



LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA
YAŞAYAN MÜZE VE ÖRNEK ANALİZİ**

Gözde Ezgi GÖL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, Şubat 2022

**MİMARİ GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA
YAŞAYAN MÜZE VE ÖRNEK ANALİZİ**

Gözde Ezgi GÖL

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI
İLETİŞİM TASARIMI VE GÖSTERGEBİLİM TEZLİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Bihter ERDEM OKUMUŞ

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ
Prof.Dr. Pınar Seden MERAL
Doç. Dr. Özkal Barış ÖZTÜRK

ÖNSÖZ

Bana tüm süreç boyunca her daim destek olan, her zaman anlayışıyla yanımda olduğunu gösteren sayın Dr. Öğr. Üyesi Bihter Erdem Okumuş hocama, her zaman en kötü zamanlarımda bile desteğini her zaman hissettiğim biricik çalışma arkadaşım Dr. İrem Ayan'a , bu süreçten daha önceden beri hep yanımda olan her zaman verdiği fikirler ile beni ayakta tutan sayın Prof. Dr. Pınar Seden Meral hocama, bu süreçte birden fazla baştan başlama durumunda bile beni rahatlatan ve devam etmeme her zaman katkı sağlayan sayın Doç.Dr. Özkal Barış Öztürk hocama ve süreç boyunca mutlaka beni güldürecek ve yeniden devam etmem için bir yol bulan sevgili eşim ve oğluma sonsuz teşekkürler...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
KISALTMALAR	v
GÖRSELLER LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	3
1.2. Araştırmanın Önemi	4
1.3. Araştırma Sorusu	5
1.4. Araştırma Kapsamı	5
2-GÖSTERGEBİLİMİN MİMARİ İLE İLİŞKİSİ	6
2.1-Göstergebilim Kavramı	6
2.1.1-Göstergebilim Tanımı.....	6
2.1.2-Göstergebiliminin Tarihsel Süreçteki Devinimi.....	15
2.2-Mimarlık Kavramı	20
2.2.1-Mimarlığın Tanımı	20
2.2.2-Mimari Şekil-Algı İlişkisi.....	32
2.3. Göstergebilim ve Mimari Arasındaki İlişki	34
3-YENİ MÜZECİLİK.....	36
3.1. Müze Kavramı	36
3.1.1.-Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi	43
3.1.2-Müzelerin İşlevleri.....	63
3.1.3. Müze Türleri	66
3.1.3.1. Sahip Oldukları Koleksiyonlara Göre Müzeler	68

3.1.3.2. Bağlı Oldukları Kurumlara Göre Müzeler	70
3.1.3.3-Kolleksiyonların Sergilendikleri Mekanlara Göre Müzeler	72
3.1.4. Müze Ziyaretçileri.....	73
3.2. Yeni Müzecilik Kavramı.....	76
3.2.1. Yeni Müzede Teşhir ve Temsil.....	83
3.2.2. Yeni Müzecilik Anlayışında Kullanıcı- İç Mekân Etkileşimi	89
3.2.3. Yeni Görsel Teknoloji Deneyimlerinin Müze İç Mekanlarına Entegrasyonu	96
3.3-Yaşayan Müze	101
3.3.1-Yaşayan Müze Tanımı, Amacı	101
3.3.2-Yaşayan Müzelerin Türleri	104
3.4. Müzecilik ve Göstergebilim İlişkisi	108
4-MİMARİ GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA YAŞAYAN MÜZE VE ÖRNEK ANALİZLERİ	110
4.1- Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi/ New York - ABD.....	110
4.2- Yahudi Müzesi / Berlin - Almanya.....	119
4.3- Varşova Ayaklanma Müzesi / Varşova – Polonya	129
4.4-Troya Müzesi / Çanakkale - Türkiye	135
SONUÇ	142
KAYNAKÇA	145
ÖZGEÇMİŞ	158

ÖZET

MİMARİ GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA YAŞAYAN MÜZE VE ÖRNEK ANALİZİ

Bu araştırmanın amacı mimari göstergebilim bağlamında yaşayan müzeleri örnekler üzerinden incelemektir. Bu bağlamda araştırmada analiz edilmek üzere dört müze tercih edilmiştir. Dört müzenin de yaşayan müze formlarında olmasına dikkat edilmiştir. İncelenmek üzere örnekleme alınan dört müze şunlardır: Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi/ New York- ABD, Yahudi Müzesi / Berlin- Almanya, Varşova Ayaklanma Müzesi / Varşova – Polonya, Troya Müzesi / Çanakkale- Türkiye. İncelenen bu dört müzenin de mimari açıdan klasik mimarinin dışına çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda müzenin mimarisi müzede sergilenen koleksiyonları içerecek şekilde göstergelerle bezenmiştir. Böylelikle ziyaretçilerin müzelerin yaşattığı dünyaya girmesi kolaylaşmaktadır. Yaşayan müze olarak ifade edilen bu müzelerin mimarisi de sanat eseri olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla müze mimarisindeki tüm detaylar titizlikle ve müzedeki koleksiyonlara eklemlenerek seçilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yaşayan Müze, Mimari, Göstergebilim.

Tarih: 23.02.2022

ABSTRACT

LIVING MUSEUM IN THE CONTEXT OF ARCHITECTURAL SEMIOLOGY AND CASE ANALYSIS

The aim of this research is to examine living museums in the context of architectural semiotics through examples. In this context, four museums were chosen to be analyzed in the research. Care was taken to ensure that all four museums were in living museum forms. The four museums sampled for review are: Guggenheim Museum of Contemporary Art / New York - USA, Jewish Museum / Berlin - Germany, Warsaw Uprising Museum / Warsaw - Poland, Troia Museum / Çanakkale - Turkey. It is seen that these four museums examined are out of the classical architecture in terms of architecture. In this context, the architecture of the museum is adorned with indicators, including the collections exhibited in the museum. Therefore, it becomes easier for visitors to enter the world of museums. The architecture of these museums, which are expressed as living museums, is also considered as a work of art. Therefore, the details in the museum are not chosen randomly, but are chosen by adding them to the collections in the museum.

Keywords: Living Museum, Architecture, Semiotics

Date:23.02.2022

KISALTMALAR

ICOM:	International Council Of Museums (Uluslararası Müzeler Konseyi)
UNESCO:	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü)



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel- 1: İskenderiye Kütüphanesi Tasviri	37
Görsel- 2: Uffizi Sanat Galerisi'nde Bir Koridor Sergi Salonu, Floransa, İtalya.....	39
Görsel- 3: Uffizi Sanat Galerisi'nde Bir Sergi Salonu, Floransa, İtalya	40
Görsel- 4: Louvre Müzesi , Fransa	42
Görsel- 5: Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü (ICA)	84
Görsel- 6: Louvre Müzesi'nde Mona Lisa'nın Müzede Teşhiri.....	86
Görsel- 7: Louvre Müzesi'nde Mona Lisa Müzede Teşhiri	86
Görsel- 8: Tate Modern Londra, The Turbine Hall, Galerinin Boş Hali	88
Görsel- 9: Tate Modern Londra, The Turbine Hall'da Farklı Dönemlerden Sergiler	88
Görsel- 10: Tate Modern Londra, The Turbine Hall'da Farklı Dönemlerden Sergiler	89
Görsel- 11: Tate Modern Londra, The Turbine Hall'da Farklı Dönemlerden Sergiler	90
Görsel- 12: Chichu Sanat Müzesi, Naoshima, Japonya.....	92
Görsel-13 : Chichu Sanat Müzesi Kalıcı ve Geçici Sergi Galerileri	93
Görsel- 14: Chichu Sanat Müzesi Kalıcı ve Geçici Sergi Galerileri	94
Görsel- 15: Denver Sanat Müzesi Görünüm, ABD	95
Görsel- 16: Denver Sanat Müzesi, ABD	95
Görsel- 17: Yahudi Müzesi, Kalıcı Sergi Mekânı.....	96
Görsel- 18: Yahudi Müzesi, Sirkülasyon Alanı	97
Görsel- 19: Louvre-Lens, Keşif Alanı	99
Görsel- 20: Louvre-Lens'te İnteraktif Cam Duvar ve Kullanıcı Etkileşimi	99
Görsel- 21: Cleveland Sanat Müzesi, Gallery One Koleksiyon Duvarı	100

Görsel- 22: Müze Kullanıcısına Sanat Eserleri Üzerinde Kendi Yaratıcılıklarını Kullanma İmkânı Sağlayan Dijital Dokunmatik Ekranlar, Cleveland Sanat Müzesi.....	101
Görsel- 23: Guggenheim Müzesi.....	114
Görsel- 24: Guggenheim Müzesi Sirkülasyon Şeması	115
Görsel-25: Guggenheim Müzesinin İçeriden Görünüşü.....	116
Görsel-26: Daniel Buren'in Around the Corner çalışması, Solomo Guggenheim Müzesi.....	117
Görsel-27: Guggenheim Müzesinde In Situ Çalışması	119
Görsel-28: Yahudi Müzesi Davud Yıldızı	123
Görsel-29: Yahudi Müzesi Dışardan Görünüm	124
Görsel-30: Yahudi Müzesindeki Pencere Detayları.....	125
Görsel-31: Yahudi Müzesi Yeni ve Eski Yapı	125
Görsel-32: Yahudi Müzesi Dar Odalardan Işık Kesiti ..	128
Görsel-33: Menashe Kadish'in Shalekhets Çalışması	129
Görsel-34: Varşova Ayaklanma Müzesi Dıştan Görünüm	131
Görsel-35: Kino Paladyumu.....	132
Görsel-36: Kanalizasyon Replikası	133
Görsel-37: Varşova Ayaklanma Müzesi B-24 Liberator.....	133
Görsel-38: Varşova Ayaklanma Müzesi, Oyuncaklar	135
Görsel-39: Troya Müzesi İnteraktif Eğitim	137
Görsel-40: Troya Müzesi Tepeden Görünüm	138
Görsel-41: Troya Müzesi Giriş Rampası	139

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil- 1: Saussure'ün Gösteren ve Gösterilen Şeması	9
---	---



1. GİRİŞ

Müzecilik faaliyetlerinin genel amacı geçmişe dair nesneleri, bilimsel öğeleri, sanat ürünlerini belgelemek, toplamak ve sergilemektir. Bu bağlamda müzeler toplumların kültürel miraslarının sonraki kuşaklarına aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu mirasın aktarılmasında müzedeki göstergeler etkin olmaktadır. Bu göstergeler bu araştırma bağlamında müzelerin mimarisi üzerinden incelenmektedir. Müzelerin mimarisinin de önemli bir hale gelmesi müzelerin yaşayan müzenin özellikleri açısından öne çıkmaktadır. Müze mimarisinin gerek iç gerekse dış mimari açıdan sergilemek istediği nesnelere göre tasarlanması izleyicilerin deneyim sağlamasının önünü açmaktadır. Örneğin bir savaş müzesinde, müze binasının da savaş geçirmiş bir mimari yapıyla inşa edilmesi, ses efektlerinin olması, görsel figürlerin olması müzeyi yaşayan müze olarak öne çıkarırken, izleyicilerin de bu müzeyi duygu temalarıyla birlikte deneyimlemesini sağlamaktadır.

Müzelerin yaşayan bir forma bürünmesinde mimari göstergelerinin önemli bir rolü bulunmaktadır. Örneğin bu araştırma özelinde incelenen müzelerde de mimarinin izleyici deneyimini sağladığı görülmektedir. Bu doğrultuda Guggenheim Müzesinde merdivenlerin yerine rampa sistemi ile yapıyı deneyimlemek ziyaretçilerin müzelere bakış açısını ve ilgisini de arttırıp değiştirmiştir. Varşova Müzesinde ise sesin kullanılması, dar koridorların yapılarak savaş anlarının deneyimlenmesi sağlanmaktadır. Yahudi Müzesi'nde ise mimari olarak eğik duvarlar, alçak tavanlar ve koridor boyunca üzerinde yürünen yüz imgeleri de ziyaretçilerin o anı tekrar deneyimleyip o an, o eser ve durum ile olan bağlarını kuvvetlendirmektedir.

Dört ana bölümden oluşan araştırmanın birinci bölümünde, araştırmanın amacı, alan yazındaki yeri, kapsamı başlıklarından bahsedilmektedir. İkinci bölümde ise, Göstergebilim ve Mimarlık ilişkisi irdelenmektedir ve bu bağlamda, göstergebilimin tanımı, tarihsel gelişimi ve göstergebilim ile mimari arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise müze kavramının tanımı, müzecilik anlayışı, değişen müzecilik anlayışı, müzelerin işlevleri ve türleri, yaşayan müze teriminin tanımı ve yaşayan müze özellikleri öğeleri anlatılmıştır.

Dördüncü ve son bölümde ise araştırmanın asıl konusu Mimari Göstergebilim Bağlamında , Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi, Yahudi Müzesi, Varşova Ayaklanma Müzesi ve Troya Müzesi yaşayan müze özellikleri açısından incelenmiş ve bu örneklemede alınan müzeler mimari göstergebilim öğelerine göre irdelenmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı mimari göstergebilim bağlamında yaşayan müze kavramını ve yaşayan müzenin özelliklerini örnekler üzerinden analiz etmektir. Bu doğrultuda incelemek üzere dört müze ele alınmaktadır: Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi/ New York- ABD, Yahudi Müzesi / Berlin- Almanya, Varşova Ayaklanma Müzesi / Varşova – Polonya, Troya Müzesi / Çanakkale- Türkiye. Burada araştırmanın örnekleminde yer alan dört müze de yaşayan müzenin özelliklerini sergilemektedir. Bu özellikler öncelikle mimari göstergebilim bağlamında irdelenmektedir. Mimarlık bir anlamda insanların düşüncelerinin bir temsilidir. Bu temsil kültürel değerlerin kaydını da ifade etmektedir. Dolayısıyla araştırmada bu dört müzenin yaşayan müze olarak kültürel değer ve yaşantıları açısından incelenmesi de amaçlanmıştır.

Mimari yapılardaki ve dolayısıyla müze yapılarının hem kendisinin hem de detaylarının her birinin belirtke şeklinde anlaşılması gerekmektedir. Bu belirtkelerin değerlendirilmesinde ise göstergebilim yöntemi öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, mimaride de her göstergenin anlamlarının ve bizlere etkilerinin olması gerekmektedir. Müzelerdeki mimarinin de insanlar

üzerinde bir deneyim etkisi yaratması bu göstergeler aracılığıyla olmaktadır. Örneğin duvarların kullanım biçimleri, müzenin nesneler grubundaki tema neyse ona göre inşasının yapılması müzenin yaşayan müzeye dönüşmesinde etkili olmaktadır. Mimari göstergelerin müzenin temasına göre uygun inşa edilmesi ise insanların ilgili deneyimi yaşamasını kolaylaştırmaktadır. Bu doğrultuda göstergebilim ise anlamın izleyici ya da takipçi için mekân bağlamında yeniden üretilmesi ve deneyimlenmesi anlamına gelmektedir. Müzelerde göstergeler aracılığıyla birçok anlam deneyimlenebilmektedir. Tarihsel bir an, acı, endişe ya da mutluluk da mimari mekânın yapısına bağlı olarak takipçiler tarafında deneyimlenebilmektedir. Bu doğrultuda araştırmada ele alınan dört müzenin de mimari göstergelim bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bir müzenin kurulmasındaki temel amacı bir nesne ya da nesne grubunun izleyicilere tanıtılması oluşturmaktadır. Ancak bu müze ister tarih müzesi olsun isterse bir sanatçının eserlerinin ve eşyalarının sergilendiği bir müze olsun, izleyicilerin de bu sergideki anlama katılması da beklenmektedir. Yani müzeye giden bireylerde “kendimi orada hissettim” gibi bir deneyimin yaşanması izleyicinin duygusal ve zihinsel olarak da müzeye katılımını sağlamaktadır. Bu bağlamda yaşayan müze araştırmalarının en önemli yanlarından birini müzede sergilenen eser ya da nesnelerin anlam ve bağlamdan bağımsız donuk bir nesneler grubu olarak değil onların bir anlamın parçası olarak sunulmasını sağlamaktır. İzleyicilerin kendilerini bu anlam dünyasının içinde hissetmesi içinse müzeyi deneyimlemeleri gerekmektedir. Bu deneyim ve müzenin mimarisi bağlamında hem iç mimari açıdan hem de tasarı açısından olabilmektedir. Bu doğrultuda müzelerin deneyimlenmesi bireylerin yer yer kendilerini de sorgulamalarını sağlayarak farkındalık düzeylerini olumlu yönde etkileyecektir.

Örneğin ikinci dünya savaşına dair bir müzeyi sadece nesneler grubu olarak değil açık hava müzesi gibi (yollarla, binalarla, görsel efektlerle)

ziyaret eden bir katılımcı savaşın kırılcılığına dair daha fazla deneyim ve farkındalık kazanmış olmaktadır.

Araştırmanın iki açıdan önem kazandığı söylenebilir. Bunlardan birincisini çalışmanın akademik literatür bakımından durumu oluşturmaktadır. Nitekim literatür incelendiğinde bu araştırmayla doğrudan ilişkili araştırma bulunmadığı görülmektedir. Sönmez (2019)'in “*Yaşayan Müze Imoga (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi) 'nın Çağdaş Türk Baskı Sanatındaki Yeri*” yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bununla birlikte literatürde bir de Akmeahmet (2017)'in “*Yaşayan Müze Kavramı Üzerine Bir İnceleme*” başlıklı makalesinin olduğu görülmektedir. Bu bağlamda araştırma literatüre katkı sağlaması bakımından önem kazanmaktadır.

Araştırmanın bir diğer önemini ise müzelerin mimari göstergebilim açısından incelenmesi oluşturmaktadır. Nitekim literatürde bu yöntem bağlamında da müzelerin incelendiği görülmemektedir. Bununla birlikte yaşayan müze çalışmalarının bireylerin zihinsel farkındalıklarını geliştirmesi açısından önemli olduğu görülmektedir. Çünkü bireylerin deneyimi onların aynı zamanda duygu durumlarına etki etmektedir. Dolayısıyla müzelerin yaşayan özellikleri izleyicilere duygu geçişini sağlaması bakımından öne çıkmaktadır.

1.3. Araştırma Sorusu

Araştırmanın temel sorusunu “mimari göstergebilim bağlamında Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi, Yahudi Müzesi, Varşova Ayaklanma Müzesi ve Troya Müzesi yaşayan müze özellikleri açısından ne durumdadır?” sorusu oluşturmaktadır. Bu temel soru bağlamında araştırmada yeni müzecilik anlayışı nasıldır? yaşayan müzenin özellikleri nelerdir? Göstergebilim ve mimari arasındaki ilişki nasıldır? Soruları da alt sorular olarak öne çıkmaktadır.

1.4. Araştırma Kapsamı

Araştırmanın kapsamını mimari göstergebilim bağlamında yaşayan müze örnekleri oluşturmaktadır. Ancak araştırmanın kapsamı Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi, Yahudi Müzesi, Varşova Ayaklanma Müzesi ve Troya Müzelerinin incelenmesiyle sınırlıdır. Bu bağlamda dört ana bölümünden oluşan araştırmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı ve önemi gibi başlıklarından bahsedilmektedir. İkinci bölümde ise göstergebilimin mimariyle olan ilişkisi irdelenmektedir. Bu bağlamda ikinci bölümde göstergebilim kavramı, göstergebiliminin tarihsel süreçteki devinimi, mimari şekil-algı ilişkisi ve göstergebilim ve mimari arasındaki ilişkide irdelenmektedir.

Üçüncü ana bölümde yeni müzecilik anlayışı değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda müze türleri, müzelerin işlevleri, yaşayan müze kavramı ve yaşayan müzenin özellikleri bu bölüm kapsamında incelenmektedir. Araştırmanın dördüncü ve son ana bölümünde ise araştırmanın temel sorusu olan “mimari göstergebilim bağlamında Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi, Yahudi Müzesi, Varşova Ayaklanma Müzesi ve Troya Müzesi yaşayan müze özellikleri açısından ne durumdadır?” sorusuna yanıt aranmıştır. Örnekleme alınan müzeler mimari göstergebilim bağlamında irdelenmiştir.

2-GÖSTERGEBİLİMİN MİMARİ İLE İLİŞKİSİ

2.1-Göstergebilim Kavramı

Göstergebilim kavramı genel bir tabirle, çevredeki yazılı, sözlü, görsel işaretlerin tanımlanması, anlamlandırılması ve doğru iletiye dönüşmesini sağlayan bir bilim dalıdır. Göstergebilimin onunla ilgilenen birçok dilbilimci ve felsefeciye ait birçok tanımı bulunmaktadır.

2.1.1-Göstergebilim Tanımı

Göstergebilim (Fransızca sémiotique ya da sémiologie) kelimesi dilimizdeki dilbilim (Fransızca linguistique) kelimesinden esinlenerek

üretilmiş ve bu terim ‘göstergeleri inceleyen bilim dalı’ ya da ‘göstergelerin bilimsel incelemesi’ şeklinde tanımlanmıştır.” (Rifat, 2014, s. 7).

Fatma Erkman da göstergebilimi şöyle tanımlamaktadır: “Göstergebilim ..., göstergeleri inceleyen, birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran, türlerini saptamaya çalışan bilimdir. Kızılderililerin dumanla haberleşmelerinden, modadan, yazıdan, matematik formüllerinden, mimari ve dizayn üsluplarından, resme, edebiyata, şiire ve dile kadar yayılan, yani tüm kültür olgularını kapsayan geniş bir alana sahiptir. Göstergebilim için, kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalıdır da diyebiliriz” (Erkman, 1987, s. 10-11).

Göstergebilim insanların nasıl iletişim kurduğu, bunu yaparken nasıl bir yol izlediği ve bu iletişimin nasıl yorumlanması gerektiğine dair araştırma yapan bir bilim dalıdır. İletişim kurmak için öncelikle sözel dil kullanılsa da, dilden farklı olarak kullanılan, anlam yüklenilen yazılı, görsel veya eylemsel iletişim biçimleri de vardır.

Gösterge, kendisinden başka bir şeye göndermede bulunan, duyularımızla kavrayabildiğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığını kullanıcılarının onu bir gösterge olarak kabul etmesine borçludur. ... Müzayedeyi yürüten müzayedecinin bir göstergesi olarak kulak memesinin çekilmesini ele alalım. Buradaki gösterge, fiyatın arttırıldığını ve hem göstergeyi sağlayan hem de müzayedeci tarafından bu şekilde kabul edildiği gerçeğini ifade eder. Anlam göstergesi tarafından müzayedeciye aktarılır ve iletişim gerçekleşir.” (Fiske, 2003, s. 63).

Göstergebilimi anlamak için öncelikle göstergenin ne olduğunu, nelere gösterge denildiğinin bilinmesi gerekiyor. “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim olanağı sağlayan her aracı birer göstergedir” (Erkman, 1987, s. 10). Bu araçların iletişimde bulunabilmesi için bir anlama sahip olması gerekmektedir. Alıcılar bu işaretleri algılar ve anlamlandırır. Çevresini algılayabilen herkes göstergeleri fark eder. Göstergeler bu çağa ait bir olgu değildir. İnsanlar iletişim kurabilmek için varoluşundan itibaren bazı göstergeleri kullanmışlardır. Yazının icadından

önce başlayan bu süreç, sonrasında da devam etmiş ve günümüze kadar göstergeler çeşitlenerek varlığını sürdürmüştür.

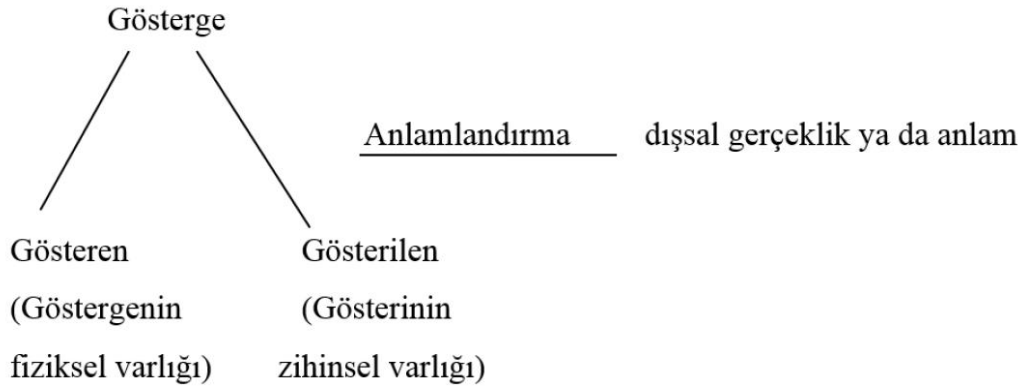
Erkman'a göre göstergeler tek başlarına varolamazlar, bir dizgeye ihtiyaç duyarlar. (Güzel kavramının anlamına ulaşması ve ayırıcı olabilmesi için çirkin kavramı da olmalıdır.) Dizge kavramı sayesinde her şey bir bütün içerisinde anlamlandırılıp, aralarındaki bağlantılar kurulabilir. Göstergeler çevrelerinden soyutlanarak anlaşılamayacağı için, her birim bir dizge içerisinde anlamlandırılır bu durum da dizgenin önemini gösterir çünkü gerçeklik dizge kurarak yeniden üretilir ve yansıtılır. Yani insan dizgeli bir düşünme yapısına sahiptir ve bu sebeple dil de bir göstergeler dizgesidir (Erkman, 1987, s. 18-44).

İnsanların toplum hayatında birbirleriyle iletişim kurmak amacıyla oluşturdukları ve kullandıkları doğal diller (örneğin Türkçe, İngilizce, Fransızca, Çince vb.), çeşitli jestler (el-kol-kafa hareketleri), sağır-dilsiz alfabeleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar (ör. denizci flamaları), moda, mimari düzenlemeler, reklam afişleri, edebiyat, resim, müzik vb. çeşitli birimlerden oluşan bir dizidir. Farklı araçların (ses, görüntü, yazı, hareket vb.) kullanımı ile gerçekleşme aşamasına gelen bu sistemler, belirli kurallarla çalışan anlamlı bir bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimlerine de genel olarak gösterge denir. Örneğin bir resimdeki bir renk ögesi veya bir figür, bir edebi eserde veya bir moda dergisinde gördüğümüz bir bluz, etek, kazak vb. çevresindeki diğer birimlerle bağlantısı olan bir gösterge olarak düşünülebilir. (Rifat, 2014, s. 12).

Gösterge ve gösterge dizgeleri anlam taşıyan ve bir bütünün oluşturulması için bağlantılar kuran birimlerdir. Gülümseyen insanların mutlu olduklarının düşünülmesi, alyans takan bireyin nişanlı ya da evli olduğunun düşünülmesi, trafik lambasında yanan kırmızı ışığın durulmasını söylemesi gibi her göstergenin bir anlamı vardır. Önemli olan bu anlam üzerinde toplumca uzlaşma sağlanmış olmasıdır. Fiske, göstergelerin uzlaşımlar olmadan bir anlam ifade etmediğini belirtir ve uzlaşımları göstergelerin toplumsal boyutları olarak değerlendirir (Fiske, 2003, s. 80-81).

O halde, bazı göstergeler farklı toplumlarda farklı anlamlara gelebilir. Bu demek oluyor ki, göstergeler yer aldıkları kültürel yapı içinde doğru anlamını bulacaktır. Sözgelimi, renklerin anlamı veya kamusal alanlardaki tuvaletlerin üzerindeki görsel işaretler farklı coğrafya ve kültürlerle göre değişebilir.

Gösterge bir gösteren ve gösterilenden oluşur, anlatım düzlemi gösterenler düzleminden, içerik düzlemi ise gösterilenler düzleminden oluşmaktadır.(Barthes, 1979, s. 31). Bir yerlerden yükselen duman görünüyorsa, orda yanan bir ateşin olduğunu anlaşılır. Duman, anlatım düzleminde göstereni, içerik düzlemi de gösterileni temsil eden ateş olarak algılanır Gösterge kelimesi bütünü belirtmesi için kullanılmalı, gösteren terimi işitimi imgesi yerine ve gösterilen terimi kavram yerine özümsemelidir. Hem bütünle kurulan karşıtlığı hem de kendi aralarındaki karşıtlığın belirtilmesinde gösteren ve gösterilen yarar sağlar.” (Saussure, 1998, s. 111).



Şekil- 2: Saussure’ün Gösteren ve Gösterilen Şeması (Fiske, 2014, s. 12).

Saussure sandalye dediğimiz zaman dilsel olarak karşılığını zihnimizdeki sandalye kavramıyla oluştuğunu belirtmiştir, ona göre gösterilen terimi ile gösteren terimi hem bütün ile hem de kendi aralarında bir karşıtlık kurarlar. Göstergenin anlama ulaşabilmesi, sandalye sözcüğü işitsel olarak algılandığı anda zihnimizde yer alan bir sandalye imgesine karşılık gelmesine bağlıdır. Aksi takdirde sandalye sözcüğü bize hiçbir şey ifade

etmeyecek, göstergenin okuması doğru yapılmış olmayacaktır. Bu sebeple de göstergeleri doğru okuyabilmek için önceden öğrenilmiş bilgilere ihtiyacımız vardır. Sandalye toplumca o nesnenin ismi olarak kabul edilmiş bir sözcük olmalıdır ki işitsel olarak algılanan sözcük, kavrama karşılık olarak anlamlandırılabilir.

Göstergeler, insanlar arasında anlam iletişimi kurmak için kullanılır. İnsan zihninde bir mesaj oluşturur;bu mesaj, kişinin başka bir kişiye iletmek istediği bir anlam demeti, bir düşünce veya bir düşünce sürecidir. Her iki kişinin de öğrendikleri ortak bir kodu veya dilbilgisi vardır. Bu kod aracılığıyla, ilki (kaynak) mesajı özel bir ifade biçimine, örneğin bir cümleye koyar. Sonra bu cümleyi bir belirtkeye, bir ses dizisine dönüştürür, fiziksel bir forma sokar ve bu belirtkenin bir kanal aracılığıyla iletimini sağlar. İletilen belirtke ikinci kişi (alıcı) tarafından alınır, kodu çözülür ve asıl mesaj elde edilir. Bir zihinden diğerine bir düşünce aktarımı yapılmış olur. (Wollen, 2004, s. 141-142).

Göstergebilim sınırları tam olarak çizilmiş bir bilim dalı olduğunu söylemek zordur. Göstergebilimin, çalışma nesnesi açısından doğal dillerin ve doğal dünyayla ilgili nesnelerin çözümlenmesinden farklı bir yaklaşım gerektirdiği sık sık dile getirilmiştir. (Öztokat, 1999, s. 136). Göstergebilimin hem dilsel ve hem de dil dışı öğelerden oluşması araştırmacıları farklı yorumlara götürmüştür.

“1970’lerin hemen sonunda çok sayıdaki araştırmacının genel göstergebilimin temel ilkelerinden yola çıkarak doğal dillerin dışındaki dizgelerin incelenmesine ağırlık verdikleri görülür. Semiyoloji, resim, mimari, müzik gibi doğal dille gerçekleşmeyen yapıtlar üzerine yazılmış yazılı metinleri inceler ve konularının betimlenmesinde araç olarak doğal dili kullanır. Semiyotik ise bir üst dil olarak konuları kendisi betimlemez, konusunu niçin sorusunu değil, nasıl sorusunu sorarak kendi üst diliyle çözümler. Resim, fotoğraf, çizgi roman, hatta mimarlık alanından seçilmiş yapıtlar birer inceleme nesnesi olarak ele alınır” (Karahan, 2010, s. 75).

Bu da göstergelerin sadece dilsel değil dil dışı olarak da var olabileceklerini gösterir. Sözel dilin anlatım olanakları fazla olsa da bazı durumları olayları imge daha net hatta daha etkili bir şekilde sunabilir (Günay ve Parsa, 2012, s. 14). Bir tatlı reklamında sözel dilin anlatım olanakları çok iyi kullanılsa da o tatlıya ait bir görsel amaca daha iyi hizmet edecektir. Her şeyi sözlü dille anlatmak olanaksızdır. İmge tek başına anlam yüklenebilir, bir metin gibi çözümlemesi yapılabilir.

Çağımızda metinsel bilgiyi aktarmada kelimeler kadar resimlerin de önemli olması, çoğu araştırmacıyı görsel metinler üzerinde içerik analizi yapmaya ve kelimeler ile resimler arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye sevk etmiştir. Örneğin, dil gibi, resimli örnekler de dünya görüşlerini ve kozmolojiyi, belirli bir kültüre tamamen mecazi veya tematik düzeyde bağlı kavramsal bütünleri yansıtır.

Araştırmacılar dikkatinden imgenin kelimelerle bir mesaj oluşturduğu (örneğin, bir tablonun adı, çizgi film metni) veya imgenin bir ifadeyi görselleştirdiği kaçmadı.” (Öztokat, 1999, s. 139).

Bir resim kendi başına anlam taşıyabileceği gibi, ona bir isim verilmesi de bazı durumlarda anlamı daha etkili hale getirir. Reklamlarda sıklıkla kullanılan imgenin ve sözün beraberliği mesajın etkisini arttırarak anlamın hedef kitleye ulaşmasında başarıyı arttırır.

Yazılı ve görsel metinlerde bir arada kullanılan bilgilerde kelimelerin bir görüntünün göndergesini tanımlamada önemli bir rol oynadığı bilinmektedir (Magritte'in ünlü tablosu Bu bir pipo değildir, bu açıdan gösterene/gösterene göndermedir. anlamlı ilişki). Özellikle figüratif sanatta, mesajın tematik boyutunda resmin adı belirleyici bir rol oynamaktadır. (Öztokat, 1999, s. 140).

İnsanlarının iletişim kurmak, anlamı olan bir tavır veya harekette bulunmak için sadece doğal dili kullanmaları beklenemez. Her ne kadar toplum içi iletişimin büyük bölümü sözel dil sayesinde olsa da insanlar bazen daha etkili, bazen daha kısa, bazen de daha konforlu olduklarını düşündükleri göstergeleri kullanırlar.

İnsanların beklentileri, amaçları ve niyetleri farklıdır. İletişim kurmak için sözlü olarak bir şey söylemeye gerek yoktur. Herkes arzularını aynı tür metriklerle açıklamakta zorlanır. Bu nedenle, farklı türde göstergeler kullanılabilir. Görsel (fr.iconique), dilbilimsel (ör. dilbilim), sözel olmayan (fr. paraverbal) (ör. titreme, duraklamalar, konuşma şekli (fr. débit), vb.), sözel olmayan (fr. sözlü olmayan) durumlar (örneğin vücut hareketleri) Bakış oyunları, yüz hareketleri, kol hareketleri, vücut hareketleri gibi çeşitli yapılar, sayılar veya diğer yapılar; kaşlar, gözler, ağız hareketleri; anlam üreten farklı vücut hareketleri, kahkaha, mesafe/mesafe (fr.mesafe)) . Gösterge kümelerinin türleri, insanların iletişim kurmak için kullanabileceği şeylerden sadece birkaçıdır. Muhtemelen, çeşitli iletişimlerimizde bu dört ölçümden birini veya daha fazlasını kullanıyoruz. (Günay, 2012, s. 13).

Gündelik hayatta sıradan bir insan sayısız göstergeye maruz kalır. Bunlardan bazılarını kendi üretebiliyorken bazılarını da çevrede hazır olarak bulabilir. Özellikle günümüz kent hayatında herhangi bir göstergeye rastlamamak mümkün değildir. İnsanların karşılaştıkları göstergeleri doğru okuyabilmesi, hayatına sorunsuz devam etmesine yardımcı olur. Örnek vermek gerekirse; yol üzerinde bir hastane tabelası varsa, onun bir hastane olmadığı ama yakınlardaki bir hastaneyi işaret ettiği algılanır.

İletişim kurulan herhangi bir insanın yüzünden ve hareketlerinden onun sinirli olup olmadığı anlaşılabilir veya arabanın benzin göstergesi kırmızıda ise arabadaki benzinin bittiği algılanabilir. Gündelik hayatın her anında varolan bu göstergeleri anlamlandırmak ve bildirimleri doğru olarak algılayabilmek çok önemlidir. Sadece sözel göstergeler değil, görsel göstergeler de araştırmacıların üzerinde çalıştığı göstergebilimde büyük bir yere sahip olan bir alandır.

Fransız bir düşünür olan Roland Barthes, çalışmaları ile görsel göstergebilim kuramının gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Panzai makarna reklam fotoğraflarının çözümlemesini yapan Barthes fotoğrafın içerdiği bildirileri, görülen nesneler ve algılanan renklerin betimlemesi ile çözümlemiştir. Felix Thürlemann'ın 1979 tarihli tezinde çözümlenen ressam

Paul Klee'nin üç tablosu bugün görsel göstergebilim alanında temel yapıtlar arasında yerini almıştır. Görsel yapıtların dilsel yapılar gibi değerlendirilebileceğini dikkat çeken tez, resimde anlam oluşumu gibi kompleks bir sürecin aslında sade karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu kanıtlamıştır. “(Karahan, 2010, s. 76).

Resimdeki anlama ulaşmak çoğu insana güç gelse de aslında basit göstergeler üstünden ilerleyerek resmin anlam bütünlüğü yakalanıp, iletmek istediği bildirişime ulaşılabilir. Göstergebilim, herhangi bir görsel üzerinde betimleme ve çözümleme yöntemlerini uygulayarak, onun anlamına ulaşılmasını sağlar. “Barthes göstergebilimin amacını, sanatsal üretimlerin anlaşılabilirliği (karmakarışıklığı) karşısında izleyicilerin sanatsal üretimleri anlamlandırmaları için bir model ortaya koyabilmesi olarak ifade etmiştir” (Susuz, 2017, s.18).

Çağdaş göstergebiliminin öncülerinden olan Saussure sadece dilsel sistemle ilgilenerek, sosyo-kültürel durumlarla göstergebilimi ilişkilendirmemiştir (Fiske, 2003, s. 115). Barthes ise, göstergebilimi daha çok popüler kültürle ilişkilendirmiştir. Sosyo-kültürel durumlar Barthes'ın ilgi odağı haline gelmiş ve göstergebilimin bu durumları analiz etme ve yorumlamada oldukça önemli bir yere sahip olduğunu belirtmiştir.

“Barthes, Saussure'ün kavramına karşılık olarak biçim, işitme imgesine karşılık olarak da içerik isimlendirmesini yapmıştır. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkar. Göstergebilimde anlamlama, düz anlam ve yan anlam olarak ele alınır.” (Bircan, 2015, s. 19).

Bir metindeki anlam onun yaratıcısı ve okuyucusu arasındaki karşılıklı etkileşim ile var olur. Anlam zihinde oluşturulurken kültürel, tarihsel ve toplumsal koşullar içinde şekillenir. Dil bu süreçte tek değil ama en çok başvurulan iletişim sistemidir. Günümüzde çevremizi saran birçok görsel, kendine özgü yapılar içerisinde dış gerçekliğe ve sahip olunan kültüre has görsel bir dil oluşturur. Bu görsel iletiler görür görmez algıladığımız düzenlamalarının yanında yananamları da barındırırlar. Görsel metinlerdeki

bu yananlamların dilde yaptığımız gibi çözümlenmesi gerekir (Günay ve Parsa, 2012, s. 157).

Barthes'a göre gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişki anlamlamayı oluşturur ve bu anlamlandırmanın düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki düzeyi bulunur. Düzanlam, anlatım düzlemi ya da gösterenden oluşurken, yan anlam ise, içerik düzlemi ya da gösterileni ifade etmektedir. Düzanlam, gösterenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise gösterenin nasıl temsil edildiğini konu edinir. Anlatım düzlemi veya gösteren düzanlamı oluştururken içerik düzlemi veya gösterilen yan anlamı oluşturmaktadır. Gösterenin temsil ettiğini düzanlam konu edinirken nasıl temsil edildiğini yan anlam konu edinir.” (Bircan, 2015, s. 20).

İlk anlam düzeyi Saussure tarafından incelenmiştir. Bu düzey, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi ve dış gerçeklikte gösterge ile göndergesi arasındaki ilişkiyi tanımlar. Barthes bu seviye uzantısını çağırır. Düz anlam, bir sembolün genel olarak algılanan, açık anlamını ifade eder. (Fiske, 2003, s.116).

Fiske'nin de belirttiği gibi düzanlam, göstergeye ait gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye ve o göstergeye ait gerçeklikteki ilk duyuma ve aynı zamanda da o gösterenin açık anlamına vurgu yapar ve anlamlandırmanın birincil düzeyini oluşturur. “Barthes, düzanlamın sürekli olarak yananlam ürettiğini belirtir. Yananlam gösteren ve gösterilenden oluşan bir dizgedir. Yananlam, insanın tarih ve kültür dünyasını bir dizge içerisinde ele almasını sağlar. Yananlam mit ve çağrışım boyutlarına sahip olduğu için öznel yorumları ve sosyokültürel durumları içerir ve ideolojilerin, anlatıların çözümlemesinde kullanılır” (Bircan, 2015, s. 25).

Barthes, gösteren ve gösterilenden oluşan yanalamanın insan belleğindeki tarih ve kültür dünyasına ait çağrışımlardan beslenerek, sürekli olarak anlam ürettiğini belirtirken, bu anlamların çözümlenmesinde öznel ve sosyo-kültürel durumların etkisi üzerinde durur.

Yananlamanın sahip olduğu mit, yaşanan gerçekliğe ait durumları içerir ve bu durumların irdelenmesinde önemli bir rolü vardır. Fiske'ye göre

mit, “bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür”. (Fiske, 2003, s.118). Barthes’a göre bir anlamlama biçimi olan “mit”in amacı, bir mesaj iletmektir. Bu mesaj altta yatan bir yapıda yer alır, yani gizlidir. Ona göre bir “üst-dil” olan mitlerin kaynağı toplumsal gerçeklerdir ve benimsetilmek istenen bir ideoloji taşırlar. Barthes, mitlerin anlamına ulaşmak için, yananlam düzlemiyle birlikte çözümleme yaparak, toplumsal gerçeğin dil içindeki yapısal dönüşümlerini inceler (Bircan, 2015, s. 27-28). Yananlamın açığa çıkmayı bekleyen bu gizli anlamına ulaşmak için, mitlerin sahip olduğu “üst-dil”in de çözülmesi gerekmektedir. Aksi takdirde yananlamın söylemi toplumsal gerçekliğin algılanmasında eksiklik yaratacaktır. “Düzanlam göstergenin tek, kesin, nesnel, sürekli ve yansız anlamıdır” (Kıran, 1996, s. 106). Düzanlam, göstergenin kişide uyandırdığı ilk çağrışımdır. Göstergeyle karşılaşıldığında onun algılanmasına neden olan biçimsel yapısıdır. Herhangi bir yorum istemeden varılan, duyu organlarıyla algılanan ilk izlenimler göstergenin düz anlamıdır. Örnek vermek gerekirse, bir fotoğrafta düz bir fonun önünde yaşlı bir insan varsa, ilk izlenim olarak algılanan bir insan figürü ve onun yaşlı birine ait olma durumudur ve figüre ait psikolojik, sosyo-ekonomik, vb. durumu hakkında herhangi bir yorum yapılması da gerekmez.

“Yananlamlar ise göstergenin çoğul, çağrıştırılan, öznel, toplumsal, yanlı ve süreksiz, bir başka deyişle, zamana, uzama, bireye göre değişen anlamlarıdır” (Kıran, 1996, s. 108). “Yan anlam; Göstergelerin değerlendirilmesindeki en önemli ve tartışmalı kısım şüphesiz yan anlam incelemesidir. Göstergeler yan anlam bakımından incelenirken; duygular, mesajlar, kültürel değerler, toplumsal algılar esas alınmaktadır. Yan anlamlar düz bir bakış açısı yerine, psikolojik, sosyolojik, tarihsel bir arka plan kapsamında değerlendirilmektedirler” (Korkmaz ve Gökçearslan, 2015, s. 148).

Göstergenin yananlamına daha öznel yorumlarla veya üzerinde uzlaşma sağlanmış toplumsal yargılarla ulaşılabilir. Bunu yaparken de bilgi birikimleri ve duygusal tecrübeler, tarihsel gerçekler daha ön planda yer alabilir. Düz bir fonun önündeki yaşlı insan fotoğrafı yananlam bakımından

incelendiğinde, yaşlı insanın yüz ifadesinden psikolojik durumu, üzerindeki kıyafetlerinin genel görünümünden sosyoekonomik sınıfı ve yaklaşık fotoğraflama tarihi, figürün duruş biçiminden sağlık durumu gibi fotoğrafta yer alan birçok ayrıntı figür hakkında kapsamlı bir değerlendirme olanağı sunar.

2.1.2-Göstergebiliminin Tarihsel Süreçteki Devinimi

Gösterge sadece günümüze ait bir kavram değildir. Eski çağlardan itibaren insanların iletişim kurmak veya herhangi bir konu hakkında bir anlam oluşturmak için (mağara duvar resimleri, kayaların üzerinde bırakılan el izleri) göstergeleri, işaretleri, sembolleri kullandıkları bugün biliniyor. Yazının icadından sonra da devam eden bu süreçte göstergeler insanın gelişimine/değişimine bağlı olarak artarak devam etmiş ve günümüz modern dünyası göstergelerden oluşan bir yapı haline gelmiştir. “Gösterge kavramı üstüne Eskiçağ’dan günümüze felsefeci, bilim adamı ve hekim düşünce üretmiş, başta dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki göstergeleri, belirtileri (sözelimi tıp alanındaki) incelemişlerdir” (Rifat, 2014, s. 27).

Araştırmacılar, insan hayatında bu kadar önemli bir yer tutan sembol kavramını incelemiş ve kavramsal çerçevesini belirlemeye çalışmışlardır. "Türkçe'de semiyotik olarak karşılaştığımız Batı dillerinde bugün kullanılan semiyotik kelimesi Yunanca semeiotike'den, semiyotik kelimesi ise Yunanca semeion (gösterge) ve logia'nın ("kuram"; "söz" anlamındaki logos'tan) birleşiminden türetilmiştir. Yunanca semeion, anlam gösterge (veya işaret, işaret), tarihi M.Ö.'ye dayanan teknik ve felsefi bir terimdir. 5. yüzyılda Yunan doktor Hipokrat ve Yunan filozof Parmenides tarafından "delil" anlamına gelen Yunanca tekmerion kelimesinin eş anlamlısı olarak kullanılmıştır. işaret", "belirti". Stoacılar, özellikle mantık ve dil alanındaki tartışmalarda (MÖ 3. yy) göstergebilimle birlikte ortaya çıkmıştır. Stoacılar, gösteren (semanon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlıktan söz ederler. Bu ilk kaynaklardan sonra da Batı düşünce tarihinde bir göstergeler öğretisi yerleşmeye başlamıştır” (Rifat, 2014, s. 27-28).

İngiliz filozof John Locke *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme) (1690) adlı eserinde bir dil ve anlam kuramı tasarlamıştır. Locke bilimleri Yunanca terimlerle üçe ayırmaktadır. 1- physike (doğa felsefesi); 2- praktike (etik); 3- semeiotike ya da logike (göstergeler öğretisi ya da mantık). J. Locke gösterge sorununa yer verdiği kitabında bir şeyi anlamamızda veya başkalarıyla iletişim kurduğumuzda kullandığımız göstergelerin niteliğini incelemektedir (Rifat, 2014, s. 28).

Çağdaş anlamdaki göstergebilimin öncüleri, birbirinden habersiz olarak, Amerika’da felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Pierce (1839-1914) ve Avrupa’da İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’dür (1857-1913). Pierce, her alandaki göstergeleri sınıflandırmış ve göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlamıştır. Hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili tasarladığı kurama semiotic adını vermiştir. Peirce’ün bu sınıflandırmasında en temel olan ve en çok gönderme yapılan üçlük de görüntüsel gösterge (ikon) (fotoğraf), belirti (belirtke) (ateş için duman) ve simge (sembol) (adalet için terazi) olarak üçe ayırdığı tasniftir (Rifat, 2014, s. 30). Konu hakkında daha açıklayıcı olmak adına Barrett’in bir örneğini verirsek; “Kedinin ikonu temsil eder (Kedinin gerçekçi bir şekilde resmedilmesi); kedinin belirtkesi atıfta bulunur (kedinin çamurdaki ayak izi) ve kedinin sembolü rastlantısal olarak uzlaşının yerine geçer (kedi kelimesi) (Barrett, 2015, s. 200).

Çağdaş göstergebilimin Avrupa’daki öncüsü olan Saussure’nün ölümünden sonra öğrencilerinin ders notlarına dayanılarak yayımlanan *Cours De Linguistique Générale* (Genel Dilbilim Dersleri) adlı yapıtında dilbilimin inceleme alanında sadece diller yer alırken, dil dışı göstergeler için farklı bir bilim dalı önerir (Rifat, 2014, s. 32).

Saussure’nün dil dışı göstergeler için “sémiologie” adı altında tasarladığı bilimin tanımını şöyle yapar (Saussure, 1998, s. 46); “Göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime

bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. sémiologie; Yun. sêmeiôn ‘gösterge’den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağım söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek”.

Saussure’nün kitabının yayımlanmasıyla beraber dilbiliminde çığır açıldı. O zamana kadar “dil” birtakım olguların toplamı olarak tek tek ele alınıp, zaman içinde dilin geçirdiği değişiklikleri artzamanlı (dış bağlantılar ve geçmiş ile bağlantılı) araştırılıp, kuralları saptanırken; Saussure, dili zaman içinde bir noktadan ele alarak eşzamanlı, kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak düşünmeyi önerir (Moran, 2007, s. 186,-187). Saussure’ün terminolojisinde gösterilen ve gösteren göstergenin bileşenleridir (Barthes, 1993, s. 37).

Sözcükler bir şeye işaret ettikleri için belirleyicidirler, oysa simgelerin iki yönü vardır (Moran, 2007, s. 188): Biri, adını gösterenden alan bir ses görüntüsüdür. "Köpek" dediğimizde ağızımızdan çıkan ses gösteren, bu gösterilenin köpek kavramı ise gösterilendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı yanıltıcıdır (keyfidir), çünkü bu kelimeleri bir köpek kavramı için kullanmak için hiçbir neden yoktur.

Çağdaş göstergebilimin Fransa’daki öncüsü Roland Barthes’dır (1915-1980). Barthes 1950’lerden 1970’lere uzanan süreçte göstergebilimi kendi değişiyile bir serüven olarak yaşamıştır ve farklı dönemlerde izlediği yollar değişebilmiştir (Rifat, 2014, s. 60) “Saussure’ün yapısalcı dil modelini edebiyata ve moda, reklam, güreş, hayvanat bahçeleri, müzik, sinema, fotoğraf, resim gibi her tür kültürel fenomene uyarlayan ilk isimdir” (Barrett, 2015, s. 199). Barthes, göstergebilimi dilbilimin alt bölümü olarak ele almış olup, sanat eserleri de dahil olmak üzere gündelik yaşamda karşılaşılabilecek

her türlü olay ve nesnenin anlamının çözümlenmesinde kullanılabileceğini belirterek, Saussure'nün yapısalci dil modelinin sınırlarını genişleterek, onun göstergeye yüklediği anlamı da çoğaltmıştır.

"Göstergebilimin İlkeleri"nde Saussure'ün göstergebilimi dilbilimin üzerine yerleştirme konumunu değiştirmiş ve göstergebilimi dilbilimin bir dalı olarak görmüştür. Barthes, yazmayı Saussure kadar ciddiye almadı. Moda, gastronomi ve edebiyat gibi sembolik sistemlerin dil aracılığıyla gerçekliğe kavuştuğuna işaret eder. ...Barth, göstergebilimin konusunu, içeriğine ve sınırlamalarına bakılmaksızın herhangi bir işaret sistemi olarak tanımladı. İmgelerde, jestlerde, taklitlerde, müzikte, ritüellerde ve protokollerde görülen maddeler bir dili oluşturmaya da karmaşıklıkları en azından anlamlı sistemler oluşturur. Bu şekilde Barthes, Saussure'ün göstergeye verdiği anlamın ve sınırlarının gelişmesine katkıda bulunmuştur" (Bircan, 2015, s. 19).

Barthes için dil, göstergebilimsel dizgenin anlamlandırılmasında temel oluşturur ve göstergebilimci bu gerçekten sapamaz. Çünkü dil sayesinde çözümlenen dizgeler tekrar sunulur. Göstergebilim ayrıca kültürel sistemlerde (moda, yemek vb.) yer alan kodları analiz etmek için dildeki karşıtlıkları ve adlandırmaları kullanır (Bircan, 2015, s. 20). Barthes'ın "Mytologies" (Çağdaş Söylenler) ismini taşıyan meşhur eserinde popüler kültüre ait çağdaş mitler eleştirel bir biçimde ele alınmış ve bu mitlerin oluşturduğu yapı, düzanlam ve yananlam açısından kuramsal olarak incelenmiştir.

. "Barth, dilbilimsel analizden göstergebilimsel analize geçişinde, uzam, yan anlam, üst dilin sembolik düzlemlerinden yararlanmıştır. Her üç anlamlandırma sisteminin de bir ifade sistemi (gösteren) ve bir içerik sistemi (gösterilen) vardır. gösterenler, gösterilenler ve semboller bize uzam verir.Uzanım, görünür formun anlamına atıfta bulunarak, anlamlandırma düzeyinde önce gelir.

Yönelim düzlemi, birinci sistemin işaretini kendi sisteminin gösterenine dönüştürür. Barth'a göre, "birinci dizge uzantıdır; birincisi de

dahil olmak üzere ikinci dizge, yan anlam düzlemi oluşturur" (Bircan, 2015, s. 25).

Barthes, gösterenin ana niteliği ile gösterileninkinin neredeyse benzer gözlemlere yol açtığını söyler ve tek ayrım olarak gösterenin bir aracı olduğunu ve bir özdeğe ihtiyaç duyduğunu belirtir. Gösterilenin bir nesne olmayıp, anlıksal bir tasarım olduğunun vurgulandığını da hatırlatır. Öküz sözcüğünün gösterileni, hayvanın kendisi değil, onun anlıksal imgesidir (Barthes, 1979, s. 35-40).

Barthes bütün metinleri bir göstergeler galaksisi" olarak tanımlanabileceğini, metinlerin içlerinde yer alan anlamların pek çok yoruma açık olduğunu 1974 yılında yazdığı S/Z adlı kitabında belirtmiştir (Barrett, 2015, s. 202).

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı haline gelmesini sağlayan Peirce (1839- 1914) ve göstergebilimi ilerde kurulacak olan bir bilim dalı olarak betimleyen Saussure'nün (1857-1913) öncülüğünde gelişen göstergebilim, Barthes'ın (1915- 1980) da çalışmalarıyla hem hızlanmış hem de çeşitlenmiştir. Göstergebilime olan katkılarıyla da tanınan diğer araştırmacılardan bazıları; Louis Hjelmslev, Claude Levi- Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J.Greimas, Jean Baudrillard, Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco, Thomas Sebeok ve Jacques Derrida'dır (Rifat, 2014, s. 30-67).

2.2-Mimarlık Kavramı

En eski kuramcılardan biri olarak kabul edilen Vitruvius, "Mimarlık Üzerine On Kitap" adlı çalışmasında mimarlığı, birçok disiplinin ötesinde tanımlamalar alarak kapsamlı bir mimarlık anlayışıyla yansıttı. Ona göre mimarlık sadece bir inşa eylemi değil, aynı zamanda farklı bilim ve sanat alanlarının bir parçası olan multidisipliner öğretimi kapsayan bir yapı olmalıdır. Mimarlık söyleminin yanı sıra mimarın bilgi alanını da tanımlar. Çalışmalarında tüm tanımlar bu dönemin mimari anlayışını açıklamak için kuralları kullanır. Sezar'a ithafen, sizin için katı kurallar koydum, bunlara

bakarak mevcut binaların kalitesi ve yapılacak yeni binaların kalitesi hakkında kişisel bilgiler edinebileceksiniz, ekteki kitapta mimarlık sanatını anlatacağım. Tüm ilkeler (Vitruvius, 1990); tasarımcının "mutlak öznesi" olarak mimarın kural koyan kimliğini de ortaya koymaktadır. Vitruvius söyleminde mimarlığın belirli tanımlar ve kurallar çerçevesinde tanımlanması, sonraki dönemin yapıları çevre açısından da yansımaları bulunmaktadır.

2.2.1-Mimarlığın Tanımı

Doğan Hasol (2005) mimarlığı, insanların yaşamlarını kolaylaştırmak ve barınma, Dinlenme, çalışma ve oyun gibi etkinliklerine devam etmelerini sağlamak için işlevsel ihtiyaçları ekonomik ve teknolojik imkanlarla birleştirerek gerekli mekanları estetik yaratıcılıkla inşa etme sanatı; başka bir deyişle, yapıları ve fiziksel ortamları tasarlama ve inşa etme sanatı ve bilimi; mimarlık sanatı olarak tanımlanır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere mimarlık, pek çok kazanımın ve yeteneğin birleştiği bir faaliyet alanıdır. Yakın zamana kadar profesyonel bir uygulama olarak bakıldığında birçok alanda söz sahibi olan ve varlığını kuralları ve her şeye dayalı çözüm üretme görevi ile tanımlayan mimar, günümüzde bu keskin bakışlardan biraz da olsa sıyrılmıştır. Edindiği mimari bilgiyi göz ardı etmeden kendini konumlandırmak ve/veya üretim sürecinin dönüşümünün önemini kavramak için yeni okumalar yapar.

Mimari ürünlere baktığımızda, "aynı tür bilginin evrimi ile gelişen bir bilgi türü değil, farklı düşünme biçimleriyle üretilen farklı bilgilerin örtüşen bir tür katmanlanarak gelen mimari birikimi" denilebilir. (Uluoğlu, yıl 2002). Farklı dönemlerde, farklı koşullarda ve farklı toplumlarda üretilen söylemler mimari dilde varlığını sürdürmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde konumları, duruşları, söylemleri ve rolleri ile mimarlık ortamında özne olmuş ya da mimarlık anlayışını dönüştürme etkisine sahip konu ve yapıtları olmuşlardır. Profesyonel pratikte mimarlık ön plana çıkmıştır. Her döneme özel üretim alanları; farklı eğilimleri ortaya

çıkarak veya takip ederek önceki dönemi kendisine referans alır. Mimarlık anlayışının dönüştürülmesi açısından mutlak özne olan mimarın, yansıtıcı bir disiplin olan mimarlığın kendisine dair tanımları, söylemleri ve ürünleri okunmuştur.

18. yüzyılda iki temel dönüşümden söz edilebilir. Birincisi 1789 Fransız Devrimi, ikincisi Sanayi Devrimi. Sanayi Devrimi ile çok sayıda hızlı üretim oldu. Kent-köy toplumsal yapısıyla kendini farklılaştırdı; şehir hayatı daha önemli hale geldi. Sanayi devriminin getirdiği gelişmelerle birlikte mimarlık alanı da dönüşmüştür. Sanayi devrimi ile cazibe noktası haline gelen şehirlerde nüfusun hareketliliği ile birlikte gerekli birimlerin inşası büyük yapılaşma süreçlerini tetiklemiş; yüksek yoğunluklu inşaat faaliyeti meydana geldi ve kasabalar büyüdü. Görünüşün de belirlendiğinden, 19. yüzyılda büyük bir yapı oluşturma sorusu, günün sırasındır ve mühendisler ve mimarlar o sırada paylaşılmaktadır.. Bu dönemdeki kitlesel kent kurma ve imar faaliyetleri, başkentin ve kent örgütlenmesinin gücünü ortaya koyması açısından da önemli bir gelişme olmuştur (Akın, 2008). Ayrıca yeni malzeme ve strüktür bilgisi ile yeni mimari anlayışının oluşması ve/veya gerekliliği kaçınılmazdır. Mimarları ve diğer teknik profesyonelleri yetiştirmek için bağımsız okulların kurulmasından önce, mimarlık pratiği, başta duvar ustaları olmak üzere bir dizi yetenekli amatör tarafından uygulanıyordu (Balamir, 2000). 19. yüzyıl boyunca, inşaat faaliyetlerinin çeşitliliği ve inşaat faaliyetlerinin boyutu göz önüne alındığında, profesyonel ofislerde mimar ve mühendis yetiştirme yöntemi yetersiz kalmaya başlamıştır (Roth, 2000).

1888'de Arts and Crafts ile fabrika/seri üretime karşı bir tepki vardı. Seri üretim nedeniyle usta-işçi ilişkisinin, zanaatkarlığın ve kültür tarihinin öldüğü; tekil bir yapımla bu durumla mücadele etmeyi amaçladı.

"... 19. yüzyılın sonlarında, zamanlarının karakterini sunma sırası mimarlara gelmişti, ancak bu karakterin ne olduğunu tanımlamak son derece zordu. Yeni bir milenyumun işleri daha da karmaşık hale getirmeye başlaması; Açıkçası, 20. yüzyıl mimarisinin özgünlüğünü, elektrik aydınlatmasını, radyo iletişimini, otomobilleri ve uçakları onurlandırması

gerekiyor. Doğacak yüzyıl, makinelerin, hızın ve hareketin yüzyılı olacak ve yeni çağın mimarisi kaçınılmaz olarak bu mekanizasyonu ortaya çıkaracaktır” (Roth, 2000).

Modern mimarlığı, 18. yüzyılda endüstri devrimiyle birlikte insanın düşünce ve eylemlerini görselleştirme girişimi olarak tanımlanmaktadır. Benevolo (1981, s. 9) da benzer bir yaklaşımla, modern mimarlığı “18. yüzyıl sonu ile 19. Yüzyıl başlangıcı arasında, sanayi devrimine bağlı olarak teknik, sosyal ve kültürel alanda yaşanan değişimlerin mimarlık ve şehircilik alanına etkilerinin sonucu” olarak görmektedir. Tanyeli (2015) ise farklı bir yaklaşımla endüstrileşmeyi mimarlığın tarihsel evriminde yadsınmaz bir dönüm noktası olarak görmüş; ancak bu değişimi, mimarlığın bilgi alanının yeniden şekillendirilmesi olarak ifade etmiştir. Bu yaklaşımını, 18. yüzyılda sanatsal, kültürel, siyasal ve toplumsal alandaki epistemolojik sistemin normatif yapısının yerini spekülatif bilgi yapısına bırakmasıyla ilişkilendirmiştir.

Modern mimarlık konusunda o kadar yanlış düşünceler ve fikirler ortaya atılmıştır ki onun ne olduğunu ele almadan evvel birkaç kelimeyle ne olmadığını belirtmek herhalde faydalı olacaktır.

Modern mimarlık ne abartılı bir dekoratif sanat; ne betonarme karkaslı yapı inşa etmek; ne teras çatı katı ve bir çok cam kullanmak; ne de, tek sözcük ile ‘işlevselliktir’ Tüm iyi mimari stiller gibi, bu bir bilim eseridir. Temel amacı inşaat yöntemleri ile gerçek ihtiyaçlar arasındaki ilişkiyi belirlemektir. Kısacası, yaşama zevkini yitiren ve mimarlık anlayışını unutan 19. yüzyıl mimarları yüzünden çökmüş günümüze uyan ve işleyen bir sanatın ifadesidir. (Richards ve Mock, 1966, s. 10).

“Sanayi devrimiyle birlikte teknolojinin üretim alanına yansımaları, kentlerin şekillenme biçimini değiştirmiş, fabrikalar, demiryolu ulaşımı ve bakımsız kentler sanayi kentinin formunu belirleyen unsurları oluşturmaya başlamıştır. Tarım ekonomisinden endüstri ekonomisine geçilmesi, hızlı nakliye sistemlerinin gelişmesi beraberinde birçok problemi getirmiştir”

(Richards ve Mock, 1966, s. 16). Bu problemlerin başında hızlı sanayileşmenin ve ekonomik büyümenin sonucu olarak; toplumsal sınıfların yaşam koşulları arasında uçurumların oluşmaya başlaması, mevcut kurumların, yasaların ve kuralların işleyemez hale gelmesi ve işçi sınıfının giderek yoksullaşması gibi parametreler “toplumsal kargaşa” ortamının oluşmasına yol açmıştır.

Richards ve Mock’un (1966, s.16) “Eski zamanlarda da kentler vardı, ancak nüfusları nadiren zamanımızdakiler gibi yüz binleri ve hatta milyonları bulurdu. Bildiğimiz büyük şehirler modern bir gelişimdir ve fabrikalarda iş aramak amacı ile halkın endüstri merkezlerine akın etmesiyle ortaya çıkmıştır” şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı üzere modern mimarlığın en önemli sorunlarından biri kentlerin büyümesi ve nüfusun hızlı bir şekilde artışı olmuştur. Kırsaldan kente doğru yönelimlenen yoğun nüfus göçü, bu duruma hazırlıklı olmayan kentlerin düzensiz bir şekilde gelişimine sebep olmuş, kentlerdeki suç oranlarının artmasına neden olmuş ve “güvensiz kentler” oluşmaya başlamıştır (Birol, 2006). Nüfus artışı, konut temininde yetersizlik, olumsuz barınma koşulları ve altyapı eksikliği gibi sebepler “sağlıksız kentler” in ortaya çıkmasına neden olmuş ve bütün bu faktörlerin bir sonucu olarak toplumun mekânsal olarak ayrışma eğilimini, yani “toplumsal sınıf” kavramını beraberinde getirmiştir. Bu noktada şehirlerde oluşan olumsuz yaşam koşullarına yönelik bazı çalışmalar yapılması gerekliliği kent planlama ögesinin önemini arttırmış ve 1830-1850 yıllarında “modern kentçilik” kavramı doğmaya başlamıştır (Benevolo, 1981).

Modern kentcilik anlayışı; sağlıksız olanı temiz, güzel ve sağlıklı yapmak üzerine şekillenmiştir. Kentin sağlıksız alanlarına yapılacak müdahaleler, kentsel boşluklar oluşturarak, bu boşluklarda yeşil alanlar üzerine temellenen bir kent dokusu oluşturmaya yöneliktir. Kentin sıkışık dokusunu bölgelere ayırmak için ulaşım aksları kullanılmış ve işlevsel ayrışmalar sağlanarak, kent planlı hale getirilmeye başlanmıştır. Böylece yönetimin kente hâkim olması kolaylaşmış ve suç oranlarında azalmalar görülmüştür. Endüstriyel bölgeler, konut alanlarının dışında tutularak, kentin

ve kentlinin sosyal ihtiyaçlarına ulaşımın kolaylaştırılması amaçlanarak, sağlıklı kent felsefesi üzerine yaşam alanları şekillendirilmeye başlanmıştır.

Mimarlık alanındaki değişimler de modern şehircilik yaklaşımıyla benzer kaygılar üzerine gelişmiştir. Ana yaklaşım olarak artan nüfusun barınma ihtiyaını karşılamak üzere konut probleminin üzerine gidilmiş, güneşli, temiz hava alan sağlıklı ve fonksiyonel konut birimleri üretilmeye başlanmıştır. Modern mimarlığın ortaya çıkış felsefesini oluşturan bir yaklaşımla herkes için erişilebilir, uygun fiyatlı, gelişmiş ve sağlıklı yaşam ve çalışma ortamları yaratmak fikri ile topluma hizmet edilmiştir.

Görsel olarak modern mimarlık, modern hareketle bağlantılı düz beyaz kutular, düz çatılar, sıva veya beton bloktan inşa edilmiş duvarlar ve elik şerit pencereler ve geçmişin yük taşıyan duvarlarından ve ahşap binalardan ayrılan stilistik bir kopuş olarak tanımlanmıştır (Prudon, 2008).

Modern mimarlık, (...) bilime dayanan bir mimarlığın gerek pratik gerek manevi bakımdan modern ihtiyaçları daha iyi tatmin edeceği gerçeğiyle birlikte gelişmiş ve yüzden fazla yıllık tarihinde çeşitli biçimlerde bazen yeni estetik teoriler, bazen yeni stil bir süsleme, bazen de bilinen hiçbir ekole bağlı olmayan garip yeni binalar biçiminde görülmüştür. (Richards ve Mock, 1966, s. 33)

18.yüzyılda yaşanan endüstri ve ekonomi alanındaki gelişmeler, mimarlık alanında gerçekleşen üretim hizmet alanını değiştirmiştir. “İstenilen en önemli yapılar, kiliseler veya büyük saraylardan ziyade adalet yapıları, mahkeme salon binaları, müzeler, galeriler (...)” olmuştur (Roth, 2006, s. 553). Mimari taleplerin, kentleşmenin ve nüfus yoğunluğunun artışıyla, farklılaştığı bir ortamda mimarlar, demiryolu garajları, kuvvet santralleri, fabrika binaları gibi yeni tip tesisler üretmek sorunu bir yana, yeni olmayan hizmetleri karşılayan okul, hastane gibi komplekslerin modern hayatı kapsayan güncel problemleriyle de karşılaşmışlardır.

Böylece, mimarlar tarihte emsali bulunmayan meseleleri zezebilmek için ilk prensiplere dönmek mecburiyetinde kaldılar. “İlk prensiplere dönmek” ibaresinden kasıt eski stillerin esaretinden kurtulmak değil, bir

binanın nasıl tasarlanması gerektiğini programa bir göz atmadan kararlaştırmak âdetinden vazgeçip taze bir kafayla binanın ihtiyaçlarıyla görünüşünü birlikte yoğurmaktır. (Richards ve Mock, 1966, s. 17)

Bu noktada, disiplinler arası iletişim olarak isimlendirilen durumun ortaya çıktığını görmekteyiz. Binanın inşasından ya da projelendirilmesinden önce kullanıcı ile entegreli bir şekilde ihtiyaçları karşılayacak programın oluşturulması konusu konuşulmaya başlanmıştır.

Mimarlığın yeni meselelerini çözerken elbette yeni malzemelerin ve yapım tekniklerinin kullanılmaya başlanması modern mimarlığın gelişiminin önünü açmıştır. Ancak genel bir yanlış olarak modern mimarlığı, bir seri üretim ve makine mimarlığı olarak algılayanın yanlışlığını Richards ve Mock (1966, s. 31), “Modern mimarlığı çelik, betonarme, cam ve makine mimarlığı gibi anlamaktan büyük kusur olamaz” sözleriyle açıkça ifade etmişlerdir. Teknolojinin ilerlemesi sadece yeni bir stil yaratma fırsatı olarak değil, modern mimarlığın felsefesinin vücut bulmasını sağlayacak bir araç olarak görülmüştür (Prudon, 2008).

Fuar yapıları ve tren istasyonları gibi yapı tiplerinin ortaya çıkması, geniş açıklıkların nasıl geçilebileceği sorusunu beraberinde getirmiştir. Bu sorunlar, malzemelerin birlikte kullanılmaya başlanması ve yeni yapım sistemlerinin geliştirilmesinin önünü açmıştır. Dökme demir ve cam birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım dökme demirin kullanımını yaygınlaştırmış, ancak çeliğin dökme demirden daha dayanıklı olduğunun anlaşılmasıyla, uygulamadaki yerini yapı çeliğine bırakmıştır. Yapı çeliğinin, beton ile buluşmasıyla ortaya çıkan “betonarme” sistemin, çekme ve basınç kuvvetlerini karşılayarak modern mimarlığın uygulama alanındaki engelleri yıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Geleneksel malzemelerin cevap verebildiği ölçüde mimariyi standartlaştıran uygulamalar yerini mimarın yeni çözümlerine bırakmıştır.

Çeliğin ve betonarme sistemin taşıyıcı sistem olarak sağladığı yararlar, sadece geniş açıklık geçebilmek sorununa cevap vermekle sınırlı

kalmayıp, iç mekân çözümlerinde esneklik, cephe düzeninde kütleli hareketlilik ve geniş açıklıklar açabilmek gibi kazanımlar sağlamıştır.

Modern mimarlığı üslupsal açıdan ele aldığımızda, tek bir üsluptan oluşmadığını ifade etmek gerekmektedir. “Modern Mimarlık kavramı içerisinde, birbirini izleyen, bütünleyen veyahut yadsıyan, dolayısıyla mimarlık faaliyet alanını karmaşıklaştıran, aynı zamanda da zenginleştirip çeşitlendiren, farklı yaklaşımlar bulunmaktadır” (Tuztaş ve Koç, 2016, s. 123). Ancak diğer yaklaşımlardan farklı olarak, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan uluslararası üslup, kütle algısının yerine hacim, simetri kaygısının yerine düzen kurgusunu ön plana çıkarmaktadır (Hitchcock ve Johnson, 1966).

Üslup fikri tekrar gerçek ve üretken hale geldi. Bugün tek bir yeni stil meydana geldi. Disiplinin merkezinde bulunan kavramlar, bireylerin tecrübelerinden oluşmaktadır. Onlar yeniden canlandıranlar değil, yeni üslubu oluşturanların dolaysız ustalarıydı. Dünyanın her yerinde var olan bu çağdaş tarz, birinci nesil modern mimarların üretimi gibi, parçalayıcı ve çelişkili değil, birleştirici ve kapsayıcı olarak nitelendirilmektedir (Hitchcock ve Johnson, 1966 s.19).

Oluşturulmaya çalışılan bu mimarlık anlayışının ilkeleri 1929’ da İsviçre’nin La Sarraz şehrinde toplanan I.CIAM Kongresinde kabul edilmiştir. Le Corbusier’in Villa Savoye projesi ile özdeşleştirilen bu beş ilke; kütlenin bağlamla ilişkisini kopartan pilotiler, serbest plan ve serbest cephe düzeni, yatay bant pencereler ve çatı bahçesi kurgusu olarak tanımlanmıştır. I. CIAM’ın ardından, 1929 yılında dar gelirli kişiler için “minimum yaşam standartlı konut” konusu, Frankfurt’ta düzenlenen II. CIAM’ın gündemini oluşturmuştur. CIAM’ın daha sonrasında gerçekleştirdiği kongrelerde tekil konut biriminin sorunlarından konut bloklarına ve şehircilik sorunlarına çözüm aranmıştır. Kentin ve kent planlamasının sorunlarının ele alındığı IV. CIAM Kongresi, 1933 yılında kabul edilen Atina Tüzüğü’nün ilkelerini belirlemesi açısından önemlidir.

Le Corbusier' in 1923-1925 tarihli, Villa La Roche, 1927 tarihli Weissenhof Yerleşimi için tasarladığı konut, 1928 tarihli Villa Savoye, Mies van der Rohe'nin 1927 tarihli Weissenhof Yerleşimi için tasarladığı 1-4 no'lu evleri, 1929 tarihli Barselona Pavyonu, 1928-1930 tarihli Villa Tugendhat, Walter Gropius'un 1911 tarihli Fagus Factory, 1925-1926 tarihli Bauhaus, Frank Lloyd Wright'ın 1935-1937 tarihli Fallingwater, Erich Mendelsohn'un 1919-1924 tarihli Einstein Tower ve 1935 tarihli The De La Warr Pavilion gibi eserler, Uluslararası üslubun önemli temsilcilerinin, dönemin ilkelerini ve felsefesini yansıtan bazı önemli tasarımlarıdır.

Modern mimarlığın pilotilerin kullanımıyla bağlamdan kopma, serbest plan ve cephe düzeni, yatay bant pencereler ve çatı bahçesi kullanımını öngören biçimsel kaygıların yanı sıra, ortaya çıkış amacı olarak görülen “Herkes için erişilebilirlik, temiz hava ve güneş ışığından faydalanarak sağlıklı yaşam birimleri oluşturmak” şeklindeki ilkeleri, modern hareketin toplumsal boyutunu şekillendirmektedir. Mimari üretimdeki biçimsel değişim, kütlelerin serbestliği, anıtsallığın aksine hafifliğin ön planda tutulması, güneş ışığını geçirgen şeffaf ve beyaz masif yüzeylerin ön plana çıkması vb. tasarımsal kaygılar; hareketin felsefesinin teknolojik gelişmeler sayesinde ilkeleştirilmesini sağlamıştır. Dönemin tasarım yaklaşımını biçimlendirmesi beklenen bu ilkeler, koruma kuramının 20.yüzyıl mimarlığını kapsadığı noktada, bu dönem ürünlerinin hangi parametrelere göre değerlendirileceği ve üslubu oluşturan estetik değerlerin nasıl belirleneceği bakımından yönlendirici olmuşlardır.

Son mimari anlayışlarda, modern tanım alanı artık geçerli değildir. Mimarlığın farklı anlamları vardır, birçok alanın sınırları içinde düşünsel çerçeveler oluşur. Günümüz yapılı çevrenin çeşitliliği ile mimarlığın bütüncül ve yetkin bir yaklaşımdan ziyade çoğulcu bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Mimarlık anlayışı, eskisi gibi yeni bir üslup yaratmaya çalışmaktan çok, yeni referanslar edinmiştir. Mimarlığın diğer disiplinlerle ilişkisi; kendisini meşrulaştıran ve ona anlam veren söylem dedir. Mimariyi anlamak için bazı kavramlar tartışılmıştır. Bu kavramlardan biri de “kaos”tur. Rem Koolhaas, kaosu tanımlarken güzel veya enteresandır, ancak yalnızca

tüm kasıtlı müdahalelerin sonunu temsil ettiği sürece. 1980'lerin tüm ödünçlemeleri arasında en paradoksal olanın kaos olduğunu söylüyor: baştan çıkarıcı, evet, ama aynı zamanda transmimari olmadan tamamen erişilemez. Kelebek etkisi ile açıkladığı kaos teorisinde, bir mimarın kaosa yapabileceği tek katkının ona karşı yemin etmek olduğunu savunur (2001). Ancak David Harvey, belirsiz koşullar altında oluşan mimarlığın, "kurgu, parçalanma, kolaj, eklektizm ve bunların hepsine hakim olan geçicilik ve kaos duygusu kentsel tasarım pratiğinde baskın temalardır." (2006) dikkati çekerek; geçicilik, süreksizlik, parçalanma ve kaosun mimarlık alanında kullanımına. Parçalı, kaotik bir değişim ortamında modernizmin duyarlılığı azalır, çoklu yapılara yönelik bir mimari anlayışın olduğu gözlemlenir. Tanyeli bugün mimarlık anlayışını açıklarken, önceki dönemlerde ürünler (mimariler) nedensel ağlarla çevrili, mimari pratiğin ve eylemin çıktıları olarak tasavvur edilirdi. Böyle basit bir denklemi (2012) kurmanın artık mümkün olmadığını söyleyerek nedenselliği aşan mimari üretim yöntemlerinin karmaşık yapısını ortaya koyuyor. Berber'in (2001) makalesinde, Tschumi'nin "...bugünkü yapılı çevrede her şeyin en az bir kez denendiğini, her şeyin sunulduğunu ve sonra tekrar tekrar sunulduğunu biliyoruz, biz de neler yapılabilir?" sorusunu sordu. Tabii bunun amacı yapılacak bir şey olmadığını göstermek değil. Zihnin sonu yoktur ve elbette yapılacak daha çok şey vardır, ancak bu anlamda "zihnin kurtuluşu" için yeni anlayış biçimlerinin yaratılması gerekmektedir (2001). Steven Holl da mimarlığın deneysel olması, yeni fikir ve hayallere açık olması gerektiğini söylemiştir (Soygeniş, 2006). Çözüm arayan bir tutum ve anlayış; olası durumların etkilerinin analiz yoluyla farkındalık şeklinde değiştiğini kabul etmek gerekir ve bu salt sonuç odaklı, ürün odaklı bir mimari tasarım anlayışı değildir. Kentin bir nesne olarak yapım yöntemini anlatması, Sanayi Devrimi'nden elde edilen bilgiler çerçevesinde daha önce tartışılmıştı. Sanayileşmiş şehirlere odaklanan inşaat faaliyetlerinin ürettiği söylem, özellikle yeni bilgiler ortaya çıktıkça değişti. Küresel kentsel söylem ve kentsel kurgu değişti; yeni örgütlenme biçimleri ortaya çıktı. Küresel kent söyleminde kentler, "küresel ulaşım, iletişim ve haber, bilgi ve kültürü üreten ve yayan" (Öktem, 2005), hizmet sektörünün

üretimini sağlayan merkezler olarak tanımlanmaktadır. Bu ekonomik yapı nedeniyle mekânsal ve toplumsal kutuplaşmaya yol açtığı da ileri sürülmüştür. Mekânsal oluşumun örgütlenmesinde ve meşrulaştırılmasında küreselleşme söyleminin etkili olduğu söylenebilir. Küreselleşme süreci tüketimle doğrudan ilişkilidir. Tüketim olguları, kapitalizmin dinamikleri ile sürekli değişmekte ve yaşam alanının yeniden tanımlanmasına yol açmaktadır. Ürünleri tüketim nesneleri olarak inşa etme yaklaşımı da tüketicinin geçici doğasına yenik düşüyor. Uğur Tanyeli ise, "Kentin bir mimari eylem malzemesi olarak algılandığı ya da ana aktörlerin sahnesine hakim olmasını beklediği dönem sona eriyor. (...) Ancak artık anlaşıldı ki, şehir, sayısız aktör ve faktörün çok yönlü bir bileşimidir, eğer egemense toplum" diye açıklıyor (2012). Bilgiye erişim kolaylığı, mesafelerin ortadan kalkması, teknolojiye ilerlemeler gibi veri sağlamadaki dönüşümler hem mimari hem de sosyal yapıların anlaşılmasında etkilidir.

Güncel mimarlık anlayışını değerlendirmek söz konusu olduğunda medyanın gücü yadsınamaz. Medya, mimariye çağdaş ve geniş kapsamlı araçlar sağlamanın etkili bir yöntemidir. Basının yaşadığı dönüşüm açısından da kimliğini meşrulaştırıyor; ürün arttıkça mimarın tanınırlığı artar. Mimarlığın millileştirilmesi aynı zamanda onun kitle kültürüyle de bağlantılıdır. Mimarlık dışı sektörlerin mimarlık bilgisinin alanının izlenmesi ile birlikte mimarlığın kamuoyuna duyurulması söz konusudur. Geçmişte olduğu gibi bugün de mimarinin alanına geniş kitlelere ulaşan insanların mimari/mimar kimliğini duyurmak için yaklaşması büyük . Mimarlığın anlam ve anlamının dönüşümü ile birlikte mimarın kimliği de dönüşmüştür.

Çağdaş mimarlarla ilintili olarak, Manfredo Tafuri 1986'da "çağdaş mimarlar muazzam bir özgürleşme çabasının konusudur, ancak görünüşe göre bu özgürlük olmasaydı tercih ederlerdi. henüz gerçekleşmedi, mevcut süreci tekrarlayabilecekler." Bu yayının gerçekleşmediğine dikkat çektiğini söylüyor. Tanyeli, kendi adına , mimarın mimari pratiğin evrimindeki dönüşümünü şu sözlerle açıklıyor: bir tür isim, ancak farklı kişisel adlara sahip olanların belirsiz bir şekilde tanımlanmış toplu sıfatı. Değişim ise seçkin entelektüelin rolüne odaklanan ideolojinin yıkılmasını gerektirir.

Ancak bu rol artık mimarlar için 1970'lerdeki kadar inandırıcı değil. Mimarların kimlikleri sıradanlaşmaya, yani etkileri mimaride hissedilmeye başlar. Düşlenmiş teknokratik önderlik iddiaları duyulmaz olur. Giderek, yeni doğan “star” kavramının da işaret ettiği gibi, mimarlar kendilerini kendi olağanlıkları içinde gördüklerinde, “ne denli yüce” olduklarını fark edeceklerdir” (2007).

Charles Jencks, dönemin çağdaş mimarlığına yönelik baskın yaklaşımları değerlendiriyor ve bu yaklaşımları altı kategoride sınıflandırıyor. İdealist bir yaklaşım, kendini tanıyan bir yaklaşım, sezgisel bir yaklaşım, mantıksal bir yaklaşım, tarafsız bir yaklaşım ve aktivist bir yaklaşım (1973). Abdi Güzer tarafından Türk Mimar Haritası kullanılarak daha fazla kategorize edilmiştir. Bunu üç temel yaklaşıma göre değerlendirir: modernist, çoğulcu ve gelenekçi. İşlevselci, acımasız, romantik, modern insanın kendisi bir postmodernist olarak. Çoğulcuları inananlar, sentezciler, bağlamcılar ve dışavurumcular olarak farklı sınıflara ayırır ve gelenekçileri neo-bölgeciler, tarihçiler, ulusal bağlamcılar ve ulusal kimlikçiler olarak sınıflandırır (1996). Bu arada Şevki Vanlı, son yirmi yıldaki Türk mimari eğilimlerini altı kümede değerlendiriyor. Yerden yere değişen geleneksel şeyler, yerden yere değişen şeyler, sonuncuyu tatmin eden rasyonel şeyler, zulüm (2006). Bu tür bir sınıflandırmanın genel bir mimarlık anlayışında kullanılması kabul görmüş bir yöntem olmakla birlikte, üretim sürecindeki dönüşümün önemi günümüz mimarlık anlayışındaki yaklaşım kadar göz ardı edilemez.

Günümüz mimarlık anlayışında, mimarın “büyük karar verici” söylemi bir şekilde varlığını sürdürmektedir, ancak mimari davranış alanında bir karşılığı yoktur. "Bir mimarın kişisel kimliğinin Allah'ın yoktan var etmesi boyutunda olduğu fikri, mimarlık alanındaki diğer aktörlerin sorumluluklarının göz ardı edilmesini mümkün kılmaktadır" (Tanyeli, 2007). Mimara mutlak kişisel sorumluluk atfeden uzman ideolojisi geçerliliğini yitirmiştir. Kural koyucuların aksine, mimarlar araştırmacı ve yorumcu oluyorlar. Günümüz tasarım sürecine baktığımızda hiyerarşilerden söz edemeyiz. Adım adım bir tasarım yaklaşımı yerine, birçok farklı disiplin ve

meslekten gelen geri bildirim ve verileri takip ederek bütünleşik bir yapıda çalışan süreçlerden bahsedebiliriz (Tanyeli, 2012). Yeni üretim yöntemleri ile çeşitli ürünler tanıtılmaktadır. İfade araçlarındaki değişiklikler mimarlık alanında yeni alanlar yaratmayı mümkün kılmıştır.

2.2.2-Mimari Şekil-Algı İlişkisi

Vitruvius mimarisinin tanımında pratiklik ve sağlam yapıdan sonra gelen üçüncü unsur haz ya da güzelliştir. Mimarının tüm bileşenlerinin en karmaşık ve çeşitli olanıdır. Bu, mimarlığın tüm duyularımızı nasıl etkilediğiyle ilgili, yani inşa edilmiş çevreye yönelik algılarımız ve tercihlerimiz nasıl şekilleniyor. Bu muhtemelen hem mimarların hem de kullanıcıların uğraştığı bir alandır. Bunun nedeni kısmen, belirli durumlarda kişiden kişiye farklı öznel tepkiler içermesidir. Ama belki daha da önemlisi, 1910'dan 1960'a kadar yarım asır boyunca etkilenen Batılı mimarlar ve diğerleri, mimarının güzelliğinin bağımsız bir varlık olmadığını otomatik olarak ortaya koydu ve işledi.Yapısal bir ifade çünkü faydasını maksimize ediyor ve tükendiğine inanıyor. yer. Uluslararası modernizm adı verilen bir tarzın savunucuları, Vitruvian'ın formülünün değiştiğini ve pratiklik ile sağlamlığın güzelliğe eşit olduğunu savundular. Veya Bruno Taut'un yazdığı gibi, mimarlık onlar için "mükemmel ve dolayısıyla en güzel verimliliğin" yaratılmasıydı (Taut, S: 9). Ama 1965'ten beri mimarlar, eleştirmenler ve tarihçiler bu durumu tersine çevirdiler, mimarlık güzeldir ve iyi mimari, işlevsellik ve sağlamlık şartlarını sunarken, fiyatının en iyisi olmakla birlikte, estetiği sağlamak için çabalamamız gerektiğini yineliyoruz.

18. yüzyılın ikinci yarısında felsefenin en önemli katkıları arasında, erdemin düzensiz ve kaba biçimlerinin heyecanını ve fiziksel tehlikenin heyecanını övmek gibi yüce ve resimli bir kavram vardı. Pitoresk duyarlılık, çirkinliği estetik bir değer olarak görmeyi mümkün kıldı.

Çirkin birkaç şekilde tanımlanabilir. İlişkilerin perdesi tanınmaz olduğu için belirsiz veya kafa karıştırıcı, kabul edilen normlara uymadığı için korkunç, olağandışı veya olağanüstü kalite veya sanatsal inat ve kaprisler olarak tanımlanabilir. Örneğin Eski Bomonti Bira Fabrikası: Kısmen açık

cepheli, yarı yıkık bir yapıya sahiptir. Bu kasıtsız çirkinlik dolaylı olarak Umberto Eco'nun çirkinlik hikayesindeki "çirkinliğin ihtişamını" vurgular..

Mimarlıktan aldığımız zevk, mimarlık algımız tarafından oluşturulduğundan, önce insan gözünün ve zihninin mimarlık yaşamına ilişkin verileri nasıl algıladığına ve yorumladığına bakalım. Görsel ve duyuşsal uyarım psikolojisi, mimarimizi ve algımızı nasıl etkiler? Belki de en temel kavram, zihnin, özellikle de insan zihninin, aktarılan tüm duyuşsal bilgilerde anlam bulmaya programlanmış olmasıdır. Bu şüphesiz hayatta kalma içgüdüğü ile ilgilidir. Uzun zaman önce, gözler, kulaklar ve zihin, çimenlerin renk değişimini veya dalların çatırdamasını avcılarının iz sürme belirtileri olarak yorumlamayı öğrendi. çözüm; Zihnimiz, ilkel kökenlerimizde yaptığı gibi, aldığı bilgiyi anlamlı kalıplara sokmaya çalışır. Genel veriler anlamsız olduğunda, zihin onu tanıyamaz. Tamamen rastgele bir görüntü veya işitsel fenomen verilse bile, zihin önceden depolanmış değerlendirici bilişlere dayalı olarak ona ön yorumlar ekler. Yani algıladığımız şey zaten bildiklerimize dayanıyor.

2.3-Göstergebilim ve Mimari Arasındaki İlişki

Mimarlıkta göstergebilim, İtalya'da çevrenin önemine karşı eleştirel bir hareketle başladı. Bu atılım 1950'lerin sonlarında büyük bir meydan okuma olarak ortaya çıktı. Bu protesto, savaş sonrası hızlı kentleşme, çevresel yıkım ve spekülasyon binalar gibi olgulara yöneliktir. Kalkınmanın çevrenin anlamını yok ettiğini ve monoton yapı ürünlerinin bu yok oluşun aracı olduğunu savundu. Yine, 1960'larda Fransa'da kent göstergebilimi tartışması başladı ve birçok yazar, kent sosyoloğu, filozof ve kent bilimci aynı soruyu gündeme getirdi. Eco'ya göre göstergebilim; bir iletişim süreci olarak tüm kültürel olguları (yani, insanların sosyal gelenekler nedeniyle etkileşimde bulunduğu durumları) sayar ve inceler (Erkman, 2005, s. 70).

Kent yaşamı, ilk insanın ilk gömülmesi ile son mezarlık olan Nekropol arasındaki tarihsel aralıkta ilk sıradaydı ve bu noktada uygarlık birbiri ardına sona erdi. Mimarlık bir iletişim biçimi, bir sembol ve bir sığınaktır. Gerçekten de, Sir Herbert Read'in belirttiği gibi, tüm sanatlar bir sembolik söylem

biçimidir (Reed, s. 82). Mimarlık, insan düşünce ve çabasının fiziksel bir ifadesi, ürettiği kültürel değerlerin ve inançların bir kayıdır. Aslında mimari mekanın herhangi bir ögesi bir işaret olarak kabul edilebilir. Diğer bir deyişle, mimari mekanın tüm ögeleri ve bu ögelerin nasıl bir araya getirildiği birer göstergedir. Algılanan ögenin, genellikle "daha derin" olan başka bir şeyin işareti, işareti, işareti olduğu varsayılmalıdır. Tıpkı mimaride semboller yaratırken duyduğumuz sesin sadece bir ses olup olmadığını algılamak ve aktarmak yerine genellikle çığlık atar, güler, inleriz. , ne gösterir. Kavramsal yapıda fonolojik, yazılı veya edebi alanlardaki uzantı temelli figürlerden bağımsız olarak göstergebilimde algılama ve anlam üretme koşullarını açıklamayı amaçlar.

Bilimsel düşüncenin en önemli kurucularından biri olan Descartes, problemi çözmek için bir problemi mümkün olan en küçük parçalara ayırmalı ve sonra yavaş yavaş en basit ve en hafif kısımlardan başlamalıdır. Bunu gösterdim. Yavaş yavaş, daha karmaşık, karmaşık ve incelenmesi zor parçalara geçiyoruz. Bu geleneksel bilimsel analiz anlayışına dayanan göstergebilim, netlik, inandırıcılık ve hepsinden önemlisi yaratıcılıktan asla vazgeçmez.

Bir anlamda, üretim süreci sistemi içindeki farklı göstergebilim düzeyleri, farklı bileşenleri ve yaratıcılık sayesinde derinlemesine yapılandırılmış anlam kategorileri, sürekli yeni boyutlar, yeni özellikler ve dolayısıyla analiz edilecek yeni ilişkilerdir. Mimarlık böyledir. Homo sapiens'in atalarının ortaya çıktığı karanlık çağlara, kaydedilen tarihsel çağdan daha geriye gitmeliyiz. Bunu yaparak, insan toplumunun ve kurumlarının kökenini açıklığa kavuşturacağız. Ayrıca, bu şekilde inşa edilen yapılar, belirli fonksiyonel kullanımları karşılamak için sadece kısmen şekillendirilmiştir. Binanın en başından beri sosyal inançların bir sembolü olarak inşa edildiğini görebilirsiniz.

Mimarlık, insan ailesinin hem fizyolojik hem de psikolojik ihtiyaçlarını karşılar. İnsan ailesinin temel sosyal düzenlemeleri muhtemelen bir milyon yaşındadır. Dolayısıyla, modern mimarlığın tanımladığı şekliyle

son yüzyılın mimarlığını katı bir faydacı ya da işlevselci bir yaklaşımla değerlendirmek, hizmet ettiği geniş sosyal ve kültürel işlevlerin en küçük parçası açısından, sadece onu değerlendirmektir.

3-YENİ MÜZECİLİK

3.1-Müze Kavramı

Etimolojik olarak müze kelimesinin kökenleri, Antik Yunanca “mouseion” ve Latince “museum” sözcüklerine dayanmaktadır (Erhat, 1993, s:208). Mouseion, Antik Yunan’da, muse (müz) adı verilen ve her biri ayrı uğraş gözeten dokuz farklı ilham perisine adanmış tapınaklardır. Başlarda, müzlere ithaf edilmiş bahçe, tapınak, kutsal emanet odaları gibi sayısız yere, ve hatta kimi şölenlerle, kitaplara da müze denmiştir (Artun, 2012, s.13).

MÖ 4. yüzyılda kurulan ve en az yedi yüzyıl kadar etkin olan İskenderiye Kütüphanesi ise asıl müze efsanesini yaratan yapı olarak görülmektedir. Büyük İskender, Mısır fethi sonrasında kendi adını taşıyan ve müzlere adanmış bir kütüphane inşa ettirerek, kenti Helen kültürünün merkezi haline getirecek bir kültür merkezi yapmak istemiştir. İskenderiye Kütüphanesi, Musaeum olarak bilinen bir müze ve kütüphanedir. Bu müze, Hint, Mezopotamya, Yunan uygarlıklarına ve hatta dünyanın geri kalanına ait söz ve imgeleri bir araya getiren bir hayalin ilk taslağıdır. "Hafızanın merkezidir" (Artun, 2012).

İskenderiye Kütüphanesi 7 yüzyıl etkinliğini sürdürdükten sonra, sebebi kesin olarak bilinmeyen bir yangın sonucu yok olmuştur. Her türlü bilginin paylaşıldığı kültürel emperyalizm tasarısının ilk kefilisi olan İskenderiye Kütüphanesi; günümüzde halen ulaşılamayan büyüklükte bir arşiv ve kültür merkeziydi. İnsanlık tarihi için korkunç bir trajedi olan bu yangınla birlikte, geçmişe ait pek çok kaynağın yok olmasının yanı sıra dönemin en önemli bilim yuvası da tarih sahnesinden silinmiştir.



Görsel - 4: İskenderiye Kütüphanesi Tasviri
(https://en.wikipedia.org/wiki/Library_of_Alexandria#/media/File:Ancientlibraryalex.jpg)

Artun'un derlediği Sanat Müzeleri kitabında; "Küresel bir kültürün oluşturulmasında, bilgi ve tarihin yapılandırılmasında müzelerin 18. Yüzyıldan başlayarak halen sürdürdükleri toplumsal rol, Museum'dan mirastır. Bu mirasın kökü ise koleksiyon hırsına dayanmaktadır" denilmektedir (Artun, 2012, s. 15-17).

İlk derlemler eski Yunan tapınaklarında tanrılara adanan adaklardan oluşmaktadır. Zaman içinde müzelerin "tapınak" olarak anılmaları ve tapınak mimarisi etkisinde tasarlanmalarına bu köken etki etmektedir (Artun, 2012, s. 19). Bu dönemde Romalılar savaş ganimetleri, değerli kaplar, egzotik bitkiler ve Yunan tapınaklarından yağmaladıkları sanat eserlerini koleksiyon haline getirmişlerdir.

Zaman içinde bu koleksiyonlar toplumsal statü sembolleri haline gelmiş, her zenginin evi birer kütüphane, resim ve heykel galerisine dönüşmüştür. Bu dönemde sanat; özel koleksiyonlar olarak, bireysel himaye altında tutulmuştur.

Avrupa’da modern müze fikri Haçlı Seferleri’yle doğmuştur (Hein, Museums, s. 302). İlk koleksiyonlardaki tapınak ganimetleri, ilk sergilerde de etkisini sürdürür. 12. yüzyıldan Ortaçağ’a kadar koleksiyonlardaki eserler birer hazine niteliğindedir. Gerekğinde eritilebilecek altın gümüş gibi madenlerle işlenmiş, maddi ve koleksiyon değeri bu niteliklere göre değerlendirilen ürünlerden oluşmaktadır. Ortaçağ’da Hristiyanlığın da etkisiyle, bir ürünün sanat eseri sayılması için mucizevi, hayret uyandırıcı ve tanrısal görünmesi gerekmektedir. Koleksiyonlar bu dönemde kilise, manastır ve sarayların tekeline geçmiştir.

Müzeciliğin değişik birim ve fonksiyonlarıyla bir kurumun niteliklerine tam anlamıyla sahip olmasının yollarını açan gerçek anlamda koleksiyonculuk, Avrupa’da onbeşinci ve onsekizinci yüzyıllarda gelişmiştir. Bu dönemde toplanan eserler üst sınıfta, zenginler ve bilginler tarafından özel koleksiyonlar olarak saklanmaktadır. Toplamadaki çeşitlenme, koleksiyonların zenginleşmesi, bu kapalı tutulan değerlerin haz nesneleri ya da bilimsel materyal olmaktan dönüşerek, toplumsal paylaşım ve bilgi iletimine yönelik değerlendirilmesinin önünü açmıştır. 15. Yüzyıldan itibaren Coğrafi Keşifler ile yeni kıtalar keşfedilip, daha önce bilinmeyen farklı türde hayvanlar, bitkiler ve o kültürlerin üretimi olan zanaatın görülmesi koleksiyonculuğu da etkilemiştir. Artık koleksiyonlar, hazinelerdeki aynı eserleri içeriyor olsalar bile, şimdiki sahipleri tarafından yeniden kurgulandıklarında, hazinelerin kör servet ve güç gösterisinin veya kiliselerin kutsal ikonografisinin ötesinde bir anlamlandırma mecrası oluşturmuşlardır (Artun, 2012, s. 25).

Bal'a (2012) göre; "Merak, 14. ve 15. yüzyıllardan sonra, özellikle Rönesans döneminde ortaya çıkan sınırsız ama net hayali toprakların bir koleksiyonudur. Çağdaş Sanat Müzesi'ne öncülük eden bir merak odası. bireysel düzeyde "bu dünyada yaşayan" nesnelerin bir koleksiyonu.

16. yüzyılın ikinci yarısında Floransa’da Medici’ler tarafından kurulan Uffizi Sanat Galerisi (Galeria Degli Uffizi) ilk müze binası olarak kabul edilmektedir. Medici hanedanına ait sanat eserleri 1584’te Vasari’nin

Mediciler için bir idare yapısı olarak tasarladığı Uffizi'ye taşınmıştır. Burada koleksiyon halka açık olarak sergilenmeye başlanmıştır. Mediciler'in koleksiyonlarını kamusal alana taşımasının altında, gücü ve zenginliği simgeleyen sanat eserlerini herkesin gözleri önüne sererek, diplomatik yönden üstünlük sağlama amacı yatmaktaydı. Bu girişimle birlikte müzeler halka açık kurumlar olarak kabul edilmiştir (Erbay, 2011, s. 18).



Görsel-2 : Uffizi Sanat Galerisi Koridor Sergi Alanı
(<https://www.muzebileterleri.com/wp-content/uploads/2019/06/Uffizi-Galerisi-Bileti-ve-Rehberi-30.jpg>)



Görsel - 3: Uffizi Sanat Galerisi'nde Sergi Salonu, Floransa, İtalya (<https://blog.biletbayi.com/wp-content/uploads/2018/06/uffizi-galerisi-florence.jpg>)

17. yüzyıl Aydınlanma Dönemi'nde bilimsel düşüncenin gelişimiyle, sistemli ve pratik çözümlerin gerekliliği ortaya çıkmıştır. 1650'lerden itibaren sistemli bir koleksiyonculuk anlayışına geçilmiştir.

Müzenin halka açılmasıyla birlikte, sanat eserlerinden sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. 1706'da Mediciler'in düzenlediği sergide o gün hayatta olmayan ve "usta" olarak tanımlanan sanatçıların eserleri derlenmiştir. Medici mirasını yansıtmaktan öte, sanatı teşhir etmesiyle önemlidir. Modern müzelerin düzeni yönünden bu tür koleksiyon sergiler, temsili ve kalıcı uygulamalardır. Bu girişimler, modern müzecilikle eklemlenerek 19. ve 20. yüzyıllarda görülecek olan dev sergilere öncülük etmiştir (Artun, 2012). Medici mirası 1737'de Floransa halkına bağışlanmış ve günümüze kadar korunarak gelmiştir.

1750-1785 yılları arasında kral XVIII. Louis, tablolarını Lüksemburg Sarayı'nda sergilemiş ve büyük ilgi görmüştür. 1750'de müzeleşen Lüksemburg Sarayı, kraliyet koleksiyonlarının halka açıldığı ilk saraylardan

biridir. Kimi müzecilik tarihi kaynaklarında “ilk kamusal müze” olarak geçmektedir. 1789 Fransız Devrimi’yle birlikte cezaevine dönüştürülen saray yapısı, günümüzde de olduğu gibi senato binası olarak kullanılmıştır (Artun, 2012, s:109). Sarayın devrim sonrasındaki dönüşümü ardından kralın Lüksemburg Sarayı’ndaki koleksiyonlarına yeni bir yer bulunması gerekmiştir. Lüksemburg Müzesi’ndeki eserler böylece Paris’teki Louvre Sarayı’na taşınmıştır. Louvre Müzesi 1793’te kurulmuştur. Böylece saray müzeciliği adı verilen akım baş göstermiş ve sanat eserlerinin yalnızca saraylarda sergilenebileceği algısını yaratmıştır. 18. yüzyılla beraber müzecilik, bugün bildiğimiz “klasik müze” anlayışına girmiştir. Koleksiyonlar özelliklerine göre değerlendirilmeye, arşivlenmeye ve sunulmaya başlanmıştır. 21. yüzyılda da varlığını sürdürmekte olan, sistematik sınıflandırmalar ile sabit koleksiyonlarını sergileyen müzelerin ataları bu yüzyılda doğmuştur.

1789 Fransız Devrimi ve buna bağlı toplumsal yenilikler ve toplumsal yaşamın işlevlerinin farklılaşması, bu kavramı yalnızca müzecilik alanında değil, başka birçok alanda da kökten değiştirmiştir. Milliyetçiliğin tüm dünyada etki göstermesi, ulusal değerlerin ön plana çıkmasıyla müzelerde sergilenen ürünler ve müze türleri de bu bağlamda değişime uğramıştır. Saraylar Louvre Müzesi ile birlikte, kamuya açık sergi mekânları haline gelmiştir. Müze denilince akla ilk gelen temalar olan sanat, tarih, doğa bilimleri ve teknik bilimler, o dönemde müzelerin temel bölümleri halini almıştır. Bu dönemde müze binaları; şatafatlı saray yapılarından dönüştürülen sergi odaları ile eserlerin ön plana çıkmadığı, önceleri kamuya açık olmayan bu mekanların da bir anlamda sergilendiği yerler olmuştur. Louvre, ulusal müzelerin, evrensel müze ve sergilerin, dünya sergilerinin, belediye müzelerinin Avrupa ve Amerika’yı çevrelediği modern müze çağının öncüsü ve rol modelidir Artun, 2012, s. 156).



Görsel - 4: Louvre Müzesi

(https://www.habernediyor.com/images/haberler/2020/01/louvre_muzesi_2019_da_da_rakiplerini_geride_birakti_h23195_f61cd.jpg)

Müzeler, toplumsal belleğin merkezleridir. Günümüzde, bilginin üretilmesi, yapılandırılması, kentlerin kimlik kazanması ve küresel bir kültürün oluşturulmasında en etkin rol, toplumla birlikte işleyen müzelere aittir. Siyasi, toplumsal ve küresel etkileri olan, evrensel aklın bir yansıması olan müzeler, Bataille’e göre devasa bir aynadır. “[...]İnsan burada kendine dair her şeyi görür, kendini keşfeder ve derin bir haz alemine dalar. [...]” (Artun, 2012, s. 23). Yani müze, bilginin, kültürel birikimin, insana dair kaynakların, kavramsal bileşenlerin ve gelecek öngörülerinin sorgulandığı, yapıldığı ve üretildiği epistemolojik bir yapı olarak işlemektedir.

Uluslararası Müzeler Konseyi’nin (ICOM), 1946’dan beri müzelerin gelişimiyle birlikte güncellediği ve son olarak 2007’de Viyana’da düzenlenen 21. Genel Kurulu’nda benimsen tanıma göre ise müze; “Eğitim, araştırma ve zevk alma amaçlarına hizmet eden ortamı sağlayarak, insanlığın somut ve soyut kültür mirasını (tangible and intangible heritage) elde eden, koruyan, araştıran ve sergileyen, toplum ve toplumun gelişimi için çalışan, halka açık, kâr amacı gütmeyen daimi bir kuruluştur.”(ICOM)

Müzeler tarih boyunca hem fonksiyonel hem yapısal olarak hem de içerisinde sergilediği ürünler bakımından büyük gelişim göstermiştir. En

temel düzeyde ele alınırsa, müzeler koleksiyonlarını şekillendiren objelerle çalışırlar. Günümüzde, müzecilik açısından insan faktörü en önemli etmendir. Hem müzeciliğin işleyiş şeklinin belirlenmesinde izlenilen yöntem, hem de müze içinde çalışan profesyonellerin müze ziyaretçisiyle kuracağı ilişkinin etik düzeyinin belirlenmesi, müzenin varlık amacına sebebiyet veren müze ziyaretçisi içindir. Bu noktada müzelerin işlevleri nelerdir sorusu sorulabilir. Müze kavramı ortaya çıktığından beri, her dönemde farklı tanımlanan bu işlevler, günümüzde ICOM'un "Müzeciliğin Temel Fikri" (Key Concepts of Museology) adlı yayınındaki tanıma göre, 1980'lerin sonunda Amsterdam'daki Reinwardt Academie tarafından belirlenen 3 temel fonksiyona indirgenmiştir. Bunlar; koruma, araştırma ve iletişimdir. Koruma işlevi; müze koleksiyonuna yeni ürünler kazandırmak, bunları muhafaza etmek ve koleksiyonları yönetmeyi kapsamaktadır. Müzede iletişim denilince, eğitim ve sergileme işlevleri de bu işleve dâhildir. Günümüzde önemi gittikçe artan müzenin eğitim işlevi, müze ziyaretçisiyle müze arasında "arabuluculuk" görevi üstlenmiştir. Günümüzde müze yönetimi ve hatta müze mimarisi de müzeciliğin fonksiyonları arasında sayılabilecek konuma gelmiştir. Sürekli gelişmekte olan "müze" fenomenini anlayabilmek ve tanımlayabilmek için, müzeyi farklı kavramsal, teorik ve pratik yaklaşımlarla ele almak mümkündür (ICOM). Müze fonksiyonları ve müze ziyaretçisinin müze ile etkileşiminin sorgulanması gerektiği gibi, müzenin topluma katkıları da müze kavramını ele alırken sorgulanması gereken bir başka konudur. Bu bağlamda; müzelerin topluma katkıları şunlardır:

- Müzeler geçmiş değerleri korur ve topluma sunar.
- Koleksiyonları objektif ve sistematik olduğundan, elemenden geçirilerek, süzülerek günümüze ulaşan değerleri sergilerler.
- İnsanların doğal gelişimini belgeler ve bilgilendirirler.
- Müzeler geçmişi gözler önüne sererken, yaratıcılığa katkıda bulunurlar.

- Geleceği yönlendirebilecek, geleceğe ışık tutan değerlerin yer etmesine etken olurlar.
- Yeni toplumsal niteliklerin oluşmasına katkı sağlarlar.
- Toplumun bilimsel ve sanatsal gelişimine katkıda bulunurlar.
- Müzeler ile farklı toplumlar birbirlerini tanıma imkânı bulur, kültürler birbirlerine yakınlaşırlar.

Müze, insanlık mirasını yaymak amacıyla bünyesinde -kısa süreli ya da kalıcı olarak- barındırdığı obje ve kaynaklardan duygu, fikir ve görsellerin yayıldığı mekândır. Bilginin keşfedildiği ve geliştirildiği, kişinin kendini tanıyıp, farkındalığa ulaştığı, dayanışma ve paylaşımın yapıldığı etkileyici mekânlardır. Gündelik hayat içerisinde insani yönlerini kaybeden kent insanı, müzelerde kendini bulur ve iyileşir. Kentler müzelerde kendi yansımalarını görür ve toplumla birlikte bu yansıma şekil alır. Aksi halde rutinin kıskacında kaybolmaya mahkûm olurlar.

3.1.1.-Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi

Bugünkü anlamda müzecilik, batıda koleksiyonların kamulaştırılması ile 18. yüzyılda gerçekleştirilmiştir. Müzeler, 18. yüzyıla kadar devlet koleksiyonları ile izinle girilen özel koleksiyonlar karakterini taşıdı. Müzeciliğin ilk yıllarında müzeler aracılığı ile hayata geçirilmeye çalışılan amaç, geçmişe ilişik, sanata ilişkin, kültüre ilişkin ve bilimsel öğeleri toplamak korumak belgelemek ve sergilemek olarak tanımlanabilir. Ancak 20. Yüzyıl müzeleri ile birlikte müzecilik anlayışı sanatsal, kültürel ve bilimsel birikimlerin topluma aktarıldığı kurumlara dönüşerek eğitim misyonunu da yüklenir. Zorlama olmayan, yaygın eğitim ve araştırma merkezlerine evirilerek soyut ve somut kültür varlıklarını da bir çatı altına alabilmeyi başarmıştır.

Müzeciliğin tarihsel gelişimine göz atarsak, koleksiyonculuktan müzeciliğe geçiş bilimlerin gelişmesi ve hayatın tüm alanlarına da daha fazla

etkide bulunması sonucunu oluşturmıştır. Bu süreçte koleksiyonların ulusal ve uluslararası etki ve öneminin artması, koleksiyonların bakım, onarım, koruma, sergileme ve benzeri konularda bilimsel gelişmelerden faydalanması, bulundukları mekânların tasarımı ve halkla olan bağı gerek pozitif gerekse sosyal bilimlerce yönlendirilmeye başlamış, bireysel uğraş, bilimsel yöntemlere evrilmiştir. Son aşamada ise toplumsal ve siyasal bilinçlenmelerin katkılarıyla kamulaştırılan koleksiyonlarla bu günkü anlamda müzeler oluşturulmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1323).

16. ve 17. yüzyılda giderek kurumsallaşmaya başlayan müzecilik 19. yüzyılda ise neredeyse kurumsallaşma aşamalarını tamamlamıştır (Pomian, 2000, s. 17).

Toplama ve teşhir etme temelinde koleksiyonculuk daha erken dönemlerde de görülmüştür. Koleksiyonculuğun yakın doğuda başladığını kabul edebiliriz. Eski Mısır ve Mezopotamya da değerli eşyalar, tapınak, mezar ve saraylarda sergilendiği sanat tarihi ve arkeolojideki gelişmelerle ortaya çıkmıştır. Bu türden sergileme ağırlıklı olarak dinsel kaygı taşımaktadır. Savaş ganimetlerinin sergilenmesi ise güç gösterisidir. Güç, otorite ve saygı amacı ile. Bu döneme ait birkaç örnek verirsek; İ.Ö.XII. yüzyıl da Elam Kralı Şhutrak Narhunte yağmaladığı kentlerden topladığı eşyaları bir tapınakta halka teşhir eder. Asur Kralı Asurbanipal'ın Mısır seferi dönüşünde iki obelisk ve 32 heykeli zafer anısı olarak sergiler. Aynı zamanda dünyanın en eski kütüphanesini de kurmuştur. Asurbanipal tarafından Naramsinler'den alınan güneş kültü simgelenen eseri Naramsin Zafer Siteli olarak sergilemiştir.

Antik yunanda da eserlerin biriktirilmesindeki temel dürtü dini inanç olmuştur. Özellikle siyasi ve dini önem taşıyan merkezlerde 'Thesauros' adı verilen hazine binaları inşa edilmiş ve bu binalarda kutsal eşyalar saklanmıştır. Thesauros'lar antik yunanda bir dinsel külliye içinde yer alan bir hazine yapısıdır. Söz konusu dinsel kuruluşa armağan edilen eşyanın

konulması ve saklanması işlevine hizmet eder (Sözen ve Tanyeli, 1986, s. 236).

Sanat tarihi araştırmacılarımızdan Ali Artun, ilk koleksiyoner olarak Nuh peygamberi göstermektedir. ‘Hazreti Adem hayvanları sadece adlandırır. Ama bir koleksiyon yapma görevi Nuh Peygamber’e verilmiştir’ diyor. Yani insanoğlu, bir şeyleri toplamaya başlamadan önce sınıflandırmaya başlamıştır diyebiliriz (Erbay, 2011, s. 15).

Müzelerin kuruluşlarından önce değerli nesne ve sanat eserleri dönemsel olarak mağara, mezar, kutsal mekân, tapınak, saray, villa ve kent merkezlerinde dinsel ve nesnel nedenlerle toplanıp sergilenmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1321).

Günümüzdeki müze kelime anlamı itibari ile kadim köklerinden hayli farklıdır. Kadim dönemin müzelerinin, Müz’lerin evi olarak algılanan İskenderiye müzesi günümüz müzelerinin sahip olduğu toplama ya da teşhir işlevlerini üstlenmemiştir (Wendy, 2004, s. 8).

Arkeolojik kazılarla gün yüzüne çıkan firavun mezar odaları da koleksiyon örneğidir. Örneğin Tutankamon’un mezar odası genç kralın yaşam alanında ona sunulan hediyeleri ve yaşamdaki değerli eşyaları saklama mekânlarıdır. Bu mezar, bize sadece genç kralın yaşamını, inanç sistemini, mısır sanat zevkini, eserlerin ihtişamını onun için toplanan değerli eşyaları göstermekle kalmaz, aynı zamanda bir mezar odasının düzenini de gösterir. Gelişmiş bir toplama koruma sergileme düzenlemesini burada görürüz ancak, toplama ve sergileme halka açık değildir. Kutsiyet ve güç teşhidir. Dünyanın birçok yerinde egemen kişi ya da dinlerin yapılarında en belirgin özellik bu türden uygulamalardır. Dini ritüellerin önemli nesneleri olan rölikler (kutsal kişilere ait eşyalar, bu kişilerin kemikleri, saçları vb.) gibi güç simgesi ve kutsal sayılan simgesel objeler insanlık tarihi boyunca yöneten ve yönetilenler açısından önemli olmuştur. Özel yerlerde özel anlamlar yüklenerek, toplanmıştır. Örneğin, Ptolemaios 1.Stoterin ilk kez Helenistik dönemde M.Ö. 1300 den itibaren İskenderiye kütüphanesinde toplu olarak ve

kütüphane binasıyla birleştirilerek, tek çatı altında bir araya getirildiği düşünülmektedir (Erbay, 2011, s. 15).

1. Attalos (M.Ö. 240-197) Pergamon'da, Atina'lı yöneticiler de M.Ö. 2.yy da Atina'da resim ve heykeller sergilemişlerdir. Özellikle, Roma imparatorluğunda imparator Marcus Cladius Marcellus'un ganimetleri Roma da sergilemesi sonucu koleksiyonculuk benimsenmiş, önce binaların üstü kapalı portiklerinde ve kitaplık girişlerinde daha sonra ise portreler galerisinde sanat yapıtları ve değerli nesnelerin sergilenmesi sınıf üstünlüğünün bir simgesi olarak görülmektedir (Eczacıbaşı Sanat, 1997, s. 1321).

Rönesans öncesinde genel olarak din inanç ve güç gösterisi temelinde kutsal ve tarihi eserler toplanarak saklanmıştır. Sanat eserleri, kültürel ve tarihi eşyalar, ganimetler, savaşta zafer kazananların hakkı olan ödüller olarak görüldü. Romalılar Kudüs'ü, Latinler İstanbul'u, Yunanlılar Truva'yı, Venedikliler Bizans'ı yağmaladılar. Kısaca tüm savaşanlar yendikleri bölgelerden getirdikleri ganimetleri toplamış, savaş ganimetleri ile savaşta güçlerini topluma sergilemişlerdir. Romalılar istila ettikleri yerlerdeki sanat eserlerini toplayarak koleksiyonlar oluşturdular. Prokhotes sahibi olmak onur sahibi olmaktı. Prokhotes resim koleksiyonu demektir. Prokhotesler daha sonraları resim müzesi olarak kullanılır. Bu günkü anlamda koleksiyonculuk Roma da ilk kez ortaya çıkmıştır.

Dönemin zenginlerinden olan Gaius Asinius Pallio (M.Ö.76 ve M.S.4) tarafından ilk sergileme kendi evinde gerçekleştirilmiştir. Savaş ganimeti olarak getirdiği eserleri, göstermek amacıyla evini halka açmıştır (Erbay, 2011, s. 16). Bu süreç kişisel koleksiyon ve koleksiyonculuğun yayılmasını sağlamıştır. Statü göstergesi olan bu faaliyetler zamanla yatırım aracına dönüşünce antikacı dükkânları açılmaya başlar. Antikacı dükkânları, eserlerin halka açılmasını da gündeme getirir. 12. yüzyıldan itibaren kentlerin ve ticaretin gelişmesi ile koleksiyonculuk üç kesime yayılır.

Kilise, saray ve elit sınıf. Öyle ki tacirler, siyasetçiler, dini otoriteler değerli eşyalardan, taştan, metalden, tekstilden eşya koleksiyonları

oluşturdular. Rönesans dönemi ile değişen anlayış sonucu ilk sanat galerisi olarak Medici ailesinin sanat koleksiyonlarını topladığı Uffizi sanat galerisi oluşturulur. Bu galeriyi Sanat Tarihçisi Vasari düzenler.

Artık kadim antik dönem eserleri, paganizm bağlamında değerlendirilmez. Hümanizmin göstergesi olarak algılanır. Tam da bu dönemde koleksiyon ve teşhir işlevlerini sınırlı da olsa yerine getirmeleri bakımından ilk müze örnekleri sayılabilecek nadire kabineleri (Cabinet of Curiosities) ortaya çıkar. Nadire kabineleri hem kadim dönemin müzelerinden hem de günümüz müzelerden farklıdır (Wendy, 2004, s. 9).

Nadire kabinelerinin farklılığı nesnelerin seçimlerindeki algıların farklılığıdır. Sahiplerinin tasarruflarına, Dünya görüşlerine göredir. Kişiseldir. Düşünsel dünyayı zenginleştiren nadire kabineleri çok küçük bir kitle tarafından ziyaret edilebiliyordu. Bu aşamada müze bir eğitim aracı değil eğitimin sağladığı seçkinliğin göstergesiydi. 19. yüzyıla gelinceye kadar böyle olmuştur (Wendy, 2004, s. 10).

18. yy'a gelindiğinde Avrupa'da modern müzeciliğin temelleri atılmaya başlar. Johann Joachim Winckelmann 1764 yılında 'Antik Dönem Sanat Tarihi' adlı kitabını yayınlar. 19. yüzyılda kurulan Louvre, British Museum, Berlin Museum ve Vienna Museum gibi evrensel müzelerin kavramsal temelleri ve küratör tasarımları, müzelerin altın çağı olarak kabul edilir ve aşağıdaki ulusal müzeler Winckelmann'dır. nın-nin.

Winckelmann'ın sanatın farklı kültürleri kapsamlı bir şekilde ifade ettiğine dair tezi, ülkenin hikayesine ve modernite ile birlikte ortaya çıkan müzeolojik sınıflandırma sistemine yol açar. Ayrıca Winckelmann'ın antik sanat tarihi, tüm insanların ve her yaştan sanatı tarihselleştirebilecek klasik normları belirler (Preziosi, 1998, s.26). Ayrıca Medici Ailesi de modern müzecilik öncesi koleksiyonerlik döneminde eser toplamada ciddi anlamda çalışmalar yapmışlardır. Winckelmann döneminde, koleksiyonlar arşivlenir, sınıflandırılır, bilimsel bir yapı oluşur. Ama yine de bu değişim kamuya yönelik değildir. Koleksiyonlarla halkın teması 1793 Fransız devrimiyle

başlar. Louvre Sarayı, Cumhuriyet Müzesi olur. Bu modern anlamda müzeciliğin yaygınlaşma başlangıcıdır (Erbay, 2011, s. 19).

19. yy da ise müzeler çoğalarak kimlik kazanır. Gelişen arkeoloji, tarih ve sanat anlayışı müze ve koleksiyonların belirlenmesinde, söz sahibi olmaya başlar. Müzeler, uygarlıklar tarihi çizgisine göre yeniden düzenlenmeye başlar. Prehistoria, Mezopotamya, Mısır, Yunan, Batı Anadolu, Helenistik, Roma, Kuzey Avrupa vb. gibi müzelerin ilkel formlarında eğitsel öge bulunmuyordu. Pedagojik amaç, teşhir amacı, mekân, metot gibi anlayışlar yoktu. Sadece basit toplama ve saklama vardı. Yeni müzelerde ise eğitsel amaç, pedagojik amaç, kültür varlığı bilinci, tarihi eser bilinci, sosyal faaliyet alanları, gelişen metotlar, teşhir amacı, toplama, koruma, saklama halka açıklık konuları hâkimdir.

Tüm bu gelişmelere rağmen XVIII. Ve XIX. Yüzyıllar boyunca müzeler, çeşitli sanatsal, etnografik ve antik nesneleri toplayan, koruyan ve sergileyen kurumlar olarak tanımlanmış ve işlev görmüştür. Bu yapısı ve tanımı ile Müze XIX. Yüzyılın sonuna kadar klasik koleksiyonda müzecilik çağını yaşadılar. XX yüzyılın başlarından itibaren bu klasik müzecilik yaklaşımları ve akımları terk edilmiştir, XX. Modern müzeciliğe geçişin 21. yüzyıl teknolojisinin rehberliğinde gerçekleştiği gösterilmiştir (Erden, 1990, s.7).

Türkiye’de müze ve müzeciliğin tarihsel gelişimi Dünyadaki müze ve müzeciliğin seyrettiği aşamalar benzer şekilde olmuştur. Ancak, bir önemli fark var, Türk müzeciliği çok yavaş, çok geç gelişim göstermiştir. Dünyanın en özel mimari ürünlerini, heykel, seramik, el sanatları, tekstil ve benzeri sanat yapıtlarını topraklarında barındırmasına rağmen, maalesef müzecilik Avrupa’daki gelişmelerden çok daha ağır ilerlemiştir. 19. yy sonlarında farkına varılıp Cumhuriyet döneminde ancak gelişen bir olgu olmuştur.

Osmanlı imparatorluğunun Mezopotamya, Mısır, Antik Yunan ve Doğu Roma uygarlıklarının yaşadığı coğrafyada egemen bir imparatorluk olduğu gerçeğinden hareket edersek, müzeler ve müzecilikte ne kadar geri olduğumuz ortaya çıkar. Savaş ganimetleri, yazılı eserler, mimari eserler,

folklorik yaratılar zaman zaman toplansa da koruma, teşhir etme ve eğitsel kullanma anlamında, 19 yy. sonlarına kadar bilinçli bir çaba gösterilmemiştir. Kurumsallaşma çalışmaları yeterince başlatılmamıştır. Bunların arka planında özellikle, göçebe yaşam tarzı ve sadece kutsal nesnelerle ilgilenip, yaşamları için gerekli taşınır eşyalar yapmayı ve toplamayı benimsemek gibi unsurlar yatmaktadır. Ayrıca burada şu soruyu sorabiliriz; Mısır kral mezarları ile Orta Asya kurganlarında kişisel eşyaların bulunması ne kadar kıyaslanabilir? İkisinin ortak yanı inançtır ve insanın öldükten sonra yaşama devam etmesi anlayışı ve buna bağlı olarak kişisel eşyalarla birlikte, gömü yapılmasıdır. Anadolu’da 19. yy öncesine kadar batıdaki gibi eski eser toplama ve teşhir etme tespit edilmemiştir. Eserlerin teşhir edilmeleri farklı şekillerde görülmüştür.

Anadolu’da tarihi eserlerin teşhir edilmesi Selçuklu dönemine kadar gider. Özellikle mimaride kent surları, saray, cami, çeşme, köprü gibi yapılarda ön müzeolojik teşhir biçimi görüyoruz. Bunları spolia (spolia kelimesi, ganimet eserler anlamında ayrıca mimari de de eski parçaların tanınabilir özelliklerini ortadan kaldırmaksızın yeni yapılarda kullanmayı ifade eder). Spolia malzemelerini mimarlık tarihçileri devşirme malzeme kavramıyla açıklarlar. Bu şekilde spolia yani devşirme malzeme kullanımı sadece Selçuklu ’ya Osmanlı’ya özgü bir teşhir şekli değildir. Özellikle Pagan dönem eserleri ve Hristiyanlık dönemi eserleri Müslümanlar tarafından kullanıla gelmiştir. Örneğin Konya şehir surlarında Selçuklu kabartmaları ile Helenistik tarzda yapılmış çıplak erkek heykelleri bulunuyordu. Şehri koruyan surların dış kısmında çıplak bir heykelin göze çarpacak şekilde teşhir edilmesi bilinçli bir teşhir olsa gerek. Beyşehir Eşrefoğlu cami taç kapısı batı yanında yapıya bütünleşmiş lahit, bir başka örnektir. Selçuklu yapılarının duvarlarında Anadolu’daki önceki uygarlıkların mimari öğeleri sıklıkla görülür. Bir başka örnekte ise Saint Jean şövalyeleri, Halikarnas anıt mezar mozolesinin frizlerini Bodrum’da inşa ettikleri kale surlarında kullandılar. Bu frizler daha sonra yabancılar tarafından yerlerinden sökülerek Avrupa’ya kaçırlır. Bizans surlarında da spolia malzeme kullandığını sık sık görüyoruz. Türkler bu uygulamayı sürdürdüler.

İstanbul'da Rumeli Hisarının tahkimatında ve Ankara Kalesi duvarlarında spolia malzeme görebiliriz. Eski parçaların yeni yapılarda kullanılması 19.yy sonlarına kadar devam etmiştir. İstanbul surlarında İsa tasviri kabartmalar 1895'lere kadar kalmıştır. Sonra Müze-i Hümayun koleksiyonuna dâhil edilirler. Helen heykellerinin ve yapı parçalarının çeşitli binalarda kullanılması, olasılıkla pratik estetik ve metafizik işlevler gördü. Oyularak işlenmiş taşlar, yeniden kullanım sırasında yapıya gelişi güzel yerleştirilmiyordu. Üzerlerine oyulmuş figürler yok edilmiyor ya da gizlenmiyordu. Bu türden toplama ve teşhir etmede bir tasnif veya uygun bir mekânda teşhir etme amacı yoktu, genel olarak siyasi ve askeri gücün kendini simgelemesi amacı taşımaktaydı.

Devşirme malzemenin yeniden kullanımının daha sonra formüle edilen modern müzeciliğe benzediğini bir anlamda da söyleyebiliriz. Osmanlıdaki Cebahane-i Amire ve Darü-l Esliha'da da barındırılan koleksiyonlar bir binanın nesnelerin korunması ve teşhir edilmesi amacıyla kullanılmış olmasından dolayı müzeciliğin ilk habercileri sayılır (Wendy, 2004, s. 26).

Öte yandan Osmanlı sarayında korunan Kutsal Emanetler ile evvelki padişahlara ait eşyaların saklandığı bilinmekle beraber, burada müzecilik anlayışı ile hareket edildiğini söylemek zordur. Bu eşyalar, İslam dinine ve atalara karşı duyulan saygı ve sevgiden dolayı muhafaza edilmiştir. Ayrıca Osmanlılarda müze denebilecek yerlerin tekke ve türbeler olduğu da ileri sürülebilir. Türbelerde gömülü kişilerin eşyaları, kıyafetleri sergilenmekte ve Kur'an-ı Kerim'ler bulunmaktadır (Özkan, 2009, s. 16-17).

Bu yapıları ve koleksiyonları tam anlamıyla müze olarak veya müzecilik çalışmaları olarak göremeyiz. Müze ve müzecilik eserlerin seçilmesi, sınıflandırılması halka açık hale getirilip teşhir edilmesini gerektirir. Oysaki buradaki toplanan eşya ve nesneler halka açılmamıştır, tasnif edilmemiştir. Avrupa'da müzecilik kurumsallaşmaya Rönesans'la başlarken, Osmanlıda 19.yy da başlar. Bu durum birçok uygarlığın beşiği olan ve bünyesinde yer alan zengin eserlerle, Anadolu'yu bir anlamda cazibe

merkezi ve çatışma alanı haline dönüştürür. Şöyle ki; Avrupalı gezginler, arkeologlar, yüzyıldan fazla bir süre saraydan izinli ya da kaçak olarak tarihi ve kültürel zenginlikleri talan ederler. Truva'yı soyan Heinrich Schliemann en bilinen örnektir. Osmanlı'da eski eser toplanması bilgisi en erken II. Mehmet (Fatih) döneminde görülmektedir. Fatih Caminin yapımı sırasında buradan çıkarılan lahit, sütun ve benzeri eserler Topkapı Sarayı avlusuna taşınır. Bu bilinçli bir koleksiyonculuk örneğidir. Yavuz Selim'in çinileri Yedi Kule Hisarlarına saklaması ayrı bir örnektir. Daha sonra II. Murat bunları saraya getirmiştir.

Fatih albümü, yani, Osmanlı sultan portreleri bir koleksiyondur. Kanuni, İbrahim Paşanın Budin'den getirdiği Üç Güzeller heykelini Sultanahmet'teki konağın önüne koydurması en bilinen örneklerdir. II. Mehmet, silah araç gereci toplayarak Bizans'tan kalan Aya İrini kilisesini Cebehane olarak kullanır. Cebehane savaş araç gereçlerinin saklandığı yerdir. Ayrıca ölen sultanların kişisel eşyalarının bohçalanıp saklanması ilk tekstil koleksiyonunu oluşturmuştur. İlk müze ve müzecilik faaliyetlerinin öncüleri olan bu örneklerden sonra daha somut adım ise III. Ahmet döneminde 1726 da Cebehane olarak kullanılan Aya İrini'de görülmüştür. Toplanan ve sultanlar için çeşitli yerlerden gönderilen eserler Mecmua-i Asar-ı Atika (eski eserler koleksiyonu) ve Mecmua-i Eslihai Atika (eski silahlar koleksiyonu) olarak iki biçimde düzenlenir. Bu eserler daha sonra Fatih döneminde yaptırılan Çinili Köşke 1875'de taşınır. Osmanlıda ilk müze ve müzecilik örneği bu olmuştur. Aya İrini 'deki bu gelişmeler koruma ve kısmi ziyarete ve teşhire açık olma itibari ile Osmanlı müzeciliğinin atasıdır. 1839 yılında ismi Harbiye Ambarı olarak değiştirilen Darü-l Esliha ise 19.yy sonlarında oluşturuldu. Koleksiyonlar Topkapı sarayına bırakıldı. Biri dışında tüm koleksiyonlar imparatorluğun sonuna kadar orada kalacaktı. Bu mekân koleksiyonların emperyal niteliğinin, devletle olan bağlantılarının ve potansiyel izleyicileriyle ilişkisinin vurgulanması açısından önemli bir rol oynar. (Wendy, 2004, s. 41).

Müze ismi, resmi olarak ilk kez sadrazamlık makamından Maarif Nezaretine gönderilen 29 Ocak 1869 tarihli bir talimat yazısında yer almış ve tabir “müzehane” olarak kullanılmıştır (Eyice, 1985, s. 1598).

Avrupa’daki modern müzeler genellikle Rönesans soylularına ait nadire kabinelerinden doğmuştu, oysa Osmanlı müzeleri padişahların özel koleksiyonlarına alınmamış olan diğer koleksiyonlardan doğmuştur (Wendy, 2004, s. 42).

1846 yılı Osmanlı müzecilik tarihinde önemli bir yıldır. Osmanlı müzeciliği, bu tarihte modern Avrupa müzeciliği anlamında ilk adımları atmış sayılır. Bunun nedeni daha çok Avrupa’da batı kültürü içinde yaşayan ve yetişmiş Osmanlı insanların müzecilik işini yapmaya başlamalarıdır. Bu kişilerden biri de Ahmet Fethi Paşa’dır. Harbiye nezaretinde Tophane-i Amire müşiri olan Ahmet Fethi paşa eski Aya İrini kilisesinin iç avlusunun çevresindeki odalara padişaha ait iki koleksiyonun yerleştirilmesine karar verir. Böylece imparatorluk koleksiyonlarının bilinçli ve özenli ilk müzeolojik sunumu gerçekleştirilmiş olur (Wendy, 2004, s. 43). Ahmet Fethi paşa Darü-l Eshîha’daki koleksiyonları barındıran Harbiye Ambarından da sorumluydu. Paşa buradaki eserlerin düzenlenerek yerleştirilmesi için mekân tahsis edilmesini önerir. Eski kilise alanını ikiye bölerek iç avlunun sağına Mecmua-i Eshîha-i Atika (eski silah koleksiyonu) yazılı mermer koyar ve karşısına da Mecmua-i Asar-ı Atika (eski eser koleksiyonu) yazar. Diğer tarafta da Helen ve Bizans eserleri bölümünü oluşturur. 1857’de Ahmet Fethi Paşa ölür, burası yöneticisiz kalır. 1880’e kadar eserler burada yer almaya devam eder. Bu müze yalnızca sınırlı imtiyazlı kişilere açıktır. Burayı ünlü yazar Flaubert ve şair Gautier ziyaret etmişlerdir. 1868’de Fransız arkeolog Albert Dumont eserlerin kataloğunu hazırlar. 1877-1878 Osmanlı Rus savaşı sırasında eski kilise müze olmaktan çıkarılarak yeniden silah deposu dönüştürülür. Müze 30 yıl kapalı kalır (Ogan, 1966. 9).

1869’da sadrazam Ali Paşa Mecmua-i Asar-ı Atika adını Müze-i Hümayun olarak değiştirir. 1869 Temmuz’unda, Galatasaray Lisesinin tarih öğretmeni Edwad Goold müze müdürü olarak atanır. Goold göreve geldikten

sonra Maarif Nezareti'nden valiliklere gönderilen genelgelerle, eski eserlerin neler olduğu ve değerleri anlatılır; devlete ait oldukları ifade edilerek müzeye konmak üzere İstanbul'a yollanmaları istenir (Ortaylı, 1985: 1599). Sadrazam Ali Paşanın ölümünden sonra yerine gelen Mahmut Nedim Paşa Goold'u azlederek müze müdürlüğü makamını kaldırır. Yerine makam verilmeden Terenzio adlı ressam müze müdürlüğüne getirilir. Daha sora müze müdürlüğü yapan Terenzio 147 eseri ve taş baskı on levhayı içeren ilk katalogu hazırlamıştır. 1872 yılında Avusturya Lisesi müdürü Doktor Philip Anton Dethier müze müdürü olarak atanır. Dethier, 1803 yılında Köln yakınlarında dünyaya gelmiş, Berlin Üniversitesi'nde tarih, klasik filoloji, arkeoloji, sanat tarihi öğrenimi görmüş bir uzmandı (Ogan, 1947, s. 5).

Maarif nazırı Safvet Paşa yeni kurumların arasında müze eğitiminde yer alacağını vurgulayarak Müze-i Hümayun'un kurulmasının ilan edilmesiyle birlikte, vilayetlere gönderilen tezkereyle tarihi eserleri toplama, kayıt altına alma çalışmaları ile de bugünkü müzelerin temelini atmıştır (Erbay, 2011, s. 54). Dethier müze müdürlüğü süresince Osmanlı müzeciliğine önemli dört katkı sağlar:

1- Müzeyi zenginleştirmek için Selanik, Bandırma ve İstanbul'a görevliler atar, eski eser toplatır. Kıbrıs'tan 88 kasa eski eser getirtir.

2- 1. Asar-ı Atika Nizamnamesini çıkartır, müzeyi zenginleştirir, 160 eseri 650 ye çıkarır.

3- Aya İrini yetersiz kalınca 16 Kasım 1873 de Çinili Köşk müzeye dönüştürülür,

1876 da eserlerin bir kısmı buraya taşınır. 1877 de Osman Hamdi Beyin içinde bulunduğu bir komisyon oluşturulur. Bu komisyon Çinili Köşkün müzeye dönüştürülmesi ile ilgili bir komisyondur ve çalışmalar sonunda Maarif Nazırı Münif Paşanın da konuşma yaptığı törenle müze açılır. Münif Paşa konuşmasında müzeye iki rol biçer hem eğitici olacak der hem de Avrupalıların Osmanlılara saygı duymasını öğretecek der.

4- Dethier döneminin bir diğer özelliği arkeoloji ve müzecilik okulu açma girişimidir. Bunun için 16 maddelik tüzük hazırlanır. Bu okul iki yıllık

düşünülür. Okulda Fransızca, eski Yunanca, Latince, Türkçe tercüme yapabilen öğrencilerin yetiştirileceği aynı zamanda nümizmatik resim kalıplama, fotoğrafçılık ve kazı yapma eğitimi verilmesi hedeflenir. Okul için 1875 yılında padişahın onay çıkar, ama uygulanmaz. Dethier 1881 de ölür.

Dethier'in ölümüyle Türk müzeciliğinde bir devir kapanıp yeni bir devir açılır. Bu yeni devire başta Osman Hamdi Bey'in olduğu Türk idareciler damgasını vurmuştur. Uzun yıllar yabancı uzmanlar tarafından yönetilen müze ve eski eserler istenilen seviyeye getirilememiştir. Bunda ekonomik ve sosyal nedenlerle beraber kimi araştırmacılar müze müdürlerinin de kabahatini görmektedirler. Arif Müfid Mansel'in Alman yazar R. Lindau'nun "Nord und Süd Eine Deutsche Monatsschrift" adlı eserinden naklettiğine göre yabancı idareciler "İstanbul'u önemli bir sanat merkezi haline getirmekten ziyade kendi memleketlerindeki müzeleri zenginleştirmek gayesini güdüyorlardı" demektedir (Mansel, 1960, s. 294). Dethier'in yerine Vezir Ethem Paşanın oğlu Osman Hamdi Bey müdür olur. Osman Hamdi Bey'in en önemli katkılarından biri ise müdürlük yaptığı dönemde bu tarihe kadar görülmemiş olan ve sonrasında Osmanlı müzeciliğine katkı sağlayacak önemli uygulamalardan birini gerçekleştirmiş olmasıdır. Bu uygulamayı saray koleksiyonlarının yurtdışı sergilerine katılımının sağlanması olarak görüyoruz. Osmanlı imparatorluğu 1851-1917 yılına kadar yurtdışında düzenlenen çok sayıda prestij sergilere katılmıştır (Wendy, 2004, s. 115-116). Bu sergiler:

1- Londra Evrensel sergisi 1851: Osmanlı İmparatorluğu, sergiye katılan 28 ülkeden birisidir, sergiye 200 sandık eşya, 231 adet balmumundan heykel yeniçeri elbisesi giydirilerek sergilenir. Divit, kalem, kalem tıraş makas gibi 28 parça kullanım malzemesi, hamam, berber, kahve, yeniçeri kışla ve nöbet yerleri, karavana, Nizam-ı Cedid askerleri, mahkeme salonları, hamallar, doktorlar, Musevi geleneklerini içeren eşyalar ile haremden bir misafir odası eşyası sergilenir (Erbay, 2011, s. 55).

2- Paris Evrensel Sergisi 1855: Osmanlı İmparatorluğu, bu sergiye katılacak ürünlerin belirlenmesi için, tıpkı 1851 Londra Evrensel Sergisi'ne

olduğu gibi mahalli meclis ve memurları görevlendirdi. Onlardan bölgelerinden sergiye gönderilecek ürünleri seçmelerini ve muntazam bir şekilde İstanbul'a ulaştırmalarını talep etti. Yine İstanbul, İzmir, Selanik, Trabzon, Aydın, Halep, Niş, İskodra, Draman, Şam, Niğde, Bozok, Kayseri, Amasya ve Bursa başta olmak üzere İmparatorluğun birçok bölgesinden 2000 bini aşkın ürün toplanmıştır. Seçilen ürünlere vergi ve gümrük muafiyeti tanınarak, ulaşım masrafları da hükümetçe üstlenildi. İlk kez bu sergiye, İmparatorluktan sanat eserleri gönderildi. Osmanlı Devleti, Uluslararası alanda 27 madalya 20 takdirname kazanmıştır (Erbay, 2011, s. 59).

3- Londra Evrensel Sergisi 1862: Sergi komitesi başında Mustafa Fazıl Paşa, Sultan Abdülaziz ve Sadrazam Yusuf Kâmil Paşayı temsilen katılır. Gönderilen mallar arasında çoğunluğu İmparatorluğun muhtelif bölgelerinde yetiştirilen buğday, arpa, çavdar, mısır, pirinç, tütün, pamuk, ipek, kuru sebze ve meyveler bulunmaktadır. Ayrıca bu sergide Osmanlı topraklarında çıkarılan madenlerin numuneleri de önemli bir yer tutmaktaydı. Bunlar arasında demir madeni, bakır madeni, gümüş madeni, taş kömürü, potasyum nitrat, şap ve mermer numuneleri bulunmaktaydı. Sergiye gönderilen sanayi numuneleri ise, devlete ait fabrikalar ile İmparatorlukta yaygın bulunan küçük atölyelerden imal edilen yünlü, ipekli ve pamuklu kumaşlar, İstanbul, İzmir ve Selânîk'te yapılan el işlemleri, halı seccade ve silahlardan müteşekkildi.

4- Paris 2. Evrensel Sergisi 1867: Ticaret fuarı planı, ilgili ülkelerin güç dengesini göstermek için tasarlanmıştır. Ev sahibi ülkeler Paris ve Fransa, ticaret fuarının yapısının merkezinde yer alıyor, ancak San Simonist gelenek bağlamında, diğer endüstriyel güçler onun etrafında yoğunlaşırken, sömürge ve Batılı olmayan ülkeler yakınlarda.

Sergi Merkezi'nin kat planı, her biri belirli bir ürün grubunu temsil eden yedi eş merkezli galeriye bölünmüştür. Bu eşmerkezli galeriler, farklı ülkelerden ürünleri sergilemek için çapraz bölümlere ayrılmıştır. Bu nedenle en dıştaki galeriden merkeze doğru yürüyen ziyaretçiler bir ülkeye ait farklı grupların tüm ürünlerini görebilirler. Bu düzenleme, her eş merkezli galeride

dolaşan ziyaretçilerin aynı gruptan farklı milletlere ait ürünleri karşılaştırma fırsatı bulmasını sağlar. Sınıflandırma modelinin dezavantajı, sergilenen ürünlerin sayısı ve türlerinin her ülkede aynı olmamasıdır. 1867 Paris Fuarı'nı, Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili diğer fuarlardan ayıran, Fransız İmparatoru III. Napolyon'un davetlisi olarak Sultan Abdülaziz'in sergi açılışına katılması. Fuar, Osmanlı Devleti'nin padişah düzeyinde katılım gösterdiği tek dünya fuarıken; Sultan Abdülaziz de Osmanlı hanedanında savaş dışında bir sebeple imparatorluk sınırları dışına çıkan ilk padişah'tır. 1867 Paris Dünya Fuarı Komiseri Selahattin Bey tarafından yazılıp Paris'de yayınlanan, bugün İstanbul Fuar Merkezi arşivi aracılığıyla ulaşılabilen kitap, fuarda Osmanlı Devleti'nin temsilini aktaran önemli bir kaynaktır. Fuarda Osmanlı Devleti, ana fuar binasının dışında, üç yapıyla ve ana binada atmış dört farklı kategoride sergilenen tarım ve sanayi ürünleriyle temsil edilmiştir. Temsili Osmanlı mahallesindeki yapılar Yeşil Cami, Hürrem Sultan Hamamı ve Çinili Köşk'ün replikalarıdır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 231).

5- Viyana Evrensel Sergisi 1873: Osman Hamdi Bey, Osmanlı Devleti Baş Komiseri olarak Viyana'ya gönderilecek eserlerin hazırlanması ve sergi yapılarının inşasıyla ilgilenmiştir. 1872 Aralık ayıyla beraber Osmanlı sergi nesnelerinin, Viyana'ya gönderilmesine başlanmış, 559 parça eşya İzmir'den yola çıkmıştır.

Serginin odağı Sultan Ahmet Çeşmesi'nin örneği üzerine kurulmuştur. Bu sergide başarılı olunca 1889 Paris ve 1893 Chicago sergilerinde de Osmanlı Pavyonunun ana unsuru olarak kullanılmıştır. III. Ahmet Çeşmesi'nin, 1873 Viyana Dünya Fuarı ile başlayıp; sonrasında da dünya fuarlarında kullanılan bir replika olması, çeşmenin bir geçiş dönemi anıtı olması ve stratejik konumu ile ilişkilidir. 1873 Viyana Dünya Fuarı'nda ana temsil ögesi olarak sunulmasının yanı sıra, fuar için hazırlanan Usul-i Mimari-i Osmani adlı eserde de yapıyla ilgili yoğun teknik bilgi sunulmuştur (Yazıcı, 2005, s: 84-91). Ayrıca Osman Hamdi Bey kıyafet kataloğu hazırlar, kendi de sergide geleneksel kıyafet giyer. Madalya ve diplomalarla dönülür.

6- Paris 3. Evrensel Sergisi 1889: Fransız Devrimi'nin 100. Yılı dolayısıyla düzenlendiğinden içlerinde Osmanlı Devleti'nin de bulunduğu birçok ülke fuara düşük katılım göstermiştir. Fuarda Osmanlı Devleti'ni yine Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa temsil etmişlerdir. Fuarda Osmanlı Devleti'nin tek temsil ögesi Ahmet Mithat Efendi tarafından “Şirin Kulübe” olarak tanımlanan Tütün Pavyonudur. Bu yapı, Vallaury'nin Batı'ya ait işlevsel modellerin üzerine Osmanlı geleneksel mimarisine ait öğeleri oturtmasıyla ortaya çıkan yeni bir üslup olan Neo-Ottoman Mimarisinin ilk örneği olarak bilinmektedir. On dokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı temsiliyeti olan yapı, saçaklı çatısı, oransal olarak üç parçaya ayrılmış cephesi, yuvarlatılmış köşeleri ve vurgulanan yatay hatları ile ön plana çıkmaktadır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 235).

7- Chicago Colomb Dünya Sergisi 1893: Pavyonda sergilenenler arasında III. Ahmet Çeşmesi'nin 1/20 ölçeğinde bir maketi de bulunmaktadır. Bugün Topkapı Sarayı'nda gümüş eserler arasında sergilenen maket üzerinde 16 Ağustos 1893'de yapıldığı; II. Abdülhamit'e yirmi beşinci cülus kutlamalarında kızı Zekiye Sultan tarafından hediye edildiği yazılıdır. Osmanlı Devleti, 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda kendilerinden milli bir bayram belirtilmesi istendiğinde padişahın cülus yıldönümü olan tarihi iletmiştir. Osmanlı Devleti, çeşme dışında bir cami; Mısır Çarşısı'nın benzeri bir kapalı çarşı, bir restoran, bir Türk tiyatrosu, büro olarak kullanılan evler ve sokak başlarında satış yapan köşklerle temsil edilmiştir. Ayrıca bir obelisk ve önünde falcı çadırı ile yangın söndürme için tulumba makinesi ve Güzel Sanatlar Sarayı'nda yer alan Osman Hamdi Bey'in tabloları Osmanlı Devleti'nin fuardaki diğer temsil öğelerini oluşturmuşlardır (Yazıcı, 2005, s. 84).

8- Paris 4. Evrensel Sergisi 1900: 1900 Paris Dünya Fuarı, sanayi ve tarım ürünlerinin, sanat eserlerinin tanıtıldığı, bilimsel buluşların sergilendiği son büyük evrensel fuar olarak bilinmektedir. Yabancı ülkeler için geleneksel olarak Milletler Caddesi ayrılırken; ülkeler güçlerine ve hiyerarşik durumlarına göre konumlandırılmışlardır. İtalya ve ABD pavyonları arasında yer alan Osmanlı pavyonu tek yapıdan oluşmuştur. Adrien Rene Dubuisson

isimli mimar tarafından düzenlenen Osmanlı pavyonu, genel olarak Kuzey Afrika ve Türk mimarisinin sentezinden oluşan bir yapıda düzenlenmiştir. Yapının büyük bir verandası ve nehir manzarasına açılan geniş, iki kat yüksekliğinde kemerli bir kapısı bulunmaktadır. Zemin katta bir çarşı, kafe ve sanatçı atölyeleri, birinci katta endüstri ürünleri sergisi, ikinci katta Aya İrini'deki müzeden esinlenmiş bir askeri müze ve Türk yaşantısını yansıtan operetlerin sergilendiği bir tiyatro bulunmaktadır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015, s. 239).

Osman Hamdi Bey ve Müze-i Hümayun

Osman Hamdi 1842 de doğar. Eğitimli bir ailenin 4 çocuğundan biridir. Paris'te hukuk eğitimi görürken eğitimini bırakır ve Yelon ve Browne'nin öğrencisi olarak resim eğitimine başlar. Ressam Şeker Ahmet Paşa ile orada dostlukları oluşur. Paris'teki Dünya sergisine üç resim ile katılır. Fransız bir kadın ile evlenir. Viyana dünya sergisi için iki kitap hazırlar. Birisi Usulü Mimar-i Osmani diğeri ise Elbise-i Osmani'dir. 3 Eylül 1881 de Müze-i Hümayunun müdürü olur. İlk iş olarak tarihi eserler nizamnamesini yeniden yazdırır. Arkeoloji araştırmalarını organize eder ve bir güzel sanatlar okulu kurar. Bu güzel sanatlar okulu, Sanay-i Nefise mektebidir. Osman Hamdi Bey okul ve müze müdürlüğü görevini 1910 da ölene kadar sürdürür. 1882 de kurduğu Sanay-i Nefise mektebinde ara eleman yetiştirilir. Okulda, eski eser toplama, koruma, fotoğraflama, sanat, estetik ve Latince, Grekçe dil eğitimi, kazı ekibi oluşturma, kazı raporları hazırlama geleneği, çizim yapma öğretilir (Wendy, 2004, s. 125).

Osman Hamdi Bey'in müze müdürü olmasından sonra yaptığı ilk işlerden biriside Asar-ı Atika Nizamnamesi'ni değiştirmektir. Daha önce belirtilen 1869 tarihli nizamnamenin üçüncü maddesi kamuoyu tarafından tenkit edilmiş, değiştirilmesi yönünde istekler ortaya çıkmıştır. Nizamnamenin değişmesi için gereken desteği bulan Osman Hamdi Bey'in hazırladığı yeni nizamname 21.02.1884 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Küçük değişikliklerle de olsa uzun bir süre kullanılmıştır (Çal, 1997, s. 393).

Osman Hamdi'nin farkları bunlarla sınırlı değildir. Osman Hamdi Bey, İstanbul Müzesini zenginleştirmek için 1883-1895 seneleri arası birçok yerde kazılar yaptı. Bu kazılarda çok değerli eserler bularak bunları İstanbul'a naklettirdi. Nemrud, Myrina, Kyme, Aiolya nekropoller, Lagina, Tralles ve Alabanda kazılarından çıkan eserler İstanbul'daki müzeye sığmaz olmuştu. Ancak en büyük buluşu ve Dünya çapında tanınırlığını arttıran kazısı 1887 yılında bugün Lübnan sınırları içerisinde kalan Sayda şehrinde gerçekleştirdiği kazıdır. Fenike krallarına ait bir mezarlığın bulunması büyük yankı uyandırdı ve eserler İstanbul Müzesi'ni dünyanın sayılı müzelerinden biri haline getirdi (Mansel, 1960, s. 296). Ayrıca, Osmanlı da müzeciliğe yön verecektir. Yer üstündekilerin tespitini ve antik kentlerde önemli arkeolojik kazılar yapar. Kazı raporları hazırlar. 1883 de Adıyaman Nemrut Krallar mezarları kazısını yapar, bu batıya biz de yapıyoruz göndermesidir. Bu kazıya ilişkin 'Le Tumulus Nemrud Dagħ' adında bir eser hazırlanır.

1887 de Sayda Kral Mezarları kazısını yapar. 1889 da Reinach'la birlikte 'Nekropole Royale de Sion' eserini hazırlar. Eser büyük yankı uyandırır. İskender lahdini İstanbul'a getirir ve müzeye koyar. 1891-1892 de Muğla Lagina'da Hekate tapınağı kazısını yapar. Müze müdürü olarak atandıktan üç yıl sonra da 2. Asar-ı Atika nizamnamesini hazırlar.

Osmanlı müzeciliğinin kurumsallaşmasının temellerinin atılması Asar-ı Atika nizamnameleriyledir. Çünkü bu nizamnameler hazırlanmadan önceki dönemde Osmanlı coğrafyasında bulunan eski eserlerle sadece Avrupalı gezginler, kendini arkeolog olarak tanıtanlar, yabancı ülkelerin temsilcileri ilgilenirlerdi. Bu ilginin altında Rönesans'la başlayıp sanayi devrimi ile daha da belirginleşen antik çağ hayranlığı, ulusal kökenlerini Antik Yunan, Helen, İskit ve benzeri uygarlıklara dayandırma çabası vardır. Bu çaba kendini en çok sanat tarihi, tarih ve arkeolojide öne çıkarır. İlginçtir ki bu anlayış müzelerin mimarisine de yansır. Müze binaları antik yunan tapınaklarının formuna benzetilir. Avrupa'da olduğu gibi İstanbul arkeoloji müzesinin girişi antik yunan tapınağı formundadır. 1874 deki 1. Nizamname ile başlayan kurumsallaşma çabaları ancak Cumhuriyet döneminde modern anlamda müze ve müzeciliğe evrilir. O günden Cumhuriyetin ilanına bir

anlamda, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununa gelene kadar gelişerek değişir. Nizamnameler Osmanlı müzeciliğinin gelişim serüvenini net olarak gösteren belgelerdir. 1. Nizamname kısa muğlak ve yetersizdir. 2. Nizamname daha kapsamlıdır. Eski eser bilinci oluşturmanın başlangıcıdır. Bu nizamnameye rağmen Abdülhamit, Efes kazılarında çıkan eserlerin dışarı çıkarılmasına ferman verir. Örneğin 1. Nizamnamede sikkeler eski eser bile sayılmamıştır. 1906 da 3. Asar-ı Atika nizamnamesi hazırlanır. Bu nizamname de güncellemeler yapılır. Eski eser kapsamı genişletilir, denetim ve cezalar koyulur. Nizamnamenin  ıkmasında Bergama'da olduğu gibi, buluntuların çok büyük bölümünün yabancılar tarafından el konulmasına tepki vardır (Wendy, 2004, s. 144).

Ülkenin her yerinden İstanbul'a nakledilen yapıtları koyacak yer kalmayınca yeni yapıların inşasına başlandı. Mimar Valaury'nin planlarını tasarladığı Müze-i Hümayun, önce bir kat olarak d ş n lm ş, ancak padişahın onamıyla iki kat olarak yapılmıştır. Türkiye'deki ilk müze binası olan Müze-i Hümayun, 13 Haziran 1891'de açıldı. İki katlı 1600 metrekarelik bir alanı kaplayan binanın dışı, Ağlayan Kadınlar Lahdi'nden esinlenilerek yapılmıştır (Atasoy, 1984, s. 1462). Bu yapıya, 1903-1918 arası ekler yapılır ve Lahitler müzesi oluşturulur. Osman Hamdi Bey'in eserleri dünya çapında büyük beğeni toplamış ve hemen hemen her ülke ona şeref, madalya ve nişanlar vermiştir. Bonn, Heidelberg ve Leipzig Alman  niversiteleri, Oxford  niversitesi ve Londra Güzel Sanatlar Akademisi tarafından fahri doktora verildi. Osman Hamdi Bey 24 şubat 1910'da Kuruçeşme'deki yalısında öldü. Büyük bir cenaze töreninden sonra son yolculuğuna çıkan bu büyük adam vasiyeti  zerine Eskihisar yakınlarında bir tepeye defnedilir. Bugün onun adına yapılmış bir müze var. (Kuruoğlu, 2010, s. 56).

Halil Edhem Bey ve Müze-i Hümayun

Osman Hamdi Bey 1910 da öldükten sonra yerine kardeşi Halil Ethem Bey getirilir. Osman Hamdi Bey'in kardeşi olan Halil Edhem Bey, 1861 yılında İstanbul'da doğmuştur (Ogan, 1948, s. 80).

İlkokulu İstanbul'da bitirdikten sonra babasıyla Almanya'ya giden Edhem Bey, orta öğretime başladığı Almanya'da yüksek öğrenimine Zürih'te başlamış ve eğitimine Viyana Üniversitesi ve Bern Üniversitesi'nde devam etmiştir. 1892'de müze müdürü olan kardeşi Osman Hamdi Bey'in yanında müdür yardımcısı olarak çalışmaya başladı. Müzenin yapımında görev alan Osman Hamdi Bey, küçük kardeşini eserin yakın arkadaşı olarak seçmiştir (Uzunçarşılı, 1948, s. 73).

Osman Hamdi Bey'in 10 Şubat 1910'da vefatından sonra müze müdürlüğüne atanan Halil Edhem bey, bu görevi 1 Mart 1931 tarihine kadar sürdürdü. Osman Hamdi Bey'in oğlu Hamdi Eldem Müdür Yardımcısı olarak atanmıştır (Fıratlı, 1958, s. 45).

Görev yaptığı süreç boyunca, Halil Bey'in Osmanlı'ya hizmet etmesi kolay olmadı. Halil Edhem Bey, savaş sırasında müzeyi ayakta tutmaya çalışmış ancak personel eksikliğinden dolayı müzeyi kendisi temizleyip korumuştur. Arif Müfit Mansel, Halil Edhem dönemini müzecilik çağı olarak adlandırır. Halil Edhem Bey önce müzede bazı değişiklikler yaptı. Bu değişikliklerin amacı, eseri kronolojik sıraya göre sunmaktır. Müzenin içi düzenlenirken büyük bir lahit ve bahçeye girilemeyen heykeller sergilendi (Kuruoğlu, 2010, s.5758).

1908 yılında Ferik Ali Rıza Paşa ve Ahmed Muhtar Paşa'nın çabalarıyla bir askeri müzenin açılması girişiminde bulunuldu. Müzenin onaylanmasının ardından askeri personel ve subaylardan oluşan bir heyet oluşturulmuş ve faaliyetlerine başlamıştır. Aya İrini Kilisesi, günümüzde Askeri Hümayun Müzesi olarak işletilmekte ve müze müdürlüğünü Ahmed Mutar Paşa'dan devralmaktadır. Müzenin kalıntılarını toplamak için çeşitli reklamlar, kartpostallar ve gazete makaleleri kullanıldı. Askeri Müze; askeri kültür varlıkları, hediyelik eşyalar, kütüphaneler, sinemalar, poligonlar, yayınlar, pelerinler ve Meftelhaus başta olmak üzere birçok müzenin kıskançlığıdır (Eralp, 1985, s.1605).

İstanbul dışındaki ilk müze, 1901 yılında Kudüs'te açılan Kudüs Antik Müzesi oldu. Ayrıca Adana, Ankara, Kayseri, Konya, Çanakkale, Nables,

Kos, Shivas ve Selanik gibi şehirlerde, günümüz müzelerinin temelini oluşturan antik kalıntıların toplandığı depolar vardı (Özkan, 2009, s. 75). .

1926-32 yılları arasında Antalya, Bursa, Edirne, Adana, Bergama, Tokat, Amasya, Sinop, İzmir, Sivas, Kayseri, Afyon, Efes, Diyarbakır, Manisa, Silifke, Isparta, Niğde, Kütahya, Kırşehir müzeleri açılır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1322). Topkapı Sarayı ve Ayasofya da müzeye dönüştürülür. Cumhuriyetin ilk yıllarında da halkevlerinde de müzecilik kolu oluşturulur. 1930 da yürürlüğe giren 1580 sayılı belediye yasası ile zengin belediyelerin kütüphane ve müze açmaları karara bağlanır.

Halil Edhem Bey de İstanbul müzelerinin gelişmesi için büyük çaba sarf etmiş ve 21 yıl hizmet verdikten sonra 1931 yılında emekli olmuştur. Birçok üniversite ve bilim kurumunda fahri profesörlük, doktora ve üyelikler aldı. 16 Kasım 1938 de İstanbul'da vefat etmiştir (Kuruoğlu, 2010, s: 59).

Müze ve müzeciliğin önemi cumhuriyetle birlikte hızlı bir ivmeyle öne çıkar. Çünkü ulusun yeniden inşası sürecinde, müzeler; toplumsal, ulusal hafızanın oluşturulması, yaratılan somut ve soyut değerlerin sahiplendirilmesi, toplanması, korunması, teşhiri ve eğitim yoluyla gelecek kuşaklara aktarılması için olmazsa olmazlardan biridir. Modern müzeciliğe geç başlanmış olsa da bugüne gelindiğinde müze sayısı ve çeşitliliğinde çok hızlı ve ciddi gelişme gösterir. Ancak müzelerimizin halkla buluşması, eğitsel rolün öne çıkması noktasında gereken bilinç düzeyine henüz gelememiştir. Her yeri, her anı müze olan bir coğrafyanın insanları olarak müzelere olan ilgimiz halen çok azdır. Cumhuriyet döneminde başlatılan okuma yazma seferberliği ile insanların arkeolojiye, sanata, tarihe, güzel sanatlara daha çok değer vermesi sonucunda, müzeler çoğalmış ve çeşitlenmeye başlamıştır. Günümüze gelindiğinde her ne kadar ziyaretçi sayısı yeterli olmasa da kentlerimizde müzelerimiz çeşitlenerek çoğalmaktadır. Sergileme sunum ve müzecilik eğitimleri, müzelerin devamlılığında daha fazla önem taşımaya başlamıştır.

3.1.2-Müzelerin İşlevleri

Müzecilik anlayışı geçmişte doğa nesnelerinin, sanat yapıtlarının, değerli eşyaların toplanması ve biriktirilmesi ile başlamıştır (Karademir Uysal, 2005, s. 3).

Toplama ve biriktirme sonucu zamanla ortaya çıkan müzeler, toplumsal ve kültürel öğelerin belli bir düzen içinde korunduğu, belgelendiği ve sergilendiği alanlar haline gelmişlerdir. Bunun yanı sıra müzeler, sahip oldukları eserleri eğitim, araştırma ve iletişim amacıyla ziyaretçileriyle paylaşarak toplumsal gelişim sürecinde de rol oynamaktadırlar (Irmak, 2013, s. 5). Müzeler; teknolojik gelişmeler, değişen yaşam şartları, yeni arayışlar, toplumun bilinçlenmesi ve estetik değerlerin öne çıkması sayesinde insanları eğlendirirken öğrenmelerine katkı sunan birer eğitim kurumlarına dönüşmüştür (Aksoy, 2016, s. 9).

Müzelerin işlev ve amaçları alanyazında çeşitli şekillerde ele alınmaktadır. Dallas (1994) müzelerin toplama, koruma ve yayma işlevleri olduğunu ifade etmektedir. Crane (2006, s. 99) ise yayma kavramı yerine sunma kavramını tercih etmiş ve toplama ve koruma işlevine sunma işlevini eklemiştir. Alexander ve Alexander (2008, s. 188) diğer araştırmacılardan farklı olarak sergileme ve yorumlama işlevi üzerinde durmaktadır. Ancak birçok çalışmada müzelerin işlev ve amaçları; (1) toplama, (2) koruma, (3) belgeleme, (4) sergileme ve (5) eğitim olarak ele alınmaktadır (Güngör, 2016, s. 18-19).

a) Toplama

Müzecilik anlayışının temelini oluşturan toplama işlevi, zamansal ve mekansal açıdan birbirinden bağımsız ve dağınık olan nesnelerin bir araya getirilmesini sağlamaktadır (Tüzün, 2010, s. 7). Müzelerin toplama işlevleri birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Örneğin arkeolojik eserlerin çoğu kazı yolu ile elde edilirken, etnografik eserler ise sahip oldukları kişiler tarafından müzelere hibe edilebilmekte ya da parayla satın alınarak müzeye koyulabilmektedirler (Ekelik, 2010, s. 23). Toplama işlevi, müzelerin birincil ve en önemli işlevidir. Müze yöneticileri bunun bilincinde olarak titiz bir

Çalışma ile müzenin türüne, imajına ve amacına (Demir, 1998, s. 6) uygun olarak koleksiyonları oluşturmalı ve mevcut koleksiyonları genişletmelidirler (ztekin, 2014, s. 24).

b) Koruma

Özellikle arkeoloji ve tarihi müzelerde sergilenen eserlerin büyük bir kısmı yüzyıllar önce yapılmış eşya ve eserlerden oluşmaktadır. Bu yüzden bu eserler insan, iklim ve kimyasal faktörlere bağlı olarak yıpranabilmekte, bozulabilmekte ya da çürümeye maruz kalabilmektedir (Turanlı, 2012, s. 17). Koruma işlevi, müzedeki tüm eserlerin uygun sergileme veya depolama koşulları ile yaşam sürelerinin uzatılması için alınan önlemler olarak tanımlanabilmektedir (Demir, 1998, s. 7).

Tanımdan anlaşılacağı üzere, koleksiyonların sadece güvenliklerinin sağlanması yeterli değildir. Bununla birlikte koleksiyonların belli özelliklerini, değerlerini yitirme ve gelecek kuşaklara aktarma olanağını kaybetme riski bulunduğundan gerekli önlemlerin alınması gerekmektedir. Dolayısıyla koruma işlevine büyük görevler yüklendiği söylenbilir. Müzedeki eserleri korumak amacıyla kurulan güvenlik sistemlerinin aktif bir şekilde çalışmasının sağlanması ve olası doğal afetlere karşı gerekli önlemlerin alınmasının (Aksoy, 2016, s. 10) yanı sıra, müze içindeki nem oranının, ısının ve ışığın eserlere zarar vermemesi için kontrol edilmesi de gerekmektedir (Tüzün, 2010, s. 9).

c) Belgeleme

Müzelerdeki sergilenen ve depolanan koleksiyonlara ilişkin tüm bilgilerin yazılı, görsel ve işitsel yöntemler aracılığıyla sistematik bir şekilde sınıflandırarak kayda geçirilmesi belgeleme olarak tanımlanmaktadır (Demir, 1998, s. 8). Eserler müzelerdeki yerini aldıktan sonra, eserlerin kimliklerinin tam ve doğru şekilde belirlenmesi gerekmektedir (Buyurgan ve Buyurgan, 2012, s. 88). Böylece eserlerin, alınmasının, kaybolmasının önüne geçilebilir ve istenen esere kolaylıkla ulaşılması sağlanabilir (Aksoy, 2016, s. 12). Müzelerde belgeleme işlemi birkaç farklı yöntemle yapılabilmektedir.

Belgelemeler, kronolojik sıralama ekseninde olabileceği gibi belli dönemleri de kapsayacak şekilde oluşturulabilmektedir (Tüzün, 2010, s. 10).

d) Sergileme

Sergileme, müzedeki bulunan koleksiyonların belli bir amaç ve düzen içerisinde ziyaretçilere sunulmasıdır (Demir, 1998, s. 8). Müzelerin yaşamlarını sürdürülebilmeleri için ziyaretçilere ihtiyaçları bulunmaktadır (Tüzün, 2010, s. 8). Bu yüzden müze yöneticileri, sergilenecek eserleri ziyaretçilerin ilgisini çekebilecek, net ve anlaşılır olacak şekilde ve eserlere ilişkin estetik kaygıları ön planda tutarak düzenlemelidir (Buyurgan ve Mercin, 2005, s. 60). Dolayısıyla müzelerde bulunan eserler, yüksek niteliklere de sahip olsa eğer iyi bir sunum ile sergilenmezlerse, halkla ulaşamaz ve kendilerini gösteremezler (Ekelik, 2010, s. 25). Sergileme; sürekli, geçici ve gezici sergiler şeklinde olabilmektedir. Sürekli sergileme, aynı eserlerin müze alanında değiştirilmeksizin uzun süre sergilenmesidir. Geçici sergileme, bir müze alanı kullanılmak suretiyle belli periyotlarda farklı eserlerin sergilenmesidir.

Son olarak, gezici sergileme ise eserlerin daha fazla kitleyle buluşabilmesi için farklı alanlarda sergilenmesidir (Aksoy, 2016, s. 12).

d) Eğitim

Eğitim, bireyin davranışlarında kalıcı bir değişim gerçekleştirmek amacıyla sürdürülen faaliyetler bütünüdür (Aksoy, 2016, s. 13). Günümüzde yaşanan değişimlere paralel olarak eğitim yöntemleri çeşitlenmiş ve bireysel farklılıkları göz önüne alan eğitim yöntemleri ön plana çıkmıştır. Böylece eğitimin sadece okullarda ve diğer eğitim kurumlarında verilmediği kabul edilmiştir. Bu bağlamda Harrison (1963, s. 109) müzelerin, eserleri toplama, koruma, belgeleme ve sergileme işlevinin yanı sıra kitap ve derslerin eksik kaldığı noktada öğretim sürecine yardımcı olarak olgu ve olayları görselleştirerek açıklamaya çalıştığını vurgulamaktadır. Bu noktada müzeler, eğitimi okul dışına taşıyan ve öğrenme sürecini pekiştiren bir kurum olarak ele alınmaktadır (Sureka, 2013, s. 15). Adıgüzel (2000, s. 133-134) ise müzelerin toplumun gelişmesi, estetik olgusunun toplumda yerleşmesi,

yaşanmış, yaşanan ya da olası yaşanacak olayların açıklanmaya çalışılması ve yorumlanmasında rol oynadığını ifade etmektedir. Ayrıca, müzelerde eğitimin önem kazanması, müze eğitimi ya da müze pedagojisi olarak adlandırılan yeni bir akademik disiplinin doğuşunu da sağlamıştır (Öztekin, 2014, s. 27).

3.1.3.-Müze Türleri

İnsanlığın somut-soyut değer ve yaratılarının geleceğe aktarılacak üzere kâr amacı gütmeyen toplanması, tasnif edilmesi, belgelenmesi, sergilenmesi ve korumasının sağlandığı mekânlar olan müzeler, bilimlerin gelişmesine paralel olarak yetkinleşip uzmanlaşarak çeşitlenmektedir. Müzelerin, gelişim sürecinde, önce müze içerisinde kronolojik olarak bölümler oluşturulmuştur. Ancak toplumun kendi geçmiş ve geleceği konusunu yansıtan, tarihi ya da güncel eserlere verdiği değer bilinci geliştikçe müzeler, genelden yerele, yerelden bireye doğru ayrışıp çoğalmıştır. Artık müze ve müzecilik hem ulusal hem de evrensel ölçekte gelişmiştir. Aslında müzeler, giderek ulusal özellikleri yansıtmaktan daha çok evrensel olanı yansıtmaya, farklı kültürleri önyargısız bir araya getirmede adımlar atmaya başlamıştır. Eski eser ya da savaş ganimetleriyle güç gösterme böbürlenmesi yerini, iyi koruma, iyi sergileme ve paylaşmadan kaynaklanan prestije bırakmıştır. Bu değişimin ana nedeni müzelerin ve müzeolojinin evrenselleşmesidir. Bu konuda UNESCO 1972 de Dünya kültürel ve doğal mirasının korunmasına dair sözleşmeyi kabul etmiştir. 10 yıl sonra (1982) Türkiye bu sözleşmeye taraf olmuştur.

Dünya mirası komitesi oluşturulduktan sonra belli koşulları sağlayan yerler, eserler ya da yapılar dünya mirası ilan edilerek evrenselleşmiştir. Ülkemizde 18 eser dünya mirası listesindedir. 78 eser ve yer, geçici listededir. Bu listede yer alan eser sayısının çoğalmasını sağlayan temel öğelerden biri müzeciliktir.

Müzeler farklılaşıp çeşitlendikçe gerek ülkeler gerekse ICOM ve UNESCO gibi kuruluşlar, müzeleri bu gelişmelere göre yeniden sınıflandırmaya başlamıştır. UNESCO 1958 tarihli Brezilya Bölgesel

Seminerinde ilk kez bir grupta yapmıştır. Bu grupta müzeler 9 ayrı başlık altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma;

1. Sanat Müzeleri
2. Modern Sanat Müzeleri
3. Arkeoloji Tarih ve Kültürel Miras Müzeleri
4. Etnografya ve Folklor Müzeleri
5. Doğa Tarihi Müzeleri
6. Bilim ve Teknoloji Müzeleri
7. Bölge Müzeleri
8. Uzmanlık Müzeleri
9. Üniversite Müzeleri şeklinde yapılmıştır.

Uluslararası Müzeler Konseyi ICOM ise 1995 yılında müzeleri 3 ana başlık altında sınıflandırmıştır. Her ana başlık altındaki müze çeşitleri her geçen gün çoğalmaktadır. Bu üç ana başlık;

1. Bağlı olduğu idari birimlere göre müzeler: Devlet Müzeleri-Yerel Yönetim Müzeleri
2. Sahip Oldukları Koleksiyon çeşidine göre müzeler: Arkeoloji Müzeleri-Etnografya Müzeleri,
3. Koleksiyonların Sergilendikleri Mekanlara Göre Müzeler olarak belirlenmiştir (Öztekin, 2014, s. 28).

3.1.3.1-Sahip Oldukları Koleksiyonlara Göre Müzeler

Koleksiyon, “öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2018c). Müze çeşitlerinin sınıflandırılmasında en etkin ayırım, koleksiyonların türleri göz önüne alınarak yapılan sınıflandırmadır (Kırca, 2008, s: 13). Diğer bir ifadeyle bu müzeler, isimlerini sergiledikleri koleksiyonların türünden almaktadırlar.

Sahip oldukları koleksiyonlara göre müzeler; genel müzeler, arkeoloji müzeleri, sanat müzeleri, tarih müzeleri, etnografya müzeleri, doğa tarihi ve jeoloji müzeleri, bilim müzelerinden oluşmaktadırlar.

a) Genel Müzeler:

Genel müzeler, birden fazla koleksiyon çeşidine aynı anda ev sahipliği yapabilen müzelerdir. Ancak günümüzde ihtisaslaşmış müzelere eğilim fazla olduğundan, çok sık rastlanan bir müze türü olmadığı söylenebilir (Ekelik, 2010, s. 9; Aksoy, 2016, s. 16).

b) Arkeoloji Müzeleri

Arkeoloji, geçmiş uygarlıklara ve onların kültürlerine ait tarihi, kültürel ve sanatsal öneme sahip eserleri açığa çıkarmayı amaçlayan kazı bilimidir (Öztekin, 2014, s: 29). Arkeoloji müzelerinde, bu arkeolojik kazılar sonucu elde edilen eserler sergilenmektedir. İnsanların geçmiş uygarlıklara ilgi duyması nedeniyle arkeoloji müzeleri yoğun talep görebilmektedir. Bu nedenle Türkiye’de en yaygın müze çeşidi olduğu söylenebilir (Özel, 2013, s. 11; Gürbüz, 2017, s. 14).

c) Sanat Müzeleri

Sanatsal açıdan önem taşıyan eserlerin sergilendiği müzelerdir. Sanat müzelerinde, belli bir sanat akımına tabi tablolar, çizimler, heykeller, kostümler ve mobilyalar sergilenebildiği gibi eserler kolaj olarak da sunulabilmektedir (Aksoy, 2016, s. 15-16; Öztekin, 2014, s: 30). Günümüzde sanat müzeleri, sanatsal değerlere sahip eserleri sergileme ve gelecek kuşaklara aktarma olanağının yanında eğitim kurumu olma özelliğini de barındırmaktadır (Buyurgan ve Mercin, 2005, s. 33).

d) Tarih Müzeleri

Tarih müzeleri genellikle arkeoloji müzeleri ile bir arada ele alınmaktadır. Ancak tarih müzelerinde sergilenen eserlerin arkeolojik kazı sonucunda çıkarılmış olma şartı bulunmamaktadır. Tarih müzeleri genel olarak, bir kurumu, yeri veya toplumu kronolojik olarak inceleyen ve bu

öğelere ait iktisadi, siyasi ve toplumsal açıdan önem taşıyan eserleri bir araya getiren müzelerdir (Ekelik, 2010, s. 10-11).

e) Etnografya Müzeleri

Ülkemizde yaygın müze türlerinden olan etnografya müzeleri, toplumların geçmişte sahip oldukları gelenek göreneklerinin, geleneksel sanatlarının, inançlarının, gündelik yaşam tarzlarının ve giysilerinin sergilendiği müzelerdir (Özel, 2013, s. 11). Etnografya müzesini arkeoloji ve tarih müzelerinden ayıran en önemli özellik, bu müzelerde sergilenen eserlerin kültürünün daha yakın döneme ait olması ve o yörede ya da yakın bir yörede bu kültürün ardıllarının devam ediyor olması olarak gösterilebilir.

f) Doğa Tarihi ve Jeoloji Müzeleri

Koleksiyonlarına göre müze türlerinden bir diğeri doğa tarihi ve jeoloji müzeleridir. Bu müzelerde, sahip oldukları özelliklere göre kategorize edilen farklı dönemlere ait fosiller, mineraller, taşlar, bitkiler ve doğaya ait koleksiyonlar sergilenmektedir (Ekelik, 2010, s. 12). Bu müzelerin temel amaçlarından biri, ziyaretçilerini doğa tarihi, mineraloji, zooloji, oşinografi ve antropoloji gibi konularda eğitmek olduğu söylenebilir (Öztekin, 2014, s. 32-33).

g) Bilim Müzeleri

Bilim müzeleri, bilim dünyasında gerçekleşen araştırmaları, çalışmaları ve ilerlemekte olan teknolojiyi sunan kurumlardır (Aksoy, 2016, s: 18). Bilim müzelerinin kuruluş amaçları; bilimin temel prensiplerini ziyaretçilere tanıtarak bilimi sevdirmek, bunun yanı sıra ziyaretçilerin deney ile gözlemlerde bulunmalarını sağlayarak hem merak hem heyecan duygularını taze tutmak hem de eğlenmenin yanında öğrenmeyi sağlamaktır (Öztekin, 2014, s. 33). Gökyüzünün sanal ortamda çeşitli teknolojiler ile canlandırıldığı planetaryumlar da bilim müzelerinde yer alabilmektedirler (Gürbüz, 2017, s. 15).

3.1.3.2-Bağı Oldukları Kurumlara Göre Müzeler

Müzelerin birer kurum olduğu düşünüldüğünde, bu yapıların belirli idari yapılar tarafından yönetilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu idari yapılar, müzelerin sahip oldukları özelliğe ya da bulundukları ülkenin koşullarına göre değişim gösterebilmektedir (Çetin, 2014, s. 19). Bu otorite, bakanlık, devlet kurumu ve belediye gibi devlet bünyesinde faaliyet gösteren kurumlar olabildiği gibi özel bir işletmenin yönetim kurulu ya da vakıf ve dernek gibi sivil toplum kuruluşları da olabilmektedir (Önder, 1999, s. 12). Bağı oldukları kurumlara göre müzeleri, devlet müzeleri, belediye müzeleri, üniversite müzeleri, askeri müzeler, bağımsız veya özel müzeler ve vakıf müzeleri şeklinde sınıflandırmak mümkündür.

a) Devlet Müzeleri

Devlet tarafından hiyerarşik yapı içerisinde kurulan bir kurum ve o kurumun başında bulunan kişilerce yönetilen müzelerdir. Devlet müzeleri korunması gereken eserleri koruyarak gelecek nesillere ulaşmasını sağlamak amacıyla kurulmuşlardır (Ekelik, 2010, s. 14). Türkiye’de devlete bağı müzeler Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösteren Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü’nün sorumluluğu altındadır (KTB, 2018a).

b) Belediye Müzeleri

Devlet tarafından desteklenen ve denetlenen ve amacı topluma hizmet sunmak olan belediye müzeleri ise içinde bulunduğu sınırların kültürünü, yaşayış biçimlerini, sosyal yaşantısını ve gelenek göreneklerini topluma sunan müzelerdir (Aksoy, 2016, s. 20). Bu müzelerin sorumluluğu sınırları içerisinde bulundukları belediyelere aittir.

c) Eğitim Kuruluşlarına Bağı Müzeler

Bağı oldukları kurumlara göre sınıflandırılan müze çeşitlerinden eğitim kuruluşlarına ve üniversitelere bağı müzeler, eğitim, araştırma ve inceleme amacıyla kurulmuş müzelerdir (Özkan, 2015, s. 17). Bu müzelerin sorumluluğu, ilgili eğitim kurumunun üst yönetimi tarafından belirlenen ilgili

birim ya da kişilerin elindedir. Bu müzelerin temel amacı, bilimle toplumu buluşturmak olduğu kadar, öğrencilerin öğrenme sürecini kalıcı hale getirmek olduğu söylenebilir.

d) Askeri Müzeler

Askeri müzeler; milli değerlerin, duyguların ön planda olduğu ve savaşlarda kullanılan savaş aletlerinin, askeri malzemelerin, silahların sergilendiği müzelerdir (Özel, 2013, s. 14). I. Dünya Savaşı'ndan sonra oluşturulmaya başlanan askerî müzeler, genellikle devlete bağlı askerî otoritelerin kontrolünde bulunan müzelerdir (Öztekin, 2014, s. 40).

e) Özel Müzeler

Özel müzeler, koleksiyonculuk faaliyetlerinin kurumsallaşan yapısı ile kendini göstermeye başlayan (Öztekin, 2014, s. 41), koleksiyonlarının yönetimi özel kişilerin sorumluluğu altında olmasına rağmen devlet tarafından kontrol edilen ve devlet tarafından desteklenen müzelerdir (Buyurgan ve Mercin, 2005, s. 41). Özel müzeler, seramik, heykel, ev eşyaları vb. birçok koleksiyonu bünyesinde barındırabilmektedir (Öztekin, 2014, s. 41).

f) Vakıf Müzeleri

Vakıflar TDK Sözlüğü'nde “birden fazla kişi tarafından kurulan ve toplum yararına çalışmayı ilke edinen kuruluşlar” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2018d). Vakıf müzelerinin yönetimi ilgili vakfın yönetimine aittir. Günümüzde cereyan eden sorunların çözümünün sadece devletler tarafından ele alınmasıyla çözülemeyeceği anlayışından ortaya çıkan sivil toplum örgütlerinin bir bileşeni olan vakıfların müze alanındaki ağırlığı da önemli ölçüde artmıştır (Özel, 2013, s. 13).

3.1.3.3-Kolleksiyonların Sergilendikleri Mekanlara Göre Müzeler

Bu sınıflandırma koleksiyonların sergilendikleri alanların fiziksel özelliklerine göre yapılmaktadır. Çoğu zaman eserlerin korunması amacıyla bir müze binası inşa edilmesi gerekse de bazı eserler taşınamaz niteliğinden

dolayı açık havada sergilenebilmektedir. Ayrıca bazı ev ya da taşınmaz yapılar daha sonradan taşıdığı öneme bağlı olarak müzeye çevrilebilmektedir. Koleksiyonların sergilendikleri alanlara göre müzeler; geleneksel müzeler, açık hava müzeleri, müze evler ve anıt müzeler olarak ele alınmaktadır (Özkan, 2015, s. 18).

a) Geleneksel Müzeler

Eserlerin korunması, zarar görmemesi amacıyla inşa edilen ya da eserlerin, sonradan bu amaçla kullanılmaya başlayan yerlerde sergilendiği müzelerdir. Geleneksel müze tanımları incelendiğinde (Allan, 1963, s. 5; Sözen, Tanyeli, 1987, s.168) bu müze türünün işaret edildiği anlaşılmaktadır.

b) Açık Hava Müzeleri

Açık hava müzeleri, üstünün kapatılması mimari açıdan mümkün olmayan, geniş bir alana yayılan ve eserlerin bulunduğu açık alanda sergilenmesi esasını temel alan müzelerdir (Aksoy, 2016, s. 23). Türkiye’de planlı olarak yapılmış bir açık hava müzesinin örneği az olmakla birlikte kentsel ya da arkeolojik sit alanı olan alanlar daha sonra korunarak açık hava müzesi olarak faaliyet göstermeye başlamıştır (Öztekin, 2014, s. 43).

c) Müze Evler

Müze evler, tarihi ve mimari özellikleri ile korunan yapılardaki koleksiyonların sunulduğu ev veya konaklardır (Öztekin, 2014, s. 44). Tarihi ve mimari özelliklerinin yanı sıra bir ev, içinde daha önceden yaşamış önemli bir şahsiyet nedeniyle de müzeye dönüştürülebilmektedir (Aksoy, 2016, s. 24). Bu evler, sadece müze amacıyla hizmet verebildiği gibi, evlerin içerisinde yaşamını sürdüren bireylerde bulunabilmektedir.

d) Anıt Müzeler

Anıt Müzeler, geçmişte inşa edilmiş olmasına rağmen günümüze kadar büyük ölçüde korunarak gelen, mimari ve tarihi açıdan önem taşıyan anıtsal yapılardır (Özel, 2013, s. 16). Bu yapılar arasında genellikle; camiiler, kiliseler, kaleler, anıtlar, tapınaklar ve surlar yer almaktadır (Buyurgan ve Mercin, 2005, s. 51). Bu yapılar, sahip oldukları mimari ya da tarihi öneme

binaen temel yapım amaçlarının dışında müze olarak faaliyet göstermektedirler.

3.1.4-Müze Ziyaretçileri

Dünya genelinde her yıl bir milyardan fazla insanın müzeleri ziyaret ettiği tahmin edilmektedir (Falk, 2016, s. 358). Ziyaretçi sayısının artmasına paralel olarak, müze ziyaretçileri üzerine yapılan akademik çalışmaların da son yıllarda arttığını söylemek mümkündür (Kirchberg ve Tröndle, 2012, s. 435). Müze ziyaretçilerinin ne hissettiklerinin, düşündüklerinin ve algıladıklarının belirlenmesi (Tüzün, 2010, s. 43) müze yöneticileri açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü müze yöneticileri etkinliklerini artırmak, işlevlerini zenginleştirmek için ziyaretçilerini tanımak ve ziyaretçilerinin ihtiyaçlarını belirlemek istemektedirler (Karademir Uysal, 2005, s. 67).

Ziyaretçiler üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde; sanat, müzecilik, turizm ve eğitim gibi farklı disiplinlerden araştırmacıların konuya ilgili gösterdikleri görülmektedir. Çalışmaların farklı disiplinler açısından ele alınması, konuya ilişkin bakış açısının da çeşitlenmesine katkı sunmaktadır. Turizm (Hede ve Thyne, 2010) alanyazınında konunun görece daha az ele alınmış olması, deneyim, motivasyon, tipoloji, bölümlendirme, memnuniyet/tatmin, beklenti vb. kavramların birbiriyle iç içe kullanılmasına ve konuyla ilgili net bir çerçeve çizilememesine neden olmuştur.

Müze ziyaretçileri ile ilgili çalışmalar incelendiğinde, ziyaretçi motivasyonu ve tipolojilerine odaklanan çalışmaların (Falk, 2016) çoğunlukta olduğu, bu çalışmaları ziyaret çıktısı ya da kazanımlarını ölçen çalışmaların takip ettiği (Yıldırım, 2015) söylenebilir. Ziyaret çıktısı ya da kazanımlarına odaklanan çalışmaların önemli bir kısmının eğitim alan yazınında bulunduğu ve öğrenme konusu üzerinden konuya değindiği söylenebilir.

Alanyazında ayrıca müze içi ziyaretçi davranışlarını inceleyen (Del Chiappa, Andreu ve Gallarza, 2014) ve müze ziyaretlerini deneyim kavramı çerçevesinde ele alan çalışmalar (Kirchberg ve Tröndle, 2015) da bulunmaktadır. Alanyazındaki diğer çalışmaların ise ziyaretçilerin

beklentisini, ziyaret nedenini, ihtiyacını, isteğini, algısını ve ilgisini ölçen çalışmalardan (Harman ve Akgündüz, 2014) oluştuğu tespit edilmiştir.

Müze ziyaretçilerinin profillerinin ve deneyimlerinin tespit edilmesi, müze ve destinasyon yöneticileri açısından büyük önem taşımaktadır. Müze ziyaretçilerinin kimler olduğu ve motivasyonlarının neler olduğu ve hangi deneyimleri ön plana çıkarmayı arzu ettiklerinin belirlenmesi ile ziyaretçilere yönelik ilişkisel pazarlama stratejilerinin belirlenmesine olanak tanıyabilir. Böylece ziyaretçilerin müzeden tatmin düzeyi yüksek bir şekilde ayrılması sağlanabilir. Ayrıca turistik deneyimin bir bütün olduğu düşünüldüğünde, olumlu bir müze deneyimi yaşayan ziyaretçinin destinasyona ilişkin algısının da olumlu yönde şekillenmesi olasıdır.

Günümüzde özel müzeler başta olmak üzere, müze sayısının artması, insanların eğitim ve kültür düzeylerindeki artışa bağlı olarak müze ziyaretçilerinin sayısının artması, hazırlanan tur programlarında müzelere daha sık yer verilmesi ve müzecilik anlayışında yaşanan gelişmeler gibi faktörler müzelerin öneminin giderek artmasını sağlamıştır. Bu nedenle her ne kadar müzeler, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar (ICOM, 2018) olarak ele alınsa da müzeler ziyaretçi çekmek için çeşitli strateji geliştirir ve birbirleriyle rekabet eder hale gelmişlerdir. Bu noktada, müzelerin turistik birer ürün olarak pazarlanabilmesi için tüketicileri konumundaki ziyaretçilerinin kimler olduğunu bilmesi gerekmektedir.

Günümüzde bireyler sadece ihtiyaçlarını karşılamak için değil aynı zamanda yeni deneyimler yaşamak amacıyla da mal ve hizmet talep etmekte ve tüketim gerçekleştirmektedirler. Bu nedenle bunun farkında olan işletmeler, ürettikleri ürünleri farklılaştırarak müşteri duyularına zenginleştirilmiş deneyimler sunma çabası içerisindeyler (Pine ve Gilmore, 1999, s.14). Deneyim süreci, işletme tarafından planlanarak hayata geçirilmektedir. Tüketici için süreç tüketimden önce başlar (Csikszentmihalyi, 1990), tüketim sırasında devam eder (Holbrook ve Hirschman, 1982) ve tüketimden sonra haz, tatmin ve faydaya yol açar (Lewis ve Chambers, 2000). Müze ziyaretçileri bağlamında değerlendirildiğinde;

Deneyim süreci, ziyaretçinin ziyareti gerçekleştirme motivasyonu ile başlar, ziyaret ile devam eder ve ziyaretten sonra elde edilen fayda ile sona erer, d).) ve ziyaret sonrası, böylece müze deneyimi hakkındaki bilgiler, ziyaretçi motivasyonlarını, davranışlarını veya performansını ölçen çalışmalara dahil edilir.

Müze ziyaretçilerinin deneyimleri üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda, ziyaretçilerin ziyaret öncesi, esnası ve sonrasındaki davranışları ve kazanımları üzerinde durulmuştur. Falk ve Dierking (1992) tarafından kaleme alınan “The Museum Experience” adlı kitap, müze ziyaretçilerinin deneyimiyle ilgili yapılan öncül çalışmalardan biridir. Ampirik nitelikte öncül çalışmalardan biri ise Prentice (1996) tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmada ziyaretçi deneyimlerine ilişkin süreç (1) aktiviteler, (2) müze ortamı, (3) deneyim ve (4) fayda temelinde ele alınmıştır (Prentice, 1996). Eş bir deyişle, ziyaretçi ziyaret sırasında beklentileri temelinde hareket etmekte, bu esnada müze ortamındaki değişkenlerin de etkisiyle bir deneyim yaşamaktadır. Yaşadığı deneyim, beklentinin üstündeyse tatmin durumu ortaya çıkmakta, değilse ziyaret yeterince tatmin edilemeyen bir deneyim olarak gerçekleşmektedir.

Sosyal deneyim boyutu, bireylerin müze ziyaretini aile ve arkadaşlarıyla bir araya gelerek sosyalleşmeyi arzuladıkları bir deneyim olarak ele almaktadır. Nesne deneyiminde ise müzede sergilenen eserler deneyimin odak noktasını oluşturmaktadır. Nesne deneyiminde, birey bu eserleri farklı duyu organlarını kullanarak deneyimlemeyi arzulamaktadır. Kavramal/zihinsel deneyim ise ziyaretin temel amacının bireyin yeni şeyler öğrenme, bilgiler edinme ve kendini geliştirme temelli hareket ettiği üzerinde durmaktadır. Son olarak içedönük deneyimin ise bireyin müze ziyaretinin altında yatan sebeplerin içsel tatmini açığa çıkarabilecek psikolojik tatmin unsurlarından oluştuğunu söylemek mümkündür. Ziyaretçilerin bu deneyimleri yaşamak suretiyle tatmin olma eğiliminde oldukları vurgulanmıştır (Pekarik, Doering ve Karns, 1999).

Beklenti ve deneyimin müze ziyaretçilerinin tatmin düzeylerini etkileyen unsurlar olarak kabul edilmektedir (Canarero, 2006). Rojas ve Camarero (2006), ziyaretçilerin memnuniyetini etkileyen duygusal durumların (1) haz/keyif (pleasure) ve (2) ruh hali (mood) olduğunu ifade etmiştir. Packer (2008) ise diğer çalışmalardan farklı olarak müze ziyaretini deneyimleme sonucunda tatmin olmanın çıktıları üzerinde durmuştur.

3.2-Yeni Müzecilik Kavramı

Atasoy (1996) yeni müzecilik anlayışı hareketinin başlangıcına özgü şunları söylemektedir: “Yeni müzecilik anlayışı adı verilen fikirler 1950’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde konuşulmaya başlanmış, çağın tarihçileri özdeksel kültür, gündelik yaşam ve sıradan objelerin politik ve ekonomik olarak yorumlanması isteğinde bulunmuşlardır. Fakat bu düşüncülerin müzeciliğe aksi 1970’li yıllarından başından itibaren olmuştur. Peter Vergo “yeni müzecilik” kavramını ilk kullanan kişi olmuştur. Vergo, eski tip müzeciliğin yöntemlere gereğinden fazla ilişkili olmasını eleştirerek, yenilenip köklü dönüşümler geçirmezlerse kaybolup, silinmeye mahkûm olduklarını söylemiştir” (Atasoy, 1997, s. 97-99).

Yeni müzecilik anlayışı, müzeyi “bilgi aktaran”, “eğitici” niteliğiyle ön plana çıkarmaktadır. 1950’li yıllara kadar uzanan değişim ve dönüşüm süreci, müzeleri toplumdan kopuk saray yapılarından çıkarmış, topluma hizmete yönelik bir yaklaşım sonucu, birey ile bütünleşmeyi hedef edinen, kamusal alanın demokratik kurumlarından biri olarak aktif bir rol ile karşımıza çıkarmıştır. Yeni müzecilik anlayışı; iletişim kurma, eğitme ve öğretme esasına dayanan etkin, dinamik, etkileşimli ve katılımcı bir bakış açısını içermektedir. Müzelerdeki bu kavramsal değişim müzeyi; kullanıcı müze koleksiyonuyla ilişki kuran ve toplumsal ihtiyaçlara göre şekillenen bir kurum haline getirmiştir (Erkan, 2014).

Erken dönem müze yapılarına bakıldığında; sergi mekânlarının süreklilik gösteren bir yapıda, eserlerin sırayla dizildiği ve izlendiği, ince ve uzun galerilerden oluştuğu görülmektedir. Sistemli, sıralı görünüm ve sanat

eserine kronolojik olarak yaklaşmak düzen kavramıyla ilişkilidir. Bu yaklaşım 19. yüzyıla kadar geçerliliğini korumuştur (Tzortzi, 2014, s. 103).

Plan şeması lineer müzelerden farklı olsa da Danimarka'daki Louisiana Modern Sanat Müzesi'ndeki (1958) gibi birbirine koridorlarla bağlanan galeriler ve sarmal plan şemasıyla Guggenheim New York Müzesi de bu sıralı sergileme şekline uymaktadır. Sergi mekanlarına dağılım yine belirli bir kronolojiyi takip eden, düzenli bir yapıdadır.

Günümüzde müzecilik aynı anda iki farklı yaklaşımla uygulanmaktadır. Bunlardan birincisi ve daha geleneksel olanı, müzeyi kalıcı koleksiyonlar odaklı bir eğitim ve araştırma merkezi olarak konumlandırmaktadır. Sanatın, izleyici tarafından estetik olarak benimsenmesini amaçlayan toplumsal bir politika benimsemektedir. İkinci ve bu tezin inceleme konusuna giren asıl yaklaşım ise; “yeni müzecilik” ya da “21. yüzyıl müzeciliği” olarak adlandırılmaktadır. Bu yaklaşım müzeyi popüler bir eğlence yeri, eğitim ve kültür merkezi ve aynı zamanda ticari bir makine olarak kabul eder. Buna göre müze; eğlence sektöründe oldukça önemli bir role sahiptir.

Süreli sergi odaklıdır. Kalıcı sergisi yoktur ya da öncelik sıralamasında kalıcı koleksiyonu geride tutar. Bu değişimin başlıca sebebi, küresel ölçekte yarım yüzyıldır artan iletişim imkanlarıdır. Bilgisayar kullanımının yaygınlaşması, internetin başlıca iletişim organlarından biri haline gelmesi, basılı ve sanal yayın organlarından bilgi paylaşımının artması, müzelerin bu bağlamda sahip olduğu konumu zayıflatmış, müzelerin işlevi sorgulanarak, küresel değişime uyum sürecini başlatmıştır.

21. yüzyıl müzeciliğinde müzeler, toplumla iletişim kurma amacına yönelmiş, geleneksel müzecilik uygulamalarını değerlendirerek, eski müzecilik yaklaşımlarını terk etmeye başlamıştır. Yeni yaklaşıma göre müzeler, kullanıcısının yaşadığı kentle ve toplumla ilişkisini güçlendirerek, bu alanda gelişimi amaçlayan stratejiler üretmektedir. Modernist dönem sonrası müzecilik yani post-modern müze “yeni müze” kavramıyla açıklanmaktadır. Yeni müzeler; çağdaş yapılarıyla, kültür nesnelerinin, tarihi

kalıntıların ve kullanıcı deneyimlerinin paylaşıldığı mekânlardır (Kyle, 2006, s. 603-605).

Klasik müzecilik anlayışında görüldüğü gibi, belirli bir kesimi temsil eden kültür nesnelerini sergileyen mekânlar değillerdir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, müzenin işlevi ve amacı sorgulanmış, kalıcı sergilerin azaltılması ile müze ziyaretçisi izleyici ya da ziyaretçi olmaktan çıkarılarak, kullanıcı konumunda ele alınmıştır. Bunu sağlamak için, müzeler geliştirme programları üzerinde çalışmış, personelinin uzmanlık alanlarında gelişime gitmiş, toplumu tanıyarak toplumu oluşturmak amacıyla ziyaretçi geliştirme sistemleri kurarak, müzenin eğitim işlevine ağırlık vermişlerdir. Yeni müzecilik anlayışı, bireylerin sosyal olarak dışlanmadıkları, iletişimin, öğrenmenin ve kendilerini tanımanın sağlandığı çağdaş bir yaklaşımı amaçlamaktadır. Bu bağlamda müzenin sürdürülebilir olması gerekmektedir. Müze kullanıcısının müzelerin çeşitlenen aktivitelerine yoğun katılımının sağlanması, sürdürülebilirliğin öncelikli elementidir.

Kültür endüstrisinde müzecilik değişim göstererek gelişen roller edinmiştir. Bilgiye ulaşma arzusu, insanları müzelerin herkese açık kapıları içerisinde kolayca bulabilecekleri; yeni ve eskiyi, somut ve soyut kültür miraslarını araştırmaya itmiştir.

Yeni müzede, sergilenecek koleksiyonların oluşum aşamasında bir hedef kitle belirlenmekte, koleksiyonun türü buna göre saptanmaktadır. Hedef kitlenin seçilen koleksiyonla kısmi de olsa etkileşime girmesi amaçlanarak, müze; katılmış bir kurum olmaktan çıkarılmış, belirlenen alanda devamlı etkinlik gösteren, yeniliklere açık, sorgulayan ve en önemlisi yaşayan bir yapının temsilcisi olmuştur.

Yeni müzecilik anlayışında ortaya konan temel konular 3 ana başlıkta ele alınabilir:

- Müzenin ana kaynağı “bilgi”dir. Bilginin değeri, nosyonu ve aktarılma yöntemi sorgulanmaktadır.

- Müzenin müze ziyaretçisi ile kısıtlı olan ilişkisinin geliştirilmesi gerekliliği vurgulanmaktadır.
- Müzede birbirinden ayrı olarak yönetilen ve amaç olarak belirlenen işlevler, tek bir potada ele alınarak sosyal çalışmalarda kullanılmalıdır.

Burada müzenin eğitici yönü ön plana çıkmaktadır. Müzeler toplumu ve hedef kitlesi olan ziyaretçilerini tanıyıp anlayarak yeni metotlar üretmelidir. Bu bağlamda, yeni müze; bilginin aktarımını kolaylaştıran yöntemlerle, kullanıcısıyla ilişkilerini geliştirerek; organizasyon, işlev ve yönetim yapısında değişime yönelmiştir.

Müzenin sürdürülebilirliği buna bağlıdır. Toplumla paylaşımı arttırmış bir müze yapısı, toplumun bir parçası haline gelerek, gelişime açık olacaktır. Yalnızca geçmişin sergilendiği bir yapı olmaktan çıkarak, bir sosyalleşme mekânı haline gelecektir.

Günümüz müze yapıları, bünyelerinde bulunan mekânlara yenilerini ekleyerek müzeyi yalnızca bir sergi mekânı olmaktan çıkarmışlardır. Çok işlevli kültür yapıları halini almışlardır. Müzelerde eğitim alanları, müzenin konusu dâhilinde, eğitmenlerin yönetiminde müze kullanıcılarıyla birlikte gerçekleştirilen türlü etkinliğin yapılabilmesi için gerekli olan mekânlardır (Madran, 2008). Müze bünyesinde yer alan kütüphaneler, sinema salonları, multimedya sınıflar, dijital arşiv, kitabevi, konferans salonları gibi gösteri alanları ve toplantı salonları kullanıcıların sergi gezme amacı gütmekten de müzeye gelerek vakit geçirmelerini sağlamaktadır. Kütüphaneler, müzelerin bilgi odaklı alanları başında gelmektedir. Müze yapısına göre, arşivlerin de kontrollü olarak halka açılması söz konusu olabilir. Bu bağlamda müze kullanıcısıyla ilişkisini sergilediği kalıcı ve geçici koleksiyonlardan öteye taşımış, eğitimi ön plana alan bir ilişki geliştirerek toplumsal işlevini sürdürülebilir hale getirmiştir.

Müzecilik; günümüzde topluma hizmet eden bir uzmanlık alanıdır ve müzeler, sanat eserlerini Vandalizm'e ve fiziksel çevre koşullarına karşı

koruyan, varlık sürelerini sonsuza uzatan kişiler için birer kale gibidirler. Günümüzde, müzenin eğitici olma misyonuna bu nitelikler de eklenmiştir. Kullanıcısına daha fazla sosyal imkân tanıyan, toplumu geliştirme amacıyla kamu yararına çalışan yeni müze; kapsayıcı müze (inclusive museum) olarak tanımlanmaktadır.

Yeni müze; kullanıcıyı “müze ziyaretçisi” olarak değil, müzenin etkin, değişken ve gelişime açık, sürdürülebilirliğe katkı sağlayan bir parçası olarak görmektedir. Müzelerin sosyalleşmesi gerekliliğini savunan David Fleming’e göre, yeni müze, toplumsal demokratikleşmeye katkı sağlamaktadır. Yenilik, sosyal değişim sürecine ve rejenerasyona yardımcı olmakta, toplumu yeni fikirlerle tanıştırmak, bireylerin kendilerini tanımaları ve gelişmelerine katkı sağlamayı amaçlamaktadır (Mason, 2004, s. 49).

Küratörler, sergilenecek objeleri düzenlerken hitap ettikleri kitlenin kültürü, tarihi ve yaşam tarzlarıyla ilişkilendirirler. Bu bağlamda, koleksiyondaki nesneler müzenin bulunduğu yerin doğal kullanıcılarıyla bir şekilde ilişkilendirilirken, diğer yandan sergilenen eserlere özel bir alaka duyan kişiler için de evrensel bir dile de sahip olmalıdır. Nesneler bağlamlarından koparılıp müzelere yerleştirildiklerinde, sahip oldukları özgün değerlerini yitirebilirler. Böylece izleyici ile kurmaları hedeflenen ilişkiden soyutlanırlar. Bunun çözümü ise, sergilenen eserin yanında, nesnenin bağlamını açıklayan yazıların kapsayıcı ve anlaşılır bir dilde sunulmasıdır. Yeni müzede, nesnelerin insan odaklı bir yaklaşımla sunulması önemlidir. Bu sayede geçmişte ait olduğu yer, kişi ve kültürel ortamla ilişkisi müzeye girdiği anda kopan nesne, bahsedilen bu niteliklerini de müze kullanıcılarına sunmuş olur. “Nesne odaklı” yaklaşım ise günümüzde çok daha az görülmekte ve genellikle bunlar geçmiş yüzyıllardan kalan nesnelerin tek yönlü bakış açısıyla sergilendiği dönemlerden kalan mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz müzelerinin sorumluluğu ise, nesne odaklı ve tek yönlü bakış açısı yerine, açık fikirli olarak, koleksiyondaki nesnelerin bağlamını, eskiden ait oldukları yeri, kişiyi ve kullanım şeklini araştırarak bağ kurmak ve yeni sunum yöntemleri ile topluma danışmanlık ederken, nesnelerin yorumunu kolaylaştırmaktır.

Yeni müze dinamik yapıdadır. Bu dinamizmi topluma yansıtmak, belirli kesimler özelinden kurtararak müzenin sürdürülebilirliğini sağlamak ise ancak kentle ve müze kullanıcısıyla kapsayıcı ilişkiler kurulması ile gerçekleştirilebilir. Çağdaş müzeler, görev tanımları gereği toplum kültürüne çok yönlü olarak katkıda bulunan merkezler olarak görülürler. Koleksiyonlarını korumak ve geliştirmek gibi geçmişten gelen görevleri yanında, eğitici yönüyle ön plana çıkmaya başlayan ve giderek toplumsallaşan yapılar haline gelmektedirler.

Yeni müze şu unsurları içermelidir;

- Topluma hizmet etme amacı gütmelidir.
- Koleksiyon oluşturmali ve içeriğini yorumlayabilmelidir.
- Farklı disiplinlerle işbirliği içinde olabilmelidir.
- Toplumun her kesimini kapsamalı, kullanıcısı ile iletişim halinde olmalıdır.
- Farklılıkları kaynaştıracak farkındalığı yaratmalıdır.
- 20. Yüzyıl öncesine kadar toplum hafızasına kutsal mekanları anımsatan, soğuk, mesafeli mekanlar olarak kazınan müze, artık koleksiyon odaklı yönetim programlarından sıyrılarak, ziyaretçi odaklı planlamalara yönelmelidir.
- Halka açık eğitim programları uygulamalı, müzeyi bir “etkinlik alanı” olarak görmelidir.
- Müze kullanıcısını müzenin öncelikli etkeni haline getirmelidir.
- Kültür endüstrisinin önemli bir parçası olan müzeler, kent kültürüne etki edecek faaliyetlerde bulunmalı, toplumsal

gelişime, farklı kültürlerin tanıtımı ve kaynaşmasında aracı olmalıdır.

- Müze mimarisi ve iç mekân organizasyonu, kullanıcı ihtiyaçlarına göre güncellenmeli, sürdürülebilir olmalıdır.

Kapsayıcılık kavramını farklı ölçeklerde uygulayan iki tip müze çeşidi oluşmuştur (ICOM):

- Toplumsal müze (social museum)
- Toplum müzesi (community museum)

Toplumsal müzeler; “İnsanlığın evrimini sosyal ve tarihsel bileşenleri içerisinde incelemek, dönüm noktalarını aktarmak, kültür ve toplumların çeşitliliğini anlamak için aynı amacı paylaşan müzelerdir.” (Vaillant, 1993) Bu hedefler müzeyi interdisipliner bir alan haline getirerek, dünya toplumlarını etkileyen gıda krizleri, göç, ekoloji gibi konularda sergiler üretmeye yönlendirir. Toplum müzelerinin işletilmesi, toplumsal müze hareketinin bir parçası olarak görülebilir. Toplum müzelerinin sürekliliği; doğrudan temsil ettikleri sosyal, kültürel, mesleki ve coğrafi gruba bağlıdır. Genellikle profesyonelce yönetilmelerine rağmen, aynı zamanda yalnızca yerel inisiyatif desteğiyle işledikleri de görülmektedir. İşledikleri konular direkt olarak hitap ettikleri kitlenin işleyiş ve kimliğine yöneliktir. Bu bağlamda; toplumsal müzelerin toplum müzelerini kapsayan, daha geniş çaplı, interdisipliner müzeler olduğu görülmektedir. Her iki müze tipi de hitap ettikleri kitleye yönelik kapsayıcı bir tutum belirlemiş olsa da, toplumsal müze “yeni müze” olarak tanımlanan çok uluslu, duyarlı, kültür ve eğitim merkezi niteliğini en kapsamlı olarak yansıtan müze türü olarak görülmektedir.

3.2.1.-Yeni Müzede Teşhir ve Temsil

Müze, 21. yüzyılda marka değeri olan, inşa edildiği kentin çehresini değiştiren bir yapı haline gelmiştir. Hal Foster müzeyi “Marka değeri ve

kültürel sermaye adına medyada dolaşıma giren bir imge” olarak tanımlamıştır. Foster’a göre modern müze; görsel belleğin yeniden canlandırıldığı bir mekânken, günümüz müzesi bellek yerine görselliğe odaklı bir teşhir formudur (Foster, 2004, s. 107).



Görsel - 5: Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü (ICA)
(https://stringfixer.com/tr/Institute_of_Contemporary_Art,_Boston)

Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü (ICA) müze yapısı; hem bakılmayı isteyen kendi bilincinde bir nesne, hem de bakmaya yarayan bir makine olarak nitelendirilmektedir. Bu vurgu, pragmatik amaçlılığı bakımından Modernist bir tınıya sahip –nasıl Le Corbusier evi, içinde yaşanılan bir makineyse, müze de bakmaya yarayan bir makine olabilir. Ancak daha ziyade mimarlığı –söz konusu durumda dışavurumcu, röntgenci eğilimler taşıyan (baktırmak ve bakmak “ister”) – prostetik bir özne olarak tahayyül eden postmodernist zihniyetin ürünü olarak kabul edilmektedir (Foster, 2008, s. 47). Bu bağlamda bakıldığında, yeni müzenin geçmişten gelen müze niteliklerini yeniden yorumlayarak, görsellik odaklı bir teşhir yöntemi sunmaya çalıştığı görülmektedir.

Klasik müzenin sıralı ve tek düze sergileme ve arşivleme yöntemine karşılık günümüz müzeciliği topluma karşı şeffaf ve teşhir odaklı bir gösteri imgesine dönüşmüştür.

21. yüzyıl müzeciliğinin Guggenheim Bilbao ile başlayan, kenti temsil etme ve bir gösteri imgesi haline gelme durumu, müze yapılarını, içerisinde sergilenen öğelerin önüne geçirmiştir. Müze teşhir etmek için kullanılan bir araç olmaktan çıkmış, teşhir edilen asıl öğe halini almıştır. Kentlerin markalaşmasında müzenin ve müze mimarlığının önemi burada ortaya çıkmaktadır. Mimarlar için bir müze tasarlamak prestij unsuru haline gelmiştir. Buna karşılık müze yapılarının sergilenen ürünlerin önüne geçmesi çokça eleştirilen bir durumdur. Bu yaklaşım, bir yandan yüksek bütçelerle gösteri kültürüne hitap etmek amacıyla inşa edilen abartılı yapıların gereksiz bir maliyet oluşturması, hem de sanat müzelerinin asıl amacı olan; sanat eserlerini izleyicide uyandırdıkları estetik ilgi için teşhir etme kaygısını ikincil bir konuma alması bakımından eleştirilmektedir.

Çağdaş müze eleştirisi açısından estetik yaklaşımın önemi, müze dışındaki dünyayı “nötr kılmaya” çalışmasında yatar. Ivan Karp’a göre “müzelerin doğaları gereği taşıdığı varsayılan nötr olma özelliği, onların yalnızca eğitim ve deneyim araçları olmakla kalmayıp, iktidar araçları haline gelmelerini sağlayan şeydir (Karp, s. 14).” Buna göre müzeler, nesnel birer bilgi kaynağı olmalıdır. Ancak belirli teşhir tarzları, taşıdıkları ideolojik anlamlar konusunda izleyiciyi uyarması nedeniyle tarafsızlığını yitirmektedir.

19. yüzyıl müzelerinde tipik olarak kullanılan, her bir galerisi bir sanatçıya ayrılmış ve eserlerin çağdaşlarınıninkilerden soyutlanmış şekildeki teşhir yöntemi “şapel tarzı” teşhir olarak tanımlanmaktadır (Artun, 2006, s:136). Teşhirin kronolojik bir sıralama gözetmesi ise genel bir uygulamadır.

Postmodern müze ile bu yaklaşım değişime uğramış, doğrusal olmayan ve belirli bir kronoloji gözetmeyen teşhir ile kendini göstermektedir.

Görsel-6: Louvre Müzesi Mona Lisa teşhiri
(<https://www.muzebiletleleri.com/wp-content/uploads/2019/10/Her-daim->



kalabalık.-Leonardo-da-Vinci-Mona-Lisa-Louvre-Museesi-Paris-Fransa-768x441.jpg)



Görsel - 7: Louvre Müzesi'nde Mona Lisa'nın müzede teşhiri
(<https://www.muzebiletleleri.com/wpcontent/uploads/2019/10/%C3%96zellikle-yo.jpg>)

Her ne kadar, müzenin temel işlevi sanat eserini ticari dolaşımdan çıkararak, onları satın alma gücü olmayan insanlar için ulaşılabilir hale

getirmek olsa da; sanat eserinin yalnızca müzeler tekelinde sergilenebilen nesneler olmadığı bilinmekte.

Eserlerin müzayede ve açık arttırmalarla satışa çıkarılabilen, maddi değeri olan birer meta olması müzede teşhiri etkilemektedir. Piyasada dolaşıma girmesi halinde getireceği maddi değeri bilmek, bahsi geçen sanat eserinin diğer eserlere göre müze galerilerinde özel bir konum edinmesine sebep olmaktadır. Bu da geniş ve daha çok ışık alan galerilerin maddi değeri daha yüksek ve “popüler” olarak tanımlanabilecek eserlere ayrılmasına sebep olmaktadır. Bu da çağın gösterin kültürüne, müzelerin ne denli dahil olduğunun bir diğer kanıtıdır. Çağdaş müzelerin girişlerinde ve bina çevresinde konumlandığı tanıtıcı reklamlar, devasa afişler de müzeyi gösteri toplumunun bir parçası haline getirmekte ve dışarıda olduğu gibi müze galerilerinde sergilenen eserlerin teşhiri de çoğu zaman bu bağlamda düşünülerek kürate edilmektedir.

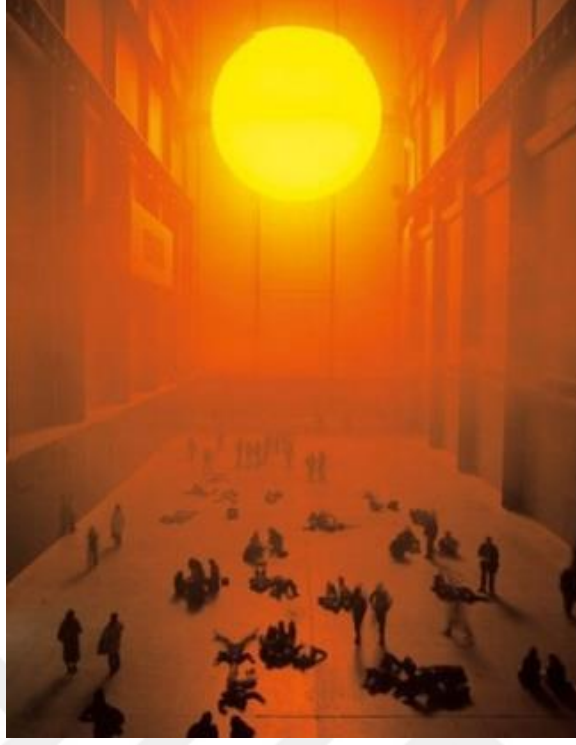
Gösteri kültürünün temsil ettiği değerın büyük çaplı, hatta çarpıcı olarak tanımlanabilecek sergi ve organizasyonların gerçekleştirilebilmesi için, yeni müze mekanları farklı büyüklük ve ölçeklerde sergilere imkan sağlayan galerilerden oluşmaktadır. Örneğin 2000 yılında yapımı tamamlanan Londra’daki Tate Modern’in “The Turbine Hall” adı verilen sergi mekânı, farklı ölçeklerde enstalasyon ve sergilere imkan sağlamaktadır.



Görsel- 8: Tate Modern Londra, The Turbine Hall, Galerinin Boş Hali (<https://www.nytimes.com/2017/07/18/travel/tate-modern-london-museum-city-evolution.html>)



Görsel-9 : Tate Modern Londra, The Turbine Hall , Galeride sergileme var iken (<https://londonist.com/london/art-and-photography/tate-modern-turbine-hall-commissions>)



**Görsel-10 : Tate Modern Londra , The Turbine Hall , Farklı
Dönemden Sergiler (<https://www.diken.com.tr/the-weather-project-olafur-eliasson/>)**



Görsel- 11: Tate Modern Londra, The Turbine Hall'da Farklı Dönemlerden Sergiler (<https://www.anothermag.com/art-photography/12505/tate-modern-turbine-hall-20-years-louise-bourgeois-ai-weiwei-kara-walker>)

Tate Modern örneğinde de görüldüğü gibi, yeni müze yapılarının temsil ettiği kültürel nitelik ve sanat eserini teşhir şeklinin kullanıcı deneyimi odaklı, gösteri kültürü etkisinde olduğu görülmektedir. Çünkü hem eğitici hem de izleyicisini kullanıcı konumuna alan yeni müze, temsil ve teşhir yöntemleriyle, aynı zamanda bir kültür ve eğlence merkezi gibi işlemektedir.

3.2.2-Yeni Müzecilik Anlayışında Kullanıcı-İç Mekân Etkileşimi

Müzelerin kamu yararına kurumlar olarak kabul gördüğü dönemden itibaren, eserlerin geleceğe taşınması kaygısına bir de topluma fayda sağlama nosyonu da eklenmiştir. Bu bağlamda müzeler, müze-toplum ilişkisinde

çağdaş normları yakalayarak; toplumu eğitime, kültürleme gibi görevleri de üstlenen bir eğitim kurumu gibi davranmaya başlamışlardır (Atagök, 1999).

Yeni müzede; müze kullanıcısı kimdir, kimler müze mekânında etkin rol oynar soruları sorulduğunda, öncelikli olarak sanat eserini gözlemleyecek olan ve mekânın kullanıcısı olarak da tanımlanabilecek “izleyici” gösterilebilir. Bunun yanında müzede sergilenecek eserlerin üreticisi ya da düzenleyicisi olarak sanatçılar ve küratörler gelmektedir. Çok işlevli bir yapı olarak çalışan çağdaş müzenin yönetim ve işletim kadrosu da müze kullanıcıları arasındadır.

Yeni müzecilik anlayışında izleyiciler müzede aktif rol oynamaktadır. İzleyicinin toplumsal hayattaki duruşu, kimliği ve bakış açısı müze kurumunun ideolojileri ile çakıştırmaktadır. Küratörler tarafından sınırları çizilen, müzenin kamusal anlatıları ile izleyicilerin özel anlatıları arasında bir diyalog kurulmaktadır. Böylece kullanıcıların çağdaş kültürel yaşamları içinde, müzeler ve içinde sergilenenler için, yeni oluşumlara imkân sağlanabilmektedir. (Garoian, 2001).

Müzeler yalnızca gezilen mekânlar değil, aynı zamanda yaşanan ve kullanılan kamusal alanlardır. 21. yüzyılda müzeciliğin en etkin rolü eğitici olmasıdır. Kentle olabildiğince şeffaf ve kavrayıcı ilişkiler kurmak ve sergilenen ürünü klasik müzecilik anlayışında olduğu gibi sonuç ürün olarak sunmaktan çok, üretim aşamalarını göstererek, eğitimler, çalıştaylar düzenlemek ve üretimde kent kullanıcısının etkili olmasını sağlamak ‘yeni’ müzenin kullanıcısıyla olan ilişkisindeki işlevidir. Müzecilikte izleyici etkinliğinin artması, müzedeki eğitimci, küratör, sergi tasarımcısı ve müze görevlilerinin birlikte çalışarak, farklı tipteki izleyicilerin beklentilerini karşılamak üzere iş birliği kurmalarına sebep olmaktadır. Bu çeşitlilik, müze mekânlarına da yansımaktadır. ‘Yeni’ müzede sık sık yenilenen, farklı büyüklüklerde sergi salonları, yılın belirli dönemlerinde değişen süreli sergiler, çeşitli yaş ve seviyelere uygun eğitim birimleri, bilginin demokratik dağılımını sağlayan konferanslar, halka açık bilimsel toplantılar, asgari olanaklara sahip müzelerde bile uygulanmaya çalışılmaktadır (Madran, 2005,

s. 55). Bunlar müzeciliğin temel uygulama alanlarıdır. Bunların yanında halka açık kütüphaneler, yeme-içme mekânları, müze mağazaları, sinema gösterimleri müze iç mekânlarında artık sıkça gördüğümüz, standartlaşan uygulamalardır. Müzelerin internet siteleri ve sosyal medya hesapları aracılığıyla topluma ulaştığı periyodik ya da tek seferlik organizasyonlar müze yapıları içerisinde çeşitlenen bu alanlarda gerçekleştirilmektedir. Müze mekânlarının kullanımını azaltacağı düşünülen sanal ortamdaki müze tanıtımları, günümüzde aksine, müzelerin tanıtımında en etkili mecra olarak görülmektedir. Müze etkinliklerinin duyurularının yayınlandığı internet sayfaları sayesinde kullanıcılar müzeyle her an etkileşim halinde ve eş zamanlı olarak organizasyonlardan haberdar olmaktadır.



Görsel- 12: Chichu Sanat Müzesi, Naoshima, Japonya
(<https://benesse-artsite.jp/en/art/chichu.html>)

Kullanıcının müze mekânlarında edindiği deneyim müzenin öncelikli kaygısını oluşturmaktadır. Katılımın ön planda olduğu müzeyle interaktif bir

ilişki geliştiren kitle, müze mekânlarını da etkin şekilde kullanmaktadır. 2004 yılında Japonya’da açılan, Tadao Ando’nun tasarladığı Chichu Sanat Müzesi, kalıcı koleksiyonunda Claude Monet, James Turrell ve Walter De Maria’nın eserlerini bulundurmaktadır.

Müzenin en dikkat çeken özelliği blok beton ve yerel malzemelerle inşa edilen yapının neredeyse tamamının yerin altına gömülü olmasıdır. Chichu Sanat Müzesi, inşa edildiği çevreyle uyumlu ve doğal çevreyi tasarımın bir parçası olarak gören bir müze tasarımıdır. Bu bağlamda en az sergilenen eserler kadar ilgi çeken bir müze yapısı ortaya çıkmıştır. Kullanıcısıyla ilişkisi de bu noktada kendini göstermektedir. Dışarıdan bakıldığında ilgi uyandıran, “ihtişamlı” bir etkisi olmamasına karşın, bulunduğu çevre ile uyumu ile kullanım arzusu yaratan bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, müze mimarisini oluşturan malzemeler, kullanıcı ile bir bağ kurmaktadır.



Görsel -13 : Chichu Sanat Müzesi Kalıcı ve Geçici Sergi Mekanları
(<https://www.pngwing.com/tr/free-png-yzsnc>)



Görsel- 14: Chichu Sanat Müzesi Kalıcı ve Geçici Sergi Galerileri
(<https://www.seturday.com/kultur-sanat/japonyanin-naoshimasi-nam-i-diger-sanat-adalari>)

Daniel Libeskind'in tasarladığı, 2006'da yapımı tamamlanan, Amerika'daki Denver Sanat Müzesi, 1971'de Gio Ponti ve James Sudler'in birlikte tasarladığı müze mekanına güncel ihtiyaçların artması ile yeni bir sergileme mantığıyla düzenlenmiş, gezici sergilerin yapılmasına elverişli esnekliğe sahip geniş mekân talebini karşılamak amacıyla mevcut binanın güney kanadına yapılan ek binadır. Müze formunu oluşturan bir atriuma ve çok sayıda kalıcı ve geçici sergi salonları ile birlikte arşiv alanlarına sahiptir.

Yapı formunun kullanıcıda yarattığı özgürlükçü ve imkân tanıyan etki, mekân kullanımına tesir etmektedir. Müze kullanıcısı bir kültür merkezi gibi işleyen ve sergileme dışında da pek çok başka sosyal etkinliğe imkân tanıyan binada uzun saatler geçirebilmekte, farklı organizasyonlarla kullanıcılar müzeye çekilmektedir.



Görsel -15: Denver Sanat Müzesi Görünüm
(<https://www.arkitektuel.com/denver-sanat-muzesi/>)



Görsel- 16: Denver Sanat Müzesi, ABD
(<https://www.arkitektuel.com/denver-sanat-muzesi/>)

Yeni, deneyim odaklı müze anlayışı günümüzde müzelerin ayakta durabilmesi için kaçınılmaz hale gelmiştir. (Hein, 2006) Müzede kullanıcı deneyimi, farklı sosyal imkanlara elverişli mekanlar oluşturmak ve organizasyon çeşitliliği sağlamak için gerçekleştirildiği gibi müze mekânında özellikle belirlenmiş bir deneyimi yaşatmayı da amaçlayabilir. Bunun en belirgin örneklerinden biri, çalışma dahilindeki örneklerden birisi olan Berlin'deki Yahudi Müzesi'dir. Yahudi Müzesi, kasıtlı olarak bunaltıcı, çıkış yolu belirsiz ve yabancılaşma yaratan koridorlar ve sergi salonlarına sahiptir. Ziyaretçiler rahatsızlıkla kıvrınarak mekânlar arasında yürürken, soykırımı mekânın didaktik vurgusuyla hissetmektedirler.



Görsel- 17: Yahudi Müzesi, Kalıcı Sergi Mekânı
(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/JewishMuseumBerlinAerial.jpg>)



Görsel- 18: Yahudi Müzesi, Sirkülasyon Alanı
(<https://wannart.com/icerik/8084-duygulari-mekansallastiran-muze-yahudi-muzesi>)

3.2.3. Yeni Görsel Teknoloji Deneyimlerinin Müze İç Mekanlarına Entegrasyonu

Müzeler, sergilenmeye değer görülen ürün, fikir ve eserlerin uygun teşhir yöntemleriyle halka sunulduğu yerlerdir. Bir eserin teşhir edilmesi, modern Batı dünyasında sanat kategorisinin oluşturulması açısından temel koşul olarak görülmektedir.⁷⁶ Modern dönemden beri kullanılan beyaz küpe alternatif teşhir stratejileri ile sanat eserleri ait oldukları ortamdan kopararak teşhir edildiği yeni maddi ortamda dış dünya ile bir bağlam kurulması amaçlanmaktadır. Sergileme yönünden bakıldığında bu, tipik bilgilendirme panoları, belgeler, fotoğraflar yoluyla eserlerin tarihsel bağlamını canlandırma girişimiyle yapılabildiği gibi, yeni görsel teknoloji ve yöntemlerin kullanımıyla da yapılabilmektedir.

Günümüz sosyal yaşamında müzeciliğin konumu ve topluma nasıl fayda sağlayacağı sorusu müzeciliği yakından ilgilendirmektedir. Yaşadığımız çağın ve bugünün toplumunun bir önceki günden farklı beklentilere sahip bireylerden oluşmasına sebep olan en önemli etmen teknolojidir. Teknolojinin toplumsal yaşama, bireylerin sosyal ilişkilerine, mekân düzeni ve kullanımlarına etkisi hem tasarım hem de kullanım bağlamında hemen her şeyi değişime uğratmaktadır. Müzeler de varlığını sürdürebilmek için bu durumun etkisine girmek mecburiyetindedir.

Kullanıcı ile etkileşimini ön plana almış, kapsayıcı yeni müzenin güncel teknolojik gelişmelere, son teknoloji ürünü cihazlara ve teknolojik iletişim organlarına kendisini kapatması günümüz şartlarında mümkün değildir. Sanal müze gezileri, müze ürünlerinin sanal alışverişi, internet üzerinden yapılan rezervasyonlar, satın alınan giriş biletleri ilk olarak ortaya çıktığında bu durumun müzelerin ziyaret oranını düşüreceği varsayılıyordu (Madran, 2008). Ancak sonucun aksi yönde olduğu günümüzde de müzelerin aktif teknoloji ve sanal ortamdan kullanıcı etkileşimini artırma çalışmalarından görülmektedir.

Yeni müzeler; internet ortamında etkileşim kurmak, yayın ve duyuru yapmak maksadıyla teknolojiyi kullandığı gibi, müze iç mekânlarında sergilerde, eğitim etkinliklerinde de etkin olarak kullanılmaktadır. Hareketli görseller, dijital sesler, etkileşimsel bilgi kartları, mekanik-elektronik maketler ve farklı etkiler sağlamaya yarayan aydınlatma gereçleri gibi cihaz ve uygulamalarla müze koleksiyonlarını desteklemektedirler. Benzer teknolojilerin günümüzde artık evlerimizde bile gündelik hayatın alışıldık parçaları haline geldiği düşünülürse, bu teknolojilerin müzeye girmiş olması kaçınılmazdır.

Bu bağlamda yeni müzelerin kentsel ve ekonomik kalkınma çerçevesinde, izleyiciye etkin bir müze deneyimi yaşatmak amacıyla, tamamlayıcı yeni görsel teknolojileri iç mekanlarına entegre ettiği gözlenmektedir. Örneğin Kuzey Fransa'da 2012'de kurulan Louvre-Lens Sanat Müzesi'ndeki "Keşif Alanı", geniş dokunmatik ekranlarla farklı yayın

türlerini araştırma yapma imkânı sağlamaktadır. Mekânı bölen cam pencereler, arşiv alanı ile ilgili interaktif bilgi akışı sağlayarak müzenin en özel alanlarına dahi kullanıcıyı dâhil etmektedir.



Görsel- 19: Louvre-Lens, Keşif Alanı (www.monsieur-alex.com)



Görsel- 20: Louvre-Lens'te İnteraktif Cam Duvar ve Kullanıcı Etkileşimi (club-innovation-culture.fr)

Louvre-Lens; müze iç mekânlarında kullandığı dijital teknolojilerin yanı sıra, müze hakkında pek çok kaynağı içerisinde barındıran bir cep telefonu ve tablet uygulamasına da sahiptir. Dijital, multimedya tur rehberi ile müze deneyimi arttırılmaktadır.

Cleveland Sanat Müzesi de yeni görsel teknoloji deneyimlerini müze içinde ve dışında izleyiciyle etkin bir şekilde kullanan müzelerdendir. Müzenin kalıcı koleksiyonundaki eserler müze tarafından geliştirilen bir tablet uygulaması (ArtLens) ile hem müze içi hem de müze dışında eserlerin incelenmesine imkân sağlamaktadır.

Müzenin Koleksiyon Duvarı adlı interaktif dokunmatik bilgi ekranlarından oluşan, ansiklopedik koleksiyonu ziyaretçiler için bir araçtır. Gallery One ve kalıcı koleksiyon galerileri arasında bir dayanak noktası olarak hizmet vermektedir. Müze kullanıcılarına, koleksiyondaki nesneleri farklı bir tat alarak inceleme imkânı sağlayarak, istenirse tüm bunları tabletlerine indirerek kendi özelleştirilmiş ziyaretlerini oluşturmaları için tasarlanmıştır.



Görsel- 21: Cleveland Sanat Müzesi, Gallery One Koleksiyon Duvarı(www.screencloud.com)

Kullanıcı deneyimi yalnızca koleksiyondaki eserler hakkında bilgi almak üzerine değil, aynı zamanda farklı bir eğlence türü yaratmak üzerine kurgulanmıştır. Toplumun her kesimine hitap etme amacı güden müze, interaktif dijital teknolojileri hem yetişkinler hem de çocuklar için ilginç hale getirerek, müzeyi çekici kılmayı amaçlamıştır.



Görsel- 22: Müze Kullanıcısına Sanat Eserleri Üzerinde Kendi Yaratıcılıklarını Kullanma İmkânı Sağlayan Dijital Dokunmatik Ekranlar, Cleveland Sanat Müzesi
(https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2013/04/23/hatirлайisunutusbellek2_duygu-nart/)

Örneklerde görüldüğü üzere, günümüzde müzelerin birer gösteri ve kültür merkezi niteliğinde işlediği aşikârdır. Gösteri, kitle iletişimi çağında sanatı tanımak ve tanımlamak adına anahtar kavramdır. Marksist bir kültür eleştirisi olarak “gösteri” kavramı; 20. yüzyılda artan metalaşmadan ve gündelik hayatın bürokratikleşmesinden kaygı duyan bir yaklaşımdır. Debord’a göre imge, yanılısamanın ve ideolojinin alanıdır. Bu, seyirciyi kandırıp, baştan çıkararak sersemleten ve etkisi altına alan bir görselliktir.

Günümüz tüketim toplumunda gösteri, tüketimi teşvik etmeye yarayan imge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, gösteri kavramının müze mekânlarına yansması; geçici sergiler aracılığıyla, popüler kültür öğeleri ve güncel konuların işlendiği kısa süreli gösteri ve sergiler, kullanıcıya mekân ve eserlerle daha yakın ilişki kurma imkânı sağlayan, sanat eserini bir gösteriye dönüştüren yeni görsel teknoloji deneyimleri ile sağlanmaktadır.

3.3-Yaşayan Müze

Yaşayan müze kavramı literatürde yeni gelişmeye ve tanımlanmaya başlanmış olduğundan birçok farklı yayında yer almaktadır. Genel özellikleri bakımından ortak birtakım ilkeler olsa da yer yer farklı görüşlerin de olduğu gözlemlenmektedir. Yaşayan müze kavramındaki farklılıkların oluşmasında yaşayan müzeni farklı türlerden oluşması da etkili olmuştur. Bu doğrultuda yaşayan müzeler daha çok müzedeki nesne ya da nesne gruplarının deneyimlenmesinin merkeze alındığı müzelerdir.

3.3.1-Yaşayan Müze Tanımı, Amacı

Toplumsal tarihi ve geleneksel yaşam biçimlerinin temsiline ve deneyimlenmesine dayanan yaşayan müze önemli bir ölçüde de yöresel kültürel mirasla da ilişkilidir. Müzeler aracılığıyla bir yandan da kültürel dokuyu ve miras yaşatılmaktadır. Dolayısıyla genel olarak müzelerin özelliği olan toplumsal kültür ve geleneğin aktarılmasını sağlarken yaşayan müze bize bu deneyimlerin de yaşanmasını sağlamaktadır (Akmehmet, 2017, s. 5).

Literatür incelendiğinden Uluslararası Müze Konseyi'ne göre yaşayan müze kavramının açık hava müzesiyle eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Nitekim açık hava müzelerinde de nesnelerle izleyicilerin iç içe geçmektedir. Bu durum izleyicinin deneyimlemesini de sağlamaktadır. Dolayısıyla müzenin konusuna göre duygu geçişi de sağlanabilmektedir. Örneğin savaş müzesinde savaşın yarattığı korku ve endişenin ya da

kahramanlığın deneyimlenmesi sağlanabilmektedir. Bu duyguların izleyicilere geçmesinde müzenin yaşayan müze olması etkili olmaktadır.

Yaşayan müzeler genel olarak koleksiyonlarını dış mekanlarda sergileseler de bu durum her zaman böyle değildir. Nitekim yaşayan müzeler artık daha çok mimari bakımdan da nesne gruplarının temasına göre dizayn edilmektedir. Dolayısıyla mimari yapının kendisi de müzenin anlamının bir parçasıdır. Bu doğrultuda binaların müze olarak kullanıldığı görülmekle birlikte çiftlik müzeleri ve halk müzeleri olarak da yaşayan müzelerin adlandırıldığı görülmektedir (Sukmataji, 2010, s. 11).

Letsebe (2012)'e ye göreyse yaşayan müzeler genel olarak müze tanımını değiştirmekle birlikte yeni türde müzelerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin madencilikle ilgili sanayi müzeleri, savaş müzelerinin olduğu canlandırmalı müzeler ve el sanatlarının sergilenmiş olduğu müzeler yaşayan müzeler olması bakımından müzelerin tanımını da müzelerden beklentiyi de dönüştürmüştür.

Açık hava müzeleri genel olarak çeşitli kurum ya da kuruluşların açık havada sergilemiş oldukları genel olarak bilimsel olsa da yer yer de farklı nesneler grubunu sergiledikleri alanlardır. Bu müzeler yaşayan müzelerin bir türünü oluşturmaktadır. Nitekim literatürde açık hava müzeleriyle yaşayan müzeler eş anlamlı olarak kullanılmaktaydı. Ancak süreç içinde yaşayan müze literatürü değişmekle birlikte tanımı da genişlemiştir. Bu doğrultuda yaşayan müze bağlamında yeni türlerin ortaya çıkması yaşayan müzelerin sadece açık hava müzesi olmadığını da göstermeye başlamıştır. Nitekim yeni müzelerde nesneler kapalı alanlarda sergilense dahi dekor ve seslerle de eklenerek deneyimin aktarılması sağlanmaktadır. Bununla birlikte yaşayan müzelerde sadece nesneler değil zaman zaman da ilgili tarihsel bir dönemin yaşatılması esastır. Bu türden müzelerde nesne bazen hiç yer almamaktadır (AEOM, 2017a).

Özellikle tarihsel müzelerin öne çıktığı açık hava müzelerinde farklı çeşitte müzelerin de olduğu gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar genel olarak ülkelerin bölgesel kültürlerini yansıtmaktadır. Gerçekliğin farklı boyutlarda

dekore edildiği ve küçültüldüğü bu türden müzelerin geniş bir hedef kitlesinin de olduğu görülmektedir. Yaşayan müzeler izleyicilerin ilgisine çekerek müzelere olan eğilimi de artırmaktadır. Bu bağlamda müze alanları bazen eski bir binanın orijinal yapısı korunarak inşa edildiği gibi zaman zaman da müzenin temasına göre planlama yapılabilmektedir (AEOM, 2017b).

Literatür incelendiğinde Ko (2011)'ya göre yaşayan müzeler iki tür üzerinden algılanmaktadır. Bunlardan birini tarih müzeleri bir diğeri ise botanik bahçeleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda yine Ko (2001)'ya göre National Mall'daki botanik bahçesi yaşayan müzenin bir örneğini göstermektedir. Bitki koleksiyonlarının sergilendiğı bu müzeler günümüzde daha çok bahçe olarak adlandırılmaktadır. Ancak yine de açık hava müzelerinin özellikleri yaşayan müzelerle örtüşmektedir. Bu doğrultuda öne çıkan bir diğeri ismi ise Magelssen oluşturmaktadır.

Magelssen (2007)'göre yaşayan müzeler tarih müzeleri bağlamında öne çıkmaktadır. Bu müzelerde hem kostümler hem dekorlar izleyicilerin o tarihsel anları deneyimlemesini olanaklı kılmaktadır. Şu durumda yaşayan müzelerin en temel amacının insanlara dönemleri ya da nesne gruplarını deneyimletmek olduğu söylenebilir.

Galangau-Quérat ve Girault (2012)'a göre ise yaşayan müzelerin kurulması geleneksel değerlerin yaşatılmasını sağlarken aynı zamanda da bu değerlerin sonraki kuşaklara aktarılmasında rol oynamaktadır. Bu doğrultuda yaşayan müzeler hem somut hem de somut olmayan kültürel mirasları içermektedir. Somut olan mirasları nesnelerin deneyimlenmesi yoluyla aktarırken somut olmayan mirasları ise gerek mimari gerekse de olay ya da örgülerin farklı tekniklerle (mimari, ses, kostüm canlandırma gibi) sunulması yoluyla yapmaktadır.

Dürschmidt (2012)'e göreyse yaşayan müzelerin öncelikli amacını toplumların kültürel becerilerini yaşatılması ve aktarılması oluşturmaktadır. Bu bağlamda yaşayan müzelerin sürdürülebilir olmasında ise ziyaretçilerin de ilgili deneyimi sağlaması önemli bir değişken olarak öne çıkmaktadır.

Yaşayan müze kavramıyla ilgili literatürde öne çıkan bir diğer yaklaşımı ise Wilks ve Kelly (2019, s. 493) oluşturmaktadır. Wilks ve Kelly'nin yaklaşımına göre yaşayan müzeler geçmişteki tarihin bir anın dondurulmuş deneyimlerini sunmaktadırlar. Bu bağlamda Wilks ve Kelly, yaşayan müzelerin daha çok tarihi ve savaş müzeleriyle özdeşleştirdiği gözlemlenmektedir. Yaşayan müzelerin amacı da ziyaretçilerin ilgili mirasları deneyimlemesini ve duygulanmasını sağlamaktadır. Bu duygulanma zaman zaman endişe zaman zaman üzüntü şeklinde karşılık bulabilmektedir.

Gelinen noktada yaşayan müzelerin öncelikli amacının ziyaretçilerin deneyim sağlaması olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda yaşayan müzelerin müzecilik anlayışında da nesne mirasından değil özne mirasından hareket ettiği söylenebilir. Özne mirasından hareket eden bu müzeler sadece mimari ya da dekorasyon üzerinden değil bununla birlikte müzelerdeki atölye çalışmalarıyla da bu mirası etkin bir şekilde kullanmaktadır. Müze içinde yapılan atölyeler zaman zaman müzede sergilenen nesneler bağlamında olduğu gibi zaman zaman müzenin mimarisini de içine alan bilgilendirme amaçlı gezileri içerebilmektedir. Her iki durumda da amaç müzelere ziyaretçilerin katılmasını sağlamaktır (Hooper-Greenhill, 1994).

3.3.2-Yaşayan Müzelerin Türleri

Yaşayan müzelerin ilk çeşidini açık hava müzeleri oluşturmaktadır. Önemli ölçüde konsept bakımından birbirlerine benzeyen bu müzelerde ziyaretçilerin müzenin teması her ne üzerine konumlandırıldıysa bu durumu deneyimlemeleri de kolaylaşmaktadır. Çünkü açık hava müzelerinde sadece sıralanmış bir nesneler grubuna bakılmamaktadır. Bununla birlikte yer yer mimarilerin kendisi yer yer de diğer dizaynlar izlenebilmektedir.

Sayıları gittikçe artan açık hava müzeleri yüksek sanat eserlerinin sergilendiği otantik mekanlara da ev sahipliği yapmaktadır. Halk hareketlerinin bir uzantısı olarak resmi tarihe alternatif olarak ortaya çıkan açık hava müzeleri daha dar grupların tarihi anlarını yansıtmaktadır (Burke,

1996). Bu müzelerde yansıtılan tarihsel öğeler ziyaretçilerin ilgili tarihi deneyimi yaşaması amacına yöneliktir. İfade edildiği üzere daha çok küçük grupların tarihini sergilese de zaman zaman da geniş toplulukların tarihinin simgesi olmaktadır (Demir, 2013, s. 152).

Açık hava müzeleriyle amaçlanan bir diğer durumu ise insanlar arasındaki duygu geçişlerinin hız kazanmasıdır. Nitekim açık hava müzeleri daha çok tarihi müzeler olduğundan bu türden müzelerde toplumların kendi geçmişlerine olan bağlılıkları da pekişmektedir. Dolayısıyla açık hava müzeleri sağlamış oldukları deneyimle müzelerin pedagojik olarak da kullanılmasının önünü açmaktadır (Rentzhog, 2007). Yerel fikirlerin öne çıktığı açık hava müzelerinde yerel tarihsel öğeler göze çarptığından farklı ülkelerde farklı tarihsel türde açık hava müzeleri görebilmektedir. Bu müzeler aynı zamanda turizm amaçlı da kullanılabilir (Demir, 2013, s. 151).

Literatür incelendiğinde birçok açık hava müzesinin olduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu türdeki müzelerin ilk örneklerinden birisini 1891 yılında İsveç'te inşa edilen Skansen müzesi oluşturmaktadır. Bu müzenin kurulmasının öncelikli amacını da müze deneyiminin canlı bir şekilde yaşanmasıdır (Kron, 2012, s. 220). Bu müzelerin bir diğer örneğini Nordiska müzesi oluşturmaktadır. Aslında Skansen müzesi de Nordiska müzesinin bir parçası olarak kurulmuştur. Her iki müzenin de temel amacı bölgedeki yerel halkların yaşamlarının deneyimlenmesidir. Bu bağlamda her iki müzede de buradaki toplulukların kullanmış olduğu nesnelerle birlikte kırsal yaşam şartları da canlandırılmaya çalışılmaktadır (Rentzog, 2007).

Günümüzde ise bu müzelerde yöre halkının tarihsel süreç içinde benimsemiş olduğu meslekler, çiftlikler atölye formatında sergilenmektedir. Bu doğrultuda ziyaretçiler ilgili atölyelerde yün eğirebildiği gibi çakma taşıyla ateş de yakabilmektedir. Dolayısıyla nesne gruplarını deneyimleyebilmektedirler. Bu müzelerle ziyaretçilerin bir yandan eğlenerek deneyim yaşarken diğer yandan da tarihsel bir müze gezintisi yaşamaktadır (Kron, 2012). Yaşayan müzelerin önemli bir çeşidini oluşturan açık hava

müzelerinin özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında Avrupa’da, Amerika’da ve Rusya’da yaygınlaşarak gelişimine devam etmiştir.

Açık hava müzelerinin farklı konseptlerinin olduğu görülmektedir. Bu konseptlerden birini de kömür endüstrisine bağlı olarak madenler oluşturmaktadır. Bu bağlamda 1983 yılında İngiltere’de kurulan Big Pit müzesi bulunmaktadır. 1980 yılına kadar faal olarak madenciliğin yapıldığı bu alanda 1983 yılında açık hava müzesi kurulmuştur. Restore edilen bina ve diğer alanlar ziyaretçilerin beğenisine sunulmuştur. Ziyaretçilerin madeni eski madenciler eşliğinde gezdiği bu alan yaşayan müze deneyiminin sunulmasıyla öne çıkmaktadır. Dar madenci yollarından geçen ziyaretçiler madenciliğin nasıl yapıldığına dair deneyim edinmiş olmaktadır.

Açık hava müzelerinin bir diğer konseptini ise arkeolojik müzeler oluşturmaktadır. Bu müzelerde de ziyaretçilerin arkeoloji bilimiyle deneyim sağladığı görülmektedir. Bununla birlikte arkeoloji müzelerinde geçmiş medeniyetlere ait nesnelerin ne olduğu nasıl kullanıldığı da anlatılarak ziyaretçilerin yaşayan müze deneyimi almaları istemektedir. Arkeoloji müzeleri yaşayan tarih müzeleri, tematik parklar, fosil müzeleri ve kültür parkları olarak sınıflandırılmaktadır (Paardekooper, 2012, s. 62).

Yaşayan müze çeşitlerinden bir diğerini ise yaşayan tarih müzeleri oluşturmaktadır. En bilinen yaşayan müze türlerinden birisi olan yaşayan tarih müzeleri daha çok savaş ya da anıt müzeler olarak öne çıkmaktadır. Bu müzelerde dekor savaş şeklindedir. Bununla birlikte kostümlü mankenler de kullanılabilir. Dolayısıyla ziyaretçilerin savaş ve tarih deneyimi yaşaması sağlanmaktadır. Pedagojik alanlarda da kullanılan yaşayan tarih müzeleri aracılığıyla hem tarih eğitimi hem de tarih bilinci oluşabilmektedir. Dolayısıyla yaşayan tarih müzeleri aynı zamanda bir eğitim tekniği olarak da kullanılabilir (Magellsen, 2007, s. 34).

Birçok ülkede bulunan yaşayan tarih müzelerinin ilk örneklerinin Michigan’da 1928 yılında kurulduğu aktarılmaktadır. Çiftlik müzelerinin yaşayan tarih müzeleri kapsamında ele alındığı görülmektedir. Bu müzelerin bina şeklinde yapıldığı görüldüğü gibi yer yer savaş alanlarının kendisinin de

müze olarak hizmet verdiği söylenebilir. Bu tür alanlarda ise dönemsel kostümlerle de ziyaretçilere deneyimlerin yaşatıldığı görülmektedir (Hudson, 1987).

Gerçek nesnelerin ve insanların olduğu bu müzelerde ziyaretçilerin temsili canlandırmalar da yapılabilmektedir. Tarihin mekân içinden deneyimlenmesi bu türden müzelerin en temel amaçlarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla yaşayan tarih müzeleri sadece geçmişi temsil etmekle kalmaz. Bununla birlikte var olan güncel tarihinde yeniden algılanmasını sağlar (Magelssen, 2007). Dramanın da önemli bir etkinlik olduğu bu tür müzelerde tarihsel karakterlerinde oyuncular tarafından canlandırıldığı görülmektedir. Bununla birlikte yaşayan tarih müzelerinde tarihsel kişiliklerinde hayatlarının anlatılması ziyaretçilerin deneyim yaşaması için önemlidir. Bu müzelerdeki deneyimi artıran en temel faktörlerin bir diğerini ise müzenin savaş alanında olması ya da müzelerin bu savaşa göre mimari edilmiş olması oluşturmaktadır (Ata, 2002).

Yaşayan müzelerin bir diğer çeşidini ise eko müzeler oluşturmaktadır. 1971 yılında Fransa ortaya çıkan eko müzeler süreç içinde yaşayan müze kavramının içinde yer almaya başlamıştır. Mirasın, katılımın ve müzeciliğin iç içe geçtiği bu müzeler de insanlarda doğayı keşfetme deneyimi geliştirilmek istenmektedir. Bu bağlamda eko müzeler hem bir okul hem de bir laboratuvar olarak görülmektedir.

Eko müzeler hem sergilenen nesneler açısından hem de sergileme mekânı ve alanı bakımından geleneksel müzelerden ayrılmaktadır. Bu bağlamda eko müzelerde sadece somut kültür ürünleri değil bununla birlikte somut olmayan kültür öğelerinin sergilenmesi yapılarak ziyaretçilere deneyim imkânı sağlanmaktadır. Örneğin sözlü kültür öğeleri, şenlikler ve ilgili yörenin mirası da bu tür müzelerde yer almaktadır (Şen, Yetim ve Öztürk, 2020, s. 920). Yerel halkın üretim geleneklerinin ve kültür geleneklerinin tanıtıldığı bu müzelerde dışarıdan gelen insanların da bu yerel halka yönelik bilgilendirilmesi sağlanır (Rivière, 1985, s. 182).

3.4-Müzecilik ve Göstergebilim İlişkisi

Göstergebilim gösterge dizgelerinin incelenen bir analiz yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Sanat ve edebiyattan mimariye kadar geniş bir alanda kullanılan göstergebilim modern dönemde müze analizlerinde de kullanılmaktadır. Nitekim gösterge bilim yaklaşımına göre her türlü nesne ya da birim gösterge ve gösteren ilişkisi içinde olmaktadır. Bu bağlamda her müzede de gerek içerdiği nesneler bağlamında gerekse de müze alanının mimarisi bağlamında önemli göstergeler ve anlamlar bulunmaktadır. Bu anlamlar bütünü müzelerin yaşayan yönlerini öne çıkarması bakımından da önemlidir. Mimari nasıl bir anlam barındırarak dile dönüşebiliyorsa aynı şekilde müzelerin kendisi de mimari üzerinden bir anlam deneyimi yaratmaktadır (Davies, 2011, s. 44). Burada söz konusu müzeler ve göstergebilim olduğunda anlam bilim olarak semiyotiğin de önemli olduğu görülmektedir. Gerek geleneksel müzelerde ama özellikle de yaşayan müzelerde göstergebilim anlam bilimle birlikte ele alınmaktadır. Çünkü yaşayan müzelerde kullanılan detaylar (örneğin müzenin mimarisi, hatta merdiven ya da pencere detayları, kostümler, sesler, renkler ve nesneler) birer gösterge ve anlam içinde sunulmaktadır. Her gösterge ziyaretçilerin müzeyi deneyimlemesini sağlamak için önemlidir.

Yaşayan müzelerin göstergelerinin aynı zaman bir kompozisyon içerdiği söylenebilir. Örneğin bir savaş müzesinde renk, dekor ve kostüm gibi müze öğeleri savaş kompozisyonuna uygun bir şekilde geliştirilmektedir. Bu kompozisyonun amacı da ziyaretçilerin müzedeki tematik anlamı deneyimlemesidir.

Müzede kullanılan nesneler toplumsal ve milli bir belleğin de parçası olmaktadır. Nitekim her müzede bulunduğu yerel bölgelerin yaşantılarından göstergeler nesneler üzerinden sunulmaktadır. Dolayısıyla her gösterge ziyaretçiler için bir anlama gönderim yapıyorsa da bununla birlikte kendi içinde de nesnel bir anlam ve gönderim örüntüsü oluşturmak istemektedir. Ziyaretçilerin nesneyle iletişime geçmelerini sağlayan bu göstergelerdir.

Geleneksel müzelerde de göstergibilimin müzelerdeki nesneler üzerinden değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Nitekim orada da nesneler bir anlama, tarihe ve kültüre göndermede bulunmaktadır. Ancak yaşayan müzelerde göstergeler daha belirgin olduğu gibi temel amaçlardan birisi olarak da öne çıkmaktadır. Çünkü bu tür müzelerde temel ilke nesnelerin sergilenmesi değil insanların bu sergi alanına deneyimleyerek katılmasıdır. Dolayısıyla yaşayan müzelerde nesne merkezinden özne merkezine deneyim dolayımında kayıldığı söylenebilir. Bu doğrultuda müzelerdeki göstergelerin öznenin deneyim kazanabilmesi adına sıklıkla kullanılması gerekmektedir. Ancak hiçbir gösterge de gelişigüzel kullanılmamalı bir kompozisyonun parçası olarak deneyime hizmet etmelidir.

Yaşayan müzedeki göstergeler müzenin mimari yapısından başlayarak içerdeki her küçük detaya kadar devam etmektedir. Ziyaretçilerin müzeyi deneyimlemesi zaman zaman o duyguya katılması şeklinde olurken zaman zaman müzedeki nesneleri pratik olarak kullanarak olmaktadır. Bu bağlamda müzedeki nesne ve dekorlarla birlikte müzedeki kostümlü bireyler de gösterge olarak değerlendirilmelidir. Müzedeki her gösterge kendi anlamı içinde bir kompozisyonu parçasıdır. Örneğin bir maden müzesindeki dar yollar mimari olarak ziyaretçinin bu deneyimi yaşamasını sağlamaktadır.

4. MİMARİ GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA YAŞAYAN MÜZE VE ÖRNEK ANALİZLERİ

4.1- Guggenheim Çağdaş Sanat Müzesi/ New York- ABD

Daniel Buren Guggenheim Müzesini ifade ederken şu cümleye yer vermektedir: “bir sanat yapıtını gerçekten öldürür, çünkü öncelikle kendisi bir sanat yapıtıdır”. Bu yaklaşıma göre Guggenheim Müzesinin kendisi de bir sanat eseri olarak öne çıkmaktadır. Onu yaşayan müze yapan detayların başında bu durum gelmektedir. Yaşayan müzeler Guggenheim Müzesi örneğinde de olduğu gibi kendisi bir gösterge olarak anlam bütününe ifade etmektedir. Bu doğrultuda yaşayan müzeler içinde sergilenen eserlere kendisi de katılır.

Guggenheim müzesinin kendisi içinde sergilenen eserlerin dışında bir yapı değil o eserlere katılan bir göstergeye dönüşmüştür. Dolayısıyla müze sadece eserlerin iyi bir şekilde sergileneceği bir bina olmaktan çıkarak sanatın da bir parçası olarak eserlerin göstergelerin katılmaktadır. Bu durum ziyaretçilerin de eserlerin ve müzenin göstergelerinin anlam bütününe katılmasını olanaklı kılmaktadır. Bu katılmayı sağlayan unsurlardan en önemlilerinden birini de müzelerin mimarisi oluşturmaktadır. Guggenheim müzesinin mimarisi de yaşayan müzeyi örneklendirmesi bakımından öne çıkmaktadır.

Guggenheim müzesinin mimari olan Frank Lloyd Wright (1867-1959)’ın kendisi de modern mimarlık tarihinin en önemli mimarlarından birisidir. Bu durum onun Guggenheim müzesini yaparken ki yaşayan olgulara dokunma duygusunu da etkilemiştir. Bu bağlamda Wright’ın klasik mimariden daha çok özellikle iç mekanlarda yalınlığı ve basitliği öne çıkardığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte geometrik tasarımları da eserlerinde vurgulayan Wright doğayla yapının birlikte ele alınması gerektiğini ifade etmektedir. Bu birliktelik organik mimarinin temelleri açısından olduğu kadar müzelerin yaşayan özneler haline gelmesinde de son derece etkilidir.

Frank Lloyd Wright'ın tüm yapıtları gibi Guggenheim müzesi de biçimsel yeniliklerinden ötürü mimari literatürde önemli bir ilgi uyandırmıştır. Guggenheim müzesindeki sarmal yapılar günümüzde de hem özgün olarak kabul edilmekte hem de eserlerin burada sergilenmesinde yaşamsal, anlamsal derinlik katmaktadır. Her zaman bütüncüllük peşinde olan Wright, mobilyadan aydınlatma donanımına, masa örtüsünden yerdeki halılara kadar iç mekân tasarımı sürecinin hemen her aşamasında yetkin olmaya çalışmıştır.

Guggenheim müzesi Wright'ın en son eseri olmakla birlikte en önemli eseridir de. New York şehrinde inşa edilen bu müze Amerikalı bir koleksiyoncu olan Solomon Guggenheim'in isteği üzerine yapılmıştır. Bu müzenin yapılmasını isteyen bir diğer isim ise Hilla Rebay olmuştur. Uzun bir ön proje çalışması yürütülen bu müzenin inşaatına ancak 1955 yılında başlanmıştır. 1959 yılında açılan müze Wright'ın ölümünden sonra açılabilmiştir.

1937 yılında kurulan Solomon R. Guggenheim vakfı bu vakfa bağlı olarak ilk soyut resim sergileme fikri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda 1939 yılında müze fikri de resim sergisi bağlamında öne çıkmıştır. Guggenheim kendi sanat koleksiyonu için kalıcı bir bina ihtiyacı duymuş ve müzenin yapımı da böyle başlamıştır. Mimari bir yapı sanat eserlerinin bir bütün olarak göstergeye dönüşmesini sağlamaktadır. Günümüzde de birçok müze hem sergiledikleri eserlere hem de kendi müze olarak kendilerine gönderme yapmaktadır.

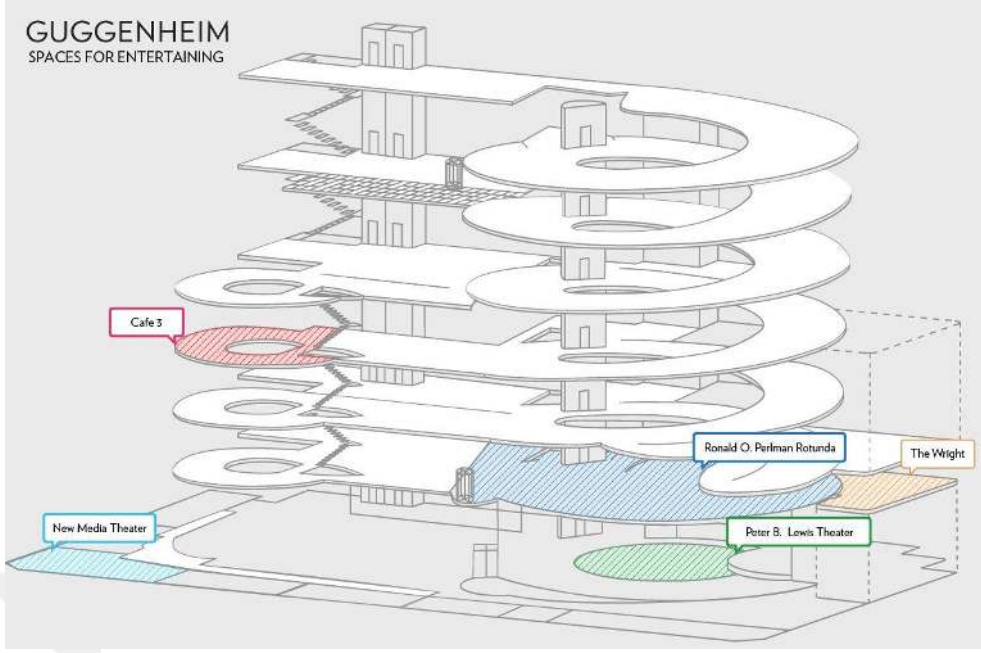
Guggenheim müzesi de Wright tasarlamasıyla ortaya çıkmıştır. Özenle düşünülen iç ve dış mimarisi aynı zamanda bir sanatın yaşamasını sağlamaktadır. Spiral bir rampa şeklinde tasarlanan iç merdivenleri müzenin hem iç mekanını hem de dış mekanını belirlemektedir. Müzenin kendisinin mimarisinin bir sanat eseri olarak yapılandırılması ziyaretçilerin sadece bu müzeyi gezmek için gelmelerini sağlamaktadır. Ancak bu müze içinde resim başta olmak üzere farklı sanat eserlerinin sergilemesi de yapılmaktadır. Bu eserlerin sergilenmesinde müzenin spiral yapısı etkin bir şekilde

kullanılmaktadır. Bu durum resim eserleri sergilenirken ziyaretçilerin de etkilenmesini sağlamaktadır.

Spiral formda inşa edilen bu müze mimar Wright'ın en son eseri olduğu gibi en önemli eseri olarak da öne çıkmaktadır. Kule şeklinde inşa edilen müze toplam on kattan oluşmaktadır. Merdivensiz olan bu müzede üst katlara çıkış rampa sayesinde sağlanmaktadır. Böylelikle binanın ortasında bir galeri boşluğu oluşturulmuş olmaktadır. Bu boşluk ziyaretçilerin diğer boşlukların da görmesini sağlaması bakımından önemlidir. Dolayısıyla Guggenheim müzesinin mimarisindeki göstergeler hem müzenin bir eser olarak öne çıkmasını hem de sergilenen eserlerin açısının analiz edilmesi bakımından önemlidir.

Guggenheim müzesinin bu şekilde tasarlanması kesintisiz bir zemin ve mekân tesis edilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla spiral rampalarda hem eserler sergilenmekte hem de mekânın süreksizliğine ve kesintisizliğine vurgu yapılmaktadır. Guggenheim müzesinin bu şekilde tasarlanması zaman zaman eserlerini burada sergileyen sanatçılar tarafından eleştirilse de bu durum binanın estetik değerini kaybettirmemektedir.

Gelen eleştirilerin temel nedenini eserlerin sergilenirken oluşan güçlükler oluşturmaktadır. Ancak burada Guggenheim müzesinin bir eser olarak öne çıkması ve sergilenen eserlere katılması söz konusudur. Dolayısıyla ziyaretçilere bir anlamda etrafındaki müze mimarisini de katarak deneyim kazandırmak esastır.



Görsel-23: Guggenheim Müzesi Sirkülasyon Şeması
(media.guggenheim.org)

Görsel 17 yi incelediğimizde, rampalar ile katlar arası geçişlerin sağlanması bu müzedeki en çarpıcı şaşırtmalarından biridir. Mimari Göstergebilime göre her mimari eleman birer belirtke olarak karşımıza çıkar. Yani mimari elemanın ne işe yaradığını bilmeden ona bir anlam yükleyemeyiz. Belirtkeler üzerinden bakıldığı zaman Guggenheim Müzesinde alışlagelmiş olarak bildiğimiz merdiven elemanı , rampalara dönüşmüş ve mimari göstergebilimsel anlamda bu müze bilindik bir belirtkeyi değişik bir form içerisinde sunarak hem yapıyla olan iletişimi arttırmış, hem de ziyaretçilerin bildiği anlamda belirtkeyi kullanmayarak yapıyı daha çekici kılmıştır.

Ziyaretçilerin müzedeki eserleri müzenin kendi mimariyle birlikte deneyimlemesi yaşayan müzelerin temel özelliklerinden birisi olduğundan Guggenheim müzesinin de bu türden bir müze olduğu görülmektedir. İkonik bir yapı olan bu müzenin tavan kısmı ise cam kubbe biçimindedir. Müzenin bu kubbe biçimindeki tavanı da tartışmaların odağından olmuştur. Çünkü kubbenin bu şekilde yapılması New York mimari yönergesine uymadığına yönelik uyarılar almıştır. Guggenheim müzesininse yapılış amacı

ziyaretçilerin eserlerle birlikte müzeyi de deneyimlemesi olduğundan mimarisi bu yönde şekillenmiştir. Bu bağlamda Guggenheim müzesinde çeşitli eserler sergilenmektedir. Avrupa'nın modern sanatçılarının eserleriyle birlikte geleneksel Çin ve Afrika eserleri de sergilenmektedir. Bununla birlikte Guggenheim müzesinde ziyaretçilerin deneyim yaşamalarını artıran ayrıca müzenin yaşayan bir müze olarak da öne çıkmasını sağlayan workshoplar, seminerler, şiir dinletileri ve konserler de düzenlenmektedir. Aşağıda Guggenheim müzesinin görseline yer verilmektedir:



Görsel- 24 Guggenheim Müzesi
(Kaynak: arkitektuel.com).

Dışardan bakıldığında da ikonik ve farklı bir yapı olduğu görülmektedir. Bu durum müzenin mimari olarak bir eser olmasını sağlarken aynı zamanda içinde sunulan eserlerin de kendisiyle beraber deneyimlendiğini göstermektedir. Bu mimari yapı özellikle bazı sanat post modern sanat çalışmalarının da sergilenmesini sağlamaktadır. Bu sergileme biçimine mimari yapının kendisi de katıldığından müze sadece basit bir bina olmaktan çıkarak ziyaretçilerin deneyimlemesi gereken eserin kendisine

dönüşmektedir. Bu bağlamda Guggenheim müzesinde Daniel Buren'in çalışmaları örnek verilebilir (Atakan, 1995, s. 13). Guggenheim müzesinin içeriden görünüşü aşağıdaki görsellerde yer almaktadır.



Görsel-25: Guggenheim Müzesinin İçeriden Görünüşü
Kaynak: (arkitektuel.com)

Daniel Buren (1938-) kavramsal sanat hareketinin öncülerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. Ancak literatürde kavramsal hareket içinde sayılmaması gerektiğini ifade edenler de bulunmaktadır (Özayten, 1992, s. 37). Bu doğrultuda Kosuth (1991, s. 68)'a göre Buren kavramsal sanatın temsilcisi değildir. Kosuth'a göre "Daniel Buren, başkalarının geliştirdiği bilgileri, sonuçta, sanatla ilgili bilgi kaynağımıza bir şey eklemeyen, kendi dışavurumcu temelli arayışı için kullandı" (Kosuth, 1991, s. 68).

Daniel Buren sanatsal çalışmalarıyla yeni çalışma alanlarıyla birlikte yeni tartışma sahaları da açmıştır. Bu doğrultuda Buren literatüre Enstalasyon (Yerleştirilmiş Yapıt), İn Situ (Yerinde), mimari resim ve interrogeant arf (sorgulama sanatı) gibi kavramları da eklemiştir. Bu çalışmaların bir kısmı da Guggenheim müzesinde yapılmıştır (Germaner, 1997, s. 52).

Buren müzenin mimarisi kendi eserlerine eklemleyerek ziyaretçilerin müzeyi de yaşayan bir müze olarak deneyimlemesinin önünü açmıştır. Müzenin yaşayan bir müze olarak özelliğinin öne çıkarılmasında Buren'in "*Arounda The Corner*" adlı çalışması örnek verilebilir. Bu çalışmada Buren, sanat mekânı içerisindeki mekânsal dönüşüm vurgulanmaktadır.

Buren'in çalışmasına aşağıdaki görselde yer verilmektedir. Buren bu çalışmada Guggenheim müzesinin ortasına bir ayna yerleştirmiştir. Ayna ile kaplanmış orta alan müzenin kubbesinde birleşerek bir piramit kule enstalasyonu oluşturulmuştur.



**Görsel-26: Daniel Buren'in Around the Corner çalışması, Solomo
Guggenheim Müzesi
(Kaynak: 2012.monumenta.com)**

Buren'in Guggenheim müzesindeki bu çalışması incelendiğinde yapılan çalışmanın müzeyi de kendine kattığı görülmektedir. İşte bu durum Guggenheim müzesini yaşayan bir müze yapması bakımından öne çıkmaktadır. Yani

ziyaretçiler bir yandan Buren'in çalışmasını izlerken diğer yandan da Guggenheim müzesinin bu çalışmayla birleşmesini deneyimlemektedir. Müzenin bir mekân ve eser olarak ziyaretçiler tarafından deneyimlenmesi müzenin esere eserin de müzeye katıldığını göstermektedir. Nitekim bu çalışmada da Guggenheim müzesi mimarisinin etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle müzenin kubbe biçimindeki mimarisi ayna çalışmasının önemli bir parçası olmuştur. Bu enstalasyon değerlendirildiğinde Guggenheim'in mimarisinin hem önüne geçtiği hem de geri planda kaldığı görülmektedir.

Guggenheim müzesindeki temel amaçlardan birini ziyaretçilerin salt ziyaretçi ya da izleyen olarak kalmaması bununla birlikte deneyimleyen olmasını sağlamaktır. Bu durumda müze deneyimleyen kişiyle etkileşime girmektedir. İşte bu etkileşim de müzenin mimari yapısı öne çıkmaktadır. Buren'in sanat yaklaşımı kurumsal olan ilkelere tepki olarak ortaya çıktığından yapılan çalışmalarda müzenin bina olarak algılanmasının da önüne geçmeye çalışmıştır. Bu noktada Guggenheim müzesinin tam ortasına yapılmış estetik ayna yapısı müzenin de algılanma biçimini değiştirmektedir. Aynanın somut ve pratik bir nesne olarak sadece kendini eser olarak sunması söz konusu değildir. Burada eserin bir başka eser olan müzeyle bütünleşmesi söz konusudur. Dolayısıyla ziyaretçiler için de müzede sergilenen diğer eserler için de müzenin mimari deneyimlenmesi gereken bir esere dönüşmektedir.

Guggenheim müzesi mimarisiyle öne çıkarken aynı zamanda müzenin kendisi de bir eser olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda birçok ziyaretçi sadece bu müzeyi de gezmeye gelmektedir. Ancak müzede gerek geleneksel anlamda sergiler düzenlenmekte gerekse de Buren'in çalışmaları gibi çalışmalarda yapılmaktadır. Ancak müze mimari klasik bir bina mimari gibi olmadığından gerek klasik sergilerin gerekse de diğer çalışmaların ziyaretçileri müzeyi deneyimlemeye çağırmaktadır. Nitekim bir resmin sıradan bir şekilde sergilenmesi farklı olurken bu müzede eserler rampalarda sergilenebilmektedir. İşte bu sergileme biçimini de müzenin mimarisi

sağlamaktadır. Dolayısıyla müzenin mimarisinin de eserin deneyimlenmesine katılmaktadır.

Guggenheim müzesinin mimarisinin kullanılarak yapılan bir başka çalışmayı ise In Situ çalışması oluşturmaktadır. Yerinde anlamına gelen bu çalışma da Bure'ne aittir. Bu çalışmada da Guggenheim müzesinin çalışmaya eklemlendiği ve yaşayan müze formunun işlendiği gözlemlenmektedir. Bu tür çalışmalarda müze de sanat çalışmasına katıldığından ilgili sanat çalışmasının analiz edilmesi için müzenin de bilinmesi gerekmektedir. Bure'nin In Situ başlıklı çalışmasında ise duvar yüzeylerinin kullanıldığı görülmektedir.



Görsel-27: Guggenheim Müzesinde In Situ Çalışması
(Kaynak: guggenheim.org)

Bu çalışmanın adının In Situ yani “yerinde” olmasının nedenini de müzenin yaşayan bir müze olması teşkil etmektedir. Çünkü bu tür çalışmalar aslında bulunduğu yere özel tasarlanmaktadır. Bu bağlamda Buren, estetik yapıtların sadece üretildiği mekanla birlikte var olabilir görüşünü savunmaktadır. (Buren, 2005). Dolayısıyla burada da müze mekân olarak eserle bütünleşmektedir. Bir başka deyişle yaşamaktadır. “In Situ, bulunduğu yerin özelliklerini ele alarak, o yeri kendi baskınlığıyla değiştirmeye eğilim göstermektedir. Örneğin, Guggenheim’ın rampalarında dolaşan

deneyimleyenler ister istemez In Situ’yu görmekte ve hatta onu heykelsi bir nesne olarak algılamaktadır” (Esen, 2018, s. 53).

İzleyicilerin nesne ya da nesne gruplarıyla birlikte eseri algılamasının da değişmesinde müze olarak mekân son derece etkilidir. Nitekim bu algılamalar eserin heykelsi formda gibi algılanmasına da neden olabilmektedir. Buren’in bu çalışması tuval üzerine mavi beyaz dikey şeritlerin boyanmasıyla yapılmıştır. Dikey şeritler, Guggenheim müzesinin rampalarından dolaşırken heykel gibi görünmektedir. Görüntünün ve algının değişmesi sanatın perspektif unsurlarıyla ilgilidir. Burada perspektifi katansa müzenin kendi mimarisidir. Müzenin mimarisi esere katılarak izleyicinin algısını da değiştirmektedir.

4.2- Yahudi Müzesi / Berlin- Almanya

Yahudi müzesi literatürde Berlin Yahudi müzesi olarak geçmektedir. Berlin şehrinde yer alan müze iki bin yıllık Yahudilerin anısına yapılmıştır. Bu müze gerek mimari olarak gerekse de müzenin teması bakımından iki yapıdan oluşmaktadır. Birinci yapı eski bir mahkeme binasıdır. 18. Yüzyılda inşa edilmiş olan bu eski yapı Kollegienhaus adıyla bilinmektedir. Müzenin diğer yapısı ise müze için özel tasarlanmış bir binadır. Daniel Libeskind tarafından tasarlanan bina dekonstrüktivist¹ tarzda yapılmıştır. Müze binası doğu ve batı Almanya’nın birleşmesi sonucunda başlayan yapılanma sürecinde ilk biten binalardan birisi olarak da öne çıkmaktadır.

Berlin Yahudi Müzesi 2001’de açılmıştır. Bir Yahudi müzesi kurma fikri, 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılmasından önceki dönemde Berlin’in batı kesiminde ortaya çıktı. Müzenin tesis edilmesinde özellikle ikinci dünya savaşında Yahudilerin maruz kaldığı soykırım etkili olmuştur (jemberlin.de).

¹ Dekonstrüktivizm ya da yapısal analiz, 1980’lerin sonlarında ortaya çıkan postmodern bir mimari akımdır. Yapıyı oluşturan mimari unsurların bütünlüğünün parçalanması, yüzeylerle yapılan oyunlar, dış cephe gibi mimari unsurların dik açılı olmayan köşelerle yamultulması ve kaydırılması gibi yöntemlere dayanmaktadır.

Libeskind'in kendisi de Polonya kökenli Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Günümüzde dünyanın farklı bölgelerinde mimari çalışmaları da devam etmektedir. Bu bağlamda Libeskind hem mimar hem de sahne tasarımcısı olarak Amerika'da da çalışmalar ortaya koymuştur. Libeskind'in Almanya'daki Yahudi müzesi tasarımında onun ailesi ve yaşantıları da son derece etkili olmuştur. Nitekim Libeskind'in ailesi de sürgüne maruz kalmış aileler arasındadır.

İkinci dünya savaşı sonrasında gerek felsefi gerek sosyolojik ve gerekse de estetik alanda, yaşanan soykırım ve rasyonalizm geniş bir şekilde yeniden sorgulanmıştır. Bu sorgulama süreçleri bir yandan insanların bu kadar vahşileşmesini irdelerken diğer yandan da bir kere daha böyle olayların olmasının önüne geçmeyi hedeflemiştir. Libeskind'in Yahudi müzesi çalışması da yaşayan bir müze olması itibariyle insanlar da bir farkındalık yaratması bakımından öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Yahudi müzesinin - diğer birçok yaşayan müzelerde olduğu gibi - eğitim amaçlı da kullanıldığı aktarılmaktadır (jemberlin.de).

Berlin Yahudi müzesinin yapılmasında toplumların kültürel hafızası da etkili olmuştur. Bu bağlamda hafıza da sanat eserleri üzerinden kentin yüzü olarak öne çıkmaktadır. Sanat eseri olarak müze de ilgili kentin ve topluluğun yaşayan bir tarihi olmaktadır (Bianchini, 2014). Yahudi müzesinin yapıldığı Berlin şehri de böyle bir şehirdir.

Berlin Yahudi müzesi ziyaretçilerine Yahudilerin yaşamış olduğu soykırım kaynaklı duygusal yaşantıları yeniden deneyimleme imkânını mimari üzerinden sunmaktadır. Mimar Libeskind tarafından hissettirilen soykırımın başlangıcındaki saklanma kaygısı, arayış, yolunu yönünü kaybetme duygusu, umut, tereddüt, korku gibi duygular Yahudi müzesinin mimarisine eklemlenmiş durumdadır (Bala, 2019, s. 60).

Yahudi müzesi yaşayan müze formu ve mimarisi henüz içine girmeden müzeye gidiş yolunda dahi kendi göstermektedir. Berlin Şehir Müzesinden yer altından geçerek girilen bu müzede öncelikle mimari açıdan

düzlemselliğin ortadan kalktığı görülmektedir. Yeraltı yolunun sonunda ise nereye gidileceği tam olarak belli olmayan bir koridor görülmektedir.

Müze içindeki bu türden koridorlar insanların yön algısının farklılaşmasına neden olduğu için yönlerini kaybetmelerine neden olmaktadır. Dolayısıyla ziyaretçilere bir anlamda kaybolmuşluk hissi uyandırmaktadır. Bu türden duyguların müze mimarisi üzerinden uyandırılması müzenin deneyimlenmesi gereken bir yaşantısının olduğunu da göstermektedir. Nitekim müzenin mimarı olan Libeskind bu hususta şu belirlemede bulunmaktadır: “Yahudi Müzesi Projesi, Berlin’le yaşanmışlıkları silinmiş olmasına rağmen inkâr edilmemesi ve unutulmaması gereken tarihi ile, birleştirme çabasıdır.” (Libeskindi 1996, s. 60).

Libeskind Yahudi müzesini tasarlarken yine Yahudi kökenli bir felsefeci olan Benjamin’in Tek Yön isimli kitabından esinlenmiştir. Bu bağlamda Libeskind yapmış olduğu müze tasarımına “çizgiler arasında” adını vermiştir. Libeskind’in müze mimarisine vermiş olduğu bu isim aslında müzenin yapısıyla da örtüşmektedir. Mimar, çizgiler arasında adlandırmasıyla müzede öne çıkan iki tür çizgiye gönderme yapmaktadır. Bu çizgilerden birini düz çizgiler diğerini ise süreklilik arz eden zig zaglı çizgiler oluşturmaktadır.

Heynen (1999)’e göre bu çizgiler birbirinden ayrılmak üzere birleşir ve ayrılırlar. Bu çizgiler müzenin sadece dışında değil içinde de yer almaktadır. Bir başka yoruma göreyse müzenin tepeden görünüşünde de Yahudiliğe gönderme yapılmaktadır. Libeskind, müzenin zig zaklar çizerek planlanmasına Yahudilerin yaşamış olduğu bazı yerleri referans alarak planlamıştır. Bu noktada müzenin tepeden bir şekilde bakıldığında Davut yıldızına gönderme yaptığı aktarılmaktadır. Aşağıdaki görselde bu yıldız görüntüsü müzenin tepeden bakışı üzerinden ifade edilmektedir:



Görsel-28: Yahudi Müzesi Davud Yıldızı
(Kaynak: tr.wikipedia.org)

Yahudi müzesi mimarisinde zıt mimari öğelerin kullanılması duygusal geçişlerin de sert bir şekilde yaşanmasını sağlamaktadır. Müze, Yahudilerin yaşamış olduğu soykırımı tema olarak kabul ettiği için müzenin yaşayan formu da bu tema üzerinden okunmalıdır. Müzenin dış cephesi çinko bir yapıdan oluşmaktadır. Bu malzeme ve mimari seçimi müzenin dışarıdan bile sert ve soğuk görünmesini sağlamaktadır. Mimari yapıdaki kırık çizgilerle yaşanan soykırımın acılarının temsil edildiği de söylenebilir.

Yahudi müzesinin dış yüzeyi çinko ile kaplandığı gibi köşelerinde de plastik kurgular yer almaktadır. Müzedeki bu kurgu ve zik zaglar bir anlamda Yahudi halkında oluşan yaralara da gönderme yapmaktadır. Müze içindeki bireyler kendilerini sanki Holokost da gibi hissetmektedir. Dolayısıyla deneyim yaşamaktadırlar. Müzenin en önemli amacı da budur. Dar açılar ve keskin kenarlardan oluşan bu yapı yırtıcı bir karakter sergilemektedir (Beşışık, 2013).

Müzenin mimari açıdan ziyaretçilerine yaşatmış olduğu bir diğer deneyim ise yön şaşırmasıdır. Yahudi soykırımının birden fazla temel noktası olsa bu noktalardan en önemlilerden birini Auschwitz'tir. Burada Yahudiler, Naziler tarafından erkek, kadın ve çocuk olarak ayrıldığında insanlar nereye gideceğini şaşırıldığı gibi çocuklar annelerinden peşinden koşmaya çalışmıştır. Müzede de aslında buna benzer bir duygu durumu mimari üzerinden

deneyimletilmektedir. Nitekim Yahudi müzesinin girişı ve çıkışı tam olarak belli değildir. Müzeye girebilmek için yer altından bir koridordan geçmek zorunda kalan ziyaretçiler yön duyguları konusunda da yeni bir deneyim kazanmaktadırlar. Aslında ziyaretçilere yaşatılmak istenen deneyim bir tür duygusal Holokost deneyimidir. Müzenin dışarıdan görüntüsü aşağıda verilmektedir:



Görsel-29: Yahudi Müzesi Dışardan Görünüm
Kaynak: (Maden, 2008).

Libeskind, Yahudi müzesindeki bu boşluklar ve keskin çizgilerle ilgili olarak şu ifadelerle yer vermektedir:

“Berlin Müzesi içersindeki Yahudi Müzesinin zikzakları gerçekte ziyaretçiler tarafından asla görülemeyecektir; ancak belki uçak pilotları, ya da melekler tarafından gözükecektir, fakat müzeye gelen ziyaretçi, o boşluğun dosdoğru ilerleyen düz çizgisini deneyimleyecek, boşluğu boşluk köprüleri üzerinden deneyimleyecek, ama asla bütünüyle zikzakın kendisini değil” (Libeskind, 1996, 11).

Libeskind’in ifadelerinde de görüldüğü üzere Yahudi müzesi sadece sergi alanları gezilecek bir müze değil aynı zamanda deneyimlenmesi gereken bir müzedir. Müzede boşluk hissini de mimari üzerinden sunmaya çalışan Libeskind, Yahudi müzesinde geniş ama farklı pencereler kullanmıştır. Müzedeki boşluklara ulaşılmasa da pencerelerle görülebilmektedir. Boşluk duygusu hissi de Yahudi halkının yaşamış olduğu duygu deneyimine gönderme yapmaktadır. Libeskind müzedeki bu pencerelerle ilgili şu

ifadelere yer vermektedir: “Berlin Müzesinin pencerelerini ilk olarak tasarladığım zaman [. . .] eğer uygulama için geleneksel yolu takip etseydim, sadece 5 tanesi aynı ve birkaç tanesi ortagonal olan 1005 tane pencereyi yapmaya asla teşebbüs etmezdim. [. . .] Şimdi, bu pencerelerin müzenin en önemli mimarî elemanlarından biri olduğunu düşünüyorum” (1996, s. 23). Bu pencere örnekleri aşağıda verilmektedir:



Görsel-30: Yahudi Müzesindeki Pencere Detayları
(Kaynak: Maden ve Şengel, 2009, s. 58).

Daha öncede ifade edildiği gibi müzenin ilk yapısı eski bir mahkeme binasıdır. Yeni bina yaşayan müze tanımlaması üzerine konuşulan müzedir. Aşağıdaki görselde soldaki müze yeni müzedir. Sağdaki yapı ise eski mahkeme binasıdır.



Görsel-31: Yahudi Müzesi Yeni ve Eski Yapı
Kaynak (Özer, 2019).

Müzenin eski ve yeni hali yan yana görülmektedir. Bu değişimin içinde bir tür deneyimi de barındırmaktadır. Çünkü tek düze olan hayat yeni müze binası gibi zik zaklar çizerek farklılaşmıştır. Bu mimari tarzı aynı zamanda rasyonalizmin ve klasik mimarının da karşısındadır. Dolayısıyla tekil ve farklı olanı da göstermektedir. Bu bağlamda eserin mimari tarzı bir yandan rasyonalizmin getirdiği yıkımı eleştirirken diğer yandan da Alman olmayan ya da farklı olanı korumayı ve sembolize etmeyi düşünmektedir. Nitekim Yahudi müzesinin mimari klasik bir mimari olmadığı gibi rasyonel bir mimari de değildir. Dolayısıyla ziyaretçilerine öncelikle rasyonalizmin eleştirisini sunarken farklılıklara da kapı aralamaktadır (Sodaro, 2013, s. 82).

Tarihi yaşayan bir deneyim olarak algılayan Libeskind, müzelerin de toplumların hafızası olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Libeskind geleneksel olan mimari ekolleri devam ettiren bir sanatçı değildir. Mimariye tarihsel hafızayı eklemlenmek isteyen sanatçı tarihsel gerçeklere göre müze tasarımları geliştirmeyi hedeflemiştir. Sonuç olarak Libeskind'in mimari anlayışında geleneksel biçimler yer almamaktadır (Güzer, 1996).

Yahudi müzesi üç eksen üzerinden Yahudi halkının yaşadığı soykırımı deneyime sunmaktadır: süreklilik, sürgün ve soykırım. Müze binasının ana bölümünde süreklilik deneyimi üzerine kurulmuştur. Müzenin bu bölümünün zemininde düzlemsellik kaybolmuştur. Bu mekândan üst katlara çıkarken dev beton kirişler ve yokuş yollar bulunmaktadır. Bu mimari yapı Yahudilerin yaşamış olduğu zorluğun deneyimlenmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte müzenin bu bölümünde mekânın parçalara bölündüğü görülmektedir (Sodaro, 2013, s. 82). Parçalara bölünen mekânda özellikle ışıklandırmalarla Yahudilerin yaşamış olduğu olaylar ziyaretçilere canlandırılmaktadır. Bunun yapılmasındaki temel amaç da ziyaretçilerin ilgili deneyimi yaşamasıdır. Nitekim merdiven tercihleri de öne göre planlanmıştır. Yol birden aydınlanmakta ve birdenbire kararmaktadır. Dolayısıyla ziyaretçiler düşme tehlikesi yaşayabilmektedir. Bu tam olarak müzenin deneyimlenmesi için yapılan mimari bir teknik olarak öne çıkmaktadır.

Müzenin ikinci eksenini ise sürgün eksenini oluşturmaktadır. Müzenin bu bölümüne ikinci koridor olarak adlandırılan yoldan çıkılarak ulaşılmaktadır. Sürgün eksenini mekânı Berlin'den göçe zorlanan Yahudiler anısına yapılmıştır. Bu mekânda uzun sütunlar bulunmaktadır. Kare formunda yapılan bu alanda kırk dokuz adet sütun bulunmaktadır. Her bir sütunun 12 metre yüksekliğe sahip olduğu görülmektedir. Bu mekânın da eğilimli bir arazi üzerinden olması dikkat çekmektedir.

İçeride boş olan sütunlar simetrik bir şekilde dizilmiştir. Sütunların içindeyse Yahudilerin sürgün edildiği yerlerden gelen topraklar bulunmaktadır. Ayrıca bu topraklardan çiçekler yeşertildiği görülmektedir. Bu özellikleri müzeyi yaşayan bir müze yapmakla birlikte bir tür anıt müzeye de dönüştürmektedir. Dolayısıyla insan ister Yahudi olsun ya da olmasın ikinci dünya savaşının yarattığı yıkımı duygusal olarak deneyimleyebilmektedir (Yavuz ve Aksu, 2019, s. 33).

Sütunların olduğu bu bahçe, sütunların yüksek olmasından dolayı hapishaneyi de andırmaktadır. Bu bağlamda ziyaretçiler kendilerini toplama kampında gibi hissedebilmektedir. Ayrıca bu bahçenin girilen yolunun dışında herhangi bir çıkışı da bulunmamaktadır.

Müzenin bir diğer eksenini de soykırım eksenini teşkil etmektedir. Bu bölümde altı tane kule yer almaktadır. Kuleler zikzaklar çizen bir yapıda dizayn edilmiştir. Soykırım kulesi olarak ifade edilen bu kuleler piramit formundadır ve sadece tek bir ışık kaynağı olan karanlık dar ve içgenimse yapıdadır. Bu şekilde bir mimari yapı dizayn etmek de elbette bilinçli bir tercihtir.

Yaşayan bir müze olarak Yahudi müzesinde mimar Libeskind insanların kendi ölçeklerinin üzerinde formlar tasarlayarak bir nevi korku ve endişe atmosferi yaratarak Yahudilerin yaşamış olduğu anları deneyimletmek istemiştir. Nereye girdiğini bilmeden koridordan ağır siyah bir demir kapıyla girilen içi tamamen boş ve karanlık beton bir odada kendini birdenbire hapsolmuş bulan ziyaretçi belirsizlik ve tedirginlik yaşamaktadır. Ziyaretçiyi

gerilim ve sessizlikle baş başa bırakarak dünyanın geri kalanında ayırarak yalnızlık hissi vermek mimarın hedeflediği durumdur (Özer, 2019).

Ziyaretçilerin müzenin bu bölümündeyken dışarıdan gelen sesleri duysalar bile dışarıya oldukça uzaktırlar. Bununla birlikte bu bölümde aydınlatma araçları da bulunmamaktadır. Dolayısıyla ziyaretçiler bir kere daha kasvetli bir ortamla yüzleşmek zorunda kalırlar. Müzenin genel yapısı zik zaklı olduğundan keskin hatlar ve çizgilerden dolayı da ziyaretçiler kendilerini tehdit altında hissetmektedir. Buradaki odaların yerden yüksekliği 20 metreyi bulmaktadır. Bu odaların tek ışık kaynağı ise 20 metrenin tepesindeki bir metredeki yarıktır (Yavuz ve Aksu, 2019, s. 33).

Müzenin bölümleri de ziyaretçilerin gerilim yaşamasını sağlamaktadır. Bu odalardaki ışık kaynağı aşağıda gösterilmektedir:



**Görsel-32: Yahudi Müzesi Dar Odalardan Işık Kesiti
(Kaynak: Özer, 2019).**

Yahudi müzesinde de Guggenheim müzesinde olduğu gibi yer yer müzeyi içine katan çalışmalarda yapılmaktadır. Bu çalışmalardan birini de yine Yahudi kökenli bir sanatçı olan Menashe Kadish'in Shalekhets adlı çalışması oluşturmaktadır. Bu çalışmada 10.000'den fazla insan başı metal levhalar olarak yere serilmiş vaziyette sunulmaktadır. Bu metal levhalar savaştan soykırıma uğrayan Yahudileri temsil etmektedir. Levhalar yere serpiştirildiğinden üzerinde gezilmesine de müsaade edilmektedir. Bu metal

levha olarak temsil edilen insan yüzlerine basarak gezen ziyaretçilerde bir tür tarihsel sorumluluk hisse uyandırılmak istenmektedir. Dolayısıyla bu çalışmaya hem müze eklemlenmiş hem de çalışmanın kendisi bir tür deneyim sunmaktadır. Ancak müzenin de gerek mimari yapısı gerekse de soykırım teması bu çalışmanın duygu yoğunluğunu artırmaktadır. Metal insan yüzlerine basan her ziyaretçi bir yandan tarihsel sorumluluğunu hatırlarken diğer yandan da güncel sorumluluğunu deneyimlemektedir. Menashe Kadish'in Shalekhets adlı çalışması aşağıda gösterilmektedir:



**Görsel-33: Menashe Kadish'in Shalekhets Çalışması
(Kaynak: Özer, 2019).**

Görselde de görüldüğü üzere ziyaretçiler metal insan yüzlerine basarak müzeyi gezmektedir. Bu deneyim insanların bir nevi o insanların ezmesi olarak da görülmektedir. Yani aslında yaşanan soykırımda olduğu gibi diğer sorunlarda da insanların hepsinin payı az ya da çok vardır. Dolayısıyla hem sanatçı hem de müzenin mimarisi insanları sorumluluklarının farkına varmaya davet etmektedir. Ölen her insanda insanlığın da bir parçası ölmektedir. Şu hâlde insanlığın parçası olarak her insanın da bir parçası yaşanan zulümde eksilmektedir.

4.3- Varşova Ayaklanma Müzesi / Varşova – Polonya

Varşova ayaklanma müzesi de tıpkı Berlin'deki Yahudi müzesi gibi tarihi formlarla bezenmiş yaşayan bir müzedir. Bu müzenin temel temasını da ikinci dünya savaşındaki olaylar grubu oluşturmaktadır. Müzede ziyaretçilere deneyimletilmek istenen temel duyguyu da Polonya halkının bu savaş merkezinde yaşadığı sorunlar teşkil etmektedir.

Polonya'daki ayaklanma ve direniş 3 Ekim 1944 tarihinde başlamış ve 63 gün sürmüştür. Varşova ayaklanması olarak bilinen bu tarihi süreç ikinci dünya sırasında Polonyalıların özgürlük mücadelesidir. Dolayısıyla müzede de bu özgürlük mücadelesi ziyaretçilere deneyimletilmek istenmiştir. Polonyalılar bu mücadele sırasında 1939 yılından beri Varşova'yı işgal altında tutan Almanlara karşı savaşmıştır. Bu savaşlar neticesinde Varşova kentinin önemli bir kısmı yıkılmıştır. Varşova Ayaklanma müzesi de bu özgürlük mücadelesini ve bu mücadele sırasında ölen insanları temsil etmektedir.

1983 yılından kurulan müzenin inşaat çalışmaları uzun süre devam etmiştir. Varşova ayaklanmasının 60. Yıl dönümünde 2004 yılında açılan müzede ayaklanmaya katılan askerlerin eşyaları, aşk mektupları ve ekipmanlarına kadar geniş bir yelpazede sergi sunmaktadır. Varşova ayaklanmasının tüm yönlerini kapsayan bu müzede ses kayıtları, fotoğraflar ve videolar da sergilenerek ziyaretçilerin deneyim alanı genişletilmektedir. Varşova ayaklanması müzesi video efektlerin, görsellerin, fotoğrafların kullanılması bağlamında öncü müzelerden birisi olarak da öne çıkmaktadır. Mirosław Nizio ve ekibi tarafından tasarlanan bu müzede ziyaretçilere multimedya araçlarıyla birlikte hikâye anlatma girişimi de bulunmaktadır (Micha, 2021).

Nizio ve ekibinin multimedya araçlarını kullanmasındaki (bilgisayar ve diğer monitörler gibi) temel amaç sadece sergi koleksiyonlarını daha belirgin göstermek değildir. Bununla birlikte müzede tarihsel iklimi yansıtmak ayrıca tarihi olaylardaki dramatik ruh halini ziyaretçilere

hissettirme amacı da öne çıkmaktadır. Müzenin dıştan görünümü aşağıdaki verilmektedir:



Görsel-34: Varşova Ayaklanma Müzesi Dıştan Görünüm
(Kaynak: en.wikipedia.org).

Varşova ayaklanma müzesi ziyaretçilerine bölgenin bağımsızlık sürecini deneyimletmek isterken bunu daha çok sergileme alanları üzerinden yapmaktadır. Bu bağlamda Varşova ayaklanma müzesinin yaşayan müze formları açısından değerlendirilmesi daha çok koleksiyonların ve bu koleksiyonların sergilenme biçimleri üzerinden yapılmalıdır. Ancak bu durum müze mimari açısından değerlendirilmeyeceği anlamına da gelmemektedir. Bu bağlamda müzenin öne çıkan sergi alanları ve koleksiyonları şunlardır:

- Küçük isyancı odası: bu oda ve sergileme alanı Varşova ayaklanmasında rol alan çocuklara adanmıştır. Müzenin bu bölümünde ayaklanma sırasında hemşire olarak bilinen küçük bir kız olan Roza Maria'nın da renkli fotoğrafları sergilenmektedir.
- Kino paladyumu: müzenin bu bölümünde 1944'te isyancı filmograflar tarafından çekilen ve ayaklanma sırasında Varşova'nın Palladium sinemasında gösterilen haber filmlerini üretmek için kullanılan orijinal görüntülerin sürekli akışı sinema perdesinde gösterilmektedir.

Daha öncede ifade edildiği gibi Varşova ayaklanma müzesi multi medya araçlarının müzede kullanılması bakımından öncü olan müzelerden birisidir. Bu türden araçların kullanılması ziyaretçilerin sergileme alanındaki nesnelere olan algısının da farklılaşmasını sağlamaktadır. Nitekim ziyaretçiler videoda gördüğü nesnenin aslını da somut olarak gördüğünde etkilenme düzeyi artmaktadır. Bu durum müzenin yaşayan müze olması bakımından da önemini ortaya koymaktadır.



Görsel-35: Kino Paladyumu
(Kaynak: en.wikipedia.org)

- Kanalizasyon replikaları: müzedeki kanalizasyon replikaları iki bölümde yer almaktadır. Replikalardan birisi müzenin asma katında diğeri ise bodrum kattadır. Müzenin bu bölümünün mimari açıdan böyle tasarlanmasında ziyaretçilere ayaklanma sırasında yaşanan kaçışların deneyimletilmek istenmesi vardır. Ziyaretçiler kanalizasyon kullanma pratiği ile o dönemdeki insanların duygularını da hissedebilmektedir.



Görsel-36: Kanalizyon Replikası

(Kaynak: <http://mehmetbilgehanmerki.blogspot.com>)

- Hastane bölümü: müzenin bu bölümünde ise Varşova ayaklanması sırasında yaralılara yapılan müdahaleler temsil edilmektedir.
- Hangar: geniş bir alana yayılan müzenin en büyük bölümlerinden birisidir. Nitekim müzenin bu bölümünde B-24 Liberator² bulunmaktadır.



Görsel-37: Varşova Ayaklanma Müzesi B-24 Liberator

(Kaynak: en.wikipedia.org).

² B-24 Liberator, II. Dünya Savaşında Amerika Birleşik Devletleri tarafından büyük sayılarda üretilen ağır bombardıman uçağıdır.

- Müzenin bir diğer bölümü ise yine multi medya araçlarının olarak kullanıldığı büyük sinema bölümü oluşturmaktadır. Müzenin bölümünde dönemin haberlerinden derlenmiş bir film gösterilmektedir. Bu film Chopin'in bir bestesiyle sona ermektedir. Aslında bütün bu tercihler rastgele değildir. Nitekim bu tercihlerin de ana nedenini ziyaretçilerin müzenin anlam temasına katılmasını ve ayaklanması ruhunu deneyimlemesi oluşturmaktadır. Müze de yine multi medya araçlarının kullanıldığı bir başka bölüm de harabeler bölümüdür. Bu bölümde de Varşova'nın savaş dönemindeki durumu 3 boyutlu olarak sergilenmektedir. 3 boyutlu sergileme biçimi de ziyaretçilerin o dönemi deneyimleyebilmesi adına önemli bir sergileme biçimi olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte müzeye güncel eklemeler de yapılmaktadır. Bu eklemelerden birini de ayaklanma sırasında vefat edenlerin yakınlarıyla yapılan röportajlar oluşturmaktadır (1944.pl). Röportajların müzede de gösterime girmesi ziyaretçilerin vahşetin gerçekliğiyle yüzleşilmesi açısından önemlidir.
- Müzenin bir başka bölümü de matbaa bölümüdür. Bu bölümde direnişçilerin bilinçlenmesi için yer altında üretilen gazeteler ve matbaa gereçleri sergilenmektedir.

Müzede sergilenen bu koleksiyonlarla birlikte birçok silah ve asker kıyafeti de sergilenmektedir. Ziyaretçilerin müzedeki ayaklanma ve soykırım deneyimini duygusal olarak yaşadığı bir diğer alanı ise ayaklanma sırasında çocukların yaşadığı olayların anlatıldığı bölüm oluşturmaktadır. Bu bölümde Tailfingen kampındayken bir mahkûmun yapmış olduğu oyuncak ayı ve belgeler bulunmaktadır. Naziler, çocukları da katlettiğinden burada büyük bir dram yaşanmıştır. Ziyaretçiler bir yandan çocukların oyuncaklarının masumiyetine tanık olurken diğer yandan da insanoğlunun vahşetini

görmektedir. Bu vahşeti bir çocuğa anlatmak hem anlamsız hem de zor olduğundan ziyaretçilerin duygusal anlar yaşadığı yerlerden birisi olarak öne çıkmaktadır (Öğdü, 2019).



Görsel-38: Varşova Ayaklanma Müzesi, Oyuncaklar
(Kaynak: <http://mehmetbilgehanmerki.blogspot.com/>)

Yaşayan bir müze olan Varşova müzesi aynı zamanda anlatı müzesi olarak ifade edilmektedir. Anlatı müzelerinin savaş, yıkım ve politika bağlamında olması da sık görülmektedir (Lorenc, 2017, s. 210). Polonya halkı kadar insanlık için de son derece önemli deneyimler sunan Varşova ayaklanma müzesi sadece ölen Polonya insanların anısına değil aynı zamanda Nazilerin kötülüğüne de adanmalıdır. Yaşayan müzelerin en önemli amaçlardan birisini de insanlarda oluşturduğu deneyim üzerinden bilinçlenmesini sağlamaktır. Bu süreç daha önce ifade edildiği üzere pedagojik olarak da tercih edilebilmektedir. Varşova ayaklanma müzesinin gerek kanalizasyon gibi mimarisiyle gerekse de koleksiyonları sunulma biçimleriyle bir tür katarsis etkisi yapması da söz konusudur. O dönemde yaşayan insanların deneyimleri öğrenmek ve o duygu yükünü yaşamak ziyaretçiler için önemli bir deneyim imkanı yaratmaktadır. Bu deneyimlerin yaşanmasında müzedeki her bir nesnenin ve mimari özelliklerin gösterge olarak bir anlam etrafında toplanması etkili olmaktadır.

4.4. Troya Müzesi/Çanakkale-Türkiye

Türkiye'nin Çanakkale şehrinde yer alan Troya müzesi hem arkeoloji müzesi hem de troya antik kentine dair nesnelerin sergilendiği bir alandır. Toria müzesi de ele alınan diğer müzeler gibi hem tarihsel gerçekliği ile hem de yaşayan müze formları bakımında öne çıkmaktadır. Bu bağlamda müze, mimarisiyle de ortaya yaşama ve deneyime dair göstergeler sunmaktadır. Çanakkale şehri tarihi olarak birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Dolayısıyla şehrin birçok yerinde troya gibi yaşayan tarihsel bölgeler bulunmaktadır. Nitekim Troya bölgesi bir antik kent olarak Avrupa ve Asya arasındaki önemli geçiş alanlarından birisidir.

Troya müzesinin kurulmasındaki temel amaç Homeros'un M.Ö. 8. Yüzyıla ait ünlü İlyada ve Odysseia destanına konu olan ticaret, zenginlik ve savaş kenti olarak ilgi çeken Troya şehrinin tarihi kalıntı ve koleksiyonlarına ev sahipliği yapmaktır. Müzenin girişinden itibaren yaşanan müze göstergeleri öne çıkmaktadır. Bu bağlamda müzenin girişinde Troya'nın farklı katmanları, heykeller, mezar taşları, fotoğraflar ve sahne canlandırmalarıyla ziyaretçilere sunulmaktadır.

Troya müzesinin bu bölümünü takiben sıralı bir takip imkânı bulunmaktadır. Nitekim müzenin giriş bölümünde ziyaretçilerin daha sonra karşılmasına çıkacak olan nesneler hakkında bilgilenmesi için veriler bulunmaktadır. İnteraktif olarak birçok çizim barındıran bu bölüm ziyaretçilerin müzeyi deneyimlemesi açısından önemlidir.

Troya müzesi 2018 yılında ziyarete açılan yeni bir müzedir. Troya ören yerinin girişinde bulunan müze yeni bir buluntu şeklinde tasarlanmıştır. Geniş bir alana yayılan müze mimarisinin toplam alanı 12 bin metrekareden fazladır. Bununla birlikte müzenin sergi salonu da 3 bin metrekaredir. Troya ören yerinin arkeolojik olarak katmanlarında on farklı kent tanıtılmaktadır. Müzede büyük boyutlarda taş lahitlerden ufak iğnelere kadar geniş bir yelpazede koleksiyon sergilenmektedir. Bir yarışma projesi olan Troya Müzesi: Ömer Selçuk Baz (Mimar), Okan Bal (Şehir Plancısı), Ozan Elter (Mimar), Ece Özür (Mimar), Mustafa Ege Battal (Mimar), Cihan Poçan

(Sanatçı), Tuğgen Kukul (Mimar), Firdevs Ermiş (Mimar), Pelin Yıldız, Mimar tasarım ekibi tarafından tasarlanmıştır.

Çatı katıda dahil edildiğinde toplam dört katlı bir mimariye sahip olan Troya müzesinde, katlar arasındaki ulaşım ise rampalar aracılığıyla sağlanmaktadır. Müze mimarisinde rampaların kullanılması örneğini diğer müzelerde de görülmektedir. Örneğin Guggenheim müzesi gibi. Bu müzede de rampa mimarisinin tercih edilmesi rastgele bir seçim değildir. Bu bağlamda Troya müzesinde de merdiven yerine rampaların tercih edilmesi yaşayan müzenin deneyimlenmesi için önemli birer göstergedir. Troya müzesindeki rampalar ziyaretçilerin antik bir kentte geziyor hissi yaratması bakımından önemli bir özelliktir.

Troya müzesi içinde geniş bir kompleks bulunmaktadır. Bu doğrultuda müze içinde sadece sergileme alanı değildir. Bununla birlikte müze içinde kafe ve restoran da bulunmaktadır. Müzenin yaşayan müze formu olaraksa birçok aktivite alanının olduğu görülmektedir. Aktivite alanları daha önceki müzelerde de görüldüğü üzere müzenin pedagojik işlevinin yerine getirilmesini sağladığı gibi aynı zamanda ziyaretçilerin müzeyi deneyimlemesinin de önünü açmaktadır.



**Görsel-39: Troya Müzesi İnteraktif Eğitim
(Kaynak: kulturportali.gov.tr).**

Müzenin yardımcı mekanları ise zemin katta toplanmıştır. Bu mekânın mimarisi de hem renk hem de işlenmesi bakımından farklılık

oluşturmaktadır. Nitekim müzenin bu bölümünün üzeri peyzajla işlenmiştir. Buradaki peyzaj işlemesi müzenin tarlalara benzetilmesi formuyla devam etmektedir. Müze mimarisinin bu şekilde dizayn edilmesi müzenin kendi çevresinde arkeolojik bir bölge olarak algılanmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla ziyaretçilerdeki arkeolojik bölge gezme duygusu da daha da güçlenmektedir. Çünkü müzenin mimarisi bölgeye uyumlu bir şekilde dizayn edilmiştir. Müzenin dıştan görünümü aşağıda gösterilmektedir.



Görsel-40: Troya Müzesi Tepeden Görünüm
(Kaynak: kulturportali.gov.tr)

Tarlaya benzer dokusuyla devam eden müzenin mimari tarla içinde ortaya çıkarılan arkeolojik bir kazı alanını da andırmaktadır. Bu bağlamda müze binasının dışardan görüntüsü toprak renginde olduğu gibi toprak bir yarıktan yükseliyor gibi görünmektedir. Bu dizayn da rastgele tercih edilen bir mimari olmayıp binanın devasa bir buluntu görülmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla binanın hem mimari hem de renginin ziyaretçilerin müzeye katılması için önemli göstergeler içerdiği görülmektedir. Müzenin dış yüzeyinin korten ve paslanmış metalle kaplanması da arkaik bir hava katması bakımından önemli bir diğer göstergedir. Bu göstergeler ziyaretçilerin müzenin deneyimlenmesini sağlarken diğer yandan da müzeyi yaşayan bir müze formuna sokmaktadır.

Müzenin yapısı zemin kattan itibaren 32x32 ölçülerinde kare formunda planlanmıştır. Kare formundaki mimari ise müzenin alttan üste doğru başlangıç ve bitiş noktalarının da üst üste gelmesini sağlamıştır. Katlar arasındaki rampalarda ise -Guggenheim müzesine benzer şekilde- Troya'nın farklı katmanları, devasa heykeller ve sahne canlandırmaları izlenebilmektedir. Nitekim müzenin ziyareti de rampadan aşağı iniş bir şekilde başlamaktadır. Rampada yürüyerek yapılan ziyaret müzede sunulan nesnelerin algılanma açılarını da değiştirdiğinden müze mimarisinin koleksiyonlara katıldığını da göstermektedir. Müzenin girişindeki rampa ise aşağıda gösterilmektedir:



Görsel-41: Troya Müzesi Giriş Rampası
(Kaynak: kulturportali.gov.tr).

Müzenin mimarı olan Ömer Selçuk Baz müzenin rampa mimarisiyle ilgili şu ifadelerle yer vermektedir: “Bir rampayla, kapıyla değil, bir zamana gidiyorsunuz ve bunu yaparken kapıya değil belli bir zamana ihtiyacınız var. Yapıya yavaşça yaklaşıyorsunuz. Sonra yeryüzünde görmediğim tek katlı bir bölüm var ve sonra bütün bu bilgiyi verdiğimiz bir kare çözüm var. Bu coğrafyaya ait bir nesne değil. Onun oraya nasıl geldiği ve nasıl üretildiğiyle ilgili ziyaretçilerde bir soru işareti oluşsun istiyoruz.”

Ömer Baz'ın bu ifadelerinde de görüldüğü gibi müze mimarisinin temel amcalarından birini yaşayan bir mimari tesis etmek oluşturmaktadır. Bu bağlamda ziyaretçilerde dönemin tarihine geldiğine dair bir duygu oluşturmak müzenin deneyimlenen mimari sayesinde mümkün olmaktadır.

Müzenin yaşayan formunu öne çıkaran bir diğer mimari göstergesi ise dış yüzey oluşturmaktadır. Müzenin dış yüzeyinin kaplı olduğu malzeme paslanan bir malzeme olduğundan müzenin dış rengi de her yıl değişmektedir (Fıratlı, 2020).

Müzede ziyaret edilen alanlardan birini de arkeologların laboratuvarlar ve deposu oluşturmaktadır. Müzenin bu bölümü küp biçimli odalar olarak dizayn edildiği gibi saydam olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla ziyaretçilerin arkeologların çalışma süreçlerini daha yakından görmesi ve deneyimlemesi açısından bu tasarım da önemli bir gösterge olarak öne çıkmaktadır.

Müzenin kübik formu mimarisinin sade ve anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Yapının bu şekilde yükselmesi müzenin çevreye uyumlanması açısından da önemlidir. Müze Troya imgesi üzerinden dizayn edilmemiş olsa da tutarlı ve modern bir yapıdadır. Müze mimarisinin -5,00 kotundan başlaması yapıya topraktan yükseliyor izlenimini vermektedir. Müzenin bu şekilde tasarlanmasında çevresel ve coğrafi faktörlerin de etkisi olmuştur. Çünkü mimar, müzeyi bağlı bulunduğu coğrafyanın bir parçası olarak, sanki hep oradaymış gibi tasarlanmıştır. Bu durum yapının bölgeye, bölgenin de yapıya yabancılaşmasının önünü geçmektedir. Dolayısıyla müze ilgili coğrafya yaşamının yine yaşayan bir parçası olmuştur (Can ve Büyük, 2020, s. 467).

Müzenin elbette önemli bir fiziki yapısı bulunmaktadır. Ancak bu fiziki yapıdaki göstergeler ziyaretçilerin müzeyi ve koleksiyonları deneyimleme biçimlerini etkilemektedir. Bu bağlamda mimar Ömer Selçuk ifadelerine yer vermektedir: “Tasarım, verili çevredeki fiziki bağlamın ötesinde bir durumla da yüzleşmek zorunda. Bu durum, tarihte bir dönem var olmuş

bir uygarlığa günümüzden bakarak, *bir yapının ötesinde bir his oluşturmak* olmalı. Bu noktada tasarımda tercih edilen yol, ziyaretçiyi belirli eşiklerde kademeli olarak tecrit etmektir. İzleyiciyi kısmen ve bazen tamamen fiziki bağlamdan koparmak ve tekrar bağlamak...” (İtez, 2019). Müzenin sadece bir yapı değil aynı zamanda bir his oluşturma amacının olması tasarlama sürecine de eşlik etmiştir.

Müzenin mimarisi genel olarak incelendiğinden zemin katının üst katlardan çok daha büyük olduğu görülmektedir. Ama zemin kaynağı toprağa gömülü olduğundan dışarıdan görülmemektedir. Yüzeyde çok az bir kısmının görüldüğü zemin tarafının topraktan çıkıyor gibi bir mimari tasarıma sahip olması ziyaretçilerin müzenin kendisini de ören yerinin bir parçası olarak deneyimlemesine olanak sağlamaktadır.

Troya müzesindeki her eser gerçektir. İmitasyon hiçbir esere yer verilmeyen bu müzede sergilemelerde de teknolojinin imkanlarından yararlanılmaktadır. Örneğin diğer yaşayan müze formlarında görülen canlandırma teknolojisi bu müzede de etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Teknolojinin müzelerde kullanılması ziyaretçilerin o günü ya da anları deneyimlemesi açısından önemli bir doküman oluşturmaktadır.

Müzenin mimarisinin dikkat çeken bir diğer detayını ise çevresindeki tarlalara göre uyumlu bir şekilde yapılması oluşturmaktadır. Müzenin etrafından bulunan tarlalara göre de dizayn edilen müzenin peyzajında kare dokular öne çıkmaktadır. Müze çevresindeki coğrafyanın hâkim dokusu korunduğu gibi müzenin mimari de bu dokuya katılmıştır. Bu noktada arazilerin kendi doğal eğimleri de düzlükleri de müzenin rampalarına uydurulmuştur.

Müzenin hem mimari hem de proje olarak çevresine olan uyumu sadece bunlarla da sınırlı değildir. Bu bağlamda müze arazisinin çevresindeki ağaçlara dokunulmamıştır. Bu ağaçlı bölgelerin bir kısmı da müze bahçesine öylece katılmıştır. Dolayısıyla müze mimarisi bu özelliğiyle de öne

çıkılmaktadır. Bununla birlikte müzenin doğayla olan uyumu ortaya çıktığı gibi müzenin doğaya dost yapısının da olduğu görülmektedir.

Müzenin çevresindeki coğrafyaya olan uyumu sadece bu verilerle de sınırlı değildir. Bu bağlamda Troya müzesinin eserlerinin çıkmış olduğu kazı alanlarda kahverengi ve bakır renginde pişmiş topraklar bulunmuştur. Bu renk müzenin dış yüzeyine yedirilmiştir. “Yapının cephesinde kullanılan malzemenin rengi ve dokusuyla tarihi çevreye gönderme yapılmış, yeni bir yorum getirilmiştir. Değeri azaltılmış çeliğin zamanla paslanarak, renginin ve dokusunun değişeceği böylelikle daha güzel ve eskimiş bir havaya bürüneceği düşünülmüştür” (Kuyrukçu, 2021, s. 66-67).

Müzenin dış yüzeyinin bu şekilde tasarlanmasında daha öncede ifade edildiği gibi paslanmış metal bir malzeme olan corten etkili olmuştur. Bu bağlamda müzenin dış yüzeyinin de tıpkı kazılarda çıkartılan çömlekler gibi çiziklerden oluştuğu görülmektedir. Bu doku müzenin geçmişinin ve yaşanmışlığının olduğunu göstermesi bakımından önemli bir mimari gösterge olarak öne çıkmaktadır (Baz, 2019).

Müzenin aydınlatılmasında ve özellikle de doğal ışık almasında da mimari özellikleri öne çıkmaktadır. Bununla birlikte ışıklandırma dizaynı eserlerin algılanmasına farklılaştırdığından önem kazanmaktadır. Doğal ışığın hem rampalar aracılığıyla hem de yükselen boşluklardan müzenin içine alınması müzedeki eserlerin bozulmaması açısından önemlidir. Ayrıca ışık ve gölge etkisiyle müze içinde farklı kompozisyonlar oluşturulması da sağlanabilmektedir.

Bu şekilde müzenin mimari olarak eserlere eklemlendiği bir kere daha görülmektedir. Nitekim müzenin üst katlarına rampalardan çıkarken dışarıdaki kalıntılar da görülmektedir. Bununla birlikte müzenin teras katında da geniş bir seyir alanı bulunmaktadır. Bu alandan müzenin çevresi geniş bir açıdan görülebilmektedir. Müzenin kendi coğrafi çevresiyle bütünleşmesi ve o çevrenin bir parçası olarak görülmesi müzenin mimarisinin amaçladığı ilkelerden birisi olarak değerlendirilmelidir.

SONUÇ

Çalışmadan elde edilen sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde öncelikle mimarının 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında değiştiği gözlemlenmiştir. Bu değişimin en önemli lokomotiflerinden birini müzelerin işlevleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda müzeler sadece birtakım koleksiyonların sıradan bir şekilde sergilendiği yerler olmaktan çıkarak ziyaretçilerin müzeyi mimarisinden başlayarak deneyimlediği mekanlara dönüşmüştür.

Müzelerin deneyimlenmesi ise müzelerin mimari yapılarını gündeme getirmiştir. Dolayısıyla müze mimarilerinin de yaşayan müze formlarına dönüştüğü görülmüştür. Müzelerin koleksiyonu her ne ise mimarisi de bu koleksiyon temasına katılarak ziyaretçilerin müzenin konusuna katılması sağlanmaktadır. Müzeler sadece akademik olarak bazı nesne gruplarının sergilendiği mekanlar olmaktan çıkarak ziyaretçilerini o ana ya da zamana götürebilmektedir. Bu hususlar müzeleri yaşayan müze formuna sokmaktadır.

Bu araştırmada ise yaşayan müzeler dört örnek üzerinden mimari göstergebilim bağlamında irdelenmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde yaşayan müzeler farklı türlerde olsa da benzer mimari özellikler sergilediği görülmüştür. Yaşayan müzelerin en aygın türlerden birini tarihi ya da savaş müzesi oluşturmaktadır. Nitekim bu araştırma örneğine alınan müzelerin ikisi (Varşova Ayaklanma Müzesi, Yahudi Müzesi) savaş müzesi kategorisinde yaşayan müze örnekleridir. Örnekteki diğer müze olan Troya müzesi ise tarihi müze olarak yaşayan müzenin bir başka örneğini teşkil etmektedir. Yine örnekte yer alan Guggenheim Müzesi ise mimarının değişerek ziyaretçilere sunulduğu çağdaş sanat müzesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dört müzenin de mimarisi göstergebilim açısından yaşayan müze örnekleri açısından incelendiğinden her müzede de teknolojik detayların ustaca kullanıldığı gözlemlenmiştir. Teknolojinin hayatın birçok ünitesinde yaptığı etki müzelerin özellikle iç mimarisinde koleksiyonların sergilenmesinde de kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda teknoloji

yardımıyla yapılan canlandırmalar, kullanılan görsel, fotoğraf ve videolar ziyaretçilerin müzeyi kendi teması içinde deneyimlemesini sağlamaktadır.

Bununla birlikte dört müzenin de mimarisinin geleneksel formların dışında olduğu görülmüştür. Bu mimari tasarımlardan en öne çıkan mimari tasarımınsa Guggenheim müzesi olduğu söylenebilir. Guggenheim müzesinde rampaların öne çıktığı görülmektedir. Bu rampalarda eserler sergilenmektedir. Rampadaki eserlerin açısı farklılaştığından ziyaretçilerin esere olan algısı da değişmektedir. Bu durum müzenin mimari olarak da sergilenen eserlere katıldığını göstermektedir. Bu bağlamda Buren'in de Guggenheim müzesi içinde yaptığı çalışmalarda da müze mimarisinin sanata katıldığı görülmektedir.

Berlin'deki Yahudi müzesi ise zikzaklar çizilerek dizayn edilmiş ve bu müzede ikinci dünya savaşının yarattığı yıkım sadece koleksiyonlar üzerinden değil aynı zamanda mimari üzerinden ziyaretçilere deneyimletilmektedir. Gelinek noktada örneklemedeki diğer iki müze olan Varşova ayaklanma müzesinde de Troya müzesinde de benzer mimari göstergelerin olduğu tespit edilmiştir. Örneğin Troya müzesinde de rampaların etkin bir şekilde kullanılmasının yanı sıra bu müze sanki toprak çıkıyor algısı uyandıracak şekilde dizayn edilmiştir. Yapının bu mimari özellikleri çevresine de coğrafi olarak eklemlendiğini göstermektedir. Özellikle müzenin dış yapısının da hem bulunduğu coğrafya uyum göstermesi hem de arkaik bir görünümde olması ziyaretçiler için dikkat çekici noktalardır.

Sonuç olarak örnekleme alınan dört müzenin mimari yapıları kendilerinin birer gösterge olduğu görülmüştür. Bu göstergeler müzeyi yaşayan bir forma soktuğu gibi ziyaretçilerin de bu müzelere katılmasını sağlamaktadır. Müzelerin kendisi de birer eser formuna dönüştüğü yaşayan müze yaklaşımında aynı zamanda sergilenen nesnelerde de müze mimarisinin etkisi olmaktadır. Mimarının eserlere katılmasıyla birlikte de ziyaretçiler yeni deneyimler yaşamaktadır. Bu deneyimler ziyaretçilerin duygu yükünün artmasını sağladığı gibi bilinçlenmesini de sağlamaktadır. Aynı zamanda dört

müze örneğinde de , mimari göstergebilime göre mimari öğelerin belirtkesel kullanımlarının farklılaştıkları görülmektedir. Belirtkelerin farklı formlar ile sunulması o yapıyı ve mekanı deneyimleyen kişiler tarafından ilgi çekici bulunmuş ve müze mimarisinin bu anlamda yaşayan müze formuna katkısı açıkça gözlenmiştir. Mimari göstergebilimde kullanılan merdiven, pencere, kat elemanları, doluluk boşluk oranları, düzlemsel ilermesi gereken yapıların eğik olarak verilmesi durumları , belirtkenin anlamını yeniden şekillendirmiş ve ziyaretçilerin bilindik belirtkeleri başka şekilleri ve formları ile de öğrenme isteği içerisinde olarak deneyimleme isteklerini ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada açıkça görülmüştür ki , mimari elemanların bilindikleri anlamlarının dışında değişik şekillerde kullanılarak mekana katılması ziyaretçilerin o mekanı deneyimlerken yaşadıkları duyguları pekiştirmesi açısından kilit rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

- AEOM (2017a). Definition. <https://exarc.net/history/aeom-conference>
Erişim 1.10.2021.
- AEOM (2017b). *Open-Air Museums*, Retrieved February.
<https://icom.museum/en/committee/association-of-european-open-air-museums/> Erişim 1.10.2021.
- Akmehmet, K. T. (2017). Yaşayan Müze Kavramı  zerine Bir İnceleme. *Yaratıcı Drama Dergisi*, "Müze  zel Sayısı", 1-16.
- Altun A. (2007). *Türkiye’de Müzecilik 100 Müze 1000 Eser 1*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Altun A. (2007). *Türkiye’de Müzecilik 100 Müze 1000 Eser 2*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2012). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri-1: Müze ve Modernlik*, İletişim yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2013). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri-2: Müze ve Eleştirel Düşünce*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ata, B. (2002). Müzelerle ve Tarihi Mekanlarla Tarih  ğretimi: Tarih  ğretmenlerinin Müze Eğitimine İlişkin Görüşleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Atagök T., (1999). *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N. (1995). Türkiye’de Kavramsal Sanat (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İki Cilt) İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Atalay O., 2001. Bağlantılı Eylemler Olarak Araştırma ve Tasarım, *Boyut  ağdaş Dünya Mimarları Dizisi*, Daniel Libeskind, 43-44.

- Bala, H. A. (2019). “Schindlerin Listesi” Soykırım Öyküsünden Sinema-Mimarlık Arakesitinde “Berlin Yahudi Müzesi” Mekansal Çözümlemeleri. *SineFilozofi, Özel Sayı* (1), 53-74.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, B. Vardar, M. Rifat (Çev.). (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, M. Rifat, S. Rifat (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *S/Z. S. Ö. Kasar* (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*, T.Yücel (Çev.). (4. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baz, Ö. S. (2019). Troya Müzesi: Yarışma, Proje ve İnşaat Sürecine Dair. <https://www.arkitera.com/gorus/troya-muzesi-yarisma-proje-ve-insaat-surecine-dair/> Erişim 1.12.2021.
- Beşışık, G. (2013). Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı.
- Bianchini, M.C. (2014). “When Memory Becomes Heritage: Experiences From Santiago, Chile”. *Culture & History Digital Journal*, 3(2).
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür* [Modernizm and Nation Building Turkish Architectural Culture in The Early Republic] Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Buren, D. (2005). Atölyenin işlevi. *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*. Ankara: İmge Yayınları.

- Can, E. ve Büyük, Ö. (2020). Troya Müzesi ve Ören Yerinin Çanakkale Destinasyonunun Markalaşmasına Etkisi. 2. *Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi*, 464-478.
- Conrads, U. [ed.] (1991). 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar [Programmes and Manifestoes] Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul
- Çalak, I. E. (2007). Göstergebilim Yöntemi ile Kent Okumaları. *Yapı Dergisi*, 311.
- Davies, C. (2011). *Thinking About Architecture And Introduction To Architectural Theory*. Laurence King Publishing Ltd. Londra.
- Demir, S. (2013). Türkiye’de Açık Hava Müzeleri Açıldı Açılıyor: Açık Hava Müzelerine Yeni Bir Bakış. *Milli Folklor*, 25 (99), 145-158.
- Dürschmidt, K. (2012). *Living Museums As A Way Of Preserving Cultural Knowledge, ICME-ICOM Annual Meeting Commodifying Culture? Cultural Villages and Living Museums (Abstract Book) Namibia: ICME- ICOM*.
- Düzenli, T., Tarakçı Eren, E., Alpak, E. M. (2017). Müze Bahçelerinin Peyzaj Özellikleri ile Kullanıcı Memnuniyeti İlişkisi. *Turkish Studies-International Academic Journals*, 12, 13.
- Erarslan, A. (2014). Mimaride Anlam: Yapıdaki Sembolik Dil Üzerine. *Tasarım ve Kuram Dergisi*. 10(18), 18-35.
- Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Erden, A. (1990). Etnografya Müzelerimiz ve Müzelerin Eğitimdeki Rolü, *Müzecilik Semineri*, Eskişehir.
- Erkman, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Esen, A. (2018). Sanat Müzelerinde Beyaz Küp Bağlamının Sanat Mekânına ve İzleyici Deneyimine Etkileri: İstanbul Modern Örneği.

Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Fıratlı, M. (2020). Anadolu'nun hikayesini şimdi Türkler anlatıyor. <https://web.archive.org/web/20200116135446/https://www.sabah.com.tr/pazar/2020/01/12/anadolunun-hikayesini-simdi-turkler-anlatiyor> Erişim 13.12.2021.

Fischer, G. (2015). *Mimarlık ve Dil*. (Çev: Fatma Erkman Akerson). İstanbul: Daimon Yayınları.

Galangau-Quérat, F. ve Girault, Y. (2012). *The Museum's Experience In Cameroon As A Media For Tangible And Intangible Heritage*. ICME-ICOM Annual Meeting Commodifying Culture? Cultural Villages and Living Museums (Abstract Book) Namibia: ICME-ICOM.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Görsel-1 İskenderiye Kütüphanesi Tasviri
https://en.wikipedia.org/wiki/Library_of_Alexandria#/media/File:Ancientlibraryalex.jpg Erişim 12.01.2021

Görsel-2 Uffizi Sanat Galerisi Koridor Sergi Alanı
<https://www.muzebiletleteri.com/wp-content/uploads/2019/06/Uffizi-Galerisi-Bileti-ve-Rehberi-30.jpg> Erişim 12.05.2021

Görsel-3: Uffizi Sanat Galerisi'nde Sergi Salonu, Floransa, İtalya
<https://blog.biletbayi.com/wp-content/uploads/2018/06/uffizi-galerisi-florence.jpg> Erişim 12.05.2021

Görsel-4:Louvre Müzesi
https://www.habernediyor.com/images/haberler/2020/01/louvre_muzesi_2019_da_da_rakiplerini_geride_birakti_h23195_f61cd.jpg Erişim 13.05.2021

Görsel-5: Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü (ICA)
https://stringfixer.com/tr/Institute_of_Contemporary_Art_Boston Erişim 14.06.2021

Görsel-6: Louvre Müzesi Mona Lisa teşhiri
<https://www.muzebileterleri.com/wp-content/uploads/2019/10/Her-daim-kalabal%C4%B1k.-Leonardo-da-Vinci-Mona-Lisa-Louvre-M%C3%BCzesi-Paris-Fransa-768x441.jpg> Erişim 14.06.2021

Görsel-7: Louvre Müzesi'nde Mona Lisa'nın müzede teşhiri
<https://www.muzebileterleri.com/wpcontent/uploads/2019/10/%C3%96zellikle-yo.jpg> Erişim 14.06.2021

Görsel-8: Tate Modern Londra, The Turbine Hall, Galerinin Boş Hali
<https://www.nytimes.com/2017/07/18/travel/tate-modern-london-museum-city-evolution.html> Erişim 18.06.2021

Görsel-9 : Tate Modern Londra, The Turbine Hall , Galeride sergileme var iken <https://londonist.com/london/art-and-photography/tate-modern-turbine-hall-commissions> Erişim 18.06.2021

Görsel-10 : Tate Modern Londra , The Turbine Hall , Farklı Dönemden Sergiler <https://www.diken.com.tr/the-weather-project-olafur-eliasson/> Erişim 18.06.2021

Görsel- 11: Tate Modern Londra, The Turbine Hall'da Farklı Dönemlerden Sergiler <https://www.anothermag.com/art-photography/12505/tate-modern-turbine-hall-20-years-louise-bourgeois-ai-weiwei-kara-walker> Erişim 18.06.2021

Görsel-12: Chichu Sanat Müzesi, Naoshima, Japonya <https://benesse-artsite.jp/en/art/chichu.html> Erişim 25.06.2021

Görsel -13 : Chichu Sanat Müzesi Kalıcı ve Geçici Sergi Mekanları <https://www.pngwing.com/tr/free-png-yzsnc> Erişim 25.06.2021

Görsel- 14: Chichu Sanat Müzesi Kalıcı ve Geçici Sergi Galerileri <https://www.seturday.com/kultur-sanat/japonyanin-naoshimasi-nam-i-diger-sanat-adalari> Erişim 25.06.2021

Görsel-15: Denver Sanat Müzesi Görünüm
<https://www.arkitektuel.com/denver-sanat-muzesi/> Erişim 05.07.2021

Görsel-16: Denver Sanat Müzesi, ABD <https://www.arkitektuel.com/denver-sanat-muzesi/> Erişim 05.07.2021

Görsel-17: Yahudi Müzesi, Kalıcı Sergi Mekânı <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/JewishMuseumBerlinAerial.jpg> Erişim 06.07.2021

Görsel-18: Yahudi Müzesi, Sirkülasyon Alanı <https://wannart.com/icerik/8084-duygulari-mekansallastiran-muze-yahudi-muzesi> Erişim 06.07.2021

Görsel-19: Louvre-Lens, Keşif Alanı www.monsieur-alex.com Erişim 10.07.2021

Görsel- 20: Louvre-Lens'te İnteraktif Cam Duvar ve Kullanıcı Etkileşimi www.club-innovation-culture.fr Erişim 10.07.2021

Görsel-21: Cleveland Sanat Müzesi, Gallery One Koleksiyon Duvarı <https://www.screencloud.com> Erişim 10.07.2021

Görsel-22: Müze Kullanıcısına Sanat Eserleri Üzerinde Kendi Yaratıcılıklarını Kullanma İmkânı Sağlayan Dijital Dokunmatik Ekranlar, Cleveland Sanat Müzesi <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2013/04/23/hatirlayis-unutusbellek2-duygu-nart/> Erişim 11.07.2021

Görsel-23: Guggenheim Müzesi Sirkülasyon Şeması <https://media.guggenheim.org> Erişim 12.01.2022

Görsel-24 Guggenheim Müzesi <https://www.arkitektuel.com/solomon-r-guggenheim-muzesi/> Erişim 1.12.2021.

Görsel-25 Guggenheim Müzesinin İçeriden Görünüşü. <https://www.arkitektuel.com/solomon-r-guggenheim-muzesi/> Erişim 2.12.2021.

Görsel-26 Daniel Buren'in Around the Corner çalışması, Solomon Guggenheim Müzesi. <https://2012.monumenta.com/> Erişim 1.12.2021.

- Görsel-27 Guggenheim Müzesinde In Situ Çalışması
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren> Erişim 1.12.2021.
- Görsel-28 Yahudi Müzesi Davud Yıldızı
https://tr.wikipedia.org/wiki/Berlin_Yahudi_M%C3%BCzesi Erişim 1.12.2021.
- Görsel-29 Yahudi Müzesi Dışardan Görünüm. Maden, F. (2008) Dinamizm, De-Konstrüktivizm ve Aykırı Mimarlık: Coop Himmelb(l)au, Arredamento Mimarlık (2) 35-39.
- Görsel-30 Yahudi Müzesindeki Pencere Detayları. Maden, F., & Şengel, D. (2009). Kırılan temsiliyet: Libeskind’de bellek, tarih ve mimarlık. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 26(1), 49–70.
- Görsel-31 Yahudi Müzesi Yeni ve Eski Yapı Özer, 2019.
<https://wannart.com/icerik/8084-duygulari-mekansallastiran-muze-yahudi-muzesi> Erişim 1.12.2021.
- Görsel-32 Yahudi Müzesi Dar Odalardan Işık Kesiti Özer, 2019.
<https://wannart.com/icerik/8084-duygulari-mekansallastiran-muze-yahudi-muzesi> Erişim 1.12.2021.
- Görsel-33 Menashe Kadish’in Shalekhets Çalışması- Özer, 2019.
<https://wannart.com/icerik/8084-duygulari-mekansallastiran-muze-yahudi-muzesi> Erişim 1.12.2021.
- Görsel-34 Varşova Ayaklanma Müzesi Dıştan Görünüm
https://en.wikipedia.org/wiki/Warsaw_Uprising_Museum#/media/File:Warszawa-MPW.jpg Erişim 1.12.2021.
- Görsel-35 Kino Paladyumu
https://en.wikipedia.org/wiki/Warsaw_Uprising_Museum#/media/File:Kino_palladium_MPW_beax.jpg Erişim 1.12.2021.
- Görsel-36 Kanalizyon Replikası
<http://mehmetbilgehanmerki.blogspot.com/2014/10/varsova-ayaklanma-muzesi-warsaw.html> Erişim 1.12.2021.

Görsel-37 Varşova Ayaklanma Müzesi B-24 Liberator.
https://en.wikipedia.org/wiki/Warsaw_Uprising_Museum#/media/File:Replika_liberatora.jpg Erişim 1.12.2021.

Görsel-38 Varşova Ayaklanma Müzesi, Oyuncaklar
<http://mehmetbilgehanmerki.blogspot.com/> Erişim 1.12.2021.

Görsel-39 Troya Müzesi İnteraktif Eğitim
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/troya-muzesi> Erişim
1.12.2021.

Görsel-40 Troya Müzesi Tepeden Görünüm
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/troya-muzesi> Erişim
1.12.2021.

Görsel-41 Troya Müzesi Giriş Rampası
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/troya-muzesi> Erişim
1.12.2021.

Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi, 2016.

Günay, vd. ve Parsa, A.F. (Eds.). (2012). *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması*. İstanbul: Es Yayınları.

Güneş, A. (2013). Bir Eserin Mimarisini Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Okuma ya da Mimari Göstergebilim: Divriği Ulucami ve Darüşşifası Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(2), 74-86.

Güzer, C. A., Ed. (1996). *70 Sonrası Mimarlık Tartışmalar*. Ankara: Mimarlar Derneği 1927 Yayını.

Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity/Mimarlık ve Modernite*, (çeviri: Nalan Bahçekal, Rahmi Ögdül). İstanbul: Versus Kitap.

Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums And Their Visitors*. London, New York : Routledge.

Hudson, K. (1987). *Museums Of Influence*, Cambridge University Press.

- Hudson, K. (1998). Museum Refuses To Stand Still, *Museum International*, 50 (1), 43-50.
- ICOM. (2006). Code Of Ethics For Museums. <https://icom.museum/en/> Erişim 12.11.2021.
- İtez, Ö. (2019). Troya Müzesi. <https://www.arkitera.com/proje/troya-muzesi-3/> Erişim 12.11.2021.
- jemberlin.de (2021). The History Of The Jewish Museum Berlin. <https://www.jemberlin.de/en/history-our-museum> Erişim 1.12.2021.
- Ko, J. L. (2011). *Cultural Representations and Museums: The Construction of Ethnic Identity in Chicago's Chinatown*, The University of Wisconsin - Milwaukee, ProQuest Dissertations Publishing, Milwaukee.
- Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy And After Collected Writings, 1966-1990*. The Mit Press.
- Kron, E. (2012). *The Story Of A Model Designing Culturally Historic Environment Using A Modern Narrative, Open Air Museums Memoir, Sirogojino: The Open Air Museum Old Village İn Sirogojno*.
- Kuban, D. (2010) 'Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı' 100 Yıl'da İki Mimar: Sedad Hakkı Eldem – Mehmet Emin Onat, TMMOB Mimarlar Odası Büyükkent Şubesi, İstanbul.
- Kuyrukçu, Y. E. (2021). Bir "Yapı" Değil Bir "His" Yaratmak: Troya Müzesi Örneği. *Online Journal of Art and Design*. 9, 3, 53-70.
- Letsebe, O. V. (2012). *The Living Museum And Cultural Villages: Revival Of Traditional Cultures İn Botswana, ICME-ICOM Annual Meeting Commodifying Culture? Cultural Villages and Living Museums (Abstract Book) Namibia: ICME-ICOM*.
- Libeskind, D. (1996). A Conversation Between The Lines With Daniel Libeskind, *El Croquis* (80) 6-29.

- Lorenc, M. (2017). The Museum of (Non)Remembrance. A Horse and the Warsaw Uprising Museum. <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/21884/1/Magdalena%20Lorenc%2C%20The%20Museum%20of%20%28Non%29Remembrance.%20A%20Horse%20and%20the%20Warsaw.pdf> Erişim 2.12.2021.
- Magelssen, S. (2007). *Living History Museums: Undoing History Through Performance*. Maryland: Scarecrow Press.
- Meydan, A. & Akkuş, A. (2014). Sosyal Bilgiler Öğretiminde Müze Gezilerinin Tarihi ve Kültürel Değerlerin Kazandırılmasındaki Önemi. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 0 (29).
- Michta, C. (2021). The Warsaw Uprising Museum And The Polish Politics Of History Doctoral Thesis. University of Cambridge.
- Öğdü, E. T. (2019). Varşova Ayaklanma Müzesi. <https://www.lavarla.com/varsova-ayaklanma-muzesi/> Erişim 1.12.2021.
- Özayten, N. (1992). Batı'da Obie Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Özer, D. (2019). Duyguları Mekansallaştıran Müze: Yahudi Müzesi. <https://wannart.com/icerik/8084-duygulari-mekansallastiran-muze-yahudi-muzesi> Erişim 1.12.2021.
- Paardekooper, R. (2012). *The Value Of An Archaeological Open-Air Museum Is In Its Use*. Leiden: Sidestone Press. Retrieved July
- Parsa, A. F. & Olgundeniz, S., S. (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. A. Güneş (Ed.), İletişim Araştırmalarında Göstergebilim: Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı (1. Baskı) içinde (89-109). Konya: Literatürk Acedemia.

- Pomian, K. (2000). Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar Küreselleşme ve Yerelleşme. İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Rentzog, S. (2007). *Open Air Museums The History And Future Of A Visionary Idea*, ALFHAM And Association Of European Open Air Museums.
- Rifat, M. (2009). *Gösterge Bilimin ABC'si*. (3. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Rifat, M. (2014). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1*. (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rivière, G. H. (1985). The Ecomuseum - An Evolutive Definition. Museum, No 148, 37/4, 182-183. Unesco. <https://unesdoc.unesco.org/> Erişim 12.11.2021.
- Sodaro, A. (2013). Memory, History, and Nostalgia in Berlin's Jewish Museum. *International Journal of Politics, Culture, and Society*. 26, 1, Special Issue: Screen Memory. 77-91.
- Sönmez, M. (2019). *Yaşayan Müze İmoga (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi)'nın Çağdaş Türk Baskı Sanatındaki Yeri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sukmataji, (2010). *A Study On Sustainable Tourism Development İn Batavia, Jakarta, Indonesia, Living Museum Proceedings*, Proceedings of Regional Conference on Tourism Research The State of the Art and its Sustainability.
- Şen, D. Yetim, E. & Öztürk, E. (2020). Kültürel Mirasın Geleceği İçin Sürdürülebilir Bir Müzecilik Anlayışı: Ekomüze. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29 (2), 913-943.
- Pan, L. L. He, Y. Shi. (2012). Practice of 'Living Museum' in the Traditional Architecture Culture Protection and Renewal in South Fujian, *Mechanics and Materials Online*. 209-211, 98-102.

- Şentürer, A. ve Sağlam, D. [ed.] (2012). ‘Günümüz Mimarlık Düşünceleri ve Tasarıma Yansımaları’. *Arredamento Mimarlık*, 258, 90-105.
- Tan P. (2008). Müze Mimarisinde Teşhir ve Temsil. *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 09, 93.
- UNESCO, (2003). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf> Erişim 12.11.2021.
- Üstün, E., Ş., & Onur, A., Z. (1999). Mimaride Anlam ve Sınırlı Örneklerle 1980 Sonrası Türk Mimarlığı, Mimar Anlam Beğeni içinde (121-132). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Wilks, C. ve Kelly, C. (2019). Gerçek, Kurgu ve Nostalji: Yaşayan Müzelerde Kültürel Mirasın Yorumlanması Üzerine Bir Değerlendirme. (Editörler: Nebi Özdemir- Âdem Öger). (Çev. Türkmen, N.). *Kültürel Miras Yönetimi*. İstanbul: Grafiker Yayınları.
- Yavuz, Z. Aksu, A. (2019) Tarihi Yapılara Yapılan Çağdaş Ek/Yapının Palimpsest Kavramı Özelinde Değerlendirilmesi: Berlin Yahudi Müzesi, *ATA Planlama ve Tasarım Dergisi*, 3:1, 31-37.
- 1944.pl <https://www.1944.pl/en> Erişim 3.12.2021.

ÖZGEÇMİŞ

Gözde Ezgi GÖL

Liseyi Adana Anadolu Lisesinde tamamladıktan sonra İ.D. Bilkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümünü kazandım. Öğrencilik yıllarımdan başlayarak Koç-İkiz Kuleler, Doğukan Yapı- West Gate , Doğukan Yapı- İncek Life, Kırklar İnşaat- Kartal 101 , Dudullu-Bostancı Hattı Metro Yapımı gibi şantiyelerde ince işler şefi olarak görev aldım. Daha sonra akademiye giriş ile beraber şuan halen Beykoz Üniversitesi'nde İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü araştırma görevlisi olarak görev yapmaktayım.