

Kültürel Miras Kapsamındaki Yapıların
Çağdaş Yaklaşımlarla
Müze İşlevine Adaptasyonları:
“Yeni” Mekânsal Deneyimler

Özge Kandemir
(Sanatta Yeterlilik Tezi)
Eskişehir, 2013

**KÜLTÜREL MİRAS KAPSAMINDAKİ YAPILARIN,
ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLARLA MÜZE İŞLEVİNE ADAPTASYONLARI:
“YENİ” MEKÂNSAL DENEYİMLER**

Özge Kandemir

SANATTA YETERLİK TEZİ

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Özlem Mumcu Uçar

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

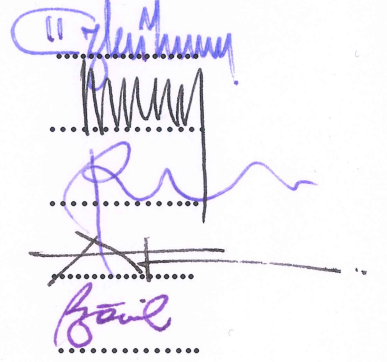
Şubat, 2013

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

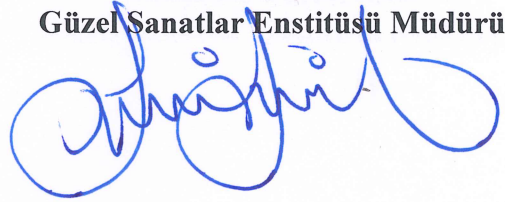
Özge KANDER'in "Kültürel Miras Kapsamındaki Yapıların, Çağdaş Yaklaşımlarla Müze İşlevine Adaptasyonları: "Yeni" Mekansal Deneyimler" başlıklı tezi 04 Şubat 2013 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, İç Mimarlık Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR
Üye : Prof. Dr. Meral NALÇAKAN
Üye : Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI
Üye : Prof. Dr. Ahsen ÖZSOY
Üye : Yrd. Doç. Dr. Bilge YILDIRIM GÖNÜL

İmza



Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



Sanatta Yeterlilik Tez Özü

KÜLTÜREL MİRAS KAPSAMINDAKİ YAPILARIN, ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLARLA MÜZE İŞLEVİNE ADAPTASYONLARI: “YENİ” MEKÂNSAL DENEYİMLER

Özge KANDEMİR

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak,2013

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Özlem Mumcu Uçar

İnsanın varoluşundan bu yana yaşamın ve kültürlerin değişmeyen ilkesi değişim ve süreklilik olmuştur. Değişim ve süreklilik karşıt kavramlar olarak algılanmalarına karşın, süreklilik, değişim yoluyla gerçekleşmektedir. Değişimin temel olgu sayıldığı bir dünyada sürekliliğin sağlanması, değişimin doğasının ve hızının kontrol edilebilmesine bağlıdır. Hızlı değişimin yarattığı, niceliksel değerlerle tariflenen, gelip geçici, anlık etki arayışı, derinliğin yitirilmesine neden olmaktadır. Oysaki derinlik, özgün olanı yaratmaya yönelik, geçmişe, bugüne ve geleceğe dair değerlerin çoğulcu bir yaklaşımla ele alınmasını içermektedir. Bu noktada fiziksel çevrenin tasarlanmasında, insan ve toplum yaşamını zenginleştiren, yaşam deneyimlerini çeşitlendiren, derin ve eş zamanlı oluşumların birlikteliğinden doğan “bütünleşik yaklaşımın” benimsenmesi, insanı fiziksel ve psikolojik doyuma taşıyacak özgün, yaratıcı mekânların, oluşturulabilmesi için önemlidir.

Günümüzde eski ve yeni birlikteliğinden doğan, zorlayıcı olduğu kadar yaratıcılığın kışkırtıldığı bu ortamların en büyük göstergeleri, tarihi süreçte kültürel miras niteliği kazanmış ve çağdaş yaklaşımlarla müze işlevine adapte edilmiş yapılar üzerinden deneyimlenebilmektedir. Bugün dünyada deneyim ortamları olarak varoluşunu sürdürmeye çalışan müzeler bu yönleriyle yapılan çalışmanın örneğini oluşturmaktadır. Bu çerçevede ele alınan çalışmada ilk aşamada, günümüzde “kültürel miras kavramı” ve “çağdaş koruma yaklaşımına” yönelik gelinen nokta ve uluslararası ve ulusal ölçekte ifade edilen “yasal boyutlar, açılımlar” irdelenerek değerlendirmeye

alınacaktır. Elde edilen veriler ışığında kültürel miras kapsamındaki yapılara, işlev değişikliği ve/veya işlev genişlemesi kapsamında yapılan müdahaleler, “kullanım değişikliği” çatısı altında incelenecektir. İkinci aşamada ise, “çağdaş müze” ve “müze mekânı” kavramlarının açılımlarına bakılarak, kültürel miras kapsamındaki yapıların, çağdaş müze işlevine adapte edilebilmelerine yönelik yapılan mekânsal müdahaleler, Louvre müzesi örneği üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Çağdaş Koruma Yaklaşımı, Müdahale Biçimleri, Müze ve Müze Mekânının Doğası, Müze Deneyimi, Mekân Tasarımı.

Abstract

ADAPTATION OF BUILDINGS DEVOTED TO CULTURAL HERITAGE TO THE MUSEUM THROUGH CONTEMPORARY APPROACHES "NEW" SPATIAL EXPERIENCES

Özge KANDEMİR

Department of Interior Design

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, January, 2013

Adviser: Asist. Prof. Dr. Özlem Mumcu Uçar

Change and continuity have been the constant principles of life and cultures since human existence. Despite the change and continuity are perceived as opposite concepts, continuity takes place through change. In the world where the change is regarded as a basic phenomenon, ensuring continuity of change depends on controlling the nature and the speed of change. Looking for ephemeral and instant impact which is described the quantitative values created by rapid change, causes loss of depth. Yet the depth aimed at creating the original one includes consideration of past, present and future values through pluralist approach. Embracing the integrated approach, which enriches the lives of man and society and diversifies their experiences through being constituted by diachronic and synchronic unity for designing physical environment is important to create unique, creative spaces carrying people into the physical and psychological satisfaction.

The biggest indicators of these challenging as well as the provocatively creative environments, which arised from the unity of old and new, can be experienced via buildings devoted to cultural heritage and adapted to museum function through contemporary approach during the historical period. Thus museums attempting to maintain their existence as the environments of experience in the world today, consist of this study's sample. In this context, the first stage of the study deals with examining today's "concept of cultural heritage", "contemporary conservation approach" and than "the legal dimensions, perspectives" expressed in international and national scale. Under the light of evaluation on these data, interventions for buildings devoted for cultural

heritage are investigated within the scope of functional changing and/or functional extension related to change of use. At the second stage, spatial interventions to the buildings for being adapted for contemporary museum function are evaluated through analyzing meanings of the concepts on “contemporary museum” and “museum space” and example of Louvre museum.

Key Words: Cultural Heritage, Contemporary Conservation Approach, Types of Interventions, Nature of Museum and It's Space, Museum Experience, Spatial Design.

Önsöz ve Teşekkür

Olgunlaşmak olmak demek değildir. Olgunlaşmak, yaşam deneyimleri ve öğrenmeye yönelik duyulan heyecanın getirdiği birikimle, yaşamı anlamlandırma eyleminin sürekli gelişen, değişen sonucudur. On ikinci yılını yaşadığım akademik hayatın bana kazandırdığı bakış açısıyla, araştırmaya, irdelemeye, ilişkilendirmeye yönelik birikimin ürünü olarak açığa çıkan bu çalışma, geçmişten bugüne taşınan sürecin ve bu sürecin sağladığı birikimin sonuç ürünü niteliğindedir.

Beni ve açığa çıkan bu çalışmanın bugünkü olgunluğuna ulaşmasına katkıda bulunan kişilere, öncelikle emektar anneme, yakın zamanda derinden kaybettiğim ananeme, canım ağabeyime, hayattaki en büyük desteğim eşime, hayatıma yeni bakış açıları getiren çocuklarım Derin ve Doruk'a, akademik yaşantımda beni ben yapan değerlerin inşasına kilit taşları koyan ve benden desteğini esirgemeyen sevgili ve çok değerli hocalarıma, başta Prof. Dr. Meral Nalçakan ve tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Özlem Mumcu Uçar olmak üzere teşekkürlerimi sunarım.

Özge Kandemir

Özgeçmiş
Özge KANDEMİR

İç Mimarlık Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlilik

Eğitim

Y. Ls.	2005	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık Anasanat Dalı.
Y. Ls. Hazırlık	2000	Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
Ls.	1999	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
Lise	1994	Antalya Lisesi

İş

Öğretim Görevlisi	2010	Anadolu Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü
Araştırma Görevlisi	2001	Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü

Alman Ödüller

1. Kandemir, Ö. Öğrenci Kategorisi Birincilik Ödülü. VDID/DSM Somos
“ProtoFunctional Design Competition” Germany, 2002.

Uluslararası Yayınlar

1. Uçar, Ö. Kandemir, Ö. Designing Spatial Experiences Through “Techne”,
Design Principles & Practices An International Journal, Volume 5, Issue 2,
2011. p.p. 195-203.
2. Uçar, Ö. Kandemir, Ö. “A Constructivist Studio Environment for Interior
Design Education” Design Principles & Practices An International Journal,
Volume 5, Issue 6, 2011. p.p. 65-79

3. Uçar, Ö. Kandemir, Ö. “Mekân Aracılığıyla, Gelenekten Yeniliğe...”
İmece2009: Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu,
Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 18-24 Ekim 2009.
4. Uçar, Ö. Kandemir, Ö. “Rethinking Little Narratives in Design Education”
Desining Desin Education Designtrain Congres, Amsterdam, Holland, 05-07
June 2008.
5. Nalçakan, M. Kandemir, Ö. “A Contemporary Museum Design Approach For
Learning Museum through Cultural Communication Environment”, XIX
Congress of the International Association of Emprical Aesthetics, Avignon,
France, Agust 2006.
6. Nalçakan, M. Kandemir, Ö. “The Effects of Postmodern Narratives and
Pedagogic Changing on Contemporary Museum Design As an Imaginative
Learning Environment”, 4th International 2006 IERG Conference on
Imagination and Education, Vancouver, Canada, July 2006.
7. Nalçakan, M. Kandemir, Ö. “Creating An Imaginative Means of History
Learning Through Cultural Diversity in City as a Museum”, 4th International
2006 IERG Conference on Imagination and Education, Vancouver, Canada,
July2006.
8. Nalçakan, M. Kandemir, Ö. “Pedagogic Changing and Museum Design During
the Transition From Industrial Society to Information Society”, Hawaii
International Conference on Arts and Humanities, Oahu, USA, January 2004.
9. Nalçakan, M. Kandemir, Ö. “Kalıcı Barış Ortamı Arayışında Toplumlararası
İletişim Aracı Olarak “Müze”, Medi - Triology: Momentum, Metamorphosis,
Manifesto Meditrioloji. Kıbrıs, Nisan, 2004.

Ulusal Yayınlar

1. Kandemir, Ö. “Globalleşen Dünyayı Temsil Eden “Yersiz Mekanlar”a Eleştirel
Bir Yaklaşım” Yapı Dergisi, 2011 Sayı: 356. S. 40-43.
2. Kandemir, Ö. “Mimarlıkta Tasarımı Bilimselleştirmek” Yapı Dergisi, 2009,
Sayı: 327 S. 50-53.

3. Uçar, Ö. Kandemir, Ö. “Deneyimin Mekânını, Mekânın Deneyimini Keşfetmek”, 1. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Ekim 2008.
4. Nalçakan, M. Kandemir, Ö. “Çağdaş Müzecilik Yaklaşımı Ve Tarihi Sit Alanları; “Pearl Harbor-Uss Arizona” Yedinci Müzecilik Semineri, T.C. Genelkurmay Başkanlığı Askeri Müze Ve Kültür Sitesi Komutanlığı Harbiye – İstanbul, Türkiye, Ekim, 2004.

Uluslararası Sergiler

1. Kandemir, Ö. Tokyo Designers Week 2010 Environmental Design Juried Exhibition, Tokyo Meiji Jingu Gaien,. Japan. Ekim 29-Kasım 03 2010.
2. Kandemir, Ö. Ten Images for Ithaca 2010, 9th International poster competition Juried Exhibition, Ithaca (Public Art Gallery) Greece. Temmuz 17-31, Athens (EDO) Greece. Eylül 22 -26, 2010.
3. Ucar, Ö. Kandemir, Ö. “Digilog-in” Best Digital Design International Invited Exhibition KODDCO, Korea. Temmuz 12-Eylül 10, 2010.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri/yılı: Antalya/04 11 1977 Cinsiyet: Bayan Yabancı Dil: İngilizce

İçindekiler

	<u>Sayfa</u>
Jüri ve Enstitü Onayı	iii
Sanatta Yeterlilik Tez Özü	iii
Abstract	v
Önsöz ve Teşekkür	vii
Özgeçmiş.....	viii
Tablolar Listesi	xiv
Şekiller Listesi.....	xv
Resimler Listesi.....	xvi
Kısaltmalar Listesi	xvii
1 Giriş.....	1
1.1 Problem.....	1
1.2 Amaç	3
1.3 Önem	5
1.4 Varsayımlar	6
1.5 Sınırlılıklar	7
1.6 Tanımlar	8
2 Yöntem.....	9
2.1 Araştırma Modeli.....	9
2.2 Evren ve Örneklem.....	9
2.3 Veriler ve Toplanması	9
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	11
3 Bulgular ve Yorum	11
3.1 Giriş.....	11
3.2 Kültürel Miras Kapsamındaki Yapılara İlişkin Açılımlar	14

3.2.1	Kültür kavramı.....	14
3.2.2	Kültürel miras kavramı	16
3.2.3	Kültürel miras statüsündeki yapılara yönelik çağdaş koruma yaklaşımı	27
3.2.3.1	Kültürel mirasın korunma nedenleri.....	27
3.2.3.2	Kültürel mirasın korunma biçimine yön veren değerler	31
3.2.3.3	Çağdaş koruma yaklaşımı.....	35
3.2.3.3.1	Uluslararası yasal boyutlar, açılımlar.....	41
3.2.3.3.2	Uluslararası yasal boyutların ön plana çıkarttığı kavramlar	58
3.2.3.3.2.1	Yerin ruhu kavramı	59
3.2.3.3.2.2	Bütünleşik yaklaşım	66
3.2.4	Kültürel miras kapsamındaki yapılara yönelik yapılan müdahaleler.....	79
3.2.4.1	Kullanım değişikliğine yönelik müdahale biçimleri çeşitliliği..	88
3.2.4.1.1	Mevcut yapının onarılmasına yönelik müdahaleler	98
3.2.4.1.2	Yeni kullanım biçimine yönelik müdahaleler	108
3.2.4.2	Yeni kullanım biçimine yönelik stratejiler	117
3.2.5	Bölüm değerlendirmesi	123
3.3	Çağdaş Müze Oluşumuna Yönelik Açılımlar.....	127
3.3.1	Müze kavramı	130
3.3.2	Müzenin işlevi; yeni müzeoloji	134
3.3.3	Çağdaş müze mekânının doğası	137
3.3.3.1	Müze deneyimi ve deneyim ortamlarının yaratılması.....	138
3.3.3.2	Deneyimi etkileyen faktörler	140

	<u>Sayfa</u>
3.3.3.3 Müze mekânının tasarım girdileri	152
3.3.4 Çağdaş müze işlevine adaptasyon	169
3.3.5 Çeşitlenen müdahale biçimleriyle Louvre Müzesi analizi	172
3.3.6 Sonuç ve bölüme yönelik değerlendirme.....	202
3.4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler	208
Ekler	215
Kaynakça.....	219

Tablolar Listesi

Sayfa

Tablo 1. Yıllara Göre Uluslararası Beyanlar ve Bu Beyanlarda İfade Edilen Kavramlar	26
Tablo 2. Karakteristik Kullanım Değişikliği Projeleri Dizisi	82
Tablo 3. Yapı ve Malzemeleri Üzerindeki Dış Etkilerin Sınıflandırılması	87
Tablo 4. Adaptasyon ile Bakım Arasındaki Temel Farklılıklar	90
Tablo 5. Kültürel Miras Niteliğindeki Yapıların Kullanım Değişikliğine Yönelik Müdahale Biçimleri	98
Tablo 6. Dokuz Smithsonian Müzesi'nde Yapılan Çalışmaların Sonucunda Elde Edilen Dört Deneyim Türü	142
Tablo 7. Taranan 1990-2012 Yılları Arası Indexli Yayınlarından Elde Edilen Müze Yapılarına Uygulanan Müdahale Biçimleri	215

Şekiller Listesi

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Değişimin Katmanlarını Kesmek	85
Şekil 2. Performans Yönetiminin İki Ögesi.....	90
Şekil 3. Adaptasyon Olasılıklarına Yönelik Müdahaleler Dizisi	91
Şekil 4. Müdahale Seviyesinin Artışı	92
Şekil 5. Konzervasyon ve Gelişme Spektrumu	94
Şekil 6. Cephe Muhafazası Ana Hatları	116
Şekil 7. Cephenin Yenisiyle Değiştirilmesi	103
Şekil 8. Yeni Kullanım Biçimine Yönelik Müdahaleler	109
Şekil 9. Hizmet Organizasyonlarında Çevre-Kullanıcı İlişkilerini Anlamaya Yönelik Çerçeve	144
Şekil 10. Öğrenmenin Bağlamsal Modeli.....	146
Şekil 11. Galeri-Dijital Etkileşiminin Evrimi.....	168

Resimler Listesi

Sayfa

Resim 1. 1200'den 1870'e Kale'den Saray Yapısına Louvre Anıtının Tarihsel Aşamaları	174
Resim 2. 1983-89 Yılı Louvre Müzesi Genişleme Projesi Zemin Seviyesi Planı	175
Resim 3. 1993 Yılı Büyük Louvre Projesine Eklenen Genişleme Projesi	176
Resim 4. 1983-89 Yılı Louvre Müzesi Genişleme Projesi Zemin Altı Seviyesi Planı	177
Resim 5. Napolyon Avlusu'ndan Üst Görünüş	177
Resim 6. Louvre Müzesi Giriş ve Arka Cephesi	178
Resim 7. Napolyon Holü Dikey Kesiti	179
Resim 8. Napolyon Holü	180
Resim 9. Louvre Müzesi Napolyon Holüne Erişim	180
Resim 10. Danışma ve Louvre Kanatlarına Erişim	181
Resim 11. Napolyon Avlusundan Piramite Bakış	182
Resim 12. Piramitten Napolyon Avlusuna Bakış	183
Resim 13. Richelieu Kanadı Zemin Altı ve Zemin Seviyesi Planı	186
Resim 14. Richelieu Kanadı Yatay Kesiti	187
Resim 15. Richelieu Kanadı Marly, Puget ve Khorsabad İç Avluları	188
Resim 16. Richelieu Kanadı Resim Galerileri	189
Resim 17. Richelieu Kanadı Yürüyen Merdivenden Oluşan Yeni Sirkülasyon Alanı	189
Resim 18. Visconti Avlusuna Yönelik Rudy Ricciotti ve Mario Bellini'nin Önerisi..	190
Resim 19. İslam Sanatları Kanadı, Zemin ve Bodrum Seviyesi Kat Planları	191
Resim 20. Visconti Avlusundan Galeri Mekânlarının Kesitleri	192
Resim 21. Visconti Avlusundan Galeri Mekânlarının Kesitleri	192
Resim 22. Visconti Avlusundan Galeri Mekânlarına Bakış	194
Resim 23. İslam Sanatları Kanadı Örtü Sistemi	195
Resim 24. İslam Sanatları Kanadı Örtü Sistemi Modellemeleri	196
Resim 25. İslam Sanatları Kanadı Zemin Seviyesi Sergi Mekânı	197
Resim 26. İslam Sanatları Kanadı Bodrum Seviyesi Sergi Mekânı	197

Kısaltmalar Listesi

- CIAM:** “*International Congresses of Modern Architecture*” Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi, 1928-1959 yılları arasında başta Le Corbusier olmak üzere modernist akımın öncü mimarları tarafından oluşturularak Modern hareketin ilkelerini yaymak üzere çalışmalar yapmış olan bir organizasyondur.
- COE:** “*Council of Europe*” Avrupa Konseyi, 1949 tarihinde Avrupa’da insan hakları, demokrasi, hukukun üstünlüğüne dayanan, ortak ve demokratik ilkeler geliştirmek üzere kurulmuş bir örgüttür.
- CUD:** “*The Center for Universal Design*” Evrensel Tasarım Merkezi, Amerika’da evrensel tasarım yaklaşımının değerlendirilmesi, geliştirilmesi ve desteklenmesi amacıyla 1989 yılında kurulmuş bir araştırma merkezidir.
- DOCOMOMO:** “*International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement*” Modern binaların, kentsel alanların ve komşuluk ilişkilerinin, belgelenmesi ve korunması amacıyla 1990 yılında oluşturulmuş uluslararası bir kuruluştur.
- ICICH:** “*International Committee of Intangible Cultural Heritage*” Uluslararası Somut Olmayan Kültürel Miras Komitesi, 2005 yılında Soyut Miras kavramının daha iyi anlaşılması ve giderek tanınması hedefiyle ICOMOS tarafından kurulmuş bir örgüttür.
- ICOFOM:** “*International Committee for Museology*” Müzeoloji’ye yönelik Uluslararası Komite, 1977 yılında, müzelerin ve müze uzmanlığının gelişimini, araştırma, çalışma ve müze bilimi düşüncesinin yayılması yoluyla destekleyen Müzeoloji’yi bilimsel ve akademik bir disiplin olarak geliştirmek üzere kurulmuş bir örgüttür.
- ICOM:** “*International Council of Museums*” Uluslararası Müzeler Konseyi, 1946 yılında, toplum ve toplumun gelişmesi için çalışmak, kültürel varlıkların korunmasını ve güvence altına alınmasını sağlamak üzere kurulmuş olan bir örgüttür.
- ICOMOS:** “*International Council on Monuments and Sites*” Uluslararası Anıtlar ve Sit Alanları Konseyi, 1965 yılında anıt ve yerleşmelerin korunması konusunda çalışmak üzere kurulmuş uluslararası bir örgüttür.

ICROMM: “*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*” Uluslararası Kültürel Varlıkları Araştırma ve Koruma Merkezi, 1959 yılında Avrupa kentlerinin gündeminde olan onarım çalışmalarının izlenip, diğer ülkelerle paylaşılmasını sağlamak üzere kurulmuş olan bir örgüttür.

TICCIH: “*The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*” Endüstriyel Arkeoloji ve Endüstriyel Mirasın Korunmasına yönelik Uluslararası bir organizasyon olup, endüstrileşmeden geriye kalan değerlere yönelik çalışma, koruma ve açıklama yapmak üzere 1978 yılında kurulmuştur.

UNESCO: “*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*” Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Organizasyonu, 1946 yılında, uluslararası eğitim, bilim ve kültür çalışmalarını organize etmek üzere kurulmuş bir örgüttür.

1 Giriş

1.1 Problem

Bugün dünyada değişme, maddenin, biyolojik ve toplumsal yaşamın en belirgin özelliği olarak tanımlanmaktadır. Gelişme ve değişme hızının nefes kesici olarak algılanması, yaşanan toplumsal ve kültürel çevrenin özgün değerlerinin gözden kaçırılarak yitirilmesine neden olmaktadır. Hızlanma ile unutmaya, yavaşlama ile hatırlama eylemleri arasındaki ilişkinin giderek farkına varılmasıyla birlikte, değişim hızının ve doğasının kontrol edilebilmesine yönelik, yavaşlama eğiliminin giderek arttığı görülmektedir. Yavaşlama, derinlemesine yaşamayı, duyumsamayı ve algılamayı getirmekte, böylelikle biçimi her ne olursa olsun tüketim hızını indirgemeye yönelik etkilemektedir. Buna karşın hızlı değişimin benimsenmesi, yere özgü değerler yerine niceliksel değerlerin konulması, birbirine benzer yaşam biçimleri ve çevrelerinin yaratılması sonucuyla, dünyanın her yerinde, giderek artan bir oranda aynılaştırma tehdidi ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki bu durum, benzer tehlikeler altında bulunan ülkemiz ölçeğinde de, içerisinde yaşadığımız doğal ve yapısal çevrenin özgünlüklerinin kaybedilmeden korunması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, uygulanacak müdahalelerde disiplinler arası, çok katmanlı yaklaşım biçiminin doğuracağı uzman ele alışlara duyulan ihtiyaç daha da görünür hale gelmektedir.

Farklı olanı yaratma ve farklı kalma arayışında, kültürel yapının maddi ve manevi ürünleri olan mevcut fiziksel çevrenin, sürdürülebilirlik hedefiyle çağdaş yaklaşımlarla korunmasının giderek önem kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda, küresel ölçekte kültürel miras niteliğindeki yapıların, uluslararası ve ulusal ölçütler çerçevesinde ele alınarak, sahip oldukları değerlerin farkına varılıp, mekân tasarımı aracılığıyla çağdaş yaşamda tekrar yer edinebilmeleri sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu çerçevede mevcutta var olan fiziksel çevreye ilişkin tasarım problemlerine çözüm üretme arayışında olan “iç mimarlık”, kültürel öneme sahip bu türdeki yapıların çağdaş yaşama kazandırılmalarında oluşturulması gereken disiplinler arası çalışma ortamının en temel disiplinlerinden biridir.

Auguste Blanqui (1872: 57) “Yıldızlara göre sonsuzluk” adlı çalışmasında kum saatine gönderme yaparak “Yeni’nin her zaman eski, eskinin her zaman yeni” olduğunu

ifade etmiştir. Bu bakış açısıyla, içerisinde bulunduğumuz mekânsal bağlamda, unutulmuş, farkındalıkları yitirilmiş değerlerin, yeniden değerlendirilerek bugüne göre “yeni”yi tanımlayan bir olgu olarak çağdaş yaklaşımlarla görünür hale getirilmeleri, önemli bulunarak, bu tezin ele alınmasına neden olan itici gücü oluşturmuştur.

Tasarım probleminin ve çözümünün, ön görülemez, formülleştirilemez bir yapıda olduğu, her durumun kendi koşulları içerisinde değerlendirilmesi gerektiği bilinmektedir. Fakat tasarlama eylemi, tasarımcının görme biçimini katmanlı hale getiren “analiz” ve kişisel ele alış biçimine yön veren “sentez” süreçlerini içermektedir. Kültürel miras niteliğindeki yapılara yönelik müdahalenin belirlenme süreci, disiplinler arası bir oluşum içerisinde, ele alınan yapının özelliklerine ilişkin olarak belirlenen farklı uzmanlık alanlarının bir arada ortaya koydukları değerlerle yürütülmektedir. Bu nedenle tasarımcının kültürel miras yapısına yönelik tasarım problemine yaklaşırken farkındalıklarını genişletmesi, çoklu bakış açısını yakalaması ve konuyla ilgili bilimsel altyapıya sahip olması gerekmektedir. Bu amaçla, uluslararası ölçekte ortaya konulan ve teorik alt yapıyı oluşturan ilkelerin ve inceleme alanını oluşturan uygulama örneklerinin ortaya konularak değerlendirilmesi, konuyla ilgili temel çerçevenin kavranmasında kaçınılmaz bir gereklilik olarak görülmektedir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında elde edilen verilerin genelden özele; ülke, yönetim, kurumlar ve tasarımcılar özelinde teoriye ve pratiğe yönelik veriler, uyarıcı ve/veya hatırlatıcı nitelikte değerlendirmeler ortaya koyması beklenmektedir.

Kültürel miras kapsamındaki yapıların korunmasına yönelik yapılan müdahaleler, işlev değişikliği ve/veya işlev genişlemesi kapsamında gerçekleştirilmektedir. Müze mekânının, yeni veya mevcutta var olan bir yapı aracılığıyla, insan ve çevresinin soyut ve somut kanıtlarını toplama, üzerinde çalışma ve sergileme edimlerini gerçekleştirmeye yöneldiği bilinen bir gerçekliktir. Bu çerçevede müze mekânı amacı, içeriği ve işleyişiyle, kültürel miras niteliğindeki yapıların, işleve yönelik hedefler çerçevesinde korunarak değerlendirilmesinde negatif ve pozitif yanlarıyla öğretici niteliğinde değerli uygulama örnekleri içermektedir.

Günümüzde “Müze” oluşumunun gerçekleştirdiği işlevler ve bu işlevleri yerine getiriş biçimleri, toplumsal yaşama paralel olarak sürekli bir biçimde değişim geçirmektedir. Müze işlevinin içinde gerçekleştiği fiziksel yapı da bu değişime yanıt vermek üzere ele alınmaktadır. Bu karşılıklı etkileşimden doğan değişimin çağdaş müze

ve soyut-somut kültürel miras kavramları üzerinden sorgulanması, bu amaçla konuyla ilişkili yapılan uluslararası çalışmaların irdelenerek incelenmesi, tasarım sürecine doğru başlanması ve sürdürülmesine yönelik olarak, girdilerin oluşturulması ve ilkelerinin belirlenmesi adına önemli bulunmaktadır.

1.2 Amaç

Pedagoji biliminde öğrenme, anlamlandırma eylemi sonucunda, bireyin düşünce ve davranışlarında kalıcı değişiklikler oluşması şeklinde tanımlanmaktadır. Bu noktada Bektaş'ın (2001: 25), yapıyı çevreye ilişkin ifade ettiği “anlamayanlar kopya eder” söylemi önemli bir uyarı niteliğindedir. Bu çerçevede ele alınan çalışmada, ülke ölçeğinde konuya ilişkin araştırma ve uygulama yapan kişilerde, özgün olanı yaratma yolunda değişime yol açabilecek açılımların ortaya konulması amaçlanmaktadır. Uluslararası ve ulusal ölçekte değer gören bilimsel nitelikli girdiler ve bakış açıları, mekân tasarımına ilişkin verilerin oluşturulmasında önemli bulunmaktadır. Kültürel miras ve çağdaş koruma yaklaşımı genelinde yapılan araştırmaların ve çağdaş müze oluşumu özelinde yapılan incelemelerin, konuya ilişkin teoriye ve uygulamaya yönelik birikimi sağlaması beklenmektedir.

Buradaki temel hedef özellikle “iç mekân” tasarımında, bu ölçekte karşılaşılabilecek bir probleme ilişkin farkındalıkların yaratılmasıdır. Çünkü Stipe (2003: xv)'ın da ifade ettiği gibi, sadece binaları değil, insanları, yaşamları ve şehirleri korumak herkes için önemlidir. Fakat özellikle, insan varlığının niteliğinin yükseltilmesine yönelik önemli ölçüde katkı sağlanması adına belirlenmiş bir kişiye, eşsiz bir fırsata sahip olabiliriz.

Bu noktada Aydınli'dan çıkışla bilinmelidir ki: mekânın yorumlanması, kültürel, toplumsal, politik ve bağlamsal bütün pratikleri, yaşanan gerçekleri ve bilgiyi birbirleriyle ilişkili kılarak bir araya getirmektedir. Bu bağlamda mekân, günümüzde felsefeden sosyolojiye ve tarihe, coğrafyadan modern fizik, biyolojiye uzanan geniş bir skala içinde çok kanallı, derinlikli ve dinamik bir kavram olarak tartışılmaktadır... Mekân artık, herhangi bir disipline ait sarsılmaz dogmalara ve ayrıcalıklı metodolojik kalıplara sığdırılmayan disiplinler ötesi bir kavram olarak ele alınmalıdır (Aydınli, 2004: 43). Mekânın kapsamına ilişkin bu türdeki tartışmalara sınırlayıcı bir bakış açısıyla yaklaşılması, mekânı bir yer haline getiren yaşamsal zenginliklerin

yaratılmasında; tasarım problemine çoklu bakma, mekânı tanımlı hale getiren soyut ve somut verilere bütünde yaklaşma yoluyla elde edilebilecek çözüm yollarının gözden kaçırılması tehlikesini taşımaktadır.

Bu bakış açısıyla görülmektedir ki, kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş bir biçimde korunması ve müze tasarımının çağdaş yaklaşımlarla ele alınması, özelleşen ve kesişen yönleriyle çok boyutlu ve çok yönlü çalışması gereken konulardır. Kültürel miras ve çağdaş koruma kavramların çok boyutluluğunun kavranabilmesi, uluslararası tüzüklerin, uluslararası organizasyonların koruma ilkeleri, teknikleri ve politikaları konusunda yaptıkları yayınların, konuyla ilişkili teori ve pratiğe yönelik uzmanların ortaya koyduğu çalışmaların incelenmesini gerektirmektedir. Çağdaş müze tasarımı ise, başta ICOM ve ICOFOM'un yaptığı çalışmaların irdelenmesine, elde edilen veriler ışında konuyla ilgili uzmanlar tarafından kaleme alınan yayınların incelenmesine ve de açığa çıkmış uygulama örneklerinin değerlendirilmesine ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle çalışmada bu kavramların algılanabilmesine, sorgulanabilmesine yönelik açılımların neler olduğunun bütünlük olarak ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Çağdaş koruma ve çağdaş müze olguları üzerinden elde edilen verilerin, bu kapsamda ülkemizde birer potansiyel olarak değerlendirilmeyi bekleyen yapıları okuma, anlama ve anlatma arayışında yapılacak araştırma, inceleme ve uygulamaya yönelik girişimlere ışık tutucu ve de altyapı sağlayıcı nitelikte olması hedeflenmektedir. Dünyada öğreti niteliğinde mesajlar taşıyan uygulama örneklerinin, içerisinde yer aldığı ülke sınırlarını aşarak evrensel değer kazandığı, ülkesine, kurumlara, tasarımcılara; deneyim, bilinç, temkin ve cesaret sağladığı görülmektedir. Bu nedenle ülkemiz ölçeğinde benzer niyetlerle ele alınacak örneklerin; çağını yakalama, öncü ve ön açan olma yolunda varlık gösterebilmesi için teoriye-uygulamaya ilişkin kişilerin, uzmanların, tasarımcıların konuya yönelik farkındalıklarının artırılmasına, teşvik ve cesaretlendirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Tez kapsamında yapılan çalışma bu motivasyon, niyet ve istekle ele alınmıştır.

Tüm bunlara ek olarak, uluslararası ölçekte ele alınan çağdaş koruma yaklaşımının ve buna yönelik uygulanan müdahale biçimlerinin, ulusal ölçekte farklılık gösteren yaklaşımlara ışık tutması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda uluslararası ölçekte koruma ve müze çatısı altında literatürü oluşturan “kavramların” açılımlarıyla ortaya konulması; dilimize, konuyla ilgili ulusal ölçekte ortaya konulan beyanlara, yapılan

çalışmalara büyük oranda yabancı kalan bir dünyanın kapılarının aralanması amacındadır. Kavramlar birer sorgulama alanı yaratmakla birlikte anlama ve anlatma aracı olarak bilinmeyi gerektiren ifade araçlarıdır. Bu yönleriyle de uluslararası ölçekte konuyla ilişkili ortaya konulan araştırmaların anlaşılması, ulusal ölçekte gerçekleştirilen çalışmaların uluslararası ölçekte doğru anlatılabilmesi için farkına varılmaları temeldir.

1.3 Önem

Mevcut bir yapıya uygulanacak müdahale, boş bir alana yapılacak olana göre, daha sınırlı bir durum olarak görünmesine karşın, yaratıcı güç için daha kışkırtıcı ve daha zorlayıcı olabilmektedir. Bugün dünyada ülkelerin, yöneticilerin, kurumların ve tasarımcıların giderek artan bir oranda, mevcutta var olan kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş yaşama kazandırılmasına yönelik yapılacak girişimlerde yer alma, katkı ve olanak sağlama isteği ve hayaliyle dolup taşıdığı, sonuçta da literatüre giren uygulama örnekleriyle anılır hale geldikleri görülmektedir. Bu doğrultuda konuyla ilişkili kişilerde benzer hislerin uyandırılması, bu hislerin bilimsel nitelikli verilerle donatılması ülkemiz özelinde gerekli bulunmaktadır. Bu nedenle bilmenin sağlayacağı *cesaret* ve *temkinle*, konuyla ilişkili yetkili kurumların, kişilerin ve tasarımcıların bir arada, özgün tasarımlar yaratabilmelerine yol gösterici olması niyetiyle, konuya ilişkin teoriye ve uygulamaya yönelik literatür analizlerinin ve elde edilen sentezlerin paylaşımına açılması önemli bulunmaktadır.

Bu ortak gereklilikler ile birlikte, tasarımcının mekâna yönelik özgün müdahalesini oluşturabilmesi, yapının üzerinde taşıdığı değerleri farkına varmasına, uluslararası ölçütler dâhilinde değerlerin belirlediği müdahale biçimlerinin ışığı altında kendi yaratıcılığını kullanabilmesine bağlıdır. Uluslararası ölçekte yapılan literatür incelemelerinde görülmektedir ki; ele alınan yapı özelinde açığa çıkan değerlerin ne olduğu disiplinler arası bir ortamda tartışılarak belirlenmekte, bu değerler ele alınan yapının neden ve nasıl korunması gerektiğini belirlemektedir. Bu ele alış biçimi ise disiplinler arası ve çok katmanlı bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ülkemiz özelinde en temelde de olsa tasarımcıların görme biçiminin katmanlı hale getirilmesi gerekli bulunmaktadır. Bu amaçla kültürel miras kapsamındaki yapılara ilişkin değerlerin, kavramların, sorgulamaların ve yol gösterici nitelikteki müdahale

biçimlerinin ortaya konulması, tasarımcılar özelinde üzerinde düşünülmesi ve sorgulama alanı yaratılması adına önemli bulunmaktadır.

Yapılan literatür taramaları ve konuya ilişkin bilimsel nitelikli yayınların incelenmesinin ardından elde edilen kavram çeşitliliği ve açılım derinliği, konuya ilişkin diğer tüm yayınların anlaşılması, anlamlandırılması ve birbirleriyle ilişkilendirilmesinde üzerine basılacak bir altyapı oluşturmuştur. Bu çerçevede korumaya ilişkin, uluslararası ölçekte çalışmalar yapan yetkili kurumların yayınladığı tüzük metinlerinin, orijinal halleri incelenmiştir. Ülkemizde bu metinlerin bazıları başta Zeynep Ahunbay, Ahunbay'ın yayınlarında referans gösterdiği kişiler ve Cevat Erder'in çok değerli çevirileriyle dilimize kazandırılmıştır. Fakat bu çeviriler dışında bazı kurumların ve kişilerin yayınladığı, özellikle de öğrenci çevirmenler tarafından çevrilerek kurumlar tarafından paylaşımına açılan çeviriler; orijinal metinleriyle kıyaslandıklarında kavram, anlam, içerik kayıpları ve kaymaları barındırmaktadır. Bu nedenle sorunlu bulunan bu metinlere eleştirel bakılması önemli bulunarak, çalışma kapsamında tüzüklere ilişkin açılımlar orijinal metinlerinden birebir çevrilerek alınmıştır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında yapılan çevirilerin içeriğine ve açılımlarına bu yönüyle bakılması önemli bulunmaktadır.

1.4 Varsayımlar

Yapılan literatür taramaları çerçevesinde elde verilerin ve ortaya konulan değerlendirme ve ilişkilendirme biçiminin; ülkemizde varlık gösteren kültürel miras kapsamındaki yapılara yönelik yaklaşımın belirlenmesine, bu yapıların çağdaş yaklaşımlarla müze işlevine adapte edilebilmelerine ve tarihi yapı ile yeni yapılacak müdahalenin biraradalığından doğacak “yeni” mekânsal deneyim ortamlarının yaratılabilmesine katkı sağlayacak kişilere:

- Konuya ilişkin bütüncül çatinın algılanmasına, farkına varılmasına zemin oluşturucu olacağı,
- Konuya ilişkin geniş evrenin ve müze örnekleminin ortaya konulmasıyla, ülkemizde gelecekte yapılacak olası çalışmalara yol gösterici, ışık tutucu olacağı,
- Disiplinler arası çalışma ortamının doğuracağı, çok katmanlı bakış akışının yakalanmasının gerekliliğini ortaya koyucu olacağı,

- Ülkemizde uluslararası ölçekte de değer gören uygulama örneklerinin açığa çıkmasına yardımcı ve motive edici olacağı,
- Uluslararası ölçekte kullanılan teknik dilin ve bu dilin ifade biçimleri olan kavramların farkına varılmasına, anlamlandırılmasına ve böylelikle literatürün daha rahat taranması ve takip edilmesine olanak tanıyıcı olacağı,
- Ülkemizde gerçekleştirilen araştırma, inceleme, uygulamaya yönelik çalışmaların, uluslararası ölçekte doğru teknik ifade ve açılımlarla sunulmasına yardımcı olacağı varsayılmaktadır.

1.5 Sınırlılıklar

Sürdürülebilirlik ve koruma kavramları anlayış, amaç ve yaklaşım açısından benzerlikler göstermektedir. Bugünün ihtiyaçlarının, gelecek kuşakların kendi ihtiyaçlarını karşılayabilme olanağından ödün vermeksizin karşılanması olarak açıklanan sürdürülebilir kalkınma (1987, Bruthland Raporu), doğal eko sistemin ve kültüre yönelik değerlerin ve uygulamalarının korunmasına yönelik oldukça geniş bir evrenden oluşmaktadır. Kültürel miras kapsamındaki soyut ve somut değerlerin sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik olarak, çağdaş koruma yaklaşımı öngördüğü ilkeler ve uluslararası platformda yaygınlaştırdığı söylemlerle çeşitli müdahale biçimleri gerçekleştirmektedir. Bu doğrultuda sürdürülebilirliğin, ekolojik sisteme, doğal ve çevresel kaynakların kontrollü kullanımına, teknolojik gelişmenin yönünün seçilmesine vb. yönelik açılım ve uygulamaları çalışmanın amacı çerçevesinde kapsama dâhil edilmemiştir.

Tarihi süreçte “koruma düşüncesinin evrimi”nin değeri bilinmekle birlikte, çalışma kapsamı, korumaya ilişkin bugün gelinen çağdaş yaklaşımı vurgulamaya yönelik olarak, korumanın bilimsel bir disiplin olarak yerleşmeye başladığı yirminci yüzyılın ikinci çeyreği ve sonrası ile sınırlandırılmıştır.

Ele alınan çalışmanın kapsamı, günümüze kadar gelinen süreçte koruma yaklaşımının geçirdiği evrimsel sürecin doğurduğu çağdaş yaklaşım biçimini ortaya koymaya yöneliktir. Bu doğrultuda evrensel nitelikte değer gören ve her ulusun kendi özelinde değerlendirilen ve/veya değerlendirilmeyi bekleyen verilerin açığa çıkartılması önemli bulunmaktadır. Bu amaçla uluslararası tüzüklerin, konuyla ilgili uluslararası

ölçekte değer gören uzman kişilerin çalışmalarına yer verilmektedir. Bu çerçevede Türkiye’de yasal boyutta uygulamaya yön veren beyanlara, uluslararası ölçekteki kavram karşılıklarıyla bakılarak, konuyla ilişkili evrensel değeri olan veriler analiz edilerek, bütünleşik olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1990-2012 yılları arası indexli yayınların taranmasıyla elde edilen verilerle oluşturulmuş Tablo 7 (Bknz. S: 215), kültürel miras kapsamındaki yapıların çağdaş müze işlevine adapte edilmelerine yönelik çeşitlenen müdahale biçimlerini, tamamlanmış ve uygulama aşaması devam eden örneklerle ortaya koyucu niteliktedir. Bu örneklerin her biri pozitif ve negatif yönleriyle çok değerli öğretilere ve mesajlara sahiptir. Bu örneklerden Louvre müzesi, evrensel müze statüsünde “ilk” ortaya çıkan müzelerden bir olup “halk müzesi” fikriyle özdeşleştirilmektedir. Bir halk müzesi olarak Louvre, toplumsal yapıdaki değişimlerin ve bu doğrultuda kurumlara ve müze mekânı tasarımına yönelik değişen beklentilerin ne olduğunun sorgulanmasına ve bu beklentilerin karşılanmasına yönelik çabalara ilişkin evrensel nitelikte değerli mesajlar taşımaktadır. Louvre müzesi Tablo 7’de görüldüğü gibi kültürel miras kapsamındaki yapıların müzeye dönüştürülmesine yönelik ilk uygulamalardan biri olup, bu süreçten günümüze korumaya yönelik uluslararası ölçekte teorik altyapının (tüzükler, sözleşmeler, tavsiyeler vb), oluşturulmasında göz önünde bulundurulmuş ve birer sorgulama alanı yaratan örneklerden birini oluşturmuştur. Bu çerçevede Louvre müzesi, sahip olduğu “değerler çeşitliliği” ve bu çeşitliliğin korunmasına yönelik tarihi süreçte geçirdiği “müdahale biçimleri” ile çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Louvre yapısının seçilmesi sınırlayıcı bir unsur olarak görülmemiş; Louvre müzesi ve geçirdiği müdahale biçimleri, çalışma kapsamında ele alınan kavramların, açılımların algılanması, sorgulanması için birer araç niteliğinde değerlendirmeye alınmıştır.

1.6 Tanımlar

Kavramlar içerisinde yer aldıkları bağlamlarla birlikte anlam kazanmaktadır. Bu nedenle, çalışma kapsamında ortaya konulan kavramların açılımları, metin içerisinde, ifade edildikleri bağlamlarıyla birlikte aktarılmıştır. Kısaltmalarla ifade edilen bazı nitelendirmelerin metin içerisindeki yerleri, Kısaltmalar Listesinde belirtilmiştir.

Çalışma kapsamında ele alınan kavramların bazılarının, Türkçe ’de karşılıkları bulunmamaktadır. Çevirilerle ve açılımlarla açıklanmaya çalışılan bu kavramların,

özgün dillerindeki orijinal ifade biçimleri, konuya ilişkin teknik dilin aktarılması, anahtar kavramlara yönelik farkındalıkların oluşturulması amacıyla metin içerisinde özellikle belirtilmiştir.

Çalışma kapsamında yapılan literatür taramaları ve elde edilen yayınların detaylı incelenerek analiz edilmesiyle elde edilen kavramlar ve bu kavramlara yönelik açıklamalar; farklı ülkelerdeki konuyla ilişkili uzman kişilerin kaleminden çıkmış yayınlarda kesişen ve ayrışan yönleriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2 Yöntem

2.1 Araştırma Modeli

Araştırma modeli, çalışmanın amacı doğrultusunda, verilerin toplanması ve çözümlenebilmesine yönelik olarak tarama yaklaşımı kullanarak oluşturulmuştur. Buna göre yapılan araştırmalar, kuramsal çerçeveyi oluşturucu nitelikte durum belirleyici ve mekân tasarımına yönelik ilişki arayıcı niteliktedir.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini “kültürel miras kavramı”, “çağdaş koruma yaklaşımı”, uluslararası ve ulusal ölçekte ifade edilen “yasal boyutlar, açıklamalar” “kültürel miras kapsamındaki yapılara, işlev değişikliği ve/veya işlev genişlemesi kapsamında yapılan müdahaleler” oluşturmaktadır. Örneklemine ise günümüzdeki doğası, mekânsal yapısı ile “Müze” oluşturmaktadır.

2.3 Veriler ve Toplanması

Sanatta yeterlilik programı çerçevesinde dört yıl süren “tez süreci”nin ilk iki yılı, yoğun emek ve sabır gerektiren fakat bunun yanı sıra heyecan verici buluşların, ilişkilerin açığa çıktığı tarama süreciyle sürdürülmüştür. Bu süreçte ilkin; konuyla ilişkili uluslararası indexli yayınların içerikleri incelenmiş, açığa çıkan kavramlar tespit edilerek bu kavramlara ilişkin okunması gereken yayınlar listesi oluşturulmuştur. Elde edilen kavramlar aynı zamanda Tablo 7 (Bknz. S: 215)’nin oluşturulmasına zemin sağlamış, yayınlarda açığa çıkan uygulama örnekleri bu kavramların farkına varılarak, anlaşılmasında pekiştirici olmuştur. Tablo 7 uluslararası ölçekte ön plana çıkmış

uygulama örneklerini ortaya koyma amacıyla oluşturulurken; projelerin verileri yayınlardan, proje ile ilişkili resmi ve kurumsal web sayfalarından yararlanılarak, bu iki yıllık tarama sürecinin sonucunda elde edilmiştir. Ardından bu yayınların okunması, incelenmesi ve dilimize çevrilmesine yönelik bir yıllık çalışma süreci yaşanmıştır. Ortaya çıkan kavramlar ve açıklamalarının sağladığı birikimle, Uluslararası Tüzükler orijinal dillerinde incelenmiş; Erder, Ahunbay ve Ahunbay'ın referans gösterdiği çeviriler dışında dilimize çevrilen metinler, orijinal halleriyle kıyaslanarak tekrar çevrilmiş, dilimize henüz çevrilmemiş olanlar ise, dilimize çevrilerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu süreçte iki bölümden oluşan tezin ilk bölümüne ilişkin tüm veriler elde edilmiş, bu veriler ve aralarındaki ilişkiler sorgulanarak, çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin ortaya çıkan tüm başlıklar yarıyılı aşkın bir süreç içerisinde bütünleşik olarak ifade edilmeye çalışılmıştır.

Daha sonraki süreçte çağdaş müze oluşumuna ilişkin yayınlar taranmış, elde edilen yayınların incelenmesiyle ön plana çıkan ve mekân tasarımına girdi oluşturucu nitelikteki veriler, birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde belirlenmeye çalışılmıştır. Bu süreçte, müze olgusuyla ilişkili literatürü oluşturan kavramların, açıklamalar ve tartışmaların dilimize çevrilmesine yönelik yoğun bir çaba sarfedilmiştir. Bu çerçevede elde edilen veriler konuyla ilişkili uluslararası kurumların beyanları üzerinden değerlendirilerek ortaya konulmuştur. Örnekleme olarak belirlenen Louvre müzesine ilişkin veriler; yapılan taramalarda belirlenen yayınlara ek olarak, kurumsal beyanlar, farklı medyalarda paylaşımına sunulmuş tartışmalar, söyleşiler üzerinden elde edilmiştir.

Bu kapsamda öncelikli olarak, Arts & Humanities Citation Index –“AHCI”, Science Citation Index “SCI”, Science Citation Index Expanded “SCI-Exp.”, Social Science Citation Index “SSCI” , kapsamında konuyla ilişkili uluslararası dergilerin 1990'dan- bu güne tarihlenen sayılarının içerikleri taranarak, incelenmiştir. “Korumaya” yönelik Uluslararası Tüzükler, “UNESCO”, “COE”, “ICCROM”, “ICOMOS” “DOCOMOMO” vb. Uluslararası Organizasyonların koruma ilke, teknik ve politikaları konusunda yaptıkları çalışmalar, konuyla ilişkili teori ve pratiğe yönelik uzmanların ele aldığı kitaplar ve süreli yayınlardan oluşan çeşitli makaleler değerlendirmeye alınmıştır.

Korumaya yönelik verilerin elde edilmesinin ardından, “Müze” bağlamında kaleme alınmış kitaplardan ve Museum and Society, Museum Antrpology, Museum

International, Curator, JEM, JME başta olmak üzere çeşitli indexli dergilerden elde edilen veriler, Uluslararası Müzeler Konseyi “ICOM”, Müzeoloji’ye yönelik Uluslararası Komite “ICOFOM”un yaptığı çalışmalar ışığı altında sorgulanarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Ele alınan çalışma kapsamında yapılan araştırmalar, konuyla ilişkili verilerin toplamasına, ilişkilendirilmesine ve tasarıma yönelik girdilerin, kuramsal ve pratik yönden öneriler geliştirmeye olanak tanıyacak bir biçimde oluşturulmasına yöneliktir. Bu amaçla oluşturulan kuramsal çerçeve işlenerek örnekler üzerinden çözümlenmiş, yorumlanarak değerlendirme altına alınmıştır.

3 Bulgular ve Yorum

3.1 Giriş

Heraklitos (2005: 217)’un deyimiyle, “*aynı ırmağa iki kez girilemez*”.

Irmak, Yunan dünyasında Homeros’tan bu yana, oluşun ve yenilenmenin, devinimin bir simgesi olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle, aynı ölümlü bedene doğası gereği iki kez dokunmak olanaksızdır. Her şey değişimin şiddeti ve hızından dolayı dağılmakta ve tekrar bir araya gelmektedir.

Değişim, ölüm gibi yaşamın açık kesinliğidir. 20. yüzyılın son çeyreğinden bu yana değişimin doğası ve derecesinin benzeri görülmemiştir. Tüm göstergeler ön görülebilir bir gelecek için, hızlanmasa da devam edeceği yönündedir. (Douglas, 2006: 9). Değişimin temel olgu sayıldığı böyle bir dünyada, Cansever’in deyimiyle değişimin anlamlı olabilmesi için değişmeyen bir şeylerin olması gerekmektedir. Her şey değiştiğinde değişme de anlamını kaybetmekte, dolayısıyla da kaos ortamı oluşabilmektedir (Cansever, 2007: 122). Böyle bir durumda, değişimin doğasının ve hızının kontrol edilerek, sürekliliğin sağlanması kaçınılmaz bir gereklilik haline gelmektedir.

Değişimin artan hızıyla başa çıkabilmenin yolu, yaşadığımız çevrede, stabiliteye duyulan istegin gelişmesi olarak görülmektedir. Toplumsal yapıdaki ve teknolojiye

değişim arttıkça, objelerin ve onlarla birlikte büyüdüğümüz, bizim için tanıdık olan ve onlara yönelik çeşitli duygular hissettiğimiz mekânların devamlılığının sağlanması ve değerlerinin bilinmesine yönelik duyulan istek de büyümektedir... Worthington, hızla değişen dünyada, geçmişe yönelik duyulan bu nostaljinin nedeninin, kökler “*roots*” ve işaretler “*markers*” oluşturma isteği ile açıklanabileceğini ifade etmektedir (Worthington, 1998: 2-3). Burada köklerin, akıcı ve değişken coğrafi koşullarda bir ağacın ve de çevresinin ayakta kalmasını sağlayan, işaretlerin ise, kişinin bilinmez bir yolda kaybolmasını engelleyen hatırlatıcılar olma özellikleriyle metaforlaştırılmaları dikkat çekicidir.

Brand’ın ifadesiyle, binalar maddeselliğin mükemmel belleğine sahiptirler. Bu nedenle binalarla ilişkili olduğunda, uzak nedenlere yönelik, uzun zaman önce alınmış kararlarla ilişkiye girilmektedir (Brand, 1994: 2). Oysa ki bununla birlikte, yaşadığımız çevrede var olan binaların içlerinde ve etraflarındaki kullanımlar sürekli bir biçimde değişmektedir. Bu durum Brand’a göre dünya ve dünya ideamız arasında büyüleyici bir bükülmeye sebep olmaktadır. Geniş bir kullanımda, tüm ideası kalıcılık olan “mimarlık” terimi “değişmeyen derin strüktür” anlamına gelmektedir. Bu noktada hayali kurulan mimarlık kalıcı iken, binalar buna engel olmakta, içerisinde bulunduğu zamanı önemsememekte ve onu suistimal etmektedir.

Oysaki yeni ihtiyaçlar binaları, ya kullanım dışı bırakmakta ya da biçimini değiştirmektedir. İlk çiziminden son yıkımına kadar binalar, değişen toplumsal-kültürel değerler ve açığa çıkan yeni kullanım biçimleriyle sürekli bir biçimde değişime uğramaktadır. Bu noktada bina “building” teriminin, iki gerçekliğe sahip olduğu hatırlanmalıdır. Hem inşa etme eylemini, hem de inşa edileni, yüklemi ve ismi, eylemi ve sonucu ifade etmektedir. Bu bakış açısıyla Brand, “Mimarlığın” kalıcı olmaya uğraşırken, bir “binanın” her zaman inşa edilir ve tekrar inşa edilir bir durum sergilemekte olduğuna dikkat çekmektedir.

Tarihi süreç içerisinde iki önemli yaklaşım, binalar ile kullanımlarının nasıl birbiriyle etkileşim halinde olduklarını açıklamaya yönelik olmuştur. Bunlardan ilki Louis Henry Sullivan (1896) tarafından ifade edilen ve 20. yüzyılın egemen görüşünü oluşturan “form fonksiyonu takip eder” söylemidir. En olağan şekliyle bu ifade şöyle yorumlanmaktadır: Bir bina, tam anlamıyla, en pragmatik biçimde, amaca yönelik olarak tasarlanmalıdır. Diğer bir söylem ise, Winston Churchills (1943)’in “biz

binalarımıza biçim veririz ve ardından binalarımız bize biçim verir” şeklinde ifade ettiği söylemdir. Bugün gelinen noktada kabul edilen gerçeklik ise, sonsuz döngüye yöneliktir. İlk bizler binaları biçimlendiririz, ardından binalar bizleri ve ardından tekrar bizler onları... Bu yaklaşımda ise, vurgulanan nokta, fonksiyonun sürekli bir biçimde formu yeniden biçimlendirmekte olduğudur. Venturi (1991: 21)’nin ifadesiyle, biçim ve işlevin birinciliği, yani hangisinin hangisini izlediği, konusundaki tartışmanın şimdilerde tavsamasına (=gücünü, hızını kaybetmesine, yavaşlamasına) karşın bunların birbirine bağımlı olduğu göz ardı edilememektedir.

Bu çerçevede mevcut bir mekânda işlev genişlemesi ve/veya işlev değişmesinden kaynaklanan yeni bir kullanım biçimi söz konusu olduğunda, ele alınan fonksiyonun mekâna, mekânın ise yeni fonksiyona entegre edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Fakat bu entegrasyon özellikle söz konusu kültürel miras niteliğindeki yapılar olduğunda, kullanım değişikliğinin ve yapıya uygulanacak müdahalenin o yapıyı var eden ve ona değer katan somut ve soyut özelliklerin, canlandırılması yönünde ele alınması gereklilik göstermektedir. Jessen’in ifadesiyle çağdaş koruma yaklaşımında üstlenilen kullanım değişikliklerine yönelik uygulanacak tasarımın amacı, “kendi bütünlüğü içinde eski”nin korunmasını sağlarken özgünlüğe odaklanmaktır (Jessen, 2003: 18). Özgünlüğün ise bu iki oluşumun birlikteliğinin nasıl sağlanacağı problemine verilecek cevabın arayışında yattığı görülmektedir.

Bu noktada yapılan çalışmanın kapsamına, tasarım sürecinde yaratıcılığın açığa çıkartılmasına yol gösterici ve örnek teşkil edici nitelikte kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş yaklaşımlarla müze işlevine adaptasyonları başlıklı araştırma alınmıştır. Bu bağlamda öncelikli olarak kültürel miras kapsamındaki yapılara ilişkin veriler, bu yapıların çağdaş bir biçimde korunmalarına yönelik yaklaşımlar, işlev değişikliği ve/veya işlev genişlemesi kapsamında yapılan müdahaleler ve müdahale biçimini belirleyen alt açılımlar yoluyla, irdelenerek aktarılacaktır. Daha sonra, bu yapıların, çağdaş yaklaşımlarla müze işlevine adaptasyonlarına ilişkin olarak; günümüzde müze kavramına ve müze mekânının tasarımına yönelik açılımlar incelenerek, konuya ilişkin yapılan uygulamalar, örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

3.2 Kültürel Miras Kapsamındaki Yapılara İlişkin Açılımlar

Bu çerçevede ele alınan bölümde, günümüzde “Kültürel Miras” kavramının geldiği noktayı; içeriğine nelerin dâhil edildiğini; korunma nedenlerini ve çağdaş bir biçimde korunmalarına yönelik benimsenmesi gereken yaklaşımları ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu hedefle ilk olarak kültürün anlamına ve kapsamına ilişkin değişen ve gelişen kavramsal yaklaşım, kültürel mirasın kapsamını tanımlayan yapısıyla incelenecek, daha sonra da Kültürel mirasa yönelik uluslararası beyanlar, korumaya yönelik uygulanacak müdahale biçimlerinin neye, neden ve nasıl yapılması gerektiğine ilişkin açılımlarıyla değerlendirmeye alınacaktır.

3.2.1 Kültür kavramı

“Kültür” kelimesinin kökü, tarımda gelişimden ikamet etmeye, tapınmaktan korumaya kadar birçok anlama gelen Latince *colere*’den gelmektedir (Eagleton, 2005: 10). Colere, sürmek, ekip-biçmek anlamına gelirken, kültür terimi “ekin” karşılığında kullanılan *cultura*’dan gelmektedir (Güvenç, 2002: 96). İngilizce’deki ilk kullanımlarında bu kavram, hayvanların ve ekinlerin “yetiştirilmesi” (cultivation) ve dinsel tapınmaya yönelik olmuştur. On altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar terim, geniş oranda öğrenmeyle bireysel insan aklının ve kişisel görgünün geliştirilmesine yönelik kullanılmıştır. Bu dönemde kültür “uygarlık” sözcüğünün eşanlamlısı olarak algılanmakla birlikte, bir bütün olarak toplumun gelişmesini anlatmaya yönelik olarak da ifade edilir hale gelmiştir (Simith, 2005: 13).

Antropolog Kroeber ve Kluckhoh, 1952 yılında ortaya koydukları çalışmada, o güne kadar kültür’e yüklenen, 164 tanımın varlığını açığa çıkartmıştır (Journet, 2009: 15). Bu tanımlar, altı temel kavrayışı ortaya koymuş ve bugün hala güncelliğini koruyan açılımların kuramsal alanı haline gelmiştir (Simith, 2005: 15-16). Bu kavrayış biçimlerinden;

1. *Betimleyici tanımlar*, kültürü sosyal hayatın toplamını oluşturan kapsamlı bir bütün olarak görme eğilimindedir. Örneğin Edward Burnett Tylor (1871), ilk bilimsel tanım olarak ifade edilen yapısıyla kültürü, uygarlıkla eş değer algılayıp, bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bilgi, inanç,

sanat, yasalar, ahlak, gelenekler ve diğler yetenekler ile alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütün olarak nitelendirmiştir.

2. *Tarihsel tanımlar*, kültürü kuşaklar yoluyla zaman içinde aktarılan miras olarak görme eğilimindedir.

3. *Normatif tanımlar*, kültürü iki biçimde ele almaktadır. İlki kültürün somut davranış ve eylem yapılarını biçimlendiren bir kural ya da yaşam biçimi olduğunu ileri sürmekte, ikincisi ise, davranışa başvurmaksızın değerlerin rolüne vurgu getirmektedir.

4. *Psikolojik tanımlar*, kültürün insanların iletişim kurmasına, öğrenmesine ya da maddi ve duygusal ihtiyaçlarını karşılamasına imkân veren bir sorun-çözücü araç olma rolünü vurgulanmaktadır.

5. *Yapısal tanımlar* kültürün ayrışabilen yönlerinin, var olan karşılıklı ilişkilerine işaret etmekte ve kültürün somut davranıştan farklı, soyutlama olduğu gerçeğinin altını çizmektedir.

6. *Genetik tanımlar* ise kültürün, nasıl var olduğunu ya da varoluşunu nasıl sürdürdüğünü tanımlamaktadır.

Eagleton (2005: 11) tanımında tarihsel değişimin izlendiği kültür teriminin, bazı temel felsefi meselelerin de şifresini oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu kavramda özgürlük ve determinizme, eylemlilik ve dayanıklılığa, değişim ve kimliğe, verilen ve yaratılana ilişkin pek çok soru muğlak bir biçimde odak noktası haline gelmektedir.

Özer (2004: 11-19), kültür kavramının açıklanma çabalarında, açığa çıkan farklılıkların, kültür ile uygarlık arasındaki ilişkinin kavranma biçiminden kaynaklandığını belirtmektedir. Bu gün genel olarak kabul edilen kültür ile uygarlığın birbirinden ayrı fakat birbirini tamamlayan yaşamsal bileşenler olduğu gerçeğini en iyi yansıtanlardan biri olarak ifade ettiği Mclever'e göre kültür, yaşayış ve düşünce tarzımızda, günlük işlerimizde, sanatta, edebiyatta, sevinç ve eğlencelerimizde tabiatımızın, mizacımızın ifadesidir. Antropolog Thurnwald'a göre de, kültür tutumlardan, davranışlardan, gelenek ve göreneklerden, düşüncelerden, ifade tarzlarından, değer yargılarından, kurum ve örgütlerden oluşan ve bütün bu faktörlerin zamanla birbirine kaynaşmasından meydana gelen uyumlu bir bütündür. En önemli nokta ise Özer'in, uygarlıktan farklı olarak "toplumların ruhu"nu temsil edici olma özelliği üzerine vurgu getirerek, kültürün bir özgünlük, otantiklik koşulu olduğunu ileri

süren anlayışın, tarihin gelişim ve gerçeklerine en uygun düşen görüş olduğunu dile getirmesidir.

Bu noktada, yaşadığımız çevrede, “yerin ruhu” (Bknz. s.59) kavramında olduğu gibi toplumsal ruhun bir diğer ifadeyle kültürün, yaşama anlam, değer, duygu ve gizem veren özgün soyut ve somut oluşumları var ederek, korunmaya değer görülen Kültürel Miras kavramının kapsamını ve de tanımını belirlediği görülmektedir.

3.2.2 Kültürel miras kavramı

Kültürel miras kavramının açığa çıkışı ve tarihi süreçte kapsamına nelerin girdiğinin belirlenerek günümüzdeki çerçevesinin ortaya konulması, konuyla ilgili yayınlanan uluslararası ve ulusal ölçekteki çalışmaların incelenmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu doğrultuda koruma kapsamına tarihi süreç içerisinde nelerin dâhil edildiğini açığa çıkartan beyanların değerlendirilmesi, yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinden günümüze kadarki süreçte kapsamın “*evrimsel*” nitelikteki gelişim aşamalarını görünür hale getirmek üzere önemli bulunmaktadır. Tarihi süreçte açığa çıkan beyanların kendinden önceki beyanlara dayandırılarak ortaya konulduğu, genişletildiği ya da özelleştirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda konuyla ilişkili değerlendirmeye alınan beyanlardan elde edilen verilere, bu sürecin sonuç ürünü olarak bakılması önemlidir.

Bu çerçevede hazırlanan Tablo 1 (Bknz. s. 26), açığa çıkış yıllarına göre, konuyla ilgili gerçekleştirilen beyanların, tanımlar (*definitions*) kısmında önemle vurgulanan ve açıklamalarıyla ortaya konulan kavramları ortaya koymak üzere oluşturulmuştur. Tüm bu gelişim süreci içerisinde, koruma kapsamına “*neyin girdiği*” ve “*nasıl tanımlandıklarıyla*” ilişkili olarak önemli katkılar sağlayan bu beyanların değerlendirilmeye alınması, bugün küresel ölçekte önem verilen ve koruma kapsamına giren değerlerin bütünleşik olarak algılanmasında gerekli bulunmaktadır.

Bu çerçevede “Kültürel miras” “*cultural heritage*” kavramı ilk olarak, UNESCO (1972)’nin Paris’te düzenlediği genel konferansta benimsenen “Dünya Doğal ve Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”nde kullanılmıştır. Gerçekleştirilen bu konferansta “Kültürel Miras” olarak nitelendirilen değerler, sözleşme metninin 1.1. maddesinde görüldüğü gibi anıtlar, yapı grupları ve sit alanları olmak üzere üç grupta toplanmıştır. Buna göre;

- Anıtlar: tarihsel, sanatsal veya bilimsel açıdan olağanüstü evrensel değeri olan mimari işler, heykel ve resim çalışmaları, arkeolojik nitelikte doğa, yazıtlar, mağara yerleşimleri ve çeşitli özellikteki kombinasyonların öğelerini ya da strüktürlerini içermektedir.
- Yapı grupları: mimarileri, homojenlikleri ya da peyzaj içerisindeki yerleri nedeniyle çarpıcı evrensel değeri bulunan, ayrı ya da birleşik yapı topluluklarını kapsamaktadır.
- Sit Alanları ise: tarihsel, estetik, etnolojik ya da antropolojik açıdan sıra dışı evrensel değeri bulunan, insan ürünü eserleri ya da insan ve doğanın ortak eserlerini ve arkeolojik siteleri kapsayan alanlardan oluşmaktadır.

1931 yılında Atina’da gerçekleştirilen “Birinci Uluslararası Tarihi Anıtlar Mimar ve Teknisyenleri Kongresi” sonucunda yayınlanan Atina Tüzüğü ve ardından yayınlanan Restorasyon Tüzüğü’nde ise; “Carta del Restauro” korunmaya değer varlıklar “anıt” kapsamında “mimari eserler” olarak ifade edilmiştir. IV. “Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi CIAM”ın ardından 1943 yılında yayınlanan Atina Kartası’nda da benzer bir biçimde kentlerin tarihi mirasının korunmasına yönelik hedef olarak gösterilenler mimari eserlerdir.

25-31 Mayıs 1964 yılında gerçekleştirilen “İkinci Uluslararası Tarihi Anıtlar Mimar ve Teknisyenleri Kongresi” sonucunda kabul edilen Venedik Tüzüğü’nde ise; bu varlıklar “anıtlarla” ilişkilendirilmeye devam edilerek, anıt kavramı ise, bir mimari eserin yanı sıra, belli bir uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal bir yerleşmeyi de kapsar nitelikte genişletilmiştir. Bu kavram yalnız büyük sanat eserlerini değil, ayrıca zamanın geçmesiyle kültürel anlam kazanmış daha basit eserleri de içine alır bir yapı sergilemektedir (ICOMOS, 1964). Venedik Tüzüğü’nün, kendinden sonra gelen tüm tüzüklerde, bu metinlerin önsöz kısmında da görüldüğü gibi, atıf gösterilerek, ortaya konulan kavram ve ilkelere zemin oluşturucu nitelikte değerlendirmeye alındığı ve önem gördüğü gözden kaçırılmamalıdır.

Bu doğrultuda 1960’lı yılların, modern mimarlık başyapıtlarının bakımı ve restorasyonu konularında ilk tekil girişimlerin açığa çıktığı, modern mimarlık mirasının da korunması gerektiği fikrinin ortaya çıktığı yıllar olduğu görülmektedir. Jokilehto (2002:1) bu gelişmeyi, 18.yüzyıldan bu yana korumanın hedefinin, sadece eski anıtların

ve eski sanat çalışmalarını değil aynı zamanda son yıllarda üretilmiş yeni değerlerin çeşitliliğine yönelik tüm oluşumları da içerir hale gelmesi olarak tanımlamıştır. Moore (1998: 213), bugün günümüzde korumaya değer geçmiş algılayışının esnetildiğini, erken dönem modern binaların yanı sıra Uluslararası sitilde yapılmış binaların korumaya aday olmasının da gündeme geldiğini ifade etmektedir.

Kuban (2000: 52)'nin ifadesiyle; bazı yapılara eski, bazı yapılara yeni denilmektedir. Bunlar göreceli değerlendirilmelidir... Sadece zaman bir ayırıcı boyut olsaydı, bugün koyduğumuz zaman sınırı birkaç yıl sonra değişmek zorunda kalırdı. Besbelli zaman, estetik ve kültürel değer saptamak için çok yetersiz bir boyuttur. Estetik sadece tarihi yapıların bir özelliği olmadığı gibi, kültürel değer de yaygınlaşması için – özellikle çağımızda- yüzyıllar beklemiyor. Bu noktada Moore (1998: 214), korumanın büyük bir çadır olmak durumunda olduğunu, korumanın tüm şehre yayılması gerektiğini ve şehirdeki yaşam kalitesinin; bazı incelikli eski yapıların korunmasıyla, mevcut mekânlara erişim sağlayan ya da onlarla gerekli bağlantıları oluşturan, sembolik biçimde topluma ya da soyut bir biçimde şehrin mirasına enerji veren yeni öğelerle elde edilebilir olduğu görüşünün benimsenmesi gerektiğini dile getirmektedir.

Dolayısıyla miras yerine kültürel mirasın ifade edilmeye başlandığı dönemde kavramın kapsamına anıtlar ve sit alanlarının yanı sıra yapı gruplarının da eklendiği, bir başka deyişle 19. yüzyılın anıt kavramının, 20. yüzyılda kültür mirası olarak kapsamının genişletildiği görülmektedir. Koruma olgusunun yeniden ele alındığı, sorgulandığı 70'li yıllar, “kültürel miras” kavramıyla birlikte, endüstriye yönelik değerlerin fark edilmesiyle “*endüstri mirası*” nitelemesinin de ortaya çıktığı yıllardır.

1975 yılı, Avrupa Konseyi tarafından Avrupa Mimari Miras Yılı olarak ifade edilmiş ve üye ülkelerde çeşitli konferanslar organize edilerek, taşınmaz kültürel, sosyal ve ekonomik değerler konusunda bilinçlendirme sağlamak üzere, Avrupa Mimari Miras Tüzüğü oluşturmuştur. Ekim 1975 yılındaki konferans ise, Amsterdam Deklarasyonu ile sonuçlandırılmıştır. Avrupa Mimari Miras Tüzüğü'nde (COEa, 1975: madde 1) mimari miras, anıtlarla sınırlı tutulmamıştır. Eski kasabalardaki daha küçük ölçekli bina grupları, doğal ve insan yapımı oluşumlar içerisindeki karakteristik köyler de mimari miras kapsamına alınmıştır. Sadece büyük anıtların değil, çevrelerinin de değer görmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Amsterdam Bildirgesi'nde (COEb, 1975: madde b) ise

“Mimarlık Miras”ının yalnız olağanüstü nitelikteki tekil binaları ve çevrelerini değil, tarihsel ve kültürel önemi olan tüm kasabaları ya da köyleri de içerdiği ifade edilmiştir.

UNESCO’nun (1976) Nairobi’de düzenlediği 19. genel konferansında Tarihi Alanların Korunması ve Çağdaş Rollerini Konusunda Tavsiyeler ’de ifade edilen 3. Madde ’de vurgulanan, her bir tarihi alanın ve çevresinin, uyumlu bir bütünlük olarak, sadece binaları, mekânsal organizasyonu ve çevresini değil aynı zamanda insan aktivitelerini de içerir biçimde ele alınmasıdır. Burada insan aktivitelerini içeren tüm geçerli öğeler, mütevazı olsalar bile bütünlükle ilişkili, göz ardı edilemez bir öneme sahip olarak değerlendirilmişlerdir.

Bu yaklaşımın, günümüz koruma kuramının içeriğinin oluşmasında temel oluşturucu nitelikte olduğu görülmektedir. Kuban (2000: 39), günümüzde çağdaş tarih ve kültür anlayışı içinde bugüne seslenen ve yapıldığı çağ ile ilişki kurmamıza olanak veren her maddi ürünün korunmaya değer bir nesne olduğunu dile getirmiştir. Moore (1998: 212)’un ifadesiyle sadece anıtların korunmasına yönelik yaklaşımın benimsenmesi; koruma amaçlı olarak simgesel yapılara yönelik yapılan müdahalelerin tüketilmesine; korunan, restore edilen ya da adapte edilen görkemli yapılar dışındaki yapı stoklarının gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Bu noktada Kuban (2000: 53), eski restorasyon kuramı ile bugünkü koruma kuramı içerikleri arasındaki farklılığın, günümüz tarih anlayışının eskiye göre çok daha karmaşık ve kapsamlı bir düzeye ulaşmış olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Kuban’ın ifadesiyle;

Geçmiş tarih anlayışı idealist ve ayıklayıcı (selective) bir taban üzerinde, büyük adamlarla büyük olayların tarihi idi... Restorasyon kuramının geliştiği çağda anıtlar bu fonun en önemli parçaları, büyük olay ve kişilerin simgeleri olarak ilginin merkezini oluşturuyorlardı. Fakat tarihin konusu toplumsal ilişkilerin işleyişi, sade vatandaşın yaşamını ilgilendiren, 15. yüzyılda bir köylü ailesinin ekonomik yaşamı türünden konular olunca, fiziksel çevre ve yapı referanslarının da türü değişmek zorundaydı.

Avustralya ICOMOS (1979)’un Burra’da düzenlediği toplantıda benimsediği Kültürel Öneme Sahip “Yer”lerin Korunması Amaçlı Avustralya-ICOMOS Tüzüğü’nde (Burra Tüzüğü) ise Venedik Tüzüğü ve Tarihi Alanların Korunması ve Çağdaş Rollerini Konusunda Tavsiyeler ’in esas alınmasıyla birlikte Kültürel Miras’a karşılık olarak “yer” “place” kavramının konulduğu görülmektedir. Kültürel önem kavramının ilk defa

dile getirildiği bu tüzükte 1. Madde 'de, kültürel önem, geçmişin, bugünün ya da geleceğin nesilleri için estetik, tarihi, bilimsel ve sosyal değerlere yönelikken, yer kavramı, alan, bölge, yapı veya yapılar grubunu ya da ilgili içeriği ve çevresi ile birlikte kültürel öneme sahip diğer çalışmaları kapsar niteliktedir. Strüktürler, kalıntılar ve arkeolojik alanlar ve bölgeler de bu tanımlamaya dâhil edilmiştir.

Burra tüzüğünün 1981 ve 1988 yıllarında değişime uğrayarak ortaya tekrar konulduğu ve son halini 1999 yılında aldığı görülmektedir. Burra tüzüğü (Avustralya ICOMOS, 1999: madde 1.1)'nün son versiyonunda kültürel önemin önceki tanımına "ruhani değer" in eklendiği, kültürel önemin ise, "yer" de ve "yer" in yapısı, oluşumu, kullanımı, ilişkileri, anlamı, kayıtları, ilişkili yerleri ve objelerinde somutlaştığı gerçeğinin açıklığa kavuşturulduğu görülmektedir. Yer kavramına ek olarak ise, toprak, peyzaj, bileşenler, içerikler, mekânlar ve görüşler gösterilmiştir. Anıtlar (memorials), ağaçlar, bahçeler, parklar, tarihi olayların geçtiği yerler, kentsel alanlar, kasabalar, endüstriyel yerler, arkeolojik alanlar ve ruhani ve dini yerler olmak üzere kavramın geniş yorumlamalara açık olabileceği belirtilmiştir.

Petzet, Burra tüzüğünde ifade edilen yer kavramının, yanlış olmayıp çok genel olduğunu bu nedenle de hiçbir şeye ve de her şeye işaret ettiğini dile getirmiştir (Petzet 2009: 66). Aynı bakış açısıyla, "Yer" kavramının hak ettiği açılıma daha ileriki yıllarda kavuştuğu görülmektedir. Fakat ele alınan bu içerikle Burra tüzüğün, kültürel miras kavramının, maddi içerikli yapısına, örtük bir biçimde somut olmayan, soyut miras kavramına ilişkin bazı değerleri koyarak, bugünkü bütünleşik Kültürel Miras yaklaşımının ilk temellerini oluşturduğu söylenebilir. Buradaki gelişmenin, "kültür" ün tanımına yönelik değişimlerle paralellik göstermesi ise dikkat çekicidir.

1987 yılında ise ICOMOS'un Washington'da gerçekleştirdiği genel kurulda, küçük veya büyük tarihi kentsel alanlarla ve onları saran doğal ve insan yapısı çevreye yönelik yaklaşımı ortaya koymak üzere, tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü oluşturulmuştur. Washington Tüzüğü (1987: madde 2) olarak bilinen bu tüzükte, insanlığın belleğini oluşturan, geleneksel kent kültürüne ait değerlerin korunmasının önemi üzerinde durularak, korunması istenen nitelikler, kentin veya kentsel alanın tarihi karakteri ile bu karakteri oluşturan maddi ve tinsel bileşenler olarak nitelendirilmiştir.

1990 yılında, kuruluşuna neden olan konferansın sonucunda DOCOMOMO (1990) Eindhoven Bildirgesini yayınlamaya, modern hareketin sahip olduğu öneme dikkat çekerek, modern harekete ilişkin eserlerin değer görmesi ve korunması konusundaki görüşlerini dile getirmiştir.

Doğal miras bilinci ve insan ile doğanın birlikte yarattığı çevrelerin önemi konusundaki tartışmalar ise 1990'lı yıllardan sonra "kültürel peyzaj" kavramını ortaya çıkarmıştır. UNESCO (1992) Dünya Mirası Listesini oluşturmak üzere yaptığı toplantıda, insan ve çevresi arasındaki etkileşim çeşitliliğini sürdürülebilmek, yaşayan geleneksel kültürler ve izlerini koruyabilmek amacıyla ilk defa "kültürel peyzaj" "Cultural Landscape" olarak nitelendirilen alanları, Dünya Mirası Listesine eklenmiştir. 1. Madde'de Kültürel peyzaj kavramının, "doğa ve insanın ortak eserleri"ni temsil ettiği kabul edilmektedir. Burada kültürel peyzaj kavramının, doğal çevrenin sunduğu fiziksel kısıtlamaların ve/veya fırsatların ve de iç ve dış sosyal, ekonomik ve kültürel güçlerin etkisi altında, zamanla insan toplumunun ve yerleşmelerinin evrimine yönelik açıklayıcı nitelikte olduğu belirtilmektedir.

Nara Özgünlük Konferansında kaleme alınan Nara Özgünlük Belgesi (1994: madde, 5-7-13)'nde ise, kültür ve kültür mirası çeşitliliği kavramlarının önemi vurgulanarak, kültürler ve toplumların mirasını, somut ve soyut anlatım biçimlerinin oluşturduğu dile getirilmiştir. Burada bir oluşumu miras kapsamına dâhil edecek özgünlük değerlendirmelerine, tasarım ve biçimi, malzeme ve nesneyi, kullanım ve işlevi, gelenek ve teknikleri, konum ve yerleşimi, ruh ve anlatımı, ilk tasarım ve tarihsel evrimin dâhil edildiği görülmektedir.

Özgünlük karşılığında kullanılan 'Otantik' '*Authentic*' kelimesi, Jokilehto (2002: 296)'nin deyişiyle Greek authentikos (autos, kendim (myself), aynı (the same) ve Latin auctor (üreten kimse (originator), otorite (authority)) terimlerini işaret etmekte ve bu yüzden kopyalamak yerine orijinal olanı, mış gibi olana karşı gerçek olanı, sahte olana karşı hakiki olanı nitelendirmektedir. Özgün olmak özerk davranmayı, otoriteye sahip olmayı, orijinal, benzersiz, dürüst, doğru ya da hakiki olmayı ifade etmektedir.

Nara Özgünlük belgesinde bu bakış açısıyla özgünlük kavramının açıkları yapılırken, lokasyon ve ruh ifadelerinin eklenmesi önemlidir. Çünkü bu ifadelerin, özgün değere sahip somut ve soyut mirasın korunmasına yönelik bütünleşik yaklaşımların oluşturulmasında, ele alınan çıkış noktaları oldukları görülmektedir.

Petzet (2009: s.64), Nara Dökümanı'nın genius loci/yerin ruhu kavramına yönelik en önemli kılavuz olduğunu dile getirmektedir. Burada ilk defa yer ve mekân, özgünlüğün eski test edilme biçiminin yeniden düzenlenmesine, açıkça dâhil edilmiştir. Benzer bir biçimde Jokilehto (2002: 296-298), 1970 ve 1980'lerde otantiklik sorgulamasının, bilimsel gelişmenin gölgesi altında kalma eğiliminde olduğunu, bu kavramın ancak Venedik tüzüğünün 19. yıl dönümüne yaklaşırken yeniden canlanmaya başlayabildiğini belirtmektedir.

UNESCO'nun 32. Genel konferansı sonucunda yayınladığı Somut Olmayan Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde ise, somut olmayan kültürel mirasın önemi üzerinde durulmuş ve somut kültürel ve doğal miras ile somut olmayan kültürel miras arasındaki karşılıklı bağlılığın köklülüğü üzerine vurgu getirilmiştir. Bu sözleşmeye göre (Unesco, 2003, madde 2,1-2,2) “somut olmayan kültürel miras” toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlardan oluşmaktadır. Burada somut olmayan Kültürel Miras'ın belirlediği alanlar, dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar ve el sanatları geleneği olarak tanımlanmıştır.

ICOMOS'un 14. Genel Kurul Toplantısı çerçevesinde gerçekleşen sempozyumun ana temasını ise, yer-bellek-anlam: anıtlar ve alanlardaki soyut mirasın korunmasının oluşturduğu görülmektedir. Bu kurul toplantısı kapsamında sempozyum öncesinde Kimberley'de gerçekleştirilen çalıştayın sonucunda oluşturulan raporda, Somut olmayan kültürel mirası tanımlayan üç faktörün gruplandırılarak açıklımaların yapılması dikkat çekicidir. Bu faktörlerden ilki, somut olmayan mirasın; değerler, semboller, hatıralar, anılar, kimlik, kültürel bakış açıları ve yaşayan geleneklerle ilişkili olduğunu belirtmektedir. İkincisi ise, pek çok tarihi alanda, somut olmayan mirası tanımlayan çoklu değerlerin birlikte var olduğuna dikkat çekerken, soyut kültürel miras içerisinde kutsanan ve sunulan değerleri şöyle sıralandırmaktadır:

- Belirli alanlara yönelik kültürel uygulamalar: dans ritüelleri, sembolik uygulamalar vb.
- Tarihi alan üzerindeki anlamla ilişkili yapı,

- Çevresel faktörler: ses, koku, ruhlar vb.,
- Çağrışımsal ve deneyimsel açılar: duygusal, zihinsel, fiziksel ve duyuşsal.

Üçüncü faktör ise, somut olmayan mirasın objelere ve yerlere anlam, değer ve çevresel bağlam kazandırdığı, tekil öğelerin birbirinden ayrılamayacağını ve soyut ve somut olanın her zaman birbiriyle ilişkili olduğunu ifade etmektedir (ICOMOS, 2003a).

Aynı yıl içerisinde Endüstriyel Mirasın korunmasına yönelik TICCIH'nin üç yılda bir düzenlediği kurul toplantısının ardından yayınlanan Nizhny Tagil Tüzüğü (TICCIH, 2003: madde 1-2.)'nde endüstriyel mirasın, somut ve soyut değerleri bir arada barındıran yapısıyla ele alınması dikkat çekicidir. Burada endüstriyel mirasın, endüstriyel kültürden geriye kalan, tarihi, teknolojik, sosyal, mimari ya da bilimsel değere sahip oluşumları kapsadığı ifade edilmektedir. Bu çerçeveye, binalar, makineler, atölyeler, değirmenler, fabrikalar, maden ocakları, işleme ve rafine etme alanları, ambarlar, depolar, enerji üretim, dağıtım ve kullanım yerleri, ulaşım ve tüm altyapı tesisleri, barınma, ibadet ya da eğitim gibi endüstriyle ilgili sosyal aktiviteler için kullanılan yerler dâhil edilmiştir. Endüstri mirasının sahip olduğu değerlere yönelik ise farkındalık yaratıcı ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Endüstri mirası, derin tarihi sonuçlara sahip olan eylemlerin delili niteliğindedir. Endüstri mirası, sıradan insanın yaşam kayıtları olarak sosyal değere sahip olup, kimliğe yönelik önemli bir duyum sağlamaktadır. Bunun yanı sıra üretim, mühendislik, yapım tarihinde teknolojik ve bilimsel değere ve de mimari, tasarım ya da planlama niteliğiyle estetik değere sahiptir. Bu değerler, alanın kendisinde, yapısı, bileşenleri, makine ve tesisinde, endüstriyel peyzajda, yazılı dokümanlarda ve insanın belleği ve adetlerinde var olan soyut endüstriyel kayıtlarda bulunmaktadır. Bu kapsamıyla Nizhny Tüzüğü'nün, Endüstri mirasının korunmaya değer görülmeye başlandığı 20. Yüzyılın ikinci yarısından bu güne, korumaya yönelik gelişen kapsamın dışı vurumu olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Kültürel miras kavramının tanımına yönelik dile getirilen soyut ve somut miras kavramlarının birbiriyle ilişkisini Yamato Bildirgesi (UNESCO, 2004: madde 4, 6, 11)'nin ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bu bildirme, somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunmasında bütünleşik yaklaşımlar elde edilmesine yönelik olup, 2004 tarihinde Japonya'nın Nara kentinde yapılan "Uluslararası Somut ve Somut olmayan Mirası Koruma Konferansı" sonucunda yayınlanmıştır. Bu bildirmede UNESCO'nun 2003 yılında ortaya koyduğu kavramlarla açıklanan Soyut Miras'ın

Somut miras kadar korunmaya değer olduğu ve bu iki oluşum üzerinde bütünleşik yaklaşımlarla durulması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu çerçevede Petzet (2009: 65), somut ve soyut değerlerin birbirinden ayrı olmadığını, Mounir Bouchenaki'nin tanımında olduğu gibi, bu değerlerin bir madalyonun iki yüzü olup, bir yeri var eden özellikler "genius loci" (Bknz. s. 59) sayesinde, doğal olarak bir bütünü oluşturduklarını dile getirmiştir.

Somut ve somut olmayan kültür mirasın bütünleşik olarak değerlendirilmesinde çevresel bağlamın önemini ortaya koyan Xi'an Bildirgesi'nin ise, Çin'de gerçekleştirilen 15. ICOMOS (2005) genel kurulunda, "Kültürel Miras, Sitler ve Kültürel Miras Alanlarında Çevresel Bağlamın Korunması" başlığı altında yayınlandığı görülmektedir. Burada 1. ve 2. Maddelerde Kültürel Miras kapsamındaki anıtların, alanların ve bölgelerin ayırt edici karakterine, çevrelerinin katkıda bulunduğu dikkat çekilmektedir. Çevrenin, fiziksel ve görsel özellikler dışında, mekânı ve mevcutta var olan dinamik kültürel, sosyal, ekonomik bağlamı yaratan, ona biçim veren soyut kültürel miras ve doğal çevreyle etkileşimi de içerdiği ifade edilmektedir. Kültürel miras kapsamına giren çeşitli ölçeklerdeki oluşumların önemini algılanan sosyal, ruhani, tarihi, artistik, doğal, bilimsel vb. kültürel değerler ve fiziksel, görsel, mekânsal vb. kültürel bağlam ve çevreyle oluştuğu belirtilmektedir.

Genel tanımında 'bütünlük' 'integrity' bölünmemiş ya da parçalanmamış duruma, materyal bütünlüğüne, tamlığa ya da tümlüğe işaret etmektedir. Bütünlük kavramının bu noktada esas problemi, "reintegration", stilistik restorasyon ya da rekonstrüksiyon eğilimlerini vurgulayabilen materyal bütünlüğüne yönelik algılanmasıdır. Fakat kavrama miras alanlarına yönelik bakıldığında, organik bir bütün oluşturan öğelerin karşılıklı ilişkisinin tanımlanması için bir araç önerebildiği görülmektedir (Jokilehto,2002: 298-299).

Kültürel miras kavramının tanımına ve kapsamına yönelik tarihi süreçteki gelişimlerle birlikte bugün gelinen ve değer gören noktayı kavramada dikkat edilmesi gereken sonuç ürün niteliğindeki bildirge ise Québec Bildirgesidir. Kanada'da gerçekleştirilen 16. ICOMOS Genel kurul toplantısında ele alınan bu bildirgenin "Yerin Ruhunu", Soyut ve Somut Mirasın Korunması Yoluyla Muhafaza Edilmesine Yönelik İlkeler ve Öneriler" oluşturulmasına yönelik ele alındığı görülmektedir. Burada yerin ruh'u, bir yere anlam, değer, duygu ve gizem veren somut (binalar, alanlar, peyzajlar,

rotalar, objeler) ve soyut (anılar, anlatılar, yazılı belgeler, ritüeller, festivaller, geleneksel bilgi, değerler, dokular, renkler, kokular vb.) bir diğer ifadeyle de fiziksel ve ruhani öğeler olarak tanımlanmaktadır (ICOMOS, 2008, madde 1). Burada ifade edildiği haliyle, ruh'u yerden, soyutu somuttan ayırmak ve onları birbirine zıt kavramlar olarak algılamak yerine, etkileşime geçerek, birinin diğerini karşılıklı olarak inşa etmesine yönelik yolların bulunması mümkün olabilmektedir. Yer in ruh'u ona anlam veren mimarlar, yöneticiler ve de kullanıcılar olmak üzere çeşitli sosyal aktörler tarafından oluşturulmaktadır. İlişkisel bir kavram olarak algılanan yer in ruh'u, çoğul ve dinamik bir karaktere ve de bununla birlikte çoklu anlamlara ve tekilliklere sahip olma, zaman içinde değişebilme, farklı gruplara ait olma yeteneğine sahiptir. "Yer in ruhu" yaşayan ve aynı zamanda kalıcı karaktere sahip olan anıtlar, sitler ve kültürel peyzajların daha zengin, daha dinamik ve daha kapsamlı bir biçimde anlaşılmasını sağlamaktadır. Yer in ruhu pratik olarak dünyanın bütün kültürlerinde bir biçimde bulunmakta ve insanlar tarafından kendi sosyal ihtiyaçlarına karşılık vermek üzere oluşturulmaktadır.

Sonuç olarak geline nokta da kültürel mirasın, somut (anıtlar, yapı ve yapı grupları, kültürel ve doğal sit alanları, kültürel peyzajlar, artefaktlar, objeler vb.) ve soyut (gelenekler, değerler, anılar, anlatılar, semboller, yazılı belgeler, ritüeller, festivaller, dokular, renkler, kokular vb.) öğelerden oluşan bir bütün olduğu görülmektedir. Bu bütün, soyut değerlerin somut değerlerle, somut değerlerin ise kendi fiziksel bağlamıyla bütünleşik ele alındığı bir oluşumu ifade etmektedir. Dolayısıyla bütünlük sadece mekân içindeki bütünlüğü değil zaman içindeki bütünlüğü de içermektedir. Aydınli'nin ifadesiyle de mekân oluşumuna katkıda bulunan her şey geniş bir bütünlüğün bir parçası olarak anlam taşımaktadır (Aydınli, 2004: 42). Bu bakış açısıyla oluşan bütün, "yer in ruh'unu tanımlamakta, kültürel mirasın korunması ise, yer in ruhu'nun korunması anlamına gelmektedir.

Tablo 1. Yıllara Göre Uluslararası Beyanlar ve Bu Beyanlarda İfade Edilen Kavramlar

	<i>ıe, kültürel ştırılmelerine</i>
	<i>ki bina rel öneme</i>
	<i>ojik . ihi er ,</i>
	<i>i ullanım ve ınlatım, ilk</i>
	<i>eşenler, ını” değer r, temsiller, ilişkin</i>
	<i>ırihi alan ,</i>
	<i>kisi ırihi, ışumlar nirasın</i>
	<i>irel</i>
	<i>objeler vb) aller, er bütünü</i>

3.2.3 Kültürel miras statüsündeki yapılara yönelik çağdaş koruma yaklaşımı

Kültürel Mirası oluşturan öğelerin nasıl korunması gerektiğine ilişkin yaklaşımın, onun neden korunması gerektiğine yönelik sorulara cevap niteliğinde olduğu görülmektedir. Bu nedenle, öncelikle kültürel mirasın korunma nedenlerinin anlaşılması önemli bulunmaktadır. Korunma nedenlerinin, kültürel miras niteliğindeki yapıların sahip olduğu değer türlerine gönderme yaptığı ve özellikle de bu yapıların korumasına yönelik benimsenecek yaklaşımı ve de yapılacak müdahale biçimlerini yönlendirdiği görülmektedir. Bu noktada öncelikle kültürel mirasın korunma nedenlerine değinilerek, Kültürel Miras niteliğindeki oluşumların sahip olduğu değerler ve de bu değerlerin sürdürülebilirliğinin sağlanması hedefiyle benimsenmesi gerekli olan çağdaş koruma yaklaşımı incelenerek değerlendirilecektir.

3.2.3.1 Kültürel mirasın korunma nedenleri

Kuban'ın ifadesiyle, çağdaş kültürün birbirinden değişik yönlerde iki özelliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki: izlenmesi zor bir değişim hızı, diğeri ise; yaşamın, evrenin, insanın tarihini anlamak için gösterilen ve giderek artan bir çabadır. Başka bir deyişle çağdaş toplum, her yeniliği artan bir tutku ile karşılarken, geçmişini de mitostan bilimsele geçen bir merakla incelemektedir (Kuban, 2000: .23). Bu özelliklerden ilkinin, düalist bir yaklaşımla korumaya yönelik duyulan ihtiyacı tetiklediği, ikincisinin ise; neyi, neden ve nasıl korumak isteyebileceğimize yönelik sorgulamaları doğurduğu görülmektedir.

Koruma en temelde, bir varlığın güvence altına alınması olarak anlamlandırılıp, varlık tehdit altında ise onu kaybetme korkusuyla ortaya çıkan bir duygu ve/veya eylem olarak nitelendirilmektedir. Kiper (2006: 18) 'in ifadesiyle koruma kavramı, ereksel bir eylemi içermektedir. Tarihsel çevrenin korunması bağlamında, belirlenecek ilkeler ve hedefler doğrultusunda geçmişten gelen değerleri, geleceğe aktarmak üzere, şimdi takınılacak tutumun belirleyicisi olmaktadır. Kısaca koruma eylemi her üç zaman kesitini de kapsamaktadır. Koruma özünde, ekonomik, politik, toplumsal ve mekânsal boyutları olan kültürel bir eylemdir. Kuban (2000: 201)'nın deyimiyle de koruma bir eski tutkusu değil, çağdaş bir çevre kavramının parçasıdır.

Bektaş (2001: 9), neyi neden korumak isteyebileceğimize ilişkin soruya insani bir yaklaşımla şöyle yanıt vermektedir: Bizim için değerli olanı, anıları olanı, tarihsel

olanı... Bize dek yaşayarak gelebilmiş olanı, ön açmış, ön açan geleneği... Böyle bir şeyin bozulmamasını, niteliklerini yitirmemesini, yıpranmamasını, yok olmasını isteriz. Giderek bütün bu özellikleriyle bizden sonra da sürsün yaşasın isteriz. Çocuklarımıza, torunlarımıza da aktarmak isteriz onu... Onlarda değerini bilsinler isteriz... Bektaş böylece onların da kişiliklerini, geleceklerini daha sağlıklı, daha insana yakışacak biçimde kurabileceklerini ifade etmiştir.

Özellikle taşınmaz kültür varlıklarının oluşturduğu kültürel miras, geçmiş yaşamla ilgili bilgileri bize aktaran en somut ve en anlatımlı belgelerin başında gelir. Bizden önceki nesillerin yaşam biçimleri, ilişkileri, estetik anlayışları, yapı ve süsleme sanatında ulaştıkları düzey vb. birçok önemli bilgi ancak yapılar aracılığı ile alınabilir. Bu nedenle geçmişi öğrenmek, deneyimlerinden yararlanmak, gelecek için örnek almak, bir belge olarak gelecek nesillere aktarılmak vb. birçok nedene dayalı olarak geçmişin bu “tanıkları”nın korunmaları gerekmektedir. (Madran ve Özgönül, 2005: 57).

“Geçmiş koruma” sloganı ise, Kuban (2000: 50)’a göre sadece maddi mirası yok etmeyelim anlamına gelmemektedir. Tarihin maddi verilerini insan ve toplum yaşamını zenginleştiren, yaşam deneyimimizi yoğunlaştıran çevre bileşenleri olarak algılıyoruz. Tarihi yapıtların kentleri süslediğini düşünüyoruz. Onları sadece ekonomik olduğu ya da geçmişi anımsattıkları için değil, fakat estetik boyutlarıyla insan yaşamını görsel, duygusal ve düşünsel olarak zenginleştirdikleri, daha yaratıcı bir ortam oluşturduklarına inandığımız için korumaya çalışıyoruz.

Stipe (2003: xiii-xv), neden koruyoruz sorusuna yönelik önemli ifadeler içeren yedi açıklama getirmektedir:

1. Tarihi kaynaklar, fiziksel olarak geçmişimizle bağlantı kurmamıza; kim olduğumuzun, bugüne nasıl geldiğimizin ve de en önemlisi türümüzün diğerlerinden nasıl farklı olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Arşivler, fotoğraflar ve kitaplar fiziksel mirasın yaşamını ve heyecanlarını ifade etmede yeterli değildir. Gölge, basitçe objenin özünün yerini tutamamaktadır.
2. Fiziksel geçmişimizin varlığı umutlar yaratmaktadır, umutlar günlük yaşantımızın birer parçasıdır. Onları sadece bundan böyle anlam taşımadıklarında, diğer ihtiyaçlar daha baskın geldiğinde değiştirebiliriz ve bunu çevremizin bizi nasıl yarattığını ve de bizim çevremizi nasıl yarattığımızı bilerek büyük bir dikkatle yapmak durumundayız.

3. Bugün her zamankinden daha korkutucu bir iletişim ve diğer teknolojik gelişmeler içinde ve de artan kültürel homojenlik içinde yaşıyoruz. Böyle bir durumda, farklılığı sürdürmeye yönelik her bir fırsat için bilinçaltında özgünlüğe ve bireysel kimliğe uzanmaktayız.
4. Tarihi alanları ve strüktürleri; önemli olduğunu hissettiğimiz geçmiş olayları, çağları, hareketler ve insanlar ile ilişkileri anlamak ve ona saygı göstermek üzere koruruz. Bazen kendimiz için geçmişi erişilebilir yapmanın yolu, ona basılı bir sayfada ya da bir parça selüloit üzerinde değil, yaşar halde sahip olabilmektir. Nostalji ve vatanseverlik koruma için önemli motivasyon kaynakları olup, korunması gereken önemli insan duygularıdır. Bu yapıları alanlar, geçmişimize değer vermeye yönelik girişimlerimizde, hayal gücü ve yaratıcılığın potansiyel kaynaklarıdır. Geçmiş bizden uzaktadır fakat zaman hala bize rehberlik edecek çok şey sunabilmektedir.
5. Geçmişin mimarisi ve peyzajı sanatsal değere sahiptir.
6. Geçmişimizi şehirlerimizin ve kırsal bölgelerimizin güzel olduğu gerçeğine duyduğumuz inanç nedeniyle korumak isteriz. Burada inkâr edilemez bir biçimde çağdaş tasarımların ve yapıların pek çoğunun temel olan zevksizliğinin kabul edilmesi gerekmektedir. Bunların pek çoğu değersizdir. Duyularımıza saldırmaktadır. Bu yüzden geçmişi sadece eşsiz, kabul edilebilir, bir mimari ya da tarihi olarak önemli olduğu için değil, aynı zamanda pek çok durumda neyin onun yerine geçeceğine ilişkin kaygımızdan dolayı korumak isteriz. Son zamanlardaki deneyimler bize ifade etmektedir ki, geçmişimizi korumak istememizin nedeni bizi memnun edici şeylerden kalanı korumak istememizdir.
7. Yedinci ve en önemli olan neden ise, çok geç kalınmış olursa da, korumanın toplumumuzda önemli insani ve sosyal amaçlara hizmet edebilmesine yönelik araştırmaların yapıyor olmasıdır.

Stipe'in eleştirel bir bakış açısıyla ifade ettiği "çağdaş tasarımlar"ın, aynı zamanda küreselleşmenin mekâna yansımalarının göstergeleri olarak, farklı coğrafi bölgelere giderek yayıldığı ve böylelikle birbirlerine benzeme, aynılışma, bir diğer ifadeyle de bir örnekleşme sorunu oluşturan mekânsal oluşumları doğurduğu görülmektedir.

Buchanan (Shields, 2003: 30)'nın ifadesiyle modern düşünce çerçevesinde oluşan küreselleşmiş yapı formları, sahip olunamayan, duygusal olarak kuşatılmayan fakat bununla birlikte birinin kendisini modern, önemli, hatta evde hissettirebilen bir tür anonim mekân önermektedir. Bu yolla küreselleşme Baudrillard'ın ifadesiyle, bütün farklılıkları ve değerleri kökünden kazımakta ve böylece son derece duyarsız bir kültüre, bir kültür yokluğuna önyak olmaktadır (Baudrillard, 2001: 119-122). Kuşkusuz, tarihin her döneminde kültürler ve toplumlar birbirlerini etkilemiş ve bu karşılıklı kültür alışverişi mekâna da yansımıştır. Önceleri daha çok karşılıklı etkilenme şeklinde olan bu değişim, günümüzde aynen kopyalanıp, bir örnek toplumsal yaşam biçimleri ve bir örnek kent parçaları yaratma şeklinde gerçekleşmektedir (Kiper, 2006: 26). Fakat aynı ele alış, aynı tasarım teknolojisi ve aynı yapı malzemesi ile üretilen; jenerik, prototip, anonim, homojen vb. olarak nitelendirilen küresel nitelikteki yapıları çevrelerdeki artışın, beraberinde giderek yere bağlı, yerel ve kültürel somut oluşumlara duyulan ihtiyacı açığa çıkarttığı ve onları korumaya yönelik isteği tetiklediği görülmektedir.

Keene (2001: 13)'nin ifadesiyle, tarihi koruma ve kültürel koruma hareketleri, binaların yapıları çevresinde ve değerlerin kültürel çevresinde bulunan farklılığı ve çeşitliliği sürdürme çabasında olan anti entropik girişimlerdir. Bu girişimler, doğal sistemlere yönelik analojik bir yaklaşımla, kültürel çeşitliliğin sürdürülmesine yönelikken, aynı şekilde çevre bilimciler de biyolojik çeşitliliği sürdürme arayışındadırlar. Her bir anıt, nirengi noktası "*landmark*", alan, kentsel komşuluk ilişkisi, şehir merkezi, doğal oluşum korumaya değer özel yaratımlardır. Koruma uzmanları, 21. yüzyılın pek çok yönünü oluşturan, internetin, iletişim araçlarının, televizyonun, diğer toplu iletişim araçlarının, cep telefonunun, ticari anlayışın "büyük kutusunun" ve küreselleşmenin baskın teknolojisinden kaynaklanan, kültürün ve stillerin homojenleşmesine karşı koyma arayışındadır.

Yukarıda aktarılan, tarihi oluşumların korunmasına ilişkin nedenlerin açıklanmasına yönelik ifadelerin dışında Kiper (2006: 23-24)'in koruma eylemini doğuran nedenlere farklı olgular eklemesi önemlidir. Kiper'e göre; bu gün tarihsel koruma aynı zamanda, toplumsal kalkınmanın etkin bir aracı olarak görülmektedir. Koruma, kente yeni bir ekonomik canlılık getirmekte ve ekonomik gelişme stratejisi olarak uygulanmaktadır. Bununla birlikte tarihsel, kültürel değerlerin korunması,

kentlerde mevcut yapı stokunun değerlendirilmesi sonucunu da yaratarak sürdürülebilirlik ilkesi çerçevesinde, kentlerin yapılı çevrelerinin bir bakıma geri dönüşümünü de sağlayacaktır. Jessen (2003: 11) bu bakış açısına ilişkin olarak; bu gün eski binaların renovasyonu (Bknz. s. 110) ve dönüştürülmesinin, kaynak yönetimi çerçevesinde, kentsel planlama stratejilerinin anahtar bileşenini oluşturduğunu, bu durumun ise mevcut binalara bakma biçimimizi değiştirdiğini dile getirmektedir. Jessen'e göre; yapılı bir şehir, büyük miktardaki malzeme ve enerji deposu olarak görülmektedir. Kiper bunlara ek olarak; tarihsel-kültürel değerlerin korunması ile toplumdaki kültürel çeşitlilik ortaya konulup tanınabileceğini; yerel karakterler ve özellikler korunabileceğini; bir yere ait olma duygusu sağlanıp yerel, bölgesel, ulusal kimlik duygusu geliştirilebileceğini; yöre sakinleri ve dışardan gelecekler için toplumsal imaj yükseltilip, salt maddi değil, manevi kazanç da sağlanabileceğini; geçmişimiz, bugün ve geleceğimize uzanan yerel değerlerin, sonraki kuşaklar için de yaşatılıp, ileriye yansıtılabileceğini ve sonuçta toplumsal bilinç ve gönencin artırılabilceğini belirtmiştir.

Sonuç olarak ifade edilen bu ve buna benzer tüm açılımların, kültürel miras niteliğindeki yapıların sahip olduğu değer türlerine gönderme yaptığı ve özellikle de bu yapıların korumasına yönelik benimsenecek yaklaşımı ve yapılacak müdahale biçimlerini yönlendirdiği görülmektedir. Bu değerlere yönelik soyut ve somut yapıdaki içeriğin bütünleşik olarak yorumlanış biçimi, ele alınacak yerin korunmasında nasıl bir yaklaşımın benimseneceğinde belirleyici olmaktadır.

3.2.3.2 Kültürel mirasın korunma biçimine yön veren değerler

Kültürel miras niteliğindeki yapıların korunmasına yönelik herhangi bir oluşumda, "*genius loci*" yerin ruhunun sürdürülebilirliğine ilişkin güçlü olasılıkların ve fırsatların yakalanmasında değerleri ve değerlerin farklı yönlerini ön plana çıkaran yapıyla, özgünlük üzerine Nara Dökümanı'nın hatırlanması gerektiği açıktır.

Nara Özgünlük (ICOMOS, 1994) belgesi üzerinden bilinmektedir ki, kültür mirasının tüm biçimleri ve tüm tarihsel dönemleriyle korunabilmesi, bu mirasa değerler atfedildiği ölçüde kolaylaşabilmektedir. Bu değerleri tanımak, anlamak ve kültür mirasının ilk tasarımına ve sonradan kazandığı özelliklerine, tarihsel varlığına ve anlamına bağlı olarak yorumlamak, söz konusu yapıtın özgünlüğü konusunda varılacak

yargının temelini oluşturmaktadır. Kültür varlıklarına atfedilmiş değerler, kültürden kültüre, hatta aynı kültürün içinde değişebilmektedir. Başka bir deyişle, değer yargılarını ve bunlara bağlı özgünlük değerlendirmelerini tek ve değişmez ölçütlere dayandırmak kabul edilememektedir. Ayrıca bilinmektedir ki, bir yapıya atfedilen değerler zaman içerisinde değişmekte, bu nedenle yorumlanmış biçimlerinde de farklılaşmalar oluşabilmektedir.

Bu gerçekle birlikte Kuban (2000: 120-121), genel olarak bir yapının koruma statüsünü saptayan özelliklerin “mimari” ve “kentsel” boyut olduğunu ifade ederken, yapının korunmasına yönelik yapılacak müdahaleye ilişkin kararın alınmasına ve yapılma biçimine yön veren ölçütleri derecelerine göre ikiye ayırmaktadır. Buna göre,

- Birincil ölçütler: yapının sanat ve mimarlık tarihi içindeki konumuna ilişkin olarak “estetik değer”, geçmiş yapı tarihini belgeleyen özelliklere sahip olmasına ya da tarihi bir olguya tanıklık etmesine yönelik “tarihi belge değeri” ve bir yaşama kültürünü, teknolojiyi, sanatı yansıtıcı özelliğiyle “çevresel değerler”dir.
- İkincil ölçütler ise: korunmuşluk derecesi, işlevlendirme olanakları, müdahaleyi gerçekleştirecek ekonomik olanaklardır.

Kuban’ın ifadesiyle, bir tarihi yapıt kuşkusuz bir tarih belgesidir. Bu belge değerinin korunması açısından yapılacak müdahalede, en zor sorun tarihi belge kavramının değişik biçimler içermesidir. Bir yapı hem sosyal ve ekonomik bir belgedir, hem teknik hem de estetik bir belgedir (Kuban, 2000: 61). Müdahalede, birincil amaç yapının sanatsal mesajının korunmasıdır. Korunacak yapıyı, başka yapılardan ayıran temel özellik, sanatsal ya da estetik boyuttur. Bu güzellik anlayışı kişisel bir değer yargısının sonucunda oluşmamaktadır. Yapının sanatsal mesajı kolektif bir yargıdır. Zaman içinde birikmiş ve perçinleşmiş bir yargıdır. Bir sanat tarihi yargısıdır. (Kuban, 2000: 111). Estetik boyut, bir bakıma en öznel, bir bakıma en nesnel olandır. Öznellik tanınmamış yapıları değerlendirirken ortaya çıkar. Nesnellik uzun süreler içinde genelleşmiş, bir değer kazanmış yapılar için söz konusudur (Kuban, 2000: 200).

Feilden (2003: viii-x) ise, değerleri üç başlık altında sınıflandırmaktadır. Bunlar ise: “duygusal”, “kültürel”, “kullanım”a yönelik olanlardır. *Duygusal değerler*: merak, kimlik, süreklilik, saygı ve hürmet, sembolik ve ruhani değerlerden; *kültürel değerler*:

belge, tarihi, arkeolojik ve çağ, estetik ve mimari değerler, şehir manzarası, peyzaj ve ekolojik, teknolojik ve bilimsel değerlerden; *kullanım değerleri* ise: fonksiyonel, ekonomik (turizmi içerir), sosyal (aynı zamanda kimlik ve sürekliliği içerir), eğitimsel ve politik değerlerden oluşmaktadır. Buna göre:

Duygusal değerler: sembolik ve ruhani hislerden oluşup, kültürel farkındalığa dayanmaktadır. Belirli mimari formlar, farklı kültür ve bölgeler için farklı biçimlere sahip, sembolik ve ruhani mesajlar içermektedir. Petzet (2009: 68), bu değerlerin, anıtın tarihi boyutu ve de anıtın ruhu, onun “izi”, “aurası” ve “atmosferi” ile ilişkili olduğunu dile getirmektedir.

Kültürel değerler: bu bağlamdaki estetik değerler, kültür ve modayla çeşitlenmekte ve sanat tarihçilerinin eleştirel metotlarıyla oluşturulmaktadır. Artistik değerler ise sübjektiftir. Bir çalışma ne kadar yeni ise değeri o kadar sübjektiftir... Artistik değerler nesilden nesile değişmektedir. Mimari değer ise, katılımcının mekânlar yoluyla hareketiyle, bu mekânlarda açık bir biçimde görünür olmayan duyularıyla, önemli formların ve mekânların kişinin üzerindeki heykelsi etkisi ve kişinin plastik değerine ilgisiyle ilişkilidir. Malzemenin rengi ve dokusuna ilişkin hazzına; kişinin, temel geometrisiyle değerlere katılan tasarım öğelerinin taşıdığı uyuma, ölçeğe, orana, ritimlere ilişkin değerinin farkındalığına bağlı olmaktadır. Bir anıtın kentsel çevresi, özellikle belirli bir alan, cadde, meydan için tasarlanmış bir yapı ise, değerinin belirlenmesinde hayati bir yer tutmaktadır. Bu noktada en üstün mimari değer mekânsal ve çevresel olandır. Mimari bir birlik boyunca yürüyerek yapının niteliği; görme, koklama, duyma ve dokunma duyuları kullanılarak hissedilebilmektedir. Bu söylemlere ek olarak mimari değer, yapının içerisinde yer aldığı alanla, kitleyle, silüetle ve insan ölçeğiyle ilişkisine ve de bütün olarak öğelerin birbirine oranına, ait olduğu şehir ve ülke mirası hiyerarşisindeki önemine bağlı olduğu görülmektedir.

Kullanım değerleri: fonksiyonel ve ekonomik değerlerin yapının strüktürel olarak iyileştirilmesi kararında önemlidir. Sosyal değerler, büyük oranda duygusal değerleri kapsamakta fakat bunula birlikte bir mekâna ve bir gruba ait olma duygusuyla ilişkili olabilmektedir. Eğitimsel değerler ise, tarihi yapıların barındırdığı kanıtlara ilişkin olup, tarih çalışmalarlarıyla kolaylıkla tanımlanabilmektedir.

Bu bağlamda Petzet (2009: 67), bir anıtın ruhunun, yaşadığı zamanın ruhunu ifade eden “Zeitgeist”in bir kanıtı olarak, mekânda ve zamanda kavranabildiğini, bu noktada

da özgün kullanımlarının belirleyici olduğunu dile getirmektedir. Örneğin, madde ve bellek 'de hala mevcut olan yerin ruhu sayesinde bir kale harabesinin çürüyen kalıntılarının orada yaşamış ve savaşmış şövalye neslini canlandırabilmesi ya da bir manastırın yüzyıllar boyunca ayak izleriyle aşınan zemin üzerindeki taşların anıtın bir ibadet yeri olarak fonksiyonunu anımsatabilmesi gibi. Kuban (2000: 54) bu konuda, kültürün maddi varlığı olan yapılar ve üretilen diğer eşyaların bugünün yaşamına fiziksel, işlevsel ve simgesel boyutta katıldıklarını dile getirmektedir. Kuban'a göre, ister sadece seyredilen, ister kullanılan nesnelere, yapılar ya da eşyalar olarak, estetik değerleri de bulunmaktadır. Kısaca başka bir çağdan kalmaları gündelik yaşamdan uzak kalmış olmaları demek değildir. Günlük yaşama katılmaları kullanımlarıyla ilgilidir.

Madran'nın Özgönül (2007: 13-18) ile yaptığı çalışmalarda bu değerlerin kategorilere ayrılmaksızın, kesişen ve özelleşen yanlarıyla çeşitli şekillerde ifade edildiği görülmektedir. Bu değerler: tarihsel değer, çevresel değer, mitolojik değer, mimari değer, geleneksel değer, artistik ve sanat değeri, teknik değer, özgünlük değeri, enderlik değeri, teklik değeri, ekonomik değer, işlevsel değer, süreklilik değeri, anı ve hatıra değeri, kimlik değeri, eğitim değeri ve belge değeridir.

Feilden ilk adım olan koruma projesinin ardından, ikinci adım olan söz konusu kültür varlığındaki değerlerin tanımlanması ve bu değerlerin öncelik sırasına göre yerleştirilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Bu yolla nesnedeki önemli mesajlar saygı görerek korunabilecektir. Bu değerler disiplinler arası, teori ve uygulamaya yönelik farklı uzmanlık alanlarının bir arada olduğu bir ekip içinde analiz ve ardından tarihi artifağın önemini tanımlamak üzere sentez edilmek zorundadır. Bunlardan bazıları ön plana çıkartılmayı hak etmektedir (Feilden, 2003: viii). Bu çerçevede, kültürel miras niteliğindeki yapıların önemini belirleyen değerlerin, evrensel veya yerel nitelik taşımalarına bağlı olarak, yapıların sınıflandırılma biçimini ve bu doğrultuda koruma amaçlı yapıya uygulanabilecek müdahalelerin ölçüsünü, sınırlarını belirlediği görülmektedir. Bu değerler, gerçekleştirilmesi düşünülen müdahalelerde, önceliklerin belirlenmesine, müdahalelerin doğasının ve derecesinin karar verilmesine yardımcı olmaktadır. Bu noktada öncelikli olan değerlerin belirlenmesinin, tarihi binaların kültürel bağlamlarının yansıtılmasında gerekli olduğunun gözden kaçırılmaması önemlidir. Brooker'a göre, mevcut bağlama, strükture, mekânlara, fonksiyona ve tarihe yönelik verileri içeren değerler önemli pek çok kavramsal fırsatlar sağlamaktadır.

Bunların değerlendirilmesi ve yorumlanması yeniden tasarlama için ilham kaynağı sağlayabilmektedir. Binanın önceki durumundaki anlamın ortaya çıkartılması sonraki yeniden tasarıma yönelik kuralları ya da stratejileri belirlemektedir (Brooker, 2004: 20).

Bu noktada yapının sahip olduğu değerlerin ve bu değerlerin yorumlanış biçiminin benimsenecek koruma yaklaşımına ve yürütülecek uygulama biçimine yön verdiğinin farkında olunması gereklidir. Çünkü değerlerin altında yatan, yapının sahip olduğu mesajlardır ve bu mesajların kaybedilmeden iletilmesi önemlidir. Bu iletme eyleminin ise yorumlama yoluyla gerçekleştiği bilinmektedir. Yorumlama da ise koruma amaçlı müdahalelerin gerçekleşme aracı olan mekân tasarımının önemli olduğu görülmektedir.

3.2.3.3 Çağdaş koruma yaklaşımı

Bugün dünyada yaşanan, ilerlemeye dayalı tek boyutlu çizgisel değişim süreci, modern düşünce sisteminin doğurduğu tüketim anlayışıyla, insani değerlerin göz ardı edilmesini; toplumsal yaşamda nitelik yerine büyüklük, hız, verimlilik, miktar gibi sayısal değerlerin ön plana çıkartılmasını tetiklemektedir. Sürekliliğin kaybedilmesi; aynı zamanda kendinden önceki her türlü geleneksel sistemden kopularak tümüyle farklı bir yaşam biçiminin sunulması, eski ile yeni arasında hiçbir ilişki biçiminin kurulmaya çalışılmaması ve de hiçbir değer referans olarak alınmaması yaklaşımını doğurmaktadır. Bu yaklaşım ise, mekânın yer ile olan ilişkisinin kopmasına, toplumsal, kültürel ve coğrafi pek çok mekânsal değer göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bunun yanı sıra, insan nüfusundaki hızlı artış ve insan aktivitelerinin doğal ve yapay ekosistem üzerindeki yıkıcı etkisi, yeryüzünün ve üzerinde barındırdığı oluşumların yapısının değişmesine yönelik etkide bulunmaktadır.

Böyle bir oluşum içerisinde, Kuban'ın deyimiyle tarihi çevre ve yapıların korunması, değişimin doğasını ve hızını kontrol etmek isteyen bir kültürel iradenin ifadesini oluşturmaktadır (Kuban, 2000: 54). Değişimin durdurulması söz konusu değildir. Fakat değişim yönetilmeye ihtiyaç duymaktadır. Bu noktada koruma sadece değişimin tanığı olmamalı, sürdürülebilirliğin önemli bir parçası olmalıdır (Fairclough, 2001: 23). Bugün modern koruma esasen, tarihselciliğin yeni kavramı ve görecelilik üzerine dayanan bir paradigma olup, çağdaş toplumdaki değişen değerlerle nitelendirilmektedir. Bu yüzden tarihi nesnelere ve yapılar, birer kültürel miras olarak

geleneksel onarım sorunundan farklı hedeflere yol açmaktadır (Jokilehto, 2002: 295). Sonuç olarak, tarihi çevrenin doğal ve insana bağlı süreçler sonucunda ortaya çıkan etkilerden korunmasına yönelik, değişimin kontrol edilebilmesi anlamına gelen “*sürdürülebilirlik kavramının*”, çağdaş koruma anlayışının ve yöntemlerinin belirleyicisi olması beklenmektedir.

Sürdürülebilirlik, 1987 yılında Bruthland Raporu olarak da tanınan Ortak Geleceğimiz raporunda geliştirilmiş bir kavramdır. Ortak Geleceğimiz, Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu’nun (DÇKK, 1989: 30-31) vardığı sonuçları ortaya koyarken, sürdürülebilir kalkınmayı; “kaynakların bugünün ihtiyaçlarına yetmesini, gelecek kuşakların da kendi ihtiyaçlarını karşılayabilme olanağından ödün vermeksizin sağlamaktır” biçiminde tanımlamıştır. Burada sürdürülebilir kalkınmanın sabit bir uyum değil, daha çok bir değişim olduğu vurgulanarak, bu değişim içinde kaynakların iletilmesinin, yatırımların ve teknik gelişmenin yönlendirilmesinin ve kurumsal değişiminin, hem bugünün ihtiyaçlarıyla, hem de geleceğin ihtiyaçlarıyla tutarlı olmasının gerekliliğine dikkat çekilmektedir.

Throsby (1995) sürdürülebilirliğin, kısa süreli ya da geçici çözümlerden kaçınan ve bir sistemin kendini üreten ya da devam ettiren özellikleriyle ilgili fenomenlerin evrimleşen ya da sürekli devam eden özelliklerine işaret ettiğini dile getirmektedir. Low, sürdürülebilir kalkınmanın, doğal eko sistemin sürekliliğini sağlayarak, çevrenin korunması ve geliştirilmesiyken, kültürel olarak sürdürülebilir kalkınmanın, sanatın ve toplumun tutumunun, uygulamalarının ve inançlarının korunmasına yönelik olduğunu ifade etmektedir (Low, 2001: 48). Fairclough (2001: 24)’a göre, tarihi bir çevre için sürdürülebilirlik, değişimi kontrol etmek ve geçmişten gelen mirastan en etkili şekilde faydalanmaya yönelik yönelimleri seçmektir. Bu hedefle, değişime ve geçmişten arta kalanlar üzerinde geleceğin etkisine ilişkin herhangi bir kararın alınmasında, farkında olunması gereken iki ayrı sorun bulunmaktadır. Bunlardan ilki; şimdiki zamanın ihtiyaçlarıyla oluşabilecek kaybın nasıl minimize edileceği, diğeri ise mirasın anlaşılması ve zevk alınmasına yönelik işlemlerde varislerin gelecekteki seçeneklerini geniş ölçüde azaltmayan bir dengenin nasıl sağlanabileceğidir. Fairclough’un ifadesiyle, bizler geleceğin neyi tutmak isteyeceğini bilemeyiz, fakat gelecek nesillerin kendi kararlarını vermelerine izin vermek ve onlar için çok fazla kapıyı kapatmamak üzere “*yeterlilik*” “*enough-ness*” arayışında olabiliriz.

Burada farkında olunmalıdır ki, mevcutta var olan yapıların sürdürülebilirliğine yönelik yaklaşım ile bu güne ilişkin yeni yapıların tasarımında geleceğe yönelik sürdürülebilirlik arayışlarının kesişen ve ayrışan yönleri bulunmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramı, yeni yapılan ya da yapılacak olan yapılarda, güneş mimarisi ve yeşil mimarlık kavramları ile özdeşleştirilmekte, ekolojik sistem üzerindeki etkinin ve kaynak kullanımının azalmasına, mevcut kaynakların yeniden kullanımına, toplum sağlığı için konfor koşullarının artırılmasına ve yaygınlaştırılmasına yönelik vb. hedefleri içermektedir. Jessen (2003: 13)'nin de belirttiği gibi; yeni binalar planlanır ve inşa edilirken sürdürülebilirlik, geleceğe yönelik esneklik ve dönüştürülebilirlik beklentilerinin, malzeme döngüsüne olabildiğince uyum sağlar şekilde karşılanmasını gerekli kılmaktadır.

Bu çerçevede koruma ve sürdürülebilirlik kavramlarının benzer anlayış, hedef ve yaklaşımlara sahip olduğu görülmektedir. Koruma, konu aldığı kültürel mirasın geçmişten günümüze ulaşan bilgi ve deneyim birikimine, karakterine katkıda bulunan varlığının geleceğe aktarımını hedeflemektedir. Sürdürülebilirlik ise, gelecek nesillerin ihtiyaç ve hayallerini gerçekleştirebilmelerini tehlikeye atmadan ve ekosistemin dengesini koruyarak, bugünün ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelmektedir. Bu durumda bir objeden bir kente, yere ait fikir, beceri, bilgi ve yaşam formları barındıran kültürel miras niteliğindeki oluşumların varlıklarını sahip oldukları öznel nitelikleriyle sürdürmeleri önemli hale gelmektedir. Bu noktada koruma disiplininin, kültürel mirasın sahip olduğu somut ve soyut değerlerin sürekliliğini, günümüzün toplumsal yaşamına aktif biçimde katılımlarını sağlayarak gerçekleştirilmesi beklenmektedir.

Korumada temel amaç, geçmişten bugüne gelen kültürel birikim ve değerleri, özgünlüklerinden bir şey kaybettirmeksizin, zamanla farklılaşan değerler ile bütünleştirerek toplumlar için sağlıklı yaşam çevreleri oluşturmak olmalıdır. (Tekeli, akt. Kiper, 2006: 18). Tekeli (2009: 100)'nin deyişiyle de koruma, her kuşağın bir önceki dönemden edindiği kültürel değer ve göstergeleri, onlara yenilerini ekleyerek yeni kuşaklara aktarması görev ve sorumluluğuyla temellendirilmelidir. Worthington (1998: 3)'a göre ise, korumanın amacı, değişimi yönetme “managing” ve yürütme “moderating” olarak tanımlanabilir. Buradaki amaç geçmişin değerli bileşenlerinin devamlılığını sağlamak ve değişen aktivite örüntülerinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere yeni öğeler eklemek ve binaların yaşamasına izin vermektir. Madran ve Özgönül (2007:

9)'ün ifadesiyle koruma kavramı, günümüzde artık pasif bir kavram olmaktan çıkmış, “*kullanarak koruma*” ilkesi ile birlikte ele alınan aktif bir kavram ve eylem haline gelmiştir. Koruma düşüncesi Bektaş (2001: 23-24)'ın ifadesiyle de, insanın bugününün ve geleceğinin sorumluluğunu taşımalıdır. Geçmiş, var olanı dondurmamak, saklamak, çağın insanı için yaşanmaz duruma getirmek koruma değildir. Çağı yakalayamayanlar, günlerinden korkup kaçanlar, sonunda düşükleri geçmiş özlemine, yaşamı durdurmaya kalkışmaya dek vardırırmaktadır. Yaşamı korumayan hiçbir girişim, insanlık adına olumlu bir girişim olamamaktadır... Bir kaplumbağa kabuğu içinde canlısı yoksa ancak üzünç vericidir.

Kiper, yöresel mimarinin ve her yerleşmeye kendi doğasından çıkararak kimliğini veren özgünlüklerin korunmasının, yeni gelişmelerin eski doku ile uyumlu bir bütünlük içinde tasarlanmasının, aynı zamanda kentlerdeki sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi için de önemli ilkeler olduğunu dile getirmiştir (Kiper, 2006: 94). Kuban'a göre geçmişe bakış, bir derinleşme isteğidir Uygur sıfatı taşıyan bir ortamın amacının, insanı fiziksel ve psikolojik bir doyum içinde yaşatacak bir ortamı yaratmak olduğu söylenebilir... Böyle bir ortamın yaratılması için, derin zamanlı (diachronic) bir çevrenin, geçmişin verilerini de içeren çoğulcu bir fiziksel ortamın yaratılması sadece felsefi değil, fakat pratik bir tavır olarak kabul edilmelidir. Çünkü kültür içine her an yeni ürünler karışan bir birikimdir (Kuban, 2000, s.52-61).

Bu bakış açısının, geçmiş ile geleceğin karşıt kavramlar olarak algılanmasına; eskinin yeniden, yeninin de eskiden izole edilerek birbirinden bağımsız oluşumlar olarak ele alınmasına engel oluşturucu nitelikte bir yaklaşım önerdiği görülmektedir. Kuban'ın deyimiyle, yeni ile eski arasında bir kavga söz konusu değildir. Çünkü yeni yalınkat, bugün başlayan bir yeni değil, bütün bir geçmişi de içeren bir yeni olduğu zaman gerçek uygarlık göstergesi olacaktır (Kuban, 2000: 46). Bu noktada “yeni” yaratımın, toplumsal ve kültürel gelişimin sağladığı zengin bilgi ve deneyim birikimini yansıtan derin zamanlı bir çevrede varlık göstermesinin, eski ile yeninin sahip olduğu değerlerin bir arada görünür hale getirilmesinde güçlü potansiyellere sahip olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Tekeli (2009: 94-97)'ye göre, geçmişin göstergelerini taşıyan bir çevrede yaşayarak toplumsallaşan bir kişi, kültürün sürekliliğini kolayca edinebilecek ve tarih bilincine sahip olacaktır. Burada ön görülen süreklilik yeni yaşamın içinde geçmişin

simgelerini de taşımaya dönüktür, yoksa geçmişin aynen canlandırılmasını öngören nostaljik bir özlem “değildir”. Tekeli’nin ifadesiyle eğer genel olarak kültür alanında sürekli olarak karmaşıklaşma derecesi artan, zenginleşen evrimsel bir gelişme öngörüyorsak, yaşam çevresinin de geçmişte donmasını değil, geçmişteki öğelerin bir bölümünü koruyarak zenginleşmesini, gelişmesini öngörmemiz gerekir. Bu ise yeni değişmelerin var olan yapıya nasıl eklemeneceği sorusunu sormamızı gerektirir. Bu noktada Bektaş (2001: 24), genel olarak kültürü yaşayabilmenin, onu yaşatabilmenin, çağdaşını yaratabilmenin yollarının açık tutulması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bektaş’a göre, asıl korunacak olan bu yaratmadır. Bu da geçmişle bugünün, bugünle geleceğin ilişkilerinin sağlıklı, canlı, alış-veriş içinde; katkılara, yeni üretimlere açık tutulmasıyla olanaklı olacaktır.

Sürdürülebilirlik çerçevesinde, kültürel miras niteliğindeki yapıların uzun süre yaşamasının ise, tarihi süreç içerisinde farklı dönemlerde kullanılabilirliğine bağlı olduğu kabul edilmesi gereken bir gerçekliktir. Bu çerçevede bazı yapıların işlevini değiştirmeksizin, bazılarının ise toplumsal yaşam içerisinde değerlendirilmeye yönelik olarak işlev değişikliğine uğratarak sürdürüldükleri görülmektedir. Kuban (2000, s.118) bu bağlamda, tarihte yapıların değişmesini gerektiren nedenlerin;

- a. İşlev değişmesi ve/veya
- b. İşlev genişlemesi olduğunu dile getirmektedir.

Burada ifade edilen işlev genişlemesi genel olarak, probleme konu olan işlevin tanımında ve bu tanıma yönelik işlevin gerçekleştirilme biçiminde yaşanan gelişim, değişim ve çeşitlenmeden kaynaklanmaktadır. İşlev değişikliğinin ise, mevcut yapının gelişen, değişen işlev tanımına karşılık gelmeyerek işlevin farklılaşması ya da mevcut işlevin güncelliğini kaybederek, yerine yeni ihtiyaçların doğurduğu farklı bir işlevin geçmesiyle oluştuğu gözlenmektedir.

Yapıların değişmesini gerektiren nedenleri Douglas (2006: 96), genel olarak “*kullanım değişikliği*” olarak nitelendirmektedir. Douglas’a göre; genel olarak yapının kullanım değişikliğine, varlıkların kullanım sürekliliğine sahip olmasını sağlamak üzere duyulan ihtiyaç nedeniyle başvurulmaktadır. Aslında kullanım değişikliği, varlık için kullanıcı talebinin türü ya da stildeki değişimlere uyum sağlamaya yönelik bir yanıt niteliği taşımaktadır. Bu gibi durumlarda varlığı yararsal bir kullanımda tutma amacı

eleştireldir. Yanlış kullanım ve sonucundaki yıkımla tehdit edilen eski bir yapıya yeni bir yaşam getirmek kullanım değişikliğinin olumlu yönlerinden biridir.

Jessen (2003: 11), mimarlık ve kent tasarımının geleceğe yönelik görevinin öncelikli olarak ne olduğunu sorgulamaktadır. Bu öncelik, önceden yapılmış olanın adapte edilmesi ve kullanımının değişmesi ya da ortadan kaldırılmasına mı dayanmaktadır? Jessen bugün dünyada tercih edilen eğilime ilişkin yaptığı araştırmalardan elde ettiği verileri şöyle dile getirmektedir; 1960'lı yıllara kadar eski yapılara yönelik düşük itibar sürüp gitmiş, bu yapılara yönelik yapılacak müdahaleler mimarlar ve planlamacılar tarafından ikinci sınıf görevler olarak görülmüştür. Fakat 1970'lerin başından beri mevcut strüktürlere yatırım yüzdesi, yeni konstrüksiyonlara oranla artış göstermektedir. 1980'lerin ortasında inşa fonlarının yarısından fazlası mevcut binalara ayrılmıştır. Halen oran mevcudun gelişimi lehine sürmektedir. Douglas (2006: 97), 20. yüzyılın ikinci yarısının, özellikle ekonomik nedenler ve de merkezi kentsel alanlarda yapı için uygun alan eksikliği nedeniyle, kullanım değişikliği projelerinin artış dönemi olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Bu eğilimin, gelişmiş dünyada tahmin edilebilir bir gelecek için de devam etmesi muhtemeldir.

Sonuç olarak gelinen noktada, çağdaş koruma yaklaşımı çerçevesinde, tarihi yapıların yaşama katılımının sağlanması hedefiyle kullanım değişikliğine tabi tutularak insanlar tarafından yerel ve evrensel ölçekte deneyimlenebilen yerlere dönüştürüldükleri bir gerçektir. Moore (1998: 212-213), günümüzde tasarımı daha geniş kapsamlı deneyimlere açmanın önemi üzerinde durmaktadır. Moore, tarihi binaların kullanım değişikliklerine adapte edilmelerinde, deneyime dayalı tasarım yaratılmasında, yeni tasarımın eski yapıyı vurgulaması, varlığını kutlaması, mevcut yapıdaki mekânsal ilişkilerin korunmasında arabuluculuk yapması koşuluyla hoşgörülü olunması ve yeni öğelerin eklenmesinde özellikle daha çok tasarım vurgusu aranması gerektiğini dile getirmektedir. Moore'un deyiimiyle, yaratıcı yan yana gelişlere ve şaşırtıcı kombinasyonlara, yaratıcı tasarım hedefiyle daha çok yer verilmesi gerekmektedir. Koruma içerisinde tasarım deneyimi fikri garip görünebilmekte, fakat değişimler özgün yapı hala var olduğu sürece yapılabilir.

Bu çerçevede yapıların, kültürel, ticari ve ikamete yönelik amaçlarla kullanım değişikliklerine uygun hale getirildikleri görülmektedir. Çalışma kapsamında yapılan taramalar üzerinden ifade edilmelidir ki, mevcut yapıya işlev değişmesi ve/veya işlev

genişlemesi yönünde yapılan müdahaleler, özellikle içerisinde bulunduğumuz 21. yüzyıl ile ivme kazanmış, çok farklı ele alışlarla incelenmeye değer örnekler açığa çıkartmıştır. Bu müdahale biçimlerinden en önemlileri, 1990-2012 yılları arasında konuyla ilgili indexli dergilerde yayınlanan makalelerden elde edilen verilerle, müzeler özelinde Tablo7 de (Bknz. s. 215) yapılış yıllarına göre sıralandırılarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Gerek kullanım değişikliği gerekse kullanım genişlemesi yoluyla olsun, tarihi yapıların kullanılmasıyla ilgili olarak iki faktörün derinlemesine incelenerek değerlendirilmesinin gerektiği bilinmelidir. Bunlar:

1. İşlevi yerine getirecek yapıya ait girdiler,
2. Yapının üstleneceği işleve ait verilerdir.

Yapıya ait girdiler, ele alınacak yapıya özel soyut-somut verileri içermekle birlikte, işlevin niteliği ne olursa olsun yapının sahip olabileceği değerlerden ödün verilmemesine ilişkin, çağdaş koruma kapsamında uygulanacak müdahale biçimlerine yön verecek ulusal ve uluslararası açılımların, tüzüklerin, yönetmelik vb. öğretilerini barındırmaktadır. Bu nedenle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde çağdaş koruma yaklaşımına yönelik öğreti niteliğindeki veriler, ardından da çağdaş müzecilik özelinde değerlendirilen işlev kavramının taşıdığı niteliğe yönelik açılımlar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

3.2.3.3.1 Uluslararası yasal boyutlar, açılımlar

Tarihi süreçte, koruma kavramına ilişkin bakış açısıyla biçimlenen koruma yaklaşımlarının ve bu çerçevede ele alınan uygulamaların büyük ölçekli farklılıklar gösterdiği, gelişerek değiştiği, bu güne ilişkin sorgulamalara, öne çıkan değerlerin tanımlanmasına ve koruma uygulamalarının bilimsel verilere dayalı bir disiplin olarak görülmeye başlanmasına katkıda bulunduğu bilinen bir gerçektir. Genel olarak Kuban'dan referans alınarak bu süreç içerisinde 19.yy'a gelene kadar yaşamaya ve kullanılmaya devam eden yapıların tamir edildikleri, 19.yy'da ise açığa çıkan restorasyon uygulamalarının, idealize edilen dönem yapılarının bütün sonraki eklerden temizlenmesi şeklinde başladığı, I. Dünya savaşından sonra ise bugünkü restorasyon ölçütlerinin ana çizgileriyle formüle edilerek, yapıların sağlamaştırılması dışındaki müdahalelere geçildiği, 1930'lu yıllar ve sonrasında ise korumaya yönelik

müdahalelerin bilimsel bir disiplin olarak yerleşmeye başladığı görülmektedir (Kuban, 2000, s.24-32). Fakat ele alınan çalışma kapsamında, bu tarihi sürecin değeri bilinmekle birlikte, bugün gelinen noktayı tanımlamak üzere, özellikle I. Dünya savaşıdan sonra ivme kazanan konuyla ilgili uluslararası ve ulusal ölçekteki çalışmaların, korumaya yönelik yapılacak mekânsal müdahalelerde dikkat edilmesi gereken değerlerin ortaya konulması önemli bulunmaktadır.

Çağdaş koruma anlayışının oluşumuna yönelik olarak görülmektedir ki, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren, korumaya ilişkin çalışmalarda izlenecek, incelemeye, araştırmaya ve uygulamaya yönelik nesnel yöntemlerin tanımı oluşturulmaya çalışılmış, tarihi yapıların “insanlığın ortak mirası”, “dünya mirası” olduğu kabulüyle, uluslararası geçerliliği olan ilkeler ve anlaşmalar oluşturulmaya başlanmıştır. Başta ICOMOS, UNESCO ve COE olmak üzere koruma ile ilişkili çeşitli uluslararası organizasyonların gerçekleştirdiği çalışmalar; kongreler, konferanslar, sempozyumlar vb. yoluyla uzman görüşlerinden elde edilen bilimsel açılımlar, ilkeler halinde düzenlenerek kartalar, tüzükler, sözleşmeler, bildirgeler, tavsiyeler vb. çerçevesinde beyan edilmiş ve edilmektedir.

Burada dünyanın dört bir yanında gerçekleştirilen, korumaya yönelik uygulamalardaki farklılıklar, konunun uzmanları tarafından belirlenen ilkeler çerçevesinde bilimsel nitelikte bir yapıya oturtulmaya çalışılmaktadır. Alınan ilke kararları, koruma alanının düşünsel temelini oluşturmakta, koruma alanında çalışanların meslek etiğini, uygulama yöntemlerini, tekniklerini yönlendiren çerçeveyi oluşturmaktadır. Bu ilkeler genellikle ulusal ölçekte değerlendirmeye alınmakta, ulusların kendi bağlamsal gerçeklikleri dâhilinde ele alınarak, ulusal politikaların, yasaların, mevzuatların ve yerel uygulamaların belirleyicisi olmaktadır. Bu doğrultuda, çağdaş koruma yaklaşımına yönelik yapı taşları oluşturan beyanların, süreç içerisinde birbirini izleyen ve birbirine sorgulama alanı oluşturan yapılarıyla, ifade edildikleri kartalar, tüzükler, sözleşmeler, bildirgeler, tavsiyeler vb. üzerinden incelenerek, koruma yaklaşımına ilişkin yapılacak müdahalelere rehber oluşturacak veriler elde edilmesi amaçlanmaktadır.

1931 *ICOMOS*, “Atina Tüzüğü”:

Yirminci yüzyıldan içerisinde bulunduğumuz yüzyıla kadar devam eden süreçte çağdaş koruma yaklaşımının oluşturulmasına ilişkin atılan ilk adımı, 1931 yılında Atina’da gerçekleştirilen “Uluslararası Tarihi Anıtlarla ilgili Mimar ve Teknisyenler Kongresi” sonucunda yayınlanan “The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments” Atina Tüzüğü’nün oluşturduğu görülmektedir. Kuban (2000: 32)’dan aktarımla, bu belgede restorasyona yönelik yapılacak uygulamaların temel ilkelerini; tümel bütünlemelerden kaçmak, örgütlü bir bakım sağlamak, restorasyon gerektiğinde tarihi ve estetik verileri, hangi çağa ait olursa olsun korumak, korumaya yardımcı olduğu için kullanılmasını sağlamak, ören yerlerinde, bütün elverişli koşullarda anastilosis (rökompozisyon) yapmak, fakat yardımcı malzemeyi açıkça belirtmek, özellikle yok olma ve yeniden yapma tehlikesi gösteren durumlarda bunu engellemek amacıyla çağdaş malzemedan yararlanmak, kentlerdeki yapılaşmada, özellikle eski yapıların çevresinde, tarihi karakterin korunmasına özen göstermek vb. oluşturmaktadır.

1931 *ICOMOS*, “Restorasyon Tüzüğü”:

Yine 1931 yılında yayınlanan “Carta del Restauro”, Restorasyon Tüzüğü, İtalya için restorasyon ilkelerini belirlemeye yönelik olmuş fakat ortaya koyduğu söylemler nedeniyle evrensel ölçekte değer kazanmıştır. Restorasyonda uygulanmak üzere nesnel yöntemlerin belirlenmesine yönelik olarak Atina tüzüğüne ek olarak burada ifade edilen önemli ilkeler Ahunbay (2007: 148-149)’dan alıntı yapılarak şöyle dile getirilebilir:

- Yaşayan, yani ayakta duran anıtlara, yalnız özgün işlevinden çok uzak olmayan ve binada gerekli uyarlamaların önemli hasara neden olmayacak şekilde yapılabileceği yeni kullanımlar verilmesi ancak kabul edilebilir (madde 4).
- Bir anıta çeşitli nedenlerle ekler yapılması durumunda, uyulması gereken temel koşul ise, yeni öğelerin en azda tutulmaları, yalın ve yapısal düzeni yansıtır karakterde olmalarıdır (madde 7).
- Bu ekler mekânsal açıdan kesin ve açık olmalı ve özgünden farklı malzeme kullanılarak veya bezemesiz bir çerçeveye sınırlandırılarak belirtilmelidir (madde 8).

1943 *CIAM*, “Atina Kartası”:

C.I.A.M. organizasyonun, 1933 yılında Atina’da düzenlediği “fonksiyonel kente” yönelik IV. “Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi”nin ardından Le Corbusier tarafından 1943 yılında yayınlanan Atina Kartası’nda “Charte d’Athenes” kentlerin tarihi mirasının korunmasına yönelik olarak şu söylemlerin dile getiriliyor olması da dikkat çekicidir. Buna göre: İster izole binalar isterse kentsel yığınlar içerisinde olsun “mimari varlıklar” eğer geçmiş kültürün ifadeleri iseler ya da evrensel ilgiye karşılık veriyorlarsa ve de korunmaları insanları sağlıksız koşullarda tutma fedakârlığını gerektirmiyorsa korunacaklardır. Bununla birlikte tarihi alanlarda inşa edilmiş yeni strüktürlere estetik kaygısıyla geçmişteki bina tiplerinin uygulanması yıkıcı sonuçlar doğurabilmektedir. Bu nedenle de bu gibi uygulamaların sürdürülmesine ve de girişimlerde bulunulmasına herhangi bir biçimde müsamaha edilmemelidir (Le Corbusier, 1973: 86-89). Le Corbusier’e göre bu gibi metotlar tarihin dersleriyle zıtlaşabilmekte; geçmişin mutsuzluk verici kopyası, bakılmayı arzulayan gerçekliği başka bir deyişle özgün ifadeleri tehlikeye atabilmekte; genel inançların zarar görmesine neden olabilmektedir (Worthington, 1998: 43). Atina kartası, Avrupa Kent Plancıları Konseyi (CEU) tarafından 1998 yılında tekrar ele alınmış, daha sonra ise her 5 ve 10 yılda bir tekrar düzenlenerek değişime uğratılmıştır (Gökçür, 2005: 36).

1964 *ICOMOS*, “Venedik Tüzüğü”:

1964 yılında yayınlanan “The Venice Charter” Venedik Tüzüğü’nün ise evrensel nitelikte olduğu, burada hiçbir kültürel ayrıcalığın dile getirilmediği görülmektedir. Venedik tüzüğü, ortaya koyduğu kavramlar ve korumaya yönelik söylemleriyle öncü olmuş, ardından yapılan konuyla ilişkili çalışmaların temel kaynağı olarak öncelikle değerlendirmeye alınmıştır. Bu yapısıyla, koruma ve onarım başlıkları altında dile getirilen söylemler mekânsal müdahaleye yönelik olarak Cevat Erder (akt. Ahunbay, 2007: 150-151) ’in yaptığı çeviriden özetle şöyle sıralanabilmektedir:

- Anıtların korunması, her zaman onları herhangi bir yararlı toplumsal amaç için kullanmakla kolaylaştırılabilmektedir. Fakat bu nedenle yapının planı, ya da bezemeleri değiştirilmemelidir. Ancak bu sınırlar içinde yeni işlevin gerektirdiği değişiklikler tasarlanabilir ve buna izin verilebilir. (Madde, 5)

- Kültür varlığının korunması,  leği dışına taŐmamak koşuluyla çevresinin de bakımını içine almalıdır. Eğer geleneksel ortam varsa olduğu gibi bırakılmalıdır. Kütle ve renk ilişkilerini deęiŐtiren hiçbir yeni eklentiye, yok etmeye ya da deęiŐtirmeye izin verilmemelidir. (Madde, 6)
- Onarımla çerçevesinde yapılması gerekli herhangi bir eklemenin mimari kompozisyondan farkı anlaşılabilmeli ve gününün damgasını taşıyabilmelidir (Madde, 9)
- Eklemelere, ancak yapının ilgi çekici bölümlerine, geleneksel konumuna, kompozisyonuna, dengesine ve çevresiyle olan bağlantısına zarar gelmediği durumlarda izin verilebilir. (Madde, 13)

Bu kapsamda Venedik Tüzüğü'nün, genel olarak korumada yapının bütünlüğünü ve özgünlüğünü önemseyerek, tarihsel ve kültürel sürekliliğin sağlanmasını amaçladığı, bu hedefle de uluslararası nitelikte ortak ilkeler belirlediği görülmektedir. Jokilehto (2002: 296)'nin ifadesiyle de, otantiklik sorusu; acil koruma hareketleri bağlamında tartıŐılmış, tüm zenginliği içerisinde miras kalmış kültürel varlıkları gelecek nesillere devretmeye yönelik ağırıda bulunan Venedik Tüzüğü'n n temel konusu olmuştur.

1975 COE, “Avrupa Mimari Miras Tüzüğü”:

1975 yılında ortaya konulan “European Charter of the Architectural Heritage” Avrupa Mimari Miras Tüzüğü (COEa, 1975: madde 2-3-7)'nde mimari mirasın geleceğinin, büyük oranda insanların yaşamsal bağlamına entegre edilmesine ve bölge planlaması, kent planlaması ve imar planlarında kendisine verilen ağırlığa bağlı olduğu gerçeği dikkate alınarak, mimari mirasın bütünleşik bir Şekilde korunmasına yönelik politika oluşturulması hedefiyle Şu ilke kararları dile getirilmiştir: Mimari miras, insanoğlunun önemli bir parçası olarak özgün halleriyle ve tüm çeşitliliğiyle gelecek nesillere aktarılmalıdır. Her bir nesil, geçmişe farklı bir anlam yüklemekte ve bu anlamdan yeni bir ilham almaktadır. Bu sermaye yüzyıllarca biriktirilmiŐtir; herhangi bir parçasının yok edilmesi bizleri fakirleŐtirecektir çünkü yarattığımız hiçbir Şey, ne kadar güzel olursa olsun, kaybedileni geri getiremeyecektir. Bütünleşik koruma duyarlı restorasyon yöntemlerinin kullanılması ve uygun işlevlerin doğru seçilmesi ile sağlanabilmektedir.

1975 *COE*, “Amsterdam Bildirgesi”:

Avrupa Mimari Miras Tüzüğü'nün ardından açığa çıkan “The Declaration of Amsterdam” Amsterdam Bildirgesi (COEb, 1975)'nde benzer bir biçimde, korumaya yönelik bütünleşik politikanın uygulanmasında, mimarlık mirasının korunmasının kentsel ve bölgesel planlamanın bütünleyici bir parçası haline gelmesi gerekliliği dile getirilmiştir. Bu noktada, kırsal ve kentsel dokunun yapısının, karmaşık işlevlerinin, inşa edilmiş ve açık mekânlarının mimarlık ve mekânsal özelliklerinin incelenmesi, yapılara, onların karakterine saygı göstererek çağdaş yaşamın gereklerine uyan işlevler verilmesi üzerinde durulmuştur. Koruma politikasının aynı zamanda mimarlık mirasının toplumsal yaşamla bütünleşmesi anlamına geldiği dile getirilmiştir.

1976 *UNESCO* “Tarihi Alanların Korunması ve Çağdaş Rollerini Konusunda Tavsiyeler”:

UNESCO'nun üye devletlerinin 1976 yılında benimsedikleri, “Recommendation Concerning the Safeguarding and Contemporary Role of Historic Areas” Tarihi Alanların Korunması ve Çağdaş Rollerini Konusunda Tavsiyeler'de tarihi çevrelerin çağlar boyunca kültürel etkinliklerin çeşitlilik ve zenginliğinin somut tanıkları oldukları ve bu çeşitliliğe cevap verebilecek potansiyellere sahip olduğu kabul edilmektedir (UNESCO, 1976). Bu doğrultuda madde 3-4-28'den çıkışla dile getirilen genel ilkeler çerçevesinde, her tarihi alan ve çevresi bir bütün olarak görülmelidir. Bu bütün ise, özel karakteri, dengesi onu oluşturan parçaların birbirleriyle kaynaşmasına bağlı olan ve yapılar, mekânsal organizasyon ve çevresi kadar insan faaliyetlerini de içeren bir bütündür. Tarihi alanlar ve çevreleri, her türlü tehlikeye karşı etkin biçimde korunabilmeli; özgünlüklerini zedeleyebilecek uygun olmayan kullanımlardan, gereksiz ekler, yanlış ve duyarsız değişikliklerden uzak tutulmalıdır. Yapı gruplarını ve onların kendine özgü karakterini oluşturan farklı bölümlerin birbirine bağlanma biçimlerine veya karşıtlıkların yarattığı estetik duygulara ve uyuma özellikle dikkat edilmelidir. Yeni yapıların mimarisinin ise, tarihi yapı gruplarının mekânsal organizasyonu ve yerleşim biçimiyle uyumlu olması sağlanmalıdır. Bunun için, herhangi bir yapım işlemine girişmeden önce, tarihi yerleşmelerin genel karakterini; yüksekliklerin armonisini, kullanılan renk, malzeme ve biçimleri, cephe ve çatı tiplerini, bina kütlelerinin oranlarını, parsel içindeki konumlarını ve çevre ile ilişkilerini tanımlayıcı bir kentsel çevre analizi yapılmalıdır.

1979, 1981, 1988, 1999 ICOMOS, “Burra Tüzüğü”:

Avustralya ICOMOS tarafından 1979 yılında Kültürel Öneme Sahip “Yer”lerin Korunması Amacıyla Avustralya özelinde yayınlanan ve 1999 yılında eklemelere ve değişime uğrayarak son halini almış olan “The Burra Charter” Burra Tüzüğü, bugün çağdaş koruma yaklaşımı için önemli ilkeleri barındıran bir yapıya kavuşturulmuştur. Tüzük tüm versiyonlarında genel olarak; koruma ilkeleri, işlemleri ve uygulamaları konusuna değinirken, 1999 yılında aldığı son halinde, ele alınan tanımlar genişletilmiş, müdahaleye yönelik planlama süreçlerine yer verilmiş, koruma kapsamındaki yerlerin sahip olduğu değerlerin önemi üzerinde durularak, uygulanan müdahaleler bu değerlerin yorumlanmış biçimi olarak değerlendirilmiştir. 1999 yılında yayımlanan Burra Tüzüğü (Australia ICOMOS, 1999: madde 1-2)’nde belirtildiği gibi; korumanın amacı, bir yerin sahip olduğu kültürel önemin sürdürülmesidir. Geçmişin, bugünün ya da geleceğin nesilleri için estetik, tarihi, bilimsel, sosyal ya da ruhani değerlere sahip yerlerin bu değerleri kaybetmeksizin korunması önemlidir. “Kültürel önem, yerin kendisinde, yapısında, kurulumunda, kullanımında, ilişkilerinde, sahip olduğu anlamlarda, belleğinde, ilişkili olduğu yerlerde ve objelerde şekillenmektedir.” Bu bakış açısıyla Burra Tüzüğü, kültürel mirasın taşıdığı soyut anlamlar ile somut nitelikteki fiziksel bileşenleri bütünleştirmektedir.

Bu çerçevede Burra tüzüğündeki önemli maddeleri sıralamak uygun olacaktır:

- Koruma; mevcut yapı, kullanım, ilişkiler ve anlamlara saygı duymaya dayanmaktadır. Koruma, değişikliklere yönelik ihtiyatlı bir yaklaşım gerektirir, gerekli durumlarda olabildiğince az uygulanmalıdır. Bir yere uygulanacak değişiklikler o yerin fiziksel ya da diğer kanıtlarını ortadan kaldırmamalıdır (madde 3).
- Bir yerin korunması, kültürel ve doğal önemi doğuran tüm değerleri, hiçbirini bir diğerinin önüne geçmeksizin tanımlanmalı ve dikkate alınmalıdır. Değerlerin göreceli derecelenmesi ise bir yere yönelik farklı koruma eylemlerini yönlendirici olabilmektedir (madde 5).
- Bir yerin kullanımı, kültürel öneme sahip ise sürdürülmelidir. Yer, uygun bir kullanıma sahip olmalıdır (madde 7). Yere yönelik yeni kullanım, yapıya ve kullanım biçimine yönelik minimum değişikliği

içermeli, ilişkilere ve anlamlara saygı göstermeli ve uygun olduğu takdirde yerin kültürel önemine katkıda bulunacak uygulamaların sürekliliğini sağlamalıdır.

- Koruma, yerin önemine katkıda bulunan uygun görsel düzen ve diğer ilişkilerin sürdürülmesini gerektirmektedir (madde 8). Görsel düzen kullanımı, yer seçimini, kütleli, formu, ölçeği, karakteri, renk, doku ve malzemeyi içerebilmektedir.
- Yerin fiziksel lokasyonu kültürel öneminin bir parçası olup, yapı kendi içerisinde bulunduğu tarihi lokasyonda kalmalıdır. Bununla birlikte bir yerin kültürel önemine katkıda bulunan içeriklerin, sabit donanımların ve objelerin içerisinde buldukları bu yerde devamlılığı sağlanmalıdır. İlgili objelerle birlikte ilgili yerlerin, yerin kültürel önemine katılımı sürdürülmelidir (madde 9-10-11-12).
- Değişim, bir yerin kültürel öneminin sürdürülmesi için gerekli olabilir, fakat kültürel önemi indirgemesi arzu edilmez. Yere yönelik değişim miktarını ve uygun yorumlanış biçimini yerin kültürel önemi belirlemelidir. Kültürel önemi azaltacak değişimler geri çevrilebilir ve koşullar izin verdiğinde iptal edilebilir olmalıdır. Geri çevrilebilir değişimler geçici düşünülmeli, son çare olarak uygulanmalı ve gelecekteki koruma eylemlerine engel olmamalıdır (madde 15).

Douglas (2006: 113), Burra Tüzüğü'nün, yapının korunmasına yönelik uluslararası ölçekte tanınan, temel yol gösterici kaynak olduğunu vurgulamış ve tüzüğün özetle yedi kilit ilke şartı ortaya koyduğunu dile getirmiştir. Buna göre, yerin kendisi önemlidir; yerin öneminin anlaşılması gereklidir; yapı anlaşılmalıdır; kültürel önem, kararlara rehberlik etmelidir; değişiklik mümkün olduğunca az, gerektiği kadar yapılmalıdır; kayıt tutulmalı ve her şey mantıklı bir düzen içerisinde yapılmalıdır.

1985 COE, "Avrupa Mimari Mirasın Korunması Sözleşmesi":

1985 yılında yayınlanan Avrupa Mimari Mirasın Korunması Sözleşmesi (COE, 1985: madde 7-11-12)'nde ise, anıtların çevresinde, bina gruplarında ve sit alanlarında çevre düzenini geliştirmeyi amaçlayan önlemler alınması; mirasın mimari ve tarihsel özellikleri göz önüne alındığında, bu mirasın çağdaş hayatın gereksinimleri göz önüne

alınacak şekilde kullanılması, eski yapıların yeni kullanımlar için uygun olması durumunda adaptasyonunun sağlanması; korunan varlıkların halk tarafından ziyaret edilmesinin önemi farkına varılarak, erişime izin verilmesinin sonuçlarının, özellikle de strüktürel gelişimin bu varlıkların ve çevrelerinin mimari ve tarihsel özelliklerine zarar vermemesinin sağlanması üzerinde durulmuştur.

1987 *ICOMOS, “Washington Tüzüğü”:*

1987 yılında ICOMOS’un ortaya koyduğu Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunmasına yönelik “Washington Charter” Washington Tüzüğü’nde, “Tarihi kent ve kentsel alanların korunması” deyimini tarihi kent ve kentsel alanların yasal koruma altına alınması, bakımı ve restorasyonu için gerekli adımların yanı sıra, geliştirilmeleri ve çağdaş yaşama katılmaları için gerekli uygulamaları da kapsamaktadır. Bu çerçevede, Ahunbay (2005: 164-167)’dan aktarımla tüzüğü oluşturan ilkelerden mekân tasarımına yönelik olanları şöyle ifade edilebilir: korunması istenen nitelikler, kentin veya kentsel alanın tarihi karakteri ile bu karakteri oluşturan maddi ve tinsel bileşenlerdir (madde 2).

Bunlar özellikle:

- Parsel ve sokakların tanımladığı kent dokuları
- Binalarla yeşil ve açık alanlar arasındaki ilişkiler
- Binaların ölçek, boyut, üslup, yapı tekniği, kullanılan malzemeler, renk ve bezemeler ile tanımlanan biçimleri, iç ve dış görünüşleri
- Kent veya kentsel alanın doğal ve insan yapısı çevre ile arasındaki ilişki
- Kent veya kentsel alanın zaman içinde yüklendiği değişik işlevlerdir.

Washington tüzüğünde belirtildiği üzere, yeni işlev ve etkinlikler tarihi kent veya kentsel alanın karakteriyle uyumlu olmalıdır. Bu alanların çağdaş yaşama uyarlanması için teknik servislerin getirilmesi veya iyileştirilmesi işlemleri özenle yapılmalıdır (madde 8). Yeni binalar yapılması gerektiğinde veya eskileri uyarlanırken, mevcut mekânsal oluşum saygı görmeli, özellikle ölçek ve parsel boyutuna dikkat edilmelidir. Çevreye uyumlu çağdaş öğeler yöreyi zenginleştirebileceğinden, yeni tasarımlar engellenmemelidir (madde 10).

1994 *ICOMOS*, “Nara Özgünlük Belgesi”:

ICOMOS (1994: madde 5-9)’un yayınladığı, “The Nara Document on Authenticity” Nara Özgünlük Belgesi’nde, bugün dünyada kültür ve kültür mirası çeşitliliğinin, tüm insanlık için, yeri doldurulamaz bir duygu ve düşünce zenginliği oluşturduğu; bu çeşitliliğin korunmasının ve geliştirilmesinin ise insanlığın gelişimi için büyük önem taşıdığı ifade edilmektedir. Burada ifade edilen koruma tanımı ise; kültürel mirası anlamaya, tarihini ve anlamını bilmeye, maddi olarak korunmasını sağlamaya ve gerektiğinde sunulması, restore edilmesi ve geliştirilmesine yönelik tüm işlemleri içermektedir. Bu tanımdaki anlama eyleminin ise, kültürel mirasın sahip olduğu değerlerin tanınması, anlaşılması ve kültür mirasının ilk tasarımına ve sonradan kazandığı özelliklerine, tarihsel varlığına ve anlamına bağlı olarak yorumlanması olarak nitelendirilen özgünlük yargısıyla ilişkilendirildiği görülmektedir.

1999 *ICOMOS*, “Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü”:

Yine ICOMOS’un 1999 yılında Meksika’da yapılan 12. Genel Kurulunda kabul edilen “Charter on the Built Vernacular Heritage” Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü’nde geleneksel yapılar;

- a. Toplumca paylaşılan bir yapım geleneğinin,
- b. Çevreye uygun yöresel veya bölgesel bir kimlik,
- c. Üslup, biçim ve görünüş tutarlılığı veya geleneksel yapı türlerine bağlılık,
- d. Anonim olarak aktarılan geleneksel tasarım ve yapı ustalığı,
- e. İşlevsel, sosyal ve çevresel kısıtlamalara etkin olarak cevap verebilme,
- f. Geleneksel yapım sistemlerinin ve zanaatlarının etkin uygulanması gibi ayırt edici özellikleriyle tanındıkları belirtilmektedir.

Bu çerçevede tüzükte, geleneksel yapılara, yapı gruplarına ve yerleşmelere yapılacak çağdaş müdahalelerin onların kültürel değerlerine ve geleneksel karakterlerine saygı göstermesi gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Ayrıca ifade edilmektedir ki, çağdaş kullanım isteklerinin zorladığı ve kabul edilebilir değişimler bütünü genel ifadesine uyumlu, görünüş, doku ve biçim yönünden aykırı olmayan malzemelerle yapılmalı; yapı malzemelerinin birbiriyle uyumuna özen gösterilmelidir. Geleneksel yapıların yeni işlevlere uyarlanması ve yeniden kullanımında, yapılar kabul edilebilir bir

yaşam standardına yükseltilirken, bütünlüğü, karakteri ve biçimi saygı görmelidir (Ahunbay, 2005: 179-180).

2003 *ICOMOS*, “Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu için İlkeler:

ICOMOS (2003b)'un yayınladığı, “Charter- Principles for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage” Mimari Mirasın Analizi, Korunması ve Strüktürel Restorasyonu için İlkeler’de belirtilen tavsiye niteliğindeki genel ölçütlerde, mimari mirasın değeri yalnız görünüşünde değildir ifadesi kullanılarak, tüm bileşenlerinin bütünlüğü içinde, dönemin yapım teknolojisinin benzersiz bir örneği olarak korunmuş olmasının önemi üzerinde durulmaktadır. Özellikle yapıların sadece cephelerinin korunarak, içerdeki strüktürlerin ortadan kaldırılması koruma ölçütlerine uygun bulunmamaktadır (madde 1.3). Bir kullanım veya işlev değişikliği önerildiğinde, bütün koruma gereklilikleri ve güvenlik koşulları özenle dikkate alınmalıdır (madde 1.4). Mimari mirasın restorasyonunda, taşıyıcı sistemin restorasyonu tek başına nihai hedef değildir. Strüktürün korunması, asıl hedef olan yapının tümünün korunmasına yönelik bir araçtır (madde 1.5). Tarihi strüktürlerin özel durumları karmaşık geçmişleri ile tıp alanındakine benzer bir araştırma ve öneri geliştirme organizasyonu gerektirmektedir. Anamnez (bir hastalığın semptomlarının ve olaylarının kaydedilmesi), teşhis, tedavi ve kontrollerle önemli veriler ve bilgiler araştırılır, yapıya özel bozulma ve hasar nedenleri belirlenir, uygun tedavi yöntemleri arasından seçim yapılarak uygulanan müdahalelerin başarısı denetlenir (madde 1.6). Taşıyıcı sistemin çökmesini engellemek amacıyla alınması gereken acil güvenlik önlemleri dışında, sağlayacağı yarar veya zarar tam olarak belirlenmeden mimari mirasa herhangi bir müdahale yapılmamalıdır. Bu tür acil önlemlerin, geriye dönüşü olmayan müdahaleler getirmesinden mümkün olduğunca kaçınılmalıdır (madde 1.7). Mümkünse, benimsenen müdahaleler geriye döndürülebilir olmalı, böylelikle yeni bilgilerin edinilmesi durumunda kaldırılarak daha uygun olanla yer değiştirebilmesi sağlanmalıdır. Geriye dönüşü olmayan müdahaleler, ileride yapılması olası işlemleri engellememelidir (madde 3.9). Müdahale mimari, strüktür, tesisat ve işlevsellik konularının farklı yönlerine gerekli ağırlığı verecek bütünlük bir planın sonucu olmalıdır (madde 3.13). Herhangi bir tarihi malzeme veya ayırt edici mimari öğeyi kaldırmak veya değiştirmekten mümkün olduğunca uzak durulmalıdır (madde 3.14).

2003 UNESCO, “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”

UNESCO (2003)’nun ortaya koyduğu “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi’nde ise koruma; somut olmayan kültürel mirasa yönelik olarak, bu mirasın yaşayabilirliğini güvence altına almak olarak tanımlanmış, güvence altına alma eylemine, kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza etme, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma ve de bu mirasın farklı yönlerinin canlandırılması dâhil edilmiştir (madde 2.3). Bu sözleşmede dikkat çekici olan unsurlardan biri ise; somut olmayan mirasın korunmasına ilişkin duyarlılığın artırılmasına yönelik ifade edilen 14. Maddenin, 4. Fıkrasında, somut olmayan kültürel mirasın ifade edilmesi için gerekli olan doğal mekânların ve belleğe ilişkin yerlerin korunması amacıyla eğitim verilmesini teşvik etme eyleminin, Taraf Devletlerin gerçekleştirilmesi beklenen eylemler arasında nitelendiriliyor olmasıdır.

2003 ICOMOS, “Somut Olmayan Miras, Anıtlar ve Sitler ile İlgili Bildirge”

ICOMOS(2003)’un 14. Genel Kurul Toplantısı çerçevesinde “Yer-Anı değeri-Anlam: Anıt ve sitlerde Somut Olmayan Değerlerin Muhafazası” teması ile gerçekleştirilen sempozyumun sonrasında yayınlanan “Declaration on Intangible Heritage and Monuments and Sites” Somut Olmayan Miras, Anıtlar ve Sitler ile İlgili Bildirgesi’nde, soyut mirasla ilişkili faktörlerin tanımlanmasına yönelik yapılan tartışmaların sonucunda elde edilen görüşlerin üç grupta toplandığı görülmektedir. Bunlardan ilk ikisi soyut mirası oluşturan temel faktörleri aktarmaktadır. Üçüncüsü ise; soyut ve somut mirasın her zaman ilişkili olduğu; soyut mirasın, bir yerin değerlerinin ve öneminin doğrulanmasını sağladığı; yerin her zaman kültürün bir parçası olduğu ve kültür içinde gömülü olduğu; soyut mirasın, somut mirasın tamamlayıcısı olduğu, yer ve yerin anlamı arasındaki sınırın kapsamına ilişkin olarak, bazı kültürel uygulamaların belirli yerlerle ilişkili olduğu ya da açıkça sınırlar olmaksızın bölgesel ya da ulusal olduğu gerçeği üzerinde durmaktadır. Bu bildirmede açılımları ortaya konulan soyut miras kavramının, bir oluşumu mekân olmaktan çıkartarak yer haline getiren bütün değerleri içerdiği görülmektedir. Bu yapıyla yerin ruhu kavramına göndermede bulunması ve kültürel miras niteliğindeki yapıların korunmasında neyin korunacağına

ilişkin sorgulamalarda üzerinde durulması gereken noktaları barındırması dikkat edilmesi gereken önemli noktalar olarak görülmektedir.

ICOMOS'un yayınladığı Somut Olmayan Miras, Anıtlar ve Sitler ile İlgili Bildirge'nin sonuç ürünü olduğu sempozyumun bünyesinde gerçekleştirilen Kimberley çalıştayında, soyut mirasın, somut objelere ve yerlere anlam, değer ve çevresel bağlam kazandırdığı kabul edilmekte; bir alanda çoklu değerlerin var olduğu ve bunların alanın duygusal, zihinsel, fiziksel duyuşal deneyimiyle ilişkili olduğu ifade edilmektedir. Bu değerlerin ise sembolizm, kimlik, kültür, yaşayan gelenekler, anılar, hatıralar, çevre ve doğayı içerdiği gerçeği üzerinde durulmaktadır. Bu çerçevede ele alınan çalıştay sonucunda, soyut mirasın tanımlanması, korunması, paylaşımı ve yorumlanmasına ilişkin bir metodoloji oluşturulmuştur. Buna göre soyut mirasın korunmasında: miras bir bütün olarak, soyut ve somut tüm yönleriyle yönetilmesi; mirasın sahip olduğu değerlerin soyut yönlerinin kutlanması ve takdir edilmesi; yaşayan gelenekler olarak yaşayan soyut mirasın devamlılığının, geliştiği ve değiştiği gerçeğinin kabulüyle, geleneksel ve modern teknik araçlarla desteklenmesi gerektiği ifade edilmektedir. Soyut mirasın paylaşılması ve yorumlanması bölümünde dile getirilenlerden biri ise; soyut mirasın özgünlüğünü güvence altına almak amacıyla alanın/yerin öneminin aktarılmasına duyulan ihtiyaçtır.

2003 TICCIH, "Nizhny Tagil Tüzüğü":

Yine aynı yıl içerisinde TICCIH (2003) tarafından hazırlanan Endüstri Mirasının korunmasına yönelik "The Nizhny Tagil" tüzüğünde bütün bu söylemler "endüstri mirasına" yönelik olarak değerlendirilmiş ve şu beyanlar açığa çıkartılmıştır; endüstriyel eylemler için inşa edilmiş binalar ve strüktürler, bunlar içerisinde uygulanan işlemler ve kullanılan araçlar, bunların üzerinde yer aldığı kasaba ve peyzajlar ve diğer tüm soyut ve somut ifade biçimleri önemlidir. Ayrıca bunlar üzerinde çalışılması, tarihi geçmişlerinin düşünülmesi, anlamının ve öneminin araştırılması ve herkes için açık hale getirilmesi ve en önemli karakteristik örneklerin bugünün ve geleceğin çıkarları ve kullanımı için tanımlanması, korunması, sürdürülmesi gerekmektedir. Kültürel mirasın bakımı ve korunmasına yönelik olarak madde 5' de şu ifadeler kullanılmaktadır:

- Endüstriyel mirasın korunması fonksiyonel bütünlüğün korunmasına bağlıdır ve müdahaleler bu bütünlüğün olabildiğince sürdürülmesine yönelik olmalıdır.
- Endüstriyel alanların korunması, bu alanların oluşturulmasına neden olan amaç ya da amaçların ve de bu alanda sürdürülen endüstriyel işlemlerin bilgisinin edinilmesini gerektirmektedir.
- Endüstri mirasının kendi yerinde korumasına öncelik verilmelidir.
- Korunması amacıyla, endüstriyel alanın yeni bir kullanıma adaptasyonu, özel tarihi alanlar dışında genellikle kabul edilebilirdir. Yeni kullanımlar önemli malzemelere değer vermeli ve orijinal dolaşım ve aktivite örüntülerini sürdürmeli, mümkün olduğunca orijinal veya temel kullanımı ile uyumlu olmalıdır. Eski kullanımı yorumlayan bir alan temelde tavsiye edilmektedir.
- Müdahaleler geri çevrilebilir ve minimal etkiye sahip olmalıdır.
- Yeniden yapım ya da önceki bilinen durumuna geri döndürme olağandışı bir müdahale olarak görülmelidir.

2004 *UNESCO*, “Yamato Bildirgesi”:

İlerleyen süreçte 2004 yılında UNESCO, “Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage” adı altında somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunmasında bütünlük yaklaşımlar sunan Yamato Bildirgesi’ni yayımlanmıştır. Petzet’in ifadesiyle Özgünlük üzerine Nara Belgesi, Nara’daki farklı bir konferansta düzenlenen Somut ve Soyut Mirasın Korunması için Bütünlük Yaklaşımlar üzerine Yamato Bildirge’sini getirmiştir (Petzet, 2009: 65). Bu bildirmede Nara Belgesi’nin ortaya koyduğu söylemlerden çıkışla öneriler dile getirilmesi önemlidir. Buna göre; somut miras ile somut olmayan mirasın tanımlanmasındaki farklılıklar ve korunması için yapılan farklı müdahaleler dikkate alındığında mümkün olduğunca bunları birlikte dikkate alan bütünlük yaklaşımların geliştirilmesi uygun bulunmaktadır (UNESCO, 2004: madde 11).

2005 *UNESCO, “Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi”:*

Yine UNESCO’nun 2005 yılında ortaya koyduğu “Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions”, Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi’nde kültürel çeşitliliğin, grupların ve toplumların kültürlerinin ifade bulduğu biçimlerin çeşitliliğini ima ettiği, kültürel çeşitliliğin kapsamına sadece soyut kültürel mirası oluşturanların değil, aynı zamanda hangi araç ve teknoloji kullanılırsa kullanılsın, çeşitli sanat yaratımları, üretimleri, yayılımı, dağıtımını ve kullanım biçimlerinin eklendiği görülmektedir. Burada, kültürel çeşitliliğin korunmasına yönelik eylem ise şöyle tanımlanmaktadır: koruma, kültürel ifadelerin çeşitliliğinin muhafaza edilmesi, güvence altına alınması ve geliştirilmesini amaçlayan önlemlerin benimsenmesidir (madde 3).

2005 *ICOMOS, “Xi’an Bildirgesi”:*

ICOMOS (2005) 15. Genel Kurulu sonucunda “Xi’an Declaration On The Conservation of the Setting of Heritage Structures, Sites and Areas” adıyla yayınlanan Xi’an Bildirgesi’nde, bir miras yapısının, sit ya da tarihi alanların çevresi; söz konusu mirasın önemini ve ayırt edici özelliğinin bir parçası olan ya da ona katkıda bulunan birincil öneme sahip genişletilmiş ortam olarak nitelendirilmektedir. Fiziksel ve görsel yönlerin ötesinde çevre, mevcut ve dinamik kültürel, sosyal ve ekonomik bağlam kadar mekânı da yaratan ve ona biçim veren, doğal çevre ile etkileşimi; geçmiş ve bugüne ilişkin sosyal ve ruhani uygulamaları, gelenekleri, geleneksel bilgiyi, kullanım ya da aktiviteleri ve soyut kültürel mirasın diğer biçimlerini içermektedir (madde, 1). Burada üzerinde durulan nokta; kültürel miras niteliğindeki yapılar, sit ya da tarihi alanların önemini ve ayırt edici özelliklerini; algılanan sosyal ve ruhani, tarihi, sanatsal, estetik, doğal, bilimsel vb. kültürel değerlerin yanı sıra fiziksel, görsel, ruhani vb. boyutlarıyla kültürel bağlamı ve çevresiyle kurdukları anlamlı ilişkilerden alıyor olmasıdır (madde, 2). Çevrenin anlaşılmasının, belgelenmesinin ve yorumlanmasının kültürel miras niteliğindeki yapılar, sit ya da tarihi alanların önemini tanımlanması ve değer görmesi için gerekli olduğu; çevrenin tanımlanmasının ise, tarihinin, geçirdiği evrimin ve sahip olduğu karakterin anlaşılmasına bağlı olduğu dile getirilmektedir (madde, 3).

2008 *ICOMOS*, “Quebec Bildirgesi”:

ICOMOS (2008) 16. Genel kurulunda yayımlanan, “Québec Declaration on The Preservation of the Spirit of Place”, “yerin ruhunun korunması” ile ilgili Quebec Bildirgesi, kültürel miras niteliğindeki oluşumların korunması beklenen ve öneriler geliştirilen soyut ve somut nitelikli özgünlüklerin tümünü barındıran ve “yerin ruhu” kavramıyla tarihi süreçte korumaya yönelik ifade edilen kavramlar ve öneriler arasında ilişki kuran yapısıyla, üzerinde durulması gereken bir öneme sahiptir. Bu bildirme; soyut ve somut mirasın korunması yoluyla yerin ruhunun korunabileceği, bunun ise dünyadaki sürdürülebilirliğin ve sosyal gelişmenin sağlanabilmesine yönelik yenilikçi ve etkili bir tutum oluşturduğu belirtilmektedir. Bu çerçevede belirlenen ilkeler ve geliştirilen öneriler şöyle ifade edilebilir:

- Yerin ruhu, yerin oluşmasına ve ona ruh verilmesine katkıda bulunan tüm soyut ve somut öğelerle oluşmaktadır (madde 1).
- Yerin ruhu karmaşık ve çok biçimli olduğu için, daha iyi anlaşılması, korunabilmesi ve iletilebilmesi amacıyla, çok disiplinli araştırma ekiplerinin oluşturulmasına ve geleneksel yollarla uygulama yapan kişilerin uzmanlığından yararlanılmasına ihtiyaç duyulmaktadır (madde 2).
- Yerin ruhu kavramı, toplulukların değişime ve sürekliliğe duydukları ihtiyaca cevap vermek üzere, sürekli bir biçimde yeniden yapılanarak, zaman içerisinde ve bir kültürden diğerine farklılık gösterebilir. Yer, birkaç ruha sahip olabilir ve farklı gruplar tarafından paylaşılabilir (madde 3).
- Yerin ruhu esasen insanlar tarafından iletilmektedir. Bu iletim yerin ruhunun korunmasının önemli bir parçasıdır. İnteraktif iletişim, yerin ruhunun korunmasında, kullanılması ve geliştirilmesinde en etkili yoldur. İletişim yerin ruhunun canlı tutulmasında en iyi araçtır (madde 8).
- Yerin ruhunun korunmasında ve iletilmesinde biçimsel olmayan (anlatılar, ritüeller, performanslar, geleneksel deneyimler ve uygulamalar vb.) ve biçimsel yapıda olan (eğitim programları, dijital veri tabanları, web siteleri, pedagojik araçlar, multimedya sunumları vb.) iletişim araçları desteklenmelidir. Çünkü bu çaba sadece yerin ruhunun korunmasını değil, toplumun sürdürülebilir ve sosyal gelişimini sağlamaktadır (madde 9).

Bu noktada Marx'ın ortaya koyduğu değişimci iletişim kuramının hatırlanması önemli bulunmaktadır. Marx iletişimde, kesin ve katı sınırlar içine hapsedilmiş tek bir yaklaşımdan çok, geniş alternatifli yaklaşımları savunmaktadır. Marx'ın ortaya attığı değişimci iletişim kuramına göre; biçimsel yapıda iletişim araçlarına yönelik olarak algılanabilecek, teknolojik iletişim araçlarını sadece TV, radyo, basın, uydular değil; vericiler, teypler, bilgisayarlar, baskı makineleri, kâğıt, mürekkep, telgraf, telefon teli, kamera, stüdyo, video, ses donanımları ve de binalar oluşturmaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 1990: 170-172). Bu bağlamda, günümüzde, kültürel miras niteliğindeki yapıların ruhunu açığa çıkartacak, iletilerek sürekliliğini sağlayacak oluşumların, birer iletişim aracı olarak çok farklı ölçeklerde varlık gösterebileceği, iletişim aracının yapısının ise iletilen mesajın etkinliğine katkıda bulunacağı gerçeğinin gözden kaçırılmaması gerekmektedir.

2011 ICOMOS, "Paris Bildirgesi":

Son olarak 2011 tarihinde ICOMOS'un 17. Genel kurulu sonrasında, kültürel miras ve gelişme arasındaki ilişkileri ele almak üzere oluşturulan "Paris Declaration on heritage as a driver of development" Paris Bildirgesinin, tavsiye niteliğinde ortaya koyduğu beyanlar dikkat çekicidir. Bu bildirmede; kimliği, kültürel, sosyal ve tarihsel anı değerleri, bütünlüğü, ruhu ve tüm özgünlüğü ile korunabilen bir kültürel mirasın, günümüzdeki gelişme sürecinin vazgeçilmez bir bileşeni olduğu dile getirilmektedir. Gelişme ise, sadece bir ekonomik kavram olarak algılanmayıp, bunun yanında, düşünsel, ruhsal ve ahlaki açılardan tatmin edici bir varoluş biçimine ulaşmak, olarak anlaşılmaktadır. Bu çerçevede kültürel miras ve gelişme kavramları kent, kasaba ve mekân ölçeğinde değerlendirilerek çeşitli ilkeler oluşturulmuştur.

Yapı sanatına dönüş başlığı altında ele alınan, koruma eylemine yönelik mekân tasarımına ilişkin olarak;

- Nitelikli kentsel ya da kırsal, anıtsal ya da yerel yapı mirasının, kendi fiziki ve sosyo-kültürel ortamında, malzeme zenginliği, özgün konstrüksiyonu ve mimari -işlevsel düzeni ile korunması,
- Yeni kullanım ve işlevin mirasa adapte edilmesi (tersi değil) ve kullanıcılarının modern konfor konusundaki taleplerinin karşılanabilmesi,

- Strüktürel, iklimsel ve güvenlik alanlarında, değerlendirme yöntemleri ve performans analizlerinin mirasa adapte edilmesi üzerinde durulmaktadır.

Buradaki dikkat çekici beyanlardan bir diğeri ise; “geleneksel tarihi binalar, mimari deneyimin hazinesidir” ifadesidir. Bu binaların, modern ve yenilikçi mimarlık için yaşam kalitesine katkıda bulunan malzeme, yapım metotları, mekânsal düzen ve tasarım açısından bitip tükenmez, evrensel ilham kaynakları oldukları vurgulanmaktadır. Bir diğeri ifadeyle kültürel mirasın çağdaş yaklaşımlarla korunmasının, yeni mimari oluşumların tasarımına niteliksel değerler taşıyan veriler oluşturduğu belirtilmektedir.

Sonuç olarak gelinen noktada, kültürel miras niteliğindeki yapıların korunmasına yönelik yapılacak müdahalelerde hatırlanması gereken noktalar şöyle özetlenebilir: Korunmadaki amaç, miras oluşumlarının sahip olduğu değerlerin, dolayısıyla özgünlüklerinin sürdürülebilirliğinin sağlanmasıdır. Koruma eylemi, yerin ruhunu oluşturan eski-yeni soyut ve somut değerlerin birlikte ele alındığı bütünleşik bir yaklaşımla oluşturulmalıdır. Bu bütünleşik yapı; geçmişe, bugüne ve geleceğe ilişkin zamansal ve bir objeden bir şehre uzanan yapısıyla mekânsal nitelikteki oluşumlardan ve bunların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden doğmaktadır. Dolayısıyla yeni bir kullanım biçimi söz konusu olduğunda, bu kullanıma yönelik yapılacak müdahale, ortaya koyduğu yeniyle, bu bütünleşik yapıyı destekleyici ve yerin ruhunu görünür hale getirici nitelikte olmalıdır. Petzet’in ifadesiyle ilk amaç her zaman mevcut “madde ve bellek” “Matière et mémoire” arasına olabildiğince az girilmesi olmak zorundadır. (Petzet, 2009: 67). Bu noktada yeni müdahaleler bir değer olarak kendisini ortaya koyarken, içerisinde bulunduğu, kendisine değer katan bağlamın oluş ve algılanış biçimine negatif yönde etki etmemeli, gerektiğinde tasarım aracılığıyla oluşturulan değerlere yönelik yeni ifade ve yorumlanmış biçimleriyle yer değiştirilebilir olmalıdır.

3.2.3.3.2 Uluslararası yasal boyutların ön plana çıkarttığı kavramlar

Tarihi süreçte birbiriyle etkileşimli halde gelişerek değişen, çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin uluslararası beyanlarla orta konulmuş açılımların ve gelinen noktanın, “yerin ruhu” ve “bütünleşik tasarım” kavramlarını ön plana çıkarttığı görülmektedir. Çalışma kapsamında bu kavramların, ilerleyen bölümlerde ele alınarak

değerlendirilecek müdahale biçimlerine yönelik bakış açısının geliştirilmesinde önemli olduğu gerçeğiyle, bu kavramların içeriğine bakılması gerekli bulunmaktadır. Bu doğrultuda ilk olarak yer kavramının tanımına açıklık getirilerek, yerin ruhu kavramına bileşenleriyle değinilecek ardından bütünleşik tasarım yaklaşımını tanımlayan açılımlar Gestalt algı psikolojisi ile sonlandırılarak değerlendirmeye alınacaktır.

3.2.3.3.2.1 *Yerin ruhu kavramı*

Yerin ruhu kavramının, tarihi süreçte 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden son çeyreğine kadar, çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin ifade edilen beyanlarda örtük bir biçimde dile getirildiği, Nara dokümanı ve ardından gelen Yamato, Burra ve Quebec Tüzüğünde ise açık ifadesini kazandığı görülmektedir. Oysaki “yerin ruhu” “genius loci” kavramının korumaya ilişkin hazırlanmış tüzüklere yansıtılmadan önce, ilkin Roma Uygarlığında açığa çıktığı ve de günümüz mimarlar, mimarlık tarihçileri, filozoflar, teorisyenler vb. tarafından değerlendirilerek mekân ve mekân tasarımı ile ilişkisinin tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu çerçevede elde edilen ve açığa çıkartılan açılımların daha sonraki süreçte korumaya yönelik ilkelerin, kartalar, tüzükler, sözleşmeler, bildirgeler, tavsiyelerin vb. kapsamına dâhil edilmesi dikkat çekicidir. Bu durum araştırmacıların ortaya koyacağı çalışmaların, tüzükleri etkileyebilme gücünü gözler önüne sererek, motive edici bir güç oluşturmaktadır.

Tüm bu farkındalıkla, günümüzde önemi giderek artan bu terimin, korumaya yönelik tasarım ediminde bir kavram olarak sorgulanması temel gereklilik haline gelmiştir. Bu nedenle öncelikle yerin ruhu kavramının bileşeni olan “yer”in açılımlarına bakılarak ruh ile ilişkisinin ortaya konulması; atmosfer “aura” kavramı üzerinden yerin ruhunun içerisinde bulunduğu soyut ve somut bağlamla ilişkisinin açığa çıkartılması önemli bulunmaktadır.

Norveçli mimarlık tarihçisi Christian Norberg-Schultz 1979 yılında yaptığı “Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture” isimli çalışmasında mekân’ı (space), yeri (place) meydana getiren bileşenlerin üç boyutlu organizasyonu olduğu ifade ederken, yer kavramını, yaşamın gerçekleştiği mekân olarak tanımlamakta ve yer kavramının, ayırt edici nitelikleri olan mekân kavramına karşılık geldiğini ifade etmektedir (Norberg-Schultz, 1984: 5-6). Bu noktada Worthington (1998: 177)’un “mimarlar mekânları, insanlar da yerleri yaratır” sözü hatırlanmaya değerdir.

Bu noktada Benjamin (1995)'in mekân ve yer kavramının barındırdığı bilgiyi türlere ayırması ise dikkat çekicidir. Benjamin'e göre, uzakların bilgisi—mekânsal bir bilgi, insanın içerisinde bulunduğu yere ilişkin bilgi ise geleneğe dair zamansal bir bilgidir. Yere ilişkin bilginin ise Benjamin'de öyküye, anlatıya karşılık geldiği görülmektedir. Hikâye Anlatıcısı adlı yazısında Benjamin'in (1995) vurgusuyla her gün dünyada yaşanan çeşitli olaylardan haberdar olunmaktadır; ama dikkate değer öyküler yoktur. Bunun gerekçesi, tüm olayların artık hazır bir açıklamayla aktarılmasıdır. Modern yaşamda olup bitenler, “öykü anlatıcılığı”nın değil, “bilgi”nin işine yaramaktadır. Bilgi, yalnızca yeni olduğu anda değer taşımaktadır. Öykü ise gücünü koruyarak yıllar sonra bile harekete geçirilebilmektedir. Öykü, bir şey iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Öykü, olup biteni deneyim olarak dinleyicilere aktarmak üzere anlatıcının yaşamına gömmektedir. Bir çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa öykücü de anlatıda öyle iz bırakmaktadır (Sevim, 2010: 513-514). Bir başka deyişle yerin sahip olduğu yaşanmışlığın, sahip olunan somut ve soyut değerlerle geçmişe, bugüne ve geleceğe yönelik birer öyküye, anlatıya dönüştüğü ve kendisini deneyim üzerinden insanlara aktarma eğilimi gösterdiği söylenebilmektedir.

Genel olarak yer kavramının, çevre için kullanılan somut bir terim olduğu, eylem ve oluşların “yer aldığı” söylenmesinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Yer kavramının sözlük anlamı Demiray (1985)'in açıklamasına göre; “bir şeye özel olarak ayrılan yüzey ya da alan; sokağın pazar yeri olması” olarak alınmaktadır. Bu anlam, yer'in mekânsal ifadesine en uygun olandır. Yer burada, mekânın bir ad, bir işlev kazanması ile tanımlı halini ifade etmektedir (Yamaçlı, 1999: 7). Yamaçlı (1999: 17-20), kentsel ölçekte mekânın kent kurgusu içerisindeki konumu ile ifade edilmesinin, yer kavramına karşılık geldiğini belirtmektedir. Kent kurgusu bütünde düşünüldüğünde yer kavramının anlamını, “kentnin yeri” “kentnin arazisi” karşılamaktadır. Bu bağlamda Petzet (2009: 66), yer kavramını Latince'de locus ya da Yunan dilinde bir lokasyon ya da yerleşim anlamında belirli bir yere karşılık gelen topos ile eşleştirmektedir.

Norberg-Schultz (1984: 6-11) bu kabullerle birlikte, “yer” kelimesi ile neyi ifade ediyoruz? Sorusuna maddi varlığı, şekli, dokusu ve rengi olan somut nesnelere oluşmuş bir bütünü ifade ediyoruz yanıtını vermektedir. Schultz'a göre tüm bu oluşumlar birleştiğinde yerin özünü oluşturan “çevresel nitelikleri” belirlemektedir. Genel olarak yer, bu tür bir nitelik ya da “atmosfer” olarak tanımlanmaktadır. Bu

yüzden bir yer, niteliksel “bütün” bir olgu olup, somut doğası gözden kaçırılmadan, mekânsal ilişkiler gibi bileşenlere indirgenememektedir. Bu bağlamda Schultz, yerel koşullar çerçevesinde yerin, özel bir kişiliğe, kimliğe, karaktere ve “ruh”a sahip olduğunu ve bunların somut “niteliksel” terimler ile tanımlanabileceğini belirtmektedir.

Schultz’un bu tanımlamasında belirli bir ölçüğe yönelik göndermede bulunmadığı açıktır. Bu noktada bu kavramın bir nesnenin, bir oluşumun tanımladığı bir mekândan, bir yapıya, yapılar gurubu ya da bir alandan kente kadar farklı ölçeklerde aranabileceği bir gerçektir. Bu noktada Tekeli, çevreyi de bir yer olarak kavramsallaştırmak gerektiğini dile getirmektedir. Tekeli’ye göre, günümüzde çevre dediğimizde dünyanın canlı varlıkları ile bu varlıkların yaşadığı ortamdaki hava, su toprak ve doğal kaynaklardan oluşmuş bir ekosistem anlaşılmaktadır... Bu halde çevre tüm nesnelere ve onların ilişkilerinin oluşturduğu bir mekân olmaktadır. Buradaki tanım biçimiyle bu mekân kültürel bir referans içerememektedir. Fakat yer fenomenolojisinin bir kavramı olup, çevreyi soyut bir mekân olarak değil, kültürel referanslarıyla, taşıdığı sembollerle, bizim ona yüklediğimiz anlamlarla kavramaya çalışmaktadır. İşte bu noktada “doğal çevre” kavramı yetersiz kalmakta, onun “sosyo-kültürel çevreyle” bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir (Tekeli, 2009: 87-88). Bu bağlamda genel olarak yer kavramının, sosyo-kültürel bir bağlamda yaşamın geçtiği bir olgu olduğu, kültürle ve kültürü var eden değerlerin görünür hale gelmesiyle açığa çıktığı, tanımlı hale geldiği söylenebilmektedir.

Bu noktada yer olgusu gündeme geldiğinde yer’in yapısı tarafından belirlenen şeyin ise karakteri olduğu görülmektedir. Karakter, bir taraftan kapsamlı bir atmosferi, diğer taraftan da mekânı tanımlayan elemanların somut biçim ve varlıklarını tanımlamaktadır. Karakter, sınırların nasıl olduğu, onların nasıl “kurgulandığı” ile ilgili olan biçimsel ifadelerin derinliklerine uzanmaktadır. Bu açıdan bir binaya bakıldığında, onun zeminde nasıl durduğu ve gökyüzüne nasıl uzandığı göz önüne alınmalıdır. Ayrıca karakter nesnelere nasıl biçimlendirildiğine dayanmaktadır ve bundan dolayı teknik olarak gerçekleştirme (inşa etme) biçimleri tarafından belirlenmektedir. Heidegger, Yunanca bir kelime olan techne’nin gerçeğin yaratıcı bir şekilde “yeniden ortaya konması” (re-vealing, Entbergen) olduğunu ve “yaratmak” (yapma, inşa etme) anlamına gelen poiesis’e dâhil olduğunu belirtmektedir (Norberg-Schultz,1984: 13-15).

Norberg-Schultz (1984: 15-16)'un ifadesiyle yerin yapısı, karakterin ve mekânın özelliklerini kapsayan çevresel bütünler olarak bir manifesto haline gelmektedir. Bu tür yerler “ülkeler”, “bölgeler”, “peyzajlar”, “yerleşkeler” ve “binalar” olarak bilinmektedir. Burada gündelik hayatımızın somut “nesnelere” dönülmektedir ve Rilke'nin: “Burada ... demek için mi buradayız?” sözü hatırlanmalıdır. Bu yüzden yerler sınıflandırıldığında “ada”, “burun”, “körfez”, “orman”, “koru” veya “meydan”, “cadde”, “avlu”, “duvar”, “çatı”, “tavan”, “pencere”, kapı” gibi terimler kullanılmalıdır. Dolayısı ile yerler *isimler* ile tarif edilirler. Bu durum, “varlık belirten” bir kelimenin orijinal anlamı olup, “gerçekte var olduğu kabul edilen şeyleri” ifade etmektedir. Bu noktada mekânın, ilişkiler sistemi olarak *edatlar* tarafından; karakterin ise, *sıfatlar* ile ifade edildiği bilinmelidir.

Bu çerçevede insanın yaşamıyla ilişkili olan bir mekânın, kendine özgü bir karaktere sahip olduğunun belirtilmesinde “yerin ruhu” ‘*Genius Loci*’ kavramının dile getirildiği görülmektedir. Petzet (2009: 63-66)'ten aktarımla; köken olarak genius loci bir Roma buluşu olup, Roma Uygarlığında bir adam, kendisine yaşamı boyunca eşlik eden ve kendi kaderini tayin eden bir çeşit koruyucu melek olan “genius”a sahiptir. Bu dönemde aynı zamanda bir tapınağın ya da bütün bir şehrin belirli bir lokasyonu olabilen mekânların da kendi genius loci'sine sahip olduğu düşünülmektedir. Petzet Roma uygarlığında, belirli bir kişiyle ilişkili popüler tek “bir” genii olmasına karşın (bu kelime, neden olma ya da neden olan insan gücü anlamına gelen gignere ‘den türemektedir) bir mekânla ilişkili “sayısız” genii bulunduğunu vurgulamaktadır. Buna göre sadece köyler, kasabalar ve topluluklar kendi genius loci'sine sahip olmayıp; doğal peyzaj mekânları da genius'a atfedilmişlerdir. Bir vadinin, su kaynağının, nehrin, bir dağın, bir dağın belirli bir bölümünün, ağaçların, ormanların, doğal ya da yapay mağaraların da genius'u olduğu kabul edilmektedir.

Norberg-Schultz (1984: 18)'un ifadesiyle de, *genius loci* Latince bir kavramdır. Antik Latin inanışında, her “bağımsız” varlık *genius* olarak adlandırılan koruyucu ruha sahiptir. Bu ruh yer ve insanlara yaşam verir, doğumdan ölüme kadar onlara eşlik eder, karakter ve özlerini belirler. Bu noktada tanrılar bile birer *genius* sahibidirler. Kavramın temel doğasını, Louis Kahn'ın sözleriyle açıklamak gerekirse: *Genius*, bir varlığın ne *olduğunu* ve ne “olmak istediği”ni temsil etmektedir.

Bu noktada Szhultz'a göre mimarlık, genius loci'nin görselleştirilmesi anlamına gelmektedir (Norberg-Schultz, 1984: 5). Mimarlık, Susanne Langer'in tanımından alıntı yapılarak, "bütün bir çevre görünür hale geldiği zaman" meydana gelmektedir. Bu, genellikle genius loci nin somutlaştırılması anlamına gelmektedir. Bunun yerin özelliklerini bir araya getiren ve insana yaklaştıran binalar aracılığı ile gerçekleştirildiği görülmektedir. Mimarlığın temel fiili, yerin "oraya has özelliklerini" anlamaktır (Norberg-Schultz, 1984, s. 23).

Bu noktada, bir yerin kendisinde birden çok sayıda olup, yaşamı boyunca ona eşlik eden ve kaderini tayin eden koruyucu melek niteliğindeki genius'un, kültürel miras niteliğindeki oluşumlarda sahip olunan değerlere karşılık geldiği, bu değerlerin de bu oluşumların kaderini tayin ederek, ne olması gerektiğini belirlediği görülmektedir.

Genius loci'nin yakalanmasında ise, yerlerin mevcut bağlamları içerisinde değerlendirilmesi önemlidir. Bu noktada Petzet'ten aktarımla 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Marcel Duchamps'ın hareketi, şöyle yorumlanabilir: 1919 yılında Duchamps, küratörü Walter Arensberg'i, küçük bir ecza şişesi içerisinde Paris atmosferiyle, New York'a getirmiştir. Duchamps'ın kullanıma hazır "Air de Paris"i metropolisin genius loci'sini hafif biçimde ironik bir forma geçirmiştir. Fakat genius loci prensip olarak geçirilmeyi/transfer edilmeyi reddedecektir (Petzet, 2009: 66). Bir diğer ifadeyle genius loci, "ait olduğu yerle" ve "o yerde" algılanması, aranması gereken bir kavram olarak kendisini var etmektedir.

Bu noktada sadece "o" yerde fark edilebilir olan "atmosfer" kavramının, genius loci'nin tanımlanmasında gerekli olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Walter Benjamin'nin tanımladığı "Atmosfer (aura)" kavramının ortaya konularak, yerin ruhunun içerisinde bulunduğu soyut ve somut bağlamla ilişkisinin sorgulanması önemli bulunmaktadır.

Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı çalışmasında, sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi olgusunda eksik olan yanın, sanat yapıtının "şimdi" ve "burada"lığı, başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı olduğunu ifade etmiştir. Benjamin'e göre, özgün yapıtın şimdi ve burada 'lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturmaktadır. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıcından bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşmaktadır. Dolayısıyla, sanat

yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi “=aurası” olmaktadır (Benjamin, 1995: 48-49). Benjamin’de aura (hale), özgün sanat ürününü çevreleyen kendine özgü bir aydınlık ya da parlıltı anlamını taşımaktadır. Dolayısıyla aura, bir insan ya da nesneden çıkarak onu saran tinsel örtü olarak tanımlanabilmektedir (Sevim, 2010: 510). Bu noktada Louis Kahn’ın mimarlığı, ‘mekânların kendi ışıkları içinde anlamlı yaratılması’ ‘the meaningful making of spaces in their light’ olarak tanımlaması dikkat çekicidir (Worthington,1998: 3). Sonuç olarak Benjamin’in ifade ettiği atmosfer kavramının “şimdi” ve “burada” lığa bağlı olduğu, herhangi bir oluşumun çevresini saran kabuktan çıkartılmasının, sahip olduğu koruyucu örtüden yoksun kalarak, özel atmosferinin “=aura”sının yıkılması sonucunu doğurduğu görülmektedir. Bu noktada, yaşanmış mekân olarak nitelendirilen yer olgusunun, somut nitelikte çok katmanlı yapısıyla birlikte içerisinde yer aldığı bağlamla ele alınmasının, yerin aura’sının, korunmasında önemli olduğu sonucuna varılmaktadır.

Benjamin, doğal nesnelere ilişkin olarak, özel atmosferin “=aura”nın, nedenli yakınlığımızda bulunursa bulunsun, bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü olarak tanımlandığını ifade etmektedir. Bu durum, bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da dinlenmekte olanın üzerine gölgesi vuran bir dalı izlemesiyle, kişinin dağların ya da dalın özel atmosferini “=aura”sını yaşaması olarak açıklanmaktadır (Benjamin, 1995: 51). Benjamin, aura’nın “bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü” diye tanımlanmasının, sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansal oluşundan kaynaklandığını belirtmektedir. Benjamin’e göre uzak, yakının karşıtıdır. Asıl uzak ise, yakınlaşamaz olan’dır. Gerçekte yaklaşılamazlık, kült imgesinin temel bir niteliğidir. Kült imgesi, doğası gereği “ne denli yakında bulunursa bulunsun, uzak kalır”. İnsanın kendi malzemesi aracılığıyla elde edebileceği yakınlık, imgenin görünüşünün ardından da koruduğu uzaklığı kesintiye uğratmamaktadır (Benjamin, 1995: 71). Buradan çıkartılan sonuç ise, aura’nın somut değerlerin içinde ya da dışında gömülü olan soyut değerlerin varoluşuyla oluştuğu bir diğer ifadeyle de soyut ve somut oluşumların bütünleşik varlığının aura’yı açığa çıkıdığıdır. Bu yönüyle de yerin ruhu kavramıyla yakından ilişkili olduğu görülmektedir.

Benjamin’e göre, sanat yapıtının biriciklik niteliği ile geleneğin bağlamı içerisinde yerleşikliği arasında özdeşlik bulunmaktadır. Benjamin (1995: 51-53)’in ifadesiyle;

Sanat yapıtının geleneğin bağlamına en eski yerleşme ortamı, kült ortamıdır. Bilindiği gibi en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur. Burada belirleyici olan nokta, sanat yapıtının özel bir atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağıntının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır. Sanatsal üretim, kültürün hizmetindeki oluşumlarla başlamaktadır. Bu oluşumların asıl önemli yanı, görülmeleri değil, ama varlıkları olduğu varsayılabilir. Taş devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyik, bir büyü aracıdır. Resmi yapan her ne kadar onu hemcinslerine sergilemiş olursa da, resim aslında ruhlar için düşünülmüştür. Bu yapısıyla kült değeri, günümüzde görünüşe bakılırsa sanat yapıtının gizli tutulmasını neredeyse zorunlu kılmaktadır: belli tanrı heykellerini ancak hücrendeki rahip görebilir; bazı Madonna resimleri hemen bütün bir yıl boyunca örtülü kalmaktadır; ortaçağ katedrallerindeki belli heykeller giriş katındaki ziyaretçi tarafından görülememektedir.

Burada Benjami'nin ele aldığı mağara oluşumlarının üzerinde barındırdıkları izlerle, yaşanan mekânâ karşılık gelerek kültürle ilişkili yer kavramının açığa çıktığı oluşumlar olduğu ve de yer kavramının sahip olduğu tüm değerleri üzerinde barındırdığı görülmektedir. Burada duvar resimleri, yaşanmışlık göstergeleri olarak soyut ve somut değerleriyle içerisinde yer aldıkları fiziksel ve ruhani boyuttan ayrı değerlendirilememekte, bu yönüyle de aura ya da yerin ruhu kavramına ilişkin bütünleşik yapılanmanın önemine işaret eder bir nitelik taşımaktadır.

Bu açılımlar doğrultusunda Petzet (2009: 67), “genius loci” ile somutlaşan bir yerin ya da bir objenin aurası'nın nasıl korunacağı sorusunun, nasıl restore edileceği, yenileneceği ya da yeniden inşa edileceği soruları kadar önemli olduğuna vurgu getirmektedir. Petzet bu noktada uygulamanın içerisinde yer alacak farklı disiplinlere sorulması gereken soruları şöyle ifade etmektedir:

- Planladığımız önlemler ve koruma yaklaşımımız kişisel genius loci'nin hakkını verebilmekte midir?
- Bir anıtın ruhani mesajını, kısa bir süre için bize emanet edilen uzun geçmişiyile karşılaştırıldığında, koruyabilmekte miyiz?

Bu sorulara beklenen cevabın verilebilmesi için kültürel miras niteliğindeki oluşumlar: anıtlar, yapılar, yapı grupları vb. ile ilişkili değerlerin ruhunun anlaşılması ve bu anlayışın korumaya yönelik yapılacak müdahalelerin kapsamına ve yapılaş biçimine yön vermesinin gerekli olduğu bilinmelidir. Bu ele alışın ise “yerin ruhu” “genius loci”nin korunması aracılığıyla, küreselleşen dünyada yaşanan değişimin niceliksel değerlerle tariflenen cismani ruhunun, yayılma hızının kontrol edilmesinde önemli bir potansiyele sahip olduğu görülmektedir.

Fakat bu noktada Schultz (1984: 18)’un şu sözleri asla unutulmamalıdır: *Stabilitas loci* insan yaşamı için gerekli bir koşuldur. Bu şartlar altında değişimin dinamikleri ile stabilite nasıl uyumlu olabilir? Doğal olarak bazı sınırlar dâhilinde olmak koşuluyla, herhangi bir yer, farklı “içerikleri” edinebilme “kapasitesine” sahip olmalıdır. Tek bir amaca yönelmiş yer, kısa zaman içinde kullanışsız hale gelecektir. İkincisi, açıktır ki bir yer farklı biçimlerde “yorumlanabilir”. Aslında *genius loci*’yi korumak ve saklamak, yeni tarihsel koşullar içinde onun özünü korumak anlamına gelmektedir.

3.2.3.3.2.2 *Bütünleşik Yaklaşım*

Çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin ilkelerin ön plana çıkarttığı bir diğer kavram olan “bütünleşik tasarımın” açılımlarına bakılmasının da Kültürel miras kapsamındaki yapılara gerçekleştirilecek müdahalelerin ele alınış biçimine temelden yön verici değerler ortaya koyacağı gerçeği gözden kaçırılmaması gereken bir gerçekliktir.

Genel tanımında “bütünlük” *‘integrity’* bölünmemiş ya da parçalanmamış duruma, materyal bütünlüğüne, tamlığa ya da tümlüğe işaret etmektedir (Jokilehto, 2002: 298). “Bütünlemek” (bir araya getirmek ya da bir bütüne doğru parçaları birleştirmek) ve “bütünleşik” (uyumlu bir bütün sağlamak üzere ayrı öğeleri birleştirmek ya da koordine etmek) kelimesi “bütün yapmak, yenilemek, tazelemek” anlamına gelen Latin *integrare*’den gelmektedir (Benzel, 1997: 18).

Bütünlük kavramının korumaya yönelik olarak “üslupsal bütünleme” ve/veya “tarihi bütünleme” eğilimlerini vurgulayabilen materyal bütünlüğüne ilişkin kullanılmakla birlikte; günümüzde bu kavramın daha çok kültürel mirasın çağdaş yaklaşımlarla korunmasında, soyut-somut, eski-yeni, öge-mekân, mekân-çevresel bağlam birlikteliğine yönelik ilişkiyel bir yaklaşıma işaret ettiğinin bilinmesi önemlidir.

UNESCO 2012 Temmuz ayında son haliyle yayınladığı, dünya mirası listesine aday gösterilme sürecinin uygulanmasına yönelik yayınladığı ilkelerde, bir ölçüt olarak ortaya koyduğu bütünlük kavramı, doğal ve/veya kültürel mirasın tamlığı ve eksiksizliğinin ölçümü olarak nitelendirilmiştir. Bu nedenle varlığa yönelik bütünlüğe ilişkin koşulların değerlendirilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Bu değerlendirmeler;

- a. Varlığın üstün evrensel değerini ifade eden gerekli tüm öğelere,
- b. Varlığın önemini oluşturan özelliklerin ve süreçlerin tümüyle temsil edilmesine,
- c. Geliştirme ve/veya ihmalin aleyhteki etkilerine yönelik yapılmaktadır.
(UNESCO, 2012: madde 88).

Burada ifade edilen bütünlük kavramının soyut ve somut bileşenleriyle geçmişe, bugüne ve geleceğe yönelik derin “diachronic” ve eş zamanlı “synchronic” oluşumları içerdiği görülmektedir. Bu bütün, soyut değerlerin somut değerlerle, somut değerlerin ise kendi fiziksel bağlamıyla bütünleşik ele alındığı bir oluşumu ifade etmektedir. Bütünlük sadece mekân içindeki bütünlüğü değil zaman içerisindeki bütünlüğü de içermektedir. Dolayısıyla bütünlük kültürel miras niteliğindeki bir oluşumun sahip olduğu tüm değerlerin bir arada var olmasına ilişkin değerlendirilmektedir. Bu noktada kültürel miras kapsamındaki yapılarda aranan ‘bütünleşik’ kavramının, bu oluşumların korunmasına yönelik müdahalelerde, bütünleşik tasarım ve de bağlamsal tasarım yaklaşımlarını ön plana çıkarttığı görülmektedir.

Benzel (1997: 18), bütünleşik tasarım “integrated design” sözcük öbeğini, odanın, yapının, peyzajın ve şehrin ayrıık varlıklarını koordine eden bir kavram olarak kullanmaktadır. Benzel’e göre, bütünleşik tasarım temelde, ortak zemini ve sınırları yeniden değerlendiren ve çeşitli ölçekleri disiplinleri tek bir organize ağa yönelik olarak bir araya getiren bir felsefedir. Mekân tasarımcıları, her bir öğeyi diğerine- odayı onun ötesindeki dünyaya bağlayarak çevreyi birlikte tutan bütüne dayalı felsefe tarafından rehberlik edilmek zorundadır. Bu bütüncül yaklaşım ise “bütünleşik tasarımdır”. Benzel’in ifadesiyle odanın, yapının, peyzajın ve şehrin ayrı kürelerde var olduğuna inanmak mümkün değildir. Sosyal ve mekânsal ilişkiler onları birbirine bağlamaktadır. “Mimarlık” Louis Kahn’nın deyimiyle, “odayı yapmaktan gelmektedir”. İçe yönelik tasarım odayı, odadan ayrıık olmayan bağlam ve kültür içerisinde yaşanılabilir bir iç

mekâna dönüştürür. Peyzaj tasarımı ikamet için yeryüzünün doğal koşullarının değiştirilmesi ve korunmasıdır. Kentsel tasarım, toplumun, kültürün ve doğanın birleştirilerek insanlığın işlenmesidir.

Bu çerçevede bütüncül bir yaklaşımın parçası olmayan tasarım çözümlerinin genellikle birbirinden kopuk olacağı, kişisel isteklere, beğenilere ve önyargılı görüşlere dayalı hale geleceği açıktır. Buna karşın Benzel'in ifadesiyle bir pazılın birleştirici parçaları olarak gelişen tasarım çözümleri, ortak bir zemine, daha geniş bir bütüne aittir ve bunlar tarafından kuvvetlendirilir. Oda için tasarım çözümleri aradığımızda şu sorunun sorulması gereklidir: Bütünün sosyal ve fiziksel organizasyonunda oda'nın parçaları nereye uygundur? Oda'nın somut gerçekliğini güçlendiren ya da oda'nın soyut illüzyonunu destekleyen ortak birleştirici ya da bağlayıcı örgü nedir? Oda ölçeği; insan bedeni, malzeme ve yapı sistemleri, peyzaj ve şehir arasında bulunan ölçek farklılıklarıyla nasıl uzlaştırılabilir? (Benzel, 1997: 18-19). Burada oda, simgesel bir nitelikte olup, ele alınan herhangi bir mekânsal oluşumun en alt birimine karşılık gelmektedir.

Bütünleşik olgusuna yapı ölçeği üzerinden yaklaşan Douglas (2006: 173-174) tarihi yapıların, kullanım değişikliğine yönelik müdahale görmesinde dikkat edilmesi gereken değerlerden birinin, yapının bütünlüğü olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda bütünlük, yapının orijinal özellikleri, formu, doğası ve kullanımının sürdürülmesiyle ilişkili bir kavramdır. Yapı bütünlüğü, herhangi bir adaptasyon projesinde dikkate alınması gereken, "mimari", "yapısal", "kültürel" ve "strüktürel" bütünlük kavramlarını içermektedir. Bu çerçevede Douglas, *mimari bütünlüğün*; tarihi yapılara yeni işlevler verilmesiyle gündeme gelen müdahalelerin, yapının dışına yönelik fiziksel değişimleri ve/veya içe yönelik radikal değişim önerilerini içermeye potansiyeliyle yıkılabilmekte ya da tehlikeye atılabilmekte olduğuna dikkat çekmektedir. Douglas'ın ifadesiyle, mimari bütünlük sadece hassas bir biçimde binanın yapısı ve strüktürünü korumaya yönelik olmayıp, aynı zamanda varlığın bütün özelliklerine ve çevresine saygı duymayı da içermektedir. *Yapısal bütünlük* ise; yapılacak müdahalede yapının performansının azaltılmamasına, doğal şartlara ve insanın yaptığı müdahalelerle oluşan dış koşullara yönelik dayanımının düşürülmemesine yöneliktir. *Strüktürel bütünlük*, kullanım değişikliğiyle oluşabilecek yük miktarının artması ve yeni yük yollarının açığa çıkmasına yönelik, strüktürel güçlendirme ya da destekleyici önlemlerin alınmasıyla

sağlanabilmektedir. Son olarak *kültürel bütünlük* ise, bu yapının kullanımıyla ilişkili olup, idealde yeni kullanımın önceki kullanımla uyumlu olmasıyla sağlanmaktadır.

Bütünleşik tasarımın ise beraberinde bağlamsal tasarımı getirdiği görülmektedir. Tyler (2000: 139) bağlamsal tasarımın “contextual design”, çevredeki daha eski oluşumların ölçeğine, yüksekliğine, seviye farklılıklarına, malzeme ve detaylarına saygı göstermeye yönelik uygunluğu ve yapılan çalışmaları ifade ettiğini dile getirmektedir.

Benzel (1997: 15-16)’in ifadesiyle “bağlam” kelimesi “yapı” anlamına gelen *textus* ve “dokuma” anlamına gelen *texere* Latin köklerden gelmektedir. Latin kelime *contextus* ise birlikte dokumak anlamına gelmektedir. Bu yüzden “bağlam” burada kullanıldığı gibi bütün için dokuma, düzenli bir metot, tavır ya da model aracılığıyla varoluşu kabul eden, birbirine geçen parçalardan oluşan bütün bir mevcudiyetin varlığına işaret etmektedir (Benzel, 1997: 15-16). Bağlamın, anlamı açığa çıkartmadaki önemini ortaya koymada çeşitli analogilerden yararlanmak mümkün olabilmektedir. Örneğin bir kelimeyi bağlamı olmaksızın yalnız görebilmekte ve okuyabilmekteyken; anlamını, onu çevreleyen kelimelerle kurduğu ilişki çerçevesinde çıkartabilmekteyiz. Bu durumun Gestalt algı (Bknz. s. 74) psikolojisinin, parçaların tekil ve bağımsız olarak anlaşılmasının olanaksız olduğu; bütünü ise, onu oluşturan parçaların yapısına bağlı olduğu görüşüne karşılık geldiği görülmektedir. Bu bağlamda Venturi (1991: 24), mimarlığın biçim ve öz - soyut ve somut olduğunu ve anlamını iç özelliklerinden olduğu kadar içinde yer aldığı özel bağlamdan da kazandığını dile getirmiştir.

Bağlamsal tasarım, eski ve yeniye ilişkilendiren yapısıyla, kültürel miras niteliğindeki yapıların korunmasında kullanım değişikliklerine yönelik gerçekleştirilecek çağdaş müdahalelerin okunmasında ve mevcut değerlerin yeni oluşumlarla görünür hale getirilmesinde önemli bulunmaktadır.

Tyler (2000: 140), tarihi bir yapıya bir ek ya da tarihi bir bölgede yeni bir bina tasarlandığında bağlamsalcılık problemine yönelik olarak genellikle, *eşleşme*, *uyumluluk*, *karşıtlık* olmak üzere üç tasarım yaklaşımının benimsendiğini ifade etmektedir. *Eşleştirme* yaklaşımında yeni mimarlık eskiyi taklit etmektedir ve tarihi yapının uyumlu bir parçası olmayı amaçlamaktadır. Ekler, aynı malzemeler, detaylar kullanarak orijinal binalarla aynı stilde tasarlanırlar. Bu durum eski ve yeni arasında açık bir farklılık bulunamaması ve gözlemcinin son yapılan konstrüksiyonun daha eski olduğunu ya da orijinal tarihi strüktürün bir parçası olduğunu düşünebilmesi sonucunu

doğurabilmektedir. *Uyumluluk* yaklaşımında yeni tasarımın, tarihi strüktüre duyarlı, mevcut oluşumun komşuluk ilişkileri ya da çevrenin boyutu, ölçeği, rengi, malzeme ve niteliği açısından tarihi strüktürle uyumlu olması gerektiği savunulmaktadır. Burada Venturi'den aktarımla, Kahn'nın, "koşullara uyum sağlamak tasarımın görevidir" ifadesi hatırlanmaya değerdir (Venturi, 1991: 68). Tyler'a göre *karşıt* *tasarımda* ise, eski ve yeninin birbirinden ayırt edilebilir olması gerektiği görüşüyle, tarihi strüktürlerin detaylarının vurgulanması hedeflenmekte ve doğrultuda basit, modern yüzeyler, malzemeler kullanılmaktadır. Bu yaklaşımda binalar ya kendi küçük kimlikli özellikleriyle bir arka plan strüktürü olarak tasarlanabilmekte ya da tarihi bağlam ile açıkça rekabet edebilmektedir. Rekabet etmeye yönelik ikinci durumda tasarımcı, bu binaların da bir gün tarihi strüktür olacaklarını düşünmekte ve kendi zamanlarının ürünleri olarak görmektedir. Bu yaklaşımda tasarımcılar, tarihi bölgelerin pek çok dönemden mimari stil çeşitliliğinden oluştuğunun farkındadır. Bu yüzden de bu tasarım bağlamı içinde kalmayı gerekli görmemekte ve bunun yerine kendi oluşturacakları ürünün sağlayacağı çeşitlilik yoluyla bölgeyi zenginleştireceklerine inanmaktadır. Dolayısıyla Tyler (2000: 28)'in ifadesiyle *karşıt* tasarım, eski strüktüre saygıyı benzerlikleri değil farklılıkları vurgulayarak göstermektedir.

Karşıt ya da kontrast olarak da ifade edebileceğimiz tasarım yaklaşımına ilişkin müdahale biçimlerindeki, zıtlama derecelerini Venturi'nin *uyarlanmış çelişki* "contradiction adapted" ve *hemgetirilmiş çelişki* "contradiction juxtaposed" olarak adlandırdığı görülmektedir. Venturi (1991: 68)'ye göre, uyarlanmış çelişki: hoşgörülü ve esnektir. Doğa çalamayı benimser. İlk örneğin (prototip) bütünlüğünün bozulmasını içerir- ve sonunda ortaya çıkan ilk örnek değil onun yaklaşığı ve daha değişimi olur. Uyarlanmış çelişkiler tümüyle katıksız olmayan bir bütün oluşturabilirler. Hemgetirilmiş çelişki ise: eğer "uyarlanmış çelişki" hafif bir tedavi sistemi demekse, "hemgetirilmiş çelişki" şok tedavisi anlamına gelmektedir... Bu tür çelişkili ilişkiler kendilerini, uyumsuz dizemlerle, yönelimlerle ve aşırı komşugeliklerle bir diğer ifadeyle yan yana bulunmalarla -farklı öğelerin bindirtileri- üzerinden kendini göstermektedir (Venturi, 1991: 86).

Bu noktada Herakleitos'un şu sözleri hatırlanmaya değerdir. "Karşıt olan şeyler bir araya gelir ve uzlaşmaz olanlardan en güzel uyum doğar. Her şey çatışma sonucunda

meydana gelir” (Herakleitos, 2005: 45). Heraklitos’ta bağlamı ve uyumu oluşturanlar, birbiriyle uyumlu ve uzlaşan öğeler değil, tersine uyumsuz ve uzlaşmaz olan öğelerdir.

Kuban’dan aktarımla Heraklitos’tan bu yana organik olanın ve insanın gelişmesinde çelişme vazgeçilmez, her sürecin doğasında olan bir mekanizma olarak görülmüştür. (Venturi, 1991: iv). Bu çerçevede bir şeyin doğasının açığa çıkartılmasında karşıt ve birbirini tamamlayıcı unsurların kullanılmasının etkili sonuçlar doğurduğu bilinen bir gerçektir. Benzel’in ifadesiyle küçük ölçeği, büyük ölçek, yumuşak yüzeyi sert yüzey, pürüzlüyü pürüzsüz, düzü eğimli, tekili çoğul ve içi dış nedeniyle bilir ve organize ederiz. Bu karşıtlıklar ve dönüşümler hep birlikte bir bütünü tamamlamakta ve bunların farklılıkları, mükemmelliğin ve güzelliğin bir çeşidi olarak yaratım boyunca bulunmaktadır: sessizlik gürültüyü şiddetlendirir, eski yeninin değerine, ışık karanlık hazzına ilave eder ve stabilite kaosu yatıştırır. Karşıtlıklar karşısındaki tarafa hücum eder, fakat yine de uçları arasındaki dengeyi ya da uyumu üreten karşılıklı uyuma getirilebilir. Çin felsefesi yin ve yang’a göre biçimde, renkte, dokuda, tatta ve hatta aromada karşıtlıklar birbirini arttırır, bir denge yaratır (Benzel, 1997: 20). Bu türde bir karşıtlık ve birbirini bütünleyicilik gösteren iki şeyi, iki gücü, iki varlığı, iki unsuru ifade etmede düalite “ikilik” terimi kullanılmaktadır.

Bu noktada Jessen günümüzde, homojen bütünlük fikrinin yerini, mekânın farklı fragmanlarla oluştuğu, birbirleriyle etkileşimlerinin sonucu olarak, yeni bütünü formüle eden iki ya da çoklu katmanlı bir modele bıraktığını ifade etmektedir. Jessen (2003: 18-19)’nin deyimiyle; yeni bileşen belirgin bir ek olup, açık bir biçimde görünüşte okunabilir ve mevcut varlıktan temelde farklıdır. Mesafe yaratılır, mesafe uyumsuzluktan ziyade farklılıktır. Tasarım teması olarak tanımlandırılan ve ele alınan mekânsal gerilim, farklı geçici ve sembolik katmanlar arasında yükselir. Mimarın kişisel tavrı, bu farklılıkların nasıl yorumlandığı ve son katman olarak yeninin nasıl eklendiğine ilişkin bir manifesto haline gelmektedir. Eski ve yeni genel olarak eşitlikçi bir biçimde aynı yoğun müdahaleye maruz kalır. Mevcut bina bu yüzden tasarım sürecinde farklı tarihi katmanlar içerisinde incelenir. Dolayısıyla farklılıkları vurgulamayı amaçlayan stratejiler mevcut nesnenin tümüyle revize edilmesi arayışında değildir. Tersine tarihi strüktür tekrar yorumlamak için bir fırsat olarak görülmektedir.

Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki adlı kitabında Venturi (1966) mimarlığın, Vitruvius’un tanımladığı üç geleneksel mimari öge olan kullanışlılığı, sağlamlığı ve

hoşluğu içerdiği andan itibaren karmaşık ve çelişkili olduğunu ifade etmiştir. Venturi, anlam açıklığından çok anlam zenginliğinden yana olduğunu; bunun belirtik (explicit) işlevler için olduğu kadar örtük (implicit) işlevler için de geçerli olduğunu dile getirmiştir. Bu noktada Venturi, “birinden birini” değil “her ikisini birden” beyazı veya siyahı değil, beyaz ve siyahı birlikte, bazen de griyi yeğlediğini vurgulamıştır. Venturi (1991: 17)’ye göre;

Eğer mimarlık birçok düzeyde değişik anlamlar yaratabiliyor ve birçok yoruma yol açabiliyorsa, mekânı ve öğeleri aynı anda çeşitli biçimlerde okunuyor ve kullanılabiliyorsa, o geçerli bir mimarlıktır. Fakat karmaşıklık ve çelişki üzerine kurulmuş bir mimarlıkta bütünlük üzerine özellikle yerine getirilmesi gereken bir zorunluluk vardır; o da yapının doğruluğunun onun bütünlüğünde ya da bütününe çağrıştırdıklarında aranması gerekliliğidir. “Dışlayarak” kurulan kolay bir bütünlükten çok, “içererek” ulaşılabilen zor bütünlük amaç edinilmelidir. Dolayısıyla “çok, az değildir”.

Burada ifade edilen içeren mimari; çelişkiler, doğaçlamalar ve bunların yaratacağı bir takım gerilimleri barındırmaktadır. Venturi’nin, Mies van der Rohe’nin ünlü “az çoktur” “Less is more” ifadesine karşılık vererek, arınmış olandan çok biraradalığın getirdiği zenginliği ve çeşitliliği savunduğu görülmektedir.

Kuban, Venturi’nin dile getirdiği çelişki kavramının, bitmiş bir yapının değerlendirilmesinde aranmasının sağlıklı bir yöntem olmadığını ifade etmektedir. Kuban’ın deyimiyle, tasarım süreci çelişki içerebilir. Yapı programları çelişki içerebilir, fakat bitmiş biçimde ancak belirsizlik ya da çok anlamlılık ve kontrast olabilir. Doğrusu istenirse Venturi’nin çelişki dediği yerde kontrast aramak daha doğru olacaktır (Venturi, 1991: iv). Bu kabulde birlikte Venturi’nin mimarlığa yönelik yaklaşımı, genel olarak mimarlık ürünlerinin açığa çıkartılmasıyla ilişkili olmasına rağmen, kültürel miras niteliğindeki yapıların korunması doğrultusunda, kullanım değişikliği geçirmelerine yönelik yapılacak mimari müdahalelerde, ortaya koyduğu hem o hem bu yaklaşımıyla, yeninin eskiyle birlikte var olabilmesine yönelik gereklilikleri de betimler nitelikte olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu yapıyla modern mimarlığın özelliği olarak nitelendirilen “ya biri ya da öteki” yaklaşımına karşıt, eski-yeni, soyut-somut değerlerin bir arada var olabildiği bir yaklaşımın tanımlanmasında değerli görülmektedir.

Bu çerçevede Kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunmalarının sağlanmasına yönelik olarak yapılacak müdahaleler için de değerlendirilebilecek, yoruma açık mesajlar barındıran yapısıyla Venturi, mimarın asıl görevinin, alışlagelmiş öğeler ile eskinin yetersiz kaldığı yerlerde, titiz biçimde seçtiği yeni öğeleri kullanarak yepyeni bir bütün örgütlemek olduğunu dile getirmektedir. Bu noktada Gestalt psikolojisi bağlamın, parçanın anlamına katkıda bulunduğunu ve bağlamdaki bir değişikliğin anlam değişikliğine yol açtığını söylemektedir. Yani mimar parçaları düzenleme yoluyla, bu parçalar için bütünün içerisinde anlamlı bağlamlar yaratabilmektedir. Eğer alışlagelmiş alışlagelmemiş bir biçimde kullanır, sıradan nesnelere sıradan olmayan bir biçimde düzenlerse, onların bağlamlarını değiştiriyor demektir; hatta yepyeni bir etki yaratmak için klişeleri bile kullanabilir. Tanıdık nesnelere tanıdık olmayan bir bağlama oturtulduklarında, eski oldukları kadar yeniymiş gibi de algılanırlar (Venturi, 1991: 65). Bu söylemler kültürel miras niteliğindeki yapıların sahip olduğu mevcudiyet üzerine kurulu yeni bir mimari oluşumda eski ile yenin bir araya getirilerek yeni bir bütün oluşturulmasında önemli bulunmaktadır.

Varlık, Mekân ve Mimari adlı kitabında Schultz (1971), mimarlığı “varoluşsal mekânın somutlaştırılması” olarak nitelendirmektedir. Somutlaştırma, “bir araya getirme” ve nesne kavramları ile açıklanmaktadır. Nesne kelimesi ise aslında bir araya gelmeyi gerektirir ve bir şeyin anlamı neyi bir araya getirdiğinden ibarettir. Böylece, Heidegger’in dediği gibi: “Bir nesne dünyayı bir araya getirmektedir” (Norberg-Schultz, 1984: 5). Venturi’nin de benzer bir bakış açısıyla mimarlığı, içerisi ile dışarı arasındaki duvar olarak yorumlaması, mimarlığın bir araya getirici yapısını vurgulaması olarak yorumlanabilir. Venturi’nin ifadesiyle mimarlık, kullanımın ve mekânın iç ve dış güçlerinin kesiştiği yerde belirir. Bu iç güçler ve çevre güçleri hem genel hem özel, hem belirlenimsel (deterministik) hem de rastlantısaldır. Dışarıyla içeriği birbirinden ayıran duvar olarak mimarlık hem bu çözümün mekânsal anlatımına, hem de bu çatışmanın sahnelenmesine dönüşür (Venturi (1991: 141). Venturi’nin söylemlerinde mimarlık iç ve dış ilişkisini oluşturan, bu oluşumları birbirinden ayıran ve de birbirine bağlayan bir oluşum olarak yorumlanabilmektedir.

Bu söylemlerle birlikte mimarlığın ediminin, kullanım ile bir yeri var eden somut ve soyut değerlerin tasarım aracılığıyla bir araya getirilmesi olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Mimarlık ölçeğinde tanımlanan bu bir araya getiriş probleminin aynı

zamanda iç mekân tasarımının da temel problemi olduğu kabul edilmelidir. Bu, zemin ile duvarların, duvarlar ile tavanın, bu yapısal elemanlarla donatıların, donatılarla donatıların, iki malzemenin ve de tüm bu oluşumlarla, insanların nasıl bir araya getirileceğine ilişkin bir problemdir. İç mekân tasarımının tüm bu bileşenleriyle birlikte mevcut içerisindeki varoluşunu, eski ile yeninin, mevcut ile önerilenin, özgünlükleri kaybedilmeden bir araya getiriliş biçiminde sağladığı görülmektedir. Bu noktada mimarlık ve iç mimarlığı içerisinde barındıran mekân tasarımının hedefinin, kültürel miras niteliğindeki yapıların kullanım değişikliklerinde eski ile yeninin biraradalığını sağlayarak yeni bir bütünün oluşturulması olduğu görülmektedir. Aynı zamanda mekân tasarımı aracılığıyla oluşturulacak yeni müdahalelerin tek başlarına anlamlı olmadıklarının, mevcut bütünü oluşturan bağlam içerisinde, yeni ve eskinin birlikte yarattığı yeni düzenle anlam kazandıkları bilinmektedir. Bu noktada bu bir araya getiriş probleminde gestalt algı psikolojisinin, görsel algıya yönelik teorilerinden de yararlanılması önemli bulunmaktadır.

Gestalt algı psikolojisi temelde, parçaların tekil ve bağımsız olarak anlaşılmasının olanaksız olduğunu; bütünün algılanma biçiminin ise, onu oluşturan parçaların özelliklerine bağlı olduğu görüşünü savunmaktadır. Bu nedenle gestalt psikolojisinin algı yasalarının bilinmesinin, eski ile yeninin bir araya getirilişiyle tanımlı hale gelecek bütünün yaratılmasında yol gösterici nitelikte olduğu görülmektedir.

Bu noktada ilkin kabul edilmektedir ki, algı birinin çevresinden ve çevresine ilişkin bilgiyi elde etme işlemidir. Aktif ve amaca yöneliktir. Bilişin ve gerçekliğin bulunduğu yerdir (Neisser 1977, Lang, 1987: 85). Algı, psikoloji ve bilişsel bilimlerde duysal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi, düzenlenmesi anlamına gelmektedir (Altunay, 2009:78). Bu çerçevede insan algısının yapısının ve bu algıyı etkileyen değişkenlerin ne olduğunun farkına varılması önemlidir. Algılama eyleminin, sadece insana özgü, kişiden kişiye farklılık gösterebilecek “algılayana yönelik” özelliklere değil, kişilerden bağımsız, iletişim halinde olunan oluşumların sahip olduğu “algılanana ilişkin” özelliklere de bağlı olduğu bilinmektedir. Objeden mekâna, algılanana yönelik özelliklerin, bakış noktasına ilişkin mesafe, bakış açısı, bakış yüksekliği vb. olgulara dayanmakla birlikte, objenin diğer objelerle, mekânsal parçaların birbirleriyle, bu parçaların mekânla vb. kurduğu ilişkiye bağlı olduğu

görülmektedir. Bu noktada Gestalt psikolojisinin, görsel algılamada parça-bütün ilişkilerine dayalı ilkelerinin ortaya konulması önemlidir.

Schultz, Gestalt teorisinin “kompozisyon ilkelerinin temel varoluşsal öneminin, Piaget’in çocukların mekânı kavramları üzerine yaptığı araştırmalar ile doğrulandığını ifade etmiştir. (Norberg-Schultz, 1984: 12-13). Gestalt teorisine genel olarak başvurulma nedeni, psikoloji okulunun insan davranışındaki “patern arayışını” açıklamaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Gestalt’ın görsel yasaları, kompozisyonel strüktürün bilimsel olarak geçerli kılınmasını sağlamıştır (Graham, 2008: 2).

Almanca Gestalt sözcüğü, “koymak”, “yerleştirmek”, “düzenlemek”, “görev vermek” anlamlarına gelen stellen fiilinin, edilgen ortaç halidir. Bu sözcük Fransızca forme, figüre, configuration, taille, aspect, nature, vision, espace; İngilizce form, figüre, shape, pattern, character kelimeleriyle karşılanmaktadır. Gestalt gövdesinden türeyen gestalten fiili de, günlük dilde “biçim vermek” “teşkil etmek” anlamlarına gelmektedir (Öke, 2008: 592).

Gestalt psikolojisinde genel olarak, bağımsız bir biçimde parçaların ne denli incelenirse incelensin, tam olarak anlaşılmasının ve açıklanmasının olanaksız olduğu ileri sürülmektedir. Bu doğrultuda bütün içerisindeki parçaların asıl özelliklerinin değişerek, yeni anlamlar kazandıkları, bu nedenle de algılanmalarının da bütünden parçalara doğru oluştuğunun kabul edilmesi gerektiği dile getirilmektedir. Bu noktada Gestalt psikologları ile çalışmış, algı psikolojisi ile görsel sanatlar ilişkisi üzerine araştırmalar yapmış olan Arnheim (2007: 88)’ın ifadesiyle “şeylerin bağlamlarından asla çıkarılmaması” yönündeki uyarının bir anlamı vardır. Çünkü şeyler yalıtılma yoluyla bozulabilmekte, çarpıtılabilmekte ve hatta yok edilebilmektedir. En azından değişikliğe uğrayabilmektedirler.

1944 yılında Language of Vision adlı kitabında, Şikagoda Yeni Bauhaus’da öğretmenlik yapan Kepes (1995: 51), görsel organizasyon yasaları nedeniyle, hiçbir görsel birliğin resim düzleminde kendi başına var olamadığını ifade etmiştir. Her bir birlik kendisini bir öteye taşımakta ve daha geniş bir bütünü ima etmektedir. Bu yüzden birlikler sadece resim düzlemi üzerinde yaşamaya devam etmeyip aynı zamanda gelişmektedir. Bu birlikler ortak bir fonksiyon dâhilinde bütün içinde erimektedirler. Bu doğrultuda mekânsal konfigürasyonlar içinde organize edilmiş optik birlikler,

bileşenlerinin toplamından daha fazlası haline gelmektedir. Bu daha geniş bütünlükler diğer gruplarla birlikte, ulaşılması daha uzak bir birliğe biçim vermekte ve bu işlem tüm olası ilişkiler tüketilene, dikkat sınırına ulaşılan kadar devam etmektedir.

Diğer bir bakış açısıyla Gestalt psikolojisi, algılanabilir bütünü, parçanın sonucu ve hatta bunu da aşarak, parçalarının toplamı olarak kabul etmektedir. Algılanabilir bütün parçaların konumuna, sayısına ve içsel özelliklerine bağlıdır. Gestalt psikolojisi, parçaların sayı ve konumu kadar doğasının da algısal bütünü etkilediğini göstermekte ve giderek daha üst düzeyde şu ayrımı yapmaktadır: bütünler arasında derece farkı vardır. Parçalar kendi içlerinde aşağı yukarı bir bütün oluştururlar veya daha büyük bir bütünün parçaları olabilirler (Venturi, 1991: 142-144).

Gestalt psikologlarından Max Wertheimer (1938)'in ifadesiyle Gestalt Teorisinin'nin bütünü; kendi öğeleri tarafından belirlenmeyen, parçaların kendilerini bütünün içsel doğasıyla tanımladığı, belirli bir tutuma yönelik bir bütündür (Graham, 2008: 1). Wertheimer, bütünü algılamaya yönelik olarak "Visual Grouping" yani gözle gruplama kurallarını, bir diğer ifadeyle öğelerin bütüne yönelik algılanmasında birbirleriyle kurdukları ilişkileri şöyle özetlemektedir (Gürer, 190: 43):

- Boyutsal ilişkiler
- Biçimsel ilişkiler
- Yön ilişkileri
- Simetri tercih
- İyi şekil tercih
- Şekil tamamlama
- Renk ve parlaklık ilişkileri

Arnheim (2007: 71), bir nesneyi uzam içerisinde görmenin, onu bağlam içinde görmek olduğunu dile getirmektedir. Görüş alanındaki bir şeyin dış görünümü, o şeyin toplam yapıdaki konumuna ve işlevine bağlıdır ve bu etki tarafından temelden değiştirilir. Görsel bir birim bağlamdan çıkarıldığında, farklı bir nesneye dönüşmektedir. Keza, "parçalar birleştirildiğinde" yani birkaç şey tek bir örüntü olarak görüldüğünde de başka algı alanlarında karmaşık durumlar ortaya çıkmaktadır. Arnheim (2007: 80)'e göre, herşeyi birbiriyle ilişki halinde gözlemlene ayrıcalığı sayesinde, anlayış, daha yüksek karmaşıklık ve geçerlik düzeylerine yükselmektedir, ama aynı

zamanda gözlemci, muhtemel bağlantıların sonsuzluğuna maruz kalmaktadır. Bu ayrıcalık gözlemciye, uygun ilişkileri uygun olmayan ilişkilerden ayırma ve şeylerin birbirine yaptığı etkiyi ihtiyatla seyretme görevini yükler. Deneyim, şeyleri birbiriyle karşılaştırarak tanımlamanın, kendi başlarına tanımlamaya kıyasla daha kolay olduğunu gösterir. Bunun nedeni karşı karşıya getirmenin, şeylerin karşılaştırılabileceği boyutların altını çizmesi ve böylece bu tikel niteliklerin algısını keskinleştirmesidir.

Belli görsel özellikler uzayda şekillenme olarak bir arada görülme eğilimindedir. Bazı elemanlar birbirlerine yakın oldukları için beraber görülür; diğerleri büyüklük, yön, biçim bakımından benzer oldukları için. Zihnimizin en kısa sürede, en büyük uzaysal alanı düzenleme, kavrama ve şekillendirme özelliği görsel alanda elemanların belli görsel ilişkileri sonucu kendiliğinden oluşmaktadır (Gürer, 1990: 44-45). Bu bakış açısına ilişkin olarak, Boring (1942)'in ifadesiyle; bazı sayımlara göre Gestalt'ın 114 ün üzerinde yasasının bulunduğu, pek çoğunun da doğrudan görsel biçimlerde uygulanıldığı görülmektedir. Bu Gestalt yasalarından görsel olarak en önemlilerini ise, şekil/zemin, yakınlık, kapanma, benzerlik ve devamlılık oluşturmaktadır (Graham, 2008: 3). Max Wertheimer ise, çevremizde gördüğümüz nesnelere gruplaşmaları, bütünleşmeleri ve bunların algılamada daha belirgin hale gelmelerini araştırarak Gestalt yasaları olarak nitelendirilen temel dört önemli gerekliliği saptamıştır. Bunlar; Yakınlık, benzerlik, süreklilik ve kapalılıktır (Güngör 2005, akt. Eryarar, 2011: 128). Lang ise, Gestalt psikologlarının ortaya koyduğu biçim algısını etkileyen faktörlerden yedisinin çevresel tasarım teorisi için önemli olduğunu ifade etmektedir. Bunlar yakınlık, benzerlik, kapanma, süreklilik, kapalılık, alan ve simetridir¹ (Lang, 1987: 86).

En genel çerçevede *Yakınlık yasası*'na göre; birbirine yakın olan nesnelere görsel olarak birlikte gruplanma eğilimindedirler. Eşdeğer ölçüler, benzer biçimler, yönelimler, birbiriyle ilişkili renkler, değerler, dokular, dinamik bir biçimde birlikte görünme eğilimi oluştururlar. *Benzerlik yasası*'na göre, benzerlik, nesnelere görünür kılabilenken, farklılıkların ayırt edilebilmesi için önkoşul oluşturmaktadır. Algısal süreçte, benzer nesnelere gruplandırılarak algılanır ve açığa çıkan bütün, bu gruplardan oluşmaktadır. “Boyut”, “şekil”, “parlaklık” ve “mekânsal lokasyon”, gruplara ayırmayı

¹ 1. Bakınız Gestalt algı yasaları açıklamaları;

- Arnheim, R. (2002). .Art and visual perception. A psychology of creative eye. S. 79-84
- Kepes, G. (1995). Language of vision. S.46-51
- Lang, J. (1987). Creating architectural theory. S. 86-89

sağlayan tür ya da derece farklılıkları oluşturabilmektedir. *Kapanma yasası* ise, optik birimlerin kapalı bütünlükler şeklinde biçimlenme eğiliminde olduğunu ifade etmektedir. Karmaşık bir optik durum ile karşı karşıya kalındığında, en tutarlı birlik ya da çevreyle en az rahatsızlık veren ilişki içinde biçimi algılama arayışına girilmektedir. Burada birimler arasındaki aralıkların psikolojik olarak doldurulması ve örtük bağlantıların kurulması söz konusudur. Noktaların, çizgilerin, biçimlerin, renklerin ve değerlerin belirli örtük ilişkileri, iki boyutlu ya da üç boyutlu bütünlükler biçiminde psikolojik olarak kapatılmaktadır. *Süreklilik yasası*'na göre ise sürekli öğeler tekil birimler olarak algılanma eğilimindedir. Süreklilik basit düzen grupları yaratarak, görüntüye biçim vermeye ve heterojen öğeleri birbirine bağlamaya yardımcı olmaktadır.

Kapalılık Yasası'na göre, kapalı konturlara sahip alanlar kontürsüz olanlara göre genellikle daha çok birimler olarak görünme eğilimindedir. *Alan yasası* ise ifade etmektedir ki, kapalı alanlar küçüldükçe giderek bir figür olarak görünme eğilimine girer. *Simetri Yasası*'na göre de, kapalı alanlar ne kadar simetrikse şekil olarak görünme eğiliminde olmaktadır.

Gestalt psikolojisinin algı yasalarının ortaya koyduğu söylemlerin, bütünün algılanmasına ve temelde şekil-zemin organizasyonun oluşturulmasına yönelik olduğu görülmektedir. Bu çerçevede Kepes şekil-zemin organizasyonuna yönelik olarak şu ifadeleri kullanmaktadır: her bir görüntü, karşıtlıkların birliği olan dinamik bir düalizme dayanmaktadır. Belirli uyarılar istikrarlı bir görsel bütün içinde birbirlerine bağlanırken, diğer uyarılar kendi akıcı organize olmamış durumlarında kalırlar ve sadece bir arka plan olarak hizmet ederler ve açıklık olarak algılanırlar. Bu şekil zemin organizasyonu, tüm görsel alan, biçimlendirilmiş düzenli bir birlik, plastik bir görüntü olarak algılanana kadar sürekli bir biçimde tekrarlanır (Kepes, 1995: 31). Bu görsel organizasyon işleminin şekil olarak algılandığı diğer alanın ise zemini tanımladığı görülmektedir. Şekil ve zeminin eşdeğer bir biçimde ortaya konulmasının ise kararsızlıkla sonuçlanması ise dikkat çekicidir.

Sonuç olarak Gestalt algı psikolojisinin, parçaların tekil ve bağımsız olarak anlaşılmasının olanaksız olduğu; bütünün ise, onu oluşturan parçaların yapısına, formuna, konumuna, boyutlarına, sayısına ilişkin değerlere bağlı olduğu görüşünün, bütünün tasarlanmasında, bütünü oluşturan öğelerin ve bu öğeler arasındaki ilişkilerin belirlenmesinde önemli olduğu bilinmektedir. Bu nedenle Gestalt algı yasalarının

bilinmesi, eski ile yeninin bir araya getirilmesinde yeninin ve eskinin oluşturacağı yeni bütünün algılanma biçimine yönelik kararların alınmasında ve hedeflenen ilişkilerin kurulmasında yol gösterici nitelikte olduğu görülmektedir.

Kuban, tarihi verilere saygılı davranmanın ve onları vurgulamanın ortak bir tavır olmasına rağmen, eski ile yeni arasında kurulacak görsel ilişkinin boyut, mekân, renk, tekstür, biçim armonileri ve tarihe karşı duyarlılık kapsamında daima özel olduğunu dile getirmektedir (Kuban, 2000: 120). Bu noktada gestalt kuramına göre, problemin bir bütün olarak kavranıp buna bütün halinde çözüm aranmasının, kişiyi hızlı ve özgün buluşlara götürebileceği savının hatırlanması önemlidir (Öke, 2008: 592).

3.2.4 Kültürel miras kapsamındaki yapılara yönelik yapılan müdahaleler

Yukarıda bahsedilen tüm analizler ve elde edilen çıkarımlar sonucunda görülmektedir ki, kültürel miras kapsamındaki bir yapının kullanım değişikliğine adapte edilebilmesi, öncelikli olarak “yerin okunmasından” oluşan bir işlemi gerektirmektedir. Bu işlem, yapı ve çevresinin yapısal ve fiziksel özelliklerinin bir diğer ifadeyle “somut” fiziksel verilerin üzerinde çalışılmasını ve de anıların, değerlerin, anlatıların, gelenek gibi gözle görülmeyen “soyut” değerlerin analiz edilmesini içermektedir. Yapılacak çalışmaların ise “yerin ruhunu” tanımlayan öğelere: biçim ve strüktüre, tarih ve fonksiyona, bağlam ve çevreye ve bunlarla birlikte önerilen fonksiyonun analizine yönelik olması gerektiği görülmektedir. Uygulanacak müdahalenin, mevcut duruma yapılacak araştırma ve incelemelerden elde edilecek verilere ve yasal statüsünün doğurduğu ilkelere yönelik ele alınması önemlidir. Bu durum ise her yapının kendi özel koşulları içerisinde değerlendirilmesi gerekliliğini açığa çıkartmaktadır. Rodolfo Machado (1976, Brooker, 2006: 2) bu analiz işlemi, yeni bir iç mekân tasarlamak üzere, tarihin katmanlarının açığa çıkartılması veya teşhir edilmesine benzetmektedir.

Kültürel miras kapsamındaki yapılacak müdahaleler konusunda: Ambrogio Annoni'nin temel yöntemsel ilkesini tanımlayan *caso per caso*, “her durum kendine özgüdür” deyimini bu noktada uyarıcı niteliktedir. Kuban (2000: 41)'nin ifadesiyle bugüne kadar korumaya ilişkin gelişen düşünceler evrensel bir uygulama söylemi yaratmıştır. Başka bir deyişle ister tek yapı boyutunda, ister kent boyutunda olsun koruma uzmanlarının birbirlerini anladıkları bir koruma söylemi ve sözlüğü, teknolojisi ve uygulama yöntemleri vardır. Buna karşın uygulamaların herkesin üzerinde kesinlikle

anlaşabileceği kadar homojen olmadığı görülmektedir. Bu da *caso per caso* kuralının geçerli olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu noktada Wells-Thorpe (1998: 112)'a göre, kendimize bağlam içerisinde bir binayı nasıl tasarlayacağımızı sorabiliriz, muhtemelen bunu öğretmek imkânsız olacaktır. Ruskin (1895), '*Mimarlığın Yedi Meşalesi*'nde belirtmektedir ki, göze ve akla sahip bir adam güzel oranlar icat edecek ve başkasına bu konuda yardım edemeyecektir; hiç kimse, bir soneyi nasıl yazacağımızı bize anlatabilecek Wordsworth'dan ya da bir romanı nasıl planlayabileceğimizi bize anlatabilecek Scott'dan daha çok şey söylemez. Bir diğer ifadeyle yetenek sezgiseldir. Mantığın hiçbir sonucu estetik deneyimi yaratmayacak ya da onu bozmayacaktır.

Bu konuda Rittel ve Webber, "tasarım ve planlama problemlerinin kötü ruhlu problemler olduğunu, temelde uysal problemlerle ilişkili olan bilim ve mühendislik tekniklerine uygun olmadığını dile getirmiştir. Cross (2001: 50)'un deyiimiyle, şöyle bir eleştirel ayırım yapılabilmektedir; metod, sonuçların geçerli kılındığı bilim uygulaması için hayati olabilecekken; sonuçların tekrarlanabilir olmak zorunda olmadığı, pek çok durumda da tekrarlanması, kopyalanmaması gereken tasarım uygulamaları için uygun değildir.

Bu temel kabullerle birlikte tasarımcıya bir sorgulama alanı oluşturacak, kültürel miras kapsamındaki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunmasına yönelik, yere ilişkin müdahaleleri yönlendiren, kullanıma ilişkin değişim nedenlerinin ve bu nedenlerin doğurduğu müdahale biçimlerinin ortaya konulması önemli bulunmaktadır.

Tarihte yapıların değişmesini gerektiren nedenler, ya "işlevin değişmesi" ya da "işlevin genişlemesi" olmuştur (Kuban, 2000: 118). Douglas (2006: 98) bu nedenleri tümüyle "kullanım değişikliği" olarak tanımlamış, kullanım değişikliğini ise, üç ayrı grupta sınıflandırmıştır. Bunları; aynı kullanıma yönelik adaptasyon, alternatif bir kullanıma ve karma kullanıma yönelik kullanım değişikliği olarak ifade etmiştir. Douglas (2006: 102-103)'a göre yapının kullanım değişikliği, varlığın geliştirilmesinin (development) başka bir biçimidir.

Jessen (2003: 14), "kullanım değişikliğinin" (conversion) anıt niteliğindeki bir binayı korumanın metodu olarak hala bilinen tek yol olduğunu dile getirmektedir. Genel olarak kültürel olan yeni, kendisini en bariz çözüm olarak sunmaktadır: kaleler kale müzelerine, siperler askeri müzelerle dönüştürülmektedir. Hatta malikânelerin konser

salonlarına, kiliselerin toplumsal merkezlere ya da tahıl ambarlarının kütüphanelere yönelik kullanım değişikliği, strüktürün ve yeni kamusal fonksiyonun değerinin inkâr edilmediği, korunmuş miras yapılarını ortaya çıkarmaktadır.

Rodolfo Machado, üzerindeki yazı silinerek yeniden başka bir yazı yazılmış bir parşömeni ya da yeniden yazma işlemini binanın yeniden kullanımına yönelik bir metafor olarak kullanmaktadır; el ile yazılmış bir metin kazınarak çıkartılır ve kanvas ya da parşömen tekrar kullanılırken, kaçınılmaz olarak başarılı yazıtın yazarını taciz eden ve onu etkileyen bir gölge olan orijinal metnin izi kalır. Böylelikle binalar: yeniden ele alınır, yeniden kullanılır, üzerinde yeniden düşünülür ve böyle olmakla birlikte önceki anlamın önerisi daha sonraki tasarımı uyarıp ona ilham verir (Brooker, 2004: 19).

Jessen (2003: 13)'e göre kullanım değişikliği, obje ile kullanım arasındaki geleneksel ilişkideki kayışla sonuçlanmaktadır. Oysaki her zaman yeni bir konstrüksiyon durumunda zarf, verilen program için tasarlanır, yeni kullanımların geliştirilmek durumunda olduğu strüktürlerde bu zarf zaten mevcuttur. Meydan okuma ve plancılar, mimarlar ve sakinler için görev: potansiyelin bu geleneksel tanımın tersine çevrilişinde yatmaktadır. Jessen (2003: 20), mimarın üzerinde çalışması için kullanım değişikliği ne anlama gelmektedir? Sorusuna şu yanıtı vermektedir: Her şeyden önce tasarım, mevcut materyalle çalışmaya yönelik yaratıcı bir yaklaşım bulma arayışındadır. Kapsamlı imaj, mevcutta neyin var olduğunun keşfedilmesinden gelişmektedir ve tek bir kalıptan yeni bir nesneye ilişkin döküm oluşturmak basitçe imkânsız değildir. Bu bağlamda dönüştürülmüş bir bina her zaman, malzeme, zaman ve içerik bağlamında karmaşıklık ve belirsizlik ile nitelendirilir; pek çok eleman yerde zaten bulunmaktadır ve yutulması ya da entegre edilmesi gerekmektedir. Gerekli olan şey, görev vermek ve yorumlamaktan ziyade biraz icat yeteneğidir. Bu, nesnenin yeni anlayışına öncülük etmektedir: kullanım değişiklikleri kendi içlerinde çelişkili olan melezliklerdir.

Tablo 2. Karakteristik Kullanım Değişikliği Projeleri Dizisi

Orijinal Kategori	Mevcut kullanım	Karakteristik yeni kullanım
Tarımsal	Ambar Güvercinlik Harman değirmeni Araç barakası Ahr Nalbant dükkânı	Tekli/çoklu ikametgâh; sanat/zanaat merkezi; kafe bar; hediyelik eşya satış; yerel müze/galeri topluluk salonu; otel/tatil merkezi; etkinlik salonu " "
Ticari	Banka Bar Dükkân Ofis Pavilyon Otel Tahıl borsası Ofis bloğu	Kafe bar; birahane; şarap barı; yeni dükkân/ofis; restaurant; apartman daireleri " " " Ofis Performans sanatları merkezi; drama/tv stüdyosu Otel; ikamete yönelik
Dini	Kilise Çok amaçlı salon Papaz evi	Konut; sanat merkezi; film tiyatrosu; amfiteatr Sosyal merkez; ofis Restaurant; depo; atölye/garaj; daireler; bakım evi
Endüstriyel	Viski antreposu Değirmen, Ambar Damıtma tesisi Tren istasyonu Fabrikalar Depo Yel değirmeni	Çoklu daireler; karma kullanım-zemin kattadükkanlar ve ofisler, üst katlarda daireler ya da küçük işyerleri " Performans/güzel sanatlar merkezi; stüdyo tiyatrosu; spor merkezi; ofisler Galeri; ofis; ikamete yönelik Konut; ofis
Kurumsal	Okul Üniversite Hastane Akıl hastanesi	Sosyal merkez; daireler Otel Eğitimsel oluşumlar; daireler Spor kompleksi Gençlik merkezi
İkamete yönelik	Gecekondu Kasaba evi Konak Ortaçağ kalesi/Kule ev	Ofisler Lüks apartmanlar Modifiye edilmiş düzen/oluşumlarla geliştirilmiş konut Çoklu daireler Ofisler Restaurant ve bar Tatil konaklama Geniş tekil konut ya da çoklu apartmanlar

Kaynak: Douglas, 2006: 99

Kullanım değişikliğine yönelik olarak Kuban, bir yapıya yeni bir işlev vermenin, onu doğal bir mimari tasarım sürecine sokmak demek olduğunu ifade etmektedir. Başka bir deyişle biraz koruma, biraz kullanım değişikliği değildir. Yapı yeni işlevini tam görmek zorundadır. Bunun sonucu; yapının belirli ölçüde fizyonomi değiştirmesi, gerekiyorsa yeni eklerin yapılmasıdır. Ekler birer arakesit olup, korumaya yönelik müdahalelerle özgür mimari tasarım arasındadır. Burada korumaya yönelik değerlerle ele alınan tasarımın başarılı olup olmaması öznel bir yargıya dayanmaktadır. (Kuban,

2000: 118-119). Dolayısıyla yeni işlev, ölçeği her ne olursa olsun, yeni kullanım öğelerinin tasarlanmasını gerekli hale getirmektedir. Bu öğeler işleve yönelik en temel ihtiyaçları; ıslak hacimler, giriş-çıkış kontrol noktaları, idari amaçlı mekânlar, havalandırma, iklimlendirme vb. koşulların sağlanmasına yönelik tesisat, telefon vb. iletişim araçlarının kurulumuna ilişkin alt yapı sistemlerini vb. barındırmaktadır.

Campbell (1992, Kuban, 2000: 186), kullanım değişikliklerinin ele alınmasında mevcut binaya yüklenecek işleve ilişkin şu söylemleri dile getirmektedir:

Yeniden kullanımın bir paradoksu var: Eğer yeni kullanım, eskiye tam uymuyorsa daha başarılı olabiliyorlar. Yeni ve eski arasındaki hafif uyumsuzluk-yemeğinizi bir borsa holünde yemek gibi- bu yerleri daha iyi vurguluyor ve daha dramatik oluyor. En iyi binalar, çok iyi dikilmiş elbiseler gibi, tek bir vücuda uygun olanlar değil, zaman içinde değişik işlevlere hizmet ettikleri zaman da karakterini koruyanlardır.

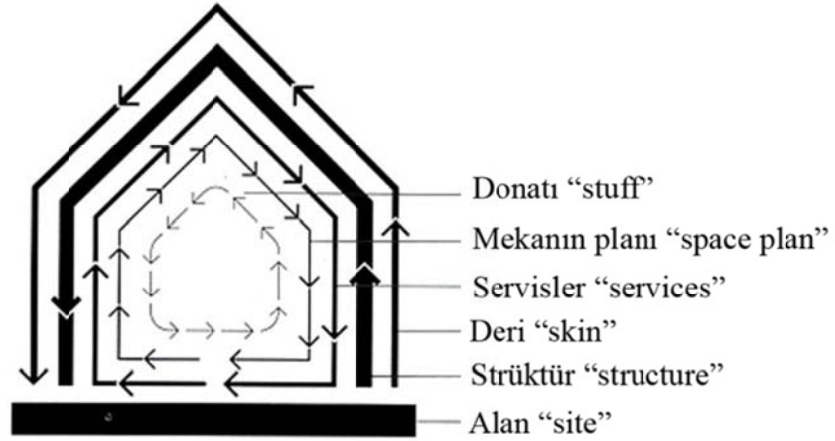
Bu noktada Douglas (2006: 98-99), yapıların çok fazla çeşitte kullanıma dönüştürülebilme potansiyeline sahip olduğunu; fonksiyon seçiminin, adaptasyona yönelik çalışmaların kararında, tasarımında ve yapımında sahip olunan vizyonla, hayal gücü ve girişimcilik ile sınırlı olduğuna dikkat çekmiştir. Douglas (2006, s.108)'a göre çoğu yapı, kullanım değişikliği potansiyeline sahiptir. Bazı kullanım dışı yapıların pratik ya da en uygun yeniden kullanımı, alternatif kullanıma yönelik kendini kolaylıkla açmayan özel doğaları nedeniyle mümkün olamayabilmektedir. Buna ilişkin tipik örnekler siparişe yapılmış yapılardır, örneğin hapishaneler, güç istasyonları, kimya tesisleri ya da ağır endüstriyel oluşumlardır. Fakat Brand (1994) uygunsuz strüktürlerin yararsal kullanıma dönüştürülebileceğini göstermiştir, örneğin bir oğuda, bir grup güçlendirilmiş beton tahıl siloları apartman dairelerine dönüştürülmüştür. Prensip, finansmanın olduğu yerde eski yapıların kullanım değişikliğine yönelik her zaman bir yol olduğudur. Bu yaklaşımın göstergesi olarak Tablo 2, kullanım değişikliği kapsamında işlev değişikliğine ilişkin uygulama örneklerinin çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bu noktada Moore (1998: 213), sarsıcı ve uygunsuz görülebilen yeniden kullanımların yapıların yıkımını engellemek amacıyla, potansiyel olarak elde tutulması ve bu türdeki kullanımlara hoşgörölü yaklaşılması gerektiğini ifade etmektedir.

Yapıların kullanım değişiklikleri kapsamına giren işlev genişlemesi ise, yapının mevcutta sahip olduğu, yürüttüğü işlevin çağdaş yaşamda sürekliliğinin sağlanması

amacıyla yapıya uygulanacak müdahaleleri gerektirmektedir. Bu bağlamda işlev genişlemesinin, işlevin yeni kapsamıyla gerçekleştirilebilmesine yönelik olarak mevcut yapıyı genişletme, yeni öğeler ekleme ve/veya tekniğin ve teknolojik gelişmenin doğurduğu yeni konfor koşullarının sağlanmasına yönelik müdahaleleri içerdiği görülmektedir. Bu noktada Kuban (2000: 51)'nin şu sözleri teşvik edici niteliktedir: yeni olan, bilinmeyen her zaman çekicidir. Konfor çekicidir. Ne var ki yaşam konforunun eski yapıya entegrasyonu teknik olarak her zaman çözümlenebilir.

Genel olarak işlev genişlemesi ve işlev değişikliğinin benzer ele alışlarla, müdahalelere ve uygulanacak müdahalenin oluş biçimine, ortak değerlerle yön verdiği görülmektedir. Brand, her duruma ilişkin olarak en azından, yangın ve bina yönetmelikleri üzerinde düşünmenin, yeni şeyler keşfetmeye ve eski binaların yeni standartlarla buluşturmaya zorladığını dile getirmektedir. Engelliler için erişim, tuvaletleri, merdivenleri, bordürleri, asansörleri dönüştürmektedir. Eski binalarda deformasyon olgusu nedeniyle çatı sızdırmakta, fırın ölmekte, duvarlar çatlama, pencereler dış hava koşullarına açık olup sorun yaratmaktadır. Bu durumda eski bir yeri eski yöntemlerle tamir etmek ve değiştirmek mümkün değildir. Teknikler ve malzemeler değişmektedir (Brand, 1994: 5). Bir diğer ifadeyle, de bir yapının çağdaş yapı standartlarına yükseltilebilmesi için yapılan uygulamalar: evrensel tasarım yaklaşımı çerçevesinde engelli erişiminin de dâhil edildiği tüm erişim olanaklarını ve de bina yönetmeliklerine ilişkin yangın güvenliği, ses yalıtımı, strüktürel stabilite ve ısı verimliliğine vb. ilişkin müdahaleleri kapsamaktadır.

Binalardaki değişim oranı teorisyeni Frank Duffy ifade etmektedir ki, binaya benzeyen her hangi bir şey yoktur. Tam anlamıyla düşünülmüş bir bina, inşa bileşenlerinin yaşam süresinin uzunluğunun bir kaç katıdır. Duffy “dört katman” tanımlamakta olup bunlar: kabuk (shell), servisler (services), dekor (scenery) ve kurulum (set) dur. Kabuk, binanın yaşam süresini (İngiltere’de 50, Kuzey Amerika’da 35 yıla yakın) sürdüren strüktürdür. Servisler her 15 yılda bir yenilenmek zorunda olan kablolama, sıhhtesisat, havalandırma ve asansörlerdir. Dekor, bölümlerin düzeni, düşürülmüş tavanlar vb. olup, her 5-7 yılda değişmektedir. Kurulum ise, aylar ya da haftalar aralığında mobilyanın yerinin kullanıcılar tarafından değiştirilmesidir (Brand, 1994: 12).



Şekil 1. Değişimin Katmanlarını Kesmek

Kaynak: Brand, 1994: 13

Brand'ın, Duffy'nin, ticari binalara yönelik ortaya koyduğu bu dört katmanı, genel amaca yönelik "altı katmana" taşıdığı görülmektedir. (Bknz. Şekil 1) Brand (1994: 13)' in niteliğiyle bunlar: alan (site), strüktür (structure), deri (skin), servisler (services), mekânın planı (space plan) ve donatı (stuff)dır. Buna göre: alan; coğrafi konum, kentsel lokasyon ve yasal çerçevede gelip geçici binaların jenerasyonundan daha kalıcı sınırları ve bağlamı olan arsa olarak tanımlanmaktadır. Strüktür; temel ve yük taşıyan öğeler olup, değiştirilmesi tehlikeli ve pahalıdır. Bu öğeler binanın kendisini oluşturmaktadır. Strüktürel ömür genellikle, otuz ile üç yüz yıl arasında değişmektedir. Deri; dış yüzeyler olup günümüzde, moda ve teknolojiye ayak uydurmak için yaklaşık her 20 yılda değişime uğramakta ya da tamir edilmektedir. Servisler; binanın çalışan bağırsaklarıdır: iletişim hatları, elektrik tesisatı, sıhhi tesisat, yangın söndürme sistemleri, ısıtma, havalandırma ve iklimlendirme ve asansör ve yürüyen merdivenler gibi hareketli bölümlerdir. Her yedi ile 15 yıl arasında yıpranmakta ve zaman aşımına uğramaktadır. Mekânın planı; İçe yönelik düzendir- duvarların, tavanların, zeminlerin ve kapıların nerede olduğuna ilişkindir. Donatı ise; sandalyeler, masalar, telefonlar, resimler; mutfak gereçleri, aydınlatmalar, saç fırçaları olup, günden aya değişebilmektedir. Bu bağlamda İtalyanca' da Furniture'ın karşılığı mobilia'dır.

Brand'ın slogan niteliğindeki şu söylemleri, bu öğelerin değişim hızlarını özetler niteliktedir. Buna göre içler; kapris, yıpranma, aşınmadan ya da ihtiyaçların düzensiz değişikliklerinden dolayı hercai, kararsız ve değişkendir. Doğal alan ebedidir. Strüktür kalıcı ve hükmedicidir. Deri değişkendir. Dışlar sürekliliği sağlarken, içler radikal bir

biçimde değişir. Mekânın planı insanlık komedisinin sahnesidir. Yeni bir sahne yeni bir dizi. Donatılar hareket etmeye devam etmektedir (Brand, 1994: 12-22).

V. Robert O'Neill (1986)'in Deangelis, Waide ve Allen ile birlikte yaptığı "A Hierarchical Concept of Ecosystems" adlı çalışmasında ifade edilmektedir ki; ekosistemler, farklı bileşenlerin değişim oranlarının gözlemlenmesiyle daha iyi anlaşılabilirler... Sistem dinamikleri onu takip eden hızlı bileşenlerle birlikte, yavaş bileşenler tarafından yönetilirler. Yavaş hızlıyı kısıtlandırmakta; yavaş hızlıyı kontrol etmektedir. Bran'ın ifadesiyle, aynı durum binalarda da görülmektedir: göz kamaştırıcı hızda olanlar değil, olabildiğince yavaş parçalar değişimden sorumlu olmaktadır. Alan, strüktüre, strüktür deriye, deri servislere, servisler mekânın planına, mekânın planı donatılara hükmetmektedir. Etki, diğer yönlere sızmaktadır. Binanın daha yavaş süreçleri, içlerindeki hızlı değişimin eğilimlerine yavaş yavaş entegre olmaktadır. Hızlı bileşenler önermekte ve yavaş olanlar düzenlemektedir. Örneğin, bir odanın nasıl ısıtıldığı, strüktürün kısıtlamalarına bağlı olan derinin enerji verimliliğine dayanan ısıtma ve soğutma sistemleriyle ilişkilidir. Sonuç olarak, yavaşlık sağlıklı görülmektedir. Fakat Ekoloji Uzmanı Buzz Holling, yaşadığımız çağda sistemdeki majör değişimlerin yarattığı hızlı süreçlerin, yavaşı son derece etkileyebildiğine dikkat çekmektedir (Brand, 1994: 17). Bu noktada yavaşlık ve hız arasında dengenin kurulmasının gerekli olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte Madran, bugün gerek evrensel, gerekse ulusal değerlendirme ölçütlerine göre korunması gerekli kültürel miras olarak nitelendirilen yapıların yeni ve çağdaş işlevlerle kullanılması için yeni düzenlemeler yapılmasının kaçınılmaz olduğunu dile getirmektedir. Çünkü bu yapılar başka yaşam biçiminin, değişik bir kültürün, günümüzden oldukça farklı sosyal, politik ve ekonomik ilişkilerin mekâna yansımasıdır. Çoğu çağdaş yaşamda yer almayan, bir bölümü ise değişikliklerle sürdürülmeye çalışılan bu mekânlardan oluşan bir tasarımı hiçbir müdahale yapmadan, çağdaş yaşam içinde değerlendirmek olanaksızdır (Madran, 2001: 107).

Bu bağlamda işlev değişikliği veya işlev genişlemesine yönelik projelerin iki temel müdahaleyi içerdiği görülmektedir. Kısacası bu müdahalelerden ilkinin mevcut bünyede gerçekleştirilecek, diğerini ise yeni kullanım biçimine yönelik uygulanacak müdahaleler oluşturmaktadır.

Bu müdahalelerden ilkinde, dış ya da iç etkenlerin yapının bünyesinde yarattığı değişimlerin giderilmesi ve/veya yeni ihtiyaçların karşılanmasında yapının mevcut durumunun iyileştirilerek yeni ihtiyaçlara karşılık verebilmesine yönelik başvurulduğu görülmektedir.

İç etkiler, yapının konumu, zemin özellikleri, ilk tasarımındaki hatalar, hatalı yapı malzemesi ve teknik, kötü işçilik kullanılmasından kaynaklanan aksaklıklardır (Ahunbay, 2007: 38). Buna karşın yapı içinde gerilme ve şekil değiştirme oluşturan her etki (kuvvetler, deformasyonlar vb.) ve malzemeyi etkileyen, genellikle zayıflatan her olgu (kimyasal, biyolojik, vb.) ‘dış etki’ olarak tanımlanmaktadır. Dış etkiler, yapıya etkileyen mekanik etkiler ve malzemeye etkileyen kimyasal ve biyolojik etkiler olarak ayrılabilir. Mekanik etkiler doğrudan ya da dolaylı etkileyen statik ya da dinamik etkilerdir (ICOMOS, 2005b: 30-34). Buna göre Tablo 2’de dış etkileri oluşturan faktörler ilişkilendirilerek gruplandırılmıştır.

Tablo 3. Yapı ve Malzemeleri Üzerindeki Dış Etkilerin Sınıflandırılması

1. Mekanik Etkiler- Yapı üzerine etki	i. Statik Etkiler	a. Doğrudan Etkiler (örn. etkileyen yükler)
		b. Dolaylı Etkiler (örn. oluşan gerilmeler)
	ii. Dinamik Etkiler (etkileyen ivmeler)	
2. Fiziksel, Kimyasal ve Biyolojik Etkiler- malzeme üzerine etki		

Kaynak: ICOMOS, 2005b: 32.

Yukarıda belirtilen bu etkilere bağlı olarak mevcut bünyede gerçekleştirilecek müdahaleler Madran ve Özgönül’ün ifadesiyle, yapının mevcut bünyesinde gerçekleştirilecek, yapının yaşamını sürdürmeye yönelik yapısal sorunların onarımını içeren müdahaleler (örneğin derz tamiri, bozulmuş malzemelerin aynı malzeme ile yenilenmesi, sağlamlaştırma-konsolidasyon, güçlendirme vb.) ile değişmişlik sonucu sorunları olan mimari öğelere yönelik müdahalelerdir (örneğin aynen korunacak elemanlar, yenilenecek elemanlar, tamamlanacak elemanlar vb.).

İşlev değişikliği veya işlev genişlemesine yönelik projelerin gerektirdiği ikinci müdahalenin ise;

- Mekânı oluşturan elemanların boyutlarının geçici yöntemlerle farklılaştırılması (örneğin tavan yüksekliğinin düşürülmesi),

- Yapıyı oluşturan bütünün daha küçük birimlere yatay ya da dikey doğrultuda bölünmesi ya da bağımsız birimlerin daha geniş mekânlar elde edilmesi amacıyla ilişkilendirilerek birleştirilmesi,
- Mekânsal bölümlenmelerin ihtiyaçlarının karşılanarak, kendi kendine yeter hale getirilmesi (örneğin çoklu kullanım içerisinde tek kişilik kullanıma yönelik kullanım olasılıklarının yaratılması),
- Ek mekânların sağlanması, mevcut mekânın genişletilmesi, ortak alanlar ve dolaşım alanlarının sağlanması, özel ya da yeni aktiviteler için mekân sağlanması,
- Evrensel tasarım yaklaşımıyla yaşlı, engelli, çocuk vb. kapsayan herkes için erişim imkânının yaratılması,
- Kullanım değişikliğine elverişli mekânsal kurgunun yeniden düzenlenmesi,
- Mekânların sahip olduğu fonksiyonlarının değişmesi vb. pek çok değişime ilişkin olduğu görülmektedir.

Markus (1972), kullanım değişikliğine yönelik olarak mekânın planlanmasında kilit gerekliliğinin arz ve talebin örtüşmesi olduğunu dile getirmektedir. Bu gereklilik, mekânın mevcuttaki planlanma biçimini ifade eden “arz” (yapıların ve mekânın uygunluğu) ile “talep” (kullanıcıların ve fonksiyonun ihtiyaçları) arasında en uygun örtüşmeyi bulmaya ilişkindir (Douglas, 2006: 105-106). Bu noktada bu müdahalelerin yapının sahip olduğu yetersiz yük kapasitesinin arttırılması, yatay-dikey genişleme, güncel fonksiyonel koşullara getirme vb. uygulamaları içerdiği görülmektedir.

Bu noktada ICOMOS (2005b: 50)’un beyanlarından bu müdahalelere yönelik şu söylemlerin zihinlerde yer edinmesi önemlidir: herhangi bir müdahalenin yapısı ve büyüklüğü konusundaki karar, yapının güvenliğini ve tarihi karakterini tümüyle dikkate alan, örneğin yapısal güvenlik ve yapının kültürel değerleri arasındaki dengeyi sağlayan, bir ekip tarafından alınmalıdır.

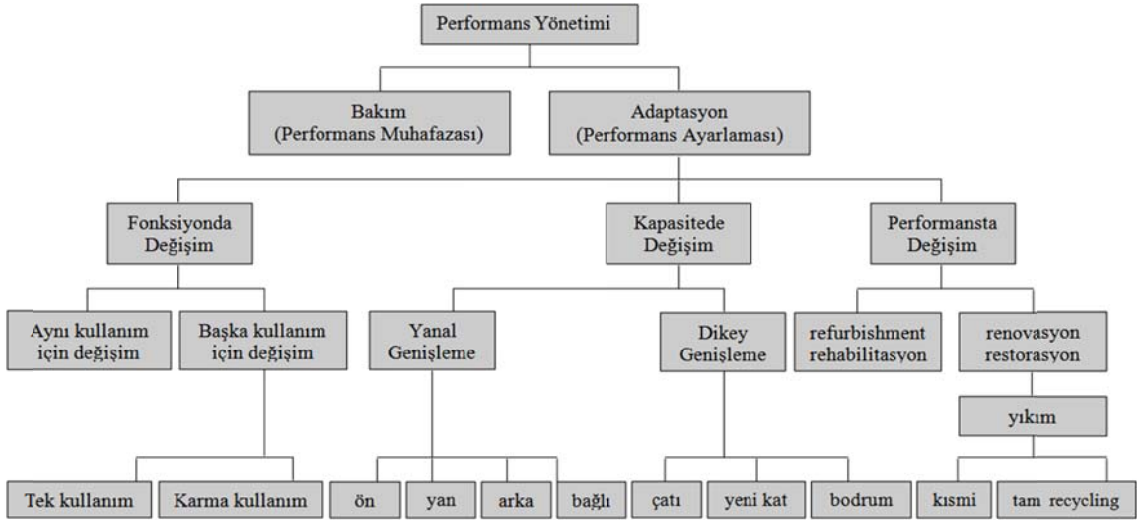
3.2.4.1 Kullanım Değişikliğine Yönelik Müdahale Biçimleri Çeşitliliği

Kültürel miras kapsamındaki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunması hedefiyle gerçekleştirilecek işlev değişikliği veya işlev genişlemesine bir başka ifadeyle de kullanım değişikliğine yönelik uygulamaların, çeşitli müdahale biçimleriyle

gerçekleştirildiği bilinmektedir. Fakat bu müdahale biçimlerinin neler olduğunun, özellikleri ve içeriklerinin; birbirleriyle ilişkilerinin, uygulanma amaçlarının, konuyla ilişkili uzmanların çalışmalarında ve uluslararası beyanlarda ortaya konuluş biçiminde çakışan ve de ayrışan yönlerin var olduğu görülmektedir. Bu noktada konuyla ilişkili ana çatının ortaya konulmasında bu çeşitlenmenin incelenerek tanımlı hale getirilmesi önemlidir.

Örneğin Douglas, kullanım değişikliğine yönelik tüm müdahale biçimlerini “adaptasyon” başlığı altında ele alarak değerlendirmiştir. Buna göre adaptasyon (adaptation) kavramı, Latin *ad* (-e =to) ve *aptare* (uygun olmak = fit)’den türemektedir. Bir binanın bakımının (maintenance) yapılmasının ötesinde, kapasitesinin, fonksiyonunun ya da performansının değiştirilmesine ilişkin her türlü çalışmayı, başka bir ifadeyle, bir binanın yeni durumlara ya da ihtiyaçlara uygunluğunu sağlamak üzere düzenlenmesi, yeniden kullanımı ya da geliştirilmesine yönelik her türlü müdahaleyi içermektedir. Adaptasyon Douglas (2006: 9)’ın ifadesiyle var olan bir yapının “fonksiyonel ve fiziksel nitelik” bağlamındaki değişiminin yönetilmesi ve kontrol edilmesiyle ilişkilidir. Adaptasyon, bir strüktürün ya da yapının ve/veya çevresinin yeni durumlara adapte edilmesine yönelik düzenlenmesi ve değiştirilmesi işlemi ifade etmektedir (Chudley, 1983, Douglas, 2006: 583). Dolayısıyla adaptasyon kavramının kültürel miras kapsamındaki yapılar özelinde, yapıların uğrayacağı kullanım biçimine yönelik değişimleri, genişletme ve geliştirme vb. uygulamaları kapsayan geniş ölçekli bir çerçeveyi tanımladığı görülmektedir.

Benzer bir biçimde Burra tüzüğünde “adaptasyon,” bir yerin mevcut kullanım ya da önerilen başka bir kullanım için uygun hale getirilmesine yönelik modifiye edilmesi olarak tanımlanmaktadır (Australia ICOMOS, 1999: madde 1.9.). Bu tüzüğe göre adaptasyon bir yerin korunmasına yönelik, yeni servislerin, yeni bir kullanımın ya da değişimlerin getirilmesini içermektedir.



Şekil 2. Performans Yönetiminin İki Ögesi

Kaynak: Henkel, 1992, Douglas, 2006: 18.

Douglas, Henkel (1992)'den aktarımla bir yapının adaptasyonunun üç temel biçim aldığını dile getirerek bunları; fonksiyondaki değişim, boyutlarında değişim (örneğin genişleme / kısmi yıkım) ve performansındaki değişim (örneğin refurbishment) olarak nitelendirmektedir (Douglas, 2006: 11). (Bknz.Şekil 2)

Müdahale	Doğası	Amacı
Adaptasyon	Genellikle ortadan geniş ölçeğe, yapının bir bölümüne ya da tümüne yönelik uzun bir period süresince aralıklarla yapılan çalışmalardır. (örneğin kullanım değişikliği) Asli ayarlamaları (adjustment), fiziksel değişimleri (alterations) ve geliştirmeleri içerir.	Yapının performansını geliştirmek ya da modifiye etmek Değişen kullanıcıyı memnun etmek ya da yasal gereklilikleri karşılamak Yapının kullanımını değiştirmek ya da modifiye etmek Yapının değerini ya da kira gelirini arttırmak Yapının imajını geliştirmek Yapının kapasitesini ya da hacmini genişletmek ya da azaltmak
Bakım	Genellikle yapıya yönelik küçük ölçekli, düzenli ya da yoğunlukla sürekli kısa ve uzun periodlar boyunca yapılan çalışmalardır. Çoğunlukla tamiri içerirken, bazı nominal ya da yararsal geliştirmeleri de içerebilir.	Yapının fiziksel durumunu korumak Yapının değerini (kirabedeli ve/veya kapital) sürdürmek Yapının yatırım potansiyelinin muhafaza edilmesi İşsel çevrenin memnuniyetinin sağlanması Yasal gerekliliklere uyum sağlamak Yapının imajı/statüsünün korunması.

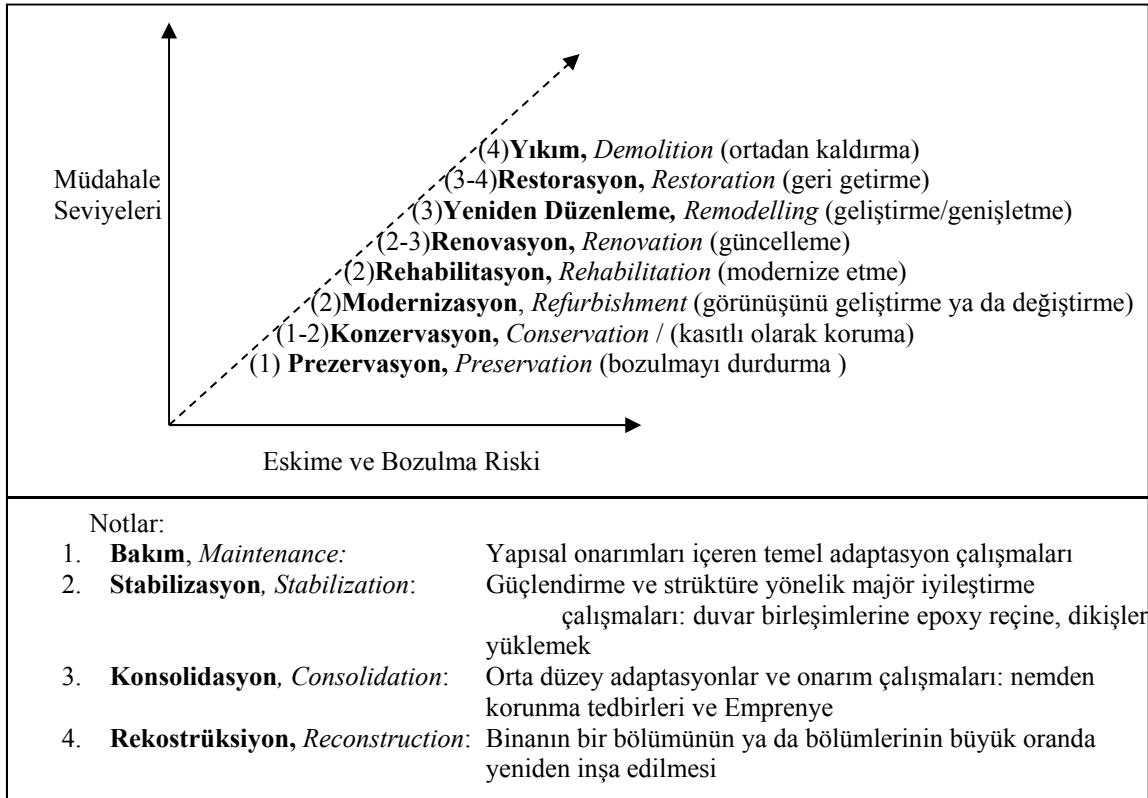
Tablo 4. Adaptasyon ile Bakım Arasındaki Temel Farklılıklar

Kaynak: Douglas, 2006: 21.

Bu noktada şöyle bir sonuç çıkartılabilir: adaptasyon, yapının performans yönetiminin iki temel ögesinden biridir. Diğer öge tamiri içeren bakımdır. (Bknz.

Douglas, Henkel (1992)'den aktarımla bir yapının adaptasyonunun üç temel biçim aldığını dile getirerek bunları; fonksiyondaki değişim, boyutlarında değişim (örneğin genişleme / kısmi yıkım) ve performansındaki değişim (örneğin refurbishment) olarak nitelendirmektedir (Douglas, 2006: 11). (Bknz.Şekil 2)

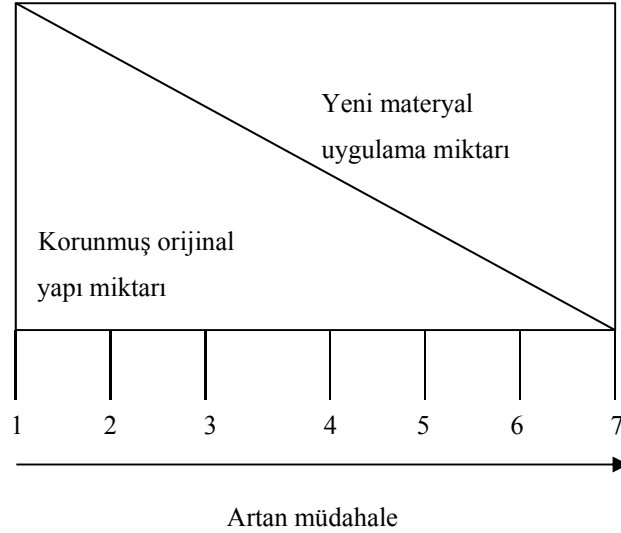
Tablo 4). Bakım, yapıyı önceden belirlenmiş durumda tutma eylemidir. Bakım ve onarım kullanıcıların günümüz ya da gelecekteki ihtiyaçlarını karşılamaya yeterli olamayabilip, yararsal geliştirmelerin minör çalışmalarını ya da adaptasyonun küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Buna karşın adaptasyon, Douglas (2006: 17-19)'ın ifadesiyle, “asli geliştirme” (substantive improvement) ile ilişkilidir. Eski bir yapının daha iyi bir duruma getirilmesi ya da yenilenmesini içeren adaptasyon projelerinin temel amacı sürdürülebilir ve yararsal yeniden kullanımdır (Douglas, 2006: 87).



Şekil 3. Adaptasyon Olasılıklarına Yönelik Müdahaleler Dizisi

Kaynak: Douglas, 2006: 3

Bu çerçevede adaptasyon çalışmalarının, binaya önerilen değişimin kapsamına ve amacına bağlı olduğu kabul edilerek Şekil 3’de temel prezervasyon çalışmalarından rekonstrüksiyon’a kadar uzanan bir spektrum arasında artan bir düzende oluşan müdahaleleri grafik üzerinde gösterilmiştir. Şekil 4 ise müdahale seviyesinin artışı ile korunmuş orijinal yapı miktarı-yeni materyal kullanımı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.



Notlar:

1. Önleme, *Prevention*,
2. Prezervasyon, *Preservation*
3. Sağlamlaştırma, *Consolidation*
4. Renovasyon, *Renovation*
5. Restorasyon, *Restoration*
6. Röpröduksiyon, *Reproduction*
7. Yeniden yapım, *Reconstruction*

Şekil 4. Müdahale Seviyesinin Artışı

Kaynak: Douglas, 2006: 115

Burada “korumanın hedefe alınarak” yapının kullanım değişikliğine adapte edilmesine yönelik uygulanan müdahalelerin, adaptasyon başlığı altında sınıflandırdığı görölmektedir. Bu sınıflama biçiminin çeşitli uluslararası organizasyonların yayınladığı bildirimlerde ve konuyla ilişkili uzman kişilerinin kaleminden çıkmış çalışmalarda kesifen ve farklılaşan ifade, içerik ve sıralandırma biçimiyle ifade edildiği görölmektedir. Bu farklılaşmanın ülkeden ülkeye hatta kıtalar arasında da yaşanması dikkat çekicidir.

UNESCO'nun 1976 yılında yayınladığı “Tarihi Bölgelerin Korunması ve Çağdaş Rolü Hakkındaki Tavsiye Kararı”nın tanımlar bölümünde Ahunbay (2007: 158)'dan aktarımla, koruma “*safeguarding*”; tarihi veya geleneksel alanlar ve çevrelerinin tanımlanması, onarımları (restoration), sağlıklılaştırılmaları (renovation), bakımları (maintenance) ve yeniden canlandırılmaları (revitalization) anlamına gelmektedir. Burada ifade edilen ve koruma eylemi karşılığında kullanılan “*safeguarding*” ifadesinin daha çok güvence altına almaya karşılık geldiği görülmektedir.

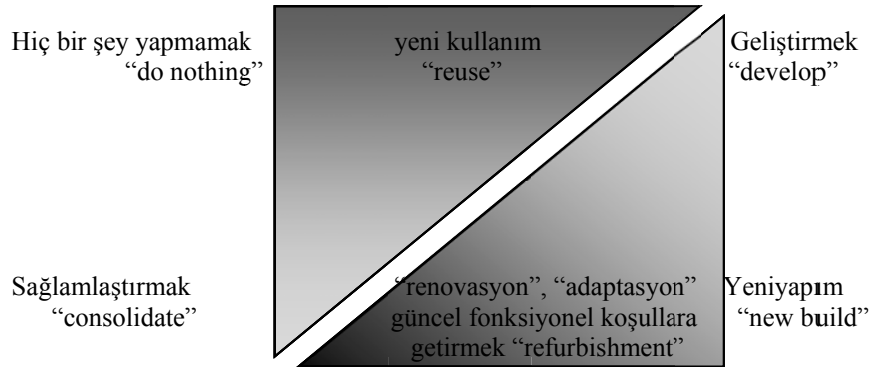
Burra Tüzü (Australia ICOMOS, 1999: madde 14)'ğünde ise “*konzervasyon*” (conservation); duruma göre bir kullanımın sürdürülmesi ya da yeniden tanımlanmasını; insanla yer arasındaki mevcut ilişkilerin ve yerin anlamının korunmasını; bakımı (maintenance), prezervasyonu (preservation), restorasyonu (restoration), rekonstrüksiyonu (reconstruction), adaptasyonu (adaptation) ve bir yerin kültürel önemini sunma yollarının tümünü ifade eden yorumları (interpretation) ve yaygın olarak bunların birden fazlasının kombinasyonunu içermektedir (Australia ICOMOS, 1999: madde 14). Burada önemli bir kullanımı devam ettirmek, değiştirmek ya da yeniden sağlamak konzervasyon'un uygun, tercih edilebilir biçimleri olarak görülmektedir (Australia ICOMOS, 1999: madde 23). Yine benzer bir biçimde Nara Özgünlük Belgesinde konzervasyon, bir yapıtı anlamaya, tarihini ve anlamını tanımaya, maddi olarak korunmasını sağlamaya ve gerektiğinde restore ederek değerlendirmeye yönelik tüm işlemler olarak tanımlanmıştır (Ahunbay, 2007: 170).

Mimar, eğitimci ve koruma uzmanı James Marston Fitch'in, müdahale derinliği olarak ifade ettiği müdahale derecelerini türlerine göre ayırarak sıraladığı görülmektedir. Bunlar; (1) Prezervasyon; (2) Restorasyon; (3) Konzervasyon ve Konsolidasyon; (4) Rekonstitüsyon; (5) Yeni kullanımlara adaptasyon; (6) Rekonstrüksiyon; (7) Replikasyon (Fitch 1990: 46) olarak belirtilmektedir. Kentsel ve bölgesel planlama uzmanı Norman Tyler, müdahale türlerini; Prezervasyon, Restorasyon, Rekonstitüsyon ve Rehabilitasyon (Yeni kullanımlara adaptasyon) olmak üzere dört grupta toplamıştır (Tyler, 2000: 22-29).

Koruma uzmanı ve koruma konusunda yaptığı uygulamalarla Ağa Han ödülü alan mimar Bernard Feilden (2003: 8-9) ise, korumaya yönelik müdahalelerin yapının fiziksel durumunun belirlediği, çeşitli ölçek ve yoğunluk derecelerine sahip olduğunu ifade etmiştir. Feilden artan bir derecede yedi müdahalenin tanımlanabildiğini ifade

etmektedir. Herhangi bir majör koruma (consevation) projesinde bu derecelerden birkaçı “bütün”ün çeşitli bölümlerinde aynı anda yer alabilir. Bu yedi derece ise: (1) Bozulmanın önlenmesi (*prevention of deterioration*); (2) mevcut durumun korunması (*preservation of the existing state*); (3) Yapının sağlamlaştırılması (*consolidation of the fabric*); (4) restorasyon (*restoration*); (5) Rehabilitasyon (*rehabilitation*) (6) yeniden üretim, (*reproduction*) (7) Rekonstrüksiyon (*reconstruction*)’dur.

Mimar, eğitmen ve mekan planlamadan-kente adaptasyon konusunda uzman John Worthington (1998: 3), korumanın “consevation” görevini: değişimi yönetme (managing) ve yürütme (moderating) yeteneği olarak tanımlamaktadır. Worthington’a göre amaç geçmişin değerli bileşenlerinin devamlılığını sağlamak ve değişen activite paternlerinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere yeni öğeler eklemek ve binaların yaşamasına izin vermektir. Değişimin yöneticisi ve yürütücüsü olma görevinde koruma eylemi, hiçbir şey yapmamaktan yeni gelişmeye kadar değişen bir aralıkta, var olan seçenekler spektrumunu ile yüzyüze getirilmektedir (Bknz. Şekil 5). Burada olasılıklar spektrumu geniş olup, “konzervasyon”, “renovasyon”, genellikle yapıyı güncel fonksiyonel koşullara getirmeyi ifade eden “refurbishment”, “adaptasyon” ve en sonunda da “yeni yapımı” kapsamaktadır (Worthington,1998: 3).



Şekil 5. Konzervasyon ve Gelişme Spektrumu

Kaynak: Worthington, 1998: 4.

Ülkemizde mimarlık, koruma ve onarım konusunda önemli çalışmalarda bulunmuş olan Cengiz Bektaş (2001: 97-98), “koruma ve korunma” kavramlarını taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarında; muhafaza, bakım, onarım, restorasyon, fonksiyon değiştirme işleri; taşınır kültür varlıklarında ise muhafaza, bakım, onarım ve restorasyon işlerini kapsadığını ifade etmektedir. Bu tanımın 1983 yılında yayımlanan

“Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu”ndan alındığı görülmektedir. Bektaş (2001: 127) yukarıda adı geçen tüm kavramlara ve uygulamalara karşılık gelen ifade biçimlerine eleştirel yaklaşarak şu sözleri dile getirmiştir;

Restorasyon sözcüğünün sözlük karşılığı, aslına uygun onarımdır. Bence, yalnız başına “onarım” sözcüğüyle de anlayabiliriz birbirimizi... Onarım sözcüğünün, en azından, bir ağaç dalı gibi kendi dilimizin kuralları içinde yeni yapraklar verip, daha başka incelikleri karşılayacak yeni sözcükler doğurması olasıdır... Ne uzayıp, ne kısalan; bir kanalı tıkayıp kurutan, bir yabancı, bizim dilimize göre ölü kalıp değil hiç olmazsa...

Bu noktada ülkemizdeki müdahale tanımını ve kapsamını temsilen, Türk, İslam, Anadolu mimarlığı ve sanatını ele alan çalışmalarıyla ve bu değerleri koruma konusundaki söylemleriyle ön plana çıkan Doğan Kuban’ın söylemlerinin aktarılması önemlidir. Kuban (2000: 49)’nın ifadesiyle; eski bir yapıyı ayakta tutmak için yapılan müdahaleye, içerdiği bütün düşünsel, estetik, teknik, kültürel, ekonomik ve örgütsel etkinliklerle birlikte, restorasyon denilmektedir. Temelde bugün kazanmış olduğu bilimsel ve kavramsal içerikten soyutlanırsa restorasyon, insanların tamir etkinliğidir. Bu temelle birlikte Kuban (2000: 203), “Prezervasyon”un: teknik olarak yapının varlığına hiç müdahale etmeden yapılan bakım olduğunu, “Restorasyon”nun değişik koşullarda ve durumlarda yapılan strüktürel, teknik ve biçimsel müdahalelerin tümünü kapsadığını, “Konzervasyon”un ise, daha çok sağlamlaştırma amacıyla yapılan müdahaleler olduğunu dile getirmektedir.

Kuban (2000: 117)’nin ifadesiyle temizleme yoluyla özgün öğelerin ortaya çıkarılmasından sonra başlıca restorasyon müdahaleleri: öğelerin tamamlanması; bütünleme (reintegration) ya da anastiloz, yapının özgün ya da yeni bir işlev için kullanılabilir hale getirilmesi (rehabilitation, adaptive re-use); tümüyle yeniden yapma (reconstruction)’dır. Bu noktada restorasyonun kapsamına; ayakta duran yapıların bakımı *maintenance* dışında:

- *consolidation*: “sağlamlaştırma”
- *reintegration*: öğelerin tamamlanması, bütünlemesi,
- *rehabilitation=adaptive re-use*: yapının özgün ya da yeni bir işlev için kullanılabilir hale getirilmesi,
- *reconstruction*: tümüyle yeniden yapma,

- *röpröduksiyon*: kopyalama, başka bir değişle yok olmuş bir yapının yeniden yapılması ya da yerinden kaldırılıp yeniden yapılması girmektedir.

Bir dönem Kuban'nın öğrencisi olan ve ardından tarihi çevre koruma ve restorasyon konusunda teorik ve uygulamaya yönelik çalışmalar yapan Zeynep Ahunbay (2007: 90) ise, anıtların onarımı bir diğer ifadeyle restore edilmeleri için genel olarak; 1. sağlamlaştırma (consolidation), 2. bütünleme (reintegrasyon), 3. yenileme, yeniden kullanım, yeni işleve uyarlama (renovasyon, rehabilitasyon), 4. yeniden yapma (rekonstrüksiyon) 5. temizleme 6. taşıma (moving) tekniklerinden yararlanıldığı dile getirmekte, çoğu kez bir anıtın restorasyonu için yukarıda sıralanan tekniklerden bir kaçını bir arada kullandığını belirtmektedir.

T.C. Kültür Bakanlığı'nın yayınladığı, "Taşınmaz kültür varlıklarının gruplandırılması, bakım ve onarımları"na ilişkin 660 nolu ilke kararında ise, korunacak yapılara ilişkin müdahaleler 1. "bakım", 2. "onarım" ve 3. "yeniden yapma" olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Bunlardan "Bakım", sadece yapının yaşamını sürdürmeyi amaçlayan, tasarımda, malzemede, strüktürde, mimari öğelerde değişiklik gerektirmeyen müdahaleler; "onarım" ise, yapının yaşamını sürdürmeyi amaçlayan, tasarımda, malzemede, strüktürde ve mimari öğelerde değişiklik gerektiren müdahaleler olarak nitelendirilmektedir. Onarım kendi içerisinde *basit onarım* ve restorasyona karşılık gelen *esaslı onarım* olarak ayrılmaktadır. Bunlardan *basit onarım*: çürüyen ya da bozularak eksilen mimari öğelerinin, özgün biçimlerine uygun olarak aynı malzeme ile değiştirilmesi, özgün biçimlerine uygun olarak yenilenmesine yönelik müdahaleleri içerirken, *esaslı onarım* yani restorasyon: sağlamlaştırma (konsolidasyon), temizleme (liberasyon), bütünleme (reintegrasyon), yenileme (renovasyon), yeniden yapma (rekonstrüksiyon), taşıma (moving)'yı içerir şekilde tanımlanmıştır. Son olarak "Yeniden yapma" (rekonstrüksiyon) ise, yitirilmiş olan yapının, eldeki mevcut belgelerden yararlanılarak tekrar inşa edilmesine yönelik müdahaleyi tanımlar niteliktedir (K.T.V.K.,1999: 24-25).

Bu çerçevede ülkemizde, kültürel miras niteliği taşıyan bir yapının sahip olduğu değerlerle, bütün özgün niteliklerinin korunmasını sağlamaya yönelik yapılacak tüm teknik ve mimari müdahalelerin restorasyon etkinliğini oluşturduğu görülmektedir. Bu durum kültürel miras kapsamındaki yapıların korunmasında işlev genişliği ve işlev

genişlemesi amacıyla yapılan tüm müdahalelerin restorasyon adı altında ele alındığı; bu müdahalelerin, yapının mevcut bünyesinde gerçekleştirilecek müdahaleleri ve yeni kullanım biçimine yönelik yapılacak müdahaleleri içerdiği görülmektedir. Dolayısıyla yapının mevcut durumuna ilişkin müdahaleleri içeren restorasyon uygulamalarının yeni kullanım biçimine ilişkin önerileri de barındırmasının beklenti dâhilinde olduğu söylenebilmektedir.

Kuban'nın ifadesiyle, restorasyon projesi, bütün yapının sağlamlaştırılmasıyla başlar, çağdaş ekleri vb. içerebilir, strüktür ve malzemeye yönelik müdahaleler, yeni işlev için yeni tesisat gereksinimleri.. Vb. (Kuban, 2000: 147). Ahunbay (2007: 87)'in deyimiyle ise, müdahaleler, sağlamlaştırmadan, yeniden yapmaya kadar yelpazelenen seçenekler arasından seçilecektir. Restorasyon projesi genellikle, yalnız strüktürün sağlamlaştırılması ve uygulanacak teknolojilerin belirtilmesiyle kalmaz, tarihi yapının yeniden kullanılmasıyla ilgili önerileri de içerir. Venedik tüzüğü'nden (1964: madde 5) referansla, restorasyonda önemli olan yapının korunmasıdır; yeniden kullanım bir araç olarak düşünülmelidir. Yeni işlev verilen binalarda çağdaş kullanımla ilgili olarak; servis mekânlarının (ısıtma, havalandırma, aydınlatma, asansör vb.) bina içine yerleştirilmesi, yapının deprem yönetmeliklerine uygun hale getirilmesi, yangına karşı önlem alınması, engellilerin binaya girebilmeleri için engellerin kaldırılması gibi konuların proje aşamasında çözümlenmesi uygun bulunmaktadır.

Bu bağlamda, ülkemizde mevcut yapıya ilişkin müdahale biçimlerini "restorasyon" etkinliğinin çatısı altında toplayan, müdahale biçimlerinin birbirleriyle olan ilişkilerini eş zamanlı değerlendirerek, ele alan bu yaklaşımın, müdahale biçimlerine yönelik bütünlük bir yaklaşımı doğurduğu ve de gerektirdiği görülmektedir. Bu bütünlük yapısına rağmen Madran, Özgönül (2007, s. 42), onarım projelerinin iki temel müdahaleyi içerdiğini dile getirmektedir. Bunlar:

1. "mevcut bünyede gerçekleştirilecek müdahaleler"
2. "yeni kullanıma yönelik müdahaleler"dir.

Bütün bu yaklaşımlarla birlikte dünyada korumaya ilişkin teoriye ve uygulamaya yönelik çalışmalarda ifade edilen kavramların, korumayla ilgili literatürü aktarıcı nitelikte, gruplandırılarak müdahale biçimlerine yönelik çeşitliliği ve kapsamı yansıtıcı şekilde aktarılması; açılımlarıyla birlikte ele alınması; korumaya yönelik müdahale

bütünlüğünün anlaşılmasında ve oluşturulmasında ve de bu bütünü oluşturan bileşenlerin farkına varılmasında önemli bulunmaktadır. İfade edilen kavramların bağımsız ve diğer kavramlarla olan bütünleşik yapısının farkına varılması önemlidir. Literatür taramalarında karşılaşılan bu kavramların sadece ülke ölçeğinde değil, uluslararası ölçekte ne anlama geldiğinin bilinmesi gerçekleştirilmiş uygulamalara yönelik yapılacak okumalarda gerekli görülmektedir. Çalışma kapsamında müdahale biçimlerine yönelik gruplandırma ise müdahale nedenlerini tanımlayan, mevcut yapının onarılmasına yönelik müdahaleler ile yapıya getirilecek, işlev genişlemesi ve/veya işlev değişikliği kapsamındaki yeni kullanım biçimine yönelik müdahaleler şeklinde oluşturularak değerlendirilmektedir (Bknz. Tablo 5).

Tablo 5. Kültürel Miras Niteliğindeki Yapıların Kullanım Değişikliğine Yönelik Müdahale Biçimleri

Dış-iç etkenlerin yarattığı değişimlerin giderilmesi, yapının mevcut durumun iyileştirilmesine yönelik müdahaleler:	Yapının, yeni kullanım biçimine entegre edilmesine yönelik müdahaleler:
<ul style="list-style-type: none"> • Konzervasyon <ul style="list-style-type: none"> °Prezervasyon °Bakım “maintenance” °Tamiri “repair” °Restorasyon <ul style="list-style-type: none"> °Sağlamlştırma “consolidation” °Strüktüreldeğişim “alteration” °Bütünleme “reintegration” °Rekonstrüksiyon “reconstruction” °Taşıma “moving”, 	<ul style="list-style-type: none"> • Renovasyon • Rehabilitasyon • Adaptive re-use <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> <ul style="list-style-type: none"> °kapasite artırımı “extension” °performans artırımı “refurbishment” </div> </div>

3.2.4.1.1 Mevcut yapının onarılmasına yönelik müdahaleler

Kültürel miras kapsamındaki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunması hedefiyle, yapının kullanım değişikliğine uğrayarak, yeni kullanım biçimine adapte olmasında mevcut yapının onarılması ve yeni kullanım biçimine hazır hale getirilmesi önemlidir. Bu amaçla, her biri farklı uzmanlık konusu ve çalışma alanı olan müdahale biçimlerinin bir ya da birkaçına başvurulup, ele alınan yapının durumuna göre birlikte

değerlendirilerek uygulamaya alındığı görülmektedir. Bu müdahale biçimleri Burra ve Nara belgeleri temel alınarak, “Konzervasyon” çatısı altında toplanmış, bu çatıyı tanımlayan müdahaleler ise Prezervasyon ve Restorasyon ana başlıkları altında ifade edilmiş, alt kavramlar ise yakın ilişkili oldukları ana kavramlar altında değerlendirilmiştir (Bknz. Tablo 5).

• **Konzervasyon “*Conservation*”**: “yapıları kasıtlı bir biçimde korumak”tır (Douglas, 2006: 112). Daha çok sağlamlaştırma amacıyla yapılan müdahalelerdir (Kuban, 2000: 203). Bir yapının, önlemler çeşitliliği uygulanarak çürümesini ya da bozulmasını önlemeye ya da durdurmaya yönelik denetlenmesi ve bakılmasıdır (Harris, 2006: 248). Bir yapının karakterine ya da mimari detaylarına yönelik şiddetli değişimleri tam anlamıyla uzak tutarak devamlılığını sağlayacak teknik ve araçlardan oluşmaktadır (Curl, 1997: 91). Bir binanın strüktürel bütünselliğinin devamlılığını sağlamak üzere, mevcut yapısına yönelik yapılan fiziksel müdahaleyi tanımlamaktadır. (Fitch 1990: 105). Alınan önlemler minör iyileştirmelerden (termitleri buharla dezenfekte etmek; taş temizliği) radikal olanlara (kurumuş ahşabın sağlamlaştırılması “consolidation”; yeni temellerin eklenmesi) kadar değişen bir aralıkta yer almaktadır (Fitch 1990: 46). Temelde bozulmayı engellemek ve dinamik bir biçimde değişimi yönetmek üzere uygulanan bir eylemdir. Kültürel ve doğal mirasımızın var olan nesnesinin ömrünü uzatmaya, onu bu gibi yapıların sahip olduğu artistik ve insani mesajları merak ederek kullanan ve ona bakan kişilere sunmaya yönelik tüm eylemleri benimsemektedir (Feilden, 2003: 3). Bu kavramın kapsamının, Burra Tüzüğü ve Nara Özgünlük belgesinde geniş tutulduğu, Burra Tüzüğünde bir kullanımın sürdürülmesi ya da yeniden tanımlanmasına; Nara Özgünlük Belgesinde ise, bir yapıyı anlamaya, tarihini ve anlamını tanımaya, maddi olarak korunmasını sağlamaya ve gerektiğinde restore ederek değerlendirmesine yönelik tüm işlemler olarak nitelendirildiği görülmektedir. Yapıların kasıtlı bir biçimde korunması olarak tanımlanan bu terim, prezervasyon ve restorasyon uygulamaları ve bu uygulamaların içerdiği işlemleri bütünleşik olarak barındırmaktadır.

°**Prezervasyon “*Preservation*”**: terimi bir varlığın mevcut durumuna yönelik önemli bir fiziksel değişim (alteration) olmaksızın “bakımınının” (maintenance) yapılmasını ifade etmektedir (Tyler, 2000: 22). Bir diğer ifadeyle teknik olarak yapının varlığına hiç müdahale etmeden yapılan bakımdır (Kuban, 2000: 203). Bir binayı yıkık

ya da değil bulunduğu durumuyla sürdürmeye yöneliktir. Binanın güvenliği sağlanmakta ve ileride oluşabilecek bozulmalar engellenmektedir (Brooker, 2004: 11). Bir yapının var olan materyallerinin, bütünlüğünün ve formunun; bakımının ve sürekliliğinin sağlanmasına yönelik uygulanan önlem işlemlerini içermektedir (Harris, 2006: 148). Bir artifaktın aynı fiziksel koşullarda bakımının yapılmasını ifade ettiği için artifaktın estetik bütününden herhangi bir şeyin çıkartılmasına ya da eklenmesine yönelik değildir (Fitch 1990: 46). Var olan tarihi malzemelerin tamir edilmesi ve iyi durumda tutulması ve de zamanla evrimleşmiş bir varlığın biçiminin kaybedilmemesi üzerine odaklanmaktadır. Koruma (protection) ve stabilizasyon önlemlerini içermektedir (Douglas, 2006: 588). Tamirler daha ileri bozulmaları engellemek için gerektiğinde uygulanmalıdır. Tüm oluş biçimiyle su, kimyasal etmenler, haşere ve mikro organizmalar nedeniyle oluşan hasar ve yıkımlar strüktürü korumak üzere durdurulmalıdır (Feilden, 2003: 9). Bu müdahale biçiminin, yapıların yıpranma, bozulma, yıkılma ya da zarar görmelerini engelleyerek ya da kontrol ederek korunmalarını sağlamaya yönelik önlemleri içerdiği, fiziksel olarak da geçici ya da kalıcı çözümlerden oluşabildiği görülmektedir. Bu çerçevede prezervasyon kendi içinde yapıların “bakımının” ve de “tamirinin” yapılmasına yönelik müdahaleleri içermektedir.

°°**Bakım “Maintenance”**: ayakta duran yapıların bakımındır (Kuban 2000:9). Bir yapının, bozuma, çökme, ya da aksaklıklardan korunarak çalışır durumda kalmasını sağlamaya yönelik eylemlerdir (Harris, 2006: 148). Bakım bir binanın, kullanıcılarına yarar sağlamak amacıyla canlı tutulmasına yönelik uygulanan işlemlerdir. Bakım standardının ne olacağı, bozulmaya neden olan sebeplerin yoğunluğuna ve de kullanıcıların ihtiyaçlarına bağlıdır. Bakımın iyi yapılması, tamirlere (repairs) ya da yenilemelere (renewals) daha az ihtiyaç duyulmasını sağlamaktadır (Feilden, 1994: 217-218). Bu kavram, bir yerin fiziksel yapısının ve çevresinin sürekli olarak koruyucu bakımının yapılmasını ifade etmektedir ve tamir’den farklıdır. Tamir ise, restorasyon ya da rekonstrüksiyonu içermektedir (Australia ICOMOS, 1999: madde 1.5.). Dolayısıyla bakım, sadece yapının yaşamını sürdürmeyi amaçlayan, tasarımda, malzemede, strüktürde, mimari öğelerde değişiklik gerektirmeyen müdahalelerdir. (Çatı aktarımı, oluk onarımı, boya-badana vb.) (K.T.V.K. 1999).

°°**Tamir “Repair”**: bir maddenin, yıpranmış, bozulmuş ya da çürümüş bölümlerinin yenileme (renewal), yerine koyma (replacement) ya da yamama (mending)

yoluyla kabul edilebilir bir duruma yönelik restore edilmesidir (Douglas, 2006: 589). Bir yapının, strüktürün, cihazın ya da donanımın herhangi bir bölümünün, bakım amacıyla yeni benzer malzemeler ya da parçalarla değiştirmesi ya da yenilenmesine (renewal) yöneliktir (ekleri içermeyen bir yapıdadır) (Harris, 2006: 809). Bir yapının, strüktürün ya da bir objenin fonksiyonel olan, mekanik ya da elektrik sistemi ya da ekipmanını içeren deforme olmuş bölümlerin tamir edilmesidir. Minör parçaların değiştirilmesini de içerebilir (Bucher, 1996: 380).

°Restorasyon “Restoration”: Lat. restaurare: eski durumuna getirmek’ten Fr. restauration, İng. restoration, Alm. restaurierung’dır. Bir sanat yapıtının hasardan korunması, bozulmasının önlenmesi, daha uzun süre yaşamasının sağlanması amacıyla, tarihi belge niteliğini zedelememeye özen göstererek geleneksel ve ileri bilimsel yöntemlerden yararlanılarak yapılan bilinçli girişimler bütünüdür (Ahunbay, akt. Eczacıbaşı, 2008: 1314). Restorasyon temelde aslını, özgün biçim ve niteliğini bozmadan onarma eylemidir (Hasol, 2005: 388; Keleş, 1998, s.105). Bina koşullarının, orijinal durumuna geri getirilmesine yönelik bir işlemdir. Bu işlem için genellikle orijinal dönemin malzemeleri ve tekniklerini kullanılarak orijinalinde var olduğu düşünölen halinin güvence altına alınması amaçlanmaktadır (Brooker, 2004: 11). Restorasyonun amacı, bir nesnenin orijinal konseptini ya da okunulabilirliğini yeniden canlandırmaktır. Restorasyonda, detayların ve özelliklerin yeniden entegrasyonun sağlanması orijinal malzeme, arkeolojik kanıt, orijinal tasarım ve orijinal dokümanlara dayanır (Feilden, 2003: 9). Restorasyon bir binayı belirli bir zaman periyodundaki durumuna, genellikle de orijinal durumuna geri götürme işlemini ifade etmektedir. Bir yapının restore edilmesi bir strüktürün tarihi bütünlüğünün bir bölümü kaybolduğunda ya da belirli bir dönemde taşıdığı önem özellikle dikkate değer ise uygundur. İyi bir restorasyon uygulaması için temel ilke orijinal öğenin kötü durumda olsa bile kopyalanmış (replicated) öğeye göre tercih edilir olmasıdır (Tyler,2000: 24-25). Burra tüzüğünde de belirtildiği gibi bu müdahale biçimi, bir yerin mevcut fiziksel yapısını, ekleri (accretions) kaldırarak ya da yeni materyal kullanmadan mevcut bileşenleri yeniden bir araya getirerek bilinen önceki durumuna geri getirmeye yöneliktir. Bir yerin fiziksel yapısının önceki durumuna ilişkin yeterli kanıtların bulunması halinde gerçekleştirilmesi uygun bulunmaktadır (Australia ICOMOS, 1999: madde 1.7-1.9). Bu çerçevede restorasyon etkinliğini; sanatsal değeri olan bir yapının, bir kültür ve tarih

belgesi olarak bütün özgün nitelikleriyle ömrünün uzatılmasını sağlayan teknik ve mimari müdahaleler oluşturmaktadır (Kuban, 2000: 9). Bu kapsam, ele alınan çalışma çerçevesinde, mevcut yapıya ilişkin onarımları içeren, bünyeye ilişkin müdahalelerden oluşmaktadır.

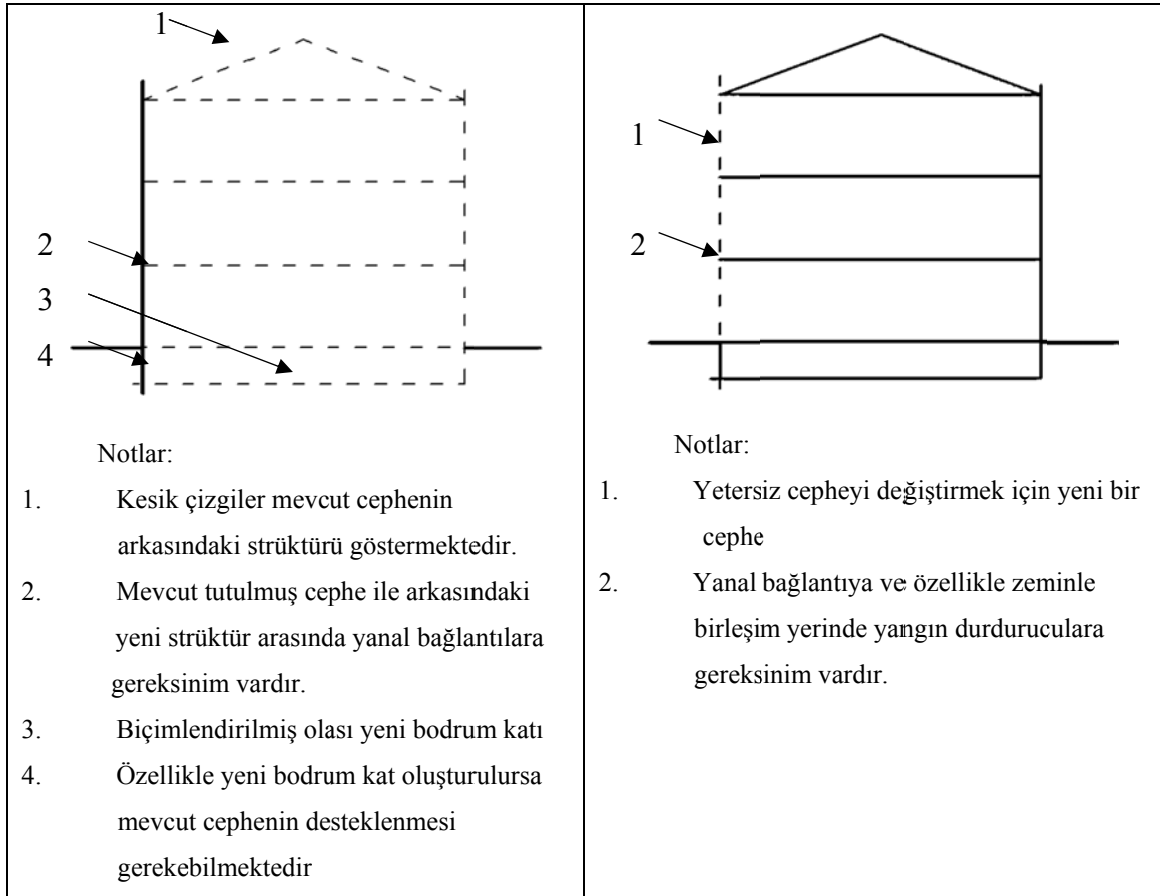
°°**Sağlamlaştırma “*Consolidation*”**: tümüyle bilimsel bir müdahaledir. Koruma statüsü kazanmış her yapıya, hangi yeni işleve tahsis edilirse edilsin ve hangi kuramsal, felsefi ya da pratik nedenlerle onarılsın, ilk aşamada malzeme ve strüktür olarak yaşamını uzatacak fiziksel ve kimyasal müdahale yapılır... (Kuban, 2000: 116-117). Sağlamlaştırma çalışmaları, tarihi yapının malzemesinin, taşıyıcı sisteminin ve üzerinde bulunduğu zeminin sağlamlaştırması olarak üç düzeyde ele alınmaktadır (Ahunbay, 2007: 90). Sağlamlaştırma, kültürel varlığın gerçekteki yapısına, devam eden dayanıklılığını ya da strüktürel bütünlüğünü garanti altına almak üzere, fiziksel bir ek, yapıstırıcı ya da destekleyici bir uygulama yapmaya yöneliktir (Feilden, 2003: 9). Sağlamlaştırma kavramının kapsamına stabilizasyon “*stabilization*”nun da dahil olduğu görülmektedir. Stabilizasyon: denge, dengeleş(tir)me, sağlamlaştırmadır. Değişmez ve bozulmaz hale getirme eylemlerini içermektedir (Baytop, 1998: 100; Hasol, 2005: 424).

Bir binanın devam eden yararsal kullanımını garanti altına almak üzere yapılan temel adaptasyon ve sürdürme (ensure) çalışmalarından oluşmaktadır. Çoğunlukla majör tamirleri ve dikme ve destekleme gibi takviye çalışmalarını içermektedir (Douglas, 2006: 584-590). Dolayısıyla rehabilitasyon ya da restorasyon çalışmaları öncesinde yapılan, tarihi bir yapıyı ya da strüktürü koruma işlemidir. Tipik bir biçimde yapıyı hava geçirmez, strüktürel olarak stabil ve zamanın getirilerine karşı güvende tutmayı içermektedir (Bucher, 1996: 445).

°°**Strüktürel Değişim “*Structural Alteration*”**: mevcut yapıya ilişkin yeni kullanım biçiminin doğurduğu, orijinalinden farklı mekânsal ve fonksiyonel gereksinimleri karşılamak üzere uygulanmaktadır. Strüktürel değişim, bir binanın yeni ihtiyaçlara cevap vermesi için görünüşünün, düzeninin ya da strüktürünün değiştirilmesidir (modify) (Watt, 1999). Çoğunlukla tekil uygulanmayıp, pek çok adaptasyon projesinin bir bölümünü oluşturmaktadır (Douglas, 2006: 583). “*Alteration*” terimi var olan bir strüktüre ya da bir yapıya yönelik fiziksel değişimleri ifade etmekte olup, genellikle boyama ve tamir gibi bakım işlerini içermemektedir (Bucher, 1996: 8). Var olan bir strüktüre yönelik eklerden farklı olarak, var olan bir strüktürün içindeki ya

da saptanmış öğelerine ilişkin revizyonlardan oluşan yapı projesi (ya da projenin bir bölümü) ya da yapıya yeniden biçim verme “remodelling” eylemidir (Harris, 2006: 28).

Kullanım değişiklikleri, strüktürel etkilere sahip olabilmekte, yapının yük taşıyan bölümlerini etkileyebilmekte, bu durum ise, yük artırmanın, azaltmanın ya da yönlendirmenin yapılmasını gerektirebilmektedir. Bu doğrultuda mevcut strüktürel elemanları kaldırmak ya da var olanı desteklemeye yönelik olarak yenilerini eklemek, binayı benzer bir kullanım ya da karma/tekil başka bir kullanım türü için daha uygun hale getirmeye yönelik müdahalelerin parçasını oluşturmaktadır. Çeşitli ölçeklerdeki genişleme projeleri çerçevesinde mevcut yapı ile yeni ekin bir araya getirilmesinde; mekânsal kurgunun yeniden organize edilmesine yönelik dikey ve/veya yatay düzlemdeki açıklıkların yaratılmasında vb. bazı strüktürel değişimler gerekebilmektedir. Bu çerçevede strüktürel değişime yönelik müdahaleler; döşemelere, duvarlara, çatılara, strüktürel sisteme ve de temele yönelik olabilmektedir.



Şekil 6. Cephe Muhafazası Ana Hatları

Şekil 7. Cephenin Yenisiyle Değiştirilmesi

Kaynak: Douglas, 2006: 123

Kaynak: Douglas, 2006: 127

Strüktürel değişime yönelik müdahalelerin; 1. yapının en az bir cephesinin muhafaza “retension” edilerek iinin tümüyle soyulması ve yeni öğelerle yeni i mekânın yaratılması (Bknz. Şekil 6). 2. mevcut yapının korunarak cephesinin yenisiyle değiştirilmesi (Bknz. Şekil 7) gibi büyük ölçekli ve geri çevrilemez nitelikteki müdahaleleri de içerdiği görülmektedir.

Bu noktada ICOMOS (2005b: 10)’un yayınladığı “Mimari mirasın analiz, koruma ve yapısal restorasyonu için tavsiyeler” bildirdesinde belirtildiği gibi bilinmelidir ki; her tarihi binanın değeri yalnızca belli elemanların görünüşünde değil, yapıldığı zaman ve yere özgü yapı teknolojisinin özgün ürünü olarak tüm bileşenlerinin bütünündedir. Bu nedenle yapının yalnızca cephenin korunarak yapı iinin ortadan kaldırılması, koruma ölçütlerine uygun değildir. Venedik Tüzüğü’nde ise, anıt’ların korunması için yararlı bir toplumsal amaçla kullanımlarının uygun olduğu, ama bu gerekçeyle plan ve bezeme değişikliği yapılmasının doğru olmayacağı belirtilmiştir. Yapının ve çevrenin tarihi, belgesel ve estetik değerleriyle yaşıatılması için yeni işlevle mevcut durum arasında bir uzlaşma sağlanması gerekmektedir (Ahunbay, akt. Eczacıbaşı, 2008: 1305).

Bu gerçeğe rağmen yapıların sadece cephelerinin korunarak yeni bir oluşumla ilişkilendirilmesi işleminin çeşitli gerekçelerle yapıldığı görülmektedir. Buna göre, kentsel alandaki pek çok eski yapının cephesi mimari ya da tarihi nedenlerle listeye alınmış ya da önemli olduğu kabul edilmiştir. Tarihsel olarak cephe belirli bir kişi, olay ya da mimari bir stille ilişkili ayırt edici bir özelliğe sahiptir. En azından cepheyi korumak sokak silüetini korumaya yardım edecektir. Fakat pek çok durumda eski yapıların iç mekânları modern çalışma ve yaşamın ihtiyaçları için uygun değildir. Bu müdahale biçimine yönelik müzeler özelinde uygulanmış en önemli örnek; yapım tarihinde büyük eleştirilere maruz kalmış olan Oswald Mathias Ungers’ın tasarladığı Alman Mimarlık Müzesi “DAM” dir (Bknz. Tablo 7, s: 215). Bu noktada Wells-Thorpe (1998: 105)’nin modern mimari yapı ile tarihi cephe arasındaki ilişkiyi yorumlayış biçimi ilginçtir. Wells-Thorpe’ye göre:

Pek çok modern mimarlığın reddedilmesi, eski binaların tutulan cephelerinin kullanımında ve yeni binanın halkın gözünden gizlenerek, arkaya sıkıştırılması gerekliliğine yönelik taleple yansıtılmaktadır. Eğer biri bir an için duraklarsa, açıkça görülür ki, bu gibi bir uygulama fonksiyonel

olarak sınırlayıcı, strüktürel olarak ters, ekonomik olarak sorumsuz ve entelektüel olarak da iflas halindedir.

Strüktürel değişime yönelik olarak, yapının mevcut cephesinin dikkatli bir biçimde indirilerek yerine farklı, genellikle de kopya bir cephe konulmaktadır. Bu durum üzerine giydirmeye (overcladding) karşıt olarak bazen yeniden giydirme (recladding) olarak adlandırılmaktadır. Bu müdahale biçimi bomba ya da gaz patlaması gibi nedenlerle yapının cephesinin yoğun hasara uğraması gibi durumlarda uygulanmaktadır (Douglas, 2006: 127). Böyle bir müdahale biçiminin gerekli olması halinde ise, çağdaş koruma yaklaşımlarından faydalanılması önemlidir. Bu yaklaşımın, yapının çağdaş yaklaşımlarla onarılmasından, kullanım değişikliğine yönelik yeni eklerle oluşturulacak, eski ile yeninin bir aradalığını gösterecek katmanlı bir ele alışa kadar farklı çözüm önerilerini barındırabileceği görülmektedir. Bu türdeki uygulamalara örnek teşkil edecek bir uygulama ise Thomas Meyer’ın tasarladığı Değirmen Şehri Müzesi’dir. (Bknz. Tablo 7, s: 215).

°Bütünleme “Reintegration”: bir bölümü hasar görmüş, ya da yok olmuş yapı ve öğelerini, ilk tasarımındaki bütünlüğe kavuşturacak biçimde geleneksel ya da çağdaş malzeme kullanarak tamamlama işlemidir. Bütünlemeyi yönlendiren etmenler, estetik, işlevsel ya da strüktürel denge kaygıları olabilir. Yıkık durumda göze hoş gelmeyen bir yapı bütünlenecek, hem estetik bütünlüğüne kavuşur, kullanılabilir duruma getirilir, hem de tümüyle yok olmaktan kurtarılabilir (Ahunbay, 2007: 96-97). Fr. ré-:yeniden, intégration: bir bütüne katma, réintégration, bütünleştirme, İng reintegration, Alm. integrieren olarak ifade edilen bu terim; yangın, deprem, bakımsızlık vb. nedenlerle bütünlüğünü yitirmiş, kısmen ayakta duran yapıların ya da sokak görünüşlerinin yeniden mimari birliğe kavuşturulmasına yönelik işlemleri içermektedir (Ahunbay akt. Eczacıbaşı 2008: 1306). Kuban’a göre bütünleme bir yapının tümüyle özgün haline getirilmesi anlamına gelmemektedir. Fakat bir kapı süvesinin kalan parçasını tamamlamak; bir pencere dizisinin yıkılmış iki ögesini yenilemek; yıkılmış bir minareyi, eğer elimizde yeterli bilgiler varsa yeniden inşa etmek; özgün biçimi bilinen bir kırık yapı ögesini, bir pencere şebekesini tamamlamak türünden sınırlı bir müdahale türüdür (Kuban, 2000: 117). Bu terimin anastiloz “anastylosis”u da kapsadığı görülmektedir. Harabelerin düşmüş fragmanlarının orijinal pozisyonlarında yeniden ayağa kaldırılması işlemi olan anastilozun, sübjektif veriler ışığında olamayacağı, çok

gerekli durumlarda, binaların ansızın yıkıldığı, deprem felaketi nedeniyle terkedildiği yapılarda gerçekleştirilmesi gerektiği gözden kaçırılmamalıdır. Feilden (1994: 250)'nin ifadesiyle anastylosis uygulamasının gerekli olup olmadığı kararının verilmesi zordur. Anlamsız taş yığınları gözlemciye açıklayıcı bilgi vermemektedir, fakat doğru bir şekilde yeniden inşa edildiğinde bu durum giderilebilir. Kabul edilmelidir ki, bu uygulamaya yönelik her bir girişimin potansiyel olarak yanlış görülmelidir; bu yüzden yapılan çalışma geriye dönülebilir olmalıdır, eğer daha çok ve daha iyi kanıtlar gün ışığına çıkarsa yapılan uygulama değiştirilebilmelidir.

°°**Rekonstrüksiyon “Reconstruction”**: bir yapıyı öncesinde yapıldığı gibi aynı form ve detayda yeniden yapmaya yöneliktir (Harris, 2006: 801). Ölçek olarak bir kentin tümünün, bir parçasının ya da bir yapının özgün biçimiyle yeniden kurulması; yeniden inşa edilmesi, yeniden yapılmasını içermektedir (Hasol, 2005: 394). Bütünlemenin (reintegration) genelleştirilmesi, daha büyük ölçekte yapılması olarak da tanımlanabilen rekonstrüksiyon, yok olan anıt ya da çevrenin olağanüstü sanat, tarih, kültür, simge değeri taşıması, bir mimari kompleksin ya da kent görünümünün ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle zorlanabilir, haklılığı savunulabilir (Ahunbay akt. Eczacıbaşı 2008: 1307). Tümüyle yıkılmış, yok olmuş ya da çok harap durumda olan bir anıtın veya sitin elde bulunan belgelere dayanılarak yeniden yapılması ancak özel durumlarda kabul edilen bir uygulamadır. “Yeni” yapı, yerine yapıldığı anıtın tarihi dokusuna, özgün malzeme ve işçiliğine sahip değildir. Bir kopya tarihi bir yapının kütle ve mekânlarını ancak biçimsel olarak canlandırabilir, anıtın yerini alması olanaksızdır; kısaca tarihi değer taşımaz. Bazı durumlarda yeniden yapıma gitmek kaçınılmaz olabilir. Bir kentin silüetinin önemli bir parçası, tarihi bir kompozisyonun ögesi olan yapıların yeniden yapılması gerekebilir (Ahunbay, 2007: 99). Tarihi binaların ve tarihi merkezlerin yeni malzemeler kullanılarak yapılan rekonstrüksiyonu, yangın, deprem ya da savaş gibi felaketler nedeniyle gerekli olabilmektedir (Feilden, 2003: 12). Fakat bilinmelidir ki, rekonstrüksiyon, Burra Tüzüğü'nde vurgulandığı gibi, bir yeri bilinen önceki durumuna geri getirmek üzere uygulanırken, fiziksel yapının yeni materyal kullanarak restorasyondan ayırt edilmesi sağlanmalıdır. Rekonstrüksiyonun gerçekleştirilmesi sadece bir yer hasar ya da fiziksel değişim nedeniyle tamamlanmamışsa ve yerin fiziksel yapısının önceki durumunu yeniden üretecek yeterli kanıtlar var ise uygulanması uygundur. Rekonstrüksiyon bir yerin kültürel önemini

sürdüren bir kullanım ya da uygulamanın bir parçası olduğunda da uygulanabilir (Australia ICOMOS, 1999: madde 1.8.-2.0).

Bu çerçevede rekonstrüksiyon teriminin aynı zamanda *replika* ile ilişkili olduğu görülmektedir. Rekonstrüksiyon, kopyalanmış “replicated” tasarım ve/veya malzemeler kullanarak tarihi bir strüktürün inşa edilmesi anlamına gelmektedir (Tyler, 2000: 27). Bir diğer ifadeyle bir anıtın tıpkısını inşa etme “replica” uygulamasıdır (Ahunbay, 2007: 100). Kopyalama “replication” terimi, özdeş kopyalama (duplicate), kopyalama (copy) ya da tekrarlama (repeat) gibi belirli anlamlarda kullanılmaktadır. İlk olarak bir alanda ya da bir bağlamda halen ayakta duran orijinalinin tam bir kopyasının yapılmasını tanımlamaktadır. “Reconstruction”da ise, yok olmuş bir yapının aynı alanda inşa edilerek orijinal olarak yeniden yaratılması ve orijinal bağlamında yapının yerini tutması amacıyla tasarlanması olarak tanımlanmaktadır (Fitch 1990: 187). “Replica” teriminin, özellikle orijinal bir sanat işinin, kopyalanması ya da yeniden üretilmesi anlamında da kullanıldığı görülmektedir. Örneğin müzeler koruma amaçlı olarak bazı koleksiyonlarının orijinallerini değil replikalarını sergilemektedir. Replica, aynı zamanda, yangın, ihmal ya da tadilatlar nedeniyle bozulan bir yapının içindeki kayıp öğelerin yeniden üretilmesi için de gerekli olabilmektedir. Parçaların bu türdeki replikasyonları, pencere, çatı pencereleri, baca, sütun gibi dizilerden oluşan kesintiye uğramış yapılarda uygulanmaktadır. Fitch (1990: 202)’in ifadesiyle replikaların önemli rol oynadığı diğer bir uygulama alanı, tarihi artefaktların replikalarının; yöntemlerin eğitimsel, yorumların fonksiyonel olarak önemli olduğu tarihi alanlar ve anıtlarda kullanılmasıdır. Burada kopyalama “*facsimile*” çeşitli avantajlara sahiptir. Örneğin ticari aktivitelerin (bakkal, eczane, gümrük dairesi) ya da teknolojik yöntemlerin (tarihi laboratuvarlar, dökümhaneler, kereste fabrikaları) yorumlarında, araçlar, makineler ve mobilyadan oluşan geniş bir aralık gösterim için gereklidir. Bu gibi parçalar günümüzde çoğunlukla değerli “antikalar” olup bu yüzden hırsızlık ve Vandalizm tehlikesi altındadır.

Kuban’da ifade edildiği gibi kopyalama eyleminin karşılığı olarak, röprodüksiyon “reproduction” teriminin de kullanıldığı görülmektedir. Kuban’ın ifadesiyle röprodüksiyon, başka bir deyişle yok olmuş bir yapının yeniden yapılması ya da yerinden kaldırılıp yeniden yapılması işlemidir (Kuban, 2000: 117). Röprodüksiyon bir diğer ifadeyle yeniden üretim, hala mevcut olan bir artefağın, bazı kaybedilen ya da

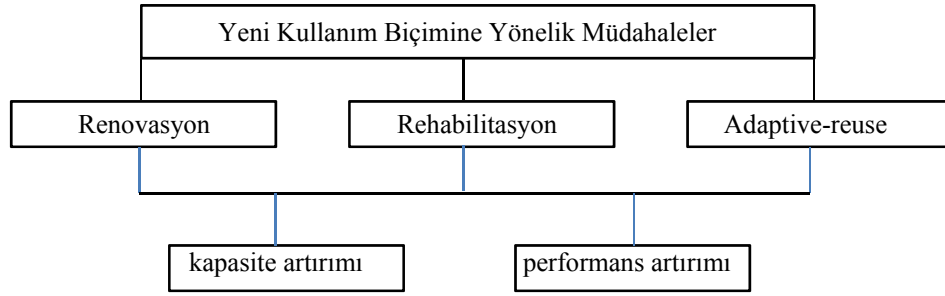
çürüyen bölümlerinin genellikle de dekoratif olanlarının, estetik uyumu sürdürmek üzere değiştirilmesine yönelik olarak kopyalanmasını gerektirmektedir. Eğer değerli bir kültürel varlık onarılamaz bir biçimde zarar görmüşse ya da çevresi tarafından tehdit ediliyorsa bir alanın ya da binanın bütünlüğünü sürdürmek üzere, yapılan yeniden üretim (reprodüksiyon) orijinalinin yerine geçebilmektedir (Feilden, 2003: 11).

°°**Taşıma “Moving”**: ulusal çıkarlar doğrultusunda mevcut yapılara uygulanan bir müdahale biçimi olup, rekonstrüksiyonun başka bir formunu oluşturmaktadır. Önemli kültürel değerlerin kaybolmasına ve yeni çevresel risklerin oluşmasına yol açmaktadır (Feilden, 2003: 12). Bayındırlık etkileri, jeolojik yapı ya da doğal afetler bir anıtın ya da tarihi yerleşmenin bulunduğu yerde korunmasını zorlaştırabilir, hatta olanaksız kılabilir. Bu durumda anıt veya yerleşmenin önceden belirlenen uygun bir konuma taşınarak orada yaşamını sürdürmesi gerekebilir (Ahunbay, 2007: 100). Buradaki amaç yapıyı karayolu, baraj ya da hava alanı gibi bazı inşa aktivite güzergâhlarının dışına taşımaktır. Bu müdahalenin uygulanma biçimi, yapıyı parçalar halinde dilimlemek ve yeni alanda yeniden kurmak ya da bir dizi değişkene bağlı olarak tümüyle parçalara ayırıp başka bir yerde yeniden birleştirmektir. Bu değişkenlerden bazıları ise konstrüksiyonun doğası (ahşap, taş, metal); artifağın kendi ağırlığı, kütlesi; taşımının lojistiği (yolların genişliği, enerji nakil hatları, tüneller ve altgeçitler)’dir (Fitch 1990: 133). Fakat Venedik tüzüğü’nde de (ICOMOS, 1964: madde 7) belirtildiği gibi; bir anıt tanıklık ettiği tarihin ve içinde bulunduğu ortamın ayrılmaz parçasıdır. Anıtın tümünün ya da bir parçasının başka bir yere taşınmasına anıtın korunması bunu gerektirdiği, ya da çok önemli ulusal veya uluslararası çıkarların bulunduğu haller dışında izin verilmemesi gerekmektedir.

3.2.4.1.2 Yeni Kullanım Biçimine Yönelik Müdahaleler

Kültürel miras kapsamındaki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunması hedefiyle, yapının kullanım değişikliğine adaptasyonunda, yapılan onarım çalışmalarının ardından, yeni kullanım biçimine adaptasyonu sağlayan çeşitli müdahale biçimlerine gereksinim duyulabilmektedir. Bu müdahale biçimleri Tablo 8’de ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmaların ülkemizde, esaslı onarım olarak ifade edilen restorasyon çalışmaları kapsamında yenileme “renovasyon” kavramına karşılık geldiği görülmektedir (K.T.V.K.,1999: 24-25). Ahunbay (2007: 97-98), “yenileme”, “yeniden kullanım”,

“yeni işleve uyarlama” çalışmalarının genel karşılığı olarak *renovasyon* ve *rehabilitasyon* kavramlarını kullanırken; Kuban (2000: 117), *rehabilitasyon* ve *adaptive re-use* terimlerini yapının özgün ya da yeni bir işlev için kullanılabilir hale getirilmesi olarak tanımlamaktadır. Sonuç olarak ülkemizde “renovasyon”, “rehabilitasyon” ve “adaptive re-use” terimlerinin kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş yaşama katılmaları amacıyla fonksiyon değişimlerine adaptasyonunu karşılamak üzere kullanıldıkları görülmektedir.



Şekil 8. Yeni Kullanım Biçimine Yönelik Müdahaleler

Bu noktada çalışma kapsamında, kültürel miras niteliğindeki yapıların yeni kullanım biçimine entegre edilmelerine yönelik müdahalelerin ana çatısını oluşturan bu kavramlar, kullanım değişikliğinin yapısına göre ayrılan ve çakışan yönleriyle ele alınacak ve başvurdukları ortak müdahale biçimleri, kapasite artırımı ve performans artırımı kapsamında sırasıyla aktarılacaktır.

Douglas (2006: 18) mevcut bir yapının kullanım değişikliğine adapte edilmesinde yapının geçirebileceği değişimleri (Bknz. Şekil 5, s. 94) üç grupta toplamıştır. Bunlar: fonksiyondaki değişim, kapasitedeki değişim ve performanstaki değişimdir. İfade edilen bu değişim biçimlerinden fonksiyondaki değişim biçiminin, ister işlev genişlemesi isterse işlev değişmesi yönünde olsun, performansında ve de yapının kapasitesinde değişimler gerektirebileceği görülmektedir. Douglas (2006: 589)’ın ifadesiyle Kuzey Amerika’da yapının ilk ya da diğer durumuna ya da kullanıma yönelik olarak yeniyi yapmak ya da restore etmek anlamında “remodelling” terimi, adaptasyona benzer bir biçimde kullanılmaktadır. Brooker’ın deyimiyle “remodelling” bir binanın değiştirilmesi işlemidir. Fonksiyon en açıkça görülen değişikliktir fakat diğer değişiklikler binanın kendisine yönelik yapılabilmektedir, örneğin, sirkülasyon rotası, yönelim, mekanlar arası ilişkiler; ekler inşa edilebilmekte diğer alanlar

yıkılabilmektedir. Bu işlem Amerika’da olduğu gibi adaptive re-use, ya da reworking, adaptation, interior architecture ya da hatta interior design karşılığı olarak ifade edilmektedir (Brooker, 2004: 11). “Remodelling” sadece bir binanın yapısındaki değişimleri ifade etmeyip, konfor düzeyinin artırılmasına da yönelik olabilmektedir. Aynı zamanda tam olarak, bir yapıyı yeni bir görünüme taşıyan plastik değişimleri ifade etmektedir (Fitch 1990: 208). Dolayısıyla bu terim var olan bir yapıyı ya da mekânı güncel bir kullanım için modifiye etme işlemidir (Bucher, 1996: 380). Bu durumda “adaptasyon” ve “remodelling” terimlerinin kültürel miras niteliğindeki bir yapının özgün işlevinin geliştirilerek ve/veya bu yapılara yeni işlevler verilerek yaşamını sürdürmesi eylemlerine karşılık geldiği; renovasyon, rehabilitasyon ve adaptive re-use kapsamında, kapasitede ve konfor gereksinimleriyle birlikte performansta değişimler gerektirdiği görülmektedir.

- **Renovasyon “renovation”:** Lat. Renovatio: yenileme’den Fr. Rénovation, İng. renovation, renewal, modernization, Alm. renovie-rung’dur. Bu terim için “yenileme” de denilmektedir. Çağdaş yaşam biçiminin gereksinimlerini karşılayamaz durumda olan bakımsız tarihsel konut ve diğer yapıların onarılarak günümüz standartlarına yükseltilmesi işlemlerini kapsamaktadır. Yenilenecek tarihsel yapıların ilk tasarımındaki işlevini sürdürmesi gerekli değildir. İkinci ve üçüncü grup eski eser olarak sınıflandırılan yapılarda binanın iç düzenlemesi (plan ve kat bölünüşleri) yeni bir işleve uygun olarak değiştirilebilir. Isıtma, aydınlatma, mutfak-banyo birimlerinin koyulması, duvar-döşeme yalıtımlarının sağlanması işlemleri sonunda, tarihsel yapılar yeni binaların sağladığı konfor düzeyine kavuşmaktadır (Ahunbay akt. Eczacıbaşı, 2008: 1311). Renovasyon; bir kentin, kentsel parçaların ya da bir yapının belirli bölümlerini, tekniğine uygun şekilde yenileştirerek korumaktır. Burada söz konusu olan, bütünü oluşturan bileşenlerden bazılarının tümünden yeni bir niteliğe kavuşturulmalarıdır (Hasol, 2005: 495). Renovasyon, eski bir yapının kabul edilebilir bir duruma yönelik performansının artırılması ve tamir edilmesidir. Bir binayı bir kullanıma uygun hale getirme çalışmalarını da içerebilmektedir (Douglas, 2006: 589). Dolayısıyla renovasyon bir binanın yenileme “renewing” ve güncelleme “updating” işlemleridir (Brooker, 2004: 11).

- **Yeni işleve yönelik restorasyon “adaptive re-use”:** bir yapının ya da yapının bir bölümünün, orijinalindeki tasarımından önemli ölçüde farklı bir kullanıma uygun hale getirilmesidir (conversion) (Iselin and Lemer, 1993) (Douglas, 2006: 583). Kültürel miras niteliğindeki yapıların sahip oldukları işlevlerin çoğunlukla sürdürülemediği görülmektedir. Bu kullanım biçimleri yerini, değişen toplumsal yapının gerektirdiği, teknolojik gelişmelerin tetiklediği yeni kullanım biçimlerine bırakmaktadır. Bu noktada eski yapıların yeni işlevler verilerek restore edilmesi anlamına gelen “adaptive re-use” öne çıkan kavramlardan biridir (Kuban, 2000: 117). Mevcut bir yapının, yeni ya da değiştirilmiş bir amaç için kapsamlı strüktürel değişimini, restorasyon ve/veya renovasyonunu içermektedir (Harris, 2006: 11). Sıklıkla eski yapıları koruyabilmenin tek ekonomik yolu olup, bu yapıların yeni kullanıcıların ihtiyaçlarına adapte edilmeleriyle gerçekleştirilmektedir. Bu uygulama özellikle iç mekân organizasyonunda radikal müdahaleleri içerebilmektedir (Fitch 1990: 47). “Adaptive re-use”, yapıları daha etkili ve verimli kullanımlara dönüştürmeye yöneliktir. Burada daha etkili olması demek, adapte edilmiş varlığın kullanıcıların ihtiyaçlarına daha iyi hizmet etmesi ve yapıya uzatılmış kullanışlı bir yaşam verilmesidir. Diğer yanda daha verimli olması ise, yapının performansı ile ilişkilidir. Bu da yapının mekânsal ve teknik özelliklerinin geliştirilmesi ya da kullanıcının ihtiyaçlarına karşılık verebilmesi anlamına gelmektedir (Douglas, 2006: 146).

- **Rehabilitasyon “rehabilitation”:** harap ya da terkedilmiş eski yapıların, tarihi çevrelerin, değişen gereksinimleri karşılayacak biçimde onarılarak yeni bir işleve çağdaş yaşama katılmasının sağlanmasıdır (Hasol, 2005: 386). Pek çok tarihi bina uzun süre orijinal fonksiyon ve kullanımda var olamamakta fakat mimari bütünlüğünü sürdürebilmektedir. Bu gibi strüktürler için rehabilitasyon yaygın bir müdahale türü oluşturmaktadır (Tyler, 2000: 28). Bir yapıyı, tamir, strüktürel değişim ve modifikasyonla kullanılabilir bir duruma geri getirme eylemidir (Harris, 2006: 149). Bir binayı kullanımda tutmaya yönelik olarak, korumanın en iyi yolu olarak görülmektedir. Olası strüktürel değişimleri ve modernizasyonu içeren bir uygulamadır (Feilden, 2003: 10). Fransızca .ré-: yeniden, “habitation”: uygunlaştırma’dan réhabilitation olarak ifade edilmektedir. Konut ve öteki tarihsel yapıların, günümüz toplum yaşantısının gerek duyduğu standartlara yükseltilmesi, yeniden verimli kılınabilmesi, ekonomik ve toplumsal açıdan doğru yerlerini alabilmelerine yöneliktir. Bu noktada tarihsel

konutların banyo, mutfak, tuvalet gibi ıslak mekânlarının, ısıtma vb. donatılarının tamamlanması, yetersiz olanların daha iyi duruma getirilmesi, sonradan yapılan uyumsuz eklerin kaldırılması, gerektiğinde yapı içinde ve çevresinde yeni eklerle yaşam koşullarının iyileştirilmesi rehabilitasyon kapsamına girmektedir (Ahunbay, akt. Eczacıbaşı, 2008: 1305). Rehabilitation ‘habitation/ikamet’ kelimesiyle ilişkisi nedeniyle genellikle konut şemalarıyla sınırlı olup, modernizasyon ögesini ve de bazı genişleme çalışmalarını içerebilmektedir. Ayrıca var olan binanın strüktürel sisteme yönelik majör fiziksel değişimlerden oluşabilmektedir (Douglas, 2006: 2). Sıkı bir biçimde barınmayla sınırlı olan bu terim; bir varlığı, tarihi, kültürel ya da arkeolojik değerini taşıyan kısımları ya da özellikleri korunurken (preserve), tamir (repair) değiştirme (alteration) ve ekleme (addition) yoluyla, uygun bir kullanıma uygun hale getirmeye yönelik eylem ya da iş olarak tanımlanabilir (Weeks ve Grimmer, 1995, akt. Douglas, 2006, s.589). Kavrama kent ölçeğinde bakan Keleş (1998: 49), *esenleştirme* olarak nitelendirdiği rehabilitasyon eylemini, bir yerleşim yerinin tümünü ya da bir bölümünü, işlevlerini gereği gibi yerine getiremez durumdan kurtarmak, özellikle oturulabilirlik niteliğini yitirmiş ve eskimiş konut alanlarını daha üstün iş görü ölçülerine kavuşturmak olarak tanımlamaktadır. Broto (1997: 6)’nun ifadesiyle;

Mimarlığı rehabilite etme, tarihi yeniden yazma ve ona yeni bir yaşam vermek üzere geçmişi derinlemesine araştırmayı içermektedir. Restore etme, prezerve etme, tamir etme, yeniden yapma, müdahale etme... bu anlamları belirsiz terimler ailesi aynı tartışmalı uygulamaya işaret etmektedir. Bu uygulama ise, eski mekânları, tarihi niteliklerini koruyarak ve genius’un aşırı ifadelerini ve tasarımcının kişiliğini geride tutarak onlara yeni bir kullanım vermek üzere “refurbish” modernize etme arayışındadır. Bu pek çok çelişkiyi içeren zor bir dengedir.

Sonuç olarak gelinen noktada, “renovasyon” “adaptive re-use” ve “rehabilitasyon” terimlerinin çakışan ve farklılaşan hedeflerle yapıya uygulandığı görülmektedir. Korumaya yönelik kullanım değişikliğinin barındırdığı, kullanımın genişlemesi ve gelişmesinin gerçekleştirilmesinde renovasyona başvurulduğu, kullanım değişikliklerinin genel olarak adaptive re-use ile ilişkilendirildiği ve terimin konuta, konut gruplarına vb. yönelik özelleşen bölümünü rehabilitasyonun oluşturduğu görülmektedir. Bu kavramlar özelleşen hedeflerine rağmen, kullanım değişikliğine

yönelik ortak müdahale biçimlerine sahiptir. Bu ortaklığın ise 1. kapasite artırımı ve 2. performans artırımına yönelik olduğu görülmektedir.

1. Kapasite artırılmasına yönelik müdahaleler

Yapıların koruma amaçlı kullanım değişikliklerine adaptasyonunda, kapasite artırılmasına yönelik değişimlerin en temelde genişlemeler “*extension*” yoluyla sağlanabildiği görülmektedir. Douglas’ın ifadesiyle genişleme, bir binanın kapasite ya da hacminin, düşeyde “*vertical extension*” ya da yatayda “*lateral extension*” arttırılmasıdır (Douglas, 2006: 585). Bu genişleme, var olan bir yapıya eklenen strüktürdür (Harris, 2006: 382). Mevcut bir yapıya yönelik bir kanat “*wing*” ya da bir ek “*addition*”dir (Curl, 1997: 132).

Bir yapıya yönelik genişletme kararının alınmasında, kullanım değişikliğiyle yeniden tanımlanan işleve ilişkin ihtiyaçların belirleyici olduğu görülmektedir. Yatay ve/veya dikey genişlemeler; sirkülasyon düzeninin ve mekânlara erişim biçiminin farklılaştırılması, işleve yönelik yeni ve çeşitlenen kullanım biçimi ve de olasılıklarının yaratılması, mekânların ve donatılarının herkes için erişebilir olması, bina yönetmeliklerinin karşılanmasına yönelik yangın çıkışına vb. ilişkin alanların yaratılması hedefiyle gerçekleştirilmektedir. Yatay ve dikey genişlemeler eski ile yeninin bir araya getirilmesine yönelik olup, ilişkilendirme biçimi genişlemenin amacına, kapsamına ve yapısına göre mekânsal kurgunun çeşitli derecelerde farklılaşmasına neden olabilmektedir. Yatay genişlemeler ekler halinde mevcut yapıyla ilişkilendirirken, dikey genişlemeler; ara katların oluşturulması, bu amaçla çatı boşluklarının kullanılması, bitmiş çatı seviyesi üzerine yeni oluşumların eklenmesi, toprak seviyesi altında yeni mekânların yaratılması vb. yollarla gerçekleştirilebilmektedir. Kapasitenin dikeyde artırılmasına yönelik genişlemelerin, mevcut yapı üzerine artarak düşen yükün karşılanmasında, strüktürel güçlendirme; sağlamlaştırma ve/veya strüktürel değişim çalışmalarını gerektirebildiği görülmektedir. Bu çerçevede Kuban’ın sözleri dikkat çekicidir. Kuban (2000: 119-120)’a göre;

İşlevi değişmiş tarihi bir yapıya yapılacak ek, yeni yapılan bir tasarımdan çok daha zordur. Çünkü mekân ve biçimin ele alınmasında mimar özgür değildir. Yeni ekleri eski verilere uyum içinde ve abartısız yapması gerekir. Bu uyum biçimsel bir uyum, duyarlı bir uyum, karşıtlığı vurgulayan

dinamik bir uyum olabileceği gibi, uyumu reddeden bir tutumla da ek projesi hazırlanabilir. Ne var ki ek, tarihi yapıya egemen olamaz. Başka bir deyişle, bir tarihi yapıyı yeni yapıya ek haline getiren bir proje, restorasyon projesi değildir. Burada kesin bir fiziksel büyüklük sınırı koymak zordur. Fakat genel bir tavır tanımlanabilir.

Ahunbay, tarihi yapıların yeniden kullanılmaları, çağdaş yaşam içinde etkin olarak yer almaları amacıyla yapılan projelerin başarılı olabilmesinin bazı eklerle birlikte düşünülmesini gerektirdiğini dile getirmektedir. Bu durumda mümkün olduğunca görünümü az etkileyen, çevreye uyan çağdaş tasarımlar geliştirilmelidir. Ekler bu ölçütler gözetilerek tasarlandığında başarılı olmaktadır. Yeniden kullanım sırasında ağır programlar yüklenen tarihi binalarda, ekler büyümekte, kütleli uyum sağlanamamaktadır (Ahunbay, 2007: 98). Açığa çıkması beklenen yeni konstrüksiyon tasarımı genellikle çağdaştır ve tarihi strüktüre zıt ya da onunla uyumlu olabilmektedir. Uyumlu tasarım yeni bir tasarım olup, ölçek, renk, kütle, oranlar ve malzemeler gibi bazı var olan öğeleri sürdürmektedir. Tümüyle eski öğelerle eşleşme de onlarla bazı bağlar kurmaktadır. Genellikle daha yeni olan oran tasarımı orijinal binayı mimari olarak onunla yarışmaktansa destekleyici olarak ifade edilir. Zıt tasarım eski strüktüre saygıyı benzerlikleri değil farklılıkları vurgulayarak gösterir (Tyler, 2000: 28). Bu noktada Gestalt algı psikolojisinin (Bknz. s.74) verilerinin hatırlanması önemlidir. Kuban (2000: 149), yapıların kullanım değişikliğine adapte edilme sürecini ve yapılan müdahaleleri, sağlamlaştırılmadan yeni eklere doğru şöyle sıralandırmaktadır;

1. Özgün yapı öğeleri dondurulur ve sağlamlaştırılır.
2. Eğer bütünlenmeleri olanağı varsa, yapının çevre duvarları tamamlanarak özgün volümetrisi belirtilir. Burada bütünleme olanağı, duvarlar az ya da çok ayakta kaldığı ve yükseklikleri belirli olduğu zaman söz konusu olabilir.
3. Sağlamlaştırılan bölümün mimari, yapısal ve bezemesel öğeleri de sağlamlaştırılır ve korunur. Bundan sonraki aşama, yeni işlev gereği eklenecek öğelerin saptanmasıdır. Bu koşullar yeni bir yapı organizmasının kurulmasını zorunlu kılar. Eski yapı bazen tam bir kılıf (Örn. Bknz. Cephe muhafazası “retension”, s. 104) oluşturur, içine yerleştirilen yapı olgusunun kılıfla uyumu, deneyim gerektirir. Eski

yapı kalıntıları sadece bir dış kılıftan fazla olduğu zaman, eski ile yeni arasında, dengeli ve hoş giden bir ilişki kurmak zor bir mimari tasarım sorunudur.

Bu noktada Venedik Tüzüğü'nün 13. Maddesi'nin hatırlanması önemlidir. Bu maddeye göre “eklemelere, ancak yapının ilgi çekici bölümlerine, geleneksel konumuna, kompozisyonuna, dengesine ve çevresiyle olan bağlantısına zarar gelmediği durumlarda izin verilmelidir” (ICOMOS, 1964). Burra tüzüğü'nün 22. Maddesine göre de; “ekler gibi, bir yere yönelik yeni çalışmalar, bir yerin kültürel önemini çarpıtmadığı ya da belirsizleştirmedeği ya da bir yerin kültürel önemini sunma yollarının tümünü ifade eden yorumlardan ve değerinin bilinmesinden uzaklaşmadığı durumlarda kabul edilebilir. Yeni çalışma ayırt edilebilir olmalıdır. (Australia ICOMOS, 1999).

Yanal ya da dikey genişlemelerin aracı olarak kullanılan eklerin, aynı anda farklı doğrultu ve kapasitelerdeki oluşumlarıyla bir yapıda bütünleşik olarak birden fazla uygulanabildiği görülmektedir. Bu durum ise yayılma “*expansion*” olarak da ifade edilmektedir. Harris (2006: 379)'in tanımladığı gibi bir malzemenin ya da gövdenin kuruluşunda ya da hacminde, ısı, nem ya da diğer çevresel koşullar nedeniyle oluşan artışın karşılığı olarak kullanılan *expansion* teriminin, müdahale biçimlerinde genişlemeye yönelik kullanıldığı görülmektedir.

2. Performans arttırılmasına yönelik müdahaleler

Yapıların koruma amaçlı kullanım değişikliklerine adaptasyonunda oluşturulması gerekli görülebilecek performans arttırılmasına yönelik değişimlerin; renovasyon, rehabilitasyon ve adaptive re-use uygulamalarının kapsamında olduğu görülmektedir. Bu çerçevede performansın arttırılmasına yönelik değişimler de modernize etme (kullanıcıların, toplumun ve yasaların gereklilikleriyle yapıyı günümüz standartlarına getirme) anlamında kullanılan “*refurbishment*” kavramını ve bu kavramların ifade ettiği müdahale biçimlerini içermektedir.

‘*Refurbishment*’ ‘*re*’ tekrar yapma ve ‘*furbish*’ cilalamak (to polish), parlatmak (rup up) kelimelerinden gelmektedir. Bu yüzden bir şeyi güzelleştirmeyi ya da görünüşünü ve fonksiyonunu geliştirmek üzere yeniden donatmayı ifade etmektedir. Bina bağlamında ise öncelikli olarak kapsamlı bakımı ve tamirleri aynı zamanda da modern standartlara getirmeye yönelik geliştirmeleri kapsamaktadır. Genellikle bir

binanın estetik ve fonksiyonel performansını arttırmayı ifade etmektedir. Bir yapının yatay yönde genişlemesini ve de yapısının ve servislerinin önemli ölçüde gelişmesini içermektedir (Douglas, 2006: 2). Var olan bir yapıya yeni ekipmanlar, demirbaşlar, donanımlar ve görünüşünü etkileyen yüzey özellikleri (doku, renk vb.) yükleme işleminden oluşmaktadır (Bucher, 1996: 378). Yapının yıkım olmaksızın tekrar tazeleştirilmesi ve orijinal yapının yenisiyle değiştirilmesidir. Bir diğer ifadeyle, yenileme (renovasyon) işlemlerini içermektedir (Bucher, 1996: 804).

Yapılara yönelik bu müdahale biçiminde, modernize etme eylemi sadece estetik amaçlı ele alınmayıp, değişen kullanıcı ihtiyaçlarını ve yapının kullanım biçimine ilişkin yasal zorunlulukları karşılama amacıyla, yapının ve yapıyı oluşturan öğelerin teknik performansının geliştirilmesine yönelik uygulanılmaktadır. Yapıları modernize etme işlemlerine en genel çerçevede; yıpranmaya ve aşınmaya maruz kalan yapıların strüktürünün ve öğelerinin müdahaleye ihtiyaç duyması; yönetmeliklere uygun olarak yapı standartlarının artırılması; teknolojik gelişmeler ve konforlu mekânlara yönelik ihtiyaç vb. nedenlerle başvurulduğu görülmektedir.

Douglas (2006: 354-356) bu ve benzeri nedenlerle oluşturulan adaptasyon çalışmalarının biçimini etkileyecek faktörleri; kullanıcı ihtiyaçları, sağlık koşulları, çevresel faktörler, psiko sosyal etkiler, yasal ve teknik koşullar, ekonomik yarar olarak nitelendirmektedir. Tarihi yapılardaki adaptasyon çalışmalarını yönlendirecek pek çok faktörü barındıran bina yönetmeliklerini Feilden genel olarak; strüktürel, yangın, güvenlik ve sağlığa uygunluk olmak üzere üç grupta toplamaktadır (Feilden, 1994: 261). Buna göre *bina yönetmelikleri*; çeşitli kullanım türlerinde oluşacak birleşik yüklerin yapının taşıyıcı sistemi tarafından karşılanması, bu doğrultuda da sağlamlaştırılması ve/veya desteklenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. *Yangın yönetmelikleri*: yangın dayanımı, yangın kaçış ve çıkışları, uyarı ve söndürme sistemlerine yöneliktir. *Sağlık koşulları*: aydınlatma, havalandırma, iklimlendirme, akustik ve de temel insani ihtiyaçlarına yönelik alt yapı sistemleri vb. ile ilişkilidir. Temiz su, kanalizasyon, gaz, elektrik, ısıtma, havalandırma ve yağmur suyu boşaltımı koşullarının sağlanması gerekmektedir. Ülkemizde de deprem, engelli mevzuatı, enerji verimliliği, elektrik tesisatı, yangından korunma, ısı yalıtımı yönetmeliği, gürültü kontrol yönetmeliği gibi pek çok yönetmeliğin bu konuda değerlendirmeye alındığı görülmektedir.

Tarihi yapılarda bina yönetmeliklerine ilişkin, elektrik tesisatı, akustik, aydınlatma, havalandırma, iklimlendirme ve nem dengesinin sağlanması vb. diğer ihtiyaçların karşılanmasında, genellikle konusunda uzman çeşitli kurumlarla çalışıldığı görülmektedir. Örneğin; İngiltere’de ısıtma sistemine yönelik uygulamaların, sözleşmeli olarak “Institution of Building Services Engineers (CIBSE)” ile yürütüldüğü bilinmektedir.

Bu doğrultuda var olan bir yapıya “yeni” mekanik, yangın koruma ve/veya elektrik sistemleri ya da donanımları yükleme işlemleri için “*retrofitting*” kavramı kullanılmaktadır (Bucher, 1996: 382). Bu terim, bir yapıya, orijinal yapısında bulunmayan yeni yapı malzemelerinin, yapı elemanlarının ve bileşenlerinin eklenmesi işlemine karşılık gelmektedir (Harris, 2006: 813). “Retrofitting” yapı bileşenlerinin, orijinal yapı zamanında elde edilebilir olmayan yeni bileşenlerle yer değiştirmesidir. (Douglas, 2006: 590).

3.2.4.2 Yeni kullanım biçimine yönelik stratejiler

Tarihi yapıların kullanım biçiminde değişikliğe uğrayarak toplumsal yaşama katılımlarının sağlanmasına yönelik tasarım problemlerinde, tasarımcıların müdahaleleri gerçekleştirme biçimine yön veren çeşitli stratejilerden yararlandığı görülmektedir. Bu stratejilere karşılık gelen kavramlar, temelde *eski ile yeninin bir araya getiriliş biçimine* ilişkin olup, dünya ölçeğinde gerçekleştirilen uygulamalarda çeşitlenen yaklaşım biçimlerinin örtüşen ve ayrışan yönleriyle kategorize edilmesiyle ifade edilir hale gelmektedir. Bu noktada açığa çıkan uygulama örnekleri, olası stratejileri görünür hale getirerek, tasarım problemleri için sorgulama alanı oluşturmaktadır. Bu çerçevede ön plana çıkan stratejilerin analiz edilmesi, mevcut uygulamaların okunmasında ve de gelecekteki uygulamalara pozitif ve negatif yönleriyle öğreti oluşturacak verilerin ortaya konulmasında önemli bulunmaktadır.

Tarihi yapıların yeniden kullanılmasında, eski ile yeninin bir araya getiriliş biçimine ilişkin açığa çıkan stratejileri Brooker, “*intervention*”, “*insertion*”, ve “*instalation*” olarak nitelendirmektedir. Brooker (2004: 14)’in deyimiyle, eğer mevcut bina bundan böyle varlığını bağımsız bir biçimde sürdüremeyecek şekilde dönüştürülmüşse ve kullanım değişikliğinin doğasında, eski ve yeni tümüyle birbirine geçmişse bu kategori “*intervention*”dır. Eğer yeni özerk öge ve boyutları, tümüyle

mevcut öğeler tarafından belirlenip, mevcuda uygun olmaya yönelik inşa edilmişse, mevcudun sınırları içinde yerleştirildiğini ifade eden kategori “*insertion*”dır. Son sınıflandırma *installation* olup, eski ve yeninin tümüyle birbirinden bağımsız olduğu örnekleri içermektedir.

Dilimizde bu stratejik yaklaşımların “müdahale” olarak nitelendirilirken, farklılaşmanın mevcut yapıya yönelik müdahalenin amacı ve gerçekleştiriliş biçiminden kaynaklandığı ve de yapının geçirdiği fiziksel değişimin derecesiyle görünür hale geldiği görülmektedir. Eski ile yeninin birbirleriyle nasıl ilişkilendirileceği sorusunun yanıtı, tümüyle bütünleştirilmeleri ya da ayrı tutulmalarına yönelik olup, mevcut yapının bünyesinde gerçekleştirilecek değişimin yoğunluğunu belirlemektedir. Bu terimlerden “*intervention*”ın görünür hale geldiği en önemli örneklerden biri olan Louvre müzesi, üzerinde barındırdığı iki büyük ölçekli müdahale biçimleriyle çalışmanın örneğini oluşturup, bu yönüyle de incelenerek değerlendirilmeye alınmıştır (Bknz. s. 172)

“*Intervension*”, yeni öğeler ile mevcut bina arasında bütünleşmenin sağlanması amacıyla uygulanan bir stratejidir. Burada mevcut yapının, yeni tasarımla yakın ilişkiyi benimsemiş ve kurmuş olmasına, iki oluşumun tek bir oluşum haline gelmesine yönelik bir yaklaşım benimsenmektedir. Brooker (2004: 81)’a göre;

“*intervention*” belirli bir yerin potansiyel ya da sunulan anlamını aktive eden bir işlemdir. Burada mekân tasarımcıları binayı, yeri aktive edecek ortaya koyma, açığa çıkarma işlemleri yoluyla keşfetmeye ve yeniden anlatmaya yönelik bir anlatı, bir hikâye olarak kavrayacaktır. Orijinal bina değişim için itici gücü sağlayacak; tasarımcının yeri okuma biçimi uygun tavrın belirlenmesini yönlendirecektir. Orijinal binanın analiz edilmesi ve yeniden okunması yapıcı ya da yıkıcı olabilmektedir; tasarımcı yeni ya da örtük anlamları canlandırmak üzere, soyup çıkarma, ortadan kaldırma eylemlerini kullanabilir, bu anlamlara açıklık kazandırabilir ya da anlamları geri alabilir. Bina, kendisini doğrudan mevcut strüktüre entegre eden yeni öğeler ile davetsiz bir etkileşime girebilmektedir. Küçük değişimler, fiziksel değişimler, ekler ve eksiltmelerden oluşan yeni öğeler tümüyle orijinal binayla ilişkilidir. Çünkü bu öğeler orijinal binadan ilham almakta birlikte;

kullanılan dilin niteliği dengelenmiş olsa bile genellikle tümüyle ev sahipliği yapan binadan farklıdır.

Bu stratejinin benimsenmesiyle ortaya konulacak yeni müdahale, orijinal yapının somut-soyut özellikleri ve de değerleri tarafından yönlendirilmektedir. Mevcut yapı, yeni mekânların konumlarını, diğerleriyle kuracağı ilişkiyi, boyutların ve ölçeğin ne olacağını belirlemektedir. Buna göre, yapının ayırt edici özellikleri keşfedilmekte, öyküsü okunmakta ve yeniden biçimlendirilerek anlatılır hale getirilmekte, yeni ya da örtük anlamlar açığa çıkartılabilmektedir. Dolayısıyla *intervention* bir “yer”i var eden özelliklerin görünür hale getirilmesi işlemi olarak görülmektedir. Bu stratejiyle yapının tarihi geçmişinin görünür varlığı kullanım değişikliğinde ön plana çıkartılması gereken bir değer haline gelirken; yapı, onu “yer” haline getiren soyut ve somut değerleriyle, yeni bir yapıda kopyalanması imkânsız olan zengin deneyim ortamları olarak ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Fakat bu stratejide gözden kaçırılmaması gereken nokta; eski ve yeni oluşumların birbiriyle ilişkilendirilme biçiminin fiziksel ve fonksiyonel olarak ayrıştırılmaz bir yapıda ele alınmasıdır.

Bu yaklaşım biçiminde, mevcut yapının bir “yer” olarak okunmasını, algılanmasını sağlayan değerlerin kendilerini birer öykü olarak sunduğu görülmektedir. Bu noktada mevcut mekân öykülere sahip bir yer haline gelirken; mekânı oluşturacağı “yeni” aracılığıyla yorumlayacak mekân tasarımcısının, öykü anlatıcısı statüsüne taşındığı görülmektedir. Bu noktada Benjamin’in öykü anlatıcısı kavramına yönelik bakış açısı önemlidir. Benjamin (1995, akt. Sevim, 2010: 512-514)’e göre, geçmişle ilgilenip onu öğrenmekten de zor olan, geçmişi öğrenmenin niteliğidir. Geçmişte değerli görülen pek çok nitelik yitirilmektedir. Bunlardan biri “deneyim”, “bellek” ve “hatıra” kavramları ile birlikte değerlendirilen “öykü anlatıcılığı”dır. Fakat insanın özgürleşmesinin araçlarından biri olan “öykü anlatıcısı”nın ve “öykü dinleyicisi”nin modern yaşamda hiçbir hükmü kalmamıştır. “Öykü anlatıcılığı”nın yaşamdan giderek uzaklaşması, insanların deneyimlerini paylaşma yeteneklerinin ellerinden alınması sonucunu doğurmaktadır. Deneyimin giderek gözden düştüğüne dikkat çeken Benjamin, öykünün, bir şeyi iletmenin en eski biçimlerinden biri olduğunu dile getirmektedir. Öykü olup biteni deneyim olarak dinleyicilere aktarmak üzere anlatıcının yaşamına gömmektedir. Bir çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa öykücü de anlatıda öyle iz bırakmaktadır

Burada ifade edilen kavramların mekân tasarımında birer metafor olarak derin söylemlere sahip olduğu görülmektedir. Mekân, zamansal derinlik içinde değerlerin oluşturduğu zengin öykülere sahip olabilmektedir. Öykünün aktarılması, yorumlanması ve görünür hale getirilmesi mekân tasarımcısının yükümlülüğüdür. Öykü burada ileti haline gelirken mekân tasarımı, iletinin etkisini arttıran iletişim aracı haline gelmektedir. Dolayısıyla bu stratejinin, koruma kapsamında kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş yaşama entegre edilmesinde, yapının kendi öyküsünü anlatabileceği bir yaklaşıma sahip olduğu görülmektedir. Özellikle bu stratejilerin gerçekleştirilmesinde “müze” fonksiyonunun ve bu fonksiyonu olası kılan mekânsal düzenlemenin mevcut yapının öyküsünün açığa çıkartılmasında güçlü birer araç olarak değerlendirilebileceği görülmektedir.

“*Insertion*”, eski ile yeniye bir araya getiriliş biçiminde, mevcut yapının içine ya da etrafına boyutlarıyla uyum sağlayan yeni öğelerin eklenmesiyle gerçekleştirilen bir stratejidir. Brooker (2006: 3-9)’a göre;

“*Insertion*”ın orijinal bina ile adaptasyonu arasında yoğun bir ilişki kuran, bununla birlikte her birinin güçlü ve bağımsız bir biçimde var olmasına izin veren bir işlemdir. Temelde var olan yapı içine, arasına veya yanına yeni bir elemanın girişi ile ilgilidir. Eklenen nesne, genellikle bağımsız ve çatışmacı olarak görülebilir. Bu nesne kendisi ve mevcut yapı ya da hacmi arasında şartıcı diyaloglar kuran, tek büyük güçlü bir elemandır. En iyi oluşturulma biçimi, yeni çağdaş işle mevcudun kalıntıları arasında, sitil, dil, malzeme ve nitelik farklılıklarıyla, olası en net şekilde ayrımın yapılmasıdır. Yeni ek bağımsız olmasına rağmen, belirli nitelikleri orijinal yapıdan elde edilmektedir. Bu kaçınılmazdır çünkü her zaman mevcut mekânın mutlak fiziksel özellikleri ile doğrudan mimari bir ilişkisi vardır. Phillipe Robert’in de ifade ettiği gibi, eski zarf ve yeni ihtiyaçlar ve araçlar arasındaki çarpışma dışında, benzersiz bir karşı çıkış doğacaktır- bu sadece bir yanyanalık değil, yapım ve mimari açıdan, bir sentezdir.

Bu yaklaşım biçiminde “yeni” mevcut yapıya uygun olmak üzere inşa edilir. Mevcut binanın ölçeği, boyutları, oranları, ritmi, strüktürel yapısı gibi faktörler yeninin tasarımını etkilemektedir. Yeni müdahale mevcut ile birlikte var olmak ve onunla bir denge sağlanmak zorundadır. Başarılı bir diyalogun kurulabilmesi için iki bileşenin, her

ne kadar farklı dillerde olsalar da eşit bir biçimde konuşabilmesi gerekmektedir. Yeni ve eski arasındaki ilişkinin, yeni yaşam biçimi içerisinde güçlendirilmesi, böylelikle de yapının içerdiği yeniyle yeniden canlandırılması beklenmektedir. Bu stratejide benimsenen yaklaşımın, mevcut binanın sahip olduğu öykünün anlatılarak devam ettirilmesine yönelik olmadığı; buna karşın yeni fonksiyonla tanımlanan ve eski ile yeninin birleşmesiyle açığa çıkartılan yeni oluşumla binanın hayatına devam etmesinin hedeflendiği görülmektedir.

“*Installation*”ın ise, eski ile yeninin birlikte var olduğu fakat aralarında çok az ilişki kurulduğu bir stratejiye karşılık gelmektedir. Brooker’a göre “*installation*” mevcut binanın farkındalığını artırmakta ve yeni ile eskiyi birbirlerine taviz vermeden veya müdahale etmeden birleştirmektedir (Brooker, 2006: 3). Bu yaklaşımın hedefinin mevcut yapının sahip olduğu öyküye ilişkin olmadığı, daha çok yerin mevcut veya güncel kullanıma yönelik olduğu görülmektedir. Brooker (2004: 127)’a göre,

“*Installation*” kullanım değişikliği öğelerinin binadan bağımsız bir biçimde var olduğu, iki oluşumun basit bir biçimde birbirlerine dokunduğu bir işlemdir. Bu strateji, mevcut binanın bağlamı içerisine, ilişkili öğeler grubu ya da serilerinin yerleştirilmesidir. Bu işlem, mimarın tüm çalışması tanınırken, mevcut binanın farkındalığını yükseltmekte ve başarılı bir biçimde bu iki oluşumu uzlaşma ya da birbirleriyle çatışma olmaksızın birleştirmektedir. Bu strateji temelde mekânı organize edebilmek, betimleyebilmek ve de binaların ve hacimlerin karmaşasında düzen oluşturabilmek üzere kullanılmaktadır. Alan “*installation*”a ilham vermekte; mevcut malzemeler, strüktür, mekânın niteliği, tarih, bağlam tümüyle yeni yüklenmiş öğelerin tasarımını yönlendirmektedir. Bununla birlikte ev sahibi bina genel olarak oldukça az oranda fiziksel değişime ihtiyaç duymaktadır. Mekân tamir ya da restore edilirken bu çalışmaların *installation*’la bir ilgisi yoktur. Dolayısıyla etki mekândan, yeni yapılacak düzenlemeye yöneliktir.

Bu kavramın günümüzde genellikle “yerleştirme/enstalasyon sanatı” kapsamında kullanıldığı görülmektedir. Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyıl başında Marcel Duchamp’ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters’e kadar giden enstalasyon kavramı, 1960’lı yıllardan itibaren özellikle sanatsal çalışmalar olarak kabul gören “enstalasyon” bir diğer ifadeyle de “yerleştirme” sanatına ilişkin olarak kullanılmaktadır. Enstalasyon;

belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu bir sanat türü olarak algılanmakta ve uygulanmaktadır. Dolayısıyla bu terimin, mekân tasarımında eski ile yeninin ilişkilendirilmesinde yeninin bir sanat eserine ya da sanatsal bir çalışmaya gönderme yaptığı, bu oluşumun bağımsız varoluş biçiminin özünde mekânın verileriyle oluşturulduğu bir yaklaşıma işaret ettiği görülmektedir. Bu yaklaşıma ilişkin verilebilecek en iyi örneklerden biri, Interior Design Magazine'nin 2011 yılı için yılın en iyileri ödülleriyle layık görülen Brooklyn müzesinin sergi salonunda Situ Studio tarafından gerçekleştirilen "reOrder" isimli enstalasyondur (Bknz. Tablo 7 s. 215).

Sonuç olarak tarihi yapıların yeniden kullanılmalarda açığa çıkan bu stratejilerin, eski ile yeninin bir araya getirilerek ilişkilendirilmesine yönelik benimsenen yaklaşımlara karşılık gelmekte, bu yaklaşımlardan hangisinin benimseneceği ise farklı koşullar altında değerlendirilmektedir. Stratejinin belirlenmesinin, temelde yapının sahip olduğu değerlere, yapının sahip olduğu değerlerden öncelik sırasına neyin girdiğine ve bu değerlerin disiplinler arası bir bakış açısıyla tasarımcı tarafından nasıl yorumlanacağına bağlı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda ele alınan yapıyı "yer" haline getiren ve onun koruyucu halesi olan "ruhunun" açığa çıkış biçimin farkına varılması önemlidir. Bu farkındalık, yapının sahip olduğu soyut değerlerin özellikle de "öyküsünün" ve somut değerlerinin "çevresel bağlamın" "yapıyı oluşturan fiziksel özelliklerin" "yapıyı var eden fonksiyonun" "estetik ve mimari değerinin" "teknik özelliklerinin" bilinmesine ve de kullanım değişikliğinden neyin beklendiğine bir diğer ifadeyle işlev genişlemesi ve/veya işlev değişikliğine duyulan ihtiyaca bağlı olduğu sonucu çıkartılmaktadır.

3.2.5 Bölüm değerlendirmesi

Ele alınan çalışmanın kapsamına yönelik yapılan çalışmaların sonucunda görülmektedir ki, bu gün kabul gören açılımlarıyla “Kültür” kavramı, yaşama anlam, değer, duygu ve gizem veren özgün soyut ve somut oluşumları var ederek, korunmaya değer görülen “Miras” kavramının kapsamını ve de tanımını belirlemektedir. Kültürel miras, somut ve soyut öğelerden oluşan geniş kapsamıyla bir varlığın bütüncül bir biçimde algılanmasına yönelik bir kavramdır. Bu bütün, soyut değerlerin somut değerlerle, somut değerlerin ise kendi fiziksel bağlamıyla bütünleşik ele alındığı bir oluşumu ifade etmektedir. Dolayısıyla bütünlük sadece mekân içindeki bütünlüğü değil zaman içindeki bütünlüğü de içermektedir.

Kültürel Mirası oluşturan öğelerin nasıl korunması gerektiği, neden korunması gerektiğine yönelik sorgulamaların cevabı niteliğindedir. Bu nedenle öncelikle kültürel mirasın korunma nedenlerinin anlaşılması önemlidir. Koruma nedenlerinin farklı yönlerini ortaya koyan açılımlar, kültürel miras niteliğindeki yapıların sahip olduğu değer türlerine gönderme yapmakta ve de bu yapıların korumasına yönelik benimsenecek yaklaşımı ve yapılacak müdahale biçimlerini belirlemektedir. Bu değerlere yönelik soyut ve somut yapıdaki içeriğinin bütünleşik olarak yorumlanış biçimi, ele alınacak yerin korunmasında temel belirleyicidir. Yorumlama ise disiplinler arası bir bakış açısıyla koruma amaçlı müdahalelerin gerçekleşmesinde, tasarımcının mekân tasarımı aracılığıyla değerleri görünür hale getirilmesidir. Kültürel mirasın korunması, değişimin doğasının, hızının ve açığa çıkarttığı aynılaştırmanın kontrol edilmesi amacıyla özgünlüklerle dolu değerleriyle yerin ve ruhu'nun korunmasıdır. Koruma, kültürel miras niteliğindeki oluşumların varlıklarını sahip oldukları öznel nitelikleriyle sürdürülmelerine yöneliktir. Kültürel mirasın sahip olduğu somut ve soyut değerlerin sürekliliği, toplumsal yaşama aktif biçimde katılımlılarının sağlanmasıyla gerçekleştirilebilmektedir. Katılım gerçekleşmesi ise, sürdürülebilirlik çerçevesinde, kullanılabilirliğe bağlı görülmektedir. Kullanılabilirliğin sağlanmasında yapıların işlevin değişmesi ve/veya işlevin genişlemesi gerekli olabilmektedir.

Bu noktada tarihi yapıların çağdaş yaşamda kullanılmasıyla ilgili olarak iki faktörün derinlemesine incelenerek değerlendirilmesinin gerekliliği öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki işlevi yerine getirecek yapıya ait girdiler, diğeri ise yapının üstleneceği işleve ait verilerdir. Yapıya ait girdiler, yapıya özel değerleri içermekle birlikte, işlevin

niteliği her ne olursa olsun yapının çağdaş koruma yaklaşımıyla maruz kalacağı müdahale biçimlerine yön veren ulusal ve uluslararası açılımların, tüzüklerin, yönetmeliklerin vb. sahip olduğu öğretilerdir.

Bugün koruma kavramına yönelik çağdaş yaklaşımı tanımlayan uluslararası ve ulusal ölçekteki çalışmaların sonucunda gelinen noktada değer kazanan yaklaşımlar:

- Korunmanın, miras oluşumlarının sahip olduğu değerlerin, dolayısıyla özgünlüklerinin sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik olması,
- Koruma eyleminin, yerin ruhunu oluşturan eski-yeni soyut ve somut değerlerin birlikte ele alındığı bütünlük bir yaklaşımla oluşturulması,
- Bütünlük yapının; geçmişe, bugüne ve geleceğe ilişkin zamansal ve bir objeden bir şehre uzanan yapısıyla mekânsal nitelikteki oluşumlardan ve bunların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden oluşturulması,
- Açığa çıkabilecek yeni kullanım biçiminde, bu kullanıma yönelik yapılacak müdahalenin, ortaya koyduğu yeniyle, bu bütünlük yapıyı destekleyici ve yerin ruhunu görünür hale getirici nitelikte olması,
- Yeni müdahalelerin bir değer olarak kendisini ortaya koyarken, içerisinde bulunduğu, kendisine değer katan bağlamın oluş ve algılanış biçimine negatif yönde etki etmeyip, gerektiğinde tasarım aracılığıyla görünür hale getirilen değerlere yönelik yeni ifade ve yorumlanış biçimleriyle yer değiştirilebilir olmasıdır.

Dolayısıyla çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin olarak ön plana çıkan en önemli kavramlar; “yerin ruhu” ve “bütünlük tasarım” kavramlarıdır. Bu kavramların sahip oldukları açılımlarla algılanmaları, kültürel miras niteliğindeki yapılara uygulanacak müdahale biçimlerine yönelik bakış açısının geliştirilmesinde önemlidir. Bütünlük tasarımın sahip olduğu açılımlarla benimsenmesinde, Gestalt algı psikolojisi, eski ile yeninin ilişkilerin kurulmasına yönelik referanslarıyla değerli ilkelere sahiptir ve konuyla ilişkili olarak tasarımcılar tarafından değerlendirilmeyi beklemektedir.

Kültürel miras kapsamındaki yapıların kullanım değişikliğine adapte edilebilmesi, öncelikli olarak yerin okunmasından oluşan bir işlemi gerektirmektedir. Uygulanacak müdahalenin, yapının mevcut durumuna yönelik yapılacak araştırma ve incelemelerden elde edilecek verilere ve yasal statüsünün doğurduğu ilkelere yönelik ele alınması

önemlidir. Bu durum ise her yapının kendi özel koşulları içerisinde değerlendirilmesi gerekliliğini açığa çıkartmaktadır. Bu farkındalıkla birlikte yapıların kullanım değişikliği nedenini ve biçimini tanımlayan “işlev değişmesi” ya da “işlev genişlemesi” nin yapılacak müdahalelere ve uygulanacak müdahalenin oluş biçimine yön verdiğinin bilinmesi de gerekmektedir.

İşlev değişikliği veya işlev genişlemesine yönelik projeler, iki temel müdahale biçimi içermektedir. Bu müdahaleler: 1. mevcut bünyede gerçekleştirilecek müdahaleler 2. yeni kullanım biçimine yönelik müdahalelerdir. Bu müdahalelerden ilkinde, dış ya da iç etkenlerin yapının bünyesinde yarattığı değişimlerin giderilmesi ve/veya yeni ihtiyaçların karşılanmasında yapının mevcut durumun iyileştirilerek yeni ihtiyaçlara karşılık verebilmesine yönelik başvurulduğu görülmektedir. İşlev değişikliği veya işlev genişlemesine yönelik projelerin gerektirdiği ikinci tür müdahaleler ise, mekânı oluşturan öğelerin ve bütündeki ilişkileri barındıran organizasyonun kapasiteye ve performans artırımına yönelik müdahalelerle tekrar ele alınmasına yöneliktir. Bu çerçevede bünyeye yönelik müdahale biçimleri çalışma kapsamında “*conservation*” çatısı altında toplanarak “*prezervasyon*” ve “*restorasyon*” çalışmaları olarak değerlendirilmiştir. Burada *prezervasyon*; bakımı “*maintenance*” ve tamiri “*repair*” içerirken, *restorasyon*; sağlamlaştırma “*consolidation*”, strüktürel değişim “*structural alteration*”, bütünleme “*reintegration*”, rekonstrüksiyon “*reconstruction*”, taşıma “*moving*” işlemlerini içermektedir (Bknz. Tablo5, s.98).

Kültürel miras kapsamındaki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunması hedefiyle, yapının yeni kullanım biçimine entegrasyonunu sağlayan müdahale biçimlerini karşılamak üzere ise, “*renovasyon*”, “*rehabilitasyon*” ve “*adaptive re-use*” terimleri ön plana çıkmaktadır. Bu çerçevede korumaya yönelik kullanımın genişlemesi ve gelişmesinin gerçekleştirilmesinde renovasyona başvurulduğu, kullanım değişikliklerinin genel olarak adaptive re-use ile ilişkilendirildiği ve terimin konuta, konut gruplarına vb. yönelik özelleşen bölümünü rehabilitasyonun oluşturduğu görülmektedir. Bu kavramlar özelleşen hedeflerine rağmen, kullanım değişikliğine yönelik ortak müdahale biçimlerine sahiptir. Bu müdahale biçimlerinin ise, kapasite ve performans artırımına yönelik olduğu açıktır. Kapasite artırılmasına yönelik değişimler en temelde genişlemeler “*extension*” yoluyla sağlanabilmektedir. Performans artırılmasına yönelik değişimler ise; renovasyon, rehabilitasyon ve adaptive re-use

uygulamalarının kapsamında olup, modernize etmeye yönelik olarak kullanılan “refurbishment” uygulamalarını gerektirmektedir.

Sonuç olarak kültürel miras kapsamındaki yapılara uygulanacak tüm bu müdahale biçimlerinin, çağdaş koruma yaklaşımının belirlediği ilkeler doğrultusunda, eski ile yeninin ilişkilendirilmesine yönelik uygulandığı bilinmelidir. Bu noktada tarihi yapıların yeniden kullanımlarında, müdahale yaklaşımını ve de derecesini belirleyen çeşitli stratejilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu stratejiler mevcut yapının bünyesinde gerçekleştirilecek değişimin azalan derecesine doğru “intervention”, “insertion”, “instalation” kavramlarıyla ifade edilmektedir. Bu yaklaşımların açılımlarının ve hedeflerinin bilinerek tasarım sürecinde hangisinin benimseneceği farklı koşullara dayanmaktadır. Fakat farkında olunmalıdır ki, stratejinin belirlenmesi, temelde yapının sahip olduğu değerlere; yapının sahip olduğu değerlerden öncelik sırasına neyin girdiğine; bu değerlerin disiplinler arası bir bakış açısıyla tasarımcı tarafından nasıl yorumlanacağına bağlı olmaktadır. Bu noktada sağlıklı kararın verilmesinde, ele alınan yapıyı yaşanmış mekân=yer haline getiren ve onun koruyucu halesi olan “ruhunu” görünür hale getiren öğelerin farkına varılması önemlidir. Bu farkındalığın oluşturulmasında ise, yapının sahip olduğu soyut değerlerin özellikle de “öyküsünün” ve somut değerlerinin bilinmesi ve de kullanım değişikliğinden neyin beklendiğine bir diğer ifadeyle işlev genişlemesi ve/veya işlev değişikliğine duyulan ihtiyacın sorgulanması gerektiği unutulmamalıdır.

3.3 Çağdaş Müze Oluşumuna Yönelik Açılımlar

Tarihi yapıların kullanım değişikliğe adapte edilmelerine yönelik olarak; yapının korunmasına ilişkin veriler dışında, yapının çağdaş yaşamda var olması hedefiyle belirlenen işlevin de derinlemesine incelenerek değerlendirilmesi gerekmektedir. Değişen fonksiyon ihtiyaçlarının bilinmesi, eski ve yeni arasında kurulacak ilişkide önemli veriler içermektedir. Bu veriler sadece niceliğe yönelik değil niteliğe yönelik değerlendirilmelidir. Yapının mevcut değerleriyle birlikte işlevin sorgulanarak ele alınması, yerin ruhunu oluşturan değerlerin kaybedilmeden bütünlük yaklaşımının (Bknz. s. 66) yakalanmasında önemlidir. Bir diğer ifadeyle; işlevin ihtiyaçlarının belirlenmesi, yeri oluşturan çevresel, yapısal ve strüktürel verilerle, yeni veya yeniden tanımlanan işlevin mekân tasarımı aracılığıyla ilişkilendirilmesinde temel gerekliliktir.

Rodolfo Machado, bir binanın yazılmış ve yeniden yazılmış katmanlardan oluşturulduğunu ifade etmiştir. Bir binanın yeniden düzenlenmesi ya da yeni bir fonksiyona yönelik işlevlendirilmesi başka bir anlam ve bilgi katmanını oluşturmaktadır. Bu yeni katman, değeriyle bir yerin yeniden canlanmasına katkıda bulunabilmektedir. Machado (1976, Brooker, 2004: 67)'in deyiimiyle;

Bir binanın içeriği fiziksel olarak değiştirildiğinde, binanın orijinal ya da en son fonksiyonu değişir; ardından bina yeniden fonksiyonlandırılır, farklı bir hikâye doğar, yeni konu eski sözcüklerin dışında oluşur, yeni yorum eskinin yerini alır.

Bu yaklaşımın, Winston Churchills (1943)'in “biz binalarımıza biçim veririz ve ardından binalarımız bize biçim verir” şeklinde ifade ettiği söylemle başlayan ve her iki durumun da birbirini etkilediği sonsuz döngüyle sonuçlanan gerçekliği (Bknz. s.12) yansıtıcı niteliktedir. Dolayısıyla işlev değişikliğinin yapıyı değiştireceği, değişen yapının da fonksiyonu etkileyeceği bilinmelidir.

Bu noktada Madran ve Özgönül (2007: 42-43), kültürel miras niteliğindeki yapılara verilecek yeni işlevlerin belirlenmesinde göz önüne alınması gereken ölçütleri önem sırasına göre şöyle ifade etmektedir:

- Birinci aşamada;
 - Yeni işlev, kültür varlığı yapının kütleli ve mekânsal bütünlüğünü bozmamalıdır.

- Yeni işlev, mekânsal kaliteleri korumalı ve zenginleştirmelidir. Bunun en iyi örneği mekân hiyerarşisine karşı takınılan tavidir.
- İşlev verilecek yapının yakın çevresinde yer alan kullanımlar, yeni programın hazırlanmasında göz önünde tutulmalıdır.
- Program işlevin gerektirdiği ortalama standartları içermelidir. Her işlevin değişik ölçek ve nitelikte programları olabilmektedir. Ancak programın duyabileceği ihtiyacının karşılanması yapının sağlayabildiği olanaklarla sınırlı olduğu için, yeni işlevin programı her zaman istenen düzeyde gerçekleşmeyebilmektedir.
- İkinci aşamada;
 - Uygulamada göz önünde tutulması gereken ilkelerin belirlenmesidir. Bu noktada ilk olarak önemli olan; yapı ya da yapı grubunun korunmasının ön koşulu olan, değerlerin yitirilmeden yaşamlarının sürdürmesidir. İkinci olarak ise yeni işlevin, temel gereksinimleri göz ardı edilmeden etkin bir biçimde çalışmasının sağlanmasıdır. Bir diğer değişle, kültür varlığı yapıları işlev verilmesindeki temel politika olan “*koruma/kullanım dengesi*”nin sağlanmasıdır.

Yukarıda ifade edilen söylemlerin değeri bilinmekle birlikte önem sıralamaların yerlerinin değişmesi gerektiği düşünülmektedir. Uluslararası tüzükler ve yapılan çalışmalar göstermektedir ki, korumanın ve bu hedefle yapılacak müdahalelerin birincil amacı yapıların sahip olduğu değerlerin kaybedilmeden yapıların çağdaş yaşama katılmalarının sağlanmasıdır. Birincil hedef koruma-kullanım dengesinin sağlanması, bu çerçevede de yeni işlevin gerektirdiklerinin ve mekânın sahip olduğu soyut ve somut değerlerinin birlikte değerlendirilerek mekâna yönelik yapılacak müdahalelerin yönlendirilmesi olmalıdır.

Bu noktada koruma-kullanım dengesinin yüksek oranda sağlanabilmesinde başvurulmuş işlevler arasında “müze”nin sahip olduğu işlevlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Müze olgusu toplumsal gelişmelere paralel olarak sürekli bir biçimde sorgulanmakta ve yeniden tanımlanmaktadır. Bu durumun, kültürel miras niteliğindeki yapıların halen müze işlevini sürdürüyor olsa bile tekrar ele alınmasını, bir diğer ifadeyle söz konusu işleve yüklenen yeni tanımlar ve açılımlarla işlev genişlemesine

uğramasını gerekli kılmaktadır. Bir diğer durum ise, miras yapılarının mevcut işlevlerinin değişime uğrayarak müzeye dönüştürülmesine yöneliktir, bir diğer ifadeyle işlev değişikliğine maruz kalmasıdır. Bu bağlamda dünyada ele alınışlarıyla dikkate değer mekânsal çözümler getiren örnekler Tablo 7 de gösterilmektedir (Bknz. s.215).

Schubert (2004: 120)'e göre, artık son yirmi yıldaki müze patlaması sona ererken, verilen mimari parametrelerin sınırları içinde nasıl çalışılabileceği, eski ve yeni binaların nasıl kullanılabileceği, bazı mimari sınırların nasıl aşılabileceği ve aynı zamanda, koleksiyonların ve tek tek sanat eserlerinin en iyi nasıl sergileneceği soruları, görünür gelecekte müze söylemlerinin önemli bölümünü kapsayacağı benzetilmektedir. Schubert (2004: 129)'in ifadesiyle arkeolojik bir kazı alanındaki katmanlar gibi müze bugün kendi tarihinin çeşitli katmanlarını sergilemektedir. Odak noktasında, daha önceki sergileme yöntemlerinin izleriyle çevrili duran koleksiyon ve mimarinin kendi tarihi, önceki işlevi, zaman içindeki evrimi veya yok olma ve bunun sonucunda yenilenme durmaktadır.

Bu durumda Albaneze (2001: 133)'nin deyiimiyle uyarılama sadece binanın müze binası olmasıyla değil, aynı zamanda müze içeriğinin binaya uyarlanmasıyla da ilgilidir. Müze olmak üzere inşa edilmiş modern müze binalarında ise bunun tersi geçerlidir, yani bu binalar içeriğe uygun olacak şekilde inşa edilirler. Burada başarı, zarfla mazruf arasında, biçimle işlev arasında bir bütünleşme ile bir ayrışmayı sağlayabilme noktasında ortaya çıkmakta ve çağdaş bir müze ancak böyle yaratılabilmektedir. Zarfla mazruf arasındaki dengeyi koruyabilmek için her iki elemanın da mutlaka araştırılması gerekmektedir.

Her durumda müze olgusunun ne olduğu ve günümüzde geldiği noktanın bilinmesi gerekmektedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında, müzenin işlevi ve yeni müzeoloji'ye ilişkin verilerin incelenmesi, müze tasarımına yönelik açılımların ve kavramların irdelenerek Louvre müzesi özelinde gerçekleştirilen uygulamalar üzerinden değerlendirilmesi önemli bulunmaktadır.

3.3.1 Müze kavramı

“Müze” Yunanca, ilham perilerinin (muses) tapınağı olan *mouseion*’dan gelmektedir. Eşdeğer nitelendirmeler, Fransızca’da: *musée*; İspanyolca’da: *museo*; Almaca’da: *museum*; İtalyanca ’da: *museo*; Portekizce ’de *museu*’dur (ICOM, 2010: 56). Müze terimi bugün; kâr gayesi gütmeyen, kalıcı, topluma ve toplumun gelişimine hizmet eden, halka açık, soyut ve somut insanlık mirasını ve çevresini eğitim, çalışma ve eğlenme amacı için edinen, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyen kurum olarak nitelendirilmektedir (ICOM, 2007a: madde 3.1).

Bugün gelinen son durumu yansıtan bu tanım, 2007 yılında Viyana’da yapılan 21. Genel Konferansında benimsenerek, Uluslararası Müzeler Konseyi Tüzüğü’nde “*ICOM Statutes*”de resmileştirilmiştir. Bu tanımın ICOM tarafından 1974 yılında ortaya konularak otuz yılı aşkın süredir kullanılan tanımı değiştirerek yerine geçtiği görülmektedir (ICOM, 2007b). Önceki tanımlarda insanların ve çevrelerinin “somut” delili üzerine odaklanılırken, bu tanımlamadaki en önemli fark; “soyut” miras ifadesinin eklenmesi, mirasa soyut ve somut değerlerin birlikteliğinden oluşan bir bütün olarak bakılmasıdır. Bu bakış açısının kültürel miras kavramının gelişimiyle paralellik göstermesi dikkat çekicidir. Bu bakış açısının, müzenin hem içerisinde varlık kazandığı mekânı algılama ve değerlendirme biçimini (ki çoğu zaman bu mekân onun koleksiyonunun en değerli ve ayrılmaz parçasıdır) hem de sahip olduğu koleksiyonu ve bu koleksiyonu aktarış biçimini kökten bir biçimde etkilediği görülmektedir.

Önemli müze eleştirmenlerinden Stephen Weil Müze ne demektir? Sorgulamasına yönelik olarak şu sözleri sarf etmektedir: Bir müzeyi neyin oluşturduğuna yönelik geleneksel anlayış, fonksiyona yönelik terimlerle ifade edilirdi. Bu yüzden müzelerin amaçları, tarihsel olarak müzelerin odak noktası olan ‘maddi delil ’in özüne paralel olan somut ve elle tutulur nitelikte algılanırdı (Weil, 1990). Maddi delilin toplaması, korunması, çalışılması, yorumlanması ve sergilenmesi ise, müzenin ne olduğuna yönelik tüm tanımların kökeninde yatan bileşenleri oluşturmaktaydı. Buna karşın bugün müzenin tanımına soyut değerlerin eklenmesi müzenin misyonunda ve bunları gerçekleştirme biçimlerindeki değişimin göstergesi niteliğindedir. Soyut bir düzlemde müze ne demektir? Sorusuna yönelik olarak ise Harrison, pek çok müzenin kendi misyonlarını ifade ediş biçimlerinden ortaya çıkan sonucu şöyle dile getirmektedir: kurumlar, bilim, bilimsel çalışma ve yayın peşinde kültürel değerdeki uygulamalara

dâhil edilmektedir. Bu aktivitelerin mekânlardaki dağılımı ise, insanları günlük yaşamın rutininden uzaklaştırmaktadır (Harrison, 2005: 38-39). Bugün müzeler, geçmişte olduğu gibi birer kültürel prototip deposu ve böyle bir kavramın ima ettiği otorite ve normlaştırıcı güç olarak davranmak yerine; ziyaretçisiyle iki yönlü diyalog kurmaktadır. Bunlardan ilki kesin doğrulardan çok yoruma dayalı hale gelmesiyle, diğeri ise sahip olduğu yenilik arzusuyla gerçekleşmektedir. Yeni “açık” müze, sorgulama yaklaşımıyla ve doymak bilmeyen yenilik arzusuyla, 20. Yüzyıl sonu toplumunun dinamiklerini ve çok kültürlülüğünü yansıtmaktadır (Schubert, 2004: 132).

Hall (2006: 311-312)’a göre, müzelerin ne oldukları- ne olmadıklarıyla da tanımlanmaktadır. Kendilerine özgü kimlikleri, dışlarında kalan tanımlayıcı unsurlarla da belirlenir. Ötekiyle olan ilişki, himayeci ve apolojik bir diyalog olmaktan çıkmıştır. Müze kendisinin bir anlatı, bir seçki olduğunun farkında olmalı; bilmeli ki tek amacı izleyiciyi rahatsız etmek olmayıp; kendi olmadıklarıyla, ister istemez dışladıklarıyla kendi kendini de rahatsız etmelidir. Kendi rahatsızlığını görünür kılmalı ki izleyici evrenselleştirilmiş düşünme mantığına hapsolup kalmasın. Müzenin amacı, kendi istikrarını bozmak olmalıdır. “Görölmeye ve muhafaza edilmeye değer olduğunu düşündüğüm şeyler, bunlar” demeyi göze almalı ve de seçme ölçütlerini gözler önüne sermelidir ki izleyici hem çerçeveyi hem de çerçeve içine alınanı görebilsin.

Bu noktada yeni müze anlayışı müzeyi, artık esin perilerine hasredilmiş bir tapınak olmaktan çıkarmıştır (Huyssen, 2006: 261). Giebelhausen (2006: 41-42), sıklıkla tapınak ya da katedralle kıyaslanan müzenin, gerçekte çağımızdaki bina türleri olan hapisane, tren istasyonu ya da alışveriş merkezlerine daha yakın olduğunu belirtmektedir. Bu ilkel yakınlık ilk bakışta önemli ve övgüsel olmayıp, iki konunun altını çizmektedir. Müze, belirli bir amaç için inşa edilmiş bir strüktür olarak nispeten yenidir: 19.yyın ortalarından daha geriye tarihlenmemektedir. Bu yüzden sadece hapishanenin değil, biraz daha eski olan tren istasyonu ve alışveriş merkezlerinin çağdaşdır. Bu görünürdeki rastlantısal karşılaştırmalar müze için, soyut miras ve kentsel modernite oluşumu içerisindeki rolünü gösteren bir bağlam oluşturmaktadır. Bunlar ayrıca yan yanalığın doğasındaki gerginliği açığa çıkarmaktadır: müze kutsal ve de pervasızca modern olan bir mekândır. Fleming (2005, s.59)’in deyimiyle müzeler “bir yer”dir fakat her hangi “bir yer” değildir. Her biri eşsiz olup en başarılı olanları, mekânından ve oluşumundan kaynaklanmaktadır. Bazı açılardan kiliselere, alışveriş

merkezlerine ve diğ er toplanma yerlerine benzerken, bu mek anlardan oldukça farklı bir fonksiyona sahiptir: müzeler gücün nesnelere içerir; somut olanla ve fikirlerle ilişkilidir; inanca değil sorgulamaya ihtiyaç duymaktadır.

Müzelerin biçimi ve fonksiyonu yüzyıllardır farklılık göstermektedir. İçerikleri, misyonları, işleyiŐ ve yönetim biçimleri nedeniyle çeşitlilik sergilemektedir (ICOM, 2010: 56). Parry, kutsal objelerin tapınaklarından, sömürge ganimetlerinin depolanma yerine ve sivil anıtlardan kendini ifade etme ve güçlendirme mek anlarına, müzenin biçimi, fonksiyonu ve çekiciliğinin tarih boyunca ve kültürler arasında, onları oluşturan toplumun beklentileri ve endiŐeleri ile bi imlendirildiklerini belirtmektedir. Müzenin tanımına yönelik eleŐtiriler, bu değişen durumlara adaptasyonun müzesi için önemli noktaları ve zamanın ihtiyaçlarını açığa çıkartmaktadır. Bu noktada Parry (2005: 39-40)'nin ifadesiyle; bizler, *müze* olarak tanımladığımız sürekliliği, (projeyi, gücü, sosyal yapılanmayı) kavramayı seçmeliyiz. Bununla birlikte inkaredilemez olan Őudur ki, bu gücün niteliği, hem “tarihi” hem de “kültürel” Şartlara bağlı kalmaya devam etmektedir. Kavram ve uygulama olarak müze her zaman değişmektedir.

Aydınlanma ile ortaya çıkan sunum mek anı, kendisini müzenin dođuŐunda açık bir biçimde göstermiştir. 18.yy da müze belirli Şeylerin koleksiyonu olmaktan daha öte bir oluşum olarak algılanmaktadır. Bu oluşumun amacı ise evrenseldir. Aydınlanma müzesi farklı biçimlerde ziyaretçiyi müze koleksiyonunun gösterimine yönlendirmek, düzenin, sınıflandırmanın ve evrenselliğin ilkelerini anlaması için yardımcı olmakla ilgilenmektedir. Bu nedenle Lord (2005: 154)'a göre müzeye yönelik kamu algısı, daha önce hiç müzeye gitmemiŐ ya da çocukluğunda negatif bir deneyim sahibi olmuş insanlarca, 19.yy ve erken 20.yy'ın imajıyla biçimlenmeye devam etmiştir: toz dolu raflar, kurulum nedeniyle parçalanan objeler, didaktik yazılar, ziyaret iyeye fiziksel ve zihinsel erişim imk anı tanımama. Oysaki bu gün Huyssen (2006: 290)'nin deyimiyle, auralı nesnelere, kalıcı cisimleŐtirmelere, olađandıŐ deneyimlere duyulan gereksinim tartiŐmasız bir biçimde müze severliğimizin başlıca etmenlerinden birini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak gelinen noktada bugün müzelerin; kültür kurumları olarak varoluŐlarını sürdürdükleri, bu oluş sürecinde kültürün ve kültür ifadelerinin ne olduğuna ve onların nasıl değerlendirilmesi gerektiğine ilişkin sorgulamalarla sürekli gelişerek deđiŐtikleri görülmektedir. Müzenin tanımı, geçen otuz yıl boyunca kültüre

ilişkin “somut delillerin” toplanması, korunması, incelenmesi, araştırılması, iletilmesi ve sergilenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Bu gün ise resmi olarak da müze tanımında kültürel mirasa “soyut” teriminin eklenerek bütünleşik yaklaşımın benimsenmesi, müzenin korumaya, araştırmaya, iletmeye ve sergilemeye yönelik eylemlerinin hedefinin ve de oluş biçiminin geliştirilerek değiştirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Müzenin tanımı, geçen süreçte “somut deliller”e yönelik iken; modernizimden postmodernizme geçiş sürecinde, neyin bilgi olarak kabul edilmesine ve bu doğrultuda nelerin birer bilgi kaynağı olarak görülmesine ilişkin sorgulamalarla, müzelere yönelik yaklaşımların teoride ve uygulamada etkilendiği bilinmektedir. Dile getirilen müzeye ilişkin bu yeni tanımlama biçimi, bu sürecin doğurduğu bir dışa vurum olarak algılanmalıdır. 1980’li yıllardan tanım değişikliğine kadarki süreçte müze ziyaretçisinin ve gereksinimlerinin ön plana çıkmaya başladığı, bu süreçte değişen pedagojik yaklaşımla bu ihtiyaçların karşılanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu ihtiyaçlar temelde “somut mirasın” eğitim, çalışma ve eğlenme amacıyla değerlendirilmesinde kişinin fiziksel ve zihinsel erişiminin sağlanmasına yönelik tanımlanırken, “bilgi”ye yönelik sorgulamalarda “bilgi” kavramının; inançları, teknikleri, gelenekleri, bilimi... bilinmek istenilen ve bilgi olarak kabul edilen her şeyi içerir nitelikte algılanması “göreneksel” ya da “yerel” bilgi biçimleri olarak tanımlanan küçük anlatılara verilen değer de giderek arttığını göstermektedir (Kandemir, 2004: 31-35). Küçük anlatıların önem kazanması ve birer bilgi biçimi ve kaynağı olarak görülmesi toplumsal değişmelerle birlikte müze tanımına “soyut” miras kavramının eklenmesi zorunluluğunu doğurmuş görünmektedir.

Bugün ise, gelinen noktada müzenin amacının tanımında da resmileştirilmiş olarak belirtildiği gibi; kültürün soyut-somut verileri ile incelenmesi, değerlendirilmesi ve de sergilenmesine yönelik olduğu açıktır. Bu durumun ise, soyut-somut oluşumların tanımladığı kültür olgusunun ve de yansımaları olan kültürel miras niteliğindeki oluşumların algılanmasında giderek ziyaretçi deneyimini ön plana çıkarttığı, bu hedefle sahip olduğu koleksiyonu, onu sunma biçimini ve de içerisinde yer aldığı mekânı teknolojik gelişmelerin itici gücüyle deneyim aracı haline getirildiği görülmektedir.

Bununla birlikte Schubert’in ifadesiyle müzenin geçmişinden çıkarılacak bir ders varsa, o da şimdinin gelecekle ilgili değişmez kural oluşturmasının hiç doğru olmadığıdır. Bu yalnızca, geçmişin kesin kurallarıyla şimdikilerin yer değiştirmesi

anlamına gelmektedir. Gelecekte ne gibi gelişmelere gebe olursa olsun, müze olağanüstü uyarlama yeteneğine sahip, hem dış etkilere çok açık hem de son derece sağlıklı bir kültürel yapı olarak kalacaktır. Müze açıklığı ve esnekliği, geniş kitlelere hitap etmesi, çok yönlülüğü, saydamlığı ve üstün yozlaştırılmazlığı ile demokratik toplumun en değerli varlığıdır. Müzenin en iyi özelliği ise, sürekli değişiyor olmasıdır (Schubert, 2004: 149-150). Bu çerçevede Louvre müzesi, geçirdiği değişimlerle bu sürecin görünür hale geldiği önemli örneklerden biri olup, çalışma kapsamında incelenerek bu yönüyle de değerlendirmeye alınmıştır.

3.3.2 Müzenin işlevi; yeni müzeoloji

Bugün için müzelerin fonksiyonu nedir? Sorusuna ICOM (2010: 20) şu yanıtı vermektedir:

Müzeler *musealisation* işlemi olarak tanımlanabilecek aktiviteyi ve görselleştirmeyi gerçekleştirmektedir. Daha genel bir ifadeyle, zaman içerisinde farklı biçimlerde tanımlanan müzeye ilişkin fonksiyonları ifade etmekteyiz. Araştırmamızı 1980'lerin sonunda, Amsterdam'daki Reinwardt Akademii tarafından hazırlanmış olan, en iyi bilinen modellerden birine dayandırmaktayız. Bu model üç fonksiyonu tanımakta olup bunlar, koleksiyonların edinimi, korunması ve yönetimi içeren *koruma* 'preservation', *araştırma* ve *iletişim*'dir. İletişimin kendisi, kuşkusuz ki müzelerin en görünür fonksiyonları olan *eğitimi* ve *sergilemeyi* içermektedir. Bu bağlamda görünmektedir ki, eğitim işlevi son birkaç on yılda, aracılık '*mediation*' terimine eklenmek üzere büyümüştür.

Musealisation işleminin, ilk olarak bir şeyi kendi doğal ya da kültürel ortamından fiziksel ya da kavramsal olarak çıkarmaya çalışma ve ona, onu 'bir müze objesine' dönüştüren *museal* bir statü verme, *museal* alana taşıma ya da müzeye yerleştirme işlemi olarak tanımlandığı görülmektedir. İkinci olarak ise, insan aktivitesinin ya da doğal alanın yaşam merkezini bir çeşit müzeye dönüştürme işlemi de bu terimle ifade edilmektedir (ICOM, 2010: 50). Bu kavramın ikinci duruma yönelik karşılığı; insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, bu bölgedeki zaman ve mekân aracılığıyla ifade eden oluşumların yerinde korunması amacıyla müzeleştirilmeleridir. Bu durum ise "eko müze" oluşumuna karşılık gelmektedir. Eko müze kavramının ise kültürel miras

kavramının kapsamı ve bu kapsama giren kültürel peyzajlar'la da (Bknz. s.21) yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Scarer (2008: 87-88)'in ifadesiyle genel olarak maddi dünyanın doğal bozulmasından kültürel varlıkları koruyan muzealization işlemi; gerçekliğin, bağlamı dışında belirli bir biçimde tahsis edilmesine yöneliktir. Fakat musealization aynı zamanda tüm doğal ve insan yapımı şeylerin yerinde korumasına yönelik olarak da uygulanabilmektedir. Etimolojik ifadede ise “musealization” sadece toplama, koruma, sergileme ve müzede yer alan diğer fonksiyonlara işaret etmektedir.

Bu bağlamda musealization işleminin; siber müze, “cyber museum” ya da sanal müze “virtual müze” oluşumlarında mantıksal olarak ilişkilendirilmiş fiziksel sergilerin dijital modelleri ve-veya tümüyle dijital objelerden oluşturulmuş bir koleksiyonla da gerçekleştirildiği görülmektedir. Her iki oluşumda da fiziksel bir mekân olmayıp bu oluşumlar farklı amaçlar için kullanılmaktadır. Sonuç olarak musealisation bir diğer ifadeyle de müzeleştirme eylemi obje ölçeğinden yapıya, yapıdan kente kadar oluşturulabilmektedir. Bu noktada kültürel miras niteliğindeki yapıların da işlev değişikliği yoluyla müzeleştirilerek bu eylemin birer parçası olması dikkat çekicidir. Bu durumda hem yapı, hem de içerisinde yer alan objeler bütünüyle müzeleştirme eyleminin kapsamına girmektedir.

Bu noktada “*museology*’nin müzenin yürüteceği çalışmalara yönelik temel yaklaşımı belirlediği görülmektedir. Georges Henri Riviere (1981)’nin önerdiği ve yaygın kullanım bulduğu haliyle müzeoloji: uygulamalı bir bilim, müze bilimidir. Müzeoloji, tarihine, toplum içindeki rolüne, araştırma ve fiziksel olarak korumasına, eylemlerine ve dağılımına, organizasyon ve işleyişine, yeni ya da müzeleştirilmiş mimarisine (musealised architecture), alınan ya da seçilen alanlarına, tipolojisine ve deontolojisine ² yönelik çalışmaktadır. Bu noktada yeni müzeoloji, (kavramın kaynaklandığı Fransızca ’da la nouvelle museologie) 1980’li yıllarda Müzeoloji’yi geniş ölçüde etkilemiş, Fransız teorisyenler tarafından oluşturulup ardından 1984 yılından bu yana uluslararası ölçekte yayılım göstermiştir. Yeni müzeoloji; düşünce biçimi, yeni ifade ve iletişim biçimleri ile birlikte müzelerin sosyal rolünü ve disiplinler arası niteliğini vurgulamaktadır. Yeni müzeoloji özellikle yeni müze türlerinde ilgi görmüş ve koleksiyonların odak noktası olduğu klasik modele karşıt olarak dikkate alınmıştır. Bu

² Deontoloji: bir mesleği uygularken uyulması gereken ahlaki değer ve etik kuralları inceleyen bilim dalı.

Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Deontoloji> (Erişim tarihi: 24.12.2012)

müzeler eko müzeler, sosyal müzeler, bilimsel ve kültürel merkezler vb. yerel gelişmeyi desteklemek üzere yerel mirası kullanmayı amaçlayan yeni önerilerin pek çoğudur (ICOM, 2010: 55-56).

Harrison (2005: 43), Avrupa ve İngiltere’de 1970’lerde konuşulmaya başlayan ‘yeni müzeoloji’ ifadesinin, ‘eski müzeoloji’nin yerine geçen bir paradigma olduğunu; toplama, dökümantasyon, koruma, sergileme ve objeleri yorumlama konularındaki uzmanlık gerektiren eylemlerin odak noktasını oluşturduğunu ifade etmektedir. ‘Yeni müzeoloji’nin mantıksal temeli; yerel toplum tarafından oluşturulmuş, sosyal konular ve ilgi alanlarının objeler yerine odak noktası haline getirilerek, toplumun ihtiyaçlarının müzeolojik gelişimin yönlendiricisi olarak görülmesidir. Harrison (2005: 47-48)’ın deyimiyle ‘rezonans’ ‘merak’ ‘taahhüt’ ‘özgürleşme’ ‘umut adaları’ ‘diyalog’ ‘görüşler platformu’ ‘sosyal yeniden tanımlama’ ‘kültürel güçlenme’ ‘duygusallık’ ‘bilincimizin yeniden tanımlanması’ gibi ifadeler 1980’lerin sonunda ve 1990’larda müze yazılarında açığa çıkmıştır. ‘Çok anlamlılık’, ‘hassasiyet’, ‘kendini yansıtmaya’, ‘eleştirel düşünme’, ‘yükümlülük’, ‘sosyal sorumluluk’ belirgin sorgulamalar olup, müze deneyiminin ve misyonunun yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. ‘Yeni Müze’ bilginin iletildiği bir kurum değil, gerçek iletişim ortamıdır... şiirsel deneyimin biçimine ilham verendir. Bu paradigmada müze iletişime, büyülü, ruhani, sosyal ve yaratıcı öğelere sahiptir.

Bu noktada *museography*’nin müzeolojinin belirlediği bu hedeflerin gerçekleştirilmesi, uygulanmasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Bu terimin ifade ettiği açılımları ICOM (2010: 52-53) şöyle açıklamaktadır: Terim, müzeolojinin uygulamalı ya da pratik yönü olarak tanımlanmaktadır. Museal (müzeye yönelik) işleri yerine getirmek üzere geliştirilen, özellikle de planlama ve müze yapısının mekânsal olarak düzenlenmesini, konzervasyon, restorasyon, güvenlik ve sergi ile ilgili teknikleri ifade etmektedir. Fransızca ‘da konuşma dilinde kullanılırken, İngilizcede *müze uygulaması* ifadesi tercih edilmektedir. Pek çok müze bilimcisi terimi, gelişmekte olan bir bilim olan müzeolojinin çalışmalarından elde edilen tekniklerin pratikteki uygulamasını ifade eden *uygulamalı müzeoloji* olarak kullanmaktadır. Genellikle konuşma dilinde ifade edilen ‘museographical programme’ sergi içerikleri ve gerekliliklerini ve de sergi mekânları ile diğer müze alanları arasındaki ilişkileri tanımlamaktadır. Mekân tasarımına yönelik olan *müzeography*, *scenography* (sergi ya da sahne tasarımı) den farklıdır. *Scenography*, gösterim mekânlarını tesis etme ve donatmak için gerekli olan

tüm teknikleri içermekte olup, iç mekân tasarımından farklıdır. Kuşkusuz ki, sahne tasarımı ve müzenin iç mekân tasarımı museography'nin parçaları olup, müzeleri diğer görselleştirme metodlarına yaklaştırmaktadır.

Sonuç olarak bu kavram çeşitliliğinden çıkarılan sonuçla, müzeler musealisation “müzeleştirme” eylemini yerine getiren oluşumlardır. Müzeleştirme eylemi obje ölçeğinden yapıya, yapıdan kente kadar genişleyen bir ölçekte ele alınmakta ve müzeleştirilen nesnelerin toplanarak, korunması, sergilenmesi vb. diğer fonksiyonlara işaret etmektedir. Müzenin soyut ve somut kültürel değerleri hedef alan korumaya, araştırmaya ve bu konuda ziyaretçiyle iletişim kurmaya yönelik işlevinin gerçekleşmesinde müzeoloji biliminin yönlendirici olduğu görülmektedir. Müzeoloji biliminin yerini yeni müzeolojiye bırakarak bu hedefleri, sadece musealisation işlemine tabi tuttuğu somut objelerle değil, toplum tarafından değerli bulunan sosyal konularla, toplumun ilgi alanlarıyla ve ihtiyaçlarıyla ilişkilendirdiği görülmektedir. Müzenin yeni müzeolojinin getirdiği bakış açısıyla gerçekleştirilmesi hedeflenen eylemlerin uygulanmasında museography'ye yönelik çalışmalara gerek duyulduğu açıktır. Bu çalışmaların odak noktasını iç mekân tasarımının oluşturduğu, deneyim kavramının ve ziyaretçi deneyiminin sağlanmasının ise tüm ölçeğiyle müzenin tasarlanmasında temel yönlendirici ilke olduğu görülmektedir.

3.3.3 Çağdaş müze mekânının doğası

Bu gün mekân, eylem bağlantısına göre oluşan bir nesnel gerçeklik olduğu gibi insanın içinde konumlandığı ve var olduğu tinsel bir dünya olarak ele alınmaya başlanmıştır; bu nesnel ve öznel birliktelik mekânın yorumlanmasında “yaşantı” kavramını ön plana çıkartmaktadır. Epistemolojik açıdan mekânın yorumuna göre, anlam ve form arasındaki gerilimi yansıtan öz, yaşamın işlevsel süreci ile duygusal ve düşünsel davranış biçimlerinin bütün öğeleri arasında “bütün”ü bir arada tutan güçlü bir ilişki kurulmasını gerekli kılmaktadır. Bu ilişkiyi kurma potansiyeline sahip olan kavram ise “yaşantı”dır (Aydınlı, 2004: 40-42).

Bu çerçevede özellikle müze mekânının tasarlanmasında, dikkatle değerlendirilmesi gereken, mekâna biçim veren işlev ile insanın mekân içerisindeki varoluş biçimiyle açığa çıkan yaşantı ya da daha yaygın kullanım biçimiyle deneyim “experience” kavramının ele alınmasıdır. Bu durum özellikle, müzenin çağdaş koşullar

altında işlevini yerine getirebilmesi ve yeni müzeolojinin hedeflerinin karşılanabilmesi için tasarımcının göz ardı edemeyeceği bir gereklilik haline gelmiştir.

3.3.3.1 *Müze deneyimi ve deneyim ortamlarının yaratılması*

Heidegger (1962), mekân ve insan arasındaki ilişkiyi şu sözlerle dile getirmektedir: “öyle bir ortam yaratılır ki, kişi var olduğu dünya bağlamı içinde kendi var olma olasılığını kavrar; görünmez olanı görünür kılar. Bu kavrayış biçimi ise mekânın bir “duyumsal kavrayış” nesnesi olarak düşünülmesini gerekli kılar. Bu konumda özne nesneyi uzaktan izlemez; soru sorma ve yanıt alma şeklinde gelişen, anlama edimini paylaşan bir taraf olmaktadır. Soru sorma; bakış açısı, beklentiler ve ilgi alanları tarafından belirlenir; soru-cevap şeklinde gerçekleşen *diyalog* aynı zamanda insanın kendini anlama sürecidir. Gadamer (1998), yaşantı kavramının pratik akıl yolu ile mekânı anlama ve yorumlama edimine ışık tutacağına dikkat çeker. Nesnede kendini anlama, insanın içerisinde yaşadığı durumun ne olduğunu sorgulaması, yapıt ile yorumcunun ufkunun soru-cevap diyalektiği ile birlikte var olması , “yaşantı” kavramına açıklık kazandıran bir “ortamı” tanımlar. Aslında bu bir iletişim ortamıdır (Aydınlı, 2004: 46-47).

Yaşantı ya da deneyimin öğrenme eyleminin gerçekleşmesinde temel gereklilik olduğu bilinmektedir. Bu noktada kurum olarak müzenin, kültür mirasının sahip olduğu açılımlarla değerlendirilmesi ve ziyaretçiye sunulması ediminde, sürecin ziyaretçide öğrenmeyle sonuçlanabilmesi için deneyim kavramını ön plana çıkarttığı ve deneyim ortamlarının yaratılmasını hedeflediği görülmektedir.

Müzeleri metaforik olarak tören anıtlarına benzeten Duncan ve Wallach (2006: 52-54) müzeyi eserleri seçip ayıran ve bir mekân sırası içinde düzenleyen karmaşık bir mimari fenomen olarak nitelendirmektedir. Eser ile mimari formun bütünlüğü, tıpkı bir senaryonun bir icrayı örgütlemesi gibi, ziyaretçinin deneyimini örgütlemektedir. Kişiler eğitimlerine, kültürlerine ve sınıflarına göre farklı şekillerde tepki verirlerken, mimari, bir veri olup herkese temelde aynı yapıyı dayatmaktadır. Ziyaretçi mimari senaryoyu izleyerek, en uygun terimle ritüel diye tanımlanacak bir faaliyete girer. Gerçekten de müze deneyimi hem form hem içerik açısından dinsel ritüellerle çarpıcı bir benzerlik gösterir. Mimarlık tarihçisi Frank Brown (1961), ritüel formu olarak mimarlık düşüncesini geliştirmiştir. Roman Architecture başlıklı kitabında, Roma tören

binalarının ritüel faaliyetten doğmakla kalmadığını, “*bu faaliyetleri gerektirdiğini, teşvik ettiğini (ve) hayata geçirdiğini*” ileri sürmektedir.

Bu eğretilmelerden çıkarımla müzenin birer deneyim mekânı olduğu, tüm ölçeğiyle deneyime olanak tanırken, deneyimle varlık ve anlam kazandığı söylenebilmektedir. Bu noktada müze mekânının, kalıcı gösterim ve geçici sergi alanlarının, atölyelerin, çok amaçlı salonların, arşiv alanların, kafe ve satış birimlerinin ele alınış biçimiyle deneyimi yaratırken, deneyim yoluyla varoluş amacına ve de biçimine kavuştuğu görülmektedir. Böylelikle müze mekânı, ziyaretçilerin pasif izleyici olmaktan çıktığı buna karşın farklı deneyimlere açık hale geldiği, aktif ve katılımcı bireyler olmalarının teşvik edildiği bir kurguya taşınmaktadır.

Schubert (2004: 27), müzelerin zamanla, tamamen akademik amaçlara odaklanmak yerine, müze deneyiminin estetik ve eğitsel yönlerini vurgulayan kurumlara dönüştüklerini dile getirmektedir. Çoğu diğer kültürel kurumun tersine, ziyaretçi istediğini seçme, kendisini ilgilendirmeyeni atlama ve kendi kişisel tercihlerine odaklanma özgürlüğüne sahiptir (Schubert, 2004: 73). Schuber (2004: 141)’e göre müze çalışanlarını son derece rahatlatan, izleyicilerinin pasif ve küratöryel yardıma, kaşıkla besleme derecesinde muhtaç olmaları yerine, zeki ve bilgili ve talepkar olduklarını görmeleri olmuştur. İzleyici, neden hoşlandığını bilen, yönlendirildiğinde bunun farkına varan ve gerektiğinde uzakta durmaya oldukça istekli bir kitledir. Son yirmi yıldaki patlama, müzenin ne kadar narin bir yapı olduğunu anlayan, çok bilgili, yeni bir tür izleyici yaratmıştır. İzleyici sayıca çoğalmakla kalmayıp, genelde, çok daha kültürlü, kurumları tanımlayan, kültürel ve yorum stratejilerini araştırmanın altından kalkabilecek ve buna çok da istekli bir kitle haline gelmiştir. Ziyaretçi, zorla katılan, davetsiz konuk durumundan, müze gibi bir kültürel yapının merkezinde yer alma noktasına kadar ilerlemiştir.

Lord’un deyimiyle, günümüzde müzelere ziyaretçiler, kendi deneyimlerini oluşturmaları için davet edilmektedir. Geçmişin aydınlanma mekânları ağ mekânları haline gelmektedir. Ağlar tümüyle sistemle ilişkili olup kullanıcı liderliğinde ve kullanıcının organize ettiği bir yapıdadır. Ağlar, otorite tarafından empoze edilen sistemlerin keşfedilmesi ya da anlaşılması yerine, grupların ve bireylerin sistemler inşa etmelerine izin vermektedir. Bu bağlamda çoklu perspektiflere ve çoklu yorumlara imkân tanıyabilmektedir (Lord, 2005: 155-156). Burada ifade edilen ağların başta

internet ve televizyonu içermekle birlikte tüm iletişim araçlarına ilişkin olduğu görülmektedir.

Greenberg günümüzde değişen kullanıcı beklentileri ile yeni teknolojilerin ve de artan medya okuryazarlığının hiç olmadığı kadar yaratıcı alanların oluşturulmasını gerekli kıldığına dikkat çekmektedir. Greenberg (2005: 226)'in ifadesiyle;

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. Oysaki 19.yy bağlamında bu tür de bir arabulucuk hayal bile edilememektedir. Müzeler obje binaları olup, objelerle doldurulmakta, yerleştirmelere ve gösterimlere yer verilirken, temel eğilim objenin, arabulucusuz bir biçimde kendisini ifade etmesidir. Erişim, ilişkilendirme ve iletişim menüye dâhil değildir.

Sonuç olarak gelinen noktada Prentice (1996, akt. Doering, 1999: 74), müzelerin, kişileri mirasa çekmeyi hedefleyen pek çok oluşum gibi, deneyime yönelik ürünler, kelimenin tam anlamıyla da *deneyime olanak tanımaya yönelik yapılar* olduğunu dile getirmektedir. Müzeler, ziyaretler aracılığıyla, kişisel gözleme ya da temasa dayanan hislere ve bilgiye olanak sağlamaktadır. Giebelhausen (2006: 41-42) bu çerçevede iddia etmektedir ki, mimarlık müzedir: tam olarak da müzeye anlam veren mimari düzenleme biçimidir. Mimari hem kavramsal hem de fiziksel bakış koşullarını belirlemektedir. Sadece sergileri çerçevelemekle kalmayıp, aynı zamanda ziyaretçi deneyimine biçim vermektedir. Sonuç olarak müze çoğunlukla, kültürel verileri değerlendirmek, tanımlamak ve çağdaş toplumun değişen taleplerine yönelik olarak kültürün değerini göstermek üzere hazırlanan bir bina türü olarak algılanmaktadır.

3.3.3.2 Deneyimi etkileyen faktörler

Müzelerin günümüzde varoluş biçimi olarak deneyimi seçtiği ve deneyim ortamlarının yaratılmasında temel yönlendirici faktör olarak ziyaretçiyi ve ziyaretçinin sahip olduğu özellikleri değerlendirmeye aldığı, bu çerçevede de ziyaretçiye yönelik

bakış açısı geliştirerek tüm kurgusunu bu doğrultuda biçimlendirdiği görülmektedir. Bu noktada Lehbruck (2001: 61), yeni bir müzenin yapılması söz konusu olduğunda, potansiyel ziyaretçilere yönelik teorileri, hipotezleri ve öngörülerini doğuran araştırmaların, önemli olduğuna dikkat çekerken, temeldeki hedefin mümkün olan en büyük sayıda insanı müzeye çekmek olduğunu dile getirmektedir

Doering, zamana, mekâna ve tarihe bağlı olarak müzelerin, ziyaretçilerine yönelik pek çok tavır sergilediğini ifade etmektedir. Doering'e göre, bu tutumlar arasındaki fark, müzelerin ziyaretçilerini nasıl gördüklerine ilişkin üç temel model altında gruplandırılabilir: *yabancılar*, *konuklar* ve *müşteriler*. Müzelerin tarihi, sırasıyla yabancıdan konuğa, konuktan müşteriye uzanan bir gelişme göstermektedir (Doering, 1999: 74-78). Fakat günümüz müze örneklerinde bu üç tutumun halen varlık göstermesi ve hatta tek bir müze içinde bir arada benimsenmesi dikkat çekicidir.

Hangi yaklaşımın benimseneceği, müzenin sahip olduğu işlevleri yorumlama ve yerine getirme biçimini temelden etkilemektedir. Ziyaretçilerin *yabancılar* olarak kavranması durumunda; müzenin birincil sorumluluğu koleksiyon ya da işin başka bir yönü olmaktadır. Bu tür müzeler temelde "obje sorumluluğunu" ön plana çıkartmaktadır. Halkın varlığı kabul edilirken, en iyi durumda yabancı, en kötü durumda da işgalci olarak görülmektedir. Objeye tabanlı yönelim dikkate alındığında, müzeler koleksiyonlarının sürdürülmesine yönelik önemli ölçüde kaynak harcamasına gitmiş ve "nesnelere yönelik sorumluluğu" en önemli yükümlülük olarak kabul etmiştir. Müzede, konservasyon-prezervasyon, emniyet-güvenlik ve koleksiyon yönetim sistemleri, teknolojik gelişmeye ayak uydurucu niteliktedir. Ziyaretçilerin *konuklar* olarak kavranması durumunda ise; müze ziyaretçilere karşı sorumluluk hissetmektedir. Müze misyon duygusu dışında, ziyaretçiler için "iyi şeyler yapmak" istemektedir. Bu "iyi şeyler" genellikle "eğitimsel" aktiviteler ve kurumsal olarak tanımlanmış amaçlar olarak ifade edilmektedir. Ziyaretçi-misafirin bu yardım için hevesli ve bu yaklaşıma açık olduğu varsayılmaktadır. Müzeler, ev sahipliği yaptıkları fonksiyonlara oldukça dikkat etmektedir. Restoranlar, mağazalar, tiyatrolar, ev sahipliği yapma davranışına uygun görülerek eklenmiştir. Bazı durumlarda, müzeler bu olanakları daha fazla sağlamak üzere tümüyle yeniden inşa edilmişlerdir. Son olarak ziyaretçinin müşteri olarak algılanması durumunda; müzenin başlıca yükümlülüğü, ziyaretçiye karşı sorumlu olmaktır. Ziyaretçi bundan böyle müzeden sonra gelmemektedir. Müze artık en uygun

gördüğü ziyaret deneyimini dayatma arayışında değildir. Aksine kurum, ziyaretçilerin ihtiyaçlarını ve beklentilerini anlamakla ve karşılamakla yükümlü olduğunu kabul etmektedir. Bu bakış açısının müzelerin birer hizmet sektörü olarak algılanmasını da doğurduğu görülmektedir.

Tablo 6. Dokuz Smithsonian Müzesi'nde Yapılan Çalışmaların Sonucunda Elde Edilen Dört Deneyim Türü

DÖRT TATMİN EDİCİ DENEYİM TÜRÜ	
Obje (object) Deneyimleri Güzellikten etkilenme Az rastlanır değerli şeyleri görme “Gerçek bir şey” görme Böyle şeylere sahip olmanın nasıl <u>olabileceğini</u> düşünme Sürekli mesleki gelişim	İçgözlemsel (introspective) Deneyimler Baktığı şeyin anlamı üzerinde <u>derinlemesine düşünmek</u> Diğer zamanları ya da <u>mekanları</u> hayal etmek Gezileri, çocukluk deneyimlerini ve <u>diğer anıları hatırlamak</u> Ruhani ilişkileri hissetmek Aidiyet ya da ilişkili olma durumunu <u>hissetmek</u>
Bilişsel (cognitive) Deneyim Anlayışı zenginleştirmek Bilgi edinmek	Sosyal Deneyimler Arkadaşlarla/aileyle/diğer insanlarla <u>zaman harcamak</u> <u>Çocuğunun yeni şeyler görmesini izlemek</u>

Kaynak: Doering, 1999: 83.

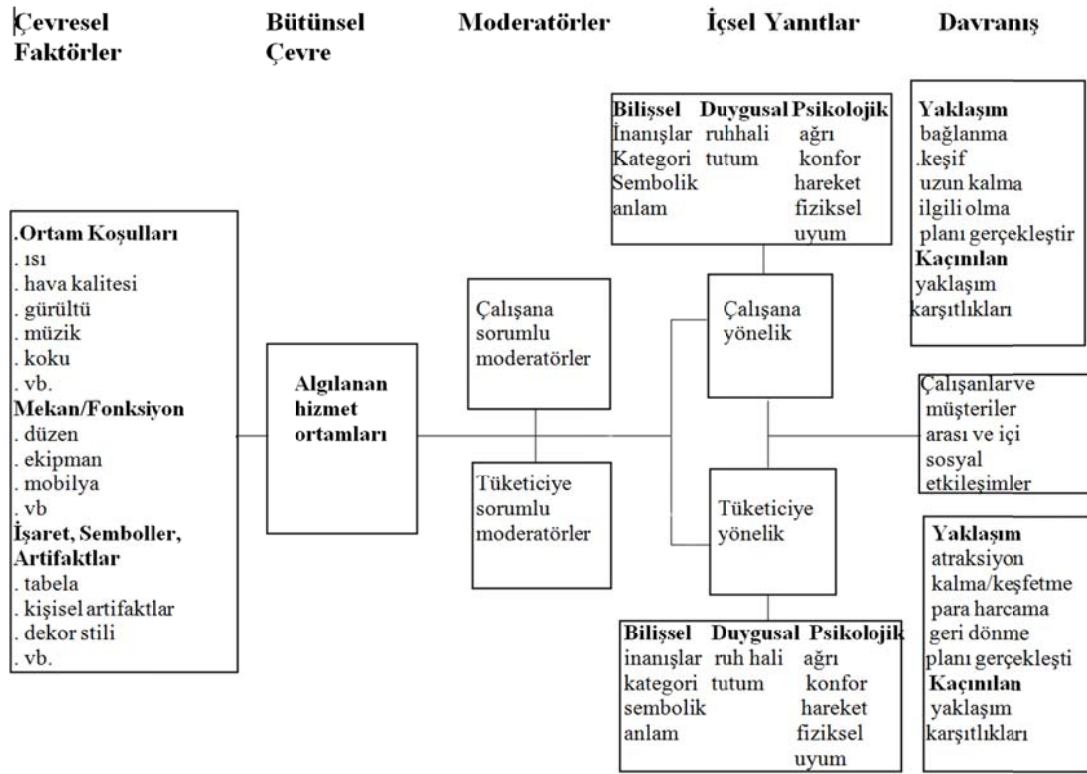
Bireyler deneyim yaşamak üzere, farklı ön bilgiler, kişisel hikâyeler, farklı bakış açıları ve beklentiler ile müzeye gelmektedir. Ayrıca ziyaretçilerin ilgi alanları da çeşitlilik göstermekte ve müzelerde bu farklı ilgi alanlarına yönelik deneyim türlerini aramaktadır. Doering'e göre eğer müzeler ziyaretçilerine karşı sorumlu olmak istiyorlarsa (öyleki bu durum ziyaretçilerin misafir olarak algılanmasına karşılık gelmektedir) en azından Tablo 6'da belirtilen bu dört müze deneyim türüne saygı gösterip dikkate almak zorundadır. Müzeler bu deneyimlere ilişkin olasılıkları arttırmak üzere belirgin bir biçimde tasarlanmış farklı mekân türlerini içermelidir. Bu yerler doğrudan obje deneyimini teşvik etmeli, öğrenmeyi birinci sınıf bir deneyim olarak sunmalı, hayal gücünü teşvik etmeli, ziyaretçiler arasında etkileşimi geliştirmelidir (Doering,1999: 80-83). Bu amaca yönelik olarak müzelerin sahip olduğu bütün potansiyelleri, kalıcı gösterimler ile geçici sergilerin yer aldığı sergi salonları, farklı

etkinliklerin gerçekleştirildiği çok amaçlı salonlar, atölyeler, kütüphane, kafe-restoran, satış birimleri vb. pek çok mekânsal düzenlemelerle ortaya koyduğu görülmektedir.

Doering (1999: 83-85), ziyaretçilerin müşteriler olarak görülmesi durumunda, müzelerdeki ziyaretçi deneyiminin niteliğini arttırmak için müzenin, hizmet ortamlarının “*servicescape*” alternatif ölçütlerinin keşfedilmesi gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bitner (1992)’in ifadesiyle “*servicescape*” terimi, ürün dışında, işlemlerin gerçekleştiği fiziksel çevrenin tüm yönlerini ifade etmektedir. Burada (1) mekânsal düzen ve fonksiyonellik (2) estetik cazibe, hizmet ortamlarının iki önemli yönünü oluşturmaktadır. Diğer etkiler yerin ambiyansıdır. Kurtz and Clow (1998) hizmet ortamlarının dört boyutu olduğunu ifade etmektedir: Fiziksel oluşum (dış ve iç), lokasyon, ortam koşulları (ısı, gürültü, koku), kişiler arası iletişim biçimi (müşteriler ve personel)’dir. Bu noktada müzeler hizmet ortamlarının hangi yönlerini dikkate almalı ve odaklanmalıdır? Sorusuna Stroke (1995) şu yanıtı vermektedir: ulaşım deneyimi, fiziksel oluşum (düzen ve yol bulma), müze personeliyle konuklar arasındaki iletişimin türü ve niteliği (iletişim stratejileri), içerik ve de eğlencedir. Rand (1997) bunlara ek olarak konfor, oryantasyon ve karşılama’yı da eklemektedir. Özellikle müzelere bakıldığında Kirchberg oluşum özelliklerinin üç kümesi üzerine odaklanmıştır: Ulaşım deneyimi ve karşılama, oryantasyon ve müze mekânının keşfedilmesine ilişkin hizmet ve kişisel iletişimdir

Müzelerin birer deneyim ortamı olarak kurgulanmasında referans alınan Bitner’in “Fiziksel çevrelerin müşteriler ve çalışanlar üzerindeki etkileri”ni incelediği çalışmasında, fiziksel çevrenin davranışları etkileme ve imaj yaratma yeteneğinin özellikle hizmet ortamlarında görünür olduğunu ifade edilmektedir. Bitner araştırmaların, fiziksel oluşumun aynı zamanda müşteri memnuniyetini ve çalışanların memnuniyetini, üretkenliğini ve motivasyonunu etkilediğini ortaya koyduğunu dile getirmektedir. Bitner’e göre fiziksel çevre, çalışan ve müşteri eylemlerinin tümüne olanak tanıyan tüm nesnel-fiziksel faktörleri içermektedir. Bu faktörler sınırsız olasılıklar listesinden oluşmakta olup bunlar; aydınlatma, renk, işaretler sistemi, dokular, malzeme kalitesi, donatı stili, düzen, duvar dekoru, ısı, vb.dir. Literatür çalışmaları temel alındığında üç birleşik boyut açığa çıkmaktadır. Bunlar ise: ortam koşulları (ısı, hava kalitesi, gürültü, müzik, koku vb.), mekânsal düzen ve fonksiyonellik (düzen, ekipman, mobilya vb.) ve işaretler, semboller ve artifaktlar (tabela, kişisel

artifaktlar, dekor stili vb.)’dır (Bitner, 1992: 57-60). Bitner, hizmet ortamlarına yönelik tüm örüntüyü ifade eden Şekil 9’da müze mekânının tasarımına veri teşkil edecek, deneyime dayalı çevresel faktörleri bütüncül bir biçimde üç boyutun birleşimi olarak tanımlandırmaktadır. Bitner (1992: 65)’e göre fiziksel çevreye yönelik bu üç boyut bütünüyle algıyı bağımsız ve/veya diğer boyutlarla etkileşimli olarak etkilemektedir.



Şekil 9. Hizmet Organizasyonlarında Çevre-Kullanıcı İlişkilerini Anlamaya Yönelik Çerçeve

Kaynak: Bitner, 1992: 60.

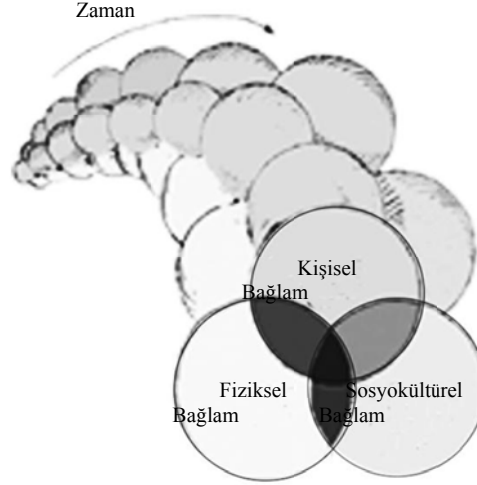
Bu yaklaşımın, müzenin işlevini yerine getirmesine yönelik tüm oluşumların birlikte ele alınarak kurgulanmasını gerekli kıldığı görülmektedir. Bu oluşumlar ise; müze yapısına ve müze mekânlarına erişimin sağlanmasını, kişilerin karşılanarak çeşitli etkinlikleri barındıran mekânlara yönlendirilmesi, mekânsal öğeler ve diğer teknolojik araçlar ile grafik ifade biçimlerinin kullanılarak kişilerin yön bulmasının sağlanması, tüm ölçeğiyle müzenin fiziksel koşullarının ziyaretçieye yönelik düzenlenmesi, ziyaretçieyle-müze, ziyaretçieyle-ziyaretçi arasındaki iletişim biçiminin kontrol edilerek

iletişimin çoklu araçlarla sağlanması, tüm bu gerekliliklerin belirli bir atmosfer oluşturma kaygısı içerisinde gerçekleştirilmesi vb.dir.

Çevresel faktörlerin, müzelerde ziyaretçi deneyiminin oluşmasına etki eden en önemli faktörlerden biri olduğu bilinmekle birlikte başka faktörlerin de deneyimin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Falk ve Dierking (1992)'e göre, ziyaretçi deneyimi, kişisel, sosyal ve fiziksel bağlamlar arasında sürekli değişen bir etkileşim olarak düşünülmelidir. Roberts (1997) “ziyaretçi deneyimi” üzerine yaptığı araştırmada deneyime etki eden faktörleri şöyle sınıflandırmaktadır; sosyal etkileşim, anımsama, fantezi, kişisel olarak dâhil olma, bilgiye ve entelektüel meraka ek olarak mevcudun onarımını içermektedir. Kotler ve Kotler (1999) ise, sekiz bölümden oluşan bir tipoloji önermiştir: boş zamanı değerlendirme, sosyalleşme, öğrenme, estetik ünyüyle övünülen ve büyüleyici deneyimler yaşama. Son dönemlerde McLaughlin (1999) ise, iç gözlemsel deneyimlerin üstünlüğünü savunmaktadır. Bu noktada müze deneyimine ilişkin tüm bu yaklaşımlar göstermektedir ki, müze ziyareti çok kompleks olup, sosyal, entelektüel, fiziksel ve duygusal yönleriyle bir ziyaretçinin yaşamının farklı boyutlarını içermektedir (Pekarik, Doering ve Karns, 1999: 153).

Falk ve Dierking (2005: 745)'in, öğrenmeye yönelik bağlamsal çerçeveyi tanımlamak üzere yaptığı çalışmalarda, öğrenmenin her zaman, bağlamlar dizileri içerisinde oluşan karmaşık bir olgu olduğunu ifade etmektedir. Falk ve Dierking'in ortaya koyduğu “Öğrenmenin bağlamsal modeli” *Contextual Model of Learning*'nin genel çerçevesiyle müze bağlamında da değerlendirilmeye değer girdilere sahip olduğu görülmektedir. Bu noktada Falk ve Dierking'in, ortaya koyduğu “Öğrenmenin Bağlamsal Modeli”ne göre öğrenme, bir test tüpü ya da laboratuvarında izole edilebilen soyut bir deneyim olmayıp, organik, gerçek dünyada gerçekleşen bütünleşik bir deneyimdir. Bu çerçevede bağlamsal model'e göre öğrenme üç üst üste kesişen kişisel, sosyokültürel ve fiziksel bağlamlar arasındaki etkileşim işlemi/ürünü olarak görülmektedir. Bu model aynı zamanda dördüncü boyut olan zaman faktörüne ihtiyaç duymaktadır. Kişisel, sosyokültürel ya da fiziksel bağlamlardan hiç biri sabit ya da daimi değildir. Sonuç olarak öğrenme, anlam yaratmak üzere, bu üç bağlamın asla sonlanmayan entegrasyonu ve etkileşimi olarak görülmelidir (Bknz. Şekil 10). Bir diğer ifadeyle, bağlamlardan her birinin sürekli bir biçimde yapılandırıldığı ve bu bağlamlar arasında oluşan etkileşimin kişide ve kişiden kişiye farklı deneyimler yarattığı

bilinmelidir (Falk ve Dierking, 2000: 10-11). Lynch (1960: 1) ise, kentin imgesine yönelik ele aldığı “Image of the City” kitabında, her duruma ilişkin genellenebilecek şu sözleri sarf etmiştir: hiçbir şey tek başına değil, çevresiyle kurduğu ilişki, kendisine biçim veren olaylar dizisi ve geçmiş deneyimlerin hatırası ile deneyimlendirilmektedir.



Şekil 10. Öğrenmenin Bağlamsal Modeli

Kaynak: Falk ve Dierking, 2000: 12

Falk ve Dierking’in söylemlerinden çıkarımla görülmektedir ki, Öğrenmenin Bağlamsal Modeli öğrenmeye yönelik bilgileri organize etmede büyük ölçekli bir çerçeve sağlamaktadır. Bu çerçeve detaylar barındırmaktadır. Bu detaylar ise sayısızdır. Müzelerde de öğrenme deneyimine ilişkin benzer anahtar faktörler bulunup, bu faktörler kişisel bağlam, sosyo-kültürel bağlam ve fiziksel bağlam altında toplanarak müze deneyiminin niteliğine katkıda bulunmaktadır. Bu noktada kişisel bağlam; kişinin beklentileri, istekleri, ön bilgileri, önceki deneyim ve ilgi alanları ve seçimleri ile ilişkili olup, bireyin neden hoşlandığını, neye değer verdiğini, zamanını nasıl harcamayı umduğunu, kişisel tatminine yönelik ne tür bir deneyim aradığını belirlemeye yardımcı olmaktadır. Kişisel bağlamdaki farklılıklar ziyaretçi davranışlarındaki ve öğrenme stilineki farklılıkları tahmin etmeye yardımcı olabilmektedir. Sosyo-kültürel bağlam ise; toplumun en küçük birimi olarak ziyaretçinin kim ve ne olduğu, nasıl davranıldığı ile ilişkilidir. Bu iki bağlam türü, her bir bireyin kendi özelinde farklılık gösterdiğinin ifadeleri olup, müzenin tasarımında herkese yönelik uygun koşulların hazırlanması gerekliliğini hatırlatmaktadır.

Bu durumun müzelerin içeriği ve yöntem çeşitliliğiyle herkesin ihtiyaçlarının aynı anda sağlanmasına yönelik evrensel tasarım yaklaşımıyla kurgulanmalarını gerekli kıldığı görülmektedir. Müzeler, tüm ziyaretçilerin yeterlilikleri ya da yetersizlikleri, yaşı, eğitimsel geçmişi ve tercih ettiği öğrenme stili her ne olursa olsun öğrenmeleri ve zevk almaları için fırsatlar sağlamaya çalışan ortamlar ve programlar oluşturmaya yönelmektedir. Kısacası erişimi sınırlayan faktörlerin gidermesine yönelik, yaratıcılığa dayalı farklı yaklaşımları olanaklı kılmaya çalışmaktadır (Kandemir, 2004: 106).

Bu bağlamlardan fiziksel çevreye ilişkin olarak Falk ve Dierking (2005: 746), şu sözleri sarfetmektedir: Öğrenme her zaman fiziksel bir çevrede gerçekleşmekte ve her zaman fiziksel çevreyle gerçekleştirilen diyalog olarak tanımlanmaktadır. Müzeler genellikle serbest seçime dayalı öğrenme oluşumları olduklarından, deneyim genellikle gönüllülük esaslı, sıralı olmayan, oluşumun gücünün yettiği oranda etkinleştiricidir. Bu yüzden ziyaretçinin öğrenmesi; ziyaretçinin mekân içinde nasıl başarılı bir biçimde yönlendirilebildiğiyle, karmaşık üç boyutlu çevre içerisinde güvenle dolaşabilmesiyle ilişkilidir. Araştırmalar ayrıca göstermektedir ki, aydınlatma, kalabalık, renk, ses ve mekân gibi mimariye ve de sergi tasarımına yönelik oluşumların pek çoğu kurnazca ziyaretçinin öğrenme eylemini etkilemektedir.

Fiziksel bağlamın aynı zamanda kişide çeşitli davranış kalıpları yarattığı görülmektedir. Bu kalıpların açığa çıktığı oluşumlar “Davranış Ortamları” *Behavior Settings* olarak nitelendirilmektedir. Davranış ortamlarının çevre psikolojisi altında incelenen ve insan ile çevre arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan bir yaklaşım önerdiği bilinmektedir. Buna göre bir kişi bir davranış ortamına girdiğinde, bu çevredeki her şey onu mevcuttaki durumu sürdürmesine teşvik etmektedir. Bir diğer ifadeyle, kişiler farkında olmadan, sosyal kurumlarda ve yaşamında istikrarı sağlamak üzere, davranış ortamlarına adapte olmaktadır. Bu ortamların etkisi altında, bilet almak için sıraya girilmekte, yeşil ışıkta geçilmekte, kütüphane, müze ve dini mekânlarda yüksek sesle konuşulmamakta vb.dir.

Lang (1987: 114), davranış ortamlarının yarattığı davranış örüntülerinin eş zamanlı oluşan farklı davranışlardan meydana gelebileceğini dile getirmektedir. Bunlar; belirgin bir duygusal davranış, problem çözme davranışı, bütün motor (hareket) aktivitesi, kişilerarası etkileşim, objelerin manipüle edilmesidir. Belirli davranış patternlerinden oluşan bu davranışların kombinasyonları, belirli bir fiziksel ortam

içerisinde meydana gelmektedir. “Davranış ortamı” bir bireye memnuniyetler çeşitliliği elde etme imkânı sağlamaktadır (Barker,1960). Bu her kişiye göre farklılıklar gösterebilir. Belirli bir davranış ortamı birine aidiyet imkânı sağlarken, diğerine temel ihtiyaç niteliğinde geçim kaynağı sağlayabilir, ya da ikisini de kapsayabilir. Benzer bir biçimde farklı zamanlarda bir birey için farklı ihtiyaçları karşılayıcı olabilmektedir.

Müzelere yönelik araştırmalar göstermektedir ki, müzeye ilk defa gelen ile sıklıkla gelen ziyaretçinin davranışı ve öğrenmesi birbirinden oldukça farklıdır. Müzeye ilk defa gelen ziyaretçinin dikkatinin çoğu yönelim, yol bulma, davranış modellemesi ve yenilikle baş etmeye yönelik genel çaba içinde absorbe edilmektedir. Sıklıkla gelen ziyaretçi, nereye gideceğini, nasıl davranacağını bilmekte olup, daha çok sergilere odaklanmaktadır. Öncelikli olarak uygun davranış öğrenildiğinde birey ortamın diğer yönlerine odaklanabilmektedir. Sonuç ise; daha kapsamlı öğrenme, kişisel emniyet ve duygusal stabildedir (Falk and Dierking, 2000: 55). Davranış ortamlarına yönelik açılımlar göstermektedir ki, kişinin etkileşim haline geçtiği bir mekânda bir davranış kalıbı oluşturabilmesi için tanımlı mekânsal bir kurgu içerisinde olması, bu kurgunun kişinin öğrenmesini destekleyici sabit ve öğrenme isteğini arttırıcı değişken öğelerden oluşması gerekliliğidir.

Bu bağlamda Lehbruck (2001: 61-62)’in şu sözleri de dikkate alınmalıdır: İnsan algısı biyolojik denge kuralına uymaktadır. Bir diğer ifadeyle çelişkiler elimine edilmemekte fakat gerilim ve eş zamanlı bir biçimde dengelenme durumunda sürdürülmektedir. Benzer psikolojik örüntü, onu uyaran tetikleyiciler ve onu dizginleyenler- duygu ve eleştiri arasında denge bulmak zorunda olan müze ziyaretçisini de yönetmektedir. Tüm algılar, güçler konfigürasyonu olarak tanımlanabilecek zihinsel eylemlerle oluşmaktadır. İlk olarak edinilen egemenlik hissi ardından, ‘mekân stratejileri’yle tutarlı, psikolojik geçişlerle ilişkili merak, fethetme ve özümseme hislerini izlemelidir.

İnsanların görelî konuma ve fiziksel çevrenin durumuna ilişkin bilgi edinmeleri ise; kodlama, kaydetme, yeniden çağırma ve çözümlenmeye yönelik bir işlem olarak görülmektedir (Tolman, 1932, Moore ve Golledge, 1976). Biçimlendirilmiş “imajlar”, direkt deneyimden, bir yer hakkında duyulanlardan ve zihinde hayal edilen enformasyondan oluşturulan öğeleri içermektedir. Bunlar bir yerin görünümüne veya yapısına, görelî konumuna, kullanım ve değerine ilişkin izlenimleri içermektedir. Bu

imajları, kişiyi yönlendiren “şemalar” *schemata* olarak düşünmek en doğrusudur (Neisser, 1977) (Lang, 1987: 135). Norberg-Schultz’un ifadesiyle, çocuk yeşil, kahverengi ya da beyaz mekânlarda büyür, yürür ya da kumla, toprakla, taşla ya da yosunla oynar, bulutlu ya da açık bir gökyüzü altında, sert ve yumuşak nesnelere kavrar ve kaldırır; rüzgârın oynattığı belli bir tür ağacın sesini duyar, soğuk ve sıcak deneyimler. Böylece çocuk çevresi ile tanışır ve gelecekteki tüm deneyimlerini belirleyecek bir algısal *schemata* geliştirir. Schemata, insanlar arası evrensel yapıları olduğu kadar yerel olarak belirlenen ve kültürel olarak şekillenen yapıları da kapsamaktadır. Her insan uyumlanma ve tanımlanma “schemata”ları geliştirmek durumundadır (Norberg-Schultz, 1984: 21).

Lang (1987: 136)’den referansla görülmektedir ki, bu şemaların yarattığı ön deneyimlerle oluşan “bilişsel haritalar” *cognitive maps* insanların her günlük davranışlarının da temelini oluşturmaktadır. Roger Downs ve David Stea’ya göre: bilişsel haritalar, insan adaptasyonunun en önemli bileşeni olup, insanın yaşamda kalması ve her günlük davranışlarda bulunması için gereklidir. Bu harita, bir bireyin çok hızlı ve etkili bir şekilde cevaplaması gereken şu iki soruya vereceği cevapla başa çıkmasına yönelik bir mekanizmadır.

1. Değerli şeyler nerededir?
2. Kendi bulunduğu yerden bunlara nasıl ulaşılır?

Romedi Pasini (1984)’ye göre mekânsal yön bulma, bireyin çevrenin sunulma biçimi içerisinde bilişsel haritalar yoluyla olası hale gelen, pozisyonunu belirleme yeteneğidir. Stephen Kaplan (1973)’a göre, insanlar dört tip bilgi türüne sahiptir. Bilişsel haritalar ise bu bilgileri sağlayan oluşumlar olarak düşünülebilir. Bu çerçevede:

- *Tanıma “Recognition”*: Birinin nerede olduğunu fark ederek, çevrenin anlamlandırılması,
- *Tahmin “Prediction”*: Daha sonra ne olacağını tahmin edilerek, sonraki kararlar için akla yönelik bir temele sahip olunması,
- *Değerlendirme “Evaluation”*: Bunun iyi ya da kötü mü olduğunun değerlendirilerek, çok anlamlılıktan kaynaklanan rahatsızlığın azaltılması,

- *Eylemler “Actions”*: Ne yapacağını belirlenerek, sonraki eylem sırasının algılanması ile ilişkili insan ihtiyacını yerine getirmektedir.

İnsanlar tarafından inşa edilen bu haritalar, kişiye nerede olduğunu bilmek ve nereye gideceğini tahmin etmeye yardımcı olmaktadır. Bu zihinsel haritalar hareket ve ortamlar arasındaki etkileşime yol göstermek üzere kullanılmaktadır. Bu haritalar, daha fazla bilginin toplanmasıyla sürekli olarak güncellenmekte ve modifiye edilmektedir. İnsanlar en temel düzeyde anında mekâna ilişkin bilgiyi edinmektedir: “Ben, düşey duvarları, yatay zemini ve tavanları olan ve çıkışı kolaylıkla kapı yoluyla sağlanabilen tipik bir odadayım”. Dolayısıyla insanların yeni bir odada yürüme anında etrafına bakarak edindiği hemen hemen ilk anlık duygu odanın mekânsal düzenidir. Az ya da çok yeni bilgi, şemalarla oluşmuş eski bilgiyle çakıştığında kişi kendini rahat ve memnun hissetmektedir. Fakat yeni bilgi, eski sunumlarla tümüyle örtüşmüyorsa kişi kendini rahatsız, kaygılı ve kontrolünü kaybetmiş hissedebilir. Hayatta kalma, zamanda ve mekânda nerede olduğunu bilmeye dayandığından kaybolma ya da yönlendirilmemiş olma oldukça tehdit edici hale gelmektedir. Bir ortamda güvenli ve yönlendirilmiş olma ihtiyacı en temel ihtiyaç olup yemek yeme vb. diğer ihtiyaçların önünde yer almaktadır (Falk ve Dierking, 2000: 114)

Bu noktada kişilerin deneyim elde etme sürecinde en önemli faktörlerden biri olan fiziksel bağlamın oluşturulmasında insana özel psikolojik faktörlerin farkına varılarak değerlendirilmesinin önemli olduğu görülmektedir. Emniyet ve güvenlik hissini duyumsama insanın yaşamında temel gereklilik olup, insan yaşamına dair diğer bütün eylemler bu hislerin edinilmesinin ardından gelmektedir. Lynch (2010: 5-6)’in ifadesiyle, gerçekten de belirgin ve okunaklı bir çevre, güven vermenin yanı sıra deneyim derinliği ve yoğunluğunu arttıran bir etkiye sahiptir. Fakat bununla birlikte *belirsizliklerin, labirentlerin ve sürprizlerin* de bir değeri olduğu kabul edilmelidir. Bu noktada belirsizlik, görünür bir bütünün küçük bir parçası olmalı, sürpriz bütüncül bir çevrede gerçekleşmelidir. Üstelik labirent veya gizemin kendisi de tanımlanabilecek ve zamanla anlaşılacak bir forma sahip olmalıdır. Lynch’e göre, bütüncül bağlantılı ipuçları vermeyen bir karmaşadan zevk alınmaz. Kesin ve nihai detaylarla düzenlenmiş bir çevrenin, yeni faaliyet biçimlerinin oluşumunu engelleyeceği de bilinmelidir. Bu durumda aranan açık uçlu ve sürekli gelişime açık bir çevredir.

Belirgin ve okunaklı bir çevrenin oluşumunda yön bulma sistemlerinin önemi bilinmektedir. Lynch'ten çıkışla, bir kentte bu bağlamda var olan öğeler aynı zamanda kentin imgesini oluşturarak, kentin anlaşılabilirliğini, okunabilirliğini ve görünürlüğünü sağlamaktadır. Bu öğeler ise kentte “yollar” *paths*, “kenarlar” *edges*, “bölgeler” *districts*, “düğüm noktaları” *nodes*, “işaret öğeleri” *landmarks*'dir. Kentin imgesini oluşturan bu öğeler, yön bulmaya dair bir değere sahip iken aynı zamanda kentin kimliğini de oluşturmaktadır. Bu bakış açısı metaforik bir yapıda müze mekânının tasarımında öğreti niteliğindedir. Müzede ziyaretçinin yön bulma ediminde, mekânın okunabilirliğinin sağlanmasında; sirkülasyona yönelik öğelerin yollara, mekânsal bölümlenmeleri bir araya getiren oluşumların kenarlara/sınırlara ve düğüm noktalarına, farklılaşarak işleviyle özelleşmiş bir yapıya kavuşturulan mekânların bölgelere ya da kimi zaman mekânın tümünün kimi zamanda onu oluşturan öğelerin bir bölümünün işaret öğelerine yönelik eğretilmelerle sorgulanarak özgün bir dilde ele alınması bir potansiyel olarak görülmeye değerdir.

Lynch (1960) insanların ayrıca kişisel sistemler dizisi oluşturarak yön bulma eylemini gerçekleştirdiklerini ifade etmiştir. Lynch bu kişisel sistemler dizisini şöyle açıklamaktadır: Bazı insanlar kendini evrenin merkezine koyarlar, kişi dönünce o da döner. Bazıları ise pusulanın ana yönlerine göre konumlama yaparlar, bazıları ise güneş veya rüzgâr yönlerine göre bunu yapar. Bazıları ise kendilerini kendi evlerinin bulunduğu bölgeye göre konumlandırırlar. Hangi sistem kullanılırsa kullanılsın, bilinç dışı, farkında olunmadan kullanılmaktadır (Lang, 1987: 136). Sonuç olarak ister kent imgesini yaratan öğeler isterse kişisel yön bulma biçimleri aracılığıyla olsun kişilerin içerisinde buldukları çevrede, sabit, o yere özgü, ayırt edici oluşumlara ihtiyaç duyduğu bilinmesi gereken bir girdi niteliğindedir. Lynch (2000: 10)'e göre bu noktada çevrenin imgesinin canlı bir şekilde tanımlanabilmesini, sağlam yapılandırılmasını ve son derece kullanışlı bir biçimde kurulabilmesini sağlayan şeyleri temelde biçim, renk veya düzenleme oluşturmaktadır. Algılama sürecine sadece görme duyusunun değil, diğer duyularında keskin ve yoğun bir biçimde sürece katılımı okunaklılığın ve görünürlüğün sağlanmasını etkilemektedir.

Sonuç olarak görülmektedir ki, insanların sürekli bir biçimde çevreye odaklanması, insanların dünyayı anlamlandırma ihtiyacını karşılamaya yönelik gerçekleşmektedir. Falk ve Dierking'e göre bu temel ihtiyaç müzelerde, ziyaretçilerin

kendilerini mekân içerisinde yönlendirmesine, neyin yeni olduğunu keşfetmesine, neyin bir sonraki aşamada geleceğine ilişkin olarak kendisini zihinsel olarak hazırlamasına ve de sonuçta da müze ortamının kapsamlı olarak duyumsamasına yönelik olarak pek çok biçimde açığa çıkmaktadır. Bununla birlikte ziyaretçi deneyimlerinin pek çoğunun tepkisel, bilinçsizce mekâna, renge, şekil ve forma yanıt verir nitelikte olduğu görülmektedir. Kısacası tasarıma, objelere ve gösteriminin gerçekleştiği ortamlara tepki verici bir yapı sergilemektedir. Bu noktada ister bilinçli, ister tepkisel olsun her durumda müzenin fiziksel bağlamı müzenin iç mekânıyla sınırlı olmayıp, müzenin duvarları dışındaki dünyaya doğru genişlemektedir (Falk ve Dierking, 2000: 113). Bu bağlamda müzenin; müze mekânının sahip olması gereken yapısal niteliğin ve bu yapıyı oluşturması beklenen tüm öğelerin birlikte bütünleşik olarak değerlendirilmesi gerekliliğinin öne çıktığı görülmektedir.

3.3.3.3 Müze mekânının tasarım girdileri

Müze mekânının doğasına ilişkin görüşlerin toplumsal yapıyla birlikte değişmekte ve gelişmekte olduğu görülmektedir. Toplumsal değişme, müzenin işlevine ve bu işlevleri yerine getiriş biçimine yönelik algılayış biçimini farklılaştırmış, bu farklılaşma müze mekânının doğasını kökten etkilemiştir. Modern toplumdan postmodern topluma geçiş sürecinde müze bir sorgulama alanı oluşturmuş bugün de bu yapıyla varoluş amacını ve biçimini sürekli bir biçimde geliştirir hale gelmiştir.

Wells-Thorpe (1998: 104)'un ifadesiyle modern hareketin yükselişi ve düşüşü, mimarlık disiplininde pek çok göze çarpan başarıları arasında yer alan başarısızlıklarından ikisiyle tanımlanabilmektedir. Bunlar sınırlamaya yönelik olup, ilk sınırlama bütünüyle son kullanıcı ile arasındaki diyalog eksikliğidir. İkinci sınırlama ise, fiziksel bağlama dikkat edilmesine yönelik tam ve bilinçli yoksunluktur.

Bu durumun müzenin modern dönemde varoluş biçimini de etkilediği görülmektedir. 19. yüzyılda halk müzeleriyle başlayan ve modern periyodun sembolik kurumlarından biri olarak görülen modernist müze otoriter bilginin üretimi ve dağılımı ile görevlendirilmiştir (Greenhill, 2000). Bu müzeler nesnelere yüceltmesi ve okunmasına adanmış olup, özellikle bu amacı gerçekleştirmeye yönelmiştir. Nesne merkezli içedönük bir yapı sergileyen bu müzeler, en çok kendi iç çalışmalarlarıyla ilgilenme eğiliminde olmuş ve bu düşünceyle kendi koleksiyonlarının ihtiyaçlarını

kamunun ihtiyaçlarından çok daha gerçekçi bir biçimde karşılamıştır (O'Neill, 1999). (Kandemir, 2004: 61-62). Bu çerçevede modern dönemde müze mekânları, obje odaklı bir yapıda, objeleri toplamak, saklamak, korumak ve sergilemek edimi üzerine yoğunlaşarak, ziyaretçinin ve yerle ilişkili değerlerin göz ardı edilmesi sonucuyla kurgulanmaktadır. Günümüzde, ziyaretçinin odak noktası haline gelmesi ve ziyaretçi deneyimini etkilediği fark edilen fiziksel çevrenin sürece dâhil edilmesiyle bu durum kökten değişime uğramaktadır.

ICOM günümüzdeki (müze) mimarlığını; belirli müze fonksiyonlarını, özellikle de sergileme ve gösterim, önleyici ve düzeltici aktif koruma, çalışma, yönetim ve ziyaretçi alımını barındıracak mekân tasarlama ve tesis etme ya da inşa etme sanatı olarak tanımlamaktadır. Burada müze binalarının formunun, koleksiyonların güvence altına alınmasının dışında, gelişen müze çalışmalarındaki yeni fonksiyonlar doğrultusunda da geliştiğine dikkat çekilmektedir. Buna göre; sergilerin daha iyi aydınlatılmasına, müze binasında koleksiyonların daha iyi dağıtılmasına, sergi mekânının daha iyi yapılandırılmasına yönelik arayışlar bu gelişmenin tetikleyicisi olarak görülmektedir (ICOM, 2010: 23-24). Müzenin bugünkü tanımında varlık gösteren bu yeni fonksiyonların, geçici sergi mekânlarının artışına; müzenin sahip olduğu koleksiyonların sergilendiği kalıcı sergi mekânlarının içeriğinin de belirli dönemlerde farklılaştırılarak sürekli ve yeniden düzenlenmesine ve bu amaçla depolama mekânlarının oluşturulmasına; ziyaretçiye yönelik tesislerin geliştirilmesine; eğitimsel atölye çalışma ve dinlenme alanlarının yaratılmasına; geniş ölçekli çok amaçlı mekânların oluşturulmasına; kitap ve sergilerle ilgili şeylerin satışı için birimlere ve kafe ve restoranlara ve de koleksiyona yönelik restorasyon atölyeleri ve laboratuvarlara gereksinim duyulmasına neden olduğu görülmektedir. Bu noktada müzelerdeki tasarım olgusunun hedefi Falk ve Dierking (2000: 123)'in ifadesiyle, görsel, işitsel ve sosyal olarak ziyaretçiyi çekmeye ve tutmaya yönelik olup, iyi tasarım ziyaretçiyi içine çekmekte, tüm duyularıyla ilişkiye girmekte ve ziyaretçiyi konuyu incelemek zorunda bırakmaktadır.

Bu bağlamda MacLeod (2005: 10)'ın sözleri dikkat çekicidir. MacLeod'a göre, pek çok yeni ve yenilenen müzelerin yinelenen eleştirisi; mimarın imza niteliğinde bina yaratma isteğinin müzenin ihtiyaçları ve amaçlarını saygısızca istila etmesidir. Bu gibi binalar, erişilebilirlik, kullanılabilirlik ve kullanıcıya ve çalışanlara uygunluk

gözetilmeksizin birer ikon ve kültürel landmark olarak çalışabilmektedir. Müze mimarisinin düş kırıklıkları aynı zamanda karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Mimariyi oluşturmak, farklı diller konuşan, farklı isteklere, önceliklere, değerlere ve inaçlara sahip olan farklı alanlardan ve uygulama topluluklarından (Wenger, 1998) çok sayıda insanın birlikte yürüttüğü bir sürecin ürünüdür. Bu yüzdendir ki, mimari üzerine çeşitlenen yargıların uzlaştırılması zor görünmektedir. Schubert (2004: 97) bu çerçevede, son yirmi yıldaki müze mimarisine bakıldığında kaba bir tipoloji çıkarmanın bile çok zor olduğunu dile getirmektedir. Koleksiyonların içeriği, müzelerin altında yatan politik niyetler, küratör ve mimarların amaçları, müzelerin karakterlerinin ve vurguladıkları noktaların hiç olmadığı kadar farklılaşmasına yol açmıştır. Bu nedenle ancak müzeleri başarılı yapan ve başarısız olmaya mahkûm eden faktörleri tanımlamak mümkün olabilmektedir.

Bu bakış açısıyla müze mekânının tasarlanmasında, ön plana çıkan faktörlerin farkına varılarak değerlendirmeye alınması, çağdaş koşulların yakalanması için gerekli bulunmaktadır. Bu çerçevede açığa çıkan ve ulaştırılması gerekli görülen en önemli kavramlar; yönlendirme, erişilebilme, çeşitlenme, esneklik ve bağlamsal ele alıştır.

Yönlendirme:

Müzelerin birer deneyim mekânı olarak kurgulanabilmelerinde, deneyimi etkileyen faktörlerin incelenerek, ziyaretçi özelliklerinin değerlendirmeye alınmasıyla karşılanması gereken en temel insani ihtiyaçların: yol bulma, konum belirleme, yönelim ve hareket etme olduğu görülmektedir. Müzenin işlevini gerçekleştirebilmeye yönelik sunduğu diğer tüm oluşumların ise, bu temel ihtiyaçların yerine getirilmesinin ardından etkin bir biçimde algılanabilir hale geldiği açıktır.

Müzelerde yönlendirme, genel konforla ilgilidir. Ziyaretçiler müzenin verme niyetinde olduğu mesajlara odaklanmadan önce nerede olduklarını bilmeye ihtiyaç duymaktadır. Yönlendirme eksiklikleri ziyaretçinin korku, belirsizlik ve şaşkınlık duymasına neden olmakta ve bu duygular diğer tüm duyguların önüne geçerek müzenin amacını yerine getirmesine engel olmaktadır (Hein, 1998: 160-161). Bu çerçevede insan için hareket etme ihtiyacının ve yön bulma eyleminin en temel içgüdü olduğu gerçeğiyle, müze mekânının tasarlanmasında öncelikle bu güdülerin dikkate alınarak karşılanması önemli hale gelmektedir.

Lehmbruck (2001: 62-63) bir mekânda bilinçaltında algılanan bir kısıtlamanın derin bozukluklara neden olabileceğine dikkat çekmektedir. Lehmbruck'a göre bu durum, müze strüktürünün işlevini gerçekleştirirken her zaman kişileri açık bir biçimde davet etmesi ve izlenmeye yönelik bir güzergâh sunması gerekliliğini doğurmaktadır. Rehber işaretler sistemi ile çevresinin adım adım efendisi haline gelen insan için, en temel içgüdü yön bulmaktır. Doğası gereği müze sıkıştırılmadan (asansörler, yürüyen merdivenler, vb. gibi teknik yollarla rotanın kısaltılması) ziyade yayılma (yön, mesafe ve zamana göre mesafeden kopma) eğilimindedir. Müze mimarisinin temel gerekliliklerinden biri, ziyaretçinin hareket ettiği mekânın, etraflı bir genel bakışa sahip olmasıdır. İhtiyaç duyulan şey, birinin içinde hareket ettiği mekânın 'açık' olmasıdır. Bu noktada akıcı sergi mekânları *fluid exhibition space*, kavisli şekilleri (köşelerin olmadığı, tavandan duvara ve yere kesintisiz geçişlerin oluşu) ile mantıklı sonuçlar doğurmaktadır. Fakat burada iki psikolojik ilke çatışma içindedir:

1. Şekillerin yorumlanış biçimiyle, ziyaretçinin yer ve yön duygusu sadeliğini ve açıklığını kaybetmektedir. Sistematik bir biçimde düzenlenmiş rehber işaretlerin eksikliğinde kişi belirsizlik durumu içerisinde.
2. Buna karşın ana hatların rahatsızlık verici bulanıklığı, yüzeylerin kesişim sayılarını azaltır. Arka plan daha sakin ve objenin seyredilmesi onu çevreleyen optik 'engellemeler'den uzaktır.

Yönlendirmede ayrıca, grafik ifade biçimlerinin, ziyaretçinin içerisinde bulunduğu anda nerede olduğunu, tüm servislerin nerede yer aldığını tayin etmelerine yardımcı olmak üzere kullanıldıkları görülmektedir. Bu ifade biçimlerinin oluşturulmasında sıklıkla kullanılan araçlar; işaretler, haritalar, planlar, renkler, piktogramlar, ideogramlar v b. iletişim araçlarıdır. Fakat yönlendirmenin sağlanmasının öncelikle müze yapısının kurgusunun oluşturulmasında temel olduğu bilinmelidir. Bu kurgu, sonradan müdahalelere gerek kalmaksızın müze yapısının sahip olduğu yapısal elemanlarla ve bu elemanları görünür hale getirmeye yardımcı olan araçlarla (oran-ölçek, şekil-zemin, yüzey-kütle organizasyonuna katkıda bulunan renk, ışık, doku vb.) ziyaretçi yönelimini sağlamaya yönelik olarak oluşturulmalıdır. Bu noktada Falk ve Dierking (2000: 123-124) iyi tasarımın, ziyaretçilere tüm mekânlar boyunca herhangi bir rehber olmaksızın seyir oluşturma imkânı verdiğini dile getirmektedir. Ziyaretçinin

gözleri ya da ayaklarının izleyeceği güzergâha rehberlik sağlanması, sergi öğelerin yerleştirilmesi, perspektiflerin yaratılması, gerçek konstrüksiyon ya da örtük mekânların '*implied space*' (tasarımcıya mekân illüzyonu yaratma imkânı tanıyan ve de objeyi ya da görünümü ziyaretçi için çerçeveleyen mekân) kullanımıyla yönlendirici hacimlerin ve çerçevelerin geliştirilmesiyle mümkün olabilmektedir.

Ziyaretçinin müze mekânında dolaşım sürecinde çok çeşitli güzergâhlar oluşturabileceği, temelde ise doğrusal ya da sarmal hatlar üzerinde ilerledikleri bilinmektedir. Bu durumun ise içerikle etkileşim süresinin belirleyicileri olan kişinin sahip olduğu zaman miktarına ve-veya içeriğin ilgi alanlarıyla çakışmasına bağlı olarak değişebildiği görülmektedir. Hein'den aktarımla bu noktada müzelerin tasarımında, ziyaretçiye ihtiyaçları ve ilgileri doğrultusunda kendi güzergâhlarını çizebilme özgürlüğünün tanınması önemlidir (Hein, 1998: 158). Bu noktada müze mekân kurgusunda olası doğrusal, dairesel ya da sarmal yürüyüş hatları yaratılmasının ve bunlar arasındaki hiyerarşinin ne olacağının belirlenmesinin ziyaretçi davranışlarını yönlendirici bir potansiyele sahip olduğunun farkına varılması gerekli görülmektedir.

Erişilebilme

Yönlendirme kapsamında ifade edilen temel insan ihtiyaçlarının, müze mekânlarına ve bu mekânların yürütmekte olduğu işlevlere erişim sağlamada gereksinim duyulan temel faktörler arasında yer aldığı görülmektedir. Fakat erişilebilirlik daha genel bir çerçeveye sahip olup, ziyaretçinin müzeye fiziksel ve zihinsel erişiminin sağlanmasına yönelik her türlü açılımı kapsamaktadır.

Müzelerin, ziyaretçilerin ihtiyaçları ile ilgilerini karşılayarak koleksiyonlarıyla ilişki kurmalarını sağlamak amacıyla yaptıkları çalışmaları Merriman (2000, Kandemir, 2005: 72), fiziksel, zihinsel ve olanaklara erişim olmak üzere üç grupta toplamaktadır. Bunlardan ilki kurum olarak müzeyi ve içerisindeki koleksiyonları halk için fiziksel olarak erişilir duruma getirmektir. İkincisi, müze koleksiyonlarını ve sergi konularını uzman olmayan ziyaretçiler için daha anlaşılır kılmaktır. Üçüncüsü ise, müzeye hiç gitmeyen insanlarla birlikte çalışarak onların müzeye gitmeyi akıllarına bile getirmemelerine neden olan kültürel ve psikolojik engelleri ortadan kaldırmaktır.

Bilinmektedir ki ziyaretçi, fiziksel ve zihinsel yapısı, ön bilgi ve deneyimleriyle farklılık gösteren özelliklere sahiptir. Bu nedenle müzelerin çeşitlilik gösteren her bir

ziyaretçiye fiziksel ve zihinsel erişim olanakları sunmak üzere, çözüm arayışları yakalama çabasında olması önemlidir. Mekân kurgusu, kalıcı gösterim ve geçici sergi mekânları, bilgi ve iletişim teknolojileri, etkinlik alanları ve programlarıyla müzeler; toplumun tüm kesimlerine erişim imkânı sağlayan ortamlar olma çabasında, yapısal öğelerinden donatılarına, bütüncül bir yaklaşımla ele alınarak tasarlanmalıdır.

Bu noktada “evrensel tasarım” “*universal design*” yaklaşımın hedefi ve ilkeleri tasarımcılar için yol gösterici niteliktedir. 1985 yılında “Evrensel tasarım” “*universal design*” terimini ilk olarak kullanmaya başlayan Ron Mace’in vurguladığı gibi, minimum standartlar evrensel tasarımın önemli bir parçası olmakla birlikte, tanımını oluşturmamaktadır. Mace’e göre evrensel tasarım, olası en büyük ölçüde her kes tarafından kullanılabilir ürünleri ve de bina özelliklerini içeren tasarım yaklaşımıdır (Ostroff, 2001: 1.5, Steinfeld ve Maisel, 2012: 28). Yürütücülüğünü Mace’in yaptığı North Carolina State Üniversitesinde yer alan Evrensel Tasarım Merkezi “CUD”nin ise terimi; “günümüzde: mümkün olan en büyük ölçüde, herhangi bir adaptasyon ya da özelleştirilmiş tasarım olmadan tüm insan tarafından kullanılabilir ürünlerin ve ortamların tasarlanması” olarak tanımlanmaktadır (CUD, 1997). Merkezde disiplinler arası bir ekiple yapılan çalışmalar sonucunda, evrensel tasarım yaklaşımına yönelik, “mekân”, “ürün” ve “iletişim” tasarımına yönelik disiplinlere rehber oluşturacak ilkeler belirlenerek ortaya konulmuştur. Bu çerçevede 1997 yılında yayınlanarak ikinci versiyonuyla son halini alan Evrensel Tasarım İlkelerini:

1. Eşitlikçi kullanım,
2. Kullanımda esneklik,
3. Basit ve sezgisel kullanım,
4. Algılanabilir bilgilendirme,
5. Hata payı,
6. Düşük fiziksel güç,
7. Yaklaşım ve kullanım için gerekli boyut ve mekânın sağlanması oluşturmaktadır.³

³ Bknz. <http://www.ncsu.edu/project/design-projects/udi/center-for-universal-design/the-principles-of-universal-design/> (Erişim Tarihi: 12.09.2012)

Buna göre, *eşitlikçi kullanım*; çeşitli yeterliliklere sahip insanlar için tasarımın kullanılabilir ve elde edilebilir olmasıdır. Bu çerçevede; tüm kullanıcılar için benzer ya da eşdeğer kullanım kolaylığı sağlanmalı, herhangi bir kullanıcı ayrıştırılmamalı ya da etiketlenmemeli, tüm kullanıcılar için mahremiyet, emniyet ve güvenlik koşulları eşit olmalı; tasarım tüm kullanıcılar için çekici hale getirilmelidir. *Kullanımda esneklik*; tasarımın bireysel tercihlere ve yeteneklere yönelik geniş seçenekler barındırmasıdır. Buna göre; kullanım yöntemlerinde seçenekler sağlanmalı, sağ ve sol el erişimine ve kullanımına olanak tanınmalı, kullanıcının tam ve doğru kullanım biçimine erişimi sağlanmalı, kullanıcı hazzına olanak tanınmalıdır. *Basit ve sezgisel kullanım*; tasarımın kullanıcının kullanım biçimi, deneyimi, bilgisi, dil yeteneği ya da konsantre olma seviyesine bakılmaksızın kolay olmasıdır. Bu bağlamda; gereksiz karmaşıklık elemine edilmeli, kullanıcı beklentileri ve sezgileri karşılanmalı, okur-yazarlık ve dil yeteneği çeşitliliğine olanak sağlamalı, bilgi önem sırasına göre düzenlenmeli, yapılması beklenen iş sürecince ve bitiminde etkili geribildirimler sağlanmalıdır. *Algılanabilir bilgilendirme*; tasarımın, ortam koşullarına ya da kullanıcının duyuşal yetilerine bakılmaksızın gerekli bilgiyi etkili bir biçimde iletmesidir. Buna göre, gerekli bilgilerin sunumunda farklı araçlardan (resimli, sözel, dokunmaya dayalı) yararlanılmalı, gerekli bilgi ve ek bilgi arasında yeterli ayırım sağlanmalı, gerekli bilginin okunabilirliği en üst seviyeye çıkartılmalı, tarif edilebilir bir biçimde öğeler farklılaştırılmalı (örneğin, kolay talimatlarda bulunmak ve yönlendirmek), duyuşal sınırlamaları olan insanlar tarafından kullanılan teknik ve ya aygıt çeşitliliği sağlanmalıdır. Bu ilkenin gerçekleştirilmesinde Gestalt algı psikolojisinin ilkelerinin (Bknz. s.74) değerlendirilerek tasarım sürecine dâhil edildiği görülmektedir. *Hata Payı*; tasarımın riskleri ve kaza ile planlanmamış eylemlerin kötü sonuçlarını minimize etmesidir. Bu çerçevede; elemanlar tehlike ve hataları en aza indirecek şekilde düzenlenmeli: en çok kullanılan elemanlar en erişilebilir, tehlikeli elemanlar çıkartılmış, izole edilmiş ya da korumaya alınmış olmalı, tehlike ve hata uyarıları sağlanmalı, hata yapmayı engelleyen öğeler oluşturulmalı, dikkat gerektiren işlerde bilinçsiz hareketler desteklenmemelidir. *Düşük fiziksel güç*; tasarımın, minimum yorgunlukla etkili ve konforlu bir biçimde kullanılabilmesidir. Buna göre; kullanıcının doğal beden pozisyonunu sürdürmesine izin verilmeli, makul bir işletim gücü kullanılmalı, tekrar edilen eylemler azaltılmalı, devamlı fiziksel çaba aza indirilmelidir. *Yaklaşım ve kullanım için gerekli boyut ve mekânın sağlanması*:

yaklaşım, erişim, manipülasyon ve kullanım için kullanıcının ölçüleri, duruşu ve hareketine bakılmaksızın (öyle ki buna tekerlekli sandalye ile hareket halinde olan kullanıcı dahildir) uygun boyut ve mekânın sağlanmaktadır. Bu noktada; oturan ya da ayakta duran kullanıcı için önemli öğelere yönelik görüş hattı sağlanmalı, oturan ya da ayakta duran kullanıcı için tüm öğelere erişim konforlu hale getirilmeli, elde tutma boyutlarında çeşitlilik sağlanmalı, yardımcı araçların kullanımı ya da kişisel yardım için gerekli yerler sağlanmalıdır.

Bu kapsamda evrensel tasarım yaklaşımının ortaya koyduğu ilkelerin, müze mekânının kurgulanmasında fiziksel ve zihinsel engellerin azaltılarak müze mekânının herkes için kullanılabilir hale getirilmesine yönelik önemli açılımlara sahip olduğu görülmektedir. Böylelikle evrensel tasarım ilkeleri, fiziksel erişimin sağlanmasında sirkülasyon olasılıklarının (asansörler, rampalar, bantlar vb.) yaratılması, görme engellilerin izleyecekleri yolları, yönlerini ve konumlarını bulabilmelerine yardımcı olabilecek mekânsal öğelerin, teknolojik araçların ve malzemelerin kullanılması, temel insani ihtiyaçlara yönelik hacimlerin (ıslak hacimler, yeme-içme mekânları vb.) herkese yönelik tasarlanması, kalıcı gösterim ve geçici sergi mekânlarında görsel, işitsel ve dokunmaya dayalı araçların kullanılarak, Braille alfabesiyle oluşturulmuş metinlere yer verilmesi gibi pek çok uygulamaya ilişkin duyulan gereksinimi açığa çıkartmaktadır.

Zihinsel erişimin sağlanmasında ise müze içeriğinin herkes tarafından daha iyi anlaşılabilir, anlamlandırılabilirliği için bireylerin farklılık gösteren öğrenme stillerine ve çoklu zekâ kuramı çerçevesinde dile getirilen zekâ türlerine ⁴cevap veren uygulamalara başvurulduğu görülmektedir. Bu çerçevede Greenhill (1994: 5), müzelerin ziyaretçilerle koleksiyonlar arasında dinamik bir ilişki geliştirmek için kullandığı yöntemlerden bazılarının; objelere dokunma, rol-oyun kullanımı, bir bina ya da alan çevresinde çalışma, eğitim içerisindeki tiyatrolara dahil olma, geniş ölçekli kolaj yapma, grup heykelleri inşa etme, birinci el kanıtlardan sonuç çıkartma, tanıtım gösterileri izleme, teyp ya da video kayıt cihazları kullanma vb. olduğunu dile getirmektedir.

⁴ *Çoklu zekâ kuramı*, 1983 yılında nöropsikoloji ve gelişim uzmanı H. Gardner tarafından ortaya konulmuştur. Gardner'a göre öğrenmeye dayalı insan zekâsı yedi ayrı grupta toplanmaktadır. Bunlar: sözel-dil zekâsı, mantıksal-matematiksel zekâ, görsel-uzamsal zekâ, müziğe dayalı-ritmik zekâ, bedensel-kinestetik zekâ, sosyal zekâ ve içsel-özedönük zekâdır. Bknz.

- N. Bümen. (2002). *Okulda Çoklu Zekâ Kuramı*. Ankara: Pegem A Yayıncılık
- A. Saban. (2001). *Çoklu Zekâ Teorisi ve Eğitim*. Ankara: Nobel Yayınları

Çeşitlenme:

Zihinsel ve fiziksel erişimin herkes için olanaklı hale getirilmesinde uygulanmaya çalışılan yöntem çeşitliliğinin, aynı zamanda müzelerin sahip olduğu mekânsal çeşitlilik ile de desteklenerek olanaklı hale getirildiği görülmektedir. Müze mekânının çok katmanlı ve mekânsal çeşitliliğe sahip olması, birbirinden farklı özelliklere sahip insan çeşitliliğinin ihtiyaçlarını karşılamak için gerekli olup, hatta müze mekânın karşılaması gereken temel hedefi oluşturmaktadır. Fleming'in deyimiyle mekânlar heyecan verici ve etkileyici, sakin ve yoğun etkiyi açığa çıkartıcı, düşünmeye ve öğrenmeye teşvik edicidir. Bu noktada müzelerin temellendirileceği mükemmel bir model arayışında olunmasından daha kötü hiçbir şey bulunmamaktadır. Giriş holünü ya da topluluk alanı ya da sergi holünü tasarlamının daha doğru bir yolu yoktur: ancak farklı koleksiyon türleri, farklı amaçlar ve farklı motivasyonlar için farklı çözümlerle, yollar çokluğundan söz etmek mümkündür (Fleming, 2005: 59). Gurian (2005: 206-207)'in ifadesiyle müzeler bugün, tek bir çatı altında hizmetler çeşitliliği; sergiler, programlar, restoranlar, kafeler, dükkânlar ve farklı etkinlikler sunan “karma kullanım mekânları” içermektedir. Gurian, karma kullanım mekânlarının önemi üzerinde dururken, bu mekânların bağımsız bir yapıda ya da bir bina içerisinde bulunabileceğine, hatta şehrin tüm bölümlerini de kapsayabileceğine işaret etmektedir. Bu mekânlar yoğun, aydınlık, müdavimleri ve gözlemcileri içeren, yabancılar olarak kolaylıkla kavranabilen birçok kişinin her zaman olduğu “güvenli mekânlar” olarak algılanmaktadır. Gurian, teorisyenlerin barışçıl bir toplumun devamlılığını sağlamak için üç çeşit mekâna erişimin gerekli olduğunu savunduklarını dile getirmektedir: aile ve arkadaşlar için mekânlar, çalışmak için yerler ve yabancılarla etkileşime geçmek için güvenli yerler. Bu çerçevede müzelerin her bir mekân türünü de içeriyor olması dikkat çekicidir.

Bu çerçevede hizmet çeşitliliği sunmada müzelerin fiziksel ölçeğinin büyüklüğünün değil bu hizmeti sunma biçimin ön plana çıktığı görülmektedir. Schubert (2004: 131), yirmi yıllık büyüme ve genişlemeden sonra, daha büyük müzelerin otomatik olarak daha iyi müzeler anlamına gelmediğinin fark edildiğini belirtmektedir. Fiziksel büyüme en gözlemci ve en istekli ziyaretçinin bile görebileceği miktarla kısıtlanmaktadır. Artık bilinmektedir ki, daha geniş müzeler yoğunluğu azaltmak yerine, daha çok trafiğin oluşmasına neden olmaktadır. Bunun anlaşılması vurgunun, nicelikten niteliğe doğru kaymasına neden olmuştur. Kavramsal açıdan üst bir söylemin parçası

olan, evrensel, her şeyi içine alan müze, içinde bulunulan postmodern kültürel ortamda gerçek dışı ve modası geçmiş bir kavram olarak görülür hale gelmiştir. Bu noktada Hein (1998: 172), ziyaretçinin geçireceği zamanı genişletmenin en basit yolunun ziyaretçinin konforunun sağlanması olduğuna dikkat çekmektedir.

Esneklik:

Müze mimarisinin günümüzde tanımlanan işlevleri yerine getirmek üzere kurgulandığı bilinen bir gerçekliktir. Fakat işlevlerin somutlaştırdığı müze mekânı, bu işlevlerin oluş biçimiyle tekrar kurgulanır hale gelmektedir. Bu noktada mimarlığın da giderek sadece mimarın eylemi, yaratıcı sonuç ürünü olarak tanımlamanın ötesinde, sosyal ve kültürel bir ürün olarak, kullanım yoluyla sürekli bir biçimde yeniden üretilen yapılı çevre olarak algılanması da dikkat çekicidir. (Bknz. s.12). MacLeod'a göre eğer mimari, sosyal ve kültürel bir ürün olarak anlaşılabilirse, kullanım yoluyla sürekli bir biçimde yeniden biçimlendirileceğinin kabul edilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede Jonathan Hill (akt. MacLeod, 2005: 19-20) ifade etmektedir ki:

Hem mimar, hem de kullanıcı mimariyi üretmektedir; mimari, tasarım tarafından biçimlendirilir, kullanım tarafından sonlandırılır. Çünkü mimari, mimar kadar kullanıcı tarafından da deneyimlenir. Bu iki terim karşılıklı olarak ayrıcalıklı değildir. Birbirleri içinde var olmaktadır. Nasıl ki, mimar aynı zamanda bir kullanıcı, kullanıcı ise illegal bir mimar olabilmektedir.

Bu bakış açısı, müzelerdeki kullanıcı çeşitliliğinin müze mimarisini, müzedeki kullanım biçimleriyle sürekli bir biçimde yeniden biçimlendirdiği gerçeğini de açığa çıkartıcı niteliktedir. Bu bağlamda müze mimarisinin kendisini statik bir biçimde ortaya koymadığı, fiziksel yapısını esnek bir ele alışla, kullanım yoluyla yeniden üretilebilmek üzere değerlendirilmeye açık hale getirdiği bilinmelidir. En temelde Schubert (2004: 131-132)'in ifadesiyle sergiler statikten dinamiğe doğru değişmiştir. Bugün bu değişimin, bütün müze tarihindeki en büyük devrim olduğu tartışılmaktadır. Küratöryel sergiler artık, geçmişte olduğu gibi, taşa yazılmışçasına sabit değil, sürekli revizyon ve değişime tabidir. Bir koleksiyonun canlı tutulması, artık ona ekleme yapılarak değil, içindeki nesnelere sürekli değişen ve beklenmedik sentezlerle birleştirilerek, çeşitli anlamların araştırılmasıyla mümkün hale getirilmektedir. Bu statik-monolitik müzeden dinamik-geçici müzeye doğru bir değişim olup, son yirmi yıl içinde gerçekleşmiştir.

Greenberg (2005: 228), bu noktada deneyimin oluşturulması için, düşünce biçimlerinin değiştirilmesinin zorunlu olduğunu dile getirmektedir. Binalar ve içeriklerine yönelik anıtsallık ve kalıcılıkla ilgili alışkanlıklar arkada bırakarak, mekânların, farklı, dinamik performans mekânları biçiminde düşünmesine ihtiyaç duyulmaktadır. ICOM (2010: 23) bu çerçevede 20.yy'ın başında, kalıcı sergilerin azaltılmak zorunda olduğunu fark edildiğini belirtmektedir. Bu amaçla, ya sergileme odaları kurban edilerek ya da bodrum katta mekânlar yaratılarak ya da yeni strüktürler inşa ederek depolama alanları yaratılmaya başlanmıştır.

Bağlamsal ele alış:

Müze mekânının kurgulanmasına ilişkin bir diğer değişimin ise müzelerdeki mekân kurgusuna ve bu kurgu içerisinde sergi mekânlarının yapısına yönelik gerçekleştiği görülmektedir. Bennet (1998)'e göre, modernist müzenin idealize edilmiş mekânı; pozitivist, nesnel, rasyonel, değeri takdir edilen, mesafeli ve gerçek dünyadan ayrı, bir kenara kurulmuş bir yapıdadır. Müze ziyaretçisinin yansız gözlemci statüsüne yerleştirildiği bu mekânlar, objelerden yapılandırılabilen bilginin edinimi için, kendi içlerinde düzenlenmiş galeriler yoluyla oluşturulmuş, iyi aydınlatılmış, iyi korunmuş, güvenliği iyi sağlanmış ve tam anlamıyla kendileri için konuşan tarafsız/nötr mekânlardır (Greenhill, 2000: 130). Bu mekânların tasarımının genel olarak yeni inşa edilmiş bir yapıda ya da dönüştürülmüş bir mekânda faaliyet gösteren bir müze oluşumunda, özünde modern sanat müzelerinde görülen beyaz küp modeline uyduğu görülmektedir. İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty (1999: 15)'in ifadesiyle modern müzede;

Bir ortaçağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar kadar, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı kesinliğe sahiptir. Dış dünya içeriye girmemelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Tavanlar ana ışık kaynağı haline gelmektedir. Ahşap parkeler kendi ayak seslerinizi duyabileceğiniz kadar cilalı ya da sessizce adım atabileceğiniz şekilde halı kaplıyken, gözler duvarlardadır. Sanat, kendi yaşamını sürdüren, özgür bir olgudur... Bu noktada gölgesiz, beyaz, temiz, yapay mekân, estetiğin teknolojisine adanmıştır.

O'Doherty'nin beyaz küp olarak adlandırdığı bu mekânlar, düz beyaz duvarlardan, nötr zeminlerden oluşan, bununla birlikte mimari dekorasyonun kısacası dikkat dağıtıcı hiçbirşeyin olmadığı bir oluşum sergilemektedir. Giebelhausen'in belirttiği gibi, işlerin birbirinden kayda değer bir biçimde belirli bir mesafeden tek bir satır halinde asıldığı, beyaz küp 20.yy.lın neredeyse tümü için sıklıkla rastlanan normatif gösterim biçimi olmuştur (Giebelhausen, 2006: 55). Bu çerçevede "beyaz küp" nitelemesinin modern müzede genel olarak sergi mekânlarının ele alınış biçimine de karşılık gelen temel yaklaşımı belirlediği görülmektedir. Bu noktada O'Doherty'nin sanat müzelerine ilişkin söylemleri aynı zamanda benzer şekilde varlık gösteren diğer müze oluşumlarındaki sergi mekânların yapısının kavranmasında önemlidir.

Modern müzelerde ideal galeri mekânı, sanat yapıtının "sanat" olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belirli değerler üzerine inşa edilen, bir takım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzemektedir. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkmaktadır (O'Doherty, 2010: 30).

Bu ele alış biçimiyle Grunenberg, eserlerin sunulduğu bağlama uzun süre özel bir dikkat gösterilmediğini dile getirmektedir. Bu dönemde müzede eserlerin yerleştirilişini gösteren fotoğraflar genellikle siyah beyazdır ve mekânlar ziyaretçisiz olarak gösterilmektedir. Genel olarak sanat müzesi, özel olarak da beyaz küp, ideal hallerinde sunulmaktadır: insanların müdahalesiyle bozulmamış, sakin bir ortamda sanatı sunmak üzere tasarlanmış, bakir ve saf mekânlar olarak. O'Doherty'ye göre, bu insansız yerleştirme fotoğrafları, beyaz küpün içindeki izleyiciyi *bedensiz bir göz* olarak ele alan anlayışı güçlendirmektedir. Müzelerdeki yasaklarda da aynı anlayış söz konusudur: Eserlere dokunma, yüksek sesle konuşma, yemek yeme vs. (Grunenberg, 2006: 89-90). O'Doherty (2010: 31)'nin kendi ifadesiyle;

Gerçekten de orada burada duran sıradan bir nesne, hatta insanın kendi bedeni bile sanki bir fazlalıktır burada, davetsiz bir misafir gibi. Gözler ve zihin girebilir de mekânı işgal eden beden olmasa da olur. Beden adeta incelenmek için orada duran kinestetik bir manken gibidir.

Buren (2005: 173-174)'in deyimiyle genelde sanat, *a priori*⁵ içermeleri reddetmektedir; dolayısıyla müze'nin dayattığı hem kültürel hem de mimari düzlemdeki zorlayıcı rolünü bilmezden gelir veya yadsır. Bu noktada mekânı görmeden bilmek, küp biçiminde, duvarları dikey, tavanı ile zemini yatay ve beyaz aseptik ve (sözde) nötr bir yere göre çalışmayı a priori kabullenmek anlamına gelmektedir.

Beyaz küp olarak nitelendirilen bu teşhir tarzının sanat eserlerinin algılanışı ve anlaşılması üzerindeki sonuçlarına değinen Grunenberg (2006: 88), beyaz küpün hiç de nötr bir bağlam olmadığını, seyretme deneyimini inceden inceye etkilediğini ifade etmektedir. Bu teşhir tipi, modern sanat müzesinin ideolojik niteliğini gizlediği gerekçesiyle sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bu noktada yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinde beyaz küp olarak nitelendirilen galeri mekânının “nötr” bir mekân olmaktan çıkarılmaya başlandığı ve bu durumun postmodernizmin gelişiyile birlikte gözle görülür hale getirildiği görülmektedir.

Antmen'in ifadesiyle, 1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sergi mekânların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi, oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekânla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Galeri mekânı, 1960'larda, bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür (O'Doherty, 2010: 16). 1970'lerde ise anti müze hareketi, beyaz küp olarak nitelendirilen sözde nötr ortama meydan okumaya başlamıştır. Müze dışındaki alternatif mekânlar sanatçılara deneyim ve çalışmalarının aleni bir biçimde ticarileşmesinden kaçış fırsatları sağlayan ortamlar yaratmıştır (Giebelhausen, 2006: 56). Bu bağlamda gelinen noktada 'galeri' sözcüğü yerine 'mekân' sözcüğünün kullanılması da bilinçli bir tercih olarak yorumlanmaktadır. Sandy Nairne (2009)'e göre kurumsal ya da ticari bir ortamı çağrıştırmaması, böylece izleyiciyi önceden koşullandırmaması, bu sözcüğün yaygın olarak kullanımının başlıca nedeni olarak ifade edilmektedir (O'Doherty, 2010: 26-27).

Günümüzde yeni ya da kullanım değişikliğiyle dönüştürülmüş fiziksel bir çevrede müze sergi mekânlarının oluşturulmasında, nötrlükleri ortadan kaldıran açıklıkların

⁵ “a priori” bilgiler, önsel bilgiler olup; kavramları, yargıları, düşünceleri içermektedir. Bknz. Tuğcu, T. (2002) Immanuel Kant ve Transendental İdealizm. Ankara: Alesta Yayınları.

önem kazandığı görülmektedir. Bu açıklıklar yapının içerisindeki mekânsal ilişkilerin kurgulanmasında aynı zamanda da yapının cephesinde var olan açıklıklardan algılanan yakın çevresiyle kurduğu ilişkinin kurguya dâhil edilmesinde önemli öğeler olarak değerlendirilmektedir. Buren (2005: 179)'in ifadesiyle;

Nötr denen mimari mekânlarda, nötr kalmayan – veya nötrlükten kopan- ve bu nedenle genellikle hiç kullanılmayan noktalar/eksenler vardır: Pencereleler, kapılar, dar koridorlar, havalandırma ağızları, ısıtma boruları, ışık kaynakları vb. Aslında bunlar mimari içinde açılmış deliklerdir. Geçiş yerleri. Hareketlenen yerler. İstikrarsız yerler. Arkasından geçilerek hareketlenen pencereler. Açılarak hareketlenen kapılar. İçerisinden geçilerek hareketlenen koridorlar.

Rosalind Krauss'un işaret ettiği gibi, postmodern müzenin en çarpıcı özelliklerinden biri manzarasıdır. Bir galerinin duvarındaki beklenmedik bir açıklık, uzaktaki bir nesnenin göze ilişmesine imkân vererek, bu nesne koleksiyonun içine başka bir nesne düzenine ait bir gönderme ekler. Bu açıklıklar ise delinmiş bir bölme, açık balkon bir iç pencere olabilmektedir. İnsan bu tür müzelerde yalnızca fiziksel olarak değil, görsel olarak da hareket halindedir ve bu görsel hareket, izleyicinin dikkatini başka bir şeye, başka bir sergiye, başka bir ilişkiye, başka bir biçimsel düzene çekerek onu herhangi bir merkezden uzak tutmaktadır. İzleyicinin dikkati, tek bir hareketle aynı anda hem çekilir hem de dağıtılır. Müzede bir bitpazarında dolaşırçasına, rastgele keşfe çıkılır. Grunenberg (2006: 107-108) bu açılımlarla postmodern müze mimarisinin bir alternatifinin de, genellikle sanayi tesisi olarak kullanılan mevcut binaların dönüştürülmesi olduğuna dikkat çekmektedir. Kullanılmayan depolar ve fabrikalar temelde deneysel işler için gereken mekânı, esnekliği ve teklifsizliği sunmaktadır.

Postmodernizme geçiş süreciyle birlikte, en önemli özelliği görünmezlik olan bir müze bir diğer ifadeyle de eserin rahatsız edilmeden seyredilmesine imkân tanıyan nötr bir ortam oluşturmak yerine, eserin ve mimarinin birlikte var olabileceği zengin mekânsal çözüm olanakları yaratmanın önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda müze mekânları yeni olma durumunda üzerinde yer aldığı arazi koşulları; dönüştürülme durumunda ise içerisinde yaraladığı mevcut yapının verilerine bağlı olarak, küpü deforme etme arayışındadır. Burada küpün uzatılarak, patlatılarak, hatta yüzeyleri eğilip bükülerek farklı gerilimlere açık oluşumlar yaratılmak üzere

kurgulanması dikkat çekicidir. Gerçekte burada küpten geriye kalan sadece duvar yüzeyidir. Dolayısıyla açığa çıkan yeni düzen nötürlükten uzaklaşmıştır. Bu yeni durum, her bir mekânsal oluşumun çeşitlenen ve farklılaşan ilişkiler içerisinde birbirleriyle ve içerisinde yer aldığı fiziksel çevreyle bütünleşik güçlü ilişkiler kurduğu mekânsal bir düzen önermektedir. O'Doherty (2010: 109)'nin deyişiyle ise, bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır... Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüşmüştür.

Postmodern müzenin ilk ve en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilen Frankfurt Modern Sanatlar Müzesi'nin tasarımcısı Hans Hollein'nin ifadesiyle; Nötr mekân diye bir şey yoktur, sadece sanat eserinin- karşılıklı bir yoğunlaşma içinde- diyaloga girdiği farklı büyüklükte karakteristik mekânlar (ve bunlara girmek) söz konusudur. (Grunenberg, 2006: 106). Bu bağlamda bugün postmodern müze niteliğiyle ifade edilen müze tasarımına yönelik gelişmelerin, ziyaretçiye çarpıcı bir mimari deneyim imkânı sunmaya yönelik olduğu görülmektedir. Barker (2006: 115)'e göre post modern müze bunu, kaçınılmaz bir içsel karmaşa duygusu, içsel bir labirent hissi yaratılmasıyla gerçekleştirmektedir.

Bu bağlamda beyaz küpün getirdiği, mekânın verileri düşünülmezsizin bir eser ortaya koyma edimine yönelik yürütülen sürecin kökten değişime uğradığı görülmektedir. Buren (2005: 179), hangi türde olursa olsun mimarinin, aslında her türlü eserin vazgeçilmez fonunu, zeminini ve çerçevesini oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bundan böyle sergilendiği yerin mimarisi dikkate alınmadan tasavvur edilebilen sanat eserinin kendi mimarisinin olması diye bir şey söz konusu değildir. Bu nedenle de bir eseri, teşhir edileceği yerin dışında tasavvur etmek, tasarlamak olanaksız hale gelmiştir. Çünkü O'Doherty (2010: 30)'nin belirttiği gibi, bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil, mekânı gördüğümüz açıktır. Bu çerçevede Duncan ve Wallach (2006: 55), hakim inançlara göre, barındırdığı nesnelere bir yana ayrıldığında müze mekânının boş kabul edildiğini dile getirmektedir. Oysaki yapılandırılmış bir ritüel mekânı olarak görünen şey genellikle görünmez kalmaktadır ve sadece, sanatın nesnel bir şekilde ve dikkat dağılmaksızın seyredilmesine izin veren şeffaf bir mecra olarak deneyimlendirilmektedir.

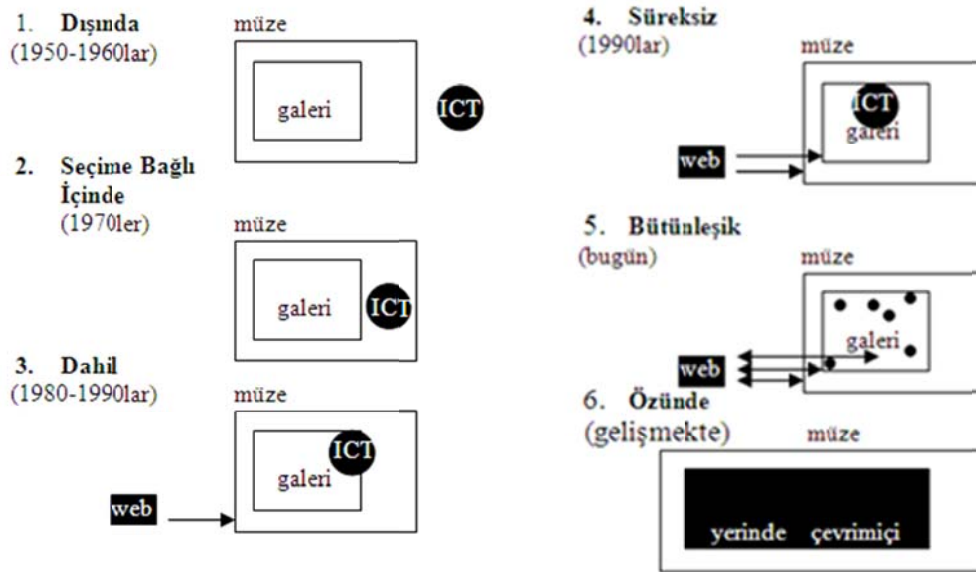
Bu noktada Lehmbruck (2001: 64) sadece objeyle mekânın değil, objeyle objenin biraradallığını da içeren bir bütünü oluşturulmasının önemine dikkat çekerek; bu

bütünün, boyutlar ve şekiller, oranlar ve mesafeler arasında kurulacak ilişkiler nedeniyle Gestalt psikolojisinin (Bknz. s.74) kriterlerine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu ilişkilerle açığa çıkan bütün, takımyıldızının biçimini belirlemektedir. Bu bağlamda ziyaretçi için sergiyi çekici kılan nedir? Sorgulamasına yanıt oluşturan Falk ve Dierking (2000: 123)'e göre bir şeyi çekici kılan şey; mekân, biçim, kütle, renk, doku, örüntü, birlik ve çeşitlilik; denge, vurgu, ritim, oran ve ölçekten oluşan temel tasarım öğelerinin uygun bir biçimde harmanlanmasıdır. Müze bağlamında ayrıca ses, alt potansiyeller, kokular, potansiyel olarak insanlar ve açıklayıcı metin ve objelerin eklenmesi gerekmektedir. Greenberg (2005: 227)'in ifadesiyle temeldeki eğilim ise, artifajların ve mimarinin dâhil olduğu daha bütünsel bir deneyim yaratmaya yöneliktir, bu bütünsellik ona direnmektense onu kabul edip, onunla çalışmayı gerektiren bir işlem gerektirmektedir.

Bugün “siyah kutu” *black box* ifadesinin de modern bilim merkezleri için kullanıldığı görülmektedir. Siyah kutu terimi genel olarak, bilim deneyimine, doğal ışığın girmediği mekânlara, sadece bilimsel içeriği barındıran kapalı, içe dönük strüktürlere işaret etmektedir. Toon'a göre modern bilim merkezlerinin siyah kutu mekânlarını üreten bazı eğilimler bulunmaktadır. Bunlar: dışarıdan algılanılan kendi ifade biçimine yoğunlaşan mimari anıtlar oluşturma; çevreyle bağlantının kesilmesi ya da yaratılan yeni içle, çevrenin yenisiyle değiştirilmesi; yerden ve zamandan soyutlanmış tümüyle kontrollü mekânların tasarlanmasıdır (Toon, 2005: 29-30). Bilim merkezlerinde oluşan içeriye yönelik deneyimin, sergi mekânlarının çeşitli teknik ve teknolojik gösterim biçimleriyle interaktif hale getirilmesiyle elde edildiği görülmektedir. Burada mekânın ve mekânı tanımlayan öğelerin de neredeyse karartılarak yok sayıldığı söylenebilir. Bu yapıyı kıran giriş-karşılama, satış ve kafe hizmetleriyken, bu oluşumlar dışla iç arasındaki ilişkiyi kuran yegâne unsurdur. Eğitim, araştırma, inceleme, eğlence ve hayal imkânları sağlamak üzere tasarlanan bilim müzelerinin en yeni örneklerinin de bu çerçevede ele alındığı ve fiziksel çevrenin yapısının deneyimi etkilediği gerçeğinin hala bu türdeki yapıların tasarımında değerlendirmeye alınmadığı görülmektedir. Toon'un ifadesiyle geçmişten gelen planeteryumlar, panoromalar, diyoramalar ve diğer görselleştirme teknolojileri ile bugünün teknikleri olan dev-ekran filmler, sanal gerçekliğe sokma, 3-D hologramlar vb.

simülasyon teknikleri ve teknolojileriyle donatılan siyah kutu, doğal olanın ve gerçek olayların gözlemciye sunulmasına ilişkin ‘orada olma’ya yönelik sanal deneyimler önermektedir. Fakat burada ifade edilen orada olma kavramının müzenin işlevini gerçekleştirdiği “yer” ile ilişkilendirilmediği, yere ilişkin değerlerin müzenin varoluş amacına dâhil edilmediği görülmektedir. Oysaki yukarıda ifade edilen açılımlarla görülmektedir ki, müzenin varoluş amacının gerçekleştirilmesinde mekân, güçlü bir potansiyeline sahiptir.

Bu noktada gösterim, bilgi ve iletişim teknolojilerinin müze mekânının tasarlanmasındaki önemi göz ardı edilemeyecek bir gerçekliktir. Parry (2005: 42)’in ifadesiyle, çalışma ortamından keşif ortamlarına müze mekânları, bu teknolojiler tarafından sürekli bir biçimde şekillendirilmektedir. Öyle ki sınırlı bir mekânda çok sayıda objeyi bir arada sergilemek üzere çözümler yaratabilmekte, çevreleyici deneyim ortamı olarak müzenin duyumsanmasını arttırmakta, kıymetli koleksiyonları tam anlamıyla halkın yakınına getirmekte, teatrallığın ve görsel gösterinin söylevini müzeye taşımakta, müze mekânlarının aktif ve katılımcı deneyimlerine imkân tanımakta ve müzenin ziyaretçisini başka bir zaman ve mekâna nakleden bir yer olarak kuruluşuna yardım etmektedir. 1950’li yıllardan günümüze Bilgi İletişim Teknolojilerinin “ICT” “Information Communications Tecnology” müze mekânına giriş süreci ve günümüzdeki mekândan ayrıştırılamaz yapısı Şekil 11’de gösterilmiştir.



Şekil 11. Galeri-Dijital Etkileşiminin Evrimi

Kaynak: Parry, 2005: 45

Sonuç olarak gelinen noktada Jencks (1997)'in gözlemiyle "Çağdaş Müze" eski gereksinimleri karşılama ile yeni, değişime uğramış fırsatları ziyaretçiye sunma durumunda olağanüstü çelişkileri içerir hale gelmiştir. Giebelhausen'e göre postmodernizmin yükselişiyle birlikte, müze sadece ve sadece kendi tarihi köklerini yeniden çağırmakla kalmamış, ayrıca Robert Venturi'nin giderek artan bir biçimde karmaşıklığı ve çelişkileri kabul eden "hem-ve" olarak adlandırılan mimarlığını (Bknz. s.72) kutlar hale gelmiştir (Giebelhausen, 2006: 56). Bu bağlamda günümüzde müzelerin çoklu anlamlara sahip hale geldiği, mimari düzenlemelerin ise, çok katmanlı hale gelerek deneyim ortamlarının yaratılmasına yönelik zengileştirildiği görülmektedir.

Çağdaş müzenin oluşturulmasına katkıda bulunacak yukarıda aktarılmaya çalışılan kavramların ve faktörlerin müze tasarımında tasarımcı tarafından sorgulanarak yorumlandığı, çözüm yolları yaratma biçimiyle de görünür hale getirildiği görülmektedir. Günümüzde müze mekânının yaratılmasında, disiplinler arası bir ekiple yürütülen tasarım sürecinde ICOM (2010: 24) tasarımcının yükümlülüğünü, koleksiyonlar, çalışanlar ve ziyaretçiler etrafındaki zarfın tasarlanması olarak nitelendirmektedir.

Burada tasarlanması beklenen zarf çağdaş müzeyi var edecek bütün işlevlerin yerine getirilmesine yönelik olup, karşılama mekânından, sirkülasyon alanlarına, sergi mekânlarından çok amaçlı salonlara, atölyelerden laboratuvarlara, restoranlardan satış birimlerine mekânların tüm ölçeği ve donatılarıyla oluşturulmasına gönderme yapan kapsamlı bir ele alışa işaret etmektedir. Bu ele alış hem o hem bu yaklaşımıyla deneyime dayalı ortamların yaratılmasına yönelik olup, tasarımcının yorumuyla bir araya getirme eylemini (Bknz. s.73) içermektedir. Bu noktada yaratıcı mekânın yaratılmasında müzenin, statik bir yapıda değil, hayati önem taşıyan ilişkilenebilirliğin yeri, kullanıcı mekânı, deneyim mekânı olarak düşünülmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu mekânlar deneyimi düzenlemek üzere farklı öğeleri bir araya getiren yaratıcı tasarımcılara ihtiyaç duymaktadır. Bu yaratıcı mekânların oluşturulabilmesi ise, işbirliği ve farklı disiplinlerin bir araya getirilmesiyle mümkün olabilmektedir.

3.3.4 Çağdaş müze işlevine adaptasyon

"İlkin bizler binaları biçimlendiririz, ardından da binalar bizleri ve ardından tekrar bizler onları..." Söyleminin müze mekânlarının yeni ve yeniden tasarlanmasının altında

yatan bakış açısını yansıtıcı nitelikte olması, bu söylemi çağdaş müze mekânının yaratılmasında hatırlanmaya değer kılmaktadır. MacLeod (2005: 13)'dan aktarımla araştırmalar göstermektedir ki, mimarlık, zaman, mekân ve alanın özelliklerinde bulunan, algılanan sosyal ihtiyaçların, sonuç ürünü olarak düşünülmektedir (King, 1980). Toplum değiştiği ve yeni sosyal ihtiyaçlar olduğu için, yeni bina formları bu sosyal ihtiyaçları yerine getirmek üzere üretileceklerdir. Benzer bir biçimde mevcut mimari oluşumun fiziksel strüktürü ve kullanımları, ihtiyaçların ve önceliklerin kaymasıyla zaman içerisinde biçimlerini değiştireceklerdir.

Bu noktada müze oluşumunun günümüzde çağdaş yaklaşımlarla var olabilmesi veya varlığını sürdürebilmesi için yürütülmesi hedeflenen fonksiyonların yeni oluşturulacak müze mekânında ve ya potansiyel mevcut bir yapıda somutlaştırılması ve/veya yapılacak müdahalelerle görünür hale getirilmesi önemli hale gelmektedir. Bu bağlamda yukarıda dile getirilen çağdaş müze olgusuna yönelik tüm açılımların var olan ve belirli bir işleyişe sahip olan müze mekânlarının, çağdaş müze işlevine adapte edilmesine yönelik müdahaleler için de rehber niteliği taşıdığı açıktır.

Günümüzde kültürel miras niteliğindeki oluşumların kullanım değişikliği veya genişlemesi yoluyla çağdaş müze işlevine adapte edilmelerine yönelik uygulamaların giderek arttığı görülmektedir. ICOM (2010: 23), modern müzenin keşfi olan 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başından buyana, eski miras yapılarının müze kullanımı için yeniden dönüştürülmeye başlandığını, bu yapıların özel mimarisinin; korumaya, araştırmaya ve koleksiyonlarla geçici ve sabit sergiler aracılığıyla iletişim kurmaya yönelik ihtiyaçlara ilişkin olarak geliştirilmekte olduğunu belirtmektedir. Fakat burada ifade edilen geliştirme eyleminin temelde çağdaş müze olgusuna yönelik ziyaretçi odaklı bir yaklaşımla gerçekleştirildiği gözden kaçırılmamalıdır.

Bu çerçevede gerçekleştirilen ve özellikle 21 yüzyılın gelişimiyle beraber artış gösteren çağdaş müze işlevine adaptasyona yönelik çeşitli müdahale biçimlerini içeren uygulama örnekleri, konuyla ilgili indexli yayınlardan (Bknz. s.10) 1990 yılından günümüze kadarki süreçte elde edilen verilerle oluşturulan Tablo 7 de (Bknz. s: 215) uygulama tarihine göre sıralandırılarak gösterilmiştir. Bu tablo aynı zamanda çağdaş koruma yaklaşımının da getirdiği kullanım yoluyla yapının yaşama katılmasını sağlamak hedefiyle, kültürel miras niteliğindeki yapıların, yeni fonksiyonlarla çağdaş

müze işlevine adapte edilmelerine yönelik yaklaşımlarda açığa çıkabilecek çeşitliliği de ortaya koyar niteliktedir.

Bu müdahale biçimlerinin çağdaş koruma anlayışının belirlediği ilkeler ve çağdaş müze olgusunun gerektirdiği yeni işlevlerle birlikte ele alınması gereken bütünleşik bir yaklaşımı gerektirdiği bilinen bir gerçekliktir. Bu ise, kültürel miras niteliğindeki yapıların yerle ilişkili sahip olduğu değerlerin ve de çağdaş müze işlevinin verileri kaybedilmeden bir araya getirilmesini gerekli kılmaktadır. Skolnick (2005: 124) bu noktada tasarımcının yükümlülüğünün ne olduğunu şöyle dile getirmektedir;

Geniş bir ziyaretçi yelpazesi için müze deneyimini zenginleştirmek üzere henüz keşfedilmemiş potansiyelleri açığa çıkarmak amacıyla somutlaştırmanın, anlatının, fonksiyonun geniş yorumlanış biçimlerinin araçlarını gözden geçirmeye yönelmek, müzenin potansiyellerinin farkında olan ve onu daha iyi bir noktaya getirmeyi hedefleyen her birimiz için çözülmesi gereken temel sorundur.

Bu bağlamda kültürel miras niteliğindeki yapılarının çağdaş müze işlevine adaptasyonlarına yönelik uygulama örneklerindeki çeşitliliğin tasarımcının kendi imzasını oluşturma çabası ile çağdaş koruma yaklaşımının ilkeleri arasındaki gerilimden kaynaklandığı görülmektedir. Çağdaş koruma süreklilik çabasında iken tasarımcı değişim arayışındadır. Fakat bilinmektedir ki, sürekliliğin sağlanması, değişimin doğasının ve hızının kontrol edilebilmesine bağlıdır. Bu bağlamda miras yapılarının çağdaş müze işlevine adapte edilmesine yönelik yapılacak müdahalelerde tasarımcının kendisini ve de müdahale biçimini, çağdaş koruma yaklaşımın sunduğu bakış açısıyla yönlendirmesi önemli bulunmaktadır. Bu yönlendirme biçiminin, müze mekânlarının oluşturulmasına yönelik anlayışla tasarım sürecine dâhil edilmesiyle, müze deneyimindeki önemi göz ardı edilemeyen fiziksel çevrenin sahip olduğu özgünlükleriyle fonksiyonun sahip olduğu özelliklerin bir arada var olabileceği zengin ortamların yaratılmasının mümkün olabileceği bilinmektedir.

Kültürel miras yapılarının çağdaş müze işlevine adaptasyonlarını sağlamak amacıyla gerçekleştirilen ve mekâna yönelik belirgin değişimleri içeren uygulamaların, denenmiş yollar olarak, müze mekânının çağdaş yaklaşımlarla tasarlanması problemine olumlu ve olumsuz yönleriyle öğreti niteliğinde olduğu görülmektedir. Bu çerçevede geç 12. yüzyıl'a tarihlenen Louvre yapısının, iki yüz yılı aşkındır süredir müze

işlevine yönelik çok çeşitli müdahalelere maruz kalması ve müdahale biçimlerine yönelik ele alınmış biçimleriyle çeşitli sorgulamalara ortam yaratarak tarihi süreçte çağdaş koruma yaklaşımını oluşturan söylemlerin açığa çıkmasında öncü örnekler arasında kabul edilmesi nedeniyle önemli bulunmaktadır. Özellikle Louvre saray yapısının çağdaş müze işlevine adapte edilmesine yönelik gerçekleştirilen kullanım genişlemesi ve değişimine yönelik müdahaleleri incelenmeye değer görülmüştür.

Louvre müzesini bugünkü noktaya taşıyan değişimleri değerlendirebilmenin en temel yolu ise, varlık gösterdiği yapıya tarihi süreklilik içerisinde bakılmasıdır. Müdahale öncesinde yapının kültürel miras kapsamında korunmaya değer özelliklerinin ortaya konulması, yapılan müdahale biçiminin değerlendirilmesinde temeldir. Mevcut yapı ile bu yapıya yönelik gerçekleştirilen müdahaleyle açığa çıkan bütünleşik oluşumun yarattığı deneyim ortamlarının incelenmesinde, neyin eski ve yeni olduğunun ve bunların nasıl bir araya getirilerek çağdaş müzecilik yaklaşımıyla deneyim ortamları yaratılmaya çalışıldığının ortaya konulması önemlidir. Bu noktada Louvre üç bölümden oluşan bir çerçevede;

1. Müdahale yılına kadarki tarihçesi ve tarihi süreçte sahip hale geldiği soyut ve somut değerleri açığa çıkartan mevcut yapıya ilişkin verileriyle,
2. Mevcut yapının kullanım değişikliğine (işlev genişlemesi ve işlev değişimine) uğrayarak geçirdiği müdahale biçimleriyle,
3. Eski ve yeninin birlikteliğiyle oluşan bütünleşik yapıda açığa çıkan mekânsal kurgu, yeni deneyimler yaratmadaki olumlu ve olumsuz yönleriyle incelenerek değerlendirmeye alınacaktır.

3.3.5 Çeşitlenen Müdahale Biçimleriyle Louvre Müzesi Analizi

Konum: *Paris, Fransa.*

İlk Kullanım Biçimi: *Savunma amaçlı kale yapısından kraliyet sarayına*

Yapım Yılı: *Geç 12.Yüzyıl*

Yeni Fonksiyon: *Sanat Müzesi*

Müdahale Yılı: *I. Aşama: 1983-1989, II. Aşama: 1989-1993*

Tasarımcı: *Pei Cobb Freed & Partners*

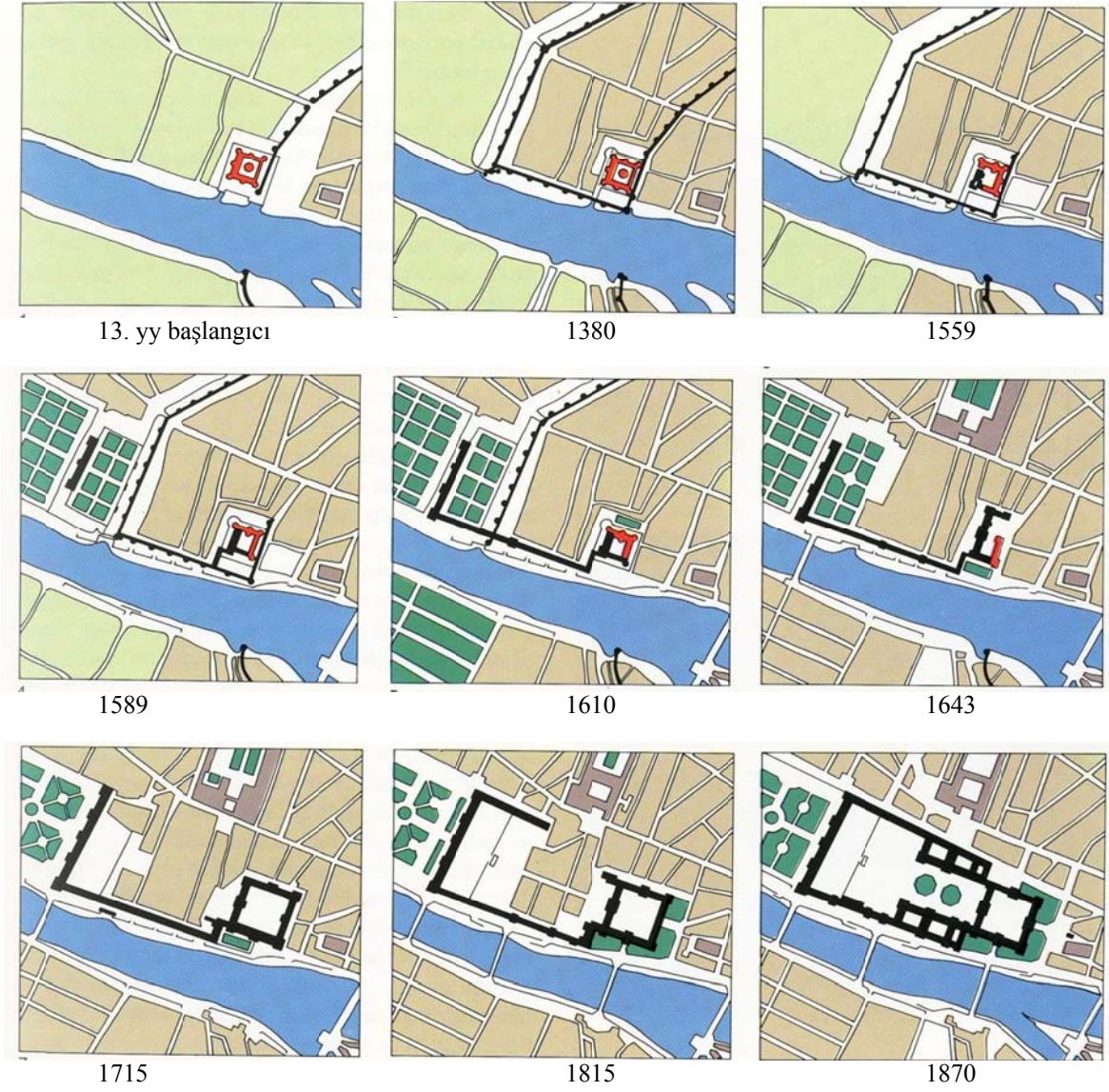
Müdahale Yılı: *2005-2012*

Tasarımcı: *Mario Bellini ve Rudy Ricciotti*

Tarihçesi:

İlk olarak 1190 yılında Fransa kralı Philippe Auguste'nin döneminde Paris'i savunma amaçlı inşa edilen surları güçlendirmek üzere yapılan kale yapısı, Louvre ismini alarak büyük ölçekli bir cephanelik olarak kullanılmıştır. 14. Yy ortasında kentin yayılım göstermesiyle birlikte surların genişletilmesi gerekli hale gelmiş, Louvre'un savunmaya yönelik fonksiyonu ortadan kalkmıştır. Aynı yüzyıl içerisinde yapı kraliyet ikametgâhına dönüştürülmüştür. Ortaçağ yapısı olan Louvre yıkımlar ve yeni binaların eklenmesiyle 16. Yyda Rönesans sarayına dönüştürülmeye başlanmıştır. Bu dönüşüm süreci yaşanırken, bu yapıdan 500 metre uzaklıkta tümüyle kaleden bağımsız Tuileries sarayının yapımına başlanmış, bitiminin ardından da iki yapıyı güney kanadında birbirine bağlayan galeri mekânları oluşturulması planlanmış ve bu projenin gerçekleştirilmesi 17. Yy da mümkün olabilmiştir. 18.yyın ortalarına kadar yapı, krallığa ev sahipliği yaparken, sanat ile bilime yönelik tüm anıt niteliği taşıyan nesnelere toplamaktadır. Sonraki yıllarda ise Louvre ikametgâh olarak terk edilmesine rağmen, hala devletin güçlü bir simgesi olarak görülmektedir. Fransız devriminin ardından saray, 1793 yılında kraliyet mülklerinin kamulaştırılmasıyla halk müzesine dönüştürülmüştür. 19.yyda ise iki yapıyı ikinci bir koldan bir araya getirme hedefiyle kuzey kanadına binalar eklenerek yeni galeri mekânları elde edilmiştir. Resim 1 Louvre yapısının kale'den müze yapısına dönüştürülme sürecini kapsayan değişim evrelerini görselleştirir niteliktedir.

1871 yılında şehrin yönetim tarafından geri alınma çabasında çıkan yangınla büyük hasara uğrayan Tuileries sarayının 1882 yılında yıkılması, modern Louvre'un doğuşuna işaret eder nitelikte kavranmıştır. Bu noktada saray yapısı kapalı bir sistemden bugünkü u şeklindeki açık yapı sınırlarına kavuşmuştur. Saray bu tarihten sonra bünyesinde sadece maliye bakanlığını barındırarak, giderek tüm ölçeğiyle kültüre adanmış bir yapıya dönüştürülmüştür. 20. yüzyılın başına kadar restorasyon, renovasyon çalışmalarıyla birlikte müzenin sahip olduğu koleksiyonun genişletilmesi çalışmalarına yer verilmiştir. 1930'lu yıllarda Louvre müzesinin sergi mekânlarının genişletilmesi amacıyla, antik heykellerin sergilenmesine yönelik Sphinx avlusunun üzeri camlı bir üst örtüyle kapatılmış ve bazı galeriler tümüyle modernize edilmiştir. 1960'lı yıllarda ise maliye bakanlığının taşınmasıyla bazı koleksiyonların konumları değiştirilmiş restorasyon laboratuvarları ve atölyeler kurulmuştur.

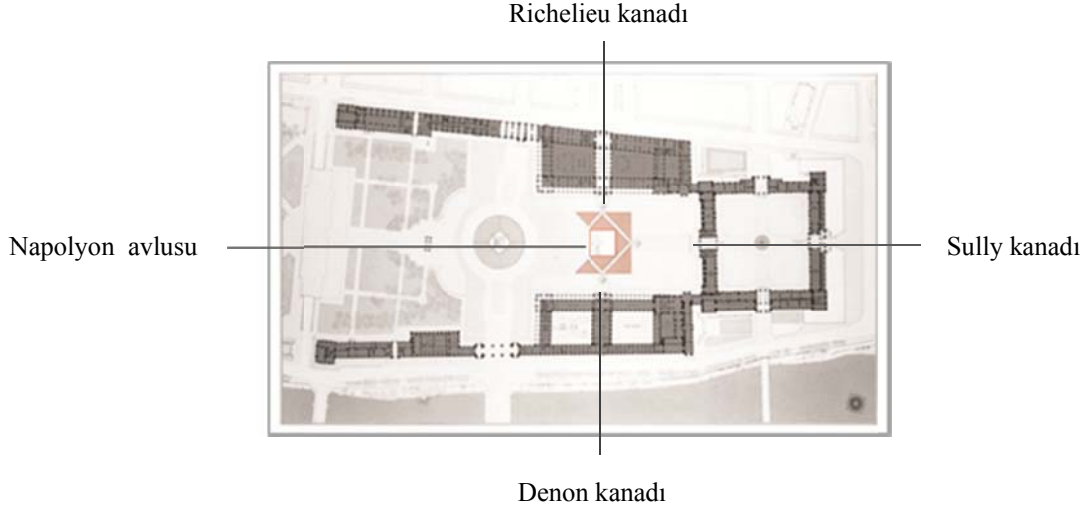


Resim 1. 1200'den 1870'e Kale'den Saray Yapısına Louvre Anıtının Tarihsel Aşamaları

Kaynak: Louvre, 1998: 17

Louvre yapısının 1793 yılında müze olarak kullanılmaya başlanmasının ardından geçen yaklaşık iki yüz yıllık zaman diliminin sonunda, müzenin gösterim biçimlerini geliştirme ve ziyaretçilere daha iyi olanaklar sağlama ihtiyacıyla, 1983 yılında dönemin Cumhurbaşkanı François Mitterrand, Louvre saray yapısının tümüyle müze işlevine adapte edilmesine yönelik yeniden bir yapılanma oluşturulması amacıyla Ieoh Ming Pei'yi görevlendirerek "Grand Louvre" projesini başlatmıştır. Bu proje iki aşamada gerçekleştirilmiş olup, tasarımından uygulanma aşamasına 1983-1989 yılları arasında tarihlenen birinci aşama; Louvre yapısının mevcutta süregiden müze işlevinin, çağdaş

koşullara taşınması amacıyla işlevin genişletilmesi, modernize edilmesi ve de yeniden organize edilmesine yönelik Napolyon avlusunda gerçekleştirilen müdahaleleri kapsamaktadır. İkinci aşama ise 1989-1993 yılları arasında gerçekleştirilmiş olup, Richelieu kanadında bulunan Maliye bakanlığına ait ofislerin sergi mekânlarına dönüştürülmesine ilişkin işlev değişikliğine yönelik çeşitli müdahaleleri içermektedir.

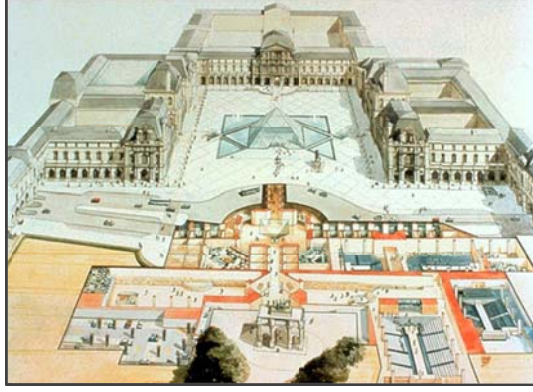


Resim 2. 1983-89 Yılı Louvre Müzesi Genişleme Projesi Zemin Seviyesi Planı

Kaynak: PEI COBB FREED & PARTNERS Architects - Official Site

<http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> (Erişim 09.10.2012)

1990 yılında ise Fransa'nın Kültür, İletişim ve Halka Yönelik Çalışmalar Bakanlığının çağrısıyla, NIM, Ieoh Ming Pei ve Michel Macary tarafından Grand Louvre projesine eklenecek moda koleksiyonu gösteriminin gerçekleşeceği yeni bir genişleme projesinin yapılması gündeme gelmiştir. Ele alınan proje 55.000 m² lik karma kullanımlı yapısıyla müzeden bağımsız olmakla birlikte, müzeyi finansal olarak desteklemek ve Paris'in kalbini yeniden canlandırmak üzere tasarlanmıştır. Bu proje, alışveriş birimleri, restoranlar, 600 koltuklu bir anfiteatronun da dâhil olduğu etkinlik alanları, laboratuvarlar, kapalı otopark ve tüm bu oluşumlara erişim noktası tanımlayan 8.9 m yüksekliğinde Pei'nin tasarladığı ters piramittin merkezinde yer aldığı iç avluyu içeren Carrousel galerilerinin yapımına yönelik olup inşasına 1991 yılında başlanarak 1993 yılında kullanıma açık hale getirilmiştir.(Bknz. Resim 3).



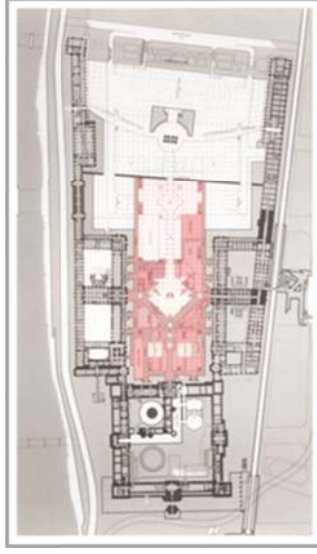
Resim 3. 1993 Yılı Büyük Louvre Projesine Eklenen Genişleme Projesi

Kaynak: <http://robinsonlibrary.com/finearts/visual/museums/louvre.htm> (Erişim 09.10.2012)

Daha sonraki yıllarda Denon kanadında yer alan İslam sanatları bölümü için ek galeriler oluşturulmasına yönelik genişleme projesine ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu amaçla 2004 yılında gerçekleştirilen uluslararası yarışma sonucunda birincilik kazanan Rudy Ricciotti ve Mario Bellini'nin disiplinler arası bir ekiple yürüttüğü projesi 2012 yılında tamamlanarak müze yapısıyla bütünleşik olarak kullanıma hazır hale getirilmiştir.

Müdahale biçimlerinin yapısı:

Tüm bu gelişim ve değişim süreci bilinmekle birlikte Louvre saray yapısının, çağdaş koruma yaklaşımının ve çağdaş müze olmanın gereklilikleriyle, kullanım biçiminin değişmesine olanak tanıyan en önemli müdahalelerden ilkinin iki aşamalı kapsamıyla Pei ile başladığı görülmektedir. Bu doğrultuda Pei'nin I. aşamada 1983-1989 yılları arasında, müzeye giriş çıkışı düzenlemek, yeni bir sirkülasyon düzeni oluşturmak ve yeni mekânların elde edilmesini sağlamak üzere gerçekleştirdiği müdahaleler ile II. aşamada 1989-1993 yılları arasında Richelieu kanadının müze gösterim mekânlarına eklenmesi amacıyla uyguladığı müdahaleler bütünde incelenecektir. Ardından müzenin geçirdiği en son müdahale olarak Rudy Ricciotti ile Mario Bellini'nin uygulamaları, müdahale biçimleri, tasarım yaklaşımlarıyla irdelenerek değerlendirilecektir.



Resim 4.1983-89 Yılı Louvre Müzesi Genişleme Projesi Zemin Altı Seviyesi Planı



Resim 5.Napolyon Avlusu'ndan Üst Görünüş

Kaynak: <http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> **Kaynak:** Louvre, 1998: 23
(Erişim 09.10.2012)

1981 yılında, Cumhurbaşkanı François Mitterrand'ın ABD'deki uygulamalarıyla daha çok müze mimarı olarak bilinen Çin asıllı Amerikalı mimar Ieoh Ming Pei'yi görevlendirerek başlattığı büyük Louvre "Grand Louvre" projesi, saray yapısının tümüyle müze işlevine adapte edilmesine yöneliktir. Projenin amacı, yapıyı çağdaş müzecilik yaklaşımına taşıyacak ortamı, mekânsal kurguyu ve de çeşitliliği sağlamaktır. Bu doğrultuda Pei'nin ortaya koyduğu müdahalenin, yeni bir eklemeye Louvre'un yapı ölçeğinin doğurduğu kavranması ve hâkim olunması güç mekânsal kurguya, yeni bir düzen getirilmesine ve de o güne kadar sadece objelerin sergilenmesine yönelik müzenin, işlevinin farklı eylemlere imkân sağlayıcı nitelikte genişletilmesine yönelik olduğu görülmektedir. Pei, Louvre'un en temel sorunu olan giriş çıkışını düzenlemek, açık bir sirkülasyon düzeni oluşturmak, işlevin genişletilmesine yönelik yeni mekânların elde edilmesini sağlamak ve de tarihi müzeye etkileyici ve heyecan verici yeni öğeler ekleyerek eski ile yeninin biraradallığından doğan yeni bir algılanış biçimi kazandırmak amacındadır. Bu doğrultuda saray kompleksin kalbini oluşturan Napoleon Avlusu'nda, günümüzde kendisinin de önemli değer olarak algılandığı bir müdahale biçimi ortaya koymuştur.

Pei'nin kendi resmi web sayfasında dile getirdiği şekliyle ⁶de; 1983 yılında Mitterrand, tümüyle tarihi binanın bütünlüğünden ödün vermeden modernize edilmesini, genişletilmesini ve şehir ile daha iyi entegre olmasını istemiştir. Louvre orijinalinde kraliyet sarayı olarak inşa edilmiş ve yaşamının uzun bir bölümünde bu amaçla kullanılmıştır. Esasen müze olarak hizmet etmeye uygun olmadığı gerçeği çözülmesi gereken bir sorun olmuştur. İki aşamalı çözüm uzun doğrusal binanın, odak noktası olan avlu etrafında kompakt U şeklinde müzeye yönelik düzenlenmesini içermektedir.



Resim 6. Louvre Müzesi Giriş ve Arka Cephesi

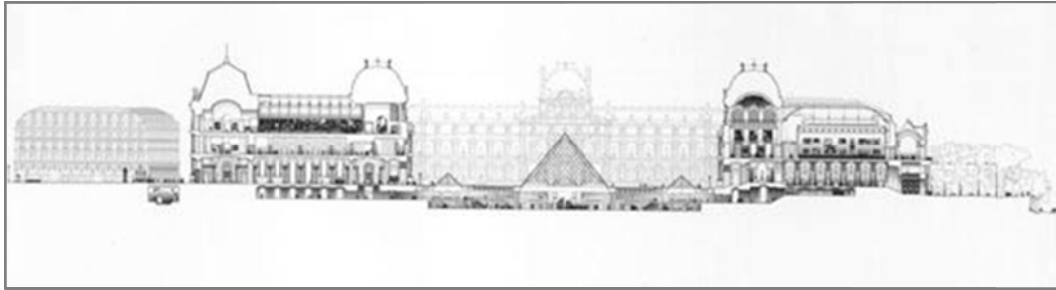
Kaynak: Kandemir, 2006 yılı arşivi

Bu projenin I. Aşamasını oluşturan müdahalede Napoleon Avlusu'nun orijinal zemini yıkılıp, kazılarak, toprak seviyesinin iki kat altına inilmiş, önerilen yeni fonksiyonlar için gerekli alanlar elde edilmek üzere oluşturulan boşluğu sınırlayan yeni kaset döşeme sistemi avlunun zemin düzlemi haline getirilmiştir. Bu döşeme sistemini kesintiye uğratan ise, müzeye giriş noktası ya da kapısını tanımlayan 21.6 metre yüksekliğinde piramidin taban alanı olmuştur. Storrie (2006: 8)'in ifadesiyle piramit, Grand Louvre olarak adlandırılan Louvre'un yeniden geliştirilme projesinin merkezi noktasıdır. Piramit, Louvre müzenin mevcut labirentimsi düzenini netleştirmek amacıyla olan bir merkeze biçim vermektedir.

Bu müdahalede Pei'nin, saray yapısının galeri mekânlarını içeren Richelieu, Sully, Denon kanatlarına giriş akslarının çakışma noktasına, merkezini yerleştirdiği cam piramit; müzeye giriş, karşılama, eski ve yeni tüm oluşumlara yönlendirme sağlayan mekânsal kurgunun zemin seviyesi altındaki varlığını simgeleyen bir örtü sistemi,

⁶ <http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> (Erişim 09.10.2012)

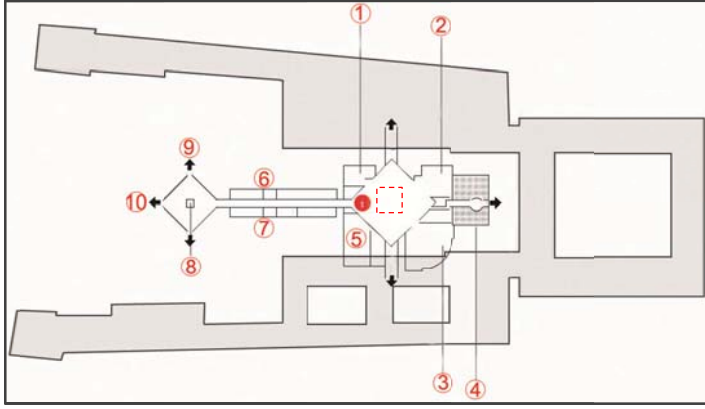
Pei'nin ifadesiyle de çatı penceresi oluşturan strüktürel bir sisteme sahiptir. Bu cam piramit, Louvre kanatlarına zemin seviyesi altında erişim olanağı tanıyan mekânlara doğal ışık ve havalandırma desteği sağlamak üzere 5 metre yüksekliğinde üç küçük cam piramitle desteklenmiştir. (Bknz. Resim 6- Resim 10) Jodidio (1993: 135)'dan aktarımla Pei'nin planı, Louvre müzesi için merkezi bir giriş oluşturulmasına yönelik olarak pramidi gerektirmiştir. Pei ilhamını bir ölçüde, tasarım öğeleri olarak gökyüzünü ve suyu vurgulayan bahçe tasarımcısı Le Nôtre'den almıştır.



Resim 7. Napolyon Holü Dikey Kesiti

Kaynak: <http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> (Erişim 09.10.2012)

Napoleon Avlusu'nda yükselen piramitin alt hacminde merdivenler ve çok özel bir asansörle erişimin sağlandığı Napolyon holü bulunmaktadır. İki kat yüksekliğinde toprak altı seviyesinde bulunan bu mekânda karşılama ve danışma dışında geçici sergi alanları, sarayın ve müzenin tarihinin gösterildiği kalıcı sergi mekanı, V. Charles'ın yaptırdığı orijinal hendek, 420 koltuklu oditoryum, vestiyer, kitap satış, kafeterya ve restoran ve de yapımı sonraki aşamada gerçekleştirilecek olan Carrousel alışveriş merkezine ve de otopark alanına erişim sağlayan geçit yer almaktadır (Bknz. Resim 8).

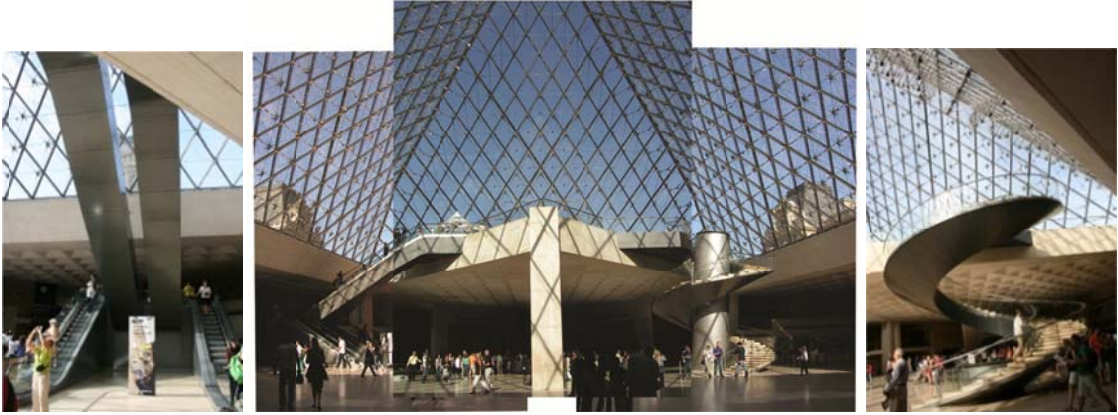


- Karşılama, danışma
- 1. Restoran ve kafe
- 2. Oditoryum
- 3. Gruplar için karşılama, görsel işitsel merkez
- 4. Napolyon sergi salonu ve Louvre tarihi gösterimi
- 5. Kitap satış ve butikler
- 6. Üyelik ofisi, postane, hediyelik eşya satış
- 7. Kitap satış birimleri, Louvre yayınları erişimi
- 8. Ters piramittin bulunduğu Carrousel avlusu
- 9. Metro ve alışveriş merkez
- 10. Otopark alanı

Resim 8. Napolyon Holü

Kaynak: Louvre Museum Official Website <http://www.louvre.fr/en> (Erişim 15.10.2012)

Napolyon salonundan Louvre’u evrensel müze statüsüne yükselten koleksiyonunun gösterimlerinin bulunduğu kalıcı sergi salonlarını barındıran Richelieu, Sully, Denon kanatlarına geçiş ise üç ayrı kolda varolan ve giriş akislerini tanımlayan merdivenlerle sağlanmaktadır (Bknz. Resim 10).



Resim 9. Louvre Müzesi Napolyon Holüne Erişim

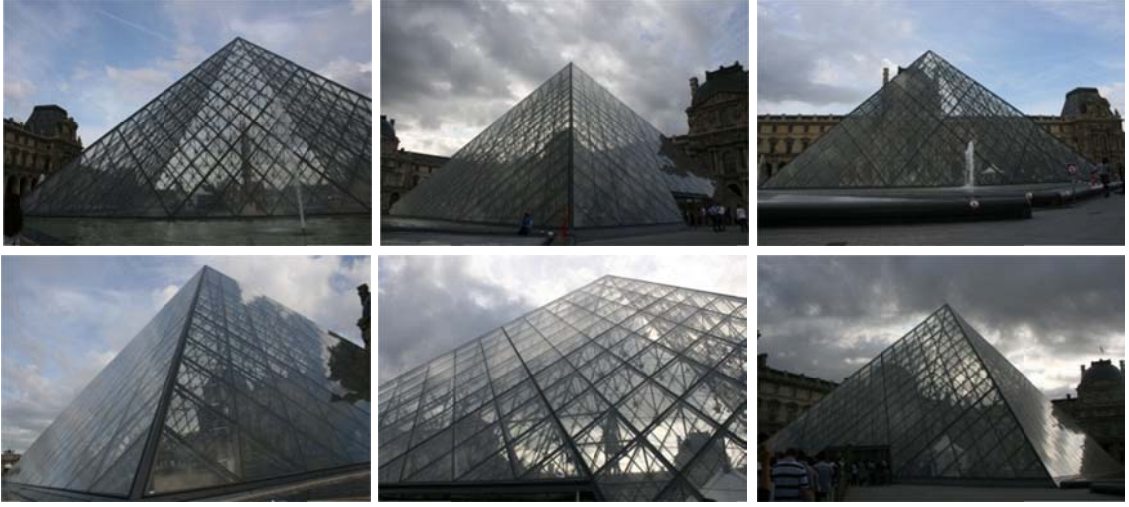
Kaynak: Kandemir, 2006 yılı arşivi



Resim 10. Danışma ve Louvre Kanatlarına Erişim

Kaynak: Kandemir, 2006 yılı arşivi

Bu çerçevede Pei'nin 1989 yılında tamamlanan kültürel miras niteliğindeki Louvre saray yapısına yaptığı müdahale biçimi, çağdaş koruma yaklaşımının günümüzde geldiği noktaya katkı sağlayıcı bir sorgulama alanı oluşturması nedeniyle, önemli bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Çalışmanın I. Bölümünde belirtildiği gibi, çağdaş koruma yaklaşımı kültürel miras niteliğindeki oluşumların yaşama katılarak sürdürülebilirliğinin sağlanmasını hedeflemektedir. Bu yaklaşımın, yapının sahip olduğu ve korunması gereken değerleriyle o günün ihtiyaçlarının, bütünleşik bir biçimde ele alındığı müdahaleleri olumlu bir tavır sergilediği bilinmektedir. Bu noktada Pei'nin Louvre yapısının yaklaşık sekiz yüz yıllık geçmişinin izlerini taşıyan tüm soyut ve somut değerlerini korumaya yönelik bir yaklaşım geliştirme çabasında olduğu, bu çabanın ise kendisini eski ile yeninin bir araya getiriliş biçiminde görünür hale geldiği görülmektedir. Pei, gerçekte büyük ölçekli kütleli hacme ihtiyaç duyan yeni fonksiyonları zemin düzlemi altına alarak eski ile olan fiziksel ilişkiyi dışarıdan görünür olmayan bir biçimde düzenlemiştir. Görünürde müdahale, tarihi yapıya dokunmayan bir yaklaşım sergilemektedir. Pei, açığa çıkan yeni oluşumlara ve de Louvre yapısına erişimi sağlamak ve eski ile yeninin oluşturduğu bütünleşik yapıyı bütünüyle organize etmek üzere piramit formunu kullanmıştır. Ölçeği ve varoluş biçimiyle sonradan yapıldığını açıkça ortaya koyan piramit, tarihi süreçte yapıya eklenen yeni bir oluşum olduğunu ortaya koymaktadır.



Resim 11. Napolyon Avlusundan Piramite Bakış

Kaynak: Özkul, E. 2012 yılı arşivi

Bu doğrultuda dolu, geçirimsiz kütsel bir hacim olmak yerine, şeffaf, kendi varlığını ortaya koyarken mevcut yapıyı da görünür hale getiren piramit; formu, boyutları, strüktürel yapısı ve malzemesiyle, zıtlık yoluyla mevcuda uyum sağlamaya yönelik bir yaklaşım sergilemektedir. Bu durum ise, derin zamanlı bir yapıda dışarıdan içerinin, içeriden de dışarının algılatıldığı ve eski ile yenin varoluş biçiminden doğan farklılığının ortaya konulduğu bir ortam yaratmıştır (Bknz. Resim 11-Resim 12). Wells ve Thorpe (1998: 109)'a göre bu zıtlık piramitin değerini meşrulaştırmaktadır ve tümüyle doğru görünen uzlaşmaz bir çözümün, tek mükemmel bir strüktürü nasıl üretebileceğinin iyi bir göstergesidir.

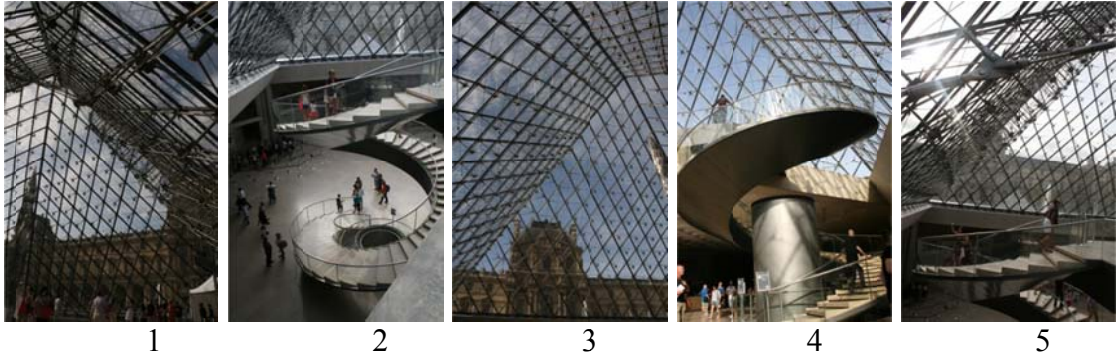
Heyer, (1993: 275-278), Pei'nin müdahalesinin modernizme yönelik sıra dışı bir miras niteliği taşıdığını dile getirmektedir. Heyer'e göre Pei'nin iyi tat alma duyumu, detaylara yönelik mükemmeliyetçi dikkati ve konseptin açıklığı Louvre'un Napoleon avlusundaki müdahalesini tanımlayan parçalardır. Yeni düzenlemenin altında, avlunun zarif bir biçimde 'katı' ve ölçülü yüzeyi Louvre için gerekli olan destekleyici mekânlarının pek çoğunu, geniş ölçekli yeni bir program çerçevesinde barındırmaktadır. Mükemmel bir tamamlayıcı ve kontrpuan ⁷ olmaya hazır, zemin düzleminden alçakgönüllü bir biçimde yükselen merkezi giriş piramidi projenin simgesidir. Piramit,

⁷ Farklı iki melodiyi birbiriyle uyumlu hale getirme sanatı <http://www.uludagsozluk.com/k/kontrpuan/> (Erişim: 11.12.2012)

neredeyse fani olan varlığına rağmen harika bir sıcak hardal sarısına bürünmüş, özellikle de Louvre cephelerinin bal renkli taşı ile uyumlu olacak şekilde St Gobain tarafından çizilerek, hafifçe renklendirilmiş camdan oluşturulmuştur. Neredeyse sıvı zamanlarda piramidin maddesel olmaktan çıkarılan varlığının niyeti; ne agresif ne de boyun eğen olmaktır, amaç sınırlama yoluyla tamamlayıcı ve de zorlayıcı cesur bir konsept oluşturmaktır. Basitliği sayesinde yeni, eski ile ayakta durmakta ve her biri birbirinin varlığını kabul etmektedir.

Pei, 2002 yılında BBC radyosunda gerçekleştirdiği bir söyleşide neden klasik binalarla ilişkilendirmek üzere piramit formunu seçtiğine ilişkin soruya şu sözlerle yanıt vermektedir:

Piramit önemli değil. Bunu söylediğim için üzgünüm. O sadece işlevsel bir sembol. Louvre'daki çalışmanın en önemli bölümü; tüm müzenin yeniden organize edilmesi, piramit değil. Müzenin organize edilmesi bir merkeze ihtiyaç duymuş ve bu merkez piramidin konumlandığı yer olmuştur. Piramidin merkezde konumlanması Denon, Richelieu ve Sully kanatlarına en kısa mesafede erişim sağlayan bir merkez yaratmış bu yaklaşımla Louvre tek bir müze değil, üç müze haline gelmiştir. Louvre'un altın renkli taşı ve çatıları bir karaktere sahiptir. Bu karaktere en iyi uyum sağlayacak açı, piramitte bulunmaktadır. Piramit, çatının karakterini yansıtmaktadır. Ayrıca piramit en az engelleyici biçim ve şekle sahiptir. Eğer buraya bir küp konulsaydı Louvre'un pek çok bölümünü gizleyebilirdi. Yarım küre aynı şekilde. Koni muhtemelen en iyi çözüm olabilirdi fakat o da iyi bir form değil (Pei, 2002).



Resim 12. Piramit ten Napolyon Avlusuna Bakış

Kaynak: (1,3,4) Kandemir 2006 yılı arşivi, (2,5) Özkul, E. 2012 yılı arşivi

Bu çerçevede ele alınan müdahalenin, çeşitli eleştirilere maruz kaldığı da görülmektedir. Bu noktada Hasol (1999: 68-73)'un eleştirisi dikkat çekicidir. Piramidin, eski yapıları perdelememe amacına tam olarak ulaşamadığı görüşünde olan Hasol'un deyimiyle, Saint-Gobain'in katkılarıyla daha saydam, daha renksiz cam yapma çabaları gibi uç noktalara varan "high-tech" zorlamalar bile kütle boyutunda yeterli saydamlığı, istenilen sonucu sağlamamıştır. Güneş arkadayken saydam bir tül ardından Louvre'un güzel görünüşleri yakalanabilmekteyken, güneş yanda ya da karşıdaysa cam ve taşıyıcı çelik konstrüksiyon istenilen saydamlık katkısını getirmekte cimri davranıyor. Bu güneşli günler için böyle... Ya kapalı hava, yağışlı günler? Buna karşın iç mekândan dışa bakıldığında istenilen saydamlık gerçekten iyi sağlanmış; giriş holünden Louvre'un avlu çevresindeki cepheleri çok iyi algılanabiliyor. İnsan burada yerin 9 metre altında olduğunu hissetmiyor. Bu noktada Hasol şu sorgulamaları yaparak piramide yönelik eleştirilerini dile getirmektedir:

Çözüm başka türlü olamaz mıydı? Hiç kuşkusuz olabilirdi. İşlevsel çözüm zaten yerin altında sağlanmış olup, piramit yalnızca bir örtü oluşturmaktadır. Büyük bir piramit yerine yer düzeyinde daha alçakgönüllü -belki de yatay- bir örtü istenilenlere tam olarak yanıt veremez miydi? Ancak bizim "istenilen"imizle, François Mitterrand'ınki farklı olabilir. Le Figaro/L'Aurore'un başyazarı Franz-Olivier Giesbert'in dediği gibi 'cumhurbaşkanları heykellerinin dikilmesini istiyorlar ya da piramitler yaptırıyorlar'

Bu ve benzer dile getirilen eleştirilerin daha sonraki yıllarda dikkate alınarak İslam sanatları kanadının genişletilmesi için gerçekleştirilen projenin değerlendirilmesinde birer ölçüt olarak ele alınması dikkat çekici olup, bir müze özelinde yapılan müdahalenin sonraki müdahaleler için sorgulama alanı oluşturarak, öğretici niteliğinde olması açısından önemli bir örnek niteliğindedir.

Schubert (2004: 123-125)'e göre, Louvre'a yapılan müdahalenin en temel problemi, Louvre'un kendine özgü mimarisi ve tarihi sergileri arasındaki etkileşimin korunarak, bugünkü müzecilik koşullarının karşılanması olmuştur. Geçmiş ile şimdi, birbirini yok etmeden veya silikleştirmeden birlikte var olmalıdır. "Mimari", "tarihi sergiler" ve "çağdaş sergileme" bir bütün olarak uyumlu fakat birbirlerini bastırmadan yan yana durmalıdır. Bu noktada Pei, tarihi dokunun kurtarılamayacak kadar bozulmuş

olduğu bazı alanları modernleştirmişse de, tarihi iç mekânların hepsini korumuş ve tüm bunları müzenin bütünlüğünü bozmadan yapmayı başarabilmiştir. Pei'nin müdahalesiyle her tarihi katman, kendi özerkliği ile görülebilmekte, galerilerde yürürken koleksiyona ya da binanın tarihi mimarisine odaklanmak mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla Pe'nin tasarımı, belli bir mimariyi “yeniden programlama”nın, tarihi kayıtları bozmadan mümkün olabildiğini kanıtlamaktadır. Louvre örneği, farklı işlevlerin aynı zamanda sürdürülebileceğini ve farklı tarihi katmanların aynı anda korunabileceğini göstermiştir. Pe'nin Louvre projesi kendi türünün ilk örneği olup, sonucunda tarihi müze binasının onarılması ve uyarlaması konusunda yeni bir duyarlılığın doğmasını sağlamıştır.

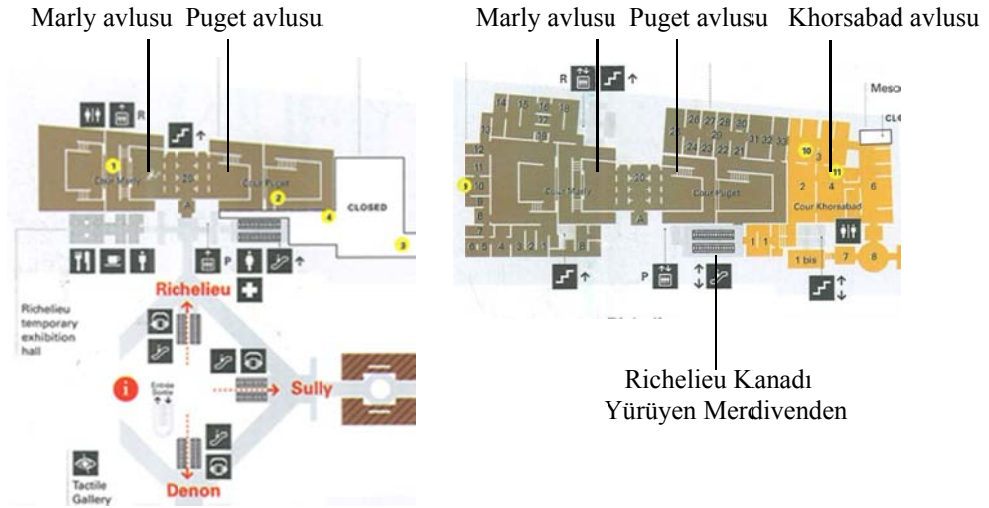
Storrie (2006: 8)'ye göre ise, piramit mimari bir dil kullanan, bitişinde yer alan alışveriş birimlerinin lüksü içinde anlaşılır bir mekândır. Fakat piramit aynı zamanda mimari postmodernizmin ilk heyecan yıllarında yaratılmış bir objeden yarar sağlayıcı bir yapıya sahiptir. Bu form, tüm müzelerin birer mezar olduğu ve mezar eşyalarıyla dolu olduğu görüşünü destekler nitelikte midir? Yoksa sadece Napolyon'un değil, Louvre'un emperyal emelleriyle dalga geçer nitelikte midir? Piramit, hayaletimsi transparanlığında kendi mimari geçmişini parodileştiren bir yapıda okunabilmektedir. Mısır piramitleri, sadece içerisine girilemez mekânlar olmayıp, katı geometrik artifaktlardır. Bu mimari görüntü uluslararası bir etkiye sahiptir: idare edilmesi zor ulusal koleksiyonların ve binalarının yeniden organize edilmesinde bir prototip olarak görülmektedir.

Buna karşın Sharp (2002: 407), Louvre müzesinin avlusunda bulunan Pei piramitlerinin konsepti ve formuyla, geleneksel mimari biçimleri canlandırma ve yeniden sirküle etmede modern mimarların cüretli yeteneğinin şaşırtıcı anımsatıcıları olduğunu ifade etmektedir. Benzer bir biçimde yukarıda bahsedilen söyleşide Pei'nin ele alış biçimiyle modernizmi insanileştirdiği belirtilirken, elegant olduğu ve de yüzey ve detay üstadı olarak görüldüğu dile getirilmektedir. Buna karşın Pei, tümüyle orijinal olanı yaratmadığına yönelik eleştirilere öğreti niteliğinde şöyle yanıt vermektedir:

Nedir orijinal olan? Soru burada. Orijinal olmak en önemli şey değildir değil mi? Birşeyi tasarlamaya yönelik bilmeniz gereken şey, belirli bir durum için yapabileceğiniz en iyi şey her zaman en orijinal olan değildir. En

uygun olması, en iyi şekilde uyum sağlaması, en ümit verici olması ve en güzel olmasıdır (Pei, 2002).

Tüm bu eleştirilerle birlikte Pei'nin "Büyük Louvre" projesinin I. Aşamasını oluşturan bu müdahalede eski ile yeni kendi karakterlerini ortaya koyarken, açığa çıkan sonuç üründe birbirinden ayrılamaz, bağımsız değerlendirilemez bir yapı sergilediği açıktır. Bu durumun ise, kültürel miras niteliğindeki yapılara uygulanacak müdahalelerin gelecekteki ihtiyaçlarla yeniden biçimlendirilebilmesine yönelik dile getirilen geri çevrilebilirlik ilkesine tümüyle karşıt bir oluş biçimi yarattığı açıktır. Müdahaleyle açığa çıkan mekânsal kurgu, sahip olduğu boşluk organizasyonu, kendi içinde olası etkinliklere yönelik esnek bir yapı sergilemektedir. Fakat bu müdahalede eski ile yeninin bir araya getiriliş biçiminin, mevcut yapının bundan böyle varlığını bağımsız bir biçimde sürdüremeyecek şekilde dönüştürülmesine de neden olduğu görülmektedir.



Resim 13. Richelieu Kanadı Zemin Altı ve Zemin Seviyesi Planı

Kaynak: Louvre Museum Official Website <http://www.louvre.fr/en> (Erişim 15.10.2012)

1989-1993 yılları arasında gerçekleştirilmiş olan "Büyük Louvre" projesinin ikinci aşamasında ise Richelieu kanadında bulunan Maliye bakanlığına ait ofislerin sergi mekânlarına dönüştürülmesine yönelik olarak işlev değişikliği kapsamında çeşitli müdahaleler gerçekleştirilmiştir. 19.yy da yapılan bu kanadın, Louvre saray yapısının

müze olarak işlev veren bölümüne dâhil edilmesiyle birlikte, bu yapının tümüyle müze işlevine adapte edilmesi hedefi tam olarak gerçekleştirilebilmiştir.

Pei, 2004 yılında Architectural Record dergisi baş editörüyle yaptığı görüşmede Miterand'ın Richelieu kanadı olmaksızın Louvre'un U şekli yerine L şeklinde uzanacağını bilmesi nedeniyle öneminin farkında olduğunu ve 1981 yılında cumhurbaşkanlığına atanır atanmaz Paris'teki Maliye bakanlığı için yeni bir bina yapılmasına yönelik bir yarışma komisyonu oluşturduğunu ifade etmiştir. Bu durum bakanlığı yeni yerine taşımak için gerekçe sağlamış, böylelikle de boşalan bu yeri müze için talep etme mümkün olabilmiştir. Bu kanat olmaksızın bu projenin gerçekleştirilemeyeceğini ifade eden Pei, bu durumda belki de projeyi kabul etmeyebileceğini ve müze için hiçbir şey yapamaz durumda olacağını dile getirmiştir (Ivy, 2004).



Resim 14. Richelieu Kanadı Yatay Kesiti

Kaynak: <http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> (Erişim 09.10.2012)

Büyük Louvre projesinin yeni bir yeraltı yapısının yapımını içeren I. aşamasının aksine, II. aşamasını oluşturan Richelieu kanadının müzeye dâhil edilmesine yönelik olan ve müze tarihindeki en büyük genişleme projesi olarak kabul edilen müdahale, tarihi bir kabuk içerisine yeni mekânların yaratılmasını gerektirmiştir. Bu aşamada gerçekleştirilen müdahale biçimleri, cephelerin ve dış heykellerin temizlemesini, restorasyonunu, daha önce çalışanların otopark alanı olarak kullanılan Marly, Puget ve Khorsabad iç avlularının (Bknz. Resim14-Resim 15) ışık alan cam bir örtüyle kapatılarak ilk ikisi Fransız diğeri ise Mezopotamya olmak üzere heykel avlularına dönüştürülmesini içermektedir.



Resim 15. Richelieu Kanadı Marly, Puget ve Khorsabad İç Avluları

Kaynak: (1) <http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Louvre-CourMarly.jpg> (Erişim 19.11.2012)
 (2) <http://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/shop/home/index.htm> (Erişim 19.11.2012)
 (3) Kandemir 2006 yılı arşivi

Avluların cam bir örtü sistemiyle kapatılarak heykel sergi mekânlarının genişletildiği bu müdahalede, avlu düzleminin Richelieu kanadını oluşturan galeri mekânlarıyla yatayda ve dikeyde ilişkilendirmek üzere kurgulandığı görülmektedir. Bu çerçevede tarihi avluya ve cephelerine duyarlı bir yaklaşım geliştirme çabasında, boyutu, ölçeği, rengi, malzemesi ve niteliğiyle içerisinde bulunduğu bağlamla uyumlu bir oluşum açığa çıkartılmıştır. Bu hedefle olabildiğince yalın bir dilin kullanılarak, ziyaretçinin dikkati gösterimde bulunan heykellere ve tarihi avlu cepelerine yönlendirilmeye çalışılmıştır. Fakat buradaki ele alışın, heykel koleksiyonuna sağlam bir zemin oluşturma niyeti öne sürülerek kalıcı ve geri çevrilemez bir müdahale haline gelmesi çağdaş koruma yaklaşımının değiştirilebilirlik ilkesine karşılık verici bir nitelikte olmadığı görülmektedir.





Resim 16. Richelieu Kanadı Resim Galerileri

Kaynak: (1, 3, 4, 5,6) Kandemir, 2006 yılı arşivi
 (2) <http://www.pcf-p.com/a/p/8401/s.html> (Erişim 21.10.2012)

Diğer yanda Maliye bakanlığı tarafından kullanılan hükümet ofislerinin yıkımının ardından, III. Napolyona ait odalar dışında, iç mekân tamamen üç seviyeli sarayın dış cephesi ile uyum sağlamak üzere renovasyon uygulanarak yeniden inşa edilmiştir. Bu çerçevede, Richelieu kanadında ağırlıklı olarak kalıcı sergi mekânları ve zemin seviyesi altında geçici sergi mekânı ve bu mekânları birbirine bağlayan sirkülasyon alanları tasarlanmıştır. Heykel koleksiyonu; alttan maksimumda desteklenmek üzere en alt seviyelerde, Dekoratif sanatlar; orta, Resim galerileri; koleksiyonun en uygun biçimde görünümünün sağlanması için tasarlanmış “yeni” ışık geçiren bir çatı ile en üst seviyede gösterime sunulmuştur.



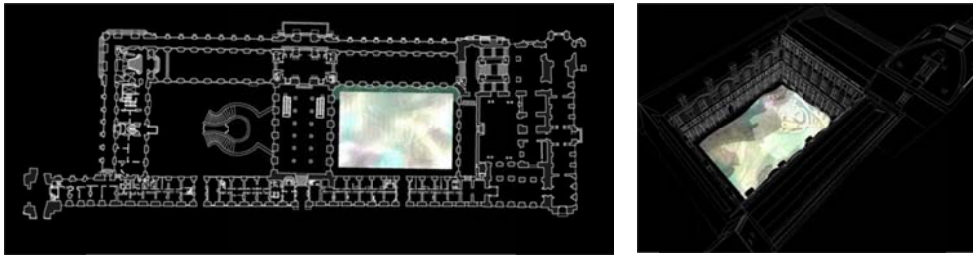
Resim 17. Richelieu Kanadı Yürüyen Merdivenden Oluşan Yeni Sirkülasyon Alanı

Kaynak: (1) <http://www.flickr.com/photos/fabrice-dunou/5215210347/>(Erişim tarihi: 20.11.2012).
 (2) <http://www.lightstalkers.org/images/show/1317691> (Erişim tarihi: 20.11.2012).
 (3) <http://www.habsphoto.com/Artist.asp?ArtistID=14047&AKey=E4VXE478>
 (Erişim tarihi: 30.12.2012).
 (4) <http://www.flickr.com/photos/16785381@N00/2371902966/in/photostream/> /
 (Erişim tarihi: 20.11.2012).

Sergi galerileri haline getirilen Richelieu kanadı iç mekânları; tarihi saray yapısı içinde sonradan uygulanan müdahalelerle yapıldıklarını açığa çıkartıcı bir dilde, eski ile yeninin biraradalığını ve de iç ile dışın ilişkisini oluşturan pencere açıklıklarının yer yer okutulması amacıyla kurgulanmaya çalışıldığı görülmektedir (Bknz. Resim 16).

Napolyon holünü Richelieu kanadına bağlayan giriş mekânının ardından Puget avlusu kenarında tüm katmanlara erişim sağlamak üzere oluşturulan yürüyen merdiven ise eski ile yeninin biraraya gelmesini ve Louvre'in modern müze olarak daha iyi donatılmasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştır (Bknz. Resim13-Resim 17).

Pei'nin müdahalesinin ardından geçen yaklaşık yirmi yıllık süreçte gerçekleştirilen en büyük müdahale ise, Denon kanadında, İslam sanatları bölümünün sahip olduğu tüm koleksiyonun gösteriminin sağlanması için gerekli olan ek mekânların oluşturulmasına yönelik gerçekleştirilen "genişleme" projesidir. Bu proje 2004 yılında yapılan uluslararası yarışmada; 1. Zaha Hadid, 2. Pierre-Louis Faloci, 3. Coop Himmelblau, 4. Francis Soler 5. Karine Chartier, Thomas Corbasson, Nadir Tazdaït, 6. Alain Moatti, Henri Rivière'nin değer gören birbirinden farklı önerileri arasında İtalyan Mario Bellini ve Fransız Rudy Ricciotti'nin projesi birinci seçilerek uygulanmaya değer görülmüştür (Bknz. Resim 18-19).



Resim 18. Visconti Avlusuna Yönelik Rudy Ricciotti ve Mario Bellini 'nin Önerisi

Kaynak: <http://www.rudyricciotti.com/musees/departement-des-arts-de-lislam-.html#15-01/>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

Birinci seçilen projeye ilişkin olarak Louvre müdürü Henri Loyrette "Amerikan müzelerinin aksine, bizler sadece yeni bir kanat inşa edemeyiz. Bizler mevcut strüktür içinde yeni bir mekân yaratmak için bir yol bulmak zorundayız. Bu defa bizler zemin düzlemindeki binaya ek olarak yeraltına gitmeye karar verdik" ifadesinde bulunmuştur (Landauro, 2012). Louvre saray yapısının bünyesinde yer alan ve halk için erişilemez halde kalmış olan birkaç mekândan biri olan Visconti avlusu, İslam sanatları

koleksiyonunun yer alacağı yeni bölüm için bu bağlamda uygun fon olarak görülmüştür. Mevcutta Richelieu kanadında gösterimde olan ve de Louvre depolarında gösterim dışı kalan koleksiyonlardan elde edilen toplam 2500'den fazla eserin sergilenmesi amacıyla oluşturulan yeni bölüm, İslam sanatları kanadı adı altında, İspanya'dan Hindistan'a İslam sanatının tüm kültürel zenginliğini, yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadarki dönemi barındırma hedefiyle kurgulanmıştır.



Resim 19. İslam Sanatları Kanadı, Zemin ve Bodrum Seviyesi Kat Planları

Kaynak: Ricciotti, 2006:106-107.

Bu doğrultuda Visconti avlusunun cepheleriyle sınırlanan zemin düzlemi Visconti avlusunun cephelerinin restore edilmesi, temellerinin güçlendirilmesi ve sağlamlaştırılmasının ardından 12 metre derinliğe kadar kazılarak Seine nehri kıyılarının gösterdiği zayıf zemin özellikleri stabilize edildikten sonra ikisi zemin düzlemi altında bir diğeri ise avlu zemini düzleminde üç kat elde edilmiştir. Bu katlardan en alt seviye sergi alanları için elektrik, ısı, nem ve havalandırma kontrolünü sağlayan donanımların kurulumu için oluşturulmuşken, diğer seviyeler, özellikle ışığa karşı duyarlı eserlerin bodrum seviyesinde gösterildiği, farklı dönemlere atfedilmiş 2.800 m²'yi aşan bir alanda kalıcı sergi mekânları olarak tasarlanmıştır (Bknz. Resim 25-26). Sergi mekânları arasındaki iletişim, oluşturulan açıklıklar ve yerinde dökme 6 metre uzunluğunda bir merdivenle sağlanmaktadır. Bu iki sergi mekânını birbirinden ayıran yer döşemesi, galerilerin tasarlanmasına engel oluşturacak kolonların ihtiyacını sınırlayan kompozit çelik ve betonarme strüktür ile yapılmıştır.



Resim 20. Visconti Avlusundan Galeri Mekânlarının Kesitleri

Kaynak: <http://www.bellini.it/>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

Avlu seviyesinin üzerinde yer alan sergi mekânını tanımlı hale getirme ve dış koşullardan korunarak tarihi çevreyle iletişimini sağlama hedefiyle bir örtü sistemi oluşturulmuştur. Ziyaretçi erişiminin Visconti avlusunun altındaki bodrum seviyesi katından sağlandığı kurguda, yönelim aşağıdan yukarıya doğrudur. Bu yaklaşım ise ortaya çıkan oluşumu, avlunun zemin kotu üzerinde yükselen cephelerine görünürde değmeyen kopuk bir yapı haline getirmiştir (Bknz. Resim 21). Louvre (2012: 5) müzesinin yayınladığı beyana göre, her kenarda tarihi cephelerden 2.5 ile 4 metre arasında geride kurularak yelkene benzeyen cam ve metalden oluşturulmuş bir örtü yaratılmıştır. Elde edilen çatı, galeriler üzerinde Mario Bellini'nin de “yusufçuk kanadı” olarak adlandırdığı yanardöner altın bir bulut gibi yüzmektedir.



1

2

Resim 21. Visconti Avlusundan Galeri Mekânlarının Kesitleri

Kaynak: (1) <http://inhabitat.com/the-louvres-golden-roofed-department-of-islamic-arts-opens-this-weekend/department-of-islamic-arts-bellini-ricciotti-12b/>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

(2) <http://www.bellini.it/>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

İslam sanatlarının sergilenmesine yönelik oluşturulan kanadın kültürel miras niteliğindeki tarihi yapıya entegre edilmesi amacıyla Rudy Ricciotti ve Mario Bellini, Visconti avlusunun onyedinci yüzyıl neoklasik cephelerinin sahip olduğu değerlere ve

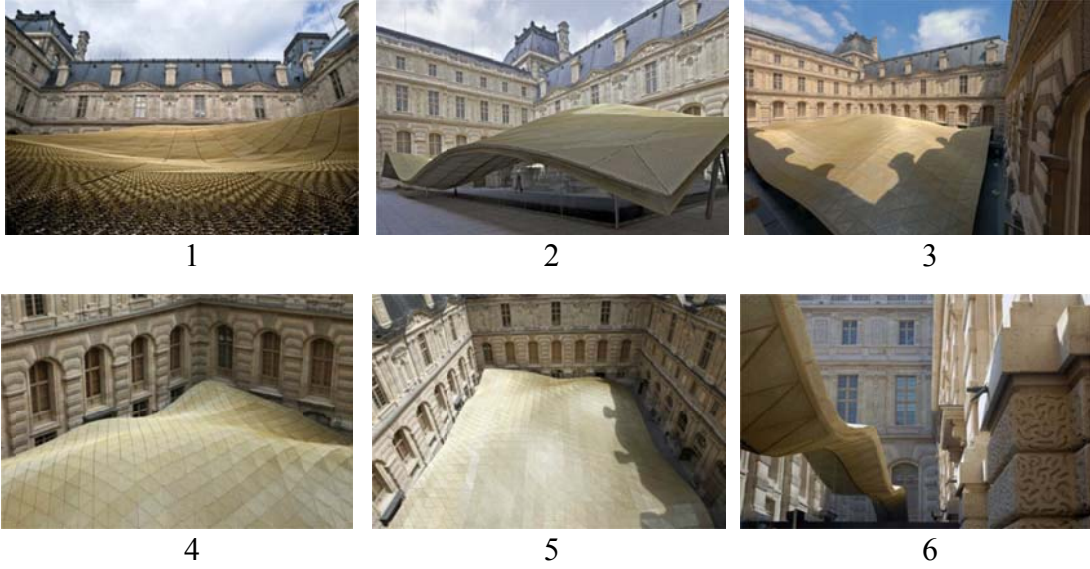
İslam sanatlarına duyulan saygının ortaya konulmasına ve bu iki değer arasında bir denge sağlamaya çalışmıştır. Bu amaçla galerileri dikeyde çevreleyerek, ziyaretçilerin Louvre sarayının en süslü iç avlusu olarak nitelendirilen ve çeşitli aşamalarda inşa edilmiş olan Visconti avlusunun cephelerine bakmasına olanak tanıyan yaklaşık 2.40 metre genişliğinde ve değişen yüksekliklerde kesintisiz şeffaf cam yüzeyin üzerinde dalgalanan yatay bir örtü sistemi geliştirilmiştir. (Bknz. Resim 22).

Bu yaklaşım biçiminin nelerden kaçınılarak oluşturulduğu açıklamaya çalışan Ricciotti (2006: 104), Visconti avlusunu cam bir çatı ile kaplamanın gökyüzü ile temas kurmaya her zaman direnen bir mekân için alışlagelmiş 19.yy Fransız çözümü olduğunu dile getirmektedir. Aksi takdirde bu avluyu, içi suçluluk duygusuyla dolu bir mimarlıkla doldurarak gizlemek, zaten ışıksız olan cepheler üzerine kasvetli gölge empoze etmiş olurdu. Farklı seviyelere İslam sanatlarını dağıtmak, parçalanmış kimliği vurgulama yükümlülüğünü mutsuz kırılmalar ile museographic anlatıya yüklerdi. Ayrıca asma katlarda avluyu inşa etmek, alışveriş merkezi tasarımı tarihinden üretilmiş melez tüketici-tipi bir mekân üretebilirdi.

Mario Bellini'nin resmi web sitesinde⁸ aktarılan, yarışmaya sunulan proje metninde şu ifadelerin dile getirildiği görülmektedir:

Visconti avlusu kaplanmayacak, gerçekte görünür halde kalacaktır: Bu durum, tarihi bir yer içine, kararlı bir biçimde çağdaş mimari bir tasarımın, nazik ve şiddet içermeyen bir biçimde entegre edilmesidir. Yeni müze alanları yayılan parıldamayla açığa çıkan “Altın Gölge” “Golden Cloud” ile kaplanacak ve müze sergi mekânları üzerinde hafif bir biçimde yüzecektir. Bu ışığı geçiren örtü sayesinde yeni müze alanından dışarıdaki avlu cephelerini görebilmek mümkün olabilecektir. Sergi mekânları içindeyken ziyaretçi, genel etkiye şiirsel bir boyut katacak örtüdeki kıvrımların ve dalgalanmaların yarattığı oyuna hayran olabilecektir. “Peçe” örtü tarafından doğal ışık yayılabilecek, deri, yoğunluğu derecelendirmek ve parıltıdan korunmak üzere işlem görecektir.

⁸ Bknz: <http://www.bellini.it/>(Erişim tarihi: 12.11.2012).



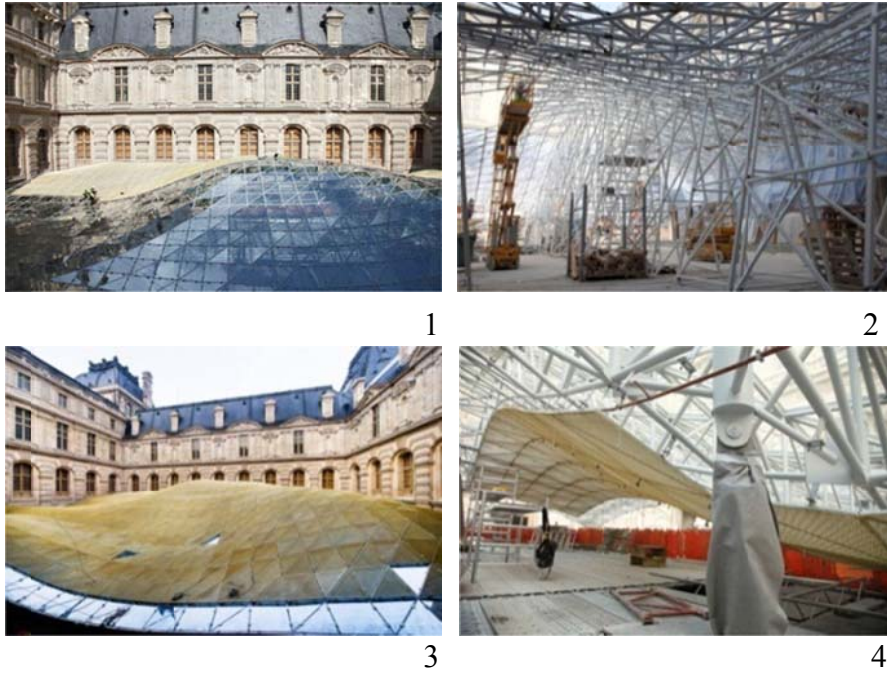
Resim 22. Visconti Avlusundan Galeri Mekânlarına Bakış

Kaynak: (1) <http://www.rudyricciotti.com/musees/departement-des-arts-de-lislam-.html#15-2> (Erişim tarihi: 12.11.2012).
 (2,3,4,5,6) <http://www.bellini.it/architecture/index.html> (Erişim tarihi: 12.11.2012).

İslam sanatları kanadı için oluşturulan bu yatay genişleme projesinin kendi varlığını ortaya koyarken tarihi avluyu da ön plana çıkartarak görünür hale getirme çabası, aynı yarışmada Hadid'in dikeyde tarihi yapıyı da aşarak varlık gösteren önerisinin önüne geçmiştir. Fakat avlu seviyesindeki sergi mekânının boyutlarının getirdiği derinlik ve genişlikle, mekânı tanımlayan dış sınırlardan içeriye gidildikçe tarihi cephelerin giderek zayıfladığı ve örtünün daha baskın hale geldiği görülmektedir. Bu durum yeni tasarım ile mevcut tarihi mekânın bütünleşik olarak okunması ve algılanmasında sorunlar doğururken, açığa çıkan örtü sistemi, gerçekleştiriliş biçimiyle sergi mekânını tanımlayan yapısal bir eleman olarak nötür kalamayıp kendisi de öncelikli olarak seyredilen bir obje haline gelmiştir. Oysaki Louvre (2012: 7) müzesinin yayınladığı beyanda farklı bir iddianın söz konusu olduğu görülmektedir: Buna göre zemin kattaki herhangi bir yerden ve de bir alt seviyedeki belirli bölgelerden ziyaretçiler, avlunun cephelerini takdir edebilecek, tavanın dalgalı yanardönerliğinden bahsetmeyeceklerdir. Landauro (2012), önceki Louvre projesinde olduğu gibi, özgün konseptin doğal ışık için cam bir çatı dikmek olduğunu dile getirirken tasarımcıların başka bir fikre sahip olduğunu belirtmektedir. Ricciotti "Ben bir süpermarket gibi düz bir tavan yapmak istemedim," demiştir. Uzun çelik ve cam strüktür, gösterimdeki sanat eserlerinin hassasiyeti ile karşılaştırılabilecektir.

Buna karşın eleştirilenlere göre; bu proje, çok yıkıcıdır. "Louvre'un piramit veya diğer önceki genişlemelerinin aksine, [Onun] kendisi sanatın bir parçası olmayı amaçlamakta ve koleksiyonla yarışmaktadır. Louvre müzesi müdürü Loyrette bu noktada, Louvre'un her zaman, tüm tarihi boyunca moderniteye entegre olduğunu dile getirmektedir (Landauro, 2012) Bu çerçevede Louvre (2012: 5) müzesinin yayılmadığı beyanda bu müdahale, kurum tarafından şöyle nitelendirilmektedir:

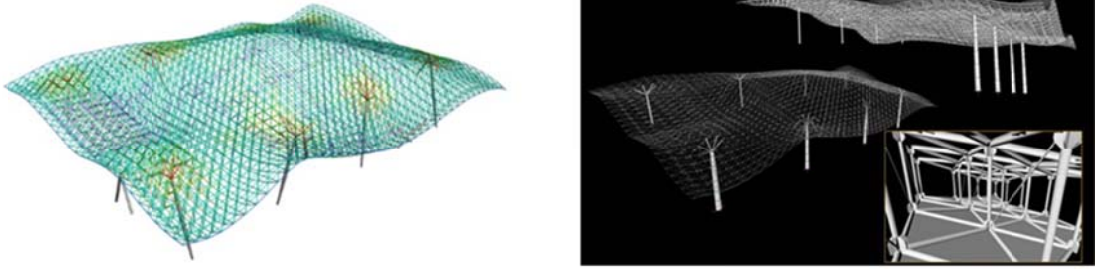
Mario Bellini ve Rudy Ricciotti'nin ödül alan tasarımı, korunan tarihi bir anıtın mülkiyetinde, avant-garde bir bina inşa etmeye yönelik bir meydan okumadır. Çarpıcı ve de zarif, tamamen tezat bir oyun aracılığıyla, proje kamuya yönelik amaçları karşılar. Bu yenilikçi mimari projenin odak noktası olan, Visconti avlusundaki yeni mekânlar, sıra dışı bir strüktür ile örtülecektir. Bu proje avlunun tarihi cephelerinin güzelliğini indirgemeyen ve onunla birlikte var olabilen üstün bir orijinallığe sahiptir



Resim 23. İslam Sanatları Kanadı Örtü Sistemi

Kaynak: (1) <http://www.miamiherald.com/2012/09/16/2998740/france-louvre-unveils-department.html> (Erişim tarihi: 15.11.2012).
(2) <http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204652904577196930945574656.html> (Erişim tarihi: 15.11.2012).
(3) <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/september/20/the-louvres-islamic-art-wing-opens-this-weekend/> (Erişim tarihi: 15.11.2012).
(4) http://www.architectour.net/opere/opera.php?id_opera=6462 (Erişim tarihi: 15.11.2012).

Doğal ışığın kontrollü bir biçimde sergi mekânlarına girmesine izin veren cam çatı strüktürü, bilgisayar modellemeleriyle belirlenen dairesel kesitte çelik borular kullanılarak serbest biçimli çift kafes sistemle oluşturulmuştur (Bknz. Resim 24). Bu ışığı geçirici örtü sistemi, üç katmandan oluşmaktadır: yapıyı suya dayanıklı hale getiren cam paneller sistemi ve bu cam panellerin altında ve de üstünde yer alan ve tüm çatıyı parlak, yarı saydam altın rengiyle yıkayan iki metalik tel örgü levhadır. Dış tel örgü gün ışığını filtrelerken, iç tel örgü galeriler için tavan görevi üstlenmektedir.



Resim 24. İslam Sanatları Kanadı Örtü Sistemi Modellemeleri

Kaynak: <http://www.straus7.com/bucci08.htm>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

Strüktür avlu cephelerinin doğrudan görünmesini desteklerken, karakterize yüzey hareketleri ve sahip olunan katmanlı yapıyla, avluya ilişkin dolaylı görülen görünümleri sınırlandırmaktadır. Bununla birlikte güneşli, yağmurlu, karlı havalarda açığa çıkan ve değerli görülen yere özgü ışığın algılanması mümkün olabilmektedir. Her iki kenarı 1.20 metre olan ikizkenar üçgen parçalardan oluşturulan metalik tel örgü paneller bakım amacı ile açılabilir bir yapıdadır. Örtü sisteminin tüm ağırlığı dairesel sekiz eğimli kolon üzerinde taşınmaktadır. Bunlardan dördü, yaklaşık 9 metre yüksekliğinde olup örtü altından birinci alt seviyeye kadar uzanmakta ve iki sergi mekânının dikeydeki ilişkisini açığa çıkarmaktadır.



1



2



3



4

Resim 25. İslam Sanatları Kanadı Zemin Seviyesi Sergi Mekânı

Kaynak: (2, 3) <http://www.bellini.it/architecture/Louvre.html> (Erişim tarihi: 13.11.2012).

(1, 4) <http://www.rudyricciotti.com/musees/departement-des-arts-de-lislam-.html#15-2> (Erişim tarihi: 13.11.2012).

Visconti avlusu zemin seviyesinde örtü sisteminin hareketleriyle birbirinden farklı perspektiflerin açığa çıktığı kalıcı sergi mekânında 7.yydan 10.yyla kadar tarihlenen eserler, vitrinlerle oluşturulmuş gösterim biçimleriyle yer almaktadır. (Bknz. Resim 25). Bodrum seviyesinde yer alan diğer sergi mekânı ise, Louvre müzenin bodrum seviyesi galerileriyle ilişkilendirilmek üzere, mevcutta var olan bodrum katı dış duvarlarında açılan boşluklarla tanımlı hale getirilmiştir. “Yeni” oluşturulan bodrum seviyesinde, 11. yüzyıldan 19. yüzyıla tarihlenen eserlerle halı koleksiyonu sergilenmektedir (Bknz. Resim 26).



Resim 26. İslam Sanatları Kanadı Bodrum Seviyesi Sergi Mekânı

Kaynak: <http://www.rudyricciotti.com/musees/departement-des-arts-de-lislam-.html#15-2>

Cam çatının altın tonları ile duvarların siyah rengi arasındaki geçişi sağlamak üzere, pirinç benekli siyah zemin karosu kullanılmıştır. Siyah renk, zemin seviyesi altında bulunan sergi mekânının sınırlarını mevcutta gösterimde olan diğer galerilerden ayırma hedefiyle tüm yapısal elemanlar üzerinde uygulanmıştır. Siyahın egemen olduğu sergi mekânı ziyaretçinin dikkatini döşemede açılmış yırtıktan görülebilen organik örtüye ve ardından da çeşitlenen renkleri ve motifleriyle gösterimde olan İslam sanatları objelerine yönlendirmektedir. Bu seviyenin tavan düzleminde açılan yırtık, avlu seviyesinden süzülen filtrelenmiş doğal ışığın mekâna girmesini sağlarken aynı zamanda üst kattaki mekânın varlığına işaret etmektedir. Böylelikle örtü, avludan ve bodrum seviyesinden bakıldığında İslam sanatları eserlerinin gösteriminde gerek duyulan koşulların sağlanmasına yönelik kurgulanırken, eserleri tek bir çatı altında toplayan birleştirici bir öge olarak okutulmaya çalışılmaktadır (Louvre, 2012).

Projenin finanse edilmesine yardımcı olan Suudi prens Alwaleed Bin Talal, avluyu çevreleyen cephelerin arkasında uzanan galerilerden geçerken ziyaretçilerden birinin pencerelerden birinde “büyülü uçan halıyı” görebileceklerini ifade etmiş, Ricciotti ise örtünün daha da yukarıdan kum tepelerine daha çok benzetilebileceğini dile getirmiştir (Landauro, 2012).

Bütünde Yaratılan Deneyim Ortamı:

Sonuç olarak 1793 yılından 1989’e ve ardından günümüze kadar uzanan tarihi süreçte, Louvre saray yapısının tüm ölçeğiyle modern bir müze kurgusuna taşınmasına yönelik gerçekleştirilen müdahalelerin ziyaretçi deneyiminin niteliğini ve çeşitliliğini açığa çıkartan bütünleşik bir yaklaşımla değerlendirilmiş olması, müzenin soyut ve somut değerleriyle bütünde algılanması için gerekli görülmektedir.

Louvre, sanat tarihine ilişkin sunduğu yelpaze ile evrensel müze örnekleri arasında sayılmaktadır. Duncan ve Wallach’ın ifadesiyle, insanlar sanat müzesi terimini kullandıklarında, akıllarında genellikle bu müze tipi bulunmaktadır. Evrensel müze önem bakımından ilk sırada gelmekle kalmayıp, aynı zamanda tarihsel açıdan “ilk” ortaya çıkan müze tipini oluşturmakta ve başlangıcından itibaren “halk müzesi” fikriyle özdeşleştirilmektedir (Duncan ve Wallach, 2006: 56). Louvre saray yapısının müzeye dönüştürüldüğü ilk yıllara karşılık gelen 19. yy. halk müzesi, Greenhill (2000: 126)’in

ifadesiyle modern periyodun sembolik kurumlarından biri olarak görülmektedir. Modernist müze otoriter bilginin üretimi ve dağılımı ile görevlendirilmiştir. Ana anlatılar koleksiyonlarla ilişkili disiplinler dizisi yoluyla yapılandırılmaktadır. Endüstrileşmenin geliştiği 18.yy ve 19.yy'da Hein (1998: 3-4), nüfusun şehirlere taşınmaya, bilim ve endüstrinin yaşamı yeniden biçimlendirmeye, yönetimlerin sosyal hizmetler ve eğitimle ilgili sorumluluklar almaya başladığını, böyle bir bağlamda da müzelerin yığınlar için eğitim sağlayabilen birkaç kurumdan biri olduğunu dile getirmektedir.

Louvre saray yapısı, müzeye dönüştürüldüğü 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın son çeyreğine kadar modernist müze özellikleri taşıyan, bütünüyle koleksiyon odaklı pozitivist bir yaklaşım sergilerken; Pei'nin iki aşamada, yeni ve eski oluşumlar aracılığıyla, gerçekleştirdiği kullanım genişlemelerine yönelik müdahale biçimleriyle değişime uğratılmaya çalışılmıştır.

Birinci aşamada gerçekleştirilen müdahaleyle, Louvre yapısının mevcutta süregiden müze işlevinin, çağdaş koşullara taşınması amacıyla, işlevin genişletilmesi, modernize edilmesi ve de yeniden organize edilmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla Napolyon avlusu toprak altı seviyesi boyunca uzanan genişleme projesiyle, konferansların, dinletilerin, gösterilerin gerçekleştirildiği oditoryumdan, geçici sergi mekânlarına, alış veriş birimlerinden kafelere uzanan kapsamıyla kullanım çeşitliliği öneren yeni mekânlar yaratılmıştır. Bu yeni mekânlara ve mevcut müze yapısına Piramitle görünür hale getirilen merkezi bir noktadan erişim sağlanmış ve böylelikle yönelim ziyaretçinin seçimine açık hale getirilerek, okunur bir sirkülasyon biçimi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu noktada Schubert (2004, s.125), Pei'nin başarılı olduğu konuların, yalnızca sergileme ve tarihi doku ile modern kullanımın birbirine uyumu olmadığını belirterek, Louvre'un müdahale öncesindeki durumunu şu sözlerle aktarmaktadır:

Louvre'un kullanımının zor olduğuna dair kötüye çıkmış bir ünü vardı. Geçmişte turist sürülerinin müzeye giriş yolunu bulmak için ümitsizce dolaşıp durdukları ve hatta girdikten sonra dertlerinin bitmediği, müzenin içinde de A'dan B'ye gitmenin tam bir mücadele olduğu, ziyaretçinin bir galeriden diğerine çoğunlukla birşeye bakmak için değil, bir şeyi aramak için dolaştığı izlenimi vardı. Bunun yanı sıra temel gereksinimlerin

karşılanacağı tesisler (tuvaletler, restoranlar) eksikti ve az olan bu tesisler birbirinden uzakta, zor bulunur ve bakımsız bir durumdaydı. Pei, müzenin uzayıp giden boyutlarının tam ortasına bir odak noktası koydu: Onun cam piramidi, bütünlük içindeki, tarihi binalar grubuna utanmadan modern bir yapıyı getiren, cesur ama tartışmalı bir öneriydi. Piramit müzeye dair bir odak noktası ve ziyaretçilere geniş toprakaltı mekânları, alışveriş tesisleri ve çeşitli restoranlar kazandırdı.

İkinci aşama, Richelieu kanadının sergi mekânlarına dönüştürülmesine ilişkin gerçekleştirilirken, açığa çıkan sergi mekânları beyaz küpün ötesinde (Bknz. s:162), bir yaklaşım biçimiyle ele alınmıştır. Bu çerçevede sergi mekânları içerisinde yer aldığı tarihi yapıyla etkileşime giren, yapı üzerinde bulunan mevcuttaki açıklıkları değerlendirerek ve de mekânları birbiriyle ilişkili hale getiren açıklıklar oluşturularak renklerle vurgulanmaya çalışılan farklı karakterlere ve derin perspektiflere sahip bir kurguda yaratılmıştır. Kalıcı sergilemenin, bir diğer ifadeyle obje odaklı gösterim biçimlerinin ağırlıklı olduğu bu mekânların, modernizmin savunduğu değerlerin izlerini taşıdığı görülmektedir. Duncan ve Wallach (2006: 66)'ın ifadesiyle de; bu müze, pek çok kez değiştirilmesine, genişletilmesine ve yeniden düzenlenmesine rağmen, ilk evrensel müze türüne ilham veren değer ve inançları cisimleştirmeye devam etmektedir.

Marly, Puget ve Khorsabad iç avlularının ışık alan cam bir örtüyle kapatılarak heykel avlularına dönüştürülmesi, avluyu çevreleyen mevcut galerilerin, görsel ve fiziksel erişime olanak tanıyan açıklıklarıyla bu yeni sergi mekânlarıyla ilişkilendirilmelerine imkân tanımıştır. Böylelikle “iç”in yeni yapılan “iç”e, yeni yaratılan “iç”in de mevcuttaki “iç”e akabildiği, olabildiğince esnek kullanıma açık bir oluşum yaratılabilmektedir. Bu avluların zaman zaman temalı çeşitli performansların, dans gösterilerin gerçekleştirilmesinde birer sahne olarak kullanılıp ziyaretçinin seyrine sunulması; geçici çözümlerle özel etkinlikler için akşam yemek yeme mekânı haline dönüştürülmesi dikkat çekicidir.

Louvre müzesinde Pei'nin II aşamalı müdahalesinin ardından gerçekleştirilen son ve en büyük müdahale, Denon kanadında, İslam sanatları bölümünün tümüyle bir arada gösterilmesine yönelik gerçekleştirilen genişleme projesidir. Mario Bellini ve Rudy Ricciotti'nin ortaya koyduğu projeye açığa çıkan sergi mekânı, beyaz küp ve onun parçalanışının çok ötesinde bir yaklaşım sergilemektedir. Burada sergi mekânlarını avlu

seviyesinde tanımlayan duvar tarihi avlunun cepheleri iken, bodrum seviyesinde mevcut galerilerin müdahale görmüş dış duvarlarıdır. Dolayısıyla açığa çıkan mekân üst örtü ve tarihi yapının sınırlarıyla tanımlı hale getirilen büyük ölçekli bir boşluktur. Bu boşluğu kalıcı sergi mekânı olarak organize eden vitrinlerle oluşturulmuş sergi elemanlarıdır. Bu biçimiyle sergi mekânlarının yapısı farklılaştırılırken, sergi mekânlarının odak noktası mevcutta Louvre müzesinin tarihi saray yapısı bölümünün genelinde görüldüğü gibi pozitivist⁹ bir yaklaşımla objeler oluşturmaktadır. Fakat burada objeleştirilen sadece gösterimde olan koleksiyon değil, aynı zamanda tarihi avlu cepheleri ve bu cepheleri okutma edimiyle ortaya konulduğu savunulan örtü sistemidir.

Mario Bellini ve Renaud Piérard'ın çalışmaları sonucunda, bu örtü sistemi altında yer alan sergi mekânlarına yönelik oluşturulan kurguda ise; ziyaretçi yönelimine ilişkin açık görüş alanı ve dönemler arasında yaratılan döngüde ziyaretçinin kendi güzergâhını oluşturma imkânı edinmesine çalışıldığı görülmektedir. Sergi elemanlarının organize edilme biçimi, yapısal elemanlarla statik bir biçimde bölünmeyen, mekânsal sürekliliğin yaratılmaya çalışıldığı bir ortamı görünür hale getirmiştir.

Sonuç olarak gelinen noktada Louvre saray yapısının mevcutta süregiden müze işlevinin çağdaş koşullara taşınması amacıyla gerçekleştirilen müdahalelerin, çağdaş koruma yaklaşımının ortaya koyduğu bakış açısıyla birlikte değerlendirilmesi kaçınılmazdır. Bu çerçevede görülmektedir ki, Louvre müzesinde gündeme gelen ihtiyaçların karşılanması hedefiyle oluşturulan yeni, mevcut yerin sahip olduğu soyut ve somut değerlerin kaybedilmeden ortaya konulması çabasında örnek oluşturucu çeşitliliğe ve kapsama sahiptir. Louvre yapısı özelinde sunulan ve görünür hale getirilmeye çalışılan çağdaş koruma ve çağdaş müze işlevine ilişkin yaklaşım biçimi, konuyla ilişkili ortaya konulan tüm teorik altyapıyla birlikte, olası pek çok kültürel miras niteliğindeki yapıya uygulanan ve/veya uygulanacak müdahaleler için değerlendirilmeyi bekleyen bir anlayış biçimi ortaya koymaktadır.

⁹ Pozitivist felsefe, araştırmayı olgular, deneyler, gerçekler üzerine kurarak fizik ötesi açıklamaları kuramsal olarak olanaksız ve yararsız bulan bir yaklaşıma sahiptir. En genel çerçevede gözlem ve deneye, tümevarımsal genellemeye, doğrulamaya, tek bir doğrunun varlığına ve kanıtlamaya dayalı olduğu görülmektedir.

Bknz. 1. Demir, Ömer. Bilim Felsefesi.. Ankara: Vadi Yayınları, 1997.s. 15-22

2. Sunar, İlkay. Düşün ve Toplum.. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999. s.107-115.

Buna göre Louvre müzesi örneğinin;

- Günümüzde korumayla ilgili yayınlanan pek çok tüzükte çağrı niteliğinde ülke, ülke yönetimi özelinde dile getirilen korumaya yönelik çalışmaların desteklenmesi, uzmanlık alanlarının geliştirilmesi, teoriye ve uygulamaya yönelik desteğin sağlanması vb. söylemlere örnek teşkil edici nitelikte olduğu açıktır.
- Açığa çıkan müdahale biçimleri tarihi saray yapısının korunmasına ve de ziyaretçi deneyiminin çeşitlendirilmesine yönelikken, tasarımcılar için de deneyim çeşitliliği yaratmıştır. Uygulanan müdahaleler eleştiri alanı oluşturarak müze özelindeki diğer uygulamalarda dikkate alınması gereken veriler oluşturmuştur. Bu durum sadece yapı özelinde değil, ülke özelinde de bilinç ve cesaret sağlamıştır.
- Louvre müzesinin Pei ile başlayan ve Rudy Ricciotti-Mario Bellini ile devam eden kullanım genişlemesi ve değişimine yönelik müdahalelerde öne çıkan tasarımcı isimleri dışında, farklı disiplinlerden oluşan uzmanların tasarım ve uygulama sürecine dâhil edildiği bilinmektedir. Bu durum, kültürel miras kapsamındaki yapılara gerçekleştirilecek müdahalelerin başarıya ulaşmasında disiplinler arası çalışmanın gerekliliğini vurgular niteliktedir.
- Louvre müzesinin tümüyle modern standartlara taşınmasının sağlanması hedefine yönelik olarak, Mitterrand'ın Amerika'da müzeler mimarı olarak tanınan Pei'yi uygun görmesiyle birlikte müzeye ilişkin gelişim sürecinin başladığı bilinmektedir. Fakat ilerleyen süreçte, uluslararası ölçekte gerçekleştirilen bir yarışma üzerinden değerli katılımcılardan elde edilen sonuç ürünlerin, tartışma platformu yaratarak, yer'e en uygun müdahale biçiminin yakalanmasına yönelik sorgulamalarda önemli birer araç haline gelmesi dikkat çekicidir.

3.3.6 Sonuç ve bölüme yönelik değerlendirme

Kültürel miras kapsamındaki yapıların kullanım değişikliği geçirerek, müze işlevine adapte edilmelerinde, çağdaş koruma yaklaşımı kadar, çağdaş müze oluşumunun gerekliliklerinin de bilinmesi temeldir. Çağdaş koruma yaklaşımının

önerdiği ele alış biçimiyle, müzeyle ilişkili verilerin araştırarak değerlendirilmesi, gerçekleştirilecek müdahale biçimlerinin yapısının ve kapsamının belirlenmesinde önemlidir. Bu doğrultuda elde edilen veriler göstermektedir ki; müze olgusu toplumsal gelişmelere paralel olarak sürekli bir biçimde sorgulanmakta ve yeniden tanımlanmaktadır. Günümüzde müze olgusunun geldiği noktayı ortaya koyan; müze işlevine ve yeni müzeoloji'ye ilişkin veriler, çağdaş müze mekânının doğasına yönelik açılımlar ve Louvre örneği üzerinde ortaya konulan analiz biçimi, tasarımcılar için gözden kaçırılmaması gereken temel noktaları açığa çıkartmaktadır.

Müze tanımının yakın zaman dilimi içinde değiştirilerek kapsamına “somut” miras dışında “soyut” miras ifadesinin eklenmesi, mevcutta uygulamaya ve teoriye yönelik süregiden değişimlerin dışı vurumu olup, tarihi süreçte kültürel miras kavramının soyut ve somut değerlerle birlikte ifade edilir hale getirilmesiyle paralellik göstermektedir. Müzelerin amaçları, ‘maddi delil’in somut ve elle tutulur nitelikteki varlığının toplaması, korunması, üzerinde çalışılması, yorumlanması ve sergilenmesine yönelikken, müzenin tanımına soyut değerlerin eklenmesi müzenin amaçlarında ve bunları gerçekleştirme biçimlerinde yaşanması gereken değişimlere işaret eder niteliktedir. Bu gün müzeler kesin doğrulardan çok yoruma, sorgulamaya, esnek ve yenilikçi ele alışlara açık hale gelmiştir. Bu noktada müze mekânı hem soyut hem de somut değerlerin ortaya konulduğu fiziksel koşulları belirlerken, temelde ziyaretçiye yönelik deneyim ortamları olarak kurgulanmaktadır.

Müzeler, müzeleştirme “*musealisation*” işlemi olarak ifade edilen koleksiyonların edinimi, güvenliğinin sağlanması ve yönetimini içeren *koruma* ile *araştırma* ve *iletişim* eylemlerini kapsamaktadır. Bu eylemleri yönlendirecek temel yaklaşımı belirleyen ise müzeoloji “*museology*” bilimidir. Bu bilim dalı, toplumsal değişimlerin etkisiyle farklılaşan hedefleri görünür hale getirmek üzere, “yeni müzeoloji” tamlamasıyla kullanılmaktadır. Yeni müzeoloji, müzelerin değişen düşünce, ifade ve iletişim biçimlerini, toplumsal yaşamdaki rollerini ve de disiplinler arası niteliğini vurgulamaktadır. Burada odak noktası haline getirilen objeler değil, birey ve bireyin içerisinde yer aldığı toplum ve toplumun ihtiyaç ve ilgi alanlarıdır. Bu durum, müzenin amacının ne olduğuna ve müze oluşumundan neyin beklendiğine yönelik tanımların yeniden oluşturulmasını gerekli kılmış, müzeyi bilginin iletildiği bir kurum değil; yoruma, sorgulamaya dayalı birer iletişim ve deneyim ortamı olarak

tanımlanmasına yol açmıştır. Müzeografi “*museography*” ise, müzeoloji biliminden elde edilen tekniklerin, pratikte uygulanmasıyla ilişkili olup; planlama, müze mekânının düzenlenmesi, sergi mekânı ile ilgili oluşumların kurgulanması, konzervasyon, restorasyon ve güvenliğe yönelik çalışmaları kapsamaktadır.

Fonksiyonun mekânı, mekânın da fonksiyonu sürekli bir döngü içinde biçimlendirdiği gerçeği, çağdaş müze mekânının tasarlanmasında yürütülecek işlemlerle birlikte, insanın mekân içerisindeki varoluşuyla açığa çıkan deneyim kavramının da sorgulanarak açılımlarının bilinmesini gerekli hale getirmektedir. Deneyim, öğrenme eyleminin gerçekleşmesinde temel gereklilik olarak kabul edilmektedir. Bu noktada kurum olarak müzenin, deneyim kavramını ön plana çıkarttığı ve deneyim ortamlarının yaratılmasını hedeflediği görülmektedir. Sahip olunan koleksiyon ile mimari formun bütünlüğü, ziyaretçi deneyimini örgütlemektedir. Müze mekânı çağdaşlaşma hedefiyle, birer deneyim ortamı olarak, tüm ölçeğiyle deneyime olanak tanımak, deneyim aracılığıyla varlık ve anlam kazanmak üzere kurgulanmaktadır. Böyle bir ortamda ziyaretçiler, istediklerini seçme ve kişisel tercihlerine odaklanma özgürlüğüne ve de kullanıcı mekânları olarak tanımlanan bu ortamlarda kişisel deneyimlerini elde etme olanağına sahip olabilmektedir.

Bu bağlamda kullanıcı olarak nitelendirilen ziyaretçinin sahip olduğu değişen ve çeşitlenen özelliklerin değerlendirmeye alınması, ziyaretçiye yönelik bakış açısının geliştirilerek, mekânsal kurgunun zengin deneyim ortamları olarak biçimlendirilmesinde önemlidir. Müzenin, ziyaretçilerini yabancılar, konuklar ve/veya müşteriler olarak mı gördüğü takınacak tavrın da belirleyicisi olmaktadır. Müzelerin tarihi, sırasıyla yabancıdan konuğa, konuktan da giderek müşteriye uzanan bir gelişme göstermektedir. Fakat mevcuttaki müze araştırmaları açığa çıkartmaktadır ki, bu üç tutum halen varlık göstermekte ve hatta tek bir müze içinde bile bir arada bulunabilmektedir. Ziyaretçilerin müşteriler olarak görülmesi durumunda, müzelerdeki ziyaretçi deneyiminin niteliğini arttırmak üzere hizmet ortamlarının “*servicescape*” alternatif ölçütlerinin keşfedilmesi gerekli hale gelmiştir. Temelde müze kurgusu, deneyim olasılıklarını arttırmak üzere farklı mekân türlerini içermelidir. Bu hedefle, obje deneyimini teşvik eden, öğrenmeyi birinci sınıf bir deneyim olarak sunan, hayal gücünü teşvik eden, ziyaretçiler arasında etkileşimi geliştirmeye çalışan bir yaklaşımın benimsenmesi gerekmektedir.

“Öğrenmenin bağlamsal modeli” *Contextual Model of Learning*’ne göre ziyaretçi deneyimi ve anlam yaratma eylemi sonucunda açığa çıkan öğrenme; kişisel, sosyal ve fiziksel bağlamlar arasında sürekli değişen bir etkileşim olarak düşünülmelidir. Kişisel bağlam ve sosyo-kültürel bağlam her bir bireyin kendi özelinde farklılık gösterdiğinin ifadeleri olup, müzenin tasarımında herkese yönelik uygun koşulların hazırlanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Fiziksel bağlamın yapısı, öğrenmenin gerçekleşmesine en etkili faktördür. Müzelerde öğrenme temelde ziyaretçinin mekân içerisinde yönlendirilmesine ve güvenle dolaşılabilirliğinin sağlanmasına bağlı olup; ışık, renk, ses, mekânsal öğelerin yapısından etkilenmektedir.

Fiziksel bağlam, kişide çeşitli davranış kalıpları yaratmaktadır. Bu kalıpların açığa çıktığı oluşumlar “Davranış Ortamları” olarak nitelendirilmektedir. Kişinin etkileşim haline geçtiği bir mekânda bir davranış kalıbı oluşturabilmesi için tanımlı mekânsal bir kurgu içerisinde olması, bu kurgunun kişinin öğrenmesini destekleyici sabit ve öğrenme isteğini arttırıcı değişken öğelerden oluşması gerekmektedir. Bununla birlikte bir yerin görünümüne veya yapısına, görelî konumuna, kullanım ve değerine ilişkin izlenimlerle oluşan imajlar, kişiyi yönlendiren “şemalar” açığa çıkartmaktadır. Bu şemaların yarattığı deneyimlerle oluşan “bilişsel haritalar”, kişiye nerede olduğunu bilmek ve nereye gideceğini tahmin etmeye yardımcı olmaktadır. Emniyet ve güvenlik hissini duyumsama insanın yaşamında temel gereklilik olup, insan yaşamına dair diğer bütün eylemler bu hislerin edinilmesinin ardından gelmektedir. Dolayısıyla bilinmelidir ki, belirgin ve okunaklı bir çevrenin yaratılması, kişiye güven vermenin yanı sıra deneyim derinliği ve yoğunluğunu arttıran bir etkiye sahip olacaktır. Fakat bununla birlikte belirsizliklerin, labirentlerin ve sürprizlerin de değerli olduğu kabulüyle, belirsizliğin, görünür bir bütünün küçük bir parçası olması, sürprizlerin bütüncül bir çevrede gerçekleştirilmesi gerekli hale gelmektedir.

Bu çerçevede görülmektedir ki toplumsal değişme, müzenin işlevine ve bu işlevleri yerine getiriş biçimine yönelik algılayış biçimini farklılaştırmış, bu farklılaşma ise müze mekânının doğasını kökten etkilemiştir. Müze modern dönemde nesne merkezli içedönük bir yapıya sahipken, ziyaretçinin ve yerle ilişkili değerlerin göz ardı edilerek koleksiyonların ihtiyaçlarının ön plana çıkartıldığı bir varoluş biçimi sergiler hale gelmiştir. Buna karşın günümüzde müze olgusu, ziyaretçinin odak noktası haline

gelerek ziyaretçi deneyimini etkilediği fark edilen fiziksel çevrenin sürece dâhil edilmesiyle kökten değişime uğratılmıştır.

Günümüzde müze mimarlığı; sergileme ve gösterim, önleyici ve düzeltici koruma, çalışma, yönetim ve ziyaretçi alımını barındıracak mekân tasarlama, tesis etme ya da inşa etme sanatı olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada müze mekânının; koleksiyonların güvence altına alınmasının dışında, ziyaretçinin odak noktası haline getirilmesine yönelik açığa çıkan yeni fonksiyonlar doğrultusunda geliştirilmesi gerekliliği gündeme gelmektedir. Müze mekânının herkes için erişilebilirliğinin, kullanılabilirliğinin ve de uygunluğunun sağlanması temel beklentidir. Bu çerçevede müze mekânının çok katmanlı ve zengin deneyim ortamları olarak kurgulanması, farklı disiplinlerin bir arada yürüttüğü bir tasarım sürecinin yaşanmasını gerekli kılmaktadır. Tasarım problemlerinin, formüleştirilemez, ön görülemez çeşitliliğe sahip olması, müze mekânının tasarlanması durumunda hatırlanması gereken bir gerçekliktir. Bu bağlamda müze mekânının tasarlanmasını başarılı yapan ve başarısız olmaya mahkûm eden faktörlerin tanımlanması daha doğru görülmektedir.

Bu bakış açısıyla müze mekânının tasarlanmasında;

- İnsan için hareket ve yön bulma eyleminin en temel içgüdü olması, bu güdülerin dikkate alınmasını gerektirmektedir. Bu noktada, müze mekân kurgusunun açık bir biçimde ortaya konulması ve tanımlı bir güzergâh oluşturulması önemli hale gelmektedir. Ayrıca çeşitlilik gösteren ziyaretçiye ihtiyaçları ve ilgileri doğrultusunda kendi güzergâhlarını çizebilme özgürlüğü tanınmaya çalışılmalıdır.
- Müze mekânının çok katmanlı ve mekânsal çeşitliliğe sahip olması, çeşitlenen insan ihtiyaçlarının karşılanmasında temel gereklidir. Bu çerçevede müzede hizmetler çeşitliliği sunan; sergiler, programlar, restoranlar, kafeler, dükkânlar ve farklı etkinliklerin yer aldığı “karma kullanım mekânlarının” ve bu mekânlar arasındaki ilişkilerin yaratılması önemlidir. Burada gerek duyulan sadece fiziksel ölçeğin genişletilmesi değil, hizmeti sunma biçimi niteliğinin geliştirilmesidir. Vurgu, nicelikten niteliğe doğru kaymaktadır.
- İşlevlerin somutlaştırdığı müze mekânı, bu işlevlerin oluş biçimiyle tekrar kurgulanır hale gelmektedir. Bu bağlamda müze mekânının statik olmayan

esnek bir ele alışla, kullanım yoluyla yeniden üretilebilmeye açık hale getirilmesi önemlidir. Sergiler statikten dinamiğe doğru değişmekte; koleksiyon, nesnelerin sürekli değişen ve beklenmedik sentezlerle birleştirilmesiyle canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Bu durum mekânların; farklı, dinamik performans mekânları biçiminde kurgulanmasını gerekli kılmaktadır.

- Sergi mekânlarının yapısı, modernist müzenin idealize edilmiş mekânının simgesi olarak nitelendirilen ve nötr olmanın dışında normatif bir gösterim biçimi sunduğu görülen beyaz küp modelinin dışına taşınmalıdır. Nötrlükleri ortadan kaldırmada açıklıkların oluşturulması ve/veya mevcut açıklıkların değerlendirilmesi önemlidir. Açıklıklar iç ile dışın, iç ile için mekânsal ilişkilerinin kurgulanmasında ve sürdürülmesinde göz ardı edilemeyecek öğelerdir.
- Objelerin, mimarının ve de özellikle ziyaretçinin birlikte var olabileceği zengin mekânsal çözüm olanaklarının yaratılması önemlidir. Objelerle-objelerin, objelerle-mekânın, mekân ile mekânın ilişkilendirilerek bütünleşik bir yaklaşım elde edilmesinde Gestalt algı psikolojisi değerlendirilmeye değerdir. Beş duyunun algı sürecine dâhil edilmesi deneyim ortamının etkinliğinin artırılmasında temeldir.
- Süregiden teknolojik gelişmelerin sonuç ürünü olan gösterim, bilgi ve iletişim teknolojilerinin müze mekânlarının tasarımında değerlendirilmesi önemlidir.

Sonuç olarak gelinen noktada, “Çağdaş Müze” olgusunun, geçmişten gelen gereksinimler ile ziyaretçiye yönelik yeni ihtiyaçları karşılama çabasında, teoriye ve pratiğe yönelik köklü değişimleri barındırdığı görülmektedir. Bu durum, hem o hem bu yaklaşımıyla deneyime dayalı çok katmanlı, zengin ortamların yaratılmasını gerekli hale getirmektedir. Bu noktada karşılama mekânından, sirkülasyon alanlarına, sergi mekânlarından çok amaçlı salonlara, atölyelerden laboratuvarlara, restoranlardan satış birimlerine tüm mekânlar, deneyime dayalı ortamların yaratılması hedefiyle, objenin, mekânın ve de en temelde ziyaretçinin bir araya getirildiği bütünleşik bir yaklaşımın sonuç ürünü olarak ortaya konulmaktadır. Bu noktada hayal gücüne, yaratıcılığa,

araştırmaya, incelemeye, sorgulamaya, tartışmaya, paylaşımaya, işbirliğine dayalı ortamlar, araçlar, etkinlikler sunan müze mekânının yaratılmasında, disiplinler arası bir ekiple yürütülen çok yönlü bir tasarım sürecinin yaşanılması kaçınılmazdır. Bu durum aynı zamanda bu süreç içerisinde var olabilen ve de müzeyi obje odaklı statik bir yapılanmadan, kullanıcı mekânı, deneyim mekânına dönüştürebilme yetisine, bilincine ve de farkındalıklarına sahip tasarımcılara duyulan ihtiyacı arttırmaktadır.

3.3. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Hızlı değişimin, yaşadığımız çevrede var olan özgün kültürel değerlerin ve çeşitliliğin göz ardı edilerek, niceliksel değerlerle tariflenen birbirine benzer yaşam biçimleri yaratması ve sonuçta da aynılığa tehdidi oluşturması, üzerinde düşünülerek tasarımcıların duyarlılık, farkındalık ve sorumluluk gerektiren yaklaşımlar geliştirmesini gerekli kılmaktadır. Buradaki temel gereklilik, eski ile yeninin bir diğer ifadeyle de derin ve eş zamanlı oluşumların bir arada var olabileceği bütünleşik bir yaklaşımın geliştirilmesidir. Kültürel yapının ifadeleri olan mevcut fiziksel çevrenin sürdürülebilirliğinin sağlanması, çağdaş yaklaşımlarla korunmasına bağlı hale gelmiştir. Bu durum, fiziksel çevrenin mevcut değerlerinin korunurken; çağdaş yaşama katılımının sağlanması hedefiyle, uygun görülen işlevlerin gereklilikleri doğrultusunda insanı fiziksel ve psikolojik doyuma ulaştıracak özgün, yaratıcı yolların bulunmasına duyulan ihtiyacı arttırmıştır.

Eski ile yeninin birlikteliğinden doğması beklenen “özgün” olanı yaratma, her tasarım probleminde olduğu gibi kapsamlı analizler ve ardından elde edilecek sentezler sonucunda söz konusu olabilmektedir. Bu nedenle mekân tasarımcısının kültürel miras yapısına yönelik tasarım problemine yaklaşırken farkındalıklarını genişletmesi, çoklu bakış açısını yakalaması ve konuyla ilgili bilimsel altyapıya sahip olması gerekmektedir. Kültürel miras kapsamındaki yapıların tarihi süreçte değişmelerini gerektiren nedenlerin işlev değişikliği ve/veya işlev genişlemesi olduğu bilinen bir gerçekliktir. Aynı durumun, tarihi yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunarak sürdürülebilirliğinin sağlanması hedefiyle de açığa çıktığı görülmektedir. Kültürel miras yapıları işlev değişikliğine uğratarak müze işlevine adapte edilebilmekte ya da mevcutta sürdürülen müze işlevinin çağdaş koşullara taşınması amacıyla işlev genişletilmesine gerek duyabilmektedir. Tüm bu olasılıklara yönelik nasıl bir

yaklaşımın benimsenmesi gerektiğinin ortaya konulması, konuyla ilgili çerçevenin kavranmasına yönelik iki temel olgunun irdelenerek değerlendirilmesiyle mümkün olabilmektedir. Bunlar ise;

1. “Kültürel miras” kapsamındaki yapıların çağdaş yaklaşımlarla korunmasına yönelik uluslararası ölçekte değer gören ilkeler
2. Yeni müzeoloji, müze deneyimi, çağdaş müze mekânı ifadelerinin taşıdığı açılımlarla “günümüz müze olgusu ve işlevi”dir.

Tarihi süreçte koruma düşüncesinin varlık göstererek, sürekli bir biçimde değişip gelişmekte olduğu bilinmekle birlikte bilimsel bir disiplin olarak gelişmesi 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren başlamış ve çağdaş bir yaklaşım ortaya konulması çabasıyla günümüze kadar devam etmiş ve devam etmektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışma kapsamında bu gelişim sürecinin ürünü olan “kültürel miras” ve “çağdaş koruma” kavramlarının üzerinde yapılan incelemeler sonucunda tasarımcılar tarafından gözden kaçırılmaması gereken çeşitli noktaların açığa çıkartılması önemli hale gelmektedir.

Buna göre kültürel miras kavramına ilişkin olarak görülmektedir ki;

- Günümüzde kültürel miras kavramının kapsamını, “somut” ve “soyut” öğelerin yer aldığı bir bütün oluşturmaktadır.
- Bu bütün, soyut değerlerin somut değerlerle, somut değerlerin ise kendi fiziksel bağlamıyla birlikte ele alındığı bütünleşik bir bakış açısını gerekli kılmaktadır.
- Kültürel miras niteliğindeki oluşumların, korunması beklenen özgünlüklerinin dışa vurumu olan soyut ve somut değerlerin tümü “yerin ruhu” kavramına karşılık gelmektedir.

Çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin olarak ise görülmektedir ki;

- Kültürel mirasın çağdaş yaklaşımlarla korunması, yerin ruhu'nun korunmasıdır. Bu çerçevede koruma, yere ilişkin özgünlüklerin sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik ele alınmalıdır.

- Kültürel mirası oluşturan öğelerin nasıl korunması gerektiği, neden korunması gerektiğine yönelik sorgulamaların cevabını barındırmaktadır. Kültürel miras niteliğindeki yapıların sahip olduğu soyut ve somut nitelikteki değerler neden ve nasıl korunmaları gerektiğine ilişkin benimsenmesi gereken yaklaşımı ve de bu doğrultuda gerçekleştirilecek müdahale biçimlerini belirlemektedir.
- Koruma eyleminin, yerin ruhunu oluşturan soyut ve somut değerlerin birlikte ele alındığı bütünlük bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla hedef, kültürel miras niteliğindeki bir yapının sahip olduğu tüm değerlerin bir arada korunarak sürdürülebilirliğinin sağlanması olmalıdır.
- Kültürel miras yapılarının sahip olduğu somut ve soyut değerlerin sürdürülebilirliği, toplumsal yaşama aktif biçimde katılımlarının sağlanmasıyla gerçekleştirilebilmektedir. Katılımın gerçekleşmesi kullanılabilirliğe bağlı hale gelmektedir. Kullanılabilirliğin sağlanmasında ise yapıların işlev değişmesi ve/veya işlev genişlemesine tabi tutulması gerekli olabilmektedir.
- Açığa çıkacak yeni kullanım biçiminde yapılacak müdahalenin, ortaya koyduğu yeniyle, bu bütünlük yapıyı destekleyici ve yerin ruhunu görünür hale getirici nitelikte olması önemlidir. Yeni müdahalelerin bir değer olarak kendisini ortaya koyarken, içerisinde bulunduğu, kendisine değer katan bağlamın oluş ve algılanış biçimine negatif yönde etki etmemesi, onu ezerek ön plana çıkmaması gerekmektedir. Yapılan müdahalelerin gelecekte geri çevrilebilir ve değiştirilebilir olması temeldir.

Tüm bu değerlendirmeler sonucunda çağdaş koruma yaklaşımına ilişkin olarak ön plana çıkan kavramların; “yerin ruhu” ve “bütünlük tasarım” olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu kavramların sahip oldukları açılımlarla algılanmaları, kültürel miras niteliğindeki yapılara uygulanacak müdahale biçimlerine yönelik bakış açısının geliştirilmesinde önemlidir. Bütünlük tasarımın sahip olduğu açılımlarla benimsenmesinde, gestalt algı psikolojisinin, eski ile yenin ilişkilendirilmesinde değerli ilkelere sahip olduğu ve değerlendirilmeyi gerektirdiği bilinmelidir.

Kültürel miras kapsamındaki yapıların işlev değişikliğine ve/veya genişlemesine adapte edilebilmesi, öncelikle yerin okunmasından oluşan bir işlemi gerektirmektedir. Yapının mevcut durumuna yönelik yapılacak araştırma ve incelemelerden elde edilecek veriler ile yapının sahip olduğu değerlerle belirlenen yasal statüsü yapıya uygulanabilecek müdahalelerin kapsamının ve de niteliğinin belirlenmesinde önemlidir. Bu durum ise çözüm bekleyen her bir tasarım probleminde olduğu gibi, her yapının kendi özel koşulları içerisinde değerlendirilmesi gerekliliğini açığa çıkartmaktadır.

Kültürel miras niteliğindeki yapıların yeni koşullara adapte edilebilmeleri için uygulanan müdahale biçimleri amaçları doğrultusunda iki grupta toplanarak değerlendirilmiştir. Bu müdahaleler: mevcut bünyede gerçekleştirilecek müdahaleler ile yeni kullanım biçimine yönelik müdahalelerdir. Bu müdahaleler oluşturulan tablo 5 de (Bknz. s.98) birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde ifade edilmektedir.

Ülkemizde müdahale biçimlerinin ifade edilme ve ilişkilendirilme biçimlerinin çeşitli farklılıklar gösterdiği bilinmekle birlikte, uluslararası tüzüklerin ve koruma konusunda teoriye ve uygulamaya yönelik değer görmüş kişilerin çalışmalarından elde edilen verilerin ortaya konulması önemli bulunmaktadır. Yapılan incelemeler sonucunda elde edilen kavramların ve sahip olduğu açılımların dünya genelinde hangi amaçla ve nasıl kullanıldığına bilinmesi literatürün anlaşılabilir olarak takip edilmesi için gereklidir. Bu terimler dünyasının yarattığı dil, evrensel nitelikte olmayı hedeflerken, ülkeden ülkeye ülkenin koşulları çerçevesinde farklılık gösterebilmektedir. Bu durumun ortaya konulması; konuyla ilgilenen tasarımcılara farklı katmanlara sahip olan müdahale biçimlerinin bütünde sunularak genelden özele algılatılması hedefiyle önemli bulunmaktadır.

Kültürel miras kapsamındaki yapılara uygulanabilecek tüm bu müdahale biçimlerinin, çağdaş koruma yaklaşımının belirlediği ilkeler doğrultusunda, yapının yaşama katılımının sağlanması hedefiyle, temelde eski ile yenin ilişkilendirilmesine yönelik ele alındığı bilinmelidir. Eski ile yeni arasındaki ilişkinin ne olacağı, birbirinden ayrıştırılmaz ya da bağımsız bir biçimde mi var olacağı, benimsenen stratejiler doğrultusunda yapılacak müdahalenin gerçekleştirilme biçimini etkilemektedir. Fakat şu bilinmelidir ki, stratejinin belirlenmesi, temelde yapının sahip olduğu değerlere; yapının sahip olduğu değerlerden öncelik sırasına neyin girdiğine bağlı olmalıdır.

Elde edilen tüm bu verilerle gerçekleştirilecek müdahale biçimlerinin yapısının ve kapsamının belirlenmesinde, çağdaş koruma yaklaşımının önerdiği ele alış biçimiyle, çağdaş müze oluşumuyla ilişkili verilerin araştırarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda bilinmelidir ki;

- Müze tanımının sürekli bir biçimde değişime uğrayarak günümüzde “somut” miras dışında “soyut” miras ifadesini barındırır hale gelmesi, müzenin amaçlarında ve bunları gerçekleştirme biçimlerinde yaşanan değişimlerin dışı vurumu olarak algılanmaktadır.
- Bu gün müzelerin kesin doğrulardan çok yoruma, sorgulamaya, esnek ve yenilikçi ele alışlara açık hale gelmesi dikkat çekicidir. Bu noktada müze mekânın tasarlanmasında, soyut ve somut değerlerin ortaya konulduğu uygun fiziksel koşulların sağlanması ziyaretçi deneyimine yönelik ortamların yaratılmasında önemli hale gelmiştir.
- Müze mekânlarının, temelde bir bilim dalı olan müzeolojinin verileri ışığı altında tasarlanması, çağdaş toplumsal yaşam için gereken koşulların ve ortamların yaratılmasında önemlidir.
- Bugün “müzeoloji” bilimi “yeni müzeoloji” terimiyle ifade edilir hale gelmiştir. Müzenin farklılaşan hedeflerini ifade etmede kullanılan bu terim, odak noktasının objelerden birey ve bireyin içerisinde yer aldığı toplum ve toplumun ihtiyaç ve ilgi alanlarına kaydığını vurgular niteliktedir.
- Kullanıcı olarak nitelendirilen ziyaretçinin sahip olduğu değişen ve çeşitlenen özelliklerin değerlendirmeye alınması, mekânsal kurgunun zengin deneyim ortamları olarak biçimlendirilmesini gerekli kılmaktadır.
- Müzelerin tarihi, sırasıyla yabancından konuğa, konuktan da giderek müşteriye uzanan bir gelişme göstermektedir. Ziyaretçilerin müşteriler olarak görülmesi durumunda, müzelerdeki ziyaretçi deneyiminin niteliğini arttırmak üzere hizmet ortamları “*servicescape*” terimi kapsamındaki ölçütlere başvurulduğu bilinmelidir.
- İnsan algısı ve davranış biçimlerinin keşfedilmesine yönelik ortaya konulan “Öğrenmenin bağlamsal modeli” (*Contextual Model of Learning*)

,"Davranış ortamları" (*Behavior Settings*) ve de "Bilişsel haritalar" (*cognitive maps*)'dan elde edilecek verilerin, müze mekânının tasarlanmasında sonuç ürünün deneyim ortamları olabilmesi hedefiyle değerlendirilmeye alınması önemlidir.

- Müze mekânının herkes için erişilebilirliğinin, kullanılabilirliğinin ve de uygunluğunun sağlanmasının temel beklenti olduğu, bu hedefle de müze mekânının çok katmanlı ve zengin deneyim ortamları olarak kurgulanmasının, ancak farklı disiplinlerin bir arada yürüttüğü bir tasarım sürecinin yaşanmasıyla mümkün olabileceği farkına varılmalıdır.
- Tasarım problemlerinin, formüleştiremez, ön görülemez çeşitliliğe sahip olması, müze mekânının tasarlanması durumunda hatırlanması gereken bir gerçekliktir. Bu bağlamda müze mekânının tasarlanmasını başarılı yapan ve başarısız olmaya mahkûm eden faktörlerin bilinmesi, dünya genelinde gerçekleştirilen uygulama örneklerinin incelenerek sahip olduğu olumlu ve olumsuz yönleriyle değerlendirmeye alınması önemlidir.

Sonuç olarak gelinen noktada kabul edilmelidir ki, kültürel miras niteliğindeki yapıların çağdaş yaklaşımlarla müze işlevine adapte edilmelerinde, "Çağdaş Koruma" ve "Çağdaş Müze" olgularının ortaya koyduğu değerlerin bilinmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu kavramların sahip olduğu alt açılımlarla bilinmesinin gelecekteki uygulamalara ışık tutacak teoriye ve pratiğe yönelik bilgi birikimini sağlayacağı açıktır. Bu durum, hem çağdaş korumanın hem de çağdaş müze olgusunun gerekliliklerinin karşılanmasında, tasarımcıya çok katmanlı sorumluluklarını bütünde algılatma olanağı tanımaktadır. Elde edilen açılımların tasarımcıya ve konuyla ilgili teorik çalışmalar yapan araştırmacıya farkındalıklar sağlaması hedeflenmektedir.

Bu çerçevede bilinmelidir ki; elde edilen açılımlarla çağdaş koruma yaklaşımı; kültürel miras niteliğindeki yapıların sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yönelik olarak, yapının yaşama katılmasında belirlenen işlev her ne olursa olsun, gerçekleştirilecek müdahaleleri yönlendirici bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle de, kültürel miras niteliğindeki yapılar özelinde, çözümlenmesi beklenen tasarım problemlerinde benimsenmesi gereken yaklaşım biçimini tanımlar niteliktedir.

Kültürel miras niteliğindeki yapıların yaşama katılımının sağlanması hedefiyle belirlenen işlevin "müze" olması ise, yapıların sahip olduğu değerlerin görünür, toplum

tarafından da sürekli deneyimlenebilir hale getirilebilmesi için olanaklar tanımaktadır. Hatırlanmalıdır ki, “yeni her zaman eski; eski ise her zaman yeni”dir. Dolayısıyla tarihi yapılar, aynılaştırmanın giderek hüküm sürmeye başladığı yaşam çevrelerinde bugüne göre “yeni” olan deneyim ortamları sağlarken, bu ortamları zenginleştirme hedefiyle de yeni müdahalelere açık hale gelmekte, sürekli sorgulanarak değişmeye ve gelişmeye devam etmektedir.

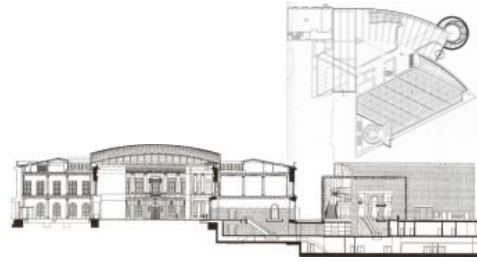
Bu noktada, ülkemiz ölçeğinde başarıları ülke sınırlarını aşarak yerel olduğu kadar evrensel nitelikte değer gören uygulama örneklerinin ve bu örneklerle teorik alt yapı oluşturucu araştırma ve incelemeye yönelik çalışmaların açığa çıkartılabilmesinde, çalışma kapsamında ortaya konulan noktaların gözden kaçırılmaması gerekli görülmektedir. Bu doğrultuda, kültürel miras kapsamındaki yapılara yönelik herhangi bir müdahale girişimde bulunulmadan önce konuyla ilişkili kurumların, yetkili kişi ve tasarımcıların ve de bu konuda araştırma yaparak ülke genelindeki yayınlara katkıda bulunan ve bu konuda eğitim verme ediminde olan kişilerin;

- Ülkemiz ve Dünya ölçeğindeki, geçmişine, bugüne ve geleceğe yönelik sorumluluklarının farkında olması,
- Elde edilen sorumluluk bilinciyle, konuya yönelik farklı disiplinlerin oluşturduğu, çok katmanlı kapsamı öğrenme hedefinde olması,
- Konuya ilişkin çalışmalarda ortaya konulmuş uyarı ve öneri niteliğindeki söylem ve uygulamaları göz ardı etmeyen bir tavırda olması,
- Çözüm yaratma sürecinde, çoklu bakış açıları geliştirme kaygısı taşıması,
- Mevcutta varolan çalışma ve uygulama örneklerini hatırlatan ya da tekrarlayan değil, konuyla ilişkili “özü” yakalayarak “o” yere özel olanı yaratma arayışında olması önemli bulunmaktadır.

EKLER

Tablo 7: Taranan 1990-2012 Yılları Arası Indexli Yayınlarından Elde Edilen Müze Yapılarına Uygulanan Müdahale Biçimleri

	<p>Uygulanan Müdahale: Conversion, Retension</p> <p>Uygulanan Müze: Architektur-Museum</p>	<p>Uygulayan: Oswald Mathias Ungers</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Frankfurt, 1984</p>		<p>Uygulanan Müdahale: Conversion</p> <p>Uygulanan Müze: Musée d'Orsay</p>	<p>Uygulayan: M. Bardon, M.Colboc M.Philippon.</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Paris, 1986</p>		<p>Uygulanan Müdahale: Expansion,modernization, reorganization</p> <p>Uygulanan Müze: Louvre</p> <p>Uygulayan: I.M. Pei</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Paris, 1989</p>
	<p>Uygulanan Müdahale: conversion</p> <p>Uygulanan Müze: Tate Modern</p>	<p>Uygulayan: Herzog &de Meuron</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Londra,1999</p>		<p>Uygulanan Müdahale: remodelling</p> <p>Uygulanan Müze: British Museum</p>	<p>Uygulayan: Foster and Partners</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Londra, 2000</p>		<p>Uygulanan Müdahale: adaptation</p> <p>Uygulanan Müze: Mill City Museum</p> <p>Uygulayan: Thomas Meyer</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Minneapolis, 2001</p>
	<p>Uygulanan Müdahale: renovation</p> <p>Uygulanan Müze: Danish Jewish Museum</p>	<p>Uygulayan: Daniel Libeskind</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Kopenhag, 2003</p>		<p>Uygulanan Müdahale: Renovation, extension</p> <p>Uygulanan Müze: City Museum of Ljubljana</p>	<p>Uygulayan: R. Oman & S. Videcnik</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Ljubljana, 2004</p>		<p>Uygulanan Müdahale: addition, refurbishment, renovation, restoration</p> <p>Uygulanan Müze: The Brooklyn Museum</p> <p>Uygulayan: Polshek Partnership Architects</p> <p>Uygulanan Yeri, Yılı: Brooklyn, 2004</p>

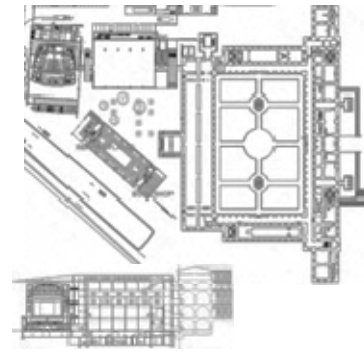


Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
I.M. Pei

Uygulanan Müze:
German Historical Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Berlin, 2004

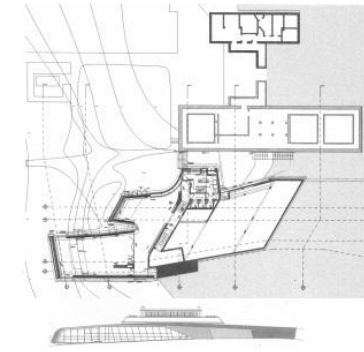


Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
Jean Nouvel

Uygulanan Müze:
Queen Sofia Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Madrid, 2005



Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
Zaha Hadid

Uygulanan Müze:
Ordrupgaard Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Kopenhag, 2005.

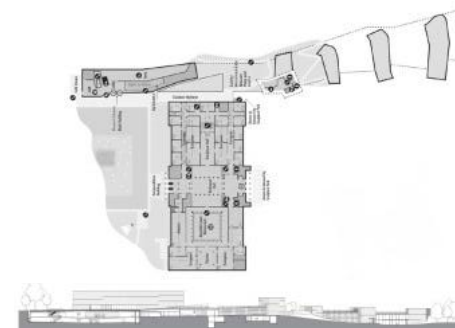


Uygulanan Müdahale:
Expansion, renovation

Uygulayan:
Renzo Piano

Uygulanan Müze:
Morgan Library and Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
New York, 2006



Uygulanan Müdahale:
extension

Uygulayan:
Steven Holl Architects

Uygulanan Müze:
Nelson-Atkins Museum Art

Uygulanan Yeri, Yılı:
Kansas City, 2007

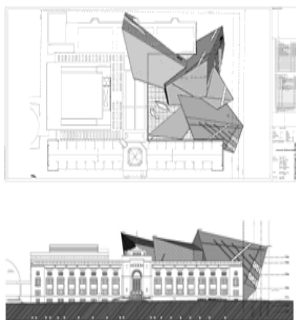


Uygulanan Müdahale:
expansion

Uygulayan:
A.Grazioli, A.Krischanitz

Uygulanan Müze:
Rietberg Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Zürich, 2007



Uygulanan Müdahale:
Addition

Uygulayan:
Daniel Libeskind

Uygulanan Müze:
Royal Ontario Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Toronto, 2007

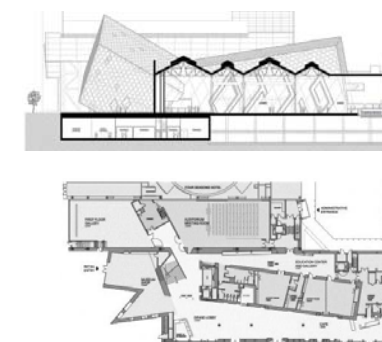


Uygulanan Müdahale:
Expansion

Uygulayan:
Allied Works Architecture

Uygulanan Müze:
Seattle Art Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Seattle, 2007

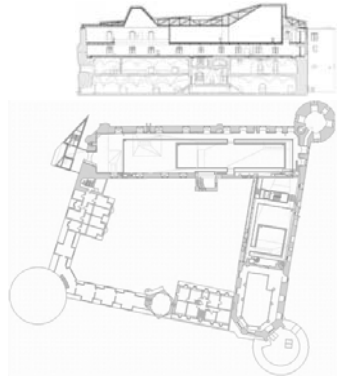


Uygulanan Müdahale:
extension

Uygulayan:
Daniel Libeskind

Uygulanan Müze:
Contemporary Jewish Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
San Francisco, 2008

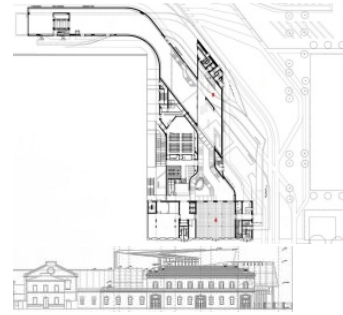


Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
Nieto Sobejano Arquitectos

Uygulanan Müze:
Moritzburg Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Halle, 2008

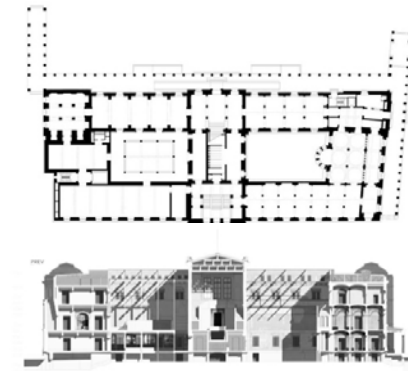


Uygulanan Müdahale:
Conversion

Uygulayan:
Zaha Hadid

Uygulanan Müze:
Maxxi Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Roma, 2009



Uygulanan Müdahale:restoration,
renovation, insertion, integration

Uygulayan:
David Chipperfield Architect

Uygulanan Müze:
Neues Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Berlin, 2009



Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
Daniel Libeskind

Uygulanan Müze:
Felix Nussbaum Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Osnabrueck, 2011

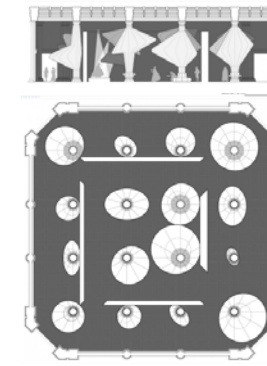


Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
C.F.Moller Architects

Uygulanan Müze:
National Maritime Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Londra, 2011



Uygulanan Müdahale:
installation

Uygulayan:
Situ Studio of Brooklyn

Uygulanan Müze:
Brooklyn Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Brooklyn, 2011



Uygulanan Müdahale:
reconstruction, refurbishment
expansion

Uygulayan:
Herzog & de Meuron

Uygulanan Müze:
Museum der Kulturen.

Uygulanan Yeri, Yılı:
Basel, 2011



Uygulanan Müdahale:
extension

Uygulayan:
Daniel Libeskind

Uygulanan Müze:
Military History Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Dresden, 2011

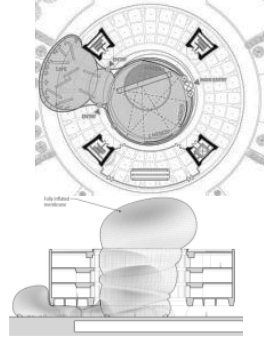


Uygulanan Müdahale:
Renovation, rehabilitation, expansion

Uygulayan:
Nieto Sobejano Architects

Uygulanan Müze:
San Telmo Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
San Sebastian, 2011

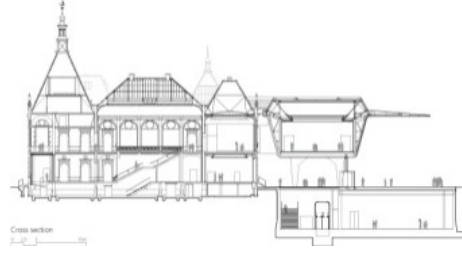


Uygulanan Müdahale:
Expansion

Uygulayan:
Diller Scofidio & Renfro

Uygulanan Müze:
Hirshhorn Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Washington, 2012

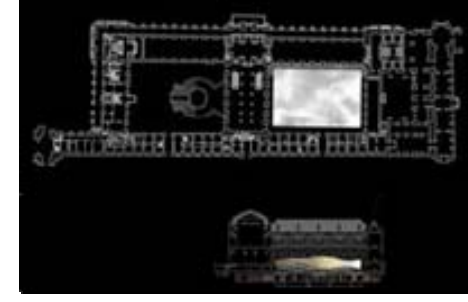


Uygulanan Müdahale:
Renovation, extension

Uygulayan:
Bentham Crouwel

Uygulanan Müze:
Stedelijk Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Amsterdam, 2012



Uygulanan Müdahale:
Addition

Uygulayan:
Mario Bellini Architects & Rudy Ricciotti

Uygulanan Müze:
Musée de Louvre

Uygulanan Yeri, Yılı:
Paris, 2012



Uygulanan Müdahale:
Extension, renovation

Uygulayan:
Schneider + Schumacher

Uygulanan Müze:
Stadel Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Frankfurt, 2012



Uygulanan Müdahale:
Expansion, renovation

Uygulayan:
Renzo Piano

Uygulanan Müze:
Harvard Art Museums

Uygulama Yeri, Yılı:
Cambridge, devam ediyor

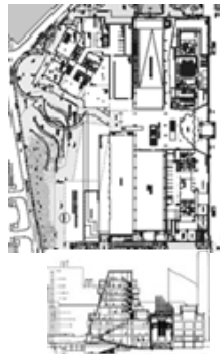


Uygulanan Müdahale:
Addition

Uygulayan:
Renzo Piano

Uygulanan Müze:
Kimbell Art Museum

Uygulama Yeri, Yılı:
Fort Worth, devam ediyor



Uygulanan Müdahale:
Extension

Uygulayan:
Herzog & de Meuron

Uygulanan Müze:
Tate Modern

Uygulanan Yeri, Yılı:
Londra, devam ediyor

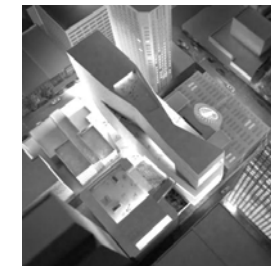


Uygulanan Müdahale:
expansion

Uygulayan:
Amanda Levete Architects

Uygulanan Müze:
Victoria & Albert Museum

Uygulanan Yeri, Yılı:
Londra, devam ediyor



Uygulanan Müdahale:
Expansion,

Uygulayan:
Snøhetta / EHDD Architecture

Uygulanan Müze:
San Francisco Museum of Modern Art

Uygulanan Yeri, Yılı:
San Francisco, devam ediyor

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2007). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Ahunbay, Z. (2005). Doğal ve kültürel mirası koruma alanında geçerli uluslararası belgelerin Türkiye'deki uygulamalara yansımaları. *Korumada 50 Yıl*. (Ed: İ. Aşkun). İstanbul: TC Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Yayınları. ss. 9-24.
- Albaneze, N. (2001) Tarihi mirasa yeni yaklaşımlardan üç örnek. *Kent, toplum, müze*. (Ed. B. Madran). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, S. 132-136.
- Altunay, A. (2009). Görsel algı ve görsel estetik öğeler. *Görsel Estetik*. (Ed: Alper Altunay). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, ss. 74-95.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (Çev: R. Ögdül). İstanbul: Metis yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Art and visual perception. A psychology of creative eye*. London: University of California Press.
- Australia ICOMOS (2004). *Yamato Declaration on integrated approaches for safeguarding tangible and intangible cultural heritage*"
<http://australia.icomos.org/news/yamato-declaration-on-integrated-approaches-for-safeguarding-tangible-and-intangible-cultural-heritage/>
(Erişim tarihi: 01.11.2011).
- Australia ICOMOS (1999). *The Burra Charter*.
<http://australia.icomos.org/publications/charters/> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- Australia ICOMOS (1979). *The Burra Charter*
http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter_1979.pdf
(Erişim tarihi: 01.11.2011).
- Aydınlı, S. (2004). Epistemolojik açıdan mekân yorumu. *Mimarlık ve felsefe*. (Ed. A. Şentürer, Ş. Ünal, A. Atasoy). İstanbul: Yem Yayınları, ss. 40-48.
- Barker, E. (2006a). Postmodern çağda müze: Orsay müzesi. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.115-147.
- Barker, E. (2006b). Teşhir türleri. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.235-258.

- Baudrillard, J. (2001). *Tam Ekran*. (Çev: B. Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baytop, A. F. (1998) *Türkçe'de Batı kökenli yapı terimleri*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Pei, I.M.(speaker). (2002). Transcript of the John Tusa Interview with I.M. Pei.(VLC)
London: BBC Radio3
http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/pei_transcript.shtml (Erişim tarihi: 09.11.2012)
- Benzel, K. F. (1997) *The room in context. Design beyond boundaries*. New York: McGraw-Hill.
- Bektaş, C. (2001). *Koruma, onarım*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. (2. baskı). (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bitner, M. J. (1992). Servicescapes: The impact of physical surroundings on customers and employees. *Journal of Marketing*. 56, 57-71.
- Blanqui, L. A. (2009) Eternity according to the stars (Çev: M. H. Anderson). *CR: The New Centennial Review*, 9 (3), 3-60.
- Brand, S. (1994). *How buildings learn, What happens after they're built*. New York: Published by Penguin Books.
- Brooker, G. ve Stone, S. (2012). *İç mimarlıkta bağlam+çevre*. (Çev: C. Uçar). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Brooker, G. (2006). Infected Interiors: Remodeling Contaminated Buildings. *IDEA Journal*, (2006), 1-13.
- Brooker, G. ve Stone, S. (2004). *Re-readings, interior architecture and the design principles of remodelling existing buildings*. London: RIBA Enterprises.
- Broto, C. (1997). *Rehabilitated buildings*. Barcelona: LINKS International.
- Bucher, W. (1996). *Dictionary of building preservation*. New York: Wiley-Interscience.
- Buren, D. (2005a). Müzenin işlevi. *Sanatçı Müzeleri*. (Ed. A. Artun). (Çev. A. Berkay). İstanbul: İletişim Yayınları. Ss. 150-154.
- Buren, D. (2005b). Mimarının işlevi: Eser ile içine yerleştiği mekânlara dair notlar. *Sanatçı Müzeleri*. (Ed. A. Artun). (Çev. A. Berkay). İstanbul: İletişim Yayınları. Ss. 171-180.
- Cansever, T. (2007). *Kubbeyi Yere Koymamak*. İstanbul: Timaş Yayınları.

- Churchill, W. (1943) Speech to the house of common, *Meeting in the House of Lords*.
[.http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/quotations/famous-quotations-and-stories](http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/quotations/famous-quotations-and-stories) (Erişim tarihi: 30.01.2012)
- COE (1985). *Convention for the protection of the architectural heritage of Europe*.<http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/QueVoulezVous.asp?NT=121&CM=1&CL=ENG> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- COE, (1975a) *European charter of the architectural heritage*.
<https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1168353> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- COE, (1975b) *The Declaration of Amsterdam*.
<http://www.icomos.org/en/charters-and-texts?id=169:the-declaration-of-amsterdam> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- Cross, N. (20001). Designerly ways of knowing: Design discipline versus design science. *Design Issues*, 17 (3), 49-55.
- CUD (1997). *The Principles of Universal Design*.
<http://www.ncsu.edu/project/design-projects/udi/center-for-universal-design/the-principles-of-universal-design/> (Erişim tarihi: 12.09.2012)
- Curl, J. S. (1997). *Encyclopaedia of architectural terms*. Donhead Publishing Ltd.
- DÇKK, (1989). *Ortak Geleceğimiz*. Türkiye Çevre Sorunları Vakfı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2008). *Benjaminia: dil, tarih ve coğrafya*. İstanbul: Versus Kitap.
- Dierking, L. D. and Falk, J. H. (2005). Using the contextual model of learning to understand visitor learning from a science center exhibition. *Wiley InterScience Periodicals, Inc. Sci Ed* 89, 744– 778.
- DOCOMOMO. (1990). *Docomomo International Eindhoven Statement*.
http://www.docomomo.com/com/eindhoven_statement.htm (Erişim tarihi, 18.09.2012)
- Douglas, J. (2006). *Building Adaptation*. UK: Published by, Elsevier Ltd.
- Duncan, C. and Wallach (2006). A. Evrensel Müze. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları,,SS.49-89.
- Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu. (1989). *Ortak geleceğimiz*. Ankara: Türkiye Çevre Sorunları Vakfı Yayınları.
- Doering, Z. D. (1999) Strangers, guests or clients? Visitor experiences in museums?,

CURATOR, 42 (2), 74-87.

- Eagleton, Terry. (2005) *Kültür Yorumları*. (Çev: Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eczacıbaşı. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Ekinci, O. (2007). *Kültürel miras, imar ve belediyelerimiz. Kent ve planlama, geçmişi korumak geleceği tasarlamak*. (Ed: A. Mengi). Ankara: İmge Kitapevi. Ss. 31-38.
- Erdoğan, İ, Alemdar, K. (1990). *İletişim ve toplum. Kitle iletişim kuramları tutucu ve değişimci kuramlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Eryarar, E. (2011). Endüstri ürünleri tasarımında Gestalt teorisi uygulaması. *Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks, ZfWT* 3 (2), 125-133.
- Fairclough, G. (2001). Cultural landscape, sustainability, and living with change??. *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment, 4th Annual US/ICOMOS International Symposium*. Philadelphia, Pennsylvania, pp. 23-46.
- Falk, J. H. and Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums, Visitor experiences and the making of meaning*. Oxford: American Association for State and Local History Book Series, AltaMira Press.
- Falk, J. H. and Dierking, L. D. (1992). *The museum experience*. Washington: Whalesback Books.
- Feilden, B. M. (2003) *Conservation of historic buildings*. (Third edition). Oxford: Elsevier.
- Feilden, B. M. (1994) *Conservation of historic buildings* (Second edition). Oxford: Elsevier.
- Fitch, J. M. (1990). *Historic preservation, curatorial management of the built world*. London: University of Virginia Press.
- Fleming, D. (2005). Creative space. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge. Pp.. 53-61.
- Giebelhausen, M. (2006). The architecture is the museum. *New museum theory and practice*. (Ed: J. Marstine). Oxford: Blackwell Publishing, pp 41-63.
- Gökgür, P. (2005). 1933'den 2003'e Atina Kartasındaki Değişimler, CIAM'dan CEU'ya. *Planlama*. TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, 31 (1), ss. 35-41.
- Graham, L. 2008. Gestalt theory in interactive media design. *Journal of Humanities &*

- Social Sciences*. 2 (1), 1-12.
- Greenberg, S. (2005). The vital museum. Reshaping museum space. *Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 226-237.
- Grunenberg, C. (2006). Modern sanat müzesi. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları,,SS.87-114.
- Gurian, E. H. (2005). Threshold fear. Reshaping museum space. *Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 203-214.
- Güvenç, B. (2007). *Kültürün abc'si*. (4. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güvenç, B. (2002) *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hall, S. (2006).Modern sant müzeleri ve tarihin sonu. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.300-312.
- Harris,C. M.(2006).*Dictionary of architecture and construction*.New York:McGraw-Hill
- Harrison, J. D. (2005). Ideas of museums in the 1990s. *Heritage, museums and galleries. An introductory reader*. (Ed. G. Corsane). London: Published by Routledge, pp. 38-53.
- Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. İstanbul: Yapı Yayınları.
- Hasol, D. (1999). *Mimari izlenimler*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Hein, G. E. (1998). *Learning in the museum*. First Published. New York: Routledge.
- Heraklitos. (2005) *Fragmanlar*. (Çev. C. Çakmak), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Heyer, P. (1993). *American architecture: Ideas and ideologies in the late twentieth century*. NewYork: John Wiley & Sons.
- Greenhill, H. E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. New York: Routledge.
- Greenhill, H. E. (1994). *Museum and Gallery Education*. Leicester: Leicester University Pres.
- Huysen, A. (2006). Bellek yitiminden kaçış: Kitle iletişim aracı olarak müze. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.259-290
- ICOM (2010). *Key concepts of Museology*. (Ed: A. Desvallées and F. Mairesse)

Published by Armand Colin.

http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf (Erişim tarihi: 01.06.2012).

ICOM (2007a). ICOM Statutes. *21st ICOM General Conference*, Vienna.

<http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/> (Erişim tarihi: 01.06.2012).

ICOM (2007b). *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes*

(2007-1946). http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html

(Erişim tarihi: 01.06.2012).

ICOM (1974). 11th General Assembly of ICOM [http://icom.museum/the-](http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/copenhagen-1974/)

[governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/copenhagen-1974/](http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/copenhagen-1974/) (Erişim tarihi: 01.06.2012).

ICOMOS. (2005a). Xi'an Declaration On the conservation of the setting of heritage structures, sites and areas. <http://www.international.icomos.org/charters/xian-declaration.pdf> (Erişim tarihi: 01.11.2011).

ICOMOS (2005b) *Mimari mirasın analiz, koruma ve yapısal restorasyonu için tavsiyeler*. (Çev: G. Arun). İstanbul: Maya Basın Yayın.

ICOMOS. (2003a). ICOMOS 14th General Assembly, place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and sites.

<http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/kimberley.pdf> (Erişim tarihi: 01.11.2011).

ICOMOS. (2003b). Charter- Principles for the analysis, conservation and structural restoration of architectural heritage.

http://www.international.icomos.org/charters/structures_e.pdf (Erişim tarihi: 01.11.2011).

ICOMOS. (1999). Charter on the built vernacular heritage.

http://www.international.icomos.org/charters/vernacular_e.pdf (Erişim tarihi: 01.11.2011).

ICOMOS. (1987) Washington Charter for the conservation of historic towns and urban areas http://www.international.icomos.org/charters/towns_e.pdf (Erişim tarihi:

01.11.2011).

ICOMOS. (1964) International charter for the conservation and restoration of

- monuments and sites (The Venice Charter)
<http://www.icomos.org/venicecharter2004/index.html> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- ICOMOS. (1931) *The Athens Charter for the restoration of historic monuments*.
<http://www.icomos.org/index.php/en/charters-and-texts?id=167:the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments&catid=179:charters-and-standards> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- Ivy, R. (2004) Interview with I.P. Pei: The master builder reflects on his career and his contribution to the profession. *Architectural Record*
<http://archrecord.construction.com/people/interviews/archives/0406IMPei-1.asp>
(Erişim tarihi: 18.11.2012).
- İzmir Ticaret Odası. (2009). *Taşınmaz kültür varlıkları*. İzmir: İzmir Ticaret Odası Yayınları.
- Jessen, J. and Schneider, J.(2003). Conversions- the new normal. *In detail, building in existing fabric refurbishment. extensions. new design*. (Ed: C. Schittich)ss.11-22.
- Jodidio, P. (1993). *Contemporary American architects*. Köln: Taschen.
- Jokilehto, J. (2002). *A history of architectural conservation*. Oxford: Publishing, Butterworth-Heinemann.
- Jokilehto, J. (1998). Organizations, chartres and World movements- an overview. *Context: new buildings in historic settings*. (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss. 40-50.
- Journet, N. *Evrenselden özele kültür*. (Çev: Y. Sezen). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kandemir, Ö. (2005). *Değişen pedagojik yaklaşımın çağdaş müze tasarım anlayışına etkileri*. Yayınlanmamış YL. Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık anasanat dalı.
- Keene, J. C. (2001). The Links between historic preservation and sustainability: an urbanist's perspective. *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment, 4th Annual US/ICOMOS International Symposium*. Philadelphia, Pennsylvania, pp. 11-19.
- Keleş, R. (1998). *Kentbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kepes, G. (1995). *Language of vision*. New York: Dover Publications.
- Kiper, P. H. (2006). *Küreselleşme sürecinde kentlerin tarihsel-kültürel değerlerinin*

- korunması*. İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı Yayınları.
- Kuban, D. (2000). *Tarihi çevre korumanın mimarlık boyutu*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Kültür Bakanlığı. (1983). *Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu (1) (2)*. Ankara.
- Kültür Bakanlığı K.T.V.K. (1999). *(660 nolu İlke Kararı) Taşınmaz kültür varlıklarının gruplandırılması, bakım ve onarımları*. Ankara.
- Landauro, I. (2012). In Paris, Islamic art under a flying carpet. *The Wall Street Journal*.
<http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204652904577196930945574656.html#articleTabs%3Darticle> (Erişim Tarihi: 12.11.2012).
- Lang, J. (1987). *Creating architectural theory*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Le Corbusier (1973). *The Athens Charter*. New York: Grossman Publishers.
- Lehmbruck, M. (2001). Museum, psychology and architecture. *Museum International, UNESCO*. 53(4), 60- 64.
- Lord, B. (2005). Representing enlightenment space. *Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed. S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 146-157.
- Louvre (2012). *New galleries for the Department of Islamic Art*.
http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dai-janvier-2012_0.pdf (Erişim tarihi: 01.10.2012).
- Louvre (2005). *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre*
http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-les-arts.pdf (Erişim tarihi: 01.10.2012).
- Louvre (1998). *Le musée du Louvre*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Low, S. M. (2001). Social sustainability: people, history and values. *Managing Change: Sustainable Approaches to the Conservation of the Built Environment, 4th Annual US/ICOMOS International Symposium*. Philadelphia, Pennsylvania, pp. 47-64.
- Lynch, K. (2010). *Kentin İmgesi*. (Çev. İ. Başaran). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The Technology Press & Harvard University Press, Cambridge.

- MacLeod, S. (2005). Rethinking museum architecture: Towards a site-specific history of production and use. *Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions.* (Ed. S. Macleod). London: Published by Routledge. Ss. 9-25.
- Madran, E. ve Özgönül, N. (2007). *Taşınmaz Kültürel Mirasın korunması, ilkeler, mevzuat, yöntem ve uygulamalar.* Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Sürekli Gelişim Merkezi Yayınları.
- Madran, E. ve Özgönül, N. (2005). *Kültürel ve doğal değerlerin korunması.* Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Madran, E. (2001) Tarihi miras niteliğindeki yapılara müze işlevi verilmesinde kullanılacak değerlendirme ölçütleri. *Kent, toplum, müze.* (Ed. B. Madran). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, S. 107-118.
- Moore, A. C. (1998). *The powers of preservation, New life for urban historic places.* New York: McGraw-Hill.
- Morrison, H. (2001) *Louis Sullivan : prophet of modern architecture.* New York : W.W. Norton & Company.
- Nalçakan, M. (1993). *Tarihi ve Kültürel Sürekliliğin Fiziksel Çevrede Değişime Yansımaları ve Eskişehir Örneği.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Norberg-Schultz. C. (1984) *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli International Publications, INC.
- O'Doherty, B. (2010) *Beyaz küpün içinde. Galeri mekânının ideolojisi.* (Çev: A, Antmen) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space.* Berkeley: University of California Press.
- Ostroff, E. (2001). Universal design: The new paradigm. *Universal Design Handbook.* (Ed. W. F.E. Preiser ve E. Ostroff). Boston:Mc Graw Hill. Ss. 1.3-1.12
- Öke, A. (2008). Gestalt. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi.* İstanbul: YEM Yayınları. Ss.592.
- Özden, P. P. (2008) *Kentsel yenileme.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özer, B. (2004). *Kültür Sanat Mimarlık.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- Parry, R. and Sawyer, A. (2005). *Space and the machine. Adaptive museums, pervasive*

- technology and the new gallery environment. *Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions.* (Ed. S. Macleod) London: Published by Routledge. ss. 39-52.
- Pekarik, A., J., Doering, Z. D. and Karns. D. (1999) Exploring satisfying experiences in museums. *CURATOR*. 42 (2), 152-173.
- Petzet, M. (2009). Genius Loci- the spirit of monuments and sites, Conserving the authentic, essays in honour of Jukka Jokilehto. *ICCROM Conservation Studies*, 10, 63-68.
- Psarra, S. (2005). Spatial culture, way-finding and the educational message. Reshaping museum space. *Architecture, design, exhibitions.* (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge. Pp. 78-94.
- Ricciotti, R. (2006) Louvre Museum. *Architecture and Urbanism*, 6 (4), 102-107.
- Scharer, M. R. (2008) Things+ideas+musealization= Heritage. A museological approach. *Keynote Speech at the opening of the Academic Year of the Graduate Program in Museology and Heritage-PPG-PMUS, UNIRIO/MAST; Brazil.*
<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/50/39> (Erişim tarihi: 20.06.2012).
- Sevim, B. A. (2010). Walter Benjamin'in kavramlarıyla kültür endstrisi: "aura", "yk Anlatıcısı" ve "flneur". *The Journal of International Social Research*, 3 (11), 509-516.
- Sharp. D. (2002). Twentieth century architecture: a visual history. Victoria: Images Publishing.
- Shields, R. (2003). Globalisation- entangled places, interface buildings generic design. *Buildings, Culture & Environment Informing Local & Global Practices.* Blackwell Publishing, p.p. 18-36.
- Skolnick, L. H. (2005). Towards a new museum architecture. Narrative and representation. Reshaping museum space. *Architecture, design, exhibitions.* (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 118-130.
- Smith, P. (2005) Kültürel Kuram. (ev: S. Gzelsarı, İ. Gndoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.
- Steinfeld, E. ve Maisel, J.L. Universal Design. Creating inclusive environments. New Jersey: John Wiley & Sons, INC.

- Stipe, R. E. (2003). Why preserve. *Historic preservation in the twenty-first century*. (Ed: R. E. Stipe). London: The University of North Carolina Press, ss. xiii-xv.
- Storrie, C. (2006). *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Story, M.F. (2001). Principles of universal design. *Universal Design Handbook*. (Ed. W. F.E. Preiser ve E. Ostroff). Boston:Mc Graw Hill. Ss. 10.3-10.19
- Schubert, K. (2004). *Küraörün yumurtası*. (Çev: R. Simith). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları.
- Tekçam, T. (2007). *Arkeoloji sözlüğü*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tekeli, İ. (2009). *Kültür politikaları ve insan hakları bağlamında doğal ve tarihi çevreyi korumak*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- TICCIH. (2003). The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage. <http://www.mnactec.cat/ticcih/pdf/NTagilCharter.pdf> (Erişim tarihi, 18.09.2012)
- Toon, R. (2005). Black box science in black box science centers. *Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge. S. 26-38.
- Turani, A. (2000). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tyler, N. (2000). *Historic preservation. An introduction to its history, principles, and practice*. New York: W.W. Norton & Company.
- UNESCO. (2012). *Operational guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. <http://whc.unesco.org/en/guidelines> (Erişim tarihi: 08.10.2012).
- UNESCO. (2008). *Québec Declaration on the preservation of the spirit of place*. <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-646-2.pdf> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (2005). *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions*. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (2004). *Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage*.

- http://portal.unesco.org/culture/en/files/23863/10988742599Yamato_Declaration.pdf/Yamato_Declaration.pdf (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (1994). *The Nara Document on Authenticity*. <http://whc.unesco.org/uploads/events/documents/event-833-3.pdf> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (1992) World Heritage Convention. <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/#1> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (1976). *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas*. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13133&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- UNESCO. (1972). *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage*. <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/> (Erişim tarihi: 01.11.2011).
- Venturi, R. (1991). *Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki*. (Çev: S. Merzi-Özaloğlu) Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Wells-Thorpe, J. From Bauhaus to boilerhouse. *Context: New Buildings in Historic Settings* (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss.102-114.
- Worthington, J. (1998a). Introduction: managing and moderating change. *Context: new buildings in historic settings*. (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss. 1-6.
- Worthington, J. (1998b). Postscript: conservation through development. *Context: new buildings in historic settings*. (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss. 175-179.
- Yamaçlı, R. (1999). *Mimari tasarım ve görsel çevre etkileşimi bağlamında "yer" kavramı: İstanbul Edirne Kapı- Fatih-Şehzadebaşı Aksı/örneği*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

<http://www.arcspace.com/architects/ricciotti/islamic-arts/islamic-arts.html>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

<http://www.bellini.it/>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

<http://blog.bouygues-construction.com/3/the-louvre-expands-with-help-from-bouygues-constructionle-louvre-s%E2%80%99agrandit-avec-bouygues-construction/?lang=en>(Erişim tarihi: 14.11.2012)

<http://www.carrouseloulouvre.com/W/do/centre/accueil> (Erişim tarihi: 06.11.2012)

<http://www.flickr.com/photos/fabrice-dunou/5215210347/>(Erişim tarihi: 20.11.2012).

<http://www.fubiz.net/2012/09/28/le-louvre-islamic-art/islamicarts01/#main-header>(Erişim tarihi: 14.11.2012)

<http://www.louvre.fr/en/history-louvre> (Erişim tarihi: 04.11.2012).

<http://www.ncsu.edu/www/ncsu/design/sod5/cud/> (Erişim tarihi: 12.09.2012).

<http://www.pcf-p.com/>(Erişim tarihi: 16.11.2012).

<http://www.straus7.com/bucci08.htm>(Erişim tarihi: 12.11.2012).

<http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Louvre-CourMarly.jpg> (Erişim tarihi: 19.11.2012).