

36129

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZE SERGİLEMESİNDE  
GÖRSEL KİMLİK  
VE  
MEKAN-YAPIT-GRAFİK İLİŞKİSİ

36129

MÜZECİLİK  
YÜKSEK LİSANS BİTİRME TEZİ  
Zehra ERKÜN

TEZ DANIŞMANI: Doç. Dr. Tomur ATAGÖK

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## ÖNSÖZ

Müzenin koleksiyonunu sergilemesinde ve kurum kimliğini simgeleyen grafik unsurların uygulanmasında, görsel kimliğin araştırılarak, çağdaş eğitim ve iletişim kuramlarının ve uygulamaların irdelendiği bu tezin amacı; çağdaş müzecilikte mimari, grafik ve endüstri tasarımı gibi tasarım dallarının müze ile çalışmalarını belirgin bir biçimde ortaya koymaktır.

Bana verdikleri temel eğitimle bu tezi yazmamda değerli katkıları olan, grafik tasarımın, Türkiye’de tanınması ve uygulanması yolunda özveri ile çalışmış değerli hocalarım Sayın Yurdaer ALTINTAŞ, Sayın Bülent ERKMEN ve Merhum Turgay BETİL’e; fotoğrafları ile tezime katkıda bulunan Sayın Sedef ANTAY’a; bu tezin temel ilkelerinde beni yönlendirmiş olan değerli hocalarım Sayın Öğr. Gör. Sümer ATASOY, Reşit SOLEY, Prof. Dr. Özden SÜSLÜ’ye; yapıcı eleştirileri ile tezimi yönlendiren değerli hocam Sayın Öğr. Gör. Sedat GÖKSU’ya; bana bilimsel yaşamın temel ilkelerini veren amcam ve hocam Sayın Prof. Dr. Safa ERKÜN’e; tezimi hazırlamamda beni yönlendiren, bilgilendiren, arşivini açan, büyük özveri ile beni destekleyen, Türkiye’de Müzecilik kavramının üniversiter düzeyde değerlendirilmesinde önemli girişimleri olan, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Yüksek Lisans Programı’nın kurucusu ve Anabilim Dalı Başkanı, değerli hocam Sayın Doç. Tomur ATAGÖK’e teşekkür ediyorum.



## ÖZET

“Müze Sergilemesinde Görsel Kimlik ve Mekan-Yapıt-Grafik İlişkisi” başlıklı bu tezde, konu; mimari ve grafik tasarım temelinde görsel kimliğin oluşturulması ve; tasarım ilkeleri bağlamında, müze sergilemesinde mekan-yapıt-grafik ilişkisi ele alınarak irdelenmiştir.

Tarihsel süreç içinde ve toplumsal gelişimle birlikte sürdürülen toplayıcı anlayışın sonucunda, oluşturulan koleksiyonların sergilenmeye başlamasıyla, hazine varlıkları, günümüz müzelerinin çekirdeğini oluşturmuşlardır. Müze sergilemesinde hazırlanan görsel etkinlik, sözel ve görsel iletişim yöntemleri ile ve görsel tasarım dallarından yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Her dönemde müze kültürel varlığın koruyucusu olarak, gelecek kuşaklara bu birikimi bilimsel yöntemlerle aktarmaktadır.

20. yüzyılda müze; toplama, koruma, belgeleme ve sergileme işlevlerini eğitim işlevi ile birleştirerek halkın kültürlenmesine yönelik bir merkez konumuna gelmiştir. Eğitim işlevinin müzede yer almasıyla birlikte, görsel algılama verilerinin, bireyin etkin kişiliğinin, müzenin toplumsal statüsünün yeniden, çağdaş müzecilik anlayışı içinde tanımlanmasına gidilmiştir.

Eğitim teorisi olarak Gestalt'ın, “*bütün parçaları belirler*” kuramını, müzenin, museopolitik stratejisi ve görsel kimliğinin tanımlanması yönünde bir anahtar olarak kullanması bu tezde savunulmaktadır. Müzenin kurum kimliği ve sergileme yöntemleri; kapsamındaki koleksiyonun bir bütün olarak algılanması yönünde yürüttüğü strateji, *bütünlük ilkesi* doğrultusunda ele alınmaktadır.

Şehir ölçeğinde mimari yapı, müzenin ilk görsel iletisidir. Ancak bunun yanısıra grafik tasarım her zaman mimari ile birlikte işlevini sürdürmektedir. Uzak kamusal çevrede, şehir içindeki yollarda yönlendirme bildirişimleri, billboardlar v.b. şehir mobilyalarının kullanımıyla müze, yapısından fiziksel olarak uzak bulunan alanlarda da görsel varlığını sürdürmektedir. Müzenin yapısı içinde, yakın kamusal çevrede, uygulanan grafik unsurlar; hem müze içindeki eylem gruplarının eylemlerinin düzenlemek hem de koleksiyonla ilgili bilgiyi aktarmak amacıyla kullanılmaktadır. Uzak kamusal çevrede kullanılan grafik unsurlar, müzenin kurum kimliğini vurgulamaktadır. Müzenin fiziksel yapısı içinde uygulanan unsurlarla bu kimlik pekiştirilirken, ziyaretçi (halk) ile müzenin fiziksel ortamda iletişim içine girilmesinde yararlanılmaktadır. Müzenin kurum kimlik simgeleri olan amblem ve logotype uygulamaları, müzenin kapısından başlayarak her türlü çoğaltılmış yazılı evraklarında, katalog, bülten, kitapçık, broşür v.b. belgesel ve iletişim amaçlı unsurlarında tanımlayıcı imge olarak vurgulanmaktadır. Böylece müzenin formel ya da informel ilişkilerinde tanıtıcı ve tanımlayıcı, kimlik simgeleri olarak tasarlanmaktadır.

Grafik tasarım, görsel etkisi nedeniyle uluslararası bir dil olarak müze içinde yerini alır. Farklı kültür ve dil gruplarından gelen ziyaretçi ile müzenin iletişiminin kurulmasında grafik tasarım unsurları devreye girerek bu işlevi sağlamaktadır.

Kapsadığı koleksiyonu ve kurum kimliği ile müze grafik tasarım temelinde bir bütün olarak ele alınmakta ve gerçekleştirilen unsurlar belirlenmiş ilkeler doğrultusunda oluşturulmaktadır.

**MÜZE SERGİLEMESİNDE GÖRSEL KİMLİK  
VE  
MEKAN-YAPIT-GRAFİK İLİŞKİSİ**

<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>2. MÜZE MİMARİSİNİN SERGİLEME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN GELİŞİMİ</b>	<b>4</b>
2.1. SERGİLEME YÖNTEMLERİ ve GEREKSİNİMLERİN MİMARİYE ETKİSİ	4
2.1.1. MÜZENİN ALT BİLEŞENLERİ	4
2.1.2. SOSYAL VE KÜLTÜREL AÇIDAN	9
2.1.3. TEKNİK AÇIDAN	11
2.2. MÜZE MİMARİSİNİN GELİŞİMİNİN GÖRSEL AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	12
2.2.1. 20. YÜZYILA KADAR MÜZE MİMARİSİ	12
2.2.2. 20. YÜZYILDA MÜZE MİMARİSİ	17
2.2.3. TÜRKİYE'DE MÜZE YAPILARI	28
2.3. TOPLUMSAL İLİŞKİLERİN GELİŞİMİNİN SERGİLEME VE MİMARİYE ETKİSİ	44
2.3.1. TOPLUMSAL GÜCÜN İFADESİ OLARAK KOLEKSİYON	44
2.3.2. GERÇEKLİK	45
2.3.3. KOLEKSİYON OLUŞTURMADA AMAÇ-NESNE İLİŞKİSİ	46
2.3.4. MÜZE-TOPLUM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YAYGIN EĞİTİM İŞLEVINİN MÜZEDE YER ALMASI	48
<b>3. MÜZE VE ALGILAMA</b>	<b>54</b>
3.1. ALGILAMA	54
3.2. ALGILAMA ÇEVRESİNİN DÜZENLENMESİ	62
3.2.1. NESNENİN ALGILANMASI AÇISINDAN	66
3.2.2. KOLEKSİYONUN ALGILANMASI AÇISINDAN	70

3.3.	ALGILAMADA YÖNTEM OLARAK GRAFİK	71
3.3.1.	SİMGELERİN DİLİ	74
3.3.2.	ALGILAMA ÇEVRESİNİN DÜZENLENMESİNDE GRAFİK UYGULAMANIN YERİ	77
3.4.	BİR MÜZE İŞLEVİ OLARAK YAYGIN EĞİTİMDE GÖRSEL ALGILAMA YÖNTEMLERİNİN UYGULANMASI	91
3.5.	İLETİŞİM-BİLDİRİŞİM SİSTEMLERİNİN MÜZEDE KULLANILMASI	98
<b>4.</b>	<b>SERGİLEME</b>	<b>100</b>
4.1.	SERGİLEME HAZIRLIK ÇALIŞMALARI	100
4.1.1.	SERGİLEME STRATEJİSİ VE EĞİTİM SERGİLERİ	105
4.1.2.	MALİ GEREKSİNİMLER	114
4.1.3.	KORUMA	115
4.1.4.	SERGİ DÜZENİNİN KURULUŞUNDA GRAFİK UYGULAMANIN TASARLANMASI VE KURGUDAKİ YERİNİN SAPTANMASI	119
4.2.	SERGİLEME ALANINDA GRAFİK TASARIM VE UYGULAMALAR	124
4.2.1.	DUYURU VE TANITIM	124
4.2.2.	SERGİ ALANININ ZİYARETÇİ İLE İLETİŞİMİNİN SAĞLANMASI	140
4.3.	MİMARİ SEMBOLLER VE MEKAN-YAPIT İLİŞKİSİ	141
4.4.	MÜZEDE UYGULANAN ULUSLARARASI SEMBOLLER	147
<b>5.</b>	<b>MÜZEDE SERGİLEME DIŞI GRAFİK UYGULAMALAR</b>	<b>152</b>
5.1.	MÜZENİN TANIMLANMASINA YÖNELİK GRAFİK UNSURLAR	152
5.1.1.	KİMLİK SİMGELERİ	153
5.1.2.	KİMLİK SİMGELERİNİN KULLANIMI İLE OLUŞTURULAN GRAFİK ÜRÜNLER	160
5.1.3.	GÖRSEL ETKİSİ İLE KİMLİK SİMGELERİNİN KULLANILDIĞI YAN ÜRÜNLER	183

5.2. MEKAN İÇİNDE GENEL YÖNLENDİRME VE TANITIM UNSURLARI	186
6. SONUÇ	199
KAYNAKÇA	203
ÖZGEÇMİŞ	206



## 1. GİRİŞ

Üçüncü bin yıla doğru ilerlerken insanoğlunun kültürel varlığına sahip çıkması ve geçmişinden emanet aldığı bu varlığını geleceğe aktarmanın bilincinde; müzelerin işlevini, gereklerini, koşullarını saptamak ve sağlamak amacıyla ve örgütlenmiş çabalarla; *müze bilim* (museology), *siyasi ve iktisadi müzecilik* (museopolitic), *müze eğitimi* (museum pedagogy) gibi bilimsel alanlarda sürdürülen çalışmalarla; müzeler toplumsal yaşam gündeminde *toplum adına toplumun kültürel varlığını koruyan, eğitim kurumları*<sup>1</sup> konumuna gelmiştir.

Müze; yapısı, mekanları, koleksiyonu, sergilemesi, etkinlik programları ve kurumsal ilişkileri ile halkla doğrudan ve dolaylı iletişim-etkileşim içindedir. Müzenin kurumsal ilişkileri ve etkinlik programları museopolitik alanda incelenirken, mekanları ile müzenin mimari yapısı, koleksiyonu ve sergilemesi, müzenin algılanmasında *görsel* unsurları oluştururlar, bir başka deyişle; müze sergilemesinde mekan-yapıt ilişkisi görsel algılama bağlamında oluşur ve gelişir. Sergi alanı, yapıtın kimliğini aktarmak ve onu ziyaretçiye gerekli algılama verileri doğrultusunda, gerekli konfor değerleri ve gerilim düzeylerinde sunarken izleyici ile yapıtın iletişim-etkileşimini sağlamak durumundadır. İzleyicinin konuyu kavramasında diğer yardımcı öğeler görsel ya da işitsel olarak düzenlenebilir. İşitsel yöntemler ses bantları ile çözümlenmekte ancak, maliyetinin yüksek olması ve sürekliliğinin sağlanması açısından genellikle yüksek teknoloji kullanımının yoğun olduğu *zengin* ülkelerin *zengin* müzelerinde uygulanabilmektedir.

---

<sup>1</sup> Doç. Tomur Atagök; "Çağdaş Müzecilik Kavramı Doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin Kültürel Etkinliklerinin Saptanması", Yayınlanmamış yeterlik tezi, s. 2

Diğer taraftan görsel yöntemler ise çok pahalı olabildiği gibi çok ucuza da mal olabilen tekniklerle sağlanabilirler. Yine yüksek teknoloji ürünü olarak bilgisayar zengin müzelerde kullanılırken, yapıt ya da konusu ile ilgili bilgi bir tuşa basılarak bilgisayar ekranından alınabilmekte, bazı durumlarda ekrandaki bilgiler printer çıkışı olarak az bir ücretle ziyaretçiye verilebilmektedir. Öte yandan etiketleme, bilgi panoları, yönlendirme yazıları gibi basit dili olan, az kelime içeren, öz bilgi veren, düşük maliyeti olan yöntemler her müzenin kullandığı görsel unsurlardır. Bu yöntemler düşük maliyetinin yanı sıra izleyici ile yapıtın arasında hızlı ve dolaysız bir iletişim sağlaması açısından gereklidir de. Bu unsurların hazırlanmasında müze uzmanı, eğitimci, metin yazarı ve grafikçinin ortak çalışması, yapıtla izleyici arasındaki iletişimin istenilen doğrultuda gelişmesi için zorunludur.

Müzenin yapısı, ziyaretçiyi içeri çekmesi gereken ilk görsel unsurdur, kapısındaki levhadan, müze mekanlarında kullanılan her türlü yazılı ya da çizili imge ve kurum tarafından kullanılan her türlü yazılı, çizili, baskı yöntemleri ile çoğaltılmış; antetli kağıt, zarf, afiş, broşür, katalog, anı eşyaları v.b. unsurlar ise müzenin mekanı dışına çıkan ve kurum kimliğini görsel yöntemlerle yansıtan ve yaygınlaştıran grafik unsurlar olarak ele alınırlar.

Medyanın, ülkelerin sınırlarını kaldırdığı, bireyin gün boyu her konuda görsel imgelerle doldurulduğu, çoğaltma yöntemlerinin gerçekle gerçek olmayı birbirine katıp karıştırdığı günümüzde müzeler; kültür varlıklarını toplayan, koruyan, sınıflandıran, belgeleyen, tanıtan kurumlar olarak bu görsel imgeler dünyasında gerçek ve nadide (unique) nesnelere halka aktarma

görevini profesyonellerle, bilinçli ve bilimsel yöntemlerle yürütmekle yükümlüdürler.

Bu tezde müze sergilemesinin, müze mekanı ile yapıt, mekan-yapıt-grafik unsurlar arasındaki ilişki ve müzenin kurum kimliğinin görsel yöntemlerle yansımaları;

- i. Müzenin mimari yapısı,
- ii. Müzenin iç düzeni,
- iii. Salonlar ve yapıt ilişkisi
- iv. Grafik düzenleme,

v. Yazı (metinlerin görsel olarak algılanması) bağlamında ele alınarak dünya ve Türk müzeciliğinin bu konulardaki uygulamaları başlıca örneklerle araştırılmış ve aktarılmıştır.



## 2. MÜZE MİMARİSİNİN SERGİLEME YÖNTEMLERİ AÇISINDAN GELİŞİMİ

### 2.1. SERGİLEME YÖNTEMLERİ VE GEREKSİNİMLERİN MİMARİYE ETKİSİ

#### 2.1.1. MÜZENİN ALT BİLEŞENLERİ

1. Müzenin Amacı
2. Müzenin İşlevleri
3. Yönetim ve Organizasyon Şeması
4. Ulaşım
5. Ziyaretçinin Gereksinimleri
6. Halkla Doğrudan ve Dolaylı İletişim-Etkileşim<sup>2</sup>

1. *Müzenin Amacı:* Müze, koleksiyonu konusunda uzman kurumdur. Amacı, uzmanlık alanında, bilimsel yöntemlerle, kültürel birikimin korunarak halka ve gelecek kuşaklara doğru bilgilerle aktarılmasıdır.

2. *Müzenin İşlevleri:* Bir müze binasının tasarımında ve işlevlendirilmesinde müzenin işlevleri temel yönlendiricidir. Müze herşeyden önce koleksiyonu kapsamındaki nesnelere sorumludur ve işlevlerini bilimsel ve teknolojik yöntemlerle yerine getirir. Müze işlevlerine göre müze binasının nitelikleri şöyle sıralanabilir.

a. *Toplama (Halka Kapalı Alan):* Müze uzmanlık alanına giren nesnelere bünyesinde toplayarak koleksiyonunu oluşturur. Müzenin işletme olarak

---

2 Reşit Soley; YTÜ Müzecilik Yüksek Lisans Programı Müze Mimarisi Dersi, Yayınlanmamış ders notları, İstanbul, 1991

*mal girdisi*, önce depoya gelir. Müzenin depo gereksiniminde aranacak nitelikler; nesnelere zarar görmeksizin ve olası en hızlı ve kolay yöntemlerle; merdiven, uzun koridorlar, halkın dolaştığı alanlardan geçmeden depoya girebilmesi; deponun su baskınları, deprem gibi doğal tehlikelerden ve nem, ısı farklılıkları, insan, zararlılar ve kimyasal etkilere korunmuş, gerekli donanıma sahip olması; depodaki nesnelere sayısının zamanla artacağı düşünülerek tasarlanmalıdır.

*b. Belgeleme ve Sınıflama (Halka Kapalı Alan):* Nesnelere belgelenmesi müze dışında başlar; arkeolojik kazılarda ilk belgeleme işlemleri kazı evinde yapılırken, konusu daha güncel olan koleksiyon nesnelere (çağdaş sanat yapıtları, endüstri ürünleri v.b.) haklarında yapılan yayınlarla belgelenmiştir. Ancak müzeye girişte demirbaş kayıtları yapılacaktır. Buna göre kayıt bürosunun deponun kontrol edilebileceği ve giriş-çıkışların düzenlenebileceği konumda olması gerekir. Daha sonra nesnelere envantere işlenmesi bölümde görevli müze uzmanı tarafından yapılır ve sergi ya da etüd için ayrılarak müzedeki yeri saptanır. Müze bölümlerinin yönetildiği *Bölüm Büroları*, depo ve sergi mekanlarına bağlantılı olmalıdır ancak, halkın göremeyeceği güvenlik önlemleri de bulunmalıdır.

*c. Koruma ve Onarım (Halka Kapalı Alan):* Müzede koruma üç ayrı biçimde yapılır.

1. Donanımla koruma; müze binasının tümünde korunması gereken nesnelere bulunmaktadır. Binada nesnelere gerektirdiği koruma önlemleri teknik donanımla sağlanır. İklimlendirme düzenekleri, aydınlatma düzenekleri v.b. donanım koruma kuramlarının doğrultusunda uygulanır.

11. Laboratuvarda koruma; nesnelere tek tek ele alınarak laboratuvarda koruma ve onarım işlemleri gerçekleştirilir.

111. Güvenlik; görevliler ve teknik donanımın birlikte alınan güvenlik önlemleri yalnızca korumaya değil aynı zamanda caydırmaya da yönelik olmalıdır. Teknik donanımın korunan bir müzede kameralar, alarm sistemleri, haberleşme ağı v.b. donanımın yanı sıra güvenlik görevlilerinin varlığının psikolojik olarak müze ve benzeri mekanlarda çok daha etkin olduğu işletmeciler tarafından hatırlatılmaktadır.

e. *Sergileme (Halka Açık Alan):* Müze, koleksiyonunu tanıtmak ve halkı eğitmek için sergiler düzenler. Müze mekanlarında iki tür sergi düzenlenir.

1. Sürekli sergiler; Müze, koleksiyonunun seçkin örneklerini müze mekanları içinde sürekli sergilemektedir. Sürekli sergi düzeni zaman zaman koruma-onarım çalışmaları ya da gezici sergiler için değişebilir ancak bu değişiklik periyodik olmayan, uzun zaman aralıkları ile yapılır. Sürekli sergi alanında bulunan nesnelere kesin olmamakla birlikte belirlenmiştir. Sergi salonları müze uzmanının vereceği bilgiler temel alınarak

. nesnelere korumaya yönelik donanım detaylarına sahip,

. halkın gezdiği ve müzenin doğrudan kitleyle iletişimde bulunduğu ve en güçlü etkileşimin sağlandığı mekanlar olarak ve

. sergi mekanlarının düzenlenmesinde belirli bir sınıflamaya göre trafik akışı, bireye yönelik konfor değerleri (ses, aydınlık düzeyleri, dinlenme aralıkları, gerilim, v.b.) bulunan,

. koruma ve güvenlik önlemlerinin sağlanması için, teknik donanım ve görevliler bulundurulmuş alanlar olarak tasarlanır.

11. Geçici sergiler: Müze kendi mekanında ayırdığı bir bölümde kendi koleksiyonundan ya da dışından sergiler düzenler. Geçici sergi alanı sürekli sergi alanından daha az yer kaplayabilir. Müze koleksiyonunun dışında bir konuma sahip olduğu için sürekli sergi alanından ayrılrsa da trafik akışıyla bağlantı kurulabilir olması gereklidir. Bu alanda sergilerin konuları belirlenmemiştir, ortalama sergileme niteliklerinin sağlanması gereklidir.

Her iki sergi mekanı da, müzenin tanıtım ve eğitim işlevlerini sağladığı alanlardır.

3. *Yönetim ve Organizasyon Şeması*: İşletme yönetimi ve organizasyon şeması kesinlik kazandıktan sonra müzenin hizmet birimleri ve personelin görev, sorumluluk ve gereksinimleri de belirlenmiş olur. Personelin görevden kaynaklanan gereksinimleri, çalışma alanları yapılacak işin niteliği ile belirlenirken bireysel gereksinimleri çalışma alanları yakınında çözümlenecektir.

4. *Ulaşım*: Müzenin kent planı içindeki yeri saptanırken iki ayrı konu dikkate alınır.

a. *Nesnelerin Ulaşımı*: Müzenin, kent trafiğinin düğümlerinden uzakta ve nesnelerin niteliklerine göre araç trafiğinin serbest olduğu ana yollara yakın ve doğrudan bağlantılı olabilmesi gerekir. Müzeye giren nesnelerin yapı içindeki ulaşım sorunlarının en aza indirgenmesi ve böylelikle nesnelerin müze içindeki hareketinin hem nesnenin korunması hem de personelin çalışmasında zaman, enerji gibi kaynakların ekonomik kullanımı sağlanmalıdır. Depo girişlerinin yönü, ulaşım yolu ile arasındaki kot farkı

(mümkünse sıfır olmalıdır), müze içindeki trafik ile ilişkisi ve kullanımı yapının tasarımı sırasında dikkate alınmalıdır.

b. Ziyaretçi Ulaşımı: Müzenin özel ve kitle ulaşım araçlarının işlediği yollara yakın ve zahmetsiz ulaşılacağı bir bölgede konumlanması ziyaretçiler için çekici unsurlar arasında yer alır.

5. Ziyaretçinin Gereksinimleri: “Ziyaretçi müzeye girdiği andan başlayarak ne şekilde en fazla süre içeride tutulabilir?”<sup>3</sup> sorusunun müzeyi tasarlayanlarca sorulması gerekir. Ziyaretçi müzenin belirleyici unsurlarından biridir. Müzeye gelen ziyaretçi sayısı kadar, ziyaretçinin müzede kaldığı süre de çok önemlidir. Bu süre müzenin ziyaretçiye katkısı ile doğru orantılıdır. Ziyaretçi müzeye boş vakit geçirmek, zamanını değerlendirmek amacıyla gelir. Müzede kaldığı süre içinde dolaylı yoldan görgü ve bilgisini artırır. Sergileme düzeni, audiovisuel programlar, turlar v.b. çalışmaları destekleyecek mekan nitelikleri müzede bulunmalıdır. Tuvalet, telefon, dinlenme alanları, büfe-kafeterya gibi basit bireysel gereksinimlere cevap verebilecek unsurların bulunması ziyaretçinin bu gereksinimler için dışarı çıkmasını engelleyecek ve dışarıdan istenmeyen şeylerin gelmemesini de sağlayacaktır.

Özetle müzede ziyaretçinin gereksinimleri üç başlık altında çözümlenir:

1. konfor değerleri
- ii. bireysel gereksinimler
- iii. dinlenme alanları

---

3 a.g.e.

iii. dinlenme alanları

iv. etkinlik alanları

6. *Halkla Doğrudan ve Dolaylı İletişim-Etkileşim*: Geçmiş geleceğe aktaran müzeler kamu yararına kurumlardır. Ziyaretçisi olmayan müze işlevini yerine getiremiyor. Müzenin hedef kitlesine ulaşmasında halkla ilişkiler çabaları büyük önem taşır ancak, mekanın ve düzenin çekiciliği olmaksızın bu çabalar müzenin kapısından geri döner. Müze düzeninin işlerliğini sağlayan mekan tasarımıdır. Müze kendi mekanı içinde halkla doğrudan iletişim-etkileşim içindedir. Koleksiyonu, sergi düzeni ve yan etkinlikleri ile algılama verilerinin aktarımı müzenin kimliğini kendi olanaklarını kullanarak yansıtmalarını sağlar.

Müze toplumun kültürel mirasını toplum adına koruyan, tanıtan bir kurum olarak (kurum statüsü ne olursa olsun) dolaylı yoldan kamu malı niteliğindedir. Müze, halkın kültür varlığının somut belgesidir ve bu nedenle de halkla toplumsal ve kültürel etkileşim içindedir.

### **2.1.2. SOSYAL VE KÜLTÜREL AÇIDAN**

İnsanlık tarihi ile başlayan koleksiyonculuk, uygarlıkla birlikte gelişmiştir. Müzecilik ise bu koleksiyonların toplanması, korunması, belgelenmesi ile oluşmuş ve toplumsal bilinç ile birlikte gelişmiştir. Koleksiyon oluşturmanın amacı ile ortak çıkarlarda bağdaşan bu işlevlerin yanısıra insanın doğasında var olan sahip olduklarını gösterme, tanıtmaya ve varlığını, geçmişini ve gelecekte de var olacağını kendine ve çevresine ispat etme isteği ile başlayan *sergileme* önceleri yalnızca toplumun üst sınıflarında; aristokratlar ve teokratlara özel bir koleksiyonculuk anlayışı

doğrultusunda ve kendi sınıflarından kimselere bu özel koleksiyonların açılması ile başlamıştır.

Vatikan Sarayı, Medici Ailesi, Rus Çarlığı gibi üst kültür mensuplarının oluşturdukları koleksiyonlar için ayrılan mekanlar genellikle yine bu koleksiyoncuların varlıkları arasında yer alan, farklı amaçlar için tasarlanmış binalarda toplanmıştır. Koleksiyonların bu mekanlarda sergilenmesinde ilk önceleri amaç, özellikle kiliselerde görkemli bir dekor içerisinde, Tanrının gücünün ifadesidir ve toplum üzerinde egemen olan sınıfın bu egemenliği doğal olarak hak edişinin ispatıdır. Kilise koleksiyonlarının bu niteliği, tapınak müzelere kaynak olmuştur. Aynı zamanda bu koleksiyonlar zenginliğin, askeri ve politik gücün göstergesidir. Topluma egemen sınıfın üstünlüğünün ifadesi olan bu sergileme tarzı ve koleksiyonları barındıran saraylar 19. yüzyılda doğrudan müze amacı ile tasarlanan binalara kaynak olmuşlardır ve saray müzelerde sergileme dekoratif nitelikte bir açık depo teşhiri anlayışındadır.

19. yüzyılda paranın gücüne karşı asaleti ile ayakta durmaya çalışan aristokrasi Endüstri Devrimi ile sınıfsal değişimi kökten yaşayan ve artık *teknokrat*'ların egemenliğine giren bir dünyaya yerini terk ederken bu saraylarda topladığı kültürel birikimini de topluma miras olarak bırakmaktaydı. Endüstri devrimi egemen sınıf olarak teknokratları, sanayicileri yükseltmekle kalmadı. Aristokratların malı olarak yaşayan serfler de yeni düzende işçi sınıfını oluşturdular ve artık sınırlı da olsa kendi kendilerini yönlendirme özgürlüğüne doğru yöneldiler. Bu özgürlükle beraber toplumdaki yerini de tanımlama bilincine ulaştılar. İşte bu noktada yeni düzene kalan mirastan payını alma hakkı da doğuyordu. Aristokrasi ve



teokrasiden devralınan kültür mirasının yeni sahipleri bu koleksiyonlardan görgü, bilgi edinme hakkını da elde etmişti.

### 2.1.3. TEKNİK AÇIDAN

20. yüzyılın başlarında Paris ve Berlin'de düzenlenen büyük endüstri fuarları<sup>4</sup>, endüstri yarışının gövde gösterisi olmanın ötesinde halka yaşadığı dönemin olanaklarını sunarken gelecekte de ipuçları veriyordu. Aynı zamanda bu fuarlarda *sergilemenin* göstermelik nesnelere dizmenin ötesinde düzenlemeler (installation) ve tasarımlar (design) oluşturmanın gereği de yaşanarak öğreniliyordu. Eiffel kulesi ve Christal Palace endüstri olanaklarının sınırlarını zorlayan mühendislik harikalaları olarak ortaya konurken, algılamının verileri ve tasarımın gerekleri de artık profesyonellerce keşfediliyordu. Metal konstrüksiyonlar ve camın mimaride ve mekanda getirdiği yeni olanaklar tasarımda daha özgür tavırlara olanak sağlıyordu.

Öte yandan *insan* artık yalnızca işgücü kaynağı olmanın ötesinde biyolojik, psikolojik, toplumsal gereksinimleri olan kültürel bir birey olarak değerlendirilmeye başlanmıştı. Tüm bu verilerin ışığı altında ilerleyen *teknososyoloji, işletme, organizasyonel davranış, motivasyon, beşeri ilimler, halkla ilişkiler* gibi bilimsel ve mesleki çabalar doğrudan *bireye* yönelik çalışmalarla ilk bakışta birbirinden kopuk görünen dallar halinde *insan mühendisliği* anadalında birleşmekteydi<sup>5</sup>.

4 Halen Searing; "The Development of a Museum Typology", *Building the New Museum*, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986, New York, s.18.

5 Frederich S. Perls, Ralph F. Hafferline, Paul Goodman; *Gestalt Therapy* (Gestalt Terapisi - İçimizdeki Çocuk, Çev. Nevzat Erkmn, Söz Yayın, Çağdaş Öğrettiler Dizisi (New Age) 1, 1992, İstanbul, s. ?



Müze Kurumu 18. yüzyıldan başlayarak kurumsal yapısında toplumun geçirdiği evrelerin etkisiyle *Muselerin Tapınağı*'ndan kamu yararına, yaygın eğitimin bir parçası olan ve kar amacı olamayan kurum statüsüne gelmiştir. Kurum olarak topluma ve bireye kültürel hizmet veren müze bir işletme olarak uluslararası, ulusal ve yerel bağlantıları ve yükümlülükleri olan bilimsel bir kurumdur. Bir müzenin tasarlanmasında, oluşturulması ve geliştirilmesinde;

- a. Bilimsel bir kurum olduğu
- b. Aktif kar amacı gütmeyen bir işletme olduğu
- c. Kamu yararına bir kurum olduğu
- d. Kültürel bir kurum olduğu
- e. Eğitsel bir kurum olduğu gözönünde bulundurulur.

Müze ister yeni yapılacak, müze amacı ile tasarlanan bir binada; ister yeniden işlev verilmiş, farklı amaçla tasarlanmış bir binada konumlandırılınsın ya da bir sit alanının açık hava müzesi şeklinde düzenlenmesiyle oluşturulsun; tüm müzelerde geçerli olan alt bileşenler vardır. Müze işletmesinin alt bileşenleri mimari tasarımı yönlendirir.

## **2.2. MÜZE MİMARİSİNİN GELİŞİMİNİN GÖRSEL AÇIDAN**

### **DEĞERLENDİRİLMESİ**

#### **2.2.1. 19. YÜZYIL SONUNA KADAR MÜZE MİMARİSİNİN GELİŞİMİ**

Aristokrasinin kültürel hazinesini korumak amacıyla oluşturduğu *pinacoteca* niteliğindeki *Saray Müzeler*, Vasari'nin, Medici Ailesi için mimari açıdan yeniden ele alıp 1560-1565 yılları arasında düzenlediği Uffizi Müzesi'ndeki uygulamayı örnekleyerek 19. yüzyıla kadar

önemli bir gelişim göstermeksizin sürmüştür. Bu dönem müzelerinde koleksiyonlara bir kabuk olarak, yeniden işlevlendirilmiş saray yapıları, temel çizgilerini yitirmeksizin değerlendirilmiştir. Aristokratların ve teokratların emrinde yaşayan sanatçıların hamileri için ürettiği değerli yapıtların ancak gene egemen sınıfın yaşadığı ortamda sergilenmesi Endüstri Devrimi ile gelen Aydınlanma Çağına dek tartışmasız kabul görmüştür. Bu saray müzelerde uzun koridorlar, geniş salonlar gene aynı tip yapılar için üretilmiş sanat yapıtlarına en uygun sergileme mekanları olarak düşünülmüş ve kullanılmışlardır<sup>6</sup>. Vasari'nin Uffizi Galerisi'ndeki uygulamasının etkisi ile oluşturulan Louvre (Paris), Prado (Madrid), Ermitaj (St. Petersburg), National Gallery ve Victoria and Albert Museum (Londra), Pinacoteca Vaticana (Vatikan) gibi müzelerde mimari ve yapıt ilişkisi aristokrat bir akrabalık manierinde (tarzında) sürdürülmüştür.

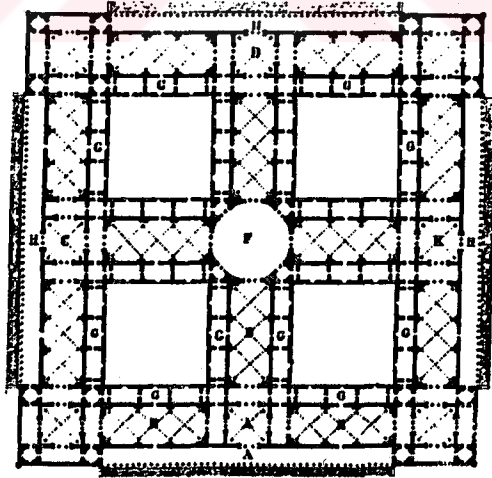
250 yılı kapsayan bu tutucu ve duragan dönem 19. yüzyılda Avrupa'da toplumsal yapıdaki değişimlerin etkisi ve endüstrinin sunduğu olanaklarla son bulurken yeni bir mimari tasarım kavramı yaratmanın sancıları yaşanmaktadır. *"(...) geçmiş uygarlıkların biçimsel yanlarının, hiç bir temele dayanmadan alınıp kullanılmasına ilişkin olarak, **stil, iç düzeni kuranın seçimine bağlı bir davranış** biçimini almıştır. (...) Mimarlığın ve yaşama çevresinin kuruluşundaki temel ilkelerin, geçmiş uygarlıklardan alınan biçimlerin biraraya getirilip çok değerli bir anıt yapma düşüncesi yakın zamanlara kadar süregelmiştir."*<sup>7</sup> Saray müzelerdeki ezici aristokrat ortamı kırmamakla birlikte Fransız teoristi J.N.L. DURAND'ın, 1803'de Fransız

6 Tomur Atagök; "Müze Tipolojisinin Gelişimi", *Tasarım*, Yıl 4, S. 9, Aralık 1992, İstanbul, s.116.

7 Önder Küçükerman; *Kişî Çevre İlişkisinde Çağdaş Gelişmeler ve Oturma Eylemi*, IDGSA Yayını, 54, 1978, İstanbul, s.40.

Devrimi mimarlarından Louis Etienne BOULLE tarafından geliştirilen müze projesi, müze mimarisinde tipoloji arayışının ilk adımıdır<sup>8</sup> . Glyptothek (Münih, Leo von KLENZE tasarımı, 1823-1830), Altes Museum (Berlin, Friedrich SCHINKEL tasarımı, 1823-1830), Dulwich College Picture Gallery (Londra, Sir John SOANE tasarımı, 1811-1814)<sup>9</sup>'de örneklenen DURAND'ın müze tasarımı bir rotunda çevresinde birbirinden koridorlarla ayrılan dört kare alanı içermektedir. Bu müze yapılarının diğer ortak özelliği Yunan tapınaklarını örnekleyen görünüşleri ile *muse'lerin tapınakları'nı* andırmaları ve bu anıtsal dış görünümü destekleyen iç mekan düzenlemeleri ile kültürel birer tapınak ortamı yaratmalarıdır. Tavandan alınan zenital ışığın (zenit = başucu) yardımıyla duvarlarda sergileme alanlarının artırıldığı *Durandesque* müze tipolojisi John Russel POPE tarafından tasarlanan ve 1941'de açılan Washington'daki National Gallery (bugün batı kanadı)'de olduğu gibi, müze tasarımında 20. yüzyılın ortalarına kadar egemen olmuştur<sup>10</sup> .

Resim 1: Müze için proje, J.N.L. DURAND, 1803.<sup>11</sup>



8 Tomur Atagök; "Müze Tipolojisinin Gelişimi", *Tasarım*, Yıl 4, S. 9, Aralık 1992, İstanbul, s.116.

9 Halen Searing; "The Development of a Museum Typology", *Building the New Museum*, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986, New York, s.16.

10 a.g.e. , s.18.

11 a.g.e., s. 16



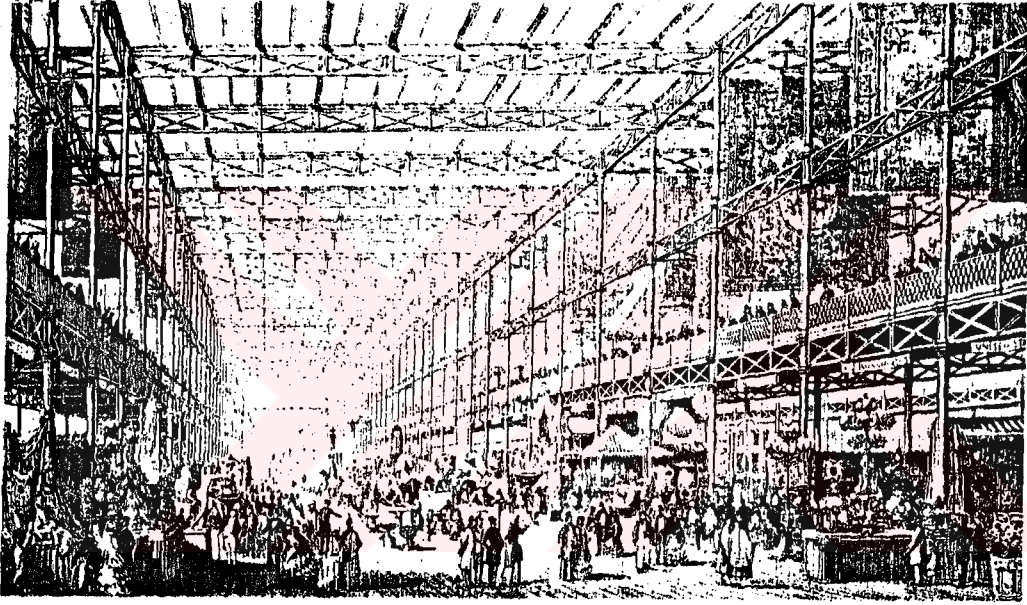
Resim 2: Altes Museum, Berlin, Durand'ın oluşturduğu planın temel alınarak uygulandığı müzelerden biridir.<sup>12</sup>

*“Eskiye dönüşlere, biçimci tutumlara karşı çeşitli yönlerden gelen zorlamalar, tasarımı gerçek verilere ve toplumsal eyleme bağlı yaratma düzeyine doğru geliştirmiştir. Endüstri ürünlerinin, mühendislik tasarımlarından sonra mimariye girişi, çağdaş gereksinmelerin de zorlamasıyla yeni yapı ve çevre kavramlarını oluşturmuştur”<sup>13</sup> 1850-1851 yıllarında, London Great Exhibition için yapılan Crystal Palace, müze mimarisi ve sergilemesinde bu gereksinmelerin bir bölümüne yanıt vermiştir. Endüstrileşmenin sunduğu yeni malzeme olanakları saydam bir yapıyı olası kılıyordu. Metal konstrüksiyonunun taşıdığı camdan oluşan cephesiyle bu yapı Joseph PEXTON tarafından, içinde üretim malları ve makinaların*

<sup>12</sup> a.g.e., s. 17

<sup>13</sup> Önder Küçükerman; *Kışt Çevre İlişkisinde Çağdaş Gelişmeler ve Oturma Eylemi*, IDGSA Yayını, 54, 1978, İstanbul, s.41

sergilenmesi için, kendisi de fuarda sergilenen bir ürün olarak tasarlanmıştır.<sup>14</sup> Centre Pompidou (Paris, Studio Piano and Rogers tasarımı, 1977), Metropolitan Museum of Art'ın Modern Sanatlar Bölümü (New York, Kevin ROCHE - John DINKELOO and Assoc. tasarımı, 1978)<sup>15</sup> örneklerinde olduğu gibi cam yüzeyli, müzenin gerektirdiği uzamsal oylumu ile mimari müdahale gerektiren geniş açılı alanları olan bu tasarımlar Crystal Palace'da yakalanan olanakların 20. yüzyılın ikinci yarısında uygulanmış örnekleridir.



Resim 3: Joseph PEXTON 'nın tasarımı olan Crystal Palace.<sup>16</sup>

Süslemeci özelliğe sahip olan Avrupa tasarımının önde gelen isimleri 19. yüzyılda yapılan Uluslararası Paris Fuarları'nda, Amerikalı tasarımcıların işlevsel, yalnız insanın kullanımına yönelik, endüstriyel tasarımlarının ve

14 Halen Seating; "The Development of a Museum Typology", *Building the New Museum*, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986, New York, s.16.

15 a.g.e., s.18

16 a.g.e., s.19

mimari çözümlerinin karşısında etkilenmişlerdir. Oysa 1860'larda düzenlenen bu uluslararası sergilerde çok pahalı ve özenli ürünler görülür. 1860'lardan sonra açılan sergilerde Amerikalı sergi düzenleyicileri *patentli üretim* ürünlerini sergilemişlerdir. Bu düzgün yüzeyli işlevsel tasarımlar Avrupalı ve özellikle Alman tasarımcılara yeni ufuklar açmıştır. Bu dönemde *işlevin, biçimi* saptamasına doğru bir gidiş başlamıştır<sup>17</sup>. Geleneksel ve süslemeci bir anlayışla tasarımlar üreten Avrupa, Yeni Dünya'nın da doğal önderi konumunda iken, ABD'de, sosyo-kültürel altyapının boşluğundan yararlanarak daha kolay ve hızlı gelişebilen endüstri toplumunun gerksinimlerine yönelik tasarlanan ürünler nitelikleri ile süslemeden ve gereği olmayan detaylardan arınmış olarak Avrupa'da sergilendiğinde Avrupalı tasarımcıları *tasarım kavramı'nı* yeniden düşünmeye yöneltmiştir. Endüstri toplumu *insan'ın* öne çıktığı *işlevsel* tasarıma gerek duymaktadır. Yüzyılın sonlarına doğru ABD endüstri toplumunun önderliğini alırken yalnızca üretim tasarımını değil, üretim yönetimini de insan-işlev-biçim (yöntem) ilişkisinde yeniden ele almakta ve ABD'de *Bilimsel Yönetim* (Scientific Management, F. Winslow TAYLOR, 1928) ve Almanya'da *endüstriyel tasarımı makine çağı verileri ile belirten Bauhaus Okulu* (1913-1933) 20. yüzyılın başlarında *üretim yönetimi ve tasarımı'nın* bilimsel yöntemlerle belirlenmesi yolunda ilk önemli adımları atmışlardır.

### **2.2.2. 20. YÜZYILDA MÜZE MİMARİSİNİN GELİŞİMİ**

20. yüzyılın başlarında teknoloji ve bilimde önderlik yarışı içinde olan Avrupa ve Amerika, *geleneksel ile yenilikçinin* savaşını

<sup>17</sup> Önder Küçükerman; *Kış Çevre İlişkilerinde Çağdaş Gelişmeler ve Oturma Eylemi*, IDGSA Yayını, 54, 1978, İstanbul, s.41.



yapmaktadır. Yüzyıllara dayanan gelenek ve deneyimlerinden çıkan Avrupa'da, Amerikan tasarımının etkisiyle işlevsellik önplana çıkarken, hiç bir geleneğe dayanmayan Amerika'da ise biçimsellik ve geleneği yadsıyan bir gelenek yaratmaya doğru gidiş başlamıştır. Avrupa teknolojik ve bilimsel verilerin ışığında tasarımı gerçekleştirmekte, Amerika ise sanat tarihinden ve gelenekten yola çıkarak yeni tasarımlar oluşturmaktadır. Yüzyılın ortalarında birbirlerinden bu denli etkilenirken, her iki kıtada da, medyanın gelişimi ile küreselleşme tasarımında yeni boyutlar getirmiştir. İnsan mühendisliği'nin tüm dallarından gelen verilerle müze tasarımı da yeni kavramına kavuşmuştur. Süregelen yanılmalar zincirinin doğruların bulunmasında önemli rol oynadığı dikkati çekmektedir.

Belki de Birinci Dünya Savaşı sonrası 20. yüzyılın kimliğinin daha belirgin ortaya çıktığı yıllar olarak düşünmeliyiz. İki büyük savaş arasındaki dönemde sağlam ilkeler aranmıştır<sup>18</sup>. Sanatta Fonksiyonalizm, Pürizm, De Stijl, Konstrüktivizm bu arayışın ifadesi olarak çıkarlar. Psikolojinin ve eğitimin çağdaş yaklaşımı Gestalt'la sonuçlanırken, KLEE sistematik bir *Gestaltunglehre* (biçim verme öğretisi) geliştirmiş, müzikte Arnold SCHONBERG, döneminin ilk gerçek sembolik biçimlerin düzenleme çabalarını ortaya koymuştur.

Bu bağlamda gelişen müze tasarımının uç örneklerini açarsak; Guggenheim Museum (1959), Centre Pompidou (1979) biçimci, Bauhaus Archieves (Berlin, Walter GROPIUS tasarımı, 1979) işlevsel müze tasarımlarının uygulandığı ve bu özellikleri ile de müze profesyonelleri ve

<sup>18</sup> Fuat Oburoğlu; "İnsan Eylemini Kavrayıp Biçimlendirmek", *Çağdaş Şehir*, Nisan 1987, İstanbul, s.28.

sanatçıların olumsuz eleştirilerine hedef olmuş ancak, bunlar atipik örnekler olarak, 20. yüzyılda bir müze tipolojisinin gelişmesinde, oluşmasında ve yeni görüşlerin çıkmasında önemli rol oynamışlardır.

Guggenheim ve Beaubourg, mimarları tarafından özgün birer sanat yapıtı olarak ele alınmışlardır. İki yapı da işlevsellik açısından olsun, sürkeli giderler açısından olsun çözümlenmesi oldukça zor ancak, mimari birer baş yapıt olarak algılanmaktadır. Ayrıca, kapsamlarındaki koleksiyonla da -özellikle sergileme teknikleri ve konservasyon açısından- olumsuz ilişki içindedir. Guggenheim Müzesi Özel Programlar Müdürü Jan Ernst ADLMANN, koleksiyonun en önemli parçası olarak New York'da 5. Cadde'de yer alan binalarını göstermektedir<sup>19</sup>. Yapının bu özelliğinin yanı sıra Frank Lloyd WRIGHT'ın Amerikan mimarlık tarihinin en önemli mimarı olmasını, ADLMANN, Guggenheim Müzesi'nin İspanya/Bilbao'da ve Avusturya/Salzburg'da yapılacak binaları için de birer *anıt yapı* (Landmark) olmalarına önem vermelerinin nedeni olarak göstermiştir. Bu nedenle Bilbao Guggenheim Müzesi için Frank O. GHERRY'nin ve Salzburg Guggenheim Müzesi için de Hans HOLLEIN'in (bir dağın içine müzeyi yerleştirmiştir) tasarım aşamasındaki projeleri Müze Kurulu'nun bu kentlerden gelen öneriyi kabul etmesinde önemli rolü olduğunu söylüyor. ADLMANN, 1992 Aralık ayı başlarında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde verdiği konferanslar sırasında F.L. WRIGHT'ın Guggenheim Müzesi için yaptığı tasarımı hakkında şu bilgileri vermiştir.

---

19 Jan Ernst Adlmann; YTÜ Müzecilik Y.L. Programı Konferanslar Dizisi, 1 Aralık 1992, İstanbul.

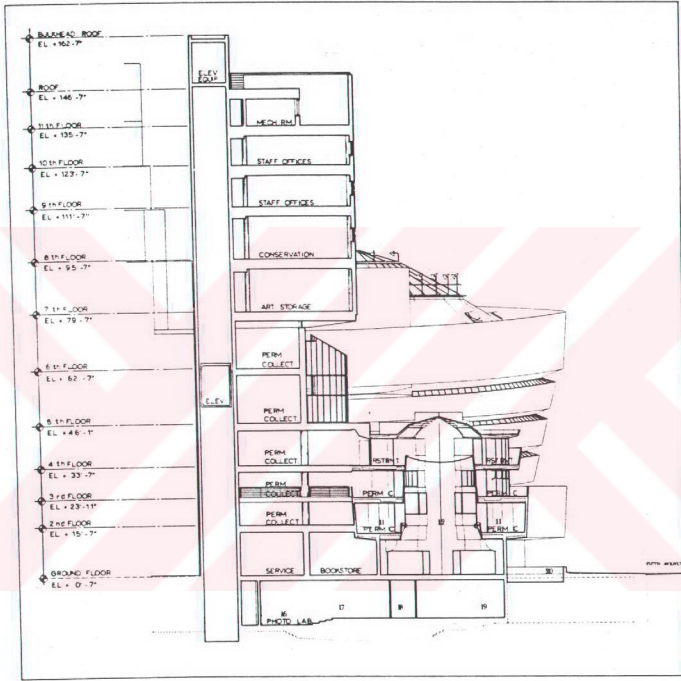


(1. Aralık. 1992, YTÜ Oditoryumu) "Amerikan tarihinin en romantik, dramatik, hatta melodramatik mimarı F.L. WRIGHT'tır. Dünya mimarlık tarihinde Amerika'nun yetiştirdiği en büyük mimar F.L. WRIGHT (...) Bauhaus stilinin aleyhinde olan bir sanatçıydı. Uluslararası stilin 'form fonksiyonu izler' ilkesini reddediyordu. WANDERBROUGH'un tersine organik mimariyi düşünmekteydi. Bauhaus'un rasyonel sisteminden çok orientalist, spiritualist bir kişiliği vardı. Solomon R. GUGGENHEIM 20. yüzyıl sanatının koleksiyonunu yaparken topladığı non-objective sanatın koleksiyonuna uygun bir müze istiyordu. Yapı, mistik, spiritual (tinsel), müzik gibi bir sanata uygun olmalıydı. Koleksiyonun bu tinsel niteliğine en uygun mimar WRIGHT'tı. Müzenin koleksiyonunda 200 eseri olan KANDINSKY'nin 'On the Spiritual of Modern Art' kitabında anlattığı gibi görünebilir formu olmayan, müziksel sanatı yaratan saflığa ulaşılmalıydı. 1943'de başlanan tasarım bir çok aşamadan geçtikten sonra 'spiral' biçim uygun görüldü. Bu spiral gökyüzüne (cennete) ulaşmayı simgeler. Spiral rotundanın yanında 'monitör' (denetlik) yer alır. Müzeye, WRIGHT'ın ilk tasarımına sadık kalınarak yeni eklenen 'kule' (...) eski yapının arkasına bir fon gibi yerleştirilmiştir" Ancak, ADLMANN, yedi kat boyunca kesintisiz giden rampa üzerinde heykelleri yerleştirmek (bunun için özel kaideler kullanılmakta), dışa doğru eğimli duvarlara resimleri asmak (duvardan çıkan uzun kollarla çözümlenmiş), duvarların üstündeki camlardan giren gün ışığından eserleri korumak, zamanla yapının strüktüründen kaynaklanan çatlakları onarmak gibi sorunların yanısıra son 30 yılın sanat ürünlerinin WRIGHT'ın düşünmediği boyutlarda olmasını da müze profesyonellerini zorlayan sorunlar arasında saymaktadır.



Resim 4: New York, 5. Cadden'deki Guggenheim Müzesi'nin restorasyon sonrasındaki görünümü<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Guggenheim Commemorative Magazine, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992, arka kapak

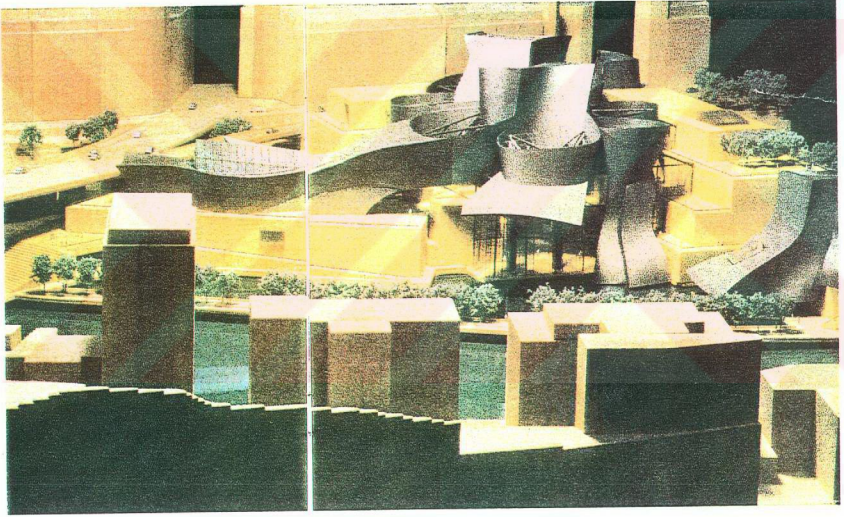


Resim 5: Guggenheim Müzesi Restorasyon sonrası kesit plan<sup>21</sup>

F.L. WRIGHT'ın *spiritual* rotundası form olarak kurum kimliğinin görsel yansımada da değerlendirilmekte. Sonsuz spiral formu, müzede

<sup>21</sup> Charles Gwathmey; "The Solomon R. Guggenheim Museum", *Building the New Museum*, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986, New York, s.73

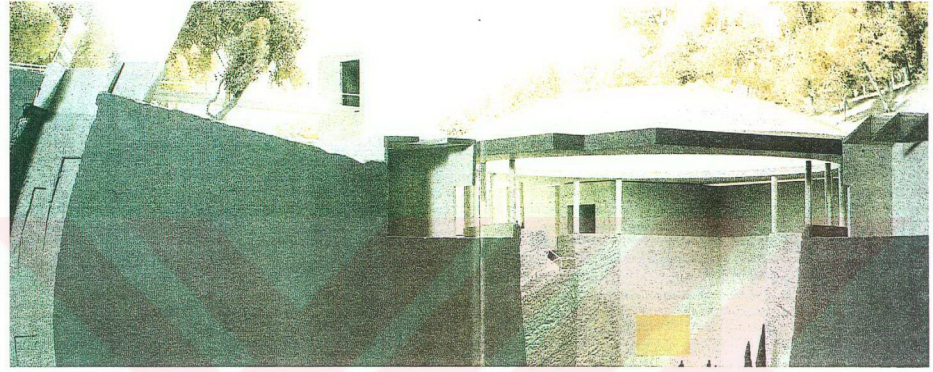
kullanılan kağıt ataşlarının formuna aktarılmış; hediyelik-anı eşyalar arasında yer alan, aslında piyasada var olan ancak biçiminin sağladığı etki ile, beyaz, içiçe halkalardan oluşan teleskopik bardak da bu biçimsel imaj anlayışında sunulmakta.



Resim 6: İspanya'da Bilbao kenti için F.O. Gherry'nin tasarladığı Guggenheim Müzesi maketi<sup>22</sup>

<sup>22</sup> *Guggenheim Commemorative Magazine*. The Soomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992





Resim 7: Avusturya Salzburg kenti için Hans Hollein'in tasarımı olduğu Guggenheim Müzesi maketi<sup>23</sup>

F.L. WRIGHT'ın, Guggenheim Müzesi'nde bu işlev dışı tavrına karşın Almanya'da, Berlin'de 1979'da açılan Bauhaus Archives, bir Bauhaus mensubu olan Walter GROPIUS tarafından tasarlanmıştır. Bauhaus'un işlevsellik ilkesi doğrultusunda 1930'da Paris'te yapılan *Deutcher Werkbund* ve 1931'de Berlin'de gerçekleştirilen *Building Workers Union* sergilerinde hazırladığı düzenleme ile sergileme anlayışına önemli yenilikler getirmiş olan<sup>24</sup> W.GROPIUS, yüzyılın en önemli endüstriyel tasarım okulu olan Bauhaus koleksiyonu için; görsel algılama verilerinin doğrultusunda;

<sup>23</sup> a.g.e.

<sup>24</sup> R.S. Miles; *The Design of Educational Exhibits*, Unwin Hyman Ltd., The Oxford University Press, 1988(2), Oxford, s.7.

trafiğin iyi düzenlendiği dış görünümü ile *endüstri yapısı* biçiminde bir yapı tasarımı geliştirmiştir. Endüstriyel ürünlerin, işlevsel biçimle ve üretim teknolojisinin gereklerine göre tasarlanması amacına yönelik ürünler vermiş olan Bauhaus Okulu'nun arşivi için; kent dokusu içinde görsel kimlik tanımlaması bu yapı biçimiyle vurgulanmaktadır. Yapının dışından, kişiyi ustalıklı içeri çeken yönlendirme içeride de aynı ritmi korur. Yalın sergileme yöntemi, eserleri görmek için içeri girildiğinin bilincinde tasarlanmıştır. Yapının eleştirilen yanı ise, Bauhaus okulunun mensuplarının pekçok tasarımında olduğu gibi, ergonomik bir sistematığe yerleştirilen tasarım, bu kurallara katı bir bağlılığın sonucunda bireyin psikolojik varlığına çok da uyum sağlamamasıdır.



Resim 8: Walter Gropius'un tasarladığı Bauhaus Archives yapısının dış görünümü<sup>25</sup>

25 Heinrich Klotz, Waltraud Krase: *Neuemuseumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland* (New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany), katalog, An Exhibition of the Goethe Institute in Collaboration with the Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., Goethe Institute, 1985, Almanya, s.6

Paris'te, Beaubourg Platosu'nda yükselen, cam ve çeliğin yanısıra dışını saydam ulaşım tüplerinin, renkli düzenek borularının donattığı Centre Pompidou, ilk bakışta *biçimselliği* ile ve alışıla gelmiş müze yapılarını hiç de anımsatmayan bir tasarım olarak Avrupa Müze yapıları içinde özgün bir yapıdır. Kapsamında; Modern Sanat Ulusal Müzesi, Endüstriyel Yaratım Merkezi, Halk Kütüphanesi, Müzik ve Akustik Düzenleşim Araştırma Enstitüsü ve Çocuk Atölyesi bulunmaktadır. Merkezin inşaatından sorumlu BORDAS, yapının, birkaç entelektüel ve müze küratörünün dışında kamuoyunun çokca tepkisini çektiğini hatırlatıyor<sup>26</sup>. 1977'de açıldığından beri günde ortalama 25.000 kişinin merkezi ziyaret etmekte olduğunu ekleyerek bu eleştirilere de bir cevap veriyor. Merkezin mimarlarından Renzo PIANO; Merkezin en önemli amaçlarından olan, müzelerin halkın gözünü ürkünlen durumunun en aza indirgenmesini başardığına inanıyor<sup>27</sup>. Ayrıca, "*insanların **kültür** hakkında yeniden düşünmelerini sağlamak istiyorduk*" diyor. Biçiminin, malzemesinin Paris'in nostaljik dokusu ile *museopolitik* -geopolitik gibi- (iktisadi ve siyasi müze) açısından da olumsuz eleştirilerle açılan merkez, mekânlara yüklediği işlevleri ile bu eleştirilere yanıt olarak Avrupa'nın en popüler; Fransız ulusal çağdaş sanatının sergilendiği, öğretildiği, tanıtıldığı, araştırıldığı, yalnızca ulusal değil uluslararası etkinliğini ve gücünü öne sürmektedir. Yapının dış çizgileri ile bir kültür fabrikası olarak algılanması Paris yaşamındaki işlevi ile de bağdaşmaktadır.

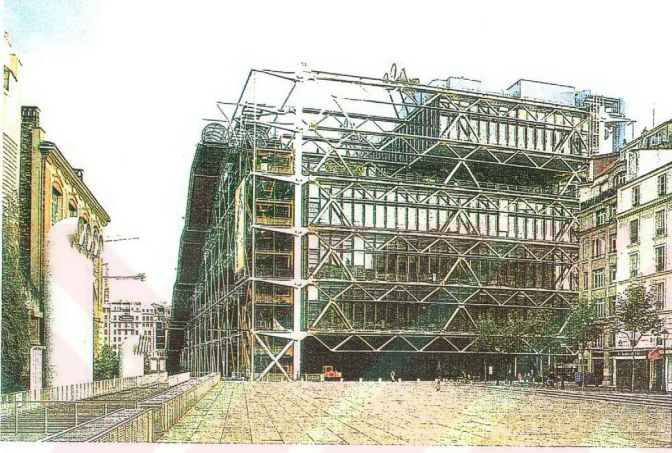
---

26 Philip E. Jodidio; "The Architecture of the Center", *Georges Pompidou Center*, Société Française de Promotion Artistique, 1990, ISTRÀ, Strasburg.

27 PIANO, Renzo; "The Architecture of the Center", *Georges Pompidou Center*, Société Française de Promotion Artistique, 1990, ISTRÀ, Strasburg.



etkinliğini ve gücünü öne sürmektedir. Yapının dış çizgileri ile bir kültür fabrikası olarak algılanması Paris yaşamındaki işlevi ile de bağdaşmaktadır.



Resim 9: Renzo-Piano tasarımı Beaubourg (Centre Pompidou) yapısının dış görünümü<sup>28</sup>

20. yüzyılın sonlarına gelirken, müze yapılarının tipolojik gelişiminde yalnızca biçimsel veriler değil; tasarım açısından sarayların ürkütücü, şeffaf binaların davet edici, anıt müze binalarının ise ilgi çekici, merak uyandırıcı olması dolayısı ile, bilimsel veriler de aynı önemde tutulmaktadır. Müzenin alanları saptanırken kurumun museopolitik amaçları doğrultusunda; koleksiyon nesnelerinin gerektirdiği depo ve sergileme koşulları sağlanmış; çalışanların yanısıra ziyaretçinin bireysel, toplumsal ve kültürel

<sup>28</sup> Heinrich Klotz, Waltraud Krase: *Neuemuseumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland* (New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany), katalog, An Exhibition of the Goethe Institute in Collaboration with the Deutches Architekturmuseum, Frankfurt a.M., Goethe Institute, 1985. Almanya, s.6



gereksinimlerinin karşılandığı kültürel eğitim ve eğlence (recreation) merkezleri olarak tasarlanmaktadır.

### 2.2.3. TÜRKİYE'DE MÜZE YAPILARI

Türkiye'de müzecilik, geç de olsa Avrupa'dakine benzer bir gelişim göstermiştir. "Türklerde müzeciliğin tarihini, çok eskilere Selçuklu çağına kadar indirmek mümkündür. Konya'nın ortasındaki höyüğün etrafını bir sur duvarı ile çevirirken Türk tarihinde ilk müze denemesini yapan Selçuklular, buldukları her döneme ait, her çeşit işlenmiş taşı bu sur duvarlarının görünür yerlerine yapıştırarak sergilemek suretiyle, bir bakıma bir müzeci anlayışı ile davranmışlardır. (...) Konya ile Ilgın arasındaki Kadınhanı bu hususta gayet belirli bir örnektir."<sup>29</sup>Sarayın, sanatçılara ve sanat yapıtlarına olan ilgisinin yanısıra eski eserlere, Fatih Sultan Mehmet döneminde de önem verildiğini görüyoruz<sup>30</sup>. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u fethinden (1453) sonra egemenliği altına aldığı Bizans İmparatorluğu'nun önemli dini ve kültürel yapılarını yıkmaksızın bazılarını yeniden işlevlendirerek kullanıma açmıştır. Bunun yanısıra Bizans devri lahit ve sütun başlıklarını, çekirdeği yine bir Bizans yapısı olan Topkapı Sarayı 2. avlusunda toplaması, ayrıca yabancı sanatçılara da Saray'da yer vermesi Türkiye'de gerçek anlamda ilk koleksiyonculuk tavrı olarak değerlendirilebilir<sup>31</sup>.

29 Prof.Dr. Semavi Eyice; "Müzeciliğimizin Başlangıcı ve Türk-İslam Eserleri Müzeleri", *Müze.*, Sayı 2-3, Temmuz 1989-Haziran 1990, İstanbul, s.5

30 Sümer Atasoy; "Türkiye'de Müzecilik", *Tasarım*, Yıl 4, S.30, 1992, İstanbul, s.114.

31 a.g.e., s.114.

Türk müzeciliğinin ilk adımları, koleksiyonculukta olduğu gibi, yine Saray'dan gelir. YTÜ Müzecilik Anabilim Dalı Öğr.Gör. Sümer ATASOY, Cumhuriyet Ansiklopedisi'nde Türk müzeciliğini dört dönemde ele almaktadır:

- . Birinci Dönem; Osman Hamdi Bey'den Öncesi,
- . İkinci Dönem; Osman Hamdi Bey'den Cumhuriyete,
- . Üçüncü Dönem; Cumhuriyet'ten 1960'lı yıllara,
- . Dördüncü Dönem; 1960'lı yıllardan bugüne" 32.

Bu dönemlerde, ekonomik koşullar ve toplumsal gereksinimler doğrultusunda, Türkiye'de oluşturulan müze yapıları, yapısal özelliklerine göre üç ayrı grupta ele alınabilir;

1. Müze işlevinde tasarlanmış yapılar,
- ii. Eski yapıdan dönüşümle müze işlevi verilmiş yapılar,
- iii. Niteliği ile müze işlevi verilmiş yapılar.

Tezin bu bölümünde, müzeciliği dört dönem içinde ele alırken, müze yapılarındaki mimari ve görsel gelişmeler de birlikte değerlendirilmiştir.

"Sultan Abdülmecit döneminde, Aya İrini Kilisesi'nde, İmparatorluk topraklarında bulunan eski eserler toplanmıştır (1845). Mecma-i âsar-ı âtika (eski eserler) ve mecma-i âsar-ı esliha (eski silahlar) adı altında, iki grupta toplanan bu koleksiyon, 1869'da Aya İrini Kilisesi'ndeki depo düzenlenerek müze haline getirilmiş, Müze-i Hümayun adını almıştır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin çekirdeğini oluşturan bu koleksiyon 1880'de Çinili Köşk'ün müze işlevinde yeniden düzenlenmesi ile Çinili Köşk'e, 1891'de ise arkeolojik

---

32 a.g.e., s.114.

sürdürülen yeni kanat Hüseyin BAŞÇETİNÇELİK tarafından tasarlanmıştır. Daha önce çekirdek yapıyla birlikte ilk iki ek kanadı tasarlayan ve yapımını gerçekleştiren Valloury'nin Neogrek üslubuna karşın son kanat, Türk mimarisinden izler taşıyan çağdaş çizgileri ile ayrılmaktadır. Topkapı Sarayı'na doğru çıkılan yol üzerinde yer alan bu yapının Osmanlı mimari özellikleri, ilk yapılan binaların Neogrek üslupları ile içlerinde korudukları Anadolu'dan Lübnan'a kadar uzanan bölgedeki mimari unsurlar, müzenin hemen karşısında yer alan Çinili Köşk ve köşkün yanında bulunan Eski Şark Eserleri Müzesi'nin yine çağdaş çizgilerle tasarlanmış yapısıyla oluşan bir yapılar mozaiği içinde, köklü bir mimari geleneğini bir açık hava müzesi tarzında sunmaktadır. Cumhuriyet döneminde, müze amacı ile tasarlanarak gerçekleştirilmiş az sayıda müze yapısı, Valloury'nin bu görkemli tasarımına ulaşamamıştır.

Arkeolojik eserlerin korunması ve müze kurumu içinde değerlendirilmesine yönelik çalışmaların yanı sıra, Abdülaziz döneminde Batı resim ve heykel sanatına verilen önem de artmıştır. Fatih Sultan Mehmet'ten başlayarak Osmanlı Sarayı'nda aralıklarla süregelen Batı resim sanatına yönelik Abdülaziz döneminde, padişahın da desteğiyle hız kazanır. Avrupa'ya resim sanatını öğrenmesi amacıyla öğrenciler gönderilir, Güzel Sanatlar Okulu'nun açılması için çalışmalar başlatılır, Mühendishane-i Berri Hümayun ve Darüşşafaka'da resim dersleri başlar. 1881'de Ticaret Bakanlığı'na bağlı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, 1882'de Maarif Bakanlığı'na bağlı Güzel Sanatlar Okulu kurulur<sup>35</sup>. Her iki Müdürlüğe Müze-i Hümayun Müdürü Osman Hamdi Bey atanır. Aynı tarihte

35 Halil Ethem: *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, s.24

Müze-i Hümayun Müdürlüğü Maarif Bakanlığı'na <sup>36</sup> bağlanmıştır. Her ne kadar Güzel Sanatlar Yönetmeliği (10 Eylül 1883) "*Okulda her yıl açılacak resim sergülerinden ve 'şimdilerde bulunan Eski Eserler Müzesi'nden başka resimle oyma işlere ayrılan bir müze ve bir de Milli Sanatlar Müzesi kurulmasını' belirler*" ise de bu müze kurulamaz. 1910'da Osman Hamdi Bey ölür. 1912'de Müze ve Okul Müdürlükleri ayrılmış ve Müze Müdürlüğü'ne Halil Paşa getirilmiştir. 1914'de ise Sanayii Nefise Nisa Mektebi (Güzel Sanatlar Kız Okulu) kurulur<sup>37</sup>. 1916'da Eski Şark Eserleri Koleksiyonuyla birlikte tüm yapıtlar Çağaloğlu'na taşınır. 25 Haziran 1917'de *Resim Eserleri Müzesi Tüzüğü*, Müze Müdürlüğü'nce kaleme alınıp, Danıştay'dan geçtikten sonra Bakanlar Kurulu'nca kabul edilir. 1 Mayıs 1919'da Mütareke koşulları gereği okul ve koleksiyon Şehzadebaşı'nda bir eve yerleştirilir. Koşulların olumsuzluğundan söz eden Halil Ethem, 26 Nisan 1920'de okulun ve koleksiyonun Divanyolu'nda, bir kısmında Sıhhiye Müzesi'nin bulunduğu binaya, Ekim 1921'de ise Çağaloğlu'ndaki Lisan Okulu yapısına taşındığını belirtmektedir<sup>38</sup>.

Savaş sırasında müttefiklerce ısmarlanarak Berlin ve Viyana'da sergilenen Türk ressamlarına ait 143 parçadan oluşan bir koleksiyon Ahmet Hikmet Bey'in çabasıyla İstanbul'a getirilmiş ve 56 resim Maarif Kurulu'nun 12 Mart 1921 tarihli mazbatasını uyarınca, *Resim Eserleri* (Elvah-ı Nakşiye) koleksiyonuna katılmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin çekirdeğini oluşturan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu Türk ressamlarından 87 adet orijinal resim, Batı ressamlarının yapıtlarından, Türk ressamları tarafından yapılmış

---

36 a.g.e.,s.24

37 a.g.e.,s.24

38 a.g.e., s.24



54 adet kopya resim olmak üzere toplam 141 adet tabloda oluşmuştur<sup>39</sup>. Bugün Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı olan Resim ve Heykel Müzesi, başta Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu olmak üzere, Müzenin ilk Müdürü olan Halil DİKMEN'in Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü Başkanı Leopold Levi ile sürdürdüğü çalışmalar sonucu *50 Yıllık Türk Resmi* sergisinde görüp değerli bulduğu ressamların da yapıtlarını Leopold Levi'nin tavsiyesi üzerine müze koleksiyonuna katmıştır<sup>40</sup>. Ayrıca, saraylarda, devlet daireleri ve okullarda bulunan eserlerin koleksiyon kapsamına alınmasıyla İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1937 yılı Ekim ayında Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesi'nde açılmıştır. Kronolojik olarak bakıldığında, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin, Dolmabahçe Sarayı gibi niteliği ile müze olmayı hak eden bir yapı içerisinde konumlandırılması, günün koşulları gereği gerçekleşmişse de, mimarının plastik niteliğinden kaynaklanan eksi değerler de söz konusudur. İstanbul kentinin ilk ve hala tek plastik sanatlar müzesi olan Resim Heykel Müzesi, saray yaşantısı işlevi ile, bir yaşam ve çalışma çevresi olarak tasarlanmıştır. Yapının içinde uygulanmış her türlü mimari unsur, plastik değere sahip, eklektik üslubun süslemeci anlayışı ile oluşturulmuştur. Sergi mekanları olarak kullanılan odaların, duvar ve tavanları dekoratif resimlerle süslüdür. Koruma kuramları açısından bakıldığında bu süslemeler örtülemeyeceği gibi, duvarlarda sergilenmekte olan sanat yapıtları ile de neyin fon, neyin figür olduğu belirlenemeyen bir ilişki içindedirler. Heykel galerisi olarak düzenlenen ve zaman zaman çökme tehlikesi nedeniyle kapatılan salonda da durum daha farklı değildir. Karşılıklı yerleştirilmiş ve şehzadenin ihtişamlı ortamını kurmak için

---

39 a.g.e., s.24

40 a.g.e., s.24

tasarımlanmış biri Boğaz'a diğeri sarayın bahçesine bakan iki büyük pencere, salonun ortalarında yerleştirilmiş heykellerin yalnızca dış çizgileri ile algılanmasına olanak vermekte, yapının eskiliği ve elektrik donanımının yetersizliği nedeniyle gerekli aydınlatma düzenekleri kurulamamaktadır. Resim yapıtlarının bulunduğu salonlarda aydınlatma sorunları aynı şekilde sürerken, çoğunluğu yağlıboya olan yapıtların kontrol edilemeyecek gün ışığından zarar görmemeleri için pencereden giren ışık beyaz perdelerle kesilmiş ancak, içeride yapıtların algılanmasını sağlayacak aydınlık düzenekleri ve görsel düzenlemelere gidilememiştir. Bütün bu aksayan yönlerine karşın, kentnin biricik plastik sanatlar müzesi olması ve Batılı anlamda ilk Türk resim sanatı örneklerini koleksiyonunda barındırması müzenin sanat ve sanat tarihi öğrencileri için vazgeçilmez bir laboratuvar niteliği olduğu gerçektir. Kuruluşundan bu yana müze yapısının içinde gerçekleştirilmiş mimari restorasyon ve düzenleme çalışmaları yine de yapının müze niteliklerine kavuşmasını sağlayamamıştır.

Cumhuriyet öncesi dönemde eski eserler ve müzelerle ilgili çalışmalar savaşa rağmen devam eder. 1920'de kurulan ilk Millet Meclisi Hükümeti, *Türk Asar-ı Atika Müdürlüğü*'nü kurar. Daha sonra Hars (kültür) Müdürlüğü adını alan iki kişilik bu müdürlük tarafından, eski eserlerin toplanması, korunması, müzelerin geliştirilmesi ve güzel sanatlarla ilgili konular yürütülür<sup>41</sup>.

Cumhuriyet döneminde devralınan kültür varlığı ve müzelerle ilgili çalışmalar hız kazanır. 1 Haziran 1924'de Bakanlar Kurulu Kararı ile

41 Sümer Atasoy; "Türkiye'de Müzecilik", *Tasarım*, Yıl 4, S. 30, 1992, İstanbul, s.115.

Topkapı Sarayı'nın mevcut eşyasıyla müze olarak ziyarete açılması kararlaştırılır, 1927'de Saray'ın bir bölümü düzenlenerek ziyarete açılır<sup>42</sup>. Topkapı Sarayı, Bizans sarayı olarak başlayan, ilk Osmanlı sarayı olmasıyla devam eden yaşantısını, bu nitelikleri nedeniyle, bugün az sayıda mekanı dışında bünyesindeki birimlerinin çoğunun ziyarete açılması ile, saray müze olarak sürdürmektedir. Saray yapıları, Atatürk'ün bulunduğu ve Cumhuriyet tarihinde önemli olaylara tanık olmuş yapılar, önemli kişilerin yaşadıkları ya da doğdukları evler, mimarisi ile yerel ya da sanatsal niteliğe sahip v.b. yapılar, yaşantılarından gelen nitelikleri ile müze işlevinde yeniden düzenlenerek halka açılmışlardır. Bu yapılarda mimari varlık ön planda olduğu için daha çok yapının içinde onarımlar ve düzenlemelerle müzeleştirme söz konusudur.

Cumhuriyet döneminde müze işlevinde tasarımı gerçekleştirilen ilk yapı Ankara Etnografya Müzesidir (Arif Hikmet KOYUNLUOĞLU tasarımı, 1925-1930, Ankara)<sup>43</sup>. Girişindeki basamaklar ve taşıyıcı kolonların modern yorumu ile tapınak bir müze girişi ile yanında bulunan Eski Türk Ocağı bugünkü Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi ile aynı görkemi paylaşmaktadır. Yapının içinde tavanların yüksek olmaması nedeniyle bu tapınak havası yumuşayarak günlük yaşam çevresinde kullanılan nesnelere içeren koleksiyonuna daha uygun bir ortam hazırlamaktadır.

Atatürk'ün emriyle tekke ve zaviyeler kapatılırken buralarda bulunan eski eserlerin müzelere gönderilmesinin (mübayış) yanısıra Mevlana Dergâhı ve Türbesi (Konya) kapatılmayarak müze olarak düzenlenir ve 1927 yılında

---

42 a.g.e., s.115.

43 a.g.e.,s.115.



ziyarete açılır. "Yeni kurulan Cumhuriyet'in ilk yıllarında kültürel mirasa verilen önemle kurulan müzelerin sayısı, Atatürk'ün 1937'de ölümüne kadar 25'e ulaşmıştır.

1923: Ankara Arkeoloji, Antalya, Bursa, Edirne Müzeleri,

1924: Adana, Bergama, Topkapı Sarayı Müzeleri,

1925: Ankara Etnografya Müzesi,

1926: Tokat, Amasya, Sinop Müzeleri,

1927: İzmir, Sivas, Konya Mevlana Müzeleri,

1929: Kayseri Müzesi,

1931: Afyon Müzesi,

1934: Efes, Diyarbakır Müzeleri,

1935: Manisa, Silifke, Isparta Müzeleri,

1936: Niğde, Kütahya, Kırşehir Müzeleri,

1937: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi"<sup>44</sup>.

Atatürk döneminde müzeciliğe ve müzelere gösterilen yoğun ilgiye karşın, 1937'den 1960'lara kadar geçen süre içinde Türkiye'de müzecilik açısından önemli atılım izlenmemektedir, Türk müzeciliğinin dünyaya uyumu açısından en önemli karar 1950'de ICOM Türkiye Milli Komitesi'nin Kurulmasıdır<sup>45</sup>.

Sümer ATASOY, Türk müzeciliğinin dördüncü dönemi olarak ele aldığı 1960'lardan bu yana gelişmeleri, *Tasarım Dergisinin Müzelerle ayrılan sayısında çıkan yazısında şöyle aktarmaktadır;*"1960'lı yıllarda birden yeni müze binalarının yapımı hızlanır. Önceleri büyük ve tam teşkilatlı 'Bölge Müzeleri' kurulması düşünülür. (...) Ancak bu fikirden vazgeçilir ve hemen

44 Sümer Atasoy; "Türkiye'de Müzecilik", *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, C.?, ??., s.1466.

45 Sümer Atasoy; "Türkiye'de Müzecilik", *Tasarım*, Yıl 4, S. 30, 1992, İstanbul, s.115.

*hemen her şehirde, tarihi ve arkeolojik bölgede veya ören yerinde birer müze yapılmaya başlanır. 1956 yılında 33 müze ve 7 müze deposu varken, 1963 yılında 58 müze ve 12 müze deposu ortaya çıkar. 1973 yılı sonunda ise 87 müze ve 13 müze deposuna ulaşılmıştır.*

*Yapılan müze binaları genellikle birbirinin aynıdır. Ancak ışıklandırma, depolama ve sergileme tekniklerinde yenilik göze çarpar.”<sup>46</sup> Türkiye’de genelde eski yapılarda konumlandırılan müzelerin yanısıra 1960’lı yıllarda yapılan ve Milli Eğitim Bakanlığı’nın okullarda da aynı politikayı uyguladığı *Tip Projeler*’le oluşturulan müze yapılarının *doğru* ve *sağlıklı* müzeler olduğu tartışılır. Tip projelerle, seri üretilen müze yapılarının yanı sıra (bunların yapım maliyeti doğal olarak düşüktür), doğrudan konusuna yönelik ve konumuna uygun, müze amacıyla tasarım uygulamaları ise yapım maliyetinin pahalılığı nedeniyle az görülmektedir. Olumsuz yanlarına karşın, arkeolojik çalışmaların yoğun olduğu bölgelerde, özellikle eski eser kaçakçılığı ile mücadelede, arkeolojik buluntuları korumak amacıyla gerçekleştirilen bu yapılar, Türkiye’de koruyucu ve denetleyici kurumların yaygınlaşması açısından olduğu kadar müze işlevinde tasarımılanmış olmalarıyla da önemlidir. Ancak, bu müzeler devlet politikası ile saptanan ve okul, hastane, kütüphane gibi yapılara Anadolu’da duyulan gereksinim doğrultusunda üretilmiş tek tip projelerle tasarımılanmıştır. Bu durum, yerel iklim koşulları, yöresel nitelikler (ekonomi, sanayi, nüfus yoğunluğu, turistik çekicilik, etnik yaşantılar v.b.) nedenlerle çok başarılı bir politika olmamış ve uygulamadan vazgeçilmiştir.*

---

46 a.g.e., s.115.

"Bugün ülkemizde Kültür, Milli Savunma, Ulaştırma ve Sağlık Bakanlıkları'na bağlı müzeler, Büyük Millet Meclisi'ne bağlı Milli Saraylar, Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı müzeler, belediye müzeleri ve bazı özel müzeler olmak üzere 250 kadar müze vardır. (Bu değerlendirmeye, Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı İstanbul Resim Heykel Müzesi gibi başka üniversite müzelerini de katabiliriz.)

(...) Müzelerdeki kayıtlı eserlerin sayısı 2 milyon kadardır. (...) Ancak gerçek anlamda kitaplığı, eski eser onarım laboratuvarı, fotoğrafhanesi, teknik atölyesi, sergileme merkezi ve eğitim bölümü olan bir müze henüz mevcut değildir.

Çağdaş müze binaları olarak Efes, Antalya, Afyon, Çanakkale ve İstanbul Arkeoloji Müzesi ek binası (Askeri Müze ek binası) dikkati çeker." 1991 yılı verilerine göre, yalnızca Kültür Bakanlığı'na bağlı müzelerin sayısı 170'dir. Bu müzelerde 527.137 arkeolojik eser, 280.349 etnoğrafik eser, 1.382.473 sikke, 111.299 tablet, 19.882 mühür ve baskısı, 12.913 arşiv vesikası, 24.584 el yazma kitap, 5.15 diğeri olmak üzere toplam 2.363.652 eser bulunmaktadır<sup>47</sup>.

"1963-1974 yılları arasında gerekli onarımlar yapılarak, yeniden ziyarete açılan İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi, ülkemizde çağdaş sergileme uygulanan ilk müze olarak kabul edilmektedir. Mısır, Mezopotamya ve Anadolu'ya ait bir çok eser eğitim amacı ön plana alınmak suretiyle halka sunulmuştur. (...) Prof. Nezih ELDEM ve Y.Mimar Hüseyin BAŞÇETİNÇELİK tarafından gerçekleştirilen bu yeni müzecilik anlayışı, diğer müzeler için

<sup>47</sup>"Kültür Bakanlığı 1993 Yılı Bütçe Teklifi", Kültür Bakanlığı, 1992, Ankara, s. 89.

örnek teşkil eder.”<sup>48</sup>. Bizde 15. yüzyıldan başlayarak gelişen koleksiyon toplama çabalarının 19. yüzyılda *müze kavramı* içinde ele alınmasıyla süregelen çalışmalar, müze kurumunun kültürel mirası koruması amacına yönelik olarak yürütülmüştür. Çağdaş müzeciliğin *eğitim* işlevi ve bu konuda bir gereklilik olarak ortaya çıkan *sergileme* tekniklerindeki araştırma ve çalışmalar en belirgin şekliyle UNESCO Türkiye Milli Komitesi'nin 1983'de düzenlediği *Anadolu Medeniyetleri Sergisi* ile çıkmıştır. Bu sergi ile *müze nesnelерinin tanıtılması gerekliliğinin* müze kurumunca önem kazandığı vurgulanmıştır. Sergi boyunca var olan müze yapılarının yeniden ve eğitim amacıyla düzenlenmiş olması ile Türk müzeciliğinde bu sergi bir silkinme getirmiştir.

T.C. Kültür Bakanlığı'nın 1993 bütçe önerisi görüşmelerine sunduğu raporda, Türk müzeciliğinde, dünyadaki gelişmeleri yakalamak amacıyla planlanmakta ve geliştirilmekte olan girişimlerden kısaca söz edilmektedir. Bakanlık, müze kavramını okul ve ulusal eğitimin bir parçası olarak tanımlarken, *müzeleri üreten ve yaşayan mekanlar* olarak nitelemektedir. Bu amaçlarla, gezici müzecilik ve çocuk müzeciliği gibi yeni oluşumlar başlatılmıştır. “Çocukların bir yandan eğlenmeleri, bir yandan eski eserleri tanıma fırsatı bulmaları amacıyla 1993 yılında müzelerde çocuk bölümleri açılması planlanmıştır. Pilot müze olarak seçilen Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde konu ile ilgili çalışmalar tamamlanmak üzeredir.”<sup>49</sup>

48 Sümer Atasoy; “Türkiye’de Müzecilik”, *Tasarım*, Yıl 4, S. 30, 1992, İstanbul, s.115.

49 “Kültür Bakanlığı 1993 Yılı Bütçe Teklifi”, Kültür Bakanlığı, 1992, Ankara, s. 83.



1990'lı yıllarda özel girişimcilerin müze kurma çalışmalarını arttırmaları ile 1881'de İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin açılmasıyla başlayan merkezi müzecilikte devlete düşen yük özel sektör tarafından paylaşılmaya başlanmıştır. Savunma giderlerinin en büyük payı aldığı, eğitim, sağlık, iş v.b. giderler için bile yeterince pay ayrılmayan devlet bütçesinden 1989 yılında 1,5 milyar TL yalnızca arkeolojik kurtarma kazalarına ayrılmıştır. Aynı yıl yurt dışına kaçırılan bazı arkeolojik eserler ise bir başına yaklaşık aynı miktarda TL'sine alıcı bulabilmiştir (1993 yılı Genel Bütçe Taklifi içindeki, Başlangıç Ödeneklerine Göre, Kültür Bakanlığı Payı %0.64 ile, 395,710.0 milyar TL'si Genel Bütçe'den 2,544.3 milyar TL'sidir.). Devlete düşen yükün paylaşımı için özel koleksiyonculukla ilgili yasal düzenlemelerle birlikte, uluslararası hukuka uygun olarak, UNIDROIT (Özel Hukukun Birleştirilmesi Uluslararası Enstitüsü)'ne hazırlattırılan "*Çalınan ya da Yasadışı Yollardan İhraç Edilen Kültür Varıklarının İadesi*" hakkında yasa tasarısı ile ilgili çalışmalar Bakanlık tarafından sürdürülmektedir.<sup>50</sup> Böylelikle, özel girişimin eski eserler ve çağdaş sanata, müzecilik kavramı içinde yaklaşımı doğal olarak devletin yükünü paylaşmasının yanısıra, toplumun kültürel varlığa olan yaklaşımını da olumlu yönde etkilemektedir. Raporda da belirtildiği üzere, Kültür Merkezleri ve müze binalarının yapımı bu denli hızlı gerçekleşmemektedir. 1992 yılında kütüphaneden dönüşümlü 5 adet bina ve 28 adet yeni kültür merkezinin ihalesi yapılmış, ayrıca 27 adet kültür merkezi için etüd proje çalışmaları sürdürülmektedir. 16 adet kültür merkezi de geçen yıllardan '92 yılına sarkmıştır. Faaliyette olan kültür merkezlerinin sayısı 26 adet olup, 1993-1994 yıllarında etkinliklerine

<sup>50</sup> "Kültür Bakanlığı 1993 Yılı Bütçe Teklifi", Kültür Bakanlığı, 1992, Ankara, s. 87.

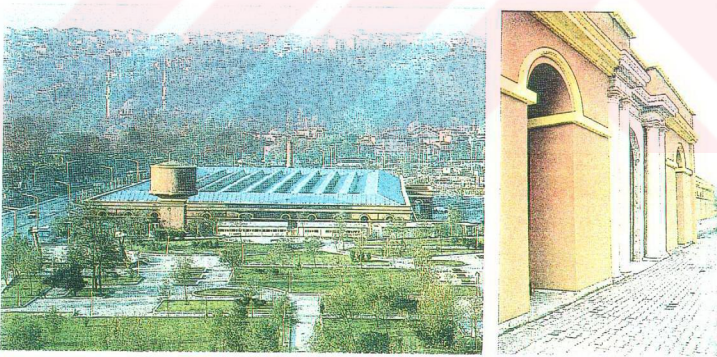
başlayacaklardır. Buna karşılık müze ve devlet galerileri o denli hızlı artmamaktadır. Var olan 40 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, 3 Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Ankara, İzmir, Erzurum), Tekirdağ, Niğde, Erzincan, Bingöl, Mardin ve Hakkari'de açılacak olan yeni Devlet Güzel Sanatlar Galerileri ile desteklenecektir<sup>51</sup>. Bu tavrın mimari bakımdan korumacılığa ve sergilemeye yönelimi şu an tartışılmazsa da, girişimin devlet eliyle ülke çapında güzel sanatların yaygınlaştırılmasının önemli bir adımı olduğu bir gerçektir.

Özellikle İstanbul'da yoğunlaşan özel müze girişimlerinin ilk başarılı örneği Sadberk Hanım Müzesi etnoğrafya müzesi olmanın yanında, Koç Vakfı tarafından satın alınan Kocabaş Arkeoloji Koleksiyonu'nu da kapsamına alarak bir de arkeoloji bölümüne kavuşmuştur.

İstanbul kentinin sanat etkinliklerinde önemli bir gelişimi ve trafik yoğunluğunu başarı ile sürdüren Dr. Nejat F. ECZACIBAŞI, Sümerbank'ın terkettiği, Eyüp'te bulunan Defterdar Fabrikası (Feshane) yapısının Büyükşehir Belediyesi ile birlikte yeniden ele alınarak restorasyonu ve müze işlevinde düzenlenmesi çalışmalarının sonuçlandırılması ile kente ikinci plastik sanatlar müzesini kazandırma çabası içindedir. Yine Haliç kıyısında Hasköy'de yer alan Lengerhane yapısı Rahmi M. KOÇ Koleksiyonu için bir sanayi ve teknoloji müzesi olarak planlanmaktadır. Sütluçe Mezbahası'nda da Erol AKSOY Resim Koleksiyonu için bir müze ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin aynı yapıda laboratuvar çalışmaları yürütülmektedir.

51 "Kültür Bakanlığı 1993 Yılı Bütçe Teklifi", Kültür Bakanlığı, 1992, Ankara, s. 89.

İstanbul kentinde yeterli alana sahip boş arsa bulmanın zor olması ve Haliç çevresinde sürdürülen sanayinin kent dışına çıkarılması çalışmalarını sürecinde terk edilen bu tarihi yapılar özel ya da vakıf müzeleri için yeniden ele alınmakta ancak müze işlevinde tasarlanmış yeni bir yapı gerçekleştirmek neredeyse olanaksız kalmaktadır. Genel bir sonuçlamada Türkiye’de, koruma ve sergileme koşulları dikkate alınarak çok az sayıda müze yapısı tasarlandığı ve gerçekleştiği, genellikle eski yapıların yeniden işlev kazandırılarak müzeleştirildiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, müze yapıları gerek görsel açıdan toplumla ilişki kurmada, gerekse grafik tasarımın gerçekleşmesinde önleyici öğeler olarak ortaya çıkmakta tasarımcılara arındırılmamış sorunlarla gelmektedir.



Resim 10: İstanbul Haliç kıyısında bulunan Feshane yapısının restore edilerek Nejat Eczacıbaşı Sanat Müzesi olarak düzenlenmesi <sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Reşit Soley: "Usta". *Tasarım*, Aralık 1992, s.30, İstanbul, s.80



## **2.3. TOPLUMSAL İLİŞKİLERİN GELİŞİMİNİN SERGİLEME VE MİMARİYE ETKİSİ**

### **2.3.1. TOPLUMSAL GÜCÜN İFADESİ OLARAK KOLEKSİYON**

Koleksiyonculuğun başlangıcında, önceleri kişisel merak ve ilgi, onu izleyerek toplumsal, bir diğer ifade ile dini, politik ve askeri gücün bir göstergesi olarak nadide eşyanın toplanması ve egemen güçlerin Tanrı tarafından bağışlanmış ayrıcalıklarının didaktik ifadesi vardır. Sanat yapıtlarının ilk müze koleksiyonlarını oluşturması, onların toplumsal, kültürel birikimi ve gücü ifade etmelerinden kaynaklanır. Pinacotheca Vaticana'da oluşan, önceleri topluma kapalı olduğu halde, daha sonra kilisenin kutsal gücünün didaktik ve ikonik anlatımına yönelik olarak özel izinle ayrıcalıklı kişilere, zamanla belirli günlerde halka açılan koleksiyonu ile; Roma İmparatorluğu'ndan bugüne çeşitli evrelerden geçerek günümüze gelen Louvre Müzesi, hem Fransız toplumsal tarihindeki rolü hem sanat tarihindeki önemi hem de halkın bilinciyle gerçekleşen devrimin bir sonucu olarak topluma açılan zenginlikleri ile; aynı şekilde British Museum'un Doğa Tarihi bölümü geniş kapsamlı koleksiyonu ile üzerinde güneş batmayan İngiltere İmparatorluğu'nun sömürgecilikte kazandığı gücün ifadeleridir. Tarihteki efsanevi antik kentlerin büyük ve önemli yapılarının parçalar halinde taşınıp yeniden birleştirilerek, Berlin'de müze koleksiyonunda sürekli sergilenmeleri de gücünü yitirmiş, kültürel mirasına sahip çıkamayan eski dünyanın süper devletlerinin gücünü de kendinde toplayarak, kendi gücünü göstermektedir. 19. yüzyılın müzelerinde sergilenen bu nesnelere ve yapıtlar nadide olmalarının yanı sıra, onları üreten kültürün yüceliği kadar, koruyan ve sahip çıkan gücü de ifade ederler.

### 2.3.2. GERÇEKLİK

Öte yandan müze, gerçek nesneyi sergilemektedir. "National Gallery'ye giden birisi 'Kayaların Bakiresi'nin önünde dururken, resim hakkında duyduğu, okuduğu şeylerin hemen hepsinin etkisi altında şöyle bir şey duyabilir: 'İşte önümdedir. O tabloyu görüyorum. Leonardo da Vinci'nin bu tablosunun bir eşi daha yok dünyada. Aslı National Gallery'de. Bu resme iyice bakarsam onun gerçekliğini duyabilirim. Leonardo da Vinci'nin 'Kayaların Bakiresi'; gerçek bu yüzden de güzel.'

Bu gibi duyguları naif diyerek bir yana atıvermek çok yanlış olur. Bu duygular sanat tarihçilerinin incelmış ekin anlayışıyla tam bir uyum içindedir; National Gallery'deki katalog da onlar için hazırlanmıştır. Bu katalogdaki uzun açıklamalardan biri Kayaların Bakiresi üzerine yazılmış olandır. Bu yazı sımsıkı yazılmış ondört sayfadan oluşur. Yazıda imgenin anlamından hiç söz edilmez. Resmi kimin ısmarladığından, yasal hak kavgalarından, amaçdan, resmin kime ait olduğundan, yapılmış olabileceği tarihten, resmi satın alan ailelerden söz edilir. Bu bilgilerin ardında yıllar süren bir araştırma yatar. Bu araştırmalardan amaç resmin tüm kuşkuların ötesinde, Leonardo'nun olduğunu kanıtlamaktır. İkinci amaç da bu resmin hemen hemen aynısı olan ve Louvre'da bulunan tablonun, National Gallery'dekinin kopyası olduğunu kanıtlamaktır. Fransız sanat tarihçileriye bunun tam tersini kanıtlamaya çalışıyorlar."<sup>53</sup>.

53 John Berger:Görme Biçimleri (Ways of Seeing). Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 127, 1986, İstanbul, s.21.

Müze koleksiyonundaki yapıtın nadideliğini ve gerçekliğini vurgulamak, böylesi nadide ve gerçek bir yapıtta sahip çıktığını göstermekle müzenin ve ait olduğu toplumun gücü ortaya konmaktadır. Bu alıntıda aktarılan örnekte yapıtın sanatsal niteliğinin üstüne ıkımsı bir gerçeklik ve nadidelik niteliği gücün göstergesi olarak konmaktadır. Topkapı Sarayı'nın Hazine Dairesi ve Harem'in çekiciliği de Osmanlı İmparatorluğu'nun zenginliği ve ulaşılmazlığının göstergesi olmasıdır. Müzedeki nadide ve gerçek nesneyi çekici kılan ise hikayesidir.

### 2.3.3. KOLEKSİYON OLUŞTURMADA AMAÇ-NESNE İLİŐKİŐİ

Yine sanat yapıtlarının ilk müze koleksiyonlarında yer almaları toplumsal gelişim sürecinde Rönesans'la başlar. Ortaçağda koleksiyonun oluŐturuluŐ biçimi ve kapsamı Rönesans anlayışına göre oldukça farklıdır. Bu dönemde dini semboller ve askeri güç n plandadır, toplanmakta olanların arasında estetik değer o denli önem taŐımaz. *"ortaçağ prenslerinin ya da katedrallerinin hazinelerinde bir araya getirilen nesnelerde (...) estetik nesne ile mekanik nesne arasında hiç bir ayırım gzetilmiyordu -İsa'ya takılan tacın bir dikenini, bir başka yumurta içinde bulunmuŐ bir yumurta, bir nikorn boynuzu, Aziz Yusuf'un niŐan yüzüğü, Vaftizci Yahya'nın 12 yaŐındaki kafatası-*"<sup>54</sup> . Ortaçağ zerine araştırmaları ile nlenen Umberto ECO'nun bu belirlemesi sanatın ve kültürel mirasın toplumsal gelişimi hakkında önemlidir. Bir başka Ortaçağ uzmanı olan COULTON'un sanat ve toplumsal değerlendirilmesi hakkında grŐsn ise Prof.Dr. Bülent ÖZER Şöyle aktarır; *"Coulton'un 'Ortaçağ Panoraması' adlı*

54 Umberto Eco: *Günlük Yaşamdan Sanata*, ev. Kemal Atakay, Anadolu Yayıncılık A.Ő., 1992(2), İstanbul, s.31.

eserinde dediği üzere ünlü ressam Giotto ile çağdaşı herhangi bir terzi arasında özlü bir ayırma gidilmezdi. Loncaların yerini Akademilerin almasıyla, ilk defa İtalya'da mekanik becerilerden resim, heykel ve mimarinin, Vasari'nin deyişiyle 'en güzel sanatlar' düzeyine ulaştıklarını, bunların dışında kalan tüm el becerilerine (sanatlarına) mekanik niteliklerinden ötürü çok daha aşağıdan bakılmaya başlandığını fark ederiz."<sup>55</sup>. Yunan antikitesinde τεχνα (tekna) sanat ve teknik anlamlarını içerir, el becerisi ve teknik gerektiren tüm işleri kapsar. Rönesansla birlikte resim, heykel ve mimari gibi sanat dalları üst kültüre mal edilerek toplumsal gücün ifadesi olarak kullanılmışlardır. Koleksiyon oluşturmanın amacı toplumsal gücün politik, askeri ve ekonomik ifadesi olması ve toplanan nesnelere arasında estetik nesne ile teknik ya da doğal nesne arasında ayırım gözetilmemesi durumu 20. yüzyıla kadar süre gelmiştir. Sanatsal düşünce ile bilimsel düşüncenin ayrıldığı ilk uygulama New York Metropolitan Museum'da doğa tarihi ve sanat koleksiyonlarını kapsayan binaların birbirinden ayrı olarak parkın iki ayrı yakasında konumlandırılmasıdır<sup>56</sup>. "Korkunç olanın iyiden, doğa tarihi müzelerinin sanat tarihi müzelerinden ayrılması; pahalının sanatsal değeri olandan ayrılması zamanla oldu. Ancak, müze ziyaretçisinin iki tavrı sonuna kadar kaldı. Teknik ustalığa duyulan hayranlık ve ; bir konuyu, özneyi form ve içerik açısından değil, konuyu tanımlaması ile ilgilenmek. Bu insan doğası için geçerlidir."<sup>57</sup>

55 Bülent Özer; "İkibin Yılına Doğru Sanat Kavramının Tanımı ve Kapsamı", Bildiri, 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu, 24-28 Ekim 1977, IDGSA-Planlama Grubu, Akademik Yayını, No.53, 1977, İstanbul.

56 George H. Hamilton; "Education and Scholarship in the American Museum", On Understanding Art Museums, s.100-101.

57 a.g.e.; s 103.



20. yüzyılda ise sanat ve sanat nesnesinin içeriği gibi niteliği de değişmiştir. Duchamp'ın kahve değirmeni, çukolata eritme makinesi, pisuvar, bisiklet tekerleği gibi günlük yaşamda kullanılan her hangi bir eşyayı *sanat eseri* niteliğine soktuğu ve; sanatı ve sanat nesnesini reddettiği Dadaizm'le birlikte sanatta yaptığı devrim, Andy Warhol'un "*Umarım ki her şey sanat eseri haline gelecek*" sözü çağımızın elitist sanatı *üst kültür* niteliğinden, popülist *alt kültüre* yaklaştırması; Yüksek teknoloji ürünlerinin üretilmesiyle bunların öncülüğünü yapan ya da ilk üretilen tasarımların, bilgi aktarımı amacıyla müzelik nesne haline gelmesi sanat (art) ile zanaati (handcrafts)ve teknoloji(industrial design) ürününü birlikte müzelerin koleksiyonuna sokmuştur.

#### **2.3.4. MÜZE-TOPLUM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YAYGIN EĞİTİM İŞLEVINİN MÜZEDE YER ALMASI**

Amaçlarına ve eylemlerine göre müze ziyaretçileri üç ayrı grupta toplanır; birinci grupta yer alan profesyoneller, müzeyi meslek ilişkileri açısından ziyaret etmektedirler; ikinci grubu oluşturan araştırmacılar ve her eğitim düzeyinden öğrenciler, müzeye bilimsel araştırma ya da örgütlenmiş eğitim programları kapsamında gelmektedirler; üçüncü grup ziyaretçi ise müzeye boş vaktini değerlendirirken, görgü ve bigisini arttırmak için gelen *halk*'tır. Müzenin yaygın eğitim işlevi, bu üçüncü grup ziyaretçi kesimi için planlanmaktadır. Bu gruptaki ortalama ziyaretçi tipi, profesyonel bilgiye sahip olmayan, müzenin koleksiyonunu oluşturan nesnelere hakkındaki birikimi en az olan ve müzeye merakını gidermek için girmiş kişilerdir. Müzenin kültürlenme misyonunu üstlenmesi toplumsal gelişim sürecinde 20. yüzyılı hazırlayan 19. yüzyıl düşünürlerince

saptanmış, ancak uygulamanın gerçek anlamda başlaması yüzyılın ortalarından sonra gerçekleşebilmiştir. Önceleri siyasi otoritenin gücünü ifade eden ve halka neredeyse kapalı olan müze, 20. yüzyılda halk eğitimi işlevleri arasına almıştır.

Bugün arkeoloji, sanat, sanat tarihi, doğa ve bilim müzelerinin yanısıra teknoloji müzeleri de kurulmakta ve insanoglunun ürettiği her şeyin ilk örneği bu müzelere alınmaktadır. 20. yüzyılda müzelerin koleksiyonlarının ve uzmanlık alanlarının konuları çeşitlilik kazanmıştır. Bunun yanısıra müze bir kültürleme misyonu üstlenmiştir. "1860'larda Rusya'da bir okul açan Hıristiyan Anarşist ve Rus yazar Leo TOLSTOY eğitim kavramının yerine 'kültür' kavramını koyarak; (...) kültür, eğitim, öğrenim ve öğretim kavramları arasında açık bir ayırım yapılması gerektiğini ileri sürdü. Kültür bireyin karakterini biçimlendiren tüm toplumsal güçlerin toplamı olarak tanımlanıyordu. Eğitim insanlara özel bir karakter tipi ve alışkanlık vermeye yönelik bilinçli bir girişimdi. (...) 'Eğitim, kısıtlama altındaki kültürdür. Kültür özgürlüktür.' Tolstoy öğrenim ve öğretimin hem eğitime hem kültüre bağlı olduğunu ileri sürüyordu. (...) öğrenme, eğitim değil bir kültür süreci olmalıydı. Tolstoy, okulu, 'alan kişilere kültür veren kişilerin bilinçli etkinliği' olarak tanımlıyordu. Okulda müdahalenin olmaması, 'kişiye, ihtiyaç duymadığı ve istemediği öğretimden kaçınmak için tam özgürlük verilmesi'ydi. Müzeler ve halk seminerleri müdahalenin olmadığı okul örnekleriydi" <sup>58</sup>. 19. yüzyılda müzeleri okul niteliğinde gören TOLSTOY, müzelerde kendi amaçladığı öğrenim biçiminin uygulanabilirliğini düşünerek

58 Joel Spring; *Özgür Eğitim (A Primer of Libertarian Education)*, Çev. Ayşen Ekmeççi, Ayrıntı Yayınevi, 32, Ocak 1991, İstanbul, s.37.

verdiği bu örnekle müzelerin gelecekteki işlevinden haber veriyordu. *Toplumsal eğitim veren kültür merkezleri* konumunu alan müzeler için işlevleri kapsamına giren toplama, belgeleme, korumanın yanında sergileme işlevi müzenin uzmanlaştığı alanlardan biridir. Gücün göstergesi olan, *dekoratif teşhir düzenlerinden*, yaygın eğitim amaçlı sergi düzenlerine geçen müzeler seçkin tavrından, halkçı, giderek çoğulcu tavra yönelmişlerdir. Sergilemenin amacı halkın kültürlenmesi ve eğitimine yöneldiğinde ziyaretçinin niteliği, gereksinimleri ve müzenin ziyaretçiye aktarmak istedikleri, sergileme yöntemlerinin belirleyici unsurlardır.

Müzeler koleksiyonlarındaki nadide ve gerçek nesneyi pazarlama çabasını, hedeflenmiş kitleye yöneltirler. Avrupa'da, sanatın merkezi konumunu koruyan Fransa'yı da kapsayan, 1968'de yapılmış bir istatistike göre nüfusun büyük çoğunluğu sanat müzelerine gitmemektedir. Ayrıca, müzenin ziyaretçi gözü ile hangi kurumla özdeşleştirildiğini araştıran bir başka istatikte ise kol işçileri %66'lık bir oranla, kilise cevabını vermişlerdir. Bu da müzenin kültürel bir tapınak kimliğinde algılandığının bir göstergesi olmuştur. Bu durum müze koleksiyonunun sözel değerlerinden kaynaklandığı gibi, ziyaretçinin bu etkilenişi, aynı yıllardaki yaygın olarak bilinen müze tipolojisine bakıldığında, *Tapınak Müzeler*'in görsel niteliğinden da kaynaklanmış olabilir.

*"Müzeleri gezenlerin eğitim düzeylerine göre değişik uluslardaki oranı:  
Müzeleri gezenlerin her eğitim düzeyine göre yüzdelenişi:*

	Yunanistan	Polonya	Fransa	Hollanda
<i>Hiç bir eğitim belgesi olmayanlar</i>	0.02	0.12	0.15	-
<i>Yalnız ilkökul eğitimi olanlar</i>	0.30	1.50	0.45	0.50
<i>Yalnız lise eğitimi olanlar</i>	10.5	10.4	10	20
<i>Daha yüksek ve yüksek öğrenim</i>	11.5	11.7	12.5	17.3

Tablo 1.



Aşağıda yazılı yerlerden size müzeyi en çok hatırlatan hangisidir?

	Aşağıda yazılı yerlerden size müzeyi en çok hatırlatan hangisidir?		Meslek sahipleri, Üst kesim yöneticiler
	Kol İşçileri	Usta işçiler ve Memurlar	
	%	%	%
Kilise	66	45	30.5
Kitaplık	9	34	28
Konferans salonu	-	4	4.5
Büyük mağaza ya da büyük kamu yapılarının giriş	-	7	2
Kilise ve kitaplık	9	2	4.5
Kilise ve konferans salonu	4	2	-
Kitaplık ve konferans salonu	-	-	2
Hiçbiri	4	2	19.5
Cevap vermeyenler	8	4	9
	100 (n=53)	100 (n=98)	100(n=99)

Tablo 2<sup>59</sup>

1960'lardan başlayarak müzenin eğitim işlevi uygulamada ön plana çıkmaya başlar. Hızla gelişen iletişim olanakları ve yeniden canlandırma (çoğaltma) teknikleri (fotokopi, renkli fotokopi, copyproof, fotoğraf teknikleri, hologram v.b.) ile çoğaltılmış nadide yapıtın kopyaları ve gerçek nadide yapıtın gerçeklik niteliğinin çekiciliği müzenin hedef kitlesini yakalamakta kullandığı ve müzenin dışına yolladığı ikonik verilerdir. Müze kendi yapısından dışarı yolladığı bu mesajla, hedeflediği kitleyi kendine çekecektir. Ziyaretçi mesajı alıp, çoğaltılmış örneğini gördüğü nadide nesnenin gerçeğini görebilmek amacıyla müzeye gelecektir. Ancak müzenin koleksiyonunun nadideliği ve gerçekliği de çekiciliği arttırmakta, özellikle eğitim işlevi söz konusu olduğunda eğitim düzeyi orta öğrenimin altında olan kesimlerde çok etkili olmamaktadır. Bu nedenle 70'li yıllarda gezici sergiler ve popüler etkinlikler müzelerin başvurduğu yeni yöntemler arasında yer alır. Konulu ve dev boyutlarda düzenlenen gezici ya da geçici sergiler müzelerin medyada bu sergilerin tanıtılmasında ve koleksiyonlarının çekiciliğinin artırılmasında

59 John Berger; *Görme Biçimleri (Ways of Seeing)*, Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, L'Amour de l'Art, Edition de minuit, Paris 1969, Ek 5, tablo 4 ve a.g.e. ek 4 ve tablo 8'den aktarımla; Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 127, 1986, İstanbul, s.24.

önemli rolü olan yöntemler olarak uygulanmaktadırlar. "Aydınlar dev resim gösterilerinin popüler beğeniye seslendiğini ileri sürseler de hiç kimse bu gösterilerin büyük gereksinim duyulan bir gelir kaynağı yarattığını yadsıyamaz. Daha da önemlisi insanlara bir müze alışkanlığı kazandırmakta, böylelikle de sanatsever bir kitle yaratılmaktadır"<sup>60</sup>. Aydınların rafine duyguları ile yaptıkları eleştirilere karşın müzelerin koleksiyonlarını ve mekanlarını böylesi büyük gösterilerle halka tanıtmaları, amaçlarına ulaşmalarında önemli rol oynamaktadır. Bu tür etkinliklerle müze yalnız kendini değil, temsil ettiği toplumun sahip olduğu kültür varlığını da tanıtmakta ve toplumsal psikoloji açısından da bir misyonu gerçekleştirmektedir.

1960'ların sonunda elde edilen verilerin ışığında halkın, özellikle eğitim düzeyi orta öğrenimin altında olan kesiminin müzelere ilgi göstermediği, dolayısıyla müzelerin eğitim işlevini yerine getirmediğinin bilinci ile başlayan çabalar sonucunda, halkın müzelere eğlenmek ve boş zamanlarını değerlendirmek amacı ile giderek bu kurumları sahiplenmesi konusunda önemli gelişmeler kaydedilmiştir. George Heard HAMILTON'ın, "On Understanding Art Museums"da yer alan, "Education and Scholarship in the American Museum" yazısında, Amsterdam'da Reicht Museum'un 1973 yılında hala eğitim gruplarına sahip olmadığından, Hollanda sanatı hakkında bilgi vermenin, okullara, üniversitelere ve yetişkinlere yönelik halk eğitimi merkezlerine düştüğünden söz edilmektedir. Aynı yıllarda, İngilizce konuşulan ülkelerde ise müzelere sadece sanat yapıtlarının korunması ve

60 John Naisbit, Patricia Aburdene; *Megatrends 2000*, Çev. Erdal Güven, Form Yayınları, 7, 1990, İstanbul, s.64.

duragan tanıtım yapmak kalmıştır. Müzelerin, yaygın eğitim işlevinde yeniden ele alınması ile, Tolstoy'un önerdiği müzenin kültürleme amacı gerçekleşmiştir. "1965 ile 1984 arasında ABD müzelerini gezenlerin sayısı iki katına çıkarak 200 milyondan 391 milyona, (..) 1987'ye gelindiğinde 500 milyona çıktı"<sup>61</sup>. 20. yüzyılın sonlarında kültürel ve sanatsal etkinlikler, ortalama bireyin günlük yaşamında seyirlik sporlardan daha fazla yer tutmaktadır. Birey kendi etkinlik alanını saptamakta ve bunu gerçekleştirmekte edilgen durumdan, etkin duruma geçmiştir. Müzenin yaygın eğitim işlevinin planlanmasında bireyin etkin olduğu yöntemler çekici gelmektedir. Bireyin edilgen kaldığı galeri konuşmaları ya da uzun süren, görsel destekli (dia, video v.b.) konuşmalar, belirli ziyaretçi gruplarının dışında çok da başarılı olmamaktadır. Kültürel farklılıklar (yaş, cinsiyet, ulus v.b.), ziyaretçinin müzeye geliş amacı ve beklentileri hiç bir zaman ortalama değerler göstermemektedir. Ancak birey müze içerisinde etkin olmak dileğindedir. Seçkin davranmak, görmeyi çok istediği nesneyi önplana almak, ilgilenmediği nesnelere ya da konularla oyalanmamak ziyaretçinin doğal haklarıdır. Bu nedenle müzenin eğitim vermek için sergilemekte olduğu her nesneyi zorla ziyaretçiye göstermesi olası değildir.

---

61 a.g.e., s.64.

### 3. MÜZE VE ALGILAMA

#### 3.1. ALGILAMA

Psikologlar ve felsefeciler, duyu organları aracılığıyla alınan verilerin beyinde kodlanması ve örgütlenmesini *algı* (idrak) olarak adlandırmaktalar. Algılama, öğrenmenin ilk aşamasıdır ve müzenin yaygın eğitim işlevinde nesnenin algılanması eğitim sürecinin birinci basamağını oluşturur. Algılanmamış nesne hakkında bilgi iletmek kuşkusuz olası değildir. Duyum ve algı, algılama sürecinin iki aşamasını oluşturur. Algılama sürecinde verileri alan duyu organları *duyum* aşamasını, duyu organlarının topladığı duyumları kodlayıp, örgütleme işlevini yerine getiren beyin *algı* aşamasını yerine getirirler. *"Algı, duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen addır. (...) Duyum, alıcı organların çevredeki enerjinin etkisi altında uyarılmasıyla ortaya çıkan nörofizyolojik süreçlere verilen addır."*<sup>62</sup>. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere, birinci aşamada duyumun gerçekleşebilmesi için öncelikle bir uyarının bulunması gerekir. Uyarının özelliklerine göre alıcı organlar farklı duyuşsal veriler üretirler. Renk, ağırlık, ısı, yumuşaklık v.b. farklılıklar uyarının özelliğinin ve niteliğinin verileri olarak duyu organlarına gelirler. *"Bu anlamda, her algılama olayı, gelen duyuşsal verilere dayanılarak, dış dünya hakkında kurulan bir kuramdır. Bu kuram, tahkike ve denemeye açık, geçici bir kuramdır; daha sonradan gelen duyuşsal verilerle ya daha kuvvetlenir ya da zayıflayarak yerini başka geçici bir kurama terk eder."*<sup>63</sup>. Doğan CÜCELOĞLU, 'İnsan ve Davranışı' adlı kitabında, algılamayı sağlayan duyu organlarını; göz, kulak, dil, cilt, burun,

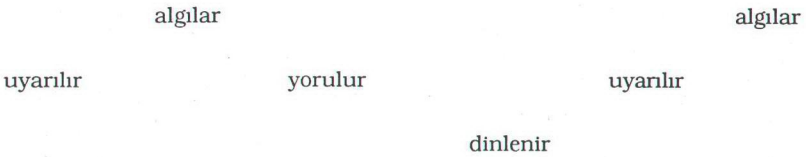
62 Doğan Cüceloğlu; *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul, s. 98

63 a.g.e., s.68.



hareket algılamasını sağlayan kas eklem yerlerindeki kinetik alıcılar ve denge duyumunu veren iç kulakta yarım daire kanallarında bulunan alıcılar olarak tanımlanmaktadır. Bu duyu organlarından göz ve kulak günlük yaşantı içinde en fazla kullanılmakta ve bu nedenle de *birincil derecede duyu organı* olarak tanımlanmaktadır. Kişinin çevreyi algılamasında göz ve kulakla aldığı verilerin bu denli yoğun olması görsel ve işitsel uyarıcılarla günlük yaşamın yönlendirilmesinde en önemli etkidir. Örneğin trafik yönlendirmelerinin çoğunluğu ışıklı ya da resimli ve yazılı levhalarla çözümlenirken, sürücüler birbirlerini otomobil farları ya da klaksonlarla uyarırlar. Anlık verilerle kurulmuş bu tür bir iletişim sisteminde ses ve ışıkla ya da renklerle uyarı sistemleri trafik, sivil savunma v.b. alanlarda toplumsal düzeni sağlamak amacıyla uygulanmaktadır. İkincil derecedeki duyu organları ise dokunma, koku, tat alma, pozisyon ve denge duyuları olarak geçmektedir. Mimari çevrede bu duyular konfor değerlerini saptarlar.

Algılama sürecinin sağlıklı kurgulanması için, beynin algılamayı ne şekilde gerçekleştirdiği incelendiğinde bu işlemin iniş çıkışları olan bir diyagram çizdiği görülmüştür.



Resim 13: Algılama sürecinde algı ve dinlenme.

*"Sinir sistemi bir mesaj aldığı anda iki tür tepkiyi harekete geçirir:*

*a. Bu mesajı doğrudan doğruya onunla ilgili sinir merkezlerine yönlendirir. Bu dinamojen (enerji verme) olayıdır. Bu yönlendirme ilgili sinir*



merkezinin uyarılmasına yol açar. Bu sinirsel uyarı kendi hesabına anluk hareket tarafından gerekli kılınan gücün ortaya çıkmasına neden olur.

b. Aynı zamanda sinir sistemi o andaki eylemle ilişkisi olmayan sinir merkezlerini bloke eder. Ve böylece eylemle ilgisi olmayan tüm davranış biçimlerinde bir duraksamaya neden olur. Bu ketleme olayıdır. Bu ketleme bir blokaj, bir uyku halidir. Beynin o anki eylemlere katılmayan bölümleri uyuklar.”<sup>64</sup> Gelen mesaja göre beyinde, mesajı ileten uyarana doğru gerçekleşen yoğunlaşma ile dikkat toplama aşaması başlar. Dikkat toplama sürecinin sağlanmasından sonra sürenin uzaması durumunda beyin aşırı uyarılan bölgelerinde oluşan yorgunluk uykuya neden olacak kadar ileri gidebilir (çok uzun konferanslarda dinleyicinin uyuması gibi). Dikkat toplama sırasında beyinde uyarılan bölgeler yoğun olarak kullanılırken, uyarılmayan bölgeler uyku halindedir ve dikkatini toplayan kişi dış uyarılara sağır kalabilir. Dikkat toplama halinde beyin devinim halinde olan alanı küçülmüştür. “Eğer dikkat toplama çok uzun süre devam edecek olursa: Etkin durumda olan sinirsel merkezler kuvvetli bir uyarılma etkisinde olduklarından, bu durumda olan kimse çok çabuk tükenir. Bu durum uzun süre büyük bir etkinlik gösteren sinir merkezlerinin tükenmesi olarak değerlendirilebilir. O halde her türlü dikkat toplama sürecinin bir eğlence ile kesilmesi gerekir. Nedeni eğlencenin dikkat toplama sürecinden tamamen farklı bir şey olduğudur. Eğlence ayrı bir iletidir. Başka sinir merkezlerine doğru yönlendirilmesi gerekir.”<sup>65</sup> İzleyen dikkatini bir süre belirli bir alanda tutmak, onun algılaması istenilen iletileri tekdüze olmayan bir kurgu içinde sunmak, gerekli uyarıyı gerçekleştirecek gerilim düzeyleri ve

64 Pierre Daco; Çağdaş Psikolojinin Olağanüstü Başarıları, Çev. O.A. Gürün, İnkılap ve Aka Kitapları, 1983, İstanbul, s.35.

65 a.g.e; s.38.

algılama sırasında dikkatini yoğunlaştırabileceği konfor değerleri ile sağlamak olasıdır.

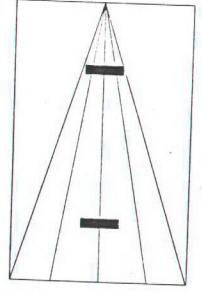
İnsanoğlu çevresini seçici bir dikkatle algılar. Algısal seçimi etkileyen değişkenler iki grupta toplanır: *Uyarıcının değişkenliği*; Seçiciliğin temelinde hem duyuusal uyum hem de evrimsel yaşam kavgası yer alabilir. Reklam şirketleri hareket eden reklamlarla, uyarıcının bu özelliğinden yararlanır. Aynı hareketin tekrarı ilk başlarda dikkati çeker, daha sonra tekrara uyum yapılır. Fakat algısal uyum ortaya çıkmadan önce, tekrar edilen uyarıcı tümüyle algılanır. Uyarıcının büyüklüğü ya da gittikçe büyümesi (yaklaşan tehlike), uyarıcının şiddeti (parlak renk, yüksek ses, şiddetli acı, kuvvetli koku) dikkati çeker. Renkler arasında saf renkler, karışım renklere daha çok dikkati çekerler, saf olmakla birlikte sarı ve yeşil, kırmızı ve maviden daha az dikkat çekicidir. *Algılayıcı ile ilgili değişkenler*; beklentiler, ilgiler ve gereksinimler algısal seçimi etkilerler. İnançlar ve bireysel değerler de algısal seçimi etkilerler.

Algılama her zaman fiziksel doğrular yönünde gerçekteşmez. Algılama süreci içinde uyarandan gelen veriler beyin tarafından örgütlenirken bazı sapmalar olmaktadır (*Benden uzak - bana yakın*, belirlenmiş bir düzleminde durmayan, yanyana çizilmiş iki şişeden büyük olanın küçük olandan daha yakın görölmesi gibi). Psikolojide, bu sapmalara *algı yanıılması* adı verilir. Algı yanıılmaları incelendiğinde, algılama sürecinin temelinde yatan bazı işlevleri keşfedilebilir.

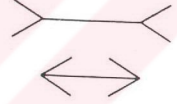
*Algı Yanılması (Ponzo İllüzyonu)*; uzaklık algılamasında birbirleriyle mekanda kesişen çizgiler,

algılayan tarafından bir referans,  
karşılaştırma birimi olarak kullanılır.

Resim 11



1. Müller-Lyer Yanılsaması

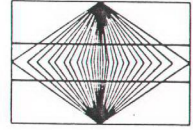


Resim 12

ii. Poggendorf Yanılsaması



Resim 13



Resim 14 66

### iii. Wundt Yanılsaması

Algılama bir örgütlemedir. Çağdaş bir psikoloji kuramı olarak Gestalt, dünyanın örgütlenerek bir bütün olarak algılandığını ve kişinin kendini ve çevresini tanımlamakta bütünlük sağlayan bir örgütlemeye gittiğini vurgulamaktadır. "Gestalt psikolojisinin kazandırdığı yeni bakış açıları, sanat ve eğitime verimli yaklaşımlara yol açmıştır. (...) daha çok devrimselliğe yönelik olarak davranışçılığa karşı duyulan ilgiden sonra, akademik çevreler şimdi Gestalt'ın algısal yönlerini aşırı biçimde vurgulamaktalar.

(Gestalt'ın) konularından biri de özümlemedir (assimilation). Organizma çevreden kendi gelişmesi için gereksindiği şeyleri özümleyerek gelişir. (...) Ansal (mental) özümleme aşamaları çoğu kez gözden kaçırılır.

Freudçu ve Freudçu olmayan psikanalizi, Reich'in zırh kavramını, anlambilimi ve felsefeyi de eşit oranda öngördüğü(müz) halde, 'Gestalt' terimini ne diye ön plana çıkarıyoruz? (...) Onların her birini adamakıllı inceledikten sonra yeni bir bütün, kapsamlı bir kuram halinde düzenledik. Bu süreç sonunda psikiyatrinin ilgi alanını, bilinmeyen fetişinden, 'bilinçdışı' hayranlığından, bilinçliliğin sorunlarına ve görüngübilime (phenomenology) çevirmemiz gerektiği ortaya çıktı.

Bilinçlilik, temasla, duyumsamayla, heyecanla ve Gestalt formasyonuuyla nitelenir. (...) Temas, aslında, bilinçlilik olmadan da var olabilir; can alıcı soru şudur: Kişi ne ile temastadır? Bir çağdaş resim izleyicisi resimle

66 Doğan Cüceloğlu; *İnsan ve Davranış*, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul, s. 119-120

temasta olduğuna inanabilir, oysa gerçekte en çok tuttuğu sanat dergisinin resim eleştirmeyle temastadır. Duyumsama, bilinçliliğin niteliğini, uzakta mı (örneğin işitsel), yakında mı (örneğin dokunsal) ya da içimizde mi (proprioceptive = bedenin içinden gelen uyarıların algılanmasıyla ilgili) olduğunu belirler. Heyecan, fizyolojik uyarımları da, ayırt edilmeyen coşkuları da kapsar, metabolizmanın psikolojik belirtilerini içerir ve yalnız bir kaygı kuramı için bize bir temel sunar.

Gestalt formasyonu hep bilinçlilik eşliğinde ortaya çıkar. Birbirinden ayrı üç nokta görmeyiz; o üç noktadan bir üçgen yaparız. Tamamlanmış ve kapsamlı Gestaltların formasyonu toplam organizmada özdevimli (otomatik) olarak işleyen bir birim (tepke = refleks) halinde örgütlenir. Tamamlanmamış her hangi bir Gestalt, dikkati çekmek için yaygara koparan ve yepyeni, yaşamsal bir Gestalt'ın formasyonunu önleyen bir 'bitirilmemiş durum'u temsil eder. Bu durumda durgunlaşma ve gerilemeyle karşılaşırız.

(...) Bir elemanın yer aldığı bağlam'a, Gestalt psikolojisinde, üzerinde 'figür'ün belirginleştiği 'zemin' adı verilir. Figür ve zemin arasındaki ilişki, sürekli ama anlamlı bir belirme ve silinme sürecidir. Böylece, figür ve zeminin karşılıklı etkileri, kuramın temelini oluşturur: Dikkat, konsantrasyon, ilgi, önemseme, heyecan ve incelik, sağlıklı figür-zemin oluşumunu temsil eder.

(...) Gestalt yaklaşımındaki en büyük değer belki de, daha önceki 'bütün yalnızca elemanlarının bir toplamıdır' varsayımının karşısı olan **'bütün, parçaları belirler'** kavrayışında yatmaktadır<sup>67</sup>

67Frederich S. Perls, Ralph F. HEFFERLINE, Paul GOODMAN; Gestalt Terapisti, İçimizdeki Çocuk, Çev. Nevzat Erkmen, Söz Yayın, 1992, İstanbul. s.37-44.



Müze sergilemesinde amaç yaygın eğitim (izleyenin eğlenirken öğrenmesini ve kültürlenmesini sağlamak) ise, izleyicinin algılama çevresi olarak; koleksiyonun, sergilenmekte olan nesnelere ilişkin algılandığı çevrenin düzenlenmesinde:

1. Koleksiyonun algılanması,

ii. Nesnenin, koleksiyonun bütünü içinde ve teke tek algılanması,

iii. Nesnenin, ortam içinde algılanması

iv. İzleyicinin koleksiyonu bir bütün olarak ve nesneyi teke tek algılaması sırasında, didaktik, formel ve dolayısı ile sıkıcı olmayan bir yöntemle kültürlenmesi, hepsinin ötesinde müzeden çıkarken, tekrar geri gelme isteği duyuyor olması müzenin sergileme düzeninin amacına ulaşabilmesi için önemlidir.

1. Koleksiyonun algılanması; algılayan olarak müze ziyaretçisinin, müzeyi koleksiyonun bütünü ile algılaması, müzeyi konusu ve kapsamı ile tanımlamasını sağlayacaktır.

ii. Nesnenin, koleksiyonun bütünü içinde ve teke tek algılanması; koleksiyonun kapsamına giren nesnelere ilişkin koleksiyonun konusu doğrultusunda toplanmıştır. Bir çağdaş sanat müzesindeki resim, her şeyden önce bir çağdaş sanat yapıtı, sonra bir resimdir.

iii. Nesnenin, ortam içinde algılanması; müzenin algılama çevresi olarak tasarlanmış sergileme alanında, nesne, koruma kuramlarının gerektirdiği düzeneklerle birlikte, algılanması gereken bir bilgi nesnesi olarak da bulunmaktadır. Algılama çevresinin oluşturulmasında nesnenin bozulmasına neden olmayacak bir aydınlatma ve iklimlendirme düzeniyle yardımcıyla algılama çevresi oluşturulurken, nesnenin doğru bilgilerle algılanmasını destekleyecek diğer görsel ve işitsel unsurlardan da

yararlanılır. Bu unsurlar hakkında sergileme bölümünde daha fazla açıklama yapılacaktır.

iv. İzleyicinin koleksiyonu bir bütün olarak ve nesneyi teke tek algılaması; müzeye gelen ziyaretçi, içinde bulunduğu müzenin koleksiyonunun konusunu ve kapsamını, nesnelere algıladıktan ve onlar hakkında yeterli bilgi birikimine ulaştıktan sonra müzeyi, içerdiği nesnelere, koleksiyonu ve yapısı ile bir bütün olarak tanımlayacaktır.

### 3.2. ALGILAMA ÇEVRESİNİN DÜZENLENMESİ

*"İnsanoğlu yaşamını sürdürebilmek, bulunduğu her ortamı kullanabilmek için, çevre düzenini belirli bir tanım ve kurgu içinde bulundurmaya zorludur. (...) konunun özü aslında 'kişinin' içinde bulunduğu, algıladığı ve kullandığı (aldığı-verdiği-etkilediği-etkilendiği) ortamın gereksinimlerinin çözümlenmeleridir."*<sup>68</sup> Müze, koleksiyonunun tanımlanması ve tanınması yolunda düzenlediği sergilemede bir algılama çevresi hazırlamaktadır. Burada özne (figür) koleksiyondur, mimari yapı onu koruyan kabuk olmaktan başka algılanmasını sağlayan bir zemin (fon) oluşturur. Mekanın koleksiyon ile ilişkisi dışarıda (şehir ölçeğinde) koleksiyonun mesajını verirken, iç mekanlarında mimari kodlama doğrudan koleksiyonun algılanmasına yönelmektedir.

Müze yapısının ve sergi düzeninin tasarlanması;

- . Yapıt-koleksiyon
- . Yapıt-çevre
- . Yapıt-kişi ilişkileri içinde oluşturulur.

<sup>68</sup> Önder Küçükerman; *Kişi Çevre İlişkilerinde Çağdaş Gelişmeler ve Oturma Eylemi*, İDGS Yayını, 54, 1978, İstanbul, s.21.

Müze; yapıtın hem korunduğu hem de kişi tarafından algılandığı tasarımılanmış bir çevredir. Müze için tasarım; yapıtın ve onu algılayacak kişinin gereksinimlerinin, belirli bir tanım ve kurgu içinde çözümlenmesidir. Müzede sergilenen yapıtın (nesnenin) izleyici tarafından algılanabilirliği; sergileme alanının (algılama çevresinin) kurgulanışına bağlıdır. Yapıtın çevre ile ilişkileri izleyicinin yapıt ve çevresi ile ilişkileri, yapıtın müze koleksiyonu ile ilişkileri, müzenin, aktarmak istediği bilgileri izleyicinin kodlamasını doğrudan etkiler. Burada kullanılan çevre kavramı müzede, ziyaretçinin *algılayan* kişi olarak, nesnenin *algılanan* olarak ele alındığı, bilimsel verilerle tasarımılanmış ve görsel algılama yönünde kurgulanmış çevredir. Tasarımda çevre kavramını açmak gerektiğinde, Mimar Sinan Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Önder KÜÇÜKERMEN'in "Kişi çevre ilişkilerinde Çağdaş Gelişmeler ve Oturma Eylemi" adlı kitabında Bozkurt GÜVENÇ'ten aktarımla getirdiği tanım: " *Çevre; Kişinin içinde bulunduğu, algıladığı ve kullandığı (aldığı-verdiği-etkilediği-etkilendiği) ortam olarak dört türde ele alınır.*

ı. *Yakın Çevre: 0-50 cm. arasında değişen ve kişilerarası dokunma boyutları içindeki çevredir. (...) dokunma, tatma, işitme boyutları ile de algılanan bu çevre gözün uyum yeteneklerinin altına düştüğu için net görülemez, gözler genellikle kapalıdır.*

u. *Kişisel-Bireysel Çevre: 50-120 cm. arasında değişen ve diğer kişiler ile ilişkilerin kurulduğu çevredir. (Çalışma, yemek yeme, v.b.). Bu çevre içinde kişi ve çevre üç boyutlu olarak algılanır. Isısal çevre etkisizleşir, buna karşılık istenilen ya da istenilmeyen kokular 50-120 cm.'lik alt ve üst sınırları belirlerler. Bu çevrenin sınırları içinde yüz ve giyim ayrıntılı olarak değerlendirilir.*

ii. *Toplumsal Çevre*: 120-360 cm. arasında değişen ve birden çok kişiyi ve kişilerarası ilişkileri içeren çevredir. Topluluklar, iş görüşmeleri, ziyaretler v.b. eylemleri kapsayan bu çevrenin boyutları içinde baş ve yüz değerleri iyi algılanır.

iii. *Kamusal Çevre*: 360 cm. ve ötesindeki ilişkileri kapsayan kamusal çevre, yakın ve uzak olarak ikiye ayrılır.

a. *Yakın Kamusal Çevre*: 360-750 cm. arasında değişen kamusal eylemleri içeren çevredir. Sinema, tiyatro, konferans v.b. gruplar ve grup ilişkileri bu kapsama girerler. 5m.'den sonra göz ve ten rengi ile kişilerin duygusal durumları belli olmamaya başlar.

b. *Uzak Kamusal Çevre*: 750 cm.'den ilerisi uzak kamusal çevredir. *Kişilerarası ilişkiler tümüyle kopuktur* . Müze kurum olarak uzak kamusal çevre ilişkilerinde museopolitik alanda ele alınabilir, 0-50 cm. arasında değişen çevre ise tümüyle kişisel gereksinimlere yöneliktir. Müzede sergi alanı *algılama çevresi* olarak düzenlenirken, 50-750 cm. arasındaki *kişisel-toplumsal-yakın kamusal çevreler* boyutunda ele alınır.

"Bütün bu çevrelerin algılanması, duyu organları ile gerçekleşmektedir. Fakat kişi, bu bilgileri kavramsal bir görüş dünyasına dönüştürür. Örneğin; minderlerin yumuşaklığı, tahtanın sertliği, demirin soğukluğu görülür. Bu nedenle çevrenin algılanması görsel bir boyuta indirilir. Ancak çevre sadece görsel değildir. İşitilen, dokunulan, ısı ve tat olarak algılanan, koklanan çevreler de söz konusudur. Kişi bütün bu alıcıları yardımı ile topladığı verileri görüş dünyası içinde biriktirip, algulamakta, bütünleştirmekte ve değerlendirmektedir."<sup>69</sup>

---

69 a.g.e., s. 22.



Algılama çevresinin kurgusu hiç bir zaman evrensel değildir. Mimari çevrenin uygulanmakta olan dikdörtgenlerden oluşan grameri Batı uygarlığı için doğru iken, Afrika yerlisinin yaptığı dairesel kulübe bu gramere uymaz. Çevresel kurgu; kültürel yapı, yerel koşullar ve kullanma alışkanlıkları ile gerçekleşmektedir ve kişi çevreden aldığı bilgileri kavramsal bir görüş dünyasına dönüştürür. Bu görüş yalnızca gözle değil, tüm duyulardan gelen verilerle oluşmuş zihinsel bir görüştür. Kaldı ki müzenin ziyaretçileri arasında bir duyusunu kullanma yeteneğinden yoksun özürülüler de vardır. Anadolu'da bir arkeoloji müzesinde görevliken yaşadığı bir olayı anlatan, YTÜ Müzecilik Yüksek Lisans Programı öğrencisi Nurullah AYDIN, görme özürülü öğrencilere müzeyi gezdirirken zaman zaman onların bazı eserlere dokunmasına da izin vererek müzeyi gezdirmesinden sonra öğrencilerden birinin giderken söylediği "insan bakmaya doyamıyor" dediğini aktarmıştır. Buradaki öğrencinin görme yetisinin olmaması onun bakmasını engellemiştir, dinleyerek ve dokunarak edindiği bilgilerle müzedeki nesnelere zihinsel olarak görmüştür. Müzede sergi alanı bu kişilere de bilgi vermek durumundadır. Kişiden kişiye değişen fiziksel özellikler (yetişkin, çocuk arasındaki boy farkı, yürüme ya da görme yetisi olmayan izleyici, v.b.) ve sergilenen nesnenin gereksinimi olan fiziksel ortam koşulları sergi alanının ilk anda belirleyici verilerini getirirler. Müzenin eğitim işlevi açısından *tasarım-yapıt-insan* uyumu algılama çevresinin oluşturulmasında veri tabanını oluşturur. Sergilenen nesnenin, sergileme çevresi ve sergileme elemanı ile ilişkisi, izleyici ile ilişkisini istenilen ya da istenilmeyen yönde etkileyecektir. İstenilen; denge ve bütünlük içinde uyumdur, kişinin sergilenen nesneden azami bilgilenmesidir. İstenmeyen; dengesizliktir, bütünlüğün sağlanamaması ve uyumsuzluktur, İzleyicinin



sergilenen nesne ile iletişim-etkileşim içine girememesi ve algılamadan uzaklaşmasıdır.

### 3.2.1. NESNENİN ALGILANMASI AÇISINDAN

George Heard HAMILTON, "Education and Scholarship in the American Museum" adlı yazısında, "Her ne kadar müzeler fizik nitelikleri nedeniyle turist çeken yerler olarak görünürse de ziyaretçiler müzelere estetik birikimden çok merakla gelmektedirler. İçeri girdikten sonra yapıtların sanatsal niteliklerine merakları oluşur. Çok ufak bir yardımla (galeri konuşmaları gibi) ilgileri sanat yapıtlarına yönlendirilebilir." demektedir. Müzede sergileme alanı, müzenin koleksiyonu ve onu oluşturan nesnelere bir bütün olarak tanımlandığı, yaygın eğitim amacıyla, bilimsel olarak, profesyonellerce tasarlanmıştır, seçkin olmaması; müzenin dolaysız, halkla iletişim-etkileşim içinde bulunduğu alanlardır.

Müzenin sergilemekte olduğu nesne, kendi hakkında bilgileri içermekte ve aktarmaktadır. Ancak, bu bilgiler ne miktarda, hangi verilere göre izleyiciye ulaşabilir? İzleyicinin nesne ile teke tek ilişkisinde; nesnenin yaşamı, izleyicinin birikimi ne denli etkilidir? Müzenin sergilediği nesne, konusu saptanmış bir koleksiyonunun belirlenmiş bir parçasıdır. Nesne olarak herhangi bir nesne olmanın ötesinde, müze koleksiyonunda yer almış, seçilmiş, araştırılmış, incelenmiş bir nesnedir. Ancak nesnenin sunuluşu da nesne ile ilgili bilgiler verecektir, ya da hatalı bir sunuş uygulanmış ise ilgi ve bilgileri azaltacak, ya da nesnenin algılanmasını olumsuz yönde etkileyebilecektir. Müzenin, koleksiyonunun bir parçası olarak sergilediği nesne hangi verilere göre sergilenmelidir? Müzede nesne;

- i. Nesnenin, koleksiyonun bütünü içindeki yerine,
- ii. Nesne olarak koleksiyona katkısına,
- iii. Koleksiyondaki sergilenmekte olan diğer nesnelere ilişkisine,
- iv. Ziyaretçinin nesneye ilgisine ve onunla ilişkisine,

i. *Nesnenin koleksiyonun bütünü içindeki yeri*; Müzenin koleksiyonu, kapsamındaki nesnelerin oluşturduğu bir bütündür. Nesne ise bu bütünü oluşturan parçalardan yalnızca biridir. Sergilemeye konulan nesne, koleksiyonun bir bütün olarak algılanmasında ve tanımlanmasında önemli verileri bünyesinde bulundurduğu için sergilenmektedir. Nadidelik ve gerçeklik niteliği nesnenin sergilenmesi için önemli olmakla birlikte, John BERGER'in ve George Heard HAMILTON'un yukarıda anılan yazılarında olduğu gibi yaşantısının da ziyaretçi açısından çekiciliği söz konusudur ve müze profesyonelleri nesnenin yaşantısını özellikle önplana çıkarmaktadırlar. Örneğin Çağdaş sanat yapıtlarının yer aldığı bir müzedeki bir resim, öncelikle bir çağdaş sanat yapıtı, daha sonra bir resim olarak algılanacaktır. Aynı şekilde arkeoloji müzesindeki bir toprak küp, öncelikle arkeolojik bir nesne, daha sonra bir toprak küp olarak, eğer bir benzeri etnoğrafya müzesinde ise o da öncelikle etnoğrafik bir nesne, daha sonra bir toprak küp olarak algılanacaktır. İkinci örnekteki toprak küpleri birbirinden ayıran tek özellik; arkeoloji müzesindeki küpün toprak ya da su altından çıkarılmış olduğunu, etnoğrafya müzesindeki ise kullanım sürecini bitirdikten kısa bir süre sonra müze koleksiyonuna girdiğini belirlemesidir.

ii. *Nesne olarak koleksiyona katkısı*, sergilenmekte olan nesne, koleksiyonun bütününe, sanatsal ya da teknolojik niteliği ve yaşantısıyla olduğu kadar, nadidelik ve gerçeklik nitelikleri ile de katkıda bulunur.

Nesnenin koleksiyonun bütünlüğü ile ilişkisi nesnenin algılanmasında ve tanımlanmasında birincil derecededir. Müzeler koleksiyonlarındaki nadide ve gerçek nesnelere arasından bazılarını ön planda tanıtırlar. Bu koleksiyonun, seçilmiş en değerli (yalnızca maddi olarak değil, yaşantısıyla da) en ilgi çekici olanıdır. Louvre'da bulunan eserlerin en ünlüsünü sıradan biri bile Mona Lisa olarak bilecektir. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin en bilinen koleksiyon nesnesi olarak İskender Lahdi, Topkapı Sarayı'nda, Kaşıkçı Elması en bilinen nesnelere dir. Koleksiyonun en bilinen nesnesi olarak da ziyaretçiyi müzeye çekmekte; (genellikle) yalnız bildiği bu nesneyi görmek için gelen, müzeden içeri girdiğinde ise görmek için aradığı nesne ile birlikte koleksiyonu oluşturan diğer nesnelere arasında kendini bulan ziyaretçi müzenin tümünü algılamaya yönelmektedir.

iii. *Nesnenin koleksiyondaki sergilenmekte olan diğer nesnelere ilişkisi*, her nesne, ister ayrı ayrı ister birlikte sergilenen, sergi alanı içinde birbirleriyle görsel ilişki içerisindedirler, bu inorganik bir ilişkidir çünkü koleksiyondaki tüm nesnelere, bütünü oluşturan parçalar olarak birbirleriyle organik ilişkidedirler ve sergiyi kuran kişi tarafından yapılan seçimle bu organik bağ çözülerek yeniden ve yapay olarak düzenlenmiştir. Organik ilişki ise sözel bir ilişkidir. Koleksiyonun bu bağlamda, sözel ve görsel olmak üzere iki ayrı özelliği ortaya çıkmaktadır. Görsel ilişki, her zaman sözel ilişkinin belirlediği çizgiyi daha belirgin kılmakta kullanılır. Çünkü, sergilemenin amacı, koleksiyonun sözel niteliğinin kısa zaman birimleri içinde, ziyaretçiyi sıkmadan aktarılmasıdır ve görsel iletişim her zaman sözel iletişimden daha hızlı bir aktarım yoludur. Kaldı ki sergilenmekte olan nesne, ilk önce görsel sonra sözel niteliği ile algılanır. Sözel algılamanın önceliği ise müzenin dışında gerçekleşir. Sergilenmekte olan nesnelere

birbirleriyle görsel bir ilişki içinde olmaları da sergileme alanının kurgulanmasında önemli verilerden biridir. Nesnelerin birbiriyle olan bu ilişkisinde fon-figür ilişkisi devreye girer. Yani, sergi düzeninde yer alan nesnelerin en önemli olanı, bütünün içindeki en vurgulanması gerekeni saptandıktan sonra, diğer nesnelerin onu destekleyecek bir fon oluşturmaları, istense de istenmese de kaçınılmazdır. Sergi alanının kurgulanması sırasında nesneler arasındaki bu tür bir görsel ve sözel ilişki araştırıldıktan sonra hazırlanacak kurgu ziyaretçinin de bütünü algılamasında bir rahatlık sağlayacaktır. Bu şekilde, sergi alanında ilk gerilim yaratıldıktan sonra, yükselen ilgi üst noktaya ulaşacak ve yükselişe göre daha hızlı bir düşüşle ziyaretçinin ilgisi dinlenmeye doğru kaydırılarak, bir sonraki gerilim noktasına doğru yönlendirilecektir. Nesneler arasındaki önem sırasına dayalı bu ilişki iyi kurgulandığı durumlarda, ziyaretçi için de eğlenceli olduğu kadar, yorucu olmayan ve ziyaretçinin anlağında iz bırakan bir sergileme düzeni oluşturulabilecektir.

*w. Ziyaretçinin nesneye ilgisi ve onunla ilişkisi, ziyaretçiyi müzeye çeken tercihler; müzenin popüler olan ve sözel yöntemlerle müze dışında tanıtılmış nesnesinin sözel çekiciliği (kaşıkçı elması), koleksiyonunun sözel çekiciliği (saray nesnelerinin, saray yaşantısı içindeki yeri), koleksiyonun toplumsal niteliği (Topkapı Sarayı - Osmanlı İmparatorluğu) olarak sıralanabilir. Ziyaretçinin ilgisi, nesnenin yaşantısından kaynaklanan sözel niteliğinden doğmaktadır. Ziyaretçi, nesne ile karşı karşıya kaldığında, nesne ile, teke tek ilişkidir ve bu ilişki sözel kaynaklarla beslenen görsel bir ilişkidir.*



### 3.2.2. KOLEKSİYONUN ALGILANMASI AÇISINDAN

Müzenin koleksiyonunun algılanması üç ana başlıkta ele alınabilir:

1. Koleksiyonun nesnelere belirlenmesi,
- ii. Koleksiyonun sözel niteliği,
- iii. Koleksiyonun görsel niteliği.

i. *Koleksiyonun nesnelere belirlenmesi*; müzenin koleksiyonu bir bütün olarak kapsamındaki nesnelere belirler. Koleksiyon konusu dışındaki nesnelere içermeyeceği gibi, onların niteliklerini de belirlemektedir. Müzenin koleksiyon nesnelere her zaman toplama olmaz. Bazı müzelerin mimari yapısı da koleksiyonun en önemli parçası olarak tanımlanmaktadır. Özellikle saray müzelerde koleksiyonun birinci derecede önemli nesnesi yapıdır ve koleksiyon bu yapıda, zamanla, saray yaşantısı içinde biçimlenmiş ve gelişmiştir. Ayrıca, müze işlevinde tasarlanmış müze yapıları da koleksiyon nesnesi olarak kabul edilmektedir. Bu tür yapılar genellikle koleksiyonun niteliği doğrultusunda ve anlatımcı bir üslupda ele alınmaktadırlar. Genellikle tasarımı yönlendiren bileşenlerin başında koleksiyonun niteliği gelmektedir. Guggenheim Müzesi, Bauhaus Archives ve Beaubourg gibi örneklerde bu nitelik tüm çarpıcılığı ile gözlenebilir. Koleksiyonun nesnelere belirleyici özelliği, mimaride de vurgulanarak, koleksiyonun görsel algılama yöntemleriyle tanımlanmasında ve tanıtılmasında kullanılmaktadır.

ii. *Koleksiyonun sözel niteliği*; müze koleksiyonunun tanımlanmasında sözel niteliği (koleksiyonun yaşantısı, maddi ve manevi değeri), koleksiyonun algılanmasında bir başka veri grubunu oluşturur. Sanat



tarihçileri ve müze profesyonelleri, koleksiyonun bu sözel niteliğinden çokca yararlanmakta, müze katalogları, görsel malzemenin desteği ile sözel verilerin ağırlığında hazırlanmaktadır. Koleksiyon nesnelерinin üretim teknolojisi ya da estetik nitelikleri gibi, dolaysız bilgiler genellikle profesyonellerin ilgi alanlarına girmekte, ortalama müze ziyaretçisi ise nesnenin kimin tarafından, kimin ya da ne için, ne zaman üretildiği, yaşantısı boyunca hangi olaylara neden olduğu ya da şahit olduğu gibi bilgilere yönelmektedirler. Bu yönelim doğaldır ki koleksiyon ile profesyonel ilişkisi olmayan ziyaretçi için daha çekici gelmektedir.

iii. *Koleksiyonun görsel niteliği*; müzeden içeri girdiği andan başlayarak ziyaretçi, koleksiyonun görsel yanıyla karşı karşıyadır. Ancak bu teke tek, yalnız başına bir karşılaşma olmamaktadır. Ziyaretçiyi, müzeden içeri girmeden önce okuduğu, işittiği bilgilerle birlikte müze içinde sergiyi düzenleyenler tarafından yerleştirilmiş diğer bilgiler de yönlendirmektedir. Etiketler, bilgi panoları, aydınlatma düzenekleri, sunuşu destekleyebilecek her türlü görsel bazen işitsel malzemenin de varlığı ile ziyaretçi bilgilendirilmektedir. Koleksiyon görsel varlığı ile tüm bu bilgilerin özünü kapsar. Kullanılan yan unsurlar, koleksiyon hakkında aktarılacak sözel bilgiyi içermektedir. Bu durumda koleksiyonunun görsel niteliği birincil derecede bilgiyi içerirken sözel bilginin aktarımı ile ziyaretçinin ilgisi çekilerek bilgilendirilmesi sağlanmaktadır.

### **3.3. ALGILAMADA YÖNTEM OLARAK GRAFİK**

Görsel bir anlatım dili olarak grafik tasarım, her türlü çoğaltma yöntemi ile üretilmiş, yazılı ve görsel malzemenin, en az zaman dilimi içinde, en fazla bilgiyi verecek şekilde, estetik olarak tasarlanmasıdır.

Grafik düzenin başarısı, aktarılmak istenen bilginin, kısa vurucu cümlelerle, ya da illüstrasyonlarla iletilen mesajın hedeflenmiş kitle tarafından algılanması ile doğru orantılıdır. Reklamcılıkta önemli bir alan olan grafik, aslında günlük yaşamın düzenlenmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Kişi sabah yataktan kalktığı andan başlayarak, sürekli olarak grafik olarak tasarımılanmış bir çevrede gününü geçirmektedir. Dış macununun üzerindeki yazılar, gazetenin düzeni, otobüs levhaları, trafik yönlendirmeleri, girdiği her türlü iş ve yaşam yerinin tanımlanmasında (numaralar, isimler v.b.) grafik tasarımlarla örülü bir çevrede yaşamaktadır. Mimari, endüstriyel, bireysel çevrelerin tümünde grafik tasarım bir şekilde bireyin yaşantısında yer almakta ve günlük yaşamın düzenini sağlamaktadır.

Bu grafik örgüsünün içinde yaşamakta olan birey, müzeye girdiğinde de kendisine doğru yolu gösterecek, bilgileri aktaracak düzeneklere; grafik düzene gereksinim duyacaktır. Grafik tasarımın asıl önemli rolü burada karşımıza çıkar. Müzenin ziyaretçisi, her zaman aynı dili konuşan, aynı kültür gruplarından gelen kişilerden oluşmamaktadır. Uluslararası bir mekan olarak müzeye her ulustan insan gelmekte ve bu kişiler aynı nesnelere, aynı kurgu içinde yönelmektedirler. Bir yabancı ülkede, yerel dili de bilmeden dolaşan bir turist gereksinimlerini karşılamak için sözlü olmayan bir işaret diline başvurur. Bazen el, kol işaretleri, mimiklerle, bazen de çizerek gereksinimlerini anlatmaya çalışır. Grafik tasarım ise işaret dilinin uluslararası ya da kültürler arası anlatım gücüne dayalı olarak görsel tanımlarda bulunmaktadır. Trafik levhasındaki yürüyen bir adam, yayaya ayrılmış yolu, trafik lambasındaki yürüyen adam yayanın yolu geçebileceği zamanı belirtmektedir. Bu tür işaretlerin yardımıyla yabancılar

da kentin diğer insanları gibi zorluk çekmeden hareketlerini gerçekleştirmektedirler.

İlk grafik örnekleri sanat tarihinin başlangıcıyla sayılmaktadır. Mağara resimlerinin anlatımcı üslubu, eski büyük uygarlıkların yazılı ve resimli kalıntıları, insanlık tarihinde görsel dilin başından beri kullanılmakta olduğunu göstermektedir. Ayrıca her ulusun bir simgesi olarak armalar, bayraklar da birer grafik tasarımıdır. Bu şekilde uluslar sahip oldukları toprak parçasının sınırlarını simgeleri olan bayraklar ve armalarla diğer uluslara belirtmektedirler.

Grafik tasarım unsurlarının tanımlayıcı niteliği algılamada önemli bir yer tutmaktadır. Görsel olarak stilize edilmiş (ayrıntılardan arındırılarak, biçimin özü ile görsel olarak ifade edilmiş) simgelerle, çok zaman bir kaç kelime ya da cümle ile yalnızca metnin yazıldığı dilde anlatılabilecek mesajı, tek bir biçimle, ayrı dilleri konuşan kişilere, aynı anlamı ifade edecek şekilde anlatmak olasıdır. Bu her şeyden önce bir iletişim kolaylığıdır; uzun, değişik dillerde yazılmış metinlerden daha hızlı ve ekonomik bir anlatım yoludur.

Grafik simgelerin algılamadaki yeri, bilginin aktarımının görsel yöntemlerle, ayrıntılardan arındırılmış, kısa ve öz, amaçtan sapmadan sağlanmasıdır. Grafik tasarımlar biçimlerle olabildiği gibi, yazılarla ve kodlama sistemleri ile de uygulanabilir. Biçimlerle sağlanan grafik anlatım unsurlarına "*İka Gurada (görsel bildirişim)*" adı verilir. Görsel bildirişimlerin özünde, farklı dillerde, farklı kelimelerle, farklı alfabetik kodlamalarla tanımlanan kavramların ayrıntısız, stilize edilmiş biçimlerle ifadesi vardır. Ayrıca levhalarda kullanılan yazıların algılanabilir ölçekte ve çevre ile bireyin ilişkisini koparmadan, çevrede bir görsel kirlilik yaratmadan; bilginin

aktarılmasında, bireyin algılamasına yönelik gerekli uyarıyı sağlayacak nitelikte düzenlenmesi de grafik tasarım sürecini gerektirir. Grafik tasarım, sözel ve görsel yöntemlerin bir sentezi olarak, çevre düzenin örgütlenmesinde ve işlerliğinin kazandırılmasında; gerekli gerilim düzeylerinin sağlanmasında ve iletişimde önemli bir yer tutmaktadır. Müzede, sergi alanının algılama çevresi olarak düzenlenmesinde, grafik unsurlar; tanımlama, yönlendirme, bilgi aktarma amaçları ile müzenin kapısından başlayarak mekanın her biriminde uygulanmaktadır. Kaldı ki, müze koleksiyonunu profesyonelce ve bilimsel yöntemlerle toplayan, koruyan, belgeleyen, tanıtan bir kurum olarak kimliğini vurgulamaktadır. Bu kimliğin sözel yöntemlerle aktarımı için katalog hazırlamakta, çeşitli sözel yöntemlerle iletişim ortamında bilgi akışını gerçekleştirmektedir. Müzenin kurumsal kimliğinin en özlü vurgulandığı unsurlarda yine grafik tasarım devreye girer. Müzenin amblemi ve logosu, yayınlarında ve kullandığı tüm görsel iletişim kanallarında müzenin kurumsal kimliği ile algılanması ve tanımlanmasında mimari yapıyla birlikte, en önemli unsurları oluştururlar. Ancak, bu uygulamalara geçmeden önce, dilin simgesel yapısı ve görsel simgelerin dilinin incelenmesinde yarar vardır.

### 3.3.1. SİMGELERİN DİLİ

Dil, iletişimin sağlanması için kullanılan bir tür kodlama sistemidir. Dilin oluşumunda ve gelişiminde seslerin kodlanması ilk aşamayı oluşturur. Seslerin kodlanması ile sözlü anlatım, *konuşma* başlamıştır. Bu tür bir dil kullanımı yalnızca insan türüne özgü değildir, doğadaki ses çıkartabilen hemen her canlı türü haberleşmede sesi kullanmaktadır. Ancak insan, dili oluştururken değişik zaman dilimleri,



iklim kuşakları, uygarlık gelişimine bağlı olarak ve ırksal farklılıklar göstererek birbirinden bağımsız kodlama sistemleri geliştirmiştir. Balina ve yunuslarda ailelere özel ses frekanslarının olduğu bilinmektedir. Ancak bu hayvanlar diğer ailelerin bireyleri ile de ses yoluyla anlaşabilmektedirler. Dilin yapısında birbiri ile anlaşmak amacına rağmen farklı toplumlardan gelen insanların birbirlerinin dilini anlamamaları yalnız insana özgüdür. Sesin kodlanmasının ardından gelişen diğer iletişim sistemlerinde görsel yöntemler uygulanmıştır. Dumanla, ışıkla, uzaklara haber iletmek iletişimin görsel yöntemleri olarak kullanılmışlardır. Dilin görsel olarak kodlanmasında en önemli adımı insanoglu yazıyı geliştirmekle atmıştır. Yazı, seslerden oluşan dilin sınıflandırılarak, görsel bir simgeler düzeninde kodlanmasıdır. Yazının gelişiminde de konuşmanın gelişimdeki toplumsal farklılık göze çarpar. Toplumlar kendi simge düzeneklerini diğerlerinden bağımsız olarak geliştirmişlerdir. Ortaya, birbirlerinden hem işitsel hem de görsel olarak bağımsız gelişmiş, farklı dilleri, dil gruplarını oluşturan iletişim sistemleri çıkmıştır.

Farklı toplumların bireyleri ile anlaşmanın en kısa yolu diğer toplumun dilini öğrenmektir. Ancak, öğrenmek de bir süreç gerektirir, kaldı ki her toplumun dilini öğrenmek her birey için geçerli bir gereksinim olmayabilir, ya da geçici bir gereksinimdir. Bu durumda ortaya atılan bir düşünce ile, görsel simgelerin örgütlenmesi yoluyla, uluslararası düzeyde yapılacak çalışmalar sonucunda uluslararası bir iletişim dili, *İka Gurada* oluşturulması çabalarına girişilmiştir. Bu çalışmalar halen sürmekle birlikte, hem bilimsel hem de göreneksel olarak dünya üzerinde dolaşan insanların kullanmaya başladığı bir görsel iletişim sistemi gelişmektedir. Örneğin, dünyanın her yerinde uçak aynı biçimdedir, üzerinde uçak resmi



olan bir levha, hava ulaşımı ile ilgili bilgiyi aktarmaktadır. Aynı şekilde, insan, hayvan, bitki, ateş, güneş gibi dünyanın her yerinde aynı biçimde görülebilecek varlıkların biçim olarak görüldüğü bildirişim sistemlerinde iletilen mesaj doğru olarak algılanmaktadır.

Sorun yerel koşullar ve toplumsal farklılıkların olduğu durumlarda çıkar. Bir Eskimo ile bir Arap'ın ayakkabı anlayışı farklıdır. Ya da kuzeyli erkeklerin çoğu az sakallı iken güneyli erkeklerde sakal gürdür. Bu durumda erkeklere özel bir alanın tanımlanmasında ayakkabı, bıyık v.b. simgelerin kullanılması iletinin yalnızca belirli iklim, uygarlık, kültür gruplarından gelen bireylere ulaşmasını sağlarken diğerlerini es geçecektir. Ya da kadınlar tuvaletinin kapısında yer alan boyalı dudak resmi neyi ifade etmektedir? Makyaj odasını mı? Makyajın farklı değerlendirildiği bir toplumun üyesi için bu simgenin bulunduğu alan kesinlikle kadınlar tuvaletini ifade etmez.

Bildirişim sistemleri, araştırılarak geliştirilmiş, değişik kültür, iklim, uygarlık, dil gruplarından gelen bireylerin ortak sonuca ulaşabileceği bir iletişim yöntemidir. Uluslararası mekanlarda (havaalanı, müze, otel, kara yolları v.b.) bu sistemler, alanın işlevi yönünde kurulmuş uluslararası meslek örgütlerinin getirdiği kurallar gereğince uygulanmaktadır. Böylelikle alan içerisinde kurulan görsel bir iletişim ağı ile işlerlik ve trafik akışı gerektiği gibi sağlanabilmektedir. Mimarının zorlandığı ya da sağır kalabileceği durumlarda grafik unsurlar devreye girerek, simgelerden oluşmuş bir dilin kullanımıyla, düzenin sağlıklı akışını gerçekleştirmektedir.

### 3.3.2. ALGILAMA ÇEVRESİNİN DÜZENLENMESİNDE GRAFİK UYGULAMANIN YERİ

Müzedeki sergi alanının algılama çevresi olarak düzenlenmesinde kullanılan grafik uygulamalar, ziyaretçinin müze içinde hareket kolaylığının sağlanması (yönlendirmeler), ilginin dağılmasını ya da gerilim noktaları yaratarak çekilmesini sağlayacak uyarıların yanı sıra, müzenin koleksiyonunu ve sergilenmekte olan nesnelere hakkında bilgi edinmesinde yardımcı olacak her türlü yazılı doküman (bilgi etiketleri, bilgi panoları, yönlendirmeler, seksiyon adları, v.b.) ile birlikte eğer gerekiyorsa uygulamayı ya da eldeki gerçek nesnelere hakkında bilgi iletilmesi zor olan nesnelere tanıtılmasında kullanılan vinyetler, restütüsyon resimleri v.b. unsurlardır. Bu bilgi aktarma sistemlerinde yazılı ya da çizili belgeler uygulanırken amaç, müzenin sahip olduğu nadide ve gerçek nesnenin bu değerlerinden kaybetmeden, görsel olarak nesneyi ikinci plana düşürmeden, gerekli bilginin kısa ve öz cümlelerle, okunabilir nitelikte aktarılmasıdır. Bilgi aktarım unsurlarını,

1. yazılı (sözel),

ii. çizili (görsel),

iii. yazılı ve çizili (sözel ve görsel) olarak üç ana uygulama grubunda ele almak mümkündür. Bundan başka sergi alanında uygulanan unsurlarda işlevlerine göre şöyle bir gruplama yapılabilir;

1. seksiyon ayrımları,

ii. bilgi panoları,

iii. etiketler.

Uygulama gruplarına göre grafik tasarım gerektiren unsurlar incelendiğinde;

1. Yazılı (sözel) uygulama: Müzenin koleksiyonu, seksiyon, vitrin ya da nesnenin kendisi hakkında sözel bilginin aktarıldığı, her türlü yazılı unsur içeren bu grupta, ziyaretçinin alabileceği bilgi, seksiyon uzmanı tarafından saptandıktan sonra, çok fazla teknik terim kullanmadan, 5-7 kelimelik cümlelerden oluşturulmuş, iki ya da üç cümlelik kısa bilgi içeren unsurlar hazırlanmalıdır<sup>70</sup>. Unutulmaması gereken en önemli nokta, ziyaretçinin müzenin sergi alanında yalnızca tek bir unsuru değil, alan içinde sergilenenlerin tümünü ya da önemli bir kısmını algılamasının istendiğidir. Uzun cümleler, yoğun teknik açıklamalar, konu hakkında gerekli bilgiyi vermekte ancak, ziyaretçinin erken yorulmasına ve serginin bütününe algılamamasına neden olmaktadır. Yazılı unsurların grafik tasarımı hazırlanırken, yazıların ziyaretçi tarafından zorlanmadan okunabilecek puntoda, karakterde olması, cümlelerin anlam yitimine uğramadan bölünmesinin yanı sıra, bu unsurların renk, açıklık-koyuluk, boyutlar, görünürlük nitelikleri ile serginin görsel bütünlüğü içinde tasarlanmalıdır. Genellikle bu unsurlarda nötr renkler (siyah-beyaz, gri tonlar) uygulanmaktadır. Bu durumda izleyenin görsel alanında kapladığı uyarıcılık düzeyi nesneyi geçmemekte ve nesnenin algılanmasında engelleyici olmamaktadır. Aynı şekilde nesnelerin ölçeği ile de orantılı ölçülerde tasarlanmış unsurlar, görsel olarak hacimde kapladığı alanla nesnenin önüne geçmemelidir. Grafik tasarımın sözel unsurlara katkısı, nesnenin tanımlanması amacıyla oluşturulan görsel unsurların, nesne ile görsel bir

<sup>70</sup> Lothar P. Witterborg: *Good Show! a Practical Guide for Temporary Exhibitions*, Smithsonian Inst. Maryland, 1991(2), USA, s.?.

yarıya girmelerini engellerken, nesne hakkında gerekli bilginin izleyene aktarılabilmesini sağlamaktır.

11. Çizili (görsel) uygulama: Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi sözel yöntemlerle bilginin aktarılmasının uzun metinler, ya da yoğun terminoloji ve teknik anlatım gerektirdiği durumlarda görsel anlatım yöntemleri kısa ve ekonomik çözümlerdir. Örneğin, nesnenin kullanım şekli, yapının eldeki bilimsel verilere göre yaklaşık biçimi, elde var olan gerçek nesnenin ait olduğu bütün hakkında bilginin aktarımı v.b. amacıyla uygulanan çizili unsurlarda dikkat edilmesi gereken en önemli konu, ölçektir. Ölçek, "1/100 oranında çizilmiştir" gibi bir bilgiden çok, çizime eklenecek ve görenin gerçek ölçüleri değerlendirmesine yardımcı olacak bir nitelikte olmalıdır. Bu durumda örneğin, 1m. nin ne kadarlık bir uzunluğu kapsadığı gösterilebilir, ama en doğru ölçek en bilinen olarak insan figürünün kullanılmasıdır, ya da sergilenmekte olan nesnenin bütün içindeki yeri belirtilerek izleyenin ölçek hakkında net bilgiyi alması sağlanabilir. Çizili unsurlarda bir başka dikkat edilmesi gereken konu da, çizimin neyi aktardığıdır. Çizim aktarılması gereken bilginin ve ölçeğin dışında verilere sahip olmamalıdır. İzleyenin, aktarılmak istenen bilgiyle başbaşa kalması sağlanmalıdır. Fazla detaylı çizimler ya da fazla detaylarından arındırılmış çizimler ziyaretçiye tam bilgi aktarmayacaktır. Çizili unsur bir resim sanatı örneği ya da üretim için hazırlanmış bir plan olarak değil, amatör bir gözün bilgiyi alması için hazırlanmış bir iletidir. Bu nedenle çizili unsurların hazırlanmasında aktarılacak bilginin niteliği müze uzmanınca belirlenirken, görsel anlatım tekniği bir profesyonel tarafından tasarlanmalıdır.



11. Yazılı ve çizili (sözel ve görsel) uygulama: Bazı durumlarda, sözel veriler, görsel tekniklerle birlikte uygulanmaktadır. Özellikle bilgi panolarında görsel unsurlarla desteklenmiş metinler çokca rastlanan unsurlardır. Bu unsurların hazırlanması ve tasarlanması yine müze uzmanı ile grafik tasarımcının birlikte çalışması durumunda ortaya amaca uygun bir ürünün çıkması mümkündür. Aynı ayrı yazılı ve çizili unsurlar için geçerli olan kurallar bu grupta da alt bileşenleri oluştururlar. Metnin okunabilirliği ve görsel unsurların algılanabilirlik niteliği ile birlikte, bilginin aktarım teknikleri, ölçeklendirme, detayların ölçülü kullanımı ile doğru bir iletişim sistemi uygulanabilir.

İşlevlerine göre grafik tasarım gerektiren ve sergileme alanında kullanılan unsurlar incelendiğinde;

1. Seksiyon ayrımları: Müze koleksiyonunu sınıflandırarak, seksiyonlara ayırmak yoluyla sergiler. Bu seksiyonların, sergi alanı düzenlenirken hazırlanan kurgu içinde ayrılmasının yanı sıra, seksiyonların tanımlanmasında yine grafik unsurlardan yararlanılmaktadır. Seksiyon girişlerinde, plastik, metal v.b. döküm harfler ya da serigrafi tekniği ile yazılmış yazılar yaygın olarak kullanılmaktadır. Seksiyonu ayıran duvar ya da panel üzerinde uygulanan bu unsurlar, yazı ağırlıklıdır. Genellikle hem ulusal hem de uluslararası bir dilde (İngilizce) yazılan bu yazılar, ziyaretçiye seksiyon hakkında ilk bilgiyi iletirler. Bu yazıların algılanabilir olması için, müzenin iç mekanlarının ölçeğinde en uzak noktadan okunabilecek büyüklük ve renkte olmalıdır. Seksiyon ayrımları aynı zamanda ziyaretçinin dinlenme ve gerilim alanları olarak da tasarlanmalıdır. Böylelikle bir önceki izlencesinden belli bir yorgunluk ve birikimle ayrılan ziyaretçi, yeni bir



uyaranla karşılaşıncaya kadar, anlağında bu bilgileri dŸzenleyecektir, dinlenme aralığının hemen ardından ziyaretçiyi yakalayarak çekecek olan gerilim ise aydınlık dŸzeyi, kurgu v.b. yŸntemlerle verilirken, grafik unsurlardan da yararlanılmaktadır. Farklı renkte, bŸyŸklŸkte bir yazı ya da simge ile ziyaretçinin devam edeceği yŸn, dikkati çekilerek gŸsterilebilir.



Resim 16: İstanbul Arkeoloji MŸzesi'nde seksiyonu gŸstermek için yerleştirilmiş bir yŸnlendirme elemanı

11. Bilgi panoları: Seksiyonların konusu ile ilgili bilginin aktarıldığı bilgi panoları, sergilenmekte olan nesnelere hakkında sözel bilgiyi aktarmak amacıyla kullanılırlar. Seksiyonunun geneli ya da belli bir bölümü ve vitrinler hakkında bilgiyi içeren bu panolarda, sözel ve görsel anlatım yöntemleri genellikle birlikte kullanılmaktadır. Bu panoların hazırlanmasında, tüm diğer ikincil bilgi aktarım düzeneklerinde olduğu gibi, sergilenmekte olan nesnelere, bu unsurların görsel bir yarış içinde olmamalarına dikkat etmek gerekmektedir. Bu durum ancak, sergilenmekte olan nesnelere ile aynı görüş açılarındaki olmayan ve ziyaretçinin dikkatinin çekilmesi gereken durumlarda değişir. Bu gibi durumlarda, saf renklerle, farklı aydınlık düzeyinde, farklı ölçekte unsurların kullanılması mümkündür. Yine de bu unsurlar hazırlanırken kurgunun bütününe ve kimliğini saptırmamaya özen göstermek, ziyaretçinin anlayışında oluşturulmak istenen bilgi bütünlüğünü de sağlayacaktır. Bu unsurların, sergi alanının kurgusunun bütününden kopmaması için, kurguyu hazırlayan ekibin diğer elemanlarının ve küratörün de görüşleriyle yapılması gerekmektedir. Uygulanacak yazı büyüklükleri seksiyon yazılarından daha küçük olmakla birlikte, Smithsonian Institute tarafından yayınlanan, “*Good Show, A Practical Guide for Temporary Exhibitions*”de önerilen yazı büyüklükleri 24, 30 ve 72 pt.’dur. Bilgi panoları, çeşitli yöntemler, malzeme ve tekniklerle üretilebilir. Müzelerde genellikle uygulanmakta olan unsurlar incelendiğinde,

a. İçinde Işık Kaynağı Bulunan Panolar: Arkasında yerleştirilmiş bir ışık kaynağı ile önündeki yarı geçirgen yüzey üzerinde yazılı ve çizili unsurların bulunduğu bu panolarda; aydınlık düzeyi saptanırken, ışık arkadan geldiği için göz kamaşmasına neden olmamalıdır. Ayrıca ışık

kaynağının ister soğuk ister sıcak ışık kaynağı olsun, açığa çıkaracağı ısı enerjisi nedeniyle yarı geçirgen yüzey üzerine uygulanacak malzemenin ısı değişikliklerine dayanıklılığı ve ömrü iyi araştırılmalıdır. Kısa sürede bozulmayacak malzeme ve uygulama teknikleri araştırıldıktan sonra bu tür bir unsurun hazırlanması doğru olacaktır. Örneğin; arkadan fluorensans lamba ile aydınlatılmış, yarı geçirgen pleksi yüzey üzerinde uygulanan fotoğraf filmi, arada kullanılan bağlayıcı malzeme, farklı kimyasal ve fiziksel özelliklere sahip olduklarından farklı zamanlarda bozulma göstereceklerdir. Zamanla bağlayıcı malzemenin çözülmesi ile pleksi yüzeyden kopuşmaya başlayacak filmin, eğer emülsüyonlu yüzeyi çizilmesin diye alt tarafta bırakılarak yapıştırılmışsa emülsüyonda da kopuşmalar başlayacak ve film aracılığı ile aktarılan bilginin sunuşundan kaynaklanan ve önü alınamayacak bir bozulma olacaktır. Hem yeniden üretim, hem bakım masrafları, hem de kaybedilen zaman açısından ekonomik olmayacaktır.



Resim 17: İstanbul Arkeoloji Müzesinde seksiyon girişinde yerleştirilmiş, içinde ışık kaynağı bulunan bilgi panoları.



b. Dışında Işık Kaynağı Bulunan Panolar: Mat, geçirgen olmayan bir yüzey üzerinde bilginin aktarıldığı bu tür panolarda, genellikle serigrafî yöntemleri uygulanmaktadır. Bu panolarda yüzeyin matlığı, ışık kaynağının yeri ve açısı görsel algılamayı engellemeyecek şekilde uygulanmalıdır. Alttan gelen ışık ya da yarım mat ve parlak yüzeylerin yansıtıcı özellikleri nedeniyle gözde algılamayı güçleştirecek bir duyum oluşturulacak ve bilgi aktarımı engellenecektir. Genellikle önerilen, panonun ve yetişkin insan boyunun üstünde yerleştirilmiş, panonun görülmesi gereken tüm alanını aynı düzeyde aydınlatan bir ışık kaynağının kullanılmasıdır. Yüzeyin matlığı ışığın yansımalarını en az düzeyde tutmalı, rengi, çevre ile nötr ilişki içinde olmalıdır. Genellikle uygulanan gri ve bej renkler bu tür bir ilişkiyi sağlayabilir.



Resim 18: İstanbul Arkeoloji Müzesinde vitrin yanında yerleştirilmiş dışında ışık kaynağı bulunan bilgi panosu.

c. Saydam Panolar: Saydam pleksi levhalar üzerinde serigrafi ya da çukur yazı yöntemleri ile oluşturulan bu panolar, sergileme alanında duvarların az olması durumunda, mekan içerisinde bağımsız yerleştirilebileceği gibi, sergi alanında nesnelere önünde de kullanılmaktadırlar. Bu panoların saydam olmaları nedeniyle, görsel uyarıda bulunmaları sergilenmekte olan nesnelere göre ikincil düzeyde olmaktadır. Bu özelliklerinden başka hafif olmaları, vitrin içinde ya da nesnelere yakın aralıkla kullanıldıklarında, deprem durumunda nesnelere zarar vermeyecekleri tercih edilmelerinde önemli etkenlerdir. Malzeme olarak en büyük sakıncası plastik özlü olduklarından statik elektrik yükü nedeniyle fazla toz tutmaları ve hem kendilerini hem de çevrelerini bu açıdan tehlikeye sokmalarıdır. Ayrıca pastel boya gibi malzemelere yakın durduğu durumlarda statik elektrik yükü nedeniyle boyayı kendi yüzeyine çekme tehlikesi de vardır. Bu sakıncaları gözönünde tutularak uygulandıkları takdirde, çevreyle nötr ilişki içerisinde ve üzerinde uygulanacak renklerin yardımıyla görünebilir nitelikte bir bilgi aktarım sistemi uygulamak mümkündür. Üretim maliyetinin düşüklüğü bir başka çekici niteliktir. Ayrıca toz tutmasına karşı önlem almak yoluyla, duvarda da uygulanabilirler.



Resim 19: İstanbul Türk - İslam Eserleri Müzesinde saydam bilgi panosunun uygulanması



11. Etiketler: Vitrin içinde ya da dışında sergilenmekte olan nesne hakkında bilgi aktarmak amacıyla kullanılan etiketler tasarlanırken, kullanılacak malzeme, etiketin nesneyle orantılı ölçeği, uygulanacak yazının karakteri ve büyüklüğü alt bileşenleri oluştururlar. Etiket yalnızca nesneyle ilgili sözel bilgiyi aktaran bir unsurdur. Görsel olarak, nesneyle olan yakınlığı nedeniyle yoğun bir ilişki içindedir. Bu ilişki, nesnenin ve etiketin boyutları kadar etiketin görsel yoğunluğu ile de bağlantılıdır. Çok küçük nesnelere bu nedenle çok zaman, birlikte bir grup oluşturacak şekilde yerleştirildikten sonra tek bir etiket ile tanımlanabilmektedirler. Bunun dışında etiketin nesneden olan uzaklığı gözün, ikisini bir bütünlük içinde algılayabileceği alan içinde tasarlanmalıdır. Etiket nesneden görsel olarak kopması, ziyaretçinin nesne hakkında bilgiye ulaşamamasına neden olacaktır. Müzelerde genellikle uygulanmakta olan etiketleme yöntemlerinde, Smithsonian Institute tarafından yayınlanan, “*Good Show, A Practical Guide for Temporary Exhibitions*”de, başlıklarda 18pt., tanımlamalarda 16 ya da 18 pt., açıklamalarda 11 ya da 12 pt. büyüklükteki yazılar genellikle, 10 x 7 cm’i geçmeyen büyüklükteki etiketler için önerilmektedir. Pek çok müzede uygulanmakta olan bu standart, özel durumlarda terk edilebilmektedir. Sergilenmekte olan nesnenin nadideliği, manevi ya da maddi değeri, popülerliği doğrultusunda, küratörün tavrı ve müzenin tanıtım politikasıyla, sözel bilginin aktarımı için sıradışı uygulamalar yapılmaktadır. Etiketlerde seçilecek malzeme, etiketin yer alacağı konum (vitrin içinde, dışında, nesnenin önünde, yanında v.b.), iletilmek istenen bilginin niteliği ve amacı (yalnızca nesne hakkında, sınırlı bilginin aktarımı ya da popüler bir nesneye ziyaretçinin ilgisinin çekilmesi), etiketin kullanılacağı süre (daimi ya da geçici sergi düzeninin tahmini süresi)

gözönünde bulundurularak ve koruma kuramları doğrultusunda saptanmalıdır. Plastik kökenli malzemeler genellikle toz tutucu özellikleri, kağıt ürünlerinin içerdikleri asit oranı, metalin oksitlenme özelliği gözönünde bulundurularak malzemenin seçimi yapılmalı ve önlemleri alınmalıdır. Batı'da bazı müzelerde etiketleme düzeni görsel etkileşimden ve malzemesinden kaynaklanan eksi değerler nedeniyle terk edilerek, doğrudan sergileme yüzeyi üzerinde serigrafi yöntemiyle bilgi aktarım düzenekleri uygulanmaktadır.

Bütün bu sıralanan grafik unsurların tasarlanması ve uygulanmasında grafik tasarımcı bir başına belirleyici değildir. Alanın kurgulanmasında uygulanacak grafik unsurlar, mimar ve grafik tasarımcının ortak çalışması ile üretilmelidir. Kurgunun temel verilerini hazırlayan olarak mimar, grafik tasarımcı tarafından hazırlanacak unsurlarla, kurgunun akışını yönlendirecek görsel bir iletişim düzeninin katkısıyla ziyaretçinin müze içindeki hareketini bir ölçüde düzenleyecektir. Sözel verilerin görsel aktarımında kullanılan grafik uygulamalar ise, müze uzmanı ve grafik tasarımcının ortak çalışması ile düzenlenmelidir. Ziyaretçiye aktarılacak sözel bilgiyi düzenleyen müze uzmanının hazırladığı metinlerin görsel yöntemlerin tasarımında, grafik tasarımcı devreye girerek, gerekli yazılı ve çizili bilginin görsel sunuşunu biçimlemektedir.

Koleksiyonu sözel olarak tanımlayan müze uzmanı, alanı tasarlayan mimar ve görsel iletişimi sağlayan grafik tasarımcının ortak çalışması sonucunda; müzenin sahip olduğu koleksiyonun sözel ve görsel yöntemlerle tanımlanması ve sunulması ile müze, hedeflediği ziyaretçi kitlesinin yaygın

eğitimini, profesyonel bir kadro ile gerçekleştirmiş olmaktadır. Bu da müzenin kurumsal kimliğinde, uzmanlığını vurgular.

<b>Aa1</b>	Times, medium, 36pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, medium, 36pt
<b>Aa1</b>	Times, bold, 36pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, bold, 36pt
<i>Aa1</i>	Times, italic, 36pt	<i>Aa1</i>	Helvetica, italic, 36pt
<b>Aa1</b>	Bookman, medium, 36pt	<b>Aa1</b>	Avantgarde, medium, 36pt
<b>Aa1</b>	Bookman, bold, 36pt	<b>Aa1</b>	Avantgarde, bold, 36pt
<i>Aa1</i>	Bookman, italic, 36pt	<i>Aa1</i>	Avantgarde, italic, 36pt
<b>Aa1</b>	Times, medium, 24pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, medium, 24pt
<b>Aa1</b>	Times, bold, 24pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, bold, 24pt
<i>Aa1</i>	Times, italic, 24pt	<i>Aa1</i>	Helvetica, italic, 24pt
<b>Aa1</b>	Bookman, medium, 24pt	<b>Aa1</b>	Avantgarde, medium, 24pt
<b>Aa1</b>	Bookman, bold, 24pt	<b>Aa1</b>	Avantgarde, bold, 24pt
<i>Aa1</i>	Bookman, italic, 24pt	<i>Aa1</i>	Avantgarde, italic, 24pt
<b>Aa1</b>	Times, 18pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, 18pt
<b>Aa1</b>	Times, 18pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, 18pt
<i>Aa1</i>	Times, 18pt	<i>Aa1</i>	Helvetica, 18pt
<b>Aa1</b>	Bookman, 18pt	<b>Aa1</b>	Avant Garde, 18pt
<b>Aa1</b>	Bookman, 18pt	<b>Aa1</b>	Avant Garde, 18pt
<i>Aa1</i>	Bookman, 18pt	<i>Aa1</i>	Avant Garde, 18pt
<b>Aa1</b>	Times, 12pt	<b>Aa1</b>	Times, 12pt
<b>Aa1</b>	Helvetica, 12pt	<b>Aa1</b>	Helvetica, 12pt
<b>Aa1</b>	Bookman, 12pt	<b>Aa1</b>	Bookman, 12pt
<b>Aa1</b>	Avant Garde, 12pt	<b>Aa1</b>	Avantgarde, 12pt
		<i>Aa1</i>	Times, 12pt
		<i>Aa1</i>	Helvetica, 12pt
		<i>Aa1</i>	Bookman, 12pt
		<i>Aa1</i>	Avantgarde, 12pt

Tablo 3: Letraset'in bazı harf karakterleri ve büyüklükleri



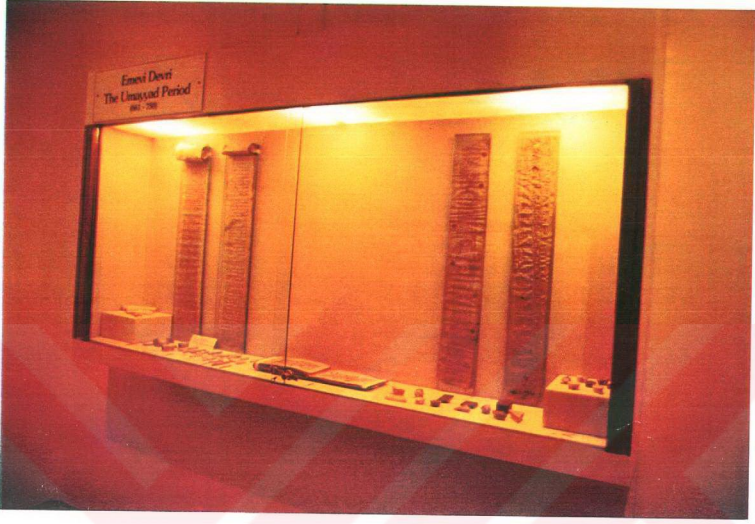


Resim 20: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde pleksi levhaların etiket ve taşıyıcı eleman olarak uygulanması.



Resim 21: İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde Halı Seksiyonunda pleksi malzeme ile etiket uygulaması.

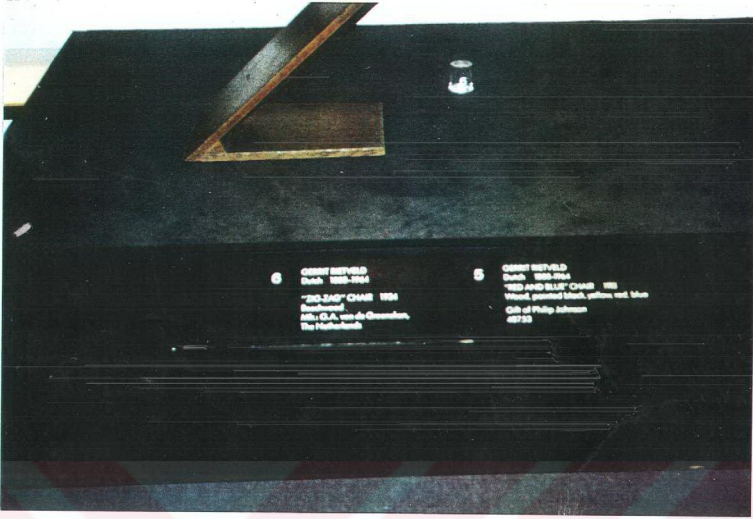




Resim 22: İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde vitrin etiketi ve vitrin içi sergileme düzeni.



Resim 23: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde nesne-etiket ilişkisinin farklı bir yorumda uygulanışı.



Resim 24: The Museum of Modern Art Department of Design, sergi platformu üzerinde etiketin uygulaması<sup>71</sup>

### 3.4. BİR MÜZE İŞLEVİ OLARAK YAYGIN EĞİTİMDE GÖRSEL ALGILAMA YÖNTEMLERİNİN UYGULANMASI

Müze her ne kadar sözel nitelikli bir kurum ise de, sergileme görsel bir etkinliktir. Sergileme, tanıtım ve yaygın eğitim amacı ile müzenin hazırladığı sözel veriler doğrultusunda hazırlanmış, görsel bir gösteri niteliğindedir. Bu gösteri; belirlenmiş bir alanda, belirlenmiş konuda, sınıflandırılmış nesnelere; sözel verilerle ve görsel yöntemlerle; gerilim, algılama ve dinlenme süreçleri düzenlenerek kurgulanır. Bu tezin algılama bölümünde aktarılan algılama sürecinin gerçekleşmesi, tüm serginin kurgulanmasına yayılabilir. Yani, ziyaretçinin yaratılan gerilimle uyarılması, ilgisinin çekilmesi, yoğunlaşması, yorulması, dinlenmesi ve tekrar gerilimle uyarılması aşamaları ve hızı (tempo), serginin tüm kurgusuna yayıldığında;

71 Doç. Tomur Atagök arşivi

tek düze, algılamayı derin yorgunluk ve dalgınlık durumuna getirecek bir kurgulamadan ve amaca ulaşmayan bir sergi düzeninden sakınılmış olunacaktır.

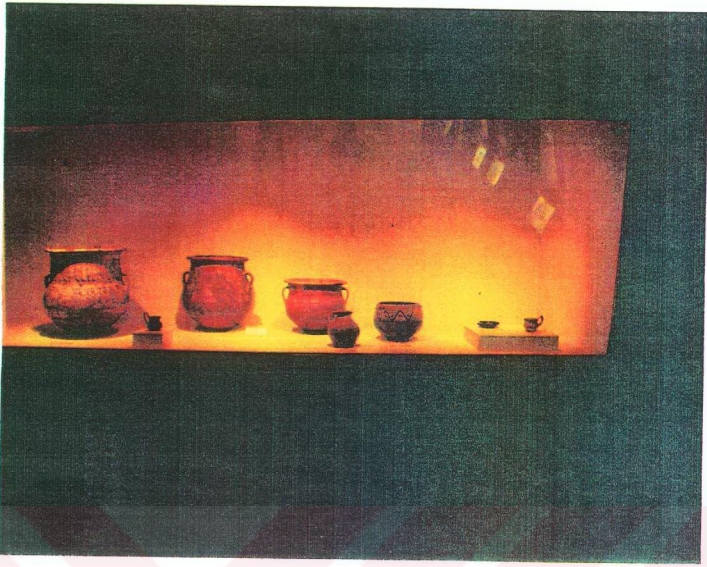
Gerilim, ilk uyararı vererek ziyaretçinin ilgisinin çekilmesidir. İlk uyararı verebilmek için, farklı aydınlık düzeyi, farklı renk, farklı biçimden yararlanmak mümkündür. Farklı aydınlık düzeyi, aydınlatma düzeniyle çözümlenecektir. Farklı renk, ya da farklı biçimden yararlanmak söz konusu olduğunda, koleksiyonun sergilenmekte olan nesnelere yararlanılabileceği gibi, seksiyon ayrımları, bilgi panoları ya da farklı etiketleme yöntemleri ile grafik tasarımdan yararlanılmaktadır. Ancak, bu unsurlar hazırlanırken, sergi düzenini olumsuz yönde etkileyecek bir kargaşaya düşülmemelidir. Genellikle bir takım halinde hazırlanan grafik unsurlar, belirli bir sınıflama ve sınırlama içinde tutularak ve işlevlerine göre biçimsel farklılıklara gidilerek tasarlanmaktadır. Bu şekilde serginin kurgusu içinde belirli bir görsel sıra düzen sağlanmaktadır. Algılama çevresinin düzenlenmesinde grafik uygulamanın yeri adlı bölümde bu unsurlardan söz etmiştik.

Seksiyon ayrımları ziyaretçinin, müzenin sergi düzeninin bütününe genel sınıflama altında algılamasını sağlamaktadır. Aynı zamanda ziyaretçinin yönlendirilmesinde de yine bu unsurlar ilk uyarılar olarak kullanılmaktadır. Genellikle ziyaretçi iki şekilde müzeyi gezer; ya müzede serginin kurgulanmış sıra düzenini ayırım yapmaksızın izler ya da seçici davranarak müzeye gelmeden önce karar verdiği belirli seksiyon ya da nesnelere yönelir. Her iki durumda da seksiyon ayrımları yönlendirici niteliktedir. Bir sonra görülecek seksiyonu ya da ziyaretçinin kararlaştırdığı

seksiyonu seçmesine yardımcı olurlar. Bunun dışında müzelerde yönlendirici ok işaretleri de kullanılmaktadır. Özellikle sergi alanı dışında kalan alanlar ya da ara boşluklarda, sergiyi belirten herhangi bir başka unsur olmadığı ya da mimarinin ziyaretçiyi yönlendirmediği durumlarda bu tür işaretler uygulanmaktadır. Mimarinin yönlendirici niteliğinden yararlanırken, trafik akışının belirli bir yönde devamlılığı önemlidir. Genellikle kitabın okunma yönü olan soldan sağa yönelik bir trafik düzeni müzelerde uygulanmaktadır. Bu batılı toplumdaki yönelme alışkanlıkları doğrultusunda yerleşmiş bir uygulamadır. Her ne kadar, mekan gramerinin evrenselliği açısından tartışılır bir uygulama ise de genelde kullanılan bir yöntem olduğu için kural olmamakla birlikte alışkanlıklar doğrultusunda bir kurgu anahtarıdır.

Sergi birimi düzenlenirken, nesnelere belirlenmiş bir sınıf ya da grup halinde yerleşimi tasarlanır. Nesnelere; zaman, buluntu yeri, tema, üretim teknolojisi ya da işlev doğrultusunda sınıflandırıldıktan sonra, sergi birimlerini oluştururlar. Sergi birimi bir vitrin içinde ya da vitrin dışında bir grup halinde düzenlenebilir. Sergi birimini oluşturan nesnelere boyutları, korunma gereksinimleri (ısı, nem, ışık, vandalizm, toz, zararlılar v.b.) ile görsel ve sözel nitelikleri, sergi biriminin sunulduğu yöntemi belirler.

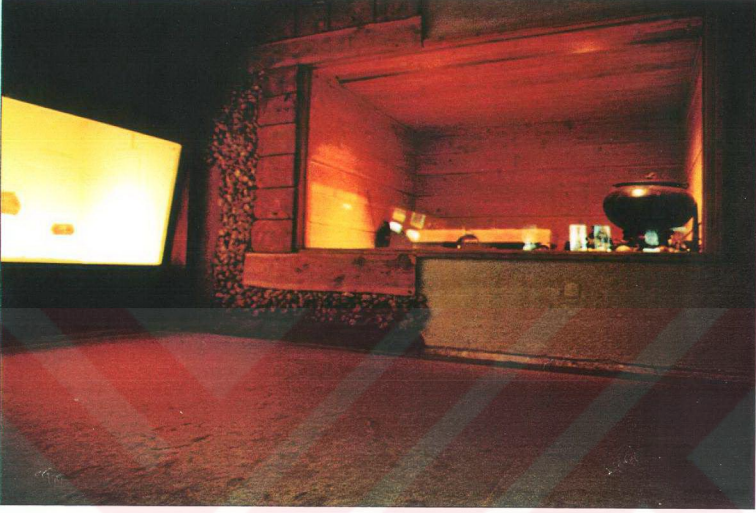




Resim 25: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bir vitrin düzeni.



Resim 26: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde dinlenme aralıkları ile kurgulanmış sergi düzeninden ayrıntı.



Resim 27: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde tümülüs buluntularının, tümülüs kesit örneği ile sergilenmesi.

Vitrin düzenleri, nesnelere belirlenmiş bir çerçeve içinde sunmak zorunluluğunu getirmektedir. Vitrinin tasarlanmasında koruma kuramları ve görsel algılama yöntemleri belirleyicidir. Kullanılacak tüm malzeme ile birlikte vitrinin biçimi, içinde sergilenecek nesnelere korumaya ve tanımlamaya uygun tasarlanmalıdır. Görüntüyü kesen taşıyıcı elemanlar, vitrin camında aynalaşma, sergi alanının ölçeklerine göre algılama uzaklıklarından yoksun olması serginin yaygın eğitim amacına ulaşmasını engelleyecektir. Ayrıca, vitrinlerin mekanın algılanmasını engelleyecek ölçekte ya da düzende olmaları, seksiyondan sorumlu koruma görevlisinin de işini aksatacaktır. Bu nedenle sergi birimini oluşturan nesnelere

birbirleriyle; sergi biriminin aynı alandaki diğer sergi birimleriyle; sergi alanının bütünüyle görsel ilişkisi ve etkileşimi serginin kurgulanışında göz önünde bulundurulmalıdır. Ziyaretçinin, nesnelere algılayacağı uzaklıklar ve nesnelere arası görsel etkileşim saptanarak; sergi birimlerinin, sergi alanı içindeki işlevi ve yeri belirlenir. Sergi birimleri ile ilgili sözel bilginin aktarıldığı grafik unsurlar (bilgi panoları ve etiketler) bu kurgu içinde belirli bir düzende yerleştirilmelidir. Ziyaretçi, nesnelere ya da sergi grubu hakkında bilgi edinmek için, nesneden belli uzaklıkta ve tarafta yerleştirilmiş bilgi aktarım unsurlarını bulmakta zorluk çekmemelidir. Ayrıca bu unsurlar yerleştirilirken, nesnenin görsel bütünlüğü bozulmadan ancak, görsel olarak nesneden de kopmadan uygun aralıkla yerleştirilmelidir. Tıpkı bir gazete sayfasının mizampajı gibi, arananın nerede bulunacağı belirli olmalıdır. Bu aynı zamanda ziyaretçide bir güven duygusu da sağlayacaktır. Sergi birimi, seksiyon, serginin tümü aynı, belirlenmiş genel düzen içinde kurgulandığında, ziyaretçinin tümü tanımlaması doğrultusunda dolambaçsız bir yöntem uygulanacaktır.

Sözel bilginin aktarımında, profesyonel terminoloji ziyaretçiye ne denli uzak kalırsa, yalnızca bilen aradığını bulabileceği bir düzen de aynı şekilde uzak gelir, dahası ziyaretçi kendisine saygı gösterilmediği gibi bir kuşku yaşar, güven duygusu oluşmaz. İnfomel olarak, ziyaretçi ile müze arasındaki iletişim ve etkileşimi, sergi alanında sağlamak için bu saygı ve güven duygusunun oluşmasına müze azami dikkat göstermelidir. Smithsonian Institute tarafından yayınlanan, “*Good Show, A Practical Guide for Temporary Exhibitions*”da, metinlerin 15 yaş eğitim düzeyine göre hazırlanması önerilmektedir (aynı yayında, gazete haberlerinin 12-13 yaş eğitim düzeyinde hazırlandığı vurgulanmaktadır ayrıca, reklam metinleri de



aynı eğitim düzeyine göre hazırlanmaktadır). 15 yaş eğitim düzeyi, yalnız sözel yöntemler için değil, görsel yöntemler için de geçerlidir.

Türkiye’de henüz uygulanmaya başlanmamış bir başka yöntem olarak, bilgisayarın bilgi aktarımında kullanımı, yurt dışında bazı müzelerde uygulanmaktadır. Bu sistemler, bilgisayar teknolojisinin kullanıldığı, eğitim düzeni, düzeyi ve oyunlarla bağlantılı olarak gençlere yöneliktir. Onların ebeveynleri ise bilgisayar teknolojisinden (mesleki kullanım özel durumları getirir) genellikle uzak kalmaktadır. Bu nedenle bilgisayarın kullanıldığı müzelerde, rehberlik hizmetleri ve alışıla gelmiş diğer yöntemler yetişkin ziyaretçi grupları için kullanılmaktadır.



Resim 28: ABD, Air and Space Museum’da sergileme alanından ayrıntı<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> Doç. Tomur Atagök Arşivi



### 3.5. İLETİŞİM-BİLDİRİŞİM SİSTEMLERİNİN MÜZEDE KULLANILMASI

Müze içinde, iletişim-bildirişim sistemleri, müzenin işlevlerini yerine getirmesinde gerekli koşulları sağlamak ve müze içindeki bireylerin eylemlerini doğru ve gereğince yönlendirmek amacı ile uygulanır.

Müze içinde bulunan kişiler iki eylem grubunda ele alınabilir;

1. Müze çalışanları ve araştırmacılar,
- ii. Ziyaretçiler.

1. Müze çalışanları ve araştırmacılar müze içinde mesleki eylemde bulunan grubu oluştururlar. Araştırmacılar geçici olmakla birlikte müze çalışanları ile birlikte mesleki ve bilimsel çalışma amacı ile müze içindeki eylemlerini sürdürürler. Mesleki eylemin yerine getirilmesi sırasında müzenin genel, tüzel ve özel kuralları ile eylemleri sınırlandırılmıştır. Bu kurallar yazılı ya da sözlü yöntemlerle, formel ilişkiler içinde uygulanmaktadır. Müze çalışanları ve araştırmacılar, kuralları bilerek davranmak durumdadırlar.

ii. Ziyaretçiler, müzeye dışarıdan gelen, müzenin işlevleri ve koşulları hakkında çok sınırlı bilgiyle donatılmış bireylerdir. Müze içindeki eylemlerini gerçekleştirirken, mimarinin ve grafik yönlendirmelerin yardımıyla, müze profesyonelleri tarafından belirlenmiş ve sınırlanmış bir düzenin içindedirler. Bu düzenin gereklerini ziyaretçiye en hızlı ve itici olmayan biçimde aktarmak mimarın ve grafik tasarımcısının işidir. Sigara içilmez, fotoğraf çekilmez, el sürülmez, v.b. gibi uyarılar, yalnızca yazılı yöntemlerle aktarılamaz. Daha önce belirtildiği gibi, müzenin her ziyaretçisi

aynı kültür grubundan gelmemektedir. Bu gibi uyarıları mimari çözümlerle getirmek de mümkün değildir. Müze ziyaretçisinin, kültür düzeyi ya da niteliği ne olursa olsun kolayca anlayabileceği ve müzenin kurallarını bozmadan, kendine ayrılan alan içinde eylemini gerçekleştirebileceği düzenin sağlanmasında grafik uygulamalar devreye girer. Simgesel bir dille aktarılan bu tür uyarılarla, ziyaretçinin ve müzenin karşılıklı saygı içinde eylemlerini sürdürmeleri sağlanmaktadır. Müzenin gerekleri dışında, ziyaretçinin bireysel gereksinimlerini karşılamasında da yardımcı unsurlar olarak grafik tasarımdan yararlanılmaktadır. Kafeterya, telefon, tuvalet, özürliüler için ayrılmış rampa, v.b. kullanım gereçlerinin tanımlanmasında yine simgesel dil tüm ziyaretçilere ulaşmakta uygulanmaktadır.



Resim 29: ABD'de , Air and Space Museum'da sergi alanı ile ilgili bilgiyi akataran pano<sup>73</sup>.

73 Doç. Tomur Atagök Arşivi

#### 4. SERGİLEME

Müzedede sergileme; koleksiyonu oluşturan nesnelerin, nadidelik, gerçeklik ve tanınmışlık (popülarite) nitelikleri, sanat değeri, üretim teknolojisi, buluntu verileri, üretim tarihi doğrultusunda sınıflandırılması ile; halka kendi kültür varlığını, dünyaya toplumun kültürel birikimini tanıtmak amacıyla; bilimsel yöntemlerle, profesyonellerce, sınırlanmış bir alan içinde ve belirlenmiş bir kurguda sunulmasıdır. Sergileme, başlıbaşına görsel bir gösteri olmanın ötesinde, müzenin kurum kimliğinin yansımada (imaj), museopolitik (siyasi ve iktisadi müzecilik) stratejilerle yürütülen bir etkinliktir. Sergileme, müzenin işlevlerini yerine getirmesinde bir araç olabildiği gibi, müzenin işlevleri arasında da yer almaktadır.

Sergileme, müzenin halkla doğrudan iletişim ve etkileşimde bulunduğu birincil etkinliktir. Müzenin tanıtımı, toplum tarafından kabullenilmesi, temsil ettiği toplumu dünyaya tanıtmaya açısından sergileme konusu, hem teknik hem de toplumsal boyutları ile ele alınmalı ve müzenin uzmanlığının bütününe kapsayan bir işlev olarak düşünölmelidir.

##### 4.1. SERGİLEME HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

Sergileme konusu müze açısından bakıldığında:

- i. Stratejik bir etkinliktir,
- ii. Müzenin sözel niteliğinin yansımada bir araçtır,
- iii. Görsel bir etkinliktir.

Sergileme etkinliğini gerçekleştirirken müze, şu alanlarda çalışmalar yapmaktadır;

1. Mali; serginin oluşturulmasında yapılması gereken harcamalar, kaynakların bulunması, değerlendirilmesi,

ii. Bilimsel; sergilenen nesnelere belgelenmesi, sınıflandırılması, koruma önlemlerinin saptanması,

iii. Fiziksel; sergi alanının, mimari tasarımı, koruma önlemlerinin gerektirdiği aydınlık düzeyi, iklimlendirme gibi hem nesnelere hem de insanlar için konfor değerlerinin gerektirdiği fiziksel koşulların sağlanması, sergileme elemanlarının tasarlanması, bireysel gereksinimlerin çözülmesi,

iv. Görsel; sergileme alanında fiziksel ve psikolojik ortamın algısal veriler doğrultusunda hazırlanması,

v. Toplumsal; sergilenen nesnelere, toplumsal kültür varlığı olarak kamu malı niteliği başta olmak üzere, serginin toplumsal boyutlarının saptanması ve bu doğrultuda halkla ilişkiler stratejisinin belirlenmesi,

vi. Eğitsel; müzenin kültürel bir kurum olarak yaygın eğitim amacı ile hazırlanmakta olduğu serginin, hedeflenmiş kitleleri saptayıp, tanımlayarak, kitlelere bilgi aktarım yöntemlerini uygulaması. Bu alanlardaki tüm çalışmalarını müze, profesyonel kadrolarla çözümlenmektedir. Müze idarecisinin tüm bu alanlarda bir başına otorite olması söz konusu olmadığına göre, oluşturulacak profesyonel ekiple (ekip elemanları müzenin kadrolarından olabileceği gibi dışarıdan da olabilmektedir) müze sergilemesi gerçekleştirilmelidir. Ancak böyle bir ekip müzenin ekonomik koşullarını zorluyorsa, müze kendi kadroları içinde de sergileme düzenini gerçekleştirebilir. Böyle bir durumda müze çalışanları, birlikte oluşturulacak bir kurgunun çerçevesinde, gerekli soruların net yanıtlarını verdikten sonra,



kendi alanları içinde sürdürecekleri bir çalıma ile sergileme düzenini hazırlayabilirler.

Sergileme kararı verildikten sonra belirlenmesi gerekenler;

1. İçerik (tema) kontrolü,
- ii. Estetik (şekil) kontrolü,
- iii. Güvenlik önlemleri,
- iv. Salon şartları ana başlıkları altında açılabilir. Bu açılım sağlıklı

bir sergi düzeninin kurulabilmesinde rehber oluşturacaktır.

1. İçerik (tema) kontrolü: Serginin adı, konusu; basılacak duyuru malzemeleri; serginin kronolojisi; serginin türü; nesnelere nitelikleri; nesnelere üretim teknolojisi ve malzemelerin çeşidi.

ii. Estetik (şekil) kontrolü: Şekil ve renk; nesnelere boyutları; aydınlatma yöntemleri ve önlemler; stil, biçim; nitelik; nicelik; ilgi ve uyum; salonun atmosferi, büyüklüğü ve uyumu; perspektif ve uzaklık koşulları; nesnelere nadideliği ve gerçekliği.

iii. Güvenlik önlemleri: Salonun genel kontrol önlemleri; aydınlatma ve ışık etkisinin kontrolü; iklimlendirme ve havalandırma donanımının kontrolü; tehlike anında çıkış yolu güvenliği kontrolü (uyarıcı yönlendiriciler, anahtar-kilit düzeneği kontrolü ve bu yolun sürekli çıkış trafiğine açık tutulması); Sergileme elemanlarının kontrolü (asma düzenekleri, vitrinler, kaidelerin kontrolü); elektrik donanımının kontrolü; (varsa) merdivenlerin kontrolü.

iv. Salon şartları: Salonun giriş yönünün mimari ve grafik unsurlarla belirlenmesi; salonun genel aydınlatma donanımı; iklimlendirme düzeneği; salonun büyüklüğü ve gerektiğinde bölebilmek için gerekli

malzemenin sağlanması; salon trafik yönünün belirlenmesi ve gerekli görsel bildirişimlerin kullanılması; dinlenme ve oturma köşeleri; döşemeler, duvarlar, (varsa) pencereler (renk, taşıma gücü ve temizliği); akustik; elektrik donanımı; (varsa) merdiven sahanlığı<sup>74</sup>.

Sergiyi düzenleyen personel bir kontrol listesi hazırlayarak gerekli malzeme ve görevlilerin sağlanmasında ve sergi hazırlıklarının düzenli sürdürülmesinde yararlanabilir. Böyle bir listeye örnek olarak Goethe enstitüsü tarafından hazırlanan "Sergi Hazırlığı Hakkında Pratik Bilgiler" adlı yayında önerilen maddeler aşağıda verilmiştir. Bu maddeler serginin gereklerine göre azaltılıp çoğaltılabilirler.

"Kontrol listesi:

*İş dağılımı başlığı, yatayda, iş Sorumlusu, tarih, masraf, önlemler konularında açılırken; dikeyde önerilen açılım şöyledir: Koordinasyon Hazırlıkları; 1.Ön hazırlıklar: Serginin ne amaçla açılacağı, işbirliği (kişi ya da kuruluş), iş sözleşmesi, 2.Sergi malzemelerinin seçimi; sayı ve kapsamı, malzemeleri ödünç alma koşulları (sözleşme), 3.Organizasyon planı; salonun planı, takvim, personel dağılımı, serginin kurulması, salona giriş kontrolü, sergi salonu sorumlusu (sorumluları), temizlik, teknik / malzeme sağlanması, gider planı, 4.Nakil sigortası, 5.Malzemelerin sigortalanması, 6.Nakliyat şirketi ile anlaşma; nereye ve nereden nakil, sergi sandıklarının imalatı, nakil yolu (kara, hava, deniz), paketleme listesi, 7.Sergi için gerekli malzemelerin temini; panolar, çerçeveler, vitrinler, kaideler / podestler, asma malzemeleri, yardımcı malzemeler, aletler. Serginin Kurulması: 1.Temizlik (salonun ve malzemelerin), 2.Hazır bulundurulması gereken*

<sup>74</sup> Wolfger Pöhlman; *Sergi Hazırlığı Hakkında Pratik Bilgiler*, Özet çeviri, Ankara Alman Kültür Merkezi, Mayıs 1984, Münih Goethe Enstitüsü, Ankara.

malzemeler; Yardımcı malzemeler (merdiven, tekerlekli taşıyıcılar v.b.), teknik aletler, 3.Serginin salona nakli; yol güzergahı, park izni (kamyon için), boşlatma işlemi, 4.Paketlerin (sandıkların) açılması, gümrük işlemleri, serginin son durumunu bildiren protokol, paketleme malzemelerinin depoya nakli ve dapolanması, 5.Ara temizlik, 6.Serginin kurulması, sergi planı ve nesnelerin yerleştirilmesi, sergi malzemelerinin emniyeti; 7.Serginin estetiği; Sergi malzemelerinin etiketlenmesi, fotoğraflı açıklama panosu, yönlendirme unsurları, salondaki oturma, dinlenme alanları, sergi salonunun dışında alınması gereken önlemler, afiş ve pankartların asılması, aydınlatma, salon trafiğinin yönlendirilmesi. reklam ve duyuru İşleri: 1.Postalama / dağıtım işleri; Kataloglar, basın bildirimleri, Aaişler, açılış davetiyeleri, 2. Basın toplantısı; Davetiye, basın dosyası, sonuçlar. Açılış: 1.Konuşmacı(lar); Kürsü, mikrofon, ek program, oturma köşeleri, ikram, salonun temizliği. Sergi Süresince Alınması Gereken Önlemler: 1.Kontrol; Klima kontrolü, güvenlik kontrolü, 2. Temizlik; Salonun, malzemelerin, 3. Didaktik önlemler; Öğretmen ve öğrencilere yapılacak duyurular ve sergi hakkında açıklamalar, 4.Bu sergi kapsamına giren diğer programlar; Konferanslar, tartışma, yuvarlak masa toplantısı, workshop, 5.Basın panosu, soru ve dilek defteri. Serginin Toplanması: 1.Malzemelerin geri teslimi; Temizlik, son durum tutanağı, gümrük işlemleri, paketleme işlemleri, 2.Nakil, 3.Ödünç alınan malzemelerin teslimi, Alıcıya notlar. Başarı Analizi: 1.Basın haberleri, 2.Ziyaretçi sayısı, 3.Katalog/afiş satışları, 4.Sergi hakkında rapor; Küratörün, kurumun, işbirliği yapan kurumların. Giderler Toplamı."

#### 4.1.1. SERGİLEME STRATEJİSİ VE EĞİTİM SERGİLERİ

Müzenin yaygın eğitim ve tanıtım etkinliği olarak sergileme işlevi, görsel ve sözel boyutlarının yanı sıra, stratejik yönü ile de ele alınmaktadır. Strateji, sergilemenin amacını belirler. Müzenin, kiminle, ne için iletişim ve etkileşimde olduğu sorusu burada önemlidir. Sürekli, geçici ve gezici sergilerin oluşturulması, bu sorunun cevabıyla saptanırken, aynı zamanda müzenin sergiyi hazırlarken hedeflediği kitleyi belirlemesinde de yardımcı olacaktır. Sorunun alternatif cevapları arasında;

- i. Müzenin kendi toplumuna karşı üstlendiği görev, toplumsal kültür mirasını, bilimsel yöntemlerle ve profesyonel bir kadro ile toplum adına korumak ve belgelemek,
- ii. Toplumun kendi kültürel varlığına, yaygın eğitim sürecinde kültürelme yoluyla sahip çıkmasını sağlamak,
- iii. Toplumsal kültür mirasını dünyaya tanıtmak,
- iv. Bilimsel yöntemlerle yürüttüğü bu işlevlerini profesyonel bir kadro ile yerine getirirken toplumsal, idari ve mali desteği sağlamak, sayılabilir.

Cevapların açılımları, sergilemenin amacı doğrultusunda, stratejik saptamaları getirecektir. İlk cevapta müze, varoluş nedenini ve toplumun iyeliğindeki kültürel varlığı toplayan, koruyan, belgeleyen tüzel kişiliği ile; iyelik hakkına sahip bireylere karşı bir görev üstlenmiştir. Her insanın, ait olduğu kültür hakkında bilgi ve görgü sahibi olması ilkesinden doğan iyelik ve öğrenme hakkı; müzenin bu görevini yerine getirirken, koruduğu kültür varlığını halka sunma yükümlülüğünü de getirmektedir.



Müzelerin halka kapılarını açmasıyla birlikte başlayan ilk eğitim amaçlı sergileme örneği, Sir Richard OWEN tarafından 1891'de düzenlenen British Museum Natural History'deki sergidir. "20. yüzyıl ortalarına kadar müzelerde görülen açık bir depo görünümündeki sunuş tarzı, müzenin bu görevini ifası doğrultusunda oluşmuştur. South Kensington'daki British Museum (Doğa Tarihi)'un kapıları ilk kez 19 Nisan 1891'de, 1860'ların başında galerilerin genel düzenlenmesinde önemli katkıları olan Sir Richard OWEN'in hazırladığı düzenleme ile halka kapılarını açmıştır. OWEN'in eğitimdeki amacı üç ayrı sunuşu birleştirmektir. Bunların ilki; Müze'nin ön ve arka galerilerinin düzenlenmesinde görülen, 'hayvan, bitki ve mineral sınıflarının; algısal, düşünsel ve görsel bağuntısı', 'eğer sergilenen olağanüstü bir tür değilse, ayırdedici ve alışılmamış'ı gerçekleştirmektir. İkinci sunuş; merkez salonda yerleştirilmiş olan, idarecinin sergilere önsözü niteliğinde planlanmış bir 'index koleksiyon' ya da 'bu bilinmeyen doğa tarihi hakkında öz açıklama'dır. Üçüncü sunuş; Kuzey Salonda yerleştirilmiş bir 'İngiliz Zooloji Galerisi'dir. Burada sergilenen örnekler dizisi, bulanın özel adıyla etiketlenmiş ve söylenebilecek son söz söylenmiştir. Bu üç sunuşta, eldeki tüm doğal nesnelere sürekli olarak sergilenmekteydi"<sup>75</sup>. Ancak bu ilk çalışmada örgütlenmiş öğrenim sisteminin dışında bir uygulamaya henüz girilmemiş olmasının getirdiği bazı zorluklar yaşanmıştır. Eğitim düzeyi, öğrenim durumu ve kültürel yapı farklılıkları ile araştırılmamış, tanımlanmamış bir ziyaretçi kitlesi ile karşı karşıya kalan müzenin ziyaretçi ile iletişim kuramıyor olduğu gözlenmiştir. OWEN'in bu tür bir sergi düzenini eğitim açısından destekleyecek bir konuşma dizisi önerisi de vardır ancak, bu diziler gerçekleştirilmemiştir. Bu koleksiyon nesnelere kendileri

75 R.S. Miles; *The Design of Educational Exhibits*, Unwin Hyman Ltd., The Oxford University Press, 1988(2), Oxford, s.4.

hakkında verdikleri bilgi ile sınırlı sergileme anlayışına küçük bir değişiklik Brown GOODE tarafından getirilmiştir. Eğitim etkinliğinde çok geniş bir kontenjani olan müzenin, bir öğretici etiketler koleksiyonu oluşturması ile ziyaretçiye küçük bir yardımda bulunabileceği önerisine karşın o dönemde yapılan uygulama yine de 'Kimin için öğretici?' sorusuna yanıt vermemektedir. Zoolojinin kurucularından GUNTHER'in sergi düzenleri ile ilgili yazılarında (1880); *"Sergiyi terk ederken ziyaretçi, yanında sızlayan ayaklar, başağrısından başka bir şey götürmüyor ve çok karışık bir hayvanlar kırıllığı hakkında genel bir düşünce ile çıkıyorsa, bu bedensel ve ussal bezginlik ziyaretçinin sorunudur, küratörün hatası olmadığı inancındayım"* derken, müzenin, ziyaretçi ile iletişimsizliğe kararlılığını ve kendini üst kültürün özel mekanı olarak tanımladığını da vurgulamaktadır. Burada müzenin karşılaştığı sorun doğrudan ziyaretçiyi tanımlayış biçiminden kaynaklanır. Elitist bir bakışla, "ben ne yapsam da zaten anlayamazlar, çünkü onlar çok aşağıda ve müze onların çok üstünde" gibi bir düşünce ile kurulan bir sergi düzeni doğaldır ki halkı doğa tarihinde eğitmemiş, olsa olsa bilgiye ulaşmanın yalnızca özel kişiliklere bağışlandığını vermek istemesine sunulmuştur.



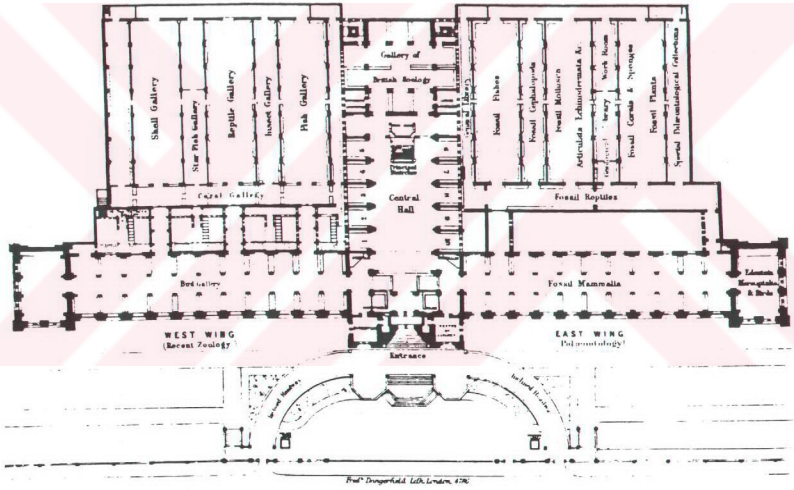
Resim 30: British Museum Natural History'de 19. yüzyılda Balık Fosilleri Galerisi'nden görünüm<sup>76</sup>.

British Museum'dan örneklenerek, bizde İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde hala izleri görülmekte olan bu sunuş tarzı, elde bulunan koleksiyon nesnelерinin, bir üst sınıflamadan geçtikten sonra koridorlar ve galerilerde sıralar halinde, açıkta ya da vitrinlerde sunulması şeklindedir. Nesnelерin sergilenmesinde yalnızca bir üst sınıflama yapılmış olduğundan, ziyaretçi için bu alanların gezilmesi, seyirlik olmanın ötesine geçmemiştir. Biteviye giden, birbirinden görsel olarak fazla farklılığı olmayan nesnelерin yan yana dizilmesi ile oluşturulan sergi düzeninin çekiciliğinden çok sıkıcılığı, yalnızca nesnelere yönelik tasarımlanmış mekanlar, bireysel gereksinimlerin göz ardı edilmesi ve bütün bunların ötesinde aristokrat mimarinin yapılarında

<sup>76</sup> R.S Miles; *The Design of Educational Exhibits*, Unwin Hyman Ltd., The Oxford University Press, 1988(2), Oxford, s.5

konumlandırılmış bu müzeler belirli bir eğitim düzeyinin üstündeki, özel kişiler için özel mekanlar niteliğinde idi. Bizde İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde 1970'lerden bu yana sürdürülen çalışmalarla bu görünüm büyük ölçüde kırılmıştır. Ancak, ilk yapılan binaların inşaatı sırasında yerleştirilen bazı nesnelerin yerlerinden kaldırılamaması nedeniyle, açık depo sunuşunun izleri (istenmese de) hala devam etmektedir.

BRITISH MUSEUM (NATURAL HISTORY)  
Ground Floor.



Resim 31: British Museum (Doğa Tarihi), zemin kat orijinal sergileme düzeni<sup>77</sup>.

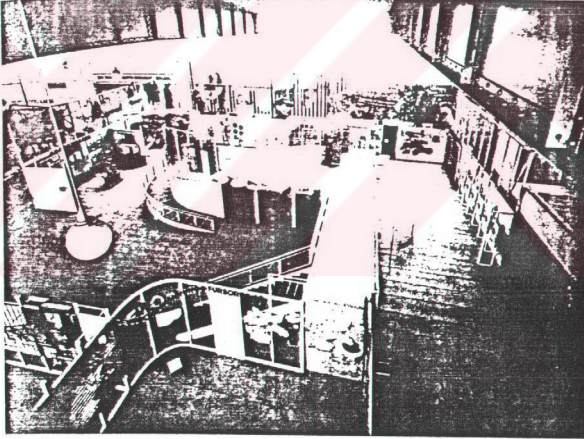
20. yüzyılın ikinci yarısında müzenin yaygın eğitimdeki işlevi gündeme geldiğinde -ki bu konunun araştırılması ve geliştirilmesi yüzyılın

<sup>77</sup> R.S. Miles; *The Design of Educational Exhibits*, Müze için 1886'da yayınlanmış olan ilk rehberinden aktarımla, Unwin Hyman Ltd., The Oxford University Press, 1988(2), Oxford, s.4.



başlarından itibaren sürdürülmüştür-, bireysel gereksinimlerin de göz önüne alınarak, bir algısal çevrenin oluşturulması gereği ortaya çıkmıştır. Bu tezin ikinci bölümünde toplumsal ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda değişen hareket ele alınmıştır. Burada sorunun ikinci cevabı olan toplumun kültürlenmesi ve yaygın eğitim verme görevi müzeye yüklenmiştir. Sergilemenin amacı eğitim ve kültürleme olduğunda, bireysel gereksinimler, koruma kuramları ve toplum bireylerinin, kültürel mirasa sahip çıkmalarını sağlamak yolunda, *eğitim işlevinde sergi sunuşu* gündeme gelmektedir. Eğitsel sergilerin oluşturulabilmesi için müze bir öncekinden daha ayrıntılı bir çalışmaya girmiştir. Nesnelerin üst sınıflamalarının ardından gerekli alt sınıflamalar ve seçilmiş nesnelerin gruplanması ile; gerilim, dinlenme ve dikkatin yoğunlaştığı alanlara bölünmüş bir kurgu içinde, sözel niteliği ile birbirini destekleyen nesnelerin gruplanmasından oluşan tematik sergiler düzenlenmiştir. Alanın kurgulanması ile birlikte gelişen bir başka konu ise serginin düzeninin ve bilgilerin ziyaretçiye aktarılması yönünde yapılan grafik uygulamalar olmuştur. Almanya'da eski Bauhaus Okulu'nun üyelerinden olan tasarımcı Walter Gropius tarafından geliştirilen ilk uygulama, hem trafiğin yönlendirilmesi hem de bilginin aktarılmasında yeni bir yöntem olarak, ziyaretçinin dikkatini yönlendiren grafik ve dekoratif elemanların kullanılması ile gerçekleştirilmiştir. Özellikle 'açık depo-open storage' tipi sergilemede görülen, nesnelere kalabalığı arasında dinlenme aralıkları bulundurulmaksızın süre giden sergi düzeni ve az bilgi ile çok nesnenin bir arada bulundurulması, hepsinin de ötesinde var olan az sayıda etikette üst düzeyde, bilimsel dilin kullanılmasının getirdiği; koleksiyonun ziyaretçi ile iletişimsizliği sorununa Gropius ve arkadaşları önemli olduğu kadar günümüzde de geçerli çözümler getirmişlerdir. *"Paris'de 1930'da*

düzenlenen "Deutscher Werkbund Exhibition" ve 1931'de Berlin'de düzenlenen "Building Workers Union" sergilerinin anahtar oluşturduğu yeni sergi düzeninde; boşluklar yenilikçi ve devrimci bir yöntemle çözümlenmiştir. İşlevselliği önplanda tutan Bauhaus Okulu'nun bu temsilcileri, farklı birimleri farklı yazı karakterleri ile ayırdılar ve odadan odaya mantıklı bir sıra izleyerek dizdiler. Dolaşıma ve ziyaretçilerin kullandığı yolun düzgün akışına özen gösterilmesi; galeride farklı algı açıları oluşturmak amacıyla rampa ve köprü düzeneklerinin uygulanması; dramayı destekleyen fotoğraf, çizim, kalın yazı karakterleri gibi grafik tekniklerin uygulanması ile sergilemede getirdikleri yenilik bütün dünyada sergi düzenini etkilemiştir ve günümüzde de etkisini sürdürmektedir" 78.

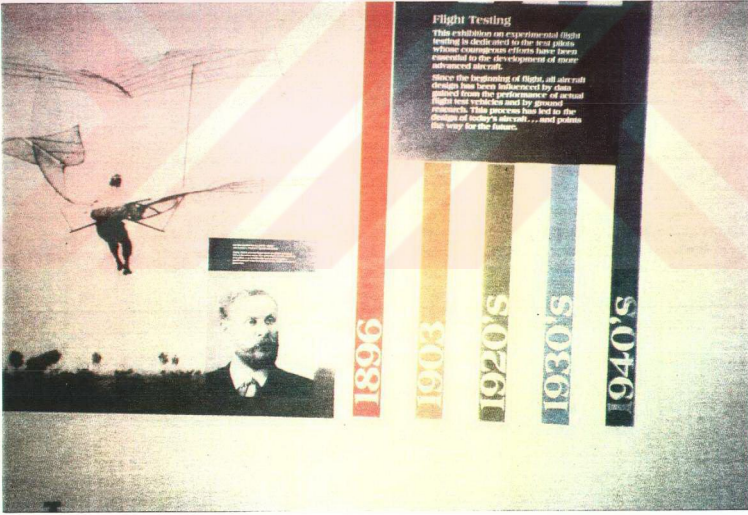


Resim 32: W. Gropius ve arkadaşları tarafından 1931 yılında Berlin'de düzenlenen "Building Workers Union" sergisinden görünüm<sup>79</sup>.

78 a.g.e., s. 7.

79 a.g.e., s. 7

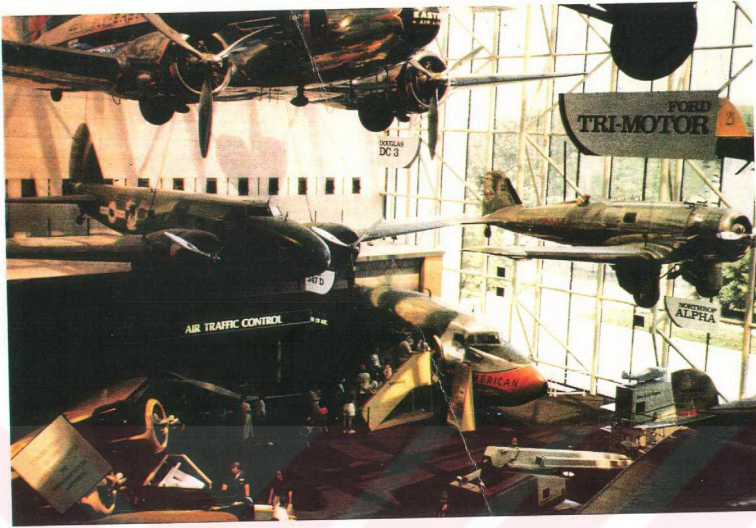
Üçüncü cevapta yer alan toplumsal kültür varlığının dünyaya tanıtılması, müzeler ve uluslararası, gezici ve geçici sergiler aracılığı ile müze, geniş çaplı bir tanıtım çalışması gerçekleştirmektedir. Koruma önlemleri ile birlikte yasal düzenlemeleri de gerektiren bu tür sergiler, hem müzeler arası hem ülkeler arası bir iletişimi kurmak açısından da önem kazanmaktadır. Koruma kuramları açısından günümüzde hala tartışılmakla birlikte, bu amaçla düzenlenen gezici sergiler, tanıtım ve saygınlık etkinliği olarak sürdürülmektedir. Aynı bağlamda, müzelerin toplumsal, idari ve mali desteği sağlamak amacı ile bu tür gezici ya da geçici sergilere yöneldikleri görülmektedir.



Resim 33: Air and Space Museum, sergileme elemanı içinde bilgi panosunun grafik ürün olarak uygulanması<sup>80</sup>.

80 Doç. Tomur Atagök arşivi





Resim 34: Air and Space Museum, sergi alanından görünüm, etiket düzeneklerinin sergilenen nesnelere görsel ilişkisi<sup>81</sup>.



Resim 35: İstanbul Arkeoloji Müzesi, Osman Hamdi Bey için ayrılmış alanda eğitim amaçlı, belgesel nitelikli sergileme.

81 Doç. Tomur Atagök arşivi



#### 4.1.2. MALİ GEREKSİNİMLER

Serginin stratejik yapısı ve türü belirlendikten sonra yapılması gereken işlerin dökümü ile mali gereksinimler belirlenecektir. Serginin kurulmasından kaldırılmasına kadar geçecek süre içinde gereken mali destek; müzenin kendi bütçesinden, yardım kurumlarından (müze derneği, müzelerarası para havuzu v.b.), müze ile ilişkisi olan kurum ve derneklerden (sponsorlar, kültürel etkinlik amaçlı dernekler) sağlanabilir. Burada müzenin kendi kaynaklarının dışından mali destek alırken neler verdiği çok önemlidir. Müze dışındaki kurumlar mali yardımda bulunurken bunu aynı zamanda kendi tanıtımları için de kullanmak isteyeceklerdir. Müze idaresinin belirli kurullarla, aldığı desteğin karşılığını belirlemede ve telif hakları yasaları doğrultusunda, hukuki bir anlaşma ile koşullara bağlamasında yarar vardır. Sponsorluk yapan kurumların verecekleri mali destek, sayısal sınırlarla saptanıp, sponsorluk koşulları ve kullanım hakları; sergi mekanında belirlenen alanlarda isim kullanma hakkı, yayın hakkı, reklamda kullanma hakkı, amblem/logo kullanma hakkı ve bu bağışla satın alınan hakların kullanım süreleri koşullara bağlanarak müze idaresi ile hukuki bir anlaşma yapmasında karşılıklı güven ve ilişkinin devamlılığı açısından yarar vardır. Müzenin iktisadi ve politik stratejileri doğrultusunda, hedeflediği kurumlarla, sürdürdüğü bu ilişkiler medyada açıklanarak halka duyurularak, bir yandan halkın müzenin etkinliğinin değerini tanımlaması sağlanırken, diğer yandan yeni sponsor kurumların devreye girmesi için uygun zemin hazırlanmaktadır.

#### 4.1.3. KORUMA

Serginin kurulması aşamasında ele alınması gereken bir başka konu koruma yöntemleridir. Algısal çevrenin oluşturulması ve sergi süresince düzenin korunması açısından sergi alanında alınması gereken güvenlik önlemlerini üç başlık altında açabiliriz:

1. *Fiziksel ve kimyasal koruma (nesnel koruma):* Müzeler, genellikle, işlevsel yaşantısını tamamlamış nesnelerin korunduğu kurumlardır. Sergileme nesnelerinin pek çoğu titizlikle sürdürülen koruma çalışmaları ve önlemleri ile yaşamlarını sürdürmektedirler. Gerek depolarda ve gerekse sergi alanlarında fiziksel koşullar nesnenin korunması yönünde ele alınmaktadır. Ancak sergilemenin görsel algı verilerinden uzaklaşması ve nesnelerin algılanmaması istenmeyen bir durumdur. Görsel algılamanın verisi ışıktır. Aydınlık düzeyi algısal veriyi getirirken nesneyi de olumsuz yönde etkilemektedir. Bu durumda aydınlatma düzenekleri tasarlanırken, nesnenin korunması ve algılanması için gerektirdiği ortalama aydınlık düzeyleri ve ışık nitelikleri (renk, ısı v.b.) her nesne için belirlenmiştir. Ayrıca istenmeyen ışık ışınlarının arındırılması için süzgülere, emici yüzeyler kullanılabilmektedir. Özellikle korunması gereken nesneler için üretilmiş bu tür ürünler maliyet sorunları da göz önünde bulundurularak uygulanabilir. İklim koşullarından doğacak bozulmanın önlenmesi için sergileme alanı ya da sergileme elemanları içinde teknik donanım uygulanmaktadır. Genel iklimlendirme düzeneklerinden başka, nem tutucular (higroskop, silikajel), nem ölçüm düzenekleri (higrometre), ısı düzenleyiciler (klima), ısı ölçer (termometre) müzenin sergileme alanı içinde kullanılmaktadır. Bu tür donanım, nesnelerin korunması için gerekli önlemlerin alınmasında hem

uyarıcı hem de uygulayıcı nitelikleri ile gereklidir. Algısal çevrenin düzenlenmesinde, fiziksel koruma amaçlı donanım, algısal süreçte dikkati dağıtmayacak bir düzenle ve gerekli fiziksel koşullarda yerleştirilmelidir. Kaldı ki bu tür donanım unsurlarının görünür olması ziyaretçiye, müze ortamı içinde karşılaştığı bu nesnelerin ne denli korunması gerektiği hakkında da bir fikir verecektir. Yine de donanımın görünürlük ölçeği nesnelere görsel açıdan arka plana itmemelidir. Deprem tehlikesi bir başka fiziksel koruma nedenidir. Yüksek, dar tabanlı kaideler, yoğun vitrin düzenleri yer sarsıntısı ile birlikte geri dönülmez zararlara neden olabilmektedir. Bu nedenle algısal verileri gözardı etmeksizin, nesnelere, sarsıntı halinde taşıyıcı elemanların fiziksel koşullarından kaynaklanan zararlara uğramamaları için, taşıyıcı elemanların, konuyu iyi bilen bir tasarımcı tarafından, statik hesabı yapılarak tasarlanmış, denenmiş ve üretilmiş olmasında yarar bulunmaktadır. Vitrin içinde kullanılacak boya, kumaş, v.b. görsel destekleyici malzemelerin seçiminde de kimyasal ve fiziksel nitelikler iyice araştırılmadan karar verilmemelidir. Özellikle vitrin içinde yada sergilenen nesnenin fiziksel çevresinde kullanılacak boya türlerinin kimyasal yapısı ve birlikte olacağı nesne ile kimyasal ilişkileri iyice araştırılmalı, mümkünse boya laboratuvarı olan bir üretici firma ile koşullar belirlenerek çalışılmalıdır (Türkiye için Marshall Boya Sanayii, istenilen niteliklere sahip boyayı laboratuvar araştırmaları ile üreten firma olarak önerilebilir). Kumaşların seçiminde yine boya ve apre nitelikleri önemlidir. Özellikle metal nesnelere sergilenmesinde boyanın kimyasal yapısı, koruma açısından önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Asma ve bağlama amacı ile kullanılacak malzemenin sağlamlığı yanında kimyasal yapısından kaynaklanan dayanıklılığı da nesnelere korunmasında

gözönünde bulundurulması gereken bir başka unsurdur. Kolay okside olabilecek, kendine ve çevresine zarar verebilecek malzemeler bu nedenle tercih edilmemelidir. Sergi gruplarında belgesel niteliğinden dolayı kum gibi doğal görünümü olan malzemelerin seçimi söz konusu olduğunda; kimyasal ve fiziksel özelliği homojen olmayan maddelerin kullanımından kaçınılması koruma kuramcıları tarafından önerilmektedir. Özellikle kum içinde küçük zararlıların da yaşadığı ve kimyasal niteliği tam belirlenememesinden kaynaklanan bir tehlike oluşturmaktadır. Gaz odasında önerilen süre içinde tutulması, sık sık sergi alanında kontrolünün yapılması koşulu ile bu tür malzeme kullanılmaktadır. Görsel ve belgesel açıdan etkileyici bir malzeme olmakla birlikte eğer koruma önlemleri sağlanamayacaksa kullanılması önerilmemektedir<sup>82</sup>.

ii. *Güvenlik önlemleri (nesnel koruma)*: Müzenin korumakta ve sergilemekte olduğu nesnelere değeri yalnızca para birimi ile değil; zaman, yaşantı, toplumsal değerlerle de bağdaştığından; çalınma, kırılma, çizilme, yangın gibi yalnız insandan gelebilecek tehlikelere karşı korunması da söz konusudur. İnsan unsurundan kaynaklanabilecek tehlikenin önlenmesinde müzelerde iki tür güvenlik önlemi uygulanmaktadır; güvenlik görevlileri ve teknik donanım. Güvenlik görevlilerinin varlığı her zaman psikolojik olarak da etkilidir. Ancak, personel sorunlarının çok iyi çözümlenmiş olması da güvenlik açısından önemlidir. Güvenlik görevlileri sergiyi kontrol ederken bir üst düzeydeki personel tarafından da kontrol edilmelidir. Müzenin kontrol mekanizmasının işlerliği işletme koşulları ve kuralları çerçevesinde ve personelin yatay ve dikey ilişkileri içinde sürdürülmektedir. Bu görevliler psikolojik olarak ziyaretçiye güven vermeli, sınırlı da olsa

82 Sümer Atasoy; YTÜ Müze Sergilemesi, Yayınlanmamış Ders Notları.



ziyaretçinin sorunlarına da yaklaşabilmelidir. Teknik donanımla koruma; kameralar, alarm sistemleri (hırsızlık, saldırı, yangın v.b.), yangın söndürme düzenekleri ile çözümlenmektedir. Müze güvenlik görevlilerinin bu düzeneklerin kullanımı ve denetlenmesinde de sorumlu ve bilgili olmaları gerekir.

iii. *Hukuksal Koruma (moral koruma)*: Müze, sergilemekte olduğu nesnelere toplum adına koruyan kurum olarak, bünyesinde bulunan kültür varlığının iyeliğinden doğan telif hakları konusunda da koruma önlemleri almak durumundadır. Bugün dünyanın pek çok yerinde müzeler için önemli gelir kaynaklarından biri, telif haklarının kullanımı ile sağlanmaktadır. Telif haklarının korunması, hem ziyaretçiyle hem de müzenin bağış aldığı kurumlarla ilişkilerinde geçerlidir. Müzeye girişte ziyaretçinin yanında getirdiği fotoğraf, film, video kamerası ayrı bir ücrete tabi tutulurken, bu aletlerin profesyonel amaçlarla kullanımında devreye giren ayak, ışık v.b. destekleyici ekipman ancak idari izin ve ödenecek çok yüksek bir ücretle müzeye alınmaktadır. Bizde Kültür Bakanlığı'na bağlı müzelerde bu uygulama yapılmaktadır. Müzenin, sergilenmekte olan nesnelere bulunduğu alanlarında görüntü kaydına sınırlar getirmesi de olasıdır. Yurtdışında bazı müzelerde nesnelere önünde anı fotoğrafı çekmek yasaktır, bu hak (nesnenin önünde insan figürünün bulunması) reklam şirketlerine yüksek bir ücretle satılmaktadır. Müzenin koleksiyon nesnelere görüntülerini yayınlama hakkı da yine yalnızca müzeye aittir. Ancak, sayısı sınırlandırılmış ve belirlenmiş nesnelere yayın hakları, belirli bir süre ya da belirli bir çalışma için, hukuki anlaşma çerçevesinde müze idaresi tarafından satılabilir. Yayın hakkının satılması çok yüksek ücret talebini doğurabileceği için, bu tür satışların müzeye önemli bağışlarda bulunan sponsorlara

yapılması olasıdır. Sponsorluk hakları içinde yayın haklarından başka müzeye yapılan bağışa koşullu olarak farklı aşamalar getirilebilir. Müzenin ya da desteklenen serginin amblem ve logosunun kullanım hakları (reklam ve promosyon ürünlerinde kullanım hakkı), sergi mekanlarında ve yayınlarında sponsorun amblem ve logosunu bulundurma hakkı; süre ve boyutlar belirtilerek saptanmak yoluyla satılabilir. Sürenin ve boyutların saptanması ile sponsorun müze mekanları içinde, müzenin kurumsal kimliğini zedelemeyen eylemini gerçekleştirmesini sağlayacaktır. Müze bu tür eylemler için belirli mekan(lar)da bir onur/bağış köşesi ayrabilir, sergi ile ilgili katalog, broşür, davetiye v.b. unsurlarda sponsorun haklarını anlaşma koşulları doğrultusunda belirtebilir. Sponsora ayrılan yer görsel olarak hiç bir zaman müzenin kullanacağı alandan fazla olmamalıdır. Müze, her zaman için kendi kurumsal kimliğini görsel unsurlarda da korumak durumdadır.

#### **4.1.4. SERGİ DÜZENİNİN KURULUŞUNDA GRAFİK UYGULAMANIN TASARLANMASI VE KURGUDAKİ YERİNİN SAPTANMASI**

Müzenin, sergilemeye koyacağı nesnelerin seçiminde bir gruplama yapılarak, birincil ve ikincil düzeydeki nesneler ile sergilemeye belgesel katkısı olacak nesneler arasında bir sınıflamaya gitmelidir. Birincil düzeydeki nesneler, serginin ya da sergi biriminin saptanan konusunda özneyi oluşturan; sözel niteliği, nadideliği, değeri ile popüler ve çekici olan nesnelere dir. Sergi birimi bu nesnenin çevresinde oluşturulacak ikincil düzeyde; yine birincil düzeydeki nesne ile aynı nitelikleri korumakla birlikte, onun çok ince bir çizgi ile hemen altında duran nesnelere dir. Bu ayrımın yapılması çok zor olmakla birlikte gerçekte sergi küratörü, hazırlayacağı

kurgu içinde böyle bir gizli sınıflamaya gitmektedir. Hiç bir zaman için aynı değerleri ve değerler düzeyini tutturmak olası değildir. Her nesnelere grubu içinde ön plana çıkan nesnelere bulunmaktadır. Küratörün kurgulamadaki işlevi bu ayrıcalığı yakalayıp öne çıkartmaktır. Böylelikle nesnelere arasında da bir fon-figür ilişkisi kurulacak, nesnelere birbirlerini sözel ve görsel nitelikleri ile tanımlamaları sağlanacaktır. Bir sergide seçilen nesnelere, ne kadar tarafsız bakarsa baksın küratörün beğenisi doğrultusunda olurken, sözel değerler küratörün seçimini etkileyecektir. Bu gidiş-geliş içinde izleyici (ziyaretçi), teke tek nesne ile değil her zaman küratörün ve sanat tarihini yazarların ona sunduğu verilerle dolaylı yoldan bağımlı bir ilişkide bulunmaktadır. Eğer sergilenmekte olan nesne doğal ortamından kopuksa, algısal verilerin oluşturulmasında belgelere gereksinim vardır. Ya da nesnenin boyutlarının getirdiği algısal güçlükleri aşmak için belgelere gerek duyulabilir (küçük sikkelerde olduğu gibi). Bu durumda küratör ya nesne için, doğal ortamına yakın bir yapay ortamı yine gerçek nesnelere oluşturacak ya da tümüyle yapay bir ortamı kuracaktır. Örneğin, bir mangalın kullanımını anlatmak için, bir oturma grubu oluşturarak, manken, mobilya, tekstil v.b. elemanlarla mangalın çevresi düzenlenecektir. Eski bir yangın musluğunun sokaktaki duruş ve kullanış şekli fotoğraflarla oluşturulmuş bir sokak ortamı içinde sunulabilir. Her iki durumda da belgeler kullanılmıştır, amaç nesnenin izleyici tarafından tüm nitelikleri ile algılanabilmesidir. Görülmesi zor olan, boyutları küçük, önemli nesnelere için de belgesel yöntemler uygulanmaktadır. Bu durumda genellikle başvurulan büyütülmüş bir fotoğrafının, nesne ile birlikte sergilenmesidir. Aynı yöntem, dramatik yöntemlerin uygulanamadığı durumlarda da



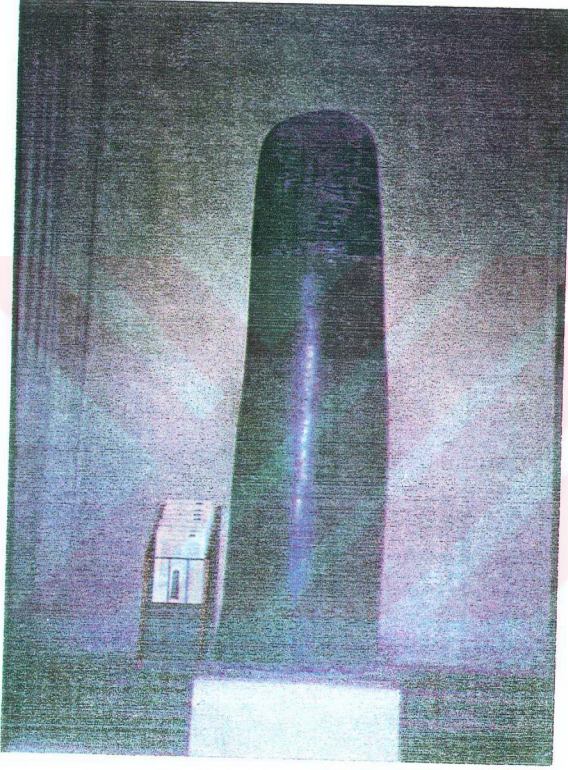
başvurulmakta, fotoğraf ya da çizimle nesnenin kullanılış biçimi, üretimi ya da doğal çevresi hakkında bilgi verilebilmektedir.

Çok zaman nesnelere kendileri ile ilgili bilgiyi en fazla yine kendileri verebilirler. Ancak, nesnenin ve serginin tümünün sözel niteliğinin aktarımında, tanıtım, kültürlenme, yaygın eğitim işlevleri doğrultusunda, müze, sergilemeyi destekleyecek basılı unsurlar hazırlamaktadır. Serginin duyurusu için hazırlanan afişler, davetiyeler; sergi hakkında kısa bilgi veren broşür ve kitapçıklar; sergilenen nesnelere tümü ve sergi hakkında geniş bilgi içeren kataloglar, müzenin kurumsal kimliğinin de bir yansıması olarak, kendi bünyesinden dışarı yaydığı, sözel niteliği ve görsel çarpıcılığı olan medyatik unsurlardır. Bundan başka sergi hakkında yaygın eğitim çalışmaları kapsamında eğitmen ve küratörün işbirliği ile düzenlenen konuşma programları, turlar, ses bantları, audiovizüel programlar müzenin mali koşullarının elverdiği ölçüde kullanılmaktadır.



Resim 36: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde arkeolojik buluntunun fotoğraf ve çizili belgelerle sergilenmesi.





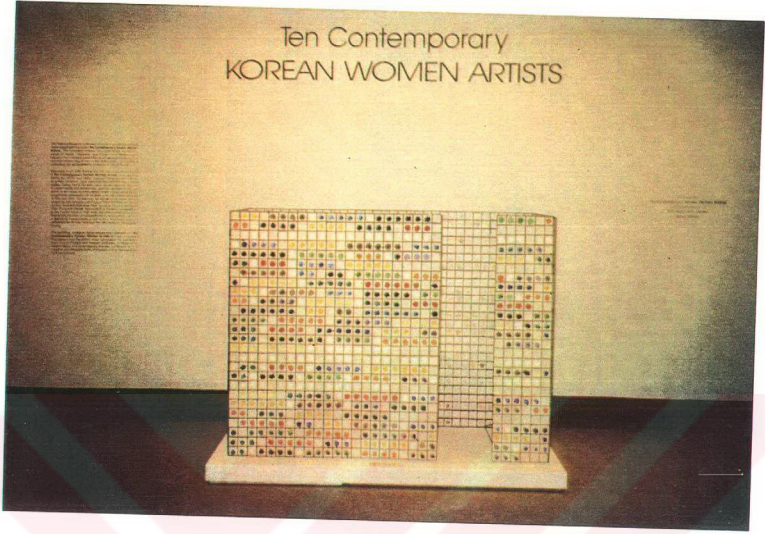
Resim 37: Louvre Müzesinde sergilenen nesne ile ilgili broşürün birlikte sunulduğu 83.

Resim 38: 1983'de UNESCO tarafından düzenlenen Anadolu Medeniyetleri sergisinin sembolü olan ikiz idol.



**ÇAĞLARBOYU ANADOLU'DA KADIN SERGİLERİ / WOMAN IN ANATOLIA**

Resim 39: T.C. Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Çağlarboyu Anadolu'da Kadın sergilerinin sembolü olan kadın biçimli kap ve serginin logosu ile birlikte uygulaması.



Resim 40: Washington, National Gallery of Art, Ten Contemporary Korean Women Artists sergisinin giriş alanında grafik düzenleme<sup>84</sup>.

## 4.2. SERGİLEME ALANINDA GRAFİK TASARIM VE UYGULAMALAR

Müze de sergileme düzeni hazırlarken grafik uygulamalar:

1. Serginin duyurulması ve tanıtılması amacı ile.
- ii. Sergi alanının ziyaretçi ile iletişiminin sağlanması amacı ile iki ayrı amaçta gerçekleştirilir.

### 4.2.1. DUYURU VE TANITIM

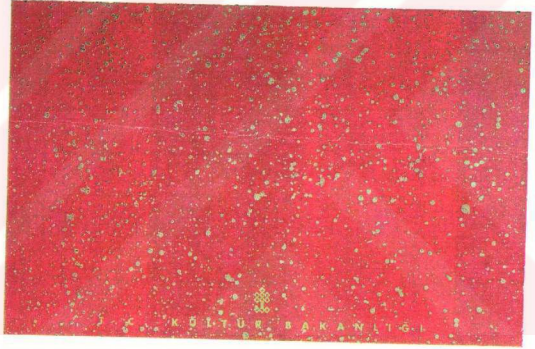
Müze, hazırladığı sergi hakkında yazılı ve görsel dokümanlar yardımıyla duyuru ve tanıtımı gerçekleştirmektedir. Afiş, davetiye, broşür, kitapçık, katalog gibi dokümanlarla serginin tanıtım ve duyurusu

<sup>84</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

gerçekleştirilirken, müze idaresi, küratör ve grafikçinin belirli bir strateji ile yürüttüğü çalışmalarla; sergi ile görsel bir bütünlük içerisinde ve serginin sözel verileri ile hazırlanmış bir takım oluşturulmaktadır. Bu elemanlar tasarlanırken, kalıcılık ve etki süreleri ile hedef kitlenin her birinde farklı olduğu gözönünde bulundurulmaktadır.

Davetiye; belirlenmiş sayıda ve nitelikte kişilere serginin açılmasını duyurmak için hazırlanır. Postalanacak boyutlarda, davet metnini içeren, yalnızca yazı ile çözümlenecek, davet eden kurum(lar)ın amblemini içerecektir.

Resim 41: T.C. Kültür Bakanlığının 1993 yılında düzenlediği Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın Sergilerinin davetiye kapağı.



Afiş; kapalı ve açık mekanlarda olmak üzere iki ayrı kullanımı söz konusudur. Kapalı alanlarda kullanılan afişler tasarlanırken, asılacağı alanı kimlerin kullandığı ve bu seçilmiş alanda kimlerin hedeflendiği nitelikleri ile belirlenir. Genellikle konu ile değişik ölçülerde ilgisi olan bireylerin bulunduğu alanlarda kullanılacak afişler, belli bir eğitim düzeyinin üstündeki ve belli bir kültürü paylaşan bu bireylere ulaşabilmelidir. Afişin ileticeği mesaj; serginin adı, konusu, yeri, tarihi, süresi, katkısı olan kurum(lar) ve müzedir. Bu sıralamada en önemli iletiler



sergi ve müzedir, diğerkleri ikincil düzeyde anlatılırlar. Afişin kime, neyi anlattığı; nasıl anlatacağını belirler. Önemli olan afişin, sergiyi hak ettiği en iyi biçimiyle iletmesidir. Bu nedenle kullanılacak renk(ler), yazıların karakteri ve büyüklüğü, sergi ile afişin görsel etkileşimi ve afişin, hedeflenen ziyaretçi ile iletişimi sağlamasında önemlidir. Kapalı alanlarda bulunan afişlerin algı süreleri sokak afişlerine göre daha uzundur; kapalı alandaki kişi eylemlerinin hızı ve eylem biçimine göre (sinema ya da tiyatro fuayesi, otel lobisi, okul kantini, v.b.) bu süre afişin algılanması ve eleştirilmesine yetecek kadar uzundur (minimum 10-20 saniye). Açık alanlarda kullanılan afişler için algı süresi, kapalı alan afişlerine göre çok daha kısadır (ortalama 6 saniye), bu süre hareket halindeki bir araç içindeki bireyin afişi algılayabileceği süredir. İleti bu süre içinde tam ve net olarak alıcıya ulaşabilmelidir. Açık alanlarda algı mesafeleri, kapalı alanlara göre çok daha büyük boyutlardadır ve çevrenin görsel örüntüsü de kontrol edilemeyecek unsurlar içermektedir. Açık alanlarda kullanılacak afişler için bu nedenle kent plancıları tarafından saptanan merkezlerde yerleştirilmiş Billboard'lar ya da özel ayrılmış alanlar kullanılmaktadır. Eğer müze bir dev gösteri hazırlamış ise bu kent mobilyalarından (billboard'lar) yararlanabilir ya da kendi yapısı çevresinde ve yalnızca kendi kullanımına verilmiş özel bir billboard'u bu amaçla kullanabilir. Türkiye'de alışılmış bir düzenleme olmamakla birlikte yurtdışında bu ve benzeri uygulamalar görülmektedir. Bizde daha çok müze kapısı önüne yerleştirilmiş taşınabilir panolar bu amaçla kullanılmaktadır.



Resim 42: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Eski Şark Eserleri Müzesi girişinde sergi afişi, taşınabilir pano ile uygulama.

Resim 43: ABD, University of California (UCLA) Sanat Galerisi girişinde dört yanlı afiş panosu<sup>85</sup>.



85 Doç. Tomur Atagök arşivi.



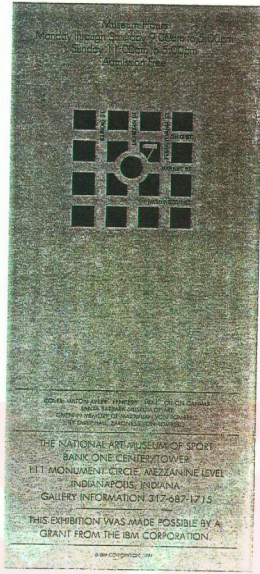
Resim 44: ABD, Washington'daki National Gallery' of Art, açık alanda afiş panosu uygulaması<sup>86</sup>.

Broşür; genellikle serginin hakkında afiştten biraz daha fazla bilgi içeren, ama sergiyi tümüyle anlatmayan, yalnızca serginin çekiciliğini arttırmak için kullanılır. Bir broşürün hazırlanmasında, broşürde nelerin yer alacağı önceden saptanmalı ve gerekli olmayan bilgiler broşüre alınmamalıdır. Broşür, kapak, iç sayfalar ve sırt olmak üzere üç ayrı bölümü olan bir unsurdur ve alanların bölümü yapılırken iletilmek istenenler afişte olduğu gibi belirli bir sıraya göre bu bölümlerde yerleştirilir. Broşür bir duyuru aracı değil, bir tanıtım aracıdır ve herşeyden önce “müze”nin (fail), “sergi etkinliği”ni (fiil) tanıtmaktadır. Broşürün kapağı müze ve sergi ile ilgili net

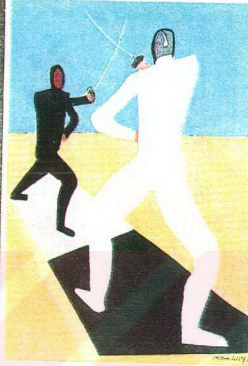
<sup>86</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi



ve kısa bilgiyi içermelidir (müzenin adı, serginin adı, tarihi, süresi, yeri), eğer sponsor kurum(lar)la yapılan anlaşmada farklı bir koşul yok ise, sponsor kurumlar, sergiye katkısı olan kurumlar ve kişiler broşürde yer alırlarken bunun kapakta değilde iç sayfalarda bulunması doğrudur, çünkü katkıda bulunmak ikincil bir etkinliktir. Broşürde, kısa bir metinle, sergiyi düzenleyen müzenin idarecisi ya da küratör tarafından sergi hakkında genel bir bilgi verilebilir (serginin konusu, amacı, hedefi, hazırlanışı, teşekkür, v.b.). Bu kısa metin ile müze aynı zamanda birlikte çalıştığı kişileri ve kurumları da mutlu ederek, daha sonraki çalışmalarında aynı desteği ve dahasını alabileceği zemini de hazırlayacaktır. Broşürde bulunması gereken en önemli bilgilerden biri de kuşkusuz sergi yerine hangi yoldan ve hangi taşıtlarla ulaşılabilirdir. Adres belirtmek yeterli gelebilirse de müzenin kent ve ülke dışından ziyaretçilerinin de bulunduğu düşünüldüğünde, kente yabancı bu kişilerin broşürde belirtilen kolaylıktan yararlanarak müzeye ulaşmaları, aynı zamanda bu hedeflenen kitle ile müzenin dostça bir ilişki kurmasını da sağlayacaktır. Basit ve net anlaşılabilir bir kent krokisi ve kent içi kitle ulaşım araçlarının hat kodları belirtilerek broşürün sırtında ayrılmış küçük bir alanda böyle bir bilgi iletilebilir. Broşürün kağıt kalitesi, renk zenginliğinden çok, aktardığı bu sayılan unsurlara sahip olması müze tarafından daha çok önemsenmesi gereken konulardır. Bu sayılan temel iletilerden başka broşürün hazırlanış amacı ve sergi süresi içinde tasarlanmış (varsa) ikincil etkinlikleri içeren bilgiler ve müze idaresinin sergi hakkında iletmek istediği detaylı olmayan birkaç bilgi daha broşürün iç sayfalarında yer alabilir.



## SPORT IN ART FROM AMERICAN MUSEUMS

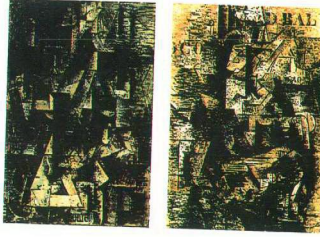


INAUGURAL EXHIBITION  
THE NATIONAL ART MUSEUM OF SPORT  
JANUARY 13 - APRIL 20, 1991

Resim 45: The National Art Museum of Sport, *Sport in Art From American Museums* sergisi tanıtım broşürü.

# Picasso and Braque

## PIONEERING CUBISM



THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

September 24, 1980 - January 16, 1990

This exhibition is sponsored by Philip Morris Companies Inc.

Resim 46: New York'da The Museum of Modern Art'ta düzenlenen Picasso and Braque Sergisinin broşür kapağı.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

# ROCI

A license plate on the back of a historical minivanlike the classical columns of a trio of an open-air market ...

The routine sights and sojourns of Kuala Lumpur, Bangkok, sculpture, and objects of the innovative traveling at Overseas Culture Interchange Rauschenberg explained how others worship and what they eat and what it when they do those simple things.

Intended to bring corners of the globe, to parallel differences, ROCI of Robert Rauschenberg, to

## ROCI USA

This exhibition, the culminating each previous stop on the zueila, Beijing and Utsava, Malaysia—along with ne show. A group of Rauschenberg pieces from his Kabal Air fare the ROCI tour began billion of more than 150 ; editioned objects, among

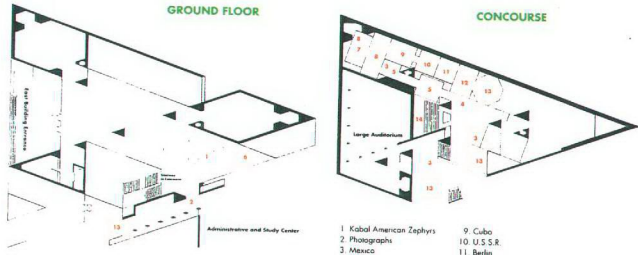
## ROCI 1985-1991

Rauschenberg first earned with avant-garde painting 1970s, he began planner travel throughout the world.

Unlike most traveling group of works at each v cumulative, and would re of art for the exhibition i sculpture inspired by the be created Rauschenberg men, and writers, exchan that his art would affecte works produced would be pieces by Rauschenberg from previous ROCI stops . To meet the daunting ROCI, Rauschenberg, ate immersed himself in the c into the jungles of the An death with bureaucratic to everyday life, took photo these raw materials and the exhibition in each co that distilled his experien

Rauschenberg gather both used in and to inspi that he has practiced for such as Malaysian Flowe image of lush tropical ve street traffic, an ancient i

unrelated images that do not tell a specific story. In 1969,



This brochure is made possible by the Mr. and Mrs. Melvyn J. Estlin Family Foundation.

- |                          |   |
|--------------------------|---|
| 1 Kabal American Zephyrs | 9 Cuba  |
| 2 Photographs            | 10 U.S.S.R  |
| 3 Mexico                 | 11 Berlin   |
| 4 Chile                  | 12 Malaysia   |
| 5 Venezuela              | 13 U.S.A.   |
| 6 Beijing                | 14 ROCI Video Documentary                                       |
| 7 Utsava                 | Selected earlier works are installed throughout the exhibition. |
| 8 Japan                  |   |

## PROGRAMS

### Dinner

**Alma Corvett (307)**

A new dinner piece commissioned by the National Gallery of Art, designed by Talbot Soren as a dinner table by John Cage with sets and costumes by Robert Rauschenberg. Performed by Talbot Soren, Robert Corvett, Tuesday, May 14, through Saturday, May 18 at 8:45 p.m., set at dark on the West wing, West Building.

Special lecture by choreographer Talbot Soren

Thursday, May 16, 10:00 p.m., East Building Large Auditorium

**Alma, a 30-minute video documentary on the Talbot Soren Dinner Company**, directed by Curt Barr and produced by the Talbot Soren Dinner Company in association with WGBH-Boston and SPTV, France 11 9906. May 14, 15 at 2:00 p.m., May 16 at 12:45 p.m., East Building Large Auditorium

### Films/Videos

**The Other ROCI**, a one-hour documentary directed by Nigel Finch for the BBC. Series, 1991, will be shown on a regular basis in the East Building Small Auditorium.

During July and August a special screening film series will focus on recent narrative and documentary cinema from several of the countries represented in the exhibition, including China, Japan, Mexico, and Cuba. For information on titles and screening times, please consult the National Gallery of Art's July and August Calendars of Events.

### Hours of the Exhibition

One-hour parts of the exhibition are offered by staff members. No reservations are required. Please check the monthly Calendar of Events for dates and times.

### Special Appointment Rooms

A limited number of hours by appointment are available Tuesday through Friday for each group of 20 or more and for school groups. Please call the education division (202) 645-6247 (toll-free) or (202) 645-6149 (local groups).

A catalogue of the exhibition is available in Gallery shops, 200 pages, clothbound \$45, paperback \$25.

### Gallery Hours

East Wing 14 Monday through Saturday, 10:00 a.m. to 5:00 p.m.; Sunday, 11:00 a.m. to 4:00 p.m.  
 Extended summer hours begin June 17, Monday through Saturday, 10:00 a.m. to 7:00 p.m.; Sunday 11:00 a.m. to 7:00 p.m.

Admission is free to the National Gallery of Art and to all its programs, except on school.

Written by the exhibition programs department, education division, and produced by the gallery office. © 1991 Board of Trustees, National Gallery of Art.

# RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

National Gallery of Art, Washington  
 May 12, 1991 to September 2, 1991

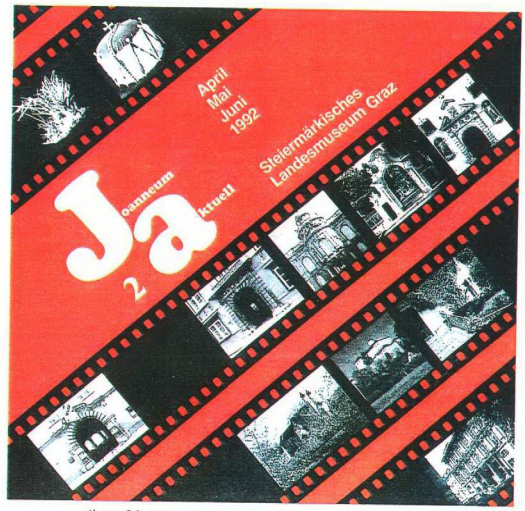
Resim 48: Washington'da, National Gallery of Art, Rauchenberg sergisi için broşür<sup>89</sup>.

89 Doç. Tomur Atagök arşivi



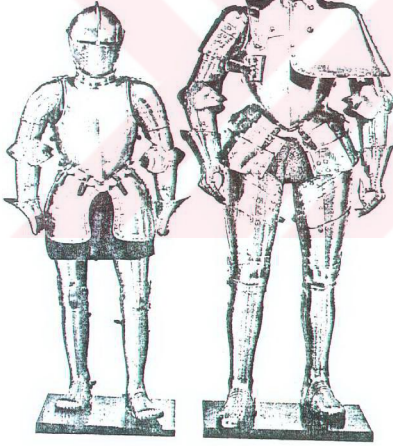
Kitapçık; müzenin hazırladığı serginin tanımlayıcı unsurlarından biri olarak, belirli ziyaretçi grupları için (çocuklar, öğrenciler, emekliler, yerli ziyaretçiler, turistler, eğitimciler v.b.) hazırlanan kitapçık(lar) tüm sergi için olmaktan çok, hedeflenen ziyaretçi grubunun ilgi alanı, eğitim düzeyi, ait olduğu kültür grubuna göre ve; sergi alanı içinde düzenli bir eylemi gerçekleştirecek, sergiden azami bilgi almasını da sağlamak amacıyla hazırlanmaktadır. Bizde müzelerde pek sık rastlanmayan bu uygulama yurtdışındaki müzelerde belirtilen biçimiyle çokca uygulanmaktadır. Bu tür kitapçıklar yardımı ile ziyaretçi, eğer sergi konusu hakkında bir ön düşünce ve birikime sahip değilse bile, kitapçığın rehberliğinde sergi hakkında bilgi alırken, sergi alanından da yararlanabilmektedir. Özellikle eğitim çağı çocuklarına yönelik hazırlanan kitapçıklarla, sergi alanı içinde çocuğun araştırarak öğrenmesi de sağlanabilmektedir. Önceden belirlenmiş etkinlik grupları için hazırlanan bu kitapçıkların içeriği genellikle; kapakta, serginin adı, konusu, tarihi, süresi, ilgili sergi biriminin adı, yeri, müzenin adı (amblem/logo); etkinlik grubuna yönelik, seçilmiş nesnelere ya da sergi grubu hakkında bilgiyle birlikte öğretici, basit sorular ve küratörün ön sözünü iç sayfalarda ve sırtta yer verilerek hazırlanmaktadır.

Resim 49: Avusturya, Graz'da, Landesmuseum Graz, Steiermärkisches sergisi için kitapçık<sup>90</sup>.



## ARMS & ARMOR

A Gallery Hunt  
in The Metropolitan  
Museum of Art



than 90 lames? \_\_\_\_\_ The more  
is to move in the steel suit.

Court into the room marked MEDIEVAL  
IE 1500. In the first case on the left is a  
were worn by knights in battle before full  
lames were invented.

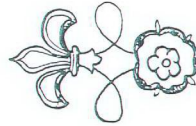
steel linked together and riveted.

The smaller the links are,  
the smaller the spaces are in  
between, so more protection is  
provided. There are more than  
200,000 links in this shirt.

se has much larger links. Why was  
nose and mouth? \_\_\_\_\_

est the links are doubled for greater  
ges of the sleeves and shirt. What has  
se more decorative? \_\_\_\_\_

hanging on the walls of this room.



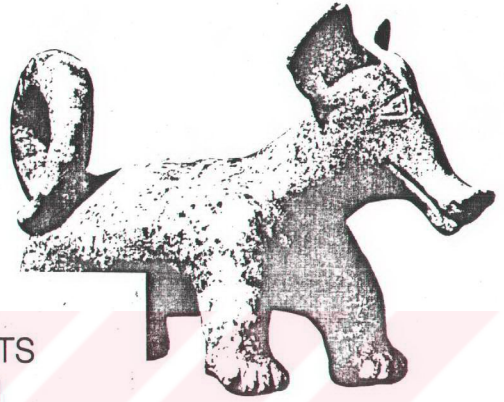
-3-

Resim 50: The Metropolitan Museum of Art, Gallery Hunt, Arms & Armor sergi bölümü eğitim kitapçığı, kapak ve iç düzen<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

<sup>91</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi.

# THE ART OF ANCIENT MEXICO AND PERU



## MUSICAL INSTRUMENTS



METROPOLITAN MUSEUM OF ART

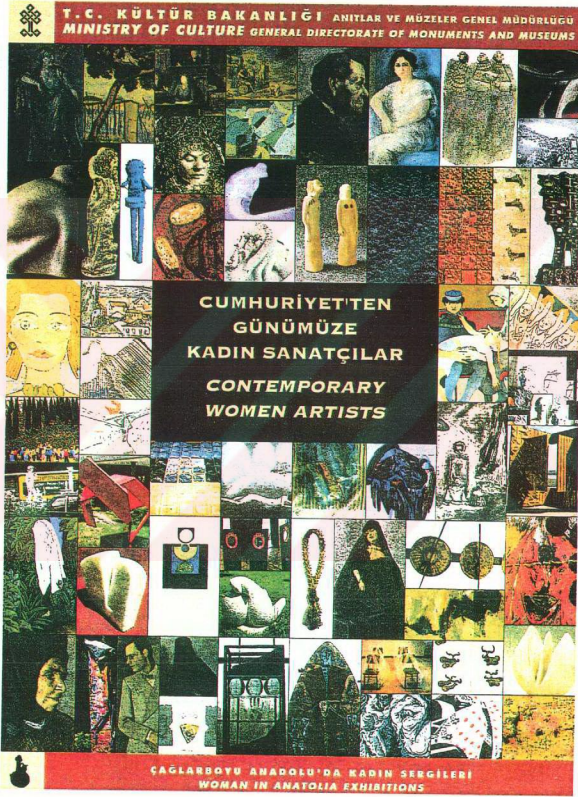
A GALLERY HUNT IN  
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Resim 51: The Metropolitan Museum of Art, sergilerden bazıları için hazırlanmış kitapçıklar<sup>92</sup>.

92 Doç. Tomur Atagök arşivi

Katalog; sergi hakkında detaylı bilginin aktarıldığı, kalıcı belgesel niteliği olan unsurlardır. Genellikle baskı ve kağıt kalitesi yüksek, yerel ve uluslararası dillerde hazırlanmış metinleri içeren, sergi konusu, serginin hazırlanışı, amacı, ulaştığı hedefler, kapsamı, nesnelere/yapıtlar, sanatçılar, buluntu verileri v.b. hakkında geniş bilginin yer aldığı ve araştırmacılar, ilgili meslek grupları, ilgili alanda öğretim gören öğrenciler gibi belirlenmiş bir kitleye yönelik olarak hazırlanmaktadır. Kataloglar aynı zamanda maliyetlerinin yüksek olmasının da etkisiyle yüksek fiyatla satılmaktadırlar. Böylelikle sergiye ya da müzeye bir gelir sağlamaktan çok kataloğun maliyetini çıkartılmaktadır. Katalog yalnız sergi süresince değil, çok uzun süreli etkisi nedeniyle aradan geçen zaman ne olursa olsun alıcı bulacaktır. Katalog, serginin arkasından kalacak ve sergi hakkında en fazla bilgiyi içerecek unsur olarak ele alınmakta ve bu nedenle de maliyetinin yüksekliği bir ölçüde affedilebilmektedir. Broşür, afiş, davetiye ya da kitapçıkta olduğu gibi sınırlı bir süre için olmaması, katalogda diğer unsurlardan farklı bir nitelik oluşturmaktadır. Kataloğun niteliğinin aynı zamanda müzenin, prestij ürünü olarak da, kurumsal kimliğine etkisi vardır. Kataloğun, serginin kurgusu ile, sergiyi hiç göremeyecek olanlar için, bir görsel etkileşim içinde olması, serginin genel, mimari, görsel ve sözel kuruluşunu karakteristik olarak da aktarması halinde başarısı daha yüksek olacaktır. Burada grafik tasarımcının mizampaj çalışması ile mimarın ve küratörün kurgusal çalışması eşgüdümlü olmalıdır. Çünkü, katalog bir anlamda serginin sürekli bir retrospektifidir. Bunun da ötesinde kataloğu inceleyecek kişiler belli bir birikime sahiptirler ve kataloğun onlar için belgesel niteliği ön plandadır.





Resim 52: T.C. Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın sergileri nden Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar sergisi için hazırlanan katalogun kapağı.

#### 4.2.2. SERGİ ALANININ ZİYARETÇİ İLE İLETİŞİMİNİN SAĞLANMASI

Müze, oluşturduğu sergi alanı içinde ziyaretçi ile iletişimini sağlamak için görsel anlatım yöntemlerinden yararlanmaktadır. Ziyaretçi, müzenin sergi alanını terk ederken; alabileceği en fazla bilgiyi, ussal ve bedensel bezginlik duymadan, hoş ve değerlendirilmiş zaman kazancıyla; ve müzeye tekrar gelmek isteği ile çıkış noktasına ulaştığında müze, yaygın eğitim işlevini gerçekleştirmiştir. Alanın mimari kurgusu, koleksiyonun algılanması için bir altyapı, fon oluşturur. Günümüzde müze ziyaretçisi edilgen durumundan etkin duruma geçmiştir. Seçimleri, istekleri, birikimi ile müzeden beklentileri olan bir ziyaretçi kitlesi ile müze iletişim kurmak ve ziyaretçinin beklentilerini karşılamak durumundadır. Seyirlik spor oyunlarına müzeyi gezmeyi tercih eden ziyaretçi, müzede geçirdiği süre içindeki yaşantısından doyum almalıdır. Sergilenmekte olan koleksiyon, ziyaretçinin müzeye gelişinin birincil etkenidir ve ziyaretçi koleksiyon hakkında bilgi edinirken kendine sunulan görsel kurgu içerisinde bu bilgiyi alacağı anlatımlara da gereksinmektedir. Grafik uygulamalar, mimarın kurgusu içinde ikincil unsurlardır. Ziyaretçinin nesne ile teke tek ilişkisinde de bu ikincil durum değişmez; birincil durumda olan nesnenin kendisidir. Etiketler, bilgi panoları ve sergi birimlerinin tanımlanmasında uygulanan grafik çalışmalar, bir yandan ziyaretçiyi bilgilendirirken, diğer yandan ilgisini yönlendirmek amacıyla uyarıcı niteliğinde de kullanılmaktadır. Günümüzde etiket uygulaması sergilenen nesnenin ve ziyaretçinin niteliğine bağlı olarak değişim göstermektedir. Sir Richard OWEN'ın, British Museum'da 19. yüzyıldaki uygulamasının devamında, Brown GOODE'un önerisi ile gelişen etiketler koleksiyonu, günümüze dek etkin bir bilgi aktarım yöntemi

olmuştur. 20. yüzyılın sonlarına doğru nesne ile etiket ilişkisi tümüyle görsel bir birliktelik içinde ele alınmaktadır. Nesnenin görsel verileri ve sözel niteliğinin birlikte ele alınarak geliştirilen yeni yöntem her nesne için uygulanmamakla birlikte; çok özel durumu içeren nadide nesnelere değerinin görsel açıdan vurgulanması ve serginin heyecan grafiğinin bu nesnede üst noktaya ulaştığının hissettirilmesi için, kurgusal bir efekt olarak etiket düzeni uygulanmaktadır.

Müzenin sergi alanında, görsel bir birliktelik oluşturulması amacıyla grafik tasarımcı tarafından hazırlanan unsurların, her zaman aynı karakterde olması da tek düze bir görüntü nedeniyle tercih edilmemektedir. Yazıların karakterleri, büyüklükleri, kalınlıkları ile uygulanan malzemenin farklılığı belirlenmiş unsurlarda değiştirilerek kullanılmaktadır. Böylelikle sergi birimleri, bilgi panoları ve etiketler birbirlerinden görsel olarak yalnız boyutlarıyla değil iç biçimleri ile de farklılık göstermektedir. Sergi alanında iletişim amacıyla kullanılan grafik unsurların, serginin görsel kurgusuna katkısından da yararlanılmaktadır.

### **4.3. MİMARİ SEMBOLLER VE MEKAN-YAPIT İLİŞKİSİ**

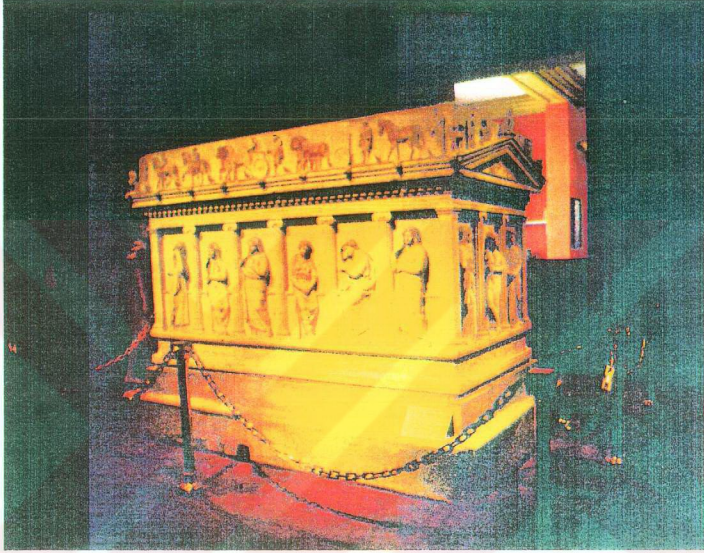
Müzenin yapısı, ister doğrudan müze amacıyla tasarlanmış, isterse farklı bir amaç için yapılmış yapıda konumlandırılmış olsun, mimari tasarım müzenin en bilinen görsel simgesidir. Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanırken, Solomon R. Guggenheim'in oluşturduğu koleksiyonun sanatsal niteliği doğrudan tasarımı yönlendirmiştir. Soyut sanat için tasarlanmış bu soyut müze yapısı, müze tarafından görsel etki yaratmak amacıyla sıkça kullanılmakta, hatta başka

bir sembol kullanılmamaktadır. Mimari tasarımın müzenin en önemli koleksiyon parçası olduğu sürekli vurgulanmaktadır.

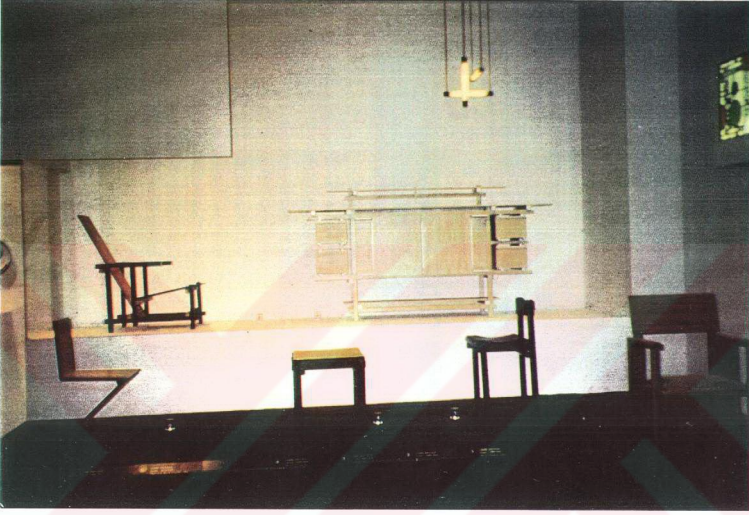


Resim 53: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin Valloury tarafından tasarlanmış yapısının heykellerle süslü cephesinden görünüm.

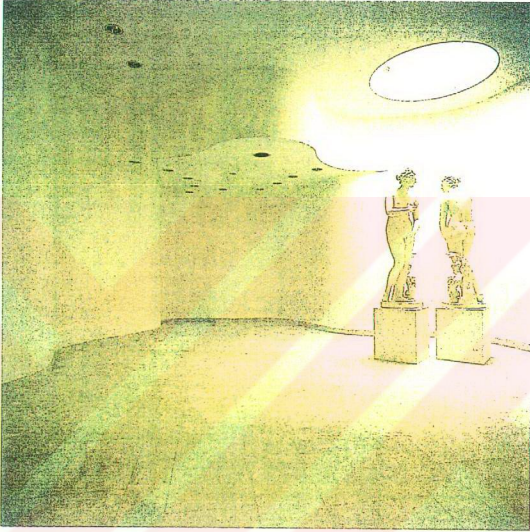




Resim 54: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmekte olan "Ağlayan Kadınlar Lahdi".



Resim 55: ABD, Museum of Modern Art, Department of Design, aşamalı plato üzerinde sergileme<sup>93</sup>.



Resim 56: Almanya, Mönchengladbach, Städtisches Museum. (Hans Hollein tasarımı), 1982, zenital aydınlatma ile heykel sergilemesi<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> Heinrich Klotz, Waltraud Kruse: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland (New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany), Goethe Institute, 1985, Almanya, s. 101



Resim 57: Almanya, Stuttgart, Neue Staatsgalerie (James Stirling tasarımı, 1982), sergileme alanının sergilenmekte olan yapıtlara fon oluşturacak şekilde uygulanması<sup>95</sup>.

<sup>95</sup>a.g.e., s.119



#### 4.4. MÜZELERDE UYGULANAN ULUSLARARASI GRAFİK UNSURLAR

Uluslararası trafik bildirişim düzeneklerinde, kent içinde ve dışında uygulanmakta olan mavi levhalar üzerinde, Helvetica yazı karakterinde, beyaz yazılar ve çizili unsurlar; uyarı gerektiren durumlarda ise kırmızı ve zaman zaman sarı-siyah renklerde bilidirişimler uygulanmaktadır. Önemli sit alanları, turistik niteliği olan yöreler, ören yerleri ve müzeleri göseteren bildirişim unsurlarında ise sarı zemin üzerinde siyah yazılar, gerek duyuluyorsa çizili anlatımlar kullanılmaktadır. Bu şekilde, kent içi ve dışındaki akan trafik içinde, turistik ve tarihi alanlar ile müzelerin genel tanıtım ve yönlendirmeleri sağlanmaktadır. Sarı rengin uluslararası kullanımı nedeniyle, müze dışında uygulanacak bu tür yönlendirme unsurlarında tercih edilmesi, genel bir görsel dile de uygun olmaktadır. Bu tür bildirişim düzeneklerinin uygulanması için, kent içi ve dışında yetkili makamlardan kullanım hakkı ve uygulama sağlanmaktadır.

Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından 1954 yılında yayınlanmış olan *"Final Act of the Intergovernmental Conference on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, the Hague, 1954 (Silahlı Mücadele Halinde Kültürel Mirasın Korunmasında Devletlerarası Konferansın Sonuç Akdi, Lahey, 1954)"*de müze, korunması gereken kültür mirası niteliğinde alan, yapı, doğa v.b.'nin zarara uğramaması için özel bir bildirişim sistemi saptanarak, uygulama kuralları ve koşulları belirlenmiştir. Akde, Türkiye'nin intisabı 15.12.1965 tarihinde gerçekleşmiştir.İngilizce,İspanyolca, Fransızca, ve Rusça yayınlanmış olan akidde, silahlı mücadele halinde, müze personeli tarafından uygulanacak önlemlerle birlikte, müzenin korunması amacıyla kullanılacak bildirişim

sistemi de ele alınarak; kurallar, biçim, renk saptanmış, kullanım biçimi hakkında detaylı olarak bilgi verilmiştir. Tezin konusu gereği burada tüm akid değil, yalnızca bildirişimin uygulanış kuralları hakkındaki maddeler ele alınmıştır.

**"Silahlı Mücadele Halinde Kültürel Mirasın Korunmasında Devletlerarası Kongferansın Sonuç Akdi, Lahey, 1954**

**Bölüm I**

**Koruma Hakkında Genel Koşullar**

**6. Kültürel Mirası Ayırdeden İşaretleme**

Madde 16'daki koşullara uygun olarak, kültürel miras, tanınmasını kolaylaştıracak ayırdedici bir işaret taşımalıdır.

**Bölüm V**

**Ayırdedici Amblem**

**16. Kongrenin Amblemi**

1. Kongrenin tanımlayıcı amblemi, kalkan biçimini alacaktır. Amblem, aşağıyı işaret eden, mavi (royalblue) ve beyaz kareden ibaret olan ve aşağıyı gösteren bir kalkan şeklindedir (mavi bir kareden ibaret olan kalkanın kanatlarından aşağıyı gösteren, mavi bir üçgen olarak altında yer alır, diğer kanatları beyazdır).

2. Amblem tek olarak, ya da Madde 17.'deki durumlar için, üç kez bir üçgen form oluşturacak şekilde kullanılacaktır.

## 17. Amblemin Uygulanışı

1. Ayırdedici amblemin üç kez tekrarlanması aşağıdaki durumlar için geçerli olabilir:

a. Özel koruma altındaki taşınmaz kültürel miras;

b. Madde 12 ve 13'deki koşulan şartlar altında, kültürel mirasın taşınmasında;

c. Kongrenin yasaları uyarınca, tedbir alınması gereken durumlarda, geçici barmaklarda.

2. Ayırdedici amblem yalnız başına, şunları tanımlamak için kullanılabilir:

a. Özel koruma altında olmayan kültürel mirası;

b. Kongrenin yasaları uyarınca, korumada görevli kişilerin gümrük kontrolleri için;

c. Kültürel mirasın korunmasıyla görevli personel tarafından;

d. Kongrenin yasalarında anılan kimlik kartlarında;

3. Silahlı çatışma boyunca, ayırdedici amblemin kullanımı yukarıda geçen paragraflarda anılan durumların dışında kullanılması ve herhangi bir maksatla ayırdedici ambleme benzeyen işaretlerin kullanılması yasaktır.

**Silahlı Mücadele Halinde Kültürel Mirasın Korunmasında Devletlerarası  
Kongre'nin Uygulama Hükümleri (Astüzük)**

**Bölüm IV**

**Ayırdedici Amblem**

**20. Amblemin Eklenmesi**

1. Ayırdedici amblemin yerleştirilmesi ve görünürlük derecesi, Kontratı akdeden Yüksek Tarafların yetkili otoritelerinin kararına bırakılmıştır.

Amblem, bayrak ya da kolluk üzerine yerleştirilebilir; bir nesne üzerine boyanabilir ya da bir başka uygun şekilde sunulabilir.

2. Bununla birlikte, başka uyarıcı işaretler kullanılmaksızın, amblem, silahlı çatışma durumunda ve Akdin 12. ve 13. maddelerinde geçen durumlarda aktarım araçlarına gün ışığında, yerden görüldüğü gibi havadan da net görülebilecek şekilde yerleştirilmelidir.

a. Özel koruma altındaki anıtları bulunduran alanın çevresini yeterince gösterecek şekilde, usule uygun, düzenli aralıklarla yerleştirilerek;

b. Diğer özel koruma altındaki taşınmaz kültür mirasının girişlerinde, amblem yerden de görülebilmelidir.

**21. Kişilerin Kimlik Tesbitinde**



1. Madde 17, paragraf 2 (b) ve (c) fıkralarında Konvansiyonun anılan kişileri, yetkili otoritelere yayınlanmış ve damgalanmış, ayırdedici amblemi taşıyan bir kolluk takabilirler.

2. Bu kişiler, üzerinde ayırdedici amblem bulunan bir kimlik kartı taşımalıdır. Bu kartta; taşıyanın, soyadı, adı, doğum tarihi, rütbe ya da titri ve taşıyanın görevi açıklanmalıdır. Bu kartta, taşıyanın fotoğrafı, imzası ya da parmak izi ya da ikisi birden bulunmalıdır. Kart yetkili otoritenin soğuk damgasını taşımalıdır.

3. Akdi imzalayan Yüksek Tarafların her biri, geçerli usule uygun olarak, ekteki modelin rehberliğinde, örnekleme suretiyle, kendi özel kimlik kartını yapabilir. Akdi imzalayan Yüksek Taraflar, birbirlerine kullandıkları örnekleri göndermelidir. Kimlik kartlarının listesinin bir kopyası, mümkünse çıkarılmalı ve bir kopya yayınlayan tarafca saklanmalıdır.

4. Anılan kişiler, geçerli bir neden olmaksızın kimlik kartlarından ya da kolluklarını takmaktan mahrum edilemezler.”

IDENTITY CARD  
for personnel engaged in the  
protection of cultural property

Surname .....  
First names .....  
Date of Birth .....  
Title or Rank .....  
Function .....

Is the bearer of this card under the terms of the  
Convention of The Hague, dated 14 May, 1954,  
for the Protection of Cultural Property in the event  
of Armed Conflict.

Date of Issue <sup>by</sup> ..... Number of Card .....

Reverse side

Photo of bearer

Signature of bearer or  
fingerprints or both

Embossed  
stamp  
of authority  
(bearing card)

Height	Eyes	Hair
Other distinguishing marks		
.....		
.....		
.....		
.....		

Resim 58: Ayırdedici Amblemi içeren ve koruma altındaki kültür mirasından sorumlu görevli personele verilecek kimlik kartı.

## 5. MÜZEDE SERGİLEME DIŞI GRAFİK UYGULAMALAR

Müzenin ilk görsel etkisi mimari yapısıyla oluşur. Kentin görsel örüntüsü içinde farklılığı vurgulanmış tasarımıyla müze yapısı, Batı ülkelerinde çok zaman kent içinde önemli nirengi noktalarından biridir. Müzenin, mimari yapısıyla başlayan kurum kimliğinin görsel yansımaları, müzeden dışarı çıkan yazılı unsurlar ile pekiştirilmektedir. Amblem ve logotype, mimarinin hemen arkasında yer alan ve kurum kimliğinin vurgulandığı ilk grafik ürün grubunu oluştururlar. Müzenin kapısındaki levhadan başlayarak, antetli kağıt ve zarflarında, bültenlerinde, broşür, kitapçık ve kataloglarında müzenin, kurum kimliğinin tanınması amacıyla sürekli uygulanırlar. Bunların dışında müze, mimari yapısının görsel etkisini ya da; amblem ya da logotype'ını çeşitli kullanım eşyaları üzerinde de kullanır, bu şekilde çeşitli ortamlarda, çeşitli gruplardan kişilerin kişisel ve görsel çevrelerinde müzenin kurumsal kimliğinin vurgulanması sağlanmaktadır.

Tezin bu bölümünde, kurumsal kimliğin görsel yansımalarına yönelik grafik ürünler ve müze içinde kullanılan sergileme dışı grafik ürünler iki ayrı bölümde yurtiçi ve yurtdışındaki uygulamalardan örneklerle ele alınmıştır.

### 5.1. MÜZENİN TANIMLANMASINA YÖNELİK GRAFİK UNSURLAR (KİMLİK YANSIMASI)

Grafik tasarım, mimaride olduğu gibi, müzenin yalnızca belli bir alanında değil, kurum olarak kimliğini vurgulaması gereken hemen her alanda başvurulan ürünlerden sorumludur. Müzenin sergileme alanının, görsel algı çevresi olarak düzenlenmesinde olduğu kadar, kurumsal kimliğin yansımada da devrededir. Yapılacak çalışmanın, müzenin kurum kimliği

ile bütünleşmesi, mimarisi ile görsel uyum içinde olması, müzenin savunduğu ilkeleri aynıyla savunması gerekmektedir. Bu nedenlerle, grafik tasarımcının çalışmasını başarıyla sonuçlandırması için, müzenin kurum olarak stratejisi, mimari yapısının özellikleri temel düşünce olarak grafik tasarımcıya aktarılmalıdır. Grafik tasarım, ürün ya da hizmetin tanımlanmasına yönelik görsel ürünlerin oluşturulması çabasıdır. Sonuçta grafik, endüstriyel bir sanat dalıdır; ne başlı başına reklam etkinliğidir, ne de halkla ilişkiler çabasıdır; ancak, tüm bu çalışma alanlarında grafik tasarım, görsel etkinin oluşturulması amacıyla yürütülen, teknik ve kuramsal niteliği olan bir tasarım alanıdır.

Müzenin kurum kimliğinin vurgulanması amacı ile üretilen grafik tasarım ürünlerini üç grupta inceleyebiliriz;

1. Kimlik simgeleri,
- ii. Kimlik simgelerinin kullanımı ile oluşturulan grafik ürünler,
- iii. Görsel etkisi ile kurumsal simgelerin kullanıldığı yan ürünler.

### **5.1.1. KİMLİK SİMGELERİ**

Amblem ve logotype olarak iki tür üründen oluşan kimlik simgeleri, doğrudan müzenin kurum olarak sahiplendiği, yalnızca müzenin kullanma hakkı olan, tescilli kimlik bildirişimleridir. Her iki ürünün de kullanım hakkı yalnızca müzeye aittir ve tıpatıp aynı ya da bir benzeri ya da çağrıştıran bir benzeri, müzeden başka bir kurum, kuruluş ya da kişi tarafından kullanılamaz, her türlü hakkı saklıdır ve gereğinde müzenin hukuki yoldan müdahale hakkı vardır. Bu iki grafik ürün doğrudan müzenin bir bütün olan kurum kimliğinin görsel parçasıdır ve bütünden ayrılması söz konusu edilemez. Bizde, Osmanlı İmparatorluğu döneminde logotype

niteliğini taşıyan padişah tuğraları özel olarak en usta hattata yazdırılır, mühür dökülüp koruma altına alındıktan sonra, bir başka kişi için tekrar edilmesi tehlikesini ortadan kaldırmak amacıyla hattat idam edilirdi. Görsel kimlik yansımada, imza gibi çok özel niteliği olan amblemin ve logotype'ın kullanımı günümüzde yasaların koruması altındadır ve uluslararası hukuk ile de bu koruma sürdürülmektedir. Ancak, hukuki korumanın başlayabilmesi için amblem ve logotype'in tescilinin yapılması koşulu vardır.

Amblem; çizili bir simge olabileceği gibi, yazı elemanlarının soyutlanarak kullanılması ile de tasarımlanabilen bir grafik üründür. Teknik niteliği açısından az eleman içermesi, kurumun görsel etkisini taşıması, çok büyük ya da çok küçük boyutlarda nitelik kaybına uğramadan uygulanabilmesinin yanında, kurum ya da sürekli olarak grafik ürünleri tasarımı yapan kişi ya da kuruluş tarafından teknik çiziminin ve koşullarının saklanması gereklidir. Amblem hazırlanırken siyah-beyaz ve renkli olarak iki orijinal hazırlanır, ayrıca tıpkı makinelerde ya da diğer endüstri ürünlerinde uygulandığı gibi, teknik çizimi yapılır. Bu şekilde amblemin her malzeme ve üretim tekniğinde üretilebilmesi sağlanır. Orijinaler hazırlanırken ayrıca bir teknik koşul metni ile uygulanacak rengin/renklerin Pantone Kataloğu'ndaki kodu, boyut ve ölçekler, kullanma alanlarındaki oranlama belirtilerek amblemin, kurumu temsilinin tam ve nitelik kaybına uğramadan uygulanması sağlanır.



Resim 59: The Museum of Contemporary Arts, The Museum of Temporary Contemporary Art, Los Angeles, amblem uygulaması<sup>96</sup>.

© 1990 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles



Resim 60: The Metropolitan Museum of Art, New York, amblem uygulaması<sup>97</sup>.



1870/1970  
The Metropolitan  
Museum of Art

New York, N.Y. 10028 212 879 5500



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI  
ANITLAR VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

Resim 61: T.C. Kültür Bakanlığı amblem uygulaması.

Logotype; Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük'te kelimenin Grekçe kökü ve İngilizce'deki anlamı "logos (Gr.): kelâm, deyi; kainatın nizamı / logotype (İng.): işaret olarak kullanılan desen, harf veya kelime; alâmeti farika" olarak açıklanmaktadır. Reklamcılıkta, yazı elemanları ile çözümlenmiş, ürünün tescilli adının bildirildiği grafik ürüne logotype (kısaca logo)

<sup>96</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

<sup>97</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

denmektedir. Gazete başlıkları, içecek adları, banka adları gibi günlük yaşamda, görsel çevrede sürekli karşılaşılan bu simgeler, görsel bir kalıp olarak algılanarak, kişinin logo ile karşılaştığı anda temsil ettiği kurumu ya da ürünü tanımlamasını sağlamak amacıyla uygulanmaktadır. Böylelikle kişi, benzer ürünler ya da kurumlar arasından aradığını hızla bulabilmektedir. Her rn için tanımlama amacıyla hem amblem hem de logo yapılması koşulu yoktur ancak, kurumlar genellikle her iki ürünü de kullanırlar çünkü, amblem bir simge olarak detaylandırılmamış bir üründür, kurumun açık adının vurgulanmasında logo, belirgin biçimi ile amblemden daha açıklayıcıdır. Amblemden olduğu gibi logonun da kurumun kimliğinin bir parçası olarak görsel bütünlüğü söz konusudur ve hemen aynı teknik koşullarda hazırlanmaktadır. Logonun zgn harf karakteri teknik çizimi ile bu koşullara eklenir, amblemle birlikte bir takım olarak kullanılacağı gözönünde tutularak birbirlerine oranları ölçeklendirilerek belirtilir.



Resim 62: ABD, Washington'da Seattle Art Museum. Frank O. Gehry'nin tasarımı olan yapının üzerinde taş işçiliği ile gerçekleştirilen logo uygulaması<sup>98</sup>.

98 Doç. Tomur Atağk arşivi



# Downtown

## The Western Art Tradition

The Seattle Museum's new permanent galleries in the downtown museum will present a sweeping view of Western art, featuring works from the classical Greek and Roman world at the top gallery to the neo-expressionism of the 1980s. The Museum's new permanent galleries feature selected works of the 12th to the

early 16th centuries, will present the greatest variety of media of any gallery in the permanent collection; many of the objects have only rarely been displayed since their acquisition in the 1940s and 1950s. A rich and colorful array of wood and stone sculpture, ivory, alabaster reliefs, ivory, terracotta, terra cotta, and paintings on wood panels will demonstrate the vitality of craft traditions in medieval and early Renaissance Europe. All of the loans included in this show are available to the Seattle Art Museum by the Samuel H. Kress Foundation in 1982 and 1983. Also included are works from the LeRoche Museum, given to the Seattle Museum by Martin Schindler, a gifted painting of the landscape of Paris by Lucien Crastan, in view on the first exhibition.

In the European gallery, selected works such as Jacopo Pontormo's *Portrait of the Last Supper* in 1526 and *Portrait of a Man* from the 1530s, will be shown for the first time in the United States. These "treasures" of the Renaissance, which have been in the hands of private collectors for many years, will be shown for the first time in the United States. These "treasures" of the Renaissance, which have been in the hands of private collectors for many years, will be shown for the first time in the United States.

of her interests will explore the development of the European ceramic tradition, beginning in the gallery with the ancient Italian red-glazed earthenware called *terracotta*. As the glaze tradition migrates north in the second half of the 14th century it inspired new life into the Italian ceramic industry. Their elegant production, known as *lustreware*, will be presented by a pair of the large, rare, and white pipes.

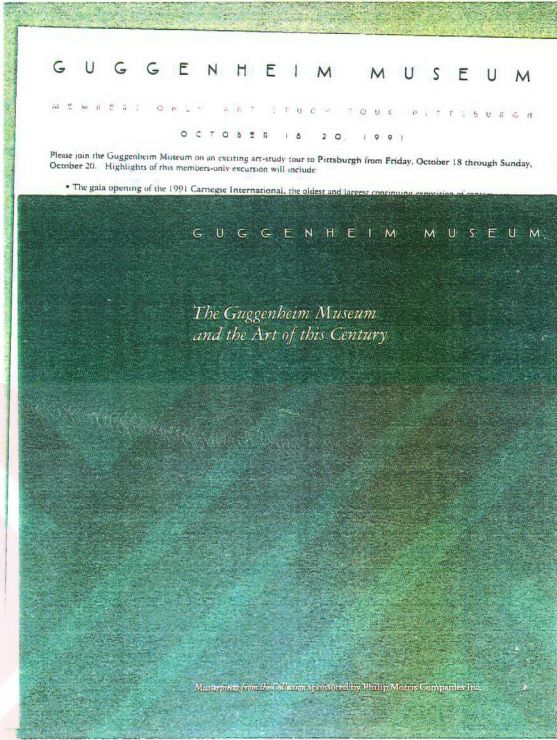
The first 15th Century European gallery will be devoted to the "white" ware of the Italian majolica tradition. The Italian majolica tradition has made it possible to display a fine quality of majolica in the museum and throughout the world. The Italian majolica tradition has made it possible to display a fine quality of majolica in the museum and throughout the world.

The Italian majolica tradition has made it possible to display a fine quality of majolica in the museum and throughout the world. The Italian majolica tradition has made it possible to display a fine quality of majolica in the museum and throughout the world.



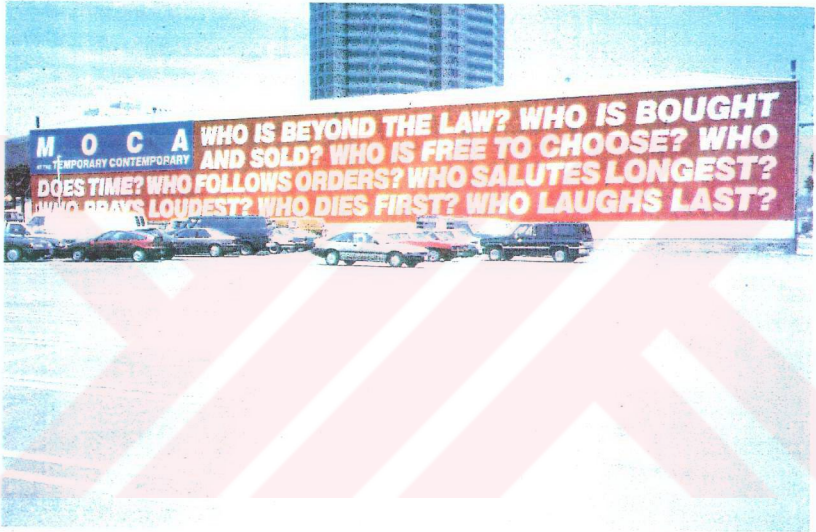
See also: *12th Century European* gallery, *13th Century European* gallery, *14th Century European* gallery, *15th Century European* gallery, *16th Century European* gallery, *17th Century European* gallery, *18th Century European* gallery, *19th Century European* gallery, *20th Century European* gallery.

1980-1981



Resim 64: Guggenheim Museum, logotype uygulaması 100.





Resim 65: ABD, Los Angeles. Temporary Contemporary Art Museum (MOCA), müze yapısının otoparka bakan duvarında tanıtım yazısının grafiti tarzında uygulandığı<sup>101</sup>.

101 Doç. Tomur Atagök arşivi

## 5.1.2. KİMLİK SİMGELERİNİN KULLANIMI İLE OLUŞTURULAN GRAFİK ÜRÜNLER

Kimlik simgeleri olarak amblem ve logo'nun üzerinde yer aldığı, doğrudan müze kurumunun kullandığı yasal evrak ve yayınlar bu grubu oluştururlar. Müzenin kurum olarak kullanmakta olduğu grafik ürünler; levha (mimari elemandır), antetli kağıt, zarf (büro malzemesi) gibi; müzenin, kurum işlerinde sürekli kullanmakta olduğu elemanlardır. Levha, müzenin kapısında ya da müzeye giden yol üzerindeki yönlendirme bildirişimi olarak, yakın çevrede kullanılan mimari bir unsurdur ve bir grafik tasarım ürünüdür. Kapıdaki levhanın ve çevredeki yönlendirme levhalarının görsel bütünlüğü, ziyaretçinin müzeye yönelmesinde yardımcı elemanlar oldukları gibi, müzenin kent içindeki yerinin fark ettirilmesinde de etkindir. Teknik koşulları grafik tasarımcı tarafından belirlenerek, üretilen bu ürünlerin tasarımı sürecinde; uygulanacak renk(ler), kullanılacak malzeme, üretim tekniği, grafik düzen bir bütün olarak ele alınırken, kentin görsel örüntüsü içinde, müzenin mimarisi gibi, müzeyi tanımlayan ve tanıtan; hedeflenen ziyaretçi kitlesini müzeye yönlendiren unsurlar olarak da görsel açıdan algılama verileri doğrultusunda hazırlanırlar. Tıpkı afişte olduğu gibi bu unsurların kısa algılama süreci içinde, doğrudan müzenin kendisini vurgulaması gerekmektedir. Bu nedenle, şehir mobilyası niteliği taşıyan bu elemanların tasarımı sırasında, kent içinde konumlandırılacağı noktalar, genel nitelikleri ile belirlenirler. Müzenin kurum işlerinde kullanmakta olduğu antetli evrak; ölçekleri ve grafik düzenleri ile saptanırken, amblem ve logo ile birlikte, antetli evrak standartlarının tümü geçerlidir. Tasarımcıya düşen, antetli evrakta müzeyi tanımlayacak bir görsel etkinin oluşturulmasıdır. Teknik koşullar

düzenlenirken bu evrak da ele alınır. Teknik koşulların kesin ve net sınırları ile belirlenmesi, müzenin kurum kimliğinin görsel yansımada kullanılan ürünlerin oluşturulması sırasında, görsel ve dolayısı ile sözel nitelik kaybının engellenmesini sağlamaktadır. Müzenin kurumsal işlevlerini gerçekleştirirken oluşturulan ürünler olarak çoğaltma yöntemleri ile hazırlanan ürünler; katalog, broşür, kitapçık, rehber, v.b. tasarlanırken, yine belirli bir grafik düzen tasarımcı tarafından saptanmaktadır. Burada saptanan bu ürünlerin tek tek ele alınmasından çok, bu ürünlerde müzeyi tanımlayan grafik ürünlerin (amblem/logo) hangi oranlarda ve ne şekilde yerleştirileceğidir. Bu belirlenmiş koşullar, hazırlanacak ürünlerin genel tasarım koşullarını da belirler.

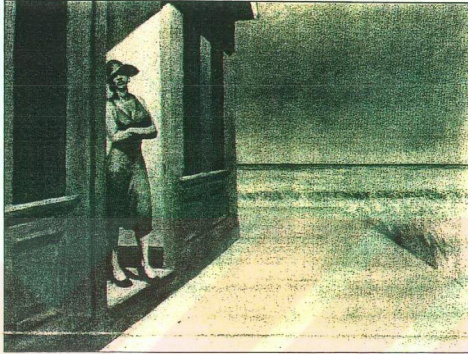


Resim 66: Naşyonel Museum of Art, Yıllık Rapor, kapak tasarımı<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

PROGRAM GUIDE  
JUNE-AUGUST '91

# Seattle Art Museum



Edward Hopper, *South Carolina Morning*, 1935, oil on canvas, 20" x 22". Whitney Museum of American Art, New York, given in memory of Otto L. Spang by his family, 67.73



2 EDWARD HOPPER

Hopper  
Reconsidered



3 OLD WORLD/NEW WORLD:  
THREE HISPANIC  
PHOTOGRAPHERS

Photography  
for Children



4 CALENDAR

What's  
Happening at  
SAM



6 LECTURES, TOURS,  
WORKSHOPS, AND MORE

Caribbean  
Festival Arts



8 FILMS

Myrna Loy  
and William  
Powell

Seattle Art Museum  
Volunteer Staff  
1800 East Prospect  
Seattle, WA 98122-3283

ADDRESS CORRECTION REQUESTED

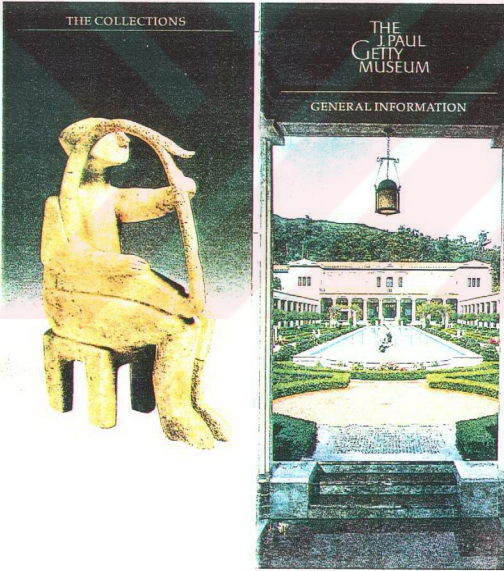
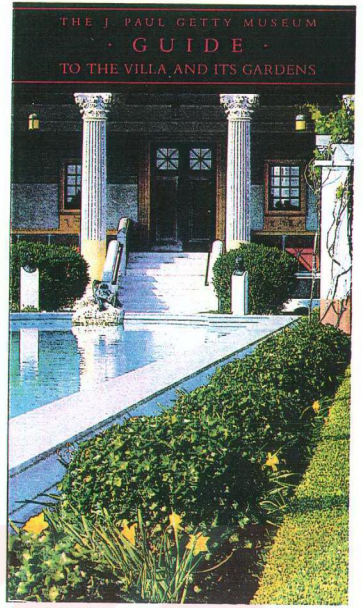
Non-Profit Organization  
U.S. Postage  
PAID  
Seattle, WA 98122  
Permit No. 62

Resim 67: Seattle Art Museum Bülten Kapağı<sup>103</sup>.

103 Doç. Tomur Atagök arşivi



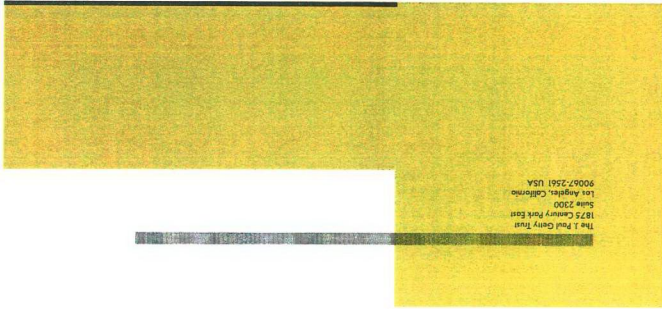
Resim 68: J. Paul Getty Museum  
Rehber kapağı<sup>104</sup>.



Resim 69: J. Paul Getty Museum , Genel Danışma kitapçığı<sup>105</sup>.

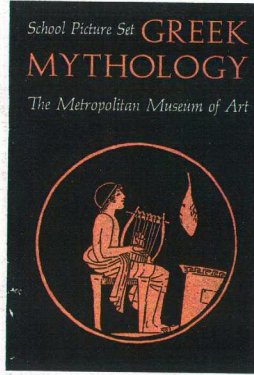
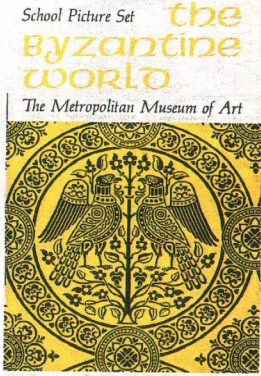
104 Doç. Tomur Atagök arşivi

105 Doç. Tomur Atagök arşivi

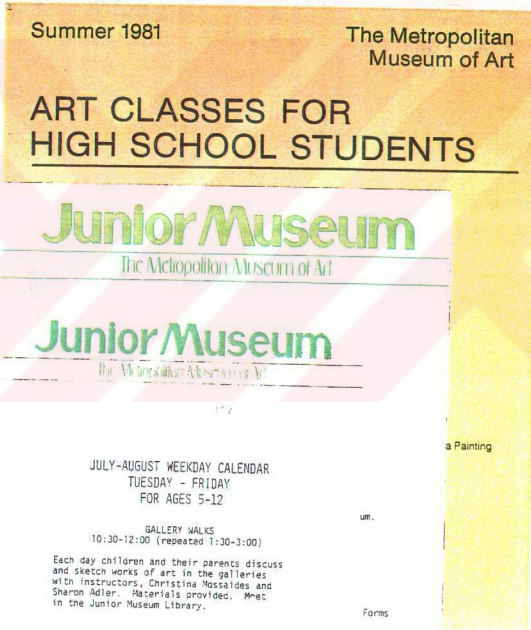


Resim 70: J. Paul Getty Museum Bülten kapağı<sup>106</sup>.

106 Doç. Tomur Atagök arşivi



Resim 71: The Metropolitan Museum of Art, eğitim amaçlı kitapçıklar<sup>107</sup>.



Resim 72: The Metropolitan Museum of Art, Junior Museum, çeşitli dokümanlarında logo uygulaması<sup>108</sup>.

107 Doç. Tomur Atagök arşivi

108 Doç. Tomur Atagök arşivi

# Junior Museum

The Metropolitan Museum of Art



1978 1979

The  
Metropolitan  
Museum  
of Art

Apprenticeship  
Program for  
High School  
Seniors

*What it is and  
How to apply*



Resim 73: The Metropolitan Museum of Art, gençlere yönelik doküman örnekleri<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> Doc. Tömür Atagök arşivi



## Membership The Museum of Modern Art

11 West 53 Street  
New York, New York 10019  
Telephone (212) 956-6100



## Privileges and Categories

Contributing Memberships are so named because they allow increased participation in Museum activities and give special support to the Museum's program. Accordingly, part of such membership fees is tax deductible as provided by the Internal Revenue Service. One of the many additional privileges of Contributing Membership is the opportunity to attend the outstanding openings of the year. For further information call the Contributing Membership Department of the Museum, 956-7274.

### Basic Membership Privileges

- Includes free admission to Museum galleries, gallery talks, and daily film programs
- 25% discount on Museum books, reproductions and gift items—and a 10% discount on non-Museum publications and gift items costing \$20 or more
- Subscription to members' newsletter, MoMA, and monthly Members' Calendar\*
- Members' Petrossian Restaurant
- Discounted guest admission tickets to the Museum
- Rental and purchase of works of art through the Art Lending Service
- Discounts on lectures and special events
- Opportunity to use Museum resources
- Reduced subscription rates on selected major art and film magazines
- Complimentary Christmas catalog of cards and gift suggestions

\*Subscription rate of \$3 for Members' Calendar included in all annual memberships for all memberships, for an annual total.

### Fellow Membership \$100

- Includes all the basic membership privileges listed, and
- Admission passes for spouse and children 12 to 18 years of age, or one non-transferable pass for a friend
  - Free admission for a guest when accompanied by member
  - Invitations to Contributing Members' Previews
  - Up to 6 free Museum-selected publications distributed during the membership year, including the attractive Museum Appointment Calendar
  - Tickets one week in advance to daily film screenings (must be picked up in person)
  - Occasional evening film screenings
  - Invitations to special exhibitions and lectures

### Supporting \$250

- Includes all the privileges of Fellow Membership, and
- Invitations to special events and tours
  - Major film previews
  - Up to 8 free Museum-selected publications distributed during the membership year

### Sustaining \$500

- Includes all the privileges of Supporting Membership, and
- Invitations to private viewings of exhibitions
  - All Museum publications issued during the year
  - Listing in The Museum of Modern Art's Annual Report

### Patron Membership \$1000

- Includes all the benefits and privileges previously mentioned, and
- Invitations to all exhibition previews
  - Invitations to special events for Patrons only and an in-depth exposure to the overall program and participation in the highest level of support

Resim 74: The Museum of Modern Art, üyelik koşullarını bildiren broşür<sup>110</sup>.

Information/Plan

Information/Plan

The  
Museum  
of Modern  
Art

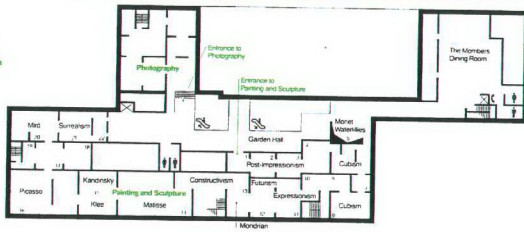
The  
Museum  
of Modern  
Art

Resim 75: The Museum of Modern Art. müze içi gezi plan broşürü, kapak tasarımı<sup>111</sup>.

111 Doç. Tomur Atagök arşivi

## Second Floor

Painting and Sculpture Collection  
Photography Collection  
The Members Dining Room



## Second Floor



Lesia Mahony-Neely  
1924  
1925. Gipsy, oil on paper  
Acquisitio gel.  
Photography collection



Hemel Meters  
Daniel Buren  
1989. Oil on canvas. Gift of Nelson A. Rockefeller in honor of Alfred H. Barr Jr.  
Painting and Sculpture collection



Vincent van Gogh,  
Starry Night  
1889. Oil on canvas. Acquired through  
the Lillie and Ross Bequest  
Painting and Sculpture collection



Jean Metzinger  
Henriette Amour  
1923-24. Oil on canvas. Gift of  
Nelson A. Rockefeller  
Painting and Sculpture collection

## Legend

- ↑ Men's Room
- ↓ Ladies' Room
- ☎ Telephone
- Elevator
- ↕ Escalator
- 🪜 Stairs
- 🔥 Fire Stairs
- ♿ Access for Disabled Visitors
- ⚡ Nonpublic Area
- \* Accessible to Disabled visitors

## Lower Level

The Ray and Nita Titus  
Theater 2  
Rene d'Harnoncourt Galleries  
(Temporary exhibitions)

## Theater Level

The Ray and Nita Titus  
Theater 1  
Theater Gallery



## Lower Level



Mickey Mouse  
Salvador Dalí  
1935. Oil on canvas. Gift of the Trustees of Modern  
Art, Inc. to the Museum



Lillian Gish  
Robert Rauschenberg  
1974. Oil on canvas. Gift of the Trustees of Modern  
Art, Inc. to the Museum

## Welcome to The Museum of Modern Art

The Museum was founded in 1929 for the purpose of acquiring, exhibiting, and introducing to the public the finest works of modern art from Europe, America, and other contemporary art. In 1932, the first director envisioned a multidimensional museum, which today possesses an immense collection of painting and sculpture, drawings, prints, photography, film, architecture, and design of the late nineteenth and twentieth centuries. A program of gift of right of title and fine-tuning, the collection has grown to include over 100,000 items.

The Painting and Sculpture collection is arranged chronologically on the second and third floors. The Photography Galleries are located in the second floor. Plans and Drawings can be found in the third floor. Architecture and Design collection galleries are in the fourth floor. Films are shown daily in the Ray and Nita Titus Theaters. In addition to the permanent collection, the temporary exhibition galleries are located on the ground floor and the lower level.

Copyright 1982, The Museum of Modern Art

Resim 76: The Museum of Modern Art, müze içi gezi plan broşürü, iç düzeni<sup>112</sup>.

112 Doç. Tomur Atagök arşivi

The Roy and Niuta Titus Theater 1 Junction and Journey: Trains and Film

## The Museum of Modern Art Department of Film

Junction and Journey: Trains and Film

June 21 - September 30, 1991

Thursday, July 11 at 2:30

## The Museum of Modern Art Department of Film

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 954-6100 Cable: MoMAart

FROM THE PYRAMID COLLECTION: 51 SHORT FILMS  
June 8 - September 8, 1991

## The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 212 708-9400 Cable: MOMAART Telex: 623704CUMART

SECURITY REPORT:

(NAME OF INSTITUTION)

## The Museum of Modern Art

FILM AND REALITY:

PANEL DISCUSSION AND SCREENING OF THE NAZI PROPAGANDA FILM

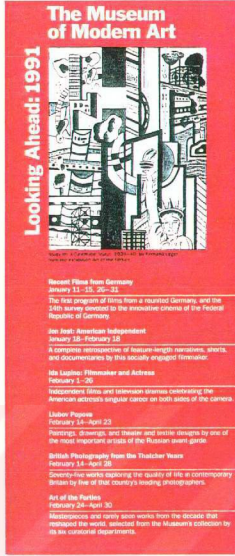
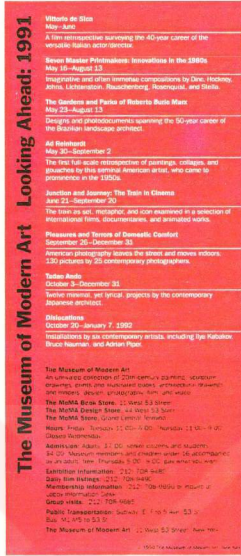
THE FÜHRER GIVES A CITY TO THE JEWS

Thursday, July 18, 6:30 p.m.

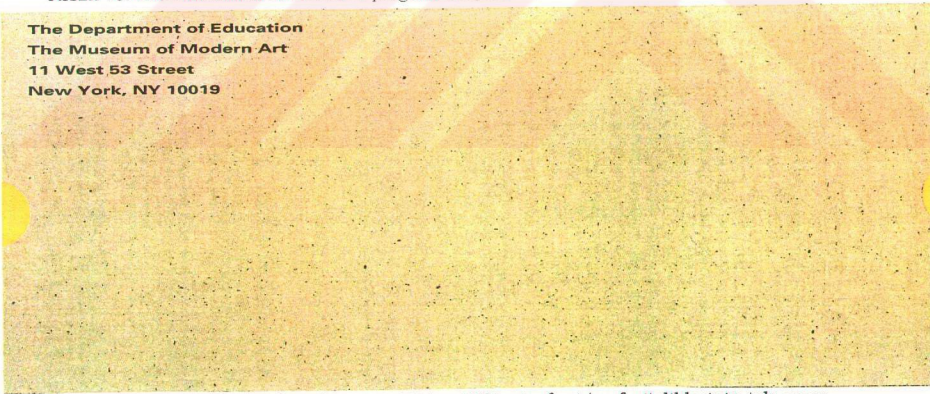
Resim 77: The Museum of Modern Art , antetli kağıtlarda logo uygulaması<sup>113</sup>.

113 Doç. Tomur Atagök arşivi





Resim 78: The Museum of Modern Art, program broşuru<sup>114</sup>.



Resim 79: The Museum of Modern Art, Eğitim Bölümü afişet/zarf niteliklerinin tek parça üzerinde uygulandığı duyuru<sup>115</sup>.

114 Doç. Tomur Atagök arşivi

115 Doç. Tomur Atagök arşivi

# BROWN BAG lunch lectures

Drop into the Museum for informal  
lectures on modern art.

You are welcome to bring your lunch.  
Tuesdays and Thursdays, 12:30 - 1:15 p.m.  
October and November, February,  
March and April. (See schedule below.)

Topics include *Treasures of MoMA*,  
*Is This Art?*, *Understanding Abstraction*,  
*Art Now*, and *Modern Masters: Cézanne*,  
*Matisse*, *Miro*, *Picasso*, *Pollock*.

Admission is \$5 at the door.  
No advance registration is required.  
Enter the Museum at 18 West 54 Street.  
Lectures are held in the  
Edward John Noble Education Center.

This program is made possible by  
The Chase Manhattan Bank.

The Department of Education The Museum of Modern Art 11 West 53 Street, New York

For more information, call 708-9795

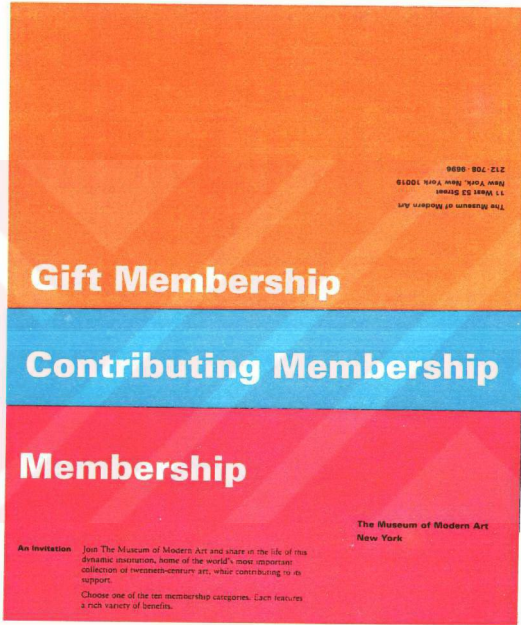
## 1990-91 SCHEDULE

October 2, 4, 9, 11, 16, 18, 23, 25, 30  
November 1, 6, 8, 13, 15, 20  
February 19, 21, 26, 28  
March 5, 7, 12, 14, 19, 21, 26, 28  
April 2, 4, 9, 14, 16, 18, 23, 25

AT THE MUSEUM OF MODERN ART

Resim 80: The Museum of Modern Art, Eğitim Bölümü, afişet/zarf niteliklerinin tek parça üzerinde uygulandığı duyuru, iç düzen<sup>116</sup>.

116 Doç. Tomur Atagök arşivi



Resim 81: The Metropolitan Museum of Art, üyelik formları, zarf gerektirmeyen broşür kapak tasarımı<sup>117</sup>.

117 Doç. Tomur Atagök arşivi

**Categories and Benefits**  
**Student \$25** A membership category designed for full-time students currently enrolled at an accredited high school, college, university, or art school.

Free admission for one to Museum galleries, gallery talks, and regular film programs  
10% discount on all books, reproductions, and gift items available at The MoMA Book Store, The MoMA Design Store, The MoMA Store at Grand Central Terminal, and through mail order  
25% discount on exhibition catalogs during the run of respective exhibitions  
Subscriptions to the monthly Members Calendar and to MoMA, the illustrated quarterly Members magazine  
The student membership fee covers actual expenses, and is therefore not tax deductible.

**National/International \$45** A special membership category designed for people living beyond a 150-mile radius of New York City.  
Free admission for one to Museum galleries, gallery talks, and regular film programs

10% discount on all books, reproductions, and gift items available at The MoMA Book Store, The MoMA Design Store, The MoMA Store at Grand Central Terminal, and through mail order  
25% discount on exhibition catalogs during the run of respective exhibitions  
Subscriptions to the monthly Members Calendar and to MoMA, the illustrated quarterly Members magazine  
Discounted guest admission tickets to the Museum  
Reservation privileges in The Members Dining Room  
The "Members Library Plus," offering art publications and gift items at significant discounts  
Travel programs and study tours planned especially for Members  
Reduced subscription rates to major art and film magazines  
If applicable, \$31 of this membership fee is tax deductible within the limits prescribed by law.

**Individual \$60** Free admission for one to Museum galleries, gallery talks, and regular film programs

Invitations, which admit two, to major exhibition previews  
10% discount on all books, reproductions, and gift items available at The MoMA Book Store, The MoMA Design Store, The MoMA Store at Grand Central Terminal, and through mail order  
25% discount on exhibition catalogs during the run of respective exhibitions  
Subscriptions to the monthly Members Calendar and to MoMA, the illustrated quarterly Members magazine  
Discounted guest admission tickets to the Museum  
Advance tickets for film programs, available one week prior to screening, with minimal service charge (must be collected in person)  
Reservation privileges in The Members Dining Room  
The "Members Library Plus," a unique book club, offering art publications and gift items at significant discounts  
Lectures, courses, special events, travel programs, and study tours planned especially for Members  
Reduced subscription rates to major art and film magazines

\_\_\_\_\_  
Credit card number

Expiration date \_\_\_\_\_ Signature \_\_\_\_\_

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_ Apt. No. \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_ Zip \_\_\_\_\_

Home Telephone \_\_\_\_\_ Membership renewal number \_\_\_\_\_

Business Telephone \_\_\_\_\_ Employer \_\_\_\_\_

The Museum of Modern Art  
11 West 53 Street  
New York, New York 10018  
212 708 9000

If this is a gift, please complete donor information below.

Donor name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_ Apt. No. \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_ Zip \_\_\_\_\_

Gift memberships are enclosed in a greeting card and mailed directly to the recipient within two to three weeks of payment. Please indicate any special handling that may be required on a separate sheet.

For optional use only \_\_\_\_\_

Date \_\_\_\_\_ Temporary card no. \_\_\_\_\_

Amount and type of payment \_\_\_\_\_ Gift number \_\_\_\_\_

Resim 82: The Metropolitan Museum of Art, üyelik formları, zarf gerektirmeyen broşür tasarımı, iç düzen<sup>118</sup>.



Address correction requested

212.708.9638

New York, N.Y. 10019

11 West 53 Street

The Museum of Modern Art

# FAMILY PROGRAMS

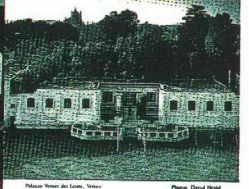
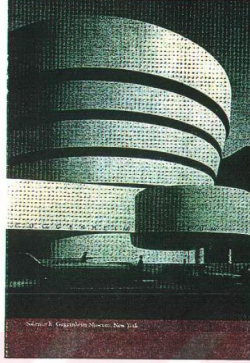
## The Museum of Modern Art, New York

Resim 83: The Museum of Modern Art, aileye yönelik programların postalanabilir afişet/zarf uygulaması, kapak tasarımı<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

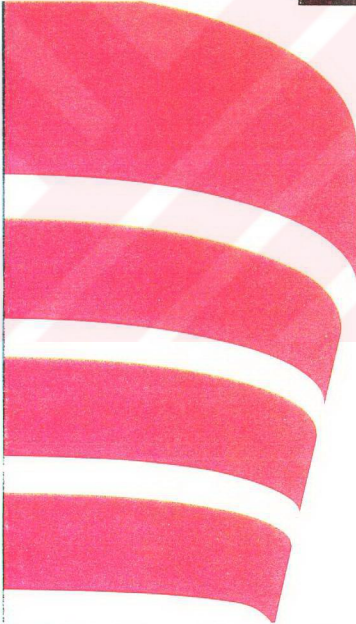
MEMBERSHIP  
IN THE  
GUGGENHEIM  
MUSEUM

... is really membership in two international museums. As a member you will be afforded privileges at two world-renowned locations—the Solomon R. Guggenheim Museum, housed in the building designed by Frank Lloyd Wright in New York City, and the Peggy Guggenheim Collection, housed in the Palazzo Venier dei Leoni in Venice, Italy. The newly restored and expanded Frank Lloyd Wright building will reopen to visitors the beginning of 1992.



Resim 85: Guggenheim Museum, üyelik tanıtım formu<sup>121</sup>.

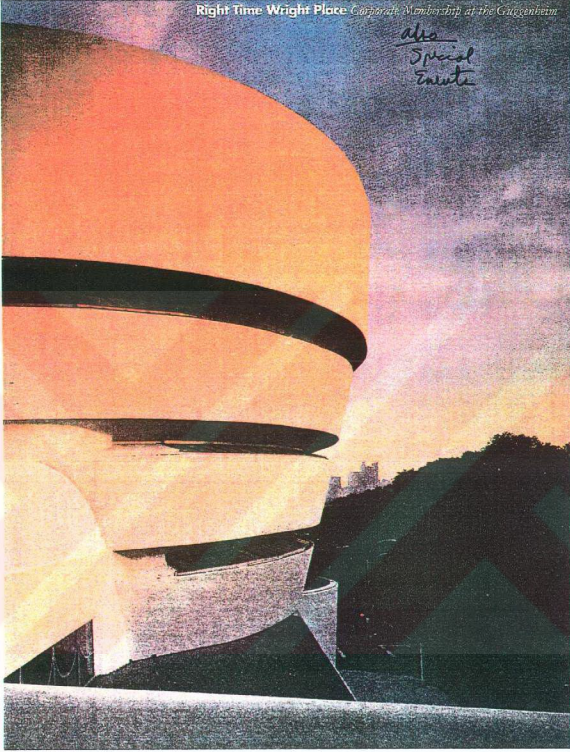
Calendar of  
Events  
Fall  
1989



Resim 86: Guggenheim Museum, etkinlikler programı<sup>122</sup>.

121 Doç. Tomur Atagök arşivi

122 Doç. Tomur Atagök arşivi



Resim 87: Guggenheim Museum, üyelere yönelik hazırlanmış kitapçık kapağı<sup>123</sup>.

<sup>123</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

Call to Make Reservations

Create that Special Package

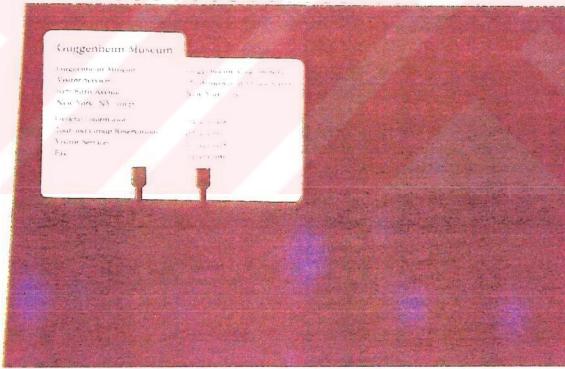
Enjoy Tours & Performances

Visit the Guggenheim Museum

The Guggenheim  
Museum Revolves

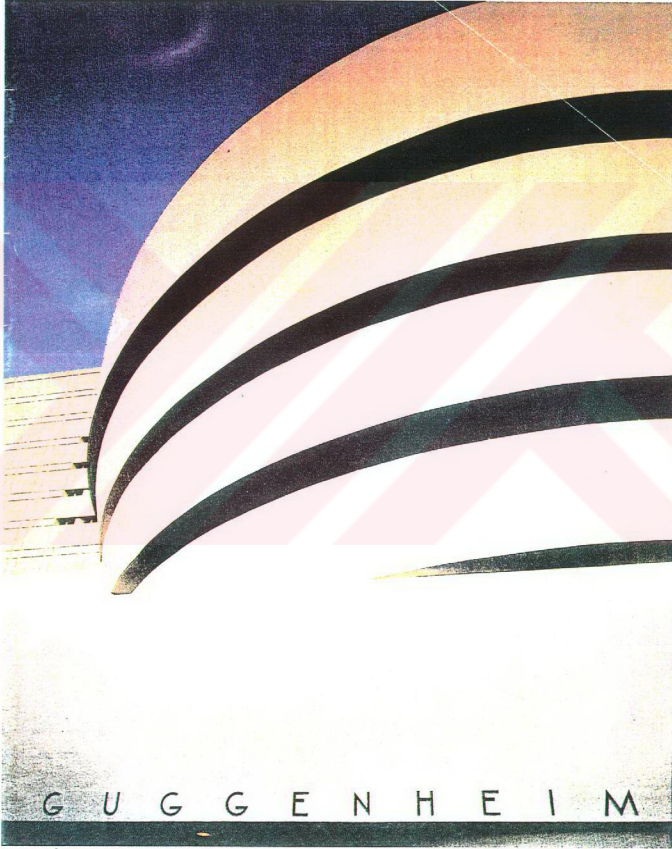
After two years of renovation and expansion, the Solomon R. Guggenheim Museum is now more spectacular than ever and a must on any New York tour. Designed by Frank Lloyd Wright, this gem of modern architecture is the youngest building in history to be designated a New York City landmark. Home to a world-renowned collection of modern and contemporary art, the building is itself one of the greatest works in the Guggenheim collection.

For the first time, several special Wright-designed spaces such as the spiral courtyards are open to the public, revealing more of Wright's vision than ever. Also making its debut is the impressive, recently-master-designed by Guggenheim's Design & Architecture Associates, based on Wright's original scheme for an atrium.



Resim 88: Guggenheim Museum, üyelere yönelik fõy örneği<sup>124</sup>.





Resim 89: Guggenheim Museum, restorasyon sonrası açılış için yayınlanan bültenin kapağı.

Come See the New Guggenheim Museum

The Museum Cafe

Enjoy the uncompromising quality, unique selection, and innovative combinations for which Dean & DeLuca is known. Located in a Wright-designed setting, Dean & DeLuca/Guggenheim Museum is an excellent choice for breakfast, lunch, afternoon tea, or a light dinner. The cafe is open from 8:00 a.m.-6:00 p.m. on Friday-Wednesday and 8:00 a.m.-5:00 p.m. on Thursday.

The Guggenheim Museum Store

New at both museum locations, the Guggenheim Museum Store offers an impressive selection of art publications, celebratory catalogs, prints, posters, and artist-designed note cards, correspondence, jewelry, scarves, and T-shirts.

General Information

General Information	312 451 1000
Directions and Parking	312 451 1000
Museum Offices	312 451 1600
Visitor Services	312 451 1128
Teens and Camp	
Reservations	312 451 1515
Memberships	312 451 1515
Gifts	312 451 1600

The museum offers gallery talks as well as a variety of public programs. For information about upcoming events, please call 312 451 1000.

Special admission rates and hours are available for groups of ten or more. Our Teen and Camp Associate in the Visitor Services Department will assist with travel plans and can offer expert tour ideas and group programs. Please make reservations at least three weeks in advance.

Memberships

As a member, you share privileges at three museums: the Solomon R. Guggenheim Museum, the Guggenheim Museum SoHo, and the Peggy Guggenheim Collection. Members include free admission, discounts at the museum store and art and antiquarian bookstores, exhibition openings, free press accreditation, and more. For more information, inquire at the Membership Desk.

Services for Visitors with Special Needs

Special services are available for the visually challenged and the hearing and deaf community. Both programs include free admission, discounts, and wheelchair and holding loans are available on the premises. The 1123 telephone consultation service number is 312 451 1049.

For more information, call 312 451 1000 or visit our website at [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org).



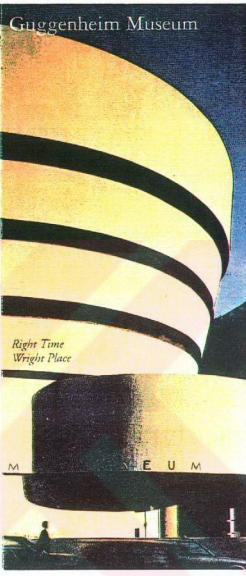
Directions to the Solomon R. Guggenheim Museum

The museum is located at 265 Fifth Avenue at 86th Street. To reach the museum by taxi, take the Madison Avenue and Fifth Avenue buses #11, #12, #13, or #14. By subway, take the 4, 5, or 6 train on the Lexington Avenue line to 86th Street.

Directions to the Guggenheim Museum SoHo

The museum is located at 111 Broadway at Prince Street. To reach the museum by taxi, take the 111th Street bus to Broadway. To reach the museum by subway, take the 4, 5, or 6 train on the Lexington Avenue line to Prince Street.

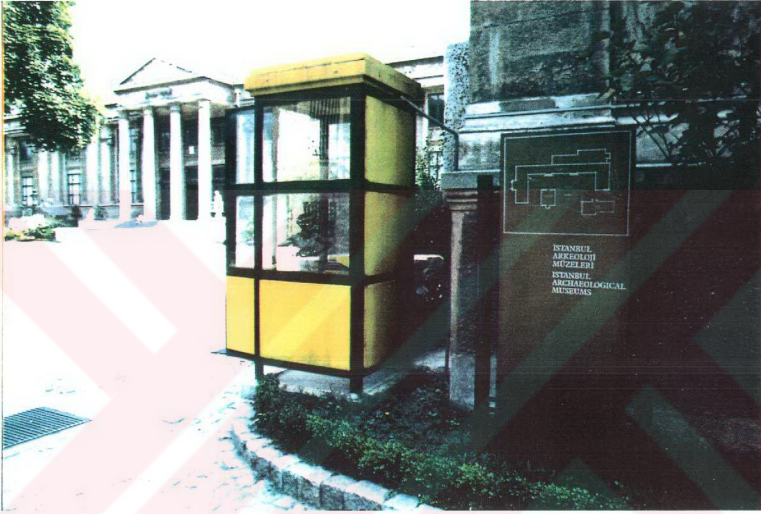
Information



Resim 90: Guggenheim Museum, restorasyon sonrası tanıtım broşürleri.



Resim 91: İstanbul Arkeoloji Müzeleri için hazırlanmış yönlendirme elemanı. Topkapı Sarayı ve Arkeoloji Müzeleri arasındaki alanda yerleştirilmiştir.



Resim 92: İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin yerleşim planını gösteren eleman. Avlu girişinde yerleştirilmiştir.

### 5.1.3. GÖRSEL ETKİSİ İLE KİMLİK SİMGELERİNİN KULLANILDIĞI YAN ÜRÜNLER

Müze gelir getirmesi amacıyla hazırlanan anı eşyaları ya da müze idaresi tarafından, ilişkide bulunduğu hedef kitledeki, meslek grupları, destekleyen firmalar, dernek üyeleri v.b.'na hediyeelik eşya olarak sunulan ürünler bu grup kapsamındadır. Bu ürünler, müze için bir kamuoyu oluşturmak amacı ile yürütülen halkla ilişkiler çalışmalarının



içinde yer alırlar. Yılbaşlarında hazırlanan takvim ve ajanda; sürekli satışta bulunan tebrik kartları, afişetler, anı eşyaları gibi ürünler hazırlanırken, bu ürünlerin müze tarafından yaptırıldığını belirten ve müzenin tanıtımını, bu ürünleri müzenin dışına taşınarak, farklı hedef kitlelerden kişilerin yakın ve görsel çevresine ulaşmasını sağlamakla; müzenin görsel kimliği müze dışında da sürdürülmektedir. Bu ürünler hazırlanırken; kimlik simgeleri, müzenin mimarisi, müze koleksiyonunun en değerli nesnelere görsel etkinin oluşturulmasında kullanılmaktadır. Bu ürünlerle müze, kendine özel bir gelir kaynağı sağlarken, müzenin görsel iletisini de potansiyel hedef kitlelere yöneltilmektedir. Müze, satış standında bulunan ürünlerin bir kısmında üzerinde amblem ve logonun da bulunduğu yayın, hediyelik eşya v.b. ürünler ya da koleksiyon nesnelere kopyaları; müzeyi ziyarete gelenler için, müzeden çıkarken müzeye ait bir şeyleri yanlarında götürmek isteğinin karşılanması amacı ile ziyaretçiye sunulurlar. Özellikle kent ve ülke dışından gelen ziyaretçiler için bu tür anı eşyası özel bir önem taşır. Çünkü satın aldıkları nesnelere, konusunda uzman bir kurum tarafından aslına en uygun şekliyle onlara sunulmuştur ve müzenin sözel değerlerine (kopya da olsa) birey olarak bu yolla sahip olmaktadır.



Resim 93: Guggenheim Müzesi Dükkanlarında satışı sunulan ürünlerden bazıları.<sup>125</sup>

<sup>125</sup> Guggenheim Commemorative Magazine, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992, s.66

## 5.2. MEKAN İÇİNDE GENEL YÖNLENDİRME VE TANITIM

### UNSURLARI

Müze mekanı içinde kişilerin dolaşım sorunlarının çözülmesi, mekan içindeki eylemlerin müzenin çalışma düzenini bozmadan gerçekleştirilmesi için mimari çözümlerin yanı sıra, grafik ürünlerden de yararlanılmaktadır. Bu grafik ürünler, iletinin hedeflediği eylem gruplarına ve bu grupların eylem niteliklerine göre düzenlenirler. Müze çalışanları, müzenin içindeki düzeni bilerek eylemlerini sürdürürlerken, iş kuralları gereği bulundurulmuş görsel bildirişimler hizmet birimleri içinde; müzeye boş zamanında, görgü ve bilgisini artırmak ve eğlenmek amacıyla gelen ziyaretçi kitlesinin dolaşım alanı içinde kalan mekanlar ve ziyaretçinin müze içindeki eylemini gerçekleştirirken gereksinim duyacağı mekanlarda; müzenin ya da sergi birimlerinin girişinde müzeye bağıştta bulunarak işlevlerini yerine getirmesinde katkısı olmuş kurum, kuruluş ya da kişilerin adlarının ve yardımlarının anlatıldığı onur/bağış köşelerinde grafik tasarım ürünlerinden yararlanılmaktadır.

1. Hizmet birimleri ve mekanlar; müze çalışanlarının emniyetle çalışmalarını sürdürmeleri için yaptıkları işle ilgili çalışma araçlarının, müze çalışma ortamı içinde ve kurumun kurallarına uygun çalışma düzeninin sürdürülmesi için görsel bildirişimlerden yararlanılmaktadır. Örneğin; depodaki nesnelerin gereksindiği koruma koşullarının uygulanmasında, koleksiyonun bu bölümünden sorumlu çalışan(lar) tarafından bilinmesi yeterli değildir. Depoya, sorumlu çalışanla birlikte girecek ve içeride yardımcı çalışmayı sürdürecektir kişi(ler) bu koşulları bilmiyor kabul edilerek gerekli uyarılar, yazılı ve çizili bildirişim unsurları ile bu alanlarda

bulundurulmalıdır. Her zaman için geçerli olan kural "suçu işleyenin yasayı bilmiyor olması mazeret değildir", o halde kuralı bilmeyen kişilere kuralı öğretmek amacı ile bu bildirişimlerden yararlanılabilir. Müzeye sınırlı süre için ziyaretçi, araştırmacı ya da mesleki nedenlerle dışarıdan gelen kişilerin müze içindeki eylemlerini sürdürmeleri amacı ile de hizmet birimlerinin, çalışma alanlarının belirtilmiş olması önemlidir. Bu kişiler ilk önce danışma memuruyla ilişki kurarak, eylemlerini gerçekleştirecekleri alan hakkında bilgiyi alabilirler. Ancak müze içinde eylemlerini ve dolaşımalarını sürdürürken, el yordamıyla ya da hisleriyle hedeflerine ulaşmaları beklenemez. Güvenlik görevlileri ise dışarıdan gelen kişilere sürekli hizmet vermekten değil, görevli oldukları alanın güvenliğinden sorumludurlar, ziyaretçi ile ilişkileri mümkün olduğu kadar kısa olmalıdır. Bu durumda müzenin içinde eylemde bulunan ve müzenin çalışanı olmayan bu yabancı kişilere eğitime, kültüre ve dile bağlı farklılıkları da gözönünde bulundurarak müzenin görsel bir dille ulaşmasıyla, mekanlara ve kişilere ulaşmaları sağlanabilir.





Resim 94: Louvre Müzesi'nde Danışma birimi ve çevresinde genel yönlendirme elemanları<sup>126</sup>.



Resim 95: ABD, Washington'daki National Gallery'de Modern Sanatlar Bölümü Danışma Birimi<sup>127</sup>.

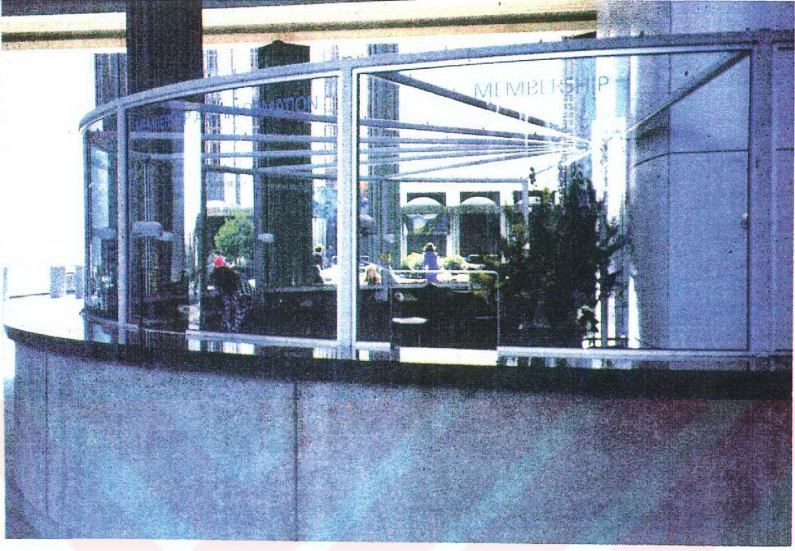
126 Doç. Tomur Atagök arşivi

127 Doç. Tomur Atagök arşivi



Resim 96: Almanya, Guttenberg Museum'da Geçici Sergi Alanı olarak kullanılan giriş holünde, müzenin genel kat planının dökümü kat numaraları ve sergi birimleri, konuları ile belirtilmiş<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi



Resim 97: ABD, Los Angeles County Museum of Art, Giriş Holünde gişeler<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi.



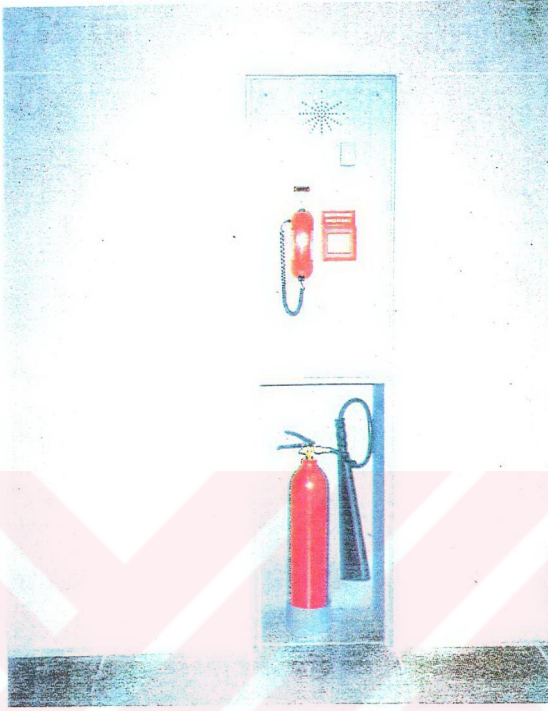
Resim 98: Topkapı Sarayı girişinde gişeler ve sergi birimlerini ziyaret gün ve saatleri ile bildiren .



Resim 99: Gar d'Orsay, Yangın Uyarı, yardım ve söndürme sistemi<sup>130</sup>.

130 Doç. Tomur Atagök arşivi



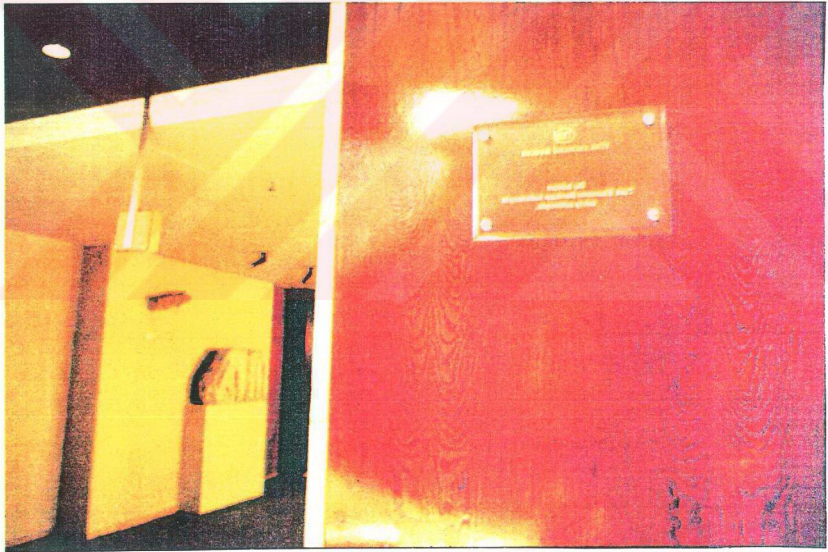


Resim 100: Gar D'Orsay, yangın söndürme ve alarm düzeneği<sup>131</sup>

ii. Onur ve bağış köşeleri: müzenin koleksiyonunu geliştirmesinde, sergileme alanının düzenlenmesinde, mekanlarının eksiklerinin tamamlanması, onarımı v.b. çalışmalarını yapmasında maddi yardımda bulunan ya da önemli girişimlerde bulunarak gereksinim duyulan etkinliğin yapılmasına önemli katkıda bulunan kişi, kurum ya da kuruluşlar için ayırdığı bu köşelerde müze, kuruma katkısı bulunanlara teşekkür ederken onların tanıtımına yönelik bir çalışmayı da gerçekleştirmektedir. Bu köşeler hazırlanırken müze, belirlenmiş bir görsel düzen içinde tasarlanması ile algısal çevrenin düzenlenmesinde görsel bir kargaşanın yaratılmamasına

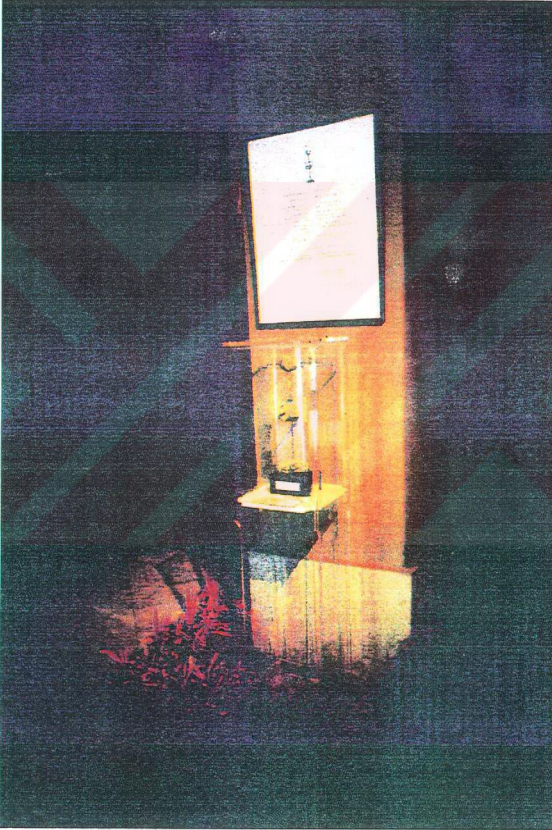
131 Doç. Tomur Atagök arşivi

özen göstermelidir. Bu köşeler müzeye yardımda bulunacak potansiyel kitleye de yöneltilmiş iletileri içerirler. Bu nedenle çekici olmaları istenmektedir ancak, bu yardımlar müzenin birincil iletileri de değildir, müzenin birincil iletileri her zaman koleksiyonudur, bağış ve katkılar koleksiyonla ilgili işlevlerin gerçekleştirilmesinde ikincil çalışmalardır. Bu nedenle onur/bağış köşeleri koleksiyondan görsel olarak çok kopuk olmamak ancak, iç içe de girmemek durumundadır. Grafik tasarımcının mimarla birlikte çalışması, bu kurgunun yaratılmasında yararlıdır.



Resim 101: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde Truva Sergi Birimine katkısı nedeniyle TEB için asılmış pleksi plaket.

Resim 102: Avrupa Múzeler  
Konseyi'nin 1993 Yılı En  
Başarılı Müze Ödülü'nü alan  
İstanbul Arkeoloji  
Múzeleri'nin Giriş Holünde  
ödülü sunuşu.

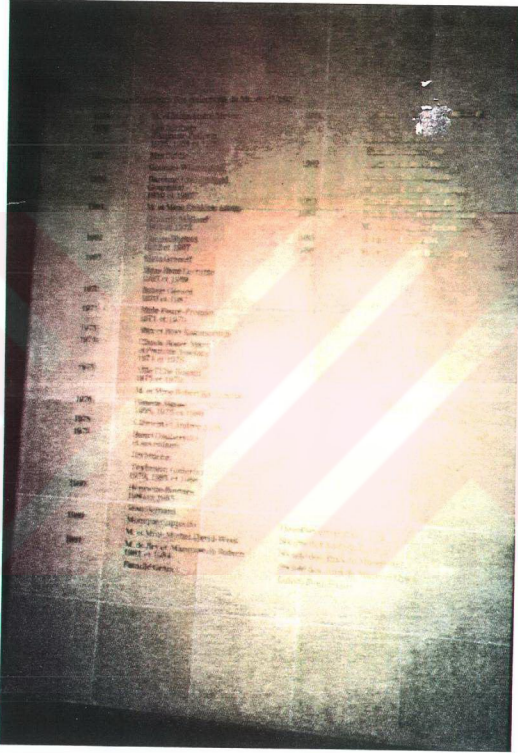


Resim 103: ABD, San Francisco, De Young Museum'un Onur ve Bağış Köşesi132.

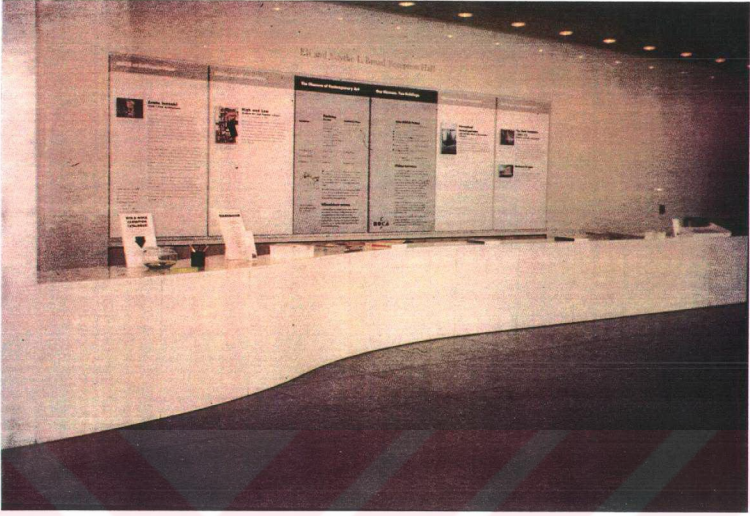




Resim 104: Gar D'Orsay, onur-  
bağış köşesi<sup>133</sup>.



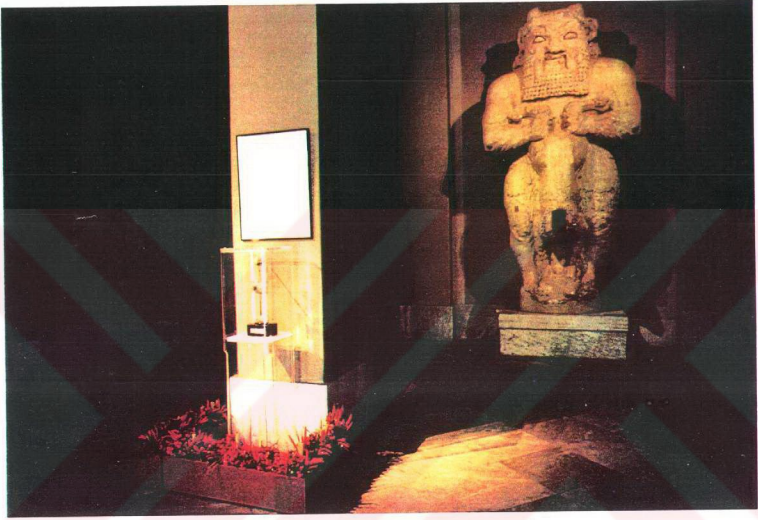
<sup>133</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi



Resim 105: "Los Angeles, MOCA, Giriş Holü, (Eli and Edith I. Broad Reception Hall) onurbağış köşesi<sup>134</sup>.

<sup>134</sup> Doç. Tomur Atagök arşivi

Resim 106: İstanbul  
Arkeoloji Müzesi'nde onur-  
baş köşesi.



tasarımlanmış elemanlar endüstri tasarımcıları tarafından tasarılanmakta ve uygulanmaktadır. Aynı şekilde destek alınan bir başka tasarım dalı ise grafikdir. Grafik tasarımdan, müze içinde etkinlikte bulunan eylem grupları ile müzenin arasında görsel iletişimin sağlanması amacıyla, her türlü çoğaltılma yöntemleri ile üretilen görsel iletişim ve bildirişim elemanlarının tasarılanmasında yararlanılmaktadır. Tüm bu tasarım dalları, müzenin kurum olarak kimliğinin tanımlanmasında, işletme olarak işlevlerini gerçekleştirmesinde müzeye yardımcı olan destek gruplarıdır.

Müzenin kimliğinin tanımlanmasında mimari, endüstriyel ve grafik tasarımın desteği ile; müzeopolitik stratejiler doğrultusunda saptanan hedeflere ulaşmada bu tasarım dallarının çözümleri, müze çalışanlarının etkinlikleri ile birleştiğinde müzenin kurumsal kimliği bir bütün olarak algılanmaktadır.

Müzenin, şehir ölçeğinde görsel olarak algılanması, gerek mimari tasarımı gerekse grafik tasarım ürünleri ile gerçekleşmektedir. Öte yandan grafik tasarım, müze koleksiyonunun algılanmasında görsel tasarım yöntemleriyle etkinliğini sürdürürken; müze alanı içinde trafiğin yönlendirilmesinde, uluslararası bir dil olarak da etkindir. Grafik tasarım, müzenin kurum kimliğinin görsel yansımada; resmi evraklar, katalog, broşür v.b. sergi belgesi gibi uygulamaların hazırlanmasında, belirlenecek ilkeler doğrultusunda etkinliğini gerçekleştirmektedir.

Mimari ve grafik tasarım dallarının birlikte getirdiği çözümlerle, müzenin, kurum olarak ve etkinlikleri ile görsel kimliği oluşturulmaktadır. Müzenin, koleksiyonu ve kurum kimliği ile bir bütün olarak algılanmasında görsel iletilerin bütünlüğü en önemli unsurdur. Bütünün parçaları



belirlemesi ilkesinden yola çıkarak, müzeci-mimar-grafik tasarımcının ortaklaşa yürütecekleri çalışmalar ve halkla ilişkiler dalından alacakları verilerle, müzenin halk tarafından bir bütün olarak algılanması ve benimsenmesi gerçekleştirilmektedir. Bu yolla halkla doğrudan ya da dolaylı iletişim-etkileşim içinde olabilen müze, toplum tarafından hızla benimsenilirken, halkın desteğini de sağlamaktadır. En önemlisi bu iletişim kanalının açılmasıyla müze, hedeflediği eğitim-kültürleme işlevini başarıyla yerine getirmektedir.



## AYNAKÇA

- TAGÖK, Tomur; "Çağdaş Müzecilik Kavramı Doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin Kültürel Etkinliklerinin Saptanması" , Yayınlanmamış yeterlik tezi, M.S.Ü., 1985.
- TAGÖK, Tomur; "Müze Tipolojisinin Gelişimi", *Tasarım*, Yıl 4, S. 9, Aralık 1992, İstanbul, s.116-117.
- TASOY, Sümer; "Türkiye'de Müzecilik", *Tasarım*, Yıl 4, S. 9, 1992, İstanbul, s.114-115.
- TASOY, Sümer; "Türkiye'de Müzecilik", *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, s.1466.
- ERGER, John; *Görme Biçimleri (Ways of Seeing)*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 127, 1986, İstanbul.
- EZAR, Mustafa; *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bankası Yayınları, 1970, İstanbul.
- ÜCELOĞLU, Doğan; *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul.
- ACO, Pierre; *Çağdaş Psikolojinin Olağanüstü Başarıları*, Çev. O.A. Gürün, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1983, İstanbul.
- CO, Umberto; *Günlük Yaşamdan Sanata*, Çev. Kemal Atakay, Anadolu Yayıncılık A.Ş., 1992(2), İstanbul.
- YİCE, Semavi; "Müzeciliğimizin Başlangıcı ve Türk-İslam Eserleri Müzeleri", *Müze*, S. 2-3, T.C. Kültür Bakanlığı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Genel Müdürlüğü, Haziran 1990, Ankara, s. 5-8
- WATHMEY, Charles; "The Solomon R. Guggenheim Museum", *Building the New Museum*, The Architectural Leag of New York, Princenton Architectural Press, 1986, New York, s. 71-73
- alil Etem; *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Gültekin Elibal'ın Türkçeleştirilmesiyle, Milliyet Yayınları, 1982, İstanbul
- ÜVENÇ, Bozkurt; *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul

## 6. SONUÇ

Toplumun kültürel mirasını toplayan, koruyan, belgeleyen, tanıtan kurumlar olarak müzeler, tanıtım ve yaygın eğitim amacı ile gerçekleştirdikleri sergileme etkinliğinde;

1. Müzenin kurum kimliğini,
- ii. Müzenin koleksiyonunun kimliğini,
- iii. Koleksiyonları kapsamındaki kültürel mirasın kimliğini ve
- iv. Koleksiyonlarındaki nesnelere teke tek kimliğini

aktarmaktadırlar. Burada sözü geçen kimlik *sözel kimlik* kavramı içinde ele alınmaktadır. Çünkü müze kurumsal kimliğini vurgularken, koleksiyonunun sözel niteliğinden yola çıkmakta ve koleksiyonu ile müze işlevleri kapsamındaki ilişkisi sırasında bu sözel niteliğe yönelik profesyonel çalışmaları, bilimsel yöntemlerle gerçekleştirmektedir.

Müzeciliğin ve koleksiyonculuğun, insanlık tarihi ile paralel giden gelişiminde gözlenen o dur ki; nesnelere toplama (koleksiyonun oluşturulması) her çağda, estetik ve görsel nitelik ne olursa olsun sözel temellere dayanmaktadır. Toplanan nesnelere belirli bir sözel kültürün ürünüdür ve onu vurgulamaktadır; toplanmasında ve sergilenmesindeki birincil amaç ise toplumsal gücün nesnel ifadeidir. Müzenin kurum olarak birincil düzeyde vurguladığı, koleksiyonundaki nesnelere gerçeklik ve nadidelik nitelikleridir. Bu tavrıyla müze, tarihi ve sanat tarihini yazanlardan sözel destek almakta ve bunu yayınladığı kataloglarla belgelemektedir.

Müzenin yaygın eğitim ve tanıtım amacı ile gerçekleştirdiği sergileme etkinliği, sözel veriler doğrultusunda oluşturulmuş koleksiyonun görsel

- HAMILTON, George Heard; "Education and Scholarship in the American Museum", *On Understanding Art Museums*, The American Assembly, Columbia University, Arden House, 1974, ABD, s.100-101.
- JODIDIO, Philip E.; "The Architecture of the Center", *Georges Pompidou Center*, Société Française de Promotion Artistique, 1990, ISTR, Strasburg.
- KLOTZ, Heinrich;  
Waltraud Krase *Neuemuseumbauten in der Bundesrepublik Deutschland ( New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany)*, Goethe Institute, 1985, Frankfurt.
- KÜÇÜKERMEN, Önder; *Kişi Çevre İlişkisinde Çağdaş Gelişmeler ve Oturma Eylemi*, İDGSA Yayını, 54, 1978, İstanbul.
- MILES, R.S.; *The Design of Educational Exhibits*, Unwin Hyman Ltd., The Oxford University Press, 1988(2), Oxford.
- NAISBIT, John ;  
Patricia Aburdene *Megatrends 2000*, Çev. Erdal Güven, Form Yayınları, 7, 1990, İstanbul.
- ÖZER, Bülent;  
"İkibin Yılına Doğru Sanat Kavramının Tanımı ve Kapsamı", Bildiri, *2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu*, 24-28 Ekim 1977, İDGSA Planlama Grubu, Akademi Yayını, No.53, 1977, İstanbul.
- OBUROĞLU, Fuat; "İnsan Eylemini Kavrayıp Biçimlendirmek", *Çağdaş Şehir*, Nisan 1987, İstanbul, s.28.
- PERLS, Frederich S.;  
P. Goodman *Gestalt Terapy (Gestalt Terapisi - İçimizdeki Çocuk)*, Çev. Nevzat R.F. Hefferline, Erkmn, Söz Yayın, Çağdaş Öğretiler Dizisi (New Age) 1, 1992, İstanbul.
- PIANO, Renzo; "The Architecture of the Center", *Georges Pompidou Center*, Société Française de Promotion Artistique, 1990, ISTR, Strasburg.
- SEARING, Halen; "The Development of a Museum Typology", *Building the New Mesuem*, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986, New York, s.14-23.
- SOLEY, Reşit; "Usta", *Tasarım*, Yıl 4, S. 9, Aralık 1992, İstanbul, s. 78-81.



SPRING, Joel;

*Özgür Eğitim (A Primer of Libertarian Education)*, Çev. Ayşen Ekmekçi, Ayrıntı Yayınevi, 32, Ocak 1991, İstanbul.

WITTERBORG, Lothar P.;

*Good Show! a Practical Guide for Temporary Exhibitions*, Smithsonian Inst. Maryland, 1991(2), USA.

*Guggenheim Cemmemorative Magazine*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992

*Final Act of the Intergovernmental Conference on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, UNESCO, Lahey, 1954,

"T.C. Kültür Bakanlığı 1993 Yılı Bütçe Teklifi", T.C. Kültür Bakanlığı, 1992, Ankara.



## ÖZGEÇMİŞ

1959 Ankara.

1982 Lisans, Mimar Sinan Üniversitesi, Grafik Bölümü.

## ÇALIŞMALAR

- 1982 İstasyon Sanat Evi, Yönetici Sekreterliği, 5-12 yaş Çocuk Grubu Resim Eğitimci Yardımcısı.
- 1983-84 Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, Yaz Dönemi Resim Çalışmaları Yönetim Yardımcısı, 5-8 Yaş Çocuk Grubu Eğitimci Yardımcısı.
- 1984-85 BİLSAK Görsel Sanatlar A.Ş. Yönetici Sekreter.
- 1985 ANSA, Ansiklopedi Pazarlama ve Yayıncılık A.Ş., İllüstratör.
- 1985-86 Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, Resim Çalışmaları Yöneticisi, 9-12 yaş Grubu Resim Eğitimci Yardımcısı.
- 1986 Yıldız Üniversitesi Rektörlüğü, Kültür, Basın ve Dış İlişkiler Başkanlığı, Uzman kadrosunda Grafiker.  
Halen bu görevi sürdürmekte.

U.S. FİLSİNGER KURULU  
MANTASİYON MERKEZİ