possible. Les objets retenus pour la conservation ne peuvent pas être portés.

EK 1**4. Stockage**

Les conditions atmosphériques ambiantes devront être aussi proches des conditions idéales suivantes:

	température	humidité
Pour les textiles	18°C	50-55 %
Pour le cuir	18 C	50 %

Eviter les variations atmosphériques. N'éclairer que quand on travaille sur les objets.

5. Conservation

La prévention vaut mieux que la restauration.

Traiter incorrectement un objet le détruit. La conservation devra être assurée par des spécialistes en collaboration avec le conservateur. **Dans le doute, ne rien faire.**

6. Exposition et prêt extérieur

Aucun objet ne devrait être exposé de façon permanente.

Il devrait être exposé sous l'éclairage recommandé de 50 lux maximum et dans les conditions de température et d'humidité stipulées au 4. Il devrait être placé dans un lieu fermé mais ventilé.

7. Photographie

Les photographies de bonne qualité diminuent le besoin de manipuler et d'examiner les objets.

Décider à l'avance exactement ce que la photo doit montrer. Garder les lampes photo éteintes sauf pour mesurer le niveau de lumière et prendre la photo. Régler l'éclairage en déplaçant les lampes et non les costumes. Tenir compte de l'exposition aux fortes lumières et diminuer le temps d'exposition en proportion. Contrôler la chaleur et l'humidité au cours de la photographie conformément au point 4 ci-dessus.

LIGNES DE CONDUITE DETAILLEES

La première règle, c'est de respecter l'intégrité de chaque objet.

1. Formation de la collection

Une politique claire est essentielle. N'accepter que les objets s'insérant dans cette politique. Connaître et accepter la politique des autres institutions

EK 1**2. Catalogue**

A proximité des objets, n'utiliser qu'un crayon et jamais de stylo.

Enregistrer tous les renseignements fournis et les évaluer. Demander les renseignements suivants:
 Nom et adresse du donateur, prêteur ou vendeur - lien avec le porteur originel -
 dessinateur/fabricant amateur ou professionnel - photos ou autres illustrations qui montrent
 l'utilisation de l'objet - date, lieu et prix d'acquisition - valeur actuelle - motivation de la fabrication -
 histoire et circonstances du port de l'objet.

Signer et dater les renseignements enregistrés.

Inscrire sur chaque objet sa cote d'inventaire.

3. Conservation

Dès sa réception, avant d'être intégré à la collection, l'objet devra être examiné pour détecter toutes traces de parasites et de moisissures. Il sera éventuellement traité mécaniquement soit en le brossant soit en y passant l'aspirateur sous écran. S'il est fortement contaminé, sur avis du conservateur, il sera désinfecté par fumigation. Ne pas le laver. Des articles à haut risque en fourrure, plumes, cheveux ou en laine devront être isolés pendant plusieurs mois avant d'être intégrés. Portez des gants de toile de coton, n'utilisez ni crème pour les mains ni parfum et ne portez pas de bijoux qui risquent de s'accrocher aux tissus lâches. Les gants protègent aussi bien l'agent que l'objet.

Manipuler le moins possible. Ne pas plier et, si cela ne peut être évité, utiliser du papier de soie dé-acidifié pour rembourrer les plis.

Ne transporter que sous des housses de protection sur des plateaux ou des chariots munis de surfaces rembourrées. Les housses de protection devraient être en toile de coton lavé, nonblanchi ou partiellement blanchi.

Interdiction de manger, boire ou fumer dans tous les locaux renfermant les objets.

Pas de vase à fleurs à proximité des zones de travail.

Catalogue:

Installer l'objet sur une table recouverte d'une housse de protection en toile de coton et enregistrer le plus d'informations possible dans un laps de temps raisonnable. Les données de base devront inclure: cote d'inventaire définitif, agent et date, dimensions, couleurs, forme, matériaux et technique (tissé, tricoté, brodé, fait à la main ou cousu machine), dessins ou photos montrant les usures, les décorations éventuelles ou des particularités ainsi que les réparations ou traitements de conservation.

Ne jamais porter les objets. Pour les photographier, ils devront être étalés à plat ou disposés sur des mannequins.

Faire un double des renseignements collectés et les conserver séparément.

EK 1**4. Stockage**

Les fenêtres seront occultées. L'éclairage fluorescent devrait être équipé de filtres ultra-violets. Chaque appareil devrait être muni d'un interrupteur indépendant afin de n'éclairer que les zones de travail nécessaires. Toutes variations des conditions atmosphériques ambiantes sont à éviter au maximum. Les normes actuelles recommandées sont une ambiance plutôt fraîche d'environ 18° C et une humidité relative entre 50 et 55 % . Le cuir préfère une humidité plus basse de 45 à 50 %. Il devra être stocké à part ainsi que les articles de fourrure, de plumes et de laine à cause de l'influence nuisible de ceux-ci sur d'autres textiles. Aucun textile d'origine naturelle n'est inerte. Chaque type réagit à son environnement et en subit l'influence de façon particulière.

Le nettoyage des lieux de stockage doit impérativement être fait régulièrement, en passant l'aspirateur dans tous les coins et sous toutes les étagères, afin de prévenir les parasites. L'usage d'anti-parasites chimiques, y compris les anti-mites, a parfois endommagé de façon irréversible des textiles, fibres et colorants. Cet emploi pourrait entraîner la production d'espèces qui lui sont résistantes.

Le stockage à plat, sur une surface rembourrée, est conseillé plutôt que la suspension bien que cette dernière méthode coûte moins cher et prenne moins de place. La tension des objets devra être réduite au minimum en n'employant que des cintres individuels rembourrés et des bandes de coton blanc afin de soutenir les jupes lourdes. Tout matériau sous tension se déchire et développe plis et déformations. Il faut réserver un espace suffisant à chaque objet afin qu'il puisse "respirer". Meubles et caisses de stockage doivent être surélevés du niveau du sol afin d'éviter tout dégât lors d'inondations.

Seuls les extincteurs au fluor de carbone devraient être installés dans les locaux réservés aux costumes et textiles.

5. Conservation

Toute personne chargée de conservation devrait être au courant des méthodes préventives puisque celles-ci représentent la meilleure forme de conservation. Les textiles historiques ne devraient jamais restés froissés ou leurs plis non soutenus par un rembourrage. Les tables de travail devraient être rembourrées et recouvertes d'une housse de protection lavable.

Toute conservation qui nécessite un travail de couture, un lavage ou un nettoyage à l'aide d'un détergent devrait être effectuée par un spécialiste en restauration et ce de commun accord avec le conservateur.

Si aucun spécialiste n'est disponible, tout nettoyage, outre l'emploi de l'aspirateur, devrait être évité et les réparations réduites au minimum. Un mauvais traitement peut détruire un objet. Ne rien faire en cas de doute.

Tout traitement devra être l'objet d'une note, signée et datée, dans le catalogue.

EK 1

6. Expositions et prêts extérieurs

Aucun objet ne devrait être exposé de façon permanente. Il faut veiller à ce que les matériaux d'exposition soient fiables et compatibles avec les objets. L'éclairage sera réduit au minimum. Il n'existe pas de seuil sûr, mais un maximum de 50 lux est actuellement recommandé. Aucune source lumineuse ne devrait pénétrer l'exposition en dehors des heures d'ouverture, et ce y compris la lumière du jour. Le recours à cette dernière est soumise à l'usage de filtres ultra-violets. L'éclairage devra être installé en-dehors des vitrines. Un éclairage flatteur est préférable à une conservation maquillée.

Toute exposition à découvert est à éviter vu les variations d'atmosphère générées par le public. Celui-ci dégage une humidité, une température ainsi qu'une poussière accrue. La proximité des objets par rapport au public pose également un problème de sécurité puisque ce public touche, respire et se déplace. A l'intérieur des vitrines on peut créer une atmosphère semblable à celle des lieux de stockage, c'est à dire d'une température régulière de 18° et d'une humidité relative de 50-55 %.

Afin de prévenir que des méthodes d'exposition ne causent aux objets des tensions ou des trous formés par des épingles, toute exposition devrait être montée en collaboration étroite entre le conservateur, le spécialiste en conservation et le décorateur.

Ne jamais employer des aérosols pour nettoyer ou polir. Afin d'éviter l'électricité statique, le verre des vitrines sera nettoyé à l'aide d'un chiffon humide et jamais poli avec un chiffon sec.

Considérations sur le futur

De nouvelles méthodes de recherche continuent à se développer et pourraient apporter de nouvelles méthodes de connaissances dans la mesure ou les composantes de l'objet n'aient pas été dénaturées par un nettoyage trop rigoureux ou une trop longue exposition.

Pour des raisons déontologiques et scientifiques, le mot d'ordre serait: NE PAS toucher indûment aux objets acceptés dans les collections des musées afin de ne pas réduire leur valeur de document historique.

Toutefois, l'intérêt suscité par une exposition attrayante attire l'attention sur le besoin de sauver des collections de costumes, que ce soit à l'aide de fonds publics ou privés. Des compromis sont donc inévitables.

Une coopération constante entre les conservateurs, les spécialistes en conservation, les décorateurs d'exposition et les scientifiques permettra de rendre les collections de costumes accessibles au public dans les meilleures conditions.

7. Photographie

La documentation sur les textiles et les costumes historiques peut réduire les manutentions et les expositions nécessaires pour communiquer aux scientifiques et au public les aspects historiques, culturels et techniques des costumes historiques.

La photographie, la prise de modèles, les dessins et les descriptions écrites sont toutes de bonnes méthodes de documentation. La photographie est souvent faite par des professionnels ayant des

EK 1

degrés variables d'expérience dans le travail de musée. Il est impératif pour les conservateurs et les restaurateurs de costumes de pouvoir faire connaître les propres procédés et le résultat final désiré. Le costume historique devrait plutôt être bien photographié une fois que soumis à des séances de manipulation et d'éclairage successives.

Les textiles sont irréparablement endommagés par la lumière, par les ondes tant visibles qu'ultraviolettes, ainsi que par les dégâts mécaniques causés par le chauffage et le refroidissement répétés (et les chutes d'humidité relative qui en résultent) qui se produisent sous de fortes lumières. Le dommage causé par la lumière et la chaleur est cumulatif; un costume qui a été précédemment exposé à un fort éclairage devrait être moins mis dans des expositions.

Les lumières devraient être éteintes ou baissées lorsque cela est possible et un éclairage maximum devrait être limité aux mesures de lumière et au temps de pose réel. Le costume peut être recouvert d'une étoffe opaque durant la plus grande partie de l'exposition. Les lumières devraient être tenues à bonne distance, assez loin pour empêcher une élévation de température de plus de 5° F sur la surface de l'objet. Contrôler régulièrement la température et l'humidité relative durant une séance de photographie; les textiles maintenus à une humidité relative optimale d'environ 50 % sont moins sujets à un endommagement permanent - et irréversible des fibres.

Les lampes de photographie devraient être munies de filtres absorbant les rayons UV et IR, qui peuvent demander une certaine compensation de couleur sur l'appareil photographique. On estime que l'éclairage le plus sûr pour photographier les textiles est le flash électronique (spot stroboscopique), étant donné que les lampes au tungstène et à tube de quartz ont de très hauts niveaux de lumière infrarouge (produisant de la chaleur); Les hauts niveaux de rayons UV et IR dans l'éclairage au flash sont de si courte durée qu'ils ne sont pas extrêmement dommageables, alors qu'ils donnent une précision de la couleur et une netteté de l'image plus grandes. Il faut faire particulièrement attention durant le travail de télévision et de filmage, qui expose les objets à un éclairage prolongé et intense. Pour cet usage, une lampe HMI (halogène) avec filtre UV est recommandée, car elle génère peu de chaleur.

MANUTENTION

1. La manutention des costumes demande un personnel qualifié (contrairement à de nombreux autres objets de musée) et un conservateur/technicien départemental lui-même qualifié devrait accompagner tout déplacement vers le studio de photographie.
2. Les costumes et les accessoires ne doivent être manipulés, mis en place et assujettis que par des conservateurs (techniciens départementaux) qualifiés.
3. Les costumes et les accessoires doivent être portés et manutentionnés dans des boîtes d'entreposage.
4. Porter des gants de coton propres lorsque l'on manipule des costumes.
5. Pour éviter de nouvelles prises de vue et une manutention inutiles, les commandes de photographie spéciale doivent être accompagnées d'instructions spécifiques en ce qui concerne l'angle, l'éclairage, l'arrière-plan, les détails requis, etc. Le mieux est en général que la personne responsable de la commande soit présente durant la photographie. Tenir des enregistrements précis de toutes les prises de photographies de l'objet, de telle sorte que les photographies existantes puissent être utilisées et que l'on évite ainsi de reprendre des photographies.
6. de un ob la il doit les

EK 1

d'arrière-plan.

7. Lorsque c'est possible, déplacer l'appareil-photo et non l'objet pour obtenir un bon angle et une bonne mise au point.

8. Ne jamais régler les lentilles ou les lumières de la caméra directement sur l'objet.

ECLAIRAGE

1. Comme les textiles sont sensibles aussi bien à la chaleur qu'à la lumière, il faut utiliser des filtres absorbant les IR et les UV sur toutes les lampes. Les flashes électroniques sont préférables aux lampes à faisceau élargi et aux spots. Les lampes refroidies par ventilateur aident à empêcher le chauffage de l'objet.

2. Maintenir l'intensité de la lumière aussi basse que possible. L'éclairage indirect, diffuse ou réfléchi par des surfaces blanches adjacentes, est préférable.

3. Les lumières devraient être éteinte ou détournée de l'objet de temps en temps, après trois minutes d'exposition. N'allumer complètement les lumières que pour la mise au point, les lectures de lumière et la prise de photo.

4. Pour réduire les effets de chauffage et minimaliser le risque d'accident, tenir les lumières aussi éloignées que possible de l'objet. La température de surface de l'objet ne devrait pas augmenter de plus de 5° F; l'humidité relative ne doit pas tomber au-dessus de 50 %.

MILIEU AMBIANT

1. Maintenir des conditions de propreté, de température et d'humidité relative en harmonie avec les locaux d'exposition et d'entreposage du musée. Si les conditions régnantes dans le studio de photographie sont défavorables pour un objet particulier, le conservateur ou le restaurateur doivent désigner un local plus approprié.

2. Contrôler l'espace qui entoure les textiles avec des hygromètres ou hygrothermographes, de façon que les lumières puissent être éteintes si la température et/ou l'humidité changent brusquement. La vapeur fraîche (assez loin de l'objet) est le moyen le plus rapide et le plus sûr pour augmenter l'humidité relative.

PHOTOGRAPHES SOUS CONTRAT

EK 1

1. Les conservateurs et/ou les restaurateurs doivent informer les photographes extérieurs des lignes de conduite du musée et des restrictions spéciales d'éclairage pour le costume.
2. On recommande aux équipes de télévision et de cinéma d'utiliser des lampes HMI avec filtre UV pour les costumes; le restaurateur ou le conservateur déterminera si elles doivent être utilisées ou non.
3. Pour assurer la conformité avec les normes du musée, une personne désignée par le service administratif ou le département de la restauration concerné devrait être présente lorsque le costume est photographié par un photographe extérieur.

LECTURE RECOMMANDEE

Code de l'ICOM de l'éthique professionnelle.

Ann Buck: Vocabulaire de base pour les fichiers de costume. Dans *Waffen- und Kostümkunde* 2, Munich, Berlin, 1982, pp. 119-121; avec ICOM Vocabulaire de base pour les fichiers de costume. Dans *Waffen- und Kostümkunde* 2, Munich, Berlin, 1982, pp. 122-151; avec l'information de base, *Cataloguing Costume*, publié dans *Museums Journal*, Décembre 1976, pp. 109-110.

Museums and Galleries Commission: *Standards in the Museum Care of Costume and Textile Collections*, London, 1998.

Nordiska Museet, Stockholm: *The Boundaries of Antiquarian and of Technical Responsibilities in Conservation*, 1982.

ICOM Bulletin, July 1986 no. 4: *The Conservator-Restorer*.

Costume Society of America: Annual Meeting 1987 resolution encouraging the prohibition of wearing objects intended for preservation.

Susan Blackshaw - Vincent Daniels: *Selecting Materials for Use in the Display and Storage of Antiquities*. ICOM, Zagreb, 1978.

Karen Finch - Greta Putnam: *The Care and Preservation of Textiles*. Batsford, London, 1985.

Karen Finch: *Recording Evidence*. UNESCO, Budapest, 1985.

Mary Kahlenberg: *Collecting Considerations*. Pp 54-57 *Textile Conservation Symposium in Honor of Pat Reeves*, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

Hermann Kühn: *Conservation and Restoration of Works of Art and Antiquities*. Butterworth, London, 1985.

Keith O'Story: *Approaches to Pest Management in Museums*. Conservation Analytical Laboratory, Smithsonian Institution, USA, 1985.

EK 1

Else Østergaard: *Studies in Museum Technology*. Nationalmuseet, Denmark, 1978.

Francesco Pertegato, editor: *Conservation and Restoration of Textiles*. International Conference, Como, 1980.

Philip Sykas: *Caring or Wearing*, *Museums Journal*, vol 87, no. 3 December, 1987. Philip Sykas: *Guidelines for Storage Furniture for Costume Collections*. Group for Costume & Textiles Staff in *Museums Newsletter*, Autumn 1993.

Garry Thomson: *The Museum Environment*. Butterworth, London, 1986.



EK 2

How to Handle Antique Textiles and Costume

[General Information](#)
[What's New](#)
[Taking Care of ...](#)
[Preservation Studies](#)
[Focus on Collections](#)
[Education](#)
[Foreign Language Documents](#)

[SI Home Page](#)

- **Fragility**
Always presume that the textile is unique, irreplaceable, and fragile. A large textile is not necessarily stronger than a small one, but it is oftentimes more cumbersome.
- **Plan Ahead**
Don't touch the textile until you know precisely what you are going to do and how you are going to do it. Get all equipment ready and prepared beforehand. Be sure you have as many people as are needed - no more and no less.
- **Clean Hands**
... are important. After coffee or combing your hair, wash your hands. The natural secretion from your skin attach themselves to the fabric and dust will collect on this base. The textile will become more soiled more quickly and cleaning will be required. Cleaning a fragile or antique textile is expensive and difficult. Washing one's hands takes only a minute; use soap and water, avoid hand lotion.
- **Roll Up Sleeves**
... and do not wear bulky or loose clothing that can catch a textile. Remove bracelets, necklaces, rings, or anything that could catch or cling to a textile or its surface. Butcher's aprons that cover the front buttons on one's shirt or dress are recommended.
- **Clean, Flat Surfaces**
... should be used when examining or storing a textile. Dust clothes or acid free tissue paper should be laid down before starting. Cards, pencils and examination paraphernalia should be placed elsewhere, on a separate table.
- **No Drinks, Food, or Pens**
... should be brought into rooms housing textiles. No Smoking. No candy or lozenges should be chewed while working, also no chewing gum. Even a glass of water is dangerous: a water stain can disfigure a textile.
- **Preventive Care**
Direct contact with brass pins, iron, wood, newsprint, newsprint paper, notecards, non-rag cardboard, unwashed cloths, plastic films, acidic tissue papers (including anti-tarnish tissue papers with a pinkish cast), labels, scotch tape, "post-its" or double-face tape will all have detrimental effects. Nothing should be stored with a textile but the requisite interlayers of acid-free paper (if recommended), prepared muslin, or polyester batting.
- **Insects and Mold**
Textiles containing or suspected of harboring insects should be set aside and isolated from the rest of the collection - without exposing

EK 2

(contaminating) the rest of the collection. The affected textile should be treated with an appropriate procedure promptly. Objects showing signs of discoloration because of mold should be treated by improvement in climate controls.

- **Impromptu Textile Conservation**

Don't try it yourself. Antique or fragile textiles will not react the way brand-new textiles will: the fiber processing, dyestuffs, and finishing are different; the physical and chemical properties of the fibers have been altered by time and by various agents. Instead, put your doubts and concerns to paper, contact a textile conservator. Don't imagine you are inconveniencing the conservator: he/she will be glad to answer your well defined questions, and view your concern in the proper light: as respect for the textile and its past.

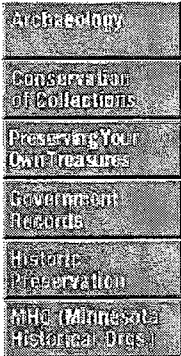
- **Incidental Visitors**

... are distracting. Friends and relatives are fine but not for the textiles: do not bring them into storage or examination areas, do not invite them to "watch" a delicate treatment. Friends and relatives usually carry coats, pocketbooks, briefcases, leaky pens; they will not know how to handle - or not to handle - a textile. The process of having them wash their hands, and of denuding them of ties, cuff-links, jackets, make-up, hand cream, and jewelry is rather tedious. It is much more pleasant to invite them to visit after the final installation.

EK 3

	About MHS	Events & News	Library & Collections	Market Place	Museums & Historic Places	Preserving Our Past	School Resources	SEARCH HOME
	CONSERVATION TIPS							

- [MATERIALS](#)
- [MOUNTING](#)
- [FRAME AND GLAZING](#)
- [BACKING BOARD AND DUST COVER](#)
- [PLACEMENT](#)



Advice for framing textiles.

The method used in framing textiles can have a significant effect on their preservation. Several important choices must be made that will affect their longevity. These include the type and quality of materials used, the technique used to mount them to the backboard, and the frame and glazing used. Let's take a look at each of these.

MATERIALS

The materials used to mount textiles for framing will influence on their condition in the future. Poor quality mat and corrugated board contain harmful substances and should be avoided; these substances lead to the formation of acids that damage textiles. If one looks at the bevel or cut edge of the opening or window in a mat and it is no longer white, but tan, beige or brown, this is a good indication that the board is acidic. Acidic board will damage textiles that it touches, accelerating the item's deterioration by increasing weakening of the fibers, leading to brittleness and making it yellow.

The terms acid-free and archival are often used to indicate mat board that is safe for matting, but these terms can be misleading. For optimal preservation, the board used to make a window mat, shadow box lining, and mount backboard should be free of acid and lignin. This means that the board has been manufactured to have a pH of at least 7. Some boards are manufactured to have an alkaline reserve by using a buffering agent, often 2-3% calcium, and to have a pH of 8 - 8.5. The purpose of this buffer is to neutralize acids that may develop over time. A pH of 8.5 is too high for some textiles (i.e., silk, wool, and other threads or yarns made of proteinaceous fibers). For those, a board buffered to a pH of 6.4-7.5 is recommended.

There is a misconception that rag board (originally made from cotton rags but now often made of new cotton fibers) is always acid-free. This is not necessarily the case. If rag board has been made with an alum rosin sizing, then the board will become acidic. Boards made from ground wood pulp contain lignin, a naturally occurring substance in wood. This turns brown and acidic over time and must be removed during manufacture to meet preservation standards. There are boards made from wood pulp from which lignin and other damaging substances have been removed. These are often called conservation or museum board. Only board made of cotton or wood pulp that has a pH of at least 7, with the lignin removed, and using a sizing that will not become acidic, will be acid-free.

Another material that is sometimes used for the backboard is corrugated board. This may be made of paper or plastic. Paper corrugated board must be acid-free as described above for mat board. Plastic corrugated board must be made of chemically inert materials such as polypropylene, polystyrene, polyester, polyethylene or a combination (co-polymer) of more than one of these stable resins. One commonly used brand of plastic corrugated is Tycore™; it is made of polypropylene.

A different type of sheet material that may be used for backboards or in mounts is paper covered foam board such as Emcore™ and Gateboard™. The latter

EK 3

is paper-covered foam board such as **Formcore™** and **Gatorboard™**. The latter have acid-free facings over an inert plastic foam core. You must exercise caution when purchasing this material, however, since acidic paper faced boards are much more available than the acid-free versions. Acid-free, lignin free honeycomb panels with acid-free paper facings on front and back are another option. Honeycomb panels are available that are thicker than the foam core panels. The honey comb material may be acid-free paper, inert plastic such as polypropylene, or aluminum. The advantage to a honeycomb panel is that it is less flexible than foam or mat boards, particularly with larger dimensions.

Fabric and polyester batting may be used to cover the board used in making a mount for textiles. These provide a cushioned surface for brittle and delicate fabrics. The recommended fabrics are unbleached, non-permanent press cotton and linen. This is due to their stability — both chemically and to light exposure. Silk is acceptable chemically, but it is significantly less durable than cotton or linen. Blends, including polyester, are generally not as chemically stable for long periods as cotton and linen. Permanent press fabrics are to be avoided since they generally have chemical surface finishes that will give off potentially harmful chemicals and the process for making them may include the use of formaldehyde, a potentially harmful chemical that may not be entirely removable, even with repeated washing. The batting used to create a cushion should be polyester batting that is free of adhesives or other coatings. This is often available in stores selling supplies for quilt making.

MOUNTING

The method used to mount a textile for framing will have a significant influence on how well an item is preserved and retains its shape while hanging in a vertical position within a frame. The goal of the mount is to affix an item to a backing so that it can be displayed vertically and to provide support so that the item retains its shape and drape while in the vertical position for an extended period of time.

Brittle fabric can often be mounted for framing if sufficient support is provided to weak and unstable areas. Some items, most commonly very deteriorated silk, may be too fragile for stitching and cannot be safely mounted for vertical display.

The first task is to prepare the backing or support to which the textile will be attached. After selecting a board (see above), cut it to the desired dimensions remembering to leave allowance for the rabbet in the frame. For appearance, be sure to align the fabric so the weave is parallel to the board edges.

Then attach the fabric to the back of the board with an adhesive such as white glue, a hot glue gun or double stick tape. Excess fabric at the corners can be cut away to reduce bulk. The fabric should be adhered with a slight tension so that wrinkles will be minimized.

Small or lightweight items can be attached directly to the cloth covering of the backing board. The only safe way of doing this is to stitch it. Using fine needle or light weights, align the textile to the backing so that it is centered and parallel to the edges. Using a fine, ball-point needle and cotton thread or a single strand of cotton embroidery floss that matches the color of the item being mounted, sew a loose running stitches around the perimeter. Use a short stitch on the front of the textile and a large stitch across the back. Be careful to sew between threads of the textile being mounted to avoid splitting threads, thereby causing damage. If the edge of the textile will covered with a window mat, you can use a herringbone stitch. For areas that have holes or are particularly weak, use a couching stitch to support weak areas and hold loose edges and threads of the textile to the backing.

For large or heavy textiles, stitch the item to the backing with a series of large cross-stitches across the top. Herringbone stitches or overcast stitches may be used for the remaining three sides of the perimeter depending upon weight. As with light items, stitch weak or unstable areas to the backing fabric to provide additional support where needed.

EK 3

Mounting a three-dimensional item for framing is somewhat more challenging. It will require some creativity and patience. Remember, the goal is to provide support to the item while maintaining its proper shape and drape. A padded hanger might be made to fit the garment and suspend it from the top side of the frame/shadow box. Instructions for making a padded hanger can be obtained by e-mail from Conservation Outreach Program or by phone to the program at the numbers listed below.

Acid-free tissue paper or fabric netting may be used to pad out sleeves, body or legs so that the item has a three-dimensional shape. The goal here is to eliminate sharp creases and minimize all other creases as is appropriate for the piece.

FRAME AND GLAZING

Now consider the frame itself and the glazing. Most importantly, do not allow the item to touch the glass. If moisture penetrates the frame or if condensation occurs, the framed item may become damp and stained. This problem is easily avoided. If there is a window mat, the mat should be thick enough to create a space between the item and the glass. If you do not use a window mat, you can put a spacer in the rabbet of the frame to create a space so the textile is not in contact with the glazing. This can either be strips of acid-free mat board or one of the commercially available, purpose-made frame spacers made of polypropylene or polyethylene.

There are several considerations in deciding whether to use glass or acrylic to glaze your framed item. Acrylic develops a static charge that can lift loose threads or their ends onto its inner surface. Glass and acrylic have both advantages and disadvantages that are summarized in this table:

Comparison of Glass and Acrylic Glazing

	Scratch resistant?	Weight?	Breakable?	UV filtering?
Acrylic	Special kinds available	Light	No	Special kinds available
Glass	Yes	Large sizes are heavy	Yes	Special kinds available but very expensive

BACKING BOARD AND DUST COVER

A backing board is a rigid board that goes behind the matted item and holds it firmly into the frame. It should be at least 4-ply in thickness and acid-free. If the piece is small enough, an acid-free foam board can be used, although large pieces of thin foam board (up to ¼-inch) are not very stiff. Glass or framer's points or small brads hold the backing board in place in wood frames. Metal frames come equipped with special springs for this purpose. It is recommended that a paper dust cover be installed on the back of the frame. The dust cover provides a barrier to insects and dust and is one more layer of protection for your treasured textile. The dust cover may be attached to the frame with white glue or double stick tape.

PLACEMENT

The light exposure in the place where your framed item is hung will also influence how long the item lasts, even with the best of framing methods. Light deteriorates textiles. The more light, the greater the damage, and this damage is

EK 3

cumulative over the life of the object. The symptoms may include fading or darkening, yellowing and other changes in color, and embrittlement. Ultraviolet light is especially damaging, and is unnecessary for visibility, so it should be eliminated as completely as possible. Use light judiciously; avoid fluorescent and direct sun light, and keep all light as low as practical.

In conclusion, if you use safe materials and good techniques, handle your items carefully and do not use more light than necessary, you can significantly increase the life of your item while enjoying it on display.

If you have questions, contact the Conservation Outreach Program at the Minnesota Historical Society for advice. Program staff can be reached by phone at 651/297-1867, 1-800-657-3773, FAX at 651/296-9961 or e-mail at conservationhelp@mnhs.org.

[Glossary](#)

[Preserve your treasures](#)

[Top of page](#)

02/2000

Bob Herskovitz, Chief Conservator
Minnesota Historical Society

This web page is distributed by the Conservation Outreach Program of the Minnesota Historical Society as a public service. The distribution of this handout does not constitute recommendation of a technique for any specific application by the Society. Additionally, the Society will not assume liability for results of the application. Each application must be evaluated individually, and materials and techniques selected that best suit the condition of the object and how it is to be used. If you have questions about a particular application, please contact the the Society Conservation Outreach program at: 651/297-1867, 1-800-657-3773, FAX at 651/296-9961 or e-mail at Conservation Outreach Program conservationhelp@mnhs.org.

Minnesota Historical Society 345 W. Kellogg Blvd., St. Paul, MN 55102-1906 651-296-6126
Copyright © 2001 Send questions/comments about this web site to the Webmaster.

	About MHS	Events & News	Library & Collections	Market Place	Museums & Historic Places	Preserving Our Past	School Resources	SEARCH HOME
	CONSERVATION TIPS: Advice for Framing Textiles							
	The method used in framing a textile can have a significant effect on its preservation. Several important choices can be made that will affect the textile's longevity. These include the type and quality of materials used, the technique used, and the glazing used.							
	Mat & Backing Boards							
	Poor quality mat and corrugated board contain harmful substances and should be avoided: these substances lead to the formation of acids that damage textiles. Look at the bevel or cut edge of the window in a mat and if it is no longer white but tan, beige or brown, this is a good indication that the board is acidic. Acidic board will damage a textile that it touches, accelerating the item's deterioration by accelerating weakening of its fibers, leading to brittleness and making it yellow.							
	For optimal preservation, the board used to make a window mat, shadow box lining and mount backboard should be free of acid and lignin. This means that the board has been manufactured to be free of impurities and to have a pH of 8 to 8.5. It should also have a buffer to neutralize acids that may develop over time.							

Archaeology
Conservation of Collections
Preserving Your Own Treasures
Government Records
Historic Preservation
MHS (Minnesota Historical Society)

There is a misconception that rag board is always acid free. If rag board has been made with an alum rosin sizing, then the board will become acidic. Boards made from ground wood pulp contain lignin, a naturally occurring substance in wood. This turns brown and acidic over time and must be removed during manufacture to meet preservation standards. Only board made of cotton or chemical (not ground) wood pulp that has a pH of at least 7, with the lignin removed, and using a sizing that will not become acidic, will be acid free.

A dust cover can be applied to the reverse of any frame further minimizing airflow and thereby protecting the artifact. Common materials used for dustcovers in the museum community include Tyveck, acid-free barrier paper or a 2-ply acid-free board. The Tyveck and acid-free barrier paper is held in place with 3M No. 415 polyester double stick tape to the reverse of the frame. Two-ply boards are secured with small brass pan head screws.

Light & Glazing

Visible and non visible light deteriorates textiles. The symptoms include fading, darkening, yellowing and other changes in color, as well as embrittlement. It is important to limit the amount of visible light that reaches the fabric. Use light judiciously: avoid fluorescent light and direct sunlight, and keep all light as low as practical.

There are three glazing choices that are suitable to use when framing a textile. They are ultraviolet filtering Plexiglas, ultraviolet filtering glass and ultraviolet filtering non-glare glass. UV filtering Plexiglas will not break if dropped, and it is light weight. However, it is easily scratched during cleaning and will build up an electro static charge strong enough to lift errant or partially disengaged threads from the surface of a textile. UV filtering glass and non-glare glass will break if dropped. However, they will not scratch during cleaning and do not build up an electro static charge. It should be understood that non-glare glass must have a UV filter to protect the textile. Using non-glare glass without UV filtering is like using regular glass. The only time UV filtering glass is not necessary for framing any artifact is when there is no UV and only moderate artificial light.

EK 3

The textile must never touch the glazing. A space of at least three-eighths inch (3/8") is recommended though more space is often necessary for embroidered textiles. If condensation occurs, which is not uncommon, the textile may absorb the water and develop a tide line or stain. This problem is easily avoided. If there is a window mat, the mat should be thick enough to create a space between the item and the glass. If you do not use a window mat, you can install a spacer in the rabbet of the frame to separate the glass from the mounted textile. Spacers can be constructed of acid-free mat board or one of the commercially available frame spacers made of polypropylene or polyethylene.

Frame & Hardware Choice

When choosing a frame, take into consideration the depth of the rabbet, which is the inside edge frame molding. Choose one deep enough to accommodate your mounted textile, mat boards or frame spacer, and glazing. Remember, there should be at least three-eighths inch (3/8") between the mounted textile and the glazing.

Make sure all hardware used to secure the mounted textile in the frame is rust resistant. If rust-resistant diamond points are not available, brass brackets and screws can be substituted. Mirror hangers are more secure than wires. However, if you are using a wire, be sure to employ two hangers, not one. This will keep your framed textile straight and offer extra security.

Conclusion

This conservation tip sheet offers information to think about when framing a mounted flat textile.

To mount a flat textile, please review conservation tips "[Is Your Textile Suitable for Framing](#)" and "[Mounting Flat Needlework Textiles on a Fabric Covered Board for Framing](#)."

If you have questions, contact the Conservation Outreach Program at the Minnesota Historical Society for advice. Program staff can be reached by phone at 651-297-1867, 1-800-657-3773, FAX at 651-296-9961 or e-mail at conservationhelp@mnhs.org.

[Glossary](#)
[Preserve your treasures](#)
[Top of page](#)

11/2000

Ann Frisina, textile conservator
Minnesota Historical Society

This web page is distributed by the Conservation Outreach Program of the Minnesota Historical Society as a public service. The distribution of this handout does not constitute recommendation of a technique for any specific application by the Society, and the Society will not assume liability for results of the application. Each application must be evaluated individually, and materials and techniques selected that best suit the condition of the object and how it is to be used.

If you have questions about a particular application, please contact the the Society Conservation Outreach program at: 651-297-1867, 1-800-657-3773, FAX at 651-296-9961 or e-mail at [Conservation Outreach Program](mailto:ConservationOutreachProgram@mnhs.org) conservationhelp@mnhs.org.



THE TEXTILE MUSEUM

2320 S Street NW Washington DC 20008-4088

Conservation Department

A Hanging System for Textiles in Sturdy Condition

There have been a variety of systems used to hang textiles and rugs for display. These range from sleeve casings and twill tapes fitted with rings, to mounts that require overall stitching of the textile to a backing fabric and framing. A VELCRO®¹ mount has replaced the use of sleeve casings and tapes and ring systems as the technique of choice by most conservators for the following reasons: 1) it is relatively easy to execute, 2) the points of stress on the hanging edge are minimal, and 3) it allows for adjustments and repositioning to compensate for dimensional movement and ripples in the textile caused by changes in humidity, or because of the natural uneven quality of many handmade textiles. A caveat: this hanging method is not appropriate for all textiles. Evaluate the textile carefully to see if it can truly support its own weight. If in doubt, consult a conservator to select the appropriate hanging method. This method is most often recommended for sturdy blankets, quilts, and rugs. It is not appropriate for thin or fragile textiles, such as silk, or for textiles with heavy surface embellishments like beads.

MATERIALS

Undyed cotton tape (such as the canvas webbing used by upholsterers); 2" width for lightweight textiles and 3" width for heavier pieces.

VELCRO® brand hook and loop fastener:

The 1" width loop side of the tapes is adequate for lightweight textiles and 2" width for heavier pieces. The 2" wide hook side of the tape is attached to the wooden slat for hanging.

Cotton sewing thread: The weight of the thread and color will need to be matched to the textile.

Wooden slat: Select a poplar or other low-resin wood. The slat should have a 1/2" x 3" profile and be cut approximately 1/2" shorter than the width of the hanging edge of the textile. To protect the textile from wood acids, apply two coats of a water-borne polyurethane varnish to the slat.

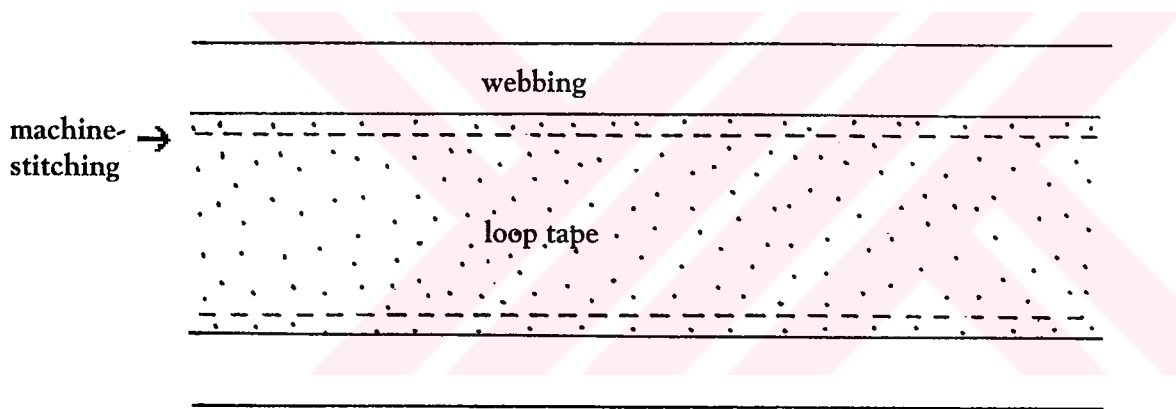
Non-rusting staples or tacks are used to attach the hook tape to the wooden slat.

Fasteners such as mirror plates, "D" rings, or eye screws can be used to attach the slat to the wall.

1. VELCRO® is a registered trademark for fasteners made by Velcro Companies.

EK 4

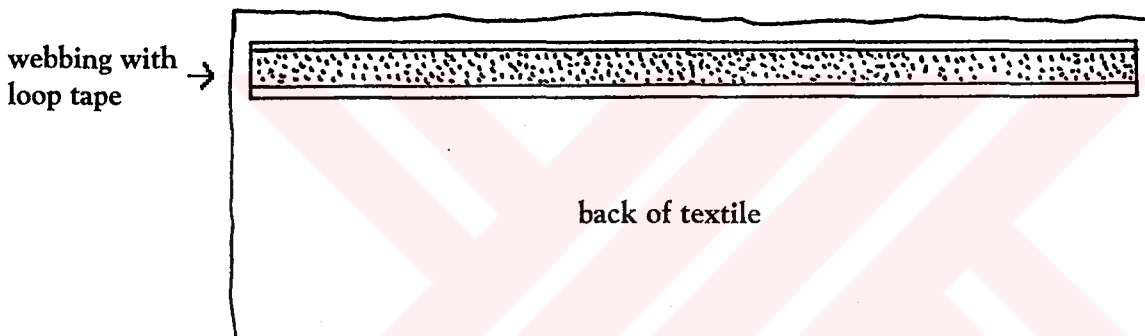
1. The easiest way to attach the loop tape (soft side) to the cotton canvas webbing is with a sewing machine. Center the loop tape on the webbing and sew down the length of the tape as shown in the diagram below. Note: the tape should never be sewn directly to your textile. Because of the tape's stiffness, it is very difficult to work a sewing needle through it. The stress of trying to pull a needle through the tape may cause damage to your textile.



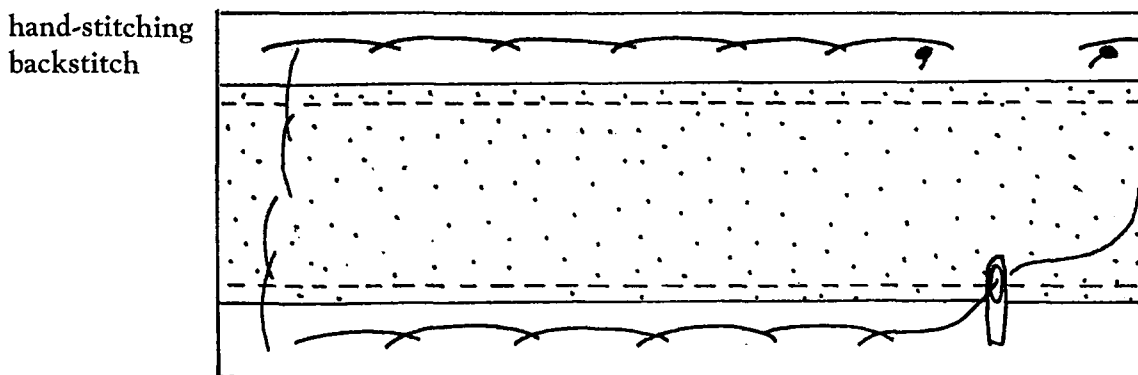
2. Place your textile face down on a clean, flat surface. Hand-woven textiles are not perfectly square. Allow the textile to assume its natural shape. Lay the webbing with the loop tape in a straight line across the top of the back of the textile. Do not try to follow the line of the upper edge if the textile is uneven. So as not to be visible from the front, the webbing should be placed at least 3/8" below the upper edge of the textile.
3. Mark the straight line of the upper edge of the webbing with a few pins, but do not pin the webbing to the textile. The line of pins will allow you to ease the webbing as you sew and still maintain a straight line.

EK 4

4. When sewing, you will work from the center to one edge of the textile, and then from the center to the other edge. This technique is used to prevent the textile from stretching in one direction along the top edge. Thread a sharp needle with cotton thread that matches the background color of the textile. (Try to work the needle between the threads of the textile rather than piercing textile warps and wefts.) Working from the back, stitch through the webbing and textile above the loop tape. Make a small backstitch (over 2 or 3 warp threads) and bring the needle back through the textile and webbing as shown in the diagram below. Take a long stitch (about 1") on the back, and then make another backstitch. Continue to the edge. Returning to the center, complete the row of stitching. Place another row of stitching below through the webbing below the tape, as shown on the diagram.



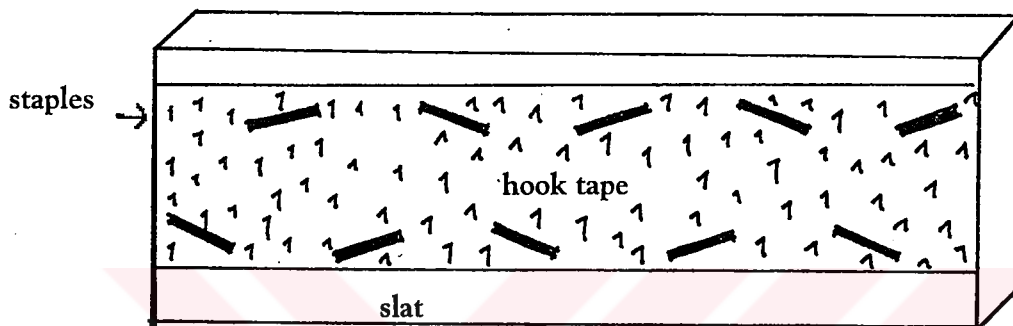
5. The wooden slat, coated with varnish and thoroughly dried, is now ready to prepare with the hook tape. Using staples or tacks, attach the hook tape in a straight line along the slat the same distance from the top of the slat as the loop tape is from the top of the textile. The staples should be placed about 1" apart and staggered for greater strength.



There are a variety of hangers available to attach the slat to the wall. Mirror plates, "D" rings and eye screws are all possibilities. Install all of the hardware.

EK 4

6. Match the two halves of the loop and hook tape together, working from one side of the textile to the other. Be careful not to stretch the upper edge of the textile as you work across the slit. If it is necessary to make adjustments, slide your hand in between the two tapes to release. Do not pull the tapes apart, as this can place strain on the textile.



7. Install slit on the wall.

Drawings by Douglas Anderson

EK 4



THE TEXTILE MUSEUM

2320 S Street NW Washington DC 20008-4088

Conservation Department

Storing Oriental Rugs

FINDING THE BEST STORAGE LOCATION

The best location for the storage of your collection would be in a room that is cool, dry and where blinds or curtains can be used to block natural light. In fact, few of us have the luxury of having a spare room that we can devote to storage, and have to make due with closets, cupboards and under the beds. While it is possible to adapt many spaces in the house for storage, try to avoid using attics and basements, which are usually without climate control, suffering the largest swings of temperature and relative humidity.

Once you have decided on a location, you should think about the following:

- if you live in a climate where humidity is high during some part of the year, make sure that there is some way to circulate the air to avoid mildew problems (even a fan will help); consider using a dehumidifier to bring humidity down to a more moderate level
- if you live in a climate where humidity is low during some part of the year, consider raising the level of humidity slightly with a humidifier
- block windows with shades or blinds

- have a house-keeping plan for your storage area(s) as dust and dirt attract insects

- avoid storing items directly on the floor; carpet beetles in particular like to take up residence between the floor and the back of your rug.

STORAGE HARDWARE

If you have the space, bolted together metal shelving can be used to store your collection. Pad the shelving with a cushioning material like bubble-wrapping so that the edges of the shelves do not make indentations on the rugs.

If you are storing your collection in wooden drawers or on wooden shelves, it is important to provide a buffer between the wood acids and your collection. There are at least two options:

- line the drawers or shelves with acid-free tissue or acid-free barrier paper (see supplier list below); the paper should be adequate to absorb excess acids for two or three years before it needs to be changed
- coat wood with water-borne polyurethane varnish and allow it to dry thoroughly; use an

EK 4

additional physical barrier such as bubble-wrap or a layer of cotton sheeting or muslin.

STORAGE MATERIALS

The best way to store rugs is to keep them rolled. Obviously, if you fold a rug for a long period of time, creases will form. Additionally, the foundation of the rug will weaken from the pressure being exerted on the folded area, and if brittle, the foundation can break.

It is also best to roll a rug around a support tube (avoid using polyvinyl chloride tubing — PVC pipe — which can give off damaging chemicals as the PVC breaks down). Again, there are two options:

- acid-free, archival tubes are the best choice (although expensive at over \$2.00/foot); 3" diameter rug tubes are usually the best choice as they are very sturdy
- a regular cardboard rug tube can be adapted by wrapping the tube with a layer of acid-free tissue; generally it takes several sheets lined up together to cover the length of the tube, so to hold all of the pieces in place and to insure that they last as you roll and unroll your collection, cover the tissue with a layer of washed cotton sheeting or muslin before rolling the rug around the tube.

ROLLING TECHNIQUES

Pile in or pile out? The debate goes on. Here are some things to consider:

- what is the condition of the pile? Is it fragile, with loss of knots? Is the pile silk?
- what is the condition of the foundation? Are there numerous splits and breaks? Is it brittle?

The overall condition of the piece should determine the method of rolling. In general, the pile is more vulnerable than the foundation, so all things being equal, it is better to roll with the pile in. If the foundation is weaker than the pile, or if a lining has been sewn on the rug, roll with the foundation in. If a rug is lined, wrinkling will always occur during rolling; it is therefore better to roll with the lining in, thus allowing the lining rather than the rug to wrinkle. In addition, roll in the direction of the pile rather than against the pile to avoid abrading the pile or placing stress on the knots.

It is often difficult to get started rolling and to keep the rug straight on the roller. To assist in getting started, use a leader of washed cotton sheeting or muslin (this can be the same piece rolled around to secure the acid-free tissue). The piece should be the width of the rug you are rolling, and long enough to go completely around the tube once plus about 2 feet. Roll the fabric onto the roller and lay the rug (face or pile up and with the pile direction moving away from you) on the 2 foot extension. As you roll, the excess fabric will catch the rug and allow you to roll the rug smoothly. Try to keep the roll as straight as possible (with the warps perpendicular to the roller) while rolling. If a rug is especially crooked it may be necessary to add a little "ease" into the roll to keep the warps straight to avoid rolling the rug in a spiral. To add this "ease", move one edge of the roller forward slightly with each turn around the tube, continuing to line up the warps perpendicular to the tube. This will make the roll slightly looser than it would be if you were able to roll the rug straight from top to bottom.

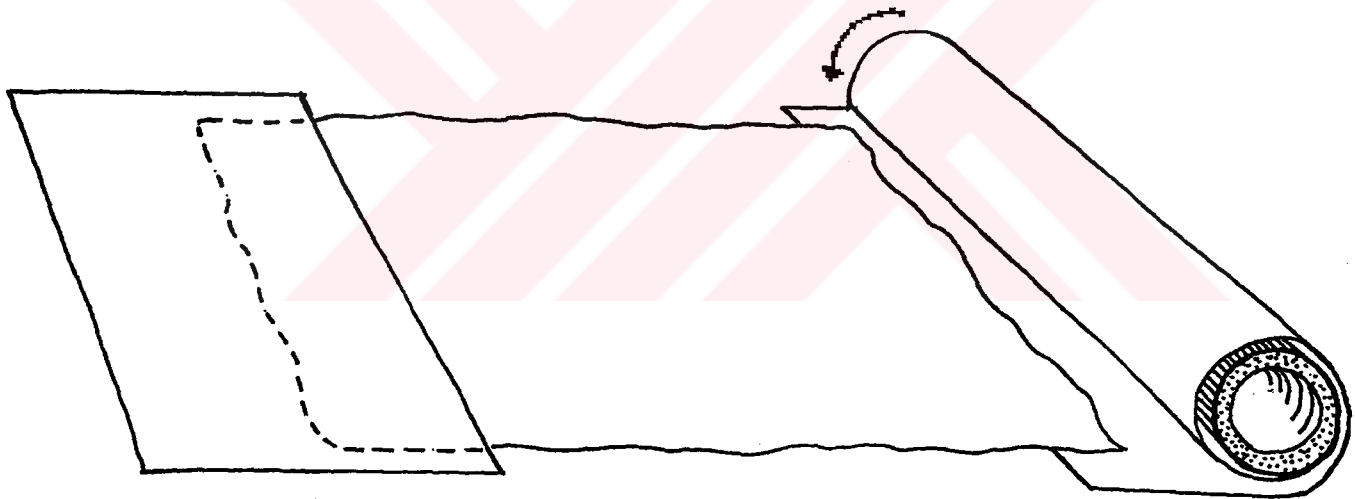
A length of muslin is also a good finish for your rolled rug. Muslin acts as a good dust and light barrier. The fabric should be wide enough to extend beyond the edges of the roll, sufficient either to be tucked into the ends of the tube, or

EK 4

tied down onto the tube to protect the edges of the rolled rug from dust. The muslin cover needs to be long enough to roll around the outside of the rug at least 1 and 1/2 times to be secure. Just as you started rolling with a leader, place the muslin covering on the face of the rug just before the end and roll until the muslin covers the rug completely plus about 1/2 turn of the tube. The roll can then be secured with cotton or polyester twill tape (available from a fabric store that sells drapery materials and supplies). Ties can also be made by tearing muslin or cotton sheeting into two inch wide strips. It normally takes two or three ties to secure the cover in place and prevent the rug from unrolling.

fabric around the rug. You should plan on washing the covering every few years to remove accumulated dust and dirt.

Many museums wrap rolled textiles in a sheet of clear polyethylene rather than muslin. The advantage of using polyethylene is that it can help protect your rugs from insect infestation if the wrapping is secured with ties and the edges of the polyethylene are securely tucked into the ends of the rolling tube. Polyethylene can also protect rugs from water damage in the event of a leak. In general, mildew should not be a problem for rugs rolled in polyethylene unless a rug gets wet and stays in that condition for any length of time. Polyethylene is also good as a general dust cover draped over a group of



If you need to mark the muslin cover to indicate the contents, mark the fabric with a permanent ink marking pen prior to rolling the

rolled pieces since it is inexpensive and could readily be discarded once it is dirty.

Drawing by Douglas Anderson

MAINTENANCE OF STORAGE AREAS

Most moth and carpet beetle infestations appear in stored rugs. The source of the infestation may have occurred earlier when the piece was being used or was hung on the wall, but in the quiet, dark surroundings of storage, the infestation may quickly grow. It is therefore important to have a good housekeeping plan for your storage areas. Once each month, unroll at least one item from the different locations of your storage area(s) to make sure that there is no evidence of infestation. Choose different items each month. Wipe off shelving and shelf padding and if necessary clean or replace covers and padding. Vacuum the room thoroughly to eliminate insect-attracting dust. Check baseboards and window sills for dust as well.

SUPPLIERS OF ARCHIVAL MATERIALS (rolling tubes, tissue)

Light Impressions
439 Monroe Ave.
P.O. Box 940
Rochester, NY 14603-0940
1-800-828-6216

University Products, Inc.
517 Main Street, PO Box 101
Holyoke, MA 01041-0101
1-800-628-1912

EK 4



THE TEXTILE MUSEUM

2320 S Street NW Washington DC 20008-4088

Conservation Department

Pest Busters

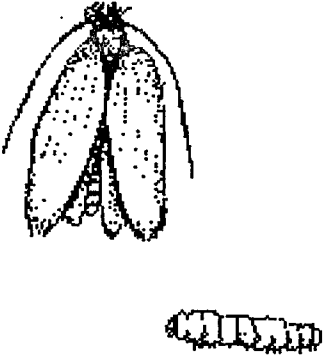
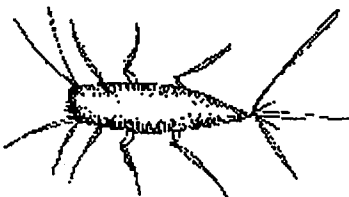
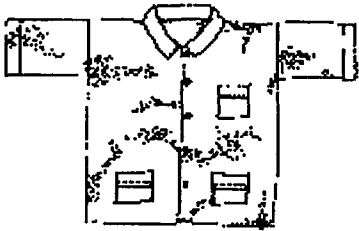


This information has been prepared by the Conservation Department of The Textile Museum, Washington, D.C. in hopes of promoting an awareness of common textile pests and their control.

Our guidelines are effective for pest control, but when dealing with rare textiles it is important to consider the condition of the object when deciding on treatment. Be sure to seek professional advice from a conservator.

www.textilemuseum.org

EK 4

	THE PEST AND ITS LIFE CYCLE	THE DAMAGE STAGE
	Clothes Moth and Larvae The clothes moth spins webbing and lays eggs which hatch into larvae (small worms). The larvae spin a cocoon in which it transforms into an adult moth. Moth infestation can multiply rapidly and cause severe damage. Approximate size: Adult 9mm., larva 9mm.	The larvae does damage by feeding on the protein of wool, fur, and silk. The cocoon under which the larva feeds, includes bits of fiber from the object so that it is often effectively camouflaged.
	Carpet Beetle and Larvae The hard shelled carpet beetle, black or mottled black and white, lays eggs which hatch into larvae. The larva is yellow to brown in color, and is very fast moving. A carpet beetle larva will molt several times during its life leaving a skin casting.	The larvae of the carpet beetle can do extensive damage as it feeds without preference on wool, fur, and silk. The larvae also feed on dead insects.
	Silverfish Silverfish are small, wingless insects that do not have larvae in their life cycle. They lay eggs that hatch into nymphs and resemble miniature adult silverfish. Nymphs molt several times before they mature into adults. Approximate size: 12.5 mm.	Both adult and nymph silverfish cause damage. They hide in cool, dark places and feed on sizings that consist of starch, sugar and/or protein. Silverfish have rasping mouth parts and cannot successfully chew textile fibers but can cause damage to fine fabrics such as silk, cotton, linen, and rayon.
	Mold and Mildew Mold and mildew are micro-organisms that are ever present in the air and soil. Under certain conditions such as high humidity a fungal growth develops from spores. This can damage textiles. If fabrics are the least bit moist when stored, a mold and mildew problem may occur.	Mold and mildew are spore growths and for nutrition they break down the cellulose found in cotton, linen, and rayon. They cause a stain which if left on a textile cannot be easily removed.

EK 4

DETECTION	CONTROL	PREVENTION
A silky webbing is always associated with a moth infestation. It is important to inspect a textile on all sides when looking for infestation. Moth larvae leave holes or thin areas in a textile. If infestation is advanced, a granular excrement can also be found on or around the textile. Moths prefer darkness and will shun light.	If infestation is localized it is possible to carefully vacuum the object, providing it is strong enough to withstand the suction. Vacuuming should be thorough on both sides of the object with special attention to seams and creases. Dry cleaning is advisable for contemporary garments as it will kill all stages of infestation. This treatment however is not always safe for historic textiles. Freezing is an effective and safe method of eradicating an infestation. See notes under "Freezing."	It can not be stressed enough that good housekeeping is essential in preventing an infestation. Examine garments and textiles very carefully before storing. Screen all access to outdoors (airducts and windows) to prevent the entry of flying moths. Periodic inspection of collections is necessary for pest control.
If you have an infestation of carpet beetles you will be able to find bodies of adult beetles and larval skin castings in light fixtures, on window sills and in the cracks of floor boards. Carpet beetle larvae leave clean neat holes in textiles with a fine powder the same color as the object left behind. By placing white paper in the bottom of boxes or on shelves, the powder left underneath the infested object will be clearly visible.	Carpet beetles, unlike moths, are attracted to light. Insect sticky traps set on window sills are effective in trapping carpet beetles. Carpet beetle eggs are very fragile and are easily destroyed when brushed off. An infested textile can be carefully vacuumed and/or dry-cleaned if appropriate. Freezing is also an effective treatment. See notes under "Freezing."	Good housekeeping is very important. Dust, dirt, dead insects and human hair all act as food in sustaining a carpet beetle infestation. Light fixtures should be emptied of dead insects and storage areas containing textiles should be kept clean. Windows and vents should be properly sealed. Periodic inspection of textiles is essential. Carpet beetles can enter your home on flowers and plants.
Silverfish can leave irregular holes by eating the surface material of objects. Rarely do they cause a hole in the textile but rather a shaving off of the surface fibers. Generally, silverfish are more of a problem for books than for textiles.	The presence of silverfish indicates a moisture problem. Infested areas should be aired out and dried. A professional exterminator can successfully eliminate a silverfish problem.	Proper storage is important in the prevention of infestation. Nylon netting wrapped around storage boxes is an effective method in preventing the entry of pests. Storage areas should be kept dry.
Mold and mildew appear as irregular shapes of grey, black, or green spots on fabrics. Growth can occur when textiles are framed and glass is placed directly against the piece. Mold and mildew will discolor fabrics and emit a musty odor.	Textiles that have evidence of mold and mildew should be aired out and then carefully vacuumed. It may be advisable to have the textile cleaned; check first with a conservator.	If proper air circulation is maintained and relative humidity of a storage area is kept at 45-55% with a temperature of 68-72°F, mold and mildew should not occur.

EK 4

FREEZING

Freezing is an effective and safe method of eradicating an insect infestation. The infested textile should be rolled or folded, and then packaged in clean, clear 3-4 mil. weight polyethylene. Remove as much air as possible, and completely seal the package with duct tape (other tapes such as masking or packing tape do not hold their seal during the freezing process.). Removing the air in the package is an important step which eliminates the risk of condensation forming next to the textile.

Place the packaged textile in a chest freezer for a minimum of 48 hours; refrigerator freezers do not reach the necessary low temperatures of -2 to -4°F. It is imperative that the freezer not be opened at any time during this process in order to maintain a constant temperature.

After freezing, allow the textile to completely thaw before removing it from the package. Condensation will appear, but only on the outside of the package. Inspect the textile carefully, and if you don't feel certain everything has been killed, repeat the above procedure. Finally, carefully vacuum the textile to remove frass and insect debris before returning it to display or storage.

CHECKLIST

GOOD HOUSEKEEPING is essential in preventing any kind of infestation.

PERIODIC INSPECTION of textiles and/or storage areas is necessary for insect control.

SCREEN windows, airducts and chimneys to prevent the entry of flying insects.

PROPER STORAGE facilities include a dry, clean environment.

PROPER AIR CIRCULATION, 45-55% relative humidity, and a temperature of 68-72°F in storage areas will prevent mold and mildew.

For Additional Information

National Pest Control Association
8100 Oak Street
Dunn Loring, VA 22027
703-573-8330
(consumer hotline: 2-3 EST, Monday through Friday)

Pest Control Technology
2803 Bridge Avenue
Cleveland, OH 44113
216-961-4130
(journal; technical leaflets)

Entomology Laboratory
Building 046
Beltsville Agricultural Research Center-West
Beltsville, MD 20705
301-504-5183
(insect identification)



An Introduction to

TEXTILE TERMS

Like the textile arts themselves, the vocabulary used to describe textiles is rich, varied and often unfamiliar. The following terms are some of the most commonly used to describe hand-made textiles.

These terms are merely a brief introduction to terminology. For further study we recommend the resources of the Museum's library. The Textile Museum Shop Book List, available free of charge, is a good source for textile arts publications currently in print.

Note: *Italicized* terms within the text are defined in this brochure.

batik: Indonesian term for the *wax-resist dyeing* process, or a fabric decorated with this process. Such fabrics reached fantastic heights of virtuosity on the island of Java in Indonesia in the late 19th and early 20th centuries after the introduction of machine-made cotton fabrics permitted more finely controlled designs.



This *kain panjang* (long hip wrapper) was made in Indonesia on the island of Java between 1938-1944. Although the design of this textile was created using traditional *batik* (wax resist dyeing) techniques, the extraterrestrial creatures and rockets depicted betray the influence of Western science fiction comics; in this instance Flash Gordon. The Textile Museum 1985.51.3, gift of Katherine Z. Creane.

carding: A method of preparing *fibers* for

spinning. It is used to even out the density of short fibers, most often wool, by laying them on the teeth of a wire brush (called a card) and scraping them with another matching wire brush. Cards with metal teeth are first recorded in Europe in the 13th century. *Yarns* spun from carded wool tend to be weak and spongy.

carpet: See *Oriental carpet*.

combing: A method of preparing *fibers* for *spinning*.

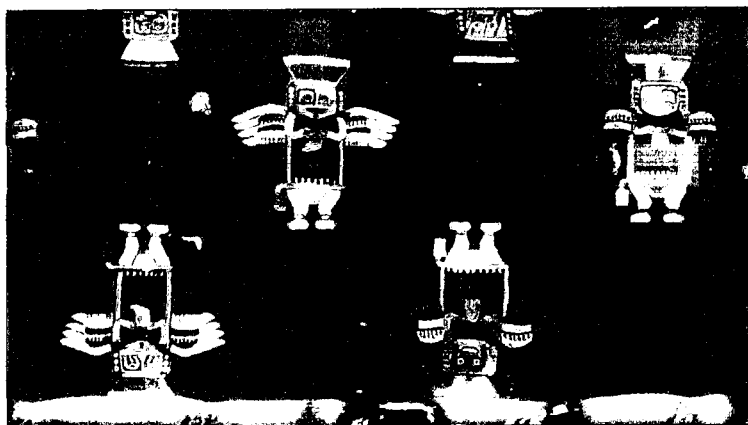
Fibers are aligned by drawing them through the teeth of a single large comb or transferring them between two combs. The process also separates longer fibers from shorter ones. *Yarns* spun from

Navajo weaver Ella Rose Peury carding wool.



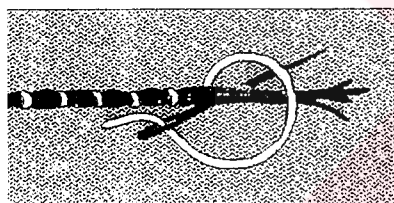
Ann Lane Hedlund

EK 5



Detail of a mantle (shawl) made on the south coast of Peru between 400 and 300 B.C. The winged figures are embroidered on a plain weave fabric. The Textile Museum 91.192.

combed wool are smoother and stronger than yarns from *carded* wool, and are known as “worsted.”



couching:

An *embroidery* stitch in which threads are laid on fabric and sewn down with another thread.

Decoration with metallic or *metallic-wrapped thread* is often couched both for economy (no precious metal is wasted on the back) and practicality (the metallic-wrapped thread is not fine or flexible enough to be easily pulled through cloth).

The root of the madder plant is used in making a red dye

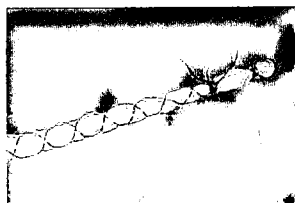
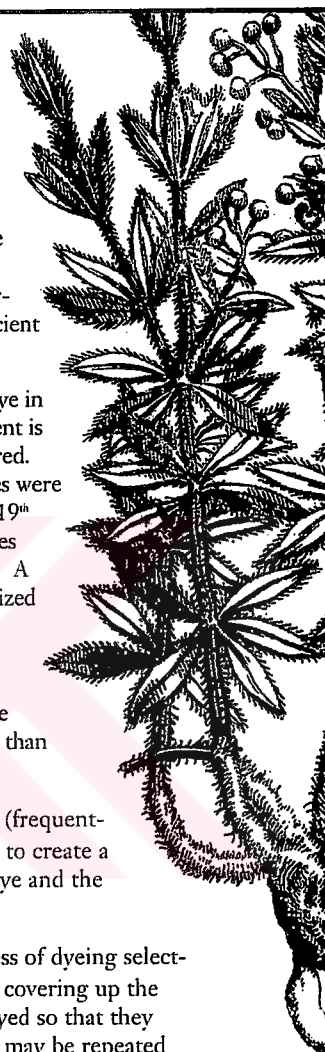
found in plants, but certain insects produce a red dye and certain shellfish produce a purple dye. Rust is an ancient mineral dye.

- **synthetic dye:** Dye in which the coloring agent is chemically manufactured. The first synthetic dyes were developed in the mid-19th century, and many types

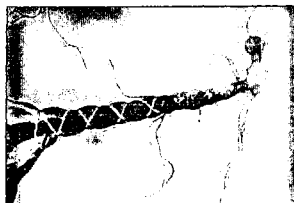
have been invented since then. A few of the compounds synthesized are the same as those found in natural sources (for example, *indigo*). Synthetic dyes are much easier to use and give the dyer more control over results than natural dyes.

• **mordant:** A substance (frequently a metallic oxide) that helps to create a chemical bond between the dye and the *fiber* in the dyeing process.

• **resist dyeing:** A process of dyeing selected areas of *yarns* or fabrics by covering up the areas intended to remain undyed so that they “resist” the dye. The process may be repeated



Tie-dyeing



dyeing: A process through which molecules imparting color are chemically bonded to *fibers*. The fibers may be *un-spun*, or in the form of *yarns* or fabrics, during the dyeing process.

• **dye:** A liquid containing a color-producing compound capable of being chemically bonded to *fibers*.

- **natural dye:** Dye in which the coloring agent is extracted from plant, animal, or mineral matter. The most common natural dyes are

several times to create a variety of colors on a single cloth. A variety of materials and methods are used to create the barrier or “resist” between the dye and the *fiber*. Some of the most common include:

- **warp- or weft-resist dyeing:** A process in which groups of either the *warp yarns*, the *weft* yarns, or both are tightly wrapped at intervals and then dyed before weaving. The wrapped areas resist the dye. Often called *ikat*, from the Indonesian term.

EK 5



- **tie-dyeing:** A process in which cloth is either knotted on itself, or thread is wrapped tightly around bunches of cloth before dyeing.

- **wax-resist dyeing:** A process in which areas of fabric are coated with hot wax before dyeing. The coated areas resist the dye. Designs can be drawn free hand or a metal stamp may be used to apply the wax. Often called *batik*, from the Indonesian term.

- **paste-resist dyeing:** A process similar to *wax-resist dyeing* in which a starchy paste is applied to areas of fabric before dyeing. Designs can be drawn free hand or a stencil may be used.

embroidery: The embellishment of fabrics by means of needle-worked stitches. An extensive variety of stitches and materials are used in embroidery.



felt: A fabric made of loose, haphazardly arranged wool *fibers*, which have surface scales that stick to each other as a result of the *felt-making* process. In



Central Asia, nomadic peoples live in circular tents called *yurts*, whose roofs and walls are covered in felt.

felt-making: The process of making *felt* includes disarranging the wool *fibers*, placing them in a thick layer, and then subjecting them to moisture and extensive friction over several hours, causing the fibers to shrink and mat together.

fiber: A long and narrow hair-like component of plant or animal tissue, and by extension the smallest linear component (natural or manufactured), used to create a *yarn* or *textile*. Usable textile *fibers* can be extracted from the stems or leaves of many plants, some wild and others domesticated. Examples of the latter include linen which comes from the stems of the flax plant and cotton which is a seed hair. Likewise, the hair of many animals, as well as the *silk* of the silkworm, can be used to make textiles. The term also applies to manufactured fibers such as nylon and acrylic.



Felt covers the roof and walls of this Central As

Indonesian weaver at a backstrap loom.



Mattiebell Gittinger

Weaver at a treadle loom in Otavalo, Ecuador.



Lynn A. Mesch

Navajo woman at an upright loom.



EK 5

Sara Burdakov

ikat: Indonesian term for the *warp- or weft-resist dyeing* process, or a fabric made using this process. The technique was very highly developed in Indonesia, Central Asia, and Japan.

indigo: A *dye* containing the coloring agent indigotin, which produces a blue color. Indigotin is found in the leaves of several species of plants native to and utilized in different parts of the world. Indigotin was first synthesized in the late 19th century.

kilim: Turkish word sometimes used to describe *rugs* without *pile*. It more precisely refers to rugs woven in *slit tapestry weave* made in the traditional rug producing areas of the Middle East.

knitting: A technique using a single element or *yarn* in which a loop is drawn through a previous loop at the edge of a fabric. It first appeared during the Middle Ages, probably in the Islamic world, from which it spread to Europe and from Europe to the Americas.

loom: A device for weaving, containing a means of lifting selected *warp yarns* above other warp yarns, forming a space called a shed through which the *weft* is passed. Such devices cannot function unless the warp is under tension, so all looms also contain a means for stretching the warp.

The invention of the loom greatly increased the speed at which cloth could be made of spun yarns. There are many different

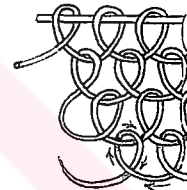
methods of stretching the warp and of forming sheds, ranging from the very simple to the very complex. The photographs on the previous page represent a few of the more common types of looms.

looping: A technique using a single element or *yarn* in which the free end and full length of the yarn is pulled through previous work at the edge of a fabric to form each new loop. The element crosses over itself in proceeding to make the next loop.

Looping is an ancient technique that existed before the domestication of *fiber* sources and the invention of the *loom*. The tech-

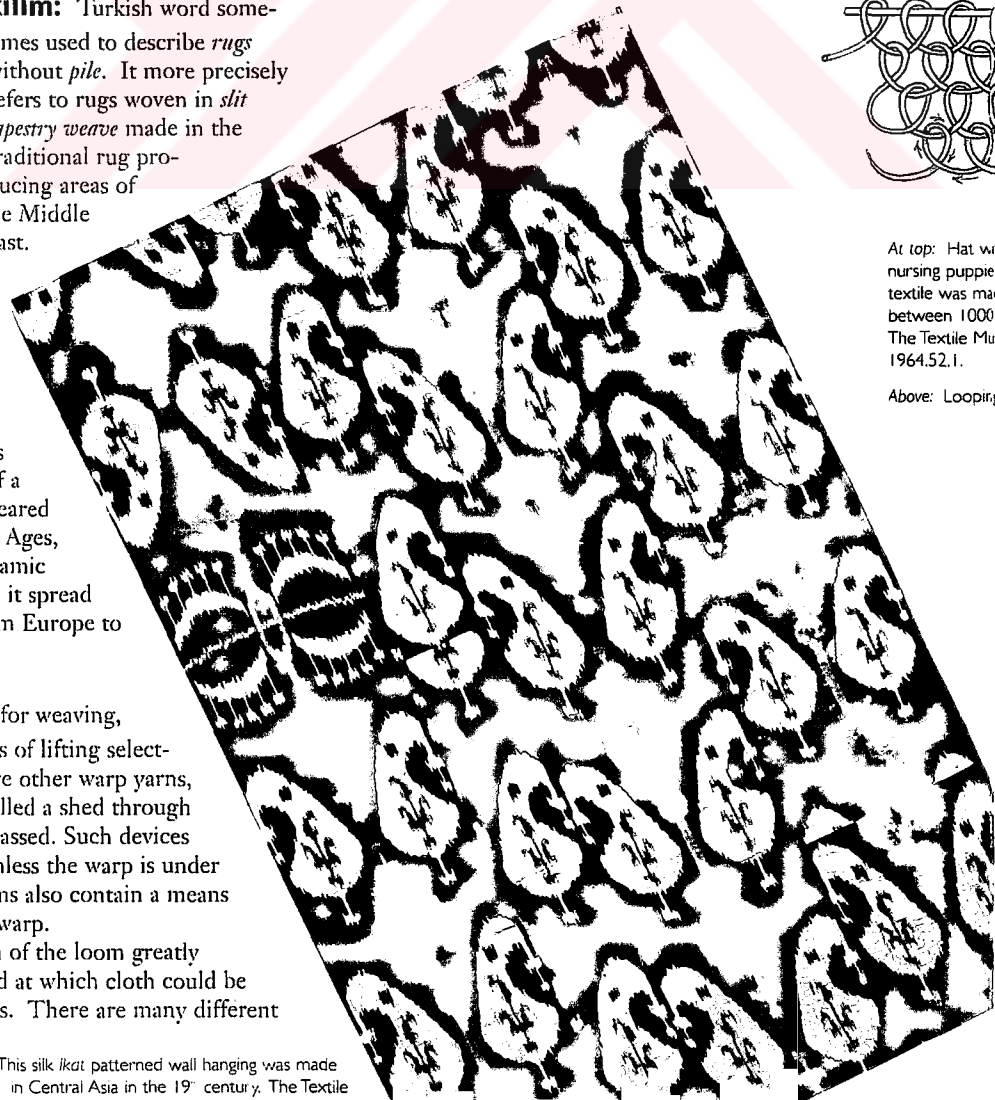


n dwelling called a yurt.



At top: Hat with nursing puppie textile was made between 1000 The Textile Museum 1964.52.1.

Above: Looping,



This silk ikat patterned wall hanging was made in Central Asia in the 19th century. The Textile Museum 1991.44.12. Gift of C.

EK 5

nique is still practiced in areas with less European influence such as the Amazon rainforest and New Guinea. Frequently, long plant fibers are used that can be twisted into yarn as the work proceeds.

metallic-wrapped thread:

Contrary to myth, gold and silver cannot be spun, and they are generally too precious and heavy to be woven in the form of wire. Frequently, the glint of gold or silver that embellishes many traditional textiles is a *silk* or *linen yarn* that has been wrapped with thin strips of metal.

mordant: See *dyeing*.

Oriental carpet: Any of a variety of *pile* carpets traditionally from regions east of the Mediterranean Sea (once referred to as the Orient). The terms *carpet* and *rug* are often used interchangeably, but "carpet" sometimes specifically refers to floor coverings.

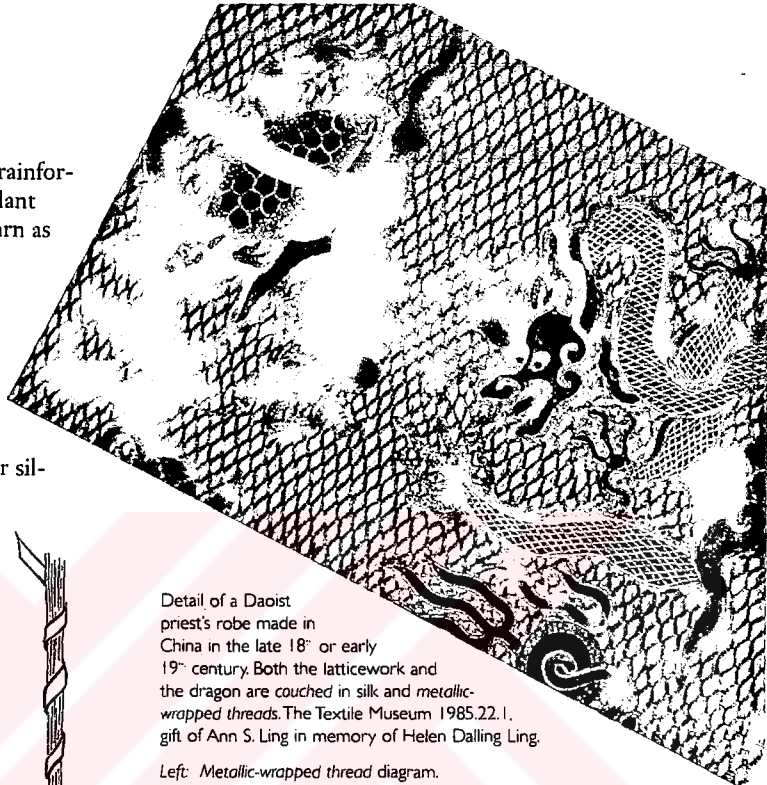
piecing: The joining of pieces of fabric to make a larger textile. The top layer of "patchwork" American quilts is pieced before being *quilted*.

pile: A plush or shaggy surface on a fabric resulting from loops or ends of *yarn* or *fiber* projecting above or below the surface of the fabric. In *Oriental carpets*, pile is formed by the cut ends of yarns commonly called *rug knots*.

plain weave: The simplest possible interlacing of *warp* and *weft* elements in which each weft element passes alternately over and under successive warp elements (over-one, under-one), and each reverses the procedure of the one before it.

◦ **balanced plain weave:** Plain weave in which the *warp* and *weft yarns* are of the same size and interlaced with equal spacing.

◦ **warp-faced plain weave:** Plain weave in which the *warp yarns* are significantly more numerous than the *weft* yarns so that they completely hide the weft.



Detail of a Daoist priest's robe made in China in the late 18th or early 19th century. Both the latticework and the dragon are couched in silk and metallic-wrapped threads. The Textile Museum 1985.22.1, gift of Ann S. Ling in memory of Helen Dalling Ling.

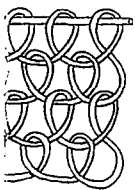
Left: Metallic-wrapped thread diagram.

◦ **weft-faced plain weave:** Plain weave in which the *weft yarns* are significantly more numerous than the *warp* yarns so that they completely hide the warp.

plying: The process of twisting together two or more single *yarns*. If the yarn is composed of two singles twisted together, it is said to be 2-ply; if of three singles, 3-ply, etc. Plying is usually done in the opposite direction from *spinning*.

prayer rug: A *rug* or carpet with the design of a niche or arch at one end of the field, some of which may have served Muslim worshippers in prayer.

printing: Although with the invention of synthetic *dyes* it is now possible to apply color directly to fabric, this process will not produce washable colors with natural dyes. Instead, designs first had to be printed either with a *mordant* or with a resist, and the entire fabric then immersed in the dye bath.



th dog and
s. This looped
de in Peru
and 1500.
seum

g diagram.



Balanced plain weave



Warp-faced plain weave



Weft-faced plain weave

EK 5

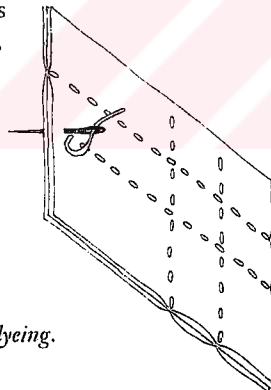


Block printing



The traditional textile printing tool in the Middle East and Europe was the wooden block. During the Industrial Revolution in Europe, metal plates and then metal rollers were used instead, at first for mordants and resists, and then for the new dyes when these were developed.

quilting: The process of sewing together layers of fabric with lines of stitches, usually with a layer of padding in between the layers. Such stitching not only holds the layers together but is also often decorative in its effect.

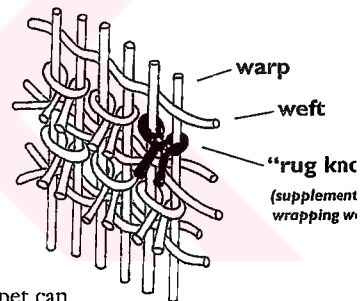


resist dyeing: See *dyeing*.

rug: The terms rug and carpet are often used interchangeably. However the term “rug” is broader, often including a range of coarse weavings including tent furnishings, bags for storage and transport and animal trappings.

rug knot: A segment of a supplementary wrapping *weft* whose cut ends project above the surface of the *rug*.

Although called a “knot,” the *yarn* segments are not actually tied, but just wrap around the *warp* yarns and are held in place by the ground *weft* yarns. Depending on the coarseness of the yarns and how closely they are set, the number of “knots” per square inch of a rug or carpet can range from less than 50 to more than 1000.



selvedge: The edge of a fabric where the *yarns* reverse direction.



sericulture: The process of cultivating, harvesting, and processing *silk* from silkworms, primarily the domesticated caterpillar *Bombyx mori*, which is a type of moth. Silkworms are fed a diet of mulberry leaves, increasing their body weight nearly 10,000 times in their month-long lifespan. The silkworms extrude a protein-based liquid that when exposed to air becomes the filament that creates their cocoon. The cocoons are soaked in hot water to soften them and the filament is drawn out and wound onto a reel. Several filaments are drawn out simultaneously and twisted together in a process much like *plying*.

shed: See *loom*.

shuttle: A stick or other device on which the *weft yarn* is wound in order to make it easier to pass it through the *shed* during weaving.

Detail of a *tapestry weave*, wool and linen curtain. Dating to late Roman times (4th century) this textile was found in Egypt. The Textile Museum 71.118.



EK 5



silk: The filaments secreted by caterpillars and spiders. While the silk of most caterpillars and spiders is not practical for *textiles*, there are a few species of moths whose cocoons yield usable *fiber*. One species, *Bombyx mori*, was domesticated in ancient China and its cultivation is known as *sericulture*.

spindle: A narrow tapered stick that is twirled in the *spinning* process, and onto which the spun *yarn* is wound. Hand spindles usually have a weight or whorl to help provide momentum.

spinning: The process of drawing out and twisting together massed short *fibers* into a continuous strand. Fibers of naturally limited length, such as cotton and wool, must be spun to achieve a desired length, texture, and strength. Traditionally most fiber was spun using a hand *spindle*. Today most fiber is spun by machine.

tapestry weave: A type of *weft-faced plain weave* in which the *weft yarns* are discontinuous, turning back at the edges of each color area, instead of extending continuously from *selvedge* to *selvedge*.

- **slit tapestry weave:** The discontinuous *weft yarns* turn back around adjacent *warp* yarns, forming slits between the color areas.



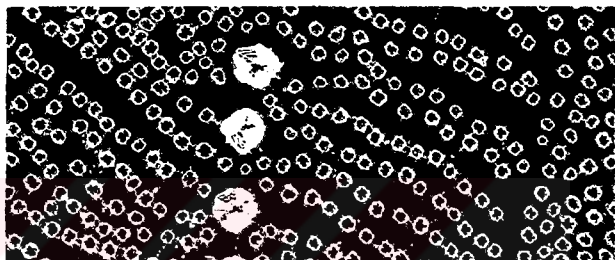
textile: Anything made by people from fibrous materials. The term includes fabrics made of adhered *fibers* like *felt*, items made of relatively unmodified plant materials like baskets and mats, fabrics made of *spun yarns* such as *knitted* and woven cloth, and items made of synthetic linear elements such as nylon window screens.

- **textile structure:** The relationships of the elements in a finished textile. For example, *plain weave* and *tapestry weave* are structures found in woven textiles.

- **textile technique:** A method or process used to create a textile. Different techniques

can produce the same structure. For example, a cloth woven on a *loom* in *plain weave* can have the same structure as a basket interlaced using only the hands.

tie-dyeing: See *dyeing*.



Detail of a Prestige Display Cloth. The design of this 20th-century textile from Cameroon was created using tie-dye techniques and indigo dye. The Textile Museum 78.5.

twining: A *textile structure* in which groups of two or more elements in one direction twist around each other as they engage elements in the opposing direction. Twining may be oblique to the edge of the textile, as in a braid, or it may occur in either the *warp* or the *weft* direction or both.

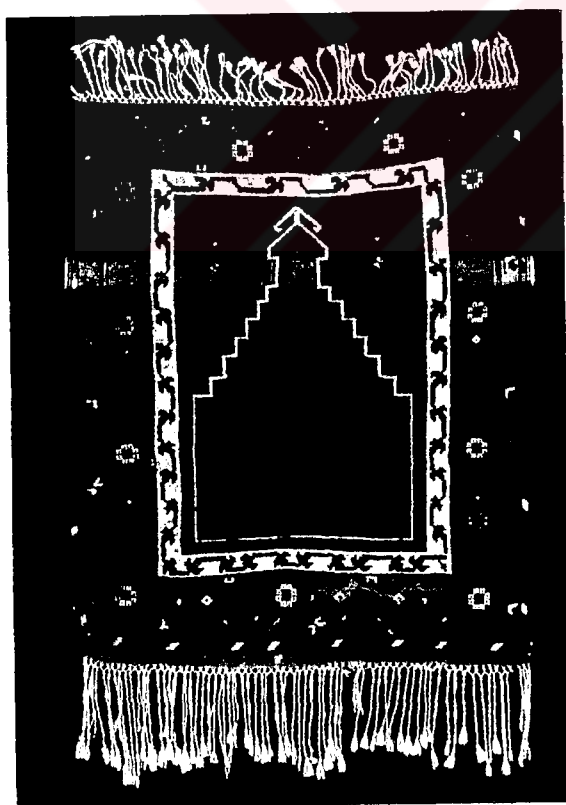
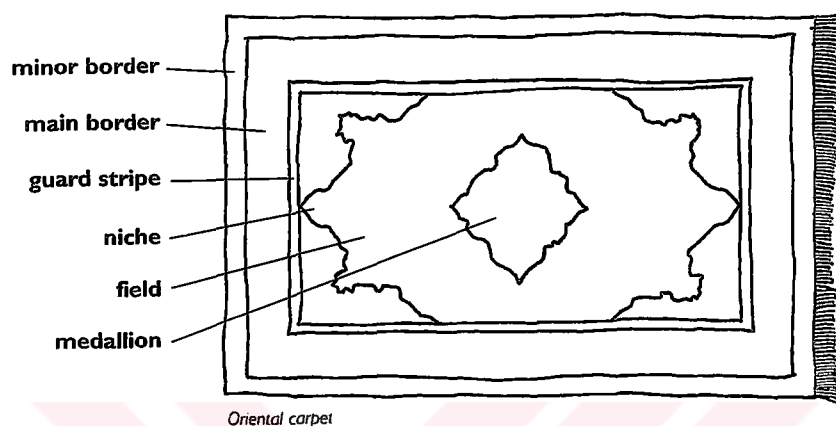
warp: On a *loom*, the warp is the set of elements stretched in place before the *weft* is introduced during the weaving process. The term is also used for a set of elements established before the interworking of *weft* elements by some other method, such as finger manipulation yielding wrapped or *twined* structures. In a finished fabric with two or more sets of elements, the warp is the longitudinal set.

wax-resist dyeing: See *dyeing*.

weft: On a *loom* the weft is inserted over and under the *warp* during the weaving process. The term is also used for elements interworked with a warp by some other method, such as wrapping or *twining*. In a finished fabric with two or more sets of elements, the weft is the transverse set.

yarn: The general term for any assemblage of *fibers* that has been put together in a continuous strand suitable for weaving, *knitting* and other *textile techniques*.

EK 5



The arch or niche at one end of the central field characterizes this pile carpet as a *prayer rug*. This rug was made in Turkey in the late 19th or early 20th century. The Textile Museum R34.7.1.

Photos: The black and white photographs of balanced plain weave, warp-faced plain weave, weft-faced plain weave and slit tapestry weave are from *The Primary Structures of Fabrics* by Irene Emery (figures 85, 86, 87, and 93 respectively).

Illustrations: Quilting, couching, and metallic-wrapped thread by Sumru Krody; rug knot, looping, and rug diagram by George Rogers

Samples: Tie-dyeing examples created by Anne Ennes

Design: Cynthia Snyder Designs

© 1997 The Textile Museum



THE TEXTILE MUSEUM
2320 S Street, NW
Washington, DC 20008
202.667.0441

EK 6

SOCIETY OF AMERICA Newsletter Volume 7, Number 21, Fall 1995

Call for papers, p. 8

Introducing ...

The Antonio Ratti Textile Center at the Metropolitan Museum of Art

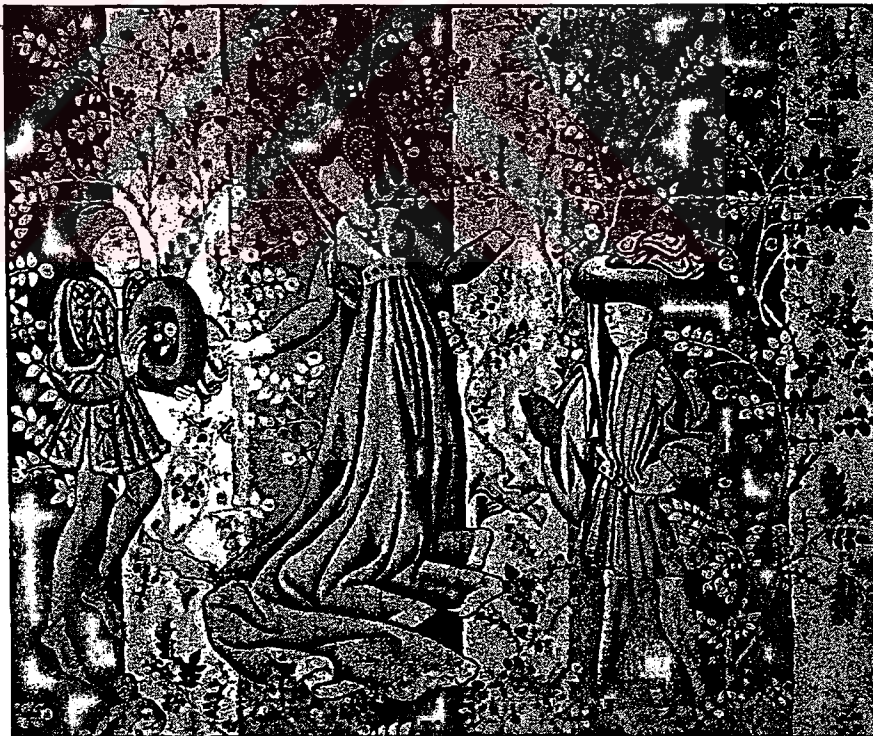
by Arlene Cooper

On December 14, the Metropolitan Museum of Art (MMA) will open its new *Antonio Ratti Textile Center*, occupying 25,000 square feet on the Museum's ground level, and comprising two components: a custom-designed storage facility with a computerized information and study center, and a textile conservation facility in an adjacent space.

The comprehensive design, planning and construction of the Center, as well as the advanced collection information system, will provide for the uniform management of the textile collection as a whole. The approximately 36,000 textiles in the MMA's encyclopedic collection, dating from 5,000 B.C. to the present and endlessly varied in shape, size, and condition, will at last have storage facilities designed to accommodate their variety, to allow access to all parts of the collection and to complement long-range preservation goals.

Funding for the Center was provided by a major grant from the Fondazione Antonio Ratti (Antonio Ratti Foundation) of Como, Italy, supplemented by grants from the Toyota Motor Corporation, the National Endowment for the Humanities and the David H. Koch Charitable Foundation. According to Signor Ratti, "In 1985 I established the Fondazione Antonio Ratti for the purpose of promoting research and technology in the field of antique and contemporary textiles, and to support cultural and artistic activities relating to textiles in particular and the arts in general. As an additional means of furthering these objectives, to which I am deeply committed, I am proud to support the full range of activities related to the textile collection of the Metropolitan Museum of Art with the establishment of this world-class facility that will bear the Ratti name."

When plans for the construction of the Center were



A Lady and Two Gentlemen in a Rose Garden, Southern Netherlands, 1450-55, Tapestry, wool, silk, and metallic thread. Courtesy of Metropolitan Museum of Art

announced jointly by the Antonio Ratti Foundation and the Metropolitan Museum of Art in October 1991, it was said that "When completed in 1995, the *Antonio Ratti Textile Center* will have the most advanced technical facilities and scholarly resources, which will be available to researchers, teachers, designers, and textile collectors from all over the world... The most comprehensive textile research center of its kind, it will enable the Metropolitan to use its textile collections to their fullest potential."

continued on page 4

EK 6

atti Center..

Continued from page one

The announcement came as most come news to anyone -- rested visitor, designer, olar, curatorial or conserva- staff -- who had worked in capacity with the MMA's tiles. With both storage and servation facilities scattered oughout the Museum, and study facilities generally ited to the overcrowded, blematic Textile Study m, the MMA was a textile olar's ultimate challenge, withstanding its extraordi- collections.

represent several different techniques, the wool, cotton and silk textiles and fragments of a felt cloth from Shahr-i-

The textile collections of the Department of Egyptian Art contain about 800 objects dating from about



Conservation Workroom, showing textile conservators at work. Courtesy of Metropolitan Museum of Art.

IE COLLECTIONS

The textiles being solidated for storage in the Center had been dispersed ong nine curatorial departments, which will continue to maintain onsibility for cataloguing and larship of their textiles. The hold- of most of those departments rank the finest in the world. (According he MMA, the collections of three atorial departments -- The Cloisters; s of Africa, Oceania and the ericas, and The Robert Lehman lection -- are either on exhibition or be held in storage in their respective artements.)

There are about 1,000 American ects in the American Decorative Arts lection, including quilts and erlets, samplers and other dlework, 19th- and early 20th- tury printed textiles, handmade rugs, ted and woven commem-orative tiles, and one of two major lections of the printed, woven and broidered work of Candace Wheeler (1872-1923), America's first important ale textile designer.

The Department of Ancient Near ern Art is noted for its small but nificant collection of archaeological tiles from excavations at Shahr-i- mis in Northeastern Iran. Since tiles rarely survive burial in Near ern lands and because they have a ise archaeological context and

Qumis are particularly important.

Heraldic banners from Europe, the Middle East and Japan and a small selection of Japanese and European costumes and costume accessories dating from the 16th through the 19th centuries comprise the textile collection of the Department of Arms and Armor.

The major holdings of the Asian Art Department are the Chinese and Japanese textile collections. They are especially rich in Noh costumes, Buddhist vestments and Edo-period secular apparel from Japan and court robes and rank badges from China, ranging from the early 15th century to the early 20th century.

Among its more than 7,000 textiles, the Asian collection also contains a growing group of Chinese and Central Asian silks of various types from the 10th to the 14th centuries, including Yuan dynasty silk tapestries and embroideries that are paradigms of the complexity and refinement of Chinese textile art. Until recently these textiles were little known in the West; they are still rare in U.S. collections. Thanks to their excellent state of preservation, they constitute an important resource in the study of Asian textile history.

3000 B.C. to about 300 A.D., among which the most important are groups of excavated linens from the early 12th dynasty, from the New Kingdom, from the funerary repast of Tutankhamen and from burials at Kharga Oasis. The collection includes linen sheets, towels, garments, kerchiefs, bandages and early examples of dyed, inscribed and painted linens.

The most extensive textile holdings at the MMA belong to the Department of European Sculpture and Decorative Arts, and comprise some 18,000 objects dating from the Renaissance to the early 20th century.

The techniques represented include domestic and professional needlework, textile printing, silk and velvet weaving, tapestry and carpet weaving and various types of lace-making. There are superlative examples within each group, among them, rare tapestries from the workshops of Beauvais, Brussels, Gobelin and Paris; Savonnerie carpets woven for Louis XIV; lengths of silk woven in Lyon during its period of preeminence in the 18th and 19th centuries; French shawls woven as 19th-century exhibition showpieces; a fine selection of ecclesiastical vestments from several countries; and a distinguished selection

EK 6

painted and printed textiles.

Two of ESDA's collections are particularly revered: the Renaissance vels, whose nucleus is the famed Agiorgi collection, and the lace collection of over 5,000 pieces, which is considered the finest in the U.S. Collections sample books, fans, tassels and tools, including woodblocks, lace pillows and terns and beaded bobbins are also on the ESDA holdings.

Among the important collections of Islamic Department are outstanding samples of 8th- to 12th-century tiraz—a group of some 1,500 Late Antique tiles created for domestic use by both Christians and pagans in 4th- to 7th-century Egypt. About two-thirds of these were donated to the Museum in 1900 by George F. Baker.

The 16th- and 17th-century court veils of Safavid Persia, Ottoman key and Mughal India are represented by velvets, embroideries, brocaded silks and dye-patterned cottons.

Highlighted by the "compartment" velvet, an early 16th-century Safavid Persian masterpiece, the collection of about 500 Oriental carpets is considered the most comprehensive in the U.S. It is

collectors including Benjamin Altman, James Ballard and Joseph McMullan. It includes splendid groups of Turkish village rugs and tribal weavings from Turkmanistan.

The Medieval Department is famed for the breadth, diversity and quality of its textile collection, which ranges from the Carolingian to the late Gothic period, from all parts of Europe. Among the world-renowned tapestries is the "Rose" series.

The department's holdings also include the greatest collection of *opus anglicanum* outside Europe, along with embroideries from France, Germany and Italy; Italian and Spanish woven silks, and rare, important vestments.

The Department of Twentieth-Century Art is known particularly for its major archives from the Wiener Werkstätte and the Bauhaus Textile Workshop. In both cases, materials include fabric samples and watercolor designs; the Wiener Werkstätte archive contains fabric lengths by Josef Hoffmann, Koloman Moser, Dagobert Peche and Mathilde Flogl, while the Bauhaus archive includes a student notebook from a class taught by Paul Klee. American artists Dorothy Liebes and Anni Albers donated archives of their work in the Modernist style.

In addition, the collection has choice examples of woven and printed Art Nouveau textiles from France, Art Deco textiles by Emile Jacques Ruhlmann and Paul Poiret and printed yardage of the 1930s and 1940s by Bianchini Ferrier and Fortuny, Inc.

Post-World War II textiles encompass work by Jack Lenor Larsen, Warner Fabrics of England, the Memphis Group,

Gretchen Bellinger and fiber artists like Sheila Hicks, Françoise Grossen and Claire Zeisler.

STORAGE FACILITIES

Unique storage support systems for the Ratti Center were developed by the Textile Conservation Department, consulting with curatorial departments. They include custom-made architectural supports for the respective physical and preservation requirements of each category of object. Another major concern was finding a way to make the textiles safely accessible. To do so, various materials, including acid-free paper products, inert polyester film, aluminum and Plexiglas, were extensively tested prior to constructing the system's custom-designed cabinets, shelving, tube storage and hanging supports.

Powder-coated metal cabinets can be adapted with drawer and tray storage for flat textiles, or with open-frame drawers for suspended support of rolled textiles. To maintain a constant interior environment, the cabinetry will be airtight, with sealable vents and sulphur-free gaskets that are fumigant-resistant, and with either rigid double doors or bi-fold doors, depending on their width.

The cabinets are custom-made to four standard interior drawer dimensions ranging from 5 to 8 feet in width. They will accommodate unmounted textiles including American samplers; printed and woven textile lengths; archaeological materials; medieval silks and velvets; small, framed works such as Islamic tiraz; and archaeological and small rug fragments, both mounted and unmounted. Two special drawers, 10 feet wide and 6 feet deep, were engineered for the storage of the most fragile of the large textiles.

Open, widespan shelving, fabricated of coated metal and fitted with light- and dust-curtain barriers, will be used for framed small rugs and for pieces on flat supports that are larger and less fragile than the objects stored in cabinets. Among these are larger, framed Safavid velvets; Turkish brocades; American hooked rugs with jute grounds that preclude rolling; Afghani saddle blankets; boxed accessories such as lace pillows with their original bobbins intact, and other mounted and boxed flat and three-dimensional textiles. There will be oversized shelves for large, flat-



Storage Facility, showing Chinese mirror cases in drawers. Courtesy of Metropolitan Museum of Art.

owned for the quality and rarity of classical carpets, most of them gifts of celebrated

EK 6

mounted and unmounted textiles, including weighted silk coverlets; large lesiastical vestments such as copes; Chinese robes.

Large tapestries and rugs will be stored on two types of specially fitted, acid-free storage tubes. Acid-free paper is suspended in outer, protective two-tier cradles will be used for lightweight textiles, including American prayer rugs, Islamic prayer mats and smaller medieval tapestries. The smaller ones will rest on cradles within racks. Larger ones are mounted on a mobile carriage for compact storage. Larger, heavier or more fragile items, such as oversized Islamic carpets and medieval tapestries, will be stored on minimum support tubes suspended on brackets. There are specially fitted stationary wall storage ports.

A hanging support system has been devised for oversized, framed items that must remain upright because of their size or complex three-dimensional shapes. A modified painting rack -- a heavy, wire mesh screen fitted with pocket standards -- is fitted into existing wall niches, as a part of the efficient space utilization of the storage design. The Napoleon tapestry in its original frame, framed altar frontals and ankari are among the objects to be stored in this manner.

TEXTILE CONSERVATION LABORATORY

Conservation responsibility for the MMA's textiles remains with the Department of Textile Conservation, originally part of the Department of Conservation, and formally established as a separate department in 1973.

Under the guidance of Nobuko Kajitani, Conservator in Charge, the department has grown to 15 textile

conservators, whose common goal is long-term preventive conservation. Working closely with the curatorial departments, they are engaged in technical and material examination, archival record organization, laboratory treatment, preparation for exhibition and installation and preparation for storage.

The new conservation facility of the



Information Center, where computers provide access to collection information system. Courtesy of Metropolitan Museum of Art.

Center consolidates the formerly dispersed facilities occupied by Textile Conservation for the past thirty years.

The initial plans for the Center were developed by Ms. Kajitani. Implementation of the plans became the responsibility of the Interim Co-Managers of the project from 1992 to 1994, Elena Phipps, Conservator, and Barbara Drake Boehm, Associate Curator, Department of Medieval Art, after consultation with James C. Y. Watt, Senior Curator, Department of Asian Art; Olga Raggio, Chairman, Department of European Sculpture and Decorative Arts; Alice Zrebick, former Associate Curator in Charge of the Textile Study Room; Daniel Walker, Curator in Charge, Department of Islamic Art, and William D. Wixom, Chairman, Department of Medieval Art and The Cloisters.

The laboratory comprises spaces for dry and wet work. The central, open part of the lab serves as the main work area. It contains movable work tables that can

be easily reconfigured to conform to whatever size is needed.

Each work table is fitted with foot rails, niches for acid-free paper, under-table storage space and electric strips, and reels for excess electric cords, which plug into the floor.

Other equipment in the dry-work area will include three sets of tapestry restoration rollers; a device for trial hanging of large textiles; four microscopes, two equipped with video monitor screens, and a recorder/printer unit.

Around the perimeter of the room are desks for each of the conservators (a first!), and extensive storage. File space has been provided for archival photographs, and a file for each textile in the collection. Adjacent to the main dry-work area are staff offices, a computer room, a sewing machine room and supply closets.

The wet-work section was designed for maximum flexibility. There is a wash table for small- to medium-sized textiles. A tiled floor, with a floor trough at one end and a reservoir beneath it, permits textiles as large as 20 x 28 feet to be wet cleaned. A water demineralizing system has been installed, as have an industrial washer and dryer. The temperature of the laboratory is adjustable for the drying of wet textiles.

The dry solvent work area is equipped with a fume hood chamber, flexible nosehoods and a vacuum suction table. There are also laboratory facilities for microscopy, physical testing, fading testing and color measurement, as well as an area for general applied chemistry and dye analysis.

A third area devoted to dyeing conservation materials will be used for increased long-term study of the Museum's textiles and related conservation materials.

With special funding provided by the David H. Koch Charitable Foundation, the 9,500-square-foot laboratory has been planned with extraordinary care and attention to detail. It has been brought to

EK 6

ility as a space that is not only highly functional but also very handsome. Metal storage drawers glide open easily and smoothly even when filled with heavy tools; their facing is enhanced by beautifully finished maple pulls that extend the width of the drawers.

ATTI CENTER STAFF

The current staff of the Center is led by Tom Campbell, Assistant Curator, Department of European Sculpture and Decorative Arts, serving as Supervising Curator for the study and storage center, and Elena Phipps as Coordinating Conservator. Giovanna Fiorino-Iannace has been appointed Manager of the Center, and Marta Newman-Laguardia has been appointed Assistant Manager.

Additional staff will include two page assistants and data processing assistants.

PUBLIC ACCESS TO THE CENTER

Guidelines for the use of the Textile Center are flexible within certain parameters, pending its opening. The gallery space will be accessible during the hours the MMA is open to the public; the exhibition area, which includes the Study Center's computers from which one accesses catalogue card information and available images, is expected to be open from 10 a.m. to 12:30 p.m. Tuesday through Friday; users of the Study Center will also be able to request books from the library on specific topics.

Anyone needing to see actual textiles could request an appointment at least a week in advance for between 2 p.m. and 4 p.m. Tuesday through Friday; this may be arranged by writing the Center or phoning Ms. Fiorino-Iannace or Ms. Newman-Laguardia at (212) 650-2310.

While it is intended that the Study Center will be open without appointments, prospective visitors could phone ahead to double-check accessibility. Should appointments prove necessary, they will be granted according to these priorities: MMA staff, colleagues from other institutions, students, textile professionals and the general public.

THE STUDY CENTER

Study Facilities

The research facility of the Center contains a computerized information center; a library; two viewing rooms; and three carrels for scholars. The library, devoted exclusively to textile scholarship, will open with a collection of around 1,200 books and journals; it includes space for collection growth, with priority given to the history and study of the MMA's collection. Computer work stations are located in the study and viewing rooms, in the storerooms, workrooms and, of course, in the Conservation Laboratories.

The Database

The database includes basic descriptive catalogue information for each textile, as well as data fields for storage requirements and conditions, and for tracking textiles whenever they are moved. The catalogue system will connect with WATSONLINE, the Watson Library's computerized catalogue. It will also contain a digitized photographic archive of many of the textiles. The system was designed by Jay Hoffman of Gallery Systems, Inc., a leader in the development and design of collections and imaging software, who worked with the Systems and Computer Services Department under the direction of Arthur Tisi, Chief Systems Officer of The Metropolitan Museum of Art, and with the staff of the Antonio Ratti Textile Center.

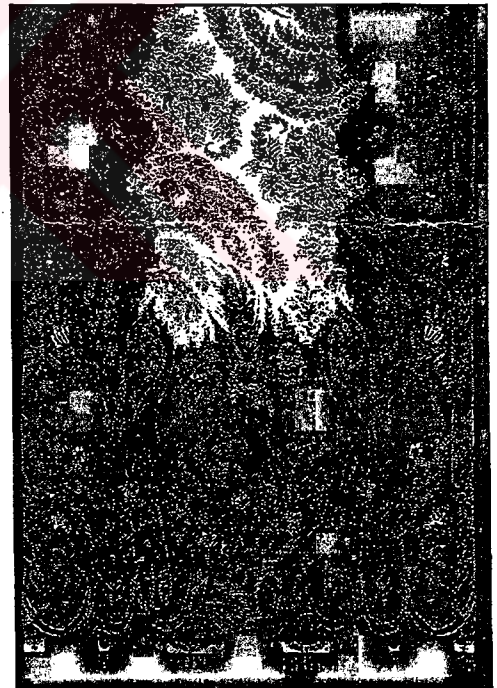
The Imaging System

According to museum sources, the public-access textile imaging reference system has been designed to allow users to examine digitized photographs of fragile textiles without physically handling the objects; among the components it employs are Visual Basic, SQL Server, Windows NT work stations and Pentium-based multiprocessors.

Initially, 14,000 existing photographic prints from a Textile Conservation archive developed over a 15-year period were scanned into the system; this has been supplemented by an additional few thousand images supplied by the curatorial departments, and by textile slides and transparencies from

the MMA's Photo and Slide Library. There are now some 18,000 images in the system, and the process is continuing. Eventually, the imagery will be linked with catalogue information on the textile collection. Mr. Tisi has stated: "While the system's ultimate function will be information retrieval for curators, scholars and researchers, it also proved essential in the early planning and design of the entire Center -- providing ... information that helped to determine the amount of overall space and the variety of unique storage systems that would be required. Because it also serves as a tracking system, it has been a critical factor as objects are actually transferred to the Center."

It seems fitting to give the last word about the Center to Antonio Ratti, its principal benefactor, who said of the imaging system: "I believe that we have to



Shawl, double-interlocked twill tapestry, silk and wool, Paris, 1848-1849.

think about this archive not only as a useful support for research and study, but also as a precious treasure, a source of creative inspiration with no precedents, available to a wide public; the 'woven thoughts' will represent a link between past and future, culture and creative production.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	20.02.1973	
Doğum Yeri	Trabzon	
Lise	1987-1990	Keşan Lisesi
Lisans	1991-1997	Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
Yüksek Lisans	1998-2002	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Anabilim Dalı
Çalıştığı Kurumlar	1998- Devam ediyor	Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Müze Rehberi

