

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ**  
**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MİMARLIK ANABİLİM DALI**

127512

**KONVANSİYON VE MODA KAPSAMI İÇİNDE MÜZELER**

**Mimar Nihan CANBAKAL**

**TC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU**  
**DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde**

**“Yüksek Lisans (Mimarlık)”**

**Ünvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

127512

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17.06.2002**

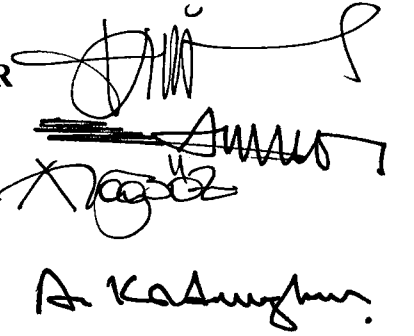
**Tezin Savunma Tarihi : 09.07.2002**

**Tez Danışmanı : Prof.Dr.Şengül ÖYMEN GÜR**

**Jüri Üyesi : Prof.Dr.Şinasi AYDEMİR**

**Jüri Üyesi : Doç.Dr.Ayşe SAĞSÖZ**

**Enstitü Müdürü : Prof.Dr.Asım KADIOĞLU**



## ÖNSÖZ

“Konvansiyon ve Moda Kapsamı İçinde Müzeler” başlıklı bu çalışma K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programında yapılmıştır.

Çalışmada, bir problem olarak nitelendirebileceğimiz tasarlama etkinliğinde, problemin çözümünde yol gösterecek tasarım kriterlerini belirleyen evrensel nitelik kazanmış konvansiyonlar ve kültürel motifleri barındırarak anlamlı kılan, iletişimsel konvansiyonlar saptanarak müze binaları örneğinde irdelenmek istenmiştir. Konvansiyonların kırılma noktalarında, yaşanan kaotik düzende, moda kapsamı içinde mimari eğilimler irdelenmiş ve nedenleri tüketim ilişkileri içinde sorgulanmıştır.

Araştırmamda bana yol gösteren, her zaman desteğini gördüğüm tez hocam Prof. Dr. Şengül Ö. GÜR’e, maddi ve manevi hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan aileme, aynı yolda yürümekten mutluluk duyduğum değerli arkadaşım Rabia KÖSE’ye, katkılarından dolayı Arş. Gör. Ahmet KOÇHAN’a teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

Nihan CANBAKAL

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                         | Sayfa No |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| ÖNSÖZ.....                                                                              | II       |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                       | III      |
| ÖZET.....                                                                               | VI       |
| SUMMARY.....                                                                            | VII      |
| ŞEKİLLER DİZİNİ.....                                                                    | VIII     |
| 1. GENEL BİLGİLER.....                                                                  | 1        |
| 1.1. Giriş.....                                                                         | 1        |
| 1.1.1. Sorunun Belirlenmesi .....                                                       | 1        |
| 2. YAPILAN ÇALIŞMALAR, BULGULAR VE TARTIŞMA .....                                       | 3        |
| 2.1. Konvansiyon Nedir .....                                                            | 3        |
| 2.1.1. Hayatımızdaki Konvansiyonlar.....                                                | 3        |
| 2.1.2. Mimari Konvansiyonlar.....                                                       | 4        |
| 2.1.3. Mimari Konvansiyonların Sınıflandırılması.....                                   | 6        |
| 2.1.3.1. Desenlerde Konvansiyon .....                                                   | 6        |
| 2.1.3.2. Çizim Tekniğinde Konvansiyon.....                                              | 8        |
| 2.1.3.3. Renklerde Konvansiyon.....                                                     | 9        |
| 2.1.3.4. Sayılarda Konvansiyon.....                                                     | 10       |
| 2.1.3.5. Mekanın Yönlenmesinde Konvansiyonlar.....                                      | 11       |
| 2.1.3.6. Mekan Örgütlenmesinde ve İşlevde Konvansiyonlar.....                           | 12       |
| 2.1.3.7. Formda Konvansiyon.....                                                        | 16       |
| 2.1.3.8. Ölçekte Konvansiyonlar .....                                                   | 21       |
| 2.1.3.9. Anlamsal, Simgesel Konvansiyonlar.....                                         | 23       |
| 2.1.4. Konvansiyonların Tarihsel Süreklilikleri ve Dayanıklılıklarının İrdelenmesi..... | 27       |
| 2.1.5. Konvansiyonların Pratik Yararları ve Günümüze Etkileri .....                     | 29       |
| 2.2. Çağdaş Müzeler.....                                                                | 30       |
| 2.2.1. Müzeciliğin Ortaya Çıkışı Ve Müze Tanımları .....                                | 30       |
| 2.2.2. Müzelerde Sınıflandırma .....                                                    | 31       |
| 2.2.2.1. Koleksiyonlarına Göre Müzeler .....                                            | 31       |
| 2.2.2.2. Bağlı Olduğu İdari Birime Göre Müzeler.....                                    | 31       |

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.2.2.3. Hizmet Ettikleri Bölgeye Göre Müzeler .....                    | 32 |
| 2.2.2.4. Hitap Ettikleri Kitleye Göre Müzeler .....                     | 32 |
| 2.2.2.5. Koleksiyonlarını Sergileme Yöntemlerine Göre Müzeler .....     | 32 |
| 2.2.3. Müze Tipolojisinin Gelişimi .....                                | 32 |
| 2.2.3.1. Geleneksel Müzeler. ....                                       | 32 |
| 2.2.3.1.1. XV-XIX. Yüzyıllarda Müze Tipolojisinin Gelişimi.....         | 33 |
| 2.2.3.1.2. Tapınak-Anıt Müzeler.....                                    | 36 |
| 2.2.3.2. Çağdaş Müzeler .....                                           | 42 |
| 2.2.3.2.1. XX. Yüzyılın İlk Yarısı .....                                | 43 |
| 2.2.3.2.2. XX. Yüzyılın İkinci Yarısı.....                              | 45 |
| 2.2.4. Müze Binasında “Öz” Kavramı .....                                | 47 |
| 2.2.4.1. Sergileme .....                                                | 48 |
| 2.2.4.2. Koruma .....                                                   | 49 |
| 2.2.4.2.1. Hırsızlıktan Korunma .....                                   | 50 |
| 2.2.4.2.1.1. Bahçe Sınırı .....                                         | 50 |
| 2.2.4.2.1.2. Bina Kabuğu.....                                           | 51 |
| 2.2.4.2.1.3. Giriş ve Toplanma Alanları.....                            | 51 |
| 2.2.4.2.1.4. Sergileme Alanları .....                                   | 51 |
| 2.2.4.2.1.5. Müze Yönetim Alanları .....                                | 51 |
| 2.2.4.2.1.6. Laboratuar ve Kayıt Bürosu .....                           | 52 |
| 2.2.4.2.1.7. Depolar .....                                              | 52 |
| 2.2.4.2.2. Yangından Korunma.....                                       | 52 |
| 2.2.4.3. Eğitim .....                                                   | 52 |
| 2.2.4.4. Prestij .....                                                  | 54 |
| 2.2.5. Müze İşlevini Oluşturan Alt Birimler ve Mekan Örgütlenmesi ..... | 55 |
| 2.2.6. Müzede Mekan Örgütlenmesinde Kırılan Konvansiyonlar .....        | 56 |
| 2.2.7. Müze Mimarisinde Değişimin Nedenlerinin Açıklanması .....        | 69 |
| 2.3. Moda Kavramı ve Çağdaş Müzeler.....                                | 73 |
| 2.3.1. Moda Nedir .....                                                 | 73 |
| 2.3.2. Modayı Kimler Belirler ve Nasıl Yaygınlaşır.....                 | 74 |
| 2.3.3. Giyimde Moda Kavramları ve Mimarlık.....                         | 76 |
| 2.3.4. Moda, Tüketim ve Mimarlık.....                                   | 93 |



|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.3.5. Günümüz Mimarlığında Kaotik Düzenin Sorgulanmasında Konvansiyon ve Moda Kavramları ..... | 94  |
| 2.3.6. Müze Binalarının Kent Estetiğini Sağlamada Rolü .....                                    | 95  |
| 3. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....                                                                    | 97  |
| 4. KAYNAKLAR .....                                                                              | 100 |
| ÖZGEÇMİŞ.....                                                                                   | 105 |



## ÖZET

Modernitenin sosyal, kültürel, bilimsel ve siyasal sonuçlarının yaşandığı tüm toplumlarda birçok konu değerlerin hızlı dönüşümü sonucu incelemeye muhtaç hale gelmiştir. Değer eskimesi, çeşitli konvansiyon ve kanonların anlamını yitirmesi ya esasların ortadan kalkmasına ya da yeni değer ve kabullerin benimsenmesine insanları, toplumları sürüklemektedir. Bu bağlamda genel olarak mimarlık özel olarak binalar ve işlevleri de yeni sorgulamalara tabi tutulmak zorundadır. Böyle kritik bir bağlamda mimarlık birçok konuyu yeniden sorgulamak ve bazı esaslar ortaya koymak durumundadır. Bu bağlamda bu tezin amacı birçok yeniliğe ve paralelinde tüketime açılmış olan bir bina işlevi olarak müzelerle ilgili üzerinde mutabakata varılmış ve uygulama bulmuş çeşitli konvansiyonların sağlamlığını irdelemek, gelip geçici özellik kazanmakta olan tasarım ilkelerine eleştirel olarak yaklaşmak, bugünkü müze kavramının gerek içerik gerekse mimari olarak nasıl bir görünüme büründüğünü ortaya koymak ve eğer esasla ilgili yapılacak bir şey varsa bunlara işaret etmektir. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde genel olarak konvansiyonlar, özel olarak da müze binalarıyla ilgili kanonlar tarihsel olarak gözden geçirilmekte ve ilkeler düzeyinde neyin daha uzun ömürlü neyin de daha kısa ömürlü olduğu saptanmaktadır. Tezin izleyen bölümünde sözel ve görsel olarak müze konusunda yaşanan değişimler tanıtılmaktadır. Bu tanıtım sırasında süreklilik ve gelip geçicilik kavramları irdelenecektir. Gelip geçiciliği örnekleyen binalar ve özellikleri bir moda anlayışı içinde ortaya çıktığından tezde moda ve tüketim ilişkileri açıklanmakta, moda kavramları ile bağlantılı biçimde çağdaş müzelerin tasarım ilkeleri özdeşleştirme yoluyla belirlenmektedir. Bu ilişkiler ortaya konduktan sonra tezin izleyen bölümünde, bazı bina konularının (bunlara müzeler de dahil) kent estetiğini sağlamada rolü üzerinde durulacak kitch ve kent makyajı bağlamında müze binaları tartışmaya açılmakta, müze konusuna yeni yaklaşımların kent ve insanlığa olumlu ve olumsuz katkıları irdelenmekte ve yorumlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler :** Mimari konvansiyonlar, moda kavramları, müzeler

## **SUMMARY**

### **Museums with Regard to Conventions and Fashion**

In all the societies where the social, cultural, scientific and political aspects of modernism are felt strongly, many subjects are needed to be investigated as a result of the changing values. The values no longer fashionable and the loss of meaning in various convention and canons lead people and societies into eliminating all the accepted principles essence and the full acceptance of the novel principles. In this context, architecture in general and houses and their functions in particular, need to be questioned. In such a critical context, architecture is to question many subjects and put forward some essence. In this context again the aim of this thesis is to examine the various conventions fully agreed and applied in the museums which are liable to many novelties and to consumption. Also the aim is to adopt a critical point of view to the fashion design principles and to outline the general picture of the modern concept of museums in terms of both content and architecture and to focus on such things related to the essence for this reason, in the second part of this thesis, conventions in general and canons related to the museums in particular, will be reviewed historically and it will be established, in terms of the principles what is more durable and less durable. In the subsequent part of this thesis the changes taking place in the museums will be introduced both visually and verbally and during this introduction, the concepts such as continuity and fashion will be discussed, as the houses and their functions are formed in line with the current fashion tendencies, in this thesis the relation between fashion and consumption will be explained and in relation with the fashion concepts the design principles of the modern museums will be determined through matching. After presenting the relations, the role of the museums in providing aesthetic with the city will be highlighted and museum houses will be open to discussion in terms of kitch and city symbol and the positive and negative contributions of the new approaches to the museums will be further elaborated.

**Key Words :** Architectural conventions, concept of fashion, museums

## ŞEKİLLER DİZİNİ

|           |                                                                         |    |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1.  | Bereketi simgeleyen üzüm salkımları.....                                | 6  |
| Şekil 2.  | Hayat ağacı.....                                                        | 7  |
| Şekil 3.  | Zaha Hadid'in maket model anlatımı .....                                | 8  |
| Şekil 4.  | Renkler dünyasındaki konvansiyonları sarsan Hundertwasser tasarımı..... | 9  |
| Şekil 5.  | Geleneksel Bali mimarisinde tapınak .....                               | 10 |
| Şekil 6.  | Filippo Brunelleschi, Santo Spirito Kilisesi .....                      | 11 |
| Şekil 7.  | Ludwing Mies Van Der Rohe Barselona'daki (1929) Alman Pavyonu.....      | 13 |
| Şekil 8.  | Aldo Rossi, Maastricht Bonnefanten Müzesi .....                         | 15 |
| Şekil 9.  | Ilmo Valjakka'nın binasında merdiven .....                              | 16 |
| Şekil 10. | Aynı yapı malzemelerinin kullanıldığı konut formları.....               | 17 |
| Şekil 11. | Leonardo'nun kubbeli merkezi planlı yapı eskizleri.....                 | 18 |
| Şekil 12. | Behruz Çinici, TBMM Camisi.....                                         | 19 |
| Şekil 13. | Arata Isozaki, Team Disney Binası .....                                 | 20 |
| Şekil 14. | Frank Gehry, Disney Konser Salonu.....                                  | 21 |
| Şekil 15. | Alışılabilen ölçek kavramını hissedemediğimiz bir iç mekan.....         | 22 |
| Şekil 16. | Frank Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi .....                             | 23 |
| Şekil 17. | Ludwig Mies Van Der Rohe, Farnsworth Evi .....                          | 26 |
| Şekil 18. | Le Corbusier'in Pessac yerleşmesi.....                                  | 26 |
| Şekil 19. | Kim Geldi pencereleri .....                                             | 28 |
| Şekil 20. | Georgio Vasari, Uffizi Galerisi .....                                   | 34 |
| Şekil 21. | J. N. L. Durand tipik müze şeması .....                                 | 35 |
| Şekil 22. | Leo von Klenze, Glyptotek .....                                         | 36 |
| Şekil 23. | Leo von Klenze, Glyptotek, kat planı.....                               | 37 |
| Şekil 24. | Karl Friedrich Schinkel, Altes Müzesi kat planı .....                   | 38 |
| Şekil 25. | Karl Friedrich Schinkel, Altes Müzesi .....                             | 38 |
| Şekil 26. | Altes Müzesi iç mekan.....                                              | 39 |
| Şekil 27. | Joseph Paxton Kristal Saray.....                                        | 41 |
| Şekil 28. | Le Corbusier, Ahmedâbad Müzesi.....                                     | 43 |
| Şekil 29. | Louis Kahn, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi .....                      | 44 |
| Şekil 30. | Mies van der Rohe, Neue National Galerie .....                          | 45 |

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 31. Peter Busmann/Gotfrid Haberer'in Wollraf-Richardz Müzesi .....               | 46 |
| Şekil 32. Geleneksel müzede konvansiyonel giriş.....                                   | 57 |
| Şekil 33. Forma özgü olarak şekillenen giriş örneği.....                               | 57 |
| Şekil 34. Geleneksel müzede konvansiyonel sergileme anlayışı.....                      | 58 |
| Şekil 35. Mollers Grubu, Devlet Sanat Müzesi Ek Binası .....                           | 59 |
| Şekil 36. Dolaşımda esneklik tanıyan çağdaş sergileme .....                            | 60 |
| Şekil 37. Daniel Libeskind, Kraliyet Savaş Müzesi.....                                 | 61 |
| Şekil 38. Steven Holl, Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi.....                     | 62 |
| Şekil 39. Louis-François Trouard, Müze Tasarımı.....                                   | 64 |
| Şekil 40. Guy de Gisors (solda) ve Jaques Delannoy ait müze tasarımları.....           | 64 |
| Şekil 41. Guy de Gisors (üstte) ve Jaques Delannoy'ın tasarladığı müze kesitleri ..... | 65 |
| Şekil 42. E.L.Boulle tarafından tasarlanan müzeye ait plan ve kesit.....               | 65 |
| Şekil 43. Rasem Badran Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi.....        | 66 |
| Şekil 44. Charles Correa Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi .....     | 67 |
| Şekil 45. Oriol Bohigas Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi.....       | 67 |
| Şekil 46. Zaha Hadid Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi .....         | 68 |
| Şekil 47. Richard Rogers Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi .....     | 68 |
| Şekil 48. James Wines Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi .....        | 69 |
| Şekil 49. Değişen Sanat Anlayışı.....                                                  | 71 |
| Şekil 50. Sarınmış moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                             | 77 |
| Şekil 51. Transparan moda kavramı ve eşleştirilen bina.....                            | 78 |
| Şekil 52. Tabakalı moda kavramı ve eşleştirilen bina.....                              | 79 |
| Şekil 53. Materyal moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                             | 80 |
| Şekil 54. Çizgili-Bordürlü moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                     | 81 |
| Şekil 55. Doku moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                                 | 82 |
| Şekil 56. Desen-Motif moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                          | 83 |
| Şekil 57. Dekoratif moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                            | 84 |
| Şekil 58. Peçe-Tül moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                             | 85 |
| Şekil 59. Yamalı moda kavramı ve eşleştirilen bina.....                                | 86 |
| Şekil 60. Katı- Sıkı moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                           | 87 |
| Şekil 61. Kaplanmış moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                            | 88 |
| Şekil 62. Resmi moda kavramı ve eşleştirilen bina .....                                | 89 |
| Şekil 63. Simetri moda kavramı ve eşleştirilen bina.....                               | 90 |

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 64. Asimetri moda kavramı ve eşleştirilen bina.....         | 91 |
| Şekil 65. Zarif moda kavramı ve eşleştirilen bina. ....           | 92 |
| Şekil 66. Mario Botta , San Francisco Modern Sanatlar Müzesi..... | 96 |



## **1. GENEL BİLGİLER**

### **1.1. Giriş**

#### **1.1.1. Sorunun Belirlenmesi**

Büyük bir bölümü gelenek yada alışkanlığın ürünü olan davranışların çoğu düşünülmeden gerçekleştirilir. Çoğu zaman hayatımıza yön veren bu davranışların, toplum yapısını oluşturan bu değerlerin doğruluğunu ve gerekliliğini sorgulamayız. Kökleşmiş alışkanlıklarımızın temelinde gelenekler ve gereklilikler yatar.

Neyin doğru, neyin yanlış olduğunu sorgulamanın ve gerçek değerler belirlemenin zor olduğu mimarlık dünyasında da tasarlama edimini yönlendiren gelenekler ve gereklilikler yatar. Bu değerler, insan doğasıyla uyumlu ve yararcılık ilkesiyle paralellik içerisindeyse köklenirler ve kalıcı olurlar.

İnsan doğası gereği hep düzen içerisinde olmak ister aynı zamanda yenilikler peşinde de koşar. Yaşanan dönemin ruhuna, ihtiyaçlara, arzulara, beklentilere paralel olarak mimarlık dünyası yeni bir düzen arayışı içinde sarsılırken, değişmemesi gereken veya zamanla sindirilerek değişmesi gereken değerler yine vardır. Bu değerler dil gibi birey-toplum-mimarlık objesi arasında iletişim rolü üstlenirler.

İletişimin kuralı aynı dili konuşabilmektir. Anlam, bu dilin altında yatan konvansiyonlarda belirir. Gereklilikler, koşulların ve ortamın gerektirdiği doğal olgulara bağlıken, biçimi belirleyen ve anlamlı kılan konvansiyonlardır. Kültürel motifler, simgeler, kullanıcıyı yönlendiren mimari izler, toplumda ve mimaride hiyerarşi, desenler, uğurlar, renkler ve sayılar dünyasını anlamlı kılan konvansiyonlardır. Bir kültürün bireylerinin paylaştığı, anlamlandırabildiği konvansiyonların yanında evrenselleşmiş olan konvansiyonlar da vardır ve bunların kırılması zordur. Anlamın yitirildiği, belirsizleştiği yerde, kaotik düzenin içerisinde yer alırız.

**Bu çalışmanın amacı, mimarlık dünyasında konvansiyonları saptamak ve bireysel tercihlerle anlamın yitirildiği, veya kişiselleştirildiği özgürlük ortamında konvansiyonların gerekliliğini tartışmaya açmaktır.**





## 2. YAPILAN ÇALIŞMALAR, BULGULAR VE TARTIŞMA

### 2.1. Konvansiyon Nedir

**Konvansiyon** (Sayma, İng. Convention) Felsefe Terimleri Sözlüğünde; “Öyle kabul etme” anlamını dile getirir. “Herhangi bir töre, kural, ilke vb. üstünde toplumca uyuşulmuş olduğundan öyle sayılmış” olması durumudur. Örneğin, eski Osmanlı toplumunda küçüklerce büyüklere gösterilen saygı, onların eteklerini yada ellerini öpmekle belirleniyordu. Bu doğal bir olgu değil sayma bir olguydu; toplumca üstünde uyuşulmuş ve öyle sayılmıştı. T.D.K tarafından yayımlanan Toplumbilim Terimleri Sözlüğünde konvansiyon (sayma) deyimini Ozankaya şöyle tanımlanmaktadır: “Belli bir tarihsel dönemde bir toplumda yada bir toplumsal kümede yaygın olan gelenek, görenek, moda, alışkı gibi genel uygulama yada kullanım biçimlerinden her biri.”

**Konvansiyonel** (saymaca, İng. Conventional): “Saymaya değgin... Uyuşumsal ve uzlaşımsal” deyimleri ile tanımlanmaktadır. Anlaşma anlamına gelen Latince “conventio” deyiminden türetilmiştir. T.D.K. tarafından yayınlanan Toplumbilim Terimleri Sözlüğünde, Ozankaya konvansiyonel sözcüğünü şöyle tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1996):

1. Toplumun yada toplumsal kümenin gelenek ve göreneklerine uyan,
2. Toplumdaki yada kümedeki yaygın tutum ve davranış ölçülerine eleştirisiz bir uyarlılığı anlatan (tutum ve davranış).”

#### 2.1.1. Hayatımızdaki Konvansiyonlar

Nazara inanarak evimizde, bedenimizde mavi boncuklar kullanmak, yine evlerimizde göz alan köşelere ‘Maşallah’ yazıları, soğanlar sarımsaklar asmak toplumumuzda her bireyin bildiği konvansiyonlardır. Beyazın masumiyeti simgelemesi, cenaze törenlerinde üzüntümüzü dile getirmek için giydiğimiz siyah renk evrenselleşen konvansiyonlardır.

Bir günün neden 24 saatten, haftanın neden 7 günden, bir yılın neden 12 aydan oluştuğunu düşündüğümüzde cevabının doğal bir olguya değil sayma bir olguya yani diğer bir deyimle bir konvansiyona dayandığı sonucuna varırız.

İnsan etkinliğinin büyük bölümü bir gelenek yada alışkanlığın ürünüdür, bir çok edim düşünmeyi gerektirmez. İnsan sabah kalkınca giyinir ve dışarı çıkmadan öncede ayakkabılarını giyer. Ama çoğunlukla yaptıklarının iyi ve gerekli olduğunu düşünmez.

Merakla çevremizi gözlediğimiz küçük yaşlarda yetişkinlere çevremizi anlamak için sorduğumuz sorular ilerleyen yaşlarda gözlenen, kabullenilen, taklit edilen davranışlara dönüşürken konvansiyonlar yaşamımıza katılır.

Konvansiyonlar yaşadığımız topluma ait kültürün bir parçasıdır ve kuşaktan kuşağa aktararak toplumun bireyleri arasında iletişim rolü üstlenirler. Konvansiyonlar kalıtsal olmadıkları halde, sorgusuzca yaşamımızda kabul görürler ve değişmesini yada kırılmasını gerektirmeyen bir faktör olmadıkça hayatımıza yön ve şekil verirler, davranışlarımızı, toplumdaki hiyerarşik düzeni belirlerler.

### **2.1.2. Mimari Konvansiyonlar**

Doğa şartlarına karşı koyabilmek için insan, doğa ile arasında yer alan kesitte insanlığın uzun tarihi ile belirlenen yapı kültürünü oluşturur. Yaşama şekli, sosyal organizasyon, iklim ve doğa, malzeme ve yapı tekniği, ihtiyaç ve isteklerle yapı kültürü oluşur. Her toplumun kendine özgü yaşam tarzı, dini ve sosyal değerleri vardır. Doğal koşulların getirdiği zorunluluklar dışında toplumun üzerinde anlaştığı değerler, simgeler konvansiyonları oluşturmaktadır. Konvansiyonlar yaşam tarzının, arzuların ürettiği fantezilerle hayatımızda sorgusuzca kabullendiğimiz izler, işaretler, davranışlar, gelenekler, yapılar, yapı elemanları, nesneler, uğurlar ve renkler olurlar.

Mimarlık kültürünü paylaşan bireylerin, uzun zaman dilimi boyunca nesilden nesile aktardıkları, bazen sorgulamadan kullandıkları bazen de sorgulayarak kırdıkları konvansiyonlar vardır. Kültürden kültüre farklılık gösterebildikleri gibi evrensel olanları da vardır, bunlar mimarlar arasında iletişim rolü üstlenirler. Mimari kompozisyonları

özmlerken, nesnelere ve geometriye yüklenen konvansiyonel anlamlar önem kazanır. Mekan rgtlenmesinde de, tıpkı toplumun bireylerinde olduğu gibi mekanlar arası hiyerarşıyi konvansiyonlar belirler.

Her yapının belli bir amacı ve işlevi vardır, yapının iletmek istediği mesajı, anlamı, taşıyabilmesi için konvansiyonları kullanırız. Bir konut ile belediye binası formu ve cephesi farklı olmalıdır. Bu farkı hissettirirken işlevden kaynaklanan gereklilikler dışında konvansiyonları kullanırız.

G ve iktidarı simgeleyen meclis binaları mimarisini incelediğimizde, konvansiyonel olarak ağır statik, simetrik ve kalıplaşmış formlar olduğu dikkatimizi eker. Algılamamanın prestij boyutunu sağlamak amacıyla ise, büyük ölçüde klasik formlu yapı öğelerine başvurulması mimari konvansiyondur.

Simetrinin tutarlık, g, iktidarı çağrıştırmaması gibi uygulanan kompozisyon ilkeleri metin okumalarında önemli ipuçları verir (Sağocak, 2002). Forma bu anlamı yüklerken simetrinin zamanla kazandığı konvansiyonel anlamı kullanıyoruz. Mimaride konvansiyonlar, tasarım kriterlerini belirleyerek tasarım etkinliğini kolaylaştırırlar.

### **Mimari konvansiyonları**

- Desenlerde Konvansiyon
- Çizim Tekniğinde Konvansiyon
- Renklerde Konvansiyon
- Sayılarda Konvansiyon
- Mekanın Yönlenmesinde Konvansiyonlar
- Mekan rgtlenmesinde ve İşlevde Konvansiyonlar
- Formda Konvansiyon
- lkte konvansiyonlar

başlıkları altında sınıflandırabiliriz.

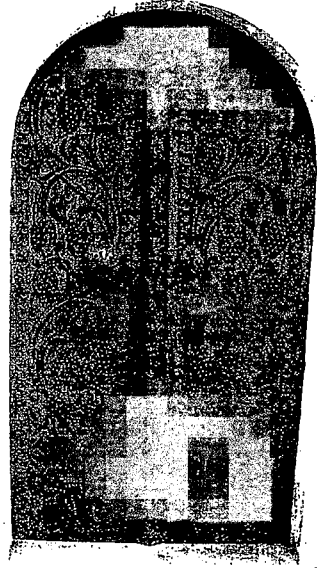
### 2.1.3. Mimari Konvansiyonların Sınıflandırılması

#### 2.1.3.1. Desenlerde Konvansiyon

Canlının korunma iç güdüsü ile sınırlandırdığı hacimler, eşyalar ait olduğu dönemin yaşam şekline göre bir işlevi veya misyonu belirler. Düşüncenin, özlemin, kültür değerlerinin ve inançların kaydedildiği formlar, desenler bir iletişim biçimi ve simge haline gelir (Roth, 2000). Desenlerin kullanıldığı toplumun her üyesi bu desenleri anlamlandırabilir. Konvansiyonlar toplumda bireyler arasında iletişim kurma rolünü üstlenirler.

Nazara karşı soğan, sarımsak asılması, mavi boncukların evlerimize, bedenimize takılması bu konvansiyonların ait olduğu toplumun her üyesinin bildiği davranışlardır. Evlerin, dükkanların kapısına at nalının uğur getirmesi amacıyla asıldığını biliriz.

Meyveler uğur ve bereketi simgelerler. Birgi evlerinin dış yüzeylerinde resimlenen nar desenleri uğuru simgeleyen konvansiyonlarken, Trabzon yöresinde kapı üzerinde ve camilerin iç mekanlarında yer alan üzüm salkımları bereketi simgeleyen konvansiyonlardır.



Şekil1. Bereketi simgeleyen üzüm salkımları

Ev, dükkan girişleri ile fırınlarda yer alan birbirine dönük iki ay ve ortalarındaki yıldız deseni de bereketi simgeleyen konvansiyonlardır.

Dış kapı üzerinde yer alan iki kapı tokmağında sağdakini ev halkı soldakini de misafir kullanır, böylece ev halkı gelen kişiye göre kendine çekidüzen verir. Kapı tokmakları, kapı kilitleri desenleri, modelleriyle Türk konut geleneğinde önemli bir konuma sahiptir.

Gök, ağaç, kuş Asya Türkleri arasında yaygın bir doğa dini olan Şamanizm'e bağlı imgelerdir. Gökle yeri bağlayan ve evreni, dünya eksenini temsil eden kutsal hayat ağacı, gök simgesi kartal, insan ruhlarının görüntüsü olan kuş, ay ve güneşi, gezegenleri temsil eden rozetler, güneş ve aydınlık simgesi aslan, yerine göre karanlık, yer altı güçleri veya karşı anlamda uğur, bereket, tılsım koruyucu anlamlarını taşıyan ejder bütün bu imgeler dolaylı yada dolaysız olarak Anadolu sanatına yansımıştır (Ögel, 1994).



Şekil 2. Hayat ağacı deseni ve gök simgesi kartal

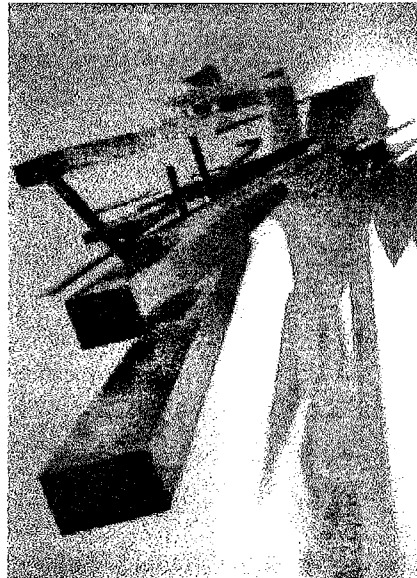
İnsanlık tarihi kadar eski, Budizm'in "mandala" dediği kozmik sembol dünyada yaygın bir imgedir. Mandala Budizm'de her şeyin başı ve sonu olan sonsuz bütünü temsil eden dairedir. Kare veya dörtlü prensibi ifade eden simetrik bir düzeni de kapsar (Ögel, 1994).

Mandalanın evrensel bir konvansiyon olmasını hem mimar Sinan'ın camilerinde hem de Charles Correa'nın Yeni Delhi'deki Üniversitelerarası Astronomi ve Astrofizik merkezindeki kullanımıyla örnekleyebiliriz (Russell, 1997).

### 2.1.3.2. Çizim Tekniğinde Konvansiyon

Mimari çizimler tasarımcı, müşteri, yapımcı arasında kurulan diyalogda iletişim rolünü üstlenirler. Tasarımlar kağıt üzerinde uzlaşım sal olarak saptanan geometrik biçimlerle boyut kazanırlar. Uzlaşım sal olan bu dil evrensel konvansiyonlara dayanır.

Son zamanlarda kitap, dergi ve haritalardan alınan malzemelerle kolajları içeren mimari çizimlerin iletişim rollerinin pek başarılı olduğu düşünülemez. Bu konvansiyonel olmayan bir tutumdur. Zaha Hadid'in maket model anlatımları buna örnektir.



Şekil 3. Zaha Hadid'in maket model anlatımı



### 2.1.3.3. Renklerde Konvansiyon

Renklerin dalga boylarından kaynaklanan özelliklerinin yanında toplumların üzerinde uzlaştığı anlamları da vardır. Sarı dalga boyundan kaynaklanan bir özellik olarak uyarıcı görevi görür. Kırmızı, yine dalga boyundan kaynaklanan etkisiyle heyecan uyandırır. Beyazın masumiyeti, siyahın asaleti simgelemesi evrensel nitelik kazanmış konvansiyonlardır. Bizans bordosu bilgeliliği simgeler, resmi kurumlarda üst düzey yönetici odalarında sıkça rastladığımız bu renk bilgelik anlamı taşıyan bir konvansiyondur. Yeşilin İslamiyet'e göre kutsal kabul edilmesi, pek çok camide iç mekanların yeşil döşenmesine neden olan bir konvansiyondur. Hatta bir dönem Osmanlı'da Ermeni kadınlar yeşil renge yüklenen bu anlam dolayısıyla yeşil renk elbiseler giymemiştir.

Mavi rengin nazara karşı etkisinin kabul edilmesi toplumca uzlaşılan bir konvansiyondur. Birgi evlerinde zararlı böceklerle karşı mavi rengin kullanılması konvansiyondur.

Renkler dünyasındaki konvansiyonları sarsan Viyana doğumlu sanatçı Hundertwasser ilginç tasarımları ile renklendirdiği yapılarında turistlerin ilgi odağı olmuştur.



Şekil. 4. Renkler dünyasındaki konvansiyonları sarsan Hundertwasser tasarımı

#### 2.1.3.4. Sayılarda Konvansiyon

Rakamlar ve oranlar simgeledikleri anlamlarla birer tasarıma dönüştürülebilirler. Bunun yanında uğur yada uğursuzluk içeren rakamlar da vardır. Örneğin 13 rakamı uğursuz olarak bilinir ve apartman dairelerinde, otel odalarında kullanılmaz.

4 rakamı 4 yönü içerir ve kare ile simgelenir. Dört mükemmel oran temsilcisi olarak adaleti temsil eden sayıdır. 7, 7 gök katını anlatır. İslam'da 12 imam, Hristiyanlıkta 12 havari içerdiği sayılarla evreni idare eden yasaların tümünü kapsar (Ögel, 1994).

Alevi kültüründe 12, 5, 4 rakamları birer konvansiyondur. Cem Kültür Evi mimari projesinde bu rakamların geometriye plan ve kesite nasıl yansıtılacağı, nasıl bir tasarımla bu rakamların form bulacağı tartışılmaktadır (Özgüner, 1996). Geçmişin oluşturduğu kültürel birikimle gelen bu konvansiyonlar bu tartışmayla günümüzde de yaşatılarak süreklilik kazandırılmak istenmektedir.

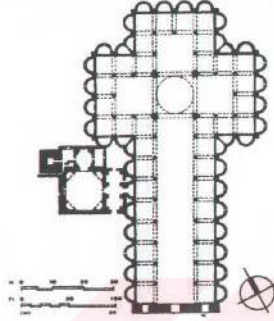
Geleneksel Bali mimarisinde en önemli mekan tapınaklardır. Tapınaklar en şık ve en zengin mekanlardır. Tapınak sahibinin veya tapınağın kendisinin önemine göre 11 çatı bulunması rakamların mimariye yansıdığı konvansiyondur (Akyürek, 2000).



Şekil 5. Geleneksel Bali mimarisinde tapınak



Rönesans mimarları da mekanın tam sayıların oranlı ilişkilerine dayanan modüler birimler olarak şekillendirmişlerdir. Filippo Brunelleschi, Santo Spirito kilisesinde bu matematiksel oranları kullanmıştır (Roth, 2000, Zevi, 1990).



Şekil 6. Filippo Brunelleschi, Santo Spirito Kilisesi

Kurallar ve matematik düzen ile belirlenen Yunan Mimarisinde konvansiyonlarca belirlenen rakamlar tasarımlarda yapı elemanlarına dönüşür. Vitruvius (1993), “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserinde tapınak basamağı tasarımında “Öndeki basamaklar, her zaman tek sayı olacak şekilde düzenlenmelidir. Böylelikle, ilk basamağı çıkarken kullandığımız sağ ayak tapınağın seviyesine de ilk ulaşacaktır.” diyerek tapınak tasarımında kullanılacak kuralları belirler.

Yine aynı eserde eskiler tarafından “on” sayısının mükemmel sayı olarak saptandığı, fakat matematikçilerin mükemmel sayıyı “altı” olarak saptandığı belirtilmektedir. Farklı gruplar, farklı kültürlerin tercihleriyle sayılar, bu şekilde konvansiyonel anlamlar kazanırlar.

#### 2.1.3.5. Mekanın Yönlenmesinde Konvansiyonlar

İsviçre’de 814 dolaylarında yapılan Saint Gall Manastırı kutsal topraklara ve doğan güneşe bakacak şekilde doğu-batı istikametinde yönlendirilmiştir. Daha sonra yapılan kiliselerde de bu yönlenme görülür (Roth, 2000).

Minarelerde şerefeye çıkış kapısının kibleye yanı güneye açılması kurallaşan bir konvansiyondur (Gönençen, 1997).

İslam mimarisinde kiblenin güney yönünde yer almasıyla bu yönün kutsal sayılması dolayısıyla bazı konutlarda güneye bakan tuvaletler kullanılmamakta yada yatak odalarında karyolalar kuzey güney doğrultusunda yerleştirilmemektedir.

Vitruvius “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı eserinde tapınakların bakması gereken yönü “Ölümsüz tanrıların tapınaklarının baktığı yön, sınırlayıcı nedenlerin bulunmadığı ve seçimin serbest olduğu durumlarda, tapınağın ve selladaki heykelin, batı doğrultusunda bulunması gerektiği” ilkesine göre saptanır.

#### **2.1.3.6. Mekan Örgütlenmesinde ve İşlevde Konvansiyonlar**

Değişik yapı tipleri toplumdaki iş bölümü, işlevsel örgütlenme sonucu ortaya çıkmıştır. Toplumsal gelişmenin tanımladığı yeni istekler mimarlık eylemini yönlendirmektedir. Toplum kültürünün kendine özgü nitelikleri, yapı biçimlenmesini, niceliksel gereksinmelerin ötesinde saptayıcı bir etmendir. İkisi de aileyi barındırdığı halde, bir Japon’la İranlı’nın evi aynı değildir. Anadolu insanının oturduğu ev, Anadolu’daki toplum hayatı ile açıklanabilir. Etkinliklerinin farklı toplumlardaki tanımları birbirlerine benzedikçe, yapı programları da birbirlerine yaklaşıyor. Stadyumların, büroların her yerde birbirine benzemesi, uluslar arası ilkelere dayanılarak yapılmalarındandır. Fakat toplumların özel eğilimleri, yapı programlarını aynı genel gereksinme sınıfı içinde de olsa etkiler. Her toplumun tarihi gelişmesinin ortaya koyduğu gereksinmeler, bunları karşılayan yapı programları ve bu programlarla uzun zaman süreleri içinde bütünleşmiş kültür özellikleri yapı üretimini yönlendirirler. Kullanılan düzen ve biçimler bazen sınırlı gruplarca, bazen tüm toplumca benimsenir. Kullanılış yaygınlaşıp, sürekli oldukça, çağ üslupları ortaya çıkar (Kuban, 1992).

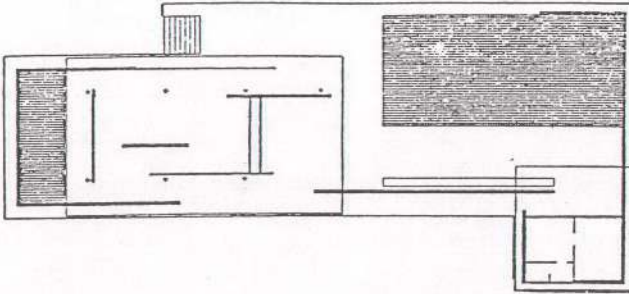
Bu bağlamda kültürel yapıdan kaynaklanan toplumdaki hiyerarşik düzenin yansıdığı mimari konvansiyonlar mekan örgütlenmesinde belirleyici rol oynar. Örgütlenme, yapının farklı amaçlarla kullanılan bölümleri arasında, gereksinimleri en iyi karşılayacak şekilde işlevsel ve hiyerarşik düzenlemeyi ifade eder.

Eski konaklarda yer alan ana giriş yanında servis girişi yada hizmetlilerin kullandığı tali girişler vardır. Bunun gibi günümüzde de genellikle, eğitim kurumlarında böyle bir ayırım gözlenerek öğrenci ve öğretmen girişi ayrı tutulmuştur.

Bir bankada müdür ve müdür yardımcısının odasını kolaylıkla ayırt edebiliriz, müdür odası, dekorasyonu, mekan ölçüleriyle diğer çalışma mekanlarından farklıdır ve genellikle müdüre sekreterlik ulaşamaz. Yönetim binalarında statü ile doğru orantılı olarak katlara yerleşim görülür.

Doğuda, örneğin, Arap dünyasında bir toplumsal konumun girişe yakın kısımlarında alt düzey personeli arka yarısında üst düzey personeli oturur. Batı'da bir ofis odasında ise durum tersinedir: statü olarak yüksekte olan ön taraflara, alçakta olan ise arka taraflara oturur (Gür, 1996). Statü belirleyen kurallar tasarımları yönlendiren hiyerarşik konvansiyonlardır.

Modern mekan "serbest plan" kavramı üzerine kurulmuştur. Ludwig Mies Van Der Rohe'nin Barselona'daki (1929) Alman pavyonunda, strüktürel elemanların düzeni taşıma amacına sadık kalıyor fakat mimari hacim özgürleşiyor. Sürekli mekan, hiçbir zaman kapalı ve statik geometrik biçimler oluşturmayan, fakat görme açılarının dizilişinde kesintisiz bir hareket yaratan düşey düzlemlerle yönlendiriliyor (Zevi, 1990). Minimalist ve rafine bir dilin hissedildiği mekanda mimar, mekanın sınırlarını kırarak onu akıcı kılmıştır (Ekincioglu, 2001).



Şekil 7. Ludwig Mies Van Der Rohe Barselona'daki (1929) Alman Pavyonu

Modern mimarlık iç içe geçen ana mekanlarla mekansal bir süreklilik yaratmaya çalışır. F.L.Wright'ın Şelale evinde konvansiyonel statik mekanlara karşı, iç içe geçmiş akışkan mekanları görmekteyiz ( Venturi, 1991).

Modern mimaride yapı taşı olarak nitelendirebileceğimiz bu iki mekanda, mimari mekan konvansiyonel olan öklit geometriyle belirlenir, fakat alışlagelen katı, durağan mekan örgütlenmesi farklılık göstererek konvansiyonların dışında bir örgütlenme oluşturur.

Geleneksel Türk konutunda eylemler statik geometrik biçimlerle belirlenmiştir. Geleneksel Türk evinde bulunan hayat gibi diğer mekanlara geçişi veya dağılımı sağlayan ara mekanları, modern mimarinin yıkamaması konvansiyondur.

İşlev yapı öğelerinin tek veya tüm amaca uygunluğu anlamına gelmektedir (Kuban, 1992). Bina öğeleri, mimari tasarımda kullanıcıyı yönlendirecek izler oluşturacak şekilde kullanılırlar ve tasarımlarımız bu ilkelerle şekillenir.

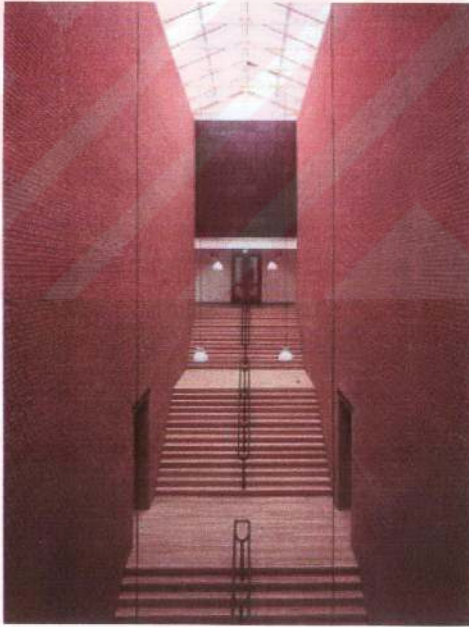
- yapının girişinin algılanabilirliği
- merdivenlerin kullanıcıyı yönlendirecek nitelikte olması
- ana giriş ve servis girişinin ayrı tutulması
- çekirdek çözümlerinin girişe yakın olması
- yaya aksının girişi karşılaması
- konutta tuvaletlerin yaşama mekanından algılanmaması ve girişe yakın planlanmaması
- konutlarda gece holü ve gündüz holü ayrımı

Yukarıda işlevsel olarak sıralanan ilkeler her zaman akılcı olmayan ilkeler olabilir. Kültürel eğilimlerin oluşturduğu yapılar olarak, düşünülmeden ve kırılmasının sorgulanmadığı değerler olarak tasarıma yön verirler. Bazı ilkeler sadece bir toplumun üyeleri tarafından gereksinilen konvansiyonlara dönüşürken, bazıları ise evrensel nitelik kazanır.



Yaşam biçimimiz değiştiği halde sorgulamadan üzerinde ısrarlı olduğumuz konvansiyonlar, örneğin, habersiz misafir anlayışının kalktığı günümüzde konutlarda gece holü tasarlamak, aile bireylerinin sabahdan akşama kadar çalıştığı modern toplumda geçmişte toplanma amacı ile yapılan sofayı eleştirisiz bir kabullenişle tekrarlamak, yemek odaları tasarlarken, hala geçmişten gelen alışkanlığımızla mutfakta yemek yemek, banyolara koyduğumuz küveti duş teknesi gibi kullanarak ısrarla banyolarımıza yerleştirmek, bunlardan bazılarıdır.

Geçmişin deneyimlerini reddetmeyen mimar Aldo Rossi, Maastricht Bonnefanten Müzesi'nde giriş holünde yer alan doğrusal merdivenin güçlü yönlendirmesiyle, bizi tasarımlarımızda kullandığımız ilkelerle, izler oluşturarak sergi mekanına ulaştırır.



Şekil 8. Aldo Rossi, Maastricht Bonnefanten Müzesi



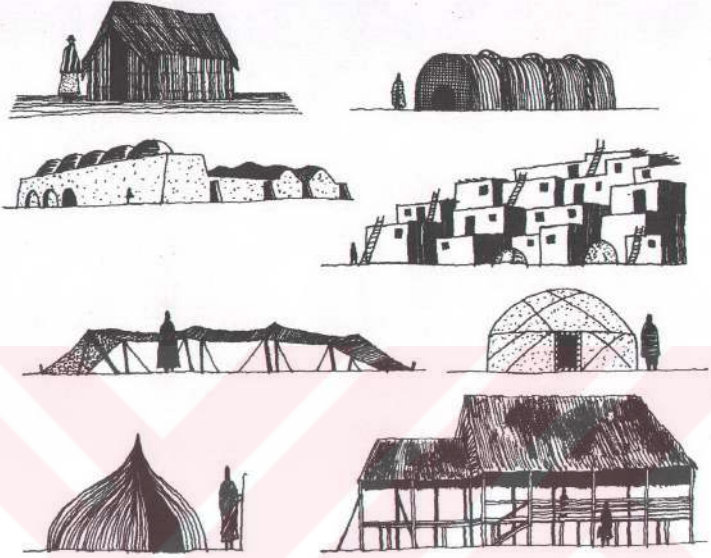
Şekil 9. Ilmo Valjakka'nın binasında merdiven

Oysa, mimarlığın sanatın tek defaya özgü biçimi olduğunu düşünen mimar, Ilmo Valjakka, bu düşüncesine paralel olarak nereye çıktığı belli olmayan merdiven kurgusuyla bizi konvansiyonel olarak alıştığımız kalıpların dışına sürüklemiştir.

#### **2.1.3.7. Formda Konvansiyon**

Rapoport (1969) "House Form and Culture" adlı yapıtında, farklı kültürlerle ait konutların yapı malzemeleri aynı olsa bile farklı formlarda şekil bulduğunu örneklemiştir. Bu biçimlenmede iklim şartlarının yanında dini ve sosyal etmenler de rol oynamıştır. Formun bu şekilde var oluşu konvansiyoneldir.

Bir yörede bulunan mevcut konutları belli tipolojilerde sınıflandırabiliriz. Farklı karakter taşıyan konutlar incelendiğinde, sahiplerinin yöreye sonradan geldiği, kendi kültürüne ait olan öğeleri, buraya taşıdığı anlaşılmıştır. Tipoloji kavramı da bu haliyle konvansiyoneldir.



Şekil 10. Aynı yapı malzemelerinin kullanıldığı konut formları

Glassie'ye (1975) göre yöre mimarisine ait evlerin oluşumunda kullanılan kurallar, dildeki gramer kuralları gibi düşünülmeden kabul edilen kurallardır. Kurallarla kullanım biçimi, dolayısıyla sosyal ve kültürel fikirler, mimariye geçirilmiş olur. Sosyal olarak kabul edilmiş bu kurallar aracılığıyla evler bütün özellikleriyle yinelenirken, üretilen mimari ürün aynı kültürü paylaşan insanlar için doğru kabul edilmektedir (Orhun, 2000).

Tarih boyunca temel geometrik biçimlere yüklenen anlamlar konvansiyoneldir. Daire, üçgen, kare formlar belli yapılarda süre gelen kullanımları ile konvansiyonel bir anlama sahiptir. Daire tanrının kusursuzluğunu simgeler, aynı zamanda simgeler arasında sonsuzun ifade olarak en güçlü olanıdır, kaynağı ve sonu içerdiği için evren düzeninin evrendeki birlik ve bütünlüğün ifadesidir (Ögel, 1994).



Dünyanın ve evrenin merkezinde insan vardır. Dünyanın sonsuzluğu ve birliği geometrik biçimlerin en mükemmeli olan daire ile simgelenir. Karanlık ortaçağın gerisinde bıraktığı ağır dinsel ifadelerden sonra Rönesans'ta dinsel olanla bu dünyadan olanın bütünlüğü daireden kaynaklanan simetrimlerle dile getirilir. Rönesans sanatçısı Leonardo'nun eskizlerinde merkezi planı görmekteyiz (Kuban, 1998).



Şekil 11. Leonardo'nun kubbeli merkezi planlı yapı eskizleri

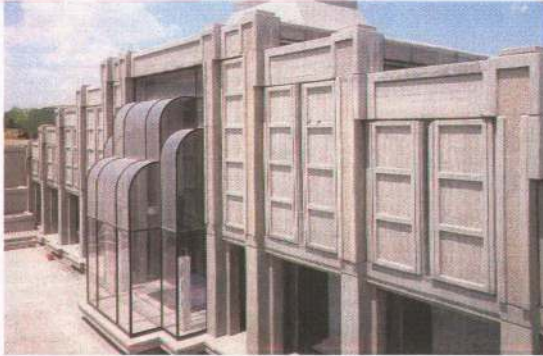
Daire ve ondan türetilen merkezi plan tanrının kusursuzluğunu çağrıştıran dinsel simgelerdir. Merkezin üzerine yerleştirilen kubbe, bu merkezi odak alan planın dışa yönelik görünümüdür (Roth, 2000).

Kubbe erken bir yapı biçimidir. Kubbesel örtü biçimi, başlangıçta örtülecek yapının daha çok daireye benzeyen sınırlarına uymak zorunluluğundan çıkmış olabilir. Kubbenin özellikle Ortadoğu'da, diğer örtü tiplerinden daha önemli bir yer tutması, biçiminden çok kubbenin simgesel değerine bağlanabilir (Kuban, 1992).

Rönesans sanatçılarının bu form üzerinde kiliseler için uzlaşması Türk-İslam mimarisinde camilerde merkezi planın günümüzde de süre gelen bir kullanım olması konvansiyondur.

Cami mimarisinin bugünkü tipini oluşturmada konvansiyonların rolü açıkça görülmüştür. Namaz vaktinin geldiğini bildirmek için can çalmak, davul çalmak, boru üflemek, ateş yakmak gibi öneriler kabul görmemiş insan sesi ile ezan okunması fikri üzerinde anlaşılmuş bir konvansiyondur (Gönençen, 1999). Toplumun uzlaştığı bu eylem minarelerle form bulmuş olan bir konvansiyondur. Günümüz cami yapılarında mimarinin aşamadığı tipolojilerin kullanılması konvansiyoneldir. Büyük açıklık geçmede teknolojinin imkanları göz ardı edilerek betonarme kubbe formu ısrarlı bir şekilde uygulanmaktadır.

Farklı bir mimari yaklaşım uygulama denemesine giren Behruz Çinici, TBMM camisinde, araziyle bütünleşmesinden, saydam kible duvarına, kubbe ve formel minarenin kullanılmamasına kadar gelenekselleşen yapıya meydan okumakta konvansiyonları kırarak tasarımcılara özgürlük kapılarını açmaktadır. İbadet mekanı kademeli bir piramitle örtülmüştür ve bu piramidin orta kısmındaki kademe diğerlerinden daha yüksek olup alışılmış İslam kubbesinin yerini almaktadır. Kible duvarlarının tümü camdandır ve dikdörtgen bir cam çıkıntı mihrabı oluşturmaktadır (Çinici, 1995, 2001).



Şekil 12. Behruz Çinici, TBMM Camisi

Üçgen insan bilincini simgeler. Kötülüklerden korunmak için takılan muskalar üçgen formdadır. Daireye yakın altıgen gök sembolüdür. Türk konut geleneğinde tavanın altıgen geometriye sahip desenlerle süslenmesine sıkça rastlanır.

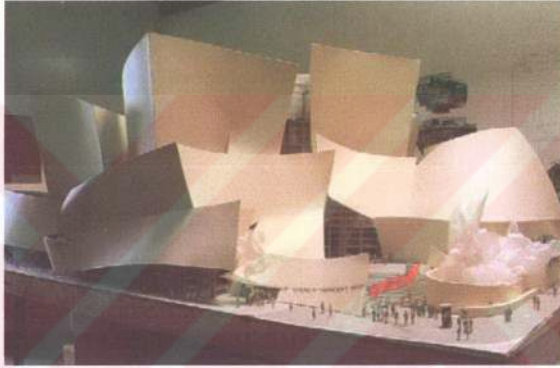
Kare, yeryüzünü ve maddeyi temsil eden dünyevi bir formdur (Ögel, 1994). Köklerini Platon'dan alan, Rönesans'ta yeniden keşfedilen ve modern mimarinin klasik dönemini oluşturan saf geometriye dayanan formlar konvansiyonel formları oluştururlar. Bu klasik rasyonel biçimler, küp, kare, koni, piramit, kare, silindir gibi düzgün biçimlerdir (Kortan, 1992). Genellikle 90 dereceye bağlı olarak bu formlarla kurgulanan kompozisyonlarda, yapı elemanları, kitleler konvansiyonel kompozisyonlar oluştururlar. Klasik cephenin yapı elemanlarının okunabilen, çözümlenebilen, nesnel, algıları yanıltmayan bir tavrı vardır.

Arata Isozaki'nin Team Disney Binası (1989-91, Florida) ortada gidiş-geliş ve dolaşımı sağlayan atrium etrafında düzgün geometrik biçimlerin saplanmasıyla form bulur. Isozaki bu yapıda kitleleri, yapısını bozmadan yalın halleriyle kullanır. Özgür, bağımsız, konvansiyonel kitlelerden oluşmuş bir kompozisyon kurgulamıştır. Isozaki bu tavrını planda ve görünüşlerde de sürdürerek okuyabildiğimiz geometrisiyle bizi şaşırtmaz.



Şekil 13. Arata Isozaki, Team Disney Binası (1989-91, Florida)

Özgür, bağımsız, konvansiyonel kitlelerden oluşmuş bir kompozisyon kurgulayan Arata Isozaki'nin aksine Frank Gehry alışılmadık kompozisyonlarıyla bizi şaşırtır. Bir söyleşide kendi yönteminin bir kuralsızlık mimarlığı olduğunu söyleyen Gehry'nin, bilindik ve olağan sayılan mimari kurallara uymadığını söylemek kolaydır. Duvarların düşey, köşelerin dik açılı olmadığı, çatının nerede başlayıp dış duvarın nerede bittiğinin anlaşılamadığı, hangi inşai öğenin taşıyıcı, hangisinin taşınan olduğunun bile kestirilemediği bu yapıların her tür konvansiyonu yadsıdığı bir gerçektir (Tanyeli, 2000).

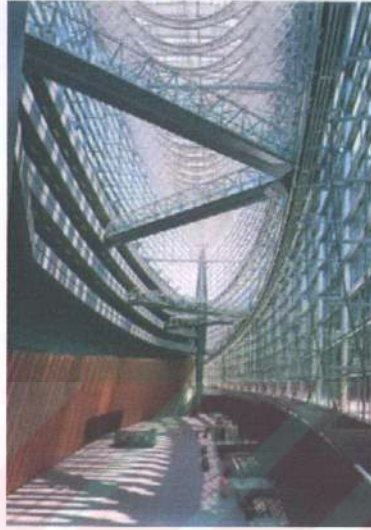


Şekil 14. Frank Gehry, Disney Konser Salonu, Los Angeles, 1988

### 2.1.3.8. Ölçekte konvansiyonlar

Yüzyıllardır süregelen yapı kültürüyle ölçek kavramında da oluşmuş konvansiyonlar vardır. Genel olarak klasik binalarda konvansiyonel ölçek kavramını görürüz. Bir binayı klasik olarak tanımlamakla “klasik bir binanın oranlarına uygulanmış bir modülün olduğu ve bu modülle her klasik binada mevcut bulunan matematiksel kurallar” olduğu kastedilir. Bir başka önemli nokta da, klasik bir binaya girdiğinizde hemen ölçülebilir bir mekan duygusuna kapılırsınız. Buradaki ölçü insandır, yani mekan insan vücudunda mevcut bulunan oranlarla ölçülür.





Şekil 15. Alışılabilen ölçek kavramını hissedemediğimiz bir iç mekan örneği: Rafael Vinoly, Tokyo Uluslararası Kongre Binası, 1989-96

Böylece Klasik Mimarlığın iki önemli kuralını, diğer bir ifadeyle ölçek kavramında klasikleşen konvansiyonları;

1. Oranların uyumu ve

2. Ölçülebilir mekan hissi olarak tanımlayabiliriz (Scaglietti, 2002). Oranların uyumu yüzyıllardır süregelen ve her akımda, her stilde değişiklik gösterebilen konvansiyonel ölçü sistemleriyle belirlenir.

Yunan mimarisinde her mimari elemanın bir oran sistemi içerisinde kurallara bağlı olarak kullanılması da konvansiyonel bir davranıştır. Bu oran sistemini altın oran belirler. Japonların ken ölçüsü de tasarımlarda kullanılan bir konvansiyondur.

Sidney Opera Binası (J. Utzon) ve Bilbao Guggenheim Müzesi (F.Gehry) formlarıyla mimari konvansiyonların dışında ölçek taşırlar. Bu iki yapıda da konvansiyonel olarak alıştığımız ölçek kavramını yakalayacağımız hiçbir ölçüt yoktur. Konvansiyonel olmayan formları ölçekleri hakkında da bize hiçbir ipucu vermezler.



Şekil 16. Frank Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi, İspanya 1991-1997

#### 2.1.3.9. Anlamsal, Simgesel Konvansiyonlar

Tarzlar, akımlar, stiller ve tarih bireysel çıkışlarla başlar. Uygulanırken konulan, geliştirilen ortak değerler zamanla kurallaşır. Bu kurallar biz farkında olmadan yaşamımıza katılarak biçimlerle nesnelere yüklenen anlamları oluştururlar ve aynı kültürü paylaşan insanlar arasında dil gibi kullanılarak iletişim aracı olurlar. Nesneleri anlamlandırabilmek için mimarlık ve dil benzetmesi yapılır.

Mimarlık dil benzerliği söylemi, 1950'lerde başlayan ve 1972'de Pruitt-Igoe konut bloklarının dinamitlenişinin ardından şiddetlenen Modern Mimarlık tartışmaları içinde kendine özel bir yer bulmuştur. Çünkü, yaşanan olumsuzlukların ana nedeni olarak tarihin inkar edilerek anlamın yok edilmesi ve bu boşluğun işlevle yer değiştirmiş olması gösterilmektedir (Vidler, 1996). Gittikçe artan çok seslilik ve kaos ortamı karşısında birleştirici bir terminolojiye duyulan gereksinme, Krampen'e (1979) göre, mimarlığın bir dizi kural çerçevesinde bir araya gelen anlamlı göstergelerin oluşturduğu dile benzer



karmaşık bir sistem olarak düşünülmesine başlangıç oluşturmıştır. Böylece mimarlık, dilsel ve dil dışı tüm gösterge dizgelerini inceleyen gösterge bilimsel sistemler ailesinin bir üyesi olarak kabul edilmiştir. Mimarlık, bu ailenin en önemli üyesi olan dille sıkı ilişki içindedir ve dildekine benzer bir yöntemle ele alınarak anlaşılabilir (Orhun, 2000).

Dil, işitsel nesne (phonic element) ve kavramın birleşiminden oluşan göstergelerden oluşmaktadır (Saussure, 1976). Kavramın taşıyıcısı niteliğinde olan işitsel nesne gösteren, kavram ise gösterilendir. Mimarlık da, dilin yapısına benzer bir yapıda göstergelerden, dolayısıyla gösteren ve gösterilenin birleşmesinden oluşmaktadır (Eco, 1986).

Dildeki gibi mimarlıkta da toplumun ortak sözleşmesine dayanan kodların varlığı, toplumsal iletişimin zorunlu koşulu olduğu görüşünde birleşmektedir (Yalçın, 1997). Göstergeler özellikle kültürel kodlarla bütünleşebildiği ölçüde iletişimsel mesajlar içerirler ve gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin konvansiyonel (saymaca) oluşu nedeniyle, kodu bilenler tarafından çözümlenebilirler. Kısaca söylemek gerekirse, mimarlık ve dil arasında kurulan ilişkinin odak noktası mimarlığın bir iletişim aracı olmasında yatmaktadır.

Hillier'a göre mimari biçim ve anlam/kullanım ilişkisi problemine, mekansal yapıların formel boyutlarını, altlarında yatan sosyal mantık çerçevesinde anlamaya çalışarak (Hillier ve Hanson, 1984) yaklaşabiliriz. Hillier için binalar yalnızca birer fiziksel nesne değil, fiziksel nesne oldukları kadar sosyal ve kültürel amaçlar için yapılandırılmış mekan düzenlemeleridir. Hillier yalnızca evlerimizi ele aldığımız zaman bile mekan örüntüsünün kültürel davranışımızın içine ne miktarda inşa edildiğini görebileceğimizi söylemektedir. Hangi günlük etkinlikler için nasıl mekanların olacağı ve bu mekanların birbirleriyle nasıl ilişkilendirileceği kültürel olarak belirlenmektedir. Mekanı bir örüntü haline getirerek, üzerinde bilinçli bir şekilde düşünmeden, kültürel olarak ayırt edilebilir davranışlar yaratmak için kullanmaktayız (Orhun, 2000).

Tarihsel olarak konut; iletişim, etkileşim, mekan, zaman ve anlamın örgütlü bir örüntüsüdür. Bir yandan ait olduğu etnik grubun karakteristiklerini, yaşam biçimini, davranış kurallarını, çevresel tercihlerini, imgelerini, zaman-mekan taksonomilerini (Taksonomi; hiyerarşik gruplama, sınıflama, tipleştirme anlamlarında kullanılmaktadır.)

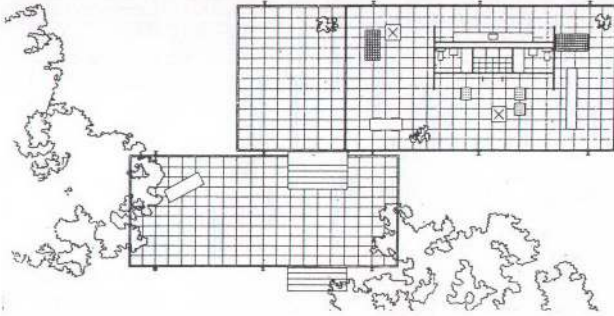
yansıtırken, öte yandan kullanıcısının özünü ilgili imgelerini, kendini kanıtama ve anlatma eğilimini, böylece tasarım, donatım ve biçimi ile bireyin kişilik ve ayrıcalığını yansıtır (Gür, 2000).

Çoğu kültürde evin, kuşaktan kuşağa aktarılan bir değer ve dünya üstündeki kalıcılığın, ailenin sürekliliğinin temsiliyeti olduğu görülür. Evdeki alışlagelmiş rutinler ile törensel eylemlerin yani ritüellerin, ev mekanının genel algılanışı ve deneyimlenişinde etkileri büyüktür. Evin zaman ile kurduğu bu kökten ilişkiler onu gün be gün yaşandıkça çok bilinen ve bilinç dışı ezberlenen bir yer haline sokmaktadır. Bu bir tanıdıklık hissidir. Tanıdıklık hem bedensel rutinlerimize kök salar hem de geçmiş deneyimlerimizin mekansal kalıpları ile tanıdıklık kurarız. Ev zamana bağlı bir kök salmadır. Bireysel yada kültürel bir birikim olarak insanın kendi ile ilgili ipuçlarını ve hatıralarını korumaktadır (Ersoy, 2001).

Kuşaktan kuşağa aktararak, geçmiş deneyimlerimizle süreklilik taşıyan konut imgesi, yaşamımızdaki konvansiyonların oluşturduğu bir modeldir.

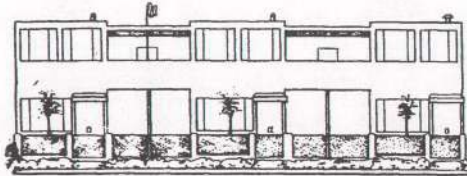
Toplumsal özgün kültür verilerinden kaynaklanmayan bir simgeselliği cephe aracılığıyla şehir mekanına aktarmaya çalışan, ve bu çabasında büyük çelişkilere saplanan 19'uncu yüzyıl eklektisizmine karşı radikal bir mücadeleye kalkışan Modern Mimari öncüleri, kargaşaya son verebilmek için, her ne pahasına olursa olsun, şu veya bu şekliyle her türlü süse "dur!" demenin gerekliliğine inanmışlardır. Böylece, inşa edilmiş çevrenin çok yüksek bir oranı rasyonel karakterde ve çoğunlukla program bakımından birbirinin aynı ya da fevkalade benzeri birtakım iç mekan düzenlerin oluşturduğu tek-düze kütle ve cephe sistemlerinin simgesiz, mesajsız toplamı haline geliverecektir.

Ludwig Mies Van Der Rohe, Plano'da (ABD) Farnsworth Evi'ni (1950) ele alırsak, cephenin camdan bir örtüyle özdeşleştiği bu yapı çağdaş rasyonalizmin en aşırı örneklerinden birini temsil etmektedir (Özer,1993). Yapının soyutlanmış geometrisi, alışlagelen konut imgesine yönelik konvansiyonları dışlayarak, yapıyı anlamlandırmamıza izin vermez. Daha önce belirtildiği gibi bir yapının kendini tanıtabilmesi, içinde barındırdığı anlamı, işlevi bize aktarabilmesi, uzlaşım sal konvansiyonel motiflere, olgulara bağlıdır.



Şekil 17. Ludwig Mies Van Der Rohe, Plano'da (ABD) Farnsworth Evi, 1950

Alışılabilen konut imgesine yönelik konvansiyonları dışlayan, Le Corbusier'in Pessac yerleşmesinde, kullanıcı kendi kültürel motiflerini zamanla konutuna taşımıştır.



Şekil 18. Le Corbusier'in Pessac yerleşmesi

Rönesans mimarisinde dairesel ve karesel biçimler egemendir. Simetrik tasarımlar, yarım daire kemerler ve pencerelerin eşit ölçümlendirilmesi mimari görünümlere hakimdir. Antik dönemden beri, katı geometrik biçimler olarak daire, kare ve üçgen ile bunların oluşturduğu kütleler olan piramit, küp ve küre önemli simgelerdir (Gür, 1996). Bu şekilde bir akımın, bir dönemin mimarisinin kurallar sistemi içerisinde anlamlandırılabilen, çözümlenebilen bir geometriye sahip olması konvansiyoneldir. Kişiler, gruplar bir sistem içerisinde saymaca olarak belirlenen bu kurallara uyma ve uygulama eğilimi göstererek toplumda yaygın olan modelleri, kalıpları oluştururlar. Akımları, dönemleri, kültürel yapıları anlamlı kılan konvansiyonlarla, sayma kurallarıyla belirlenen çerçeveleridir.

19. yüzyılda yapı türlerine benimsenen geleneksel üslubun kurallarını uygulamak da konvansiyonel bir davranıştır. Kiliseler gotik üslupta, tiyatro binaları barok üslupta ve bakanlık binaları da İtalyan Rönesans'ının görkemli biçimleriyle şekillenirler (Gombrich, 1992). Tarih boyunca mekan hep anlamlı olmuştur. Rönesans ve Gotik dönem mimarilerini göz önünde bulundurduğumuzda mimarinin dil gibi bütünlük içerisinde olduğu yapı elemanlarının bir anlam sistemi içerisinde, kompozisyonlarla simgelenen, ait olduğu akıma, döneme, kültüre yönelik kodlar oluşturduğu görülür.

Gotik mimari göğe doğru yükselen düşey çizgilerle gökselliğin kurallarını koyarken insanı merkez alan Rönesans'ın Antikite'nin yatay çizgileriyle dünyaya bağlılığın kurallarını koyması konvansiyonel davranışlardır (Roth, 2000). Bütün bu geometriye yüklenen anlam, konvansiyonların zaman içinde sarsılmaz kurallar sistemine dönüşmesinde yatar.

#### **2.1.4. Konvansiyonların Tarihsel Süreklilikleri ve Dayanıklılıklarının İrdelenmesi**

Gelenekler bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten gelen kökleşmiş alışkanlıklardır (Hançerlioğlu, 1996). Konvansiyonlar geleneği belirleyen modeller, yapılarıdır. Her gelenek bir konvansiyondur ama her konvansiyon bir gelenek değildir. Gelenek günümüze ulaşabildiği ölçüde konvansiyon da ulaşır. Bir toplumda gelenekler geç ölürler, bazen şekil değiştirirler. Özellikle endüstri toplumu olmayan tarım toplumlarında bu seyir çok daha yavaştır. İlkel toplumlarda konvansiyonlar çok daha güçlüdür. İçinde



yaşadığımız toplum iletişim çağı özellikleriyle Batının endüstrileşmiş toplumları diğer toplumlarla kültür alışverişine girmiş, özgün topluluklar sahip olduğu klanın geleneklerinin bir kısmını bu yolla kaybetmiştir.

Uzun yıllar keşfedilmemiş bakir topraklarda yaşayan yerli topluluklarının hayatlarında konvansiyonların etkisi çok daha güçlü bir biçimde hissedilir. Yerliler çağdaş insana göre doğaya uyum sağlamayı öğrenmiş çağdaş insanın lükse dönüştürdüğü barınma ihtiyacını en ilkel şartlarda gerçekleştirmiştir.

İslam dünyasının kadını eve kapatması, yabancı gözlerden korumak istemesiyle şekillenen mekan çağdaş dünyanın isteklerine karşı gelememiş geçmişteki “kim geldi pencereleri” bugün modern konutta yer bulamamıştır. Mahremiyet anlayışı toplumda yine vardır. Dantellerle, renklerle süslenen perdeler bu anlayışın devam ettiğinin göstergeleridir. Bu şekil değiştirmede konvansiyonun sürekliliğini görüyoruz.



Şekil 19. Kim geldi pencereleri

1789 Fransız devriminin insanı merkez almasıyla insan dünyaya eleştirel gözle bakmaya, sanatta ve günlük hayatta özgürlüğünü kısıtlayan sayma olguları çözümlmeye başlamıştır. Örneğin, resim sanatında geçmişte konu üzerinde sessiz bir anlaşma

egemendir. Tabloların çoğunda kutsal kitaptan alınmış dinsel konular, azizlere ilişkin söylenceler betimlenmiştir. Bu durum Fransız devrimi ile kökten değişikliğe uğramış dikkat çekip ilgi uyandırabilecek her şey sanatın konuları arasına katılmıştır (Gombrich, 1992). Mimari bu süreçte daha ağır bir gelişim seyreder. Radikal bir değişim olan Modernite ile eskiye dair ne varsa bir kenara atılır. Modernite, geçmişin gelenekleri ile tüm bağlarını koparır. Yeni bir yaşam tarzı ile beraber süslemeden her türlü motiften arınan işlevsel bir düzen oluşturur. Toplumun gelenekleri ile biçimlenen konvansiyonel motifler de modern mimari ile bir kenara itilir. Tüketim toplumunun ihtiyaçlarının toplumda yarattığı yeni istekler ve fantezilerle konvansiyonlar da tüketilirler.

### 2.1.5. Konvansiyonların Pratik Yararları ve Günümüze Etkileri

Bir anlamda, belli bir konunun konvansiyonlarının olması tasarım etkinliğini kolaylaştırır. XX. yüzyılın son çeyreğine kadar mimarlıkta konvansiyonlar bu sağlam konumlarını korumuşlardır.

- Konvansiyonlar, anlamlı kılmak, değerlendirmek ve içinde bulunduğumuz toplumla sosyal ilişkiler kurabilmek için gereklidir.
- Toplumda ve mimaride iletişimsel bir rol üstlenirler, bireyler arasında iletişimsel bağ kurarlar.
- Toplumsal kimliğin ve mimaride kimliğin bir parçasıdır,
- Geçmişle aramızdaki manevi sürekliliği korurlar,
- Mimari konvansiyonlar kullanıcıyı yönlendirecek izler oluştururlar.
- Tasarım etkinliğini bir problem olarak düşünürsek, konvansiyonlar, problemin çözümünde kullanacağımız araçlardır.

Geleneklerden kopmayı ön gören bir düzen içerisinde iletişim rolü üstlenen konvansiyonların tamamıyla terk edilmesi ise diğer yandan kimlik problemi oluşturur, kaos yaratır.

Ancak; toplum yaşamının bir parçası olan konvansiyonlarla düzenlenen kurallara sıkı sıkıya sarılan insanlar hem sosyal hem de mimari anlamda bir felakettir. Böylesi bir bağıllık hem toplumsal hem de mimari gelişmeyi engelleyecek niteliktedir. Konvansiyonlar bazen yaratıcılık ve yeniliklerin önünde birer engel olabilirler.



Toplumda eğitici bir misyon üstlenen mimarlar için konvansiyonel davranış her zaman pek kabul edilebilir değildir. Bu durum sıradanlığa, sıkıcı olmaya yol açabilir, yenilik ve yaratıcılığı koreltebilir. Mimarlar için konvansiyonlar çağdaş ihtiyaçların gerisinde kalmış kurallar ve motifler sistemi olarak görülebilir (Jonhson, 1994).

Mimari konvansiyonlar ve bu günün söylemindeki tartışmalı durumlar böylece anlaşıldıktan sonra üçüncü bölümde müze kavramı ve uygulamaları incelenecek sonra da müze tasarımında konvansiyonel olan ve olmayan yaklaşımlar belirlenecektir.

## **2.2. Çağdaş Müzeler**

### **2.2.1. Müzeciliğin Ortaya Çıkışı ve Müze Tanımları**

Bugün dilimizde kullanılan “müze” sözcüğü Grekçe “Mouseion” kelimesinden türemiş olup, Yunan mitolojisinde Musa’lar (İlham Perileri) adı verilen tanrıçalara adanan tapınak ve Atina’da Musa’lara ayrılan tepe anlamına gelmektedir. Aynı kelime “Museum” şeklinde Latince’ye ve diğer batı ve dünya uluslarının dillerine geçmiştir.

Modern halk müzelerinin kökleri, eski bir Yunan tapınağı olan ‘Museion’a dayanır. Mitolojide var olan tanrı Zeus ve karısı Mnemosyne’nin 9 kızı vardır. Eski Yunan’da, bu 9 kızın Museion adlı tapınakta oturduğuna inanılırdı. Mnemosyne’ye sanatsal yaratıcılık adandığından, güzel, eşsiz, dikkat çekici, efsaneyle ilişkisi olan yada olmayan objelerin Museion’a konmasıyla, müzelerin ilk temelleri o çağlarda atılmıştı .

İnsanlar, insanlık tarihi boyunca, unutmaya ve unutulmaya karşı sürekli bir direniş ve savaş içindedirler. Buluşlar, her türlü gelişme ve ilerleme insanlar içindir. İnsan devamlı bir gelişim içerisinde. Uygarlıkları meydana getiren insandır. İnsan sadece konuştuklarıyla kalsa ve konuşulanları hatırlasaydı, geçmişin bilinmesi ve hatırlanması olanaksız hale gelirdi. İnsanlar, her türlü belge, bilgi ve objeyi kendinden sonra gelen kuşaklara iletebilme yeteneğine ve özelliğine sahiptirler.

İşte unutulmaya karşı verilen bu savaş her türlü tarih yazıcılığını, kütüphaneleri, arşivleri ve müzeleri ortaya çıkarmıştır. Bu savaşın başarıya ulaşmasında en büyük paylardan biri, şüphesiz ki müzelere aittir. Çünkü müzeler tarihin laboratuarlarıdır.

XX. yüzyılda müzecilik altın çağını yaşamıştır. 1926 yılında Uluslararası Müzeler Dairesi; 1947 yılında da Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) kurulmuştur (Gerçek, 1999).

ICOM'un Hollanda'da 5 Eylül 1989'da toplanan 16. Genel Kurulunda benimsenen ve Norveç'te 7 Temmuz 1995'te toplanan 18. Genel Kurul'da yeniden düzenlenerek kabul edilen çağdaş anlamdaki müze tanımı *"Toplumun ve gelişimin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden malzemelerin üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma doğrultusunda sergileyen, kar düşüncesinden bağımsız sürekliliği olan bir kurumdur."* şeklinde verilmektedir (Madran, 1999).

### **2.2.2. Müzelerde Sınıflandırma**

Müzelerde sınıflandırma; koleksiyonlarına göre, bağlı olduğu idari birime göre, hizmet ettikleri bölgeye göre, hitap ettikleri kitleye göre, koleksiyonlarını sergileme yöntemlerine göre müzeler başlıkları altında yapılabilir (Madran, 1999).

#### **2.2.2.1. Koleksiyonlarına Göre Müzeler**

Genel müzeler, arkeoloji müzeleri, sanat müzeleri, tarih müzeleri, etnografya müzeleri, doğa tarihi müzeleri, jeoloji müzeleri, bilim müzeleri, askeri müzeler, endüstri müzeleri...

#### **2.2.2.2. Bağlı Olduğu İdari Birime Göre Müzeler**

Devlet müzeleri, yerel yönetim müzeleri, üniversite müzeleri, askeri müzeler, bağımsız yada özel müzeler, ticari kuruluş müzeleri.

### **2.2.2.3. Hizmet Ettikleri Bölgeye Göre Müzeler**

Ulusal müzeler, bölgesel müzeler, yerel müzeler.

### **2.2.2.4. Hitap Ettikleri Kitleye Göre Müzeler**

Eğitici müzeler, uzmanlaşmış müzeler, genel toplum müzeleri

### **2.2.2.5. Koleksiyonlarını Sergileme Yöntemlerine Göre Müzeler**

Geleneksel müzeler, açık hava müzeleri, anıt müzeler

### **2.2.3. Müze Tipolojisinin Gelişimi**

Tarihsel gelişim süreci içerisinde müzeler ;

- Geleneksel müzeler
- Çağdaş müzeler başlıkları altında incelenebilirler.

#### **2.2.3.1. Geleneksel Müzeler**

Klasik anlamda anladığımız müzenin, yani geleneksel müze anlayışının esas görevi; tarihi eserleri ve sanat yapıtlarını almak, depoya koymak ve sergilemek, bu işe önem vererek, tarih içinde saklamaktır. Geleneksel müzelerde herhangi bir sanat yapıtı, müzeye girer ve müzenin malı olur. Sergilenen tüm yapıtların müzeye ait olması ve pazarlanmamasından dolayı, değişim ve yenilenme az olmakla beraber, uzun bir zaman dilimine yayılır. Bu yüzden müzeler, bir kez görüldüğü zaman bir daha görülmeye ihtiyaç duyulmayan mekanlar haline gelmiştir. Geleneksel müze mekanları, genellikle tarihi binaların restorasyon sonrası, yeniden kullanımlarıyla oluşurlar. Özellikle saraylar, müzeye dönüştürülen yapıların başında gelirler (Sarkis, 1993).

Sergi mekanlarında yer alan yapıtlar, genellikle cam bölmelerin içinde saklanırlar. Büyük yapıtlar ise, dokunulmasını ve yaklaşılmalarını engelleyen bariyerlerle çevrilmiştir. Geleneksel müzelerde teknoloji desteğine rastlanmaz. Eserler titizlikle düzenlenmiş

kronolojik bir sıra içinde sergilenir. Fakat görsel anlatım teknikleri kullanılmadığı için müze kullanıcısı yapıtların üzerinde yer alan etiketlerle bilgilenmek durumundadır (Eldem, 1993). Özetlersek klasik müzede:

1. Sergilemenin kronolojik,
2. Mekan örgütlenmesinin stabil,
3. Bilgilendirmenin etiketlerle,
4. Formun genellikle tarihi binaların restorasyonu ile yada belli tipolojilerle oluşmasını konvansiyonel olarak saptayabiliriz.

#### **2.2.3.1.1. XV-XIX. Yüzyıllarda Müze Tipolojisinin Gelişimi**

Müzeciliğin kurumsallaşmasının yollarını açan gerçek anlamda koleksiyonculuğun, Avrupa'da 15-18. yüzyıllarda geliştiği söylenebilir. Rönesans döneminin düşünürleri ve bilgeleri hümanizma akımını dönemin felsefesiyle eşdeş kılarken, geçmişin sırlarına da yönelmişlerdir. Rönesans hümanistleri, önce Roma dönemi eserlerini ortaya çıkarmaya başlamışlardır. Elyazmalarını incelemelerinden, antik dönemlerin bilgeliği çıkarılmaya çalışılmış, alınan bilgiler ışığında bu önemli tarihe tanıklık eden her türlü yazılı ve mimari malzeme, küçük objeler değer kazanmıştır (Madran, 1999).

Ortaya çıkarılan antik malzemeler üst sınıfta, bilginler ve zenginler arasında bir "toplama" yani koleksiyonculuk merakına yol açmıştır. Biriktirmenin sistematik bir biçime getirilmesi her türlü kültürel, sanatsal, bilimsel nitelikli değerın yüzyıllar boyunca korunabilmesini de sağlamıştır. 15. yüzyılda özellikle küçük antik objelere yönelen koleksiyon merakı 16. yüzyıla doğru yerini sanatsal mimari parçalara ve heykellere bırakmaktadır. Toplamadaki çeşitlenme koleksiyonların zenginleşmesi bu kapalı tutulan değerlerin zevk objeleri yada bilimsel malzeme olmaktan koparak toplumsal paylaşıma ve bilgi aktarımına yönelik değerlendirmesinin yollarını açmıştır. Rönesans döneminin sanat ve bilimdeki hızlı yükselişı bilgi paylaşımında bir güncelliği de beraberinde getirir (a.d.g.).



İlk müzeler manastırlardakine benzeyen kemerli avlulardaki nişlerde sergileniyorlardı. Oda biçiminde sergileme mekanları yan yana gelerek uzun bir koridor etrafında sıralanmışlar veya bir avlu etrafında düzenlenmişlerdir.

1560'ta Vasari'nin devlet büroları için tasarladığı Floransa'daki Uffuzi Sarayı 1581'de sanat yapıtlarının sergilenmesi için müzeye çevrilmiş daha sonraları müzecilik ve sergi tasarımı referans olmuştur.



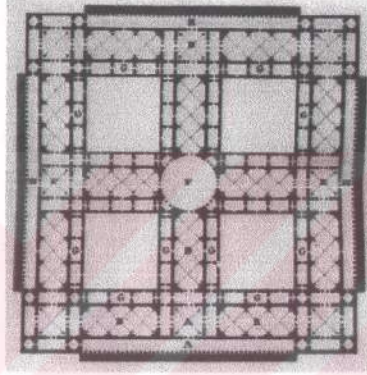
Şekil 20. Giorgio Vasari, Uffuzi Galerisi, Floransa

Ressam ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari (1511-74), bir sanat koleksiyonunun sergilenmesi için özel olarak planlanmış, halka açık ilk mekan olan Floransa'daki Uffuzi Galerisini inşa etti. Burası zemin katında resmi daireler bulunan bir yapının birinci katında yer alıyordu. İyi aydınlanması için büyük pencereleri vardı. Galleria (İtalyanca galeri) sözcüğünün "resim koleksiyonu" anlamında kullanılması, büyük bir olasılıkla Uffuzi Galerisi'nden kalmış bir alışkanlıktır (Britannica Compton's, 1991).

18. yüzyıl öncesinde hemen bütün koleksiyonlar özeldi. Bunları görebilmek sahiplerinin cömertliğine bağlıydı. Halka açık müzeler tarihinin en önemli olayı, 1793'te Fransa'daki devrim hükümetinin kralın mallarına el koyarak Louvre Sarayı'nı bir "halk müzesi" yapmasıydı. Bu adım, 19. yüzyılda görülen Avrupa'ya özgü bir uygulamayı, krallık ve kilise koleksiyonlarının halka açık müzelere dönüştürülmesini başlattı (a.d.g.).



Koleksiyonların büyük sarayların ihtişamlı mekanlarında sergilenmeleri bu tür yapıların uzun süre müze binaları olarak tartışmasız kabul edilmelerine neden oldu. Vasari'nin galerisinin etkisiyle, Louvre'nin salonları ve uzun koridorları, sergilemeler için en uygun alanlar olarak kabul edildi. Paris'te Louvre, Floransa'da Uffizi kadar, Madrid'de Prado, St. Petersburg'da Ermitaj, Londra'da Victoria and Albert Museum ve National Gallery bu tür alanlarıyla ünlü müzelerin başında yerlerini aldılar (Atagök, 1999).



Şekil 21. J. N. L. Durand'ın tipik müze şeması

Fransız kuramcı J. N. L. Durand'ın bir rotunda çevresinde birbirinden koridorlarla ayrılan dört kare alanı içeren bir projesi bu dönemin tipik müze şemasını oluşturur (a.d.g.).

*Saray Müze* olarak sınıflandırılabilen bu müze binaları, sergiledikleri zenginliklere eş değerde görkemleri ile bir prototip müze anlayışını yerleştirerek, yeni bir müze mimarisinin gelişmesini bir süre geciktirdiler. Bu saraylar, onları takiben daha sonraki yıllarda büyük villalar, sanat yapıtlarının sergilenmesi için uyarlanarak müzeye dönüştürüldüler (a.d.g.).

18. yüzyıl sonlarında, kare plan şemasına sahip olan müzelerin tek işlevi sanat eserlerinin sergilenmesiydi. Genel bir tipoloji haline gelen bu şema, saray planlarının küçük birer kopyası niteliğindeydi. 19. yüzyıl başlarında, mekanlarda sütunlu girişler ve bölünmeler önem kazanmaktaydı. Sergilemede tablolar, heykeller yansıttıkları döneme

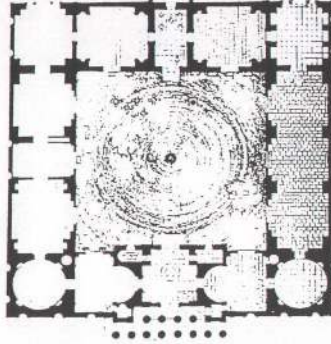
göre sınıflandırılmaya başlandılar. Gelişen toplum bilinciyle beraber, eğitim ve öğrenime önem verilmeye başlanmasıyla, bu işlev müze mekanlarına da yansdı. Bu dönemde gördüğümüz kadarıyla, galeri boşlukları ve ışık oyunları iç mekanı, izlenecek güzergahı zenginleştirici öğeler olarak kullanılmıştır (Bossin, 1992).

### 2.2.3.1.2. Tapınak-Anıt Müzeler

Neo-klasik mimari, Almanya, İngiltere ve Amerika’da birçok kamu binalarında olduğu gibi müzecilik alanında da benimsendi. Leo von Klenze’nin Münih’teki Glyptotek’i (1816), Karl Friedrich Schinkel’in Berlin’deki Altes Müzesi (1823-1930) Yunan tapınaklarının kolonlu girişleri ve ahnlıkları, daire “rotunda” biçiminde tapınak alanları ve girişi ikinci kata bağlayan “monumental/anıtsal” merdivenleri ile görkemli tapınakları çağrıştıran müze tipolojisi yerleşti. Bu bağlamda *Tapınak Müze* olarak adlandırabileceğimiz müzeler gelişti. Amerika, Washington D. C.’de John Russel Pope’ın 1941’de tamamlanan National Gallery’si Schinkel tipolojisinin, yani kareden dikdörtgen alana dönüşün en önemli 20. yy. örneklerinden birini oluşturdu. Doğal ışıqla aydınlatmanın önem kazandığı bu dönemlerde, pencereler ve tepeden aydınlatma için “skylight/gün ışığı” müze mimarisindeki sütun, pandantifler üzerinde kubbe ve kemerler diğer neo-klasik mimari öğeler olarak yerleşti (Atagök, 1999).



Şekil 22. Leo von Klenze, Glyptotek, Münih, 1816



Şekil 23. Leo von Klenze, Glyptotek, Münih, 1816, kat planı

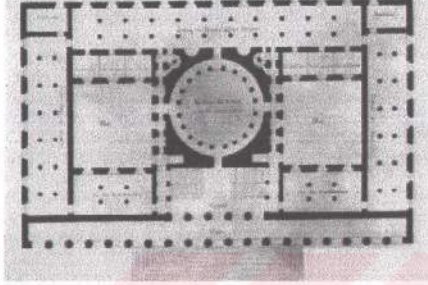
Bu müzelerin dış cephelerindeki rijit düzen, genelde sergi planlamalarında da aynı rijitlikte oluşturulmaktadır. Bunlar genelde, Durand tarafından geliştirilen müze iç planlaması önerilen versiyonları şeklinde gelişen müze planlarıdır (Pevsner,1976).

Dönemin mimari akımı olan neo-klasik yapıım tarzında gerçekleştirilen bu müze yapıları, cephe ve plan yapısı olarak iyice netleşmiştir. Cepheler ya klasik tarzda (yerine göre Yunan veya Roma anlamında) yada Rönesans tarzındadır. Tipik yapı biçimi dikdörtgendir. İki iç avlu bulunuyorsa avlular, bir merkez salon veya büyük bir merdiven yada rotunda etrafında yer almaktadır. Uzun bir cephenin ortasında yer alan anıtsal girişin her iki yanında kesin bir simetri ile yerleştirilmiş galeriler yapılmıştır.

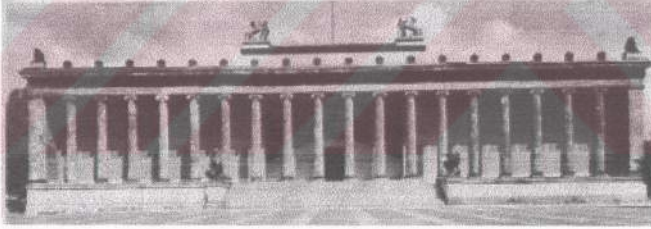
Bu tarz müze yapılarının ilk yapılarından olan, 1815-30 yıllarında Leo von Klenze tarafından gerçekleştirilen Münih Glyptothek'in iki yanında, içinde heykeller bulunan kanatlarıyla dev alınlıklı bir revak (portiko) görülür (Stephens, 1985).

Bu müzede Yunan heykelleri sergilendiği için von Klenze Glyptothek'in detaylarını klasik üsluba uygun olarak tasarlamıştır. Ancak planı Yunan planı değildi; her biri bir kubbeyle örtülen özdeş kare odacıklardan oluşan bir plandır. Durand'ın bir kamusal galeri planına dayanmaktadır. Glyptothek'in dışında hiç pencere yoktur, bunun yerine heykel

içeren kör ediküller bulunur (içeride ne bulacağınıza ilişkin bir başka bildirim) ve yapının merkezinde detayları Yunan kaynaklardan esinlenmiş giriş portikosu olarak iş gören Greko-Romen İyonik tapınak bloğu yer alır (Roth, 2000).



Şekil 24. Karl Friedrich Schinkel, Altes Müzesi, Berlin, 1823-1930, kat planı



Şekil 25. Karl Friedrich Schinkel, Altes Müzesi, Berlin, 1823-1930

Karl Friederich Schinkel tarafından 1823-30 yıllarında gerçekleştirilen Berlin'deki Altes Müzesi'nin cephesi, anıtsal merdiveni, iki katlı planını hissettiren sırlı kolonları ile bu tarzın en önemli örneklerinden birini oluşturur (Stephens, 1985).

Altes Müzesi, Orta Berlin'deki Spree Irmağında bir ada üzerinde büyük bir dikdörtgen bloktur. Geniş cephesi eski kraliyet bahçesinin ucunu kapatır ve Barok kraliyet



sarayına bakar. Schinkel müzesine, belki önemli bir kamu mekanını çevireceği ve tanımlayacağı için Yunan stoası formunu vermiştir; uzun İyonik sütun dizisi Barok çevre yapıların ortalama korniş yüksekliğini sürdürür. İçinde heykel ve resim sanatı ürünleri sergilendiğinden yapı iki bölgeye ayrılmıştır: heykelleri içeren merkezi bir Pantheon merkezi bir rotunda ve resimler için çevresel galeriler. Resimlerin aydınlatılmasına özel bir ilgi gösteren Schinkel, bu nedenle, aydınlık avluların çevresinde yer alacak şekilde düzenlenmiş bir galeriler sistemi yarattı. Avlu ve dış duvarlar uzun pencerelerle açılmıştır ve bunlara dik olarak, üzerlerine resimlerin asıldığı mahmuz duvarlar yada panolar bulunur; böylece resimlerin vernikli yüzeylerindeki göz kamaştırıcı parlaklık engellenmiş olur (Roth, 2000).

Altes Müzesi'nde Schinkel, kesin ve doğru olarak detaylandırılmış Yunan çevre kaplamasıyla çevrelediği yapıyı sanat yapıtlarını eğitim amaçlı olarak sergileme işlevini göz önünde bulundurarak ve özenle çözümleyerek mantıksal bir plan ve bir dolaşım örüntüsü tasarlamıştır (a.d.g.).



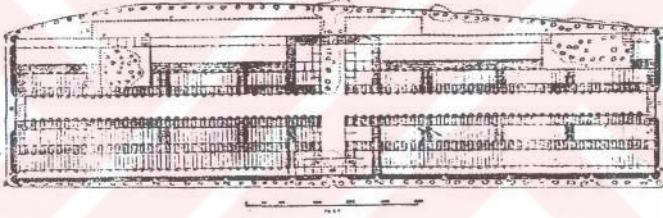
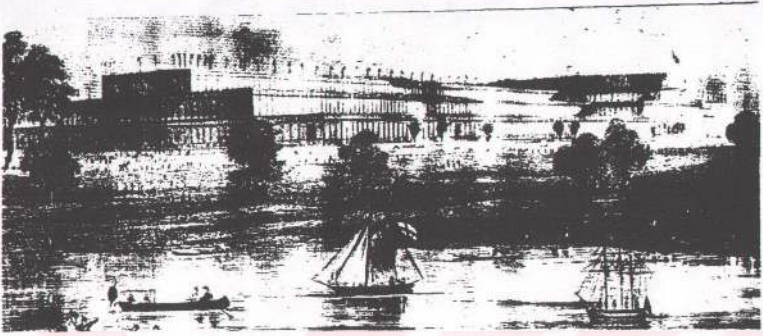
Şekil 26. Altes Müzesi İç Mekan



19. yüzyıl sonlarına doğru, gelişen toplumsal bilinç ve kişisel özgürlük bu mekanlara da yansımıştır. Artık, müze kullanıcılarının gezecekleri güzergahı belirleyebilecekleri bir plan şeması hakimdir. Başka bir deyişle güzergah üzerinde kişilerin isteğine göre çapraz geçişlerle konuya paralel ve bunu tamamlayıcı olarak, alınabilecek bilgileri geliştirmek ve zenginleştirmek olanaklı kılınmaktadır. Bu şema, biri ötekini tamamlayan konuların sergilenmesi problemini ayrı ayrı çözmekte, ama bunlardan öte devamlılık, esneklik ve gelişim ilkelerini yerine getirmektedir (Bossin, 1992).

19. yüzyılda, mimarları gerekli strüktürleri tasarlama konusunda şaşkınlığa düşüren daha önce hiç varolmamış yapı ihtiyaçları ortaya çıktı. Bu durum, Prens Albert ve destekçilerinin karşılaştığı ikilemde örneklenir. Prens, uluslararası bir sanayi sergisi-ilk dünya fuarı-düzenlemek istiyordu. Bu amaçla çeşitli idari ve mimari komiteler kuruldu ve serginin 1851'de yapılması kararlaştırıldı. Sergi binasının tasarlanması için dönemin en önemli mimarlarına teklifler götürüldü, ancak tasarımlardan hiçbiri tatmin edici bulunmadı, ayrıca tasarımların inşa edilmesi de uzun zaman alacaktı. Sonunda sorun bir mimar tarafından değil bir bahçeci ve sera yapımcısı olan Joseph Paxton (1801-1865) tarafından çözüldü. Paxton, hemen hemen bütünüyle standart cam levhalardan bir duvar zarfıyla, aynı modüler dökme demirden kolonların ve kirişlerin birleştirilmesiyle kurulan-ve özünde dev ölçekli bir sera olan -büyük bir yapı önerdi (Roth, 2000).

19. yüzyılın ortalarında müze mimarisini yönlendiren bir başka gelişim de tamamıyla farklı bir sergileme anlayışından kaynaklandı. İngiltere, Londra'da 1850-51'de üretim malları ve makinelerin sergilenmesi için yapılan Joseph Paxton'un Kristal Saray gibi saydam ve camlı yapıları daha sonra 20. yüzyılın ortalarında inşa edilen müze binalarında etkilerini gösterdi. *Saydam Müzeler* olarak adlandırılacak, Mies van der Rohe'nun Berlin'deki Neue National Galerie (1962-1968) madeni çerçevelere oturtulmuş camlı giriş katı ile Paris'te Piano ve Rogers'ın mimarisi olan Centre Pompidou (1977) bu tür saydam geniş alanlardan yola çıkılarak tasarlanmıştır (Atagök, 1999).



Şekil 27. Joseph Paxton Kristal Saray, İngiltere, Londra, 1850-51

Bu yıllarda neo-klasik mimarinin görkeminden ürken halka yeni mimarinin daha ilgi çekici kıldığı müzeler huşu ile gezilen mekanlardan eğitimin keyifle verildiği yaygın eğitim, açık üniversite, kültür ve eğlence merkezlerine dönüştüler. Uzun yıllar sınırlı bir izleyici kesimine hizmet veren müzelerdeki geçmişin bekçileri 1950'lere değin içe dönük olarak çalışırken, bu yıllardan itibaren toplama, koruma, belgeleme ve sergileme gibi görevlerinin yanı sıra toplumu eğlendirirken eğitmeyi de hedefleyerek, bu görkemli ama ürkütücü yapılardaki koleksiyonları topluma ilgi çekici kılmaya özen gösterdiler. Böylelikle toplumu etkileyen, onların müzeyi ziyaretlerini sıklaştıran sergiler, sergileme anlayışları ve tasarım, esnek bir mimari gerekliliğini de beraberinde getirdi (a.d.g.).

### 2.2.3.2. Çağdaş Müzeler

Yaygın anlayışta müze, sahip olduğu koleksiyonları salonlarda yada vitrinlerde sergileyen geleneksel bir yapıya sahiptir. Oysa, çağdaş anlayışla müze, bireye koleksiyonunda barındırdığı nesnelerin/eserlerin anlamını, yararını ve değerini kavratarak ; bilgisini geliştirme yollarını öğreten bir eğitim kurumu işlevini üstlenmiştir. Bu bağlamda müze, geçmişten geleceğe aktarılabilecek nesnelerin/eserlerin toplanıp, saklanıp, korunup, sergilenmelerinin yanı sıra ; onların işlevsel ve sanatsal açıdan öğrenilmesi ile tarihsel ve toplumsal açıdan değerlendirilmesini sağlayan kurumdur. Bu açımla müze, bireyin ve toplumun gelişiminde rol oynayan yaygın eğitim kurumu konumundadır (Yavuzoğlu, Atasoy, 1999).

Çağdaş müze kavramı, öğretici amaçlı, sergileme seçimlerinde değişken, deneyimci ve temelde oyun üzerine kurulmuş, buna karşın ziyaretçilerin bazı yapıtlarla her zaman ilişkiye girebileceği bir müze olmalıdır. Bu yapıtlarla kurulacak ilişki yalnızca görsel ve eylemsiz olmamalıdır. Ziyaretçinin kullanacağı öğeler, objelere dokunabilme olanağı, ziyaretçiye objelere dokunabilme güvenliğini duyurabilecekse orijinalerin kopyalarla değiştirilmesindeki esneklik, bunların tümü önemle ele alınması gereken konulardır (Eco, 1993).

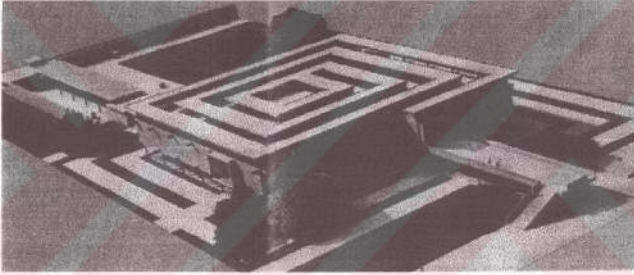
#### 2.2.3.2.1. XX. Yüzyılın İlk Yarısı

Dünya sergileri , hem yapıları ile hem de içerisinde gerçekleştirilen eylemlerin birlikteliği ile yirminci yüzyıl müzelerine, müze tasarımı ve çağdaş müzecilik kavramı'nda öncülük yapmıştır. Kristal Saray, makine ve üretim araçlarının sergilenmesi amacı için yapılmış olsa da sergileme tekniği açısından ve de yapıt- mekan ve mekan- değişik işlevler ilişkisi açısından bir çok yenilikler getirmiştir. Bu yeniliklerin içerisinde en önemlisi ise : Tek mekan içerisinde bir çok değişik fonksiyon ve aktivitenin bir arada olabileceği fikridir.

Bu büyük yapılar, özellikle üretilmiş eşyaların sergilenmesi için yapılmıştı. Aynı zamanda sanat yapıtları için de geçici sergi mekanları da sağlamaktaydı. Bu gelenek çok geniş, daha açık ve kulsuz mekanlar ile saydam mekan görevi gören müzelerin yaratılmasında da etkin olmuştur.

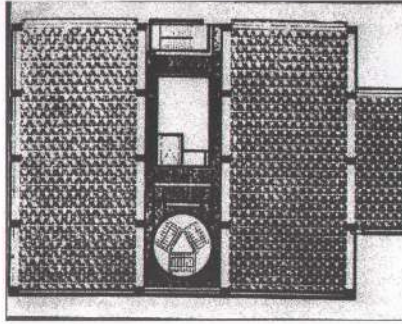


Bu büyük mekanların, modern müzeciliğin oluşumundaki etkileri ise; o zamana kadar müze binalarında sergileme ve depolama işlevlerine ek olarak, insanların sosyal gereksinimleri de dikkate alınarak müze etkinlikleri kapsamında düşünülen etkinliklerle (Geçici sergi ve gösteriler, bilgilendirme amaçlı eğitim faaliyetleri, toplantı ve konferanslar, kafeterya, lokanta, bar v. b. hizmetleri, olaya aktif katılım sağlamak için hobi odaları ve atölyeler) müzelerde bir kültür merkezi kavramına ulaşıldığı görülmür. Kristal Saray gibi şeffaf yapılar müze mimarisini etkilemiştir. Bir yandan anıtsal binalar müzelere dönüştürülürken, bir yandan da modernizmin saf geometrik biçimli, bol açıklıklı, şeffaf ve esnek kullanımı esas alan yapıları, müze mimarisinde yeni bir tip olarak yerini almıştır (Özsel, 2002).



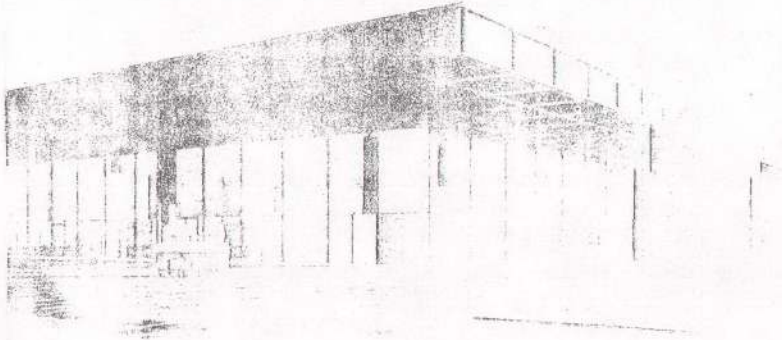
Şekil 28. Le Corbusier, Ahmedâbad Müzesi, Hindistan, 1956-1957

Müze mimarisi 20. yüzyılda mekansal örgütlenme açısından da köklü bir değişime uğradı. Museum of Modern Art (1937) sergi alanının asma katlara yayıldığı ilk müzeydi. Fransız mimar Le Corbusier'nin geliştirdiği “sarmal kare” plan ilk kez Hindistan'ın Ahmedâbad kentinde uygulandı. Frank Lloyd Wright, New York kentindeki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde yapıyı, giriş katındaki salondan tepeye kadar yükselen sarmal bir rampa biçiminde inşa etti. Orta yerdeki boşluk en tepedeki camlı bir kubbeden ışık alıyordu. İnsanlar müzeyi gezmeye yukarıdan başlıyor, sarmal rampadan inerken duvar boyunca dizili yapıtları kesintisiz izleyerek giriş katına ulaşıyorlardı. Louis Kahn, Yale Üniversitesi'nin sanat galerisinde sergi alanının hareketli panolarla hemen her çeşit düzenlemeye uyarlabilir olduğu bir tasarım geliştirmiştir (Britannica Compton's, 1991).



Şekil 29. Louis Kahn, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

ABD’de New York’taki Museum of Modern Art da müze tasarımına farklı yaklaşımların başlangıcını oluşturdular. 1930-31’de George Howe ve William Lescaze’nin New York şehri için hazırladığı tasarımda Museum of Modern Art binasının kentin diğer iş merkezindeki binalarından farklı bir görüntüye sahip olmadığı izlenmektedir. Basit bir dikdörtgen prizmadan pek az farkı olan bu projeye karşın, 1943-1959 arasında tamamlanan Frank Lloyd Wright’ın ünlü Guggenheim Müzesi daha organik bir yapıya sahiptir (Atagök, 1999).



Şekil 30. Mies van der Rohe, Neue National Galerie, Berlin (1962-1968)



Berlin'deki Mies van der Rohe'nun Neue National Galerie (1962-1968) ile başlayan müze mimarisinin gelişimi, yine Berlin'de Walter Gropius'un Bauhaus Archiv'i (1979) Münih'te Alexander von Branca'nın Neue Pinakothek'i (1974-1981) gibi müzelerle birçok kentte farklılaşarak sürdü (a.d.g.).

Ayrıca bu süreçte birçok mimarın kendi yaratıcılığını kanıtlayan sanat mekanlarını gerçekleştirdikleri ve farklı yaklaşımları olduğu söylenebilir.

#### 2.2.3.2.2. XX. Yüzyılın İkinci Yarısı

1950'li yıllarda müze yapıları artarak devam etmiş, 1970'li yıllar müze mimarisi gelişiminde dönüm noktası olmuştur.

Müzeyle olan psikolojik çekingenliği yok etmede yararlı olan saydamlık, günümüzde artık o denli istenmemektedir. 60'lı ve 70'li yıllara kadar bu yaklaşım benimsenirken, yeni araştırmalar, artan olumsuz çevre koşullarına karşı korunma yöntemleri, dışarıya kapalı binaların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Mimaride halkla ilişkinin yoğun olduğu giriş ve hizmet mekanları ile sergileme ortamlarının bazı dinlenme alanlarında kapalılık yerini saydamlığa bırakmaktadır. Ancak, bazı müzelerde her ne kadar içe dönük bir mimariye dönüş varsa da formun ve saydamlığın çok bilinçli kullanımı günümüz müze binalarına yeni bir tipoloji getirmektedir. Mimarinin metalaşması 1980'lerde müze binasını çevre içinde merkezileşen, merak uyandıran bir Anıt-Yapıt Müze'ye dönüştürmektedir (Atagök, 1999).

20. yüzyıldaki en etkili yenilik, 1929'da New York kentindeki Modern Sanat müzesinin kurulması oldu. Bir sanat müzesini bütünüyle çağdaş gelişmelere ayırma düşüncesi II. Dünya Savaşı'ndan sonra geniş çapta uygulandı. 20. yüzyıl sonlarında, terk edilmiş sanayi ve ticaret yapılarının müzeyle çevrilmesi hareketi yaygınlık kazandı. 19. yüzyıl sanatına ayrılan Musée Orsay 1986'da, Paris'teki eski bir tren garında açıldı (Britannica Compton's, 1991). Çözümlemesi zor bir alan olan Gar'ın ihtisamı bölünmelerle kimlik kaybına uğramış ama daha önemlisi ziyaretçi için plansızmış gibi gözükten bir ortam hazırlanmıştır (Atagök, 2000).

Günümüzde gelişmiş toplumlarda sanata, özellikle çağdaş sanata olan ilginin artması, büyük koleksiyonların oluşması ve bu koleksiyonların toplu olarak gösterilmesi yada müzelere bağışlanması, bir kez daha eski binaların, ancak bu kez işlevini yitirmiş fabrikaların müzeye uyarlanarak kullanılmasına yol açmıştır. Penceresiz geniş cepheleri, tepeden eğimli ve dolaylı aydınlatmaya olanak tanıyan çatı yapısı ve oldukça yansız tasarım ile büyük boy yapıtların sergilenmesine uygun olan bu tür mimari yeni müze tasarımlarında da etkisini göstermiştir. Almanya'da Köln'deki Peter Busmann/Gotfrid Haberer'in Wollraf-Richardz Museum-Museum Ludwig (1981-1986) Fabrika Müze tipolojisine örnektir (Atagök, 1999).

Wollraf-Richardz Müzesi, Ludwig Müzesi Filarmoni Binası, Köln Katedrali ile Ren Nehri arasındaki bölgenin düzenlenmesi kapsamında gerçekleştirildi. Zemin katta giriş müze meydanından kafeteryaya bağlanmıştır. Odalar tümünden başka tasarımlara göre ayarlanabilmekte ve ziyaretçi nereye gidebileceğini kendi seçebilmektedir. Sergi hollerindeki tavanlar genelde süslenmiş, dolaylı aydınlatmaya sahiptir (Tasarım 71, 56-63). Müze yapısı, duyguların yönlendirdiği irrasyonel form anlayışına sahip mimarisiyle farklı bir yapıdır. Şehirleşme açısından gelişme gösterememiş olan bu bölgede müze yapısıyla bölgeye yeni bir ruh kazandırılmak istenmiştir.



Şekil 31. Peter Busmann/Gotfrid Haberer'in Wollraf-Richardz Museum-Museum Ludwig, Köln, Almanya, (1981-1986)

### 2.2.4. Müze Binasında “Öz” Kavramı

Müze binalarıyla ilgili saymaca ve rasyonellerdeki büyük kopmayı daha iyi kavramak için müzenin özünü daha iyi anlamak yararlı olacaktır.

Müze mimarisinde işlevsel ve biçimsel gelişmeyi sosyo-kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmeler belirlemiştir. Bu gelişim sürecinde müze binalarında değişmeyen ‘öz’ kavramını;

- sergileme
- koruma
- eğitim
- prestij

kavramlarının oluşturduğu saptanmıştır. Bu kavramlar müzeyi müze yapan, müze işlevini belirleyen kavramlardır. Zaman içinde konvansiyonel kullanımlarıyla süregelen bu kavramların biçimsel değişimi saptanacaktır.

#### 2.2.4.1. Sergileme

18.yüzyılda saray planlarının küçük birer kopyası olan müzelerin tek amacı müzenin sahip olduğu koleksiyonların korunması ve sergilenmesiydi. Geleneksel müzelerde koleksiyonlar müzeye ait olduğundan değişim ve yenilenme yavaştır. Geleneksel müzelerin asıl amacı tarihi eserleri belgelemek, korumak ve sergilemektir.

Geleneksel müzelerde değişim yavaştır, oysa çağdaş müzeler dinamiktir. Yeni sanatçılar, yeni koleksiyonlar sürekli yenilenen sergilerle halka tanıtılırlar.

Geleneksel müzelerde, müzeler sadece sahip olduğu eserleri sergilediğinden, içerik bakımından hiçbir değişiklik olmazdı. Müze bir kez ziyaret edildiğinde, tüm eserler görülmüş olurdu. Oysa çağdaş müze, sahip olduğu eserler bulunmasına karşılık, sürekli sergilere de yer vermektedir. Bu durumun pek çok açıdan faydası vardır. Sergilerin sürekli değişmesi, müzenin de hareketlenmesini sağlar. Bir kez ziyaret edilmesi görüşü, yerini müzelerin devamlı gidilecek, yeniliklerle dolu olan bir kültür merkezi görüşüne

bırakacaktır. Süreli sergilerde yer alan eserlerin, yaşayan sanatçılara da ait olması müzeyi güncel kılar (Sarkis, 1993).

Geleneksel müzelerde, değerli eserler sergilenir, modern müzelerde günlük yaşamın içinde sıradan olan nesneler belli bir tema içerisinde sergileme malzemesi olabilirler.

“Geleneksel müzede, sergilenen objelerin ne kadar ender, pahalı, eski ve güzel olduğu, o müzenin değerini belirleyen unsurlardır. Oysa çağdaş müzede, geçici sergilerin varlığıyla, müze, eserlerin değerini belirleyen önemli bir unsur haline gelmiştir” diyen Eco’nun (1993) bu yorumuyla konvansiyonel sergileme anlayışının değişimiyle değerlerinde nasıl değiştiğini görüyoruz.

Modern sanat müzelerinin duvarları, gezenlerin dikkatinin sanat yapıtları üzerinde toplanması için çoğu kez beyaza yada ölgün bir renge boyanır (Britannica Compton’s, 1991). Konvansiyonel olmayan bir anlayışla sergilenen esere göre farklı bir atmosfer düzenlenip, farklı renkler kullanılabilir.

Geleneksel müzelerde, mekan örgütlenmesi stabildir, konvansiyoneldir, belli tipolojilerle uygulanan tasarımlar ziyaretçiye seçim hakkı tanımaz.

Geleneksel müzelerde konvansiyonel olarak sergilemede kronoloji izlenir, çağdaş müzelerde temalara göre mekan ve ziyaretçiye serbest kılan daha serbest, esnek düzenlemeler yapılabilir. Geleneksel müzelerde eserler bariyerler arkasında yada cam bölmelerde sergilenir, eserlere dokunmak yasaktır.

Bilim ve teknoloji müzeleri, deneysel öğretim yöntemlerine ve nesnelere “el dokundurulabilen” sergilere öncülük etti. Çocuk müzelerinde de dokunarak ve uygulayarak öğrenmek esastır (Britannica Compton’s, 1991). Bu anlayışla yüzyıllardır süregelen konvansiyonlar kırılmış, orijinal eserlerin kopyaları yapılarak sergilenmiştir. Sergileme tekniklerinin ve teknolojinin gelişimiyle, yeni mekanlara ve farklı düzenlemelere ihtiyaç duyulmuş bu da müze mimarisine farklı yaklaşımlara yol açmıştır.



### 2.2.4.2. Koruma

Sanat yapıtlarının geçmişten günümüze taşınmasında, müzelerin önemli bir işlevi de koruma kavramıdır. Bu hem planlama aşamasında hem de teknik olarak çözülmesi gereken bir problemidir.

Müze koleksiyonuna katılmış olan kültür varlıklarının, bilinçli veya bilinçsiz tahribata, çalınmaya, kaybolmaya karşı, ender sayılabilecek olaylar dışında, koruma altına alınmış olması, görsel nitelik ve özelliklerini koruyabilmelerini sağlamamaktadır. Canlı varlıklar, sağlıklı yaşamları süresince zarar gören dokularını yenileyebilir, fakat sonsuza kadar yaşayamazlar. Müze koleksiyonlarının ise en azından gelecek nesillere ulaşacak kadar uzun süreler varolmaları, hatta ömürsüz olmaları amaçlanmakta, fakat cansız olmalarına karşın onların dışındaki etkenlerle dokuları yıpranabilmekte ve ömürleri kısılabilmektedir. İnsanın sosyal ve teknolojik gelişiminin belgeleri olma özelliği taşıyan müze eserleri, bozulmalar sonucunda yararsız veya yanıltıcı bilgi taşıyor hale dönüşebilmektedir. Piri bir eşyanın yüzeyinde çinko ve bakırın dış etkenlerle tepkimeye girerek ayrışması, alaşım oranlarının yanığı yaratmasına, küflerden okunmaz hale gelen yazılar bir belgenin içeriğinde kayıplara neden olmaktadır. Müze koleksiyonlarını koruma bilinci ve bilgisi arttıkça, yıpratıcı etkenler ve önlemlerin kapsamı da genişlemiştir.

Derin bilgi, iş gücü, zaman, malzeme, teknik donatım ve para gerektiren koruma işlemlerine gereksinimi en aza indirmek, yapılan işlemlerin sonuçlarını ve verimini sürekli kılmak amacıyla, müze koleksiyonlarında bozulmayı önleyici koruma önem kazanmıştır. Nem, sıcaklık, ıslık, kirlilik derecelerindeki olumsuzluklar, küflenme, böceklenme, hayvan tahribatı ve ihmal, dikkatsizlik veya bilinçsiz davranışlarla insanların yol açtığı bozulma nedenlerinin bilinmesi, bu nedenlerin eşyanın üretildiği malzeme türüyle etkileşimlerinin anlaşılması ve önlenmesiyle sağlanacak koruma, kültür varlıklarının ömrünü uzatacaktır (Can, 1999).

Müze tasarımında gün ışığını doğru ve istenilen yerde kullanmak çok önemlidir. Işık eserlerin bozulmasında ivmelendirici bir rol oynayabilir.



Müze sergilemelerinde gün ışığı kullanmak yolunda büyük çaba harcanmakta olduğu görülmektedir. Oysa gün ışığı gerek nicelik gerekse nitelik açısından aydınlatma ile ilgili gereksinimleri karşılamaktan çok uzak olduğu gibi çok değerli müze nesneleri için zararlı ısınımları en fazla yayımlayan kaynaktır. Aydınlığın niteliği ile ilgili isteklerin hiç biri gün ışığı ile sağlanamaz. Sürekli aynı kalan aydınlık düzeyleri gün ışığı ile sağlanamaz. Gün ışığı ile aydınlatma, kesinlikle yapay aydınlatma düzeninin desteğini gerektirir.

Gün ışığı, müze nesneleri için zararlı olan mor ötesi ve kızılaltı ısınımlar açısından çok zengindir. Gün ışığı, bizim dışımızda, denetlenemeyen, bize sunduğu olanaklar sınırlı olan bir ışık kaynağıdır. Yapay ışık kaynakları ise denetlenebilir ve bu konuda teknolojinin bize sunduğu olanakların sınırı çok genişler (Sirel, 1999).

Müze binasında tarihi eserler, nem, sıcaklık, kirlilik , ışık, canlılar gibi etkenlerle yıpranma tehlikesi altındadır. Koleksiyonların sağlıklı bir müze ortamında yer alması için hırsızlık ve yangın ihtimaline karşı da koruyucu önlemler alınmalıdır.

#### **2.2.4.2.1. Hırsızlıktan Korunma**

ICOM' un yayını olan A Manual of Basic Museum Security'de ;

1. Bahçe sınırı,
2. Bina kabuğu,
3. Giriş ve toplanma alanları,
4. Sergileme alanları,
5. Müze yönetim alanları,
6. Laboratuar ve Kayıt bürosu,
7. Depolar

olmak üzere yedi güvenlik kordonu dikkate getirilmektedir.

##### **2.2.4.2.1.1. Bahçe Sınırı**

Müze binalarının çevresinde yarı saydam, demir, taş-demir parmaklık yada tuğla-demir parmaklık gibi binanın görüntüsünü kapatmayan ama bulunduğu parktan yada

yoldan ayıran 180 cm. yükseklik civarında, bir duvar önerilmektedir. Binanın halkla ilişkisinin kopartılmaması ancak binanın güvenliğinin sağlanması için dış bahçe sınırının duvarla saptanması gerekir. Bina dışında ağaçlar, yol ve gece aydınlatması, dikkati çekmeyen diğer gerekli önlemleri oluştururlar.

#### **2.2.4.2.1.2. Bina Kabuğu**

Binanın pencerelerinin dışardan görüntüsü muhafaza edilirken, atölye, büro ve topluma hizmetin ve ilişkisinin olduğu kafeterya gibi alanlar dışında, binanın içinin dış etkenlerden arındırılması, duvarların büyük bir bölümünün sağır olması tercih edilir.

#### **2.2.4.2.1.3. Giriş ve Toplanma Alanları**

Genel kaide tek giriş-çıkış kapısının olmasıdır. Ancak servis girişleri ve ani boşaltmalar için gerekli kapılar yapılmalıdır. Bu bölüm müze-galerinin dışında halkın girdiği ve müzeyle ilişki kurduğu tanıtım bölümü, vestiyer, danışma, müze mağazası, restoran, kafeterya, tuvalet, oditoryum, konferans salonu ve eğitim atölyelerini içerir.

#### **2.2.4.2.1.4. Sergileme Alanları**

Hırsızlık genellikle müzelerin halka açık olduğu saatlerde olduğundan sergilenen eserlerin bulundukları yere çivi, vida yada uyarı aygıtları gibi gereç ile zapt edilmesi, sergileme alanlarının ise müzenin kapalı olduğu zamanlarda kilitlemesi gerekir. Gezici sergilerin hemen hepsi güvenlik açısından sese duyarlı uyarı sistemlerini gerekli görmektedir. Yine kapalı devre TV ekranı müze güvenliği önleimidir.

#### **2.2.4.2.1.5. Müze Yönetim Alanları**

Kilitli engellerle ve grafik işaretlerle halka açık alanlar ve galerilerden ayrılır.

#### **2.2.4.2.1.6. Laboratuvar ve Kayıt Bürosu**

Bu bölüm de müze yönetim alanları gibi halktan ve sergileme bölgelerinden ayrılmalıdır.

#### **2.2.4.2.1.7. Depolar**

Sergilenmeyen değerli nesnelerin ve sanat yapıtlarının saklandığı depoların kilitli kapı ve alarmlarla diğer bölümlerden ayrılması gerekir. Burada özel bir güvenlik merkezinin müzeden olduğu kadar müzenin dışından boşaltma ve sevkıyat girişini görececek bir biçimde yerleştirilmiş olması gerekir.

#### **2.2.4.2.2. Yangından Korunma**

Hayati koruma ve yangın önlemlerinin alınması müze mimarisinin planlanması aşamasında, alev almayan yada yangını geciktirici malzemelerin kullanılması; sağlıklı elektrik sistemleri; ve özellikle dumanın binanın havalandırma sistemlerine girerek binanın diğer bölgelerine sıçramasını engelleyen binayı bölgelere ayırma (zoning) dikkate alınmalıdır. Yine proje yapılırken, yangın esnasında yapıtların ve insanların binadan boşaltılması için acil çıkışlar planlanmalıdır (Atagök, 1999).

#### **2.2.4.3. Eğitim**

Müze işlevinin bir parçası olan eğitim, antik dönem kütüphanelerinde müzelerle form bulmuşken, aydınlanma çağının ruhunun yansımalarıyla da müzelerde eğitim kavramı pekişmiştir. Bugün müzeler çağdaş eğitimin önemli bir aracıdır.

Müzeler ilk işlevi olan kültürel değerleri toplum yararına korumayı ve değerlendirmeyi hedeflerken, sonraları bu amaçlar, halkın eğlenerek zamanını değerlendirmesine ve eğitime dönüştürmüştür. Günümüzde müzeler teknolojik imkanlarla ve kullandıkları farklı eğitim araçlarıyla halkı eğitmeyi, kültür ve bilimi topluma aktarmayı hedeflemektedir. Çağdaş müzeler ziyaretçiyi pasif izleyici konumundan aktif katılımcıya dönüştürerek eğiten, öğretene, eğitim ve kültür kurumlarıdır.

Müze oluşumunun temel işlevi olan toplama ve biriktirme etkinliklerini antik çağlardan bu yana değişik formlarda izlemek mümkündür. Bilgi biriktirme kavramının antik dönemlerin felsefe ve edebiyat okulları aracılığıyla yapılmakta olduğu bilinmektedir. Bunların en ünlüleri Aristoteles ve Platon ‘un okullarıdır. M.Ö. 300’lü yıllarda bu okullarda ilham perileri (muses) kültürün gerçeğini arayan bilim ve sanat adamlarının yetiştirildiğinden söz edilir. Bu gerçek yaratılanın ve bilinenin felsefesini kurarak, bilmeyenleri aydınlatmak ve bunu gelecek nesillere bırakmak çabasından başka bir şey olmamalıdır. Söz konusu okulların kuşkusuz en ünlüsü içinde binlerce yazma eser bulunduğundan bahsedilen İskenderiye kütüphanesidir. Burası Helenistik dönemde, soyluların koruması altında özgürce araştırmalarını yapan matematikçi, astronom, coğrafyacı, filozof ve şairlerin oluşturduğu bir bilim ve sanat merkezi olarak anılmaktadır. Bilgilerin toplandığı, kaydedildiği ve saklandığı bir merkezdir (Madran, 1999). Bu bilgilerin ışığında ilk müzelerin aynı zamanda eğitim işlevini barındıran kütüphaneler olduğu düşünülebilir.

Washington D.C. Smithsonian Institution National Air and Space Museum, 1976 yılında açılmış olup, yılda 9 milyon kişi tarafından ziyaret edilmektedir. Burada havacılık ve uzayla ilgili geçmiş ve geleceği ziyaretçilerine birlikte yaşatan bir müze programı sunulmaktadır. Canlı, hareketli, aynı zamanda heyecan verici programlar ziyaretçilerin tekrar tekrar müzeye gelmelerini sağlamaktadır (Atik, 1999).

1785’te Philadelphia’da bazen American Museum, bazen Peale’s American Museum, bazen de Philadelphia Müzesi denen bir müze açıldı. Bu müze tabiatın sayısız görünüşünü konu alan bir minyatürler müzesi ve halk için bir “bilim, mantık ve ahlak okuluydu. Çünkü halk bu konulardaki sorularına burada tatmin edici bir cevap bulabiliyordu (M. Larousse, 1986).

Sergiler, halka ayrıntılı bilgilerden çok özet şeklinde bilgi verir. İyi bir sergi hoş bir hikaye konusu teşkil eder. Ok başları veya burun süsleri bir antropologun (mesleği hakkında) bilgisini arttırmak yönünden ilgisini çekebilir. Fakat bu çeşit sergiler halka monoton gelebilir veya halkta kısa süren bir ilgi uyandırabilir. Cleveland Sağlık Müzesinde, ayrı parçalar halinde üzeri etiketli şişeler içinde sunulan insan organları, biyoloji uzmanlarının incelemeleri için oldukça önemli bir çalışma malzemesidir. Sağlıkla



ilgilenen halk ise geniş ölçüde göz önüne serilen bu örneklerden insan vücudunun işleyişi üstüne bir bilgi edinebilir. Jeoloji alanında ise, Kanada'daki Royal Ontario Müzesi, taş parçaları ve maden örneklerinin yanı sıra, geniş çapta gezegen toprağı ve bilinmeyen bitki örnekleriyle halkın hayal gücünü harekete geçirir. Tabiat Bilimleri ve Tarih Müzelerindeki, belirli bir devrin kılığına bürünmüş figürler veya eski zaman çiftçileri, esnafları ve dükkan sahipleri kılığındaki modern kadın ve erkekler, ziyaretçinin görgüsünü artırır. Birçok müzede ziyaretçilere çeşitli serbestlikler sağlanmıştır: makinelerin düğmelerine basarak taş parçalarını türlü renkler, ışıklar altında incelemek veya gene düğmelere basarak sorulan sorulara cevap almak gibi (a.d.g.).

Çağdaş eğitim yaratıcı, keşfedici, denetleyici, kafa yapısına sahip bireyler yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle bilginin üretilmesinden paylaşımına kadar geçen süreçte, yaratıcılık olgusu belirleyici bir role sahip olmaktadır. Yaratıcılık, gerek sanat yapısının oluşturulması bağlamında; gerekse bir soruna getirilen çözüm veya yeni yöntem, yeni araç olarak değerlendirilir. Bu bağlamda müze, eğitimde yeni bir alan ve araç olarak ortaya çıkmaktadır (Yavuzoğlu-Atasoy, 1999).

Müze işlevinin bir parçası olan eğitim, antik dönem kütüphanelerinde form bulmuşken, aydınlanma çağının ruhunun yansımasıyla da müzelerde eğitim kavramı pekişmiştir. Bugün müzeler çağdaş eğitimin önemli bir aracıdır.

#### 2.2.4.4. Prestij

Eski çağlardan beri, sanat eserleri, değerli nesneler, güç ve zenginlik simgesi olarak toplanmış ve özenli mekanlarda korunmuş, sergilenmiştir. Bu mekanlar bazen saray hazinesi bazen de dini mekanlarda kutsal yerler olmuştur.

Müzelerin birçoğu, başlangıçta başka amaçlar için yapılmış yapılarda yer alır. Barok dönemde prenslerin sarayları hem konut, hem de pahalı mobilya ve sanat eşyasının sergilendiği birer müze niteliğindedir. Papa XIV. Clemens ve VI. Pius'un 18.yüzyılda kurdukları Vatikan'daki Pio-Clementino Müzesi, müzeye dönüştürülmüş bir villadır ve mekanların sergilenen eşyaya göre düzenlendiği ilk müzedir. 19. yüzyılda birçok saray



müze haline getirildi. Sarayları olmayan ülkelerde ise cephesi saraylara yada tapınaklara benzeyen yeni müzeler yapıldı (Britannica Compton's,1991).

Müzeler, bir ulusun sahip olduğu kültür varlıklarını sergileyerek gerek içerik gerek biçimsel olarak yapılarındaki özenle prestij simgesidirler. Müze ziyaretçi sayıları göz önünde tutulduğunda, müze yapılarında özen göstermenin gerekliliği ortaya çıkar.

Yeni müzeler prestij simgesi olarak uluslararası ün kazanmış mimarlar tarafından projelendirilmektedir. Bunun için Pei'nin Louvre Piramidini, tasarımı Daniel Libeskind tarafından yapılan Berlin'deki Yahudi Müzesi'ni yada Gehry'nin Bilbao'daki Müzesi'ni düşünmek yeterlidir. Artık kentlerdeki önemli noktalar müzeye dönüştürülmektedir (Haan, 2000).

### **2.2.5. Müze İşlevini Oluşturan Alt Birimler ve Mekan Örgütlenmesi**

Yapının farklı amaçlarla kullanılan bölümleri arasında, gereksinimleri en iyi karşılayacak şekilde işlevsel ve hiyerarşik düzenlemeyi ifade eden mekan örgütlenmesi ve müze mimarisinde işlev, konut mimarisinde olduğu gibi kültürden kültüre değişiklik göstermez. İhtiyaçlar, beklentiler ve gelişen teknolojiyle diğer yapı türlerinde de olduğu gibi çağdaş müzelere, geleneksel müzelerde olmayan işlevler eklenmiştir.

Çağdaş müzelerde işlevi oluşturan alt birimleri:

- giriş
- satış birimleri
- kafeterya, bar vb. hizmet birimleri
- yönetim birimleri
- sergileme birimleri
- laboratuvar, restorasyon birimleri
- kültür, eğitim birimleri
- depolar

başlıkları altında sınıflayabiliriz.

Günümüzde gelişen ihtiyaçlarla, giriş mekanına, müzede sergilenen eserlerin imitasyonlarının, kitap, katalogların satıldığı satış birimleri, müze kafeteryası, restaurant, bar, danışma, bilet satış gişeleri, vb. hizmet birimleri eklenmiştir. Bu birimler giriş bağlantılı olduğu gibi dış mekana açık da olabilirler.

Müzenin yöneticileri ve kültür programcıları birbirinden farklı alanlarda ama birbirini tamamlayan iki alt bölümü oluşturur. Müzede profesyonel kadronun birbiriyle olan ilişkisi dikkate alınarak çalışma büroları planlanır. Müdür ve müdür yardımcılarının mekanları halka yakın olan alanlarda planlansa da profesyonel kadro daha sakin ama birbirine bağlantılı olan alanlarda tasarlanmaktadır. Eski müzelerin görkemli yönetim birimi bugün yerini pratik, ufak ama iyi kullanılan alanlara bırakmıştır. Bu bölüm birkaç katlı bir müze binasında genellikle halktan uzakta girişin altında yada üst katlarda yer almaktadır. Laboratuvar, restorasyon birimleri, yapıtlara olan sorumluluklarını yerine getirmek üzere müze sergi salonlarına yakın olarak çalışır. Sergilenen eserlerle birlikte depolanan eserler ve onların giriş-çıkışlarının denetlendiği alanların, yapıtlarla ilişkisini hiç koparmadan sürdürülen bir çalışmayı gerektirdiğinden tasarımı yeri önemlidir. Doğal ışıqla çalışmayı yeğleyen restorasyon birimlerinin yapıt kabul girişi ve depo ile bağlantısı geniş bir yük asansörü ile sağlanır. Ancak, çoğunlukla yeni müze yapılarında bilgi-belge arşivi ve koruma restorasyon birimi depolarla birlikte girişin altındaki katta tercih edilmektedir. Bu halktan uzakta olmasının yanı sıra depolanan eserlerle olan bağlantı açısından da daha pratik bir çözümdür. Bazı müzelerde depolar sergilenen eserlerin bulunduğu katlarda planlanmışsa da son yıllarda giriş çıkışın kolay olduğu bodrum katında yer almaktadır. Depolar sanat eserinin türüne göre kendi içinde ayrılır (Atagök, 1999).

#### 2.2.6. Müzede Mekan Örgütlenmesinde Kırılan Konvansiyonlar

**Girişler:** Geleneksel müzelerde mekan örgütlenmesi stabildir ve belli tipolojiler dahilinde programlanmıştır. Giriş mekanının da bu kalıplar içerisinde iç mekanda ve görünüşte planlandığını izleyebiliriz. Giriş mekanının algılanabilir olması mekan örgütlenmesinde tasarıma yön veren konvansiyonlardan biridir. Geleneksel müzede, müze girişi anıtsal merdivenlerle ve genellikle klasik mimari öğeleriyle bezenerek simgesel bir görünümündedir.



Şekil 32. Geleneksel müzede konvansiyonel giriş, Sir Robert Smirke, British Museum, Londra, 1823-47

Total mekan anlayışıyla, mekanın kendine dair işlevsel ve içeriğe yönelik ipuçlarının gizlendiği, Berlin'deki Mies van der Rohe'nun, Neue National Galerie'de (1962-1968) konvansiyonların kırıldığını görmekteyiz. Geleneksel müzede tipleşen giriş, çağdaş müzede konvansiyonel modelini aşıp, teknolojinin imkanları ve malzemenin çeşitliliği ile müze formunun bir uzantısı olarak, daha bireysel tercihlere göre şekillenmektedir. Frank O. Gehry'nin Vitra Tasarım Müzesinde (1986-89) giriş forma özgü olarak şekillenmiştir.

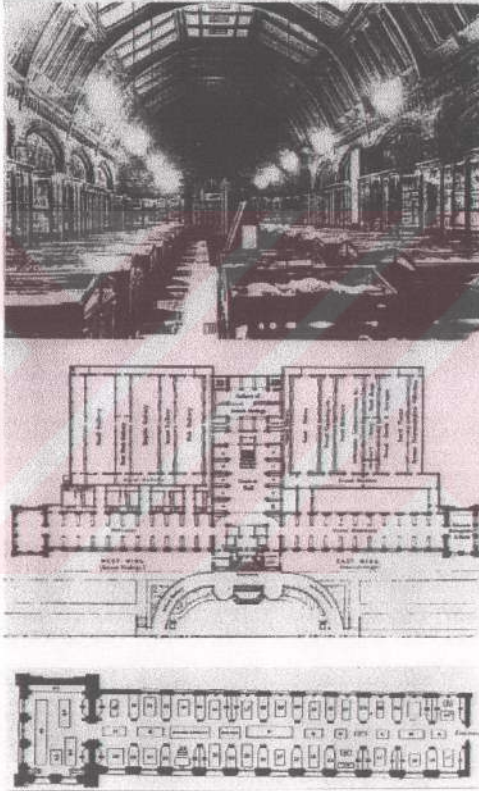


Şekil 33. Forma özgü olarak şekillenen giriş örneği, Frank O. Gehry, Vitra Tasarım Müzesi (1986-89)

**Salonlar:** Müzede en önemli alan, sanat eserlerinin sergilendiği salonlardır.

Müze eserlerin sergilenmesinde iki yaklaşım görülür:

- sanat eserini nötr bir ortamda sergilemek
- sanat eserine mimariyle bütünlük kazandırarak sergilemek



Şekil 34. Geleneksel müzede konvansiyonel sergileme anlayışı

Eldem'e (1993) göre "Mimara en çok iş düşen ve mimarın ve mimari öğelerin en az ortarlarda görüldüğü bina türüdür müze binası. Bu anlayışa göre planlamada genellikle konvansiyonel formlar benimsenir. Geleneksel müzelerde sergileme salonları düzgün



geometrik formlarla belirlenmiştir. Diğer yaklaşımdaysa daha stilistik formlarla, daha bireysel, mekanın ve formun bir heykel gibi algılandığı çözümler üretilir, bu yöntem konvansiyonel olmayan formlarla tek defaya özgü bir çözümdür.

Geleneksel müzede giriş genellikle bir merkez salona, rotundaya, anıtsal merdivenlerle bir galeriye bağlanır. Giriş mekanı bağlı olduğu sergi salonlarıyla ziyaretçiye izleyebileceği sınırlı güzergahlar sunar. Düzgün dikdörtgen veya kare plan içerisinde, giriş mekanı da düzgün, öklit geometri ile belirlenmiştir.

Arka planda kalmak için tasarlanmış bir yapı olan Danimarka Devlet Sanat Müzesi Eki konvansiyonel formlarla tasarlanarak nötr ortamlar oluşturmuştur. 1896'dan kalma özgün yapı barındırdığı işlevler için yetersiz kalınca, Danimarka Kültür Bakanlığı, Devlet Sanat Müzesi için ek bir yapı arayışına girmiş, 1993'te 134 yarışma önerisi arasından seçilen Mollers grubunun önerisi gerçekleştirilmiştir. Bu projenin öne çıkmasında, çevresel ve kentsel özellikleri öne alan, mevcut yapı ile yarışmamayı yeğleyen bir tutum etkili olmuş. Mollers grubu, ek yapıyı mevcut yapıya paralel bir arka plan yapısı olarak ele almış (Güzer, 2001).

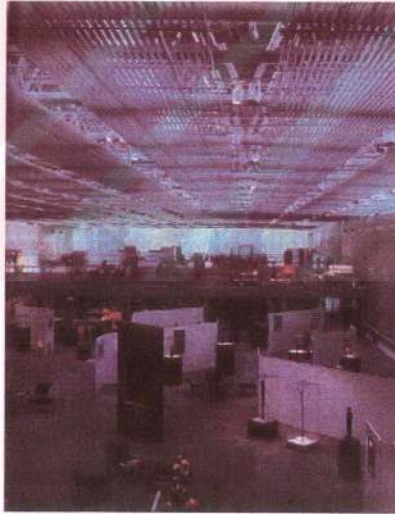


Şekil 35. Mollers Grubu, Devlet Sanat Müzesi Ek Binası



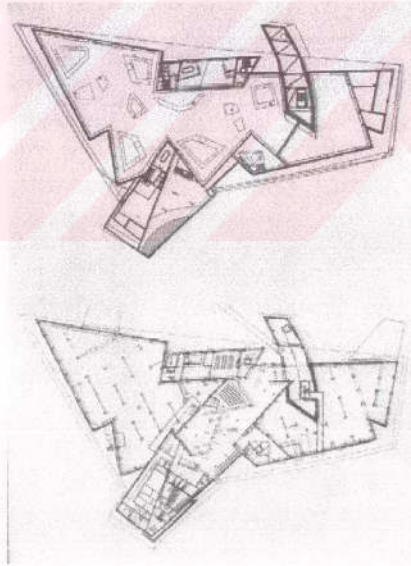
Projede rasyonel, konvansiyonel formların kullanımıyla organize edilen bir plan kurgusu hakimdir. Yapının mevcut yapıyla yarışmayan geometrisiyle arka planda kalan formu iç mekanda da bu tutumunu sürdürmektedir. İç mekanda beyaz, masif duvarlar sergilediklerini öne çıkarıp kendi varlıklarını gizleyen mütevazı bir tutum içerisindeyler.

Sergiler baştan sona okunan kitaplar değildir. İnsanlar birçok yol arasından kendilerininkini seçip sergiyi kendi adımlarıyla gezebilmelidir.” diyen Susan Burdick, yeni kurgunun bulmacamsı bir havayla insanlara bir anda, birden çok seçenek sunan bir düzenleme olduğunu vurgulamaktadır (Pearson, 1994). Değişen anlayış çok geçmeden planlamaya yansımıştır. Son dönem müzelerinde, giriş mekanını takiben birbirine açılan lineer düzendeki sergileme mekanı yerine, giriş mekanından birçok yöne saçılma imkanı veren düzenlemelerin yapıldığı örneklere rastlanmaktadır (Özsel, 2002).



Şekil 36. Dolaşımda esneklik tanıyan çağdaş sergileme, N. Foster, Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi, İngiltere, 1978

Daniel Libeskind, Kraliyet Savaş Müzesi'nde (Kuzey Manchester/İngiltere 1997-2001) irrasyonel formlarla şekillenen giriş mekanı ve ziyaretçiyi sınırlandırmayan dağılım şeması görülmektedir. 20. yüzyılı şekillendiren, geleceği de şekillendirmeyi sürdürecektir olan çatışmaları ele alan Kraliyet Savaş Müzesi, geniş bir vizyonla desteklenmektedir. Paul Valery'nin işaret ettiği gibi dünya sürekli olarak iki tehlikenin tehdidi altındadır, düzen ve düzensizlik. Bu proje belirsizlik içindeki gerçekliği, birbiri arasında üstün olanı, demokratik açıklık gerçekliğini, çoğulculuk ve potansiyelini geliştirmektedir. Bir yanda rijit bütünlükleri, öbür yanda olayların kaosu arasındaki akışı yönlendirerek engin bir kamu katılımına, girişe ve eğitime açık bir geliştirici kimliği yansıtmaktadır. Dolayısıyla müze gerek maddi, gerekse manevi enerjileri bir noktada toplayacak ve yaratıcı bir ifadeye dönüştürecek bir katalizördür. Müze, bütün programlara yeni yanıtlar verecek, yapı ile çevresi arasında yeni bağlantılar keşfedecek ve hemen tanınabilir, akılda kalıcı bir karşılaşma yeri haline gelecektir (Libeskind, 2002).



Şekil 37. Daniel Libeskind, Kraliyet Savaş Müzesi, Kuzey Manchester/İngiltere, 1997-2001, zemin kat ve galeri kat planları

Geleneksel müzede, düzgün geometrik formlarla şekillenen ve konvansiyonel işlev şemasına sahip sergileme salonları çağdaş müzelerde formun bir uzantısı olarak yeniden biçimlenir ve yeni geometrik formlarla heykelsi bir görünümündedir.



Şekil 38. Steven Holl, Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Finlandiya, 1993-1998, kat planları

Konvansiyonel olmayan farklı formu ve mekan örgütlenmesiyle, sanat eserlerine mimariyle bütünlük kazandırarak sergileme ortamı hazırlayan, Steven Holl, Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi (Finlandiya,1993-1998) ile pek çok deneyimin oluşmasına katkı sağlar. Odaların genel karakterine bakıldığında, çağdaş sanatın sergilenmesi için dramatik bir fon oluşturacak şekilde hemen hepsi tek duvarları kavisli dikdörtgenlerdir. Bu odaların sakin ancak durağan olmaması istenmiştir, odalar düzensizlikleriyle faklılaşırlar.

Bu kavisli diziler, hem esrarengiz, hem de sürprizli öğeler sunuyor ki böyle nitelikleri tek veya çift yönlü yükselmiş standart dik açılı mekan organizasyonlarında bulmak olanaksızdır. Standart bir çözüm yerine, müze ziyaretçilerinin önüne sürekli değişen ve hiç kesintiye uğramayan bir dizi perspektif açılmakta; bu yolla iç mekan deneyimi örülme kavramıyla veya Kiasma ile bütünleşmektedir (Holl, 2000, 2001).

Çağdaş müzenin üstlendiği en önemli işlevlerden biri de eğitimidir. Çağdaş müzeye, kültürel aktarım için, konferans salonları, derslikler, kütüphane gibi eğitim birimleri eklenmiştir. Ayrıca müzenin türüne göre hacmi ve yapısı belirlenen, ziyaretçiyi pasif izleyicilikten aktif katılıma geçiren eğitirken eğlendiren sanat atölyeleri, uygulama odaları yer alır. İlk müzelerin kütüphanelerle birlikte var olduğunu göz önünde tutarsak, müzenin eğitimdeki katkısı daha açıklık kazanır. Müze yapılarının, bu işlevlerle kültür merkezi kompleksine dönüşmesiyle müzenin daha etkin kullanımı sağlanır.

Müze mimarisinde tipolojiler, modernizmin yeni ilkeleriyle aşılmıştır. Özellikle 19. yüzyılda, Neoklasik akımın formlarına ve düzenlerine hapsedilen müzeler, modern mimarların yeni yorumlarıyla katı tipolojilerden sıyrılarak, yeni formlarını bulmuştur. Modern çağın mimarları, müze işlevini ve formunu yeniden yorumlamışlardır. 1970 sonrası mimaride bireysel özgürlüğün diğer yapı türlerinde de keşfedilmesine paralel olarak, müze işlevi çok farklı biçimlerde yorumlanarak farklı formlar kullanılmıştır. 1970 sonrası izlediğimiz müzelerde sınıflandırma yapmak, bir ölçüt belirlemek zordur. Mimarlar formu bir defaya özgü, bulunduğu yörenin ilgi objesi ve simgesi olacak şekilde tasarlamaktadırlar.



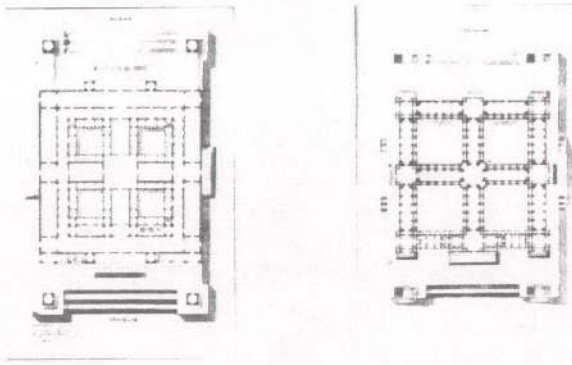
**Müzeler için mimari proje yarışmaları:** Müze mimarisinde, mekan örgütlenmesinde konvansiyonların kırılması, müzeler için düzenlenen mimari proje yarışmalarında çok açık bir şekilde izlenebilir. Geleneksel müzelerde tipolojilerle saptanabilen güçlü konvansiyonların varlığı, çağdaş müzelerin formlarında ve işlev şemalarında görülen çeşitlilikle, bireysel özgürlüklerle kırılan konvansiyonlar düzenlenen mimari proje yarışmalarında saptanabilir.

18. yüzyıl sonuna doğru Fransa'daki bağımsız sanat müzeleri için ideal projeler elde etmek amacıyla çeşitli yarışmalar düzenlenmiştir.

1753 yılında yapılan ilk yarışmada birincilik ödülünü Louis-François Trouard kazanmıştır. Kesitte merkezde rotunda ve ona bağlı kolonatl sergi salonları görülmektedir.



Şekil 39. Louis-François Trouard, Müze Tasarımı, 1753



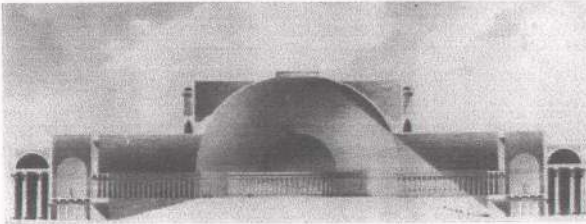
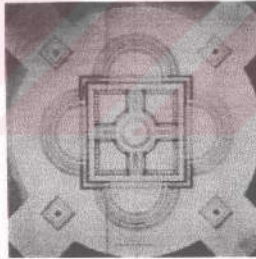
Şekil 40. Guy de Gisors (solda) ve Jaques Delannoy ait müze tasarımları



1778-1779 yıllarında yapılan bir başka yarışmada kazanan iki yarışmacı Guy de Gisors ve Jaques Delannoy'dur. İki tasarımda da müze formu karedir, giriş portikosu ve çok kolonlu cepheler görülmür.



Şekil 41. Guy de Gisors (üstte) ve Jaques Delannoy'ın tasarladığı müze kesitleri



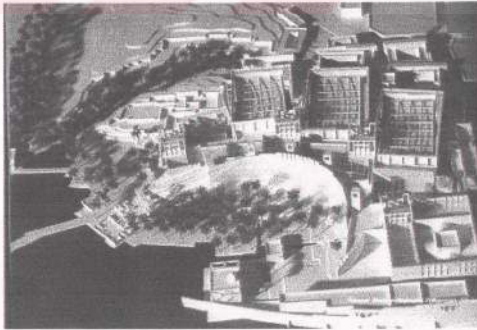
Şekil 42. E.L.Boule tarafından tasarlanan müzeye ait plan ve kesit, 1783

Bu tarzın en görkemli ve düşsel olanını, 1783 yılında E.L.Boulle tarafından tasarlanmıştır. E.L.Boulle, Guy de Gisors'dan etkilenmiştir. Müze, diğer tasarımlarda olduğu gibi kare bir plandan oluşur ve merkez rotundaya bağlı galeriler görülür.

Bu yarışmalarda projelerde yaklaşık ortak tasarım biçimi ; kesişme noktasında kubbeli bir galeri bulunan, ve bir Yunan haçı biçimini içine alan büyük bir kare kavramıdır (Pevsner, 1976). 18. yüzyılda, konvansiyonların ne kadar güçlü bir şekilde tasarıma yön verdiği, düzenlenen yarışma projelerinde açıkça görülmektedir. Bu noktada 1998 yılında düzenlenen Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışması projelerini konvansiyonların gücünü tartmak amacıyla inceleyelim.

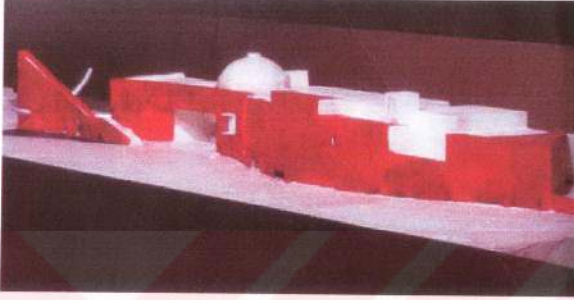
Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışmasına uluslararası üne sahip altı mimar davet edilmek suretiyle katılmışlardır. Yarışma jürisi, Charles Correa ve Rasem Badran'ı birinci olarak seçti. Katar hükümetine sunulan iki tasarımdan, Rasem Badran'ın projesi uygulanmak üzere seçilmiştir.

Badran, yarışma koşullarına cevaben ürettiği çözümde, Körfez mimarisinin geleneksel ilkelerini ve Doha'nın kentsel tarihini temel alan çağdaş bir kompozisyon önermektedir. Tasarımsal yaklaşımıyla proje, Katar için bir gurur ve milli kimlik simgesi olmayı hedeflemektedir.



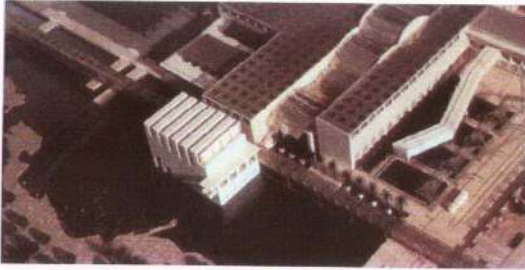
Şekil 43. Rasem Badran Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi

Charles Correa, tarz olarak sade, imge olarak yüklü olan güçlü bir çözüm sunmaktadır. Plan iki ana tema etrafına kurulu: merkezi bir avlu ve dalgalı bir duvarla sade bir tasarım olmakla birlikte güçlü ve canlı bir kültürel yapının varlığını çarpıcı bir biçimde hissettirmektedir.



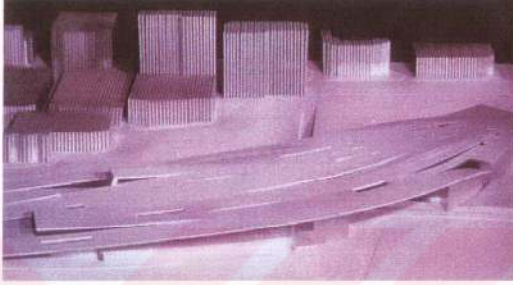
Şekil 44. Charles Correa Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi

Oriol Bohigas, müzeyi Doha kentinin ana odak noktalarından biri yapmak amacıyla tasarımında bölgenin kentsel yenilenmesini hedef almaktadır. Bu yenilenme, bir ana meydan ile iki park yaratmak ve mevcut bir yolu yeniden konumlandırmak suretiyle alanın yeni bir kimlik kazanmasını sağlamaktadır.



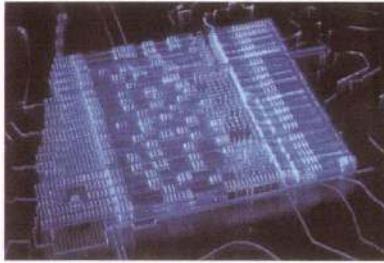
Şekil 45. Oriol Bohigas Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi

Zaha Hadid tasarımıyla, Doha şehir yapısının güçlü bir ifadesini oluşturmaktadır, yapı doğal yerel formlara-kum tepelerinin renk ve kıvrımları, dalgaların hareketine gönderme yapmakta ve onları kentsel dokuyla kaynaştırma girişiminde bulunmaktadır.



Şekil 46. Zaha Hadid Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi

Richard Rogers temel geometrik formları, binanın onu saran çevreyle ilişkisini ve bina içinde maksimum esnekliği esas alan ve kendini gösteren bir yapı yaratmaktadır. Tasarım, iç mekanların, galeri ve servis alanlarının, müze çalışanları ile ziyaretçilerin yanı sıra genel olarak yapının, 'Corniche'nin, mevcut milli müzenin ve denizin ihtiyaçlarını dengelemeyi amaçlamaktadır.



Şekil 47. Richard Rogers Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi

James Wines, mimarlık ve çevrenin kaynaşmasını önermektedir. Sahip olduğu İslami kültür, uzayıp giden çöl, deniz, deniz ticareti ve proje alanının özel topografyasıyla ortaya çıkan şekil, doğa, çevredeki bölgeler ve daha geniş coğrafi anlamda Körfez Bölgesi üzerine kurulu bir düşüncedir (Tasarım 78, 1998).



Şekil 48. James Wines Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışma Projesi

Mimarların tasarım kriterlerini açıkladıkları yarışma projelerinde, form ve işlev olarak incelendiğinde saptayabileceğimiz bir birliktelik görülmez. Genel tasarım bilgisine yönelik ölçütler, yöreye özgü simgeler ve yöreye öykünen plan şemaları kullanılsa bile bunlar mimarın yaratıcılığına, kendi deneyim ve kişisel tercihlerine göre şekillenmiştir. Geçmişte konvansiyonlarla belirlenen katı tipolojilerin yerini, bugünün mimarisinde bireysel tercihlerle, özgürce seçilen serbest formlar almıştır.

#### 2.2.7. Müze Mimarisinde Değişimin Nedenlerinin Açıklanması

İlk olarak kütüphanelerde, değerli eserlerin korunması, saklanması ile gündeme gelen koleksiyon oluşturma, daha sonra zengin ve elit kesimin prestij unsuru olarak değerli eşyaları toplamasıyla gelişir. Bu koleksiyonları, antik dönme objeleri, heykel, rölyef, sanatsal mimari parçalar oluşturur. 1789 Fransız devrimi ve getirdiği toplumsal yenilikler, sosyal yaşam işleyişinin farklılaşmasıyla birlikte birçok alanda olduğu gibi müzecilik

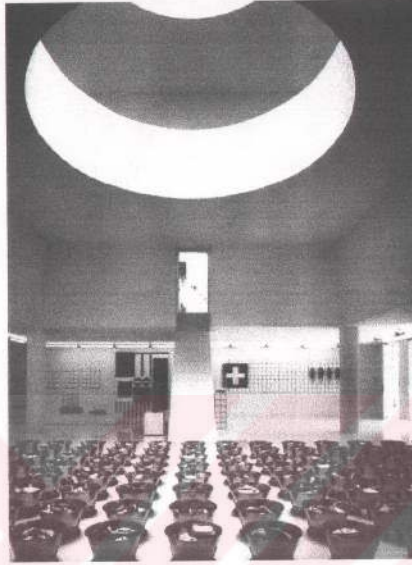


alanında da kavram değişikliklerine yol açmıştır. Fransa'da krallık düzeninin yıkılmasıyla, ulusal değerler kavramı da terminolojide yerini almıştır (Madran,1999).

Yüzyıllarca yüksek kültürün değil aşağı kültürün ürünü oldukları için, müzelerin saygınlığı ile bağdaşmadıkları yada sık rastlandıkları için nadir olmayan, olağanüstü ve ihtişamlı değil de sıradan oldukları gerekçesiyle bazı nesneleri müzede sergilenmeye layık görmeyen zihniyet terk edilmiştir (Pomian,2000).

Özellikle I.Dünya Savaşından sonra, toplumların kültürel ve ulusal değerlerine sahip çıkmasıyla, müze sayılarında belirgin bir artış gözlenmiştir. Bu değişimler toplumsal gelişmeleri takip eden sanat anlayışına da yansımıştır. 1789 Fransız Devrimi, binlerce yıldır diyememek bile, yüzlerce yıldır edilgence benimsediğimiz bir çok ilkeye son verdiği zaman, insanlık gerçekten yeni denilebilecek çağlara ulaşmıştır. Sanat anlayışında yaşanan birçok değişiminden biri üslup dediğimiz şeye karşı sanatçının tavrında olmuştur. Galerî ve müzelere gidince, birçok tablonun aynı konuyu işlediği hemen çarpar gözümüze. 18. yüzyılın yarısından önceki sanatçıların bu betimsel sınırların dışına çok az çıktıklarını görmek ilginçtir. Bütün bu durum, Fransız Devrimi sırasında kökten değişikliğe uğradı. Sanatçılar, kendilerini birdenbire konularını seçme özgürlüğüne kavuşmuş buldular (Gombrich, 1992).

Sanatta konuların, içeriğin, ifade biçiminin değişmesine paralel olarak malzemede ve yapıtların boyutlarında da önemli değişimler yaşanmıştır. Deneysel sanat, pop sanatı, sürrealizm gibi akımlara ait eserlerin sergilenmesi için farklı mekanlara gereksinim duyulmuştur. Bu sanat akımlarıyla konu, çok farklı malzemeler büyük boyutlarda işlenmektedir bu sebeple depo gibi atıl alanlar müze yapılarına dönüştürülmüşlerdir. Bazı sanat eserleri nötr ortamlarda sergilenirken bazıları yapıyla bütünlük kazanacak mekanlarda sergilenmiştir. Bütün bunlar müze mimarisini yeni arayışlara yöneltmiştir.



Şekil 49. Değişen sanat anlayışı

Müzelerin, sergileme ve koruma olarak saptayabileceğimiz ilk işlevlerine zamanla toplum bilincinin artmasıyla, eğitim eklenmiştir. Müzeler, eğitim işlevine ağırlık vererek bünyelerinde barındırdıkları eğitim birimleriyle, hoş vakit geçirilen rekreasyon tesisi gibi işleyen kültür merkezine dönüşmüşlerdir. Ayrıca müzeler, Gürel'e (2002) göre, toplumun boş zamanlarını geçirebileceği, aynı ilgi alanlarını paylaşan bireylerin kendi aralarında iletişim kurabilecekleri, nitelikli sanatsal ürün alışverişi yapabilecekleri ve yemek yeme seçenekleri de olan alternatif mekanlar sunar. Ziyaretçi sayısının ve işlevlerin artmasıyla yeni mekanlara gereksinim duyulması müze mimarisinin gelişimini etkilemiştir.

Günümüzde müzeler, kentin gelişmemiş atıl alanlarını canlandırıp, ekonomik olarak kaldırmak için büyük yatırımlar yapılmaktadır. Bu bağlamda müze binalarıyla hedeflenen, özgün mimarileriyle birer simge konumuna gelip kent anıtı özelliği taşımalarıdır.

Müze binaları bir yapı türü olarak, mimari akımların paralelinde yaşanan değişimlerden etkilenebilir. 19. yüzyılda Neo-klasik akımın kurallarıyla biçimlenen müze mimarisi, modern akımların etkisiyle farklı biçimlerde tasarlanmıştır.

Çağımızın mimarlığı özellikle son 25 yıldır önemli değişme ve gelişmelere tanık olmaktadır. Günümüzde mimarlık Christian Norberg Schulz'un deyimiyle "Çoğulcu" (Pluralist) bir görümde olup birçok farklı mimari akım ve dilin beraberce varlığını sürdürmesi demektir. 20. yüzyılın başlangıcından günümüze kadar pek çok mimari teori ve ideolojiler üretilmiş olup başlıcaları şunlardır:

Fütürizm (1909), Neo Plastisizm, De Stijl (1917), Pürizm (1918), Ekspresyonizm (1918), Konstrüktivizm (1920), Uluslar arası Üslup (1930), Brütalizm (1954), Rejyonalizm (1955), Neo Historisizm (1958), Geç Modernizm (1960), Vernakülarizm (1970), High-Tech (1970), Postmodernizm (1972), Maniyerizm, De konstrüktivizm (1975), Revivalizm, Eklektisizm, Neo Barok, v.d. işte günümüzde bütün bu akımlar, bu farklı diller beraberce varlıklarını ve yaşamlarını sürdürüyorlar. Bunun sonucu olarak da pek çok ifadelerin olduğu, çoğulcu yada kargaşa ortamı olarak adlandırılabilir bir durum ortaya çıkıyor (Kortan, 1996).

Çağımızın ünlü mimarlık eleştirmen ve tarihçilerinden Siegfried Giedion, daha 1960'lı yıllarda bu gidişi görüp durumu şu şekilde değerlendirmiştir. "Bir çeşit zengin çocuğu mimarisi revaçtadır. Problemlere zengin çocukların hayata baktıkları gibi bakan, bir heyecandan ötekine sıçrayan ve her şeyden çabucak bıkan bir mimari."

Jürgen Joedicke ise şöyle demektedir: "Hudutsuz imkanlar mimari şaşırtmakta, gerekli ve meşru bir form farklılaşması ne olursa olsun yeninin peşinden koşmak özlemi halinde belirlemektedir (a.d.g.)."

1970 sonrası müze binalarında, yaşanan sınırsız özgürlük ortamında, ortak değerler belirlemek, ilkeler ortaya koymak zordur. Müze binalarındaki keyfi davranışlar, bir moda anlayışı içinde olduğundan tezin dördüncü bölümünde, müzeler moda olan kavramlarla eşleştirilerek incelenecektir.

## 2.3. Moda Kavramı ve Çağdaş Müzeler

### 2.3.1. Moda Nedir

Terim olarak “moda” Latince kökenli “facio”dan gelir. Eski Fransızca’da “fazon”, Ortaçağ Fransızca’sında “façon” ve Ortaçağ İngilizce’sinde “fashion” olarak belli bir şekli ifade etmiştir (Patridge, 1959).

Moda kelimesi her şeyden önce, giyim ve davranış konularında ağır basan görüşleri, sonra da edebiyat, güzel sanatlar, ahlak, toplum, din ve bilim alanlarındaki anlayış değişimlerini belirtir (Meydan Larousse, 1986).

Ayrıca, belirli bir dönemde güncel olan kişilerin beğendikleri her şey moda olarak kabul edilir. Kitaplar, oyunlar, filmler yada ünlü kişiler yeni bir moda yaratabilir. İnsanların gündelik yaşamını değiştiren önemli olaylar da dönemin modasını etkileyebilir (Britannica Compton’s, 1991).

1879’da F.T. Vischer, modayı belirli bir süre için geçerli olan kültürel formları karakterize eden genel bir tanım olarak tanımladı. Önceki dönemlerde moda sadece geleneklerin ve ahlaki inançların bir yansımasıydı.

1902’de W. Sombart, ilk kez ekonomi ile moda arasındaki ilişkiyi görerek modayı sanki kapitalizmin bir çocuğu olarak değerlendirmiştir.

1914’te G.Simmel, modayı değişmeye ve taklide duyulan arzu olarak değerlendirmiştir.

G.Tange, gelenekler ve modayı incelerken, geleneklerin modaya geçtiğinde bütün topluma yayılan yeni bir gelenek nehri şeklini aldığını açıklamıştır.

Prof. Steinmetz’e göre modanın etkiledikleri de gelenekler, ahlaki değerler, ekonomi, cinsiyet ve sınıf bilinci olarak gösterilebiliyordu. Moda az yahut çok baskın karakterin periyodik değişimidir.



Daha önce üst sınıfa ait olan moda kavramına XIX. yüzyılın ilk yarısında ilgi gösteriliyor. Sosyal hayatın şekil almasıyla moda geliyor. Moda hakkındaki çalışmaların ilk döneminde moda;

1. Ahlaka aykırı (savurganlığa yol açması)
2. Giysi kalitesini düşürüp ucuzlatması
3. Toplumdaki insanları çeşitlemesi
4. İnsanları hem ruhen hem de görünüş olarak birbirine benzeten bir araç olarak suçlanmıştır.

Günümüzde moda tümüyle giysi ,etiket ,stil ve yaşanan zamanın bir parçası olarak benimsenmiştir. Modanın yayılmasında taklit, farklılık ve rekabet etkindir (Üşenmez,1992).

### 2.3.2. Modayı Kimler Belirler ve Nasıl Yaygınlaşır

Bir modanın başlama ve değişme sebepleri, amaçları oldukça karmaşık koşullara bağlıdır. Özellikle, moda bazı kazanç kaygılarıyla şartlanınca, bu karmaşıklık iyiden iyiye artar. Reklam ve satış kurumları, çeşitli yenilikler ortaya atarlar. Fakat bu yeniliklerin moda haline gelip gelmemesi kamuoyunun seçimine bağlıdır. Modayı doğuran dinamik etken, insanın yeni biçimler ortaya koyma tutkusudur. İnsan hayatın tek düze ve zor akışından kurtulmak için biçim değişiklikleri arar. İlerlemelere bağlı değişiklikler, süslemekten çok yararlı olmak isteğinden doğarlar. Oysa moda böyle bir ilkeye bağlı değildir. Modadaki değişiklikler sırf değişiklik için yapılan yeniliklerdir. Yani faydalı olma amacı taşımazlar (Meydan Larousse, 1986).

Bireyde değişiklik isteği, var olanı korumak isteğiyle denge halindedir. Moda çevrimlerinin genişliği ve sık sık tekrarı her zaman sosyal grubun eylemsizliği etkisindedir. Gelenekle ona karşı koyma eğilimleri arasındaki çatışma, aynı zamanda karşıt modalardan da birbirini izlemesini sağlar. Sosyal düzeyde bireyle topluluk arasında kaçınılmaz gerilim, modaya yön verir. Bunda, bireyin kendini gruptan ayrı tutma isteği gibi, sevisiz görülmeme ihtiyacı da rol oynar (a.d.g.).



Moda öncüleri, genellikle şu veya bu sebepten ötürü kendilerini alışlagelmiş kurallara bağlı saymayan kişilerdir. Bu yenilik yaratanlar iyi, kötü, ünlü kişilerse, aynı eğilimleri duyan kişilerce taklit edilirler; böylece taklit eden kişiler de yenilik yaratma sorumluluğunu yüklenmeden moda öncülüğünün orijinallliği paylaşma fırsatı bulurlar. Bu öncülük sonraları daha geniş, daha kararlı grubu etkiler. Böylelikle moda gitgide daha geniş çevrelere yayılır. Moda, çok kimse tarafından tutulur da az çok süreklilik kazanırsa yeni bir moda ortaya çıkmış olur ve herkes de ister istemez “doğru” sayılan bu üsluba uymak zorunda kalır. Fakat genellikle benimsenmesi sona erince, moda yaratıcıları bir başka yenilik ortaya atarak kendilerini toplumdan değişik göstermek gereğini duyarlar ve çevrim yeniden başlar. Moda, bundan dolayı köklü değişim isteğiyle, herhangi bir yeniliğe karşı koyan iki aşırı uç arasında kalır (a.d.g.).

Belli bir amaç gütmeyen gibi görünen moda da değişmelerinin rast gele olduğunu ileri sürmek de yanlıştır. Zevkin gelişmesi, başlıca sosyolojik akımlara uyar. Bir modanın önemini veya süresini belirlemek her zaman kolay değildir; fakat bir modanın seyri yaklaşık olarak belirlenebilir. Örneğin, Ortaçağ’da Haçlılar Batı dünyasına Doğu’nun modalarını getirdiler; XV. yüzyılın sonlarında Fransız’ların İtalya’ya akınları Rönesans’ı Fransa’ya getirdi (a.d.g.).

XIX. ve XX. yüzyıllar, bu önemli dönemin sonunda orta sınıflar dünyayı sarsan kargaşalıklar yaratarak, bu yeni modalara karşı çıktılar. Fransız devriminden sonra, orta tabakanın giyimi, toplumun bütün sınıfları için bir standart oldu. Ancak bohem hayatının başı bozuk düzeninde veya çok yoksul sınıflar arasında insanların diledikleri gibi giyinme hakları vardı. Moda dalgalanmalarında, bir modanın yeniliklerine direnmek çok güçtür. Bu durum 1960’ların sonunda, yeni romantizm dalgasının, tuhaflık saplantısının gelişmesine, ayrıca giyim ve davranışlarda, sanatta, müzikte ve edebiyatta aşırılıklara yol açtı (a.d.g.).

### 2.3.3. Giyimde Moda Kavramları ve Mimarlık

Giysileri, mimarlık metaforu ile eşleştirmek, Vitruvius'a kadar eskilere götürülebilir. Daha yakın tarihlerde, mimarlar, modern mimari hareketini giysilerle yaptıkları olumlu ve olumsuz analogilerle açıklamışlardır. XIX. yüzyılın süs ve dekoratif öğelerinden giysilerin sıyrılması, modern mimarinin amacı ile eşleştirildi. Giysi modasıyla örtüşen güncel terimler, binalar ve giysiler arasında derin bir benzetişim kurar. Modayı belirleyen, **“sarınmış, pürüzsüz, akışkan, transparan, tabakalı, materyal, sınırlı-bordür, doku, katlanmış, desen-motif, dekoratif, peçe-tül, yamalı, katı-sıkı, eskimiş, kaplanmış, asılı, resmi, simetri, simetri-asimetri, cicili-bicili, zarif”** gibi sıfatlarla günümüz binalarında, moda olan eğilimler belirlenebilir (Franck, 2000). Müzeler için de aynı şeyi söylemek olanaklıdır.



Şekil 50. Sarınmış moda kavramı ve eşleştirilen bina: Itsuko Hasegawa, Meyve Müzesi



Şekil 51. Transparan moda kavramı ve eşleştirilen bina: N. Foster, Amerikan Havacılık Müzesi, İngiltere, 1997



Şekil 52. Tabakalı moda kavramı ve eşleştirilen bina: Soren Robert Lund, Arken Modern Sanatlar Müzesi, Kopenhag, 1988





Şekil 53. Materyal moda kavramı ve eşleştirilen bina: Helios Corporation, 1988  
Silkroad Exposition, Nara-Japonya



Şekil 54. Çizgili-Bordürlü moda kavramı ve eşleştirilen bina: Mario Botta, San Francisco  
Modern Sanatlar Müzesi, California, 1990-94



Şekil 55. Doku moda kavramı ve eşleştirilen bina: Frank Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1991-1997



Şekil 56. Desen-Motif moda kavramı ve eşleştirilen bina: Alessandro Mendini-Coop Himmelblau, Groninger Müzesi, Hollanda, 1990-1994



Şekil 57. Dekoratif moda kavramı ve eşleştirilen bina: Daniel Libeskind, Kraliyet Savaş Müzesi, Kuzey Manchester/İngiltere, 1997-2001





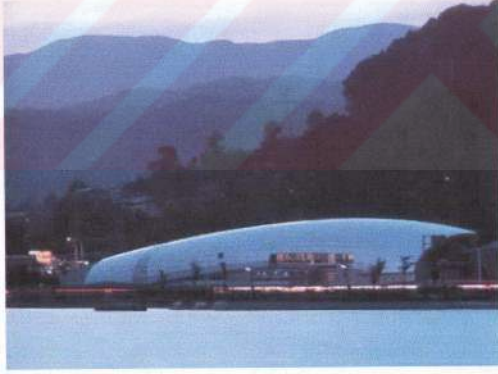
Şekil 58. Peçe-Tül moda kavramı ve eşleştirilen bina: Frank Gehry, Müzik Merkezi, Seattle, ABD, 1996-2000



Şekil 59. Yamalı moda kavramı ve eşleştirilen bina: Steven Holl, Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Finlandiya, 1993-1998



Şekil 60. Katı- Sıkı moda kavramı ve eşleştirilen bina: Antonie Predock, Amerikan Kültür Mirası Merkezi, Wyoming, 1987-93 (üstte), Ricardo-Victor Legorretta, Teknoloji Müzesi, San Jose, 1998 (altta)



Şekil 61. Kaplanmış moda kavramı ve eşleştirilen bina: Toyo Ito, Shimosuwa Müzesi, Japonya, 1990-93

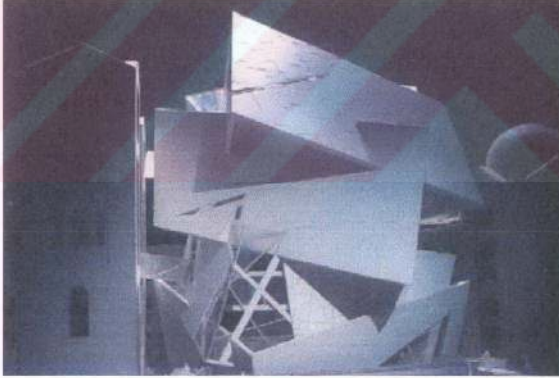


Şekil 62. Resmi moda kavramı ve eşleştirilen bina: Aldo Rossi, Maastricht Bonnefanten Müzesi





Şekil 63. Simetri moda kavramı ve eşleştirilen bina: Herzog & de Meuron, Tate Modern Sanatlar Galerisi, Londra, 1995-2000



Şekil 64. Asimetri moda kavramı ve eşleştirilen bina: Daniel Libeskind, Victoria ve Albert Müzesi Eki, Londra, 1996-2001



Şekil 65. Zarif moda kavramı ve eşleştirilen bina: Richard Meier, Des Moines Sanat Merkezi Ek Binası, Des Moines, Iowa, 1982-85

Pragmatik yararının ve işlevsel kullanımın çok ötesinde yer alan moda giysiler, günümüz müzeleriyle yapısal olarak benzerlikler göstermektedir. Giysilerdeki estetik için kullanılan abartılı öğeler, müze yapılarında da strüktürün üstüne giydirilen abartılı giysiler gibidir. Günümüz modasında yaşanan bu çeşitlilik, kitlesel olarak tüketime dönük yaşamamızdan kaynaklanmaktadır.

#### 2.3.4. Moda, Tüketim ve Mimarlık

Gerçek ihtiyaçlar ile sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrımın ortadan kalktığı tüketim toplumunda, birey tüketim malları satın almanın ve bunları sergilemenin toplumsal bir ayrıcalık getirdiğine inanır. İhtiyaç artık tikel bir nesneye duyulan ihtiyaçtan çok, bir farklılaşma ihtiyacıdır. Toplumsal olarak üretilmiş rasyonel ve hiyerarşik ihtiyaçlar sisteminde tüketici tek tek nesnelere değil, tüm bir mal ve hizmetler sistemini almaya yönlendirilir. Bu süreçte bir yandan kendini toplumsal olarak diğerlerinden ayırt ettiğine inanırken, bir yandan da tüketim toplumuyla bütünleşir. Dolayısıyla tüketmek birey için bir zorunluluğa dönüşür. Tüketim bireyin özgür etkinliği değildir. Birey, hem ihtiyaçlar sisteminin üreten ve yönlendiren üretim düzeninin, hem de birer gösterge olarak tüketim mallarının kazandırdığı görece toplumsal prestiji ve değeri belirleyen anlamlandırma düzeninin zorlaması altındadır (Yırtıcı, 2002).

Mimarlık söyleminde de, tüketim toplumuna paralel olarak, tüketim toplumunu temel alan benzer bir dönüşümün gerçekleştiği söylenebilir. Fordist üretimin dar ve soğuk kalıpları çevresinde belirlenen estetik beğeni ve yaşam, 60'ların sonundan itibaren yaşanmaya başlanan ve post-modernizm adı verilen kırılma ile çeşitlenmiş, modern yaşamın karmaşıklık ve çelişkilerini barındıran yeni bir mimarlık söyleminin doğmasını sağlamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, dönemin üretim ilişkileri ile belirlenen modern mimarlığa tepki niteliğinde olan post-modern mimarlık kendisini farklılıkların vurgulanması, gündelik yaşama ait göstergeler sisteminin mimarlığın biçim repertuarına dahil edilmesi, kentin determinist bir planlamanın ürünü olarak kurulması yerine farklı sosyal ve kültürel grupların bir araya geldiği bir mozaik olarak algılanması gibi tüketim toplumu kavramı ile örtüşen bir söylem geliştirmiştir (a.d.g.).

Her şeyin tüketim ilişkileri içinde belirlendiği günümüzde, mimarlık da bir tüketim nesnesidir. Bugün mimarlık, çağdaş tüketim kalıpları içinde üretilen, toplumsal göstergeler sistemi içinde dolaşıma çıkan ve tüketilen bir nesnedir. Mimarlıktaki “izm”ler kalabalığı, tüketim ilişkilerinin basit bir yansımasıdır. Biçimler sözde gerekçelerinden bağımsız, herhangi bir nedensellik barındırmadan birbiri ardına ortaya çıkar, tüketilir ve yok olurlar. Mimarlığın basit bir modaya indirgenmesinden daha kritik ve vahim olan, mimarlığın toplumun tüketim kalıplarının oluşturulması ve tüketimin örgütlenmesinde, kapitalist üretim ve tüketim ilişkileri içinde sadece sermayenin karlılığını maksimize edecek bir araca indirgenmesidir (a.d.g.).

Toplumsal yapının tüketim ilişkileri temelinde kurulması, toplumsal yapılanmanın fiziki çevresinin ve mekansal çerçevesinin de bu tür ilişkilere imkan tanıyacak, kolaylaştıracak biçimde oluşmasını gerektirir. Bugün sadece alışveriş merkezleri, pazarlar, hipermarketler değil, gündelik yaşamın tüm mekansal görünümü tüketim ilişkileri çevresinde yeniden yapılanmaktadır. Koolhaas’ın belirttiği gibi, müzelerin satış yapılan bölümlerinin toplam müze alanı içinde yeri sürekli artmakta, havaalanları birer alışveriş merkezi görünümü kazanmakta, eski kentsel dokular varlıklarını sürdürebilmek için turistik tüketim alanlarına dönüşmekte ve en genel şekliyle insan yaşama kültürünün son noktası olan “metropol kent” tüketim ilişkilerinin ve sermayenin akışkanlığının kolaylaştığı alanlar olarak biçimlenmektedir (a.d.g.).

### **2.3.5. Günümüz Mimarlığında Kaotik Düzenin Sorgulanmasında, Konvansiyon ve Moda Kavramları**

Modalar eğer, çağın ruhuna, beklentilerine, ihtiyaçlara cevap verebiliyorsa uzun süreli olur ve çok kimse tarafından tutulurlarsa üsluplaşırlar. Geçmişte akımlar çok daha uzun ömürlüdürler. Günümüzde iletişim ve teknoloji ile küçülen dünyada, uluslar arasında moda hızla yayılır ve tüketimin ivmelendirici gücü ile dinamik bir karakter sergiler. Üslupları belirleyen bir yapı olan konvansiyonlar da XX. yüzyılın son çeyreğine kadar evrensel nitelik kazanmış aşılması güç tabular iken, modernitenin yaşanan sonuçları ile değer eskimesine yerini tüketimle ivmelenen moda kavramlarına bırakmıştır. Kendi içinde tutarlı bir sistem olan modernizmin ilkeleri de tüketilerek yerini bireysel çıkışlarla



kurallarını saptayamayacağımız ve her seferinde farklı formlara bürünen moda kavramlara bırakmıştır.

Frank Gehry'nin şu sözleri, günümüz kültür ortamını açıklamaktadır: “Benim mimarlığa yaklaşmam farklıdır. Sanatçıların eserlerini araştırır ve sanatı bir esin aracı olarak kullanırım. Kendimi kültürün yükünden kurtarmaya çalışır ve esere ulaşmamda yeni yollar ararım. Açık uçlu biri olmak istiyorum. Kurallar yoktur, doğrular ve yanlışlar yoktur. Neyin çirkin, neyin güzel olduğu konusunda şaşkın durumdayım.” (Kortan, 1977).

### 2.3.6. Müze Binalarının Kent Estetiğini Sağlamada Rolü

XV.-XIX. yüzyıl müze mimarisinde estetik anlayış yaşanan dönemin estetik anlayışına paralel olarak belirlenmektedir. Müze binaları prestij objesi olarak anıtsal ve simgesel öğelerle bezenerek kentsel bağlamda yer alırlar.

Günümüz müzelerine, yatırımcılar kent simgesi olma rolünü biçmişlerdir. Çok büyük boyutlarda yatırımlarla desteklenen müzeler, kentlerde atıl alanları kalkındırmak, yenilemek için umut projeleri olmuşlardır. Müzeler yatırımları geri dönüştürebilmek için, kent bağlamında kontrast etkiler oluşturarak, kendini gösterebilmek adına her türlü özgürlüğe kucak açmışlardır. Yaratıcı sanat çalışmaları gibi tasarlanan müzeler, heykelsi iç mekan ve formlarıyla kent anıtı niteliği taşımaktadırlar.

Kentsel mekanda müzelerin bağlamdan kopuk, mekanı yeniden şekillendirmede bir araç olarak özgün formlarıyla nasıl kent simgesi olduklarını en iyi açıklayabilecek örneklerden biri, San Francisco, Yerba Buena yenileme alanıdır. Yerba Buena yenileme alanı içinde Mario Botta'ya ait San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, Fumiko Maki'ye ait Güzel Sanatlar Merkezi, James Stewart Polshek'e ait Uygulamalı Sanatlar Tiyatrosu, Romaldo Giurgola'ya ait Esplanade Park projeleri uygulanarak hizmete açılmıştır. Tasarımı Frank Gehry'ye ait olan San Francisco'nun en yüksek binası olacak olan büro binası ise uygulama aşamasındadır.

### Mario Botta ve işvereni San Francisco Belediyesi

- Müze binasının yakın çevresinde yer alan ve yer alması planlanan binalar ile kontrast bir etki oluşturmaları
- San Francisco şehrini sembolize edecek onunla özdeşleşecek bir yapı olması

hedefleri doğrultusunda uzlaşırlar (Ocakçı, 1997).



Şekil 66. Mario Botta , San Francisco Modern Sanatlar Müzesi (arka planda), Fumiko Maki, Güzel Sanatlar Merkezi

Mario Botta'nın ağır kitlesel ifadesine karşın Fumiko Maki metalik ve şeffaf malzemelerle daha hafif bir etki oluşturur. Aynı kentsel mekanda yer alan bu iki müze yapısı kentsel bağlamdan ve birbirlerinden apayrı karakter sergilerler.

### 3. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Tezin birinci bölümünde, tasarım etkinliğini kolaylaştıran, düzenleyen ve iletişim bağı kuran konvansiyonlar incelenmiştir. Konvansiyonların bazıları, evrensel nitelik taşıırken, bazıları da ait olduğu kültür tarafından anlamlandırılabilirler. Her kültürün içinde evrensel olan değerler vardır ki evrenselleşmiş ve kökleşmiş olmalarının temelinde yararlılık ve gereklilik ilkesi yatar. Akla ve rasyonelliğe dayandığı için aynı zamanda etik değerlerdir. Bu değerler konvansiyonel yapılar içinde karşımıza çıkarlar.

Bir anlamda, belli bir konunun konvansiyonlarının olması tasarım etkinliğini kolaylaştırır.

- Konvansiyonlar, anlamlı kılmak, değerlendirmek ve içinde bulunduğumuz toplumla sosyal ilişkiler kurabilmek için gereklidir.
- Toplumda ve mimaride iletişimsel bir rol üstlenirler, bireyler arasında iletişimsel bağ kurarlar.
- Toplumsal kimliğin ve mimaride kimliğin bir parçasıdır,
- Geçmişle aramızdaki manevi sürekliliği korurlar,
- Mimari konvansiyonlar kullanıcıyı yönlendirecek izler oluştururlar.
- Tasarım etkinliğini bir problem olarak düşünürsek, konvansiyonlar, problemin çözümünde kullanacağımız araçlardır.

İletişimsel ve düzenleyici olarak belirleyebileceğimiz konvansiyonların pratik yararları böylece saptandıktan sonra kültürel kimliğin bir göstergesi olan, müzeler örneğinde konvansiyonlar incelenmiştir. Kısaca özetlersek; müze mimarisi 15.-19. yüzyıl sonuna kadar saray müze, tapınak-anıt müze başlıkları altında incelenebilir. Bu dönem, diğer bina tiplerinde de olduğu gibi, müze binalarında da tasarım etkinliği, katı konvansiyonların hakimiyeti altındadır. Tasarımı yönlendiren aşılması güç kurallar, dönemin yarışma projelerinde hakim olan plan, kesit, mekan örgütlenmesi, kitle düzeni olarak karşımıza çıkar. XX. yüzyılın son çeyreğine kadar mimarlıkta konvansiyonlar bu sağlam konumlarını korumuşlardır.

Modernitenin sorgulayan mantığı ile değerler, kurallar, konvansiyonlar sarsılırken, yerine ya yenisi konulur yada tamamen terk edilir. Modernizmi uç noktalar götürebilen yararcılık ilkesinin, geçmişle bağlarımızı kuran, kültürel kimliği oluşturan iletişimsel konvansiyonları tarihsel sürekliliklerinden kopararak, anlam yitirmesine neden olduğu görülür.

Bir moda olmayan ve kalıcı ilkelerle beliren modern mimari, tarihteki doğruları değerlendirirken, anlamın biçim bulduğu konvansiyonel motifleri reddetmiş fakat bütünlük, birlik, düzen, süreklilik, yararcılık, sadelik gibi kavramlarla okunabilen bir geometri kullanmıştır.

Modernizm yıktığı kalıplara karşı, yeni fakat kendi iç mantığıyla okunabilen bir düzen getirmiştir. 20. yüzyıl başından beri kendi için kurallarıyla uygulanan bir çok akımla tasarlanan müze mimarisi de zenginleşmiş, çeşitlenmiş geçmişin dar açılı tipolojilerinden sıyrılmıştır. 1970 sonrası müze mimarisi, diğer bina tiplerinde de olduğu gibi kökünden sarsılmış, düzene karşı düzensizlik savaş açmış, yaşanan özgürlük ortamında kurasız olmak en belirgin kural olmuştur. Tasarım geleneğini belirleyen kökleşmiş kurallar, şiddetli sarsıntılarla tepe taklak edilmiş, estetik, düzen ve insan doğasına özgü kuralları her birey kendince yeniden yorumlamış ve yaşanan çok sesli ortamda, evrensel kabuller göz ardı edilmiştir.

Neyin doğru, neyin yanlış olduğunu sorgulamanın ve gerçek değerler belirlemenin zor olduğu mimarlık dünyasında da tasarlama edimini yönlendiren gelenekler ve gereklilikler yatar. Bu değerler, insan doğasıyla uyumlu ve yararcılık ilkesiyle paralellik içerisindeyse köklenirler ve kalıcı olurlar. Tasarım etkinliğini belirleyici ve düzenleyici iletişimsel konvansiyonlar, ben diyebilmek adına şok etkisi yaratan güçlü darbelerle kesikli yapılara dönüşmüşlerdir.

Tarihte üslupları, akımları belirleyen grup davranışları olmuştur ve bireysel çıkışlara az rastlanır. Günümüzde ise bireysel davranışların belirlediği mimarlık dünyasında ortak bir üslup belirlemek zordur.



Ulusal kimliğin, görsel ve nesnel boyutunun sergilendiği müze binaları, mimar ve kent kimliğinin göstergesi olmuşlardır. Yatırımcılar, yetkililer kente gelir, prestij ve kimlik kazandırması umuduyla çok büyük rakamlarda paraları müzelere sarf etmektedirler. Müze ziyaretçi sayıları ve ABD’deki her kentin, kent simgesi niteliği taşıyacak bir müzeye sahip olma gayreti bu umutlarının boş olmadığını doğrulamaktadır.

Müzelerde saptadığımız, sergileme, koruma, eğitim, prestij işlevinin yanı sıra günümüz müzelerine, ticaret işlevi de eklenerek, müzeler alışveriş merkezi edasına bürünmektedir. Gelişen teknolojiyle ziyaretçiyi, aktif katılımcı rolüyle eğlendirerek öğreten müzeler, özellikle çocuklar için iyi bir eğitim kurumu olmuştur.

Müzeler barındırdığı işlevleri koruyarak ve geliştirerek çok kapsamlı kültür merkezlerine, nispeten eğlence merkezlerine dönüşürken, müzelerle ekleme-yapıştırma kent kimliği oluşturulmak istenmesi ve tüketim çılgınlığına kitlelerin sürüklenmesi ne denli etik bir davranıştır, saptamak zordur.

Müzeler genellikle kentsel bağlamda, kontrast mimarileriyle moda olan kavramlara tutunarak dikkat çekmektedirler. Gelip-geçici kavramlarla beliren bu ortama, eleştirel gözle bakılabilecek bir kıstas belirleyebilmek zordur.

Christian Dior, “Her dönem kendi görüntüsünü arar, bu görüntünün aynası, gerçeğin aynası olur.”demektedir. Bu çeşitlilik ortamında, gerçeği aydınlatılabilmek için kaç tane ayna tutmamız gerektiği önemli bir soru işareti olarak kalmaktadır.



#### 4. KAYNAKLAR

- Aldo, R., Maastricht Bonnefanten Müzesi, Tasarım 68, 70-73.
- Akyürek, E., Balide Geleneksel Mimari, Yapı 223, 2000, 78.
- Alioğlu, N., Tombak Dergisi 2, 1998.
- Atagök, T., Müze Mimarisi, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, YTÜ Basımevi, İstanbul, 1999, 71-80, 131-137.
- Atagök, T., Mimarlık 292, 2000, 11.
- Atik, Ş., Müzelerimizin Yeniden Bağlanması Kapsamında Müze-Toplum İlişkisi, Müze-Toplum İlişkisi Bağlamında Müze Tanıtımı Ve İletişim, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, YTÜ Basımevi, İstanbul, 1999, 158
- Botta, M., Çağdaş Dünya Mimarlar Dizisi, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2000
- Britannica Compton's, 7. Cilt, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1991, 125-126, 230-233.
- Can, F., Bozulma Nedenleri Ve Önlemler, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Der., Atagök, T., YTÜ Basımevi, İstanbul, 1999, 101-110.
- Conti, F., Rönesans Sanatını Tanıyalım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Çinici, B., TBMM Camisi, Tasarım 59, 73-74.
- Çinici, B., Gelenegin Kırılması, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2001, 113-122.
- Çinici, B., TBMM Camisi, Tasarım 57, 97-114.
- Dinekli, Z., Duyguların Yönlendirdiği Mimari, Tasarım 71, 56-63.
- Eco, U., Function And Sign: Semiotics Of Architecture, The City And Sign, Columbia University Press, NY., 1986.
- Ekincioglu, M., Barcelona Pavyonu: "Modernin Baştan Çıkarıcılığı", Arredamento Mimarlık 2001/05, 2001, 95.
- Eldem, N., Dünyada Ve Türkiye'de Müze Mimarlığı, Müzeler İçin Düş Bilançosu, YKY, 1.Baskı, İstanbul, 1993.

Ersoy, Z., Konut, Ev Ve Zaman, Domus 13, 25-26.

Franck, K.A., Yes, We Wear Buildings, Architectural Design Fashion+Architecture 2000, Volume 70, Issue 6, 2000

Fashion Line, Paris-New York Spring-Summer 1996, Volume 2, International Edition, 1996.

Forster, W. K., Frank O. Gehry, The Monacelli Press Inc., New York, 1998

Glassie, H., Folk Housing İn The Middle Virginia, University Of Tennessee Press, Knoxville, 1975.

Gerçek, F., Türk Müzeciliği, Kùltür Bakanlığı, Ankara, 1999.

Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, 4. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992.

Gönençen, K., Cami Mimarisinde Çağdaşlık, Yapı 214, 1997.

Gür, Ş. Ö., Mekan Örgütlenmesi, Gür Yayıncılık, Trabzon, 1996, 11-59-139.

Gür, Ş. Ö., Konut Kùltürü, YEM Yayın, İstanbul, Nisan, 2000, 11.

Gürel, H.N., Müzeler Ne İşe Yarar, Mimar İst. 4, 2002, 97.

Güzer, C.A., Bir Flört Nesnesi Olarak Malzeme, XXI 7 Mart-Nisan, 2001, 49-51.

Haan, R., Ulusal Müzeler Ve Küreselleşme, Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar, Tarih Vakfı, İstanbul, 2000, 162.

Hancerlioğlu, O., Felsefe Ansiklopedisi (Kavramlar Akımlar), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1996.

Hillier, B., Hanson, J., The Social Logic Of Space, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Holl, S., Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 2, Boyut Yayın, İstanbul, 2000.

Holl, S., Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Tasarım 117, 2001, 97.

İlin, M., Segal E., İnsan Nasıl İnsan Oldu, 9. Baskı, Say Yayıncılık, 1995.

Jodidio, P., New Forms, Architecture in The 1990's, Taschen World Architecture, Spain, 1997

Johnson, P.A., The Theory Architecture, Concepts Themes & Prac., 1994.

Kortan, E., Mimarlıkta Teori Ve Form, ODTÜ, 1992, 20-25.

Kortan, E., Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, Mimari Akımlar II, YEM Yayın, 1996, 9.

Kortan, E., 1997, 1950'li Yıllardaki Mimarlık Ortamımıza Genel Bir Bakış, 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi, YEM Yayın, 32.

Kortan, E., Yeni Yüzyılda Mimarlık, Yapı 222, 2000, 75

Krampen, M., Meaning İn The Urban Enviroment, Pion, Londra, 1979.

Kuban, D., Mimarlık Kavramları, YEM Yayın, 4. Baskı, İstanbul, 1992, 20-22,45-47.

Kuban, D., Sinan'ın Sanatı Ve Selimiye, Tarih Vakfı, Yurt Yayınları, 2. Baskı, 1998.

Kütükçüoğlu, M., Pnömatikler, XXI 8 May.-Haz., 2001.

Lennard, L.H., Crowhurst Lennard, S.H., Livable Cities Observet.

Levi Strauss, C., Hüzünlü Dönenceler, Y.K.Y., 3. Baskı, İstanbul, 2000.

Libeskind, D., Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2001

Libeskind, D., Kraliyet Savaş Müzesi, Yapı 243, 2002, 64-71.

Madran, B., Müze Türleri, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Der., Atagök, T., YTÜ Basımevi, İstanbul, 1999, 3-10.

Maki, F., Arredamento Dekorasyon 98, 1997, 72

Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedisi, 8. Cilt, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1986, 857-859

Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedisi, 9. Cilt, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1986, 180-181

Morgan, M., Bir Çift Yürek, Dharma Yayınları, 2. Baskı, 1999.

Ocakçı, M., San Francisco'da Bir Yenileme Örneği Yerba Buena, Yapı 217, 1999, 92.

Orhun, D., Mimarlığın Dili Mekan Dili, Arredamento Mimarlık 2000/02, 2000, 74-79

Ögel, S., Anadolu'nun Selçuklu Çevresi, Akbank Yayınları, 1994.

Özer, B., Yorumlar, YEM Yayın, İstanbul, 1993, 275-283.

- Özer, D., Guggenheim Bilbao Müzesi/İspanya, Yapı 192, 1997, 110-118
- Özer, D., Düzene Başkaldırı, Yaramazlık, Bireyin Hakları, Hundertwasser Anısına, Yapı 223, 2000.
- Özgüner, O., Cem Kültür Evi, Mimari Proje Yarışması Üzerine Değerlendirme, Yapı 177, 1996.
- Özsel, F., Müzenin Sanallığı/Sanallığın Müzesi, Mimar.İst Yıl:2 Sayı:4, 2002, 91-93.
- Pamir, H., Malzeme-Frank O. Gehry, XXI Dergisi, 2001
- Patridge, E., Origins, A Short Etymological Dictionary, London, 1959.
- Pevser, N., A History of Building Types, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1976.
- Pomian, K., Çağdaş Tarih Yazımı Ve Çağdaş Müzeler, Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar, Tarih Vakfı, İstanbul, 2000, 23.
- Rapoport, A., House Form And Culture, Prentice Hall, USA, 1969.
- Roth, L.M., Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 562-565.
- Russell, J., Charles Correa'dan İki Örnek, Yapı 183, 1997.
- Saussure F. De, Genel Dilbilim Dersleri 1, TDK Yayını, Ankara, 1976.
- Scaglietti, D., Mimarlığın Klasik Dili, Yapı 246, 2002, 58
- Sirel, H., Müze Eşyasının Korunması Ve Sergilenmesi İle Aydınlatma İlişkisi, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Der., Atagök, T., YTÜ Basımevi, İstanbul, 1999, 119-121.
- Stephens, S., Building The New Museum, New York, 1985, 16
- Sümerkan, M.R., Okman, İ., Kültür Varlıkları İle Trabzon, Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Trabzon, 1999.
- Tanyeli, U., Gehry'nin "Karşı Dil'i ", Frank Gehry, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2000.
- Uluslararası İslam Sanatları Müzesi Yarışması, Tasarım 78, 1998, 74-91.
- Üşenmez, M.S., Toplum ve Moda Etkileşimi, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992.
- Urfalıoğlu, N., Antalya Kale İçinde Koruma Sorunları, Tasarım 65, 1996.
- Valjakka, I., Çağdaş Mimarlar 1, YEM Yayın, İstanbul, 1995, 138-147.

Venturi, R., Mimarlıkta Karmaşıklık Ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.

Vidler, A., Mekanın Tektoniği, Çev. İdil Üçer, Mimarlık, No.289, 1999, 14-16.

Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2.Baskı, 1993, 51,63,82.

Yalçın, M., Mimarlık Ve Göstergebilim, Ege Mimarlık 23, 1997, 37-39.

Yavuzoğlu-Atasoy, N., Çağdaş Eğitimde Müzenin İşlevi, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Der., Atagök, T., YTÜ Basımevi, İstanbul, 1999, 145.

Yırtıcı, H., Tüketime Mekansal Örgütlenmesinin İdeolojisi, Mimarlık Ve Tüketim, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2002, 10-14.

Zevi, B., Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Birsan Yayınevi, İstanbul, 1990, 46,59.



## ÖZGEÇMİŞ

Nihan Canbakal, 1977 yılında Trabzon'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini tamamladıktan sonra 1994 yılında Affan Kitapçıoğlu Lisesi'nden mezun oldu. Aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünde öğrenim görmeye hak kazandı. Mimarlık öğrenimi boyunca serbest bir mimarlık bürosuna bağlı olarak mimari ve iç mimari proje tasarım ve uygulama aşamalarında bulundu. 2000 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında yüksek lisans öğrenimine başladı. Yüksek lisans programı içinde Yabancı Diller Bölümü Lisansüstü İngilizce Hazırlık Programını tamamlayıp İngilizce bilmektedir.

**TC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**