

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

ÇAĞDAŞ EK MÜZE YAPILARINDA ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMSEL
YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatma Kader SUBAŞI

ARALIK 2025
TRABZON



KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ EK MÜZE YAPILARINDA ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMSEL
YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ**

Fatma Kader SUBAŞI

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
"YÜKSEK MİMAR"
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 10 / 11 / 2025

Tezin Savunma Tarihi : 11 / 12 / 2025

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN

Trabzon 2025

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**Mimarlık Anabilim Dalında
Fatma Kader SUBAŞI Tarafından Hazırlanan**

**ÇAĞDAŞ EK MÜZE YAPILARINDA ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMSEL
YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ**

**başlıklı bu çalışma, Enstitü Yönetim Kurulunun 20 / 11 / 2025 gün ve 2129 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından yapılan sınavda
YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak kabul edilmiştir.**

Jüri Üyeleri

Başkan : Prof. Dr. Serbülent VURAL

Üye : Prof. Dr. Gül Deniz DOKGÖZ

Üye : Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN

Prof. Dr. Asim KADIOĞLU

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“Çağdaş Ek Müze Yapılarında Anlamın Göstergebilimsel Yaklaşımla Değerlendirilmesi” başlıklı bu tez çalışması, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı kapsamında hazırlanmıştır.

Çalışmamın her aşamasında bilgi ve deneyimlerini paylaşarak bana yol gösteren, akademik hayata adım attığım bu yolda bana her zaman yol gösterici olan, desteğini ve sabrını esirgemeyen çok değerli danışman hocam Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her aşamasında yanımda olan, bana her zaman maddi ve manevi destek sağlayan annem Sevda SUBAŞI ve babam Salih SUBAŞI başta olmak üzere, yaşamımın çeşitli evrelerinde karşılaştığım zorluklar karşısında beni telkinleriyle rahatlatan ve desteğiyle güç veren kardeşlerim Sena SUBAŞI’na ve Ömer SUBAŞI’na; ayrıca bu süreçte her daim yanımda olduklarını hissettiren canım arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Fatma Kader SUBAŞI

Trabzon 2025

TEZ ETİK BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Ek Müze Yapılarında Anlamların Göstergebilimsel Yaklaşımla Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN’ın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 11/12/2025

Fatma Kader SUBAŞI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	III
TEZ ETİK BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VII
SUMMARY	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	IX
TABLolar DİZİNİ.....	XI
1. GENEL BİLGİLER	1
1.1. Giriş.....	2
1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı	3
1.3. Literatür Taraması	5
2. CEPHE VE BİÇİMLENDİRME	7
2.1. Yüz, Çeper ve Cephe.....	7
2.2. Tiyatral Bir Yüz Olarak Cephe	11
2.3. Mimari Tasarımda Cephenin Biçimlendirilmesi.....	14
2.3.1. Saydımlık ve Geçirgenlik	17
2.3.2. Bütünlük ve Mekânsal Organizasyon	18
2.3.3. Erişilebilirlik ve Görsel Erişilebilirlik.....	19
2.3.4. Akışkanlık ve Dinamiklik	20
2.3.5. Oran-Orantı ve Modülerlik	20
2.3.6. Vurgu	21
2.3.7. Açıklık.....	22
2.3.8. Süreklilik.....	23
2.3.9. Hafiflik	23
2.3.10. Doku.....	24
3. GÖSTERGEBİLİM VE MİMARİ.....	26
3.1. Dil, İletişim ve Kültür	26
3.2. Göstergebilimin Anlamsal İfadesi.....	29
3.2.1. Gösterge	30
3.2.2. İşaret.....	31
3.2.3. Anlam ve Anlamlandırma	32
3.3. Göstergebilimin Tarihçesi	33

3.4. Göstergebilimin Mimarlık ile İlişkisi	35
3.5. Göstergebilim ve Mimari Tasarım	37
3.6. Mimari Tasarım ve Görsel İletişim	41
4. YÖNTEM	44
4.1. Araştırma Modeli	44
4.2. Örneklem Grubu Seçimi.....	46
5. BULGULAR.....	49
5.1. Joslyn Sanat Müzesi/ABD.....	49
5.2. Buffalo AKG Sanat Müzesi/ABD	51
5.3. Katalonya Barok Müzesi/İspanya	53
5.4. Alpenstadt Müzesi/Almanya	55
5.5. W Müzesi/Hollanda.....	57
5.6. Arnhem Müzesi/Hollanda	59
5.7. FLUGT Mülteci Müzesi/Danimarka	61
5.8. Bommel van Dam Müzesi/Hollanda	63
5.9. Liljevalchs Konsthall Müzesi/İsveç	65
5.10. Manchester Yahudi Müzesi/İsveç	67
5.11. Küppersmühle Müzesi/Almanya	69
5.12. Oliva Artés Müzesi/İspanya	71
5.13. Lakenhal Müzesi/Hollanda.....	73
5.14. James Simon Sanat Galerisi/Almanya	75
5.15. Nantes Sanat Müzesi/Fransa	77
5.16. Tate Modern Müzesi/İngiltere.....	79
5.17. SFMOMA Müzesi/ABD	81
5.18. Columbus Sanat Müzesi/ABD	83
5.19. Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi/Finlandiya	85
5.20. Harvard Sanat Müzeleri/ABD	87
6. İRDELEME	90
7. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	95
8. KAYNAKLAR	101
ÖZGEÇMİŞ	

Yüksek Lisans Tezi

ÖZET

ÇAĞDAŞ EK MÜZE YAPILARINDA ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ

Fatma Kader SUBAŞI

Karadeniz Teknik Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Mimarlık Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN

2025, 111 Sayfa

İletişim, insanın ortaya çıkışıyla başlayan ve sözel ifadelerin yanı sıra beden dili, jestler, mimikler ve görsel sembollerle çeşitlenen temel bir süreçtir. Bu sürecin maddileşmesiyle mimarlık, toplumda anlamlı etkileşimlerin kalıcı ve somut biçimde ortaya çıktığı bir iletişim aracı haline gelmiştir. Mimari yapılar; toplumun kültürel, sosyal, politik ve ekonomik değerleri yansıtarak kullanıcıya işlevsel, estetik ve simgesel mesajlar taşır. Tezin amacı, çağdaş ek yapıların toplumların birbirleriyle ve kültürleriyle sözsüz iletişim kurmasını sağlayan güçlü bir araç olduğunu ortaya koymaktır. Bir iletişim aracı olarak değerlendirilen mimari yapıların biçimlenmesinde temel mimari unsurlar ve kriterler incelenmiş, 2014-2024 arasında müze işlevli çağdaş yirmi ek yapı örneklem olarak seçilmiştir. Bulgular bölümünde gösterge olarak kabul edilen çağdaş ek yapılar, görseller ve tasarımcı söylemleri ışığında göstergebilimsel yaklaşımla değerlendirilmiş; elde edilen veriler doğrultusunda mimari unsurlar işlevsel, estetik ve sembolik boyutlarıyla analiz edilmiştir. Sonuç bölümünde ise yapıların mevcut yapıyla kurduğu iletişimin mimari dili ve biçimsel kriterlerin çağdaş mimarlık pratiğindeki yansımaları derinlemesine ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: İletişim, Göstergebilim, Çağdaş ek, Müze mimarisi, Sembolik anlam

Master Thesis

SUMMARY

EVALUATING MEANING IN CONTEMPORARY MUSEUM EXTENSIONS THROUGH A SEMIOTIC APPROACH

Fatma Kader SUBAŞI

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences
Department of Architecture
Supervisor: Doç. Dr. Hare KILIÇASLAN
2025, 111 Pages

Communication is a fundamental process that began with the emergence of humanity and extends beyond verbal expression to include body language, gestures, facial expressions, and visual symbols. Through its materialization, architecture has become a medium in which meaningful social interactions are expressed in a permanent and tangible form. Architectural structures convey functional, aesthetic, and symbolic messages by reflecting the cultural, social, political, and economic values of society. The aim of this thesis is to demonstrate that contemporary extensions function as powerful tools of non-verbal communication between societies and their cultures. In this context, the basic architectural elements and criteria shaping buildings as communication tools are examined, and twenty contemporary museum extensions built between 2014 and 2024 are selected as the sample. In the findings section, contemporary extensions are evaluated as signs through a semiotic approach based on visual materials and designers' statements, and architectural elements are analyzed in terms of their functional, aesthetic, and symbolic dimensions. The conclusion discusses the architectural language established between the extensions and existing buildings, as well as the reflections of formal criteria within contemporary architectural practice.

Key Words: Communication, Semiotics, Contemporary Extension, Museum Architecture, Symbolic Meaning

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Çalışma Akış Diyagramı	2
Şekil 2. Yüz ve Cephe Kavramlarının Semantik Kökenliği.....	7
Şekil 3. Leon Battista Alberti, Basilica di Sant'Andrea	8
Şekil 4. Çeperlerin Maskelenme Biçimleri.....	9
Şekil 5. Cephenin Dönemsel Karakterinde Biçimlenmesi	10
Şekil 6. René Magritte'in Diyalektiği Övmek adlı eseri	12
Şekil 7. Boston Güzel Sanatlar Müzesi	13
Şekil 8. Tasarımda Görme, İmgeleme ve Biçim İlişkisi.....	14
Şekil 9. Sinyal 1 ve Sinyal 2 Etkileşimi	27
Şekil 10. Barthes'ın Anlamlandırma Düzeyleri	33
Şekil 11. Mimari Yapı Düzlemi	38
Şekil 12. C. K. Ogden ve I. A. Richards'ın Anlam Üçgeni.....	39
Şekil 13. Mimar-Kullanıcı-Mimari Ürün İlişkisi	40
Şekil 14. Göstergebilimsel Analiz Akış Şeması.....	44
Şekil 15. Greimas Görsel Nesne Analiz Ölçütleri.....	45
Şekil 16. Gösteren ve Gösterileni Şekillendiren Unsurlar.....	46
Şekil 17. Örneklem Grubunun Belirlenmesi	47
Şekil 18. Joslyn Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu.....	49
Şekil 19. Buffalo AKG Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	51
Şekil 20. Katalonya Barok Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu.....	53
Şekil 21. Alpenstadt Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	55
Şekil 22. W Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	57
Şekil 23. Arnhem Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu.....	59
Şekil 24. FLUGT Mülteci Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	61
Şekil 25. Bommel van Dam Mülteci Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	63
Şekil 26. Liljevalchs Konsthall Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	65
Şekil 27. Manchester Yahudi Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	67
Şekil 28. Küppersmühle Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	69
Şekil 29. Oliva Artés Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	71
Şekil 30. Lakenhal Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	73

Şekil 31. James Simon Sanat Galerisi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu.....	75
Şekil 32. Nantes Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu.....	77
Şekil 33. Tate Modern Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	79
Şekil 34. SFMOMA Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	81
Şekil 35. Columbus Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	83
Şekil 36. Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu.....	83
Şekil 37. Harvard Sanat Müzeleri Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu	87



TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Müze İşlevli Yapılar için Tasarlanan Çağdaş Ek Yapılar Grubu.....	48
Tablo 2. Joslyn Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	50
Tablo 3. Buffalo AKG Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi	52
Tablo 4. Katalonya Barok Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	54
Tablo 5. Alpenstadt Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	56
Tablo 6. W Müzesi Göstergebilimsel Analizi	58
Tablo 7. Arnhem Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	60
Tablo 8. FLUGT Mülteci Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	62
Tablo 9. Bommel van Dam Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	64
Tablo 10. Liljevalchs Konsthall Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	66
Tablo 11. Manchester Yahudi Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	68
Tablo 12. Küppersmühle Müzesi Göstergebilimsel Analizi	70
Tablo 13. Oliva Artés Müzesi Göstergebilimsel Analizi	72
Tablo 14. Lakenhal Müzesi Göstergebilimsel Analizi	74
Tablo 15. James Simon Sanat Galerisi Göstergebilimsel Analizi	76
Tablo 16. Nantes Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi	78
Tablo 17. Tate Modern Müzesi Göstergebilimsel Analizi	80
Tablo 18. SFMOMA Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	82
Tablo 19. Columbus Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi.....	84
Tablo 20. Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi Göstergebilimsel Analizi	86
Tablo 21. Harvard Sanat Müzeleri Göstergebilimsel Analizi	88
Tablo 22. Ek Yapılarda Araçsal Düzeyde Göstergelerin Karşılaştırılmalı Analizi.....	94

1. GENEL BİLGİLER

Mimari cepheler, yapının fiziksel kabuğunun ötesinde, bulunduğu kültürel bağlamla kurduğu iletişimin görünen yüzünü temsil etmektedir. Çağdaş ek yapılar ve cepheleri ise geçmişin mirası ile günümüzün tasarım anlayışı arasındaki çok katmanlı bir iletişim sürecinin somutlaşmış halini ortaya koymaktadır. Cephe tasarımında kullanılan biçim, malzeme ve renk gibi mimari unsurlar hem estetik bir görünüm sunulmasında hem de anlamın üretiminde görev almaktadır. Söz konusu mimari unsurlar ve biçimsel kriterler, yapının içinde bulunduğu kültürel ve bağlamsal ortamla kurduğu ilişkinin çözümlenmesi açısından bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu doğrultuda, çalışma kapsamında gerçekleştirilen inceleme ve analizler beş ana bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, çalışmanın kapsamı ve amacı detaylı bir biçimde ele alınmaktadır. Bölümde çalışma kapsamında yapılan literatür okumaları iki aşamada gerçekleşmektedir. İlk aşamada konu kapsamında mimari cephe, mimari temsil ve mimari göstergebilim üzerine yapılan çalışmalar incelenip ele alınmaktadır. İkinci aşamada, örneklem olarak seçilen müze yapılar için tasarlanan çağdaş ek yapılar incelenmektedir. Yapılan taramalar sonucunda, örneklem kümesi; 2014-2024 yılları arasında müze işlevli çağdaş yirmi ek yapıdan oluşmaktadır. Bu örneklem kümesi, 2014-2024 yılları arasında inşa edilen ek yapıları kapsayarak son on yılda teknolojiye gelişmelerin mimaride anlam inşa etme rolünü gözlemlemeyi de amaçlamaktadır.

İkinci bölümde cephe kavramının anlamsal ve tanımsal ifadesi üzerine yapılan çalışmalar taranmakta ve literatür okumaları gerçekleştirilmektedir. Bu bölümde, cephenin mimari kavramlar üzerinden biçimlenişi, kullanıcı ve bağlamla ilişkisi incelenmektedir. Söz konusu diyalektik ilişki, mimari temsil kavramı ile ilişkilendirilerek tartışılmaktadır.

Üçüncü bölümde göstergebilimsel yaklaşımın mimari temsil ve mimari tasarım ile ilişkisi üzerine değerlendirmeler yapılmaktadır. Mimari tasarımda kavramların ve bağlamın göstergebilimsel olarak ele alınması; tasarım unsurlarının anlam üretme sürecindeki düzeyleri, göstergebilimsel yaklaşımla incelenmektedir.

Dördüncü bölümde tez kapsamında gerçekleştirilen araştırmanın basamakları ve yöntemi ele alınmaktadır.

Son bölümde ise seçilen örneklem kümesinde yer alan çağdaş ek yapılar, göstergebilimsel yaklaşımla okunarak bulgulara ulaşılmaktadır. Bu bölümde, ek yapıların

tasarımlarında kullanılan tasarım unsurlarının örtük yönlerinin, anlamlandırma süreci aracılığıyla ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Şekil 1’de çalışmanın adımları görülmektedir.



Şekil 1. Çalışma Akış Diyagramı (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Bu tezin amacı, mimarlığı estetik, yapısal ve işlevsel yönlerinin yanı sıra, içinde bulunduğu çağın ve toplumun anlam izlerini taşıyan bir dil olarak ele almaktır. Bu doğrultuda, yapıların görsel dilinin altında yatan temel ve örtük unsurlar, göstergebilimsel bir yaklaşımla incelenerek anlamlandırılmaktadır. Mimari üretimin fiziksel bir nesne değil, anlam üreten ve okunan bir iletişim olgusu olarak kabul edilmektedir. Analiz edilen ek yapılar, katı ve sabit kategorilere ayrılmak yerine; değişen zaman ve mekân bağlamları içerisinde ele alınmaktadır. Dönemler arası dönüşümlerin mimari biçim ve anlam üzerindeki yansımalarının görünür kılınması ve anlamlandırılması hedeflenmektedir. Tezin bir diğer amacı ise mimarlığı disiplinler arası bir alan olarak konumlandırarak ilgili literatüre katkı sunmaktır.

1.1. Giriş

İnsan, varoluşunun ilk anlarından itibaren çevresiyle anlam kurma ve çevresini anlamlandırma çabası içindedir. Bu çaba, insanoğlunun varoluşsal gerekliliklerinden biridir. Geçmişten günümüze insan, yalnızca dil aracılığıyla değil; beden hareketlerinden yazılı dile, mitlerden mekânlar ve kentlerin dokusuna kadar anlam arayışı ve üretimi içindedir. Anlamın üretim biçimi ve anlamlandırılma süreci, toplumun kültürel göstergelerini meydana getirmektedir. Toplumda iletişimin baskın aracı dildir; ancak insanlar sözlü olmayan araçlarla da iletişim kurabilmektedir. Dil sınırlarını aşarak vücut dili, jest, moda, parfüm ve sosyal bağlam gibi görünmeyen pek çok işaret iletişimde rol almaktadır (Hawkes, 1977).

Toplum, bir şeyin yerine geçen sembol, kelime veya simgelerden oluşan işaretler yoluyla anlamlar üretmekle iletişim kurmaya çalışmaktadır (Bal ve Bryson, 1991). Buradan hareketle, insanın dünyadaki rolünün özünün iletişim olduğu ve çeşitli kanallar aracılığıyla eylemler gerçekleştirerek anlam üretmeye çalıştığı görülmektedir. Greimas ve Courtes'e (1986) göre, göstergebilimsel teori; sözel, bedensel ve teknik birçok farklı eylem türünü analiz edebilmektedir. Bu teori, eylem türlerini genel ve spesifik olmak üzere iki uzantıda değerlendirmektedir. Yapısal ve programlayıcı yönü genel biçimlerini ortaya koyarken, bireysel ve toplumsal yönü spesifik biçimini sergilemektedir. Bu bağlamda, mimarlığın da heykel ve müzik gibi bir eylem türü olduğunu ve mimari yapıların, ifade disiplininin bir ürünü olduğunu belirtmektedir. Böylece, göstergebilimsel mimarlık; mimari yapıların genel ve spesifik uzantı süreçlerini inceleyen bir disiplindir; farklı dışsal göstergelerin (plastik, işitsel, görsel vd.) sentezine de olanak tanımaktadır (Greimas ve Courtes, 1986). Bilimsel gelişmelerin artması, diğer disiplinleri etkilediği gibi mimarlığı da doğrudan etkilemektedir. Gelişen teknoloji, farklı mimari yapı oluşumlarına olanak tanımaktadır ve bu gelişim, mimari görünümdeki farklılıklardan okunabilmektedir. Dolayısıyla, mimarlığın biçimi ve şekli, geliştiği zaman ve mekâna bağlı olduğu gibi bulunduğu bağlama da özgü bir yansımadır (Pane vd., 2018).

Mimaride tasarım; zihinsel düşünme, açıklama, görselleştirme ve yorumlama süreçlerini içeren dinamik bir olgudur. Tasarım süreci sonucunda ortaya çıkan ürün; dizimsel, anlamsal ve simgesel boyutlarıyla bir kimlik oluşturur. Nihai tasarım ürünü, soyut ve somut olmak üzere iki arayüzden meydana gelir. Ürünün somut arayüzü, biçimsel özellikleriyle görünür hâle gelirken; soyut arayüzü, tasarımın anlamsal ve simgesel değerlerini yansıtır (Cordan, 2002). Dewey (1934), bir mimari eser ve sanat yapıtında örtülü olarak bulunan düzen ve uyumun, simgeler bütünü somut bir biçimde ortaya koyduğunu ifade eder. Bu örtülü bütünlük, anlık olarak kavrayamadığımız derin anlamlar barındıran soyut bir arka plandır.

1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı

Bu çalışma, müze yapıları için tasarlanan çağdaş ek yapıları görsel bir dil olarak ele almaktadır. Bu görsel dil; geçmiş-günümüz, eski-yeni ve tarihi-çağdaş arasındaki paradoksları merkezine alarak bu öğeler arasındaki anlam bağıntılarını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Söz konusu çatışmaların merkezinde, ek yapılar tarihi yapıyı estetik olarak

dönüştürmekle birlikte, bulunduğu kültür ve bağlam ile derin anlamlar kurduğu vurgulanmaktadır. Bu tez, ek yapılarda tasarım unsurlarının (malzeme, doku, şeffaflık vd.) yapının bulunduğu kültür, tarihi kimlik ve tasarımcı-kullanıcı algısındaki karşılıklarının neler olduğunu yorumlayarak anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, müze işlevli yapılar için tasarlanan çağdaş ek yapıların anlam üretim süreçlerini çözümlemeye yönelik araştırma soruları aşağıda belirtilmiştir:

- Ek yapılarda kullanılan malzeme, doku, şeffaflık gibi biçimsel ve kavramsal kararlar, yapının bulunduğu kültürel ve tarihsel bağlamla nasıl ilişkilendirilmektedir?
- Çağdaş mimari ekler, tarihi ve güncel mimari pratikler arasında nasıl bir işlev–ifade diyalogu kurmaktadır?
- Göstergebilimsel yaklaşım, bu anlam ilişkilerini çözümlemede nasıl bir okuma imkânı sunmaktadır?

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar, literatür taramaları ve bulguların incelenmesi olmak üzere iki ana aşamada ele alınmıştır. Literatür taramaları sürecinde, mevcut çalışmalar analiz edilerek konuya dair genel eğilimlerin ve literatürdeki boşlukların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu analizler doğrultusunda, araştırmanın çerçevesi yeniden yapılandırılmıştır. Araştırma yöntem ve teknikleri belirlendikten sonra, elde edilen bulgular analiz edilerek tartışılmış ve sonuçlar değerlendirilmiştir. Bu çalışma, mimaride işlevleri göstergebilimsel perspektiften ele alarak kültürel ve zihinsel fenomenleri anlamak ve tanımlamak için bir çözüm sunmayı hedeflemiştir. Çalışma kapsamında belirlenen amaçlı örneklem kümesi, müze işlevli yapılar için tasarlanan çağdaş ek yapılardan oluşturulmuştur. Bu örneklem kümesinin tarihi ve güncel mimari pratikler arasında bir köprü oluşturarak işlev-ifade dinamikleri arasındaki anlam bağıntıları ve diyalogları çözmesi beklenmiştir. Farklı toplumlardan seçilen müze yapılarına eklenen yapılar, zaman-mekân diyalektiğinde yeni bir bağlam sunması ve göstergebilimsel temsillerin çeşitliliğini artırması da çalışmanın bir diğer amacıdır. Böylece mimarinin işlevsel yönü ile iletişimsel yönü arasında bir köprü kurulmuş; yapılar, bağlam ve zaman değişkenleriyle yorumlanmış ve anlamlandırılmıştır.

Bu tez kapsamında, mimari tasarım ve bileşenlerinin dizisi, işlevsel ve yapısal bağlamın ötesinde çok katmanlı kültürel bir kod olarak çözümlenmektedir. Mimari, yapıların ortaya koyduğu görsel dil aracılığıyla, altında yatan söylemlerle kodlanarak kavramsallaştırılmaktadır. Tasarımcının söylemlerinin dışavurumu ise görsel iletiler üzerinden değerlendirilmektedir.

1.3. Literatür Taraması

Bu çalışma kapsamında, eski ile yeni arasındaki anlam bağıntılarını ortaya koyma amacıyla kapsamlı literatür okumaları gerçekleştirilmiştir. Konu bağlamında, mimarlık ve göstergebilim üzerine yaygın literatür taramaları yapılmıştır. Yapılan çalışmalar ve güncel yaklaşımlar doğrultusunda, araştırma probleminin sınırları belirlenmiştir. Mimari cephe tasarımlarında göstergebilimsel yaklaşım odaklı literatür taramaları ortaya konulmuştur. Toplanan veriler ışığında, göstergebilimin mimaride yeni bir yaklaşım olmadığı tespit edilmiştir. Mimari göstergebilimin temellerinin mimarlık teorisi ve tasarımı üzerine inşa edildiği; ancak dijital araçların ve teknolojinin de gelişmesiyle bu alandaki çalışmaların 2000’li yıllardan itibaren yoğunlaştığı görülmektedir (Subaşı ve Kılıçaslan, 2024).

Mimarlık ve göstergebilim kesişiminde yapılan çalışmalar, ulusal ve uluslararası olmak üzere tarihsel bazda taranmıştır. Mallgrave’ye (2005) göre uluslararası alanda göstergebilim üzerine yapılan çalışmalar, modern mimari hareketine tepki olarak 1950’li yıllardan sonra artmaya başlamıştır. 1950’li yıllardan itibaren tasarımda işlevsellik ve saf biçime önem verilmesi, beraberinde tasarımın anlamına odaklanmayı getirmiştir. Bu odaklanma, mimaride göstergebilim çalışmalarını daha da artırmıştır (Mallgrave, 2005). Mimari göstergebilimde tek bir disiplin hâkim değildir; mimari birçok etkileşimin merkezinde yer almaktadır. Mimari tasarım, peyzaj tasarımı, şehir planlaması ve iç mekân tasarımı gibi disiplinlerde yalnızca fiziksel bir alan veya yapı çevre oluşturulmaz; bu alanın insanlar üzerinde belirli bir etki yaratması hedeflenir. Bu etki; yapı formu, kullanılan malzemeler veya tasarımdaki düzen aracılığıyla sembolik değer ifade ederek kültürel bir mesaj veya toplumsal bir anlam taşımaktadır. Bu tasarım süreci, anlam üretme sürecini kapsarken mimari göstergebilimi de bu bağlamda şekillendirmektedir (Sandin, 2012). Ashwin (1984), yaratıcı disiplinlerde kullanılan çizim, perspektif gibi tasarım araçlarının birer işaret olduğunu ifade etmektedir. Sözelimi, çizim kelimesinin etimolojik kökeni incelendiğinde, Almanca zeichen (işaret) kelimesinden türediği görülmektedir. Zeichnen ifadesi ise çizmek veya işaret etmek anlamına gelmektedir. Benzer şekilde, İtalyanca segno (işaret), disegno (çizim, tasarım) ve disegnatore (tasarımcı) kelimeleri, çizimin bir işaretler sistemi olarak tanımlanmasına olanak tanımaktadır (Ashwin, 1984). Bu bağlamda, işaret bilimi olan göstergebilimin, yaratıcı disiplinler içerisinde kendine yer bulması mümkündür. Munro’nun (1987) ifadesiyle, mimarlıkta tasarım organizasyonu, biçimleri, öğeleri ve bu öğelerin birbiriyle olan düzenli ilişkisi, göstergebilimsel yaklaşımın mimaride

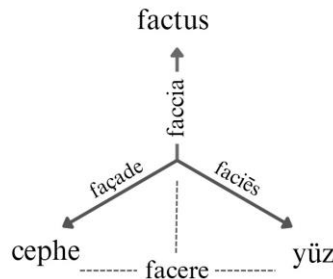
uygulanabileceğini açıkça ortaya koymaktadır; ancak salt işlevsellik ve biçime yönelik anlayış, tasarımda anlam yoksullaşması olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Aroni (2021), 1950'lerin sonları ile 1970'ler arasında modernist hareketin canlanmasıyla birlikte mimarlık ve mekân tasarımında göstergebilimsel yaklaşımın yoğun bir şekilde ele alınmasına zemin hazırlandığını belirtir. Joseph Rykwert, Sergio Bettini, Umberto Eco, Roland Barthes ve Norberg-Schulz gibi öncü isimlerin çalışmaları, uluslararası alanda mimarlıkta göstergebilimsel faaliyetlerin önemli bir yer edindiğini de ortaya koymaktadır. Ulusal alanda mimari göstergebilim üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, Ulusal Tez Merkezi'nin 2024 yılı verilerine göre, bu alandaki ilk örneklerin 1990'lı yıllarda ortaya çıktığı görülmektedir. 2010'lu yıllardan itibaren ise, mimarlık ve göstergebilim kesişiminde gerçekleştirilen çalışmaların sayısında, 1990-2010 yılları arasına kıyasla belirgin bir artış gözlemlenmektedir.

Literatürde yapılan incelemeler sonucunda çağdaş ek yapılar üzerine çok sayıda araştırma tespit edilmiştir. Bu çalışmaların ağırlıklı olarak biçimsel kriterler, kavramsal yaklaşımlar ve geleneksel mimari tekniklerle uyum başlıkları çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Bu tez çalışmasında ise çağdaş ek yapılar, biçimsel değerlendirmelerle birlikte kültürel ve zihinsel düzeylerde sistematik bir analiz sürecine dâhil edilmiştir. Bu doğrultuda çağdaş ek yapılar, fiziksel müdahale olmasının ötesine geçerek anlam üreten birer göstergebilimsel üretim alanı olarak ele alınmıştır. Mimarlık, iletişim ve göstergebilim disiplinlerinin kesişiminde konumlanan bu yaklaşım ile mimari öge ve unsurlar, mimari dilin göstergeleri olarak değerlendirilmiştir. Böylece çağdaş ek müze yapılarının toplum, kültür, kullanıcı ve tasarımcı bağlamındaki anlam üretim süreçlerinin çözümlenmesi hedeflenmiş; geliştirilen yöntemsel çerçevenin literatüre özgün bir katkı sunması amaçlanmıştır. Aynı zamanda, ek yapılarda biçimsel uyum söylemiyle birlikte anlamsal, kültürel ve zihinsel düzeylerde gerçekleşen üretimler yöntemsel bir çerçeve içerisinde ele alınarak mimaride anlam üretimi sorunsalı gündeme taşınmıştır.

2. CEPHE VE BİÇİMLENDİRME

2.1. Yüz, Çeper ve Cephe

Bir yapının karakterini yansıtan dış görünüş, Walter W. Skeat'in Etimolojik Sözlüğü'nde "binanın yüzü" şeklinde ifade edilmektedir (Kalaga, 2010). Yapıların dış görünüşü; duvar, kolon gibi yapı bileşenlerinin yatayda ve düşeyde çeşitli biçimlerde düzenlenmesiyle oluşturulmaktadır. Bu düzenlemeler dizisi, çeper kavramını ortaya çıkarmaktadır. Neuyemer'e (1999) göre çeper; mekânı taşıyan, sarmalayan ve açan sınırlamalardır, yani duvarlardır. Duvar, bir mekânın iç ve dış sınırlarını belirleyerek yapının çeperi gibi davranır. Sönmez'in (2011) ifadesiyle, yapının dış görünüşünü meydana getiren çeper kavramı, tarihten bugüne soyut ve somut düşünceler arakesitinde biçimlenen yapısal ve tasarımsal birçok süreç geçirmiştir. Bu süreçte çeperlerin biçimlenmesindeki farklılaşmaların cephe ve yüzey kavramlarının ortaya çıkışına zemin hazırladığı görülmektedir. Kalaga (2010), cephe kelimesinin İngilizce façade sözcüğünden, onun da İtalyanca faccia kelimesinden türediğini ve bir binanın dış yüzeyi anlamına geldiğini belirtmektedir. Yüz kelimesi ise Latince faciēs kelimesinden gelir ve İtalyanca faccia kelimesiyle aynı kökene sahiptir. Bu ortak köken, Şekil 2'de görüldüğü üzere yüz ve cephe kelimelerinin anlamsal birlikteliğin ötesinde aynı işlevi gördüğünü de açığa koymaktadır. Her iki kelime, Latince facere (yapmak) kökünden gelir; facere'nin geçmiş zaman hali Latince factus yani gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır (Kalaga, 2010). Şekil 2'de yüz ve cephe kavramları arasındaki ortak köken ilişkisi gösterilmektedir.



Şekil 2. Yüz ve Cephe Kavramlarının Semantik Kökenliği (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Buradan hareketle yüz, bir şeyin dış görünümünü ifade ederken; cephe, bir yapının dış yüzeyini temsil etmektedir. Bir nesnenin yüzünü ya da yapının cephesini oluşturmak, nesne veya cepheyi bir gerçeklik sunmaya davet etmektedir. Martinelli'ye (2020) göre, Yunanca *phàino* anlamına gelen cephe; görünme, ortaya çıkma veya bir şeyi dışarı çıkarma anlamlarıyla, cephenin gerçeklik sunmasını destekler niteliktedir. Söz gelimi, bir insanın yüzü duygularını nasıl açık bir şekilde ortaya koyuyorsa, yapı da karakterini ve kullanım amacını cephesiyle ortaya koymaktadır (Martinelli, 2020). Ancak cephe, mimaride her zaman yüz kadar gerçekçi karşımıza çıkmamaktadır. Her ne kadar aralarında semantik bir kökenlik olsa da cephenin taşıdığı gerçeklik, yüz kadar net bir biçimde sunulmamaktadır. Levinas felsefesinde yüz, insanlarla iletişimde kendini açığa vurur ve insanların duygularını net bir şekilde ifade eder. Ancak bina cephesinin yüzü aynı mutlak açıklığı sunmayabilir. Cephe kavramı sadece fiziksel bir gerçeklik ortaya koymamaktadır. Aynı zamanda var olma-çevresel, kültürel, toplumsal- hikâyesini, anlatısını da sunabilir. Martinelli'nin (2020) ifadesine göre, bir yapının cephesi -bir insan yüzü gibi- yapının karakterini, iç yaşamı ve nitelikleri temsil eden bir mimari öğedir. Öte yandan, duyarlı bir araç olarak cephe, çevresel dünyaya aktif bir şekilde tepki vermektedir (Martinelli, 2020). Cephe, binanın çeperleri üzerinde yaşayan bir çift yönlü diyafram gibi davranarak yapının içi ve dışı ile farklı şekillerde iletişim kurabilir. Böylece cephe, iç mekânın taleplerine uygun şekil alabilirken; gözün ve zihninin düzen ilkesini algıladığı bir dış görünüme de bürünebilir. Örneğin Le Corbusier, bir yapının planının içten dışa doğru bir sabun kabarcığı gibi şekillendiğini ifade etmektedir. Şekil 3'te görüldüğü gibi, Alberti'nin Sant'Andrea Kilisesi'nde hem iç hem de dış mekânda ana yapısal unsur duvardır. İç mekânda, kalın taşıyıcı duvarlar ve masif kütleden oyulmuş nişler, mekânı belirginleştirir ve mekâna özgün bir karakter kazandırır. Bu duvarlar, alanları tanımlar ve mekânın sınırlarını belirler. Dış mekânda da aynı tema sürdürülür ve kilisenin cephesi, Roma zafer taklarından ilham alınarak büyük bir duvar biçiminde tasarlanmıştır.



Şekil 3. Leon Battista Alberti, Basilica di Sant'Andrea (Martinelli, 2020)

Cephenin ortasındaki derin oyuk, anıtsal giriş olarak işlev görür ve iç mekândaki nişleri hatırlatır. Böylece iç ve dış mekân arasında tasarım açısından bir bütünlük sağlanmış olur. Pilasterler, üç boyutlu bir eleman olarak değil, ince kabartmalar şeklinde tasarlanmıştır. Duvarın bir parçası gibi görünen bu elemanlar, duvar çizilmiş gibi bir izlenim vermektedir. Bu tasarım anlayışı, duvar yüzeyinde farklı bir derinlik ve detay etkisi yaratır, ancak fiziksel olarak çıkıntılı veya belirgin değildir. Bu bakış açısına göre cephe, iç mekânı sembolik olarak ifade ederken aşırılığa kaçabilir veya gerçek dışı bir görünüşe bürünebilir.

Kalaga (2010), cephenin gerçekliği olduğu gibi yansıtmadığını şu ifadeyle dile getirir: “Cephe, yüzün etik olarak karikatüre edilmesidir.” Bazı yapılarda dış görünüş, sadece sembolik bir varlık olarak karşımıza çıkarken, bazılarında ise gerçek bir işlev ya da amacın temsilcisidir. Sözgelimi, Şekil 4’te görülebileceği üzere Antoni Gaudí tarafından tasarlanan Casa Batlló’da dış cephe, iç mekânın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve yapının çeperleri, yapının bütününe entegre olmuştur. Gaudí, iç ve dış mekân arasındaki ayrımı ortadan kaldırır; iç mekân, binanın dış yüzeyine yayılır ve aynı şekilde, yapının çeperleri, yüzeyi ve dokusu, iç mekânın nitelikleriyle zenginleştirilir. Bir diğer örnek ise, İspanya’nın kuzeyindeki León şehrinin ana meydanında bulunan ve bir sahne işlevini yerine getiren bir yapıdır. Bu yapı, hükümdarların güçlerini ve üstünlüklerini sergilemek için bir kaide görevi üstlenerek sosyal ve politik bir araca da dönüşmektedir.



Casa Batlló (URL-1)



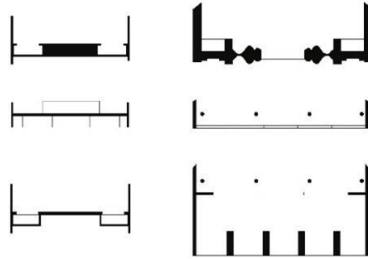
The Architecture of Leon (URL-2)

Şekil 4. Çeperlerin Maskelenme Biçimleri

Buradan hareketle Şener (2006), cephe kavramını dış yüzeyin özerkleşmesi olarak tanımlamaktadır. Cephe, dış yüzeyin özerkleşmesi sürecinin sonucunda otonom bir karakter oluşturabilmektedir. Bu anlamda, çeperlerin hangi biçimlerde özerkleştiği ve yapısal-tasarımsal açıdan nasıl farklılaştığı cephenin karakterinin oluşumunda önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla, görüldüğünden fazlasını yansıtan ya da aşırılığı normalleştiren bir cephe, yapının maskelenmiş yüzü olarak tanımlanabilir. Neumeyer’a (1999) göre, bu maskelenmiş yüz, estetik bir denkleme ifade etmektedir. Ancak Gifford ve diğerleri (2000),

bu estetik denklemin yapının fiziksel özelliklerine ve geometrilerine dayanmadığını; yapının bulunduğu bağlamı, süreç içindeki değişimleri ve en önemlisi, deneyimleyen kişilerin duygusal tepkilerini de denklemin bilinmeyenleri olarak belirtmektedir. Bunun yanında Sönmez (2011), cephenin estetik denkleminin, tasarlanan ve algılanan arakesitinde bir uzlaşmayı temsil etmesi gerektiğini belirtir. Bu bağlamda cephe çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Gösterilenin ötesinde gösterenin -tasarımcının- bulunduğu veya yaşadığı sembolik, kültürel ve tarihsel bağlamları da yansıtabileceğini ifade etmektedir (Sönmez, 2011). Yapı cephesindeki katmanlaşmanın tasarlanan ve algılananın gösterdiği sembolik değer yanında zamansal boyutu ve algısının da olduğu açıktır.

Gür'e (2003) göre, yapının cephesi içinde yersel-göksel, doğal-kültürel, bireysel-toplumsal ve içsel-dışsal karşıtlıkları içerdiği karşıtlıklarla ve ilişkilerle insan deneyimi ve çevreyi algılamada büyük bir temsil ifade eder. Bu bakış açısıyla cephe içerisinde derin bir temsil barındırmaktadır. Cephenin barındırdığı temsil, gerçekliği olduğu gibi sunması ya da maskeleymesi tarih boyunca farklı şekillerde ele alınmıştır. Gio Ponti'nin cephe anlayışı, Şekil 5'te görüldüğü gibi dünün cephesi, bugünün cephesi ve yarının cephesi olmak üzere üç dönemde ele alınmaktadır (Martinelli, 2020).



Şekil 5. Cephenin Dönemsel Karakterinde Biçimlenmesi (Martinelli, 2020)

Dünün cephesi olarak, Rönesans dönemi kiliseleri ve saraylarını temsil eden kalın, dikey taşıyıcı cepheler; negatif-pozitif alanlar, katmanların tabakaları ve motifleri gibi detaylarla tanımlanır. Bugünün cephesi ise, Erken Modern Dönem'e ait olan ve genellikle yarı saydam camdan yapılan ince, taşıyıcı olmayan diyafram cepheler, iç ve dış arasındaki ikilemi çözmek için var olmuş ve iç mekânların dış dünyayla etkileşimini artırmayı amaçlamıştır. Yarının cephesinde ise geçmişten ilham alınarak, elemanların katmanlaşması ve içinde yaşanacak mekanların oluşturulmasıyla kalın ve zengin cephe tasarımları ön plana çıkmaktadır.

Sönmez'e (2011) göre, cephe kavramı her çağda farklı kimliklere bürünürken, farklı işlevlere ve amaçlara da yönelmektedir. Bu amaç ve işlevler, iç-dış mekân diyalektiğine yön verir ve farklı anlamlar kazanarak maskelenir. Jalali ve diğerleri (2013), yapının dış görünümü, iç mekânın bir alegorisi olduğu kadar, kent imgesi içinde bir temsil olarak kabul edilmektedir. Bu bakış açısına göre cephe, kent mekânının da geleceğine yön vermektedir. Ancak cephe, her zaman kent mekanına anlam kazandırmaz, bazı durumlarda kent mekânı da cephenin karakterini doğrudan etkileyebilmektedir. Soygeniş'in (2023) ifadesiyle kentte yer alan doluluklar, boşluklar veya çeperler, farklı dönemlere tarihsel olarak tanıklık etmektedirler. Bu tanıklık, kentte katmanlaşmalar meydana getirmenin yanı sıra kentliye çeşitli deneyimsel süreçler katarak kentte bir anlatı oluşturur ve kent hafızasına katkıda bulunur. Baper ve Hassan'a (2012) göre yapı çeperleri kentin kültürel bir fenomeni olarak kabul edilmektedir. Cepheler, fenomen olarak farklı ölçeklerde mesajları ve kolektif bellekleri taşıyarak inşa edilmiş çevremizi çıkarmamıza izin verir, kentsel ritüellerin ortaya çıkmasına da öncülük eder. Bu durum, cephelerin özerk varlıklar olarak kendi tarihlerine sahip olduğunu göstermektedir. Katona'nın (2021) ifadesiyle cephe, barındırdığı estetik denklemin bilinmeyenleriyle farklı artikülasyonlar oluşturur ve kentliyle iletişim kurmada büyük rol oynar. Kentliyle kurduğu iletişimde kültürel bellek, antropolojik kimlik ve doğa ile bağlantıya geçme fırsatları sunar. Knaack ve diğerlerinin (2007) ifadesine göre kentin çeperleri çok kodludur; çeperler, mimarinin kamusal yüzü olarak kentte var olmaktadır. Kentliyi kentin kamu yüzleriyle buluşturmak, kullanıcıya görsel bir deneyim yaşatmakla kalmaz; kullanıcının mekânda kendilerini nereye ve ne şekilde konumlandırabileceklerini de anlatmaktır. Gjerde'ye (2024) göre kullanıcı mekânı yalnızca dışarıdan değil, içsel olarak da deneyimlemeye çalışmaktadır. Bu içsel deneyim, iletinin anlam ve değerini belirlemeye yardımcı olmaktadır (Gjerde, 2024). Buradan hareketle bir yapının cephesi; yapı, iç mekân ve kentsel mekân arasında bir çeperdir. Bu çeperler, kentlinin kent içinde dolaşırken kendini neden orada bulunduğunu fark etmeden, hissederek orada bulunmasına etki edecek nitelikte tasarlanmalıdır (Soygeniş, 2023).

2.2. Tiyatral Bir Yüz Olarak Cephe

Çeperlerin arketipsel figürü, en basit tanımıyla, iç mekânın sınırlarının düzlem veya çizgilerle kuşatmak olarak düşünülebilir. Ancak çeper görevini üstlenen duvar veya kabuk, çizgi oluşturmakla birlikte iki ayrı mekân arasında bir aralık sunmaktadır. Bu çizginin

kalınlığı, doluluğu, boşluğu, saydamlığı, geçirgenliği, geçirimsizliği ve malzemesi gibi birçok niteliği, iç ve dış mekânda yaratılmak istenen konusunda birçok mesaj iletebilir (Soygeniş, 2023). Teyssot’a (2013) göre, bu mesajlar, bireylere bir arada olma fırsatı sunarak aracı işlevi görmektedir. Martinelli (2022), arada olma aracı sunan yapı cephelerinin içeri girme ve dışarı çıkma eylemiyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda içeride kalarak, yaşayarak ve iç ve dış arasındaki ilişkileri, hatta performansları sağlayan bir mekân olarak değerlendirmektedir. Çeperler, iç ve dış, gerçeklik ve temsiliyet, mimari ve kentsel arasındaki ilişkileri keşfetmek için bir alan olarak hizmet eder (Martinelli, 2022). O’Donnel’in belirttiğine göre bu arakesit, kendini tanıtan tiyatral bir yüze sahiptir ve bu yüz, “Oyunun önünü gören, bizi işe hazırlayan, gelip geçmeyi, durgunluğu ve yalnızca izlemeyi içeren yerler” olarak ifade edilmektedir. Şekil 6’da René Magritte’in 1936 tarihli “Diyalektiği Övmek” adlı tablosunda -ev içinde ev- temasıyla gerçeklik ile temsiliyet, inşa edilmiş ile hayal edilen, açık ile kapalı ve iç ile dış mekânlar arasındaki diyalektik ilişkiler anlatılır.



Şekil 6. René Magritte’in Diyalektiği Övmek adlı eseri (1936)

O’Donnel (2021), çeperlerin fiziksel olarak insan ölçeğinde deneyim sunmakla birlikte yapının mimari ölçeği ve sokağın kentsel ölçeğine tanık olma fırsatı sunduğunu; ayrıca yapının kültürel ve mimari yörüngesinde bulunabileceğimiz yerler olduğunu belirtmektedir. Martinelli (2022), kent çizgilerinin yörüngesinde tarihi ve kültürel mirasla birlikte kenti çevreleyen evler, ofisler, yeşil alanlar ve kullanıcıların deneyimlerinin sunulduğunu belirtmektedir. Kentin çeperleri, o topluma ait bireysel ve kolektif belleğin sahne deposu olarak rol oynamaktadır. İç ve dış arasındaki bu bağlantı sahnesi, aynı zamanda mimari ve kentsel mekân arasında ince bir bağlantı çizgisi gibi davranır. Cephe, kabuk veya duvar, bu

bağlantıyı tanımlayarak işlevin yerine getirilmesinde görev almaktadır. Bu arakesit, geçmişten bugüne birçok şekilde işlevini gerçekleştirmiştir (Martinelli, 2022). Cepheler, bazen dışarıyı tamamen yok sayarak iç mekâna dönük bir atmosfer sağlarken, bazen iç mekânın dış mekâna bir uzantısı gibi davranıp şeffaflaşabilir; kalınlaşarak iç mekânın sınırlarını belirsizleştirebilir ya da düzlemsel bir iskelet gibi davranmanın dışına çıkarak hareketli ve interaktif bir sahne olarak varlığını ortaya koyabilir. Norman Foster tarafından tasarlanan ve 2010'da tamamlanan Şekil 7'de görülen Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin genişletilmesi ve yenilenmesi, Amerika Sanatı Kanadı adlı bağımsız bir cam yapıyı içerir. Bu uzantı yapı, müzenin mevcut iki ana hacmi arasına yerleştirilmiştir ve iç avluyu çevreler. Tasarım, iç mekân kamusal alanı oluşturarak; insan dolaşımı, sergiler, etkinlikler ve ziyaretçi alanları gibi çeşitli kullanımlara olanak tanır. Bağımsız cam yapının yanı sıra eski binanın mevcut cephesi, mimari geçmişin bir parçası olarak kabul edilir ve meydan etkinlikleri için bir tiyatro arka planı olarak yeniden etkinleştirilir.



Şekil 7. Boston Güzel Sanatlar Müzesi (URL-3)

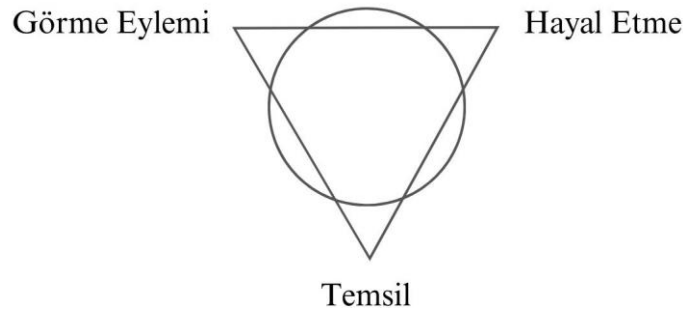
Mevcut ve eklenti yapı arasındaki bu bağlantı, iç bir avlu ve mevcut yapının anıtsal cephesinin varlığı sayesinde sağlanmaktadır. Bu genişleme, dış cephenin iç cepheye dönüşmesini ve dış mekânın iç mekâna dönüşümünü mümkün kılmaktadır. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin mimarisi, günlük yaşam ve belleğin bir tiyatrosunun sabit sahnesi olarak hizmet etmektedir. Çeperlerin kendini ortaya koyma biçimi, kentte veya mekânlarda ne söylemek istediğini ifade etmektedir (Martinelli, 2022; Soygeniş, 2023). Arnheim (2023), çeperlerin tek bir olguya bağlı olmadığını, içe karşı özel sığınak veya koruma mekânı sağlarken, dışa karşı etkilenen veya etkileyen bir görevi olduğunu belirtmektedir. Şener (2006), cephelerin iç mekâna karşı, güven ve mahremiyet hissi gibi sorumlulukları varken, kentliye karşı etkileyici, davetkâr veya caydırıcı, bilgilendirici olmak üzere çeşitli sorumlulukları olduğunu ortaya koymaktadır (Şener, 2006). Cephelerin fiziksel ve zihinsel

nitelikleri, bu sorumlulukların başarısını ortaya koymada önemli rol oynamaktadır. Bu nedenle, cephelerin tasarımı; kullanıcıların güvenliğini ve mahremiyetini koruma, kamusal alanda etkileşimi sağlama gibi unsurları gözeterek, mekânın anlatısının oluşumuna katkıda bulunmaktadır.

2.3. Mimari Tasarımda Cephenin Biçimlendirilmesi

Mimari; plan, yapı ve mekânsal akışın belirli bir amaç doğrultusunda bir araya gelerek, çevrenin şekillenip bir mekânın oluşturulduğu süreci ifade etmektedir. Plan, yapı ve mekânsal akışın birbiriyle uyumu gibi çevresiyle olan uyumu da önemlidir. Bu uyum, beraberinde mimari biçimi ortaya çıkarmaktadır. Mimari biçim, mekânsal ve kentsel uyumu gözeterek kullanıcılara göz, zihin ve hareket deneyimini birlikte sunabilmeyi hedeflemektedir. Biçim, yalnızca teknik bir çözüm ve görsel bir nesne ifade etmez, aynı zamanda bulunduğu bağlamın nitelikleriyle şekillenerek toplumun kültürel değerlerini de ifade edebilmektedir (Goodman ve Goodman, 1949).

Ching ve Juroszek'e (2010) göre mimari biçimin algılanışı, görme eylemi gibi dinamik ve bilişsel bir süreçle başlamaktadır. Bu bağlamda mimar, bir tasarım nesnesini biçimlendirirken gerçekliği yeniden üretmez; aksine, dış gerçekliğe ait algıları ve zihnin iç dünyasını deneyimlerine bağlı olarak, yeni anlam ve formlarla ortaya koymaktadır (Ching ve Juroszek, 2010). Bu bağlamda Şekil 8'de belirtilen biçim ve algı arasındaki etkileşim, tasarım nesnesine ait yaratıcı, bilişsel ve kültürel ilişkileri de yansıtmaktadır.



Şekil 8. Tasarımda Görme, İmgeleme ve Biçim İlişkisi (Ching ve Juroszek, 2010)

Görme eyleminde göz, nesneyi tekil olarak algılamamakta, nesnelerin kurgusu önemlidir. Dolayısıyla mimari bir yapıda her mimari unsur uygun bir şekilde oranlanarak yerleştirilmesi, iyi bir mimari kompozisyonun sırrını ortaya koymaktadır. Arnheim (2023)

görsel bir nesne olarak da karşımıza çıkan mimari yapının özünde görsel kuvvetlerin bir kurgusu olduğunu belirtmektedir. Sözelimi bir duvar, katı bir cismin yüzü olabilir ancak mimarlıkta iyi tanımlanmış ilişkiler örüntüsünün bir parçası da olabilmektedir (Arnheim, 2023). Bu bağlamda Tesar (1987), mimari biçimin oluşum sürecini, tanımlanmış bir örüntü olarak değerlendirerek, dört madde halinde açıklamaktadır. Mimari biçim;

- Çevrenin fiziksel koşullarının bağlı olduğu bağlı bir fenomendir.
- Belirli düzen anlayışının teorik olarak ortaya konulduğu kesin bir fenomendir.
- Tasarımcının zihinsel ve kişisel deneyimlerinin bağlı olduğu kişisel bir fenomendir.
- Bulunduğu bağlamın geleneklerini ve kültürünü yansıtan geleneksel bir fenomendir.

Turan (2011) bu dört maddeyi; düşüncenin analizi, sürecin analizi, strüktürün analizi, stratejinin analizi, yaklaşımların analizi başlıkları altında ele almaktadır. Bu bağlamda biçim, içinde bulunulan dönem ve çevresel faktörlerle doğrudan ilişkilidir. Biçim, bir üslubun değil, bir sürecin ifadesidir (Turan, 2011). Bu adımlar, mimari biçimin değişim, dönüşüm ve etkileşim ağına sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Alexander (1973), mimari bir yapı değerlendirilirken yalnızca biçim olarak ele almanın eksik kalacağını ifade etmektedir. Mimaride tasarım biçim ve bağlamın uyum sağlama çabasıyla başlamaktadır. Biçim, problemin çözümünü tanımlarken, bağlam problemi tanımlamaktadır (Alexander, 1973). Dolayısıyla mimari yapının estetik veya işlevsel yönlerinin yanında içinde bulundukları fiziksel, sosyal ve kültürel bağlamda biçimin oluşumunda belirleyici bir faktördür. Buradan hareketle bağlam, biçime yön veren önemli bir unsurdur. Cordan (2002) ifadesine göre, mimari bir ürünün kitlesel biçimi; dizimsel, anlamsal ve pragmatik olmak üzere üç temel boyut çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu çerçeve, biçimin gözlemlenebilir fiziksel özelliklerini ve soyut anlamlarını ortaya çıkarmakta kritik bir rol oynamaktadır. Dizimsel boyut, mimari yapının yapısal düzenini; anlamsal boyut, biçimin taşıdığı simgesel değerleri; pragmatik boyut ise biçimin kullanıma yönelik işlevsel özelliklerini ifade etmektedir (Cordan, 2002).

Tanyeli'ye (1988) göre mimari biçim, yaratma veya çözümleme odaklı değil, tasarlama odaklı bir disiplindir. Tasarım sürecinde kullanılan öğeler ve dil, belirli bir döneme özgü olsa da estetik, yapısal ve işlevsel ilkelere de bağlıdır. Dolayısıyla mimari, tasarım öğelerinin toplamı veya dizimini değil, bu öğelerin nasıl dizildiği, mekânsallaştırıldığı, eklemlendirildiği ve etkileşimlerini de yaratmaktadır. Bu bağlamda, mimari biçimin yaratılması, toplumsal belleğin oluşumunda referans noktası olabilmektedir. Biçim, zaman ve bağlam değerlerinin simgesel bir ifadesi olarak var olurken kolektif hafızanın da canlı bir

yansımasıdır (Tanyeli, 1988). Mimaride cephe ise mimari biçimin oluşumunu somutlaştıran ve yapının hem işlevsel hem de estetik değerlerini ortaya koyan kritik bir unsurdur. Cephenin ortaya koyduğu görsel nesne, yapı elemanları arasındaki dizimsel boyut sonucu olarak ortaya çıkarken cephenin çevreyle kurduğu ilişki ve simgesel değerler, mimari biçimin bütüncül bir şekilde değerlendirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla mimari biçim ile cephe ilişkilendirilirken cephe salt bir dış görünüm olarak ele alınmamalı; aynı zamanda dış mekân ile iç mekân arasındaki işlevsel, estetik ve anlamsal etkileşimlerin bütünleyici unsuru olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Tavşan (2000) biçimi; insan ile kent arasındaki ilişkinin somutlaşmış hali olarak tanımlar. Kentin dinamik ve değişken yapısı, biçimin ön plana çıkmasında belirleyici bir rol oynar. Biçim, üç boyutlu estetik görünümüyle fiziksel dünyadaki nesnel gerçekliği yansıtmasının ötesinde, toplumun değişen zamanına bağlı olarak kültürel ve sembolik birçok değeri içinde barındıran çok katmanlı bir kavramdır. Düzgün'ün (2010) ifadesiyle mimarlık pratiğinde biçim, estetik görünümün altında tasarımın içinde yer aldığı toplumun birçok soyut anlamını da barındırmaktadır. Bu doğrultuda cephe, bağlamsal çerçevenin bir yansıması olarak değerlendirilir. Gelişen teknolojiyle birlikte toplum yapısı ve düşünceleri de dönüşmektedir. Mimarlık, bu gelişim ve değişimden doğrudan etkilenmektedir (Düzgün, 2010). Dolayısıyla her dönem kendinden sonraki dönemi ya da dönemleri doğrudan veya dolaylı bir şekilde etkileyerek bir süreklilik yaratmaktadır. Bu süreklilik, mimaride kültürel bağlamın oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Değişen toplum yapısı ve gelişen teknoloji, mimaride tarihsel ve kültürel dinamiklerin somut bir görünüm olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Tasarımcılar tarafından oluşturulan görünüm, biçimi görsel ve estetik bir bütünlük içerisinde ortaya koyarken temel tasarım ilkeleri ve kavramlarından yararlanmaktadır. Söz konusu ilke ve kavramların değişen düşünsel yaklaşımlarla birlikte yeni boyutlar kazanmasıyla mimari, estetik ve işlevsel düzeyde yeniden bir üretim sürecine girmektedir. Bu tez kapsamında cephenin biçimlenmesinde rol oynayan unsurlar ve ilkeler 10 ana başlık altında ele alınmıştır. Bu ilkeler aşağıdaki gibidir:

- Saydamlık ve Geçirgenlik
- Bütünlük ve Mekânsal Organizasyon
- Erişilebilirlik ve Görsel Erişilebilirlik
- Akışkanlık ve Dinamiklik
- Oran-Orantı ve Modülerlik
- Vurgu

- Açıklık
- Süreklilik
- Hafiflik
- Doku

2.3.1. Saydamlık ve Geçirgenlik

Saydamlık, sözlükte ışık ve havanın bir nesnenin içinden geçmesine izin verme durumu olarak tanımlanmaktadır. Ancak insan zihni kolayca algılanabilen, açık ve gizlenmemiş olanı arar. Böylece saydamlık, fiziksel bir durum olmaktan çıkarak zihnin gerekliliğinin de yansıması olarak somutlaşmaktadır (Rowe ve Slutzky, 1963). Mimaride saydamlık, cephenin biçimlenmesinde rol alan bir kavram olmakla birlikte mekânsal organizasyonun içinde görünürlük ve açıklık sağlayarak bağlamsal ilişkiler kurmaya yardımcı bir olgu olarak da nitelendirilebilir. Bu doğrultuda saydamlık, kentsel mimari deneyimin en doğal parçası olmaktadır. Whiteley (2003), saydamlığı malzeme ve kütle üzerindeki hâkimiyet olarak ifade eder. Mimarlıkta ise bu olgu, yapının içini dışarıya açan ve yapıyı okunabilir kılan bir özellik taşır. Saydamlık kavramı, dönemsel olarak incelendiğinde “açıklık” kavramıyla sınırlandırmak günümüzde yetersiz kalmaktadır. Postmodern dönemde saydamlık; açıklığın ötesinde, çoğulluk, karmaşa ve gözetim gibi kavramlarla da ilişkilendirilmektedir. Ascher-Barnstone (2003), 20. yüzyıl mimarlığında saydamlığı, yapı cephesinin maddesizleşmesi ve açık biçim kullanımı ile ifade edildiğini belirtmektedir. Ancak saydamlığın kültürel, coğrafi ve tipolojik sınırlar tanımayan bir olgu olduğunu savunmaktadır. Saydamlık camın yanı sıra kristal, ince dokuma şeffaf kumaşlar veya kafesli bölmeler aracılığıyla da sağlanabileceği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, Kenzari ve Elsheshtawy (2003) saydamlığın bir malzeme özelliği değil, bir süreç olduğunu savunmaktadır. Orta Doğu’daki mashrabiya motifi örnek olarak gösterilebilir. Bir bakış açısına göre, boyunduruk ve kısıtlamanın simgesi olarak görülürken, etimolojik ve tarihsel bağlamda dokuma, kutsallık ve peçe ile ilişkilendirilmektedir; yani farklı mekânsal konumların ve niyetlerin algılanmasını sağlayan bir mimari motif olarak da yorumlanabilmektedir.

Mashrabiya motifi saydamlığın deneyimsel yönünü de ortaya koyarken, mekânlar arasındaki fiziksel ve görsel bağlantıyı da etkiler. Bu motif, saydamlık kavramıyla ilişkili olan geçirgenliği açıklamak açısından da önemlidir. Bir mekânın sınırlarını belirsizleştirir,

mekânlar arası görsel etkileşimi güçlendirir ve ışık ile havanın bir nesnenin içerisinde geçip geçemeyeceğini, yani geçiş kapasitesini belirler (Göker ve Aytıs, 2016). Allmer'e (2007) göre, Perrault'un tasarımlarında öncelikli olarak mekânsal hacimler belirlenmekte, ardından dış cephede bükülebilir paslanmaz çelik kumaşlar kullanılmaktadır. Bu dökümlü metal örtü ile kütleler arasında oluşan mekanlar, iç ve dış arasındaki yeni kamusal mekân senaryolarına örnek teşkil etmektedir. Tasarlanan ara mekânlar, hem iç ve dış arasındaki geçirgenliği sağlamakta hem de gün ışığının kontrollü bir şekilde içeri alınmasına olanak tanımaktadır (Allmer, 2007). Bu yaklaşım, yapının fiziksel ve algısal geçirgenliğini artırarak, onu dışarıdan okunabilen ve kullanıcı tarafından deneyimlenebilen bir organizmaya dönüştürmektedir.

2.3.2. Bütünlük ve Mekânsal Organizasyon

Bütünlük, Türk Dil Kurumu'na (URL-4, 2025) göre “bir olma durumu” veya “bütün olma” anlamına gelmektedir. Moughtin (1999), mimarlık pratiğinde bütünlüğü, tasarımın tüm bileşenlerinin bir yapboz parçası gibi uygun oran ve bağlantılar içinde bir araya gelmesi şeklinde tanımlamaktadır. Bütüncül bir yaklaşımla tasarlanan yapı ve çevre, kullanıcı tarafından daha kolay algılanabilir ve yorumlanabilir olduğunu ifade etmektedir (Moughtin, 1999). Tasarımın bileşenlerinin birbirleriyle ilişkilenebilmesi ve bütüncül bir yapı oluşturabilmesi, tasarımın temel gerekliliklerinden biridir. Ancak bütünlük, düzenin varlığıyla kısıtlanmamalıdır. Tamamlayıcı bir bütünlük, karşıtlık ve zıtlıkların bilinçli biçimde kullanılmasıyla sağlanır. Bu yaklaşım, kullanıcıya uyumlu ve dengeli bir görsel deneyim sunar (Bell, 2004). Nitekim Ching (1979), bileşenler arasında bir düzenin var olması bütünlük sağlasa da tekdüzeliği de beraberinde getirebileceğini öne sürmektedir. Öte yandan sadece çeşitliliğin olması ise bir kaos yaratabilir. İdeal olan, çeşitlilik içinde dengeli bir bütünlük yaratmaktır. Buradan hareketle mimarlık pratiğinde formal bütünlük, görsel algıda bütünlüğün oluşumuna zemin hazırladığı söylenebilir.

Bütünlüğü görsel bir olgu olarak değerlendirmek eksik kalacaktır. Plan düzeyinde değerlendirdiğimizde ise mekânların bir bütünlük oluşturması tasarım açısından son derece önemlidir. Bu doğrultuda Griffiths'in (2025) morfik dil tanımı önem kazanmaktadır. Griffiths, mekânların bir bütünlük oluştururken ortaya morfik bir dil koyduğunu belirtmektedir. Doğal dilde kelimeler kurallı bir şekilde anlamlı cümleler oluştururken, mekânların belirli bir düzen ve kurallar çerçevesinde bütünleşmesi, morfik dili yani yapının

biçimsel dilini ortaya koymaktadır. Bu dil, bütüncül bir mekânsal örüntü oluştururken fiziksel sınırlarını aşmakta ve insanların mekânı kullanma biçimleri ile sosyal etkileşimlerini de yansıtmaktadır (Griffiths, 2025). Bu bağlamda, mekânsal örüntüyü tanımlayan morfik dil, mekânı deneyimlenen ve sosyal anlam taşıyan bir mekanizma olarak ele almaktadır.

2.3.3. Erişilebilirlik ve Görsel Erişilebilirlik

Erişilebilirlik kavramı, çevre ve planlama disiplinlerinde “kullanıcıların, ticaretin, sanayinin ve kamu hizmetlerinin ihtiyaçları dâhil olmak üzere, toplumsal faaliyetlere ulaşımın kolaylığı” şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak bu yaklaşım, erişilebilirliği zaman ve mekân boyutları çerçevesinde ele alarak çevresel bir nicelik olarak sınırlandırmaktadır. Oysa erişilebilirlik; fiziksel, çevresel, politik ve psikolojik boyutlarıyla değerlendirilebilen çok yönlü ve kapsamlı bir olgudur (Iwarsson ve Ståhl, 2003). Deffner ve diğerleri (2015), erişilebilirliğin genellikle ilk olarak fiziksel erişilebilirlik şeklinde tanımlandığını, ancak kavramın bunun ötesine geçtiğini savunmaktadır. Deffner ve diğerleri (2015) erişilebilirliği üç başlık altında incelemektedir:

- Fiziksel erişilebilirlik, bireyin bulunduğu mekân içinde hareket etmesi ve bu mekânı beş duyusu aracılığıyla deneyimlemesiyle gerçekleşir.
- Algısal erişilebilirlik, bireyin bulunduğu çevreyi anlama yeteneğini ifade eder, yani zihinsel işleyişle ilişkilidir.
- Benimseme erişilebilirliği ise kültürel erişilebilirliği ifade eder. Bireysel ve kolektif deneyimlerin bireyin yaşamında yer bulmasını tanımlar (Deffner vd., 2015).

Bu doğrultuda fiziksel ve sosyal erişilebilirlik dikkate alındığında, günümüzde herkes için tasarım anlayışı yaygınlaşmıştır; Avrupa Tasarım ve Engellilik Enstitüsü de bu yaklaşımı, insan çeşitliliği, sosyal kapsayıcılık ve eşitlik için tasarım olarak değerlendirmektedir (Persson vd., 2014). Bu çerçevede, görsel erişim de insanların bulundukları çevrede etkin bir şekilde hareket edebilmeleri ve toplumsal yaşama katılımlarını etkileyen önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanıcıların görsel erişim veya görsel maruz kalma durumları, bulundukları konum ve mekânın düzenine bağlı olarak değişir. Başka bir deyişle, bir kişi çevresindeki mekânı ne kadar iyi görebiliyorsa, ortaya çıkan sosyal fırsatları fark etme ve değerlendirme olasılığı da o kadar yüksek olur; bu durum görsel erişilebilirlik kavramını da ortaya koymaktadır (Archea, 1984).

2.3.4. Akışkanlık ve Dinamiklik

Mimaride mekânsal organizasyon ve kullanıcı deneyimi, mekânların fiziksel olarak örgütlenmesinin yanı sıra akış ve hareketin sürekliliğiyle de şekillenmektedir. Bu doğrultuda akışkanlık kavramı, kullanıcı ile mekân arasındaki ilişkinin çözümlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Csikszentmihalyi (1975) akışı, kullanıcının eylemlerinin herhangi bir müdahaleye gerek kalmadan birbirini doğal bir biçimde izlemesi ve kullanıcının bütünlük hissi yaşaması olarak tanımlamaktadır. Akış hem sınır aşımını hem de düzenin sağlanmasını ifade etmektedir (Csikszentmihalyi, 1975). Lefebvre (1991) ise mekânın sabit ve geometrik düzenlerden ibaret olmadığını, aksine sürekli hareket eden ve değişen bir organizma olduğunu belirtmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, mekânsal deneyim, düzlemler ve bu düzlemler arasındaki bağıntılar aracılığıyla çözümlenebilir. Her bağıntı, bir başlangıç noktası, bir varış noktası ve bir güzergâh içerir; böylece mekân içinde ve dışında yönlenmiş, örgütlenmiş bir akış şeması ortaya çıkar. Bu durum, mekânın özünün niteliksel, akışkan ve dinamik olduğunu yeniden gözler önüne serer. Jenny ve diğerleri (2016) grafik tasarım ve kartografi alanındaki çalışmalarda, hareketin yönünün açık bir şekilde okunabilmesi için keskin dönüşlerden ve asimetrik akışlardan kaçınılması ve bunun yerine eğrisel tasarımların tercih edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, akışkanlığın görselleştirilmiş bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Jenny vd., 2016). Hadid (2005), Wolfsburg'daki Science Center tasarımında akışkanlığı ve dinamikliği merkeze aldığını belirtmektedir. Mekânın içinden ve dışından geçen kullanıcı ve araç hareketleri, yapıyı canlı ve dinamik organizma haline dönüştürür. Hacimlerin katmanlı ve organik şekilde tasarlanması, akışkan bir form dili yaratmaktadır. Akışkanlık, formun eğriliğinin yanında mekânın deneyimleniş biçimiyle de sağlanmaktadır. Yapının çevresiyle kurduğu çapraz görüş açıları ise kullanıcıların mekânla sınırların ötesinde etkileşim kurmasına imkân tanımaktadır.

2.3.5. Oran-Orantı ve Modülerlik

Ölçek, bir nesnenin boyutunun çevresi veya tanıdık ölçülerle karşılaştırılmasıdır; oran ise bir parçanın diğer parçalar veya bütüne uyumunu ifade eder. Formun uzunluk, genişlik ve yükseklik gibi nitelikleri, onun oranını belirlerken; formun çevresi ve bağlamla ilişkisi, ölçeğini tanımlar. Tasarımcı, oranları belirlerken farklı seçeneklere sahip olsa da form, oran ve ölçek gibi mekânsal nitelikler, bulunduğu bağlamdan doğrudan etkilenir. Kullanıcının bu nitelikleri algılaması ise kültür, deneyimler ve kişisel ilgilerle birlikte şekillenir (Ching,

1979). Bütünü oluşturan en küçük standart birimlerin tekrarlanarak ve farklı biçimlerde düzenlenerek yeni bir bütün meydana getirmesi ise modülerliği ortaya koyar (Hasol, 1988). Tasarımın ana hacmini destekleyen ikincil kütleler biçimsel birer ek değil, bütünün anlamını derinleştirmeye yardımcı mekânsal öğelerdir. Ana kütleyle uyumlu, daha küçük ve orantılı parçalar olarak ortaya çıkan bu kütleler, ana hacmi detaylandırır ve zenginleştirir. Böylece ölçek ve oran-orantının kullanımı, estetik bir düzenin ötesine geçerek tasarıma dair algı ve tepkileri yönlendirerek şekillendirmektedir. Örneğin büyük katedrallerdeki oransal düzen, Tanrı'nın yüceliğini mekândaki oran-orantı kavramı aracılığıyla kullanıcılara deneyimletmeye yönelik sembolik bir ifadedir (Dietrich, 2024). Bu bağlamda oransal ilişkiler hem görsel vurgunun aracı hem de belirli öğelerin işlevsel ve simgesel anlamlarını açığa çıkaran bir unsur olarak düşünülebilir. Hewitt (1985), mimari tasarımda ölçek ile oran-orantıyı üç farklı perspektiften ele almaktadır. İlk olarak, bir düşüncenin nasıl görselleştirildiğini ortaya koymaktadır. Buna ek olarak, tasarımcının tasarım hayalini ifade ederken, nihayetinde, bir yüzeyin veya cephenin detaylarının bütüne nasıl bağlandığını göstermektedir. Bu anlayışa göre ölçek ve oran-orantı, yapının planını, cephesini veya işlevini ifade etmenin yanı sıra tarih içinde de bir unsur olup geleceğe dair bir pencere sunmaktadır. Dolayısıyla, bu kavram teknik bir araçtan daha fazlasıdır; tasarımcının düşüncelerini ve geleceği somutlaştıran bir ifade aracıdır. Kandemir ve Kasap'a (2017) göre, ölçek ve oran-orantı sayısal bir ölçüt olarak ele alınmamalıdır; bu kavramlar, bir nesnenin başka nesnelerle, bulunduğu bağlamla ve kullanıcıyla kurduğu etkileşim gibi niteliklerin çözümlemesinde de önemli bir rol oynar. Bu açıdan, ölçek ve oran-orantı kavramları niceliksel olduğu kadar niteliksel değerler de ifade etmektedir.

2.3.6. Vurgu

Mimari tasarımda vurgu kavramı, ilk olarak biçimin oluşmasında rol oynayan bir tasarım aracı olarak akla gelmektedir. Vurgu, kullanıcının mekânsal algısının oluşumunda da rol oynayan önemli bir olgudur. Batchelder'a (1906) göre, tasarımda şekiller ve ölçüler arasında bir denge ve uyum sağlanması gerekmektedir; öyle ki tonların ilişkisi bile dikkate alınmalıdır. Bir öğenin diğerlerinden daha fazla öne çıkarılması ise vurgu kavramını tanımlar. Demirel'in (2019) ifadesiyle vurgu kavramı, bir nesnenin üretiminin yanı sıra üretim sonrasındaki süreçlerini de kapsamaktadır. Tasarımcı, vurgu yoluyla kullanıcıya bilinçli bir deneyim sunmayı hedeflemektedir. Bu kavram, iki farklı bakış açısıyla ele

alınabilir. İlk olarak biçim, düzen, renk veya kontrast gibi görsel öğeler aracılığıyla tasarlanan somut bir vurgu yoludur. İkincisi ise iletilmek istenen konu üzerinden kurulan daha soyut bir vurgu yoludur. Dolayısıyla bir tasarım nesnesinin biçimi ve anlatılmak istenen konunun uyumu, nesnenin kullanıcı üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Gezer (2019), vurgunun tasarımda egemen bir unsur olmak zorunda olmadığını, ancak kullanıcı tarafından fark edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Vurgu, tasarımda yönlendirici bir rol alarak mekânın algılanışı üzerinde doğrudan rol oynamaktadır. Dietrich (2024), tasarım kompozisyonunda farklılık yaratan yükseklik, renk, doku ve ses gibi unsurların vurgunun oluşumunda önemli bir rol oynadığını belirtir. Vurgulamanın temel amacı ise, tasarımda iletilmek istenen tema veya tasarımcının niyetini kullanıcıya örtülü bir şekilde aktarmaktır. Tasarımcı tarafından kasıtlı olarak oluşturulan bu farklılık, kullanıcının zihninde belirgin bir odak noktası yaratmayı hedefler. Ancak Poulous'a (2014) göre yaşayan mimari yaklaşımında vurgu, somut öğelerin korunması ve öne çıkarılmasıyla sınırlı kalmayarak toplumun bağ ve ilişkilerinin sürekliliğini sağlanmasıyla da gerçekleşebilmektedir. Bu bağlamda, vurguda kullanılan malzeme, renk ve doku gibi unsurların, değer temelli bir yaklaşımı yansıttığı da söylenebilir.

2.3.7. Açıklık

Mimarlıkta açıklık; mekânın tanımlanması, iç ve dış çevre arasındaki etkileşimlerin düzenlenmesi için kullanılan bir kavramdır. Schlagwein ve diğerleri (2017) açıklık kavramını birçok açıdan değerlendirmiştir. Bunlardan biri de bilgi ve süreçlerin paylaşılabirliği ve katılımcılığı ifadesidir (Schlagwein vd., 2017). Mimarlık bağlamında bu ifade; topluluğun katılımını ve kullanıcı deneyimini yani şeffaflık ve erişilebilirliği açıklamaktadır. Böylece açıklığın fiziksel niteliğinin yanında sosyal ve kültürel boyutu da olduğu söylenebilir. Fisher-Gewirtzman ve Wagner (2003) mekânsal açıklığı, tüm iç mekanlardan gözlemlenebilen serbest hacim şeklinde tanımlamaktadır. Ancak mekânsal açıklık, görsel bir alan ile sınırlı kalmaz, bunun yanı sıra doğal ışığa, havaya ve yakın-uzak manzaralara ait nitelikleri de içinde barındırır. Düzlem ve yüzeylerdeki açıklık, görünürlük ve geçirgenliğin bilinçli bir şekilde oluşturulmasını sağlamaktadır. Mallgrave (2005), açıklığın yapısal yükü azaltmakla kalmayıp, aynı zamanda mekânsal deneyimde fiziksel ve görsel bir ferahlık yarattığını belirtir. Ayrıca, yapıda kullanılan dikey ve yatay açıklıklar, mekândaki ışık ve hava dolaşımını da etkileyen yardımcı unsurlardır.

2.3.8. Süreklilik

Türk Dil Kurumu'na (URL-4, 2025) göre süreklilik kavramı, kesintisiz olarak sürüp gitme durumu yani devamlılık halini ifade etmektedir. Koçyiğit (2002), süreklilik kavramını kesintisizlik, bütüncüllük ve yönü belirlilik olmak üzere üç farklı açıdan ele almaktadır. Bu doğrultuda mimarlıkta sürekliliğin fiziksel ve kavramsal olarak ele alınabileceğini, zaman ve harekete bağlı olarak oluşabileceğini ifade etmektedir. Frank Lloyd Wright (1953), plastisite ve süreklilik kavramlarını sıkça kullanmıştır. Plastisite, iç mekândaki öğelerin estetik ve işlevsel olarak akıcı bir bütün oluşturmasını ifade ederken; süreklilik, iç mekân sınırlarını aşarak malzeme, yapım teknikleri ve çevreyle birlikte bütüncül bir akış sağlanması anlamına gelmektedir. Örneğin, cam ve çelik gibi malzemelerin kullanımı, iç ve dış mekânın birbirine açılmasını sağlayarak insan ile çevre arasındaki etkileşimi güçlendirmektedir. Konsol yapılar, mekânın boşluğunu etkinleştirerek sürekliliğin mekânsal deneyimde ve insan-doğa etkileşiminde kendini göstermesini hedefler. Fett (1949), bir yapının sürekliliğini geçmişten bugüne kültürel ve toplumsal değerleriyle bir bütünleşme olarak ele almaktadır. Öyle ki, bir yapının görünümü bir zamansızlık hissi verirken, yapının yer aldığı bağlam ve dokunun çeşitliliği, sürekliliğin somut bir göstergesini ortaya koymaktadır. Ayrıca, kullanıcıların yapıyla ve bağlamıyla kurduğu bağ kültürel sürekliliğin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır (Fett, 1949). Bu bağlamda, mimarlık pratiğinde süreklilik, estetik ve işlevsel bir akıcılık sağlamakla birlikte bir toplumun farklı dönemlerini yeniden bağlamayı ve sentezlemeyi de amaç edinmiştir. Siry (2012), Wright'ın Guggenheim Müzesi tasarımını mekânsal ve kavramsal süreklilik açısından iyi bir örnek olarak göstermektedir. Wright'ın iç mekânda kullandığı spiral rampa formunun kullanıcıyı bir akış içine soktuğunu ve bu mekânsal sürekliliğin kavramsal sürekliliği desteklediğini ifade etmektedir. Ayrıca rampanın kesintisiz spiral formunun yapının dış cephesine taşındığını ve doğanın organik yapısıyla biçimsel süreklilik oluşturduğunu belirtmektedir.

2.3.9. Hafiflik

Hafiflik, mimarlık pratiğinde farklı dönemlerde farklı biçimlerde değerlendirilmiş bir kavramdır. Başlangıçta hafiflik, genellikle maddesizlik ile özdeşleştirilmiş; bu doğrultuda yapıda ağır malzemeler kullanılsa bile mekânsal hafiflik ön planda tutulmuştur. Modernizmde hafiflik, geleneksel taş yapının ağırlığından cam ve şeffaflık aracılığıyla koptuğunu ifade eder; günümüzde hafiflik daha çok görsel bir etki olarak ortaya çıkar.

Postmodernizmle birlikte ise hafiflik yalnızca malzeme ve görünümle değil, yapının bulunduğu bağlamda özgürleşmesi ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, Rem Koolhaas'ın Fransa Ulusal Kütüphanesi tasarımında kullanılan yarı saydam yüzeyler, yapının hacimlerini hem yük dağılımıyla hafifleterek hem de mekânı bağlamından bağımsız “yüzer” bir yapı hissi vererek hafiflik kavramını somutlaştırmaktadır (Rajchman, 1994). Bu dönemlerde, hafiflik mimaride farklı biçimlere bürünerek çeşitli işlevlere hizmet etmektedir. Hafiflik, kullanılan malzemelerin zarif ve estetik bir şekilde işlenmesi, insan ölçeğine duyarlılık ve heykelsi formlarla görselleştirilebilir. Aynı zamanda malzemenin şeffaf veya hafif algı yaratan kullanımı, kullanıcının yapısal detayları okuyarak yapıyla ilişki kurmasını, yük taşıyıcı sistemlerin alışılmadık etkiler yaratmasını ve malzeme türüne dair belirsizliklerin ortadan kalkmasını sağlar (Charleson, 2018). Boyvadaoğlu (2022) hafiflik kavramını mimarinin farklı dönemlerinde ağırlıksızlık, malzemesizlik ve süzülme gibi tanımlarla ele almıştır. Bu kavramın günümüz mimarisindeki gelişimini de değerlendirir. Gelişen ve değişen dünyada hafiflik, fiziksel gerçeklikten sanal temsile dönüşmüş; malzemenin varlığı ortadan kalkarken mimari üretim dijital ortamlarda yeniden tanımlanmaktadır. Refik Anadol'un çalışmalarında da görüldüğü gibi, artık mimaride madde ve yüzeyler inşa edilmemekte, dijital süreçler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu tasarım anlayışı, hafiflik kavramını günümüz mimarisinde ele almaktadır.

2.3.10. Doku

Doku, mimaride yapıya çeşitlilik kazandıran çok boyutlu tasarım araçlarından biridir. Dietrich (2024), dokunun tasarımda estetik algının oluşumunda önemli bir rol oynadığını belirtir. Doku, bir yüzeyin boyutsal özellikleri, şekli ve oranlarının ortaya koyduğu görsel ve dokusal niteliklerin toplamıdır. Dokunun yoğunluğu, pürüzlülüğü, kabalığı ve inceliği gibi değişimler, farklı tasarım etkilerinin yaratılmasını sağlar. Tasarımcı, anlatmak istediği temayı kullanıcıya; malzeme, yüzey işlemesi, motif, ışık ve gölge gibi dokusal unsurlar aracılığıyla aktarabilir. Örneğin, pürüzlü bir yüzeyden pürüzsüz bir yüzeye geçiş, algıda soğuktan sığağa ya da davetkârlıktan sınırlayıcı bir etkiye doğru değişim yaratabilir (Dietrich, 2024). Kullanıcılar dokuyu iki farklı biçimde algılar: Bir yapının renk, desen ve ışık-gölge oyunları ile oluşturduğu biçimin kullanıcılarda yarattığı görsel etki optik dokuyu ifade ederken; yüzeyle fiziksel temas sonucu hissedilen pürüz, sertlik veya yumuşaklık gibi deneyimler dokusal dokuyu tanımlar (Koçyiğit, 2002). Smith (2006), Bauhaus'taki dokuma

atölyesindeki kumaşların mimarlık için bir deney unsuru olduğunu açıklar. Atölyedeki tasarımcılar, dokunun yüzeyden daha fazlasını ifade ettiğini vurgular. Mimaride dokunun görsel etkisinin yanı sıra, mekânda kullanıcı için zihinsel ve bedensel bir deneyim sunar. Doku, salt görülen bir bileşen olmaktan çıkar; aksine hissedilen bir nitelik kazanır. Mimaride bir yapının yüzeyi, malzemenin dokunsallığıyla biçimlenerek duysal bir arayüze evrilir (Smith, 2006). Bu bağlamda, gözün algıladığı görsel çeşitlilik optik dokuyu, beden deneyimlediği duysal çeşitlilik ise dokusal dokuyu ortaya koymaktadır. Baş'ın (2001) ifadesinde mimari yüzeylerin dokusal ifadeleri, tasarımcı tarafından oluşturulan bir dildir. Yüzeydeki dokunun niteliği, yapısal bir çözümlemenin yanında yüzeye ve bulunduğu bağlama bir kimlik kazandırmaktadır. Baş (2001), dokunun niteliğini dört ana başlıkta ele almaktadır:

- Doğal dokusal ifadelerle; ahşabın oluşturduğu halkaların yıllanmışlığı,
- Belirli düzenlemelerle oluşturulan dokusal ifadelerle; geometrik kabartmalarla bağlamın anlatılması,
- Özünden farklı malzemelerin dokusal ifadeleriyle, malzemenin karakterinin değiştirilmesiyle farklılığı,
- Optik özelliklerin kullanımıyla oluşturulan dokusal ifadelerle; 3D baskı desenleriyle yüzeye hareket kazandırılması.

Bu tasarım ilke ve araçları, fiziksel ve kavramsal olmak üzere iki başlık altında ele alınabilir. Gerçek nesne ve mekanlara ait somut temsiller fiziksel; soyutlama ve düşünsel tema gibi ilişkiler ise kavramsal bir model ortaya sunmaktadır. Bu bağlamda Rajchman, bu kavramların kutudaki birer alet olduğunu aktarmıştır. Tasarımcı bu kavramları mekanik bir araç olarak kullanmanın yanı sıra bu kavramlar, tasarımcı için birer deney unsurudur. Yeni zamanlar ve mekânsal ilişkiler yaratmaya olanak sağlamaktadır (Rajchman, 1994).

3. GÖSTERGEBİLİM VE MİMARİ

3.1. Dil, İletişim ve Kültür

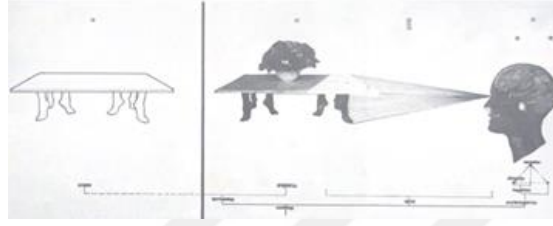
İnsan, tarih boyunca çevresiyle ilişkiler kuran ve bu ilişkiler aracılığıyla anlam kazanan bir varlık olarak kendini göstermiştir. Toplumsal bir varlık olan insan, anlama yetisi sayesinde iletişim kurabilmekte ve çeşitli iletişim biçimleri geliştirebilmektedir. Bu iletişim biçimleri, sözlü ifadelerden bedensel hareketlere kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Guiard'a (1994) göre, insanlar iletişim süreçlerinde motor becerilerden ve dış gerçekliklerden faydalanmaktadır. Bu bağlamda insan, bireysel ve toplumsal bağlamda anlamlar üreterek kendini ifade eder ve çevresiyle etkileşimler kurarak iletişim sağlar. Ayhan (1995), iletişimi bilginin alıcı ve gönderici arasında gerçekleştirdiği döngü olarak belirtmekte ve iletişimin toplumda önemli bir rol oynadığını öne sürmektedir. Krotz'a (2007) göre iletişim, aynı anda hem bilgi aktarımı hem de sembolik etkileşim süreci olarak tanımlanmaktadır. Krotz (2007), bu süreçte insanların dünyaya ait bilgi parçalarını dışsallaştırdığını ve başkalarından gelen bilgileri içselleştirdiğini belirtir. Bu noktada iletişim, içsel ve dışsal süreçlerin bütünleşmiş yapısını oluşturmaktadır.

McQuail'e (2010) göre iletişim dört farklı model aracılığıyla ele alınmaktadır:

- Bilgi iletimi olarak iletişim,
- İnsanların anlamlarını ifade ettiği ve topluma katıldığı bir ritüel olarak iletişim,
- Dikkat çekme ve tanıtım yaratma amacıyla iletişim,
- Anlamların kodlanmasını ve çözümlenmesini gerektiren bir alımlama süreci olarak iletişim.

Bu modellerde iletişim, insanların belirli hedeflere ulaşmalarına yardımcı olan bir üretim biçimi olarak ele alınmaktadır. İletişim, üretim ve toplum arasında diyalektik bir ilişki olarak ortaya çıkmaktadır. Fuchs (2020), iletişimi hedefe yönelik üretim biçimi olarak değerlendirilirken, üretimin de iletişim süreçlerini düzenlediğini belirtir. Bu süreç içinde sosyal ilişkiler, normlar ve toplumun değerleri oluşturulmakta ve yeniden üretilme fırsatları yakalanmaktadır. Bu döngü, iletişimin toplumsal bir süreç olarak işleyişini açıkça ortaya koymaktadır. Lukács'ın (1980) ifadesiyle, insanlar iletişim süreçlerinde bilgileri birbirleriyle ilişkili hale getirir, dış dünyadaki anlamları sembolik bir şekilde ileterek etkileşim sağlar. Bu bağlamda insanların dış dünyayı algılaması ve anlamlandırmasında sinyal sistemleri

kavramı öne sürülmektedir. Bu kavram, insanın algı ve düşünce biçiminin anlaşılması için bir çerçeve sunmaktadır. Sinyal sistemleri, kişinin bedensel yetileri (sinyal 1) ve dil (sinyal 2) olmak üzere iki bileşenden oluşmaktadır. Bedensel yetiler, durumlar karşısında verilen bilinçsiz bedensel tepkileri içerirken; dil ise sözel ve görsel işaretler aracılığıyla kullanılan sistemdir. Şekil 9’da sinyal sistemi 1’in sinyal sistemi 2 aracılığıyla elde ettiği sinyalleri dönüştürerek nasıl anlam ürettiği ve iletişim kurduğunu ortaya koymaktadır.



Şekil 9. Sinyal 1 ve Sinyal 2 Etkileşimi (Jencks ve Baird, 1969)

İnsanlar duygu, düşünce ve bilgilerini somutlaştırma amacıyla sözcükler ve simgeler kullanmaktadır. Birdwhistell (1965), toplumda iletişimin birden fazla kanalla gerçekleşebileceğini öne sürmektedir. İletişim sürecinde anlamın yüzde 30-35’inin sözcüklerle anlatılamayacağını belirterek; koku, tat ve görme üzerinden yapılan sözsüz iletişimin önemini ortaya koymaktadır. İletişim sürecinde kullanılan kanal ve araçlar sunuma dayalı (ses, yüz), temsili (kitap, resim, mimari) ve mekanik (radyo, televizyon) olmak üzere üç başlık altında değerlendirilebilir (Fiske, 2003). Chase (1954) iletişim araçlarını üç grup altında ele alır. Birinci grup, gazete ve kitap gibi okunan yazılı materyalleri; ikinci grup, radyo ve plak gibi dinlenen iletişim araçları; üçüncü grup ise sinema ve televizyon gibi görüntüyle eşlik edilen sözleri içeren araçlardır. Birey ve toplum arasındaki iletişimin çok katmanlı olduğu ve çeşitli kanallarla gerçekleştiği görülmektedir. Bu kanalların üst merkezinde yer alan dil, birey ve toplum için bir amaç değil, pasif bir şekilde belleğe aktarılan ve tüm işitsel imgelerini kapsayan bir araçtır. Dilin ve dil kanallarının ürettiği anlam ve işlevleri doğru bir biçimde kavrayabilmek için fiziksel, fizyolojik, bilişsel, bireysel ve toplumsal tüm dinamiklerle birlikte ele alınmalıdır (Saussure, 1985). Bu noktada dil, bireylerin soyutlama becerilerini ortaya koyarak iletişim döngüsünde temel taşıyıcı olmaktadır (Erkman, 1987). Eco (1992), dili bireylerin belirli amaçlar için örgütlediği yapay uyaranlar bütünlüğü olarak ifade eder. Horkheimer’in (1954) ifadesiyle, dil yalnızca iletişim aracı değildir, aynı zamanda toplumun gerçekliği ile var olan bir ifade aracına

dönüşmektedir. Chomsky (2013), dilin duyuşal ve kavramsal olmak üzere iki arayüze sahip olduğunu belirtir. Duyusal arayüz, dilin ses, işaret ve semboller aracılığıyla fiziki olarak ifade edilmesini temsil ederken, kavramsal arayüz, dilin anlam taşıma, düşünceyi ifade etme gibi işlevlerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Barthes (1979), insanın dil kullanma becerisinin çok katmanlı bir eşzamanlılık sergilediğini belirtmektedir. Fizyolojik açıdan duyuşal unsurların egemen olduğu dil, bilişsel açıdan anlamlandırma becerisini ortaya çıkarmaktadır. Barthes (1991) dilin temel işlevinin gerçeklik sunmak olmadığını, gerçekliğe dair algıları ve düşünceleri belirtmek olduğunu ifade eder. Dolayısıyla dil yalnızca iletişim aracı olarak işlev sunmaz, insanların toplum içinde düşüncelerini yapılandırmasında ve soyut kavramları şekillendirmesinde yardımcı bir mekanizmadır. Eşzamanlılık sergileyen dilin barındırdığı katmanlar, bireysel deneyimler ve toplumsal etkileşimlerle iç içe geçmesi dili dinamik ve çeşitli kılmaktadır. Bu noktada dil, bireysel ve toplumsal bir olgu olarak ele alınmaktadır. Değişimler ve etkileşimler dile doğrudan yansımaktadır (Constantin ve de Saussure, 2005). Kirch (1973), dilin kültürel ve etkileşimsel bağları olan unsurlardan oluştuğunu belirtmektedir. Hem sözlü hem sözsüz etkileşim unsurlarını çevreleyen iletişim, her kültürde farklı kodlara ve desenlere sahiptir. Saussure, dilin bireysel söylemlerden bağımsız olarak işleyen bir yapısı olduğunu ve kolektif bilince doğrudan katkı sağlayan bir değerler sistemi olduğunu belirtir (Barthes, 1964). Bu durum dilin bağlamsal olduğunu kanıtlar niteliktedir. Erkman (1987), kültürün salt iletişim olarak ele alınamayacağını ve iletişim olmadan kültürden bahsetmenin kolay olmadığını ve dilsel sürecin toplumsal ilişkilerde önemli rol aldığı ifade eder.

Kültür; bireylerin ve toplumun anlamlı ilişkiler ve iletişim kurması ile meydana gelmektedir, anlamlandırma sistemine dayalı bir iletişim nesnesi olarak tanımlanmaktadır. Örneğin Australopithecus'lar bir babunun kafatasını parçalamak için bir taş kullandığında, ikinci taşı aynı işlev için kullanmaya devam eder, zihin taşı o işlevle özdeşleştirmeye başlar. Bu noktada kültürel sembolizm ve anlamlandırma süreci başlamaktadır (Eco, 1976). Böylece, bireylerin ve toplumun etkileşim ve iletişim süreçlerinin, sözlü, yazılı ya da sözsüz biçimlerde kanallar aracılığıyla gerçekleştiği görülmektedir. Bu etkileşim ve iletişimlerin bilişsel ve fiziksel süreçlerle şekillendiği görülmektedir. Toplumsal iletişim ve etkileşim süreci ve bu sürecin sonuçları, kültürü meydana getirmektedir. Kültürü iletişim süreçlerinin bir sonucu olarak ele almak ya da yapılandırılmış anlamlar bütünü olarak değerlendirilmemelidir. Dil, iletişim ve kültürün diyalektik ilişkisi, göstergebilimsel yaklaşıma teorik bir çerçeve sunmaktadır. Buradan hareketle, göstergebilimin mimari

yaşamı çözümlemeye, yorumlamaya ve anlamlandırmaya açık bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

3.2. Göstergebilimin Anlamsal İfadesi

İnsanın doğuştan sahip olduğu ve zihnin bir modülü olan dili kullanma becerisi, dil yetisi olarak tanımlanmaktadır (Chomsky, 1986). Dilbilimin kurucusu olan Saussure, göstergebilimi insana özgü olan dil yetisi sayesinde oluşturulabilen tüm iletişim biçimlerinin bilimi olarak öne sürmektedir (Guiard, 1994). Göstergebilim, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) tarafından sémiologie, Amerikalı filozof ve bilim insanı Charles Sanders Peirce (1839-1914) tarafından ise semiotik terimiyle tanımlanmış ve işaretler teorisi olarak kavramsallaştırılmıştır (Loecks ve Heynen, 2020). Göstergebilim, Yunanca semeion (işaret) kelimesinden türetilen, sosyal ve genel psikolojinin bir parçası olarak ortaya çıkan bir bilim dalı olarak tanımlanabilir (Saussure, 1966). Göstergebilim kavramı, Fransızca sémiologie kelimesinden türetilirken, semiyotik ise İngilizce bir türevi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kelime birbirine yakın anlamlar taşımaktadır. Bu durum, tartışmalara konu olmaktadır. Semiyotik, hayvanların iletişimsel davranışları, insanların beden dili iletişimleri ve retorik analizi gibi daha geniş bir kapsama sahiptir; ancak temel sınırları yapısalcılıkla örtüşmektedir (Hawkes, 1977).

Göstergebilim, iletişime hizmet eden bütün araçları ve bunların birbiriyle olan ilişkisini inceleyen bir bilim dalıdır (Erkman, 1987). Fiske'ye (2003) göre, göstergeleri ve göstergelerin çalışma mekanizmasını inceleyen bilim, göstergebilim olarak tanımlanmaktadır. Eco'nun (1976) ifadesine göre, Saussure işaretin gösteren ve gösterilen olmak üzere iki yönlü bir kavram olduğunu belirtmektedir. Gösterilen, zihinsel bir imge, kavram ve psikolojik bir gerçeklik olarak ifade edilmektedir. İşaret ise insan zihnindeki düşünceleri temsil etmektedir. Barthes (1993) göstergebilimi, salt olarak gösteren ve gösterilen eksenindeki ilişki olarak tanımlamanın eksik bir ifade olduğunu; bu ilişkinin gösteren, gösterilen ve işaret arasında gerçekleştiğini belirtmektedir. Gösteren ve gösterilen birbirine eşit değil, denktir (Barthes, 1993). Bu noktada işaret, gösteren ve gösterilen birleşiminden değil, gösteren ve gösterilenin korelasyonu ile anlam kazanmaktadır. Peirce'nün göstergebilim üçgeni bu noktada önem kazanmaktadır. Peirce, göstergebilimi işaret, nesne (işaretin temsil ettiği şey) ve yorumlayıcı üçgeninde ele almaktadır. Saussure'ün aksine işareti, dilsel sistemlerin dışına çıkarır. İşaret, insanlar tarafından tasarlanmış olması

gerekmez; doğanın bir parçası da olabilir (Eco, 1976). Bu noktada, Peirce'ün işaret tanımı ve semiotik terimini tercih etmesi, göstergebilimde yalnızca dilin değil; her türlü iletişim süreçlerinin de var olduğunu anlatmaktadır. Man (1973) ifadesiyle göstergebilim, gösteren olarak ele alınan işaretlerin ne anlama geldiğini değil, nasıl anlam kazandığını inceleyen bir bilimdir. Bu durum, göstergebilimi, dilbilim ve anlambilimden ayıran temel özelliştir ve göstergebilimin çok yönlü bir iletişim sürecini barındırdığının kanıtıdır.

Fuchs (2020), göstergebilimde nesnenin işaret ile ifade edildiğini ve işarete anlam yüklendiğini ifade etmektedir. Söz gelimi fiziksel bir nesne olan gül, gösterge olurken; tutku, gösterilen konumdur. Ancak güllerin tutku ile birleşimi bir işaret olur ve güller tutkuyu sembolize eder. Bu bağlamda, göstergebilimde mevcut anlamlar bir başlangıç noktasıdır, yeni anlamlar üretilirken mevcut anlamlar çeşitlenir ve bu süreç, semiosis olarak adlandırılır. Semiosis; biliş, iletişim ve iş birliğinden oluşan dinamik bir süreçtir. Biliş, bireyin dünyasının zihinsel yorumlanması; iletişim, dil yoluyla anlamların paylaşılması; iş birliği, iletişim süreçlerinin toplumu dönüştürmesidir. Eco (1976), göstergebilimi işaretlerin altında yatan örtük edinimler ve onları taşıyan toplum ve kültürle olan ilişkisini inceleyen bilim olarak ele almaktadır. Ancak işaretlerin bir 'alt eşik' kavramı olduğunu belirtir. Alt eşik kavramı, toplumsal ve kültürel bağlamla ilişki kuran işaretlerin ve biyolojik işlevi yerine getiren sinyallerin arasındaki sınır noktayı ifade etmektedir. Bu sınır noktasından 'kayıp halka' şeklinde de bahsedilmektedir. Göstergebilim, salt olarak kültürel ve toplumsal anlamlarla şekillenmemektedir; aynı zamanda biyolojik ve nörofizyolojik süreçlerde de anlama katkı sağlamaktadır. Barthes (1964), göstergebilimde işaretlerin başlangıçta çoğunlukla işlevsel amaçlarla şekillendirildiğini ve belirli bir işleve hizmet ettiğini belirtir. Ancak zamanla bu işlevlerin toplumsal süreçler içinde anlam kazandığını ve işaretlerin işlevlerini aktarmakla birlikte anlamlandırma süreçlerini de açığa çıkardığını ifade eder (Barthes, 1964). Bu bağlamda, işaretler toplumsal bağlamda birer anlam taşıyıcıya dönüşerek, kültürel ve zihinsel süreçlerin bir yansıması haline gelir. Her anlamlandırma sistemi, bir ifade planı bir içerik planı içermektedir. İfade ve içerik planı arasındaki ilişki, anlamlandırma sürecini ortaya çıkarmaktadır.

3.2.1. Gösterge

Bir olguyu ya da işlevi soyutlayarak anlam ileten unsurlar, gösterge olarak ifade edilmektedir (Erkman, 1987). Göstergeler, bizi şeylerin özüne götürmektedir. Gösterge,

temsil ettiği Őeye açılan, kısa ömürlü bir işaret ya da ipucu olarak değerlendirilmektedir (Privateer ve Laferriere, 1981). Bu bağlamda göstergeler, yapı içinde düzenlenerek ve somutlaŐtırılarak ifade edilen eklemelenmiŐ anlamı ifade etmektedir. Göldeli (1983), göstergeleri içsel ve dışsal olmak üzere iki yönlü bir zihinsel kendilik hali olarak ifade etmektedir. Bu ifade, kişinin zihninde beliren anlam ve imgelem ile içsel boyutu, dış dünya ile iliŐkilendirmesi ise dışsal boyutu tanımlamaktadır. Noth'un (1990) ifadesinde de belirtildiği gibi, göstergebilimsel sistemlerde göstergeler, ilişkiler yoluyla tanımlanabilmektedir. Bu durum, göstergelerin bağımsız öğeler olarak var olmadığını açıklayan bir nitelik taşımaktadır (Noth, 1990).

3.2.2. İŞaret

İŞaret tarihsel olarak çok geniş bir anlama sahiptir ve farklı alanlarda farklı anlamları açıklamaktadır. Ashwin (1984), işareti ses, sembol gibi fiziksel olarak algılanabilen işaretçi ve iŐaretçinin temsil ettiği iŐaretlenen olmak üzere iki bileşenden oluşan bir yapı olarak ifade etmektedir. İŞaret, gönderici tarafından anlatılmak istenen mesajın kodlanmasıdır (Ashwin, 1984). Kodlar, alıcı tarafından çözümlenmeye ve yorumlanmaya açıktır. Eco (1992), işaretin sadece mekanik bir işlevi olabileceğini belirtir. Sözgelimi, atlak bir duvarın iŐaretlenmesi ele alınabilir. Duvardan kullanıcıya tek yönlü bir okuma ile duvarda dikkat edilmesi gereken bir durum olduğu anlatılır, ancak işaret her zaman bu kadar net bir anlam sunmamaktadır; aksine, çok katmanlı bir yapı sergileyebilmektedir. Saussure işareti, ses, harf, jest gibi fiziksel bir formu olan gösterici olarak tanımlamaktadır. Peirce'n (1894) ise üç çeŐit işaret tanımı vardır. İlk olarak temsil ettiği Şey ile zdeklik kuran ikon; ikincil olarak, fiziksel olarak Őeylerle bağlantılı olan gösterge veya indeks ve son olarak, kullanım yoluyla anlamlandırılan sembol vardır. Bir fotoğraf, bir nesnenin zdeklik gösteren ikonu; bir duman, yangın göstergesi; herhangi bir duygu ifadesi ise sembole örnek verilebilir. Bu bağlamda ikon, benzerlik kurabilecek bir nesne; gösterge, fiziksel bir bağlantıyla sembol ise toplumsal veya kültürel bağlamıyla anlam kazanmaktadır (Peirce, 1894). Peirce'n işaret tanımı, nesnesiyle olan ilişkisi zerine Şekillenmektedir.

Cobley ve Jansz'ın (1999) ifadesiyle, Peirce'n işaret iŐleyiŐi, işaretin kendisi, nesne ve yorumlayıcısı olan üçlü bir teoriye dayanmaktadır. Bu teorinin temelini birincilik, ikincilik ve nclk olmak üzere üç farklı kategoride ele almaktadır. İŞaretin kendisinin saf bir olgu olduğu ve anlamlandırılmaya baŐlanmadan önceki hali olan birincilik, ilişkilerin

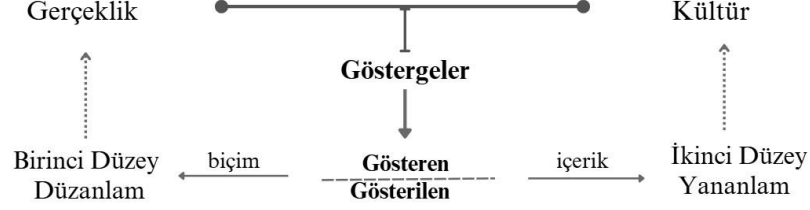
ve bağlantıların devreye girdiği alan; ikincilik, nihayetinde bu ilişkilerin bir yorumlayıcı tarafından anlaşılması; üçüncülük ise kategorisini ortaya koymaktadır (Cobley ve Jansz, 1999). Bu bağlamda üçlü kategori, işaretlerin çalışma prensibini ortaya koyma açısından bir çerçeve sunmaktadır. Bu çerçeve, göstergebilimin oldukça aktif, katmanlı ve dinamik süreçleri barındıran derin anlamlar bütünü olduğunu ortaya koymaktadır.

3.2.3. Anlam ve Anlamlandırma

Etimolojik olarak anlam, eski İngilizcede mean kelimesinden türemiştir ve zihin anlamına gelmektedir. İnsanoğlu, fiziksel nesneleri yorumlayabilen ve soyut kavramlara dönüştürebilen bir varlıktır. Böylece anlam, kavramların deşifre edilmesiyle ortaya çıkan insan zihninin bir verisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Hanli, 2019). Bir nesnenin çevresi, nesne ve nesnenin ölçeğiyle anlam kazanmaktadır. Bu noktada, nesnenin sunumu kavramı ortaya çıkmaktadır. Örneğin bir kaya parçası, yetişkin için oturma alanını temsil ederken, bir çocuk için masayı ifade eder. Böylece nesne, insanın yaşamıyla birlikte organize olarak anlam kazanmaktadır (Krampen, 1989). Munro (1987), anlamın insan ve insan zihni ile inşa edildiğini belirtmektedir. Fiske'ye (2003) göre anlam, görsel ileti niteliğindeki gösterge ile birey arasındaki üretim tartışmaları şeklinde ifade edilmektedir. Bu tartışmalarda anlam üretilir, paylaşılır ve yeniden şekillendirilebilmektedir. Birey ve gösterge arasındaki bu ilişki, göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde iletişimde alıcı ve vericiyi kapsamaktadır. Üretilen anlam, tarihsel bir bağlama sahiptir ancak zaman içinde sabit kalmaz. Bu noktada Peirce'ün anlamlandırma terimi, anlamın yerini almaktadır (Fiske, 2003). Greimas ve Courtés'in (1986) ifadesine göre anlam, göstergebilimsel üretimden önce var olan şeydir, anlamlandırma ise eklemlenmiş anlamdır.

İletişimsel süreç, verici tarafından gönderilen sinyalin bir iletişim kanalı aracılığıyla alıcıya iletilmesidir. Bu süreçte herhangi bir anlam üretimi veya anlamlandırma yoktur, bilgilerin geçişi söz konusudur. Alıcı bir insan olduğu takdirde, sinyal veya işaret fiziksel bir uyarı olmaktan çıkar; zihinsel tepki sürecini başlatarak anlamlandırma sürecini başlatmaktadır (Eco, 1976). Şekil 10'da anlamlandırmanın düzanlam ve yananlam olmak üzere iki düzeyi olduğu görülmektedir. Birinci düzeyi olan düzanlam, göstergelerin gerçekte temsil ettiği şeyi ifade etmektedir. Herhangi bir toplumsal ve kültürel bağlantı olmadan anlaşılabilir. İkinci düzey olan yananlam ise, kullanıcıların duyguları, bulundukları

kültür ve bağlamın etkileşimi ile inşa edilmektedir (Barthes, 1977). Düzanlam, doğrudan belirtilen mesajı; yananlam ise göstergenin transfer ettiği çağrışımlı mesajı ifade etmektedir.



Şekil 10. Barthes'ın Anlamlandırma Düzeyleri (Fiske, 2003)

Bu bağlamda mimari göstergebilimsel açıdan anlam, yalnızca tasarım, tasarımcı ya da kullanıcı tarafında yer almaz. Tasarım, tasarımcı ve kullanıcı arasındaki tüm iletişim ve etkileşim süreçlerinde aktif bir şekilde yaratılmaktadır (Yanow, 2000). Tasarımcı tarafında anlam; mimarın zihni, estetik ilgileri ve bulunduğu bağlamın toplumsal, kültürel ve politik gereklilikleri doğrultusunda tasarım şemasının şekillenmesi ile oluşturulmaktadır (Ye, 2018).

3.3. Göstergebilimin Tarihçesi

Göstergebilimin diğer bilim dallarıyla doğrudan ve dolaylı olarak kurduğu ilişki, başlangıç tarihinin tam olarak saptanamamasında ve nesnel bir göstergebilim tarihinin ortaya konulamamasında etkili olmaktadır (Noth, 1990). Göstergebilim, Batı tıbbının kurucusu olan Hipokrat tarafından, MÖ 430-377 yılları arasında hastalıkların ve fiziksel durumların semptomlarını inceleyen bir tıp dalı olarak kurulmuştur. Göstergebilimin tıbbi olmayan erken öncüleri arasında ise MÖ 384-322 yılları arasında dil kökenini inceleyen Kratylus, Platon ve Aristoteles yer almaktadır. Aristoteles, işaretin eş zamanlı üç boyutu olduğunu belirtmektedir. Bu üç boyut aşağıdaki şekildedir (Sebeok, 2001):

- İşaretin fiziksel durumu
- İşaretin referans ettiği şey
- Çağrıştırdığı anlam

Aristoteles'in bu bakış açısı, Peirce'ün üçlü işaret teorisine zemin hazırladığı söylenebilir. Cobley ve Jansz'ın (1999) ifadesine göre göstergebilim, 20. yüzyılın başlarında resmi bir kimliğe sahiptir. Ayrıca MÖ 300'lü yıllarda Antik dönemde Stoacılar ve

Epikürcüler tarafından işaretlerin doğal ve geleneksel olarak ayrışması bakımından oldukça yoğun bir biçimde tartışılmıştır. Stoacılar, işaretlerin doğada var olduğunu savunurken, Epikürcüler işaretlerin zihinsel boyutuna odaklanarak, onları bireylerin duyuşal deneyimi ile özdeşleştirmişlerdir. Bir başka bakış açısına göre, göstergebilimin ilk ortaya çıkışı, Roma'nın çöküşünden sonra Latin dünyasında gerçekleşmiştir. 397 yılında Augustinus, göstergebilimi tematik olarak ele alırken; 1632'de Poinot, onu sistematik olarak değerlendirmiştir. Augustinus, işaretleri her türlü iletişimde rol oynayan evrensel bir araç olarak tanımlamaktadır (Deely, 1990). 1690 yılında ise İngiliz filozof John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlayışı Üzerine Bir Deneme) adlı eserinde bilimin *physike* (doğa) felsefesi, etik (ahlak) ve *semeiotike* (göstergeler öğretisi) olmak üzere üç başlık altında değerlendirebileceğinden bahsetmektedir. Semeiotikenin amacı, şeylerin anlaşılması veya şeylerin anlatımında aklın kullandığı göstergelerin doğasını incelemektir (Locke, 1690). Göstergebilimin Locke'tan sonraki öncü liderlerinden olan Henri Lambert, yalnızca doğal dillerdeki iletişim sistemi ile değil, aynı zamanda müzik, koreografi gibi dil dışı gösterge sistemleriyle de ilgilenmiştir. XVII. yüzyılda Joseph Marie Hoene-Wronski, Bern(h)ard(t) Bolzano ve Edmund Husserl gibi isimler de göstergeler ve göstergeler kuramı üzerine çalışmalar yapan öncü isimlerdendir (Rifat, 2005). 20. yüzyıl başlarında Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) göstergebilim üzerinde birbirinden habersiz bir şekilde çalışmışlardır. Peirce, göstergebilimde gösterge, nesne ve yorumlayan gibi ögeler arasındaki ilişkiyi ve anlam üretilme sürecini mantıksal bir temele dayandırmaktadır. Saussure, dilin bir fenomen olduğunu, toplumsal ve ruhsal olgularla birleşmesi gereken bir bilim dalı olması gerektiğini ifade ederek göstergebilime zemin hazırlamıştır. Her iki düşünür de çağdaş göstergebilimin temelini atan ve modern göstergebilime öncü olan isimlerdir (Rifat, 2009).

Çağdaş göstergebilimin bir diğer öncü ismi Fransız bilim adamı Roland Barthes (1915-1980) olarak bilinmektedir. Barthes, Saussure'den farklı olarak göstergebilimi dilbilimden bağımsız bir dil olarak savunmaktadır (Erkman, 1987). Toplumun ürettiği söylem, kültür ve mitlerin, toplum tarafından doğal bir gerçeklik olarak algılandığını ve dilin yalnızca sözcükler aracılığıyla aktarılmadığını ifade etmektedir. Çalışmalarında göstergebilimsel analizleri, farklı bağlamlarda ele alarak çeşitli anlam katmanları oluşturmuştur (Kalpaklı, 1990). Barthes, *Mythologies* (Çağdaş Söylenler) adlı kitabında mitlerin, dilsel sistemde (yazı, resim) bir işaret oluştururken, mitik sistemde tek bir bütün olarak işaretleyene

dönüştüğünü belirtir. Bu durum, göstergebilimin daha derin bir çerçeve sunmasına olanak sağlamaktadır (Barthes, 2023). Göstergebilim üzerine Barthes'tan sonra çalışmalar yürüten önemli isimler arasında A. J. Greimas, Cl. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, Ch. Metz, T. Todorov, G. Genette yer almaktadır (Barthes, 1993). Ancak bu düşünürler ve diğer düşünürler arasında Saussure ve Peirce'in kollarına ayrılma durumu gerçeklemiştir. Anlamın gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye dayandığını savunan Saussure'ün izinden Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas-Julien Greimas ve Jean Baudrillard gibi düşünürler; anlamın, işaretler ve referans ettikleri şeyler üzerinden analitik bir bakış açısıyla değerlendiren Peirce'ün izinden ise Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi düşünürler ilerlemişlerdir (Güneş, 2013).

3.4. Göstergebilimin Mimarlık ile İlişkisi

Göstergebilim; bir roman, resim, müzik, mimari bir yapı veya film gibi herhangi bir nesne alanına bağlı olmayan disiplinler üstü bir teoridir. Bu teori; kuramsal çerçeve, yöntemler ve teknikleri içinde barındıran bir çözümleme mekanizmasıdır (Bal ve Bryson, 1991). Eco, göstergebilimin müzikten biçimselleştirilmiş dillere (cebir, kimya), doğal dillere ve görsel iletişime kadar geniş bir yelpazeyi kapsadığını ifade eder (Eco, 1976). Dilbilim, dilin yapısını ele alırken; göstergebilim dil dışı işaret sistemlerini ele almaktadır. Sözelimi müzikteki sesler ve ritimler, müziği oluşturan frekans, ritim ve diğer sembollerden oluşan bir diziden meydana gelmektedir. Farklı bir iletişim biçimi olan müzik, müzisyen-müzik, müzik-seyirci ve müzik-mekân arasında çeşitli süreçler geçirmektedir. Bu bağlamda, müzikte anlamlı iletişimin kurulması göstergebilimsel perspektiften değerlidir (Dahl, 2017). Dolayısıyla dilin bir şekilde karşılığı olabilecek ya da dil ile benzerliğe sahip olan yaratıcı sanat dalları, göstergebilimciler tarafından değerli bulunmaktadır. Mimari de bu sanat dallarından biri olarak kabul edilmektedir.

Mimarlığı, göstergebilimsel sistemin içinde kabul edenler olduğu kadar, tam tersini düşünenlerde bulunmaktadır ve bu durum tartışılmaktadır. Günümüzde göstergebilim, modernizmle birlikte estetik görünümün biçimsel nitelikler üzerine inşa edilerek anlam kayıplarının artması üzerine mimaride yer almaya başlamaktadır (Munro, 1987). 1950'li yılların sonlarında, İtalya'da anlam krizlerinin zirvede olduğu dönemde, göstergebilim mimarlık alanına dahil olmaktadır. Bu dönemde, özellikle Umberto Eco ve Maria Luisa

Scalvini gibi mimarlar; yerel, bölgesel ve tarihsel alternatifler sunarak uluslararası üslubu tartışmaya başlamaktadır (Özkan vd., 1980). Stern, binaları daha büyük bir bütünün parçası olarak ifade etmektedir. Binaların formlarının soyut olmadıklarını; inşa edildikleri fiziksel bağlamın ve onları var eden kültür ve toplumun farkında olduklarını belirtmektedir. Dolayısıyla mimaride anlamın inşasının çoğunlukla dilsel analogiler üzerinden incelendiği ve mimarinin hermetik bir nesne olmadığı açıktır (Nesbitt, 1996). Böylece, mimarlığın tarihsel ve kültürel bir tepki eylemi olduğunu, binaların zamanla anlam kazandığını belirtir. Yücel (1999), 19. yüzyıl mimarlık metinlerinde sıkça karşılaşılan, Fransızca “architecture parlante” anlamına gelen konuşan mimari deyiminin, mimarinin dilsel içeriğini açığa çıkardığını ifade etmektedir. Bu dilsel içerik, mimaride biçim olarak karşımıza çıkabilmektedir. 19. yüzyıl sonlarında gerçekleşen teknolojik gelişmeler, Sanayi Devrimi ve yenilikçi modernist atılımlar, büyük yapımlar ve birbiriyle benzer yapılar ortaya çıkarmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, üretilen şeylerin anlamlı olup olmadığı tartışılmıştır. Bu noktada, Yücel (1999) tarafından ortaya bazı sorular şunlardır:

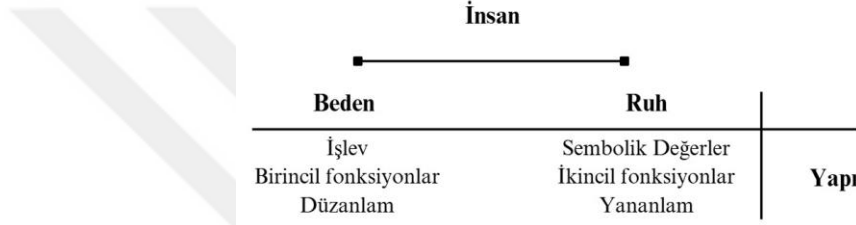
- Mimarlık nasıl mesaj üretir?
- Mimarın işaret repertuarı ve kodlama sistemi nedir?
- Toplum mimarlıktan ne anlar?
- Mimarlık kullanıcıya ne kadar erişebiliyor ne kadar erişemiyor?

Bu sorular, göstergebilimsel yaklaşım ve yöntemlere karşı yönelimi de beraberinde getirmektedir (Yücel, 1999). Mimari göstergebilim, belirli formlar aracılığıyla, kullanıcılar üzerinde duysal, kültürel ve toplumsal etkiler yaratabilen ve kullanıcı tarafından algılanabilen sembolik bir dil olarak görev almaktadır. Dolayısıyla bir işaret bilimi olan göstergebilim, mimariyi görsel iletişim olarak değerlendirmektedir. Ancak mimari bir yapının anlamı, yalnızca biçimi ve görünüşüyle de sınırlı kalmaz, aksine biçimin içerdiği örtük anlamlar derinlemesine çözümlenebilmektedir. Göstergebilim, mimarinin gelişimiyle birlikte Postmodern Mimarlık Dönemi’nde daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (Dariwu ve Rengkung, 2012). Sonraki yüzyılda iletişimin etkin hale gelmesi, göstergeler, işaretsel ikonlar, medya ve görselleştirmelerin büyük önem kazandığını ve bu unsurların mimariye yansımalarının arttığını göstermektedir. Sonuç olarak, mimari tasarım ürünlerinin göstergebilimsel bakış açısıyla incelenmesi sonucu ortaya çıkan veriler ve gelişmeler, mimari göstergebilimi alanındaki teorik ve pratik çalışmalara anlamlı katkılar sağlamaktadır.

3.5. Göstergebilim ve Mimari Tasarım

İletişimde sıkça kullanılan temsil araçları arasında kitap, resim, mimari ve heykel yer almaktadır. Bu araçlar, kültürel ve toplumsal ortak bir anlayış sağlayarak metin üreten temsili iletişim ürünleridir (Fiske, 2003). Tasarımcılar da içsel dünyalarını (duygu, düşünce, değerler vb.) bir araçla örgünleştirerek anlam üretmeyi ve bu anlamın tasarım aracılığıyla özümsemesini hedeflemektedirler (Eco, 1992). İletmek istediklerini görsel, dokunsal veya işlevsel yollarla, sözsüz bir ürün dili olan mimari tasarım aracılığıyla aktarmaktadır. Tasarımcının insanlara ve topluma anlatmak istediklerini birer gösterge olarak ele almak, oldukça yeni ve özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Bu noktada göstergebilim, yeni bir disiplin olmamakla birlikte, tasarım alanına entegre olmaya daha sonraki dönemlerde başlamaktadır (Bayrakçı, 2016). Tasarım süreci, tasarımcının zihnindeki soyut düşüncelerin biçim kazandırılarak maddi bir forma dönüştürülmesi şeklinde ifade edilmektedir (Ashwin, 1984). Bir sanat eserinin anlatım değeri, iki evrenin iş birliğiyle meydana gelmektedir. Kullanıcı deneyimleri ve algısı, edilgen evreyi meydana getirirken, tasarımcının yaratım süreci etkin evreyi ortaya koymaktadır (Eco, 1992). Böylece anlam, yalnızca görüntü ile ortaya çıkmaz, aynı zamanda soyut düşüncelerin varlığı ile değer kazanmaktadır. Norberg-Schulz (1969), mimarlığın bir sanat eseri olarak değerleri somutlaştırdığını ve insanlar için anlam ifade eden fikirleri, görsel olarak sunduğunu belirtmektedir. Terzoglou (2018), mimaride mekânsal formların sosyal hayatın bir parçası olduğunu ve kültürel değerlere bağlı olarak da şekillendiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla mimari tasarım süreci, aynı zamanda sosyal bir metnin yazılımını ve yapıda bir anlatının kodlanmasını da içinde barındırmaktadır. Böylece yapılar, bulunduğu zaman ve mekânın bir anlatısı olarak gelecekte var olmaktadır. Cordan'a (2002) göre mimari tasarım, çevresel verilerle şekillenen bir üretim biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu üretim biçimi, bulunduğu çağın ve bağlamın yansıtıcısı ve iletişimsel bir göstergesidir. Dolayısıyla mimaride tasarım bileşenlerinin birer göstergesel karakteri olduğu söylenebilir. Bu göstergelerin tasarım kriterleri, onların karakterini ortaya koymakta ve birer ifade aracı görevi görmektedir. Agrest (1977), tasarımın toplumsal pratiğin bir parçası olarak belirli bir düzen ve hiyerarşiyle ortaya çıktığını belirtir. Tasarımın düzen ve hiyerarşisi, mimari anlamı oluşumunu belirler ve bu anlamın kullanıcı tarafından okunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Özkan ve diğerleri (1980), Rodgers'ın yapı bileşenlerini cümledeki sözcüklerle ilişkilendirdiğini belirtmektedir. Bu durum, mimari tasarım süreci ve göstergebilimsel oluş sürecini bağdaştırır niteliktedir. Dil ile mimarlık

arasındaki benzerlikten doğan mimari göstergebilim, ifade biçimleri ve içerik biçimlerinin birleşimini, yani yapım sürecinin anlam ile nasıl kesiştiğini incelemektedir (Frascari, 1982). Göstergesel değeri olan mimari yapıların ifade düzlemi, biçim ve fiziksel imajdan oluşmaktadır. Plan, kesit ve görünüş gibi anlatım araçları, ifade düzlemini ortaya çıkarmak için kullanılmaktadır. Şekil 11’de içerik düzleminin birincil ve ikincil fonksiyonlardan meydana geldiği görülmektedir. Birincil fonksiyonlar, toplumun fiziksel eylemlerini; ikincil fonksiyonlar ise sanat tarihçileri tarafından kültürel, tarihsel veya duygusal anlam ifade eden sembolik değerleri içermektedir. Fiziksel eylemler bedene cevap verirken, sembolik değerler ruha cevap vermektedir (Ünlü, 1995).



Şekil 11. Mimari Yapı Düzlemi (Ünlü, 1995)

Greimas, göstergebilimin doğal dünyaya ilişkin nesneleri çözümlemesinden farklı bir yaklaşım sunarak görsel göstergebilimin varlığına dikkat çekmektedir. Düzlemsel yüzeyler üzerine inşa edilen biçimler, bilgilendirme, yazılım ve oluşturma gibi işlevleri temsil etmektedir. Görsel anlatımlar, bulundukları bağlamın belirli yönlerini indirgemekte ve yansıtmaktadır. Böylece düzlemsel yüzey, barındırdığı çeşitli görsel nitelikler aracılığıyla göstereni oluştururken, yansıttığı yönler, gösterileni oluşturmaktadır. Gösteren ile gösterilenin bir araya gelmesiyle meydana gelen bu görsel anlatımlar, insan ölçeğinde okuma imkânı sunmaktadır (Greimas, 1984). Bu bakış açısına göre mimari bir yapının formu, yüzeysel ve hacimsel (kütle dengesi, doluluk-boşluk) farklı görsel organizasyon ilkeleri sunmaktadır. Bu ilkeler, yapının estetik değerini anlamlandırırken, algısal ve psikolojik olarak da etki yaratarak anlamın oluşmasında rol almaktadır (Ünlü, 1995). Bu bağlamda Barthes (1979), göstergebilimde gösterenler düzleminin anlatım düzlemini, gösterilenler düzleminin ise içerik düzleminin meydana geldiğini açıklamaktadır. Gösteren ve gösterilen arasındaki bu düzlem bağıntısı, göstergesel oluş sürecini açıklarken göstergesel karakterini de örtük bir biçimde sergilemektedir. Böylece anlamlandırma, üç etken üzerinden ifade edilmektedir. Üç temel etken aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

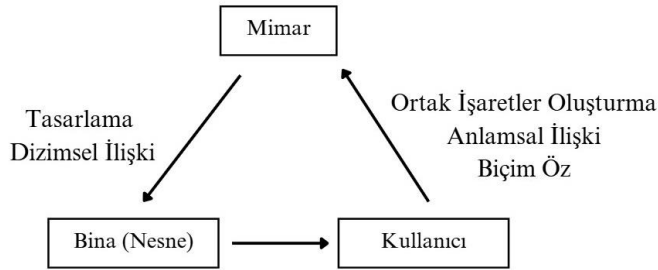
- Edimbilim: Göstergenin etkileşim kurduğu birey ve toplumla ilişkisini ele alan kültürel süreci,
- Anlambilim: Gösterge ve işaret ettiği kavram arasındaki bağıntıları ele alan zihinsel süreci,
- Sözdizim: Göstergenin kendi içerisindeki dizim ve hiyerarşisi üzerine yoğunlaşan teknik bir süreci ifade eder (Barthes, 1979).

Eco (2014), mimari işaretlerin işlevlerini bir dizi kural veya kod ile aktardığını ve mimari kodun ikonik bir koda dönüşerek iletişim kurduğunu belirtir. Tarih boyunca farklı okumalara ve yorumlamalara olanak sağlayan kodlar, altında yatan bağlantı unsurları dizisini de çağrıştırabilmektedir. Eco, mimari kodları üç başlık altında ele almaktadır. İlk olarak teknik kodlar, mimari form, döşeme sistemleri ve kolon gibi iletişimsel bir içeriği bulunmayan ve yapısal mantığa dayanan unsurlardır. İkincil olarak, sözdizimsel (sentatik) kodlar, bulunduğu bağlamın yansıtan ve mekânsal tipolojileri içinde barındırmaktadır. Son olarak, anlamsal (semantik) kodlar, mimari öğelerin hem birincil işlevlerini hem de çağrıştırdığı unsurları ifade etmektedir. Mimari kodların oluşturduğu işaretler dizisi, morfem olarak tanımlanmaktadır (Eco, 2014). Barthes ve Eco'nun görüşleri ışığında, tasarım öğelerinin ve kriterlerinin oluşturduğu kod dizisi, teknik olarak bir mimari kompozisyon sunmaktadır. Bu mimari kompozisyon dizisi her ne kadar teknik bir kod görünümü sergilese de kültürel ve anlamsal sürecin de bir maskesi olarak da değerlendirilebilir. Böylece mimari tasarım süreci sonucunda ortaya çıkan kodların dizimi, işlevsel ve estetik boyutların birbirini tamamlamasıyla birlikte yapıların algılanışı ve iletişim süreçlerini anlamlandırmada büyük rol oynamaktadır. Bu kodlar, mimarinin gerçek kullanım, anlam ve genel bağlamını okumada rehberlik etmektedir. Ogden ve Richards (1923), göstergeleri açıklamak için Şekil 12'de belirtilen gösteren ve gösterilene dayalı bir model ortaya koymuşlardır.



Şekil 12. C. K. Ogden ve I. A. Richards'ın Anlam Üçgeni (Ogden ve Richards, 1923)

Bu modele göre, bir kavram veya nesne sembolü tanımlarken, bu sembolün zihinde temsil ettiği kavram, düşünceyi tanımlamaktadır. Bu bağlamda düşünce ve referans arasında doğrudan veya dolaylı bir ilişki bulunabilirken; sembol ve referans arasında yalnızca dolaylı ilişki söz konusudur. Sembol, bir kavram veya nesneyi temsil ederken, temsil edilen şey (referans) ile doğrudan bağlantı kurmamaktadır (Ogden ve Richards, 1923). Ayrıca bu modelin, dış dünyadan bir gerçeklik olan gönderge ile tamamlanacağını belirtmektedir. Mimari nesnelerle kurulan ilişki, fenomenolojik olarak ele alındığında işlevsellikten doğan bir iletişim süreci olarak tanımlanabilir. Mimarlığın en ilkel hâli olan mağara kavramı, soğuktan korunma içgüdüleriyle biçimlenmektedir. Bu bağlamda mağara fikri, bellekte soyut bir araç hâline gelir. Soyutlaşan mağara kavramı, mimari bir koddan ikon koda dönüşmektedir. Mağara prensibi, işlevsellikten ve yapısallıktan evrilen estetik ve kültürel süreçle topluma bir iletişim modeli sunmaktadır. Böylece gösteren, mimarının fiziksel formunu, gösterilen ise mimari düşünce kavramını temsil etmektedir (Broadbent vd., 1980). Bu bakış açısına göre, düşünce ya da anlamın sembol ile kurduğu ilişkilerin nedensel olduğu ve simgeler aracılığıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Düşünce ya da anlamın gönderge (nesne) ile olan ilişkisi ise düşüncenin göndergede doğru karşılıkları bulmasıyla devam etmektedir. Buradan hareketle anlamın düşünce aracılığıyla inşa edildiği açıkça görülmektedir. Aksoy (1975), Şekil 13'te görülen bu modeli, mimar-kullanıcı-bina arasındaki iletişim ve algıları çözümleyen bir geri bildirim mekanizması olarak değerlendirmekte ve yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Bu noktada sembollerin bir temsilden daha fazlasını ifade ettiğini ve algıyla şekillenebildiğini ortaya koymaktadır.



Şekil 13. Mimar-Kullanıcı-Mimari Ürün İlişkisi (Kalpaklı, 1990)

Mimari tasarım süreci üzerinde hâkim güçlerin (kısıtlamalar, çekmeler, itmeler vb.) oluşturduğu örüntü, yaşamlarımızı biçimlendiren dinamik bir bütünün parçasıdır. Bir yapı programı ve tasarımı arasında köprü görevi üstlenen bu tasarım süreci, yalnızca yapısal

olanın görsel olana dönüşümünü ya da özün dışsal biçime yansımaları sunmaz. Bunun yerine, çok yönlü dinamiklerin ve güçlerin gerçekliğini görsel olarak somut bir biçimde inşa etmektedir. Bu noktada görme, zihnin yapıyı kavrayabildiği tek somut araç olmaktadır (Arnheim, 2023).

Gönderici (tasarımcı) ve alıcı (kullanıcı) arasındaki bildirişim ürünü (gösterge) olarak değerlendirilebilecek olan mimari yapılarda, tasarımcının anlatım değer kümesi gösterenleri oluşturur; bu kümenin transfer ettiği anlam ise toplumsal ve bağlamsal çağrışımlar içeren bir kümeyi meydana getirmektedir. Alıcının bu kümeler bütününe verdiği bireysel tepkiler ise gösterge kümesinin anlam boyutunu oluşturmaktadır (Göldeli, 1983). Bu bağlamda mimari yapılar, bulunduğu zaman ve bağlamın belleğini depolayan bir anlatım anahtarı olarak tanımlanmaktadır. Mimari yapının görsel dilini de biçimlendiren belleğin artikülasyonu, doğru bir şekilde çözümlenebilirse yapının bulunduğu bağlamın sosyal, politik ve ekonomik birçok olgusu elde edilebilir (Eraslan, 2016). Mimari yapı; tarihi süreciyle artzamanlı eksene sahipken, iletişimsel süreciyle eşzamanlı bir eksene sahiptir. Bu iki eksenle mimari yapılar, okunabilen ve yorumlanabilen birer metin niteliğindedir (Çağır, 2000). Dolayısıyla doğru çözümlenen bir yapının anlamı, yalnızca bulunduğu zamana ve mekâna özgü kalmaz; gelecek ile kurulan köprüde bir kültür ve iletişim ögesi haline gelir.

3.6. Mimari Tasarım ve Görsel İletişim

Mimari tasarım ve düzeni, insanlar arasında etkileşim ve iletişim kurarak bir sahne yaratmaktadır. Bu sahne, kolektif ağıın merkezinde yer alır (Krampen, 1989). Tasarımcının kullandığı malzeme, renk ve tasarım öğeleri çeşitli anlam analizlerine imkân sağlamaktadır. Kullanıcının tasarım ile kurduğu etkileşim, kullanıcının anlama yeteneği ve tasarımın anlaşılabilirliği ile değer kazanmaktadır. Bu durum, yapay olanın anlamlandırılmaya ihtiyaç duyduğunu kanıtlamaktadır (Hu vd., 2015). Geçmiş, bugün ve gelecek köprüsünde sahne görevini üstlenen mimari yapılar, çeşitli anlamları içinde barındırmaktadır. Bu anlamlar, tasarımcı, kullanıcı, tasarım kriterleri ve zaman gibi birçok değişkene bağlıdır, sabit değildir. Mimari tasarım süreci, biçimsel ve işlevsel bir alan olmakla birlikte toplumdaki farklı ideolojilerle etkileşim halinde olan kültürel bir anlam üretme sürecidir. İçinde bulunduğumuz çevre, bütünüyle düşünülebilir ve gözlemlenebilir. Bu etkileşimler sayesinde her şey bir anlam kazanır ve anlamlandırma sürecine girer (Broadbent, 1980). Sembolik bir güç taşıyan mimari yapılar, toplumda zaman, mekân, sayı ve neden gibi kavramları

çözümlemede fiziksel bir çerçeve sunmaktadır. Yapıların altında yatan anlamsal değerler ve sembolik güç, aynı zamanda gerçeklik inşa etmenin gücünü yansıtmaktadır. Bourdieu'ye (1991) göre, toplumsal normları ve kültürel değerleri de sembolize eden mimari yapılar, toplumsal entegrasyonu sağlayan bir motor haline gelmektedir. Dolayısıyla bir eser, bir alana yalnızca içeriğiyle bağlı değildir, aynı zamanda biçimiyle de bağlıdır. Bu noktada Arnheim (2023) tasarım sürecinde biçim kavramının nesnenin dışsal niteliklerine indirgenemeyeceğini belirtmektedir. Biçim, üretici ve kullanıcı perspektifinden bakıldığında tutarlı bir yapısal ve işlevsel ilişkiyi ifade eder. Colquhoun (1988), biçim ve işlev arasında doğrudan bir aktarım olmadığını ancak mimarının anlamını içinde bulunduğu toplumdan aldığını belirtmektedir. Öyle ki işlev ve biçim arasındaki ilişki kültürel ve tarihsel bağlamlar tarafından şekillendirilmektedir.

Kılıçaslan ve diğerleri (2021), göstergelerin insan ve mekânın gündelik yaşamıyla anlam kazandığını belirtmektedir. Mimarlık ve kent, insan yaşamının merkezinde yer alarak toplumu çevreleyen görüntüsel imgeler sunmaktadır. Bu görüntüsel imgeler, gösteren niteliği taşıırken, tasarımcı ve kullanıcı ise anlam kazanma süreciyle gösterileni sunmaktadır. Munro'nun (1987) ifadesiyle, bir tasarım nesnesini yalnızca görünümüyle değerlendirmek estetik yaklaşım sunarken, nesneyi başka öğelerin işareti olarak ele almak göstergebilimsel yaklaşımı ortaya koymaktadır. Mimarlık bağlamında bu ifade, bir yapının yalnızca mimari biçimiyle var olmadığını da göstermektedir. Biçimlerin taşıdığı toplumsal, kültürel ve işlevsel işlevler sayesinde o bağlamda ve zamanda kendine yer bulmaktadır. Böylece bir yapı, ideolojilerin, işlevlerin ve toplumsal kültürün vücut bulduğu kodlanmış bir göstergeye dönüşmektedir. Lotman (1967) kültürü, toplumun bilgi ve değerlerinin simgeler aracılığıyla aktarıldığı bir kodlama sistemi olarak tanımlamaktadır. Agrest (1977) kültürü, bireylerin ve toplumların sembolik kodlarla iletişim kurması ve bu kodlar aracılığıyla bilgi ve anlam üretimi olarak ifade eder. Bu kodların eklemlenme sürecinde özgüllük kavramı önem arz etmektedir. Dolayısıyla her eklemlenme içerisinde bir kod barındırır ve bu kodlar bulunduğu zaman ve bağlamdan izler yansıtmaktadır. Tasarım ve kültür arasındaki bu eklemlenmeleri ve ilişkiyi özgüllük bağlamında ele alır ve üç temel kod ile açıklar. Bu üç temel kod aşağıdaki şekilde tanımlanmaktadır:

- Tasarımın anlamını oluşturan plan, kesit gibi tasarıma özel kodlar,
- Birden fazla sistem tarafından paylaşılan mekânsal ve ikonik kodlar,
- Bir sisteme özgü olup başka sistemlerde farklı formlarda biçimlenen ritim, denge gibi kodlar.

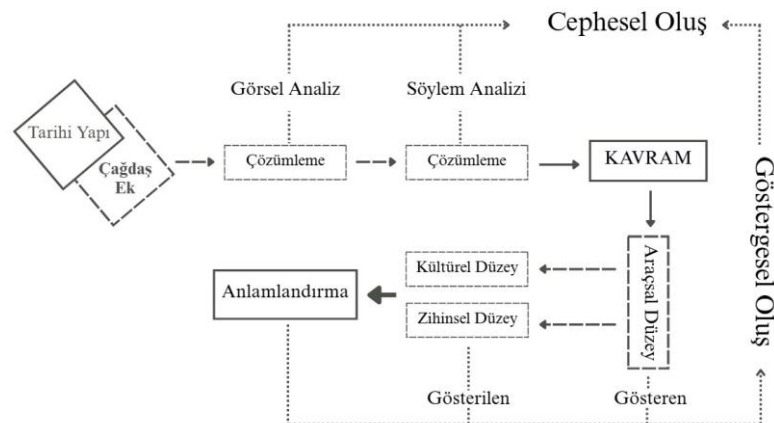
Tüm bu kodlar, tasarıma farklı şekillerde eklenerek özgünlük yaratmakta ve kültürel sistemlerle etkileşim sağlamaktadır (Agrest, 1977). Mimari tasarımda öğelerin ekleniş biçimi, yalnızca işlevsel bir amaç gütmemektedir. Yapının kentsel bağlamıyla bağlantısı ve tasarımın üstlendiği simgesel değerler bütünü de bu eklenmede önemli rol oynamaktadır. Belirli kodlar dizisinin eklenme biçiminin de anlam taşıdığını ve çeşitli anlamlar üretebileceğini belirtmektedir. Kod, bir işlev belirtmekle birlikte başka anlamların üretilmesine de katkıda bulunur. Bu durum, mimari yapıların karmaşık bir zamanlamaya sahip olduğunu ve yapının zamanla değişime uğrayabilmesinin olağan olduğunu açıklar. Bir yapının işlevi değişebilir, yeniden kurulabilir ya da yok olabilir. Aynı zamanda işlevin ürettiği yan anlamlar belirginleşebilir ya da kaybolabilir (Erkman, 1987). Bu bağlamda, mimari bir yapının anlam tarihini incelemek, çoklu zaman dilimlerinin açığa çıkarılmasında da görev almaktadır. Yapının formundaki, temel işlevindeki ve işlevin ürettiği anlamlardaki değişiklikler; anlık, sürekli ve uzun süreli dönüşümleri incelemek açısından değerlidir (Loecks ve Heynen, 2020).

4. YÖNTEM

Bu tez, nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan içerik analizi kullanılarak veriler elde edilmiştir. Pohontsch (2019), nitel içerik analizini, farklı biçimlerdeki metin materyallerinin sistematik bir şekilde sınıflandırılması, kodlanması ve yorumlanmasını içeren bir metin analiz tekniği olarak ifade etmektedir. Bu araştırma yönteminin amacı, incelenen fenomen hakkında bilgi ve anlayış elde ederek çözümleme yapmaktır. Çalışma kapsamında toplanan veriler, göstergebilimsel yaklaşım temelinde ele alınarak kavramsallaştırılmış, belirli kodlar ve temalar çerçevesinde çözümlenerek yorumlanmıştır.

4.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, yapıların cephelerinde yer alan sembolik temsilleri inceleyerek, bu temsillerin anlamını kavramayı amaçlamaktadır. Araştırmada nitel içerik analizi yöntemi kullanılmış olup, bu yöntem aracılığıyla ek cephe tasarımlarının altında yatan örtük veya temel anlamlar çözümlenmiş ve bu tasarımlara atfedilen kavramların anlamları göstergebilimsel yaklaşımla ortaya konulmuştur (Kalof vd., 2008; Krippendorff, 2019). Çalışmada derinlemesine temsiller barındıran yapı cepheleri; geçmiş ile günümüz, iç ile dış ve gerçek ile hayal paradokslarının arasında bir köprü görevi gören iletişim aracı olarak kabul edilmiş ve analiz edilmiştir. Şekil 14’te göstergebilimsel analiz sürecine ait akış şeması görülmektedir.



Şekil 14. Göstergebilimsel Analiz Akış Şeması (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

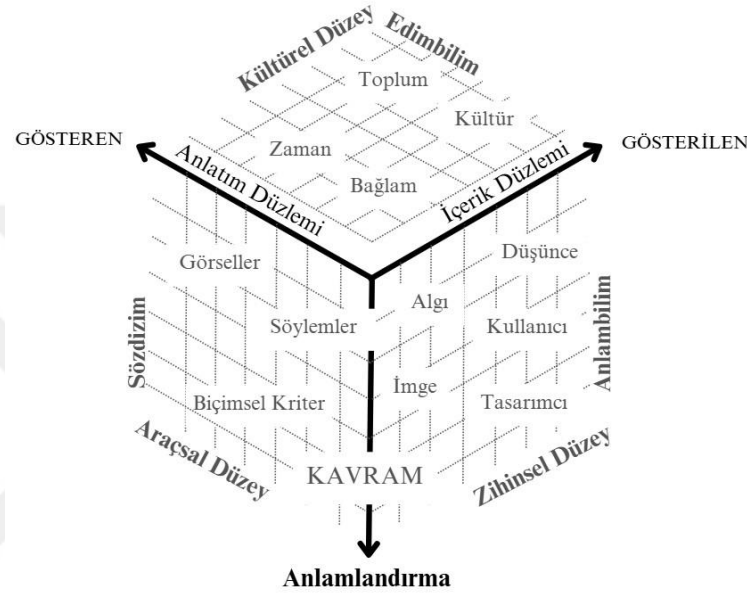
Her yapı incelemesinde ilk olarak tarihi yapılar ve bu yapılara eklenen yapılar hakkında genel bilgiler sunulmuştur. Birinci basamakta, örneklem grubunda yer alan yapı cepheleri, görsel analizler ve tasarıma ilişkin söylemler üzerinden değerlendirilmiştir. Ek yapı cepheleri, Şekil 15'te Greimas'ın belirlediği görsel nesne analiz ölçütleri doğrultusunda; boyut, konum (yüksekti, uzaklık-yakınlık), malzeme (doku), topolojik özellikler (form, şekil) ve kromatik nitelikler (renk, opaklık vb.) açısından incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda seçilen yapılara ait ek cepheler için okuma ızgaraları oluşturulmuştur. Göstergebilimsel yaklaşım içeren bu ızgaralar, cephelerin birer işaretçi olarak artikülasyonunu ortaya koymakta ve okunabilirliklerini göstermektedir (Greimas vd., 1984).



Şekil 15. Greimas Görsel Nesne Analiz Ölçütleri (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Okuma ızgarasının ilk basamağı, görsel ve söylem çözümlemeleri temelinde şekillenmiş; bu aşamada elde edilen kodlar aracılığıyla anlamlandırma süreci başlatılmıştır. Çözümlenen kavramlar, araçsal/teknik düzeyde gösteren (anlatım düzlemi) olarak ele alınırken, bu kavramların kültürel ve zihinsel karşılıkları ise gösterilen (içerik düzlemi) olarak değerlendirilmiştir. İkinci basamakta, ek yapı cepheleri birer iletişim olgusu olarak ele alınmış ve birinci basamakta ortaya çıkan kodlar üzerinden, gösteren-gösterilen düzleminde göstergebilimsel yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bu basamakta cephelerin araçsal/teknik düzey, kültürel/ifade düzeyi ve zihinsel/kavramsal düzey olmak üzere üç farklı anlam düzeyi sunduğu kabul edilmiştir. Kültürel/ifade düzeyi bağlam, toplumsal değerler ve çağrışımlar üzerinden; zihinsel/kavramsal düzey ise çağrışım, anlatı ve sembolizm üzerinden ele alınmıştır. Böylece göstergebilimsel yaklaşımla ortaya çıkan çözümsel kavramlar, farklı temsiliyet biçimlerini ifade etmektedir (Yücel, 2004). Son basamakta ise örneklem grubundaki ek yapı cephesinin işaret davranışı analiz edilmiştir ve

bu sürecin anlamlandırılması yapılarak analiz tamamlanmıştır. Böylelikle yapıların sunduğu görsel iletiler, içinde bulundukları zamanı, mekânı ve kültürel bağlamı ifade ederken, çeşitli düzeylerde anlam ve anlayış sunar. Bu bağlamda, göstergebilimsel yaklaşımla yapıların iletmek istediği anlam ve arayış, temsiliyet düzeyleri üzerinden değerlendirilmiştir. Şekil 16'da bu ilişkiyi oluşturan unsurlar görülmektedir.

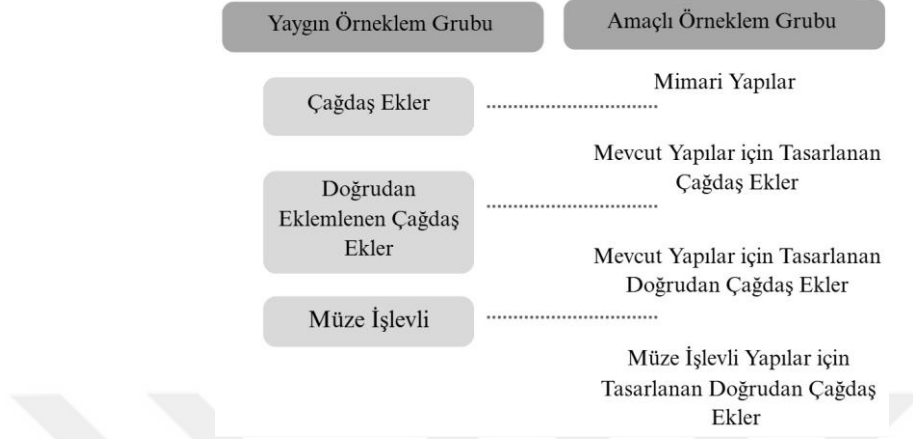


Şekil 16. Gösteren ve Gösterileni Şekillendiren Unsurlar (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

4.2. Örneklem Grubu Seçimi

Bu çalışmada seçilen amaçlı örneklem grubu, 2004-2024 yılları arasında müze işlevli yapılara doğrudan eklenen yirmi çağdaş ek yapıdan oluşmaktadır. Neyman'ın (1934) tanımına göre amaçlı örneklem, belirli bir topluluk veya bölgenin bilinçli olarak seçilmesi ve belirli bir amaca hizmet etmesiyle karakterize edilmektedir. Örneklem grubu belirlenirken, çağdaş mimarlık pratiğinde değişen mimari dilin okunabilmesi amacıyla, son on yılı kapsayan kültür ve sanat işlevli çağdaş ek yapılar incelenmiştir; bu yapı türleri arasından ise özellikle müze yapıları tercih edilmiştir. De Fusco'nun vurguladığı üzere müze yapıları, toplumsal kültürle sıkı bir şekilde bağlantılıdır (De Fusco, 2020). Müze yapıları, aynı zamanda kolektif bellek ve kültürel temsilin yoğun bir biçimde üretildiği mekânlar olarak

tanımlanabilir. Bu doğrultuda belirlenen amaçlı örneklem grubunun seçim basamakları Şekil 17’de gösterilmektedir.



Şekil 17. Örneklem Grubunun Belirlenmesi (Yazar tarafından oluşturulmuştur)

Çağdaş ek yapıların mevcut yapı ile kurdukları görsel bağ, geçmiş ile günümüz arasındaki etkileşimi, tasarımcının tarihsel bağlama yaklaşımını ve mimari kimliğin nasıl dönüştüğünü açık biçimde görünür kılmaktadır. Ayrıca doğrudan ek yapıların ele alınması ise bu ilişkinin biçimsel olmakla birlikte anlamsal ve kimliksel bir dönüşüm süreci olarak okunabilmesine olanak tanımakta; özellikle cephe düzeyinde ortaya çıkan birleşim noktaları, günümüz mimarlığında gerçekleşen müdahalelerin anlam üretimi ve temsil biçimlerini en açık şekilde yansıtmaktadır. Bu doğrultuda seçilen amaçlı örneklem grubu çağdaş ek müze yapıları arasından seçilerek; geçmiş ile bugün, özel ile kamusal, iç ile dış hatta kimi zaman hayal ile gerçek ilişkisi üzerinden gelişen mimari dönüşümün ve kimlik üretim süreçlerinin yapı ve cephe ölçeğinde okunabilir kılınması hedeflenmektedir. Örneklem grubu, Tablo 1’de belirtildiği gibidir.

Tablo 1. Müze İşlevli Yapılar için Tasarlanan Çağdaş Ek Yapılar Grubu

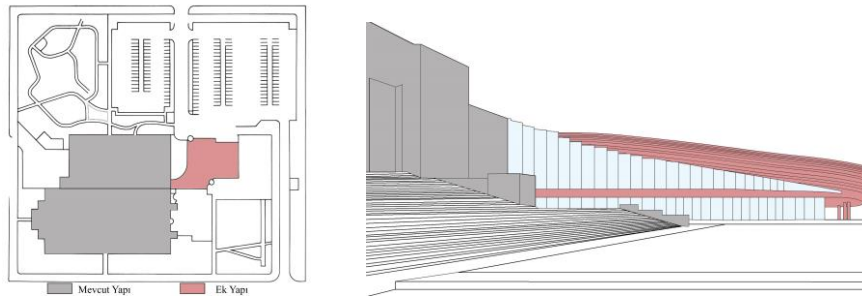
			
Joslyn Sanat Müzesi (URL-5) Snøhetta/2024	Buffalo AKG Sanat Müzesi (URL-6) OMA/2023	Katalonya Barok Müzesi (URL-7) David Closes/2023	Alpenstadt Sonthofen Müzesi (URL-8) Andreas Ferstl Mimarlık Ofisi/2023
			
W Müzesi (URL-9) Maurice Mentjens/2022	Arnhem Müzesi (URL-10) Bentham Crouwel Mimarlık Ofisi/2022	FLUGT Mülteci Müzesi (URL-11) Bjarke Ingels Group/2022	Bommel van Dam Müzesi (URL-12) BiermanHenket Mimarlık Ofisi/2021
			
Liljevalchs Konsthall Müzesi (URL-13) Wingårdh/2021	Manchester Jewish Müzesi (URL-14) Citizens Mimarlık Ofisi/2021	Küppersmühle Müzesi (URL-15) Herzog & de Meuron/2021	Oliva Artés Müzesi (URL-16) BAAS Mimarlık/2020
			
Lakenhal Müzesi (URL-17) Happel Cornelisse Verhoeven /2019	James Simon Galerisi (URL-18) David Chipperfield/2018	Nantes Sanat Müzesi (URL-19) Stanton Williams/2017	Tate Modern Müzesi (URL-20) Herzog & de Meuron/2016
			
SFMOMA Müzesi (URL-21) Snøhetta/2016	Columbus Sanat Müzesi (URL-22) DesignGroup/2015	Gösta Serlachius Müzesi (URL-23) MX SI/2014	Harvard Sanat Müzeleri (URL-24) Renzo Piano/2014

5. BULGULAR

Çalışma kapsamında, 2014–2024 yılları arasında müze işlevli yapılar için tasarlanan yirmi çağdaş ek yapı incelenmiştir. Bu tez, ek yapılan cephelerin mevcut cepheleri ile kurduğu görsel ilişkinin, değişen zaman ve mekân arasında nasıl köprü oluşturduğunu anlamlandırmayı hedeflemektedir. Her yapı için oluşturulan göstergebilimsel analiz şeması, ek yapılan cephelerinin görünümü ve tasarımcının söylemi doğrultusunda yorumlanmıştır. Bu çalışmada mimari yapılar, görsel bir iletişim ögesi olarak değerlendirilmiştir.

5.1. Joslyn Sanat Müzesi/ABD

Joslyn Sanat Müzesi, Omaha şehir merkezinin batı kıyısında yer almaktadır. 1931 yılında Art Deco anıt binası olarak inşa edilen müzeye, 1994 yılında Norman Foster tarafından tasarlanan Walter & Suzanne Scott Pavyonu eklenmiştir. Büyük Ovalar Bölgesi'nin simgelerinden biri hâline gelen yapı, 2024 yılında Snøhetta ve Alley Poyner Macchietto Mimarlık Ofisi iş birliğiyle ikinci bir ekleme daha yapılmıştır. Bu müdahale kapsamında, Art Deco Anıt Binası ve Walter & Suzanne Scott Pavyonu'nu birbirine bağlayan ve cam bir atriyum olan Rhonda & Howard Hawks Pavyonu tasarlanmıştır. Şekil 18'de mevcut yapı ile ek yapının konumunu gösteren vaziyet planı yer almaktadır (URL-5).



Şekil 18. Joslyn Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-25'ten uyarlanmıştır)

Mevcut yapıların zemine oturan yapısının aksine, yeni yapı şeffaf bir zemin kat ile havada süzülme hissi uyandırmayı amaçlamaktadır. Bu kat, giriş atriyumunu, müze binasını ve çok amaçlı topluluk alanını kapsamaktadır. 42.000 metrekarelik alanı kapsayan ek yapı,

doğal ışık alan galerileri ve genişletilen sergi alanıyla herkese açık, dinamik ve kapsayıcı bir tasarım anlayışına sahiptir. Joslyn Sanat Müzesi, Omaha’da yeni ikonik bir kültürel merkez olarak konumlanması hedeflenmektedir (URL-26). Tablo 2’de Joslyn Sanat Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 2. Joslyn Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-26’dan alınmıştır)

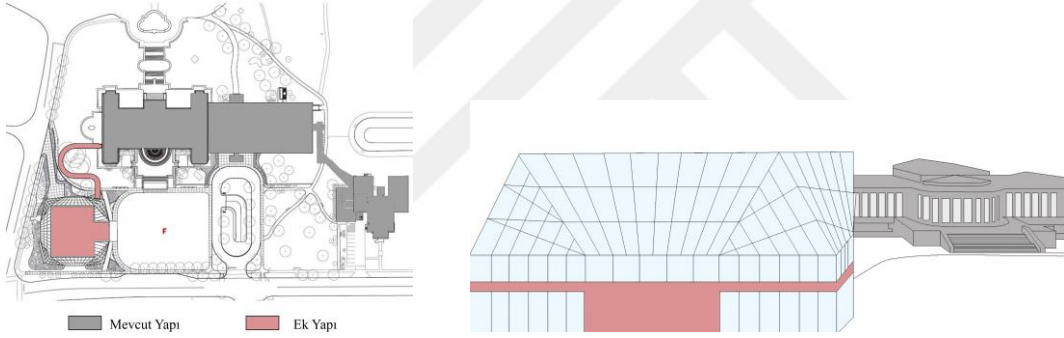
		Mevcut yapılar zemine yekpare otururken, ek yapı iki granit bahçe duvarı üzerinde süzülür biçimde tasarlanmıştır. Bu şeffaflık, bölgedeki Prairie Style mimarisini yansıtmaktadır (URL-26).
Gösteren		Cam giriş mekânı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık, Geçirgenlik
	Kültürel Düzey	Toplumsal katılım
	Zihinsel Düzey	Kültürel miras, Eşik
		Yapının yatay formu, mevcut yapıların doğu yönünde genişlemesiyle paralel olarak ortaya çıkan Anıtsal Büyük Merdiven’in yığma taş basamaklarından ilham almaktadır (URL-26). Bu anıtsal merdiven, mevcut mimari mirasın sürdürülmek istendiğini göstermektedir.
Gösteren		Yatay eksenli form
Gösterilen	Araçsal Düzey	Süreklilik
	Kültürel Düzey	Heykelsilik
	Zihinsel Düzey	Bağ kurma, Anımsatma
		Cephede kullanılan açık renkli prekast panellerin içine eklenen canlı pembe agrega parçaları, mevcut yapının gül tonlu mermerine gönderme yapmaktadır (URL-26).
Gösteren		Açık tonlu prekast cephe paneli
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük
	Kültürel Düzey	Yerellik, Uyum
	Zihinsel Düzey	Aidiyet, Yenilikçi

Joslyn Sanat Müzesi’ne yapılan yeni ek binanın ikonik bir etki yaratma istese dahi mevcut yapıyla uyumlu bir şekilde tasarlandığı görülmektedir. Snøhetta’nın ek binada kullandığı malzeme ve yapı formunun, geçmişin mimari diline modern bir yorum getirdiği

tespit edilmektedir. Geçmiş ve bugünün teknolojisi harmanlanarak çağdaş bir dille, tarihi mirasın yaşatılmak istenildiği gözlemlenmektedir.

5.2. Buffalo AKG Sanat Müzesi/ABD

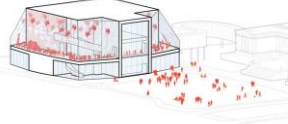
Buffalo AKG Sanat Müzesi orijinal adıyla, Albright Sanat Galerisi, 1905 yılında New York Delaware Parkı'nda mimar Edward Brodhead Green tarafından tasarlanmıştır. 1934 yılında orijinal tasarımın parçası olan sekiz karyatid figür eklenmiştir (URL-6). Tasarımda yer alan karyatid figür, sütun işleviyle birlikte ceza, fedakârlık ve güç gibi kavramları temsil etmektedir (Taşkın ve Erman, 2021). 1962 yılında ise mimar Gordon Bunshaft müzeye Şekil 19'da belirtilen ek bir kanat tasarlamıştır ve müze artık Albright-Knox Sanat Galerisi olarak tanımlanmıştır (URL-6).



Şekil 19. Buffalo AKG Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-27'den uyarlanmıştır)

2001 yılında müze kampüsünün genişlemesi üzerine bir düşünce öne sürülmüştür. Uzun bir süreç sonunda, 2016 yılında OMA ve Shohei Shigematsu iş birliğiyle yeni galeri alanları ve eğitim kanadı mevcut yapıya eklenmiş ve Buffalo AKG Sanat Müzesi olarak hizmet vermeye devam etmektedir. Yapı, OMA'nın Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk sanat müzesi olma ayrıcalığına sahiptir (URL-28). 1905 yılında inşa edilen yapı ile 1962 yılında tasarlanan ek yapı hem şehirle hem de içinde yer aldığı avluya kopuk bir ilişki içerisinde kurgulanmıştır. 2023 yılında inşa edilen ek yapının tasarım anlayışı, müzeyi yeniden kentle buluşturmayı hedeflemektedir. Ek yapı olan Jeffrey E. Gundlach Binası artı şeklinde biçimlendirilmiştir. Ek yapıda iki katlı modüler galeriler kullanılmıştır (URL-29). Tablo 3'te Buffalo AKG Sanat Müzesi'ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

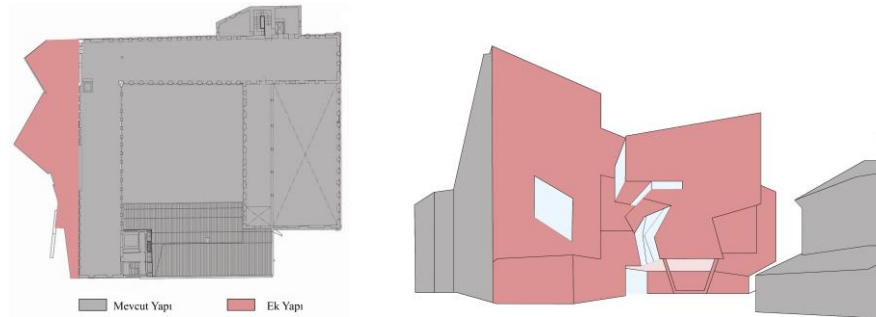
Tablo 3. Buffalo AKG Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-29'dan alınmıştır)

		Dört şeffaf köşe aracılığıyla doğa ve kentle bütünleşme sağlanmaktadır (URL-29). Dışa kapalı mevcut yapılar ile doğaya açılan yeni uzantı arasındaki zıtlık, yalnızca fiziksel değil, zihinsel düzeyde de bir genişleme ve keşif duygusu uyandırmaktadır.
Gösteren		Cam bileşenli cephe yüzeyi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık
	Kültürel Düzey	Kolektif deneyim
	Zihinsel Düzey	Misafirperverlik, Keşfedicilik
		Çift yükseklikte galeri, kullanıcılara gezinti mekanları sunarken doğa ile müze arasında da bir tampon bölge görevi görmektedir (URL-29). Farklı boyutlarda galeri mekanları, mekânda işlevselliği artırır ve her modül, bütünleşmenin esnek bir parçası haline gelmektedir.
Gösteren		Modüler galeri mekânları
Gösterilen	Araçsal Düzey	Modülerlik
	Kültürel Düzey	Paylaşım, Diyalog
	Zihinsel Düzey	Esneklik, Bütünleşme
		Yeni uzantının zemin katında, yapının merkezine yerleştirilmiş artı formunda bir galeri hacim tasarlanmıştır (URL-29). Bu hacim hem yapının bir ek olduğunu vurgulamakta hem de eksenleri aracılığıyla merkezden dışa doğru mekânsal bir bağlantı sunmayı amaçlamaktadır.
Gösteren		Haç biçimli kütle organizasyonu
Gösterilen	Araçsal Düzey	Erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Merkeziyetçilik
	Zihinsel Düzey	Bağ kurma, Aidiyet
		Yeni uzantıya eklenen köprü, şehrin manzarasıyla bütünleşmenin yanı sıra ek yapıyı kuzey binasına ve heykel bahçesine bağlayan fonksiyonel bir köprü görevi görmektedir (URL-29). Kavisli formu, peyzajla bütünleşerek estetik ve dinamik bir görünüm sunmaktadır.
Gösteren		Organik formlu köprü
Gösterilen	Araçsal Düzey	Akışkanlık
	Kültürel Düzey	Toplumsal hareketlilik
	Zihinsel Düzey	Bağlantı, Yansıma

Yeni uzantı olan Gundlach Binası, mevcut yapıların aksine kente açılması, kamusal mekân senaryolarına olanak tanınması ve müzenin mimari tarihine yeni bir dil kazandırmasıyla öne çıkmaktadır. Mimaride kavis, estetik işlevinin yanı sıra geçişleri yumuşatarak mekânlar arası sürekliliğini sağlar; ayrıca algıda davetkâr bir etki yaratarak kullanıcıyı bağlantı kurmaya teşvik eder. Artı işareti biçimindeki form ise, ek yapı olma niteliğini vurgularken mevcut duruma değer katan bir sembol olarak da değerlendirilebilir. Mimaride saydamlık, görsel ve fiziksel bağlantının bir göstergesi olmasının yanında, zihinsel düzeyde davetkârlığı ve keşfetmeyi temsil eder. Modülerlik ise mekânda esneklik ve işlevsellik sunarken, zihinde uyum ve bütünleşmenin ifadesi olarak varlık gösterir. Buffalo AKG Sanat Müzesi cephe tasarımı; saydamlık, modülerlik, erişilebilirlik ve akışkanlık gibi kavramların anlatım düzleminde öne çıktığı görülmektedir. Bu tasarım unsurları, kültürel ve zihinsel düzeyde açıklık, bütünleşme, hareketlilik ve ilişkilendirme gibi değerlere karşılık gelir. Söz konusu değerler, içerik düzleminde barındırdıkları anlamlarla hem kendi varlıklarına hem de kent hafızasına katkıda bulunmaktadır.

5.3. Katalonya Barok Müzesi/İspanya

Katalonya'nın Manresa kentinde yer alan Saint Ignatius Koleji, 17. yüzyıl ortalarında bir manastır kompleksi olarak inşa edilmiştir. Barok üslupta inşa edilen kilisenin yıkılmasıyla günümüze eski Cizvit Koleji'ne ait avlular ulaşmıştır. 2023 yılında David Closes Mimarlık Ofisi tarafından mevcut yapıya yeni bir giriş düzenlemesi yapılmış ve yeniden tasarım süreci gerçekleştirilmiştir (URL-7). Şekil 20'de yapıya ait vaziyet planı verilmiştir.



Şekil 20. Katalonya Barok Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-7'den uyarlanmıştır)

Yeni erişim düzenlemesi, bir yanda eski koleje ait tonoz, avlu ve duvarlardaki özgün izleri; diğer yanda ise La Seu Bazilikası, Santa Caterina Meydanı ve Montserrat Dağı'nı çerçeveleyen görsel odakları bütünleştirecek biçimde kurgulanmıştır. Girişte kullanılan turuncu metal rampanın rengi, kolejin tarihsel kimliğine ve Cizvitlere özgü simgesel renklere işaret ederek yapının belleksel katmanlarını güçlendirmektedir (URL-30) Tablo 4'te Katalonya Barok Müzesi'ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

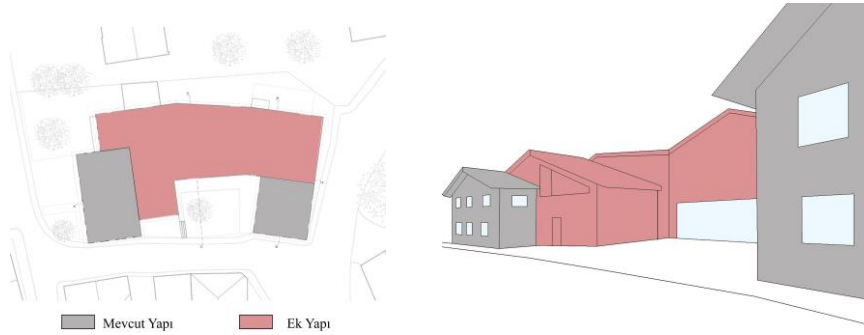
Tablo 4. Katalonya Barok Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-30'dan alınmıştır)

		Ek yapının mevcut yapı ile açısız birleşimi hem müdahaleyi hem de mevcut binayı hatırlatmayı hedeflemektedir (URL-30). Açısız form ile yönlendirilmiş bir görüş açısı sağlanır. Bu açı, kenti deneyimleme ve ziyaretçileri yapı yönlendirme fırsatı sunmaktadır.
Gösteren		Açısız ek yapı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Görsel erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Bağlantı, Açılım
	Zihinsel Düzey	Özümseme, Bilinçli deneyim
		Delikli cephe ile doğal havalandırma sağlanırken iç mekânda ışığın yönlendirilmesi ve gölgeleme hedeflenmektedir (URL-30). Aynı zamanda alüminyum ekran, modern bir görünüm ile estetik anlayış sunmaktadır.
Gösteren		Delikli cephe
Gösterilen	Araçsal Düzey	Geçirgenlik
	Kültürel Düzey	Toplumsal katılım, Geçiş
	Zihinsel Düzey	Merak, Sınır, Gizlilik
		Giriş bölümünden manastıra doğru uzanan erişilebilir bir rampa tasarlanmıştır. Metal rampada kullanılan turuncu renk, Cizvit inancında, ruhaniyeti ve toplumsal katılımı temsil etmektedir (URL-7).
Gösteren		Turuncu rampa
Gösterilen	Araçsal Düzey	Vurgu
	Kültürel Düzey	Yeni kimlik, Dışavurumculuk
	Zihinsel Düzey	Canlılık, Ruhanîyet

Katalonya Barok Müzesi'ne eklenen yapı hem mevcut yapıyla hem de içinde bulunduğu çevrenin kültürü ve bağlamıyla bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır. Biçim, renk ve malzeme gibi unsurlar, fiziksel bir ek oluşturmakla kalmayarak mekânsal yenilenmeyi de vurgulayacak biçimde anlamlandırılmıştır. Örneğin kullanıcı turuncu renkli rampayı takip ederken eski kolejin izleri ve çevresel görsel referanslar arasında bir diyalog kurar, böylece tasarımcı tarafından kullanıcıya mekânsal bellek ve görsel odakları bilinçli bir deneyime yönlendirmektedir.

5.4. Alpenstadt Müzesi/Almanya

Alpenstadt Müzesi, Almanya'nın güneyinde, Sonthofen Kültür Mahallesi'nde konumlanmaktadır. Yaklaşık 400 yıllık bir geçmişe sahip olan yapı, ilk olarak bir çiftlik evi ve çömlek üretim mekânı olarak işlev görmüştür. 20. yüzyılın başlarında usta ciltçi Hermann Meggle, Sonthofen'da yerel bir tarih müzesi kurulması fikrini gündeme getirmiş; bu doğrultuda 1930 yılında Alpenstadt Mahalli Tarih Müzesi hizmete açılmıştır. Artan ilgi sonucunda, 1972 yılında sergi alanı, okuma salonu ve kütüphane gibi işlevleri barındıran ek bir yapı inşa edilmiş ve "Heimathaus" olarak adlandırılmıştır. 2017 yılında, mevcut yapılar arasında bir ara bağlantı yapısı inşa edilmesi fikri ortaya atılmıştır (URL-8). Şekil 21'de yapılar arasına eklenen yapı görülmektedir.



Şekil 21. Alpenstadt Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-8'den uyarlanmıştır)

2019-2022 yılları arasında Andreas Ferstl Mimarlık Ofisi tarafından hem ek yapı hem de 1970 tarihli ek binanın cephesi üzerinde kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür. İki tarihi yapı arasında konumlanan ek yapı hem tescilli yapılarla hem de bölgenin yerel mimari kimliğiyle bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır. Tasarımda kullanılan malzemeler, Almanya'nın

güneyinde yer alan Allgäu bölgesinin tarihsel ve kültürel değerlerine işaret etmektedir. Çatı iskeletinde Sonthofen ormanlarından elde edilen beyaz köknar ağaçları kullanılmış; 1970 tarihli ek yapının cephesi ise ahşap kaplama ile yenilenerek bütüncül bir görünüm sağlanmıştır. Müze kompleksi, güneydeki eski çiftlik evi, kuzeydeki Rapphaus ve batıdaki yeni müze uzantısı ile mekânsal bir bütünlük oluşturmuştur. Bu tasarım, 2023 Schwaben Bölgesi Mimarlık Ödülü'ne layık görülmüştür (URL-31). Tablo 5'te Alpenstadt Müzesi'ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

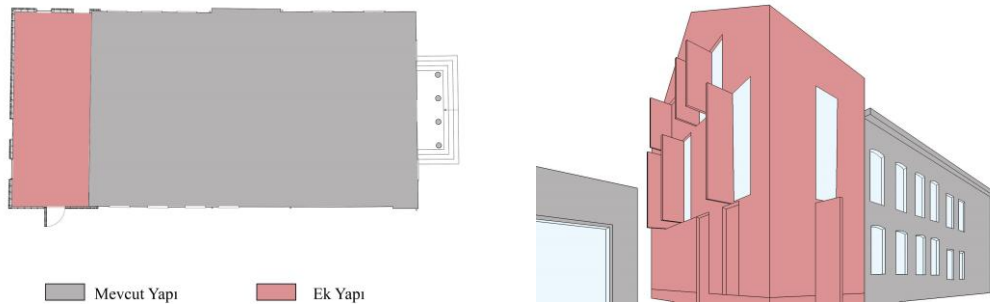
Tablo 5. Alpenstadt Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-31'den alınmıştır)

		Ardışık olarak dizilen üçgen çatılar, Sonthofen'in yerel mimarisini yansıtırken yapının ölçeklendirilmesini ve bütüncül bir kimlik kazanmasını amaçlamaktadır (URL-31). Çatı modüllerinin küçültülmesi ise kentsel doku ile uyum sağlanmasına fırsat vermiştir.
Gösteren		Ritmik çatı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Oran-orantı
	Kültürel Düzey	Kırsallık, Yerleşiklik
	Zihinsel Düzey	Tanındıklık, Topluluk hissi
		Dikey ahşap şeritler, sergi alanında mekânsal bütünlük sağlamakta ve sergileme işlevi için gerekli gölgeleme etkisini oluşturmaktadır (URL-31). Ahşap malzeme, cephede doğallık ve sıcaklık hissi verirken kaplama niteliğiyle koruyucu bir işlev üstlenmektedir.
Gösteren		Ahşap düşey elemanlar
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük
	Kültürel Düzey	Yerellik, Bölgesel doku
	Zihinsel Düzey	Bütünlük, Filtreleme
		Çiftlik evi, kuzeydeki Rapphaus ve müze uzantısı arasında yer alan korunaklı yeşil alan, kullanıcılar için dinlenme mekânı sunmaktadır (URL-31). Kullanıcılar, müzenin Sonthofen kentiyle kurduğu ilişkiyi bu mekânda deneyimleyebilmektedir.
Gösteren		Kentsel avlu
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük, Açıklık
	Kültürel Düzey	Hafıza mekânı, Kamusal katılım
	Zihinsel Düzey	Duraksama, Davetkârlık

Alpenstadt Müzesi'ne eklenen yapıda bağlam, önemli bir ölçüt olarak öne çıkmaktadır. Yenilenen cephe ve ek yapı, mevcut yapıların ve bölgenin yerel mimarisıyla uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Kullanılan malzemeler estetik bir görünüm sunmakla kalmayıp, bölgenin kültürel değerlerine de işaret etmektedir. Tarihi bağın büyük ölçüde malzeme ve biçim aracılığıyla kurulması, geçiş mekânı üzerinden kullanıcılara doğrudan aktarılmayı amaçlamaktadır. Bu bağ, fiziksel bir bağlantının yanı sıra anlam katmanlarıyla da zenginleştirilmiştir. Tasarımda, geleneksel mimarinin çağdaş bir yorumu benimsenerek bağlam ön plana çıkarılmıştır. Örneğin, çatıdaki tipolojik süreklilik yapıyı insan ölçeğine indirgemekte ve çiftlik evi olarak tarihe tanıklık eden yapı içinde kullanıcılara tanıdıklık hissi vermeyi hedeflemektedir. Mevcut yapılar ile eklenen yapı arasında, gelenek ile çağdaşlık arasında bir köprü kurulmakta ve kullanıcılar kentsel bellekle bütünleşme fırsatı yakalamaktadır.

5.5. W Müzesi/Hollanda

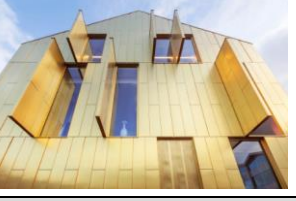
Ulusal miras listesinde yer alan W Müzesi, Hollanda'nın güneyinde, Weert şehrinde bulunmaktadır. 1550'den 1979 yılına kadar belediye binası olarak kullanılan yapı, 1982 yılından itibaren müze olarak hizmet vermeye başlamıştır (URL-32). 2022 yılında, mimar ve hikâye anlatıcısı Maurice Mentjens tarafından yapıya eklenen uzantının cephesi yeniden tasarlanmıştır. Bu uzantının arka cephesi, altın görünümlü bakır-alüminyum alaşımlı cephe kaplama malzemesiyle kaplanmış olup, cephenin yüzeyi bir emanet sandığına benzetilmiştir. Şekil 22'de emanet sandığı, olarak nitelendirilen uzantı yapı görülmektedir. Bu kavram, dini bağlamda kutsal objelerin saklandığı bir kutu olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 22. W Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-9'dan uyarlanmıştır)

Mentjens, müzeleri tarih ve sanatın deneyimlendiği modern ve kutsal mekanlar olarak değerlendirirken, sanat eserlerini kutsal kalıntılar olarak nitelendirmektedir. Müzenin güney cephesi ise üç farklı döneme ev sahipliği yapmaktadır: Sol bölümde altın görünümlü cephe, ortada 16. yüzyıldan kalan orijinal duvarlar ve sağ bölümde 1913 tarihli Neo-Rönesans tarzı cephe yer almaktadır (URL-9). Tablo 6’da W Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

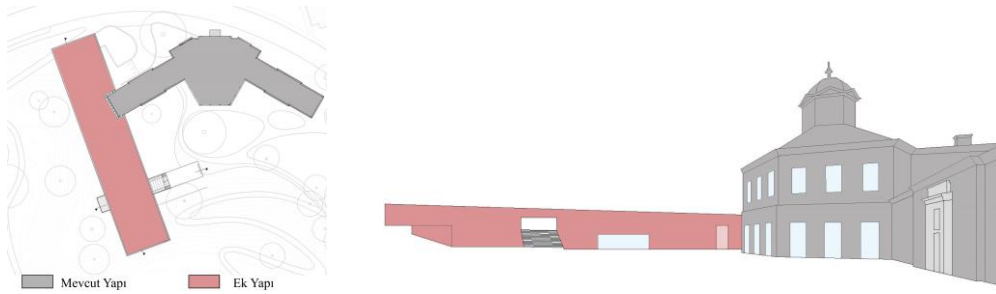
Tablo 6. W Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-32’den alınmıştır)

		Cephe tasarımında kullanılan altın ve şeffaf malzemeler, Hollanda’daki Aziz Servatius Bazilikası’ndaki emanet sandığını referans alır (URL-9). Mentjens’in tasarımı, sanat eserlerinin kutsal niteliğini ve geçmişten geleceğe aktarıcı rolünü açıkça ortaya koyar.
Gösteren		Altın malzemeli yapı cephesi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Vurgu
	Kültürel Düzey	Seküler kutsallık, Emanet sandığı
	Zihinsel Düzey	Kutsallık, İkonik etki
		Büyük vitrinler, görsel depo olarak işlev görür. Sanat eserleri ise birer hikâye anlatıcısı olarak tasarlanmıştır (URL-9). Video enstalasyonları, kullanıcılar için görsel bir erişim sağlar ve kullanıcılara bir tür duyuşal deneyim yaratmayı hedefler.
Gösteren		Video enstalasyonlu vitrinler
Gösterilen	Araçsal Düzey	Görsel erişilebilirlik, Geçirgenlik
	Kültürel Düzey	Hikâye taşıyıcısı, Katılım
	Zihinsel Düzey	Duyusal deneyim, Keşfedicilik
		Altın cephedeki büyük panjurlar, kutsal hazinelere erişim sunarak kültürel mirası görünür kılar (URL-9). Açılabilir panjurlar, sanat ve tarihin erişilebilirliğini ve bu mirasın altın kadar değerli olduğunu vurgular.
Gösteren		Büyük panjurlar
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık
	Kültürel Düzey	Görsel demokrasi, Kamusal katılım
	Zihinsel Düzey	Kültürel hazine, Merak

Maurice Mentjens tarafından tasarlanan cephe, müzeye modern bir kimlik kazandırmanın yanı sıra kültürel mirasın değerini de vurgulamaktadır. Altın görünümlü kaplama malzeme, yapısal olarak yüksek aşınma ve korozyona dayanıklılığı nedeniyle sürdürülebilir bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, bu cephe müzenin yer aldığı toplumun kültürel değerlerini yansıtmaktadır. Tasarımda kullanılan malzemeler ve yaklaşımlar, tarihi yapıyı koruyarak modern bir kimlik oluşturmayı amaçlamakta; sanatın tarihsel ve sosyal açıdan erişilebilir olması gerektiğini ve kamusal bir değer taşıdığını ifade etmektedir. Müze cephesinde gerçekleştirilen bu tasarım, görsel açıdan zenginlik sunmanın ötesinde, Weert şehrinde kültürel miras ile modernleşme arasındaki bir köprü oluşturmaktadır.

5.6. Arnhem Müzesi/Hollanda

1873 yılında mimar Cornelis Outshoorn tarafından tasarlanan Arnhem Müzesi, 2022 yılında Hollandalı Benthem Crouwel Architects firması tarafından düzenlenen bir yarışma sonucunda yenilenmiş ve genişletilmiştir. Tasarımın temelinde yer alan netlik, sadelik ve mevcut yapının korunması ilkeleri, jüri tarafından olumlu karşılanmış ve proje Benthem Crouwel Architects'e verilmiştir. İlk aşamada, 1873 tarihli anıtsal binanın kubbesi restore edilmiş ve yapıya 1100 metrekarelik yeni bir uzantı eklenmiştir. Bu uzantı yapı, Şekil 23'te belirtildiği gibi moren üzerine konumlandırılmıştır (URL-10).



Şekil 23. Arnhem Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-10'dan uyarlanmıştır)

Yapının kullanıcı algısında ağaçların üzerinde süzülüyormuş hissi yaratması amaçlanmıştır. Ek uzantı, 15 metrelik bir konsol formunda ve kayar ray sisteminde tasarlanmıştır (URL-33). Cephe tasarımında ise, sokak tarafındaki toprak tonlarından Ren Nehri tarafındaki buz mavisine kadar uzanan renk geçişlerini içeren 82.000 fayans

kullanılmıştır. Bu malzeme seçimi, yapının konumlandığı morenin ve bağlamın karakterini yansıtmaktadır (URL-10). Tablo 7’de Arnhem Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 7. Arnhem Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-33’ten alınmıştır)

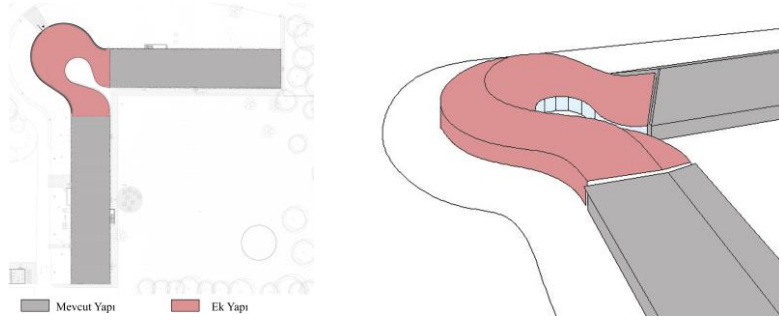
		Moren üzerine yapılan ek uzantı, zeminle teması minimuma indirgeyerek doğaya müdahaleyi azaltır, aynı zamanda kullanıcılara ağaçların üzerinde süzülme hissi vererek kullanıcıların çevreyle kurduğu ilişki daha duyarlı hale gelmektedir (URL-10).
Gösteren		Konsol çıkmalı yapı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Hafiflik
	Kültürel Düzey	Görünmezlik, Bağlamsallık
	Zihinsel Düzey	Yükselme, Tinsel etki
		Tasarımda merdiven, yalnızca bir ulaşım aracı olmanın ötesinde yönlendirici ve geçirgen bir eksen yaratmaktadır. Heykel bahçesi ile merdivenler arasındaki etkileşim, mekânlar arasında süreklilik sağlamada etkili olmaktadır.
Gösteren		Kentsel amfi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Erişilebilirlik, Süreklilik
	Kültürel Düzey	Sosyal etkileşim, Kamusal bilinci
	Zihinsel Düzey	Saydamlık, Bütünleşme
		Yeni uzantının cephesinde toprak tonlarından buz mavisine kadar 82.000 çeşitli fayans kullanılmıştır. Bu cephe tasarımı, müzenin buzulun oluşturduğu moren üzerindeki konumuna işaret etmektedir. Malzeme seçimi, doğa manzarası ile de bütünleşmektedir.
Gösteren		Renkli seramik cephe yüzeyi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Mekânsal organizasyon, Bütünlük
	Kültürel Düzey	Yere bağlılık
	Zihinsel Düzey	Zamansallık, Farkındalık

Eklenen yapının yerle kaydırılması ve yapının yüzer oluşu, mimaride hareket ve bağlam ilişkisini öne çıkarmaktadır. Mimaride büyük kütleler, yapısal olarak konsol sistemleri ile çözümlenebilmektedir, bu anlayış salt teknik bir çözüm sunmakla sınırlı değildir. Uzantı yapının havada süzülüyormuş hissi yaratması, doğaya müdahaleyi azaltma

kaygısı olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, ek yapının mevcut yapıya ve doğaya varlığını hissettirdiği, aynı zamanda onlara saygı duyduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kullanıcılara ise algısal açıdan denge ve hafiflik hissi yaratılmaktadır. Cephede kullanılan malzeme seçimi, yapının bağlamı ile doğrudan ilişki kurmaktadır. Malzemedeki renk seçimi, topoğrafyadaki çok katmanlılığa da işaret etmektedir.

5.7. FLUGT Mülteci Müzesi/Danimarka

Danimarka'nın Oksbøl kasabasında, İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma mülteci kampının bulunduğu alana 2022 yılında BIG Mimarlık Ofisi tarafından FLUGT Danimarka Mülteci Müzesi tasarlanmıştır. Günümüzde kampın çoğu ortadan kalkmış olmasına rağmen, BIG mevcut iki hastane yapısı arasına organik formlu, 540 m²'lik bir uzantı eklemiştir. Bu ek yapı, mültecilerin ve yerinden edilmiş kişilerin deneyimlerini belgelemek ve sergilemek açısından büyük önem taşımakta olup, yerinden edilmiş bireylerin yaşadıkları zorlukları aktarmayı amaçlamaktadır (URL-11). Mevcut hastane yapıları, üst örtüye sahip bir yürüyüş yolu ile birbirine bağlanmaktadır. Şekil 24'te lineer formda sahip ve birbiri kesen mevcut hastane yapıları bulunurken, keşişim noktasına organik bir forma sahip olan uzantı yapı görülmektedir.



Şekil 24. FLUGT Mülteci Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-34'ten uyarlanmıştır)

Ek yapının sokağa bakan cephesi corten çelikle kaplanarak mevcut yapıların kırmızı tuğlalarıyla görsel bir uyum oluşturmuştur. Avluya bakan cephede ise zeminden tavana kadar uzanan kavisli cam kullanılarak müzeye doğal ışık ve manzara imkânı sağlanmıştır.

(URL-11). İki dikdörtgen formlu yapının kıvrımlı bir hacimle birleştirilmesi ve bu mekânın sergi alanı olarak tasarlanması, ziyaretçilere fiziksel bir geçişle birlikte aynı deneyimsel bir davet sunmaktadır. Corten çeliğin eski kırmızı tuğla ile olan uyumu, estetik bir bütünlük sağlamakla birlikte mevcut yapı ile uzantı yapıyı görsel olarak bütünleştirme amacını da taşımaktadır (URL-35). Bu yaklaşım, tasarımın hem geçmişe saygı duyduğunu hem de modern mimari dili kullanarak çağdaş bir yorum getirdiğini ortaya koymaktadır. Tablo 8’de FLUGT Mülteci Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

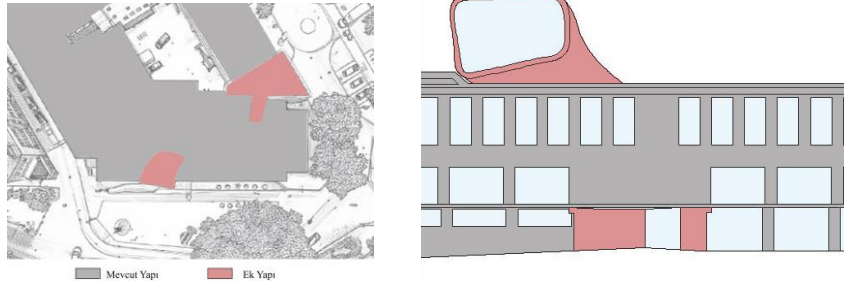
Tablo 8. FLUGT Mülteci Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-35’ten alınmıştır)

		Eğrisel hacim, iki mevcut yapı arasında bağlantı ve geçiş sağlamakla birlikte, sokağa doğru yaptığı çıkıntıyla kullanıcıları mekânın geçmişine davet eden bir çağrıyı simgelemektedir (URL-35). Tasarımcı, kullanıcıya bilinçli bir yönlendirme sunmaktadır.
Gösteren		Organik hacim
Gösterilen	Araçsal Düzey	Akışkanlık
	Kültürel Düzey	Karşıtlık, Birleşim
	Zihinsel Düzey	Yüzleşme, Yolculuk
		Mevcut yapıların kırmızı tuğlası geçmişi, ek yapının corten çeliği ise geleceği simgelemektedir (URL-35). Bu iki malzemenin görsel uyumu, kullanıcılarda duysal ve kültürel bir aidiyet duygusu oluşturmayı amaçlamaktadır.
Gösteren		Corten çelik cephe sistemi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Vurgu
	Kültürel Düzey	Çağdaş, Tamamlayıcı
	Zihinsel Düzey	Sıcaklık, Aidiyet
		Ek yapının cam duvarı ve avlusunun birleşimi kamp yerleşkesine açılmaktadır. Bu mekân, kampın geçmişine uzanan bir bellek penceresi niteliği taşıırken, cam malzeme doğa ile uyumlu biçimde tarihsel ve duysal bir geçirgenlik sağlamaktadır.
Gösteren		Kavisli cam form
Gösterilen	Araçsal Düzey	Akışkanlık, Saydamlık
	Kültürel Düzey	Tarihsel geçirgenlik, Bellek
	Zihinsel Düzey	Bütünleşme, Anımsama,

İki doğrusal hastane yapısı arasına konumlanan ek yapı, organik bir form taşımaktadır. Ek yapının kıvrılarak sokağa doğru evrilmesi, giriş alanını belirlerken aynı zamanda yönlendirici bir unsur olarak işlev görmektedir. Ayrıca mevcut yapılar arasında bağlantı ve geçişi de ifade etmektedir. Corten çelik kaplama, kırmızı tuğlalarla estetik bir uyum sağlamaktadır. Malzemelerin geçirdiği dinamik süreç, mekânın ve bağlamın zamansallığına farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

5.8. Bommel van Dam Müzesi/Hollanda

1938 yılında Hollanda'nın baş hükümet mimarı Hayo Hoekstra tarafından Venlo şehri için tarihi postane binası tasarlanmıştır. Bu yapı, döneminin kültürünü ve mimarisini yansıtan ulusal bir mimari miras olarak kabul edilmektedir. 2009 yılında geçici olarak kapatılan yapı, 2021 yılında BiermanHenket Mimarlık Ofisi tarafından iki çağdaş ek yapıyla genişletilmiş ve iç mimarisi yenilenerek tarihi postane binası yeni işlevine hazır hale getirilmiştir (URL-36). Müze, şehrin merkezinde, istasyona giden ana yol üzerinde genişletilmiştir. Yakın çevresinde bir açık alan ve Limburg Müzesi bulunmaktadır. Bağlam açısından değerlendirildiğinde, bu bölgede yeşil bir alan üzerinde birbirine bağlanan iki müze yer almakta olup, cadde Müzeler Mahallesi olarak tanımlanmaktadır (URL-12). Eklenen yeni giriş kapısı, yapının kentle kurduğu ilişkiyi güçlendirmenin yanı sıra, kullanıcılar için bir kültürel buluşma noktası olmayı da hedeflemektedir. Giriş üzerindeki kabartmalar, yapının eski işlevi olan postane kimliğine gönderme yapmaktadır. (URL-36). Şekil 25'te vaziyet planı incelendiğinde, alt kısımdaki ek yapı, heykelsi sanat vitrinine plan düzleminde de farklı perspektifler sunmaktadır.



Şekil 25. Bommel van Dam Mülteci Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-37'den uyarlanmıştır)

Müze, şehrin merkezinde, istasyona giden ana yol üzerinde genişletilmiştir. Yakın çevresinde bir açık alan ve Limburg Müzesi bulunmaktadır. Bağlam açısından değerlendirildiğinde, bu bölgede yeşil bir alan üzerinde birbirine bağlanan iki müze yer almakta olup, cadde Müzeler Mahallesi olarak tanımlanmaktadır (URL-12). Tablo 9’da FLUGT Mülteci Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

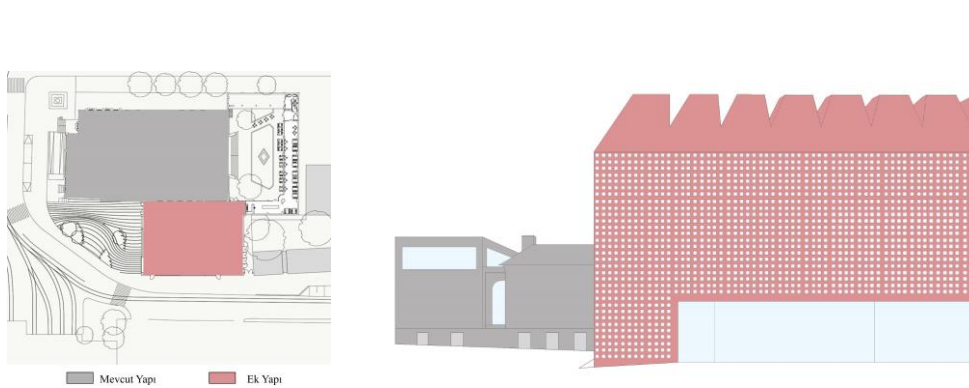
Tablo 9. Bommel van Dam Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-36’dan alınmıştır)

		Yeni giriş tasarımı ile kullanıcılara davetkâr bir mekân yaratılması hedeflenmiştir. Cephede yer alan mevcut kabartma, geçmişle bağ kurarken alüminyum kaplama çağdaş bir mimari dil sunmaktadır.
Gösteren		Eşik mekân, Rölyef etkili cephe
Gösterilen	Araçsal Düzey	Açıklık
	Kültürel Düzey	Kamusal mekân, Tarihsel kimlik, Dönüşüm
	Zihinsel Düzey	Sınır, Davetkârlık, Otorite
		Çatı katında, alüminyum kompozit malzemeden açılır-kapanır zarf formunda bir cephe tasarlanmıştır (URL-36). Bu cephe, yapının geçmişteki postane işlevini vurgularken, ışık-gölge etkileriyle cephede derinlik hissi oluşturmaktadır.
Gösteren		Altın tonlu pencere çerçeveleri
Gösterilen	Araçsal Düzey	Dinamiklik, Doku
	Kültürel Düzey	Çağdaş, Tamamlayıcı
	Zihinsel Düzey	Saygı, Haberleşme, Gizlilik
		Heykelsi sanat penceresi, estetik bir etki sunarken dış mekândan ön izleme olanağı sağlayarak kullanıcıları çatı katına yönlendirmektedir. Bu tasarım, sanata yönelme ve arayış metaforu üzerinden katmanlı bir mekânsal deneyim oluşturmaktadır.
Gösteren		Kavisli cam form, Altın kaplamalı pencere
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık
	Kültürel Düzey	Kültürel iletişim, Estetik değer
	Zihinsel Düzey	Heykelsilik

Ana postane binasına yapılan iki ek yapı ve düzenlenen yeni giriş, mimaride cephenin fiziksel bir kabuk olmanın ötesinde kültürel bir anlatı aracına dönüştüğünü göstermektedir. Girişin açıklığı, kullanılan alüminyum kaplama malzemesi ve cam yüzeylerin birlikteliği, kullanıcıları içeri davet etmekte ve erişilebilir kamusal bir mekân sunmaktadır. Cephenin mevcut halindeki geleneksel tuğla dokusu ile kabartmanın, yeni girişle sağlanan uyumu, geçmiş ile bugün arasında bağ kurarak mimari sürekliliği ortaya koymaktadır. Ek yapı cephesinde yer alan açık ve kapalı zarf formundaki cephe, ileti aktarımını simgelerken yapının postane kimliğine de göndermede bulunmaktadır.

5.9. Liljevalchs Konsthall Müzesi/İsveç

Liljevalchs Konsthall Sanat Galerisi, 1916 yılında mimar Carl Bergsten tarafından tasarlanmıştır. Yapı, İsveç'in erken modernist mimari örneklerinden biridir. Mimari plan kurgusu ve sütun düzenleri Antik Roma mimarisine referans verirken, dönemin yenilikçi malzemesi betonarme strüktür, modern döneme işaret etmektedir. Bu bağlamda yapı, geleneksellik ile modernlik arasında bir sınırdaki konumlanmaktadır. Dış cephesinin sade dokusu ve kavisli çatı formu, dönemin alışılmışının dışında bir yaklaşım olmakla birlikte kentin dokusunda belirgin bir duruş sergilemektedir (URL-38). 2021 yılında İsveç merkezli Wingårdhs Mimarlık Ofisi tarafından Şekil 26'da görüldüğü gibi mevcut binaya ek bir uzantı tasarlanmıştır. Mevcut yapı iki katlıdır; uzantı yapı ise altı farklı kotta konumlanmış ve toplamda iki kat yüksekliğe sahiptir.



Şekil 26. Liljevalchs Konsthall Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-13'ten uyarlanmıştır)

Wingårdhs, uzantının mevcut yapıya saygı duyduğunu ve onu tamamlamayı amaçladığını belirtmektedir. Uzantı, Djurgårdsvägen'e bakan eski yapının aksine

Falkenbergsgatan’a bakmakta ve böylece kente yeni bir ilişki tanımlamaktadır. Yapıya ana giriş ise mevcut yapıdan devam ederek önceliğini korumaktadır (URL-13). Tablo 10’da Liljevalchs Konsthall Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 10. Liljevalchs Konsthall Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-13’ten alınmıştır)

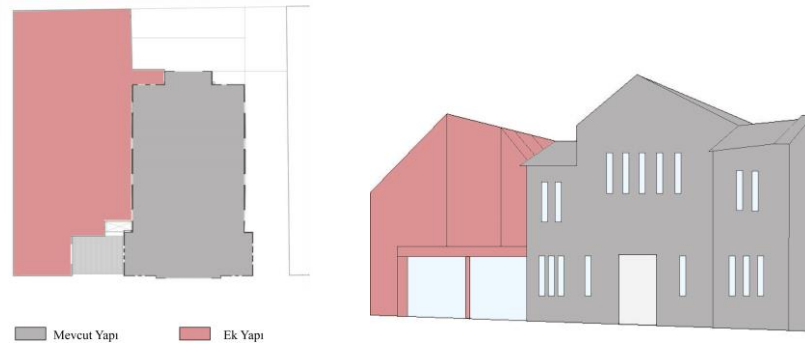
		Ek yapı iki katlı olarak tasarlanmıştır. Farklı kotlara yerleştirilen plan, işlevsel çeşitlilik sağlarken mevcut yapıyla tamamlanmayı hedeflemektedir (URL-13). Cam ızgaralar ise yapının bağlamıyla bütünleşmesini sağlamaktadır.
Gösteren		Cam ızgara sistemi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Geçirgenlik
	Kültürel Düzey	Duyarlılık, Yerin ruhu
	Zihinsel Düzey	Saydamlık, Bütüncüllük
		Yapı cephesinde kullanılan dökme beton yüzey, dayanıklı ve çağdaş bir görünüm sunarken, şişe tabanlarıyla kaplanmış alan ise ritmik ve estetik bir görünüm sağlamaktadır.
Gösteren		Cam tabanlı modüler yüzey
Gösterilen	Araçsal Düzey	Süreklilik, Doku
	Kültürel Düzey	Dışavurumculuk, Zanaatkarlık
	Zihinsel Düzey	Zamansızlık, Karşıtlık
		Yüz yetmiş metrekarelik tavan, cam çerçevelerle kaplanmıştır. Doğal ışık kontrollü biçimde içeri alınırken, doğayla görsel ve kavramsal bir temas oluşturulmaktadır. İnce camlar, iç ve dış mekân arasında sınır çizerek görsel geçirgenlik sağlamaktadır (URL-13).
Gösteren		Tavan penceresi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Görsel erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Gizli yardımcı, Tevazu
	Zihinsel Düzey	Temas, Bütünleşme

Liljevalchs Konsthall Sanat Galerisi, İsveç müze mimarisinde özgün bir karakter sergileyerek dönüşümün ilk izlerini taşımaktadır. Bu dönüşüm, klasik mimari söylemlerin modernite ile buluşmasını ortaya koymaktadır. Uzantı yapı, kullanıcıları mevcut galeriye

yönlendirecek şekilde tasarlanmış olup, görsel ve programatik açıdan mevcut yapıyla net bir şekilde ayrılmaktadır. Ancak, mevcut yapının önüne geçmeden onunla tamamlanmayı hedeflemektedir; bu nedenle ek yapı, “gizli asistan” metaforu ile tanımlanabilir. Yapının farklı kotlara seviyeli biçimde yerleştirilmesi ve birbirini takip eden cam ızgaraların konumu, mevcut yapıya duyulan saygı ve tevazuyu yansıtmaktadır. Ayrıca bu çok katmanlı planlama, kullanıcılara zihinsel bir yönlendirme imkânı sunmaktadır. Dış cephe tasarımında ise cam sanatçısı Ingegerd Råman’ın şişe tabanlarıyla kapladığı cephe, estetik ve yenilikçi bir görünüm sunmaktadır. Kullanılan şişe tabanları, modern malzemenin el işçiliğiyle uyumunu da göstermektedir.

5.10. Manchester Yahudi Müzesi/İsveç

Manchester Yahudi Müzesi, eski adıyla İspanyol ve Portekiz Sinagogu, İngiltere’de 1874 yılında Viktorya dönemi mimarlarından Edward Salomons tarafından tasarlanmıştır. 1984 yılında yapı, koruma amacıyla müzeye dönüştürülmüştür. 2021 yılında ödüllü Citizens Design Bureau Mimarlık Ofisi tarafından mevcut yapıya iki katlı çağdaş bir uzantı eklenmiştir. Şekil 27’de belirtilen uzantı, yeni bir galeri, öğrenme stüdyosu, mutfak, koleksiyon mağazası ve kafe gibi işlevleri barındırmaktadır (URL-39).



Şekil 27. Manchester Yahudi Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-14’ten uyarlanmıştır)

Yapı, endüstriyel bir bölgede konumlanmakta olup, tasarımcılar uzantının dış cephesinde corten çelik kaplama malzeme tercih etmiştir. Bu malzeme, yapının bulunduğu bağlamı bozmadan çevreyi yumuşatmayı ve yapının bağlamıyla uyumlu biçimde tamamlanmasını hedeflemektedir. Cephe tasarımında sekizgen geometriye sahip bir motif kullanılmıştır. Bu motif, sinagogun inşa edildiği çok kültürlü ve uluslu topluluğa işaret

etmektedir. Tasarımcılar, bu motifin farklılıkların ötesine bakmaya çağrı niteliğinde olduğunu ifade etmektedir (URL-14). Tablo 11’de Liljevalchs Konsthall Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 11. Manchester Yahudi Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-14’ten alınmıştır)

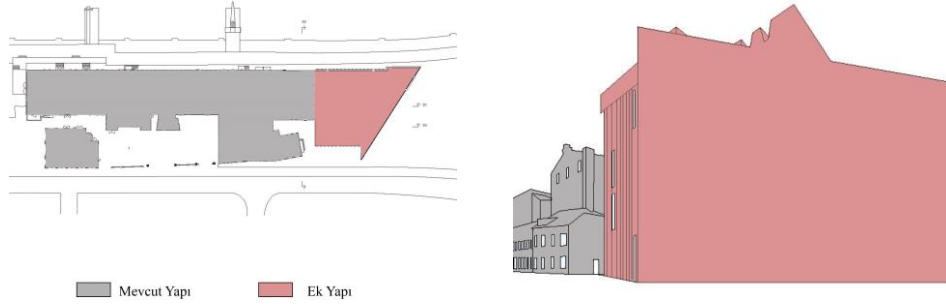
		Yeni uzantının cephesinde corten çelik malzeme kullanılmıştır. Bu malzeme, mevcut yapıdaki tuğla ile estetik uyum sağarken yapının bulunduğu bağlamla bütünleşmesini hedeflemektedir (URL-14). Corten çeliğin görünümü, yaşanmışlıkları simgelemektedir.
Gösteren		Corten çelik cephe sistemi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Doku
	Kültürel Düzey	Yenilikçi, Bütünleşme
	Zihinsel Düzey	Sıcaklık, Aidiyet
		Eklenen cam giriş, mevcut yapı ile yeni eklenti arasında bir geçiş sağlarken tarihi yapının görünürlüğünü artırmaktadır. Corten çeliğin opaklığı ile tuğla yapının ağırlığı dengelenerek kent dokusu içinde şeffaf bir eşik mekânı oluşturulmaktadır.
Gösteren		Cam giriş mekânı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık
	Kültürel Düzey	Kamusallık, Katılımcılık
	Zihinsel Düzey	Davetkârlık
		Sekiz köşeli yıldız motifi, Sefarad Yahudi topluluğunun çok uluslu yapısını yansıtır. Bu yapı, farklı kültürlerle açık bir diyalog alanıdır (URL-14). Gün ışığına göre değişen ışık ve gölge, cepheye canlılık kazandırmaktadır.
Gösteren		Sekizgen geometrik motif
Gösterilen	Araçsal Düzey	Dinamiklik
	Kültürel Düzey	Kültürel aidiyet, Kültürel çeşitlilik
	Zihinsel Düzey	Birlik, Köprü

Manchester Yahudi Müzesi’ne yapılan uzantı yapı ve mevcut yapı, eski sinagogun fiziksel dönüşümünün ötesinde simgesel bir değişimi temsil etmektedir. Yeni uzantı yapı, geçmiş ile bugün, eski ile yeni arasında bir köprü işlevi görmektedir. Cephede kullanılan corten çelik malzeme yapının bulunduğu bağlamla görsel uyum sağlarken, zihinsel olarak

yaşanmışlık ve zaman gibi kavramları mekânsal bir karakter olarak sunmayı hedeflemektedir. Sekizgen motifin geçirgen ve ritmik yapısı, farklı kimlik ve kültürlerin birlikteliğini ifade etmekle beraber, uzantı yapıya kavramsal bir derinlik kazandırmaktadır. Mevcut yapı, uzantı yapı ve bağlam arasındaki ilişki, mimarinin hafızayı canlandırmadaki rolünü; anlamların üretildiği ve toplulukları bir araya getiren bir arayüz işlevini ortaya koymaktadır.

5.11. Küppersmühle Müzesi/Almanya

1860 yılında Duisburg İç Limanı'nın kurucularından Wilhelm Vedder tarafından kurulan tahıl değirmeni, müzenin günümüzdeki konumunda yer almaktadır. 1900'lü yıllarda, son teknoloji kullanılarak inşa edilen bu değirmen, Ruhr bölgesinin "ekmek sepeti" olarak anılmıştır. 1972 yılında hizmet vermeyi durduran yapı, 1999 yılında Herzog & de Meuron Mimarlık Ofisi tarafından yeniden işlevlendirilerek Küppersmühle Müzesi'ne dönüştürülmüştür. 2008 yılında yapının genişletilmesi planlanmış ancak teknik sorunlar nedeniyle bu süreç ertelenmiştir (URL-15). Şekil 28'de Küppersmühle Müzesi'ne ait vaziyet planı bulunmaktadır.



Şekil 28. Küppersmühle Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-15'ten uyarlanmıştır)

2013 yılında Ströher ailesi müşteri olarak yapıya yeni bir uzantı eklenmesini talep etmiş, Herzog & de Meuron tarafından tasarlanan uzantı ise mevcut yapının yüksekliklerine orantılı ve benzer malzemeler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu sayede mevcut yapıyla uyumlu bir mimari tasarım ve görsel bütünlük sağlanmıştır. Uzantı yapı, birinci ve ikinci katlardaki silolar aracılığıyla köprülerle mevcut yapıya bağlanmaktadır. Mevcut yapıdaki siloların malzemesi korunarak yapıya endüstriyel bir anıt kimliği kazandırılmıştır (URL-40). Tablo 12'de Küppersmühle Müzesi'ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 12. Küppersmühle Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-15'ten alınmıştır)

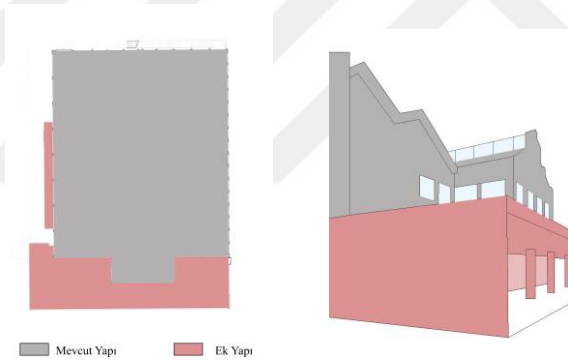
		Cephede kullanılan ızgara ve ritmik yerleştirilen pencereler estetik bir görünüm sunmaktadır (URL-15). Mimari ritim, kullanıcıda düzen ve tanıdıklık algısı oluştururken yapının okunabilirliğini ve zihinsel yönlenebilirliği de desteklemektedir.
Gösteren		Ritmik pencereler
Gösterilen	Araçsal Düzey	Oran-orantı
	Kültürel Düzey	Mekânsal organizasyon, Simgesellik
	Zihinsel Düzey	Tanıdıklık hissi, Çağrışım, Zihinsel yönlenebilirlik
		Mevcut silo ve tuğla duvar üzerine Küppersmühle yazısı entegre edilmiştir (URL-15). Yazı, yapının konumunun endüstriyel geçmişini hatırlatmak amacıyla tercih edilirken, doğu yönündeki yazı, uzantı yapının yatayda ve düşeyde okunabilmesine olanak sağlamaktadır.
Gösteren		Küppersmühle yapı ismi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Dinamiklik
	Kültürel Düzey	Endüstriyel miras
	Zihinsel Düzey	Hafıza, Teknoloji
		Uzantı yapının cephesinde kullanılan tuğla, ızgara düzeni ve pencere ritmiyle mevcut yapıyla görsel uyum sağlamaktadır. Tuğla profiller, yapıların farklı yüksekliklerine göre girintili biçimde düzenlenerek hacimlerin belirginleşmesi hedeflenmiştir (URL-15).
Gösteren		Tuğla profil
Gösterilen	Araçsal Düzey	Doku
	Kültürel Düzey	Zanaatkârlık, Tarihi doku
	Zihinsel Düzey	Bağlamsal bütünlük, Sıcaklık

Uzantı yapı, mevcut yapının biçimsel diline saygı göstererek görsel bir bütünlük sağlamaktadır. Cephede kullanılan tuğla, dokusu ve girintili konumlanmasıyla cephenin yönü ve yüksekliğine uyumlu şekilde tasarlanmıştır. Tuğlaların dokusu ve işlenişi, modern bir yapıya entegre edilmesine rağmen geçmişi hatırlatmaktadır. Böylece uzantı yapı, mevcut yapıyla kurduğu ilişki aracılığıyla geçmişle de bağ kurmaktadır. Küppersmühle yazısı, mekânın tarihine işaret ederken mekânın hafızasını okunabilir kılmaktadır. Yapının

endüstriyel geçmişi somut biçimde ortaya konmuştur. Bu tasarım anlayışı, endüstri mirası ile çağdaş mimarinin dengeli bir şekilde buluşturmayı hedeflemektedir.

5.12. Oliva Artés Müzesi/İspanya

Oliva Artés Müzesi, 1920 yılına ait eski bir endüstriyel binanın Poblenou bölgesinde müzeye dönüştürülmesi ve yeniden işlevlendirilmesi projesidir. 2008 yılında, Central Park'ın inşası kapsamında yapının yıkılması planlanmış, ancak mahalle halkı binanın korunması gerektiğini savunarak kültürel mirasını korumuştur. 2009'da açılan bir yarışmayı kazanan BAAS Arquitectura, mevcut yapıyı olabildiğince az değiştirerek müze olarak yeniden işlevlendiren bir tasarım geliştirmiştir (URL-41). Şekil 29'da BAAS Arquitectura, mevcut yapıya minimum düzeyde müdahalelerde bulunarak, iç mekânın özgün karakterini korumaya yönelik bir yaklaşım benimsemiştir; yapıda açıkça görülmektedir.



Şekil 29. Oliva Artés Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-16'dan uyarlanmıştır)

Üç nefli salona sahip olan yapının duvarları ve çelik kirişleri restore edilerek korunmuştur. Yapıya, altın renkli galvanizli çelik levhalardan oluşan bir uzantı eklenmiş; bu uzantı, sergi işlevi üstlenmenin yanı sıra kentsel bağlamda ikonik bir simgesel öge haline gelmiştir. Dış mekâna eklenen kiriş biçimli merdiven, müze ile kentsel bağlam arasında mekânsal ve görsel bir ilişki kurarak geçiş alanı işlevi görmektedir. Mevcut yapıda kullanılan beton ve tuğlanın, uzantı yapıda kullanılan çelik ve cam ile yorumlanması, endüstriyel dokunun çağdaş bir bakış açısıyla yeniden ele alınmasına olanak tanımaktadır (URL-16). Bu malzeme birlikteliği mekâna simgesel bir değer de kazandırılmıştır. Tablo 13'te Oliva Artés Müzesi'ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 13. Oliva Artés Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-16'dan alınmıştır)

		Altın renkli galvanizli çelik levhalardan oluşan yeni uzantı, sergi işlevinin yanı sıra mekânda görsel ve simgesel bir odak oluşturmaktadır. Bu malzeme, yapının endüstriyel karakteri ile modern müdahalenin bütünleşmesini ifade etmektedir.
Gösteren		Altın renkli galvanizli çelik levhalar
Gösterilen	Araçsal Düzey	Vurgu
	Kültürel Düzey	Endüstriyel miras
	Zihinsel Düzey	Heykelsilik, İkoniklik
		Dış mekânda, yapının arka cephesine giriş biçimli bir merdiven eklenmiştir (URL-16). Bu merdiven, müze ile çevresi arasında görsel ve mekânsal bir bağlantı oluşturarak sürekliliği sağlamaktadır. Ayrıca ziyaretçilere yeni ve davetkâr bir karşılama deneyimi sunmaktadır.
Gösteren		Merdiven
Gösterilen	Araçsal Düzey	Erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Etkileşim, Bağlantı
	Zihinsel Düzey	Sentez, Yükseliş
		Mevcut yapıya eklenen sergi alanı, tarihî bağlam ile modern kullanım arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Geçiş ve buluşma mekânı olarak kurgulanan bu boşluk, yapının çevresiyle kurduğu iletişimi sağlayan bir arayüz işlevi görmektedir.
Gösteren		Eşik mekân
Gösterilen	Araçsal Düzey	Hafiflik
	Kültürel Düzey	Etkileşim, Katılım
	Zihinsel Düzey	Davetkâr, Sınır

Oliva Artés Müzesi'ne tasarlanan ek yapı, endüstriyel mirasın çağdaş bir yorumla yeniden işlevlendirilmesinin örneklerinden biridir. Girişe eklenen uzantı, ziyaretçileri karşılayan davetkâr bir eşik mekân işlevi görmekte; kullanıcıların buluşma noktası olarak kültürel etkileşimi güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Giriş biçimli merdiven, fiziksel erişilebilirlik sağlamakla birlikte, yapı ile kentsel bağlam arasında yeni bir görsel bağ kurmaktadır. Bu bağ, kentin belleğinde yer etmiş endüstriyel kimliği, çağdaş mimari dille

harmanlamaktadır. Üretim işleviyle kente hizmet eden yapı, günümüzde müze işleviyle toplumda kültürün mekânı olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda mimarlık, toplumsal hafızanın güncellenmesi ve yeniden üretilmesinde doğrudan rol almaktadır.

5.13. Lakenhal Müzesi/Hollanda

Lakenhal Müzesi, 1874 yılından bu yana Hollanda'nın Leiden kentinde sanat ve tarih müzesi olarak hizmet vermektedir. Yapı, 1641 yılında mimar Arent van's-Gravesande tarafından kumaş ticaretinin merkezi olarak tasarlanmış, ancak 1874 yılında müzeye dönüştürülmüştür. Müze işlevine kavuşturulmasının ardından 1890 yılında Harteveltzaal, 1921 yılında ise Papevleugel uzantıları eklenmiştir. Şekil 30'da Lakenhal Müzesi'nin vaziyet planı yer almaktadır. 2013 yılında yapının restorasyonu ve sadeleştirilmesi amacıyla bir mimari yarışma düzenlenmiş (URL-17).



Şekil 30. Lakenhal Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-17'den uyarlanmıştır)

Yarışmayı Happel Cornelisse Verhoeven Mimarlık Ofisi kazanmıştır. Restorasyon süreci, tarihi dokunun korunmasına yönelik uzmanlığıyla bilinen Julian Harrap Architects iş birliğinde yürütülmüştür. Happel Cornelisse Verhoeven, mevcut yapının batı yönünde, Oude Singel ve Lammermarkt arasında kademeli ve iç içe geçen bir biçimde Van Steijn Gebouw uzantısını tasarlamıştır. Bu uzantının zemin katında sergi salonları ve müze kafesi; üst katında ise ofis, stüdyo ve destek birimleri yer almaktadır (URL-42). Uzantı yapı olan Van Steijn Gebouw'un tuğla cephesinde kullanılan desenler, tekstil üretiminin tarihine göndermede bulunarak kültürel hafızayı canlı tutması, mimarının anlamsal bir taşıyıcı olduğunun da göstergesidir. Tablo 14'te Lakenhal Müzesi'ne ait göstergibilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 14. Lakenhal Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-42'den alınmıştır)

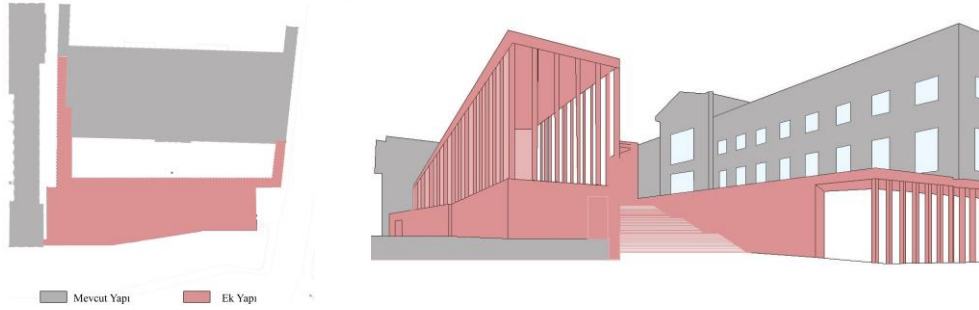
		Van Steijn Gebouw uzantısının cephesinde iç içe geçmiş tuğla malzeme kullanılmıştır. Bu malzeme, 19. yüzyıl sonundaki tekstil fabrikalarına işaret etmektedir. Tuğla desenleri ise, üretilen kumaşların dokuma yapısını çağrıştırmaktadır (URL-42).
Gösteren		Tuğla malzeme
Gösterilen	Araçsal Düzey	Doku
	Kültürel Düzey	Kültürel taşıyıcılık
	Zihinsel Düzey	Tanıdıklık, Aidiyet
		Tarihi binanın arkasında bulunan Achterplaets olarak adlandırılan iç avlu, cam çatı ile yenilenmiştir. Böylece yapının tüm bölümleri görünür ve erişilebilir hale gelerek kullanıcıları yönlendirerek müzenin yönlendirme merkezi haline gelmiştir (URL-42).
Gösteren		Cam üst örtü
Gösterilen	Araçsal Düzey	Süreklilik
	Kültürel Düzey	Kamusallık
	Zihinsel Düzey	Kimliğe saygı, Kapsayıcılık
		Müzenin batı tarafına eklenen yapı, plan ve hacimsel olarak zigzag formunda tasarlanmıştır (URL-42). Bu zigzag form, mevcut yapı ile yeni ek bina arasındaki geçişi yumuşatmakta ve planda kente farklı perspektifler sunarak mekânsal işlevselliği artırmaktadır.
Gösteren		Form
Gösterilen	Araçsal Düzey	Mekânsal organizasyon
	Kültürel Düzey	Bütünleşme
	Zihinsel Düzey	Dinamiklik

Oude Singel ile Lammermarkt arasında konumlanan yeni ek yapı, Lakenhal Müzesi'ne kademeli bir biçimde entegre edilerek hem görsel hem de mekânsal açıdan eski ile yeni arasında bir köprü işlevi üstlenmektedir. Bu tasarım anlayışı, tarihsel yapının kimliğine saygı duymaktadır. Yapı, bulunduğu fiziksel bağlamla uyumlu bir ilişki kurarken, mekânsal işlevsellik de ön plana alınmaktadır. Zemin katta konumlanan sergi alanları ve müze kafesi, kullanıcı deneyimini öncelikli kılarak açık, davetkâr ve kapsayıcı bir ortam sunmaktadır. Van Steijn uzantısının tuğla cephesi, 19. yüzyıl sonlarında Lammermarkt çevresinde yer alan büyük ölçekli tekstil fabrikalarına doğrudan işaret etmektedir. Cephede kullanılan tuğla

desenleri, dokuma yapısını çağrıştırarak, mimarının işlevsel olmanın ötesine taşımakta ve kültürel belleğin taşıyıcısı haline getirmektedir. Böylelikle yapı, tarihsel referanslarla çağdaş tasarımın kesişim noktasında konumlanmakta; hem kente özgü mimari hafızayı görünür kılmakta hem de bugünün yerel mimarlık dilini çağdaş bir yorumla ifade etmektedir. Bu bağlamda Van Steijn uzantısı, Lakenhal Müzesi'nin bütüncül kimliğini tamamlayan, kültürel sürekliliği ilke edinerek somutlaştıran bir mimari dil benimsemiştir.

5.14. James Simon Sanat Galerisi/Almanya

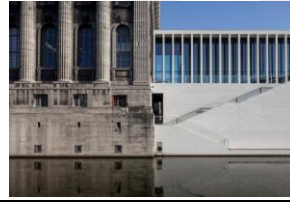
James Simon Galerisi, 2019 yılında David Chipperfield Architects tarafından Berlin'de Kupfergraben Kanalı ile Neues Müzesi arasında kentsel boşluğa tasarlanmıştır. Yapı, bulunduğu bağlamda Müze Adası'nın yeni giriş binası ve müzeler arasındaki bir bağlantı yapısı olarak işlev görmektedir. James Simon yapısı, üst kotta Bergama Müzesi ile doğrudan bağlantı kurarken, bodrum katında arkeolojik gezinti yolu üzerinde Neues Müzesi, Altes Müzesi ve Bode Müzesi ile birleşmektedir. Yapılar arasındaki bağlantı Şekil 31'de açıkça görülmektedir (URL-18).



Şekil 31. James Simon Sanat Galerisi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-18'den uyarlanmıştır)

Yapı, bulunduğu çevre ile mekânsal bir ağ oluşturmaktadır. Yatay ve düşey bağlantı aksları, yapının kentin kolektif hafızasında çok katmanlı bir yapı olarak algılanmasını sağlamaktadır. URL-43'e göre, zemin kotunda yer alan basamaklar kullanıcılar için hem davetkâr hem de görsel açıdan etkileyici bir deneyim sunmaktadır (URL-43). Tablo 15'te James Simon Galerisi'ne göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 15. James Simon Sanat Galerisi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-43'ten alınmıştır)

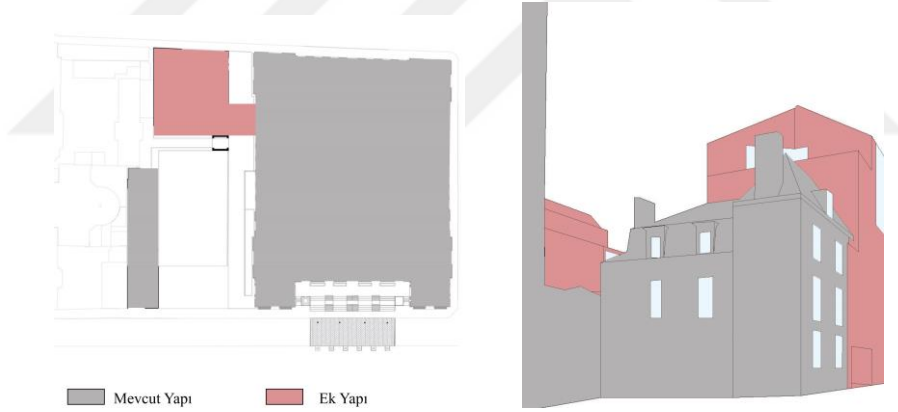
		Yapının boyutu, bağlantı sağladığı müzelerle görsel bir bağ oluşturarak sahne etkisi yaratmaktadır (URL-43). Ayrıca kullanılan taş kaide, kamusal alanda kullanıcıların vakit geçirmesine olanak sağlamaktadır.
Gösteren		Kentsel amfi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Oran-orantı
	Kültürel Düzey	Anıtsallık, Tarihsel referans
	Zihinsel Düzey	Kamusal güç
		Neues Müzesi'nde kullanılan sütun geçitler devam ettirilerek, iki yapı arasında sütunlu bir avlu oluşturulmuştur. Sütunlar, IV. Friedrich Wilhelm'in kültürel akropol için çizdiği taslağı çağrıştırmaktadır (URL-43). Bu avlu, kullanıcılar için etkileşim alanı sunmaktadır.
Gösteren		Kolon
Gösterilen	Araçsal Düzey	Süreklilik, Hafiflik
	Kültürel Düzey	Tarihsel uyum
	Zihinsel Düzey	Anımsama, Kolektif bellek
		Doğal taş agrega cephe, çevredeki tarihi yapıların taş dokusuyla uyum sağlayarak görsel süreklilik oluşturmayı amaçlamaktadır (URL-18). Kullanıcılar, çevredeki yapıların taş dokusunu benimseyerek zihinsel düzeyde de mekânsal bağlama entegre olmaktadır.
Gösteren		Doğal taş agrega
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük
	Kültürel Düzey	Bağlamsal uyum
	Zihinsel Düzey	Bütünlük, Süreklilik

James Simon Galerisi, bulunduğu bağlamda çok işlevli ve önemli bir kamusal yapı olarak değerlendirilebilir. Müzelere sadece bir sergi alanı olmanın ötesinde, etkileşimli bir mekân kimliği kazandırarak yeni bir perspektif sunmaktadır. Yapının zemin kotundan yükselen ince sütunlar, mekânsal taşıyıcı işlevinin yanı sıra mekânsal bir anlatıcı rolü üstlenmektedir. Galerisi, zemin kotundan Bergama Müzesi'ne uzanan merdivenlerle hem bir geçiş elemanı hem de kentsel bir sahne olarak işlev görmektedir. Cephede kullanılan doğal taş agrega malzeme, mevcut yapılarla uyum içindedir, ne tarihi görmezden gelir ne de birebir taklit eder. Bu yaklaşım, yapının çevresine duyduğu saygıyı ve uyumu güçlü biçimde

yansıtmaktadır. Bu bağlamda James Simon Galerisi'nin tasarım anlayışı, oran-orantı, süreklilik ve bütünlük kavramları üzerine temellenmektedir. Bu kavramlardan özellikle süreklilik, işlevsel bir nitelik taşımakla birlikte kültürel ve zihinsel düzeylerde tarihsel bir devamlılık oluşturmayı da amaçlamaktadır. Bütünlük kavramı ise, kullanılan malzemeler ve yapı ölçekleri üzerinden sağlanmış; bu süreçte mevcut yapının tarihine duyulan saygı ön planda tutulmuştur.

5.15. Nantes Sanat Müzesi/Fransa

Nantes Sanat Müzesi, 17. yüzyıldan kalma Oratoryom Şapeli ile 19. yüzyıldan kalma Palais yapısının yer aldığı kültürel bir yerleşim alanında konumlanmıştır. Ancak, bağlamıyla aynı aks üzerinde ilerlemeyen müzeye, tarihi yapılar arasında bir köprü işlevi görecektir bir ek uzantı eklenmiş ve böylece bölgede mimari ve kültürel bir güzergâh oluşturulması amaçlanmıştır (UR-19). Şekil 32'de yapının vaziyet planı yer almaktadır.



Şekil 32. Nantes Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-19'dan uyarlanmıştır)

Bu kapsamda, 2009 yılında Stanton Williams, Nantes Sanat Müzesi'nin yenilenmesi ve genişletilmesi için düzenlenen uluslararası yarışmayı kazanmıştır. Müze, 2017 yılında hizmete açılmıştır. Yapı, dönüştürülmüş mekanların bulunduğu Palais, yeniden işlevlendirilmiş alanların yer aldığı Oratoryom Şapeli ve yeni ek uzantı binasından oluşan üç farklı mekân türünü bir arada barındırmaktadır. Galeri ve dolaşım alanlarının yer aldığı ek uzantı, dış mekânlarla doğrudan ilişki kuran, içerden dışarıya doğru açılan ve geniş bir esneklik anlayışıyla tasarlanmış bir mekân olarak öne çıkmaktadır (URL-44). Tablo 16'da Nantes Sanat Müzesi'ne ait göstergebilimsel analiz gösterilmektedir.

Tablo 16. Nantes Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-44'ten alınmıştır)

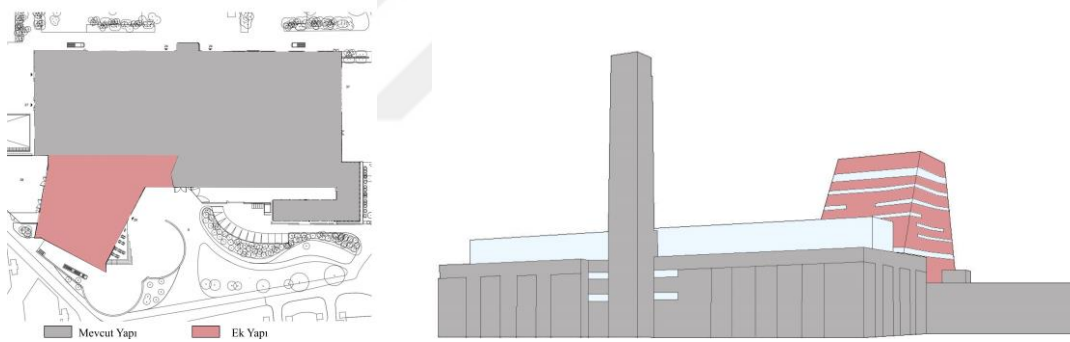
		Yeni ek uzantı, küp formuyla dikkat çekmektedir. Dışarıdan bakıldığında bina, tek taş bir bloktan yontulmuş izlenimi vermektedir. Bu sayede yapı, zamansız bir biçimde mevcut yapılarla görsel bir bütünlük sağlamaktadır (URL-44).
Gösteren		Küp form
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük
	Kültürel Düzey	Bağlamsal süreklilik
	Zihinsel Düzey	Diyalog
		İçten dışa bir tasarım anlayışı sunularak esnek ve geniş mekânlar yaratılmış, bu mekanlar büyük pencerelerle birbirine bağlanmıştır. İç mekânlar birbirine görsel ve fiziksel olarak açık olup, kullanıcıları yönlendirmeyi hedeflemektedir (URL-44).
Gösteren		Pencere açıklıkları
Gösterilen	Araçsal Düzey	Modülerlik, Mekânsal organizasyon
	Kültürel Düzey	Geçirgenlik, Kamusal katılım
	Zihinsel Düzey	Davetkârlık, Yönlendiricilik, Yakınlaştırma stratejisi
		Uzantı yapının cephesinde, yerel tüflere benzeyen taş efektli sıva kullanılmıştır. Bu malzeme, bölgedeki kireç taşı yapılarla görsel uyum sağlarken, mağara evlerine dönüştürülen tuf ocaklarını da simgelemektedir (URL-44).
Gösteren		Taş efektli sıva
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük
	Kültürel Düzey	Tuf ocakları, Kültürel bellek
	Zihinsel Düzey	İmgesel süreklilik

Ek yapı, farklı mevcut binaları birbirine bağlayarak, bölgenin tarihi dokusunda mekânsal sürekliliğin yanı sıra zamansal sürekliliği de sağlamaktadır. Yapı, iç mekân ihtiyaçlarına göre şekillenirken çeşitli galeri alanları ve esnek mekânlar yaratılmıştır. İçten dışa doğru gelişen bu tasarım yaklaşımı, yapıyı kullanıcı açısından bütüncül ve okunabilir bir kütle formuna dönüştürmüştür. Cephede kullanılan taş efektli sıva, bulunduğu bölgedeki tarihi yapıların mimari diline göndermede bulunurken, yapıya hafiflik ve esneklik kazandıran yenilikçi bir bakış açısını da beraberinde getirmiştir. Böylece taş, salt bir

malzeme olmanın ötesine geçerek, anlamsal bir değer kazanmış ve kullanıcılarla zihinsel bir bağ kurmuştur. Nantes Sanat Müzesi, devamlılık, kültürel bütünleşme ve geçirgenlik ilkelerinin hâkim olduğu, toplumsal erişimi önemseyen ve kullanıcılarla doğrudan diyalog kuran bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

5.16. Tate Modern Müzesi/İngiltere

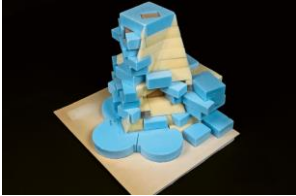
1940 yılında İngiltere’de Giles Gilbert Scott tarafından tasarlanan Bankside Enerji Santrali, 1981-2000 yılları arasında âtil durumda kalmıştır. 1994 yılında Herzog & de Meuron’un yarışmayı kazanmasıyla dönüşüm süreci başlatılmıştır. Bu süreçte yapı, yeniden işlevlendirilmiş ve genişletilmiş; bulunduğu Southwark bölgesinde çağdaş bir kamusal alan yaratılarak bölgenin kentsel canlandırılması hedeflenmiştir. Herzog & de Meuron tasarımında mevcut yapının endüstriyel karakterine güçlü göndermeler yapmaktadır. Şekil 33’te bu işlevleri içinde barındıran ek yapı görülebilmektedir (URL-20).



Şekil 33. Tate Modern Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-45’ten uyarlanmıştır)

Eski yağ tankları üzerine konumlanan ek yapı, iç mekânda esnek sergi alanları ve gezinti rotaları sunmaktadır. Cephede kullanılan tuğla malzeme mevcut yapıyla uyum sağlarken, tuğlanın özgün örgü sistemi yenilikçi bir mimari dil ortaya koyarak iki yapıyı net biçimde ayırmaktadır. Eklenen yapı, sergileme işlevinin yanı sıra öğrenme ve üretim mekânlarını da bünyesinde barındırmaktadır (URL-45). Ek yapı, malzeme ve biçim açısından mevcut yapıyı tamamlamaktadır ancak ona bağlı kalmamaktadır. Tablo 17’de Tate Modern Müzesi’ne ait göstergibilimsel analiz bulunmaktadır.

Tablo 17. Tate Modern Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-45'ten alınmıştır)

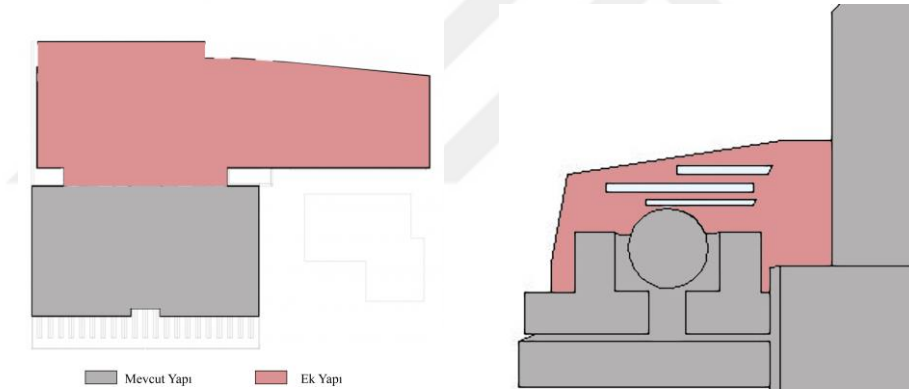
		Eklenen yapı cephesinde, zemin seviyesinde yer alan yatay şeritler, kullanıcıları içeriye yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu açıklıklar, yapının kentliyle etkileşim kurma isteğini simgelemektedir (URL-20).
Gösteren		Yatay bant açıklıklar
Gösterilen	Araçsal Düzey	Görsel erişilebilirlik, Saydamlık
	Kültürel Düzey	Sosyal etkileşim, Kamusal bilinci
	Zihinsel Düzey	Davetkârlık, Katılımcılık
		Cephede kullanılan tuğla, ek yapıyı çevredeki ticari yapılardan ayırırken mevcut yapıyla görsel bütünlük kurmaktadır. Özgün ve kademeli tuğla örgüsü hem ayrışmayı hem de bütünlüğün sürekliliğini sağlamaktadır (URL-45).
Gösteren		Tuğla
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük
	Kültürel Düzey	Bağlamsal, Yenilikçi
	Zihinsel Düzey	Tanıdıklık, Bütünleşme
		Trapezoidal biçimde başlayan yapı, kare formda sonlanarak mevcut yapıyla uyumlu bir bağlantı kurmaktadır. Tank biçimli kütle, yapının eski işlevini çağrıştırırken iç mekânda esnek sergi alanları ve dolaşım aksları oluşturmaktadır (URL-45).
Gösteren		Trapezoidal ve tank görünümlü form
Gösterilen	Araçsal Düzey	Mekânsal organizasyon
	Kültürel Düzey	Kültürel miras, Uyum
	Zihinsel Düzey	Dinamiklik, Denge

Mevcut yapının yenilenmesi ve genişletilmesi, yapıya yeni işlevler kazandırmanın yanı sıra bölgenin kültürel ve kentsel kalkınmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Eklenen yapı cephesindeki şeritler, mimaride saydamlık, açıklık ve katılım gibi kavramları temsil ederek kentliyi içeri davet etmektedir. Ek yapının trapezoidal biçimden kare forma evrilerek mevcut yapıyla görsel bir bağ kurduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca, ek yapı eski yağ tanklarının temelleri üzerine konumlandırılmıştır; bu durum, mevcut yapı ile ek yapının geçmiş ile bugün arasındaki somut bağı ortaya koymaktadır. Bu bağ sadece biçimsel değil,

aynı zamanda malzeme seçiminde de kendini göstermektedir. Tuğla malzeme tercihi, bölgedeki ticari yapılardan ayrılarak mevcut yapıyla bütünlük sağlamaktadır.

5.17. SFMOMA Müzesi/ABD

1935 yılında Amerika’da açılan SFMOMA Müzesi, 1975 yılında adına “Modern” ekini ekleyerek, modern sanatın çağdaş ve yenilikçi vizyonunu daha net ifade etmeyi amaçlamıştır. Bu değişim, müzenin sadece geçmişin sanat eserlerini sergilemekle kalmayıp, güncel sanat pratiklerine de odaklandığını, sanatın sürekliliğini ve evrimini vurguladığını göstermektedir. 1995 yılında müze, Üçüncü Cadde’deki yeni binasına taşınarak fiziksel anlamda da çağdaş sanatın dinamik yapısına uygun bir mekân yaratmıştır. 2009 yılında ise müzenin genişletilmesi gündeme gelmiş ve 2010 yılında Snøhetta mimarlık ofisine proje verilmiştir (URL-21). Şekil 34’te Snøhetta tarafından tasarlanan ek yapı görülmektedir.



Şekil 34. SFMOMA Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-46’dan uyarlanmıştır)

Ek yapının cephesinde kullanılan 700’den fazla FRP panel, hafiflik ve dayanıklılığı estetikle birleştirirken ışık oyunları ile müzeye özgün bir atmosfer kazandırmaktadır. Bu tasarım yaklaşımı, yapının yalnızca bir sergileme mekânı değil, kullanıcıyla sürekli etkileşim kuran deneyimsel bir kamusal alan olarak kurgulandığını göstermektedir. Craig Dykers, merdiven holleri ve galerilerin gün ışığını doğrudan alacak şekilde tasarlandığını, böylece sanat eserleriyle ışık arasında etkileşim kurulduğunu vurgulamaktadır. İki ana giriş kamusal erişimi kolaylaştırırken heykelsi merdivenler buluşma ve etkileşim noktaları oluşturmaktadır (URL-46). Tablo 18’de SFMOMA Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 18. SFMOMA Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-21'den alınmıştır)

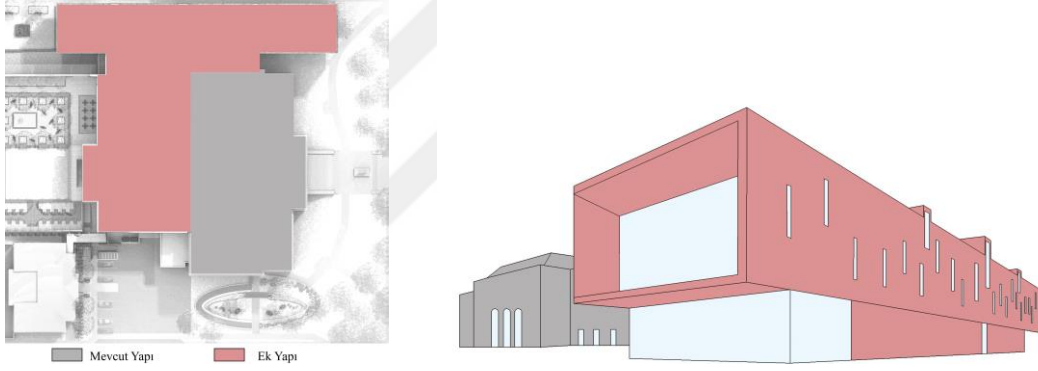
		Galeri alanlarının kente açıldığı teraslarda açık hava heykelleri sergilenmektedir. Bu teraslar, kullanıcıların bir buluşma noktasını haline gelerek müzeyi dışa dönük bir kimliğe büründürmektedir (URL-46).
Gösteren		Teras
Gösterilen	Araçsal Düzey	Erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Bütünleşme, Katılım
	Zihinsel Düzey	Canlılık
		Howard Caddesi üzerindeki cam giriş, kullanıcıları anıtsal bir heykel olan Sequence bulunduğu galeri alanına yönlendirmektedir. Bu cephe, müzenin kentle olan ilişkisini güçlendirmenin yanı sıra, tasarımdaki topluluk odaklı yaklaşımı da yansıtmaktadır (URL-46).
Gösteren		Cam giriş mekânı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık, Açıklık
	Kültürel Düzey	Kamusal katılım
	Zihinsel Düzey	Davetkârlık, Bağ
		Eklenen yapı cephesinde kullanılan paneller, gün ışığının gün boyunca değişen hareketiyle cephede ışık ve gölge oyunlarına fırsat tanımaktadır. Bu anlayış, tüm duylara hitap ederek kullanıcılara zengin bir deneyim sunmaktadır (URL-46).
Gösteren		GFRP cephe paneli
Gösterilen	Araçsal Düzey	Dinamik, Akışkanlık
	Kültürel Düzey	Yenilikçi, Duyusal deneyim
	Zihinsel Düzey	Hareket

Eklenen yapı, kullanıcıları içine çeken güçlü bir kamusal alan anlayışıyla şekillendirilmiştir. Tasarımda kullanılan FRP paneller, yapının kabuğunu oluşturmanın ötesinde, San Francisco Körfezi'nin dalgalarını ve sisini simgeleyerek bölgenin ruhunu yansıtmaktadır. Cephedeki paneller, ışık ve gölge oyunları ile yapıya işlevsel bir derinlik kazandırırken, kullanıcılar için duyusal bir iletişim aracı haline gelmiştir. Gün ışığını doğrudan alan merdivenler, basit bir sirkülasyon alanı olmaktan çıkarak, cepheden algılanabilen ve kullanıcıları bir araya getiren kamusal buluşma noktalarına dönüşmüştür.

Müze ile kent arasında kurulan ilişki, soyut bir zihinsel bağdan çıkarak, galeri alanlarının teraslara açılmasıyla fiziksel ve somut bir biçim kazanmıştır. Tasarlanan teraslar, açık hava heykellerini deneyimleme olanağı sunarak, dinlenme mekânlarının ötesinde, sanat deneyiminin devam ettiği etkileşimli alanlara dönüşmektedir.

5.18. Columbus Sanat Müzesi/ABD

1931 yılında inşa edilen Columbus Sanat Müzesi'ne, 1974 yılında bir ek yapı yapılmıştır. 2013 yılında ise müze yönetimi, yapının genişletilmesini gündeme almıştır. Bu süreçte DesignGroup mimarlarından Michael Bongiorno liderliğinde kapsamlı bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Müzenin toplam sergi alanına Şekil 35'te yer alan 50.000 metrekarelik genişletme ile Margaret M. Walter Kanadı eklenmiştir (URL-22).



Şekil 35. Columbus Sanat Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-47'den uyarlanmıştır)

Tasarım ekibi, genişleme projesini üç aşamada hayata geçirmiştir: İlk olarak, 1974 yılında yapılmış olan ek kanat yenilenmiş; ardından 4.645 metrekarelik yeni bir yapı eklenmiş; son aşamada ise peyzaj çalışmaları tamamlanarak proje bütünlenmiştir. Bu süreçte, toplum ve bağlam odaklı tasarım anlayışı benimsenmiş, yapının kent merkezinde önemli bir kesişim noktası olması hedeflenmiştir. Ek yapı, lineer bir formda tasarlanmış olup, gün ışığını doğrudan alan geniş bir fuaye ve giriş alanına sahiptir. Bu alanlar yalnızca mekânsal boşluklar olmaktan çıkıp, tasarımın temel unsurlarını oluşturmuş ve kullanıcıların yönlendirilmesini sağlayan işlevsel mekanlara dönüşmüştür. Fuaye ve giriş alanlarına kafe, mağaza gibi işlevler eklenerek, kullanıcıların kamusal yaşantıyla bütünleşmesi ve müzeye

kolayca dahil olması amaçlanmıştır (URL-47). Tablo 19’da Columbus Sanat Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz bulunmaktadır.

Tablo 19. Columbus Sanat Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-22’den alınmıştır)

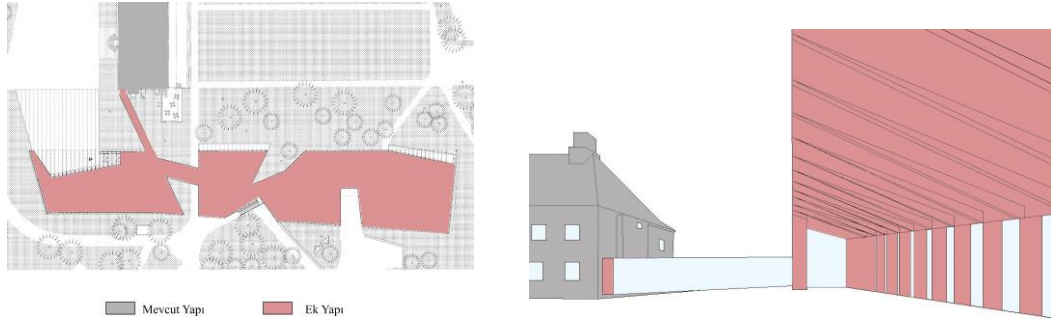
		Müzenin kuzey ve güney yönlerinde sinematik cepheler tasarlanmıştır. Bu cepheler, iç mekânda esnek ve fonksiyonel galeri alanlarına olanak sağlarken, sanat, ziyaretçi ve kent arasında zengin bir deneyim sunmayı hedeflemektedir (URL-47).
Gösteren		Dinamik cephe elemanı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Saydamlık, Geçirgenlik
	Kültürel Düzey	Bütünleşme, Toplumsal katılım
	Zihinsel Düzey	Diyalog
		Fiziksel sınırların silikleştiği ek yapı, cam bir giriş ve fuaye alanına sahiptir. Bu mekân, dış mekânla doğrudan bağ kurarak kentle maksimum iletişimi sağlar (URL-47).
Gösteren		Lineer form, Cam duvar paneli
Gösterilen	Araçsal Düzey	Görsel erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Toplumsal kapsayıcılık, Açıklık
	Zihinsel Düzey	Ferahlık, Keşfedicilik
		Eklenen yapı cephesinde antik görünümlü bakır malzeme kullanılmıştır. Bu malzeme, bakırın doğal yaşlanmış dokusunu yansıtmaktadır (URL-22). Tasarımcı, bakır malzeme aracılığıyla mevcut yapının tarihini çağdaş bir görünümle ustalıkla birleştirmiştir.
Gösteren		Patinalı bakır levha
Gösterilen	Araçsal Düzey	Doku
	Kültürel Düzey	Hafıza katmanı, Yerin ruhu
	Zihinsel Düzey	Zamansızlık, Çağdaş

Eklenen yapı cephesinde kullanılan bakır, estetik bir değer taşımakla kalmaz; aynı zamanda kültürel hafızanın güçlü bir metaforu olarak tasarlanmıştır. Bu malzeme, geçmişle uyum içinde çağdaş bir anlatım kurarken, zamansızlığın sembolü olma görevini de üstlenir. Malzemenin dokusu, mevcut yapıyla kurduğu ilişkiyi bütünleştirmeyi amaçlasa da ek

yapının çağdaş mimari diliyle sağlanan denge dikkat çekicidir. Yapının lineer formu ile cam giriş ve fuaye alanları, kamusal mekânda etkileşime odaklanarak kent ve yapı arasında dinamik bir arakesit yaratır. Bu arakesit, kullanıcıları içeri davet etmekle kalmayıp, dış mekâna doğru yayılan, çok katmanlı bir deneyim sunar. Ek yapıdaki sinematik cepheler ve katlanır cam paneller, kamusal ve yarı kamusal alan sınırlarını bulanıklaştırarak, sanatın algılanışına yeni bir perspektif kazandırır. Böylece kullanıcılar, sanatı iç mekânların ötesinde, dış mekânlarda da deneyimleyebilir.

5.19. Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi/Finlandiya

2011 yılında, Fin Mimarlar Derneği SAFA'nın desteğiyle Serlachius Vakfı, Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi'nin genişletilmesi için uluslararası bir yarışma düzenledi. Finlandiya'nın Mänttä şehrinde yer alan müzede, Barselona merkezli mimarlık firması MX_SI, 579 proje arasından birinci seçildi. MX_SI, ek yapıyı Joennimei Malikanesi'nin yanına, yeni bir giriş meydanı oluşturacak şekilde konumlandırdı. Ayrıca, ek yapının bulunduğu alan, bir köprüyle Taavetinsaari Adası'na bağlanmıştır. Şekil 36'da ifade edilen köprü, mevcut yapı, ek yapı ve çevresel bağlamı bütünleştirmeyi amaçlayan yalın bir tasarım olarak kurgulanmıştır (URL-48).



Şekil 36. Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-23'ten uyarlanmıştır)

Ek yapı, Joennimei Malikanesi'ne cam bir köprü ile bağlanmaktadır. Yapı kütlesi, parçalar halinde bir aks üzerinde tasarlanmıştır. Malikane ve göl arasındaki bu aks boyunca konumlanan yapı, malikanenin bulunduğu kottan başlayıp alçalan arazi boyunca yükselmektedir. Cam ve ahşap yüzeylerle kaplanan yapı, mekânsal yanılsamalara olanak sağlarken doğayla olan ilişkiyi vurgular; böylece kullanıcılara doğayla iç içe olma hissi

yaşatmaktadır (URL-23). Tablo 20’de Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 20. Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-48’den alınmıştır)

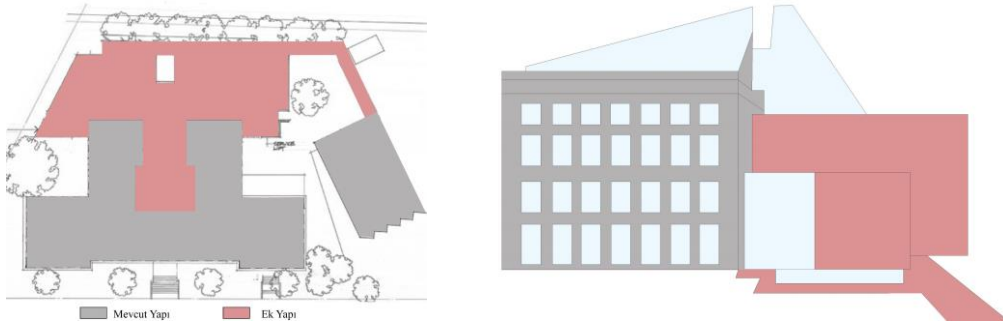
		Ek yapı, malikaneye cam bir köprü ile bağlanmaktadır. Şeffaf yapısıyla adeta görünmez olan köprü, iki yapıyı fiziksel olarak birleştirmenin ötesinde, doğanın yansımalarını taşıyarak görsel bir bağ oluşturur.
Gösteren		Geçiş yapısı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Akışkanlık
	Kültürel Düzey	Bütünleşme
	Zihinsel Düzey	Bağlantı
		Eklenen yapı cephesinde kullanılan ahşap yüzeylere yarı saydam, altın tonlarında bir dokunuş yapılmıştır. Ahşabın canlı ve organik yapısı ile zamanla gümüş renk tonlarına dönüşmesi, tasarımcılar tarafından zamansızlığın simgesi olarak yorumlanmıştır (URL-23).
Gösteren		Ahşap düşey elemanlar
Gösterilen	Araçsal Düzey	Bütünlük, Süreklilik
	Kültürel Düzey	Yerellik
	Zihinsel Düzey	Görkemli
		Binanın iç mekân düzeni, dış cephe tasarımıyla doğrudan ilişkilidir. Ahşap çıtalar, cephedeki ritmi iç mekâna taşıırken yapı, doğayla uyumlu ve parçalı bir bütün olarak bağlamıyla bütünleşecek biçimde kurgulanmıştır (URL-23).
Gösteren		Eksenel yerleşim, Yükseklik
Gösterilen	Araçsal Düzey	Oran-orantı
	Kültürel Düzey	Süreklilik, Okunabilirlik
	Zihinsel Düzey	Yönelim, Akış

Tasarım anlayışı, bağlam, geçmiş ve günümüz arasında kurulan diyalog üzerine şekillenmiştir. Parçalara ayrılarak bir bütün oluşturan ek yapı, cam yüzeyler ve ahşap çıtalar aracılığıyla çevresindeki doğayı yansıtır. Bu yaklaşımda yapı, bağlamsal varlığını doğayla kurduğu ilişkiyi görünür kılarak ortaya koyar. Büyük ölçekli alanda parçalanan kütle,

mevcut yapıyı gölgede bırakmaktan kaçınırken, iç mekân ile dış cephe arasında da güçlü bir süreklilik yaratır. Mekânsal süreklilik tasarımın öncelikli unsurlarındandır. Cephede kullanılan ladin ahşapların üzerine yarı saydam altın tonları eklenmesi, ahşabın canlı ve yaşayan karakterinden kaynaklanmaktadır. Zamanla gerçekleşecek dönüşüm, zamansızlığın simgesi olmayı hedeflemektedir. Yansımaların, sürekliliğin ve dinamizmin ön planda olduğu bu ek yapı, adeta bir yeşil bir tuval olarak tanımlanabilir.

5.20. Harvard Sanat Müzeleri/ABD

1920’lerde Coolidge, Shepley, Bulfinch ve Abbot Mimarlık Firması tarafından tasarlanan Harvard Sanat Müzeleri, müze, öğretim ve konservasyon hizmetleri sunmuştur. 2006 yılında Renzo Piano Mimarlık Ofisi, Harvard Üniversitesi’ne ait 1920’den kalma Fogg, Busch-Reisinger ve Sackler müzelerini birleştirip genişletmek üzere görevlendirilmiştir. Daha önce bağımsız hizmet veren bu müzeler hem fiziksel hem de işlevsel olarak bütünleştirilmiştir. Tasarım ekibi, anlayışlarının kendinden daha büyük bir bütünü oluşturmak üzerine kurulu olduğunu vurgulamıştır (URL-24). Şekil 37’de Harvard Sanat Müzeleri’ne ait vaziyet planı yer almaktadır.



Şekil 37. Harvard Sanat Müzeleri Vaziyet Planı ve Ek Yapı Kurgusu (URL-49’den uyarlanmıştır)

Prescott Caddesi üzerinde, galeri, çalışma alanları ve konservasyon laboratuvarlarını içeren cam çatılı yeni bir kanat eklenerek yapıya genişlik kazandırılmıştır. Yeni ek yapının girişi ile kampüs yönündeki eski giriş arasında diyalektik bir ilişki kurulmuştur. Kullanıcılara çift yönlü açıklık ve erişilebilirlik sağlanmıştır. Ek yapının kuzey cephesinde tasarlanan kış bahçesi, kullanıcılar için etkileşim alanı olarak işlev görmüştür. Birinci kattaki cam cepheler, gün ışığının iç mekâna dolmasını sağlarken, kullanıcılarda merak uyandırmayı

hedeflemiştir (URL-50). Tablo 21’de Harvard Sanat Müzeleri’ne ait göstergebilimsel analiz yer almaktadır.

Tablo 21. Harvard Sanat Müzeleri Göstergebilimsel Analizi (Fotoğraflar URL-50’den alınmıştır)

		Ek yapı cephesinde kullanılan cam çatı, gün ışığını içeri alarak mekâna aydınlık kazandırırken, yapıya yenilikçi bir görünüm de katmaktadır. Bu sayede gün ışığı, mimari mekânın belirleyici unsuru haline gelmiştir. Yapı, Fogg Müzesi’nin mimarisiyle uyum içindedir.
Gösteren		Çatı penceresi
Gösterilen	Araçsal Düzey	Hafiflik
	Kültürel Düzey	Yenilikçi, Uzlaştırıcı
	Zihinsel Düzey	Esneklik
		Mevcut müzeler birbirine bağlanarak kullanıcılara Alman sanatı, Asya sanatını ya da Kuzey Amerika koleksiyonlarını bir arada deneyimleme fırsatı sunulmaktadır. Bu mekânsal birleşimin somut ifadesi ise, organik formuyla dikkat çeken betonarme köprüdür.
Gösteren		Geçiş yapısı
Gösterilen	Araçsal Düzey	Akışkanlık
	Kültürel Düzey	Kültürel çoğulluk, Bağlantı
	Zihinsel Düzey	Diyalog, Birlik
		Prescott Caddesi üzerindeki yeni giriş, müzenin kamusal kimliği kazanmasında rol oynar. Kış bahçesi ve cam cepheler, yarı geçirgen tasarlanarak, kullanıcılarda merak uyandırmak hedeflenmektedir (URL-24).
Gösteren		Eşik mekân
Gösterilen	Araçsal Düzey	Görsel erişilebilirlik
	Kültürel Düzey	Katılım
	Zihinsel Düzey	Açıklık, Davetkarlık

Ek yapı üzerinden verilen yeni giriş, mekâna erişimle birlikte, müze kompleksinin cadde ile kurduğu ilişkiyi güçlendirir ve yapıya kamusal mekân niteliği kazandırır. Bu durum, kullanıcılarda davetkâr ve açık bir mekân izlenimi yaratmayı amaçlar. İç avludan görünen eski giriş ile ek yapının girişi arasında güçlü bir görsel ve mekânsal bağ

kurulmuştur. Bu bağ, kentli ile üniversite arasında da anlamlı bir ilişkiyi temsil eder. Bu bağlamda, projeyi bir bağlamın inşası olarak değerlendirmek mümkündür. Tasarımda kullanılan köprü, mimari birleşimin birlikte, kültürel çokluğun ifadesi olarak da önem taşır. Ek yapıda yer alan eğimli cam çatı, doğal ışığı içeri almayı sağlayan bir mimari eleman olmasının yanı sıra, mevcut yapıyla bağlantı kuran görünmez ve hafif bir unsur olarak öne çıkar. Şeffaf karakteri sayesinde, örtücü ve ayırıcı çatı kimliğinden sıyrılarak, mekânsal sürekliliği destekleyen geçirgen bir yüzey işlevi görür.



6. İRDELEME

Tez kapsamında analiz edilen yirmi çağdaş ek yapının biçim, yerleşim, malzeme, renk, doku, ara mekân ve yapısal öğeler gibi mimari tasarım anlayışları üzerinden mevcut yapıya eklemlendiği görülmektedir. Tasarımcı, çağdaş ek yapıyı mevcut yapıya yeni bir kütle tasarımı olarak eklemesinin yanında görsel süreklilik ve algısal bütünlük gibi kavramlar üzerinden de yapıyı biçimlendirmektedir. Yapıya ait yerleşme kararları ve malzeme tercihleri gibi unsurlar, yapıların anlam üretimlerini de etkilemektedir. Bu irdeleme kapsamında, incelenen örneklerde ortaklaşan ve ayrışan tasarım yaklaşımları; biçimsel ve anlamsal ölçütler doğrultusunda ele alınarak değerlendirilmiştir.

Mevcut yapıya eklenen yapı hacimleri incelendiğinde, çoğunlukla organik forma rastlanılmaktadır. İncelenen yapılar arasında uzantı yapının organik forma sahip bir köprü aracılığıyla mevcut yapıya bağlandığı örnekler görülmektedir. Ek yapıdan mevcut yapıya geçen kullanıcıların bu mekanları deneyimlerken akışkanlığı hissetmeleri ve algısal olarak bütünleşme duygusu yaşamaları hedeflenmektedir. Organik ve kavisli formların kullanıcı algısında keskin bir geçiş yaratmaması; geçmiş ile bugün arasındaki diyalogu ve birlikteliği dolaylı olarak anlamlandırması beklenmektedir. Bu doğrultuda Buffalo AKG Sanat Müzesi, Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi ve Harvard Sanat Müzeleri iyi birer örnektir. Bu örneklerin yanı sıra FLUGT Danimarka Müzesi, bütünüyle organik bir hacim olarak tasarlanarak mevcut iki lineer formu birbirine bağlamaktadır. Bu yaklaşım, yapılar arasındaki akışkanlıkla birlikte çevreyle etkileşimi artırmayı da hedeflemektedir. Yapının işlevine işaret eden form yaklaşımları da gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, Buffalo AKG Sanat Müzesi'ne ait ek yapının artı şeklinde, Tate Modern Müzesi'nin ise tank benzeri bir formda tasarlanmış olması örnek olarak verilebilir.

Mevcut yapıyla görsel uyumu sağlamanın yanında çevreyle uyum ve etkileşimi artırmayı hedefleyen bir diğer unsur ise yerleşme düzenidir. Bu doğrultuda açısal ve eksenel yerleşimlere rastlanılmaktadır. Katalonya Barok Müzesi açısal ve Gösta Serlachius Güzel Sanatlar Müzesi eksenel yerleşimiyle, kullanıcının tasarımcı tarafından bilinçli bir şekilde yönlendirilerek hem iç mekândan hem de çevreden ek yapının okunabilirliğini artırmayı hedeflemekte, bunun yanı sıra görsel erişilebilirliğe de olanak sağlamaktadır. Eklemlenen yapıların kentle kurduğu ilişki, yapının sürdürülebilirliği açısından büyük önem taşımaktadır. Bu amaca hizmet eden bir diğer unsur ise ara mekân oluşumu aracılığıyla

eklemlenen yapılardır. Bu yapılar, mevcut yapı ve ek yapının kesiştiği yerler olmakla birlikte geçmiş ve bugünün, birey ve kent olgularının da yüzleştiği yerler olmaktadır. İncelenen örneklerde bu mekânlara iki farklı şekilde yaklaşım görülmektedir. Yapı girişinde cam bir kütle aracılığıyla yapıda açıklık ve geçirgenlik yaratmak veya yapının belirli bir bölümünde avlu tasarımı ile bu etkileşimli alanları oluşturmaktır. Cam malzeme kullanılarak ve mekânda boşluk yaratılarak oluşturulan bir girişin kullanıcılar için bir karşılaşma mekânı olması hedeflenmektedir. Bommel van Dam Müzesi, Manchester Yahudi Müzesi, SFMOMA Müzesi, Oliva Artés Müzesi ve Columbus Sanat Müzesi cam malzeme kullanılarak ara mekân oluşturulan giriş tasarımlarıyla öne çıkmaktadır. Tasarımcı söylemleri doğrultusunda, cam malzeme ve boşluklu girişin yapıda saydamlık, hafiflik ve açıklık sergilemesinin amaçlandığı söylenebilir. Bu ara mekânlar, davetkâr bir görünüm sergileyerek kullanıcı-kullanıcı ve kullanıcı-kent ilişkisini desteklemektedir. Dönüşümün, hafızanın ve tarihsel bağlamın ek yapıyla yeniden yüzleştiği bu girişler, kullanıcılar için kamusal mekân senaryoları oluşturmayı hedeflemektedir. James Simon Galerisi ve Alpenstadt Sonthofen Müzesi, mevcut yapı ve ek yapının birleştiği noktada oluşturulan avlular aracılığıyla yapı-kullanıcı-kent etkileşimini sağlamaktadır. Bu avlular, boşluğu tasarlanarak tarihsel kimliğin ve çeşitliliğin görünür kılındığı alanlardır.

Mevcut yapı, ek yapı ve bağlam arasındaki görsel bağın oluşturulmasındaki bir diğer kriter malzeme kullanımıdır. Değişen ve gelişen teknolojiyle birlikte mimaride malzeme çeşitliliğinin arttığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda incelenen yapılarda yeni ve çağdaş malzemelere rastlanılmaktadır, ancak bu malzemeler, eski ve yeni arasında geçiş ve doku sürekliliği gözetilerek seçilmiştir. Ek yapılarda kullanılan malzemelerde cam, corten çelik, altın ve bakır görünümlü çelik levhalar öne çıkmaktadır. Bununla birlikte taş, taş efektli paneller, ahşap ve fayans malzeme kullanımına da rastlanılmaktadır. Hangi malzeme tercih edilirse edilsin, amaç hep aynıdır: Mevcut yapı veya doğa ile bütünleşen mimari bir dil oluşturmak. Doğa ile bütünleşen mimari dile, bir moren üzerine konumlanan Arnhem Müzesi ve yerel dokusunu malzeme aracılığıyla yansıtan Alpenstadt Müzesi iyi örneklerdir. Arnhem Müzesi'nde 82.000 çeşitli fayans kullanılmıştır. Kullanılan fayanslar yapının bulunduğu sokaktaki toprak renklerinden Ren Nehri'nin buz mavisine kadar çeşitli renk tonlarını içinde barındırmaktadır. Bu yönüyle yapı, yere bağlılık anlayışı sergileyerek kullanıcı algısında farkındalık ve aidiyet duygusu yaşatmayı hedeflemektedir. Alpenstadt Müzesi ise bölgedeki ormanlardan elde edilen beyaz köknar ağaçları, cephede ahşap elemanlar olarak kullanılmıştır. Ahşabın doğal dokusu, bölgedeki mimari kimliği ortaya

koymaktadır. Her iki yapı da çevresiyle diyalog kurarak yer aldıkları bağlamın renk ve doku hafızasını mimari yüzeylerinde yeniden üretmektedir.

Ek yapılarda corten çelik malzeme kullanımında FLUGT Mülteci Müzesi ve Manchester Yahudi Müzesi örnek olarak verilebilir. Corten çelik malzeme, mimaride çağdaş ve yenilikçi bir ifade dili sunarken mevcut yapılarda kullanılan kırmızı tuğla ile tamamlayıcı bir görsel bütünlük sunmaktadır. Corten çeliğin oksitlenmiş yüzey dokusu, yaşanmışlıkları simgelerken kullanıcıların yapı bütününde aidiyet duygusunu deneyimlemeleri amaçlanmaktadır. Altın ve bakır görünümlü levha kullanımı da çağdaş mimari dilin yansımaları arasındadır. W Müzesi, Bommel van Dam Müzesi ve Oliva Artés Müzesi'nde altın görünümlü malzeme tercih edilirken, Columbus Sanat Müzesi'nde antik görünümlü bakır kullanımı mevcuttur. Bu malzeme, yenilikçi ve estetik bir bakış açısı sunmanın yanında yapılara endüstriyel bir karakter kazandırır. Yapının içinde yer aldığı toplumda bir değer ifade ettiği ve odak noktası olduğu kullanıcıya bilinçli bir şekilde yansıtılmak istenmektedir. Tasarımcı söylemleri doğrultusunda, sanatın da altın gibi bir toplumun kutsalı, değeri ve gücü olduğu ifade etmektedir. Bu bağlamda W Müzesi'ne ait altın görünümlü cephenin Aziz Servatius Bazilikası'nda yer alan emanet sandığını işaret etmesi buna bir örnektir. Columbus Sanat Müzesi'nde kullanılan antik görünümlü bakır malzeme ise bakırın doğal yaşlanma süreciyle birlikte yapıya yeni bir kimlik kazandırır ve geçmişin belleğiyle çağdaş bir ilişki kurmaktadır. Ek yapıların çoğunluğunda kullanılan cam malzeme, teknik düzeyde yapıda saydamlık, açıklık, geçirgenlik ve hafiflik ilkelerinin benimsendiği bir tasarım anlayışı yansıtmaktadır. Bu tasarım anlayışında cam, geçmiş ve bugünün eş zamanlı okunabildiği bir arayüz sunar. Bu arayüz, ek yapının mevcut yapının varlığına saygı gösterdiğini ve varlığını şeffaflık üzerinden görünmez bir dille anlatmaya çalıştığı ifade edilmektedir.

Mevcut yapı ile ek yapı arasında görsel ve estetik bağın kurulmasında, merdivenler, rampalar, çatı elemanları ve pencere açıklıkları gibi yapı unsurları belirleyici bir rol oynar. Bu yapısal ve yapısal olmayan mimari öğeler, fiziksel işlevlerle birlikte cephe kompozisyonunu zenginleştirir, ekolojik sürdürülebilirliği destekler. İncelenen örneklerde, ek yapının mevcut yapıya merdiven veya rampa aracılığıyla bağlandığı görülmektedir. Örneğin Arnhem Müzesi, Oliva Artés Müzesi ve James Simon Galerisi mevcut yapıya merdivenle bağlanırken, Katalonya Barok Müzesi bir rampa aracılığıyla erişim sağlamaktadır. Bu yapısal öğeler, kullanıcı hareketini yönlendirerek erişilebilirliği, mekânsal sürekliliği ve görsel bütünlüğü destekler. Bu anlamda James Simon Galerisi,

merdiven aracılığıyla birden fazla müzeyi birbirine bağlar ve erişebilirliği sağlamakta, aynı zamanda mekânsal bir sahne işlevi üstlenerek kullanıcılar toplumsal katılımcılığa teşvik etmektedir. Böylece yapısal öğeler, mevcut ve ek yapı arasındaki ilişkiyi güçlendirirken, kültürel ve estetik mesajları da kullanıcıya aktaran mimari bir tutum sergilemektedir. Bu bağlamda W Müzesi ve Bommel van Dam Müzesi'nde pencere açıklıklarının birer enstalasyona evrilerek sanat penceresi işlevi kazandığı görülmektedir. Kullanıcı, bu açıklıkları okuyarak yapının kimliği ve sanat söylemi hakkında anlam üretebilir. Anlam, tasarımcı tarafından doğrudan üretilmemiştir; kullanıcının algısıyla beslenerek ortaya çıkmıştır. Bu açıklıkların hâkim olduğu bir diğer alan tavandır. Tavanda, çatı aracılığıyla oluşturulan bu kabuk, koruyucu bir örtü olmanın yanı sıra anlam üreten bir göstergeye dönüşmektedir. Tavanda tasarlanan hacimsel açıklıklar sayesinde yapı, doğal ışığı doğrudan kullanabilmekte; strüktürel açıdan hafif ve geçirgen bir kabuk sistemi elde edilmektedir. Bu bağlamda Liljevalchs Konsthall Müzesi, Lakenhal Müzesi ve Harvard Sanat Müzeleri nitelikli örnekler olarak öne çıkmaktadır. Tavan yüzeyinin şeffaf niteliği, saydamlık, geçirgenlik ve görsel erişilebilirlik kavramları doğrultusunda önem kazanmaktadır. Bunun yanı sıra doğayla, iç ve dış mekân ile yeryüzü ve gökyüzü arasında kurulan sürekli bir temas söz konusudur. Doğanın bu uzantısı, iç mekâna taşarak kullanıcı algısında bütünlüğü tanımlayan bir arayüz niteliği de kazanmaktadır. Bununla birlikte mimari öğelere ait renk, doku, yüzey işlemleri ve motif gibi nitelikler, bu yapısal unsurlara giydirilmiş birer parça kıyafet olarak tanımlanabilir. Her renk, doku veya kontrast aynı zamanda toplumun kültürel değerleri ve bulunduğu bağlamla anlamlı bir ilişki kurmayı hedefleyen örtük edinimlerdir. Manchester Yahudi Müzesi'nde yer alan sekiz köşeli yıldız motifinin kültürel çeşitliliği vurgulaması, Küppersmühle Müzesi'nde tuğla profillerin girintili bir şekilde örülmesiyle pekiştirilen bağlamsal bütünlük ve Liljevalchs Konsthall Müzesi'nde cam şişe tabanlarıyla tasarlanmış dökme beton yüzeylerin ritmik düzeni ve işçiliği, yapının hem görsel hem de kültürel kimliğini pekiştirir ve kullanıcı-yapı-kent arasında bir diyalog oluşturan bir arayüz görevi görür. Tablo 22'de ek yapılarda kullanılan gösteren üzerinden elde edilen tasarım kriterleri ortaya konulmaktadır. Tezde incelenen yapılarda tanımlanan kriterler, görünürlük düzeylerine göre farklı sembollerle ifade edilmiştir. Buna göre yüksek düzeyde belirgin olanlar içi dolu daireyle, orta düzeyde belirgin olanlar yarı dolu daireyle, daha düşük düzeyde belirgin olanlar ise boş daireyle gösterilmiştir.

Tablo 22. Ek Yapılarda Araçsal Düzeyde Göstergelerin Karşılaştırılmalı Analizi

Araçsal Düzeyde Gösterilen	Müzeler	Saydamlık	Geçirgenlik	Bütünlük	Mekânsal Org.	Erişilebilirlik	Görsel Erişilebilirlik	Akışkanlık	Dinamiklik	Oran-Orantı	Modülerlik	Vurgu	Açıklık	Süreklilik	Hafiflik	Doku
	Joslyn Sanat Müzesi	●	●	○										○		
	Buffalo AKG Sanat Müzesi	●				○		○			○					
	Katalonya Barok Müzesi		●			○	●					○				
	Alpenstadt Müzesi			●						○			○			
	W Müzesi		●			○	●					●				
	Arnhem Müzesi			○	○	○									●	
	FLUGT Mülteci Müzesi	○						●				○				
	Bommel van Dam Müzesi	●							○				●			○
	Liljevalchs Konsthall Müzesi		○				●							●		○
	Manchester Yahudi Müzesi	○							●							●
	Küppersmühle Müzesi								●	○						●
	Oliva Artés Müzesi					○						○			●	
	Lakenhal Müzesi				●											●
	James Simon Galerisi			●						●				●	○	
	Nantes Sanat Müzesi			●	○						○					
	Tate Modern Müzesi	●		○	○		●									
	SFMOMA Müzesi	●				●		○	○							
	Columbus Sanat Müzesi	●	●				●									○
	Gösta Serlachius Müzesi			●				○		●				●		
	Harvard Sanat Müzeleri						○	●								○

Tablo 22’de sunulan kriterler, çağdaş ek yapıların biçimlendirilmesinde doğrudan rol oynamakta ve anlam üretimini desteklemektedir.

7. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu tez, mimarlığın fiziksel bir üretim alanı olmasının yanı sıra kitlesel bir iletişim aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Mimari yapı, görünümü, işlevi ve yapısal kurgusuyla kullanıcılara analitik bir dizim sunarken; bu dizimdeki her nokta, çizgi veya düzlemin altında toplumsal iletişimi destekleyen kültürel değerler ve kodlar saklıdır. Mimari yapıya ait dizimler bütünü, aynı zamanda yapıya ait biçimin estetik, işlevsel, toplumsal, kültürel ve ideolojik potansiyellerinin kombinasyonlarını da üretir. Bu doğrultuda her mimari yapı, kendine özgü bir gramere sahiptir ve bu gramer, yapının içinde bulunduğu toplumun değerlerini içinde barındırır. Çalışmada mimarlık bir anlam üretim mekanizması olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla mimarlığın iletişimsel doğasının toplum tarafından görsel bir dil aracılığıyla algılandığı görülmüştür. Bu görsel dil, yazılı bir metin gibi okunarak anlamlandırılmıştır. Bu çerçevede tasarımda yer alan yatay ve düşey elemanlar ile malzeme, renk ve doku gibi mimari öğeler, kullanıcı ile kent arasında dolaylı bir iletişim kanalı oluşturduğu görülmektedir.

İnşa etmek, mimarlığın özüdür. Ancak inşa kelimesi, beton, tuğla gibi yapı malzemeleriyle üretim olarak sınırlandırılmamalıdır. Bir yapı; malzemesi, dokusu, oranı ve strüktürüyle fiziksel olarak inşa edilirken, aynı zamanda toplumun değerleri ve kültürel kodları çerçevesinde de inşa edilir. Yapı her ne kadar fiziksel olarak var olsa dahi yapının gerçekliği, kullanıcının onu nasıl okuduğu ve hangi imgelerle deneyimlediğiyle ortaya çıkar, yani mimarlık görsel ve kültürel simgeleriyle yeni ve çeşitli gerçeklikler üretir. Mimarlıkta üretim, değişen değerlerin zaman içindeki aktarımının bir süreci ya da biçimsel değerlerin somut bir görünümü olarak değerlendirilebilir. Ancak her ne şekilde olursa olsun bir yapının üretiminin çözümlenebilmesi ve anlamlandırılabilmesi için analitik bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Bu doğrultuda mimari bir yapı veya mekânsal düzenlemenin üretimi; tasarlayan kişi, tasarlanan nesne ve kullanıcı arasında etkileşimli bir süreci içerisinde barındırır. Dolayısıyla üretim, ilk aşamada tasarımcı tarafında başlayan bir sürecin başlangıcı olarak düşünülse de bu tanımlama yeterli değildir. Üretim süreci, üretilen nesnenin biçimlenme potansiyelleri, kullanıcıların ihtiyaçları ve deneyimleriyle şekillenir, dönüşür ve başkalaşır.

Tez kapsamında değerlendirilen örneklerde de görüldüğü üzere, tasarımcının düşüncelerinin kavramsallaştırılmasında ilk aşamayı çizimler oluşturmaktadır. Çizimler,

tasarımcının zihnindeki kavramsal biçimlerin somutlaşmış görünümünü sunduğu gibi bu bağlamda üretilen nesne veya yapı bir iletişim unsuru niteliğindedir. Buna ek olarak, tasarım öğelerini ve tasarımcının düşüncelerini içeren yazılar ise tasarımcı tarafından üretilen anlamı çözümlenmesinde yardımcı olmaktadır (Hewitt, 1985). Tasarımda çizimler, perspektifler ve maketler gibi yardımcı unsurlar, biçimin ortaya çıkarılmasıyla net bir görünüm sunmaktadır. Bu araçlar, düşüncenin görsel bir biçimi olarak var olmaktadır. Ancak çizimler tasarım sonrası sürece ve aktarıma da katkı sağlamaktadır. Bu doğrultuda Whyte (2006), tasarlama, inşa etme süreci ve mimarlığı yorumlama süreçlerini okumaya değil, bir dizi çeviri işlemine benzetmektedir. Bu nedenle mimarlığı, basit bir dil ya da okunabilir bir metin olarak ele almanın yetersiz kalacağını da öne sürmektedir (Whyte, 2006). Böylece mimarlığın kendi grameri, sentaksı ve anlamlandırma yollarına sahip olduğu söylenebilir. Mimarlıkta mesajın doğrudan okunması yerine, çoklu aktarımlar keşfedilerek anlamlandırma yapılabilir.

Bu tezde incelenen çağdaş ek yapılar, estetik, toplumsal ve kültürel olarak analiz edilirken, yapılara ait biçim dizisinin zaman ve bağlam üzerinden inşa edildiği de ortaya konmaktadır. Her yapı, bulunduğu toplumun değerlerini taşımakla birlikte, üretildiği dönemin ekonomik, sosyolojik ve ideolojik izlerini de taşımaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan, müze işlevli yapılar için tasarlanan yirmi çağdaş ek yapının biçim dizini toplumsal kodlar aracılığıyla çözümlenirken, gelişen ve değişen teknolojiyle birlikte özellikle son on yıl içerisinde mimaride belirgin dönüşümler yaşandığı da görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmada incelenen, son on yıllık zaman dilimini kapsayan örnekler, mimarlık pratiğinde dijital tasarım araçlarının yaygınlaşması ve kültürel mirasın temsiline ilişkin yaklaşımların dönüşümü açısından önemli bir eşik noktası oluşturmaktadır. Yapının inşa edildiği dönem ve bağlamın değerler dizisi ile, eklemlenen yapının ait olduğu dönem ve bağlamın değerler dizisi arasındaki anlam katmanları, geçmiş ile bugün arasındaki diyalogun biçimlerini görünür kılmaktadır. Aynı zamanda bu çağdaş ek yapılar, restorasyon ve tasarım arasındaki ince çizgide de kendine yer bulmaktadır. Yapıyı okumak, izlerini sürmek ve malzeme kararları tarihsel ve kültürel sürekliliğin devamı için önemlidir. Bu bağlamda çağdaş ek yapılarda iki uç tasarım anlayışı görülmektedir. Bu yaklaşımlardan biri geçmişin tamamen yok sayılarak anıtsal yapılar inşa edilmesi, diğeri ise mevcut yapıya ve niteliklerine saygı duyularak yeniden inşa edilmesidir. Tez kapsamında ele alınan yapıların büyük bir kısmında bağlamsal bir yaklaşımın tercih edildiği, ancak bazı yapılarda ikonik bir dil benimsenmiş olsa bile mevcut yapı ve çevreyle olan uyumun bütünüyle göz ardı edilmediği görülmektedir. Joslyn Sanat Müzesi formuyla, Oliva Artés Müzesi ise kullanılan malzeme ve tasarım

anlayışıyla, diğer incelenen yapıların aksine ikonik bir etki yaratmak hedeflenmektedir. Ancak bu iki yapının da mevcut çevreyle farklı biçimlerde uyum sağlamaya çalıştığı ve mevcut yapıdan tümüyle kopmadığı görülmektedir. Örneğin, Joslyn Sanat Müzesi her ne kadar şeffaf bir zemin üzerinde havada süzülme hissi yaratarak çevresindeki yapılardan farklı bir duruş sergileyen bir tasarım anlayışı ortaya koysa da yapıda kullanılan gül renkli pembe agrega parçalarının mevcut yapıda kullanılan mermer malzemeyle görsel bir uyum oluşturma çabası içinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla incelenen yapılarda modern ihtiyaçlardan ödün vermeden; insan ve kent ölçeğinde, bütüncül yapılar tasarlamak hem geçmişle uyum sağlanmanın hem de geleceğe dönük bir tasarım anlayışı ortaya koymanın önemli olduğu görülmektedir. Burada bir diğer önemli kriter, eklemlenen yapının mevcut yapıyla örtüşmesinin yanı sıra çevresiyle de bütüncül bir görsel bağ kurabilmesi, yani bağlamın mekânla var olduğu gerçeğidir. Bu yaklaşım gösteriştten uzak olup, açıklık ve toplumsallık gibi kavramları da dışavurumuna yansıtabilir.

Çağdaş ek yapıların biçimsel artikülasyonu incelendiğinde, mevcut yapı ile ek yapı arasındaki uyumun farklı tasarım yaklaşımları aracılığıyla kurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu yaklaşımların temel amacı, mevcut yapı ile eklemlenen yapı arasında öncelikle görsel bir ilişki oluşturmaktır. Ancak söz konusu tasarım anlayışları, teknik düzeyde yapının işlevlerine hizmet etmekle birlikte yapının ait olduğu toplumun kültürel değerlerine, dönemin sosyolojik ve ekonomik koşullarına da işaret etmektedir. Bu bağlamda biçimsel artikülasyon her ne kadar estetik ve işlevsel bir arayışın somut görünümü olarak ifade edilse de bunun ötesinde çağdaş bir dille yeniden yorumlama, kültürel ve zihinsel sürekliliğin bir yansıması olarak da var olmaktadır. Buradan hareketle yapının içinde bulunduğu bağlam; mekânı besleyen, geliştiren ve dönüştüren temel bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Çağdaş ek yapılar, mevcut yapıya ve bulundukları bağlama, bu tasarım anlayışları aracılığıyla eklemlenmektedir. Mevcut yapılar ile çağdaş ek yapıların bulundukları yerle kurdukları ilişki biçimleri ise sekiz ana başlık altında ele alınmaktadır:

- Form aracılığıyla uyum,
- Yerleşim düzeni aracılığıyla uyum,
- Yükseklik aracılığıyla uyum,
- Ara mekânlar aracılığıyla uyum,
- Malzeme aracılığıyla uyum,
- Mimari öğeler aracılığıyla uyum,
- Renk ve doku aracılığıyla uyum,

- Yüzey işlemleri ve motifler aracılığıyla uyum,

Yukarıda söz edilen form, yerleşim düzeni ve ara mekânlar aracılığıyla sağlanmaya çalışılan uyumun mevcut yapı, ek yapı ve bağlam arasındaki etkileşimin güçlendirilmesini hedeflediği görülmektedir. Bu unsurlar, ek yapının mevcut yapı ve toplum tarafından kabullenilmesinde ve mekânın yeni bir kimlik kazanmasında büyük rol oynamaktadır. Böylece ek yapılar ve cepheleri, iç ve dışın yüzleştiği; mekân ile karakterin bütünleştiği sınırlardır. Bu bağlamda sınır, bir bitiş noktası değil, iç-dış, özel-kamusal ve birey-toplum diyalektiğinin anlatısının başladığı yerdir. Dolayısıyla bu tasarım anlayışları, çağdaş ek yapının mevcut yapı ve bağlamla kurduğu ilişkinin biçimsel uyum düzeyinde kalmadığını; algısal ve anlamsal düzlemlerde de mimari üretim sağladığını ortaya koymaktadır. Söz gelimi, yükseklik aracılığıyla kurulan ilişki yerin hiyerarşisine, malzeme aracılığıyla kurulan ilişki yerin hafızasına, ara mekânlar aracılığıyla kurulan ilişki ise kimi zaman yerin kullanım kültürüne işaret etmektedir. Yapı-kullanıcı-kent arasında, bu unsurlar aracılığıyla çeşitli biçimlerde diyalog kurulması ve toplumsal katılımın artırılması hedeflendiği görülmektedir. Bu bağlamda Derrida ve Eisenman (1993), mimarlığın bir anlatı tasarlama sanatı olduğunu ifade ederler. Bu anlatı, sabit bir düzen ve kapalılık sergilemez. Tasarımcı, açık bir alan yaratarak kullanıcıların anlam üretmesini ve kullanıcılarda iz yaratmayı hedefler. Dolayısıyla kullanıcı yapıyı her deneyimlediğinde okuma ve yorumlama biçimi farklıdır. Bu durum, yapının çok boyutlu ve çeşitli biçimlerde anlamlandırılmasına da olanak sağlamaktadır (Derrida ve Eisenman, 1993).

Tez kapsamında incelenen mimari yapılarda tespit edilen bu unsurlar, dönemler arasındaki dönüşüm ve yeniden birleşmelerin mimari biçim ve anlam düzleminde görünür kılındığını göstermektedir. Söz edilen diğer tasarım araçlarından mimari form, malzeme ve doku gibi unsurların birincil düzeyde estetik ve işlevsel katkı sağlamakta, yapının kimlik ve anlam üretimini de ikincil düzeyde beslemektedir. Bu anlam üretiminin üç farklı şekilde sağlandığı tespit edilmiştir:

- Doğrudan tasarımcı tarafından anlam üretimi,
- Kullanıcı algısından beslenen anlam üretimi,
- Tasarımcı-kullanıcı-kent arasındaki diyalektten beslenen anlam üretimi

Mimarlıkta anlam üretiminin tekil ve sabit bir sürece indirgenemeyeceği görülmektedir; tasarım, zamana açık bir anlatıdır. Tasarım süreci ise açık uçlu bir iletişim sürecinin biçimsel yansımasıdır. Çağdaş ek yapılar, salt geçmişi koruyan bir müdahale değildir; aksine geçmişi bugünün zaman ve mekân algılarıyla yeniden ilişkilendiren ve

biçimlendiren bir mimari üretimin görünen yüzleridir. Dolayısıyla mimarlığın iletişimsel yönü, çağdaş ek yapıların yerle kurduğu anlam ilişkileri üzerinden de okunmasını gerekli kılmaktadır. Çağdaş ek yapıların çeşitli kanallar aracılığıyla yer ile konuşarak kendini yeniden var ettiği görülmektedir. Dolayısıyla ek yapılarda en önemli kaygılardan biri de mevcut yapıya yeni bir kütlenin biçimsel olarak eklememesinin ötesinde yapının inşa edildiği yerde nasıl tanımlandığıdır. Bu anlamda yer, yapının inşa edildiği fiziksel çevreyle birlikte toplumun tarihsel belleğini, kültürel sürekliliğini içinde barındıran çok boyutlu bir bağlama dönüşmektedir.

Tez sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda, literatürde birçok çalışmada tarihi yapılara ek yapılar estetik ve işlevsel açıdan ele alınmış olsa da form, malzeme, yerleşim ve ara mekânların toplumsal ve kültürel anlam üretimindeki etkileşimine ilişkin verilerin sınırlı olduğu görülmektedir. Ek yapılarda tespit edilen form, hacim, malzeme, doku ve renk gibi tasarım unsurlarının mimari dilin bir ögesi, yani göstergesi niteliğinde olduğu görülmektedir. Bir cümlelerin öğeleri tek başına bir anlam ifade etmediği gibi, mimari unsurlarda tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Mimarlık disiplininde bu tasarım kriterleri, mimarlık pratiğinde teknik düzeyde bir amaca ve işleve hizmet ederler. Bu tasarım kriterlerinin kullanımı, mevcut yapı ve ek yapı arasındaki dil bütünlüğü, yapı sürdürülebilirliği ve fonksiyonel sürdürülebilirliği açısından da önem arz etmektedir. Ancak günümüz mimarlığında görüldüğü üzere bu kriterler, kavramsal sınırlarını aşarak düşünsel bir boyuta evrilmeye yatkın olduğu görülmektedir. Dolayısıyla söz konusu kavramlar; teknik düzeyde birincil anlamlarını ifade ederken, kültürel ve zihinsel düzeyde de ikincil, yani yan anlamları temsil etmektedir. Bu yan anlamlar, birey ve toplum algısı açısından farklı okumalara ve anlamlandırmalara yer bulmaktadır.

Bu tez kapsamında, 2014-2024 yılları arasında müze işlevli yapılar için tasarlanan yirmi çağdaş ek yapı göstergibilimsel bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, cephelerin yapının dış yüzeyi ya da estetik bir unsur olarak değerlendirilmesinin yetersiz kalabileceği öngörülmektedir. Bu bağlamda cepheler, kültürel bağlamın ve toplumsal anlam inşasının yansıması olarak var olmakta; biçim, malzeme ve renk gibi unsurlar ise geçmiş ile bugün arasında kurulan köprünün temel yapı taşları olarak öne çıkmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda gelecek çalışmalara yönelik aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

- Cephelerin, kullanıcı deneyimi ve mekânsal algı bağlamında göstergebilimsel bir yaklaşımla ele alınması önerilmektedir. Bu doğrultuda anketler veya gözlem çalışmaları aracılığıyla kullanıcı odaklı veriler elde edilebilir.
- Günümüzde parametrik modelleme, yapay zekâ tabanlı tasarım ve dijital simülasyon gibi teknolojiler cephe tasarımında yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu teknolojilerin cephelerin anlam üretim süreçlerine olan katkılarının incelenmesi, önemli bir araştırma alanı açacaktır.
- Farklı coğrafyalarda benzer işlevlere sahip yapılar göstergebilimsel yaklaşımla karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilir. Böylece kültürel çeşitliliklerin cephe tasarımlarına nasıl yansıdığı ortaya konulabilir ve toplumlara ait yerel ile evrensel değerler somutlaştırılabilir.

Bu çalışma, tarihi yapılara doğrudan eklenen ve sanat müzesi olarak işlev gören yapılar üzerinden analiz gerçekleştirmiştir; farklı yapı türleri üzerinden de benzer okuma ve anlamlandırmalar yapılabilir.

8. KAYNAKLAR

- Agrest, D. (1977). Design versus non-design. *Communications*, 27(1), 79–102.
- Aksoy, E. (1975). *Mimarlıkta tasarım, iletim ve denetim*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Alexander, C. (1973). *Notes on the synthesis of form*. (7. baskı) Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Allmer, A. (2007). Mimarlıkta yeni cephe yaklaşımları: Dominique Perrault'nun telli duvaklı binalarından örnekler. *Win&Art Proje*, 7, 167–168.
- Archea, J. C. (1984). *Görsel erişim ve maruziyet: Kişilerarası davranış için mimari bir temel*. The Pennsylvania State University, Man-Environment Relations Program, Doktora Tezi, University Park, PA
- Arnheim, R. (2023). *Mimari biçimin dinamikleri*. İstanbul: Arketon Yayıncılık.
- Aroni, G. (2021). Semiotics in architecture and spatial design. In J. Pelkey & P. Cobley (Eds.), *Bloomsbury semiotics: Volume 2. Semiotics in the natural and technical sciences*. s. 203–216. London: Bloomsbury.
- Ascher-Barnstone, D. (2003). Transparency: A brief introduction. *Journal of Architectural Education* (1984–), 56(4), 2–5.
- Ashwin, C. (1984). Drawing, design and semiotics. *Design Issues*, 1(2), 42–52.
- Ayhan, R. E. (1995). *Mimarlık-iletişim-dil bağlamında mimarın işine bir yaklaşım*. Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Bal, M., & Bryson, N. (1991). Semiotics and art history. *The Art Bulletin*, 73(2), 174–208.
- Baper, S. Y., & Hassan, A. S. (2012). Factors affecting the continuity of architectural identity. *American Transactions on Engineering & Applied Sciences*, 1(3), 227–236.
- Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. *Communications*, 4(1), 91–135.
- Barthes, R. (1977). The photographic message (1961). In *Image–Music–Text*. Fontana.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
- Barthes, R. (2023). *Çağdaş Söylenler*. Metis Yayınları.
- Baş Yanarateş, D. (2001). *Yüzeylerin dokusal ifadeleri ile mekân kimliğinin oluşturulmasında yapısal çözümlemeye dayanan bir yöntem önerisi*. Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

- Batchelder, E. A. (1906). *The principles of design*. Chicago: The Inland Printer Company.
- Bayrakçı, O. (2016). Göstergebilimsel araştırma alanı olarak ürün tasarımı. *Tasarım + Kuram*, 7(11), 1–13.
- Bell, S. (2004). *Elements of visual design in the landscape*. London: Spon Press.
- Birdwhistell, R. L. (1965). Communication: Group structure and process. *Pennsylvania Psychiatric Quarterly*, Spring, 37–45.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Polity Press.
- Boyvadaoğlu, S. (2022). *Malzemesizleşme (maddesizleşme) kavramının mimarlık tarihindeki yeri ve mimarlık pratiğindeki karşılıkları*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Broadbent, G., Bunt, R., & Jencks, C. (1980). *Signs, symbols, and architecture*. John Wiley & Sons Ltd.
- Charleson, A. W. (2018). Aesthetics of architectural structural detailing. *Structural Engineering International*, 28(4), 297–302.
- Chase, S. (1954). *Power of words*. New York.
- Ching, F. D. K. (1979). *Architecture: Form, space, and order*. New York, NY: Van Nostrand Reinhold.
- Ching, F. D. K., & Juroszek, S. P. (2010). *Design drawing*. John Wiley & Sons.
- Chomsky, N. (1986). *Knowledge of language: Its nature, origin, and use*. Praeger.
- Chomsky, N. (2013). Lecture I: What is language? *The Journal of Philosophy*, 110(12), 645–662.
- Cobley, P., & Jansz, L. (1999). *Introducing semiotics*. Icon Books.
- Colquhoun, A. (1988). Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Glance. *Assemblage*, 5, 7–15.
- Constantin, E., & de Saussure, F. (2005). Linguistique générale (Cours de M. le Professeur de Saussure) Semestre d'hiver 1910-1911. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 58, 82–290.
- Cordan, Ö. (2002). *Mimari formun kavramsal analizi*. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon.
- Csikszentmihalyi, M. (1975). Play and intrinsic rewards. *Journal of Humanistic Psychology*, 15(3), 41–65.
- Çağıl, M. (2000). *Göstergebilimsel yöntemle mimari yapı okuması: 1980 sonrası Kayseri kamu yapıları örneği*. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

- Dahl, P. (2017). Semiotics. *In Music and knowledge: A performer's perspective*. 69–80. Brill.
- Dariwu, C. T., & Rengkung, J. (2012). *Kajian semiotika dalam arsitektur tradisional Minahasa*. Universitas Sam Ratulangi.
- De Fusco, R. (2020). *Kitle iletişim aracı olarak mimarlık*. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Deely, J. N. (1990). *Basis of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deffner, A., Psatha, E., Bogiantzidis, N., Mantas, N., Vlachaki, E., & Ntaflouka, P. (2015). *Accessibility to culture and heritage: Designing for all*. AESOP: Definite Space Fuzzy Responsibility Kongresi Bildiriler Kitabı.
- Demirel, M. R. (2019). Tasarım prensiplerinden vurgunun görsel sanatlarda incelenmesi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(9), 7–15.
- Derrida, J., & Eisenman, P. (1993). Talking about writing. *ANY: Architecture New York*, 18–21.
- Dewey, J. (1980). *Art as experience* (p. 194). Perigee Books.
- Dietrich, K. (2024). *Architectural design elements: Curriculum development* (Bölüm 7.0). RAIC Syllabus.
- de Man, P. (1973). Semiology and rhetoric. *Diacritics*, 3(3), 27–33.
- Düzgün, H. (2010). *Tarihi çevrelerde yeni yapı tasarımında kabuk-bağlam ilişkisinin temel ve güncel tasarım kavramları açısından incelenmesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Eco, U. (1992). *Açık yapıt* (Y. Şahan, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Function and sign: The semiotics of architecture*. In *Semiotics and Architecture*.
- Erarslan, A. (2016). Mimaride anlam; Yapıdaki “sembolik dil” üzerine bir değerlendirme. *Tasarım + Kuram*, 10(18), 18–35.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Fett, H. (2010). Continuity (1949). *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 7(2), 34–47.
- Fisher-Gewirtzman, D., & Wagner, I. A. (2003). Spatial openness as a practical metric for evaluating built-up environments. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 30(1), 37–49.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. Irvan, Çev.). Bilim ve Sanat.

- Frascari, M. (1982). Professional use of signs in architecture. *JAE*, 36(2), 16–23.
- Fuchs, C. (2020). Communication and society. In *Communication and capitalism: A critical theory*. s. 69–108. University of Westminster Press.
- Gezer, Ü. (2019). Çağdaş sanat ve tasarım eğitiminde görsel tasarım öğeleri ve ilkeleri. *Ulakbilge*, 40, 595–614.
- Gifford, R., Hine, D. W., Muler-Clemm, W., Reynolds, N. D. J., & Shaw, K. T. (2000). Decoding modern architecture: A lens model approach for understanding the aesthetic differences of architects and laypersons. *Environment and Behavior*, 32(2), 168–187.
- Goodman, P., & Goodman, P. (1949). Architectural form. *Chicago Review*, 3(2), 1–6.
- Göker, M., & Aytis, S. (2016). Mimari yapılarda saydamlık ve mekân tasarımında ışık kontrolü. *Tasarım + Kuram*, 6(9), 82–92.
- Göldeli, İ. (1983). *Mimarlık göstergesi, mimarlık göstergesinde düzenlam ve yananlam*. Karadeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Trabzon.
- Greimas, A. J. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique. Actes sémiotiques Documents, VI*, 60. Paris: CNRS.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1986). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II: Compléments, débats, propositions*. Hachette.
- Griffiths, S. (2025). Introduction to ‘Space syntax.’ In B. Hillier, L. Vaughan, J. Peponis, & R. C. Dalton (Eds.), *Space syntax: Selected papers by Bill Hillier*. UCL Press.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Güneş, A. (2013). Göstergebilim tarihi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8(4), C0172.
- Gür, Ş. Ö. (2003). *Mimari akımlar dersi notları*. Trabzon.
- Hadid, Z. (2005). *Phaeno Science Center* [PDF]. Zaha Hadid Architects. <https://www.zaha-hadid.com/wp-content/uploads/2019/12/phaeno.pdf> adresinden alındı.
- Hanli, N. (2019). The meaning of means: Semiology in architecture case study: Villa Savoye. *International Journal of Civil Engineering and Technology*, 10(3), 657–659.
- Hasol, D. (1998). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Hawkes, T. (1977). *Structuralism and semiotics*. University of California Press.
- Hewitt, M. (1985). Representational forms and modes of conception: An approach to the history of architectural drawing. *Journal of Architectural Education*, 39(2), 2–9.

- Horkheimer, M. (1954). Karl Kraus und die Sprachsoziologie. In *Max Horkheimer Gesammelte Schriften Band 13: Nachgelassene Schriften 1949–1972*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hu, F., Zhang, X., Shen, X., & Ran, G. (2015). Semiotics approach to product architecture design: A case study of cooking activity. *2015 International Conference on Advanced Engineering Materials and Technology, Bildiriler Kitabı*.
- Iwarsson, S., & Ståhl, A. (2003). Accessibility, usability and universal design—Positioning and definition of concepts describing person-environment relationships. *Disability and Rehabilitation*, 25(2), 57–66.
- Jalali, A., Utaberta, N., & Jabatan, A. I. (2013). The effect of architectural and urban elements on city image in Lahijan's historical area, Iran. *Journal of Design+ Built*, 6, 1-12.
- Jenny, B., Muehlenhaus, I., Marston, B. E., Sharma, R., Zhang, E., & Stephen, D. M. (2016). Design principles for origin-destination flow maps. *Cartography and Geographic Information Science*, 45(1), 62-75.
- Kalaga, W. (2010). Face/façade: The visual and the ethical. *Town Planning and Architecture*, 34(3), 128–134.
- Kalof, L., Dan, A., & Dietz, T. (2008). *Essentials of social research*. Open University Press.
- Kalpakkı, Ü. (1990). *Mimarlıktaki iletişim yolları üzerine bir inceleme*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kandemir, Ö., & Kasap, T. L. (2017). Mekân tasarımında değişen ölçek anlayışı ve yerler ile ilişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(2), 50–67.
- Katona, V. (2021). Relief method: The analysis of architectonic façades by fractal geometry. *Buildings*, 11(16).
- Kenzari, B., & Elsheshtawy, Y. (2003). The ambiguous veil: On transparency, the mashrabiya, and architecture. *Journal of Architectural Education (1984–)*, 56(4), 17–25.
- Kılıçaslan, H., Dokgöz, D., & Aslanöz, Ö. (2021). Kenti karikatürden okumak: Mimarlık-kent-karikatür diyalektiği üzerinden göstergebilimsel bir çözümleme. *Yapı Dergisi*, (Kasım 2021). 46–51.
- Kirch, M. S. (1973). Language, communication and culture. *The Modern Language Journal*, 57(7), 340–343.
- Knaack, U., Bilow, M., & Auer, A. (2007). *Façades: Principles of construction*. Birkhäuser.
- Koçyiğit, R. G. (2002). *Mimari tasarımda süreklilik kavramı ve Galata örneği / The concept of continuity in architecture: Galata region*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Krampen, M. (1989). Semiotics in architecture and industrial/product design. *Design Issues*, 5(2), 124–140.
- Krippendorff, K. (2019). *Content analysis*. SAGE Publications, Inc. 1
- Krotz, F. (2007). *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Locke, J. (1690). *An essay concerning human understanding*. The Pennsylvania State University.
- Loeckx, A., & Heynen, H. (2020). Meaning and effect: Revisiting semiotics in architecture. In H. Heynen, S. Loosen, & R. Heynickx (Eds.), *The figure of knowledge: Conditioning architectural theory, 1960s–1990s* (pp. 31–62). Leuven University Press.
- Lotman, J. M. (1967). Problèmes de la typologie des cultures. *Social Science Information*, 6(2–3), 27–38.
- Lukács, G. (1980). *The ontology of social being: Vol. 3, Labour*. Merlin.
- Mallgrave, H. F. (2005). *Modern architectural theory: A historical survey, 1673–1968*. Cambridge University Press.
- Martinelli, P. M. (2020). Inside the façade: The inhabited space between domestic and urban realms. *Journal of Interior Design*, 45(2), 79–90.
- Martinelli, P. M. (2022). Inside/outside: The interior façade as the stage of the architectural and urban in-between. *Interiors*, 12(2–3).
- McQuail, D. (2010). *McQuail's mass communication theory*. Sage.
- Moughtin, C. (1999). *Urban design: Street and Square* (2nd ed.). Architectural Press.
- Munro, C. F. (1987). Semiotics, aesthetics and architecture. *The British Journal of Aesthetics*, 27(2), 115–128.
- Nesbitt, K. (1996). *A new agenda for architecture: The anthology of architectural theory 1965–1995*. Princeton Architectural Press.
- Neumeyer, F. (1999). Head first through the wall: An approach to the non-word 'facade'. *The Journal of Architecture*, 4(3), 245–259.
- Neyman, J. (1934). On the two different aspects of the representative method: The method of stratified sampling and the method of purposive selection. *Journal of the Royal Statistical Society*, 97(4), 558–625.
- Norberg-Schulz, C. (1969). Meaning in architecture. In C. Jencks & G. Baird (Eds.), *Meaning in architecture* (p. 223). Barrie & Jenkins.

- Noth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Donnel, S. (2021). *Public space: The theatrical character of the in-between*. Roca Gallery. Erişim tarihi: 1 Mayıs 2024, <http://www.rocagallery.com/public-space>
- Ogden, C. K., & Richards, I. A. (1923). *The meaning of meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Harcourt Brace.
- Özkan, S., Yücel, A., & Broadbent, G. (1980). An interview with Geoffrey Broadbent on meaning in architecture. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 6(1), 7–30.
- Pane, I. F., Fachrudin, H. T., & Fibriasari, H. (2018). The role of semiotics in reviewing architecture.
- Peirce, C. S. (1894). *The essential Peirce: Selected philosophical writings*, N. Houser, A. De Tienne, J. R. Eller, C. L. Clark, A. C. Lewis, & D. B. Davis (Eds.). Indiana University Press.
- Persson, H., Åhman, H., Yngling, A., & Gulliksen, J. (2014). Universal design, inclusive design, accessible design, design for all: Different concepts—One goal? On the concept of accessibility—Historical, methodological and philosophical aspects. *Universal Access in the Information Society*, 14, 505–526.
- Pohontsch, N. J. (2019). Qualitative content analysis. *Rehabilitation*, 58(6), 413–418.
- Poulios, I. (2014). Conclusion: The contribution of a living heritage approach to the discipline of conservation. In *The past in the present: A living heritage approach – Meteora, Greece*. Ubiquity Press.
- Rajchman, J. (1994). Light matters. *ANY: Architecture New York*, 5, 28–29.
- Rifat, M. (2005). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları: 1. tarihçe ve eleştirel düşünceler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Rowe, C., & Slutzky, R. (1963). Transparency: Literal and phenomenal. *Perspecta*, 8, 45–54.
- Sandin, G. (2012). Temporal merging of actantial models of space. In *Proceedings of the 11th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. IASS Publications & Hohai University Press.
- Saussure, F. de. (1966). *Course in general linguistics*. McGraw-Hill.
- Saussure, F. de. (1985). *Genel dilbilim dersleri*. Birey ve Toplum Yayınları.
- Schlagwein, D., Conboy, K., Feller, J., Leimeister, J. M., & Morgan, L. (2017). “Openness” with and without information technology: A framework and a brief history. *Journal of Information Technology*, 32(4), 297–305.

- Sebeok, T. A. (2001). *Signs: An introduction to semiotics*. Kanada: University of Toronto Press.
- Siry, J. M. (2012). Seamless continuity versus the nature of materials: Gunité and Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 71(1), 78–108.
- Smith, T. (2006). Limits of the tactile and the optical: Bauhaus fabric in the frame of photography. *Grey Room*, 25, 6–31.
- Soygeniş, S. (2023). *Boşlukta gezinirken: Mimari mekânın öyküsü*. Yem Yayıncılık.
- Sönmez, M. (2011). *Çağdaş mimarlıkta cephe/yüzey kavramı tartışmaları*. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
- Sönmez, M. (2013). Çağdaş mimarlıkta cephe/yüzey tartışmaları. *Social Sciences*, 8(2), 79–90.
- Subaşı, F. K., & Kılıçaslan, H. (2024). Göstergebilimin mimarlık ile ilişkisi üzerine bibliyometrik bir analiz. *International Scientific Research and Innovation Congress-II: Bildiriler Kitabı*. s. 2349–2367, Adana.
- Şener, D. (2006). *Understanding façade between design and manufacturing: A case study on high-rise office buildings in İstanbul*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Tanyeli, U. (1988). Tarih, tasarım ve mimarlıkta geçmişten yararlanma üzerine gözlemler. *Mimarlık*, 2, 61–64.
- Tavşan, C. (2000). *Mimari form analizi için bir yöntem araştırması: Çağdaş mimarlık akımlarına bağlı son dönem müze yapılarında uygulanması*. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora tezi, Trabzon.
- Terzoglou, N.-I. (2018). Architecture as meaningful language: Space, place, and narrativity. *Linguistics and Literature Studies*, 6(3), 120–132.
- Tesar, P. (1987). Reflections on the relationship between knowledge and form. *Journal of Architectural Education (1984-)*, 40(2), 76–77.
- Teyssot, G. (2013). *A topology of everyday constellations*. London & Cambridge, MA: The MIT Press.
- Turan, B. O. (2011). 21. yüzyıl tasarım ortamında süreç, biçim ve temsil ilişkisi. *Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 6(3).
- URL-1. (2024, Mayıs 1). <https://www.ytur.net/yurtdisi/ispanya/barselona/casa-batllo> adresinden alındı.
- URL-2. (2024, Mayıs 1). <https://broganabroad.com/things-to-do-in-leon-spain/> adresinden alındı.

- URL-3. (2024, Haziran 3). <https://www.archdaily.com/91885/art-of-americas-wing-at-the-museum-of-fine-arts-boston-foster-partners> adresinden alındı.
- URL-4. (2025, Ekim 1). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- URL-5. (2025, Şubat 15). <https://www.archdaily.com/1021064/joslyn-art-museum-snohetta-plus-alley-poyner-macchietto-architecture> adresinden alındı.
- URL-6. (2025, Mart 2). <https://buffaloakg.org/about/our-history> adresinden alındı.
- URL-7. (2025, Mart 5). <https://www.dezeen.com/2024/08/12/david-closes-baroque-museum-catalonia-entrance/> adresinden alındı.
- URL-8. (2025, Mart 18). <https://www.archdaily.com/1003708/alpenstadt-museum-sonthofen-andreas-ferstl-architekten> adresinden alındı.
- URL-9. (2025, Mart 18). <https://archello.com/jp/project/new-museum-w> adresinden alındı.
- URL-10. (2025, Nisan 7). <https://www.archdaily.com/1009011/museum-arnhem-bentham-crouwel-architects> adresinden alındı.
- URL-11. (2025, Nisan 10). <https://big.dk/projects/denmark%26%23039%3Bs-refugee-museum-4593> adresinden alındı.
- URL-12. (2025, Nisan 10). <https://archello.com/fr/project/museum-van-bommel-van-dam> adresinden alındı.
- URL-13. (2025, Nisan 21). <https://www.archdaily.com/988395/liljevalchs-plus-museum-wingardhs> adresinden alındı.
- URL-14. (2025, Nisan 22). <https://archello.com/project/manchester-jewish-museum> adresinden alındı.
- URL-15. (2025, Nisan 24). <https://www.herzogdemeuron.com/projects/433-mkm-museum-kuppersmuhle-extension/> adresinden alındı.
- URL-16. (2025, Mayıs 7). <https://www.archdaily.com/956553/museo-oliva-artes-baas-arquitectura> adresinden alındı.
- URL-17. (2025, Mayıs 9). <https://archello.com/es/project/museum-de-lakenhal> adresinden alındı.
- URL-18. (2025, Haziran 2). <https://www.arkitektuel.com/james-simon-galerie/> adresinden alındı.
- URL-19. (2025, Ekim 14). <https://www.archdaily.com/874527/musee-darts-de-nantes-stanton-williams> adresinden alındı.
- URL-20. (2025, Haziran 12). <https://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron> adresinden alındı.
- URL-21. (2025, Haziran 15). <https://www.sfmoma.org/read/our-history/> adresinden alındı.

- URL-22. (2025, Temmuz 20). <https://architizer.com/projects/columbus-museum-of-art/> adresinden alındı.
- URL-23. (2025, Temmuz 21). https://www.archdaily.com/580604/gosta-serlachius-museum-mx_si adresinden alındı.
- URL-24. (2025, Temmuz 30). <https://www.archdaily.com/908418/renzo-pianos-renovation-of-the-harvard-art-museums-is-years-on-a-quiet-neighbourly-triumph> adresinden alındı.
- URL-25. (2025, Ekim 14). <https://joslyn.org/visit/> adresinden alındı.
- URL-26. (2025, Şubat 15). <https://www.snohetta.com/projects/joslyn-art-museum-expansion> adresinden alındı.
- URL-27. (2025, Ekim 14). <https://www.architecturalrecord.com/articles/16352-oma-designs-a-new-wing-for-buffalos-albright-knox-art-gallery> adresinden alındı.
- URL-28. (2025, Mart 2). <https://buffaloakg.org/timelines/campus-history-timeline> adresinden alındı.
- URL-29. (2025, Mart 2). <https://www.oma.com/projects/buffalo-akg-museum> adresinden alındı.
- URL-30. (2025, Mart 5). <https://www.archdaily.com/1015384/entrance-facade-of-the-baroque-museum-of-catalonia-david-closes> adresinden alındı.
- URL-31. (2025, Mart 18). <https://a-f-a.de/portfolio/alpenstadtmuseum/> adresinden alındı.
- URL-32. (2025, Mart 18). <https://www.museumw.nl/een-nieuwe-gevel> adresinden alındı.
- URL-33. (2025, Nisan 10). <https://www.benthemcrouwel.com/projects/museum-arnhem> adresinden alındı.
- URL-34. (2025, Ekim 14). <https://eumiesawards.com/heritageobject/flugt--refugee-museum-of-denmark/> adresinden alındı.
- URL-35. (2025, Nisan 10). <https://www.archdaily.com/984378/flugt-refugee-museum-of-denmark-big> adresinden alındı.
- URL-36. (2025, Nisan 10). <https://www.sorba.com/projecten/museum-van-bommel-en-van-dam-venlo/> adresinden alındı
- URL-37. (2025, Ekim 17). <https://earth.google.com/earth/d/1NkaWbi04Z4p2dGYWmMvmN208fCTrsEX3?usp=sharing> adresinden alındı.
- URL-38. (2025, Nisan 21). <https://liljevalchs.se/en/om/arkitektur/> adresinden alındı.
- URL-39. (2025, Nisan 22). <https://www.citizensdesignbureau.net/#/mjm/> adresinden alındı.

- URL-40. (2025, Nisan 24). <https://www.archdaily.com/968986/mkm-museum-kuppersmuhle-extension-herzog-and-de-meuron> adresinden alındı.
- URL-41. (2025, Mayıs 7). https://www.detail.de/de_en/industrial-charm-oliva-artes-museum-by-baas-arquitectura?srsId=AfmBOorbZ4Ps-VFe4ltD16qgU2E8mNs6_01dSkIr204UM7LKp-Q-vBiR adresinden alındı.
- URL-42. (2025, Mayıs 9). <https://hcva.nl/en/werk/museum-de-lakenhal> adresinden alındı.
- URL-43. (2025, Haziran 2). <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie> adresinden alındı.
- URL-44. (2025, Ekim 17). <https://stantonwilliams.com/de/journal/le-musee-darts-de-nantes> adresinden alındı.
- URL-45. (2025, Haziran 12). <https://www.herzogdemeuron.com/projects/263-the-tate-modern-project/> adresinden alındı.
- URL-46. (2025, Haziran 15). <https://www.archdaily.com/786762/sfmoma-expansion-snohetta> adresinden alındı.
- URL-47. (2025, Temmuz 20). <https://www.archdaily.com/773935/columbus-museum-of-art-expansion-and-renovation-designgroup> adresinden alındı.
- URL-48. (2025, Temmuz 21). https://divisare.com/projects/273735-mx_si-architectural-studio-pedro-pegente-serlachius-museum-gosta-extension adresinden alındı.
- URL-49. (2025, Ekim 30). <https://share.google/images/cVlG6OJfEkTE968Ps> adresinden alındı.
- URL-50. (2025, Temmuz 10). <https://www.rpbw.com/project/harvard-art-museums-renovation-and-expansion> adresinden alındı.
- Ünlü, S. (1995). *Mimarlıkta anlam analizine ilişkin bir çalışma*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Whiteley, N. (2003). Intensity of scrutiny and a good eyeful: Architecture and transparency. *Journal of Architectural Education* (1984-), 56(4), 8–16.
- Wright, F. L. (1953). *The future of architecture*. New York: Horizon Press. <https://archive.org/details/marygrovecollege> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 4 Ekim 2025)
- Yanow, D. (2000). *Conducting interpretive policy analysis*. SAGE Publications, Inc.
- Ye, X. (2018). *Two ways of meaning in architecture: "Conceptual meaning" and "pragmatic meaning"*. Newcastle Üniversitesi, Doktora Tezi, Birleşik Krallık.
- Yücel, A. (1999). *Mimarlıkta dil ve anlam*. Mimarlar Odası İstanbul BK Şubesi Yayınları.
- Yücel, A. (2004). Mimarlık ve temsil. *Tol Mimarlık Kültürü Dergisi*, 3(4).

ÖZGEÇMİŞ

Fatma Kader SUBAŞI, ilköğrenimini İnönü Ortaokulu'nda tamamladıktan sonra, 2017 yılında Hikmet Kiler Fen Lisesi'nden mezun oldu. 2018 yılında Atatürk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Bölümü'nde başladığı üniversite öğrenimini 2022 yılında bölüm birincisi olarak tamamladı. Kent ve sosyolojiye olan ilgisi doğrultusunda, 2019 yılında başladığı Atatürk Üniversitesi Sosyoloji Açıköğretim Programı'nı 2023 yılında tamamladı. Aynı yıl, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı'nda tezli yüksek lisans programına kabul edildi ve bir yıl süren dil eğitiminin ardından yüksek lisans çalışmalarına başladı. Orta düzeyde İngilizce bilmektedir.