



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI İÇ MİMARLIK TEZLİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE
MÜZELER: PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA
MÜZESİ İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**210251004
BÜŞRA TUĞBA AKÇA**

İSTANBUL, 2023



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE
MÜZELER: İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ ve PERA
MÜZESİ İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**210251004
BÜŞRA TUĞBA AKÇA**

**Danışman
Prof. Dr. SEÇİL SATIR**

İSTANBUL, 2023

03/08/2023

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Anabilim Dalı İç Mimarlık Tezli Yüksek Lisans programında eğitim gören 210251004 numaralı Büşra Tuğba AKÇA 31/07/2023 tarihinde “*Mekan Tasarımı İlkeleri Temelinde Müzeler: Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi İncelenmesi*” başlıklı tezini savunmuş ve **Oy Birliği** ile başarılı bulunmuştur. Öğrencinin tezi tarafımda kontrol edilmiştir ve ciltlenmesi uygundur.

| Jüri Üyesi | İmza |
|--|------------|
| 1. (Danışman) Prof. Dr. SEÇİL ŞATIR | ...KABUL.. |
| 2. Dr. Öğretim Üyesi ONURCAN ALBAYRAK | ...KABUL.. |
| 3. Dr. Öğretim Üyesi HİKMET ESER TEZEREN | ...KABUL.. |
| 4. | |
| 5. | |
| 6. (İkinci Danışman)* | |

*İkinci Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağılı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Büşra Tuğba AKÇA

TEŐEKKÜR

Öncelikle eğitim süremın belirli dönemlerinde zorlanmalarım sonucunda meydana gelen uzaklaşmanın, çocukluğumdan beri hayal ettiğim mesleğimi ılımlı yaklaşımları ile bana yeniden sevdiren Sayın Doç. Dr. Salih Salbacak hocama, tez çalışmamın süresi boyunca saat ve gün fark etmeksizin her ihtiyacım olduğunda ulaşılabilirlik özelliği ile ilgi, alaka ve yardımlarını hiçbir şekilde esirgmeden yardımcı olan Sevgili Prof. Dr. Seçil Şatır hocama, maddi ve manevi destekleri ile beni yüreklendiren sevgili annem Gül Özcan ve sevgili babam Yaşar Özcan'a, elimi hiçbir zaman bırakmadan her koşulda beni destekleyen, benimle beraber araştırıp öğrenen, tezime katkıları sonsuz olan sevgili eşim Halit Akça'ya teşekkürlerimi bir borç bilip, tezimi sevgili aileme ithaf ederim.

Büşra Tuğba AKÇA

MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE MÜZELER: PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ İNCELENMESİ

Büşra Tuğba AKÇA

ÖZET

Mekan tasarımı ilkelerini daha doğru ele almak ve değerlendirmek adına tasarım alanının tüm uygulamalı alanları çerçevesinde tasarımın ana hatlarını oluşturan tasarım ilkeler bulunmaktadır. İç mimari mekanlar da kullanılan “Mekan Tasarımı İlkeleri” de mekanlar tasarlanırken başı çeken öğeler olarak bilinmektedir. Mekanlar projelendirilirken, metraj ölçüm çalışmaları, müşterinin ilgi ve istekleri, mekanın çözülmesi gereken problemleri ve ihtiyaçları doğrultusunda meydana gelen konsept tasarım düşünceleri ile birlikte mekan tasarım ilkeleri uygulanmaktadır. Her mekanın farklı gereksinimleri ve farklı tasarım öğelerinin olduğu bir gerçek olarak kabul edildiğinde, tasarım sürecini bir diğer etkileyen mevzu olan mekanın kamusal veyahut özel mekan olma durumu doğmaktadır. Burada ayrıştırılması gereken, özel mekanların ve kamusal mekanların ihtiyaçlarının ve beklentilerinin farklı olma durumudur. Kamusal mekan kavramı adı altında hizmet veren müze kurumları tasarlanırken, müze tipolojisinde irdelendikten sonra sergileme tipi ve sergileme tekniği kararı verilerek sergileme elemanları tasarlanmaktadır. Sergileme elemanları kurgulanırken, tarihi yapı olma niteliği var ise ona göre tasarlanmalı, müze binası olarak inşa edilecekse ona göre tasarlanmalı düşüncesi doğmaktadır. Tezin ilk iki maddesini içeren “Mekan Tasarımı İlkeleri” ve “Müzeler ve Mekan Kavramı” başlığı adı altında incelenen her iki maddede de bir mekan tasarlanırken kullanılması gereken öğeler nicel araştırma yöntemlerinden faydalanılarak irdelenmiştir. Nicel araştırma yöntemlerinden betimsel model yöntemi kullanılarak seçilen iki müze olan Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi yerinde incelenmiştir. Her iki maddede bahsedilen öğeler ile birlikte nedensel karşılaştırma modeli çerçevesinde matris analiz yöntemiyle özellikle özgün çalışma

temelinde incelenmiş alanlar çözümlenmiş ve değerlendirilmiştir ayrıca tüm değerlendirmeler yorum yapılarak sonuca vardiirılmıştır.

Anahtar kelimeler: Mekan, Mekan Tasarımı İlkeleri, Müze Kavramı, Müze ve Mekan Tasarımı Bağlamı ve Müze Tasarım Elemanları

**MUSEUMS ON THE BASIS OF SPACE DESIGN PRINCIPLES:
INVESTIGATION OF PERA MUSEUM AND ISTANBUL
CINEMA MUSEUM
Büşra Tuğba AKÇA**

ABSTRACT

In order to handle and evaluate the principles of space design more accurately, there are design principles that form the main lines of design within the framework of all applied areas of the design field. "Space Design Principles" used in interior architectural spaces are also known as the leading elements when designing spaces. While the spaces are being designed, space design principles are applied along with the concept design thoughts that occur in line with the quantity measurement studies, the interests and wishes of the customer, the problems that need to be solved and the needs of the space. When it is accepted as a fact that each space has different requirements and different design elements, the situation of being a public or private space, which is another issue that affects the design process, arises. What needs to be differentiated here is the situation in which the needs and expectations of private and public spaces are different. While the museum institutions serving under the concept of public space are designed, exhibition elements are designed by deciding on the type of exhibition and exhibition technique after examining the museum typology. While the exhibition elements are being constructed, the idea arises that if it is a historical building, it should be designed accordingly, and if it is to be built as a museum building, it should be designed accordingly. The elements that should be used while designing a space in both articles, which are examined under the titles of "Space Design Principles" and "Museums and the Concept of Space", which include the first two articles of the thesis, were examined by using quantitative research methods. Pera Museum and Istanbul Cinema Museum, two museums selected using the descriptive model method from quantitative research methods, were examined in situ. In addition

to the items mentioned in both items, the areas examined on the basis of the original study were analyzed and evaluated with the matrix analysis method within the framework of the causal comparison model, and all the evaluations were concluded by making comments.

Anahtar kelimeler: Space, Principles of Space Design, Concept of Museum, Context of Museum and Space Design and Museum Design Elements

ÖNSÖZ

Mekan tasarımı ilkelerinin ve müze mekan tasarım elemanlarının irdelenmesi amacı güden tezde, amaca yönelik belirlenen iki müzenin mekan tasarımı ilkeleri ve müze mekan tasarımları bağlamında incelenmesi ve kıyaslanması esas alınmıştır. Mekan tasarımı ilkeleri incelenirken, Sayın Prof. Dr. Hakan Ertek'e 1994 yılında hazırlamış olduğu İç Mekan Temel Tasarım İlkelerine Bir Yaklaşım tez çalışmasının tezime katkılarından dolayı, ülkemizde geleneksel müzecilik anlayışından ziyade öğretmeyi ve eğlendirmeyi amaçlayan yeni müze oluşumlarından olan Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi incelenirken, iç mimari bir tezde olmazsa olmazlardan biri olan kat planlarının teze işlenmesi aşamasında Pera Müzesi'nin değerli restoratörü Dr. Sinan Genim'e şeffaf paylaşımlarından dolayı, İstanbul Sinema Müzesi'nin değerli restorasyon müdürü Dr. Olcay Aydemir'e bir mesaj ile verdiği destekten ötürü ve son olarak Sayın Prof. Dr. Seçil Şatır hocama tezime kattığı akademik bilgilerden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Mayıs, 2023

Büşra Tuğba AKÇA

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-------|
| ÖZET..... | v |
| ABSTRACT | vii |
| ÖNSÖZ..... | ix |
| RESİM LİSTESİ | xiv |
| ÇİZELGE LİSTESİ..... | xviii |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | xix |
| KISALTMALAR | xxi |
| GİRİŞ | 1 |
| BİRİNCİ BÖLÜM..... | 3 |
| 1. MEKAN KAVRAMI ve İLKELERİ..... | 3 |
| 1.1. MEKAN TASARIMI İLKELERİ | 5 |
| 1.1.1. Form..... | 6 |
| 1.1.2. Biçim | 8 |
| 1.1.3. Renk | 10 |
| 1.1.4. Doku | 13 |
| 1.1.5. Işık..... | 15 |
| 1.1.6. Oran ve Orantı..... | 17 |
| 1.1.7. Ölçek | 19 |
| 1.1.8. Denge..... | 22 |
| 1.1.9. Uyum..... | 25 |
| 1.1.10. Birlik ve Bütünlük | 27 |
| 1.1.11. Ritim..... | 29 |
| 1.1.12. Tekrar | 31 |
| 1.1.13. Hareket | 33 |
| 1.1.14. Vurgu | 34 |
| 1.1.15. Kontrast | 37 |
| 1.1.16. Koram | 38 |
| 1.2. MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE MÜZELER | 40 |
| İKİNCİ BÖLÜM | 42 |
| 2. MÜZELER ve MEKAN KAVRAMI | 42 |
| 2.1. MÜZE NEDİR?..... | 43 |
| 2.1.1. Müze İşlevleri | 44 |
| 2.1.2. Müze Türleri | 45 |
| 2.2. MÜZELERİN MEKAN ÖZELLİKLERİ BAĞLAMLI..... | 47 |
| 2.2.1. Müze Mekan Tasarımını Etkileyen Faktörler | 49 |

| | |
|---|-----------|
| 2.2.2. Müze Mekanlarının Sirkülasyon Alanları..... | 50 |
| 2.2.3. Müzelerde Sergileme | 51 |
| 2.2.3.1. Sergileme Tipleri..... | 52 |
| 2.2.3.2. Sergileme Teknikleri | 53 |
| 2.2.3.3. Sergileme Elemanları | 53 |
| 2.2.3.3.1. Sergi Grafikleri | 54 |
| 2.2.3.3.2. Aydınlatma | 55 |
| 2.2.3.3.2.1. Vitrin Aydınlatması | 56 |
| 2.2.3.3.3. Vitrinler | 56 |
| 2.2.3.3.4. Renk | 58 |
| 2.2.3.3.5. Fotoğraf | 58 |
| 2.2.3.3.6. İllüstrasyon | 59 |
| 2.2.3.3.7. Model | 59 |
| 2.2.3.3.8. Sergi Medyası | 60 |
| 2.2.3.3.9. Askı Sistemi | 60 |
| 2.2.3.3.10. Düşey Yüzeyler..... | 60 |
| 2.2.3.3.11. Zemin ve Tavan Yüzeyleri | 61 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM | 63 |
| 3. PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ İNCELENMESİ..... | 63 |
| 3.1. PERA MÜZESİ..... | 63 |
| 3.1.1. Beyoğlu Pera Oteli ve Çevresi | 64 |
| 3.1.2. Pera Müzesi Tarihi Gelişim | 67 |
| 3.1.3. Pera Müzesi Güncel Durum | 68 |
| 3.1.3.1. Pera Müzesi Genel Plan | 70 |
| 3.1.3.2. Pera Müzesi Sirkülasyon Alanları | 71 |
| 3.2. İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ..... | 72 |
| 3.2.1. İstanbul Sinema Müzesi Tarihi Gelişim | 72 |
| 3.2.2. İstanbul Sinema Müzesi Güncel Durum..... | 75 |
| 3.2.2.1. İstanbul Sinema Müzesi Genel Plan | 77 |
| 3.2.2.2. İstanbul Sinema Müzesi Sirkülasyon Alanları..... | 77 |
| 3.3. PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ SERGİLEME ÖZELLİKLERİ | 79 |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM | 80 |
| 4. PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ'NİN YERİNDE İNCELENMESİ | 80 |
| 4.1. PERA MÜZESİ'NİN MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE İNCELENMESİ | 80 |
| 4.1.1. Form İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 81 |
| 4.1.2. Biçim İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 81 |
| 4.1.3. Renk İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 82 |
| 4.1.4. Doku İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 82 |

| | |
|---|-----|
| 4.1.5. Işık İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 83 |
| 4.1.6. Oran ve Orantı İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 83 |
| 4.1.7. Ölçek İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 84 |
| 4.1.8. Denge İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 84 |
| 4.1.9. Uyum İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 85 |
| 4.1.10. Birlik ve Bütünlük İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 85 |
| 4.1.11. Ritim İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 86 |
| 4.1.12. Tekrar İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 86 |
| 4.1.13. Hareket İlkesi Bağlamında Pera Müzesi | 87 |
| 4.1.14. Vurgu İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 87 |
| 4.1.15. Kontrast İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 88 |
| 4.1.16. Koram İlkesi Bağlamında Pera Müzesi..... | 88 |
| 4.2. PERA MÜZESİ'NİN SERGİLEME ELEMENLARI TEMELİNDE YERİNDE İNCELENMESİ..... | 89 |
| 4.2.1. Pera Müzesi'nin Sergi Grafikleri | 90 |
| 4.2.2. Pera Müzesi'nin Aydınlatmaları | 90 |
| 4.2.3. Pera Müzesi'nin Vitrinleri | 91 |
| 4.2.4. Pera Müzesi'nde Renk Ögesi..... | 91 |
| 4.2.5. Pera Müzesi'nde Fotoğraf Ögesi | 92 |
| 4.2.6. Pera Müzesi'nde İllüstrasyon Ögesi..... | 92 |
| 4.2.7. Pera Müzesi'nin Sergi Medyaları..... | 93 |
| 4.2.8. Pera Müzesi'nin Düşey Yüzeyleri | 93 |
| 4.2.9. Pera Müzesi'nin Zemin ve Tavan Yüzeyleri | 94 |
| 4.3. İSTANBUL SINEMA MÜZESİ'NİN MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE YERİNDE İNCELENMESİ..... | 94 |
| 4.3.1. Form İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 95 |
| 4.3.2. Biçim İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 95 |
| 4.3.3. Renk İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 95 |
| 4.3.4. Doku İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 96 |
| 4.3.5. Işık İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 97 |
| 4.3.6. Oran ve Orantı İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 97 |
| 4.3.7. Ölçek İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 97 |
| 4.3.8. Denge İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 98 |
| 4.3.9. Uyum İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 99 |
| 4.3.10. Birlik ve Bütünlük İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 99 |
| 4.3.11. Ritim İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 100 |
| 4.3.12. Tekrar İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 100 |
| 4.3.13. Hareket İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 101 |
| 4.3.14. Vurgu İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 101 |
| 4.3.15. Kontrast İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi..... | 102 |
| 4.3.16. Koram İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi | 102 |

| | |
|--|-----|
| 4.4. İSTANBUL SINEMA MÜZESİ SERGİLEME ELEMANLARI TEMELİNDE YERİNDE İNCELENMESİ..... | 103 |
| 4.4.1. İstanbul Sinema Müzesi'nin Sergi Grafikleri | 103 |
| 4.4.2. İstanbul Sinema Müzesi'nin Aydınlatma | 104 |
| 4.4.3. İstanbul Sinema Müzesi'nin Vitrinleri | 104 |
| 4.4.4. İstanbul Sinema Müzesi'nde Renk Ögesi | 105 |
| 4.4.5. İstanbul Sinema Müzesi'nde Fotoğraf Ögesi | 105 |
| 4.4.6. İstanbul Sinema Müzesi İllüstrasyon..... | 106 |
| 4.4.7. İstanbul Sinema Müzesi Modeller..... | 106 |
| 4.4.8. İstanbul Sinema Müzesi'nin Sergi Medyaları..... | 107 |
| 4.4.9. İstanbul Sinema Müzesi Düşey Yüzeyler | 107 |
| 4.4.10. İstanbul Sinema Müzesi Zemin ve Tavan Yüzeyleri | 108 |
| 4.5. PERA MÜZESİ VE İSTANBUL SINEMA MÜZESİ MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE ANALİZ VE DEĞERLENDİRMELERİ | 108 |
| 4.6. PERA MÜZESİ VE İSTANBUL SINEMA MÜZESİ SERGİLEME ELEMANLARI TEMELİNDE ANALİZ VE DEĞERLENDİRMELERİ | 113 |
| GENEL DEĞERLENDİRME ve BULGULAR | 116 |
| SONUÇ | 119 |
| ÖNERİLER | 121 |
| KAYNAKÇA | 123 |
| EKLER | 134 |

RESİM LİSTESİ

Sayfa

| | |
|---|----|
| Resim 1. 1.: Herbert F. Johnson Sanat Müzesi (URL-1) | 8 |
| Resim 1. 2.: Herbert F. Johnson Sanat Müzesi (URL-1) | 8 |
| Resim 1. 3.: Hotel Tassel, Brüksel (URL-2) | 9 |
| Resim 1. 4.: Hotel Tassel, Brüksel (URL-2) | 9 |
| Resim 1. 5.: Oscar Niemeyer Alta Sandalye (URL-3) | 10 |
| Resim 1. 6.: Color Factory, ABD (URL-4) | 12 |
| Resim 1. 7.: Tamizo Architects, Piotrków Trybunalski (URL-5) | 12 |
| Resim 1. 8.: Luzern, İsviçre (URL-6) | 14 |
| Resim 1. 9.: Switch Restoran, Dubai (URL-7) | 14 |
| Resim 1. 10.: Limon Ağaçları Projesi, İspanya (URL-8) | 16 |
| Resim 1. 11.: Sensorinöral Süit Projesi (URL-9) | 16 |
| Resim 1. 12.: Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Barok Sanat Akımı ve el işçiliğiyle nakşedilmiş hamam (Kaynak: Tez yazarı) | 19 |
| Resim 1. 13.: Gerçek Ölçekli Peri Evi, Norveç (URL-10) | 20 |
| Resim 1. 14.: İstanbul Arkeoloji Müzesi (Kaynak: Tez yazarı) | 21 |
| Resim 1. 15.: Topkapı Sarayı Kuş Yuvası (Kaynak: Tez yazarı) | 21 |
| Resim 1. 16.: Oturma Odası, New York (URL-11) | 24 |
| Resim 1. 17.: Yaşam Alanı, New York (URL-11) | 24 |
| Resim 1. 18.: Yaşam Alanı (URL-12) | 25 |
| Resim 1. 19.: Yaşam Alanı (URL-11) | 25 |
| Resim 1. 20.: Yaşam Alanı, Londra (URL-13) | 28 |
| Resim 1. 21.: Ertuğrul Tekke Camii, Beşiktaş (Kaynak: Tez Yazarı) | 28 |
| Resim 1. 22.: Mutfak Alanı (URL-14) | 30 |
| Resim 1. 23.: Yaşam Alanı, Londra (URL-13) | 32 |

| | |
|--|----|
| Resim 1. 24.: Sirkülasyon Alanı (URL-13) | 32 |
| Resim 1. 25.: Sergi de Oturma Birimi, Arjantin (URL-15) | 34 |
| Resim 1. 26.: Sergi de Oturma Birimi, Arjantin (URL-15) | 34 |
| Resim 1. 27.: Spa Salonu Bulgari Resort, Dubai (URL-16) | 35 |
| Resim 1. 28.: Akademi Sinema Filmleri Müzesi, Los Angeles (URL-17) | 35 |
| Resim 1. 29.: Aile Evi, Londra (URL-18) | 37 |
| Resim 1. 30.: Müze, Londra (URL-19) | 39 |
| Resim 1. 31.: Kulturgebaeude/Museum-Moderner-Kunst (URL-20) | 41 |
| Resim 1. 32.: Kulturgebaeude/Museum-Moderner-Kunst (URL-20) | 41 |
| Resim 1. 33.: Kulturgebaeude/Museum-Moderner-Kunst (URL-20) | 41 |
| | |
| Resim 2. 1.: Askı Sistemi (Frey, 2002:247) | 60 |
| | |
| Resim 3. 1.: Pera Palas Otel (URL-21) | 65 |
| Resim 3. 2.: Pera Palas Otel Güncel Durum (Kaynak: Tez Yazarı) | 65 |
| Resim 3. 3.: Meşrutiyet Caddesi (URL-21) | 67 |
| Resim 3. 4.: Bristol Otel (İstanbul Belleği, Taha Toros Arşivi) | 67 |
| Resim 3. 5.: Bristol Otel (URL-22) | 69 |
| Resim 3. 6.: Pera Müzesi Binası (Kaynak: Tez Yazarı) | 69 |
| Resim 3. 7.: Atlas Pasajı, Ocak 1971 (URL-24) | 73 |
| Resim 3. 8.: İstanbul Sinema Müzesi Binası(Kaynak: Tez Yazarı) | 75 |
| Resim 3. 9.: Atlas Pasajı Giriş (Kaynak: Tez yazarı) | 75 |
| Resim 3. 10.: İstanbul Sinema Müzesi Birinci Kat (Taha Toros Arşivinden- Cumhuriyet Gazetesi,1985:13) | 75 |
| Resim 3. 11.: İstanbul Sinema Müzesi, Büyük Salon (Kaynak: Tez yazarı) | 76 |
| | |
| Resim 4. 1.: 4.Kat, Geçici Sergi A. | 81 |
| Resim 4. 2.: 2.Kat, Osmanlı Yadigarları | 81 |
| Resim 4. 3.:3.Kat, Geçici Sergi Alanı | 82 |
| Resim 4. 4.: Giriş Kat, Pera Kafe | 82 |
| Resim 4. 5.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı | 83 |

| | |
|---|-----|
| Resim 4. 6.: I.Kat, Sevgi E.G. Koleksiyonu | 83 |
| Resim 4. 7.: 3.Kat, İllüstrasyon Odası | 84 |
| Resim 4. 8.: 2.Kat, Kütahya Çini ve Seramikleri..... | 84 |
| Resim 4. 9.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi | 85 |
| Resim 4. 10.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi | 85 |
| Resim 4. 11.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi | 85 |
| Resim 4. 12.: Giriş Kat, Pera Kafe..... | 86 |
| Resim 4. 13.: Giriş Kat, Pera Kafe..... | 86 |
| Resim 4. 14.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 87 |
| Resim 4. 15.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 87 |
| Resim 4. 16.: Müzenin Girişi | 88 |
| Resim 4. 17.: Giriş Kat, Hediyelik Eşya Bölümü | 88 |
| Resim 4. 18.: 2. Kat, Osmanlı Ağırlık Ölçüleri | 88 |
| Resim 4. 19.: 1.Kat, Sevgi E.G. Galerisi | 90 |
| Resim 4. 20.: II.Kat, Kütahya Çini ve Seramikleri | 90 |
| Resim 4. 21.: 4.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 91 |
| Resim 4. 22.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi | 91 |
| Resim 4. 23.: III.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 92 |
| Resim 4. 24.: 4.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 92 |
| Resim 4. 25.: III.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 93 |
| Resim 4. 26.: III.Kat, Geçici Sergi Alanı..... | 93 |
| | |
| Resim 5. 1.: Pera Kafe..... | 135 |
| Resim 5. 2.:Pera Müzesi, 4.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 3.: Pera Müzesi, 4.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 4.: Pera Müzesi, 4.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 5.: Pera Müzesi, 4.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 6.: Pera Müzesi, 3.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 7.: Pera Müzesi, 3.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 8.: Pera Müzesi 1.Kat..... | 135 |
| Resim 5. 9.: Pera Müzesi, I.Kat | 135 |

| | |
|---|-----|
| Resim 5. 10:İSM, Giriş Kat..... | 135 |
| Resim 5. 11.: İSM, I.Kat | 135 |
| Resim 5. 12.: Pera Müzesi, II.Kat | 135 |
| Resim 5. 13.: İSM, 2.Kat | 135 |
| Resim 5. 14: İSM, 3.Kat | 135 |
| Resim 5. 15.: İSM, I.Kat | 135 |
| Resim 5. 16: İSM, III.Kat | 135 |
| Resim 5. 17.: İSM, II.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 18.: İSM, I.Kat | 136 |
| Resim 5. 19.: İSM, II.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 20.: İSM, III.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 21.: İSM, III.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 22.: İSM, II.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 23.: İSM, 4.Kat | 136 |
| Resim 5. 24.: İSM, III.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 25.: İSM, II.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 26.: İSM, III.Kat..... | 136 |
| Resim 5. 27.: Pera Müzesi, II.Kat | 136 |

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

| | |
|---|-----|
| Çizelge 2. 1.: Dünya Müze Tiplojisi (Madran,1999:7-9)..... | 47 |
| Çizelge 2. 2.: Müzelerde Dolaşım, Dean(1996:53-55) | 51 |
| Çizelge 2. 3.: Sergileme Tipleri | 52 |
| Çizelge 2. 4.: Sergileme Teknikleri | 53 |
| Çizelge 2. 5.: Sirkülasyon Şeması..... | 54 |
| | |
| Çizelge 3. 1.: Pera Müzesi Kat Planları | 70 |
| Çizelge 3. 2.: Pera Müzesi Sirkülasyon Şeması..... | 71 |
| Çizelge 3. 3.: İstanbul Sinema Müzesi Kat Planları | 77 |
| Çizelge 3. 4.: İstanbul Sinema Müzesi Sirkülasyon Şeması | 78 |
| Çizelge 3. 5.: Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi Sergileme Özellikleri..... | 79 |
| | |
| Çizelge 5. 1.: Mekan Tasarımı İlkeleri Temelinde Bulgular | 116 |
| Çizelge 5. 2.: Sergileme Elemanları Temelinde Bulgular..... | 117 |

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

| | |
|---|----|
| Şekil 1. 1.: Temel İnsan Ölçüleri (Dean,1997:42) | 4 |
| Şekil 1. 2.: Renk Çemberi (Itten, 1970:31) | 11 |
| Şekil 1. 3.: Altın Oran Şeması (Roland-Dietze,1986)..... | 18 |
| Şekil 1. 4.: İnsandaki Altın Oran(Roland-Dietze,1986)..... | 19 |
| Şekil 1. 5.: Kaara Klint'ın 1918'de yaptığı endüstriyel üretim için insan ölçülerine dayalı mobilya tasarımı (Kurtoglu y.d. Evcı:1988:50) | 22 |
| | |
| Şekil 2. 1.: Dolaşım için önerilen yaklaşım | 51 |
| Şekil 2. 2.: Dolaşım için yapılandırılmamış yaklaşım | 51 |
| Şekil 2. 3.: Dolaşım için yönlendirilmiş yaklaşım | 51 |
| Şekil 2. 4. : Ana Yol..... | 54 |
| Şekil 2. 5. : Tarak Tipi | 54 |
| Şekil 2. 6. : Blok Tipi | 54 |
| Şekil 2. 7. : Zincir Tipi | 54 |
| Şekil 2. 8. : Yıldız Tipi..... | 54 |
| Şekil 2. 9. : Girinti..... | 54 |
| Şekil 2. 10. : Koridor..... | 54 |
| Şekil 2. 11. : Serbest..... | 54 |
| Şekil 2. 12. : Doğrusal..... | 54 |
| Şekil 2. 13. : Birleşik..... | 54 |
| Şekil 2. 14.: Duvar Vitrinleri (Kılıç, 1992:22)..... | 57 |
| Şekil 2. 15.: Sıra Tipi Vitrin Modelinde Aydınlatma (Sirel,1992:24) | 57 |
| Şekil 2. 16.: Görüş Yüksekliği (Dean,1997:42)..... | 57 |
| Şekil 2. 17.: Oturma ve Eğilme Davranışı(Dean,1997:47) | 57 |

| | |
|--|----|
| Şekil 2. 18.: Duvar Üzerine Konumlandırılan Fotoğrafların İdeal Yerleşimi(URL-31) | 59 |
| Şekil 3. 1.: Giriş Kat Planı | 70 |
| Şekil 3. 2.: Birinci Kat Planı | 70 |
| Şekil 3. 3.: İkinci Kat Planı | 70 |
| Şekil 3. 4.: Üçüncü Kat Planı | 70 |
| Şekil 3. 5.: İkinci Kat | 71 |
| Şekil 3. 6.: Üçüncü Kat | 71 |
| Şekil 3. 7.: Dördüncü Kat | 71 |
| Şekil 3. 8.:Cadde-i Kebir Goad Haritası, (Jacques Pervititch, Sigorta Haritaları Pafta:39) | 73 |
| Şekil 3. 9.: I. Kat Planı | 77 |
| Şekil 3. 10.: II.Kat Planı | 77 |
| Şekil 3. 11.: III. Kat Planı | 77 |
| Şekil 3. 12.: I.Kat | 78 |
| Şekil 3. 13.: II.Kat | 78 |
| Şekil 3. 14.: III.Kat | 78 |

KISALTMALAR

| | |
|------------------|--|
| AABB | Associated Architects Beyond Borders |
| a.e. | Aynı eser/yer |
| a.g.e. | Adı geçen eser |
| a.ş | anonim şirket |
| a.y. | Yazara ait son zikredilen yer |
| b.a. | Eserin bütününe atıf |
| bkz. | Bakınız |
| bkz.: aş. | Eserin kendi içinde aşağıya atıf |
| bkz.:yuk. | Eserin kendi içinde yukarıya atıf |
| C. | Cilt |
| çev. | Çeviren |
| ed. veya haz. | Editör/yayına hazırlayan |
| ICOMUluslararası | Müzeler Konseyi |
| IFI | Uluslararası İç mimarlar Federasyonu |
| ISM | İstanbul sinema Müzesi |
| k.g. | Karşı görüş |
| karş. | Karşılaştırınız |
| LMO | Le Moniteur Oriental |
| M2 | Metrekare |
| s. | Sayfa/sayfalar |
| t.y. | Basım tarihi yok |
| TC | Türkiye Cumhuriyeti |
| TDK | Türk Dil Kurumu |
| TMSF | Tasarruf Mevduatı Fonu |
| UNESCO | Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü |
| v.d. | Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler |
| y.y. | Basım yeri yok |

GİRİŞ

“İnsanı çevreden belirli ölçülerde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan uzayın sınırlandırılmış parçası anlamlarına gelen boşluk kavramı, mimarlık mesleğinin konusunu oluşturmaktadır. Mimari bir ürünün tek vazgeçilmez niteliği anlamına da gelen mekan kavramı, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur. Yalnızca fiziksel olarak değil görsel olarak da örneğin bir ışık demetiyle bir mekanı sınırlandırmak mümkündür.” (Arcan, 1987).

Boşluğa anlam veren ve boşluğu belirli öğeler çerçevesinde sınırlayan alan anlamına gelen mekan kavramı, iç mimarlık ana bilim dalının ana hatlarından birini oluşturmaktadır. İnsan yaşamında antik çağlardan günümüze kadar gelen barınma ihtiyacı ile ortaya çıkan iç mekanlar, gelişen teknolojiler doğrultusunda kullanılan malzemeler, aydınlatma, kullanım örüntüleri gibi iç mekan atmosferini etkileyen her öğe en ince ayrıntısına kadar incelenerek oluşturulmaktadır. Bu oluşuma tasarım denildiği göz önüne alındığında, TDK’ dan edinilen bilgiler doğrultusunda, bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı tasar, çizim ve dizayn anlamlarına gelmektedir.

Siegel(2011)’ e göre ortalama bir insanın günün yaklaşık 18 saatini bir iç mekan da geçirdiği tezi varsayıldığında, tasarımcıların yaşam niteliğini yükselten ve geliştiren, yaşamsal faaliyetlerine sağlıklı bir şekilde yön veren tasarımların ortaya çıkarılması gereklidir. Tasarımlar yapılırken, mekan kavramına gerektiği kadar hakim olmadan tasarlanacak yapının tümüne hakim olunması elbette beklenmemektedir. İç mekan tasarımlarının temelini oluşturan mekan tasarımı ilkeleri, tasarımcı tarafından tasarlanan mekanlarda yardımcı öğeler olarak bilinmektedir. Mekanlar tasarlanırken işlevlerine ve gereksinimlerine göre düşünüldüğü varsayıldığında, her mekanın aynı nitelikte olması düşünülememektedir.

Çalışmanın Konusu, Amacı ve Yöntemi

Mekan tasarımı ilkeleri literatür taraması kısmında, tek tek irdelenerek mekan kavramı esasında açıklanmıştır. Görsel sanatlar ile ilişkili olan bölümlerden biri olan iç mimarlık ana bilim dalında, literatür taramasında edinilen bilgiler ışığında görsel hafıza ile bağdaştırılarak daha iyi kavrandığı bilinmektedir. Nitelik bakımından özellikli ve mekan tasarımı ilkeleri temelinde güçlü görülen içeriği farklı olan iki müze seçilerek gözlem yöntemi ve yerinde inceleme ile birlikte teze aktarılmıştır. Her iki müzenin tasarımcıları doğru tasarım ve organize biçimiyle doğru eserleri ortaya çıkarmış olsalar da, yapılan incelemelerin sonucunda müzeler ve mekan tasarımı ilkelerinin gözlem yöntemi ile birlikte işlendiği tez kapsamının ülkemizde eksikliği görülmüştür. Müzeler ve mekan tasarımı ilkeleri incelenirken, müzelerin iç mekan tasarımlarının neye göre ve hangi esaslar çerçevesinde oluşturulduğunun literatür taraması kısmına eklenmesi gerektiği düşünülüp, gerçekleştirilmiştir. Tasarlanan mekanların yalnızca mekan tasarımı ilkeleri çerçevesinde değil, mekanların sorunlarının çözümlenmesinde ve işlevlerine göre ayrıştırılmasının da önemi görülerek, seçilen iki müzenin sergileme elemanları temelinde gözlem yöntemiyle irdelenmiştir. Yapılan incelemelerin sonucunda doğru değerlendirme özelinde matris analiz yöntemi ile sonuçlandırılmıştır.

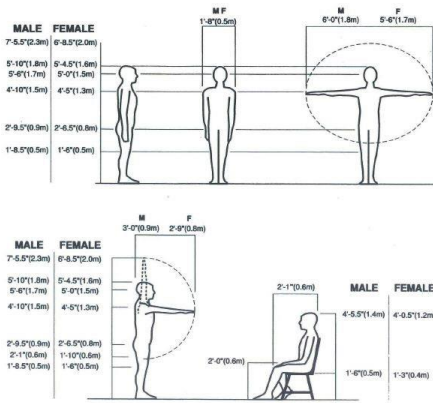
BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKAN KAVRAMI ve İLKELERİ

Mekan kavramının sözlük anlamı TDK'dan alınan bilgiler doğrultusunda yer, ev ve yurt anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlük,2022) Canlıların doğumlarından beri sahip olduğu korunma iç güdüsüyle sığınma, saklanma ve örtülü bir yere girme eylemini gerçekleştirmişlerdir. Mimarlıkta mekan kavramı, mimarının içinde yaşayan ve insanı doğal çevreden ayıran bir özel boşluğun çıkmasıyla başlamıştır. Mekan diye adlandırılan bu özel boşluğu ise diğer yapı eylemlerinden ayırmıştır (Kuban,1990:14). “*Mimarlığın tarihi esas olarak, mekânı şekillendiren insanın tarihidir.*” (Nikolaus Pevsner, 1943) diyen Pevsner, mekan ve insanın birlikte hareket ettiği düşüncesini savunmuştur. Mekan, içinde yaşanan ve hareket edilen bir boşluktur. Schulz(1972) ise mekan algısının sosyo-psikolojik ya da subjektif yönüne ağırlık verir ve görüşlerini şöyle ifade eder: “*Mimarının devamını, sürekliliğini sağlayan mekan; bina içinde kişi tarafından algılanan mimarlıktır. Statik ve durağan bir kavram olarak mimarlık, zamana ve mekana bağlı olarak değişebilmekte, canlılık ve hareket kazanmaktadır. Mimarlık, insan ile dünya arasında varolan çevrenin ötesine uzanan bir imgenin somutluk kazanmasıdır*” Mekanın, Arapça'dan dilimize geçen ve “kevn” yani olmak kökünden türeyen bir kelime olduğunu ve genellikle “oturulan yer” anlamında kullanılmakla birlikte “bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat” anlamlarını da içerdiğini ifade eder (Göka, 2001:95). İnsan ve Mekan adlı çalışmasında J. Joedicke(1968), algılanabilecek sınırlayıcı öğelerin yokluğu söz konusu olduğunda mekanın boşluk, buna karşı sınırlayıcı öğelerin aralıklarının algılanamayacakları kadar küçükse mekanın yerini cismin aldığı, dolayısıyla boşluk ve cisim mekan kavramının üst ve alt sınırları olarak düşünülebileceğini dile getirir. Mimari de mekan denilince ortaya atılan ilk fikir; yatay sirkülasyonda geniş yada dar alan, düşey sirkülasyonda uzun yada kısa olan alan, belirli bir zemine oturan aynı zamanda tavanı kapalı olan bir yapıt olduğu yönündedir. Fakat mekanı sınırlandıran öğelerin gösterdiği değişikliklere bağlı olarak mimari mekan ve doğal mekan

arasındaki fark algılanabilir. Etrafı çitlerle çevrili bir arazi ya da ağaç ve çalılarla oluşturulan gruplarda mekan olarak tanımlanabilmektedir. Burada esas alınan yapay ya da doğal mekan kavramlarıdır. Doğal mekanlarda, yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar ve bulutlar boşluğu sınırlarlar. Mimarlar yapay mekanlar inşa ederler. Duvarlar, tavan ve döşemeler, sütunlar, kolonlar ve kirişler yapay mekanları sınırlandıran öğelerdendir. Boşluk kavramını mekan olarak dile getirebilmek için sınırlandırılmış bir alan olması ihtiyacı duyulur.

Mimarlıkta mekan incelendiğinde; mimarlığın asıl işlevinin “mekan yaratma” eylemi olduğu görülmektedir. Auguste Perret’ye göre, mimarlık, “mekan düzenleme sanatıdır”. Mimarlık içinde yaşadığımız mekanı şekillendirir. Mekan yıllar boyunca yaşayan insanların fizyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinimlerini karşılayan bir kavram olmuştur (Tümer,1979).



Şekil 1. 1.: Temel İnsan Ölçüleri (Dean,1997:42)

Mimari de sürekliliği sağlayan kavram da mekandır. Yaşadığımız yada gördüğümüz mekanlar, kullanıcının istek, ihtiyaç, eylem ve etkinliklerine göre eşyalar ile donatılmaktadır. Donatı elemanlarının özellikleri, düzenleniş biçimleri, yoğunlukları ve görüntüleriyle mekanı algılamada yardımcı olmaktadır. Bundan sebeple mekanda bulunan donatı elemanları kullanıcıların fizyolojik ölçülerine (bkz.:yuk. Şekil 1.1.) uygun olmasından başka malzeme, form, biçim, renk, doku, ışık, oran ve orantı, ölçek, denge, uyum, birlik ve bütünlük, ritim ve vurgu özelliklerinin tümünün düşünülerek tasarım yapılması gerekmektedir (Ertek H.,1994:113-180). Burada karşılaşılan özellikler mekan tasarımı ilkeleridir. Mekan tasarımı ilkeleri baz alınarak mekanın niteliğini oluşturmak ve mekan algılanmasının önemi görülmektedir.

Yukarıda sayılmış ilkelere ek olarak mekan tasarımı bağlamında ele alınmış olan tekrar, hareket, kontrast ve koram ilkeleri Gezer, Ülkü(2019), Çağdaş Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Tasarım Öğeleri ve İlkeleri kaynağından elde edilmiştir.

1.1. MEKAN TASARIMI İLKELERİ

TDK' dan alınan bilgiler doğrultusunda zihinde canlandırılan biçim, tasavvur anlamlarına gelen tasarım sözcüğü, bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar, çizim olarak ifade edilebilmektedir. Japon sanat eğitimi sistemine dayanan görsel sanat ilkeleri, uygulaması yapılan alanlara göre farklılık göstermektedir. Sanat ve tasarım eğitimcisi Arthur Wesley Dow tarafından 1899 yılında çıkarılmış olan, *Composition: A Series of Exercises in the Art Structure for the Use of Students and Teachers* adlı kitapta, sanat tasarımı ilkelerinden, sanat üretmenin birikime ve sezgiye dayandığından, sanat bilimlerine dair yeteneğin özünden, çözümlene ve öğretilebilirlik yolunu geliştirme çabasına kadar bir çok olgudan bahsetmiş ve Amerikan sanat ve tasarım okullarında okutulmuştur (Tuğal,2012:26). Diğer bir yandan temel sanat eğitimleri 1919'da genel merkezi Almanya olan Bauhaus Okulu, profesyonel sanat eğitiminde, endüstrileşmenin ayrıştırdığı sanatsal, üretimsel ve teknik birimlerinin birlikteliğinin yeniden doğmasını kendine amaç edinmiştir (Feierabend, Fiedler, 2000: 8; Celbiş, 2009: 169). Nazilerin baskısı üzerine faaliyetine devam edemeyen okuldan ayrılan sanatçılar başka ülkelere giderek sanat ekolünü yaymaya devam etmişlerdir. Nagy ve Gropius, Van der Rohe, Albert ve Max Will gibi zamanının ünlü sanatçıları mimari ve endüstriyel ürünleri temel sanat eğitimi temelinde uygulamışlardır(Eti,1971:70, Celbiş,2009:177). Günümüzde de kullanılmaya devam edilen tarihi 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın modernizmine bağlanan görsel sanat tasarım öğeleri, mimarlık, iç mimarlık, moda, endüstriyel tasarım ve tekstil gibi alanlarda kullanılmaktadır. Çınar(2018:6), *Temel Tasarım* adlı kitabında, “Amaçsız ve işlevsiz hiçbir varlığın düşünülmediği dünyada, işlevin tarif ettiği ve tarif edilen işleve uygun olarak insanoğlu tarafından düşünülen biçimin, hayata geçirilebilecek şekilde düzenlenmesi işine tasarım adı verilmektedir” ifadeleriyle tasarımı açıklamıştır. Bir tasarımı oluştururken izlenmesi gereken aşamalar olan, düşünme, işlev ve biçime dönüştürme olgularının basamak basamak ve birbirlerini izleyen oluşumlardan tasarım süreci

meydana gelmektedir. Araştırma ve inceleme için gerekli tüm verilerin toplanılması sonucunda ortaya çıkan ana fikir olgusu geliştirilerek, değerlendirme ve sentez aşamasında elde edilen çözüm, şekillendirme, düzen kurma ve tasarım üretme aşamasına doğru yönelmektedir (Çınar,2018:6). Bir süreç sonucu ortaya çıkan mekan tasarımlarında, temel tasarım öğeleri ve ilkeleri başlığı altında eşdeğer ilkelerden oluşan mekan tasarımı ilkeleri de zorunlu olarak kullanılmaktadır. Tasarım ilkelerini, tasarımda bir rehber olarak gören Öztuna(2007:20), ilkelerin belirli bir kompozisyon içerisindeki unsurların düzenlendiğini ve birbirleriyle olan ilişkilerini etkilediğini dile getirmiştir. Bir ideale ulaşma çabası olan ve insan ihtiyaçlarına cevap olarak tasarlanan iç mekanlar, bu yönüyle diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Kullanıcıya yönelik doğru işlev ortaya konduktan sonra, form, biçim, malzeme, doku ve renk gibi mekan ilkeleri temelinde deneysel kombinasyonlar denendikten sonra ana işleve uygun bir şekilde mekanlar tasarlanmaktadır. Tasarımcı veya sanatçı meydana getireceği eserini tasarladığı esnada, kontrol edilebilen öğeler olan simetri, tekrar ve bütünlük gibi tasarım ilkelerini eserinde kullanmaktadır. Pek çok farklı bağımsız ve değişik bölümlerden oluşan tasarımlarda, parçalar bir bütünü ve bütünde parçaların bir araya gelmiş halini meydana getirmekte, bunun yanı sıra dikkat edilmesi gereken mevzu ise her bir fikir, bir arayış ve bir kavram ile ilişkilendirilmiş olmalıdır (Ertek,1994:108). Tasarımcının ana amacı farkındalığı meydana getirmek ve etkileşimlerin kontrolünü sağlamaktır. Tasarım ilkeleri, tasarımcı ve kullanıcı arasında köprü görevi görmektedir(Öztuna,2007:20). Tasarım ilkeleri, sanat tasarımı ilkeleri ve temel tasarım(basic design) ilkeleri gibi birbirinin benzeri olan ilkeler kullanıldığı alana göre değişiklik göstermektedir.

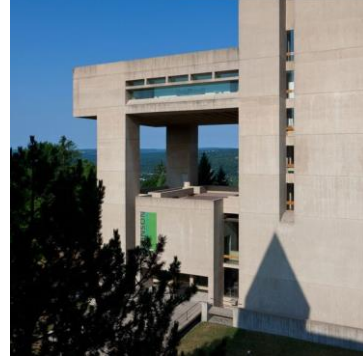
1.1.1. Form

TDK'dan alınan bilgiler doğrultusunda sözlük anlamı biçim ve şekil anlamına gelen form, eserin en son şekli ve ifade elemanlarının düzen ve birleşme biçimi olarak ifade edilebilmektedir (Civcir,2015:539)

Temel tasarı öğelerinde önem sırasında başı çeken form, üç boyutu ile varlığını sürdüren ve görselliği ile veriye dönüşebilen bir kavramdır. Wucius Wong(1972:9) *İki Boyutlu Tasarımın İlkeleri* kitabında, “Üç boyutlu mekan(uzay) içinde bir yer, hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel öğe form olarak

adlandırılmaktadır” diye tanımladığı formu, ögenin belirli bir işlev için varolmuş olduğunu ve uzay içinde belirli bir yer kaplaması gerektiğini düşünmektedir. "Bir çalışmanın gerçek sınırları ile uzayda bir kütle oluşturması, bir hacim kaplaması gerekir. Dış yapının, üç boyutlu hacim veya kütle gibi gözükmesi de form olarak adlandırılabilir" diyen Zelanski Fisher(1984:82) formu varolduğu biçimiyle ve çevresine göre algılamak olasıdır ifadesini belirtmektedir. Kahn (1957), "Anlamlı bir görüntünün algılanması, ancak gören insanın da aktif olarak organizasyon sürecine katılması ile olası oluşmaktadır" sözleriyle aynı tezi desteklemektedir . Görülen her şey gözlemcinin sosyal çevredeki yapısı, bulunduğu konumu, kültürü ve iletişimiyle özdeşleşmektedir.

Temel tasarımda formu oluşturabilmek için yardımcı öğelere ihtiyaç duyulmaktadır. Bütün formlarda başı çeken nesne durağan ve yönsüz olan noktadır. Kavramsal ölçekte bakıldığında genişliğe, uzunluğa veya derinliğe sahip olmayan nokta, bir mekan da konumu belirler. Nokta, hareket halinde ise çizgi izi oluşturur oluşan bu çizgi izi uzunluk kavramıyla tasarımda ilk boyutu ortaya çıkarır. Hareket, yön ve büyüme ifade edebilme özelliğine sahip olan çizgi, pek çok çeşitte kullanılmaktadır. Düşey çizgiler mimaride yüzey, tavan ve geçiş elemanlarını belirtmekte, dikey çizgiler ise taşıyıcıları(duvarlar, kirişler) belirtmektedirler. Çizgiler mekanı algılamakta ve herhangi bir nesnenin sınırlarını belirtmekte yardımcı olurlar. Eğer çizgi zıt bir yönde genişlerse bir yüzeyi tanımlar ve bu da noktayı ikinci boyuta taşır. Kavramsal olarak incelendiğinde enine ve boya sahip olan düzlem, malzeme, renk, doku, desen gibi özellikleriyle görsel ağırlık ve durağanlığını, algılanan boyut, oran ve mekandaki durumunu, ışık yansıma derecesini, dokunsal özelliklerini ve akustik özelliklerini etkiler.İkinci zıt çizgiyi bünyesine alan nokta, düzleminin yüzeyine dik veya eğri yönde genişlerse hacim kavramı ortaya çıkmaktadır. Üç boyutlu bir kavram olarak görülen hacmin formu, sınırlarını belirleyen çizgi ve düzlemlerin biçimleriyle tanımlanır. Hacimler mimari ve iç mimari de mekanları tanımlamaktadır. Formun birincil elemanları olarak bilinen, çizgi, düzlem ve hacim kavramları, uzunluk, genişlik ve derinlik boylarıyla değişiklik göstermektedir.



Resim 1. 1.: Herbert F. Johnson Sanat Müzesi (URL-1)

Resim 1. 2.: Herbert F. Johnson Sanat Müzesi (URL-1)

Temel tasarı eğitiminde yaratma ve gelişme sürecini destekleyen düzlemler, ister iki boyutlu ister üç boyutlu geometride farklı konumlarda birbirleriyle girecekleri ilişkiler sonucu ortaya çıkacak yeni formları sekiz ayrı başlık altında incelenmektedir. Bunlar kopma, değme, üst üste gelme, iç içe girişme, birleşme, eksiltme, kesişme ve denk gelme olarak incelenmektedir (Wucius,1972:11-13). Form kavramının yukarıda sayılmış olan özelliklere göre yoğunlukla uygulandığı örnek olarak New York da bulunan Herbert F. Johnson Sanat Müzesi verilebilir.

1.1.2. Biçim

TDK'dan alınan bilgiler doğrultusunda sözlük anlamı bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil ve eşkal anlamına gelen biçim, form sözcüğünün sözlük anlamına karşılık gelse de sanat ilkelerinde nitelik farkları bulunmaktadır. Mekan tasarım ilkelerinde bulunan form ilkesi, nokta, çizgi ve düzlem öğelerini bünyesinde bulundurarak bir boyutlu, iki boyutlu ve üç boyutlu nesnelere oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu nesnelere hareketsiz ve durağandır. Fakat mekan tasarım ilkelerinden biri olan biçim, form ile kıyaslandığında hareketlidir. Biçim ve form kavramlarını kıyaslayan Paul Klee, "*Biçim canlı varlığa, form ise cansız varlığa eşittir*" cümlesiyle bahsedilenleri kanıtlar niteliktedir. Buna karşılık olarak, L.F. Hodgen: "*Biçim yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı, form da konturları olan formlar*" olarak tanımlamaktadır (Atalayer,1994:162). Hayatını sanata vermiş ünlü sanatçıların da sözlerinden yola çıkılarak form ve biçim kavramları esasında birlikte değerlendirildiğinde tam manasıyla anlamı anlaşılmaktadır. Biçim aracılığıyla soyut tasarımların yapı malzemelerine aktarılıp, aynı zamanda malzemeyi malzeme olmaktan

kurtarıp tasarımı soyut hale getirmek mimari tasarımların amacı olarak görülmektedir. Bir çizginin dış hatlarını, bir yüzeyin dış çizgilerini veyahut üç boyutlu bir hacmin sınırlarını tanımlayan biçim, bir formu bir diğerinden ayırmak da önemli bir rol üstlenmektedir. Çağdaş biçimlenmenin kökleri geometrik ve organik formlara dayanmaktadır. Çizgi, renk ve diğer yüzey elemanlarının birleşimi sonucu meydana gelen biçim, üç ana başlık altında incelenmektedirler. Doğal biçimler, nesnel olmayan biçimler ve geometrik biçimler olarak gruplara ayrılmaktadırlar.



Resim 1. 3.: Hotel Tassel, Brüksel (URL-2)

Resim 1. 4.: Hotel Tassel, Brüksel (URL-2)

Kaliografi veya sembolik anlatım biçimi yöntemlerinden kaynaklanan nesnel olmayan biçimler, belirli bir objeye veyahut konuya bağıntılı olmadıkları anlaşılmaktadır. Geometrik biçimler olan üçgen, kare, daire ve çokgenler mimari ve iç mimari sanat dallarında yapının dış hatlarını oluşturmaktadırlar. Sabit bir merkezden eşit uzaklıkta ve düzlemde, yan yana sıralanan noktaların sınırlandırdığı daire, çember biçimindeki alanın içinde yer alan düzlem olduğu ulaşılan bilgiler arasındadır (TDK Sözlük, 2022). Durağan ve içe dönük bir yapıda olan daire, diğer biçim elemanlarıyla birleştiğinde hareketli ve dinamik olmaktadır. Düzenli ya da düzensiz olan eğrisel biçimler, dairesel şekillerin parçalarından oluşup, formda yumuşaklık ve akıcılık sağlamaktadırlar. Durağanlığı simgeleyen üçgen, yalnızca tek bir köşesi üzerine yerleştirildiğinde dinamik bir yapı oluşturmaktadır. Tasarlanan yapının strüktüründe oldukça kullanışlıdır. Açık oranlarındaki değişimler sebebiyle kare ve dikdörtgen formlara göre daha değişkendir.

Biçim ve ilişki sorununun ilk konuşulduğu yer olan Pisagor okulunda, sonsuzluğu sınırlandırma eğilimiyle sade net ve rasyonel olan kare formunun ortaya

çıkmasını sağlamıştır (Ivins,1964:47-53). Biçimsel kavramda bakıldığında dinamik bir karaktere sahiptir fakat tek bir kenarının üzerindeyken durağandır. Tarihi antik dönem öncesine dayanan kare biçimi, Herculaneum şehrinde zemin kaplaması olarak kullanılmış ve ilk mimari dekorasyon örneklerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Kare biçimleri bir araya getirildiğinde pek çok form ortaya çıkmaktadır. İki kare bir araya getirildiğinde bir dikdörtgen meydana gelmektedir ve iç mimari olarak değerlendirildiğinde ortaya çıkan cisim bir koltuk, şifonyer ve dolap gibi nesnelere olabilmektedir. Oscar Neimeyer, (bkz.:aş. Resim 1.5.) dikdörtgenlerin bir araya gelip sandalyenin oturma kısmını ve sırtlığını oluşturmuş, dairesel formlarla ayak görevi gören ve mukavemetini destekleyen Alta Sandalye adını verdiği sandalyeyi tasarlamıştır. Dörtgenel şekiller kolay röleve alımı, uygulaması ve çizilebilirliğiyle yüksek tercih sebebidirler.



Resim 1. 5.: Oscar Niemeyer Alta Sandalye (URL-3)

1.1.3. Renk

Mekan tasarım ilkelerinden olan renk, Antik Yunan, Mısır, Güney Afrika ve Avrupa ülkelerinde yüzyıllardır tasarımlarda önemli bir rol oynamıştır. Isaac Newton 1666 yılında camdan prizma yardımıyla karanlık bir odada yaptığı deney sonucu ışığın dalga boylarına bölünerek kırıldığını gözlemlemiştir. Robert Boyle'un çalışmalarını kendine öncü olarak deneylerine devam eden Newton, ışığın kırılması ve beyaz ışığın renklere ayrılması teorilerini gözlemek üzere prizmal deneyler yapmıştır (Shapiroy.d. Alan, E., 2012). Newton ve Boyle gibi ünlü bilim adamlarının yaptıkları deneyler sonucunda ışığın varlığından söz etmeden renk kavramından bahsetmek mümkün değildir. Newton'un renk teorisi, rengin nesnelere kendi ürünü olmasından ziyade, zaten renkli olan ışıkla etkileşime girmelerinin sonucu ortaya çıktığı

gözlemlenmektedir (Biener y.d. Schliesser, 2014). Gün ışığından yüzeye yansıyan ışınlar ilk olarak beyaz renkli algılandılar da, bazı ışık ışınları emildiğinde bazıları ise yansıdığında yansıyan yüzeyin pigmentasyonuna bağlı olarak göz cisimleri renk olarak görür. Dolayısıyla çevremizde bulunan bütün objeler aldıkları üç ana ışık rengi olan mavi kırmızı ve yeşilden yansıyan ışıkları yansıttıkları için renkli olarak görünürler (Ketenci y.d. Bilgili, 2006).



Şekil 1. 2.: Renk Çemberi (Itten, 1970:31)

Paul Klee, Goethe, ve Itten gibi çeşitli bilim insanları renk armonisi üzerine belirli çalışmalar yapmıştır. Bunun sonucunda basılan ilk renk çemberi 1766'da Moses Harris tarafından üretilmiştir ve renkler iki grupta incelenmektedir: ana renkler ve ara renkler. Ara renkler, üç ana rengin ikişer ikişer karıştırılmasıyla elde edilen renklerdir (Kelly,2015:6) (Westland, 2007)

Nötr renk olarak görülen siyah ve beyaz, karıştırıldığında ise elde edilen renk olan gridir. Örneğin yüzeyi siyah renk olan bir cisim bütün ışığı emdiği için yüzey siyah gözükür tam zıttı renk olan beyaz ise tüm ışığı yansıttığı için göz o cisimi beyaz olarak algılar. Işığın yüzeye yansımaları ve emilimi sonucu ortaya çıkan renkli cisimler dışında bir de doğal pigmentasyonu bulunan cisimler vardır. Doğal pigmentasyonu bulunan cisimlere örnek olarak meşe ağacından yapılmış bir masa verilebilir. Fakat yansıyan ışığın rengini değiştirmeyi amaçlayan boya ve cila gibi renk pigmentleri ile masanın rengi değiştirilebilir.

Doğal ışık kaynağı olarak gösterilen güneş dışında, iç veya dış mekanlar da yapay ışık kaynakları da kullanılmaktadır. Floresan ışık kaynağı soğuk bir atmosfer

yaratırken buna karşın enkandesan ışık sıcak bir atmosfer yaratmaktadır. Görüldüğü üzere iç mekan veyahut dış mekanlarda da kullanılan ışık kaynakları mekanda bulunan objelerin renginin algılanmasında etkili olmaktadır.

İç mekan tasarımı yapılırken tasarımcının belirlediği renk şemaları, renk dağılımları ve kromatik ve tonal değerler iç mekanın boyut ve niteliklerinin algılanmasında oldukça önemlidir. Bir tasarımcı, rengin psikolojik ve duygusal açıdan insanları etkilediği gerçeğiyle tasarımlarında rengi bilinçli kullanmak durumundadır (Akgün, 2015:25). Koyu bir renk açık bir arka plan renginin önünde kullanılırsa iki renginde birbirine karşı görsel etkisi olmaktadır. Koyu renk açık rengi parlaklaştırabilir, açık renk koyu rengi derinleştirebilir. Örneğin (bkz.:aş.) Resim 1.6. da gösterilen mekanda sıcak renk türlerinden olan kırmızı ve turuncu gibi renkler aktif ve uyarıcı bir biçimde kullanılırken, (bkz.:aş.) Resim 1.7. de gösterilen örnekte kırmızı renkte olan oturma birimleri koyu bir arka planın önüne konulduğundan ötürü objenin boyutunu büyütme özelliği ile ortaya çıkmaktadır.



Resim 1. 6.: Color Factory, ABD (URL-4)

Resim 1. 7.: Tamizo Architects, Piotrków Trybunalski (URL-5)

Soğuk renklerden olan mavi ve mor gibi renkler mekanı daraltıcı etkileri olup aynı zamanda sakinleştirici etkileri de bulunmaktadır. Sıcak ve soğuk renk ayrımıyla bitmeyen renk değerlerinde açık renkler neşeli görülürken orta renkler beklentisiz, koyu renkler ise bunaltıcı olarak düşünülmektedir. Gri ve orta değerdeki renklere göre daha dikkat çekici olan parlak ve doymuş olan renkler, formları algılamada yardımcı olurlar. Doğru renk kullanımı, tasarımı daha güçlü ve etkili kılar (Atmaca, 2014: 33). Bir iç mekanın renk şemasını belirlerken birincil eleman olarak zemin, duvar ve tavan tıpkı doğadaki gibi, zemin yani toprak en koyu tonda, çevreleyen duvarlar orta değerden açık değere doğru, tavan yani gökyüzü ise en açık tondadır. İkincil eleman olarak görülen mobilya parçaları veya halı yüzeyleri orta renk yoğunluğunda

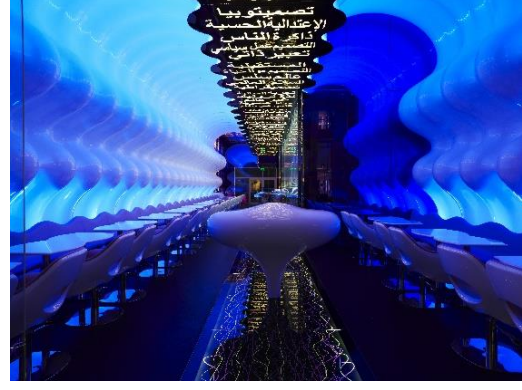
olabilmektedirler. Son olarak aksesuarlar veya küçük ölçekli parçalar, denge uyumunu sağlamaktadırlar. Mekanda ki açıklık ve koyuluk dengesinin önemi, ışığın doğru kullanımında küçük alanlarda açık renkler kullanıldığında mekanı geniş ve ferah, büyük alanlar da ise orta ve koyu değer ile dengelenmesinde görülebilir.

1.1.4. Doku

Sözlük anlamı incelendiğinde, insan, hayvan, bitki gibi canlılarda gövdenin ya da organların yapı öğelerinden birini oluşturan benzer gözeler bütünü anlamına gelen doku kavramı Türkçe de tıp ve biyoloji, mühendislik ve doğa bilimleri, sanat ve tasarımda farklı anlamlarda kullanılmaktadır (TDK Sözlük,2023). Öztuna(2008:88)'nın *Görsel İletişimde Temel Tasarım* kitabından edinilen bilgilere göre, doku yüzey ile ilişkilidir ve dokunma duyusu aracılığıyla algılanan bir tasarım ögesidir. Bir yüzeye dokunulduğunda dokunma duyusuyla algılanıp, görme duyusu aracılığı ile hissedilir dolayısıyla yalnızca dokunma duyusuyla değil görme duyusuyla da doku kavramının algılandığı görülmektedir. Buna karşın Ching(1987),dokuyu iki ana tipe ayırmış, görsel dokular yalnızca göz ile görülür, her dokunsal doku görsel doku özelliğini taşır aynı zamanda gerçektir ve dokunmayla hissedilebilir tezini savunmuştur.

Güngör(2005) ve Öztuna(2008:89) doku kavramını doğal dokular ve yapay dokular olarak iki ana başlık altında incelemiştir. Doğada canlı ve cansız varlıklar korunma gibi bazı iç güdüsel fonksiyonlarını dokuları aracılığı ile yapmaktadırlar. Örneğin bir bitki dikenleri aracılığı ile kendini tehlikelerden korumaktadır(Tüzcet,1967: Oransay, 2006). Rasmussen(1950), zımpara, keçe ve cam gibi üç boyutlu dokuları doğal dokular, renk, desen, ton ve çizgiler gibi iki boyutlu dokuları yapay dokular olarak adlandırmıştır. Doğal doku ve yapay doku sınıflandırılmasından ziyade, nitelik bakımından inceleyen Barratt(1989), ince ve kaba pütürlü, bombeli, tırtıklı, yumuşak ve sert olmak üzere dokuları incelemiştir. Ayrıca dokuların yapısal özelliklerinde ritim, pozitif ve negatif özellikler, ileriye götürme ve büyüme, dinamik ve harmonik seriler, orantı, yalın strüktürler, geometrik yapıları içeren dokular ve bunun gibi dokusal özellikleri tüm ayrıntılarıyla ele almaktadır (Barrat 1989: 38-207). Örnek verilecek olursa, (bkz.:aş. Resim .1.8.) Nazar Tsimbalyuk imzalı İsviçre'de bulunan 86m²'lik alana sahip olan bu evde kullanılan

doğal taş dokulu, pürüzlü, kaba pütürlü ve sert duvar yüzeyi ile dikkat çekmektedir. Ayrıca alanda kullanılan çitallı panjurlar ve sehpa tablaları, doğal ahşap dokusu özelliği taşımaktadır.



Resim 1. 8.: Luzern, İsviçre (URL-6)

Resim 1. 9.: Switch Restoran, Dubai (URL-7)

Doku kavramı mekan tasarımı ilkelerinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. İç mekan tasarımlarında kullanılan her malzeme belirli değerlerde doku özelliğine sahip olmakla birlikte ölçek, görüş uzaklığı, ışık dokusu ve yüzey algısındaki değişiklik sebebiyle değişkenlik göstermektedir. Örneğin kalın dokulu yüzeylerde yüzey daha yakın algılanabilir ya da çizgisel bir doku yüzeyinin grenleri objenin boyutunu vurgulayabilir. Dolayısıyla dokunun değişken ölçeği baz alındığında mekan içindeki şeklini ve pozisyonunu etkilemektedir.

Işık olgusu olmadığında mekan tasarımı ilkelerinden renk kavramının bahsedilemeyecek kadar önemli bir boyutta olan ışık olgusu, doku ögesinde de oldukça önemlidir. Bir yüzeyin üzerine düşen direk ışık yüzeyin belirgin bir şekilde algılanmasını sağlarken, yaygın ışık doku etkisini azaltarak vurgu derecesinde düşüklük meydana getirebilir. Yüzeye vuran ışık yoğunluğu algıyı etkileyebildiği gibi yüzeyin mat ya da pürüzlü, kalın yada ince dokulu, net veya parlak olması ışık emilimi açısından incelendiğinde farklılık göstermektedir. Net ve parlak yüzeyler ışığı direk olarak yansıtmasına örnek olarak (bkz.:yuk. Resim 1.9.) Karim Rashid imzalı Switch Restoran verilebilir, mat ve orta derecede pürüzlü dokular ışığı absorbe edebilir, çok kalın dokulu yüzeyler ise gölge etkisi oluşturabilirler. Mekan tasarımlarında, en az ışık ve renk kadar önemli bir yere sahip olan doku kavramı, mekanları tamamlamada, donatmada ve görsel açıdan zenginleştirmede kullanılmaktadır.

Doku ilkesi kullanılırken mekanın ölçeği önem arz etmektedir, büyük bir mekanda kullanılan doku mekanı küçültebilirken, küçük bir odada kullanılan doku mekanı büyütülmektedir. Dokulu bir obje kullanma arzusu var ise düz bir yüzeyin desteğiyle kullanılması ve sert ile yumuşak, düzenli ile düzensiz, parlak ile donuk doku kombinasyonlarının kullanılması önerilmektedir.

1.1.5. Işık

Biçimlerin görünmesini sağlayan enerji kaynağı olan ışık, bir yeri aydınlatmaya yarayan araç, aydınlanmak için kullanılan elektrik olarak Türkçe de pek çok anlama gelmektedir. Sözlük anlamları incelendiğinde ışığın insanla olan ilişkisi görülmektedir (Civcir,2001:539). Doğan Cüceloğlu'nun *İnsan ve Davranışı* adlı kitabında “mekan ve insan arasındaki ilişki algı yoluyla kurulmuştur” sözünden de anlaşılacağı üzere ışık, insanla birlikte değerlendirilmelidir (Cüceloğlu,1990:116). İnsan gözünde önce görme sürecinin uyarıcısı olan retina görüntüsünü üreten ışık, retinadaki sinirsel sinyaller yardımıyla ve optik sinir aracılığıyla beyine iletilir. Beyine iletilen ışık ışınları, görsel olarak algılanan bilgiler, geçmiş deneyimler, sosyal ve kültürel değerler ile ilişkilendirilerek psikoloji çerçevesinde değerlendirilip bilince ulaşır (Cuttle,2003:4-5). Dolayısıyla gözün bir objeyi, mekanı yada rengi algılayabilmesi için ışığa ihtiyacı vardır. Ching(1979), *Mimarlık: Biçim, Mekan ve Düzen* kitabında, “Yaşanılan mekan, görsel biçim, akustik ve ışık kalitesi, çevreleyen elemanların özellikleri, gibi değerlerle mimari mekana dönüşür” tezini savunmuştur. Ching(1979)'in de bahsettiği gibi bir mekanın oluşmasında ışık oldukça önemli bir yere sahiptir. Le Corbusier(1927:29) *Bir Mimarlığa Doğru* kitabında ışık ve mekan ilişkisini şu cümleleriyle açıklamıştır: “Mimari, kütlelerin ışıktaki bir araya getirilmiş ustaca doğru ve muhteşem oyunudur, gözlerimiz ışıktaki biçimleri görmek için yapılmıştır, ışık ve gölge bu biçimleri ortaya çıkarır: küpler, koniler, küreler, silindirler veya piramitler, ışığın bize gösterdiği büyük birincil biçimlerdir”. Le Corbusier'in de bahsettiği gibi mimarlar ve iç mimarlar mekanları kurgularken form ve dokuları ortaya çıkarmak için gün ışığından yararlanıp mekanları tanımlamaktadırlar. Mimaride ışıklar, doğal ışık, yapay ışık ve bütünleşik ışık başlıkları altında üç grupta incelenmektedir. Kaynağı güneş olan doğal ışıktan, bir yapıyı tasarlarken büyük yırtıklar, geniş açıklıklar, pencereler, güneş tüpleri, ışık

rafları ve ışık tüpleri aracılığıyla yararlanılan bir iç mekana örnek olarak gus wüstemann_architects imzalı (bkz.:aş.) Resim 1.10. verilen mekan gösterilebilir. Doğal ışık, mevsimler, aylar, günler ve saatlere göre değişiklik gösterdiğinden yapıları tasarlarken konumlandırma, kontrollü doğal ışık açısından oldukça önem arz etmektedir.



Resim 1. 10.: Limon Ağaçları Projesi, İspanya (URL-8)

Resim 1. 11.: Sensorinöral Süit Projesi (URL-9)

Gündüzleri yapıları ışık ve gölgeye sahip formlar ve dokular tasarlanan pencerelerin neden olduğu ışık akışıyla etkileşime girmektedir. Yapay ışık kaynaklarının ortaya çıkmasında ki sebeplerinden bazıları, ışığın olmadığı yerde hareketin azaldığı, iş veriminin düştüğü ve güvenlik tehdidinin oluştuğunun düşünülmektedir. Sinema, hastane ve metro gibi kamusal alanlarda güneş ışığı belli bir saatten sonra kaybolduğundan ötürü yapay ışıklara ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla yapay aydınlatma elemanları insanın görme duyusunu desteklemek amacıyla kullanılmaktadır. Gece vakitlerinde ihtiyaç olan, kendine has estetiği olan yapay aydınlatma elemanları olan ampul, mum, fener, gaz lambası, kandiller ve meşalelerin kullanımı, mimari de doku, form ve renk kurgusu gibi önem taşımaktadır. Bütünleşik ışık ise (bkz.:yuk.) Resim 1.12. de gösterilen hem doğal hem de yapay ışık kaynaklarının bir arada kullanıldığı durumdur. (Cuttle,2003:7-8-9-10).

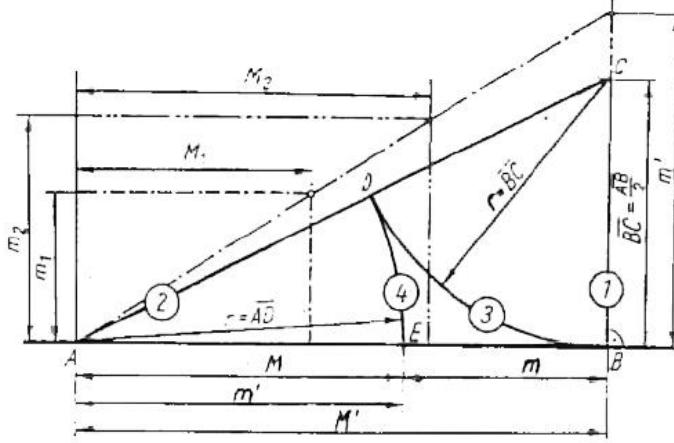
Tasarımcılar mekanları aydınlatırken faydalandığı aydınlatma metodları, genel aydınlatma, lokal aydınlatma ve vurgulayıcı aydınlatma olarak üç başlık altında incelenebilir. Genel aydınlatma kullanılan mekanlar da ışık genel ve yaygın bir şekilde gölgeleri hafifletmek, odanın keskin köşelerini yumuşatmak ve çevreleyici yüzeyler arasında ki kontrastı azaltmada yardımcı olurlar. Genel aydınlatmalar, gömme spotlar,

indirekt aydınlatma elemanları, ışık bandı ve floresanlardır. Mekanlardaki aktivitelerin performansını arttırmak için kullanılan lokal ışık kaynakları, çeşitlilik ve odak noktası ortaya çıkarıp mekanları çok sayıda küçük parçalara bölerek mobilya gruplarını çerçeveler ve mekanın sosyal karakterini güçlendirir. Genel aydınlatmanın durağanlığını bozmak, mekanın özelliklerini ortaya çıkarmak ve yüksek nitelikteki sanat eserlerini vurgulamak için kullanılan (bkz.:aş. Resim 1.11.) Piacesi Arquitetos Associados imzalı vurgulayıcı aydınlatma elemanları, lokal odak noktalarını ortadan kaldırmak veya gölge yaratmak için kullanılmaktadır.

1.1.6. Oran ve Orantı

Mekan tasarım ilkelerinden biri olan oran kavramının sözlük anlamı incelendiğinde, büyüklük, nicelik, derece bakımından iki şey arasında veya parça ile bütün arasında bulunan bağıntı anlamına gelmektedir. Oran kavramını “ *belirli elemanların bütünle ve her birinin birbiri arasında ki ilişkisidir*” diye açıklayan Mittler(1994:46), mimari de bir mekanda bulunan mobilyaların tümüyle ya da mekanda bulunan bütün objelerin birbiriyle boyutsal açıdan değerlendirildiğinde oran kavramının ortaya çıktığı düşüncesini kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla oran kavramı tek bir nesne üzerinden değil, nesnelere arası kıyasla ortaya çıkmaktadır. M.Ö. 330-275 yılları arasında yaşam süren Euclides Oklid, *Öğeler* adlı kitap serisinin beşinci bölümü olan ***Geometride Oran ve Orantı Kavramı*** kitabında bu kavramları incelemiştir. Bir orantı iki benzer şey arasındaki niceliksel karşılaştırmayı ifade ederken oran, orantılar arasındaki eşitliği tanımlar diye düşünen Yunan filozof, milattan önceki çağlarda bile oran ve orantı kavramını birlikte değerlendirmek gerektiğini ifade etmiştir (Ertek,1994:160). Orantı kavramı TDK Sözlük’den alınan bilgiler doğrultusunda, birincinin ikinciye oranı, üçüncünün dördüncüye oranına eşit olan dört terim arasındaki bağıntı anlamına gelmektedir. Maitland Graves(1951:96), ***Renk ve Tasarım Sanatı*** adlı kitabında, orantı, boyut ve oran kavramlarının, karşılaştırma yapacak bir başka nesne veya öge bulunmadığı takdirde anlamsız olacağını bu nedenden oran kavramının göreceli olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla bir tasarımda oran-orantı ilkesinin aranması için yalnızca boyutsal farklar önemli değildir, nicelik ve nitelik özellikleri de önemlidir. Nesnelere uzun-kısa, mat-parlak, pürüzlü-pürüzsüz, basit-karmaşık gibi nitelikleri, birlikte konumlandırıldığında doğru bir

kombinasyon oluşturması da oran-orantı kavramı değerlendirilirken önemlidir. Oran ve orantı kavramları denildiğinde akla gelen ilk geometrik terimlerden biri olan altın oran, Öklid, Kepler(1571-1630) ve Pitagoras gibi ünlü bilim insanlarının meşgul olduğu bir teorem haline gelmiştir.



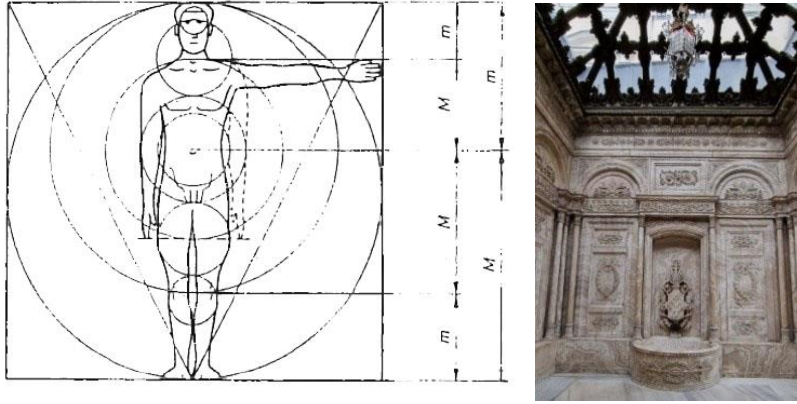
Şekil 1. 3.: Altın Oran Şeması (Roland-Dietze,1986)

Altın oran teoremini Ali Sinan Sertöz(2020), Kim Bıkar Altın Orandan adlı makalesinde bir dikdörtgeni ortadan ikiye bölüp ortaya çıkan eşit kareler defalarca bölünse de her defasında altın orana uygun kareler ortaya çıkmakta olduğunu belirten bir yazı dizisi sunmuştur. Altın dikdörtgenlerin kenar uzunluklarını yarıçap alan bir çember çizildiğinde ise altın spiral elde etmiştir. Üçgen, beşgen ve altıgenlerde de geçerli olan altın orana, doğada birçok cisim örnek olmakla birlikte bir ayçiçeğinin çekirdekleri örnek verilebilir (Sertöz,2020:60).

Alman gök bilimci, matematikçi ve astrolog olan Johannas Kepler, doğayı kavrayabilmek için oran sistemleri bilgisinin temel olduğunu belirterek sonrasında gelişen estetik araştırmalarında geometri konusunun değinilmesine sebep olmuştur. Mimari teoriye 19.yüzyılda giren altın oran kavramı, Adolf Zeising(1810-19876) tarafından mutlak birlik ve mutlak çokluğun dengesini gösteren bir oran ifadesiyle tanımlanmıştır. Ernst Neufert(1900-1986), Bauentwurfslehre (1936) ve Bauordnungslehre (1943) adlı el kitaplarında altın oranı mimaride bir kanun olarak değerlendirmiştir. Ardından Le Corbusier, *Vers une architecture (1923)* adlı kitabında altın oranı, insan organizmasında doğal bir ritim olarak ortaya koymuştur (Peker,1989:46-47). İtalyan asıllı Leonardo Fibonacci, oluşturduğu sayı dizisinde her

sayı bir önceki iki sayının toplamıdır teoremini ortaya çıkarmıştır. Fibonacci sayı dizisinde, ileri elemanlarında, bir sonraki elemanın bir önceki elemana oranının 1,618 değerine karşılık geldiği yani Altın Oran'ın ispatı olarak görüldüğü edinilen bilgiler arasındadır (Pisano,1862:231).

Katolik kiliselerin bir başkaldırısı olarak ortaya çıkan Barok sanat akımı, altın oran kavramını kiliselerin iç mimarisinde çeşitli süslemeler ile ortaya çıkarmıştır. Doğadan esinlenerek ortaya çıkan altın oran kavramına (bkz.:aş.) Şekil 1.4. de gösterilen insan yüzünün simetrik oluşu ve barok sanat akımında kullanılan detayların simetri kanunuyla yapılması bazı işlemlerin (bkz.:aş. Resim 1.12.) insan yüzü olarak görülmesine sebep olmuştur. İç mimaride çok kritik bir değer olarak görülen oran kavramı, bir objenin ve ya bir özelliğin varlığının az ya da çok olduğu anlaşılmadığı durumlarda doğru kullanıldığı gözlemlenmektedir. Tasarım elemanlarının arasında form, renk ve biçim gibi mekan tasarımı öğelerinde oransal kullanım ilişkisi önem arz etmektedir.



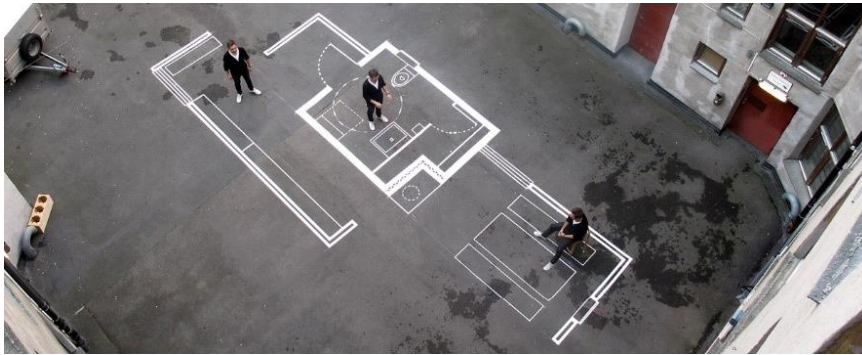
Şekil 1. 4.: İnsandaki Altın Oran(Roland-Dietze,1986)

Resim 1. 12.: Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Barok Sanat Akımı ve el işçiliğiyle nakşedilmiş hamam (Kaynak: Tez yazarı)

1.1.7. Ölçek

Birim kabul edilen herhangi bir şeyin alabildiği kadar anlamına gelen ölçek kavramı, mimari de çeşitli anlamlarda kullanılmaktadır. Sözen ve Tanyeli(1987:233)'in araştırmalarında teorik açıdan proje çiziminde kullanılan küçültme oranı olarak tanımlanırken, gerçekleştirilecek bir yapı ya da nesnenin projesinin teknik resim kurallarına uygun olarak, ancak belirli bir ölçekte yapılabildiği

de belirtilen bilgiler arasındadır. Ching(1987:306), *Mimarlık-Biçim, Mekan ve Düzen* kitabında ölçeği şu cümleleriyle dile getirmiştir: “Oran, biçim veya mekânın boyutları arasındaki düzenlenmiş bir matematiksel ilişkiler bütününe dayanırken; ölçek ise herhangi bir şeyin boyutunu başka bir şeye göre nasıl algıladığımızla ve değerlendirdiğimizle ilgilidir. Bu nedenle ölçek sorunuyla ilgilenirken daima bir şeyi başka bir şeyle karşılaştırırız. Herhangi bir nesne veya mekânla karşılaştırılan şey, genel kabul gören bir birim veya ölçüm standardı olabilir.” Oran ve orantı kavramında da bahsedildiği üzere ölçek kavramı bir nesne veya bir obje kıyasının değerlendirilmesi üzerine ortaya çıkmaktadır. “Mimarların, mühendislerin ve diğer tasarımcıların, biçim temelinde farklı olmayan ancak boyut anlamında değişiklik gösteren orantılı çizimler yapmak için kullanılan bir ölçüm aracı” olarak tanımlayan Frank Orr(1985:7), Ching’in cümlelerini destekler niteliktedir. Dolayısıyla bir nesneyi veyahut bir olguyu kıyas etme yöntemiyle boyutsal olarak algılanmasında yardımcı olan ilişkiler bütünü olarak tanımlanan ölçek kavramı, rölöve alımından uygulama yapılmasına kadar tasarımcıyla birliktedir. Rölöve alımında ölçek, tasarlanacak alanın gerçek ölçüsü hakkında sayısal verilere dayanmaktadır. 1/1 ölçekten 1/1000 ölçeğe kadar kullanılan tasarım ölçekleri, tasarımın başlangıç aşamasından sonuç aşamasına kadar temel bir yardımcıdır. Örneğin (bkz.:aş.) Resim 1.13. de anlatılmak istenen, ölçeklendirilerek çizilen bir projenin gerçek ölçüsünde çizilmiş hali bulunmaktadır.



Resim 1. 13.: Gerçek Ölçekli Peri Evi, Norveç (URL-10)

Mekansal algı konusunda da belirli anlamlar oluşturmaya yardımcı olan ölçek kavramının sayısal bir aktarıcı olması dışında da kullanım alanları bulunmaktadır. Mimaride algılama etkisi üzerinde, küçük ölçek, insan ölçeği ve büyük ölçek şeklinde üç ana başlık altında incelenmektedir. Merdiven, kapı, pencere ve döşemeler gibi

boyut konusunda kıyas edilebilecek öğelerin normalden daha küçük tasarlanmasına küçük ölçek denilirken örnek olarak (bkz.:aş.) Resim 1.15. de gösterildiği gibi kulübeler, ağaç evler, kabinler ve otobüs durakları gibi sınırlı hacme sahip olan alanlar gösterilebilir.

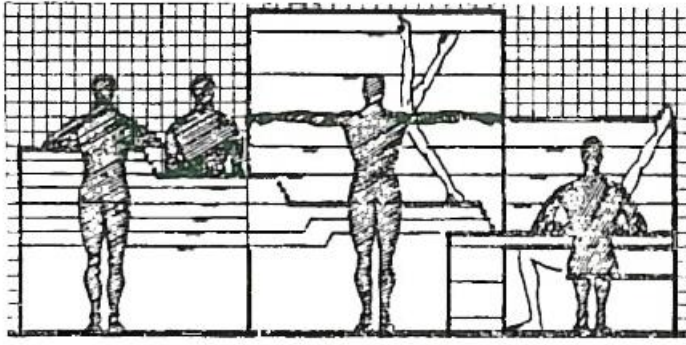


Resim 1. 14.: İstanbul Arkeoloji Müzesi (Kaynak: Tez yazarı)

Resim 1. 15.: Topkapı Sarayı Kuş Yuvası (Kaynak: Tez yazarı)

Küçük ölçeğin tam tersine büyük ölçekler, tasarım veya ihtiyaç öğelerinin normalden daha büyük kullanılmasına denilmektedir. “Beklenen normdan uzaklaşarak tasarımları anlamlı kılmak için kullanılanlabilecek güçlü bir ifade aracı” olarak büyük ölçeği değerlendiren Licklider(1965:96), insanların zihninde boyut olarak belirli olan nesnelerin normalden daha büyük bir biçimde kullanılarak oluşturulması düşüncesini savunmuştur (Altıparmakoglu,2023:52-53). Büyük ölçek kavramına örnek olarak İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin giriş kapısı ve giriş bölümü (bkz.: yuk. Resim 1.14.) verilmiştir. Mimaride en temel ölçek olarak kullanılan insan ölçeği, insanın antropometrik ölçülerine dayalı mobilya elemanları, binalar, kapılar genel olarak insan için yapılmış bütün yapılar olarak ele alınmaktadır. Bir insanın boyutlarına göre tasarlanan objelerin boyutlarının duyumsanmasına insan ölçeği denilmektedir. Bir mekanda bir insan kendini çok büyük veyahut çok küçük hissediyor ise mekanda insan ölçeğinin varlığından söz edilememektedir. Leonardo da Vinci ve Le Corbusier’in ortaya çıkardığı insan ölçüleri, geçmişten günümüze gelmiş ya da gelmemiş bilgiler ışığında daimi olarak araştırılmıştır. Bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde standartlaştırılan tasarım unsurlarından olan mobilya ölçüleri hakkında ilk araştırma, Kaare Klint

öncülüğünde 1918 yılında ortaya çıkmıştır. Sandalye arkalığının formundan, oturma kısmının ölçülerinden, insanların rahat hareket edebilmesi için oturak ve sandalye arasındaki ölçülerden, masa üzerinde bulunması gereken boş alan ölçülerine kadar konu alan Kaare Klint mobilya konstrüksiyonuna katkıda bulunmuştur (Kurtoğlu y.d. Evcı, 1988:56-57). Kaare Klint'in öncülüğünde ortaya çıkan mobilya ergonomisi (bkz.:aş. Şekil 1.5.), ergonomik mekanlar oluşturmada, görsel algı öğelerinde ve tasarımın ana fikri olarak kullanılmada tasarımcılara yardımcı olmaktadır.



Şekil 1. 5.: Kaara Klint'in 1918'de yaptığı endüstriyel üretim için insan ölçülerine dayalı mobilya tasarımı (Kurtoğlu y.d. Evcı:1988:50)

1.1.8. Denge

Bir nesnenin veya bir insanın devrilmeden durma hali, muvazene ve balans anlamlarına gelen denge kavramı, bir insana doğuştan verilen bir özelliktir. Doğal yaşam düzeni içindeki doku, renk, oran ve orantı kavramları hepsi birer doğal denge içerisindedir. Bir insanın nefes alıp veriş ve dünyanın güneş etrafında dönüşü gibi birçok doğa olayları doğal denge kavramına örnek gösterilebilir. Tıpkı form, biçim, renk ve doku kavramlarında da bahsedildiği gibi denge kavramında da tasarımcıların doğadan ilham aldığı gözlemlenmektedir (Atmaca,2014:70). Tasarımı oluşturan parçaların tanımlı ve estetik bir biçimde değerlendirme şekli anlamına gelen denge kavramı, içinde bulunan çekim merkezleri karşıtlıkları aracılığı ile oluşturulan bir duruştur (Batchelder,1906:8). Tasarımcı bir mekanı veyahut bir sanat eserini ortaya koyarken, form, biçim, renk, doku ve oran-orantı kavramlarını estetik bir şekilde ortaya koyabilirse, denge kavramından söz etmek mümkündür. *“Bir tasarımdaki sağ ve sol alanların yatay dengesine ek olarak yukarı ve aşağı*

alanların dikey dengesi de önem taşır. Eğer figür iki boyutlu yüzeyin tam olarak ortasına yerleşmişse, buradaki figür daha aşağıda olarak algılanacaktır. İzleyici genellikle figürü geometrik noktanın biraz daha üstünde görmeyi tercih eder” diyen Zelanski ve Fischer(1996:44) sanatçıların bazı zamanlarda dengesiz tasarımlar ortaya çıkardığı kanısını savunmaktadır. Bu durumda meydana gelen kavramlar olan simetrik denge, radyal denge ve asimetrik denge kavramları, sanatçıların dengeyi bir işlev olarak değil de sezgisel olarak ortaya koydukları düşüncesini göstermektedir (Tuna,2003:47). Sanatta en çok kullanılan ifade biçimi olan simetrik denge kavramı, optik bir denge üzerinde kurgulanmış formlar için kullanılan düzgün ortalanmış ve dengede olan parçalar bütünüdür.

Oran-orantı kavramında da bahsedildiği üzere insan bedeni, yüzü, hayvan bedeni ve yaprak dokusu simetrik bir denge içerisindedir (Holland,2012:27). Durağan ve tahmin edilebilir bir görsel yapı içerisinde olan simetri kavramı, mimari de oldukça sık kullanılmaktadır. Tasarımcıdan istenen mekan çeşidine göre resmiyetin ve otoritenin psikolojik simgesi olan simetrik denge kavramının kullanıldığı alanlar genellikle resmi mekanlar olarak görülmektedir (Becer,2011:66). Simetrik denge kavramı elbette yalnızca resmi dairelerde kullanılmamaktadır. Örneğin (bkz.:aş. Resim 1.16) İç Mimar Noha Hassan yaşam alanını simetrik denge kavramı ile tasarlamıştır. Tasarımcı tarafından kurgulanan bir mekanın, bir ya da daha fazla parçasında düzen oluşturularak bölgesel bir şekilde simetrinin kullanımı da mümkün olmakla birlikte makul bir orandır.



Resim 1. 16.: Oturma Odası, New York (URL-11)

Resim 1. 17.: Yaşam Alanı, New York (URL-11)

Radyal denge bir diğer adıyla merkezi denge, simetrik denge kavramıyla oluşturulan tasarımların merkezi bir noktadan kompozisyonun orta alan odak noktası olmak üzere her bir köşesine eşit bir şekilde yayılmasıyla gerçekleşmektedir (Becer,2011:66). Radyal denge tek başına veyahut yoğun kullanımında hareketten uzak ve sıkıcı görünmesiyle birlikte, diğer denge çeşitlerinden olan simetrik ve asimetric denge ile birlikte kullanıldığında kompozisyonlara enerji ve hareket katmaktadır (Tomita, 2015:169). İç Mimar Noha Hassan'ın da tasarladığı gibi (bkz.: yuk. Resim 1.17.) iç mekanlar da genellikle merkezi bir noktaya göre nesnelere diziliminde kullanılmaktadır. Dini görsel ve anlatımlarda sıkça karşılaşılan radyal denge, bir nesneyi veyahut bir mekanı odak noktası olarak belirlemede tasarımcıya yardımcı olmaktadır. Optik ağırlık merkezine oranlı bir şekilde yerleştirilen objelerden oluşan asimetric denge diğer bir deyişle enformal denge, serbest tarzda farklı görsel ağırlıktaki elemanların düzenlenmesi ile gerçekleştirilmektedir. Eşit veyahut eşit olmayan görsel ağırlıktaki objelerin birleştirilmesiyle oluşan asimetric denge kavramı, simetrik dengenin aksine hareketli bir yapıya sahiptir (Çellek, Sağocak,2014:266). Simetrik denge tasarımlarına kıyasla daha incelikli bir şekilde oluşturulması gereken asimetric denge, ilgi çekici, coşkulu, değişkendir ve dinamizmi simgelemektedir. Tasarımcı asimetric dengeli bir mekan ortaya çıkarma amacındaysa (bkz.:aş. Resim 1.18.), görsel olarak kuvvetli, alışılmadık biçimler içeren, parlak renkler, koyu değerler ve zengin dokuları kullanması tavsiye edilmektedir.



Resim 1. 18.: Yaşam Alanı (URL-12)

1.1.9. Uyum

Bir bütünü parçaları arasında bulunan uygunluk, ahenk anlamına gelen uyum kavramı, iç mekanlar da tasarımcı tarafından renk, doku, ışık, biçim, form ve malzeme öğelerinin birlikte veya tek başına estetik tatmini sağlayan etkileşimlerin seçiminin bütünüdür. Denge ile uyumun arasındaki farklılık ise, denge birbirine benzeyen ya da benzemeyen objelerin düzenlemeler yapılarak oluşturulması iken, uyum özenle seçimleri içermektedir. İç mimari tasarımcıların, tasarladıkları mekanlar da malzemelerin dokusundan rengine, aydınlatmasından zemin kaplamasına, mekandaki ısının nem düzeyine kadar bir çok öğenin uyum içinde çalışması gerekmektedir. Noha Hassan imzalı (bkz.:aş. Resim 1.19.) yaşam alanını uyum kavramında değerlendirilecek olursa, ortak ölçek değerleri, ortak renk skalası, ortak biçimler ve benzer detay özellikleri kullanılmıştır.



Resim 1. 19.: Yaşam Alanı (URL-11)

Tasarımcıların yalnızca mekan kavramı ilkeleri temelinde değil, anlam, malzeme ve teknoloji kavramlarının da uyumlu bir şekilde oluşturması gerekmektedir. “*Estetik değerlerin gelişmesi, deneyim ile olacağından, seçme işlemi, ne kadar çabuk yapılır ise, doğruya ve ideale o oranda ulaşılır*” diyen Burak Kaptan(1997:41), uyum kavramının kısaca nesnelere doğru seçimi olduğu düşünülürse, tasarımların doğru işlemesi için oldukça önemli olduğu tezini savunmuştur. Tasarımcının uyumlu bir şekilde tasarımını ortaya çıkardıktan sonra, uygulama aşamasına geçmeden önce uyum kavramının aranması gereken farklı mekan özellikleri de bulunmaktadır. Mekan da ön görülen kurgunun düzgün bir şekilde hayata geçirebilmek için mekanın öğelerini doğru örgütlemesi gerekmektedir. Tasarımcının mekanı tasarlarken kendini ortaya çıkardığı niteliklerin dışında yapısal bileşenlerin uyumu da oldukça önem arz etmektedir. Yapısal bileşenlerden bahsedilecek olursa, iç-dış zıtlığı, üç boyutluluk ve dördüncü boyut zaman olarak değerlendirilebilir (Kaptan,2001:118-120). “*İç formu oluşturan her bütün ya da parça, dış formun içinde algılanmaktadır. Böylelikle, dış form saydam ya da yarı saydam bir yapı içinde bulunmaktadır*” diyen Zelanski ve Fisher(1987:86), iç ve dış formun zıtlığını bu cümleleriyle anlatmışlardır. Formdan bahsedilirken elbette ki mimaride en çok kullanılan kelimelerden birisi olan üç boyuttan bahsedilmesi de gerekmektedir. Form, hacim ve kütlesi belirli bir uzayda yer almak anlamına gelen üç boyut kavramını Wong(1972:9), üç boyutlu uzay içinde bir hacim kaplayan her türlü öge olarak aktarmaktadır. “*Uzay-zaman, verilen yer ve verilen zaman ile oraya çıkan oluşum ve olaylardan meydana gelmektedir*” diyen Kurtich, Erakin(1993:131) zaman kavramını nesnelleştirerek aktarmaktadır. Dolayısıyla bir tasarımın hayata geçme aşamasında iç ve dış zıtlık, zaman, üç boyutluluk, renk, doku, biçim, form ve malzeme öğelerinin hep birlikte uyumlu bir şekilde sistematikleştirilmesi gerekmektedir. Birbirine benzer özellikleri bulunan elemanların fazla kullanımı sonucunda, bütüncül değerlendirildiğinde dikkat çekiciliği olmayan bir tasarım haline gelebilir. Diğer bir yandan çeşitlilik ve ilginçlik oluşturmak adına uç noktada değerlendirildiğinde ise görsel karmaşaya mahal verebilir. Düzen ve düzensizlik, birlik ve çeşitlilik arasındaki özenli denge tasarımları uyumlu bir hale getirmektedir.

1.1.10. Birlik ve Bütünlük

TDK'dan alınan bilgiler doğrultusunda, bir arada olma durumu anlamına gelen mekan tasarımı ilkelerinden olan birlik kavramı, mekanların, cisimlerin biçimlerin veyahut formların dengeli bir şekilde kompozisyon oluşturmasıyla meydana gelmektedir. Bir tasarımda birbirleriyle zıtlık çerçevesinde bir araya gelmiş objeler bile bir düzen içerisinde birleştirilebilmektedir. Simetrik, asimetrik ve radyal denge olarak üç ana başlık içerisinde değerlendirilen denge kavramı, birliğin ön koşulu olarak kabul görmektedir. Birlik için üç ana koşulu öne sunan Kerim ve Semra Çınar (2018:198), bu koşulları; uygunluk yolu, egemenlik ve değişkenlik yolu ve zıtlık yolu olarak değerlendirmektedir. Üç ana koşuldan ziyade, birlik kavramına ulaşabilmek için tasarımcılara üç yol tavsiye eden Hulusi Güngör(1972:120), hareketsiz birlik, hareketli birlik ve fikir ve üslup birliği olarak değerlendirmektedir. Geometrik biçimlerden meydana gelen, geometrik biçimlerin türleri ile oluşturulan hareketsiz birlikler, meydana gelen geometrik düzen Rodolfo Dordoni'nin Minotti Londra için tasarladığı iç mekanda (bkz.:aş. Resim 1.20) tasarıma hakim ise belirli bir düzen ve birlikten bahsedilebilmektedir. Sözlük anlamından da anlaşılacağı üzere hareketli yapılarda görülen hareketli birliklere, büyüyen canlı bünyeleri ve gelişen şehirlerdeki birlikler örnek verilebilmektedir. Canlıların gelişirken bütün organlarının bir arada hareket etmesi gerektiği gibi, hareketli yapılarda da verilen hizmetlerin aksamaması, yer altı ve yer üstü yapılarının ihtiyaca cevap verebilmesi hayati önem taşımaktadır. Dolayısıyla hareketli birliklerin belirli bir oluşum içerisinde düzenlenmesi gerekmektedir. Bütün parçaların, birlik kurgusuna uygun ana fikir ve anlayışı doğrultusunda düzenlenmesi anlamına gelen fikir ve üslup birliği, tasarımlarda önemli bir rol üstlenmektedir.



Resim 1. 20.: Yaşam Alanı, Londra (URL-13)

Resim 1. 21.: Ertuğrul Tekke Camii, Beşiktaş (Kaynak: Tez Yazarı)

Bütün olma durumu, tamamiyet anlamına gelen bütünlük kavramı, birlik kavramı ile sanat tasarımı ilkelerinde beraber değerlendirilmektedir. “*Bir dizaynın temel taşı olan birlik ve bütünlük kavramları tasarımda bulunması halinde dizayn da tamlık vardır. Birlik, bütünü oluşturan parçalar arasındaki bütünlük, tamlık ve uyumdur.*” diyen Hodgen(1965), birlik ve bütünlük kavramlarının bir arada değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Emre Becer (2011:72), tasarım ilkelerinin belki de en önemlisinin bütünlük olduğunu dile getirmiştir. Bir tasarımda dağınıklığın ve parçalanmanın önlenmesi için görsel unsurların bütünlük içinde bir kompozisyonda olması gerekmektedir. Bir tasarımda ideal bütünlüğü oluşturan unsurlar, aynı temel biçime, dokuya, renge ve boyuta sahip olanlardır. Tasarımlarda benzerliğe dayanan bütünlüğün içerisinde bulunan farklı unsurlar, dikkat çekmede ve algıyı başka yöne çevirmede etkilidirler. Birbirine benzeyen unsurlar bir araya getirildiklerinde görsel bir ritm oluşturmakta, dolayısıyla bütünlük kavramı içerisinde ritm olgusu da bulunmaktadır. Tasarımcıların tasarımlarını ortaya koyarken bütünlük kavramından yardım alabilecekleri dört ana unsur olan (bkz.:yuk. Resim 1.21.); bordür, beyaz boşluk, eksen ve üç nokta yöntemlerini Emre Becer(2011:72-73), ***İletişim ve Grafik Tasarımı*** kitabında ortaya koymuştur. Tasarım yüzeyini çevreleyen bordürler, aralarındaki ölçü, ton ve üslup gibi benzerlikleri ile bütünlük sağlamada kullanılmaktadır. Bordürler gibi dış kenarlara yakın bölgelerde kullanılan beyaz boşluklar, tasarımda bütünlük sağlamada yardımcı olurlar. Fakat bordürler ile

kıyasında genellikle kuralsızdırlar ve ölçülendirilemezler. Bir diğer yandan tasarımlarda bütünlük yaklaşımında en çok kullanılan yöntemlerden biri olan eksen, görsel unsurları yatay ve dikey ekseninde değerlendirildiğinde bütünlük içerisinde toplamaya yardımcı olmaktadır. Diğer yöntem olan üç nokta yöntemi, tasarımcının üç odak noktası belirleyerek bir orantı ortaya çıkardığı ve tasarımın bağımsız bileşenlerini birbirlerine bağlayan unsur olarak değerlendirilmektedir.

Birlik ve bütünlük kavramları, Lohr(2003)'a göre figür- zemin ve hiyerarşi kavramları ile birlikte anlaşılabilir tasarımlar üretebilmek için en önemli üç ilkeden biri olduğunu dile getirmektedir. Birlik ve bütünlük ilkeleri tasarımlarda doğru manada kullanıldığında, seyirci ile tasarımcı arasındaki mesajı algılamada kolaylık sağlamaktadır.

1.1.11. Ritim

Mekan tasarım ilkelerinden biri olan ritim kavramı, TDK'dan alınan bilgiler doğrultusunda dizem sözcüğüne karşılık gelmektedir. Dizem sözcüğü incelendiğinde ise, bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğu anlamına gelmektedir. Sözlük anlamından da anlaşılacağı üzere müzik dalının ana olgularının içerisinde kullanılmakta olan ritim kavramı, kısaca tekrar eden olgular olarak ifade edilebilmektedir. Yalnızca işitsel sanatlardan biri olan müzik de değil görsel sanatlarda da ritim olgusu benzer ifadeler de kullanılmaktadır. Feldman(1992:244) *Varieties of Visual Experience* adlı kitabın da ritim kavramını “*Tasarımda görülen bir unsur haline gelen ritim, görsel öğelerin uyumlu bir düzen içerisinde kullanılmasıdır*” diye açıklamıştır. Görsel tasarımda ritim olgusu, (bkz.:aş. Resim 1.22.) bir biçimsel düzende benzer öğelerin veya öge gruplarının birbirini izlemesi olarak ifade edilebilir.



Resim 1. 22.: Mutfak Alanı (URL-14)

“Ritim, hareketli yoğunlaşmalar, geçişler, duraksamalar ve sıçramalar olarak sanatsal algının etkili bir şekilde seyirciyi kucaklamasını sağlar” diyen Atalayer(1994:97), ritim olgusunun izleyici ve tasarımcı arasında ki anlaşılabilirliği kolaylaştırdığını dile getirmektedir.

Ritim olgusu geçmişten günümüze incelendiğinde, tarihi eserlerde, revak, pencere sırası, yapı kitleleri, profiller, mobilyalar, yüzeylere uygulanabilen her türlü bezeme veya strüktür öğeleri incelendiğinde ritim etkeninin kullanıldığı görülmektedir (Kuban,1981). Hareketlerin tekrarı, miktar oranları, bütün içinde değişebilen kompozisyonları ve bilinçli düzenlerin oluşturduğu görsel tasarımlarda ritim, izleyicinin göz takibi sonucunda durağan kompozisyona sahip bir tasarım da bile hareketli algılanabilmesiyle birlikte estetik etkiyi derinlere ulaştırmaktadır (Atalayer, 1994:97). Dolayısıyla ritim ilkesinde tasarımcı ve izleyici algısının birlikte çalışması oldukça önem kazanmaktadır. Bir tasarımda ritim algısına yardım eden mekan tasarımı ilkelerinden başı çeken, biçim, form, doku ve renk kavramlarında incelendiği gibi sanatçılar tasarım ilkelerini oluştururken doğadan esinlenmektedirler. Doğal yaşamda her şey belirli bir ritimde çalışmaktadır. Örnek verilecek olursa, gece ve gündüz, doğum ve ölüm, kuşların kanat çırpması, canlıların yürürken ve koşarken attıkları adımlar, doğada ki ritim olgusuna eş değerdir (Keskinok,2001). Tekrar ve hareket kavramlarıyla oluşturulan ritim kavramı, tekrar eden objelerin kompozisyonları, tasarımlarda doku ile sağlanan vurgu gibi bazı destekleyici ilkeler ile zarif, akıcı veya keskin bir ritmik tasarım oluşturulabilmektedir. Tasarımda form, biçim, renk ve doku

ilkelerinden yardım olarak oluşan ritim, bu ilkeler sayesinde hem çeşitlilik gösterebilmekte hem de kolay bir algı oluşturmaktadır.

1.1.12. Tekrar

Bir daha, yine, yeniden, gene anlamlarına gelen tekrar sözcüğü, sanatta ve tasarımda bir ögenin aynen ya da yakın kıymette birden fazla sayıda kullanılması olarak açıklanmaktadır (Güngör, 1972:69). Shirl Brainard(2005:86), **Tasarım Klavuzu** adlı kitabında, biçimlerin ve elementlerin yinelenerek planlı bir şekilde kullanılması, olarak tekrar kavramını dile getirmiştir. Ritim olgusunda bahsedildiği gibi tekrar olgusunda da yardımcı öge olarak, biçim, form, doku ve renk kullanılmaktadır. Ritim olgusunun oluşmasında etken bir rol oynayan tekrar ögesi, tasarımlar da bütünlük sağlamaktadır. Tekrarlar izleyiciyi duyarlı ve tetik kılar diyen Atalayer(1994:45), sistemli ve düzenli kılınmış tekrarlılık dikkati üzerine toplar diyerek ifadesine eklemiştir. Her ne kadar tekrarlar tasarım için önemli bir rol oynasa da, tekrar eden öğelerin tekdüze ve birebir aynı olması halinde sıkıcı bir görüntü ortaya çıkabilmektedir. *“Tekrar eden işleri hareketleri yaparken her zaman rahat edeceğimiz ritmi ve tempoyu buluruz. Belli bir noktaya kadar tekrar eden ritim verimliliği artırır. Fakat endüstriyel psikologlar bu tür devamlı tekrar eden hareketleri yapan işçilerin, rahatsızlandığını, sakatlık geçirdiklerini gösterdiler. Bu tür yaralanma ve sakatlanmalar, tekrar eden hareketlerin belirli bir temposu ile azaltılarak, değiştirilebilir. İnsanlar çok fazla tekrar eden hareketten sıkıldığında, hareketin ritmini bozmaya meyillidir”* diyen Feldman(1992:244),bu tezi savunduğunu kanıtlamaktadır.

Hulusi Güngör, tekrar olgusu; tekrar, tam tekrar, değişken tekrar ve aralıklı tekrar olarak dört ana başlık altında incelemektedir (Demircioğlu, 2016:53). Bir objenin tüm özellikleri aynı olacak biçimde aynı yön ve aralıklarla oluşturulması sonucu ortaya çıkan tam tekrar durumu, insan eli, bal peteği, bazı böceklerin göz yapısı gibi birçok örneği de doğada bulunmaktadır. Mimaride görsel bütünlük etkisine rahatça ulaşabilmek için, binaların çatısındaki kiremitlerin dizilişinde, sitelerde yapılan bina cephelerinde ve konumlandırılmalarında, zemin karolarında sıklıkla tam tekrar kullanılmaktadır. Sık kullanıldığında durağan ve tek düze görüntüye sebep olabilen ilke, işlevselliğe yönelik olan endüstriyel alanlar ve kumaş dokumacılığında

bu durum gözetilmeden rahatlıkla kullanılmaktadır. Birimin özelliklerinin aynı, yön ve aralıklarının farklı olacak bir biçimde ortaya çıkan tekrar durumu, ışık, doku, renk, değer, form ve biçim gibi tasarım öğelerinin biri veya bir kaçını seçilerek oluşturulmaktadır. Zemin ve duvar kaplamalarında oluşturulan motifler de kullanılan tekrar olgusu, kumaş, halı ve kilim dokumalarında da sıklıkla görülmektedir. “*Tekrarlayan unsurlar, izleyici bakışının eserin yüzeyinde kolayca dolaşmasını sağlar*” diyen, Meliha Yılmaz(2007:38), izleyicinin tasarımı birim olarak değil bir bütün olarak algıladığı ve izleyici açısından rahatlatıcı bir etkiye sahip olduğunu savunurken, Minotti Londra için Rodolfo Dordoni tarafından tasarlanan (bkz.:aş. Resim 1.23.) mekan bu duruma örnek olarak verilebilir.



Resim 1. 23.: Yaşam Alanı, Londra (URL-13)

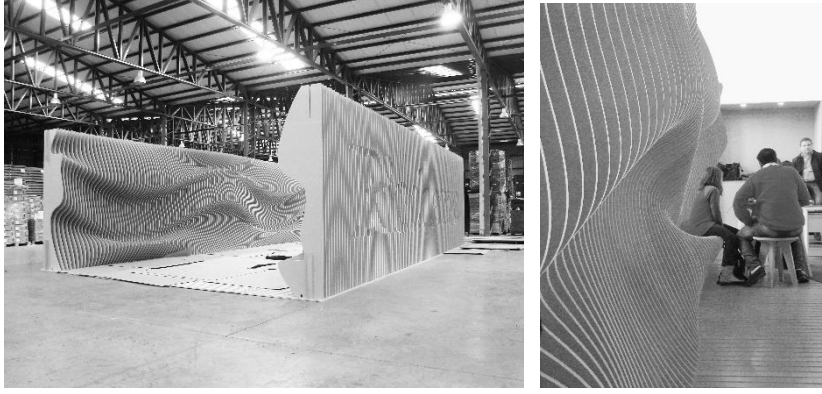
Resim 1. 24.: Sirkülasyon Alanı (URL-13)

Tam tekrarla kıyasında daha dikkat çekici ve monoton olan tekrar, görsel öğelerin tekrarı sonucunda tasarıma düzen ve hareket sağlamaktadır. İzleyicinin ilk bakışta anlamadığı fakat dikkatli baktığında anlayabildiği değişken tekrara ait tasarımlara doğada, diğer tekrar çeşitlerine göre en sık rastlanandır. “*Oysa mükemmel bir çalışma da göz sadece dizons noktası dediğimiz noktada takılmalı, buradan hareketine başlayarak, bütün çalışmayı dolaşmalı ve bitirmelidir. Bu ise kompozisyonda birlik ve bütünlüğü sağlayacak benzer elemanların tekrarı ile olabilir.*” Diyen Odabaşı(2002:130), birimler arası çok fazla kullanılan değişkenlerin dikkatli kullanılmasının önemini açıklamaktadır. Birden fazla birimin çeşitli aralıklara kullanılmasından meydana gelen aralıklı tekrar, genellikle doku ve yüzey hissi yaratmaktadır (Güngör,1983 v.d. Divanlıoğlu,1997). Hodgen(1965)’in alternatif

tekrar adını verdiği bu türde bir biçimin tekrar edebilmesi için araya ikinci veya başka bir biçimin belirli aralıklarla veya aralıksız olarak dizilimine ihtiyaç duymaktadır. Biçim farklılıkları ortaya çıktığında(bkz.:yuk. Resim 1.24.), izleyici için dikkat çekici, hareketli ve canlılık hissi uyandırmaktadır (Çınar, K. y.d. S.,2018:154).

1.1.13. Hareket

Bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi, devinim ve aksiyon anlamlarına gelen hareket sözcüğü, canlıların doğası gereği kas ve iskelet sisteminin yapısından kaynaklanan bu hareket eylemini ömrü boyunca gerçekleştirmektedir. Erim(2011:58) hareket sözcüğünü, “*Hareket varoluşun temel özelliğidir ve enerji ile ortaya çıkan bir durumdur*” diyerek tanımlamıştır. Görsel sanatlarda hareket kavramı, algıda gerçekleşmekle beraber estetik bir içeriği olanda bir olgudur. Ritim ve tekrar ilkelerinde bahsedildiği gibi hareket ilkesi de izleyici ve tasarımcı arasındaki algıdan meydana gelmektedir. Bir sanat eserinde bütün görsel öğeleri birbirine bağlayarak bütünlük ilkesini sağlamada yol gösterici olan hareket ilkesi, monotonluğu engeller ve izleyici ile tasarımcı arasındaki bağı güçlendirir. İnsanların gerçekleştirdiği yürümek, el kaldırmak ve baş çevirmek gibi anlık hareket durumlarını elbette sanat eserlerinde kullanılan hareket olgusuyla bağdaştırmamak gerekmektedir. “*Görsel elemanlar, yön değiştirerek ritmik tekrarlar doğrultusunda düzene hareket kazandırırılar.*” diyen Yılmaz(2007:38), sanat eserlerinde yer değişiminin ya da form değişiminin söz konusu olmadan hareket ilkesinin uygulanabildiği tezini savunmaktadır. Yer değişimi olmadan hareket ilkesinin hissedilebileceği bir sanat eseri için örnek vermek gerekirse, koşan bir atı resmetmek izleyici tarafından hareket ilkesinin algılanmasını sağlamaktadır. Diğer bir yandan İç Mimari tasarımlarda AABB tarafından tasarlanan (bkz.:aş. Resim 1.25. ve Resim 1.26.) biçimlerin birbirlerini tekrarı sonucu ortaya çıkan deniz dalgası şeklinde yapılan oturma birimleri de hareket ilkesiyle oluşturulmuş bir mekana örnek verilebilmektedir.



Resim 1. 25.: Sergi de Oturma Birimi, Arjantin (URL-15)

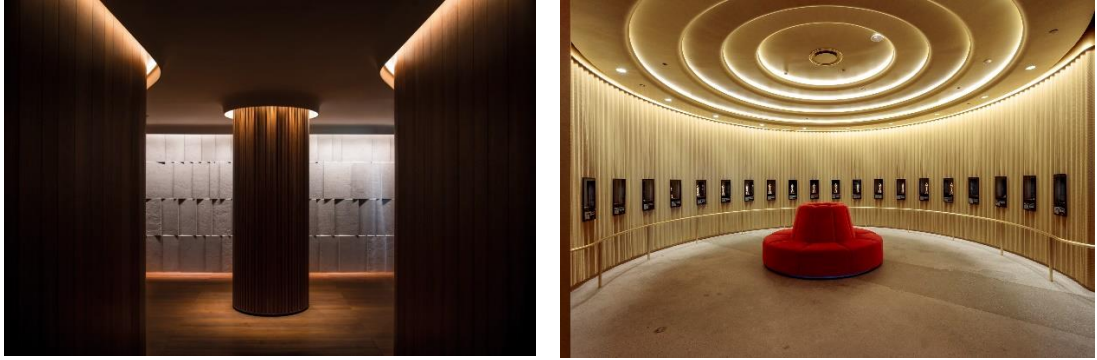
Resim 1. 26.: Sergi de Oturma Birimi, Arjantin (URL-15)

Görsel şekillerin kullanımı, birbirleriyle olan ilişkileri sebebiyle ortaya çıkan durum olan hareket olgusu, ritim ilkesinin dayandığı temeldir (Özsoy,2016:175). Keskinok(2001:36), **Sanat Eğitimi** kitabında ritim ve hareket olgusunu şu cümlelerle açıklamıştır: “Yön karşıtları heykelde hareketi oluşturur. Hareketin değişik ancak düzenli aralıklarla tekrarları ise ritmi yaratırlar. Hareketin, dolayısı ile ritmin belirgin bir kişilik özelliği göstermesi gerekir.” Dolayısıyla hareket ile ritim kavramlarını bazı araştırmacıların aynı alt başlık altında incelemesinden de anlaşılacağı üzere ritim ve hareket kavramları birbirlerini desteklemektedirler. Ritim kavramının hareket kavramından farklı olarak değerlendirilebilecek bir özellik olan tekrar ilkesi de ritim ile birlikte çalışmaktadır. Fakat burada anlatılmak istenen ritim, hareket ve tekrar kavramlarının birbirleriyle olan ilişki içine sokmadan bu ilkelerin uygulanamayacağı değildir. Bir tasarımda sanatçının kullandığı görsel dilin izleyici tarafından anlaşılabilir olması açısından birbirleriyle ilişkilerini göz ardı etmemek gerekmektedir. Göz hareketlerini kolaylaştırmak ve tasarımın içinde izleyicinin kolayca dolaşabilmesini ve belirli noktalara odaklanabilmesini sağlayan hareket ilkesi, tasarımda durağanlığı ortadan kaldırmak için de kullanılmaktadır (Öztuna,2007:38).

1.1.14. Vurgu

Görsel şekillerin kullanımı, birbirleriyle olan ilişkileri sebebiyle ortaya çıkan durum olan hareket olgusu, ritim ilkesinin dayandığı temeldir (Özsoy,2016:175). Keskinok(2001:36), **Sanat Eğitimi** kitabında ritim ve hareket olgusunu şu cümlelerle açıklamıştır: “Yön karşıtları heykelde hareketi oluşturur. Hareketin değişik ancak düzenli aralıklarla tekrarları ise ritmi yaratırlar. Hareketin, dolayısı ile ritmin

belirgin bir kişilik özelliği göstermesi gerekir.” Dolayısıyla hareket ile ritim kavramlarını bazı araştırmacıların aynı alt başlık altında incelemesinden de anlaşılacağı üzere ritim ve hareket kavramları birbirlerini desteklemektedirler. Ritim kavramının hareket kavramından farklı olarak değerlendirilebilecek bir özellik olan tekrar ilkesi de ritim ile birlikte çalışmaktadır. Fakat burada anlatılmak istenen ritim, hareket ve tekrar kavramlarının birbirleriyle olan ilişki içine sokmadan bu ilkelerin uygulanamayacağı değildir. Bir tasarımda sanatçının kullandığı görsel dilin izleyici tarafından anlaşılabilir olması açısından birbirleriyle ilişkilerini göz ardı etmemek gerekmektedir. Göz hareketlerini kolaylaştırmak ve tasarımın içinde izleyicinin kolayca dolaşabilmesini ve belirli noktalara odaklanabilmesini sağlayan hareket ilkesi, tasarımda durağanlığı ortadan kaldırmak için de kullanılmaktadır (Öztuna,2007:38).



Resim 1. 27.: Spa Salonu Bulgari Resort, Dubai (URL-16)

Resim 1. 28.: Akademi Sinema Filmleri Müzesi, Los Angeles (URL-17)

Tasarımın tümüne yol gösterici olabilme özelliğine sahip vurgu ilkesi, tasarımın bütününe hakimlik sağlamadığı gibi birden fazla olabilmektedir. Zelanski ve Fischer(1996:48), birlik oluşturma çabasıyla mekan tasarımı ilkelerinden olan ritim, tekrar ve denge gibi unsurlara ek olarak bir vurgu elemanından da faydalandıkları bilindiğini dile getirmektedir. Tasarımcı ve izleyici arasındaki bağı güçlendiren vurgu ilkesi tasarımlarda kullanılmadığında, izleyicinin ilgisini kaybedebilmekte ve iyi organize edilmiş olarak gözükmebilmektedir. İzleyicinin tasarımcının vermek istediği mesajı daha etkili anlaması ve vurgu yapmak istediği alanın rahatça görülebilmesi için vurgu noktasının, tasarımın optik merkezinde yer alması gerektiği görülmektedir (bkz.:yuk. Resim 1.28.). Vurgulanması gereken noktanın birden fazla olmaması gerektiğini savunan Becer(2002:74), her objenin aynı anda vurgulanması sonucunda ve çok sayıda görsel unsurun eşit düzeyde vurgulandığı durumlarda asıl

vurgulanması gereken nesnenin ilgiyi kaybettiği tezini savunmaktadır. Aynı tezi savunan Laurer(1990:40), bütün nesnelere eşit oranda vurgulanmasının, vurgu elemanlarının nötrleşmesi demek olduğunu dile getirmiştir. Asıl vurgulamak istenen objenin ikincil vurgu elemanlarından ayrılması belirgin ölçüler, özel bir biçim, zıt karakterlerde renkler, yön ve doku olgularının abartılması yardımıyla sağlanmaktadır. Bir tasarıma bütüncül yaklaşıldığında vurgulanmak istenen nesne, tasarımdaki önem derecesine göre seçilmesi tavsiye edilmektedir. Mekanın içinde bulunan objenin stratejik pozisyonu ve yönelişi ile tasarımın merkez noktası olarak değerlendirilmekle birlikte asimetrik bir kompozisyonda ikincil elemanlardan tümüyle ayrılabilir. Görsel tasarımlarda vurgu mantığı oldukça anlaşılabilir. Demirel(2019:11-14), vurgu ilkesinin sağlanabilmesini sağlayan olguları dört ana başlık altında incelemiştir: kontrast etki, görsel izolasyon, yerleştirme ve oran. Yağmur yağarken bulutların arasında bir anda çakan şimşek, doğada şekil, yön, pozisyon ve renk ile sağlanan kontrast vurguya sıkça karşılaşılabılır bir durum olmasına örnektir. Doğada sıkça karşılaşılan olaylar insanoğlu tarafından alışılmış olduğundan ötürü sanatta da kullanıldığında her defasında izleyicinin tekrar uyarıldığı ve sıkılmadığı dile getirilmektedir.

İki veya üç boyutlu tasarımlarda nesneyi diğer nesnelere ayırabilen adına kullanılan görsel izolasyon, şekil, doku, yer ve renk gibi öğelerden yararlanmaktadır. İkincil objelerin hepsinden ayrı ve değişik bir görsel objenin tasarıma yerleştirilmesiyle oluşan asıl vurgu objesi, kompozisyonlarda vurgu olgusunu oluşturma da yardımcı olan görsel izolasyonu açıklamaktadır. Göz tarafından odak noktası olarak seçilecek nesnelere kompozisyonlarda konumuna karar veren vurgu ilkesini sağlayabilmek adına kullanılan yerleştirme olgusu, nesnelere doğal dünyasına ve davranışlarına uygun konumlandırıldığında daha güçlü olmaktadır. Örneğin ufuk çizgisine yerleştirilen bir uçurtma kullanılan eserde, vurgu kuvvetle desteklenmektedir. Tasarımlarda oluşturulan kompozisyonlarda kullanılan objelerin oranlarının değiştirilmesiyle ortaya çıkan vurgu olgusu, ana fikirde gösterilmek istenen nesnenin hacim olarak olduğundan büyük veya küçük kullanılması sonucu ortaya çıkmaktadır. İzleyici için oranıyla oynanmış nesnelere eserlerde kullanılması, ilgi çekici olmaktadır.

1.1.15. Kontrast

Kontrast sözcüğü TDK'dan alınan bilgiler doğrultusunda karşıtlık ve zıtlık anlamlarına gelmektedir. Doğada gece ve gündüz, sıcak ve soğuk, iyi ve kötü gibi olgulardan yola çıkarak her şeyin nasıl bir denge içinde var olduğu kanısına varabiliyor isek, bir olgunun zıttı olmadığında kendisinin bir anam ifade etmediği olgusunu da düşünmek gerekmektedir. Görsel sanatlarda biçim, ölçü, renk ve yön olgularının tasarımı oluştururken biçim zıtlığı, ton zıtlığı, renk zıtlığı, ölçü zıtlığı, aralık zıtlığı gibi öğeler dengeli bir tasarım oluşturma da yardımcı olmaktadır (Tiryakioğlu,2012:16). Yuvarlak formlardan olan küre, daire ve çember gibi formların yanı sıra kare, üçgen ve küp gibi dik açılı çokgenler, dikey ve yatay olan diyagonal şekiller, doğal ve yapay formlar birlikte kullanılıp zıtlık oluşturularak tasarımlar da kullanılmaktadır. Zıtlık ilkesi görsel sanatlar da çokgenlere karşı amorf formlar, küçük formların yanında büyük ölçülü formlar, parlak renklere karşılık mat renkler kullanılarak sağlanmaya çalışılmaktadır. Örnek olarak (bkz.:aş. Resim 1.29.) Londra, Strawberry Hill de bulunan tasarımını Kindly adlı şirketin yaptığı bir aile evi verilebilir.



Resim 1. 29.: Aile Evi, Londra (URL-18)

Tasarımda kullanılan bütün öğelerin birbirinin benzer biçimi, formu gibi olgularının yanında vurgulanmak istenen tek bir biçimin diğerlerinden farklı kullanılması sonucu vurgu ilkesi gibi zıtlık ilkesinin de kullanılabildiğini göstermektedir. Diğer bir yandan Kerim ve Semra Çınar (2018:120), tasarımlarda ışık

şiddetiyle ayarlanmış olan siyah ve beyaz pigmentlerinin, griler skalası adı verilen renk değerleri ile zıtlıklar oluşturularak da vurgu sağlanabilir düşüncesindedir. Günlük hayatta çoğu meslekte kullanımda olan renk kontrastını Hulusi Güngör(1972:37), **Temel Tasar** adlı kitabında “*Açık koyu kontrastında ölçü ve ton değerleri ile oluşturulan farklılıklar armoniyi(uyum) meydana getirir. Tasara ahenk farklı renklerin tonlarının bir arada kullanılmasıyla sağlanır.*” sözleriyle açıklamıştır. Resim 1.29.(bkz.:yuk.) da verilen mekan da görüleceği üzere pencere yüksekliğinin dolayısıyla tavan yüksekliğinin normalden fazla oluşundan ortaya çıkan, vurgu ilkesinin yanı sıra oran ve orantı ilkesi de zıtlık oluşturulmak istenen bir tasarım da, bir objenin olması gereken ölçülerinin dışında bir ölçüde kullanılması durumuyla ortaya çıkmaktadır.Tasarımlarda kullanılan objelerin konumlandırılmalarına göre, örneğin merkezi ve merkez dışı, üst ve alt, sağ ve sol, yüksek ve alçak gibi değerlerle yerleşme ile oluşan yön zıtlığı oluşmaktadır (Öngen, 2011:75). Yön zıtlığında ise objelerin birbirlerinin konumlandırılmalarına göre açıları 90 derece olduğunda maksimum zıtlık, aynı objelerin 180 derecelik dönüşleri ile kontrast bir etki oluşmaktadır (Edirne,2004:78).“*Bir tasarımda çeşitlilik ya da zıtlık, farklı bir şey eklenerek başarılabilir. Farklı öğeler tasarımda birbirine yakın yerleştirildiğinde, zıtlık elde edilir. Bu tür zıtlık ya da çeşitlilik tasarıma olan ilgiyi arttırabilir*” Diyen Öztuna(2007), zıtlık ilkesinin tasarımlarda izleyicinin ilgisini arttırmada kullanıldığını dile getirmiştir.

1.1.16. Koram

Sanat tasarımı ilkelerinde sistemli bir biçimde zıtlığa ulaşma yolu olarak gösterilen koram, diğer bir adıyla görsel hiyerarşi iki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprüye verilen isimdir (Özhekim,2009:152). Türkçe de gündelik hayatta genellikle siyasi birimlerde karşılaşılan bir kelime olan hiyerarşi, özel törenlerde ve bayramlarda siyasi liderlerin önem sırasına göre yerleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Görsel sanatlarda da hiyerarşi ögesinin kullanımı, tasarımda kullanılan bütün unsurların önem derecesine göre eserlerde yerleştirilmesiyle meydana geldiğinden ötürü siyasi birimlerde kullanılan anlamına benzer nitelikte olduğu görülmektedir. Tasarımcının vurgu yapmak istediği noktalarda birincil, ikincil ve üçüncül öneme sahip unsurları doğru yerleştirmesiyle, zıtlığı da kullanmaktadır

(Öztuna,2007). Bir tasarımda (bkz.: Resim 1.30.) tasarımcı tarafından kullanılmış bütün nesnelerin renk, büyüklük ve küçüklük, konum, uzaklık yakınlık gibi tasarıma yön veren unsurların önem sırasının doğru verilmesi ve uygulanmasıyla görsel hiyerarşi oluşturulmaktadır (Becer, 2009: 69; Samur, 2012: 30).



Resim 1. 30.: Müze, Londra (URL-19)

Tasarımlar da koram ilkesi oluşturulurken kullanılan biçimlerin birbirlerini örtmeden sıralanabildikleri gibi, gerekli yerlerde de eserlerde örtme ögesi kullanılmaktadır. Sanat ilkelerinin genel olarak doğadan esinlenerek oluşturulduğu göz önünde bulundurulduğu zaman, ayın hilalden dolunaya dönmesi ve tekrardan dolunaydan hilale dönmesi, güneşin yavaş bir şekilde doğup saat geçtikçe en tepe noktasına ulaşıp daha sonrasında batıdan batması gibi örnekler doğadaki koram ögesini ortaya çıkarmaktadır. Görsel tasarımda koram ilkesi üç ana başlık altında incelenmektedir; eklensel koram, merkezsel koram ve çevresel koram. Eğri veyahut zigzaglı olabilen eksen üzerinde dizilen biçimler ile ortaya çıkan eksensel koram, biçimlerin birbiri ile ilişkilerinde eksen meydana getirmesiyle oluşmaktadır (Yıldız,2014:45). Merkezden çevreye doğru veyahut çevreden merkeze doğru büyüeyebilen biçimler kendi aralarında birleşmeleriyle oluşturdukları merkez noktasına verilen isim merkezsel koram olarak adlandırılmaktadır (Güngör,1969:142). Biçimlerin bir çevre üzerinde kademeleşmesi sonucunda meydana gelen korama, çevresel koram adı verilmektedir. Tasarımcıların ortaya çıkardıkları eserlerinde bahsedilen üç koram tipi birlikte veyahut ayrı ayrı kullanılabilir. Koram ilkesinin kullanılmadığı tasarımlarda izleyiciye ulaşımın zor olduğu görüldüğü üzere, doğru kullanıldığı örneklerde de izleyici önem sırasına göre eseri algılayabiliyorsa tasarımcının vermek istediği mesajı etkili ve hızlı ulaştırdığı anlamına gelmektedir (Ertan, Sansarcı,2016:135).

1.2. MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE MÜZELER

Greenberg(2005:226), “*Yaratıcı mekânlar kaçınılmaz bir biçimde anıtsal ya da statik olmaktan ziyade daha dinamik, deneyime dayalı, değişken ve de teatral hale gelmektedir. Müzelerdeki yaratıcı mekân, temelde “kullanıcının mekânı”dır. Bu mekân onlarla ve onların yaşamlarıyla yankılanmaktadır. Bu mekân, kullanıcıların öğrendiği, keşfettiği ve ilham aldığı bir ortam olup, kullanıcının zihninde fiziksel olarak var olmaktadır. Bu noktada müze kullanıcı ile obje arasında arabulucuk görevi üstlenmektedir.*” ifadeleriyle değişen müzecilik anlayışı ile birlikte gelişen teknolojinin meydana getirdiği artan medya okuryazarlığının sonucunda, yeni ilham verici müze mekanlarının inşa edilmesi gerektiği görülmektedir. Müzelere anlam veren mimari düzenleme biçimleri, ziyaretçi açısından hem fiziksel hem kavramsal bakış açılarını belirlemektedir. Müzelerde tasarımcı tarafından oluşturulan sergileme elemanları, zemin sirkülasyonları, dikey yüzeyleri, hacim ve tavanlarının tasarımıyla birlikte ziyaretçi deneyimine de biçim vermektedir (Giebelhausen,2006:41-42). ICOM(2010:23-24), Müzecilik ile İlgili Temel Kavramlar’da sergi aydınlatmasının olumlu bir yönde ilerlemesiyle, koleksiyonların daha iyi dağıtılması ve sergilenmesiyle gelişen müze mimarlığını, gösterim ve sergileme, düzeltici ve önleyici koruma, yönetim, çalışma ve ziyaretçileri barındıracak mekan tasarlama ve ihtiyaca yönelik alanlar oluşturma sanatı olduğuna yer vermiştir. Tasarımlarda öncü olarak kabul edilen gestalt ilkeleri ve temel tasarım ilkeleri gibi rehberlerin yanı sıra bu ilkelerle örtüşen mekan tasarımı ilkeleri de mekanlarda aynı görevi üstlenmektedir. Almanya’nın şehirlerinden olan Frankfurt da bulunan betonarme yapı özelliği taşıyan Modern Sanatlar Müzesi baz alındığında, kentin tarihi vaziyet planına uygun olarak binanın arazisine oturum üçgen bir formla gerçekleşmiş olup dolayısıyla strüktür elemanları biçim ögesini oluşturmuştur. Binanın giriş ve çıkışları, ana hareket alanı ve sergileme alanları sirkülasyon alanında asimetrik ve diyagonal yönlendirilmesine karşın simetrik bir strüktür kullanılmıştır. Planı üçgen bir formla oluşturulan binanın iç mekan incelendiğinde yumuşak kabul edilen dairesel çizgiler ile köprü görevi gören unsurlar oluşturulmuştur. Kurgulanan pencere açıklıkları ve sergileme alanları doğal ışık kaynağı ile tavadan ve duvardan sağlanmıştır. Sanat eserlerinin bulunduğu sergileme alanlarında bulunan çerçeveler simetrik bir şekilde yerleştirilmiş ve tavan

yüksekliği ile merdiven öğesi insan boyutunun yüksekliği ile kıyas edildiğinde çok yüksek olup ölçek kavramının alt başlığı olan büyük ölçek ilkesi kullanılmıştır.



Resim 1. 31.: Kulturgebaeude/Museum-Moderner-Kunst (URL-20)
Resim 1. 32.: Kulturgebaeude/Museum-Moderner-Kunst (URL-20)
Resim 1. 33.: Kulturgebaeude/Museum-Moderner-Kunst (URL-20)

Binanın iç mekanında kullanılan renk ışık ışınlarının yüzeye gelen tüm ışığı yansıtması sonucu oluşan nötr renk olan beyaz kullanılmıştır. Burada bahsedilen yapıda; form, biçim, asimetri, simetri, ölçek, ışık, renk ve zıtlık ilkeleri kullanılarak mekan tasarımı ilkelerinden yararlandığı görölmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MÜZELER ve MEKAN KAVRAMI

“Mimari kavramların zengin ve karmaşık süreçten çıkıp günümüze gelen yapı tarihinin içeriklerini yeni deneyler yaparak zenginleştirdiğini ve varlıklarını sürdürdüğünü görebilmek olasıdır. Oluşan mimari kavramların yapılara değil de insanların anlamasına ilişkin soyutlamalar olduğu gerçeği değişmezliğin nedenini ortaya koyuyor” diyen Kuban(1990:8) mimarlığın insanlar için olduğu düşüncesini öne sürmektedir. Kullanıcı profiline geçmişten beri süregelen davranışları, düşünceleri ve alışkanlıkları gibi bir çok psikolojik etmeden ötürü zihinde algı durumunun değişebileceği mekanlar olan mimari mekanlar, insanların hayatları boyunca yaşadığı anılara şahitlik ettikleri göz önüne alındığında yaşayan mekanlar da denilebilmektedir (Bachelard,2008:40). Sınırları görülebilen boşluklar olan mekan kavramı; nesnelere, sesler, kokular ve imgeler ile anlam kazanmaktadır. Bir duvar var ise mekanın var olduğu, mekan var ise boşluğun var olduğu, boşluk var ise sesler, insanlar, düşler, sözcükler ve nesnelere gibi kavramlardan her birini içinde barındıran mekanın var olduğu gerçeği göz önüne alındığında her birinin bir birini meydana getirdiği görülmektedir. Mekanlar; özel mekanlar ve müze alanlarını da kapsayan kamusal mekanlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Özbek,2004:47). Jürgen Habermas, 1964 yılında Frankfurt da yayımlanan ***State and Politics*** adlı makalesinde ilk defa kamusal mekan kavramını, *“Özel şahısların kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele hakkında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu mesele hakkında ortak kanaate vardıkları, kamuoyuna oluşturdukları araç, süreç ve mekanların tanımlandığı hayat alanı”* olarak açıklamıştır. Kamusal alan kavramına giren müze mekanları, toplumun gelişimine hizmet eden, insanlığa ve yaşadığı çevreye tanıklık eden objelerin üzerinde yapılan araştırma sonucu edindiği bilgileri toparlayan ve koruyan, ortaya çıkan bilgiyi paylaşan, eğitim ve zevk alma adı altında sergileme eylemini gerçekleştiren, kar amacı gütmeyen, sürekliliği olan bir kurumdur (Madran,1999:6). Mekansal ölçekte incelendiğinde gelişime ve değişime uğrayan yeni

müzecilik anlayışında sergileme, eğitim ve iletişim imkanlarında önemli gelişim göstermiştir. Geçmiş ve günümüz müzecilik anlayışı mekânsal olarak kıyas edildiğinde, halka önceden soğuk ve ürkütücü gelen yalnızca mekânsal ve işlevsel olarak değerlendirilen müzeler, günümüzde gerek iç mimarisiyle, gerek dış mekânsal özellikleriyle mekan-nesne, nesne-nesne, mekan-insan ve nesne-insan ilişkiler temelinde oluşturulan müzeler, vizyon ve misyon açısından olumlu bir yol kat etmişlerdir. Dış kabuktan daha özellikli görünen iç mekanda ise iyi korunuyormuş izlenimini veren, diğer bir yandan sergilediği nesneyi anlatabilen müze yapıları, ziyaretçi açısından incelendiğinde daha anlaşılabilir olma yoluna doğru ilerlemiştir.

2.1. MÜZE NEDİR?

Sanat ve bilim eserlerinin veya sanat ve bilime yarayan nesnelere saklandığı, halka gösterilmek için sergilendiği yer anlamına gelen müze kavramı, geçmişten günümüze kadar birçok uygarlıkta farklı isimler ile nitelendirilmiştir. Türk dilinde kullanılan müze kavramı, Yunanca da müzik ve şiir ilham eden esin perileri anlamına gelen “mouseion” sözcüğünden türetilmiş olup, İspanyolca da museo, Fransızca da musée ve Almanca da museum gibi farklı dillerde eşdeğer nitelendirmeler ile hayat bulmaktadır (ICOM,2010:56). ICOM(2007a:madde 3.1) 2007’den günümüze, müze terimini kâr gayesi gütmeyen, topluma ve toplumun gelişimine hizmet eden, kalıcı, halka açık, soyut ve somut insanlık mirasını ve çevresini eğitim, çalışma ve eğlenme amacı güden, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyen kurum olarak nitelendirmektedir. Diğer bir yandan Allan(1963:5) müze kavramını, koleksiyonların inceleme, etüt etme ve zevk alma gayesiyle konuşlandırılmış mekanlar olarak kullanıcı gözüyle değerlendirmiştir. Müzeyi kültürel, sanatsal, bilimsel ve tarihsel objelerin sürekli sergi mantığıyla yapılan kamusal mekanlar olarak, ifade eden Sözen ve Tanyeli(1987:168), A.D. Allan ile benzer düşüncede olduğunu kanıtlar niteliktedir. Amerikan asıllı ünlü müze eleştirmeni Stephen Weil(1990), *Müzeyi ve Diğer Meditasyonları Yeniden Düşünmek* adlı kitabında müzelerin hangi amaçla kullanıldığına yönelik olarak, geleneksel anlayışın fonksiyona yönelik terimlerle ifade edildiğini ve tarih boyunca müzelerin odak noktasının maddi delillerin özünde somut ve el ile tutulur nitelikte olduğu düşünüldüğünü ifade etmiştir. Müzecilikte geleneksel anlayış incelendiğinde, toplanan maddi delili korumak, üzerinde gerçekleştirilen çalışma sonucunda

yorumlamak ve çıkan sonucu sergilemek, olarak görülmüştür. Geleneksel müzecilik anlayışına ek olarak çağdaş müzecilikte, pedagojik, sosyolojik, psikolojik içerikler eklenerek, “Müzeoloji” adı altında lisans dalı bile oluşturulmuştur (Atasoy,1994:38). Geleneksel ve çağdaş müzecilik anlayışı kıyas edildiğinde, günümüzde kültür birikimini oluşturmuş nesne ya da yapıların sergilenmesinde, ziyaretçi tarafından edinilecek bilgilerin ve kurulacak iletişimin daha anlaşılabilir olması amaçlanmıştır.

2.1.1. Müze İşlevleri

Arama, toplama, koruma, bakımını yapma ve sergileme işlevleriyle bilinen geleneksel müzecilik anlayışı, 20.yy.ın ikinci yarısından itibaren, değerli olanın ne olduğu ve izleyiciye nasıl sunulması gerektiği hakkında belirli çalışmalar düzenlenerek müze kavramının işlevleri ve amaçları tekrar değerlendirilmiştir (Erdoğan,2003:2). 21.yy.dan sonra geçilen “Çağdaş Müzecilik” diğer bir deyişle “Postmodern Müzecilik” anlayışı ile birlikte müzelerin ne olabileceğine dair yenilikler göz önüne alınarak, toplumla iletişim kurma çabasına gidilmiştir (Message,2006:603). Geçilen yeni müzecilik anlayışı ile kültür, öğrenme, iletişim ve kimlik arasındaki ilişkilerin daha anlaşılabilir olmasıyla beraber müzelerin toplumsal açıdan işlevlerinin çeşitlenmesine yol açmıştır. Geleneksel müzecilik anlayışının işlevlerini; koruma, iletişim ve araştırma olarak üç ana başlık altında Özkasım(2012,43) incelerken, Crane(2006:99); toplamak, korumak ve halkın beğenisine sunmak olarak üç ana başlık çerçevesinde incelemektedir. Diğer bir yandan Alexander(2008:188); toplama, koruma ile beraber sergileme, hizmete sunma ve yorumlama olarak dört ana başlık altında incelemektedir. Müze ile toplum ilişkisini esas alan yeni müzecilik anlayışı ile birlikte müzelerin; toplama, koruma, iletişim, depolama, belgeleme, sergileme ve eğitim gibi temel işlevleri bulunmaktadır(Özkasım,2012:43). İşlevler incelendiğinde; toplama, koruma, araştırma ve iletişim olmak üzere dört ana başlık altında toplandığı görülmektedir.

Müzelerin koleksiyon yönetimiyle ortaya çıkan toplama işlevi, nesnelere satın alma, değişim ve bağış yoluyla meydana gelmektedir. Koleksiyonlarını belirli bir politika doğrultusunda oluşturan müzeler, koleksiyonlarına alacakları objeleri belirlenen politika doğrultusunda almaktadırlar (Malaro,1995:14). Geçmiş çağlardan günümüze kalan tarihi nitelik taşıyan nesnelere bünyesine alacak olan müzeler, nesnelere

sanatsal, belgesel, bilimsel, doğa, evren ve insanlığın tarihi hakkında bilgiler içermesine dikkat etmektedirler (Alexander,2008:188).

Toplama işlevi adı altında gerçekleşen eylemden elde edilen nesnelerin, bakımının yapılması ve gelecek kuşaklara aktarma sorumluluğunu yerine getiren koruma işlevi, uygulanan yenileme ve onarım çalışmalarında depolama sistemlerinin kurulmasını da içermektedir. Nesnelerin yalnızca fiziksel olarak değil bilgi olarak da gelecek nesillere aktarımını içeren koruma işlevi, koleksiyonu anlamak ve yorumlayabilmek adına gerekli bilgilerin toplanmasını da sağlamaktadır. Başka bir mekandan alınarak müze bünyesine katılan nesnelerin kaynağının tespitiyle başlayıp sonrasında kendisine odaklanan araştırma işlevi, müzelerin koruma, sergileme ve eğitim gibi faaliyetlerine de yardımcı olmaktadır. Yapılan araştırma sonucunda nesnenin kendisi kadar geride bırakılmış diğer kültürel öğelerinde önemli olduğunu belirten Atagök(2012:176), gelecek nesillere aktarım da toplanan bilginin kapsamlı olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Tarihi eserler incelendiğinde dönemine ait tarihi bilginin yanı sıra, dönemin sosyokültürel yapısını, ekonomik durumunu ve inançlarını da yansıttığından ötürü, alınan nesnenin toplumsal bağlamdan koparılmadan sunulması gerekmektedir. Yapılan araştırmaların belirli kriterler çerçevesinde yapılması gerektiğini ve otomasyon ve dökümantasyon olanaklarına yeterince sahip olmaları gerektiğini savunan Fenton(1995:226), gelecek nesillere bilgi aktarımı açısından bu aşamaların önemini vurgulamıştır. İnsanoğlunun ortak mirasının yayınlar, müze eğitimi, sergiler ve sanal uygulamalar gibi farklı şekillerde toplumun yararlanmasını sağlamasına yarayan iletişim işlevi, müzelerde elde edilen bilgilerin yayılmasına da destek vermektedir. Her müzenin misafirlerinin farklı yaş aralıklarında ve kültürde olduğu göz önüne alındığında, müzelerin iletişim politikalarının farklı olduğu anlaşılmaktadır (Boyraz,2012:30).

2.1.2. Müze Türleri

Bilim, tarih, sanat veya kültür bakımından insanoğlunun ilgisini üzerine toplayan objelerin sergilendiği ve depolandığı yer anlamına gelen müze kavramı irdelendiğinde, somut ya da somut olmayan tarihi mirası biriktirmek, saklamak, araştırmak, toplumun gelişimine yardımcı olmak ve korumak gibi birçok işlevi olan yapılandırılmış kurumlar olduğu görülmektedir. Müzelerde bulunan objelerin veyahut

kompozisyonların oluşturduğu değişik kökenleri ve değişime açık felsefeleri gibi unsurlara sahip olmasından ötürü katı bir ayrıştırmaya tabi tutulamayacak olan müzeler, diğer bir yandan incelendiğinde ülke politikası, bulunulan mevcut durum ve ihtiyaçlarına göre oluşturulmuş müze yapılarının da dünya çapında bulunduğu bilinmektedir. Hükümet tarafından karşılanan maddi kaynaklar ile oluşturulan ulusal müzeler ve bireysel kişiler tarafından maddi kaynakları karşılanan müzeler gibi farklı ekonomik kaynaklara sahip olmalarından dolayı ekonomik koşullar sınıflandırma da etken olmaktadır. (De Rojas y.d. Camarero,2008:525-537; Classen,2007:894-914; Falk y.d. Dierking,2000; Bennett,1995; Greenhill,1992; Hubbard, 2014:103-115; Renstchler, 2007). Sınıflandırmayı yalnızca ekonomik koşullar çerçevesinde incelemek doğru olmayacağından ötürü, 7 Temmuz 1995 tarihinde Norveç de gerçekleştirilen ICOM 18. Genel Kurulu'nda yer alan bildirin 2.maddesinin 1a şıkkı incelendiğinde müzelerin sınıflandırılması görülmektedir. Koleksiyonlarına göre müzeler, bağlı olduğu birime göre müzeler, hizmet ettikleri bölgeye göre müzeler, hitap ettikleri kitleye göre müzeler ve koleksiyonlarını sergileme yöntemlerine göre müzeler olmak üzere beş ana başlık altında ayrıştırılmaktadır (Madran,1999:7). Bunun yanı sıra *Museum International Dergisi*'nde çıkan makalelerden edinilmiş bilgilere göre; UNESCO 1958 yılında Brezilya da gerçekleştirdiği konferansında bünyesinde bulundurdukları bilim dallarına müzeleri sınıflandırmıştır. Sanat müzeleri, modern sanat müzeleri, arkeoloji, tarih ve kültürel miras müzeleri, etnografya ve folklor müzeleri, doğa tarihi müzeleri, bilim ve teknoloji müzeleri, bölge müzeleri, uzmanlık müzeleri ve üniversite müzeleri olmak üzere dokuz başlık altında gruplara ayrılmıştır (bkz.:aş. Çizelge 2.1.).

| Müze Tipolojisi | | | | |
|-------------------------------|---|--|--------------------------------------|--|
| Koleksiyonlarına Göre Müzeler | Bağlı Oldukları İdari Birime Göre Müzeler | Hizmet Verdikleri Bölgeye Göre Müzeler | Hitap Ettikleri Kitleye Göre Müzeler | Koleksiyon Sergileme Yöntemlerine Göre Müzeler |
| Genel Müzeler | Devlet Müzeleri | Ulusal Müzeler | Eğitici Müzeler | Genel Müzeler |
| Arkeoloji Müzeleri | Yerel Yönetim Müzeleri | Bölgesel Müzeler | Uzmanlaşmış Müzeler | Açık Hava Müzeleri |
| Sanat Müzeleri | Üniversite Müzeleri | Yerel Müzeler | Genel Toplum Müzeleri | Genel Toplum Müzeleri |
| Tarih Müzeleri | Askeri Müzeler | | | |
| Etnografya Müzeleri | Bağımsız/Özel Müzeler | | | |
| Doğa Tarihi Müzeleri | Ticari Kuruluş Müzeleri | | | |
| Jeoloji Müzeleri | | | | |
| Bilim Müzeleri | | | | |
| Askeri Müzeler | | | | |
| Endüstri Müzeleri vb. | | | | |

Çizelge 2. 1.: Dünya Müze Tipolojisi (Madran,1999:7-9)

2.2. MÜZELERİN MEKAN ÖZELLİKLERİ BAĞLAMLI

Gereksinimleri karşılamak üzere saptanan işlevleri karşılayacak yapı kompleksinin kurgusunda yer alan tüm öğelerin ve çevresinin işlevsel, kavramsal, strüktürel, biçimsel ve eylemsel niteliklerinin belirlenmesi ve yorumlanmasıyla meydana gelen mimari tasarım, var olan bir sorunu çözmeye yönelik yapılan çalışmalar bütünüdür (İzgi,1999:199-200). Mimarlar tarafından strüktürü tamamlanan binaların iç mekanlarının planlanması, düzenlenmesi ve tasarımından oluşan yapılmaya denilen iç mekan tasarımlarının analiz, sentez ve değerlendirme olmak üzere belirli tasarım süreçlerinden geçmekte olduğu bilinmektedir (Ching,1987). 20.yy.ın başlarında ABD tarafından kurumsallaştırılmış olan iç mimarlık mesleğinin sorumluluklarını ve tanımını IFI mekanın işlevi ve kalitesi hakkında yeterli bilgiye sahip olmak, problemi saptamak, araştırmak ve çözüme ulaştırmak, yönetmelikler,

donanım, malzeme gibi bina sistemlerine ait bütün bilgilere sahip olmak, bu bilgiler doğrultusunda mekana dair hizmetler sunmak olarak belirtmiştir (URL-29). Kullanıcı doğrultusunda özgün, nitelikli, kimlikli ve kendilerini özel hissedebilecekleri mekanların kurgulanmasında konsept süreci önem arz etmektedir. Müze mekanlarında da sergilenen nesne veya anlatılmak istenen mevzu ile müzeyi ziyaret eden bireyler arasında bağlantı kuracak ve etkileşime geçecek mekanların oluşturulması için konsept geliştirilmesi, hedef kitlenin belirlenmesi, sergileme ve tasarıma yardımcı etmenler bulunmaktadır. Sergileme mekanlarında konsept oluşumları Dean(1996:106)'ın belirtmiş olduğu üzere, hikayesi olmadan büyük bir sergileme açmaya çalışmak karışıklığa ve kopukluğa mahal vermekte olduğundan ötürü insanların sergiyle arasındaki bağlantıyı koparmamak açısından önemlidir. Mekanın fiziki ve karakteristik oluşumunda etkili olan duygusal, eğitimsel ve kültürel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla gelen ve birbirleriyle eğitim seviyeleri, eğlence tercihleri, ekonomik ya da başka mevzularda benzerlik gösteren bireyler düşünülerek oluşturulan hedef kitlenin belirlenmesi müze tasarımlarında önemli etmenler arasındadır. Sergileme mekanlarını tasarlayan tasarımcı tarafından, yönlendirme, erişilebilirlik, çeşitlenme ve esneklik kriterlerinin dikkat edilerek gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Yön bulma, yönelim ve konum belirleme gibi insani ihtiyaçlardan doğan etmenler ele alındığında, müze mekanlarının strüktürü planlanırken ziyaretçilerini açık bir şekilde davet etmesi ve bir güzergah oluşturması gerektiği düşünülmektedir. Tasarımcı yönlendirme eylemini doğru bir şekilde gerçekleştiremezse ziyaretçilerin anlam karmaşası yaşamalarına mahal verebilmektedir. Müzeye fiziksel ve zihinsel erişiminin sağlanmasına yönelik her türlü kapsamı içeren erişilebilirlik kriterini Merriman(2000) ve Kandemir(2005:72), ziyaretçi için müzeyi ve sergilenen elemanları fiziki olarak erişilebilirlik, müze koleksiyonlarını ve sergi konularını daha anlaşılabilir hale getirme ve müzeleri hiç ziyarette bulunmayan bireylerle çalışarak psikolojik ve kültürel engelleri ortadan kaldırma olarak üç başlık altında incelemiştir. Müze mekanlarının karşılaması gereken asıl hedef olan çok katmanlı ve mekânsal çeşitlilik, birbirlerinden farklı özelliklere sahip ziyaretçilerin ihtiyacını karşılamak açısından önemli bir yere sahiptir. Anıtsallık özelliğiyle bilinen kalıcı sergileme elemanlarından kurtularak sürekli revizyon ve değişime tabii olan geçici sergi alanları, dinamik ve farklı

mekanların tasarlanması, esneklik kriterini günümüz tasarımcıları tarafından kullanıldığını göstermektedir (Kandemir y.d. Uçar,2015 :34-35-36-37).

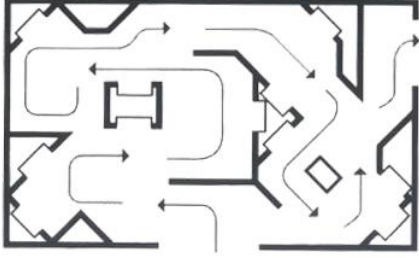
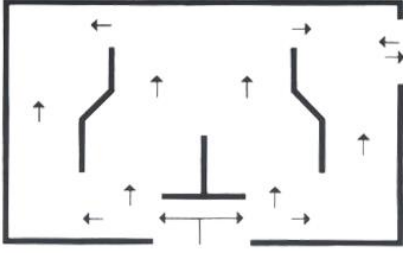
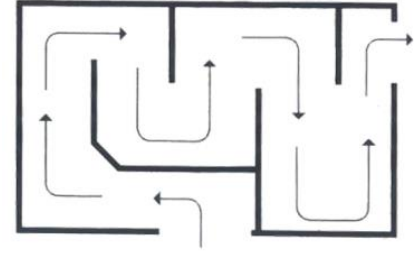
2.2.1. Müze Mekan Tasarımını Etkileyen Faktörler

Sergi mekanının karakteristik özelliklerini meydana getiren ve kompozisyon bütünlüğünü sağlayan fiziki öğelerin belirlenmesiyle oluşan müze tasarım öğeleri ve bileşenlerinin asıl amacı anlatılmak istenen hikayenin ziyaretçinin görsel ve işitsel olarak rahat anlaşılabilir olmasını sağlamaktır. Amacı insanlara hizmet vermek ve uzun vadeli programlamalara dayanmak olan müze yapılarında bulunan sergi mekanları, belirli kriterler doğrultusunda şekillendirilmektedir. Bakılacak ilk unsur olan işlevsellik, müze yapılarının kullanım amaçlarından kasıt müze çeşitleri, şekli ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkacak gereksinimleri sözcüğünde kastedilen sergileme biçimleri karşılamaktadır. İşlevsel etmenleri Atasoy(1993), mimari mekan verileri, kullanım amacı ve sergilemede yönelim olmak üzere üç alt başlık içinde incelemiştir. Koşulları göz önüne alındığında değerlendirilebilecek olan etmenlerden sergileme ve diğer destek işlev gereksinimlerine mekanın hacminin uygunluğu başlığı adı altında değerlendirilen unsurlar; sergiye alınacak koleksiyon öğelerinin niteliği ve kapasitesi, tasarımcılar tarafından oluşturulan sergileme yöntemi ve mekan sirkülasyon planıdır. Sergi tasarımını meydana getirecek kişiler tarafından oluşturulan kullanım amacı senaryosu da tasarımı etkileyecek önemli unsurlardan biridir. Bir mekana veyahut müze yapılarına girildiğinde yönlendirici objeler ve sirkülasyon planlarıyla insanoğlunun hareketini destekleyen unsurlardan biri olan sergilemede yönelim etmeni, genel oluşuma, mimari biçime, metaryellerin niteliğine ve anlatılmak istenen konunun niteliğine uygunlukları ele alınarak yönelim planlamasının tasarımcı tarafından yapılması doğrudur. Diğer bir yandan insan faktörü ele alındığında, dokunma, görüş yüksekliği, oturma yada dayanma, hareketsel eylemlere uygun ergonomik ölçülerde tasarlanması gerekmektedir. Sergileme mekanları meydana getirilirken koleksiyon miktarı, koleksiyon araştırmaları, mekan yeterliliği ve alt yapı sorunları değerlendirilerek oluşturulursa mekanların daha sonradan ihtiyaçtan kaynaklı değişimlerine mahal verilmemiş olur (Mardan,2002). Müzelerin sosyalleşme mekanları ve eğitim merkezleri olduğu düşüncesi geliştirildiğinde yeni müze yapılarının yalnızca sergileme alanları olarak değerlendirilmeyip, kompleks mekanlar

olarak tasarlandıkları görülürken tasarım girdisi olarak değerlendirilmektedir. Müzeler oluşturuldukları zamanın inşaat teknolojilerine, teknolojiye, bulunduğu çağın ayak uyduracağı kültüre ve malzeme gelişimlerine bağlı olarak renove ve restorasyon çalışmaları görmekte olduğu ele alındığında müze mekanları daimi olarak değişim göstermekte olduğu görülmektedir. Dolayısıyla her zaman diliminde ilgi çekici sergi grafiklerinin olması, aydınlatma, malzemeler, yatay ve düşey sirkülasyon alanları ve dikey sergi elamanları tasarımları gelecek çağ teknolojisinin gelişiminde oldukça önemlidir.

2.2.2. Müze Mekanlarının Sirkülasyon Alanları

Müze tasarım etmenlerinden olan yönlendirme kavramı ile ortaya çıkan dolaşım ve sirkülasyon alanlarının amacına uygunluğu açısından değerlendirildiğinde, ziyaretçiler tarafından yorgunluk ve sıklık gibi kötü psikolojik etmenlerden sıyrarak, zaman kaybı ve gereksiz dolaşımlardan uzak tutacak bir şekilde düzenlenmesi gerekmektedir (Bitgood,2011:317-318). Diğer bir yandan ülkemizde bulunan çoğu sergi alanlarında yönlendirme işlevinin doğru yapılmamasından kaynaklı levhalar arası oluşan insan kalabalıkları da kötü sirkülasyon alanlarına örnektir (Velarde,1988:95). Sergi tasarımlarında önemli bir yere sahip olan sergi levhaları, ziyaretçilerin yönlerini bulmada yardımcı olmanın yanı sıra sergi deneyimleri boyunca eğitici özelliği de bulunmaktadır. Sirkülasyon alanları doğru planlanmamış bir sergide sergileme elemanları, renk ve ışık gibi faktörler ne kadar ilgi çekici olurlarsa olsunlar ziyaretçi memnun olamayacaktır (Belcher,1991:99). Sergilerde kullanılan nesnelerin şekli, rengi, hareketi, aydınlatması ve zeminde kullanılan malzemenin çeşidi gibi faktörlerde levhaların yanı sıra yönlendirme işlevinde etkili olmaktadır (Bitgood y.d. Petterson, 2011:332-334).

| | |
|---|---|
|  | <p>Ziyaretçiler açısından rahat ve sindirerek ilerlenen bir öğrenme deneyimi sunmaktadır.</p> |
| <p>Şekil 2. 1.: Dolaşım için önerilen yaklaşım</p> | |
|  | <p>Sergilenen nesnelerin yoğun olduğu sergi mekanlarında kullanılan bu yöntemde, hiçbir yönlendirme bulunmamakla birlikte ziyaretçiler kendilerine göre hareket ederler.</p> |
| <p>Şekil 2. 2.: Dolaşım için yapılandırılmamış yaklaşım</p> | |
|  | <p>Ziyaretçi tarafından konunun iyi anlaşıldığı ve öğretici yönü yüksek olan bu yaklaşım, sergileme mekanında tek yönlü dolaşım ve tamamen sergiyi bitirmeden çıkılamayacak bir yönlendirmeye sahiptir.</p> |
| <p>Şekil 2. 3.: Dolaşım için yönlendirilmiş yaklaşım</p> | |

Çizelge 2. 2.: Müzelerde Dolaşım, Dean(1996:53-55)

2.2.3. Müzelerde Sergileme

Türk Dil’inde kullanılan Arapça kökenli teşhir sözcüğünün Türkçeleşmesi ile eş anlamlısı olarak ortaya çıkan sergileme sözcüğü, gösterme, herkese duyurma, sergilemek işi ve ekspozisyon anlamlarına gelmektedir. Müzelerde ziyaretçiye gösterilmek istenen nesnelerin öncelikle (bkz.:aş.) Çizelge 2.3. de verilen hangi sergileme tipinden olduğu irdelenerek edinilen bilgilerin ışığında, Çizelge 2.4. de verilen sergileme tekniklerine hakim olup son olarak sergileme elemanları idrak edilerek müze sergi tasarımları oluşturulmaktadır. Bu bölümde müzelerin

tasarlanırken hangi bilgilerin ışığında tasarıma başlanıldığı incelenmesi için gereken bilgiler verilmektedir.

2.2.3.1. Sergileme Tipleri

Genellikle Belcher(1991)'den edinilen bilgiler doğrultusunda ve Uzun(2003:3-7)'ün destekleriyle, tiplerine göre kategorize edilebilen ve serginin ömrüne ve yerine göre değişebilen sergiler, duygu yoğunluklu, öğretici ve eğlendirici olarak üç ana başlık altında incelenebilmektedir.

| Duygu Yoğunluklu Sergiler | |
|---|---|
| Estetik ve romantik sergiler olmak üzere ikiye ayrılan duygusal etkiler yaratma hedefi olan sergiler duygu yoğunluklu sergiler olarak adlandırılmaktadır (Belcher,1991). | |
| Estetik Sergiler | Objelerin hassas ve genel kalitelerini ortaya çıkarabilmek adına oluşturulmuş sunuma ihtiyaç duyan estetik sergiler, ziyaretçi tarafından incelendiğinde estetik memnuniyeti sağlayabilecek ve estetiğe dair duyguları ortaya çıkarabilecek bir çevreye ihtiyaç duymaktadır. Sergi için seçilen objelerin güzel sıfatıyla adlandırılabilmesiyle, görsel engel bulundurmamakla birlikte grafikler ve yardımcı açıklayıcı elemanlar kullanılmasından ziyade sunumun dizaynı, sergi karakterleri ve sergiyle alakalı olan bütün öğeler amaca uygun olarak seçilip estetik bir ortam oluşturması beklenmektedir (Belcher,1991). |
| Romantik Sergiler | "Romantik bir sergide bir atmosfer, bir ülke, bir sanat stili veya bir ekran, tiyatral bir yolla yaratılır. Bu yol duygularla anlamaya yardım eder ve bilgilendirici metinlere gerek kalmaz" diyen Belcher(1991), tiyatral bir sunumla birlikte ortaya çıkarılan atmosferin izleyiciyle buluşması sonucu romantik sergilerin meydana getirildiği görüşünü savunmaktadır. |
| Eğitici Sergiler | |
| Müze misafirlerini öğrenmekle meşgul eden eğitici sergi tipi, öğretme, eğitime ve bilgi verme amacı güden sergi çeşididir. Eğitici sergi tipleri hakkında araştırma yapan 1974 yılında basımı gerçekleşen bir Amerikan dergisinde; serginin amacını genişletmek, grupların karakteristik tanımlamaları, verilmek istenen mesaj ve konu analizi, materyallerin dizaynı ve test edilmesi ve sonuç olarak ortaya çıkan sorunların çözümleri ve düzenlenmeleri olarak hazırlık aşamalarını okuyucularına sunmaktadır. Inel (1998), Müzecilik Eğitim Programları bünyesinde düzenlenen seminerde, bilgilerin gruplandırılması, bilgi hazinesinin genişletilmesi, ziyaretçilerin eğitiminin yükseltilmesi ve izleyici ile müze arasındaki iletişimi geliştirmek olarak eğitici sergilerin temel sorumluluklarına değinmiştir. | |
| Eğlendirici Sergiler | |
| Belcher(1991), eğlendirici sergiler bazında sorguladığı "Neden müze sergileri basitçe eğlendiremez in?" sorusuyla iyi yapıldığı takdirde geniş ziyaretçi kitlelerine ulaşılacağını ve diğer sergi tiplerine de ilgi yaratacağı mevzusunu savunarak Disneyland'ı örnek göstermiştir. Belcher'in açıklaması ışığında, eğlendirici sergilerin insanları eğlendirmek üzerine, sergilere ilgi çekmek üzerine ve insanlara ailesiyle kaliteli vakit geçirebilme fırsatı sunmasıyla özdeşleşen bir sergi biçimi olduğu edinilen düşünceler doğrultusundadır. | |

Çizelge 2. 3.: Sergileme Tipleri

2.2.3.2. Sergileme Teknikleri

Genellikle Erbay(1999)'dan edinilen bilgiler doğrultusunda ve Uzun(2003)'ün destekleriyle müze gösterim teknikleri iki ana grup altında incelenmekte olup bunlar; durağan gösterim teknikleri ve dinamik gösterim teknikleridir.

| Durağan Gösterim Teknikleri | |
|--|---|
| Objelere mesafe olarak yakınlığı yüksek olan ve kurguyu ortaya çıkarmada yardımcı olan vitrin, duvar panoları, stand üzeri sergileme, model dioramalı odalar, mankenler, maketler, fotoğraflar, çizimler ve bilgi panoları durağan gösterim teknikleri olan diğer bir adıyla geleneksel tekniği ifade etmektedir. | |
| Vitrinler | Dünya müzelerinde en çok kullanılan vitrin içi sergileme, müze nesnelerinin bir kompozisyon doğrultusunda düzenlenmiş, vitrin arkasına dizilmiş objelerden oluşmaktadır. |
| Dioramalı Gösterimler | Genellikle askeri, doğa tarihi ve jeoloji müzelerinde anlamı kuvvetlendirmek için kullanılan dioramalı gösterim tekniği, kısmi olarak arka planda kullanılan büyük ölçekli bir duvar resmi ile genellikle ön planda kullanılan modeller ile oluşturulmaktadır. |
| Maketler | Genellikle çeşitli yerleşim yerleri, araçların ve yapıların kopyaları ile oluşturulan maketler, statik bir eğitim veren sergilerde izleyici tarafından anlaşılabilir olmasına yardımcı olmak adına kullanılmaktadır (Erbay,1999). |
| Mankenler ve Mumyalar | İnsanların yada hayvanların çeşitli malzemelerle kopyaları yapılarak oluşturulan bu gösterim tekniği, genellikle tarihi ve askeri müzelerde kullanılmaktadır. |
| Dinamik Gösterim Teknikleri | |
| Müze misafirlerini öğrenmekle meşgul eden eğitici sergi tipi, öğretme, eğitime ve bilgi verme amacı güden sergi çeşididir. Eğitici sergi tipleri hakkında araştırma yapan 1974 yılında basımı gerçekleştirilen bir Amerikan dergisinde; serginin amacını genişletmek, grupların karakteristik tanımlamaları, verilmek istenen mesaj ve konu analizi, materyallerin dizaynı ve test edilmesi ve sonuç olarak ortaya çıkan sorunların çözümleri ve düzenlenmeleri olarak hazırlık aşamalarını okuyucularına sunmaktadır. Inel (1998), Müzecilik Eğitim Programları bünyesinde düzenlenen seminerde, bilgilerin gruplandırılması, bilgi hazinesinin genişletilmesi, ziyaretçilerin eğitiminin yükseltilmesi ve izleyici ile müze arasındaki iletişimi geliştirmek olarak eğitici sergilerin temel sorumluluklarına değinmiştir. | |
| Dokunmatik ve İnteraktif Sistemler | "İnteraktif sergiler, tasarımcının, ziyaretçinin cevabına göre sunumunu değiştirebileceği sergilerdir." Diyen Miles (1986), interaktif sergilerin ziyaretçi tarafından öğretici bir şekilde yönlendirilebileceği ve kolay değiştirilebilirliğiyle tercih sebebi olabilecek bir gösterim tekniği olduğunu ifade etmektedir. Müzelere girmeden önce verilen kulaklıklar ve ziyaretçiden bir butonu hareket ettirmesinin istenmesi gibi durumlar interaktif sistemleri kapsamaktadır (Erbay,1999). |
| Slaytlı Gösterim Tekniği | Sahne arkasını geniş bir boyutta kullanarak sergi olma özelliğini kazanan, görsel- işitsel sistemlerde başı çeken teknik olan slayt sistemi, 1990'lerden beri aktif olarak kullanılmaktadır (Erbay,1999). |
| Hareketli Mankenler | Ses ve görüntü efektleri de kullanılarak, serginin amacına uygun ifade ve hareket gerçekleştiren mankenlerin kullanılmasıyla oluşturulan bu teknik, genellikle büyük çaplı sergilerde kullanılmaktadır. |
| Taşıyıcı Aletler | Müze ziyaretine gelen bireyleri tren, vagon, araba veyahut kabin gibi araçlar ile gezdiren düzeneklerden oluşan bu sistemde, büyük çaplı müzelerin gezilmesini kolaylaştırmak için kullanılmaktadır. Günümüz müzelerinde bu sistem bireyleri gezdirerek canlandırılmaları da şahitlik ettirmektedir. |
| Dramalar | Müze etkinliklerine ziyaretçiyi de katarak, yorumlayıcı tiyatro düzeniği oluşturulan, kukla şovları, galeri karakterleri gibi desteklerle kullanılan bu yöntem, izleyiciye ulaşmanın en kolay yolu olarak görülmektedir (Blais,1997). |
| Ayna Yöntemi | Bir ışık kaynağı ve bir ayna yardımıyla oluşturulan bu düzenekte, izleyicinin bir olaya farklı iki bakış açısıyla bakması amaçlanmaktadır. |

Çizelge 2. 4.: Sergileme Teknikleri

2.2.3.3. Sergileme Elemanları

Müzelerin asıl amaçlarından biri olan sergide verilmek istenen mesajın izleyiciye geçme mevzusunda, mekanın karakterini meydana getiren ve mekanın tümünü ortaya çıkaran fiziki öğelerden oluşan sergi elemanları önemli bir rol oynamaktadır. Ziyaretçinin görsel ve işitsel zekasının uyarılarak, mekandan bilgi toplama ve mekan ile iletişim sağlayarak keyifli bir deneyim yaşamasında etkili olan;

sergi grafikleri, aydınlatma, vitrinler, renk, fotoğraf, illüstrasyonlar, modeller, sergi medyaları, askı sistemleri, dişey yüzeyler, yer ve tavan döşemeleridir (Aykut,2017:143). Sergileme elemanları kurgulanırken sirkülasyon alanlarına olan katkıları sebebiyle Belcher(1991:114)'den edinilen bilgiler doğrultusunda ana yol, tarak, zincir, yıldız, blok, doğrusal, serbest, koridor, girinti ve birleşik adlarıyla birlikte gruplandırmıştır.

| | | | | |
|-----------------------|--------------------------|-------------------------|---------------------------|---------------------------|
| | | | | |
| Şekil 2. 4 .: Ana Yol | Şekil 2. 5 .: Tarak Tipi | Şekil 2. 6 .: Blok Tipi | Şekil 2. 7 .: Zincir Tipi | Şekil 2. 8 .: Yıldız Tipi |
| | | | | |
| Şekil 2. 9 .: Girinti | Şekil 2. 10 .: Koridor | Şekil 2. 11 .: Serbest | Şekil 2. 12 .: Doğrusal | Şekil 2. 13 .: Birleşik |

Çizelge 2. 5.: Sirkülasyon Şeması

2.2.3.3.1. Sergi Grafikleri

Jonathan Hutchison(1893), objelerin tek başına yeterli olmadığını ve açıklayıcı nesnelerin olmasını gerektiğini savunurken bahsettiği ve mekanın önemli tasarım öğelerinden biri olan sergi grafikleri, sergi tasarımlarına karşı merak uyandıran bir öğedir (Locker,2013:124). Yerli ve yabancı ziyaretçiler açısından değerlendirildiğinde, hem serginin bulunduğu ülkenin yerel dilinin hem de İngilizce, Almanca ve Fransızca gibi dünya genelinde en çok kullanılan dillerden birinin yazılı olduğu bir sergi grafiğinin konulması gerekmektedir. Böyle bir durumda Frey (2002:134), Tasarım Sergileri adlı kitabında, “Bir resim bin kelimeye eşittir” diyerek, bazı durumlarda tek görselle anlatılmak istenen her şeyin anlatılabileceği tezini

savunmuştur. Zamanla değişen teknolojiyle birlikte gelişen paneller ve dokunmatik ekranlar, ziyaretçinin bilgiyi daha kolay elde edebilmesine ve daha çok nesne tanıyabilmesine olanak sağlamıştır (Locker,2013:7-26). Sergi grafiklerinde görsel anlatımın yanı sıra, grafik metinleri de ziyaretçilerin yürüme eylemini yaparak gerçekleştirdikleri sergi ziyaretlerinde ilk bakışta okuyabilecekleri derecede, kısa cümleler halinde anlayabilecekleri ve göz gezdirebilecekleri düzeyde olması tercih edilmektedir (Perry,2012:93). Koleksiyon nesnelere ve diğer sergi tasarım öğelerini engellemeyecek şekilde oluşturulması gereken metinler, sade, açık ve net olmakla birlikte insan gözünün görebileceği ergonomide bir yükseklikte olması gerekmektedir (Locker,2013:120). Sergi grafiklerinde, yazının rengi, puntosu, aydınlatması, yazının bulunduğu levhanın yada yüzeyin deseni, işaretleri ve şeritleri sergi boyunca anlatılmak istenen hikayenin verilmesinde sergi tasarım öğelerine uyumlu ve uygun olması gerekmektedir (Locker,2013:116-117). Sergi tasarım grafiklerinin yanı sıra sergi tasarımlarında nesnelere belirtmek ve açıklamak için kullanılan etiketler, koleksiyonun nesnelere olan uzaklığı, yerden yüksekliği, büyüklüğü ve okunurluğu gibi unsurların dikkatle tasarlanması gerekmektedir. Çoğu zaman ziyaretçiler kullanılan etiketleri zaman kaybı olarak gördüğünden ötürü, hiyerarşik bir düzende oluşturulursa istenilenin verilebileceği düşünülmektedir (Sparacino, Larson, MacNeil, Davenport, Pentland,1999:1-URL-30).

2.2.3.3.2. Aydınlatma

Sergilerde anlatılmak istenen hikayenin anlaşılabilmesini sağlayan öğelerden biri olan aydınlatma tasarımları, mekanın boyutu, iç mekan tasarımı, sergi tasarımı, renklerin kompozisyonu ve gün ışığının kullanımıyla birlikte önemli bir yer teşkil etmektedir. Sergi aydınlatmalarında dikkat edilmesi gereken iki önemli unsurdan biri olan eserin veya objelerin ziyaretçi tarafından doğru anlaşılmasını sağlamak, diğeri ise eserin veyahut objenin üzerinde aydınlatmanın meydana getireceği bozulmayı azaltabilmektir (Erbay,2011:149). Sergilerde kullanılan aydınlatma tiplerini Aykut(2017:161-162-163), yedi ana başlık altında toplayarak; yayılan aydınlatma, yönsel aydınlatma, yayılan ve yönsel aydınlatma, ışıklı tavanlar, dolaylı aydınlatma, duvarda ışık yıkama ve spot lambalar olarak incelemiştir. Kimi zaman sergilerde bulunan tavan aydınlatması grubunu kapsayan yayılan aydınlatma tipi ile kimi zaman

ise nesne odaklı konulan aydınlatma olan yönsel aydınlatma tipi ortamın aydınlatma düzeyi için yeterli olsa da bazı sergilerde iki tip aydınlatma tipi de kullanılmaktadır. Sergide kullanılan iç mekan aydınlatması ile objelerin veya nesnelerin aydınlatmasının iyi ayırt edilebilmesi oldukça önemlidir (URL-31). Resim sergilerinde genellikle kullanılan gün ışığına yakın bir değerde kullanılan ışıklı tavanlarda genellikle çubuk floresan lamba veya led ışıklar kullanılırken diğer bir yandan gün ışığı almayan mekanlar da tercih edilen dolaylı aydınlatma elemanları da benzer özellik göstermektedir. Bir tek aydınlatma armatürü veya tavana monte asimetrik özelliğe sahip yansıtıcılarla gerçekleştirilen aydınlatma türü olan duvarda ışık yıkama, floresan lambalar ve lineer lambalar ile tasarlanmaktadır. Bayer(1961:276)'e göre sergileme mekanında monotonluğu kırmak için kullanılan spot lambalar, tavana veyahut duvara gömme şeklinde kullanılmaktadır.

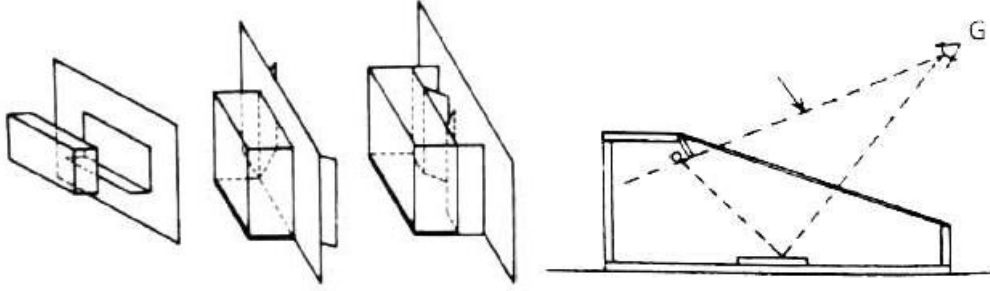
2.2.3.3.2.1. Vitrin Aydınlatması

Licht.de (2000:6)'de bulunan Müze Galerileri ve Sergiler İçin İyi Aydınlatma'dan; yönsel yada yayılan ışık aydınlatma tiplerinden tercihe göre kullanılan vitrin aydınlatmalarında vurgu için kullanılan ışıklar ile karıştırılmaması gerektiği bilgisine ulaşılmıştır. Vitrin aydınlatmalarının asıl amacı olan ışık gölgelerinin oluşması, derinlik hissinin verilebilmesi, renkli filtre ve ışık kaynağından çıkan ışığın ziyaretçiyi mekana ve sergiye bağlayabileceği gibi yanlış kullanılan aydınlatmalarda eserin anlaşılmasına mahal verebilmektedir (Locker,2013:103).

2.2.3.3.3. Vitrinler

Fonksiyonlarının getirdiği bir sorumlulukla serginin en önemli sergileme elemanlarından biri olan vitrinlerin; objeleri çalınmaktan, hasardan, rutubetten, kirden, çöpten ve böceklerden korumak, objelerin korunarak sergilenebilmesini sağlamak, insan ölçeğine ve objenin boyutuna uygun dizayn elemanı olmak ve sirkülasyon alanı oluşturabilmek gibi görevleri bulunmaktadır Uzun(2003:17). Sirel(1992:35), Müze Sergileme Vitrinleri ve Aydınlatması adlı kitabında vitrinleri; Lectern(L) Yer Vitrini, Duvar Vitrini, Sıra Tipi Yer Vitrini, Masa Tipi Vitrinler ve Tek ve Grup olarak Yerleştirilen Büyük Vitrinler olmak üzere beş gruba ayırmıştır. Rahle olarak da adlandırılabilen Yer Vitrinleri, kitap minyatür, resim ve el yazması gibi nesnelere

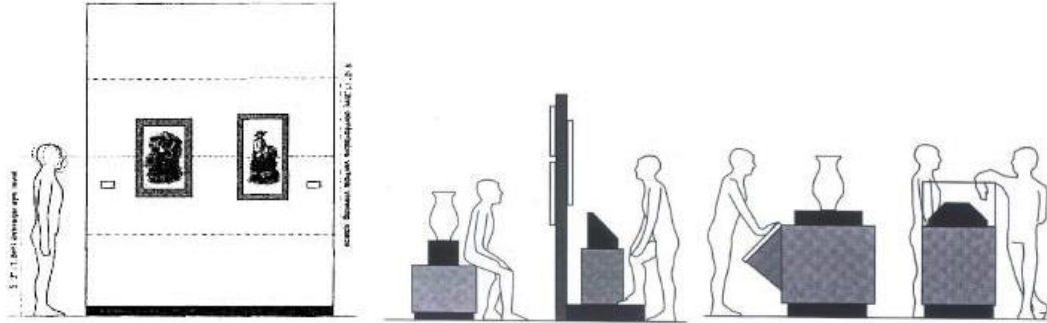
sergilenirken kullanılmaktadır. Derinlik açısından kısa olsalar da sabit olarak ve ekonomik olması açısından ötürü tercih sebebi olarak kullanılan duvar vitrinleri(bkz.:aş. Şekil 2.14.), küçük objelerin sergilenmesinde oldukça kullanılmaktadırlar (Belcher,1991:124).



Şekil 2. 14.: Duvar Vitrinleri (Kılıç, 1992:22)

Şekil 2. 15.: Sıra Tipi Vitrin Modelinde Aydınlatma (Sirel,1992:24)

Dolaylı aydınlatmaya ve aydınlatmanın dışarıdan yapılmasına ihtiyaç duyan sıra tipi yer vitrinleri, doğrudan aydınlatma yapılması gerekmeyen nesnelere için kullanılmaktadır (Licht.de,2000:9). Aydınlatma açısından yerlerinin çok iyi konumlandırılması gereken sıra tipi vitrinler(bkz.:yuk. Şekil 2.15.), küçük nesnelere ve belgeler gibi sergilenmek istenen objelerin sergisi için kullanılmaktadır.



Şekil 2. 16.: Görüş Yüksekliği (Dean,1997:42)

Şekil 2. 17.: Oturma ve Eğilme Davranışı(Dean,1997:47)

Büyük hacimli ve yüksek ölçüde yer kaplayan nesnelere için kullanılırken insan ergonomisinin de göz önünde bulundurularak oluşturulan(bkz.:yuk. Şekil 2.16. ve Şekil 2.17.) tek ve grup olarak yerleştirilen büyük vitrin tipleri, genellikle camdan tasarlanmanın yanı sıra, panolar ile desteklenebilmektedir. Vitrin tasarımlarında en çok kullanılan malzeme olan camın yanı sıra, akrilik plakalar, ahşap yüzeyler, kontrplak ve fiber levhalar, alüminyum yüzeyler de kullanılmaktadır.

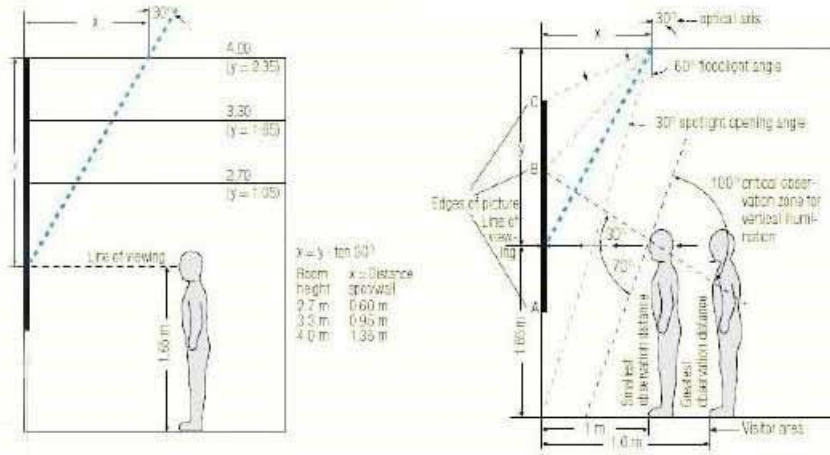
Bütün vitrin tiplerinde ortak özellik olarak sahip olmaları gereken özellikleri Belcher(1991), sabit ve güvenilir olmaları, birlikte sergilendikleri objeler üzerinde hasara yol açmamaları, iyi ışık seviyeleri, rahat gözlenebilir olması, keskin köşelerinin olmaması ve eserlerin bakımları yapılırken kolay olması olarak değerlendirmiştir.

2.2.3.3.4. Renk

McLean(1993:131),tasarım öğelerini direkt etkileyen ve duyguları ifade etmek için kullanılan renk seçiminin sergi mekanlarında oldukça önemli bir seçim olduğunu dile getirirken Dean(1997), kullanılan renk tonlarının bir moda konusu olduğunu ifade ederken karanlık renk kullanımının formal sergilerde, altın çerçeveli resimlerin arka planlarının kırmızı bir yüzeyden oluşturulması zengin gösterdiğini belirtirken renk kullanımının mekan açısından önemine parmak basmıştır. Son yıllarda arka planı koyu renk tonlu yüzeylerden ziyade günümüzde sergi tasarımlarında kullanılan beyaz rengin ve açık tonların resimdeki renk değerleriyle karmaşaya mahal vermemesi ve ışığı iyi yansıtılması açısından tercih sebebidirler. Örneğin duvar yüzeyleri beyaz ve açık tonlarda tercih edilen bir sergide tavanın siyah renkte tercih edilmesi boşluk ve derinlik hissiyatını oluşturmak için kullanılmaktadır (Erbay,2011:142-143). Sergi mekan düzenlemeleri yapılırken sirkülasyon alanlarına destek olarak renklerin giderek açık kullanılmasına Le Corbusier destek vermiştir (Öymen,1996:56).

2.2.3.3.5. Fotoğraf

En sık tercih edilen ve en ekonomik sergi elemanlarından biri olan fotoğraflar kullanılırken ölçeği doğru seçilmediği takdirde yanlış bir algı meydana getirebilmenin yanı sıra pek çok tercih sebepleri de bulunmaktadır.



Şekil 2. 18.: Duvar Üzerine Konumlandırılan Fotoğrafların İdeal Yerleşimi(URL-31)

Görülmesi güç olan nesnelerin ölçeğini değiştirerek rahat görülebilmesini sağlamak, sergide bulunan nesnenin çevresini, durumunu ve kullanım alanını gösterebilmektir (Uzun,2003:21). Bunun yanı sıra insan ergonomisi açısından değerlendirildiğinde(bkz.:yuk. Şekil 2.18.), gözün takip edebileceği ve algılayabileceği yükseklikte düşünülüp tasarlanması gerekmektedir.

2.2.3.3.6. İllüstrasyon

Bir bitkinin büyüme evresi, sindirim sistemleri, palaentolojik, arkeolojik veya tarihi kanıtların tek başlarına fotoğraf ile sergilenmelerinin yeterli görülmediği durumlarda kullanılan illüstrasyonlar, her türlü sistemin, prosesin, konseptin açık bir şekilde gösterilebilmesi sonucu ziyaretçilerin kolay anlayabilmesine olanak vermektedir (Dean,1997). Oluşturulan bu sistemler kolay anlaşılabilir olmasından ziyade ziyaretçinin interaktif bir şekilde kullanabilmesine ve bilgisayar grafikleriyle iletişim kurabilmesine olanak vermektedir.

2.2.3.3.7. Model

Sergilerin üç boyutlu düşünülerek tasarlanılmasından sonra sergilenmek istenen nesnelerin modellerinin kullanılmasıyla beraber başlanılan model sergileme tekniği, görülmesi zor nesnelerin büyük veya küçük ölçekte konularak görülebilmesini sağlamak ve sürüngenler, küçük kuşlar ve memeli hayvanlar gibi doğal tarihi materyallerin gösterilebilmesine olanak vermesiyle tercih sebebi olabilmektedir.

2.2.3.3.8. Sergi Medyası

Günümüz sergilerinde tasarım öğelerinden biri olarak kabul edilen sanal gerçeklik, bilgisayarlı cihazlar, televizyon ve interaktif ekipmanlar gibi öğeleri içeren sergi medyaları, ziyaretçi ile etkileşime geçerek ziyaretçiyi keşif yapmaya yönlendirmektedir (Onur,2012:371). Uzun ömürlü ve dayanıklı seçilmesi gereken dolaşım ve dokunma nesnelere, tasarım öğesinin rengi, formu ve dokusu gibi öğelerin önemine dikkat çekmektedir.

2.2.3.3.9. Askı Sistemi

Sergileme mekanlarında asılmak istenen nesnenin duvar, pano ve tavan gibi yatay veya düşey yüzeylere hasar vermemesi gayesiyle meydana gelen tasarım öğesi olan askı sistemleri, depremde veya olası bir sarsıntıda nesnenin zarar görmemesini sağlayacak kadar dayanıklı olmaları gerekmektedir (Madran,2012:299).



Resim 2. 1.: Askı Sistemi (Frey, 2002:247)

Askı sistemleri kullanılırken eserlerin veyahut objelerin önüne geçmemesi açısından metalik renkte çelik çubuk taşıyıcılar, misina, gri veya beyaz tonlarda zincir veya mıknatıslı parçalar ile sağlanabilmektedir (Erbay,2011:144).

2.2.3.3.10. Düşey Yüzeyler

Mutlu Erbay(2011:143), Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması adlı kitabında, ziyaretçilerin yatay yüzeylerdense düşey yüzeyleri kapsayan duvarlar ve panoları algıladığından ötürü dar alanlarda yapılacak renk müdahaleleriyle mekanın iç açıcı ve geniş görünmesini sağlayabileceğinden söz etmiştir. Tarihi mekanlarda düzenlenen sergileme mekanlarında, tamamıyla müdahale

olamaması sonucunda zarar vermeyecek şekilde sergileme üniteleri ve tablolar haricinde taşıyıcı özelliği bulunmayan mekanın tarihi dokusuna uygun duvarlar ve panolar tercih edilebilmektedir. Diğer bir yandan sergilenmek istenen objenin doğru bir şekilde gösterimi esas alınarak oluşturulan sergi elemanlarında eserin önüne geçmeyecek şekilde oluşturulan renk, form veya yapısının tarihi mekana uygunluğu gözetilmeyen örnekler bulunmaktadır (Molajoli,1963:178). Sergileme mekanlarını oluşturan ve tasarımcının tasarımını yaparken onu sınırlandırmaması gereken duvarlar haricinde panolar, levhalar ve ilgi çekici taşınabilir kavisli ve düz yapıya sahip duvarlar ile sirkülasyonu yeniden planlayabilir.

2.2.3.3.11. Zemin ve Tavan Yüzeyleri

Sergilenen objenin dikkat çekici bir özellikte olmasına yardımcı olan yer döşemeleri aynı zamanda ziyaretçilerin yorgunluğundan meydana gelen gezme isteğinde azalmayı da direkt olarak etkileyebilmektedir. Ziyaretçiler açısından ele alındığında müze ziyaretlerini kolaylaştırabilecek öğeler olan sergi alanına doğru yönelten giriş ve çıkışları aynı zamanda acil durum yönlerini ve sergi hakkında bilgi veren işaretlerin konulması desteklenmektedir (Erbay2011:142). Sergileme alanlarında bulunan düşey yüzeyler grubuna giren duvarlardan daha koyu renk tonunda seçilmesi beklenen yer döşemelerinin ışık ışınlarının yansıtıcılığıyla ortaya çıkan açık tonlardaki döşemelerin koyu renk tonlarında seçilen objelerin üzerine göndererek görünürlük kalitesini düşürebileceğinden ötürü yansıtma oranlarının %30'un üzerine çıkmaması beklenmektedir. Bir diğer yandan Aykut(2007:189)'un alıntı yaptığı Malojili(1963:178), sergi alanlarında dikkat edilmesi gereken unsurlardan birinin, yüksek aşınma direncine sahip ve akustiğinin iyi olması gerektiğini savunurken diğer bir unsuru da hijyen açısından kolay temizlenebilir ve kolay bakımının yapılabileceği kullanışına göre değişkenlik gösterebilecek, taş, mermer, mantar, masif parke, kauçuk, linolyum muşamba ve asfalt tuğla gibi malzemelerin seçilirken gelebilecek ziyaretçinin engelli bir birey olabileceği düşüncesi ele alındığında dikkatli seçilmesi gerektiği düşüncesindedir. Sergilenmek istenen bazı objelerin platforma veyahut sergi elemanları bahsedilirken vitrin grubuna giren rahlelere ihtiyaç duymadan zemin döşemesi üzerinde sergilenebileceği doğrusu göz önüne alındığında, zemin döşemeleri sergileme elemanlarında oldukça önemli bir

rolde olduđu dűűnűlebilir. Farklı katmanlarda ve formlarda uygulanan tavan dűűemelerinin, dođru aydınlatma tercihi için tasarımcı tarafından uygulanan dođru yűzey kullanımıyla birlikte zemin dűűemelerine ek olarak tavan dűűemelerinin de ilgi çekici olabildiđi dűűűnűlmektedir. 2.2.3.3.2. maddesinde bahsedilen aydınlatma bilgileri çerçevesinde, eserlere direkt vurgu yapan armatűr kullanımları sık kullanılan yűntemlerdendir. Aydınlatma dıűında havalandırma, ısıtma ve sođutma, yangın, gűvenlik ve tesisatların zemin ya da tavan dűűemelerinden geçtiđinden veyahut vitrinlerin montajında bazen tavanlardan destek alındıđı bilindiđinden tűrű sađlam ve dayanıklı malzemelerden seçilmesi gerekmektedir (Erbay:2011:142).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ İNCELENMESİ

Pera ve İstanbul Sinema Müzesi'nin özgün olarak incelenmiş bölümüne geçmeden önce her iki müze içinde bilgi edinme amacıyla literatür taramasının yapılması gerektiği öngörülmüştür. Üçüncü bölümün ilk aşamasında Pera Müzesi literatür de edinilen bilgiler ışığında incelenmiştir. Üçüncü bölümün ikinci aşamasında ise İstanbul Sinema Müzesi literatürde ki bilgiler taranmıştır. Ancak her iki aşamanın da literatürden edinilen bilgiler ile beraber seçilen müzelerin, genel plan, sirkülasyon alanları ve sergileme elemanları öne çıkmakta hatta müzenin dikey, zemin ve tavan yüzeyleri şematik bir anlatım içinde, literatür çalışmasını tamamlayacak nitelikte kısa bilgiler halinde değerlendirilmiştir. Bu bilgilerin şematik anlatım niteliğinde ele alınmış olması, tezin özgün kısmı olan dördüncü bölümdeki çalışmaya zarar getirmemesi amacıyla şematik anlatım dördüncü bölüme aktarılarak, dördüncü bölümün gerekleri doğrultusunda daha geniş kapsamlı ele alınmakta ve yerinde inceleme yapılarak daha geniş kapsamlı değerlendirilmektedir. Tezin bu şekilde geliştirilmiş olması, yerinde incelemenin önemini ortaya koymakta ve literatür taramasında edinilen bilgilerin yerinde incelemeyle ileri götürülerek derin bir analiz yapılabilmesi, değerlendirme ve yoruma doğru bilgilerin ulaştırılabilmesi adına gerçekleştirilmiştir.

3.1. PERA MÜZESİ

19. Yüzyılda neo-klasik tarzda inşaa edilmiş olması, çok katlı bir yapı özelliği taşıması, mekanlarının sergileme özellikleri bakımından bünyesinde, sergi grafikleri, aydınlatma tasarımları, vitrinleri, fotoğrafları, illüstrasyonları ve sergi medyaları öğelerini bulundurduğundan özellikli bir müze kavramını tamamladığı nedenle seçilmiştir. Mekan tasarımı ilkeleri temelinde çok yönlü bir yapı olduğundan seçim

kriterlerini tamamlamaktadır. Pera Müzesi ile aynı cadde ve aynı semtinde bulunan Pera Palas Oteli'ne değinilmekte, Pera Müzesi'nin kapsamlı bir incelemesi yapılmakta ve analizler bölümünde yeniden ele alınmaktadır.

3.1.1. Beyoğlu Pera Oteli ve Çevresi

Pera Palas Otel,19.Yüzyılda Kabristan Sokağı olarak bilinen, güncelde ise Meşrutiyet Caddesi olan büyük bir caddede yer almaktadır. Pera Palas Oteli adını, yer aldığı bölgeden almıştır. Otel, cephe, iç düzen ve asansör gibi donatılarıyla Avrupa başkent oteli niteliği taşıyan 1893-1895 yılları arasında Fransız Mimar Alexandre Vallaury ve Henry Duray tarafından inşa edilmiştir (Marmara,2020:146), (Akın,1998:272). Otel, Avrupa'nın büyük kentlerinde ve Mısır'dan Çin'e kadar uzanan ve Doğu'nun önemli merkezlerinde inşa edilmiş "Com- pagnie Internationale des Grands Hôtels" zincirinin bir parçası olacak kalitede ve niteliktedir. Otel ile ilgili ilk haber LMO'in 13 Haziran 1892 günlü sayısında yer almaktadır. Yapılan habere göre, Ermeni cemaatinden ve bölgenin hatırı sayılır kişilerinden biri olan M.Esseyan'a ait, Tepebaşı Belediye Bahçesi'nin yakınında bulunan arsaya büyük bir otel inşa edileceğini ve Avrupa'dan sermayedar arandığı yazmaktadır. 18 Kasım 1892 gününde basılan LMO, Sabah gazetesinde Esseyan kardeşlerin belediyeye her yıl beşyüz Türk lirası ödeyerek inşaat halinde olan ve haberlerde görülen bilgilere göre Büyük Otel olarak anılan yapıya dair tekliflerin incelenmekte olduğunu bildirmektedir (Akın,1998:273). Wagons Lits şirketi, ilk seferini 1888'de Paris'ten İstanbul'a Orient Ekspresi aracılığıyla gelecek yolcuların Osmanlı'nın başkentinde lüks ihtiyacını karşılamaya yönelik oteli ve restoranını inşa ettirmeleri edinilen bilgiler arasındadır (Sofra Gazetesi:22). 4 Aralık 1893 gününde yayınlanan LMO'da otelin içinin ve çatısının bittiği haberine ulaşılmaktadır.



Resim 3. 1.: Pera Palas Otel (URL-21)

Resim 3. 2.: Pera Palas Otel Güncel Durum (Kaynak: Tez Yazarı)

Tepebaşı Bahçesi'ne bakan ayrıca bir kapıyla bu bahçeye açılabilmesini adına yapılan çalışmalar olduğu bilinen otel, geniş bir araziye konulanmıştır. Otelin arazisinin büyüklüğü 19.yy standartlarına göre otelin planına da yansıdığı görülmektedir. Yüzelli yatak, zemin ve birinci katta resepsiyon salonları, restoranlar ve bardo salonları gibi etkinlikler için alanları da bünyesine alan otel, inşaat teknolojisinin zamana göre modern sistemlerle, üst katlar dahil olmak üzere inşaa edildiği izlenmektedir. 1 Şubat 1895 yılında açılışı yapılacak otel, ilk kez 25 Ocak 1985 günlü LMO sayısında Pera Palas adıyla anılmıştır. (Akın,1998:273). Pera Palas, çok sayıda ünlü misafir ağırlamıştır ve hakkında bir çok hikaye anlatılmaktadır. Agatha Christie, Mustafa Kemal Atatürk, Adnan Menderes, Fransa'dan Giscard d'Estaing, Yugoslavya Devlet Başkanı Tito, Bulgaristan Devlet Başkanı, Romanya Kralı Karol, Sırbistan Kralı Peter ve Türkiye Devlet Başkanı Fahri Korutürk gibi tarihin önemli insanlarına konaklama hizmeti vermiştir. Bu gün Atatürk'ün kaldığı 101 numaralı Kraliyet Süiti adını değiştirmemiştir ve müze olarak misafirlerini beklemektedir (Freeley, 2016:154). Cumhuriyet'in ilanından sonra 1924 yılında devlet hazinesine geçmiş daha sonrasında 600 bin altın lira karşılığında Beyrut Türklerinden Mehmet Emin Kemal Paşa'nın oğlu Misbah Muhayyeş tarafından 1930 yılında satın alınmıştır. 1954 yılında hayatını kaybeden Muhayyeş, vermiş olduğu vasiyetnamesinde oteli bir tesis statüsüyle Darülaceze, Darüşşafaka ve Verem Savaş Derneğine bağışladığı edinilen bilgiler doğrultusundadır (Güneş Gazetesi, 1982).

1990'lı yıllarda İstanbul Turizm A.Ş. tarafından yönetimi sağlanan otel, günümüzde mülk olarak Vakıflar Genel Müdürlüğüne aittir. 1 Aralık 2012 itibariyle Demsa Group yönetimindeki Maçka Konaklama ve Otel hizmetleri A.Ş. ye devredilmiştir.

Taksim, Pera bölgesine gidildiğinde bugün bile tarihin önemli, görkemli ve özenli yapısı insanların ilgisini çekmektedir. 19.yüzyıl Beyoğlu yapılarına bakıldığında genelde neo-klasik olarak inşa edildiği gözlemlenmektedir. Pera Palas Otel'in mimari üslubu da bundan farklı değildir. Otelin planı ve cephesinde neoklasik üsluptan yararlanmıştır. 1288 m²'lik bir arazinin üzerine inşa edilen otel, iki bodrum kat artı yedi kattan oluşmaktadır. Otelin girişinde bulunan Kubbeli Salon plan şemasının merkezine yerleştirilmiştir ve yapının merkezi konumundadır. Otelin havlusu som mermerden yapılmış, zeminler ağır acem halılarıyla kaplanmıştır (Sanat Gazetesi,1991). Osmanlı bankası ve Arkeoloji müzesinin mimarı olan Alexandre Valluary, 20.yüzyılın başlarında Beyoğlunda görülmeye başlanan Art-Nouveau üslubunu da otelin tasarımında kullanmıştır. İstanbul'un ilk elektrikli asansörü olarak bilinen oteldeki asansörün etrafında dönen merdiven bu üslubun kullanıldığını kanıtlamaktadır. Üç tarzı bir arada kullanan mimar, son olarak Oryantalist üslubu da otelin tasarımına eklemiştir. Kubbeli Salon iç mimari olarak incelendiğinde bu üslupta yapıldığı anlaşılır niteliktedir. 1990'lı yıllarda restorasyon çalışmaları başlatılmış, otelin eski haline çevirilebilmesi adına İstanbul Otelcilik ve Turizm Ticaret A.Ş. tarafından 42 milyon lira harcanmıştır (Güneş Gazetesi, 1982). Günümüzde Eski Eserleri Koruma ve Değerlendirme mimarlık firması tarafından restorasyon projesi hazırlanmıştır. İç mimariyi ilgilendiren detaylarla Metex Tasarım Grubu ilgilenmiştir. Restorasyonu hayata geçiren Restorasyon, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu ve yapısal güçlendirme, taşıyıcı sistem güvenliği, bilimsel koruma ve onarma, yangın güvenlik, mimarlık tarihi, geoteknik değerlendirme ilgili kişiler tarafından yapılmıştır. Otelin tüm teknik alt yapısı da restorasyondan geçmiştir. Otelin restorasyona girmesinin sebebiyse kurulduğu tarihten pek farksız olmayıp, otelin orijinal mimarisinde bulunmayıp kişiler tarafından sonradan yapılan restorasyon sonucu oluşan boya gibi ögeler temizlenerek yenilenmesidir.

3.1.2. Pera Müzesi Tarihi Gelişim

İlk inşası Bristol Otel olarak gerçekleştirilen yapının bulunduğu konum, Pera Palas Oteli ile aynı semt ve aynı cadde üzerindedir. Literatür taraması yapıldığında eski adıyla Kabristan Sokağı şimdiki adıyla Meşrutiyet Caddesi ile Refik Saydam Caddesi arasında kalan Tepebaşı semtinde Asmalı Mescit Sokağı'nda bulunan Bristol Otel ile ilgili ilk haber LMO gazetesinin 5 Ağustos 1892 tarihli baskısında görülmektedir (Akın,1998:272), (Marmara,2020).



Şekil 3. 1.: Meşrutiyet Caddesi Goad Haritası (Dağdelen, 2007:3)

Resim 3. 3.: Meşrutiyet Caddesi (URL-21)

Resim 3. 4.: Bristol Otel (İstanbul Belleği, Taha Toros Arşivi)

Ermeni-Katolik Patrikliği tarafından Yunan asıllı Mimar Achille Mananousos'a çizdirilen proje, 1896 yılında hizmet vermeye başlamıştır. Kagir yığma, volta döşemeli ve kısmen ahşap olarak tasarlanan yapı, takriben 392m²'lik bir alana sahip olduğu bilinmektedir. Alınlığı bir çift karyatid tarafından desteklenen bir balkonu çevreleyen çift devasa Korint sütunu ile neo-klasik tarzda tasarlanan Otel, bodrum, zemin, beş normal ve bir çekme kattan meydana gelmektedir (Freeley, Freeley, 2016:159). 19.yüzyıl Galata ve Pera bölgesindeki oteller değerlendirildiğinde genellikle komşu binalar ve yollarla çevrilmiş sınırlı alanlara kurulmuştur. Dış mekanla bağlantıları minimumda tasarlanan yapıların plan şemaları günümüzle değerlendirildiğinde genel ve servis mekanları zemin katta planlanırken yatak odalarının üst katlarda oluşu ve her ihtiyacı kendi bünyesinde çözmeye yönelik olduğundan ötürü pek bir fark gözlemlenmemiştir. Fark olarak görülen tek nokta ise günümüzde banyo ihtiyacının her odanın kendi içinde çözmesine karşın, her katta ortak kullanım banyolarının olması görülmektedir. Bunun sebebi ise 19. Yüzyılın

inşaat teknolojilerine ve değişen kültürel anlayışa bağlanabilir (Çelik,1998:108). Geniş holü, mermer merdivenleri, rahat süitleri, salonları ve ayrı masa düzenine sahip 100 kişilik restorana sahip olmasından ötürü 1950'li yıllara kadar prestijli bir otel olarak hizmet verdiğini kanıtlar niteliktedir. Örneğin, 14 Kasım 1893 tarihli LMO' da Belçika elçisi G.Neyt'in kış sezonu nedeniyle yazlığını terkedip Bristol Otel'e yerleştiği yazmaktadır (Akın,1998:272). 1980'li yıllarda rekabete dayanamayıp kullanıp dışı kalmış ve Ömer Lütfi Bengü'nün vefatı sonrası mirasçılar tarafından Eskişehir Bankası'na satılmıştır. Ön cephesi korunarak, büro binası olarak Has Mimarlık Bürosu(Hayzuran ve Doğan Hasol) tarafından restore edilen yapı, 2002 yılına kadar büro olarak kullanılmış sonrasında ise TMSF'nun eline geçmiştir (Dökmeci,1993). Yapının son sahibi Suna ve İnan Kıracı Vakfı'dır. Vakfın kültür girişimi olan Pera Müzesi, 3 Haziran 2005 yılında çeşitli düzeylerde kültür hizmeti vermek amacıyla Bristol Oteli'nin ve tam yanında konut olarak inşa edilmiş olan beş katlı bir yapının müzeye dönüştürülmesiyle meydana gelmiştir. Suna ve İnan Kıracı Vakfı'nın sanat projelerinden sorumlu Genel Müdürü Özalp Birol, Pera Müzesi açılışında 'Ailelerin kültür ve sanat birikimlerini halkla paylaşmak istediğini, müzenin kurulmasındaki asıl sebebin de bu olduğunu' dile getirmiştir.

3.1.3. Pera Müzesi Güncel Durum

Hem Bristol Otel'in bulunduğu yapı, hem de yanında ki konut binasının restorasyon projesini üstlenen Mimar Sinan Genim, her iki yapının birleştirilerek oluşturulduğu Pera Müzesi binasının takriben 471m² boyutunda olduğunu dile getirmiştir. Her iki yapının da ön cephesi esaslı bir onarıma tutularak muhafaza edilmiştir. Bristol Otel'in cephesinde yumuşak bir yöresel taş kullanılarak giriş kapısının yanındaki her iki kolon ve birinci katın orta aksanında yer alan balkon korkuluğu mermer olarak inşa edilmiştir. Konut binasının cephesinde ise zemin katın bulunduğu cephe dışında sıva ile örtülmüştür. Esbank olarak restore edildiği sırada ortadan kalkan arka cephelerin korunma niteliği görülmemiştir. Yapı restore edilirken yönetmeliğin talebi doğrultusunda, her iki cephe de de güçlü çelik karkas sisteme asılmış, cadde kotunun yaklaşık sekiz metre altına inilmiş iki kat bodrum katı eklenmiştir. Yapının orijinal projesi olan Bristol Otel, Resim 3.5. de görüldüğü üzere, giriş artı dört kattan meydana gelmektedir. Fakat Meşrutiyet Caddesi'ndeki yapıların

24.5 metre kotuna çıkarılması talebi üzerine yapıya (bkz:aş. Resim 3.6.) iki kat daha eklenmiş, Pera Müzesi restorasyonu esnasında orijinal yapıya dönme fikri ortaya atılsa da yetersiz zemin alanları sonucu hayata geçirilmemiştir. Pera Müzesi cepheden bakıldığında zemin artı altı kat olduğu gözükmemektedir. Zemin ve birinci kattaki tavan yükseklikleri aynı tutulsa da diğer üç katta tavan yükseklikleri düşürülerek asma tavan olarak inşa edilmiştir.



Resim 3. 5.: Bristol Otel (URL-22)

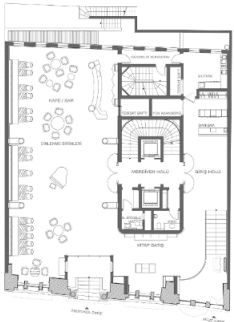
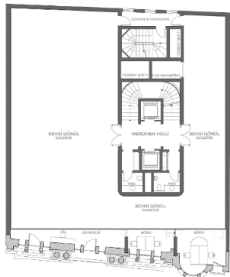
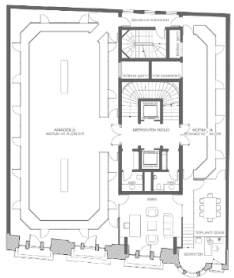
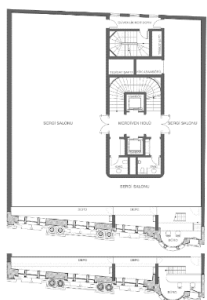
Resim 3. 6.: Pera Müzesi Binası (Kaynak: Tez Yazarı)

Yapılan planlama sonucunda ana ilke iki binanın birleştirileceği noktayı, merdiven, dikey sirkülasyon ve tuvaletlerden oluşan yapının çekirdeğinin konumlandırılmasıdır. Yapının bir bölümünün müze, diğer bir bölümünün ise uluslararası sergi niteliğinde olması istendiği için gerekli olan, yangın, havalandırma, klimatizasyon, güvenlik gibi şartların en iyi düzeyde gerçekleştirilebilmesi için gereken dikey boşlukların binanın ana çekirdeği içinde çözümlenmesi düşünülmüştür. Yapılan planlamalar sonucunda 200m² ve 100m² alanlarına sahip iki sergi alanı elde edilmiştir. Birinci bodrum katı 180 kişilik bir oditoryumu olan yapıda, ikinci bodrum kat teknik hacimler ve müze için gerekli depolama üniteleri olarak kullanılmıştır. Yapının zemin katında esas ziyaretlerin yapıldığı yapının küçük kapısı olan giriş kapısı, Pera Kafe, hediyelik eşya satış üniteleri ve müze koleksiyonlarıyla ilişkili kitap ve başka nesnelerin satıldığı bir dükkan bulunmaktadır. Binanın protokol girişleri ise esas giriş olan cadde kotundan yüksekte olan giriş kapısından yapılmaktadır. Yol kotundan düzayak ile girilen bu girişe ulaşımında hem özürlü asansörü hem de bir merdiven ile ulaşılmaktadır (Bristol

Otel'den Pera Müzesine, 2005). İçinde Sevgi ve Erdoğan Gönül'ün bağışlarını içeren sanat eserlerinin de bulunduğu sürekli sergi alanı olarak düzenlenen birinci katta, Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi ve 18.yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar uzanan Sevgi ve Erdoğan Gönül emperyal oryantalist tablo koleksiyonu bulunmaktadır. İkinci katta Osmanlı Yadigarları adı altında bulunan büyük salonda Anadolu Ağırlık Ölçüleri, küçük salonda ise Kütahya Çini ve Seramikleri vardır. Üçüncü kattan itibaren bulunan iki katta ise süreli sergiler bulunurken 6.kat teras olarak kullanılmaktadır. Otelden dönüştürülmüş bir binanın katlarından oluşan Pera Müzesi'nde Osmanlı Dönemine ait tablolar, Osmanlı Saraylarında kullanılan ağırlık ölçüleri ve küçük eşyalar sergilenmektedir (Freeley, Freeley,2016:159).

3.1.3.1. Pera Müzesi Genel Plan

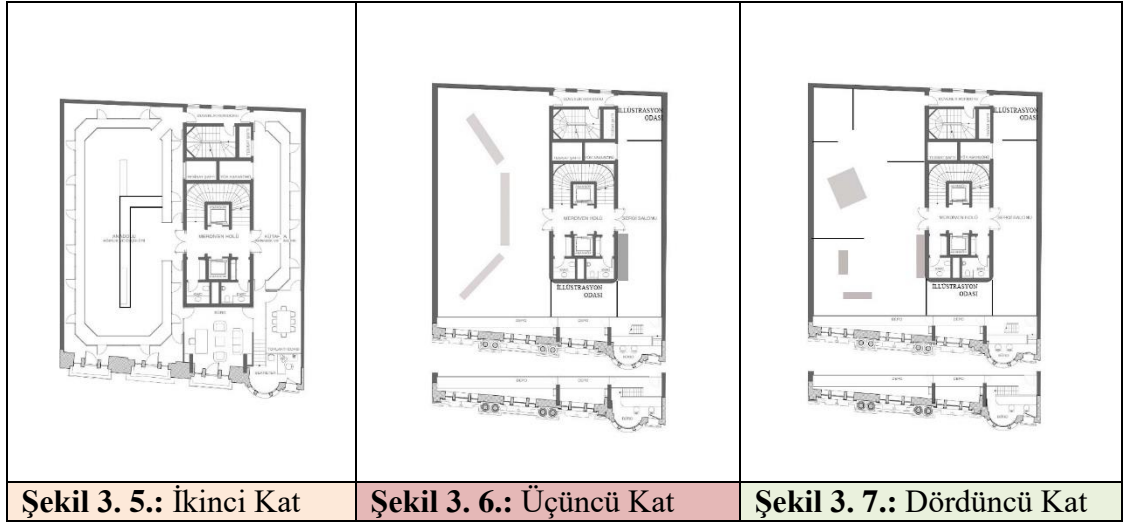
Pera Müzesi'nin güncel halinin işlendiği 3.1.3. Pera Müzesi Güncel Durum maddesinde verilen bilgilerin ışığında, Mimar Sinan Genim'in restorasyonu sırasında paylaştığı kat planları bu bölümde verilmektedir (URL-23).

| | |
|---|---|
|  |  |
| <p>Şekil 3. 1.: Giriş Kat Planı</p> | <p>Şekil 3. 2.: Birinci Kat Planı</p> |
|  |  |
| <p>Şekil 3. 3.: İkinci Kat Planı</p> | <p>Şekil 3. 4.: Üçüncü Kat Planı</p> |

Çizelge 3. 1.: Pera Müzesi Kat Planları

3.1.3.2. Pera Müzesi Sirkülasyon Alanları

Pera Müzesi Sirkülasyon alanları, 2.2.2. maddesinde verilen Dean(1996:53-55)'in müze sirkülasyon alanları için belirlediği önerili yaklaşım, yapılandırılmış yaklaşım ve yönlendirilmiş yaklaşım dikkate alınmaktadır. Diğer yandan 2.2.3.3. maddesinde verilen sergileme elemanları kurgulanırken sirkülasyon alanlarını oluşturan Belcher(1991:114)'in gruplandığı, ana yol, tarak tipi, zincir tipi, yıldız tipi, blok tipi, doğrusal, serbest, koridor, girinti ve birleşik tiplerde oluşturulan sirkülasyon alanları 3.1.3.1 maddesinde verilen bilgiler ışığında kat planlarına entegre edilmektedir.



Çizelge 3. 2.: Pera Müzesi Sirkülasyon Şeması

Dean(1996:53)'in sirkülasyon şemasına göre; giriş kat planında(bkz.: yuk. Şekil 3.1.) müze sergileme alanı özelliği taşımadığından ötürü sirkülasyon tipi değerlendirilmemiştir. Birinci kat planında(bkz.:yuk. Şekil 3.2.) ise ziyaretçileri yönlendirebilecek hiçbir yardımcı öge kullanılmamış, dolayısıyla ziyaretçiler hangi taraftan başlarsa başlasınlar duvarlarda kullanılan sergileme öğelerini inceleyerek çıkışa gidebilmektedir. İkinci kat planında (bkz.:yuk. Şekil 3.5.) öğreticilik yönü bakımından zengin olan yönlendirilmiş yaklaşım yöntemi kullanılmıştır. Süreli sergi alanlarının bulunduğu 3.kat ve 4.katta yönlendirilmemiş yaklaşım kullanılarak, ziyaretçiler açısından yardımcı olabilecek bir yaklaşım türü kullanılmadığı gözlemlenmektedir. Belcher(1991:114)'in sirkülasyon şemasına göre; birinci kat planında blok tipi yerleşim, ikinci kat planında tarak tipi yerleşim, üçüncü kat ve dördüncü kat planında ise serbest tip yerleşim kullanılmıştır.

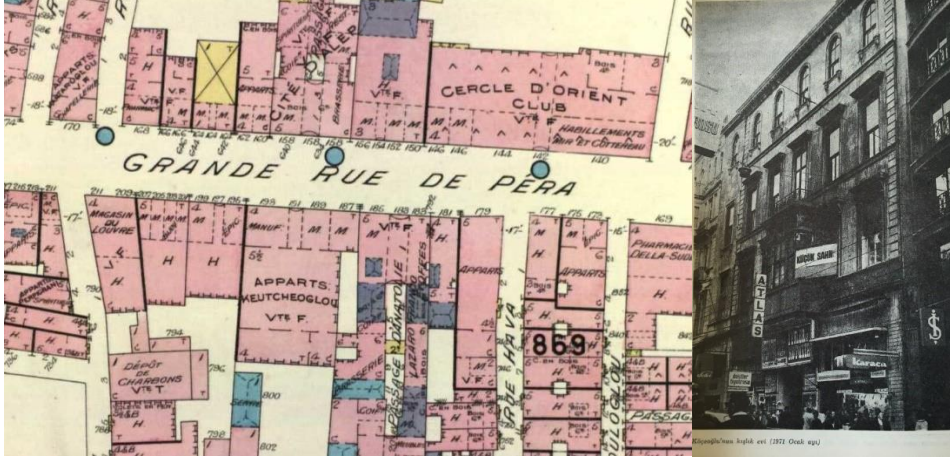
3.2. İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ

19.yüzyılda neo-klasik tarzda inşaa edilmiş çok katlı bir yapı özelliği taşıdığından, mekan tasarımı ilkeleri temelinde çok yönlü bir yapı olduğundan ötürü seçilmiştir. Müze mekanlarının sergileme özellikleri bakımından bünyesinde, sergi grafikleri, aydınlatma tasarımları, vitrinleri, modelleri, askı elemanları, fotoğrafları, illüstrasyonları ve sergi medyaları öğelerini bulundurduğundan ötürü İstanbul Sinema Müzesi'nin incelenmesi uygun görülmüştür. Değerlendirmeler kısmında karşılaştırmasının yapılacağı seçilen diğer müze olan Pera Müzesi ile kıyaslandığında tarihi yapısının yapılan restorasyon sonucu günümüze gelmiş oluşu ve sergi elemanlarını içeren maddelerin her birine güzel bir örnek oluşu bir diğer seçim sebebidir. İstanbul Sinema Müzesi'nin kapsamlı bir incelemesi yapılarak analizler bölümünde değerlendirilecektir.

3.2.1. İstanbul Sinema Müzesi Tarihi Gelişim

İstanbul Sinema Müzesi, İstanbul Beyoğlu'nda eski adıyla Cadde-i Kebir, şimdiki adıyla İstiklal Caddesi'nde Kuloğlu Sokak da bulunan 209 numaralı Atlas Pasajı'nın içerisinde hizmet vermektedir. Abdülmecid ve Abdülaziz Padişahları döneminde, Ermeni iş adamı Agop Köçeyan'ın 19.yüzyılın 1870'li yıllarında büyük İstanbul yangınında kül olan evinin karşısındaki arazide kışlık ev olarak kullanılmak üzere inşa ettirilmiştir (Freeley, Freeley,2016:179), (Marmara, R.,2020). 1870 yılındaki büyük yangından sonra yeniden yapılanma sürecinin ilk örneklerinden olan Köçeyan Apartmanı, doğruluğu net olmamakla birlikte Beyoğlu'nda bulunan ona ait başka yapıları Mimar Andon ve Garabed Tülbentçiyen kardeşlere inşa ettirdiğinden dolayı yapının Mimarları Tülbentçiyen olarak düşünölmektedir. Sultan Abdülaziz'le

yakınlığı ile bilinen Agop Köçeyan, padişahların özel sebeplerden ziyaretinden dolayı binayı adeta bir saray gibi inşa ettirmiştir (Cumhuriyet Dergisi,1991).



Şekil 3. 8.:Cadde-i Kebir Goad Haritası, (Jacques Pervititch, Sigorta Haritaları Pafta:39)

Resim 3. 7.: Atlas Pasajı, Ocak 1971 (URL-24)

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle Avrupa'ya göçen Köçeyan tarafından Surp Ohan Vosgeperan Ermeni Kilisesi'ne bağışlanan yapı, 1930'larda İzmir'li maruf tütün tüccarları Aziz ve Ahmet Borovalı kardeşlerin mülkiyetine geçmiştir. Aziz ve Ahmet Borovalı kardeşler tarafından satın alınan yapı bir dönem Borovalı Han olarak anılmıştır (Freeley, Freeley,2016:180). 1932 yılından sonra yapı yeniden restore edilerek bazı kısımlarının eğlence alanlarına çevirildiği bilinmektedir. Agop Köçeyan'ın binanın sahibi olduğu zamanlarda at ahırını olarak kullandığı bölümü, Moulen Rouge(Kırmızı Değirmen) adlı gazinoya çevirmişlerdir fakat Sadi Işılav ve eşine devredildikten sonra gazino Çağlayan adını almıştır. 1940'lı yıllarda Lütfullah Sururi ve Suzan Sururi tarafından Halk Opereti'nin mekanı olarak kullanılan mekanda revüer ve operetler sahnelenmiştir. 18 Şubat 1948 yılında Kısmet adlı filmle açılışını yapan dönemin en büyük çok amaçlı salonlarından biri olan Atlas Sineması, tarihi binanın arkasında yer alan bahçede inşa edilmiştir. İlk yıllarında Modern Bale Tiyatrosu da dahil olmak üzere dans topluluklarını, Jean Cocteau Topluluğunu ve Alman Operet Topluluğu'na ev sahipliğini yapmıştır (Freeley, Freeley,2016:180),(Bardakçı,2020). 1860 kişilik kapasite ve 35 loca ile Beyoğlu'nun en büyük sinemalarından biri olan Atlas Sineması, 1951 yılında Küçük Sahne adlı tiyatro sahnesini de bünyesine almıştır.

Atlas Sineması, Küçük Sahne ve Kulis Bar olarak dönemin en önemli eğlence ve kültür merkezi haline gelen yapı, dönemin tiyatro, sinema, ses sanatçısı, yazar, gazeteci ve eleştirmenlerin toplanma yeri halini almıştır. Açıldığı ilk yıllarda Kulis'e sıklıkla ziyarete gelen ünlü oyuncu, yazar ve ressamlar arasında Aliye Berger, Füreya, Edip Hakkı, Özdemir Asaf, Cahit Irgat, Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Dürnev Tunaseli, Erol Günaydın, Bilge Zobu, Turgut Boralı ve İsmet Ay'ın olduğu bilinmektedir. Hamit Belli, Ümit Yaşar, Ümit Deniz, Sadri Alışık, Sait Faik Çetin Altan ve Yaşar Kemal. Amerikalı yazar James Baldwin de İstanbul'da geçirdiği süre boyunca birçok akşamı burada geçirdiği bilinmektedir (bkz.:yuk. Resim 3.7.). 1960'lı yılların sonuna doğru kapatılan Kulis Bar, 1973 yılında Mehmet Ali Değirmenci tarafından yeniden hizmete açılmış fakat 1978 yılında tekrardan kapatılıp Hollanda Bankası'nın bir şubesi olarak hizmet vermiş son olarak 1985 yılında Eski Kulis Bar olarak tekrar faaliyete girse de 2009 yılında kapatılmıştır (Saban,2018).

1970'li yıllarda Borovalı kardeşlerin isteği üzerine ikiye bölünen yapı, Atlas Sineması'nın ilk katı pasaj, üst katı 450, 130 ve 85 kişilik üç ayrı salona sahip bir sinema olarak restore edilecekken belediyenin iznine takılmışlardır (Cumhuriyet Gazetesi,1985:13). Aziz Borovalı'nın vefatından sonra bir süre varislerinin ikamet ettiği yapı, 1987 yılında Banker Kastelli adıyla bilinen Cevher Özden satın almış ve pasaj inşaatına ağırlık verse de bir süre kullanılamamıştır. 1985 yılında hazineye devredilmiş, 1992 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'na tahsis edilmiştir. 1993 yılındaki restorasyon çalışmalarından sonra Türkan İnanoğlu ve İrfan Atasoy tarafından işletilmeye devam etmiş olsa da İstanbul da yeni açılan sinema salonlarından dolayı seyircisini kaybedip 3 Temmuz 2008 yılında ticari nedenlerden dolayı kapatılmıştır. 2012 yılında sinemanın büyük salonu yenilenmiş ve tek salonlu olarak hizmete girmiştir. 2019-2020 yıllarında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yaptırılan detaylı restorasyon ile tarihi Atlas Binası özgün yapısına kavuşturularak geçmişte Küçük Sahne ve Kulis Bar olarak kullanılan bölüm İstanbul Sinema Müzesi olarak yeniden fonksiyonlandırılmış ve Atlas Sineması tamamen yenilenmiştir (Aydemir,2021).

3.2.2. İstanbul Sinema Müzesi Güncel Durum

Atlas Pasajı'nın içinde bulunan İstanbul Sinema Müzesi, gördüğü restorasyon çalışmasından sonra giriş artı dört kat olarak hizmet vermektedir. Girişinde büyük ve ceviz kaplı kapı kullanılan pasajın, İstanbul Sinema Müzesi'ne yönlendiren sol tarafta bir banko yer alırken sağ tarafta ise Atlas Sineması'na geçiş için yol bulunmaktadır.



Resim 3. 8.: İstanbul Sinema Müzesi Binası(Kaynak: Tez Yazarı)

Günümüzde pasajın girişi olarak kullanılan konağın bahçesi olarak kullanılan girişte Köçeyan'ın cins atlarına bakıldığını daha sonraki yıllarda ise at cambazhanesine dönüştürüldüğü bilinmektedir. Yıllar ilerledikçe ihtiyaçtan dolayı değiştirilen zemin katta ek inşaat yapılarak konak ile birleştirilmiştir.



Resim 3. 9.: Atlas Pasajı Giriş (Kaynak: Tez yazarı)

Resim 3. 10.: İstanbul Sinema Müzesi Birinci Kat (Taha Toros Arşivinden-Cumhuriyet Gazetesi,1985:13)

Cumhuriyet Gazetesi(1985:13)'nden edinilmiş bilgiler doğrultusunda, girişten sonra sola yönelindiğin de yukarıdan süzülen ışıkla beraber 48 basamaklı, 29 basamak sonrası sahanlığı bulunan ve bir 29 basamağı daha bulunan geniş, görkemli özel ve beyaz mermerden oluşan merdivenlerin trabzanlarının İtalya'dan getirildiği söylentiler arasındadır. Merdivenleri çıktıktan sonra ilk karşılaşılan geçmişte Sultan Abdülaziz'in

özel sebeplerden dolayı kullandığı oda, günümüzde “Dijital Uygulamalar” bölümü olarak kullanılmaktadır. Taş ve dökme demir kullanılarak karkas yapı olarak inşa edilen bina, Paolo Girardelli'nin söylediğine göre Roma'daki Palazzo Farnese'yi örnek alarak neoklasik tarzda Roma Rönesans üslupta tasarlanmıştır (Atılğan, 2017-URL-32). Duvarları açık yeşil tonda kullanılan yapı da, kartonpiyerleri altın varaklı İtalyan ve Fransız motifleriyle kaplanmıştır (Freeley, B., Freeley, J.,2016). Yapının dijital uygulamalar olarak kullanılan birinci katında, klasik dönemde mitolojik karakterleri tasvir eden Putto adı verilen, rönesansla birlikte meleklerin tasvirlerinde kullanılan motiflere sahip olan ender bulunan binalardan biri olan İstanbul Sinema Müzesi'nin restorasyon çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Büyük salonda bulunan müzenin tavan süslemelerinde ateş, su, toprak ve hava olan dört elementi, 1870'li yıllarda İstanbul'a gelen Fransız ressam Hippolyte Dominique Berteaux, tasvir etmiştir (TC Kültür Bakanlığı, İSM-URL-25).



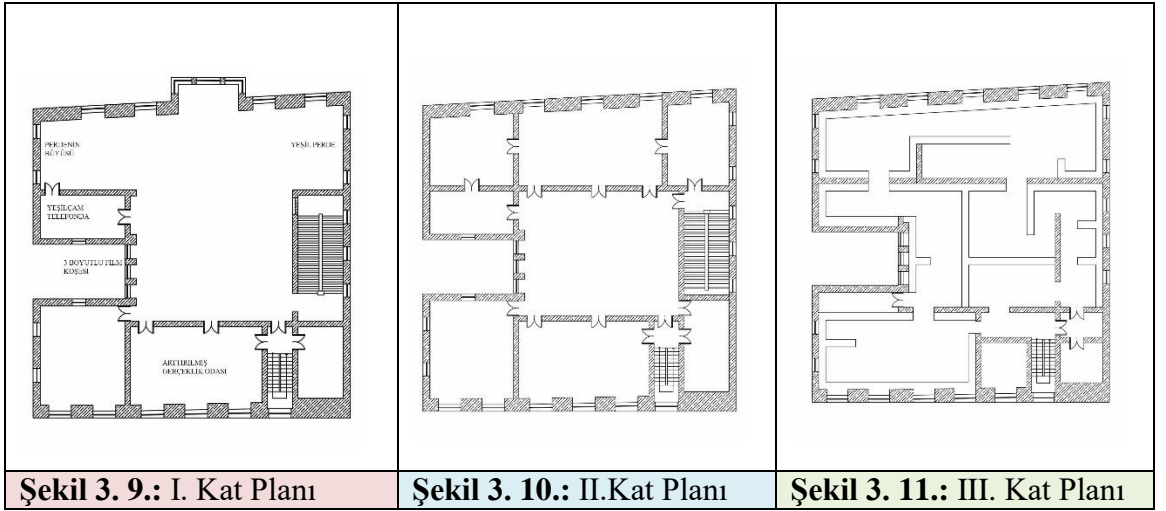
Resim 3. 11.: İstanbul Sinema Müzesi, Büyük Salon (Kaynak: Tez yazarı)

Eğlendirirken öğretmeyi amaçlayan müze, Türk sinemasının hafıza klavuzu, kameradan hikayeye, Yeşilçam telefonda, yeşil perde, arttırılmış gerçeklik odası, perdenin büyüsü, üç boyutlu film ve interaktif ses ve görüntü montaj odası ile birinci katında misafirlerini beklemektedir. İkinci kata gelindiğinde ise sinema tarihine ışık tutmuş ve sinema arkeolojisi kapsamında derlenmiş yüksek koleksiyon değerine sahip objeler yer almaktadır (TC Kültür Bakanlığı, İSM-URL-25). 18.yüzyıla ait optik oyuncaklar, salon oyuncakları, zootrop, praksiroskop ve İpekyolu seyyahlarının büyülü fenelerlerine kadar bir çok sinema ile ilgili önemli aletleri sergisinde bulunduran kalıcı koleksiyonların yer aldığı 2.kat, büyülü fenerler, stereoskop ve projeksiyon makinalarını da bünyesinde bulundurmaktadır. Lumiere kardeşlerin 1890 tarihli sinematografı, Buster Keaton'ın Prevost kamerası ve Moy&Bastie kamera

koleksiyonları da müzeyi zenginleştirmektedir. Süreli sergi alanlarına ev sahipliği yapan 650m²'lik bir alana yayılan 3.kat, Osmanlı sinematografin yolculuğuna ait sergiyle misafirlerini beklemektedir. Ortak çalışma alanı olarak derlenen 4.kat ise genç sinemacılar ve öğrencileri sinema profesyonelleriyle buluşturan, aynı zamanda ihtisas kütüphanesini de bünyesine alan kat, etkinlik, seminer ve söyleşilere de alan tanımaktadır.

3.2.2.1. İstanbul Sinema Müzesi Genel Plan

İstanbul Sinema Müzesi'nin güncel halinin işlendiği 3.2.2. İstanbul Sinema Müzesi Güncel Durum maddesinde verilen bilgilerin ışığında, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yaptığı, kadroda Dr. Y. Mimar, Restorasyon Uzmanı Olcay Aydemir'inde bulunduğu restorasyon çalışması sonrasında ki binanın mevcut durumuna göre tez yazarı tarafından oluşturulan kat planları verilmektedir.

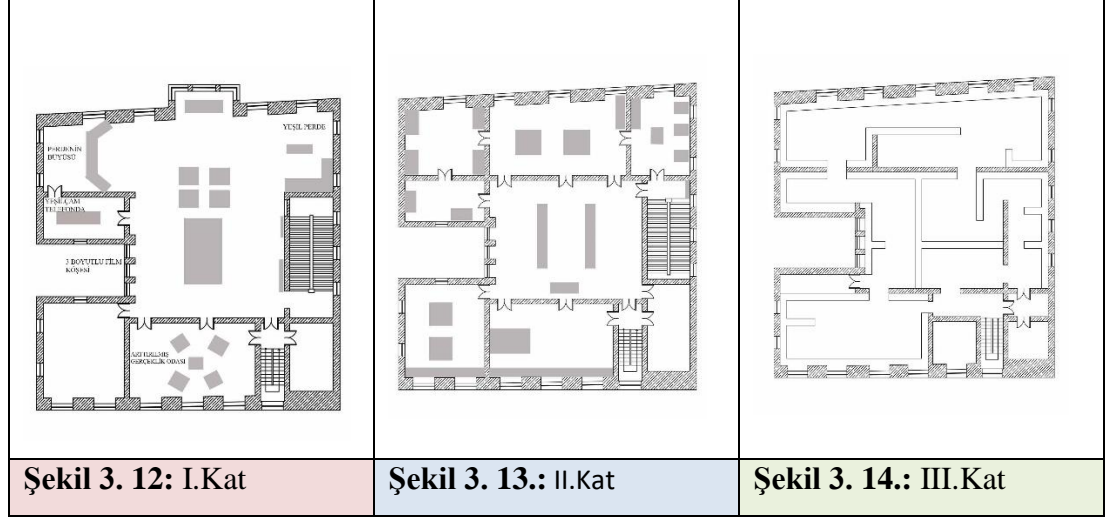


Çizelge 3. 3.: İstanbul Sinema Müzesi Kat Planları

3.2.2.2. İstanbul Sinema Müzesi Sirkülasyon Alanları

İstanbul Sinema Müzesi Sirkülasyon alanları, 2.2.2. maddesinde verilen Dean(1996:53-55)'in müze sirkülasyon alanları için belirlediği önerili yaklaşım, yapılandırılmış yaklaşım ve yönlendirilmiş yaklaşım dikkate alınacaktır. 2.2.3.3. maddesinde verilen sergileme elemanları kurgulanırken sirkülasyon alanlarını oluşturan Belcher(1991:114)'in gruplandığı, ana yol, tarak tipi, zincir tipi, yıldız tipi, blok tipi, doğrusal, serbest, koridor, girinti ve birleşik tiplerde oluşturulan

sirkülasyon alanları 3.2.2.1 maddesinde verilen bilgiler ışığında kat planlarına entegre edilecektir.



Çizelge 3. 4.: İstanbul Sinema Müzesi Sirkülasyon Şeması

Dean(1996:53-55)'in sirkülasyon önerisine göre; birinci katta(bkz.:yuk.: Şekil 3.12.) yapılandırılmamış yaklaşım kullanılarak ziyaretçilerin dolaşırken kafasının karışmasına ve doğru yönlendirme ile gezememesine sebebiyet vermiştir. İkinci katta (bkz.:yuk. Şekil 3.13.) yönlendirilmiş yaklaşım kullanılarak ziyaretçilerin kolaylıkla müzeyi gezebilmesine ve sergilenen her ögenin görülebilmesi avantajını sağlamıştır. Üçüncü katta(bkz.:yuk. Şekil 3.14.) ise önerilen yaklaşım kullanılarak tıpkı ikinci kattaki gibi ziyaretçilerin kolaylıkla sergiyi gezip her detayı görebilmesini sağlamıştır. Belcher(1991:114)'in sirkülasyon önerisine göre birinci katta girinti tipi, ikinci katta doğrusal tip ve üçüncü katta ise koridor tipi kullanılmıştır.

3.3. PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ SERGİLEME ÖZELLİKLERİ

| | Pera Müzesi | İstanbul Sinema Müzesi |
|---------------------------------|--|--|
| Sergileme Tipi | 3.1.3. de edinilen bilgiler ışığında, Sanat eserleri, Anadolu Ağırık Ölçüleri, Kütahya Çini ve Seramikleri, İmparatorluktan Portler gibi bilgi verici sergiler içerdiğinden ötürü Çizelge 2.3.de verilen öğretme, eğitime ve bilgi verme amacı güden eğitici sergi tipine girmektedir. | 3.2.2. de edinilen bilgilerin ışığında Türk sinemasının hafıza klavuzu, kameradan hikayeye, Yeşilçam telefonda ve yeşil perde gibi bünyesinde bulunan eğlendirici sergi elemanları ile eğlendirirken öğretmeyi amaçlayan müze, Çizelge 2.3. de verilen hem eğitici hemde öğretici sergi tipine girmektedir. |
| Sergileme Tekniği | Çizelge 2.4. de verilen bilgiler doğrultusunda durağan gösterim tekniklerinin alt başlığı olan vitrinler ve maketler, dinamik gösterim tekniklerinin alt başlığı olan slaytlı gösterim tekniği kullanılmıştır. | Çizelge 2.4. de verilen bilgiler doğrultusunda durağan gösterim tekniklerinin alt başlığı olan vitrinler, mankenler ve münayalar, dinamik gösterim tekniklerinin alt başlıklarından olan dokunmatik ve interaktif sistemler ile slaytlı gösterim tekniği kullanılmıştır. |
| Sergileme Elemanları | 2.2.3.3. maddesinde verilen bilgiler doğrultusunda, sergi grafikleri, aydınlatma tiplerinden; spot lamba, vitrin aydınlatması ve ışıklı tavan, vitrin tiplerinden; masa tipi vitrin ve duvar vitrini, önemli tabloların bulunduğu katlarda yeşil ve kırmızı arka plan seçilerek tablo vurgulanmak istenirken diğer katlarda soft tonlar kullanılırken bazı gösterim odalarında siyah renge ağırlık verilmiştir. Geçici sergi alanlarında sıklıkla fotoğraflar kullanılırken yardımcı öge olarak sergi medyalarından da yararlanılmıştır. | 2.2.3.3. maddesinde verilen bilgiler doğrultusunda, sergi grafikleri, aydınlatma tiplerinden; spot lamba, vitrin aydınlatması ve tavan aydınlatması kullanılırken çatı katındaki sergilerde ışık yakmadan yararlanılmıştır. Vitrin tiplerinden; duvar vitrini ve büyük vitrin tipleri, binanın tarihi yapısını bozmadan sergi elemanlarının renklerini seçerek uyum içinde renk ögesi oluşturulmuştur. Üç boyutlu modeller kullanılarak fotoğraf ögesinden ve sergi medyalarından da yararlanılmıştır. |
| Dikey Yüzeyleri | 2.2.3.3.10. maddesinde verilen bilgiler doğrultusunda, Pera Müzesi'nde panolar, raf üniteleri ve sergi levhaları geçici sergi alanlarında sıklıkla kullanılmıştır. | 2.2.3.3.10. maddesinde verilen bilgiler doğrultusunda, 2019-2020 yılları arasında yapılan restorasyon çalışması sonrası bina eski haline kavuşmuş dolayısıyla dikey yüzeyler de tarihi dokuya zarar verecek hiç bir öge kullanılmamakta birlikte duvar vitrin üniteleri, levhalar ve panolar kullanılmıştır. |
| Zemin ve Tavan Yüzeyleri | 2.2.3.3.11. maddesinde verilen bilgiler doğrultusunda, sergi zeminlerinde parke kullanımı tercih edilirken çekirdek alanlarda, Kütahya Çini Seramikleri'nin, Anadolu Ağırık Ölçülerinin ve İmparatorluktan Portreler adlı sergi alanlarında seramik kullanılmıştır. Sergiye yardımcı olacak hiç bir öge kullanılmamakta birlikte tavan yüzeyleri asma tavan olarak kullanılmıştır. | 2.2.3.3.11. maddesinde verilen bilgiler doğrultusunda, binanın tarihi yapısını bozmadan sergi alanlarında ahşap zemin korunmuş ve tavanlara yalnızca aydınlatma ögesi eklenmiştir. Binanın çekirdeğini oluşturan merdivenler mermerden oluşurken 3 kattaki sergi alanlarında akustiği kontrol etmesi açısından halfleks tercih edilmiştir. Etkinlikler için düzenlenen 4.katta zemin seramik taştan oluşmuştur. |

Çizelge 3. 5.: Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi Sergileme Özellikleri

Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi sergileme özellikleri bakımından incelenmiştir. Ziyaretçilerini eğitime amacı güden Pera Müzesi'nin zengin koleksiyon içeriği ile birlikte sergileme elemanları, dikey, zemin ve tavan yüzeyleri ile çok yönlü bir müze olduğunu görülmüştür. Ziyaretçilerini eğlendirirken öğretmeyi amaçlayan yeni nesil müzelerde başı çeken İstanbul Sinema Müzesi, farklı sergi konularıyla, diğer müzelerden ayrıştırılabileceği sergileme tekniği ve zengin sergileme elemanlarıyla iç mekan tasarımını farklı kılan tarihi dokusuyla birlikte dikey, zemin ve tavan yüzeylerinin doğru kurgulanışı ile çok yönlü bir müze olduğu görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM


4. PERA MÜZESİ ve İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ'NİN YERİNDE İNCELENMESİ

Tez kapsamında “Mekan Tasarımı İlkeleri” ve “Müzeler ve Mekan” kavramı adı altında incelenen müze sergileme özellikleri özgün kısma geçmeden önce her iki bölümün de literatür taraması yapılmıştır. Bir önceki bölümde nitelikleri ve karşılaştırılabilir özellikleri bakımından seçilen her iki müzenin tarihi araştırmaları kullanılarak, yerinde inceleme ile birlikte sergileme özellikleri tablosu çıkarılarak özgün kısma hazırlık yapılmıştır. Bahsedilen özellikler, seçilen her iki müzenin mekan tasarımı ilkeleri ve sergileme elemanları temelinde araştırma türlerinden gözlem yöntemiyle irdelenmiştir. Her iki müze bir çok kez ziyaret edilip fotoğrafları çekilip mekan tasarımı ilkeleri ve müze sergileme özellikleri ile bağdaştırılarak yerinde gözlem yapılmıştır. Yapılan gözlemlerin neticesinde oluşturulan tablolar özgün kısımda verilmektedir.


4.1. PERA MÜZESİ'NİN MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE İNCELENMESİ

Mekan tasarımı ilkeleri literatür taraması kısmında tek tek irdelenmiş olup, edinilen bilgiler ışığında Pera Müzesi'nde bu ilkeler ile oluşturulmuş tasarımlar bu bölümde irdelenmektedir. Müze de tasarım ilkeleri irdelenirken örnek oluşturabilecek tasarımlar kısmında epey zorluk çekilmiştir. Literatür taraması kısmında edinilen bilgilerden önce Pera Müzesi'nin tasarım ilkeleri bakımından nitelikli olduğu düşüncesinde olunarak bu müzenin seçilmiş olduğu göz önüne alındığında, pekite nitelikli olmadığı görülmüştür. Müze de gözlem yapılırken geçici sergi alanlarının belirli periyotlar ile değişmesi sebebiyle bazı katların ilk haline tabii olunmak zorunda kalmıştır.

4.1.1. Form İlkesi Bağlamında Pera Müzesi

| | |
|---|--|
|  <p>Resim 4. 1.: 4.Kat, Geçici Sergi A.</p> | <p>Geçici sergi alanı olarak hizmet veren 4.katta bulunan mekan da, dikey bölücü duvar ögesi kurgulanırken zemine değen bölümü bütün bir parça şeklinde oluşturulmuş ve form ögesi uygulanırken üst üste gelme durumundan yararlanılmıştır. Bölücünün tavana değen bölümünde aralıklı tekrarlardan yararlanılarak form ögesinin eksiltme ve düzlemler arası değme ilişkisinin kullanıldığı görülmektedir. Biçim ilkesi ile kıyaslandığında durağan olan form ilkesinin bu mekan da niteliği anlaşılmaktadır.</p> |
|---|--|

4.1.2. Biçim İlkesi Bağlamında Pera Müzesi

| | |
|--|---|
|  <p>Resim 4. 2.: 2.Kat, Osmanlı Yadigarları</p> | <p>Resim 4.2.de verilen form ögesi kullanılarak oluşturulmuş geometrik biçimlerden olan dikdörtgenden yararlanılarak sergi elemanları kurgulanmıştır. Nitekim serginin girişinde tasarlanan kemerli kapı biçimi ile sergileme elemanlarının ortasında kullanılan bilgilendirme panosunun (bkz.:aş. Resim 5.12.) dairesel bir biçimde tasarlanması baskın olarak geometrik biçimlerden yararlandığını göstermektedir. Müzede tasarlanan biçimler yalnızca bunlarla kalmayıp öncelikli olarak nitelik bakımından üstün bu alanlar da değerlendirilmiştir.</p> |
|--|---|

4.1.3. Renk İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 3.:3.Kat, Geçici Sergi Alanı

Müzenin bu bölümünde, zeminin en koyu tonlarda tıpkı toprak gibi, tavanın en açık tonlarda tıpkı gökyüzü gibi ve dikey yüzeylerin orta tonlarda kullanılması renk kompozisyonu belirlenirken doğadan esinlenerek oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Arka duvarda kullanılan orta ton değerlerinden olan grinin durağanlığını kırmızının ara tonlarından olan pembe ile bozarak, mekan da renk ile hareket sağlanmıştır. Müzenin genelinde kullanılan soft tonlar bununla sınırlı kalmayıp (bkz.: yuk. Resim 4.2.) kırmızı, yeşil , (bkz.:aş. Resim 4.6. ve 4.10.) ve siyah(bkz.:aş. Resim 4.8.) gibi baskın tonların da sergileme özelliğine göre kullanıldığı gözlemlenmektedir.

4.1.3. Doku İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 4.: Giriş Kat, Pera Kafe

Müzenin kafe olarak kullanılan kısmında, bankoda ve lambri kaplamasında (bkz.:aş Resim 4.13.) üç boyutlu dokular olarak adlandırılan doğal dokulardan biri olan ahşap malzeme dokusu kullanılmıştır. Banko tasarlanırken ışık demetlerinden faydalanılırken, ışığın dokuya verdiği algılama etkisinden kaynaklanan durumla birleştiğinde yüzey, mat, ince dokulu ve net olarak algılanmaktadır. Müzenin doku ilkesinde niteliği fazla olan bu bölüm seçilse de, iki boyutlu dokulardan olan renkler, renk ilkesinde bahsedildiği üzere verilmiştir.

4.1.4. Işık İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 5.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı

Sergileme alanlarında genellikle yapay ışık kaynaklarından olan genel aydınlatma elemanları grubuna giren spotlardan yararlanılmıştır. Diğer bir yandan önemli sanat eserlerini vurgulamak adına lokal ışık kaynaklarının(bkz.:aş. Resim 4.22.) da kullanıldığı gözlemlenmektedir. Fakat Pera Kafe(bkz.: aş. Resim 4.13.) dışında doğal ışık kullanılan bir alana rastlanmamıştır.

4.1.5. Oran ve Orantı İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 6.: I.Kat, Sevgi E.G. Koleksiyonu

Bir mekanda oran-orantı kavramının aranması için kıyas edilecek bir öğeye ihtiyaç duyulurken, Pera Müzesi'nde kullanılan gerek bölücü duvarlar gerek sanat eserlerini sergilemek için kullanılan çerçeveleri bir birleriyle kıyas edildiğinde her birinin uyum içinde olduğu ve oran-orantı kavramını karşıladığı görülmektedir. Örneğin Resim 4.7.(bkz.:aş.) de verilen mekanda tavan ve zemin arasındaki yükseklik ele alınıp insan ölçeği ile kıyaslandığında, doğru bir şekilde mekana işlendiği gözlemlenmektedir.

4.1.6. Ölçek İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 7.: 3.Kat, İllüstrasyon Odası

Pera Müzesi'nin deneyim odalarından birinin fotoğraflandığı bu mekan da, çıkış kapısının, zemin ve tavan ilişkisinin gerek yüksekliği gerek genişliği olarak insan ölçeği düşünülerek kurgulandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra mekan deneyiminin oturur vaziyette gerçekleştirileceği oturma biriminin de insan ölçeğine göre kurgulandığı görülürken müze genel anlamda ölçek kavramıyla incelendiğinde insan ergonomisine uygun bir şekilde, insan ölçeği ile tasarlandığı görülmektedir.

4.1.7. Denge İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 8.: 2.Kat, Kütahya Çini ve Seramikleri

Müzedede bulunan Kütahya Çini ve Seramiklerinin sergilendiği bölümde, görsel olarak kuvvetli, sergileme elemanlarında kullanılan yer vitrinlerinde alışılmadık biçimler ile kullanılan koyu değerlerle asimetric denge kavramının tasarımcı tarafından kullanıldığı görülmektedir. Müzenin kafe olarak kullanılan bölümünde (bkz.:aş. Resim 4.12.), sandalye düzenleri oluşturulurken radyal denge kavramı ile kurgulanmış olduğu görülmektedir. Müzenin geçici sergi alanlarından biri olan (bkz.:aş. Resim 4.15.) mekan da sergi grafikleri yerleştirilirken simetrik denge kavramı düşünülerek tasarlanmıştır. Dolayısıyla asimetric, simetrik ve radyal denge kavramlarının kullanıldığı görülmektedir.

4.1.8. Uyum İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 9.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi

Resim 4. 10.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi

Pera Müzesi'nde bulunan formal sergiler de de kullanılan koyu arka plan rengi ile gösterilmek istenen nesnenin altın yıldızlı çerçeveler içinde sergilenerek, zemin ve tavan öğelerinin yumuşak renklerden seçilmiş olması uyum ögesinin kurgulandığını ispatlamaktadır. Müzenin genelinde kurgulanan geometrik biçimlere uygun zemin, tavan ve sergileme elemanlarının biçimi arasındaki ilişkinin uyum ögesi çerçevesinde düşünüldüğünü göstermektedir.

4.1.9. Birlik ve Bütünlük İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 11.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi

Müzedede formal sergilerin yapıldığı alanlarda koyu renkli arka plandaki bütünlüğü bozmamak adına çıkış kapıları da aynı renkle boyanarak kapı görüntüsü yok edilerek birlik ve bütünlük kavramının dikkate alınarak kurgulandığı görülmektedir. Seçilen zemin, tavan ve duvar boyası ile iki boyutlu yapay dokuların birbirleriyle birlik ve bütünlük içinde olduğu da anlaşılmaktadır. Müzenin kafe bölümünde (bkz.:aş. Resim 4.12.) de yapının tarihi yapı niteliği bozulmadan eklenen mobilyalar, tablo ve aksesuarlar da biçim, renk ve doku olarak birlik ve bütünlük ilkesi içinde tasarlandığı göstermektedir.

4.1.10. Ritim İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 12.: Giriş Kat, Pera Kafe

Müzenin girişinde bulunan Pera Kafe de kurgulanan tabloların ve ışıklandırmaların bir biçimsel düzende olduğu görülürken aynı zamanda yerlerine yerleştirilirken belirli bir ritim ile konulduğu da görülmektedir. Sandalyelerin diziliminden kaynaklanan ve masanın arkasında kullanılan sedirde belirli bir ritim olgusu ile düğmelerin monte edilmiş olması da ritim olgusunun kullanıldığını ispatlamaktadır. Ritim ilkesiyle eşdeğer nitelikler taşıyan tekrar ve hareket ilkesinde işlenen örnekler dışında müzede ritim ile tasarlanan başka alana rastlanmamıştır.

4.1.11. Tekrar İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 13.: Giriş Kat, Pera Kafe

Müzedede bulunan Pera Kafe de birden fazla birimin tekrarı sonucu meydana gelen aralıklı tekrar kavramına uyularak kurgulanmış pencere konumlandırmaları yüzey hissi meydana getirirken aralarına konumlandırılmış farklı doku ve yüzeyler sayesinde tekrar öğesinin kullanıldığı düşüncesini doğurmaktadır. Geçici sergi elemanlarının bulunduğu levhalara uygulanan sergi grafiklerinin de tekrar öğesi ile bağdaşmasından ziyade Sevgi Erdoğan Gönül bağışlarını içeren 1.katta eserlerin diziliş şekilleri tam tekrar ilkesi ile uyumaktadır.

4.1.12. Hareket İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 14.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı

Görsel şekillerin birbirlerini destekleyerek ortaya çıkan hareket olgusuna örnek olarak Pera Müzesi'nin tavan yüzeylerinde kullanılan delikli levhalar, müze tasarlanırken hareket olgusuna da dikkat edildiğini ispatlamaktadır. Verilen örnekten ziyade Pera Müzesi'nde hareket ilkesine örnek olabilecek başka bir mekan veyahut oluşum bulunamamıştır.

4.1.13. Vurgu İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 15.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı

Müzedeki kullanılan sergileme levhalarında grafik tasarım ve kullanılan renk tonları ile ziyaretçiler tarafından anlaşılmasını istenen alana vurgu yapılarak dikkat çekilmiştir. Müzenin 1.katta bulunan sergisinde (bkz.:yuk. Resim 4.9.) arka plan rengi ile eserlerin vurgu ile ön plana çıkması sağlanmıştır. Kütahya çini ve seramiklerinin bulunduğu katta (bkz.:yuk. Resim 4.8.) vitrin aydınlatması ile eserlere vurgu yapıldığı gözlemlenmektedir.

4.1.14. Kontrast İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 16.: Müzenin Girişi

Resim 4. 17.: Giriş Kat, Hediyelik Eşya Bölümü

Müzenin girişinde bulunan sanat marketi olarak kullanılan bölümünde, dairesel biçimde kullanılmış pencere açıklığı ile dikdörtgen biçiminde kullanılmış pencereler zıtlık oluşturarak kontrast etkisi yaratmaktadır. Nitekim üç boyutlu dokulardan olan ahşap dokusu ile kaplama yapılan bölümlerin üst kısımlarında duvar boyası ile oluşturulan iki boyutlu dokunun, doku ile oluşturulmuş zıtlık ilkesinin bulunduğunu göstermektedir.

4.1.15. Koram İlkesi Bağlamında Pera Müzesi



Resim 4. 18.: 2. Kat, Osmanlı Ağırlık Ölçüleri

Görsel hiyerarşi anlamına da gelen koram ilkesi Pera Müzesi'nin bu bölümünde Osmanlı yadigarlarının önem sırasına göre konulduğu ve vurgu yapılmak istenen alanın geometrik biçimli sergi levhası ile sağlandığı görülmektedir. 1.Katta bulunan Kaplumbağa Terbiyecisi (bkz.:aş. Resim 4.22.) eserinin büyük ölçekli verilmesi de esere vurgu yapılması açısından düşünüldüğü görülmektedir. Nitekim serginin diğer bölümlerinde veyahut müzenin diğer katlarında koram ilkesi ile bağdaştırılabilecek başka bir alan bulunamamıştır.

4.2. PERA MÜZESİ'NİN SERGİLEME ELEMANLARI TEMELİNDE YERİNDE İNCELENMESİ

Literatür taraması kısmında “Müzeler ve Mekan” başlığı adı altında tek tek irdelenmiş olup, müze tipolojisi(bkz.:yuk Çizelge 2.1.) açısından ele alınan Pera Müzesi, koleksiyonuna göre sanat ve tarih, bağlı olduğu idari birime göre özel müze, hitap ettiği kitleye göre ulusal müze ve koleksiyonunu sergileme yöntemine göre genel müze olarak gruplandırılmıştır. Yapılan incelemeler sonucu oluşturulan Çizelge 3.5.(bkz.:yuk.) temel alınarak bu bölüme gönderme yapılmıştır. Müze de sergileme elemanları irdelenirken örnek oluşturabilecek tasarımlar kısmında epey zorluk çekilmiştir. Literatür taraması kısmında edinilen bilgilerden önce Pera Müzesi'nin sergileme elemanları temelinde nitelikli olduğu düşüncesinde olunarak bu müzenin seçilmiş olduğu göz önüne alındığında, sergileme elemanları temelinde pek çok eksiği görülmüştür. Müze de gözlem yapılırken geçici sergi alanlarının belirli periyodlar ile değişmesi sebebiyle bazı katların ilk haline tabii olunmak zorunda kalınmıştır. Pera Müzesi sergileme elemanlarında sergilenen öğelerin model elemanına ihtiyaç duymadan gerçekleştirildiği görülmektedir. Müze de genellikle düşey yüzeyler olan duvarlar sergileme elemanı olarak kullanıldığından ve duvar malzemesinin zarar görecektir nitelikte olmadığından ötürü askı sistemlerinin kullanılmadığı görülmektedir. Verilen iki maddede müze özellikleri bağlamında bulunmadığından ötürü sergileme elemanları maddelerinde eklenmemiştir.

4.2.1. Pera Müzesi'nin Sergi Grafikleri



Resim 4. 19.: 1.Kat, Sevgi E.G. Galerisi

Müzenin bu bölümünde, Yaşam Öyküsü adı altında oluşturulan sergi grafiğinde, başka uluslardan gelen ziyaretçilerin anlayabileceği şekilde yabancı dil ibareleri bulunmasıyla birlikte seçilen yazı rengi ve punto gibi özellikleri standartlara göre uygulandığı gözlemlenmektedir. Aynı katta bulunan Osman Hamdi Bey'in Dünyasına Yolculuk(bkz.:yuk. Resim 4.10.) isimli sanal gerçeklik deneyimine vurgu yapan grafiğinde büyük ölçek kavramı ile uygulanıp, müzenin diğer bölümlerinde de verilen kıstaslara uyularak uygulandığı gözlemlenmektedir.

4.2.2. Pera Müzesi'nin Aydınlatmaları



Resim 4. 20.: II.Kat, Kütahya Çini ve Seramikleri

Müzenin bu bölümünde, eserlerin dikkat çekici özellikte olması için doğru ışık kaynağı ve doğru ışık rengi ile birlikte kurgulanmış vitrin aydınlatması amacına uygun şekilde gerçekleştirildiği görülmektedir. Aynı özelliklere sahip (bkz.:yuk. Resim 4.8. ve Resim 4.18.) vitrin aydınlatmaları müzenin pek çok kısmında bulunmaktadır. Mekan tasarımı ilkeleri incelenirken Pera Müzesi'nin diğer aydınlatma özellikleri 4.1.5. Işık İlkesi Bağlamında Pera Müzesi(bkz.:yuk.) başlığı adı altında değerlendirilmiştir.

4.2.3. Pera Müzesi'nin Vitrinleri



Resim 4. 21.: 4.Kat, Geçici Sergi Alanı

Sergide, vitrin elemanları kullanılırken sergi grafiklerinin altına gösterilmek istenen ve önemli addedilen belgeleri, dışardan gelecek ve zarar verecek etmenlerden korumak adına sergi elemanları kurgulanırken masa tipi vitrinler kullanıldığı görülmektedir. Geçici sergi olarak kullanılan bu katta, hareket edebilen eşya diye tabir edilen mobilya kapsamına giren masa tipi vitrinlerden çokça görülmektedir. Bunun yanı sıra 2.kattaki sergide duvar tipi büyük vitrinlerinde kullanıldığı gözlemlenmektedir.

4.2.4. Pera Müzesi'nde Renk Ögesi



Resim 4. 22.: I.Kat, Sevgi E.G. Galerisi

Türk sanat tarihinin önemli eserlerinden biri olan Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi eserini bünyesinde bulunduran Pera Müzesi, 4.1. maddesinde işlenen mekan tasarımı ilkelerinden olan Uyum ilkesi açıklanırken bahsedilen formal sergi özelliği taşıdığından ötürü renk unsuruna dikkat edilerek kurgulandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra mekan tasarımı ilkeleri işlenirken 4.1.3. Renk İlkesi Bağlamında Pera Müzesi (bkz.:yuk.) adlı başlık altında müzenin renk özellikleri incelenmiştir.

4.2.5. Pera Müzesi'nde Fotoğraf Ögesi



Resim 4. 23.: III.Kat, Geçici Sergi Alanı

Müzenin geçici sergi alanlarını oluşturan her iki katta (bkz.:yuk. Resim 4.14. ve 4.15. bkz.:aş. Resim 4.25. ve Resim 4.26.) da kullanılan sergileme elemanlarından biri olan fotoğraf ögesi, arka plan renkleri ile zenginleştirilerek müzenin genelinde kullanılmıştır. Geçici sergi alanlarında genellikle fotoğrafçılar tarafından çekilmiş fotoğrafların duvarlara asılarak sergilendiği dolayısıyla serginin iki tam katının bu şekilde oluşturulduğu gözlemlenmektedir.


4.2.6. Pera Müzesi'nde İllüstrasyon Ögesi




Resim 4. 24.: 4.Kat, Geçici Sergi Alanı

Çeşitli oluşumları yada durumları göstermek adına tasarlanan sinema odalarına sahip Pera Müzesi (bkz.: yuk. Resim 4.7.), gösterilen örnekte insan kanının vücutta nasıl dolaştığını illüstrasyon aracılığı ile ziyaretçisine aktarmaktadır. 26 Ekim 2022 tarihli ziyarette 2 katı da geçici sergi alanı olarak kullanılan katlarda 4 adet illüstrasyon odaları(bkz.:aş. Resim 5.4. ve 5.7.) bulunmaktaydı. Verilen örnekler dışında başka bir alanda illüstrasyon ögesi sergide bulunmamaktadır.

4.2.7. Pera Müzesi'nin Sergi Medyaları

| | |
|---|--|
|  <p>Resim 4. 25.: III.Kat, Geçici Sergi Alanı</p> | <p>Müzedede, çeşitli bölümlerde bulunan dokunmatik ekranlar(bkz.:yuk. Resim 4.19.) ve kadın haklarını konu alan bu bölümde bulunan farklı ülkelerden ve farklı dillerden söylenen aynı cümlelerin bulunduğu bir sergi medyasının varlığı görülmektedir. Sanal gerçeklik deneyimi yaşatan Resim 4.10.(bkz.:yuk.) da sergi medyalarının kullanıldığı bölümlerden biri olduğu gözlemlenmektedir.</p> |
|---|--|

4.2.8. Pera Müzesi'nin Düşey Yüzeyleri

| | |
|--|--|
|  <p>Resim 4. 26.: III.Kat, Geçici Sergi Alanı</p> | <p>2.2.3.3.10 Düşey Yüzeyler maddesi ışığında, sergi levhaları ile gerçekleştirilen serginin gerekli renk müdahaleleri ile uyum ve denge gibi mekan tasarımı ilkelerinden faydalanılarak oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Genellikle yapının temelinde bulunan duvarları sergileme elemanı olarak kullanan müze, düşey yüzeyleri sergileme bakımından oldukça aktif olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bunun dışında 2. Katta ki sergide duvar tipi büyük vitrinler ile oluşturulmuş yüzeylerin varlığı görülmektedir. İllüstrasyon odalarında projeksiyon ile görüntülerin duvar yüzeylerine yansıtıldığı dolayısı ile perde görevi de gördüğü görülmektedir.</p> |
|--|--|

4.2.9. Pera Müzesi'nin Zemin ve Tavan Yüzeyleri

Zemini seramik malzeme ile döşenmiş Pera Kafe ile başlayan yapının çekirdeğini oluşturan merdiven, asansör kısımları ve üst katta bulunan sergide aynı malzeme kullanılırken genel sergi alanlarında ahşap parkenin kullanıldığı gözlemlenmektedir. İllüstrasyon odalarında sesi absorbe edecek bir malzeme kullanılması gerektiğinden ötürü halıflex tercih edilmiştir. Yapının Pera Kafe ve hediyelik eşya bölümü de dahil olmak üzere asma tavan uygulaması yapılmış, binanın gerekli tesisat ve elektrik işlerinin asma tavanın içinde çözüldüğü görülmektedir.

4.3. İSTANBUL SINEMA MÜZESİ'NİN MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE YERİNDE İNCELENMESİ

Mekan tasarımı ilkeleri literatür taraması kısmında tek tek irdelenmiş olup, edinilen bilgiler ışığında İstanbul Sinema Müzesi'nde bu ilkeler ile oluşturulmuş tasarımlar bu bölümde irdelenmektedir. Literatür taraması kısmında edinilen bilgilerden önce İstanbul Sinema Müzesi'nin tasarım ilkeleri bakımından nitelikli olduğu düşüncesinde olunarak bu müzenin seçilmiş olduğu göz önüne alındığında, seçimin doğru yapıldığı görülmektedir. Müze de gözlem yapılırken geçici sergi alanlarının belirli periyodlar ile değişmesi sebebiyle bazı katların ilk haline tabii olunmak zorunda kalırsa da bölücü levhaların yerlerinin değiştirilmediği yalnızca sergileme elemanlarının ve sergi konularında değişiklik yapıldığı gözlemlenmiştir.

4.3.1. Form İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 27.: 3. Kat, Geçici Sergi Alanı

Binanın aslında bulunmayan sonradan eklenen sergileme levhaları form ögesi çerçevesinde kurgulanırken, zemin ile ilişkisinde üst üste gelme durumu kullanılırken, tavan ile ilişkisinde kopma ögesinden yararlanılmıştır. Levhaların birbirleri ile ilişkileri incelendiğinde ise birleşme durumu kullanılmıştır. Geçici sergi alanlarının bulunduğu bu katta genellikle benzer ilişkiler ile form ilkesi kullanılmıştır. Biçim ilkesi ile kıyaslandığında durağan olan form ilkesinin bu mekan da niteliği anlaşılmaktadır.

4.3.2. Biçim İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 28.: 4. Kat, Geçici Sergi Alanı

Resim 4.28.da verilen bölüm incelenecek olursa, çizgiyi bünyesinde barındıran form ögesinden yararlanılarak, dikey ve tavan yüzeyleri kurgulanırken geometrik biçim öğelerinden olan altıgen formu kullanılmıştır. Zeminde kullanılan altıgen formlu seramikler ile bağdaştırılarak biçim ögesi tamamlanmıştır. Müzenin kalıcı sergi alanlarında(bkz.:aş. Resim 4.29.) binanın tarihi yapısından kalmış zemin döşemeleri de geometrik biçimler ile oluşturulmuştur. Müze de merdivenlerden çıkarken görülen duvarlar ve tavan döşemesinde bulunan işlemlerde organik biçim ile işlemleri tamamlanmıştır.

4.3.3. Renk İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 29.: 2.Kat, Sinema Objelerinin Bulunduğu Bölüm

Müzenin bu bölümünde tasarlanan renk kompozisyonu, tıpkı Pera Müzesi incelenirken açıklanan değerler ile doğadan esinlenerek kurgulandığı gözlemlenmektedir. Zeminde kullanılan kontrollü döşemeler ile tavanda kullanılan işlemlerden ötürü mekanın durağan olmadığı, dolayısıyla ek bir renk tonuna ihtiyaç duyulmadığı gözlemlenmiştir. Müzenin kalıcı sergi alanlarında tarihi yapısından kalma zemin, tavan ve düşey yüzeyler korunduğu için ekstra renk ögesine ihtiyaç duyulmazken, merdiven sahanlığında kullanılan duvarlar (bkz.:aş. Resim 4.30.) kalem işlerinde renk ögesinin vurgu etkisinden yararlanılmıştır. Geçici sergi alanlarında (bkz.:yuk. Resim 4.27.) arka planı kaybetmek ve gösterilmek istenen nesnenin ortaya çıkarılması amacı güdülerek grinin tonlarından yararlanılmıştır.

4.3.4. Doku İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 30.: 3.Kat, Geçici Sergi Alanı Girişi

Müzenin çekirdek elemanlarını oluşturan merdivenlerin bulunduğu sahanlık bölgesinden gösterilen bu bölümde, iki boyutlu olan yapay doku öğelerinden bahsetmek mümkündür. Kalem işleri ve kullanılan renklendirme tarzından kaynaklanan, ince pütürlü ve sert olarak algılanırken, oluşturulan grenler ile boyut vurgulanması desteklenmiştir. Bunların yanı sıra, kat girişinde bulunan eser, doku kavramında kaba, pütürlü ve sert olarak algılanmaktadır. Müzenin kalıcı sergi alanlarında bulunan tavan işlemleri (bkz.:yuk. Resim 4.29.) de üç boyutlu doku olarak algılandığı düşünülmektedir.

4.3.5. Işık İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 31.: 1.Kat, Türk Sinema Tarihini Konu Alan Bölüm

Yapının mimarisinde kullanılan büyük cam açıklıklarından ötürü, hem doğal ışık kaynaklarından yararlanılmış hem de ekstra aydınlatılması gereken eserler veyahut yerler için ek olarak yapay ışık kaynaklarından olan spotlardan yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra vitrinlerde (bkz.: aş. Resim 4.35.) lokal ışık kaynaklarından da yararlanılmıştır. Dolayısıyla bütünlük ışık kaynağı kullanılarak müzenin tasarlandığı gözlemlenmektedir.

4.3.6. Oran ve Orantı İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 32.: Giriş Kat Merdiven Duvarı

Altın oran kavramı işlenirken bahsedilen Barok Sanat akımında kullanılan simetri kavramı, Neoklasik tarzda inşa edilen İstanbul Sinema Müzesi'nin duvar işlemlerinde örnekleri görülmektedir. Dolayısıyla mekan tasarlanırken altın oran kavramından yararlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra duvar vitrinleri, sergileme elemanları ile duvar yüzeyleri kıyaslandığında mekana sonradan eklenen mobil öğelerin oran orantı ilkesi gözetilerek tasarlandığı görülmektedir.

4.3.7. Ölçek İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 33.: Giriş Kat, Merdiven

İstanbul Sinema Müzesi'nin girişinde tarihi yapısı korunarak günümüze gelen yapının çekirdeğini oluşturan merdivenleri, dikey yüzeyleri ve tavan yüksekliği insan ölçeği ile kıyaslandığında büyük ölçek kavramıyla tasarlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Diğer bir yandan müzenin kalıcı sergi öğelerinin bulunduğu katlar incelendiğinde kullanılan vitrinler(bkz.:aş. Resim 4.42), büyük ölçek kavramıyla tasarlanırsa da, Resim 4.40.(bkz.:aş.) de görülen şömine küçük ölçek kavramıyla tasarlanmış hissiyatı vermektedir. Bunun yan sıra geçici sergi alanlarında (bkz.:aş. Resim 4.49.) da bulunan sergileme ünitelerinin insan ölçeği gözetilerek tasarlandığı görülmektedir.

4.3.8. Denge İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 34.: Giriş Kat, Merdiven Bölümü

Müzenin girişinde bulunan büyük ölçekli merdivenler aşıp sahanlığa gelindiğinde misafirleri karşılayan galeri boşluğundan çekilen bir fotoğrafta, kemerlerin birbirlerini karşıladığı görülmektedir. Dolayısıyla merdiven için tasarlanan boşluğu karşılayan duvarlarda(bkz.:aş. Resim 5.10. ve 5.25.) kullanılan kemerler simetrik denge kavramının kullanıldığını göstermektedir. Resim 4.53.(bkz.:aş.) da verilen duvar vitrinlerinin kurgulanma şeklinin asimetric denge kavramına göre oluşturulduğu görülürken radyal denge örneğine müzede rastlanmamaktadır.

4.3.9. Uyum İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 35.: 3.Kat,
Geçici Sergi Alanı

Müzedede uyum ögesi uygulanırken, tarihi yapısından kaynaklanan duvar ve tavan yüzeylerine müdahale etmeden, sergileme üniteleri gereken arka plan renginde kurgulanmıştır. Bu bölümde akustik ihtiyacı olduğundan ötürü halıfleks malzemesi kullanılırken uyum ögesi gözetilerek renk tonlarının seçildiği görülmektedir. Diğer bir yandan mevcut tavanda bulunan geometrik ve organik biçimlere uygun bir şekilde sergileme elemanlarının biçimlerinin seçildiği görülmektedir.

4.3.10. Birlik ve Bütünlük İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 36.: 1.Kat, İnteraktif
Sergi Alanı

Müzedede mevcutta bulunan kapının ve zemin döşemelerindeki bordürlerin biçimlerine uygun bir şekilde geometrik biçim ile kurgulanmış sergileme levhaları bulunmaktadır. Nitekim levhalar tasarlanırken renk tonları olarak da mevcut haline uygun seçilmiş, birlik ve bütünlük ilkesinin gözetildiği ortaya çıkmıştır. Kullanılan yapay ve doğal ışık kaynakları açısından da müzenin gerekleri ile her biri birlikte düşünülüp ilkenin bozulmadığı görülmektedir.

4.3.11. Ritim İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 37.:
2.Kat Merdiven

Müzenin tarihi yapısından kalma günümüzde de merdiven olarak kullanılan kısmında, merdiven korkulukları kurgulanırken ritim olgusundan yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra duvarlarında bulunan kalem işlemlerinin de bir dolu bir boş şeklinde belirli bir ritimde tasarlandığı görülmektedir. Zeminde bulunan marküteri parkelerin(bkz.:aş. Resim 4.38., Resim 4.39. ve 4.40.) desen çalışması yapılırken belirli bir ritim çerçevesinde tasarlandığı gözlemlenmektedir.

4.3.12. Tekrar İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 38.: 2.Kat, Sinema
Objelerinin Sergilendiği Bölüm

Ritim ilkesi ile birlikte çalışan tekrar ögesi yukarıda verilen bilgiler bağlamında, müzenin zemin yüzeyinde aynı geometrik biçim ve formların tekrarı sonucu meydana gelen tam tekrar ögesine rastlanılmıştır. Zeminde kullanılan dokular arası bordürler ile aralıklı tekrar ögesini de örnek olabilecek bir durum olduğu görülmektedir. Resim 4.42.(bkz.:aş.) da verilen sergileme ünitesinde de aralıklı tekrar ögesinin kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla müzede aralıklı tekrar ve tam tekrar ögesinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.

4.3.13. Hareket İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 39.: 2.Kat
Sinema Karakterlerinin
Gösterildiği Bölüm

Müzenin tarihi yapısından kalmış ve mevcut halinde sergileme ünitesi olarak kullanılan aralıklı tekrar kavramıyla kurgulanmış kapıların her birinin arasında kullanılan üç boyutlu sütun görsellerinde çizgi ögesi sıkça kullanılarak hareket ögesine örnek olur niteliktedir. Bunun yanı sıra (bkz. :aş. Resim 5.23.) öğrenci çalışma alanı ve geçici sergi ögelerine ev sahipliği yapan 4. Katta duvar yüzeylerinde aralıklı tekrar ögesi ile hareket sağlandığı görülmektedir. Müzenin genelinde bulunan tavan işlemlerinde de hareket ögesiyle tasarlandığı görülmektedir.

4.3.14. Vurgu İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 40.: 1.Kat,
Yeşilçam'ın Yıldızları

Müzedede lokal ışık kaynaklarıyla aydınlatılan ve eskiden şömine amacıyla kullanılan yüzeyi taş olan nesnenin üzerine sergi konusuna göre seçilen çerçeveler asılarak sergilemede vurgu etkisinden yararlanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra lokal ışık kaynaklarıyla (bkz.: yuk. Resim 4.29.) vitrinde sergilenen ögelerden öne çıkması gereken ögenin vurgulandığı görülmektedir. Duvar vitrinlerinde (bkz.:aş. Resim 4.42.) canlı renkler ile vurgulanmak istenen alanın vurgulandığı gözlemlenmektedir.

4.3.15. Kontrast İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi



Resim 4. 41.: 3.Kat,
Geçici Sergi Alanı

Müzenin fotoğraflanan bölümünde, üç boyutlu doğal taş dokusu ve pencerelerin çerçevelerinde doğal ahşap dokusunun kullanılıp duvarların yapay doku olan duvar boyası ile boyanmış olması kontrast etkisinin düşünüldüğünü ortaya sermektedir. Aynı zamanda zıt renkler ile tasarlanmış sergileme elemanları da kontrast kavramının kullanıldığını göstermektedir. Resim 4.47.(bkz.:aş.) de görülen apartman boşluğunda da kırmızı renk ile yapılmış afiş ile asıldığı duvarın soft tonlu olmasından kaynaklanan kontrast öğesi görülmektedir.

4.3.16. Koram İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi




Resim 4. 42.: 2.Kat, Türk Sinemasına Ait
Nesnelerin Sergilendiği Bölüm

Müzenin bu bölümü tasarlanırken sanatçıların filmleri ile özdeşleşen kıyafetlerini vitrin sergileme elemanı ve ışık kaynaklarından yararlanılarak, görsel hiyerarşi ilkesini vurgu ilkesi ile bağdaştırarak uyguladıkları görülmektedir. Sergi öğelerinin önemine göre yerleştirildiği dolayısıyla görsel hiyerarşi ilkesinin uygulandığı görülmektedir.

4.4. İSTANBUL SINEMA MÜZESİ SERGİLEME ELEMANLARI TEMELİNDE YERİNDE İNCELENMESİ

Literatür taraması kısmında “Müzeler ve Mekan” başlığı adı altında tek tek irdelenmiş olup, müze tipolojisi(bkz.:yuk Çizelge 2.1.) açısından ele alınan İstanbul Sinema Müzesi ise koleksiyonuna göre sanat ve tarih, bağlı olduğu idari birime göre devlet müzesi, hitap ettiği kitleye göre ulusal müze ve koleksiyonunu sergileme yöntemine göre genel müze olarak Pera Müzesi ile eşdeğer özellikleri taşımaktadır. Yapılan incelemeler sonucu oluşturulan Çizelge 3.5.(bkz.:yuk.) temel alınarak bu bölüme gönderme yapılmıştır. Literatür taraması kısmında edinilen bilgilerden önce İstanbul Sinema Müzesi’nin sergileme elemanları temelinde nitelikli olduğu düşüncesinde olunarak bu müzenin seçilmiş olduğu göz önüne alındığında, sergileme elemanları temelinde örnek oluşturabilecek tasarımlar kısmında oldukça nitelikli olduğu gözlemlenmiştir. İstanbul Sinema Müzesi’nde genellikle sergileme öğeleri büyük ölçekli olduğundan ve küçük ölçekli nesnelere ise duvar vitrinleri, sıra tipi vitrin ve masa tipi vitrinler ile sergilediğinden nitekim ek sergi levhaları bulunduğu da ötürü askı sistemlerine ihtiyaç duyulmamış dolayısıyla maddelere eklenmemiştir.

4.4.1. İstanbul Sinema Müzesi’nin Sergi Grafikleri

| | |
|---|--|
|  <p>Resim 4. 43.: 1.Kat, Şömine</p> | <p>Yapıda tarihi bina oluşunun etkisi ile bulunan şömine nesnesinin üzerine kurgulanan sergi grafiği, yine tarihi yapı olma özelliğinden kaynaklanan tavanda kullanılan işlemleri açıklamak için kurgulanmıştır. Sergi grafiğinin konulduğu yer biçim ve doku özellikleri bakımından dikkat çekici olma özelliğinden yararlanılan şömine nesnesinin üzerine kurgulanmıştır. Sergi grafiğinde, dikkat çekici bir özellikte olması için kenarları tavandaki figürler ile belirtilmiştir.</p> |
|---|--|

4.4.2. İstanbul Sinema Müzesi'nin Aydınlatma



Resim 4. 44.: 2.Kat, Hacivat ve Karagöz Oyunlarının Anlatıldığı Bölüm

Vitrin aydınlatmasında kullanılan arka fonun, gösterilmek istenen nesnelerin vurgu niteliğinde olması açısından seçilen doğru ışık kaynağı ve doğru ışık rengi ile yerinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Müzenin diğer bölümlerinde kullanılan duvar tipi büyük vitrinlerde de (bkz.: aş. Resim 4.53.) vitrin aydınlatmalarından yararlanılmıştır. Mekan tasarımı ilkeleri incelenirken İstanbul Sinema Müzesi'nin diğer aydınlatma özellikleri 4.3.5. Işık İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi (bkz.:yuk.) başlığı adı altında değerlendirilmiştir.

4.4.3. İstanbul Sinema Müzesi'nin Vitrinleri



Resim 4. 45.: 1.Kat, Türk Sinema Afişlerinin Sergilenmesi

Müzenin bu bölümünde Türk sinema tarihinde önemli görülen film afişlerini, doğrudan ışık kaynağına ihtiyaç duymayan sıra tipi yer vitrini ile sergilenmiş olup, ziyaretçinin sergiye daha çok ilgi göstermesi adına değiştirilebilir özelliğine de sahip olduğu görülmektedir. Müze genelinde büyük duvar vitrinleri kullanılırken, masa tipi vitrinler de (bkz.: yuk. Resim 3.11.) gösterilmek istenen belgeler sergilenmiştir. Büyük nesnelere sergilemek (bkz.:aş. Resim 4.46.) için kullanılan platformlardan da yararlanılmıştır.

4.4.4. İstanbul Sinema Müzesi'nde Renk Ögesi



Resim 4. 46.: 3.Kat,
Geçici Sergi Alanı

Dikey yüzeyleri sonradan eklenilerek oluşturulmuş sergi elemanı olma özelliği taşıyan bölücü levhanın ışığı absorbe etmek adına kullanılan siyah rengi, sinema mekanlarının karanlık oluşuna gönderme yapılarak tasarlandığı düşünülmektedir. Nitekim serginin devam eden yüzeylerinde kullanılan dijital elemanlar düşünüleni kanıtlar niteliktedir. Bunun yanı sıra mekan tasarımı ilkeleri işlenirken 4.3.3. Renk İlkesi Bağlamında İstanbul Sinema Müzesi (bkz.:yuk.) adlı başlık altında müzenin renk özellikleri işlenmiştir.

4.4.5. İstanbul Sinema Müzesi'nde Fotoğraf Ögesi



Resim 4. 47.: 1.Kat,
Yapı Boşluğu

Müzenin yan bina ile ilişkisinde ortada kalan boşlukta biçim ögesi ile desteklenerek kullanılan fotoğraf ögesi nitekim müzenin diğer bölümlerinde destekleyici ögesiz kullanılmadığı düşüncesine varılmıştır. Genellikle film afişlerinde ve sanatçıların fotoğraflarında kullanılan fotoğraf ögesi, müzede ihtiyaca yönelik kullanıldığı görülmektedir.

4.4.6. İstanbul Sinema Müzesi İllüstrasyon



Resim 4. 48.: 1.Kat, Yeşilçam Telefonda

Resim 4. 49.: 1.Kat, Yeşilçam Telefonda

“Yeşilçam Telefonda” adlı sergi odasına sahip müze, telefonu elinize alıp istediğiniz aktristi seçtikten sonra telefonu çaldırarak onunla konuşuyormuş hissiyatı yaratmaktadır. Günümüz teknolojilerinden sonuna kadar yararlanan müze, arttırılmış gerçeklik odaları (bkz.:aş. Resim 5.18.) ve filmlerde kullanılan seslere dair oluşturdukları bir mekanizmayı (bkz.:aş. Resim 5.19.) sergisine sunduğu görülmüştür.

4.4.7. İstanbul Sinema Müzesi Modeller



Resim 4. 50.: 1.Kat, Yeşilçam Oyuncuları

Resim 4. 51.: 1.Kat, Yeşilçam Oyuncuları

Müzenin Türk sinema tarihini anlattığı sergi mekanlarının da, Yeşilçam’a ait önemli aktrislerin ve önemli figürlerinin gösterildiği görülmektedir. Resimde verilen Hababam Sınıfı serisinin önemli karakterlerinden biri olan, Hafize ana karakterine hayat veren Adile Naşit’in balmumu heykeli ve Tosun Paşa filminde hakiki tosun paşa karakterini canlandıran Kemal Sunal’ın balmumu heykeli bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Resim 4.52. (bkz.:aş.) de astronot heykelinin de bulunduğu görülmektedir.

4.4.8. İstanbul Sinema Müzesi'nin Sergi Medyaları



Resim 4. 52.: 1. Kat, Üç Boyutlu Film

Müze, Süt Kardeşler, Hababam Sınıfı gibi filmlerin tıpkı tiyatrodaki oynanmış gibi görülmesini sağlayan üç boyutlu pencere deliklerinden ziyaretçinin kendi çabası ve isteğiyle üç boyutlu gözlükler aracılığı ile bakabildiği sergi medyasını bünyesinde bulundurmaktadır. Bunun yanı sıra artırılmış gerçeklik odasında (bkz.: yuk. Resim 4.36.) tabletlerin kamerası levhada bulunan sinema sahnesine tutulduğunda o sahneyi açtığı gözlemlenmiştir. Müzede kapıların yerine (bkz.:yuk. Resim 4.39.) sinema karakterlerinin üç boyutlu gösterimlerinin yansıtıldığı da görülmektedir. Yeşilçam sahnelerinin oynadığı hacmi büyük bir ekranı (bkz.:aş. Resim 5.15.) bulunan müzesi sergi medyaları bünyesinde oldukça zengin olduğu görülmektedir.

4.4.9. İstanbul Sinema Müzesi Düşey Yüzeyler



Resim 4. 53.: 2.Kat

Müzede kullanılan düşey yüzeyler, genellikle müze binasının tarihi yapısına müdahale etmeden, 2.2.3.3.10 Düşey Yüzeyler maddesinde verilen standartlara uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Genellikle kalıcı sergilerin bulunduğu ilk iki katta duvar tipi büyük vitrinler sergileme elemanı olarak kullanılırken, 2.katta kapıların aralarının bile sergileme elemanı olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Sergileme elemanları bakımından oldukça zengin olan müze, vitrin çeşitleri, sergi grafikleri ve sergi levhalarıyla oluşturulmuş sergileri bünyesinde bulundurmaktadır.

4.4.10. İstanbul Sinema Müzesi Zemin ve Tavan Yüzeyleri

Tarihi binada bulunan müzenin zemini giriş ve çekirdek alanlarında mermer malzemesi bulunurken, sinema ile ilgili gösterim yapılan katlarda akustiği sağlamak adına halıfleks malzemesi kullanılmıştır. Müzenin genelinde ise günümüzde marküteri parke olarak adlandırılan, tarihi yapısından kalma ahşap parkeler bulunmaktadır. İlk katında kullanılan Putto adı verilen dört elementin işlendiği, altın işlemelerin kullanıldığı neoklasik tasarlanmış tavan bulunurken, ikinci katında ve ikinci kattan sonraki katlarda kalem işçiliği ile işlenmiş bir tavan tasarımı bulunmaktadır. Diğer bir yandan geçici sergi elemanı olarak kullanılan mekanda da asma tavan kullanılmıştır. Yapının ışıklandırma ihtiyacı tavan aracılığı ile çözülmüş olsa da diğer ihtiyaçları farklı birimler ile çözüldüğü gözlemlenmiştir.

4.5. PERA MÜZESİ VE İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ MEKAN TASARIMI İLKELERİ TEMELİNDE ANALİZ VE DEĞERLENDİRMELERİ

Nitelik özellikleri bakımından seçilen her iki müzenin mekan tasarımı ilkeleri temelinde üst maddelerde irdelenmesi gerçekleştirilmiştir. Görülen olumlu ve olumsuz yönlerin değerlendirilmesi ve yapılan analizler sonucu ortak bir değerlendirme oluşturulmuştur. Yapılan incelemelerin sonucu matris analizinin yapıldığı bölüm olarak verilmiştir.

| | PERA MÜZESİ | İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ | DEĞERLENDİRMELER |
|------|---|--|--|
| FORM | Biçim ile kıyasında durağan olan formlar müzenin pek çok alanında düzlemlerin birbirleri ile olan ilişkileri çerçevesinde tasarlandığı görülmektedir. | Müzenin genelinde tıpkı Pera Müzesi'nde bahsedildiği gibi düzlemlerin birbirleri ile olan ilişkilerinden yararlanılmıştır. | Her iki müzede de form ögesi kullanılırken düzlemlerin birbirleri ile girdikleri ilişkilerden faydalanılarak oluşturulmuştur. Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi'nde form ilkesine örnek olabilecek başka alanlarında varlığı söz konusu olduğu görülürken kendini en iyi anlatabilecek fotoğraflar ve alanlar seçilmiştir. |

| | | | |
|-------|---|--|---|
| BİÇİM | Müzedede genellikle geometrik biçimlerden olan dikdörtgen ve kare gibi biçimler kullanılırken, köşeleri daha yumuşak olan dairesel biçimler az sayıda kullanılmıştır. Dolayısıyla biçimsel çeşitlilik konusunda zayıf kaldığı görülmektedir. | Bütün sergi katları incelendiğinde müzenin genelinde geometrik biçimlerden yararlanılmıştır. Geometrik biçimlerden yararlanılırken yalnızca sivri köşeli olanlar değil yumuşak köşeli dairesel biçimlerin varlığına epey rastlanmıştır. Dolayısıyla biçim ilkesi ile tasarlanan mekanların zenginliği ile göze çarpmaktadır. | Pera Müzesi'nin genel olarak sergilerinde eğrisel ve keskin hatlı olan geometrik biçim öğelerinden yararlanılmıştır. İstanbul Sinema Müzesi'nde genelinde geometrik biçim öğesinden yararlanılırken, müzenin tarihi bina geçmişinden ötürü dikdörtgen gibi biçimlerin yanı sıra pencerelerinde dairesel biçimlerden de yararlanılmıştır. Müzenin diğer katları gezildiğinde genellikle keskin yüzeyleri olan geometrik biçimler kullanılsa da geçici sergi alanında oturma gruplarının dairesel biçimler ile oluşturulduğu görülmektedir. |
| RENK | Genelinde kullanılan soft tonlar göz yormayacak ve her renge uyum sağlayabilecek nitelikte olsa da, grafik tasarımı yapılan alanlarda bu softluk iyi değerlendirilmiştir. Kalıcı sergi alanlarında kullanılan yeşil ve kırmızı gibi baskın tonlarda seçilmesi formal sergilere örnek olabilecek nitelikte olduğunu kanıtlamaktadır. | Müzenin genelinde tarihi yapı olma niteliği taşıdığından ötürü, zarar verecek veyahut tasarıma zıtlık etkisi yaratacak bir renk kurgusunun olmadığı görülmektedir. Renk ilkesi biraz daha baskın kullanılsaydı durağanlığı bozacağı düşüncesine varılmıştır. | Her iki müze de doğadan esinlenerek zemin, tavan ve duvar ilişkisi renk tonu olarak uygulanmıştır. Pera Müzesi'nde genellikle sergileme elemanlarının eksikliğinden ve yalınlığından ötürü ek renk tonlarına ihtiyaç duyulmuştur. İstanbul Sinema Müzesi'nde genellikle zemin ve tavan yüzeyleri işlemeli olarak tasarlandığı için ek renk tonlarına ihtiyaç duyulmasa da geçici sergi alanlarında arka fon renkleri olarak ek renklerden yararlanılmıştır. |
| DOKU | Doku ilkesi bağlamında müzedede doğal dokular ile tasarlanmış nesnelere veyahut mekanların varlığında kıtlık çekilse de, yapay dokulara örnek olabilecek pek çok mekan bulunmaktadır. | Müzedede genellikle iki boyutlu dokuların varlığından söz etmek mümkün olsa da, doğal dokularda epey baskın kullanılmıştır. Dolayısıyla doku ilkesi bağlamında zengin bir tasarımı olduğu görülmektedir. | Pera Kafe'de üç boyutlu doğal dokulardan yararlanılmış olsa da diğer sergileme bölümlerinde gerek renk ile gerek ışık öğesi ile yapay dokulardan yararlanılsa da doku özelliği bakımından zayıf görülmüştür. İstanbul Sinema Müzesi'nde iki boyutlu yapay dokulardan yararlanılsa da diğer sergileme bölümlerinde doğal taş ve bezemeler ile üç boyutlu doğal dokular da kullanıldığı gözlemlenirken doku öğesine birçok örnek sergi katlarında bulunabileceği görülmüştür. |

| | | | |
|----------------|---|---|--|
| IŞIK | Müzenin sergi konularından ötürü doğal ışık kaynağı yerine genelde yapay ışık kaynakları kullanılsa da, yurt dışındaki önemli fotoğraf müzelerinde doğal ışık kaynağı etkisinin yadsınamayacak kadar fazla olduğu bilinmektedir. Pera Müzesi, doğal ışık kaynağı bakımından zayıf olsa da, yapay ışık kaynaklarını gerektiği kadar ve olması gereken yerlerde kullanıldığı görülmektedir. | Müzenin tarihi yapısından kalma büyük pencere açıklıkları bulunduğu bilindiğinden ötürü, ilk iki katta hiçbir şekilde müdahale edilmeden yararlanılmaya devam edildiği görülürken, geçici sergi alanında camların perde ile kapatıldığı görülmektedir. Ekstra aydınlatmaya ihtiyaç duyulduğundan ötürü yapay ışık kaynaklarından da yararlanan müze, bütünlük ışık kaynağının kullanıldığı görülmektedir. | Pera Müzesi'nde genellikle yapay ışık kaynaklarından yararlanılmış ve doğal ışık kaynaklarına Pera Kafe hariç hiç rastlanmamıştır. Sevgi Gönül eserleri ve Osmanlı Yadigarları adlı sergilerde doğal ışık kaynaklarının kullanılmamış olma sebebi biraz anlaşılabilir da yurt dışındaki önemli sergilerde doğal ışık kaynaklarından yararlanıldığı göz ardı edilmemesi gerekmektedir. İstanbul Sinema Müzesi'nde hem doğal ışık hem de yapay ışık kaynaklarından yararlanılarak bütünlük ışık kaynağı kullanılmıştır. Yalnızca üçüncü katta karanlık bir ortamda serginin yapılması gereksinimi doğduğu için orada mevcutta bulunan pencereler perde yardımıyla kapatılmıştır. |
| ORAN ve ORANTI | Müzedede genellikle oran orantı ilkesine dikkat edecek şekilde tasarlandığı görülmektedir. Genel hatlarıyla aykırı bir durumun varlığına rastlanmasa da, geçici sergi alanlarında duvarlara yapıştırılan fotoğrafların, asılma biçimleri ve asılma sıklıkları ile oran orantı kavramının devre dışı bırakıldığı görülmektedir. | Oran orantı ilkesi dendiğinde akla ilk gelen olan altın oran kavramının müzedede güzel bir örneği bulunduğu ötürü, diğer müzeler ile kıyaslandığında epey pozitif bir durumda olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra müze tasarlanırken ilkeye dikkat edildiği pek çok mekan da görülmektedir. | Pera Müzesi'nde oran orantı ilkesi uygulanırken çeşitli sanat eserlerinin bir çerçeve içinde sergilenmesinin yanı sıra sergileme elemanlarının uzunluk-kısalık ve büyüklük-küçüklük gibi durumlarda uygulandığı görülmüştür. İstanbul Sinema Müzesi'nde inşa edildiği tarihte yapılmış olan duvar bezemeleri altın oran kavramı ile uygulanması nitelikli bir müze olduğu görüşünü doğurmaktadır. Bunun yanı sıra sergileme elemanlarında da belirli bir oran-orantı dengesi düşünülerek kurgulandığı aşıkardır. |
| ÖLÇEK | Genelinde insan ölçeği ile tasarlanan müze de büyük ölçek ve küçük ölçek ile oluşturulabilecek tasarım gruplarından kendini mahrum bırakmıştır. Standartlara uyduğundan ötürü rahatsız edecek veyahut kötü tasarlanan bir durum görülmemiştir. | Büyük ölçek kavramının güzel örneklerinden olan müzedede, merdivenleri, sahanlığı ve tavan yüksekliği ile oldukça zengin bir tasarımı olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra insan ergonomisine dikkat edilmesi gereken mekanlarda da insan ölçeğine uygun şekilde tasarlandığı görülmektedir. | Pera Müzesi'nde genellikle insan ölçeğine dikkat edilmiş ek olarak büyük ölçek veya küçük ölçek kavramlarına uygun nitelikli bir mekanına rastlanmamıştır. İstanbul Sinema Müzesi'nde ise büyük ölçek kavramıyla iç mekan ölçek ögesi uygulanırken, diğer sergi katlarında insan ölçeği kavramına dikkat edilerek kurgulandığı görülmektedir. Dolayısıyla ölçek ilkesini iki farklı nitelikte gözler önüne sermektedir. |

| | | | |
|---------------------------|--|--|--|
| DENGE | Müzenin genelinde asimetrik denge kavramıyla tasarımlar oluşturulsa da, bazı vitrin gruplarında simetrik denge kavramına da örnek oluşturabilecek mekanların varlığı kabul edilirken, kafede radyal denge ile oluşturulmuş tasarımlarda bulunmaktadır. Denge ilkesi bağlamında çeşitliliği fazla olan bir mekan olduğu görüşü doğmuştur. | Müzenin genelinde simetrik denge kavramına uygun tasarımlar bulunsa da, asimetrik denge kavramına örnek olabilecek mekanların varlığı söz konusudur. Radyal denge kavramına örnek olabilecek bir alan bulunmayan müzede, eksikliği görülse de kullanılmasının şart olmadığı bilinmektedir. | Pera Müzesi'nde asimetrik denge kavramına dikkat çekilirken, diğer sergi katlarda genellikle simetrik denge kavramı kurgulanırken, Pera Kafe de radyal denge örneklerine de rastlamak mümkündür. İstanbul Sinema Müzesi'nde mekan tasarımı ilkeleri temelinde incelenirken verilen örnekte simetrik denge kavramına dikkat çekilmiş olsa da müzenin diğer bölümlerinde asimetrik denge kavramının örneklerini de görebilmek mümkündür. |
| UYUM | Genellikle renk, form, biçim ve ölçek gibi mekan tasarımı ilkelerine dikkat edilerek oluşturulan müzede, uyum ilkesinin varlığından kesinlikle söz etmek mümkündür. | Müzenin genelinde form, biçim, ölçek, doku gibi mekan tasarımı ilkelerine dikkat edilerek oluşturulduğu görülürken uyumsuz bir mekanın varlığı söz konusu değildir. | Her iki müzede de uyum ögesine örnek gösterilebilecek pek çok alan olmasına karşın mekan tasarımı ilkeleri değerlendirmelerin de seçilen bölgeler uyum ögesine en iyi örnek olarak görülmüştür. Uyum ilkesinin farklı ilkeler ile birleşerek ortaya çıktığı göz önüne alındığında, mekanlar da ilkelerin düşünülerek oluşturulduğu düşüncesini doğurmuştur. |
| BİRLİK ve BÜTÜNLÜK | Müzenin genelinde kurgulanan tasarım senaryosunda, doku ve renk kavramlarının bir arada kullanılarak birlik ve bütünlüğün sağlandığı görülmektedir. | Müzenin genelinde biçim ve renk ilkesi ile oluşturulan birlik ve bütünlük ilkesinin varlığı görülmektedir. | Birlik ve bütünlük ilkesinin de uyum ve denge ilkesi gibi tek başına değerlendirildiğinde yeterli olmaması sebebiyle ilkeler ile birlikte düşünüldüğünde mekanlar da daha çok rastlanmaktadır. Pera Müzesi'nde de İstanbul Sinema Müzesi'nde de birlik ve bütünlük ilkesi farklı ilkeler ile birleştirilerek kullanıldığı verilen örneklerin dışında da görülmektedir. |
| RİTİM | Ritim ilkesi bağlamında yalnızca Pera Kafe'den örnek bulunabilen müzenin, ilkenin uygulanması bakımından zayıf kaldığı görülmektedir. | Ritim ilkesi bağlamında müze, pek çok yerinde örnek olabilecek mekanlar veyahut nesnelerin varlığı görülürken ilke bağlamında zengin olduğu görüşü doğmuştur. | Pera Müzesi'nde ritim olgusu aranırken zorlanmış olup müze niteliği taşımasa da yapının içinde bulunan Pera Kafe'nin tarihi dokusuyla ortaya çıkan ritim olgusu seçilmiştir. İstanbul Sinema Müzesi'nde ise ritim olgusu aranırken, duvarlar, taş işlemleri, şömine bölümleri, zemin ve tavan yüzeyleri gibi birçok mekânsal özelliğinde görülmektedir. |

| | | | |
|----------|--|---|--|
| TEKRAR | Ritim ilkesinde bahsedildiği gibi yine tekrar ilkesi bağlamında incelenecek mekan olarak Pera Kafe'nin seçtiği göz önüne alındığında, müze de tekrar ilkesinin kullanılışı bakımından zayıf olduğu görülmektedir. | Müzenin tam iki katının zemin yüzeyini kaplayan marküteri parkeler, tekrar ögesinin kullanıldığı bir mekana metre kare olarak büyüklüğü ile örnektir. Tavanlarında kullanılan işlemler ve sembollerinde tekrar ögesine dikkat edilerek oluşturulduğu görülürken, müzenin tekrar ilkesi bağlamında epey zengin olduğu görülmektedir. | Pera Müzesi'nde aralıklı tekrar ögesine rastlanırken müzenin diğer bölümlerinde tam tekrar kavramına örnek olabilecek kurgularda bulunduğu görülmüştür. İstanbul Sinema Müzesi'nde tek örnekte hem tam tekrar hem de aralıklı tekrar kavramı görülürken diğer sergileme bölümlerinde tekrar ilkesini kapsayacak mekanlar da bulunduğu aşikardır. |
| HAREKET | Hareket ilkesi bağlamında müzede, asma tavan da kullanılan delikler göze çarpsa da yalnızca hareket ilkesi temelinde değil, tekrar ve ritim ilkesinde de değerlendirilebilecek bir öge olduğu görülmüştür. Dolayısıyla hareket ilkesi temelinde zayıf olduğu görülmektedir. | Müzenin gerek tavan işlemlerinde gerek duvar işlemlerinde görülebilecek hareket ilkesi bakımından epey zengin olduğu görülmektedir. | Pera Müzesi'nde hareket olgusuna örnek olabilecek tavan yüzeyinde kullanılan bir dolu bir boş ilişkisi ile oluşturulmuş hareket kavramı öngörülürken müzenin başka mekanların da hareket olgusuna örnek verilebilecek bir mekan bulunamamıştır. İstanbul Sinema Müzesi'nde ise hareket ögesini müzenin diğer kısımlarında da sıkça görmek mümkün olmasının yanı sıra nitelikli ve türünün değişik örneklerinden olabilecek günümüzde ki yapılarda bulunmayan bazı nesnelere hareket kavramına sıkça rastlanmıştır. |
| VURGU | Müzenin geçici sergi alanlarında kullanılan grafik tasarımları incelendiğinde genellikle vurgu ilkesini renk ilkesi ile birleştirerek kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra vurgu ışık elemanları ile de müzede varlığını sürdürürken vurgu yapılmak istenen alanların zenginliği ile göze çarpmaktadır. | Müzenin genelinde lokal ışık kaynaklarıyla yapılan vurgular olsa da, renk ve biçim öğeleri ile birlikte kullanıldığı örnekler görülmektedir. Vurgu yapılmak istenen alana vurgu ilkesi bağlamında doğru bir şekilde yapıldığı gözlemlenmektedir. | Pera Müzesi'nde mekan tasarımı ilkeleri irdelenirken renkler ve grafik tasarım ile vurgulama yapılırken, müzenin başka bölümlerinde tıpkı İstanbul Sinema Müzesi'nde yapıldığı gibi lokal ışık kaynakları ve farklı dokudaki yüzeyler ile vurgu kavramı sağlanmıştır. İstanbul Sinema Müzesi'nin farklı bölümlerinde ise grafik tasarım ve renk ile sağlanan vurgu etmenleri bulunurken her iki müzenin de vurgu konusunda nitelikli olduğu görülmektedir. |
| KONTRAST | Müzenin birkaç bölümünde biçim ile kontrast yapıldığı varsayılırsa, renk ve doku ile yapılan zıtlıklar dışında örnek olabilecek başka bir alan bulunamamıştır. | Müzede üç boyutlu dokular ve iki boyutlu dokular ile oluşturulan kontrast etkisinin varlığından söz etmek mümkündür. Bunun yanı sıra renkler ve diğer ilkeler ile birlikte kullanıldığı örneklerde görülmektedir. | Pera Müzesi'nde biçim ve doku ile oluşturulmuş kontrast etkisine rastlanırken, İstanbul Sinema Müzesi'nde doku ve renk ile kontrast sağlanmıştır. Her iki müzenin de farklı bölümlerinde diğer ilkeler ile oluşturulmuş kontrast ilkesine rastlanırken nitelikli özellik taşıdıkları aşikardır. |

| | | | |
|-------|--|---|---|
| KORAM | Müzenin genelinde görsel hiyerarşi ilkesi, önemli sanat eserlerini vurgulamak ve duvar vitrinlerinde önemli görülen yerleri vurgulamak adına yararlanıldığı görülmektedir. | Tıpkı Pera Müzesi'nde bahsedildiği gibi İstanbul Sinema Müzesi'nde de benzer şekilde koram ilkesi kullanılmıştır. | Her iki müzede de koram ilkesi benzer niteliklerde kullanılmıştır. Müzelerin diğer bölümlerinde farklı ilkelere kurgulanmış koram ilkesinin görülebileceği durumlara rastlanmaktadır. |
|-------|--|---|---|

Çizelge 4. 1.: Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi Mekan Tasarımı İlkeleri Temelinde Değerlendirmesi

4.6. PERA MÜZESİ VE İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ SERGİLEME ELEMANLARI TEMELİNDE ANALİZ VE DEĞERLENDİRMELERİ

Nitelik özellikleri bakımından seçilen her iki müzenin sergileme elemanları temelinde üst maddelerde irdelenmesi gerçekleştirilmiştir. Görülen olumlu ve olumsuz yönlerin değerlendirilmesi ve yapılan analizler sonucu ortak bir değerlendirme oluşturulmuştur. Yapılan incelemelerin sonucu matris analizinin yapıldığı bu bölüme aktarılmaktadır.

| | PERA MÜZESİ | İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ | DEĞERLENDİRMELER |
|---------------------------------|---|---|--|
| SERGİ GRAFİKLERİ | Müzenin özellikle birinci katında genellikle kullanılan sergi grafiklerinin standartlar çerçevesinde kullanıldığı görülmektedir. | Müzenin genelinde eserleri anlatabilmek adına kullanılan sergi grafikleri, standartlara uygun şekilde gerçekleştirilmiştir. | Her iki müzede de sergi grafikleri kurgulanırken, yazı rengi, puntosu, yazının bulunduğu levhanın dokusu ve biçimi, insan ergonomisine göre okunabilecek düzeyde olması gibi 2.2.3.3.1. Sergi Grafikleri maddesinde bahsedilen bütün özelliklere uygun olarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Müzelerin diğer sergi bölümlerine bakıldığında da benzer nitelikte olduğu görülürken amacına uygun kullanıldığı gözlemlenmiştir. |
| AYDINLATMA/ VİTRİN AYDINLATMASI | Müzenin genelinde yapay aydınlatma elemanlarından spotlar kullanılırken, vitrinlerde ve 1.kattaki sergide lokal ışık kaynaklarından yararlanılmıştır. | Tarihi yapı olma durumundan kaynaklı doğal ışık artışı olan müze de, vitrin aydınlatmaları ve yapay aydınlatma elemanlarıyla standartlara uygun kullanılmıştır. | Benzer vitrin aydınlatma tiplerinden yararlandığı görülen her iki müzenin de, 2.2.3.3.2. Aydınlatma maddesinin iç başlığı olan 2.2.3.3.2.1. Vitrin Aydınlatması maddesinde verilen bilgiler irdelendiğinde yerinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. |

| | | | |
|---------------------|---|---|--|
| VİTRİNLER | Sergilediği öğeler bakımından vitrinlere pek de ihtiyaç olmadığı görülürken, vitrin çeşidi bakımından yalnızca iki vitrin çeşidinin kullanıldığı görülmüştür. Dolayısıyla vitrin öğesi açısından değerlendirildiğinde zayıf bir müze olduğu görüşü doğmuştur. | Müzedeki pek çok vitrin çeşidinin kullanıldığı görüldüğünde, vitrin çeşidi bakımından zengin bir tasarımın olduğu görülmektedir. | Pera Müzesinde, masa tipi vitrin dışında, duvar vitrinlerinin kullanıldığı sergi mekanları olduğu bilinmektedir. İstanbul Sinema Müzesi, vitrin özelliği bakımından duvar vitrini, tek ve grup halinde yerleştirilmiş vitrin ve masa tipi vitrin gruplarını da sergisinde bulundurduğundan ötürü Pera Müzesi ile kıyaslandığında daha zengin vitrin çeşitlerinin bulunduğu sonucu çıkmaktadır. |
| RENK | Sergi elemanları temelinde incelendiğinde yer yön gibi müzede ziyaretçilere yardımcı olabilecek yardımcı öğe olarak kullanılmadığı görülse de, renk açısından güçlü bir müze olduğu yadsınamazdır. | Tıpkı Pera Müzesi'nde bahsedilen gibi sergiye katkı sağlayabilecek şekilde kullanılmayan renk unsuru, müze genelinde gerektiği kadar kullanıldığı görülmektedir. | Pera Müzesi'nde formal serginin vermiş olduğu niteliklerden ötürü mekan tasarımı ilkeleri incelenirken verilen örnekte koyu tonlu arka plan rengi ile altın varaklı çerçeveler kullanılırken, İstanbul Sinema Müzesi'nde geçici sergi öğelerinin olduğu katta gösterilmek istenen objeyi vurgulamak adına renk tonları seçilmiştir. Pera Müzesi'nin diğer sergi katlarında genellikle soft renklerin kullanıldığı görülürken Sinema Müzesi'nde ise benzer niteliklerde olduğu gözlemlenmektedir. |
| FOTOĞRAF | Fotoğraf elemanı anlamında çok zengin bir yapısı olan müze, diğer öğelerin tamamen önüne geçtiği düşünülmektedir. | İhtiyaca ve gerektiği kadar kullanılan fotoğraf unsuru, sergilenen nesnelere destek niteliğinde tasarlanmıştır. | Pera Müzesi'nde genellikle müzenin neredeyse geçici sergilerin bulunduğu iki katında baskın bir şekilde kullanılan fotoğraf öğesi, İstanbul Sinema Müzesi'nin genelinde ise tek başına destekleyici mekan tasarımı ilkeleri olmadan kullanılmadığı görülmektedir. |
| İLLÜSTRASYON | Müzenin iki katında kullanılan illüstrasyon odaları bakımından zengin olan müze de, illüstrasyon öğesini başka hiçbir oluşumda kullanılmadığı görülmektedir. | Müzenin genelinde kullanılan farklı illüstrasyon öğeleri ile son teknoloji bir müze olduğunu kanıtlamaktadır. Zengin illüstrasyon içeriği ile diğer müzelerden ayrılmaktadır. | Pera Müzesi'nde geçici sergi alanlarının bulunduğu 3. Ve 4. Kat da illüstrasyona dair yalnızca sinema odalarının olduğu görülmektedir. İstanbul Sinema Müzesi'nde farklı illüstrasyon düzenlerine sahip kalıcı sergi elemanlarının bulunduğu ilk katta ve ikinci katta farklı illüstrasyon düzeneklerinin olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin ikinci katta filmlerde çıkarılan sesler ile alakalı bir düzenek bulunmaktadır. |
| MODEL | Müzenin model elemanı ile destekleyebileceği bir sergisi olmadığından ötürü kullanılmamıştır. | Balmumu heykelleri ile desteklenen sergi konusu olan müzede, model unsurları ile sergiye destekte bulunmuştur. | Pera Müzesi'nin sergi konularından kaynaklanan model ihtiyacının olmayışına karşın, İstanbul Sinema Müzesi'nin ilk katında Kemal Sunal, Adile Naşit ve birkaç Yeşilçam yıldızının bulunduğu balmumu ile yapılmış modellerden yararlanılmıştır. Bu yönüyle diğer müzelerden kendini ayırır nitelikte olduğu sonucuna varılmıştır. |

| | | | |
|---------------------------------|---|--|--|
| SERĞİ MEDYALARI | Müzenin genelinde kullanılan akıllı ekranlar dışında sergi medyalarına rastlanmadığı bilindiği varsayıldığında, sergi medyası temelinde biraz zayıf olduğu görülmektedir. | Müzenin genelinde akıllı ekranlar dışında pek çok sergi medyası kullanılırken tıpkı illüstrasyonlar ögesinde de bahsedildiği gibi son teknoloji bir müze olduğunu kanıtlamaktadır. | Pera Müzesi'nde standart her müzede kullanılan ekran ile sağlanan sergi medyaları bulunduğu görülmüştür. İstanbul Sinema Müzesi'nde sergiyi anlatmak için kullanılmış çeşitli sergi medyaları bulunmaktadır. Örneğin birinci katta ki artırılmış gerçeklik odasında kullanılan son teknoloji sergi medyaları niteliği bakımından oldukça zengindir. |
| ASKI SİSTEMLERİ | Müzenin genelinde duvarlar sergi elemanı olarak kullanıldığından ve korunması gereken bir niteliği olmadığından ötürü askı sistemleri kullanılmamıştır. | Müzenin genelinde duvar vitrinleri ve masa tipi yer vitrinleri kullanıldığından ötürü askı sistemlerine ihtiyaç duyulmamıştır. Fakat duvarlarının korunma niteliği olduğu düşünüldüğünde askı sistemleri ile sergiye destek verilebilirdi görüşü doğmuştur. | Pera Müzesi'nin kalıcı sergi alanlarında ve geçici sergi alanlarında genellikle binanın esasında bulunan duvarlardan ve sonradan eklenen bölücü duvarlardan sergileme yaparken yararlandığı için ek askı sistemlerine ihtiyaç duyulmadığı aşikardır. Nitekim İstanbul Sinema Müzesi'nde de tarihi yapı olma özelliği taşıdığından ötürü ona göre tasarlanmış ve askı sistemlerine ihtiyaç duyulmadan gereksinimlerin giderildiği gözlemlenmektedir. |
| DÜŞEY YÜZEYLER | Müzenin genelinde düşey yüzeylerin aktif olarak kullanıldığı görülmektedir. | Düşey yüzeyler kapsamında, vitrinler, bölücü duvarlar ve kapıların kullanıldığı müze de gerekli sergi alanlarında ekstra bölücü duvar panelleriyle desteklenmiştir. | Pera Müzesi'nde yapıda taşıyıcı özelliği bulunan duvarların yanı sıra ekstra sergi levhaları sergilemeyi kuvvetlendirmek adına kullanılmasının yanı sıra vitrinler ile desteklendiği bölümler de bulunmaktadır. Nitekim İstanbul Sinema Müzesi'nde de vitrinler ve levhalar gibi sergileme elemanları ile düşey yüzey kurgusu tamamlanmıştır. |
| ZEMİN ve TAVAN YÜZEYLERİ | Zemin yüzeylerinde genellikle nerede hangi malzemenin kullanılması gerekiyorsa o şekilde kullanılmıştır. Tavan yüzeylerinde ise binanın teknik bütün ihtiyacının giderildiği asma tavan kullanılmıştır. | Müzenin teknik ihtiyaçlarının yapıldığı tarihin teknolojilerine göre tasarlandığı göz önüne alındığında, günümüz ihtiyaçlarının ek olarak nesneyle sağlandığı görülmektedir. Zemin ve tavan yüzeylerindeki işlemler açısından zengin bir tasarım anlayışının olduğu görülmektedir. | Pera Müzesi'nde tavanda bütün ihtiyaçların çözüldüğü görülürken, İstanbul Sinema Müzesi'nin tarihi yapı olma niteliğinde olduğundan günümüz teknolojisine göre farklı şekillerde çözülmüştür. Isıtması ve havalandırmasının yerde bulunan bir havalandırma cihazı ile yapıldığı gözlemlenirken tesisat ve elektrik gibi yapının temelini oluşturan bileşenlerinin zamanın şartlarına göre düzenlendiği düşünülmektedir. Zemin ilişkileri her iki müzenin de standartlara uygun bulunmuş fakat sergileri destekleyecek biçimde tasarlanmadıkları gözlemlenmiştir. |

Çizelge 4. 2.: Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Sergileme Elemanları Temelinde Değerlendirmesi

GENEL DEĞERLENDİRME VE BULGULAR

Pera ve İstanbul Sinema Müzesi'nin önceki bölümlerde mekan tasarımı ilkeleri ve müze sergileme elemanları temelinde tek tek irdelenen bölümlerin analizleri sonucu ortaya çıkan bulgular çizelgesi bu bölümde verilmektedir. Tablolar oluşturulurken verilen ilke veyahut özellik bakımından zengin olma durumu “☑” simgesiyle, zayıf olma durumu “☒” simgesiyle, orta halli olma durumu ise “☐” simgesiyle değerlendirilmiştir.

| | PERA MÜZESİ | | | İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ | | |
|-----------|-------------|--|---|------------------------|--|---|
| FORM | ☑ | | | ☑ | | |
| BİÇİM | | | ☐ | ☑ | | |
| RENK | ☑ | | | | | ☐ |
| DOKU | | | ☐ | ☑ | | |
| IŞIK | | | ☐ | ☑ | | |
| ORAN O. | | | ☐ | ☑ | | |
| ÖLÇEK | | | ☐ | ☑ | | |
| DENGE | ☑ | | | ☑ | | |
| UYUM | ☑ | | | ☑ | | |
| BİRLİK B. | ☑ | | | ☑ | | |
| RİTİM | | | ☐ | ☑ | | |
| TEKRAR | | | ☐ | ☑ | | |
| HAREKET | | | ☐ | ☑ | | |
| VURGU | ☑ | | | ☑ | | |
| KONTRAST | | | ☐ | ☑ | | |
| KORAM | | | ☐ | | | ☐ |

Çizelge 5. 1.: Mekan Tasarımı İlkeleri Temelinde Bulgular

Verilen Çizelge 5.1.'den çıkan bulgular sonucu, Pera Müzesi'nin Mekan Tasarımı İlkeleri temelinde Sinema Müzesi ile kıyaslandığında zayıf bir müze olduğu gözlemlenmektedir. Bunun sebebinin Pera Müzesi'nin bulunduğu yapı müze olarak inşa edilmediğinden ötürü düşük m2 hacmi ile doğru orantılı olduğu görülmektedir. Sinema Müzesi'nin yapısının da müze olarak inşa edilmemesine rağmen yüksek m2'sinin sağladığı imkanlardan ötürü güçlü bir müze olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Pera Müzesi'nin tarihi yapısının iç mekanda yalnızca Pera Kafe'nin bulunduğu giriş katta korunması, Sinema Müzesi'nde ise her katın özenle restore edilip eski haline getirilmesinin de büyük ölçekte etkisi olduğu düşünülmektedir.

| | PERA MÜZESİ | | | İSTANBUL SİNEMA MÜZESİ | | |
|--------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| SERGİ GRAFİKLERİ | <input checked="" type="checkbox"/> | | | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| AYDINLATMA | | | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| VİTRİNLER | | | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| RENK ÖĞESİ | <input checked="" type="checkbox"/> | | | | | <input type="checkbox"/> |
| FOTOĞRAFLAR | <input checked="" type="checkbox"/> | | | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| İLLÜSTRASYON | <input checked="" type="checkbox"/> | | | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| MODEL | | <input checked="" type="checkbox"/> | | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| SERGİ MEDYASI | | | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| ASKI SİSTEMLERİ | | <input checked="" type="checkbox"/> | | | <input checked="" type="checkbox"/> | |
| DÜŞEY YÜZEYLER | | | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | | |
| ZEMİN VE TAVAN YÜZEYLERİ | <input checked="" type="checkbox"/> | | | <input checked="" type="checkbox"/> | | |

Çizelge 5. 2.: Sergileme Elemanları Temelinde Bulgular

Verilen Çizelge 5.2.'den çıkan bulgular sonucu, sergileme elemanları temelinde incelendiğinde Pera Müzesi'nin Sinema Müzesi'ne kıyasla zayıf bir müze olduğu görülmektedir. Mekan tasarımı ilkeleri temelinde incelerken de bahsedilen yapıların iç hacminden ötürü bu durum ile karşılaşmaktadır. Aynı zamanda Sinema Müzesi'nde Türk sinematografisinin tarihi ile yapının tarihi bir yapı olması

eşleştirilmiştir. Pera Müzesi'nin Sevgi ve Erdoğan Gönül'ün özel koleksiyonlarının bulunduğu ve Osmanlı yadigarlarının sergilendiği katlar dışında, geçici sergi alanlarının yalnızca fotoğrafların duvara yapıştırılmasıyla oluşturulduğu görülmektedir. Dolayısıyla müzede seçilen sergi konuları da sergileme elemanları seçilirken tasarımcıyı kısıtlamaktadır. Sinema Müzesi'nde kullanılan sergileme elemanları son teknoloji müzelere örnek ve öğretici olurken aynı zamanda eğlendirici bir müze olma niteliğindedir

SONUÇ

İç mimarlık ana bilim dalında, bölümün başlangıcında öğrencilere öğretilen temel tasarım ilkelerinin yanı sıra, bu ilkelerin mekana nasıl aktarılacağı konusunda eksikler görülmüştür. Yapılan incelemeler sonucunda mekan tasarımları özelinde herhangi bir ilkeye rastlanılmamıştır. Tezde, görsel sanatlar ilkeleri veyahut temel tasarım ilkelerinin mekan tasarımlarına nasıl entegre edilebilir sorusunun cevabı aranmıştır. Mekanlar tasarlanırken, tasarlanacak mekanın nitelikleri ve işlevleri doğrultusunda bilinçli bir tasarım yapmak adına yardımcı mekan tasarımı ilkeleri önerilmiştir.

Ülkemizde, müze tasarımlarının mekânsal değerlerinin sergileme elemanları temelinde gözlem yapılarak ve yerinde inceleme yöntemiyle irdelendiği tez örneğinin eksikliği görülmüştür. Yapılan incelemeler ve gözlemlerde tek tek değerlendirilen mekanlar, doğru bir müze tasarımının nasıl ortaya çıkabileceğine ışık tutmak adına gerçekleştirilmiştir. İlkeler kapsamında iyinin veyahut kötünün doğru sentez yapılarak aktarılabilmesi adına, mekânsal hacmi büyük olan çok katlı yapı niteliğinde ki iki müze seçilmiştir. Seçilen müzeler, müze temelinde irdelenirken yalnızca müze tasarımları temelinde incelemenin yeterli olmayacağı görüşüne varılmıştır. Verilen sebeplerden ötürü, mekan tasarımı ilkelerinin müze tasarım elemanları ile entegrasi sonucu ortaya çıkan gözlemlerin, seçilen iki müze özelinde yerinde inceleme yöntemiyle irdelenmiştir.

Eğlendirirken öğretmeyi amaçlayan yeni nesil müzelerden olan Pera Müzesi ve İstanbul Sinema Müzesi kapsamında sergilenmek istenen nesnenin doğru tasarımla nasıl gerçekleştirilebileceğine değinilmiştir.

Oluşturulan tez önerisinin, bölümden yeni mezun olmuş taze iç mimarların, tasarımlarını oluştururken hangi kapsamlar ve öğeler ile birlikte düşünerek doğru bir tasarımı gerçekleştireceğine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Diğer bir yandan

tasarımcıların bir mekana girdiğinde hangi kıstaslar doğrultusunda değerlendirebileceğine katkı sağlamak amacı güdülmüştür.

ÖNERİLER

Bir mekan nasıl tasarlanmaya başlanır? sorusunun cevabının arandığı, müzelerin mekan özellikleri kavramı adlı başlıkta bahsedilen, konsept fikri mekanlar oluşturulurken oldukça önemlidir. Konsept fikrinin belirli onaylardan geçmesi durumunda, aşamalar halinde sergi konusunun ne olacağı düşünülmektedir. Sergi konuları seçilirken çeşitliliğe gidilmesi, sergileme elemanları temelinde ve mekan tasarımı ilkeleri temelinde müze mekanlarına katkı sağlamaktadır. İmkanlar doğrultusunda, sürekli sergi alanlarında büyük vitrinler, modeller, illüstrasyonlar ve sergi medyaları kullanılırken, geçici sergi alanlarında askı sistemleri, masa tipi vitrinler, sergi levhaları ve fotoğraf elemanlarından gerekli kombinasyonlar yapılarak tasarlandığı takdirde nitelikli bir müze tasarımı oluşması ön görülmektedir. Geçici sergi alanlarında sürdürülebilir sistemler kullanıldığı takdirde, kalıcı sergi alanlarına da ihtiyaç halinde fayda sağlanabilir. Müzeler gibi kamusal mekanlarda, mekan özellikleri kavramı sirkülasyon alanları temelinde de doğru oluşturulması halk tarafından önem arz etmektedir. Müze sirkülasyonları Dean(1996:53-55)'in önermiş olduğu (bkz.:yuk. s.77) dolaşım için önerilen yaklaşım ve yönlendirilmiş yaklaşım tipleri verilen sirkülasyon şemaları doğrultusunda gerçekleşmesi halinde, ziyaretçi sergide verilmek istenen bütün konuya hakim olacağı düşünülmektedir. Sirkülasyon şemalarını ziyaretçi üzerinden kurgulamak en doğru yaklaşım biçimlerinden biridir. Belcher(1991:114)'in önerileri doğrultusunda (bkz.: yuk. s.81), yalnızca müze yapısının temelinde olması gereken düşey yüzeyler dışında, sergileme elemanlarından olan levhalar, sergi medyaları ve vitrinler de sirkülasyon alanlarına destek sağlayacağı düşünülmektedir. Sirkülasyon alanlarına belirli sergi elemanları ile katkı sağlansa da düşey, zemin ve tavan yüzeyleri ziyaretçiyi yönlendirici fonksiyonda kullanılması halinde hem müze yapısının tasarımına hem de sergi tasarımlarına katkı sağlayan etmenler arasındadır. Müze yapısı olarak inşa edilen bir yapıda, zemin yüzeyleri işlenirken belirli renkler ve işaretler doğrultusunda zemine işlenecek malzemenin

tasarımının oluşturulması halinde sergiye katkısı olacağı düşünülmektedir. Müze mekanları temelinde işlevleri doğrultusunda oluşturulan tasarımlara ek olarak her mekanın tasarım rehberi olarak mekan tasarımı ilkelerinin kullanılması önerilmektedir. Bir mekan oluşturulurken öncelikle dış hatlarının ve temel yapının tasarlandığı göz önüne alındığında, yüzeylerin organik ve geometrik biçimlerin, doğal dokular ve yapay dokuların, açık tonlu ve koyu tonlu renk değerlerinin, doğal ışık ve yapay ışık kaynaklarının birlikte kullanıldığı takdirde kontrast etki yaratabileceği öngörülmektedir. Diğer bir yandan, bu ilkeler değerlendirilirken oran-orantı, denge, uyum, birlik ve bütünlük kavramları ile birlikte empoze edildiğinde, mekan tasarımı ilkelerinin rehber olarak görüldüğü ortaya çıkmaktadır. Mekanlarda durağanlığı bozan, ritim, hareket ve tekrar ilkeleri ziyaretçinin mekanda keyif almasını sağlarken bir yandan da mekan ile etkileşime geçtiği düşünülmektedir. Bahsedilenler temelinde, bir mekan tasarlanırken mekanın işlevleri ve gereklilikleri doğrultusunda, mekan tasarımı ilkeleri rehber olarak alındığında, nitelik özelliği bakımından zengin sıfatıyla değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Akın, N.**, (1998), 19.Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera, Literatür Yayıncılık, İstanbul
- Akgün, S.**, (2015), 5. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde Öğrencilerin Renk Bilgisi Konusunun Öğrenimi İle İlgili Başarılarında, Tutumlarında ve Serbest Çalışmalarındaki Renk Seçimlerinde Cinsiyet Ve Okul Değişkenlerinin Etkisi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Diyarbakır
- Alexander, E.P., Alexander, M.**,(2008), Hareket Halindeki Müzeler: Müzelerin Tarihine ve İşlevlerine Giriş, 2.baskı, AltaMira Press, ABD
- Allan, A.D.**, (1963), Müzelerin Teşkilatlanması-Pratik Öğütler, ICOM Türkiye Millî Komitesi Yayınları, UNESCO
- Altıparmakoğlu, G.**, (2023), Mimaride Ölçek Kavramı ile Anlam Üretme Üzerine Bir Araştırma, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, Cilt 13 , Sayı 1
- Arcan, T.**,(1987), Mimari Tasarıma Yaklaşım, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Atagök, T.**, (2012), Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Atalayer, F.**, (1994), Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir
- Atasoy, S.**, (1993), Müzecilik Yüksek Lisans Yayınlanmamış Ders Notları, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Atmaca, A.E.**, (2014), Temel Tasarım, Nobel Akademi Yayıncılık, Ankara
- Aydemir, O.**, (2021), Bir Mimari Restorasyon Örneği: Atlas Pasajı Restorasyonu Sunumu
- Aykut, Z.**, (2017), Müze Sergilemelerinde İzleyici-Sergi Etkileşimi Bağlamında Mekan Tasarımı, Yüksek Lisans Tezi, İç Mimarlık Ana Sanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Bachelard, G.**, (2008), Uzamın Poetikası, (çev. A. Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul

- Barrat, K.**, (1989), Mantık ve Tasarım, ROWMAN & LITTLEFIELD, ABD
- Batchelder, A.E.**, (1906), The Principles of Design, 2.Baskı, The Inland Printer Company, Chicago
- Bayer, H.**, (1961), Aspects of Design of Exhibitions and Museums, Curator The Museum Journal, Vol.4, No.3
- Becer, E.**,(2011), İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara
- Belcher, M.**, (1991), Exhibitions in Museums, 1.Basım, Smithsonian Institution Press, Leicester
- Bennett, T.**, (1995), The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, Routledge, London
- Bitgood, S., Patterson, D.**,(2011), “Principles of Orientation and Circulation”, Social Design in Museums, Stephen Bitgood (drl.), Museumsetc, Edinburg
- Bitgood, S.**, (2011), “Visitor Orientation and Circulation: An Introduction and Update”, Social Design in Museums, Stephen Bitgood (drl.), Museumsetc, Edinburg
- Blais, J.**, (1997), Theatre in Museum Education, The Language of Live Interpretation, Animation in Museums, 113-168
- Boyras, B.**, (2012), İletişim Bağlamında Müze Teknolojileri ve Müzelerde Enformasyon, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
- Braniard, S.**, (2005), Tasarım Klavuzu, Pearson Education, Londra
- Celbiş, Ü.**, (2009), Bauhaus’un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Ching, F.D.K.**, (1979), Mimarlık: Biçim, Mekan ve Düzen, Wiley Yayınevi, ABD
- Ching, F.D.K.**, (1987), İç Mekan Tasarımı, Van Nostrand Reinhold, New York
- Civcir, E.**, (2015), Temel Tasarım ve Tasarım İlkeleri, Akademisyen Kitabevi, Ankara
- Classen, C.**, (2007), Museum Manners: The sensory Life of The Early Museum, Journal of Social History, 40(4)
- Corbusier, L.**, (1927), Towards a New Architecture, Dover Publications, New York
- Crane, S.A.**, (2006), Geçiciliğin Bilmecesi: Zaman, Hafıza ve Müzeler, Blackwell, London
- Cumhuriyet Dergisi**, (1991), Bir Zamanların ve Şimdinin Kulisi, Taha Toros Arşivinden, 02.06.1991

- Cumhuriyet Gazetesi**, (1985),Atlas Sineması'nda Satılık Saray, Taha Toros Arşivinden 27.09.1985
- Cuttle, C.**, (2003), Lighting by Design, Architectural Press, London
- Cüceloğlu, D.**, (1990), İnsan ve Davranışı, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Çelik, Z.**, (1998), 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı yayını, İstanbul
- Çellek, T., Sağocak, A.M.**, (2014), Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık, Grafik Tasarım Yayıncılık, İstanbul
- Çınar, K. ve S.**, (2018), Temel Tasarım, KTO Karatay Üniversitesi Yayınları, Konya
- Dağdelen, İ.**, (2007), Charles Edouard Goad'ın İstanbul Sigorta Haritaları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul
- De Rojas, C., Camarero, C.**,(2008), Visitors Experience Mood and Satisfaction in A Heritage Context: Evidence From an Interpretation Center, Tourism Managment, 29(3)
- Dean, D.**, (1996), Museum Exhibition Theory and Practice, 1.Basım, Roudledge, London and New York
- Demircioğlu, N.**,(2006), Tasarım İlkelerinden Tekrar Olgusunun Araştırılması ve Seramik Duvar Panolarında Uygulanması Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniverisitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Demirel, M.R.**, (2019), Tasarım Prensiplerinden Vurgunun Görsel Sanatlarda İncelenmesi, Aydın Sanat Yıl Dergisi, Yıl:5, Sayı:9, İstanbul
- Dewey, J.**, (1958), Deneyim Olarak Sanat, Capricon Kitapları G.P. Putnam ve Sons, New York
- Dökmeci, V.**, (1993), Yurdanur Dülgeroğlu-Lâle Berköz Akkal, İstanbul Şehir Merkezi Transformasyonu ve Büro Binaları, İstanbul
- Edirne, J.**, (2004), Tasarımın Temel Prensipleri ve İç Mimari Tasarımda Uygulama Örnekleri, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Erbay, M.**,(1999), Yurtdışı Müzelerinde Gösterim Teknolojisindeki Değişimler, 4. Müzecilik Semineri Bildirileri,18-20
- Erbay, M.**, (2011), Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması, 1.Basım,Beta Yayıncılık, İstanbul
- Erdoğan, T.**, (2003), Türkiye'deki Arkeoloji Müzelerinde Yapılan Eğitsel Faaliyetler, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müze Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara

- Erim, G.**, (2011), Temel Tasarımda Proje Çalışmaları ile ‘Hareket ve Yön’ ,
Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı:1
- Ertan, G., Sansarcı, E.**, (2016), Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı, Alternatif
Yayımları, İstanbul
- Ertek, H.**, (1994), İç Mekan Temel Tasarım İlkelerine Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans
Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Eti, S.**, (1971), Çağdaş Sanat, Karaca Ofset, İstanbul
- Falk, J. H., Dierking, L. D.**, (1992), The Museum Experience, Whalesback Books,
Washington DC
- Feldman, E.B.**, (1992), Varieties of Visual Experience, Prentice Hall, New Jersey, USA
- Freeley, B., Freeley, J.**,(2016), Galata, Pera, Beyoğlu: A Biography, Vizyon
Yayınevi, İstanbul, s. 155-156-159-160-161-178-179-180
- Frey, B.S.**, (2002), Designing Exhibitions, 1.Basım, Birkhauser, Berlin
- Gezer, Ü.**, (2019), Çağdaş Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Tasarım Öğeleri ve
İlkeleri, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 40
- Giebelhausen, M.**, (2006), The architecture is the museum, New museum theory and
practice, (Ed: J. Marstine), Oxford
- Göka, Ş.**, (2001), İnsan ve Mekan, Pınar Yayınları, 2001, İstanbul
- Graves, M.**, (1951), The Art of Color and Design (2. Baskı), New York, McGraw-
Hill Publishing
- Greenberg, S.**, (2005), The vital museum, Reshaping museum space, Architecture,
design, exhibitions. (Ed: S. Macleod), Published by Routledge, London
- Greenhill, E.H.**, (1992), Museums and the Shaping of Knowledge, Routledge,
London and US
- Güneş Gazetesi**, (1982), 90 Yıllık Tarih Hazinesi Pera Palas, 13 Mart 1982, Taha
Toros Arşivinden
- Güngör, İ.H.**, (1969), Temel Tasar Ders Notları, Ankara
- Güngör, İ.H.**, (1972), Temel Tasar, Çeltüt Matbaacılık, İstanbul
- Güngör, İ.H.**, (2005), Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar, Esen Ofset
Matbaacılık , İstanbul
- Gür, Ş.Ö.**, (1996), Mekân Örgütlenmesi, 1.Basım, Gür Yayıncılık, Trabzon
- Habermas, J.**, (1964), Kamusal Alan, Ed. Özbek, M., Hil Yayın, İstanbul
- Hamou, P.**, (2014), Newton Optiklerinde Görüş, Renk ve Yöntem Zvie Biener ve
Eric

- Hodgen, K.L.**, (1965), Basic Design, Texas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Ders Notları, Texas
- Holland, S.**, (2012), The role of Symmetry Features in Connectionist Pattern Recognition, Manchester Üniversitesi Fen Bilimleri ve Mühendislik Fakültesi, Doktora Tezi, Manchester
- Hubard, O.**, (2014), Concepts as Context: Thematic Museum Education and its Influence on Meaning Making, The International Journal Art and Design Education,33(1)
- ICOM**, (2007a), ICOM Statutes. 21st ICOM General Conference, Vienna <http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/> (Erişim tarihi: 01.06.2012)
- ICOM**, (2010), Müzecilikle İlgili Temel Kavramlar, (Ed: A. Desvallées and F. Mairesse) Armand Colin tarafından yayınlanmıştır
- Itten, J.**, (1970). The Elements of Color. F. Birren (Ed.), Van Nostrand Reinhold, New York
- Ivins, Jr., William, M.**, (1964), Sanat ve Geometri: Uzay Sezgilerinde Bir Çalışma, Dover Yayınları
- İnel, B.**, (1998), Müzecilik Eğitim Programları, Virtuel Galeriler ve İnternet, 4. Müzecilik Semineri Bildirileri, 29
- İzgi, U.**, (1999), Mimarlıkta Süreç, Kavramlar-İlişkiler, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- Joedicke, J.**, (1968), Bir Mimari Mekan Kuramına Giriş ve Aynı Zamanda Mimarının Durumunun Saptanması İçin Deneme, Bauen+Wohnen, Çeviri: Doç. Atilla Arpat, İTÜ Mimarlık ve Mühendislik Fakültesi Matbaası
- Kahn, L.**, (1957), Mimaride Düzen, Prespecta The Yale Architecture Gazetesi, ABD
- Kandemir, Ö.**, (2005), Değişen Pedagojik Yaklaşımın Çağdaş Müze Tasarım Anlayışına Etkisi, Yayınlanmamış YL Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Sanat Dalı
- Kandemir, Ö., Uçar, Ö.**, (2015), Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri, Sanat ve Tasarım Dergisi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi
- Kaptan, B.B.**, (1997), İç Mimaride Form ve Mekan İlişkisi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir

- Kaptan, B.B.**, (2001), İç Mekanın Niteliğini Belirleyen Öğelerin Görsellik Kazanmasını Sağlayan Oluşumlar, Anadolu Sanat Dergisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- Kelly, M.T.**, (2015), Globalde Sanat ve Tasarım Eğitimi, ACUADS Konferansı, Avustralya
- Keskinok, K.**, (2001), Sanat Eğitimi Aşamalı Yöntem, Sanat Yapım, Ankara
- Ketenci, H., F., Bilgili, C.**, (2006), Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, Beta Basım A.Ş., İstanbul
- Kılıç, H.S.**, (1992:22), Müze Sergilemelerinde Vitrin Aydınlatması, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1.Basım, İstanbul
- Kuban, D.**, (1990), Mimarlık Kavramları, YEM Yayınevi, 1974, İstanbul
- Kurtich, J., Eakin, G.**, (1993), Interior Architecture, Van Nostrand Reinhold, New York
- Kurtoğlu, A., Evcı, F.**, (1988), Mobilya Tasarımı, İÜ Orman Fakültesi Dergisi, Seri B, Cilt 38, Sayı 4
- Hodgen, K.L.**, (1965), Basic Design, Mimarlık Fakültesi Ders Notları, Texas Üniversitesi
- Lauer, D.A.**, (1990), Design Basic, Third Edition, Orlando, Florida
- Licklider, H.**, (1965), Architectural Scale, The Architectural Press, London
- Locker, P.**, (2013), Stant Tasarımı ve Sergileme, Sezen Haskatar (çev.), Literatür Yayınları, İstanbul
- Lohr, L.L.**, (2003), Creating Graphics for Learning and Performance, Lessons in Visual Literacy, Upper Saddle River, Pearson Education, Inc, New Jersey
- Madran, B.**, (1999), Atagök T. Müze Türleri Derlemesi, Yeniden Müzeciliği Düşünmek, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım Yayın Merkezi, İstanbul,
- Madran, B.**, (2002), Mevcut Müze Sergilemelerinin Çağdaş Müzecilik Kriterlerine Göre Yeniden Düzenlenmesi, 6. Müzecilik Semineri Bildirileri, 25-27 Eylül 2002, İstanbul
- Malaro, M.**, (1994), Koleksiyon Yönetimi Politikaları, Routledge, UK
- Marmara, R.**, (2020), Osmanlı Başkentinde Bir Levanten Senti, Galata-Pera, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.100-146
- McLean, K.**, (1993), Planning for People in Museum Exhibitions, 1.Basım, Association of Science-Technology, Washington

- Message, K.**, (2006), Yeni Müze: Teori, Kültür, Toplum, Sage Publications, London
- Miles, R.**, (1986), Educational Exhibits, The Design of Educational Exhibits,32-37
- Mittler, A.**, (1994), Art in Focus, Hardcover, ABD
- Molajoli, B.**, (1963), Müze Mimarisi, Müzelerin Teşkilatlanması: Pratik Öğütler içinde (153-195), UNESCO, ICOM Türkiye Milli Komitesi Yayınları, Ankara
- Odabaşı, H.**, (2002), Grafikte Temel Tasarım, Yorum Sanat Yayınları, İstanbul
- Onur, B.**, (2012), Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş, 1.Basım, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara
- Oransay, L.**, (2006), Doku, Strüktür ve Tekrar İlkelerinin Seramik Alanında Kullanım Olanakları, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- Orr, F.**, (1985), Scale in Architecture, Von Nostrand Reinhold Company, New York
- Öngen, A.G.**, (2011), Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında Selçuklu Halıları Tezi, Marmara Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul
- Özhekim, D.**, (2009), Selçuklular Döneminin Edebiyatı ve Medeniyeti, Aşgabat
- Özkasım, H.**, (1999), T.C. Kültür Bakanlığı Müzelerinde Finansal Sorunlar ve Mali yapının Biçimlenmesiyle İlişkisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Basım Yayın Merkezi, İstanbul
- Özsoy, V., Ayaydın, A.**, (2016), Görsel Tasarım Öge ve İlkeleri, Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara
- Öztuna, H.Y.**, (2007), Görsel İletişimde Temel Tasarım, Yorum ve Saat Yayıncılık, İstanbul,
- Peker, A.U.**, (1989),Altın Oran ve Mimarlık: Efsane ve Gerçekler, Mimari
- Perry, D.L.**, (2012),What Makes Learning Fun?, Principles for the Design of Intrinsically Motivating Museum Exhibits, 1.Basım, AltaMira Press, Lanham
- Pevsner, N.**, (1943), An Outline of European Architecture, Penguin Books, New York.
- Pisano, L.**, (1862), delle Scienze Fisiche e Matematiche, Baldassare Boncompagni, Roma
- Rasmussen, H.H.**, (1950), Sanat Yapısı, McGraw-Hill Kitap Yayınevi, New York

- Rentschler, R.**, (2007), *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*, Butterworth- Heinmann, Oxford
- Samur, S.G.**, (2012), *Açık hava Reklamcılığında Görsel İletişim Tasarım Öğeleri Ve Uygulama Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Sanat Gazetesi**, (1991), *Pera Palas'ın Tarihi ve Konukları*, 14 Nisan 1991, Taha Toros Arşivinden
- Sertöz, A.S.**, (2020), *Kim Bıkar Altın Orandan*, *Bilim ve Teknik Dergisi*, e-dergi
- Schulz, C.N.**, (1971), *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, London.
- Shapiro, Alan E.**, (2012), *Isaac Newton'un Optik Kağıtları: Seviye 1, Optik Dersler 1670-1672*, Cambridge Üniversitesi
- Sofra Gazetesi**, (t.y.) *Güzel Çeşniler Tarihe Doğru Pera Palas*, Bekri Çeşneci, Taha Toros Arşivinden
- Sözen, M., Tanyeli, U.**, (1987), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Sirel, H.K.**, (1992), *Müze Sergileme Vitrinleri ve Aydınlatılması*, 1.Basım, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul
- Tiryakioğlu, F.**, (2012), *Sayfa Tasarımı ve Gazeteler*, Detay Yayıncılık, Ankara
- Tuğal, S.A.**, (2012), *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- Tuna, S.**, (2003), *Sanat Eğitimi Bölümlerinde Tasarım İlke ve Elemanlarının Bilgisayar Teknolojisi Yardımı ile Uygulanması*, Ankara
- Tümer, G.**, (1979), *İnsan Mekan İlişkileri ve Kafka*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Atölyesi, İzmir
- Tüzcet, Ö.**, (1967), *Form ve Doku*, Matbaa Teknisyenleri Kollektif Şirketi, İstanbul
- Tomita, K.**, (2015), *Principles and Elements of Visual Design: A review of the Literature on Vision Design of Instructional Materials*, *Educational Studies International Christian University*, Sayı:57
- UNESCO**, (1958), *Güney ve Doğu Asya Ders Kitaplarında ve Öğretim Materyallerinde Batı'ya Yönelik Muamele: Uzmanlar Toplantısı Raporu*, UNESDOC veri tabanından alınmıştır.
- Uzun, Ö.**, (2003), *Müze Yapılarında Yenilenen Sergileme Anlayışı/İnteraktif Yöntemler*, Mimarlık Ana Bilim Dalı Bilgisayar Ortamında Mimarlık Programında Hazırlanan Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Velarde, G.**, (1988), *Designing Exhibitions*, 1.Basım, The Design Council, London

- Yıldız, T.**, (2014), Görsel Tasarım İlkeleri Açısından 16. ve 17. Yüzyıl Kol Formlarının İncelenmesi, Gazi Üniversitesi, Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Ankara
- Yılmaz, M.**, (2007), Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara
- Zelanski P.**, (1984), Tasarım İlkeleri ve Problemleri, Cengage : Wadsworth Yayınevi, New York,
- Zelanski,P., Fisher, M.**, (1987), Shaping Space, Rinehart and Winston Inc, New York
- Zelanski, P., Fisher, M.**, (1996), Design Principles and Problems, Harcourt Brace Collage Publisher, USA
- Weil, S.**, (1990), Müzeyi ve Diğer Meditasyonları Yeniden Düşünmek, Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- Westland, S.**, (2007), Color Harmony, Uluslararası Renk Derneği Dergisi 1
- Wucius, W.**, (1972), İki Boyutlu Tasarımın İlkeleri, John Wiley Yayınevi, New York

Url-1<<http://www.archdaily.com/174418/johnson-museum-new-wing-pei-cobb-freed-partners/>> erişim tarihi: 10.12.2022

Url-2<http://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_Tassel> erişim tarihi: 14.12.2022

Url-3<<http://www.kirklandmuseum.org/>> erişim tarihi: 17.12.2022

Url-4<<http://www.colorfactory.co/>> erişim tarihi:18.01.2026

Url-5<<http://tamizo.pl/work/i-080/>> erişim tarihi: 17.12.2022

Url-6<<http://www.home-designing.com/how-to-decorate-your-home-with-texture/>> erişim tarihi: 19.12.2022

Url-7<<http://www.matterofstuff.com/inspirations/switch-restaurant-dubai-by-karim-rashid/>> erişim tarihi: 20.12.2022

Url-8<<http://www.world-architects.com/en/gus-wustemann-architects-ag-zurich/project/los-limoneros-1?nonav=1/>> erişim tarihi: 23.12.2022

Url-9<<http://www.archdaily.com/962950/artificial-lighting-in-interior-design>> erişim tarihi: 26.12.2022

Url-10<<http://www.archdaily.com/780236/vardehaugens-1-1-project-plans-let-you-walk-through-their-drawings>> erişim tarihi: 30.12.2022

Url-11<<https://www.architecturaldigest.com/story/tour-a-sky-high-new-york-city-apartment-thats-modern-yet-cozy>>erişim tarihi: 10.01.2023

Url-12<<http://havenly.com/blog/asymmetrical-balance-interior-design>>erişim tarihi: 15.01.2023

Url-13<<https://minottilondon.com/unity-interior-design/>>erişim tarihi: 19.01.2023

Url-14<<https://barkandchase.com/rhythm-and-repetition-in-interior-design/>>erişim tarihi: 15.01.2023

Url-15<<https://archello.com/story/24748/attachments/photos-videos/9>>erişim tarihi: 19.01.2023

Url-16<<https://www.commercialinteriordesign.com/news/antonio-citterio-designed-bulgari-resort-opens-in-dubai/>>erişim tarihi: 21.01.2023

Url-17<<https://www.availablelight.com/>>erişim tarihi: 23.01.2023

Url-18<<https://interiorsbykindly.co.uk/>>erişim tarihi: 27.01.2023

Url-19<<https://www.jeetuinteriors.com/single-post/principle-of-interior-design>>erişim tarihi: 27.01.2023

Url-20<<https://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Museen/>>erişim tarihi: 29.01.2023

Url-21<<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/211068/>>erişim tarihi: 03.02.2023

Url-22<<https://twitter.com/kulturistan/status/922150742634450944/>>erişim tarihi: 03.02.2023

Url-23< <https://sinangenim.com/>>, Bristol Otel'den Pera Müzesine erişim tarihi 5.11.22

Url-24< https://twitter.com/Seda_Ozen/status/771625075468439552/photo/4/>erişim tarihi: 03.02.2023

Url-24< https://twitter.com/Seda_Ozen/status/771625075468439552/photo/4/>erişim tarihi: 03.02.2023

Url-25< www.herumutortakarar.com/wp-content/uploads/2022/05/atlas-sinemasi-00005.pdf />erişim tarihi: 09.02.2023

- Url-26** <<http://academia.edu/>>,Küçük Sahnenin Tarihçesi, Nedim Saban,2018 erişim tarihi 20.10.22
- Url-27** <<http://web.archive.org/>>, Sessiz Sedasız Kurtarılan Atlas Sineması ve Küçük Sahne İşte Böyle Şaşaaya Büründü, Murat Bardakçı,2021 erişim tarihi 20.10.22
- Url-28** <<http://mimarizm.com/>>, Aydemir, Olcay(2021), Atlas Sineması ve İstanbul Sinema Müzesi Açıldı, erişim tarihi: 8.11.12
- Url-29** <<http://ifiworld.org/about/>>, International Federation of Interior Architects / Designers (IFI),erişim tarihi: 2.03.2023
- Url-30** <http://www.archimuse.com/publishing/ichim_99.html/>,Sparacino, F., Larson, K., MacNeil, R., Davenport, G., ve Pentland, A.,(1999), Technologies and Methods for Interactive Exhibit Design: From Wireless Object and Body Tracking to Wearable Computers, Ichim, 1999, erişim tarihi: 08.04.2023
- URL-31** <<http://www.all-about-light.org/>>, Licht.de, Good Lighting for Museums Galleries and Exhibitions, 2000, erişim tarihi: 16.07.2016
- URL-32** <<http://mimdap.org/>>, Atılgan, A., (2017), Köçeoğlu Köşkleri, 9 Şubat 2017, erişim tarihi: 8.11.2022

EKLER

| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| <p>Resim 5. 1.: Pera Kafe</p> | <p>Resim 5. 2.:Pera Müzesi, 4.Kat</p> | <p>Resim 5. 3.: Pera Müzesi, 4.Kat</p> | <p>Resim 5. 4.: Pera Müzesi, 4.Kat</p> |
|  |  |  |  |
| <p>Resim 5. 5.: Pera Müzesi, 4.Kat</p> | <p>Resim 5. 6.: Pera Müzesi, 3.Kat</p> | <p>Resim 5. 7.: Pera Müzesi, 3.Kat</p> | <p>Resim 5. 8.: Pera Müzesi 1.Kat</p> |
|  |  |  |  |
| <p>Resim 5. 9.: Pera Müzesi, I.Kat</p> | <p>Resim 5. 10.:İSM, Giriş Kat</p> | <p>Resim 5. 11.: İSM, I.Kat</p> | <p>Resim 5. 12.: Pera Müzesi, II.Kat</p> |
|  |  |  |  |
| <p>Resim 5. 13.: İSM, 2.Kat</p> | <p>Resim 5. 14.: İSM, 3.Kat</p> | <p>Resim 5. 15.: İSM, I.Kat</p> | <p>Resim 5. 16.: İSM, III.Kat</p> |

| | | | |
|---|--|--|--|
|  <p>Resim 5. 17.: İSM, II.Kat</p> |  <p>Resim 5. 18.: İSM, I.Kat</p> |  <p>Resim 5. 19.: İSM, II.Kat</p> |  <p>Resim 5. 20.: İSM, III.Kat</p> |
|  <p>Resim 5. 21.: İSM, III.Kat</p> |  <p>Resim 5. 22.: İSM, II.Kat</p> |  <p>Resim 5. 23.: İSM, 4.Kat</p> |  <p>Resim 5. 24.: İSM, III.Kat</p> |
|  <p>Resim 5. 25.: İSM, II.Kat</p> |  <p>Resim 5. 26.: İSM, III.Kat</p> |  <p>Resim 5. 27.: Pera Müzesi, II.Kat</p> | |