MİMARLIK 414

GÜNDEM:
MESLEK
BİRLİKLERİ
ÜZERİNE

GÜNDEM:
MESLEK
KURULUŞLARINI
BASKI ALTINA
ALMAK
KİME NE
KAZANDIRIR?

KARANTİNA
SONRASINA DAİR
TAHAYYÜLLERİMİZ

ÇIKILAMAYAN
SOKAKLAR,
ÇIKILABİLEN
TERASLAR

PANDEMİ
DÖNEMİNDE
EKOLOJİK
İHTİLAFLAR
ATLASI

PAYLAŞILAN
MİRAS KAVRAMI:
GÖKÇEADA

RANT SALGININDA
İMRAHOR VADİSİ

KENT MERKEZİNDE
KONTROLLÜ
BÜYÜME:
KÜÇÜK ARMUTLU
MAHALLESİ

SİVAS
ÇER ATELYESİ

TMMOB'ye DOKUNMA
TÜRK MÜHENDİS VE MİMAR ODALARI BİRLİĞİ



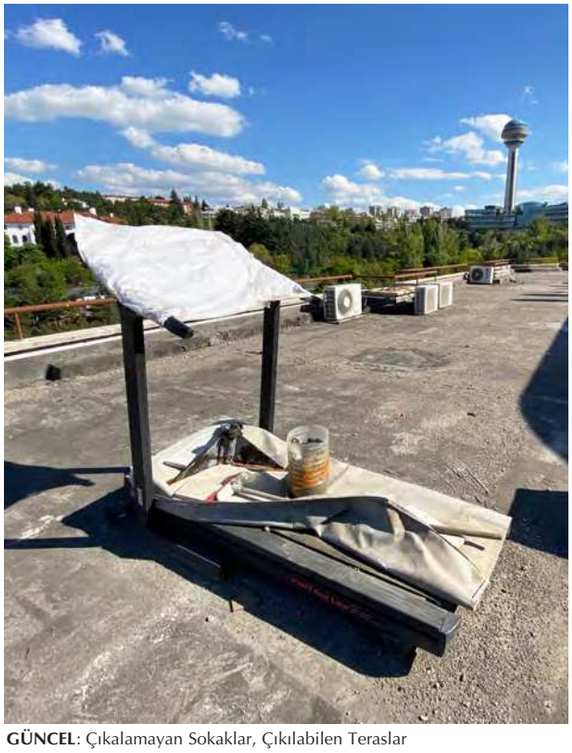
ISSN 1300-4212
04
9 771300 421208

2 **İNGİLİZCE ÖZET / ENGLISH SUMMARY**
4 **MİMARLIK DÜNYASINDAN**

MİMARLIK **GÜNDEM**
8 • **Meslek Birlikleri Üzerine** / Yavuz Önen
• **Meslek Kuruluşlarını Baskı Altına Almak Kime Ne Kazandırır?** / Ruşen Keleş

GÜNCEL
14 • **Karantina Sonrasına Dair Tahayyüllerimiz** / Yiğit Acar, Aydan Balamir, Bilge Bal, Cihan Uzunçarşılı Baysal, Ömer Selçuk Baz, İhsan Bilgin, Olgu Çalışkan, Enise Burcu Derinboğaz, Neslihan Dostoğlu, Senem Doyduk, Erdem Erten, Dürrin Süer, İlhan Tekeli, Hakkı Yırtıcı
• **Afet Nimet midir? Uzaktan Eğitime dair Notlar** / Altuğ Kasalı, Fehmi Doğan, Tonguç Akış
• **Çıkılamayan Sokaklar, Çıkılabilen Teraslar** / Haluk Zelef
• **Geçen Bahar Ne Yaptığını Biliyorum: Pandemi Döneminde Ekolojik İhtilaflar Atlası** / Ceren Gamze Yaşar
• **Dönüşü Olmayan Çevresel Tahribatların Bir Yenisi: Salda Gölü** / Recep Sönmez

ETKİNLİK
40 • **İç Mekânı Çoğulcu Belgelemek: Docomomo_tr Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu** / Pınar Sezginalp
• **Geçmişin İzleri: Mimarlar Derneği 1927, Cinnah 19, Nejat Ersin ve Arşivi** / Selda Bancı



GÜNCEL: Çıkalamayan Sokaklar, Çıkılabilen Teraslar



GÜNCEL: Karantina Sonrasına Dair Tahayyüllerimiz

BİENAL
48 **Mutlu Tesadüf (Serendipity): Venedik Bienali Arşivi, "Ambiente" ve Bir Kompozisyon** / B. Beril Kapusuz Balcı

KORUMA / YAŞATMA
53 • **Paylaşılan Miras Kavramı: Gökçeada (İmroz)** / Ayşe Ceren Güler
• **Mardin Enformel Mimarlık Atlası: Mardin'de Kullanıcısı Tarafından Üretilen Mimarlık Ürünlerinin Belgelenmesi ve Mekânsal Taktiklerin Keşfi** / Zeynep Ataş, Nurcan Güneş, Figen Işıker

TEHDİT ALTINDAKİ KÜLTÜR MİRASI
65 **Rant Salgınında İmrahor Vadisi** / Emel Akın

KENTSEL DÖNÜŞÜM
66 **Kent Merkezinde Bir Kontrollü Büyüme Modeli: Küçük Armutlu Mahallesi** / Senem Doyduk, Betül Orbey

ENDÜSTRİ MİRASI
7 **Modern Kentin Saati: Sivas Cer Atelyesi** / Gülhayat Ağraz, Esma Eroğlu, Merve Ertosun Yıldız

78 **YAYINLAR**

TEMA[S]
80 **Kente Ufak Bir Dokunuş: Micro-Nest** / İrem Baz











MİMARLIK AGENDA

10 **On Professional Associations /** Yavuz Önen

Professional associations that are defined as public institutions within the administrative regulation of the state as established in the 135th article of the 1961 Constitution are being targeted due to planned unlawful legal arrangements concerning the workplaces. The writer focuses on Associations and Chambers, which are in a multidisciplinary relationship network with relevant institutions in the national and international professional environment, in order to emphasize that the powers that are being taken away from them are both their rights and their duties.

12 **Who Would Gain What by Suppressin Professional Associations? /** Ruşen Keleş

The unlawful legislative amendment planned for constitutional professional associations that are public institutions has recently been brought to the agenda. The writer points out that it is necessary to proceed with the knowledge that the constitutional rights of the chambers of professions that look out for the interests of the professionals and the working environment in the public interest are also the duties of these institutions.

AGENDA

14 **Our Projections for the Post-Quarantine Period /** Yiğit Acar, Aydan Balamir, Bilge Bal, Cihan Uzunçarşılı Baysal, Ömer Selçuk Baz, İhsan Bilgin, Olgu Çalışkan, Enise Burcu Derinboğaz, Neslihan Dostoğlu, Senem Doyduk, Erdem Erten, Dürrin Süer, İlhan Tekeli, Hakkı Yırtıcı

Our cities bear the traces of all epidemics and disasters that have happened to this day. So, what kind of traces will the current COVID-19 outbreak leave behind? We had to quickly adapt to the changing reality of our lives, and we feel the painstaking effects of this new order in many different areas. Following this change in the way we relate to the city and the emptying of public spaces, the access to education and work through screens, and the creation of a new publicness in our personal space, 'home', are just a few of the many issues we will talk about in the coming period.

We, the journal of *Mimarlık*, wanted to have a brainstorm concerning the uncertain environment we are living in. What are our projections about the epidemic and beyond? What kind of utopias, perhaps dystopias, are we imagining about the future? What will the consequences of the measures taken on location during the epidemic be for the post-pandemic period? What kind of a social environment will be there after the physical distances that have entered our language and life with the concept of 'social' distancing and that we voluntarily accept? How will all these developments affect architectural practices? Or, how will the architectural education continue remotely, the type of education which has been based on one-to-one relationships? And how will it evolve in the coming period?

In this review, you can find opinions about the current reality according to the people we have asked these questions. We would like to thank all our writers who have been kind enough to convey their ideas even though it is challenging to project the future within a distance while still living in it.

24 **Is Disaster Blessing? Notes on Distance Education /** Altuğ Kasalı, Fehmi Doğan, Tonguç Akış

In this period when we strongly feel the effects of the epidemic in every area, the issue of how the theoretical and practical dimensions of design education can be carried out by distance education is an important challenge. Focusing on the transformations that studio education, which is the heart of architectural education, has experienced or is going through in the processes carried out online, the authors aim to develop a questioning perspective on the distance education methods that almost every school has started to implement.

28 **The Streets We Cannot Reach, The Terraces within Our Reach /** Haluk Zelef

The process of restricting access to public spaces due to the pandemic brought about the search for ways to bring our outdoor habits into our immediate surroundings. Approaching these actions through examples, the writer discusses the spatial features that are sometimes "discarded" but are now the focus of our inquiry.

32 **I Know What You Did Last Spring: The Atlas of Ecological Disputes during the Pandemic Period /** Ceren Gamze Yaşar

Although our lives slowed down during the COVID-19 outbreak, projects that cause environmental damage continued without slowing down. Compiling the events that have occurred in the past months and the general public is informed about, the writer draws attention to the necessity of developing new social practices in the post-pandemic recovery process.

36 **Just Another Irremediable Environmental Destruction: The Salda Lake /** Recep Sönmez

While the threats related to the Salda Lake in Yeşilova district of Burdur have peaked due to the increasing number of visitors, the national garden project, which has recently been brought to the agenda, has added an extra layer of pressure. The writer, addressing the area and its surroundings in which the construction works continue despite the critical warnings of relevant institutions, draws attention to the importance of the region within the context of natural and cultural values.

EVENT

40 **Documenting Interiors with Pluralism: Docomomo_tr Modern Interiors in Turkey Symposium /** Pınar Sezginalp

Docomomo_tr carried out the first "Modern








Interiors in Turkey Symposium", held on 15-16th June 2020 and sponsored by the Özyeğin University as an online event. Reviewing the event with researchers and participants connecting from various interiors by staying at home, the writer states that the sum of the accessibility, visibility, invisibility and being distant with the aim of documenting "the modern interior" is a quite ironic and thought-provoking experience about the new period we are in.

43 **Traces of the Past: Architects' Association 1927, Cinnah 19, Nejat Ersin and His Archive /** Selda Bancı
The exhibition "Architect Nejat Ersin", organized by Architects' Association 1927, opened its doors to visitors between February 19th and 29th, 2020. After the exhibition, this article facilitates a close look at the history of a professional organization which is almost 100 years old, and also to get to know the headquarters of the association which constitutes an intersection between the association and Nejat Ersin. Moreover, thanks to the access to the architect's archive, we can have a closer look at the life of Ersin, who was a prominent actor in the modern architecture scene in Turkey.

BIENNIAL
48 **Serendipity: Venice Biennial Archive, "Ambiente" and a Composition /** B. Beril Kapusuz Balcı
At the independent exhibitions of architecture and visual arts held every two years within the scope of the Venice Biennial, in recent years, artists and architects have been shifting their roles/places in a curatorial sense, and the practices shaped by the phenomenon of exhibition resemble each other in terms of spatiality. In this context, the writer reconsiders the "ambiente" produced by Bernhard Lüginbühl for the 1975 exhibition by looking at the archive, in a composition where it could be brought together with another "ambiente" Darzanà produced for the biennial in 2016.

PRESERVATION / REVITALISATION
53 **The Concept of Shared Heritage: Gökçeada (İmroz) /** Ayşe Ceren Güler
Addressing Gökçeada within the framework of the "shared heritage" theme set in the framework of the "European Cultural Heritage Year", the writer draws attention to the importance of establishing a common awareness and cooperation in maintaining and preserving local values.

59 **The Mardin Informal Architecture Atlas: The Documentation of Architectural Products Generated by their Users in Mardin and the Discovery of Spatial Tactics /** Zeynep Ataş, Nurcan Güneş, Figen Işıker
The urban texture that has lasted for years in Mardin features location-specific qualities with its organic character. The writers, whose goal is to generate the Mardin Informal Architecture Atlas by the end of the research (the aim of which is to document the outbuildings shaped according to the needs of the users) look closely at outbuildings, which they see as remarkably unique in the context of their relationship with existing structures, spatial richness, types of attachment, building materials and construction stories, but which are unfortunately planned to be demolished.

CULTURAL HERITAGE IN DANGER
65 **Rentier Capitalism Outbreak: İmrahor Valley /** Emel Akın
In this chapter of Cultural Heritage in Danger, a series which began in our 405th issue, Emel Akın wrote a piece on The Imrahor Valley.

URBAN TRANSFORMATION
66 **A Controlled Growth Model for the City Center: Küçük Armutlu /** Senem Doyduk, Betül Orbey
Approaches that consider urban transformation projects as "cleaning" have devastating consequences both in the physical environment and in social life. The writers, addressing the Küçük Armutlu (F.S.M.) neighborhood, a shanty town that has resisted the threat of destruction and displacement since the day it was founded, examine the dynamics of development in the area and the approaches we can learn from the local setting.

INDUSTRIAL HERITAGE
72 **A Clock of the Modern City: the Sivas Railway Workshop /**
Gülhayat Ağraz, Esma Eroğlu, Merve Ertosun Yıldız
The Sivas Railway Workshop, which started operations in 1939 to repair steam locomotives and freight wagons used by TCDD (Turkish State Railways), appears as a prominent example of the architectural structures that support the development of technology and industrialization in Turkey as it underwent modernization. The writers, approaching a structure that creates "an architectural chronology that can be read in the city historically, by being incorporated to the traditional texture of Sivas", focus on the role of the structure in socioeconomic change.

CONTACT
80 **A Little Touch to the City: Micro-Nest /** İrem Baz
The Tengyuan Design team has come up with two micro structures designed for the city of Qingdao in China that can be used by citizens: a resting area for cleaning staff and a reading space for city dwellers. These two city additions, go beyond being urban furniture and aim to create a sharing ground, to activate the unused areas of the city, to ensure that city workers have a place where they can rest and be sheltered in difficult weather conditions, and to reawaken citizens' interest in reading in their daily lives.

MİMARLIK.414. July-Aug 2020
English Summary by Elif Kaymaz

Mutlu Tesadüf (Serendipity): Venedik Bienali Arşivi, "Ambiente" ve Bir Kompozisyon*

B. Beril Kapusuz Balcı

Venedik Bienali kapsamında iki yılda bir gerçekleşen mimarlık ve görsel sanatların bağımsız sergilerinde son yıllarda sanatçılar ve mimarlar küratöryel anlamda rol / yer değiştirmekte ve sergileme olgusunun biçimlendirdiği pratikler mekânsallık üzerinden benzeşmekte. Bu bağlamda yazar, bienal arşivinde Bernhard Lüginbühl'ün 1975 sergisi için ürettiği "ambiente"yi, 2016'da bienal için üretilmiş olan bir başka "ambiente" Darzanà ile yan yana getirilebildikleri bir kompozisyonda yeniden ele alıyor.

*Bu makale, yazarın Prof. Dr. Esin Boyacıoğlu (Gazi Ü.) ile Prof. Dr. Ayşen Savaş'ın (ODTÜ) eş danışmanlığında, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda Eylül 2018'de tamamlamış olduğu doktora tezinden temellenmektedir. Yazar, 2016-2018 yılları arasında İtalya'da Venedik Bienali Çağdaş Sanat Tarihsel Arşivleri'ndeki (Archivio Storico dell'Arte Contemporanea-ASAC) araştırmalarını Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı'nın doktora araştırma bursu desteğiyle gerçekleştirmiştir. Bu makalede yer verilen özgün arşiv materyali ASAC'ın izni ile kullanılmıştır.

Son yıllarda mimarların özellikle Venedik Bienali gibi popüler ve saygın etkinlikler için "sanatsal" araştırmaya yönelip binaya ve inşa etmeye yönelik etkinliklerini sergi pratiklerine kaydırmaları; sanatçıların da bina, peyzaj ya da kent bağlamında "mimari" yerleştirmeler üretmeleri; böylece sanatçı ve mimarların üretimlerinin sergilerle birlikte benzeşim göstermesi, bu makalenin parçası olduğu araştırmanın ortaya çıkış sebeplerinden biridir. En eski ve köklü iki-yılda-bir sanat etkinliği olan Venedik Bienali, sürekliliği ve sunduğu deneysel ortam bağlamında çağdaş sanat ve mimarlık için yeni sergi biçimlerinin üretildiği önemli bir araştırma alanı olarak tanımlanmıştır. Sergi ve sergileme olgusu sanat için 18. yüzyıldan bu yana sanat nesnesinin varoluşunun ayrılmaz bir unsuru olmuşsa da, mimarlık için yakın geçmişe kadar -20.yüzyılın başlarında modern mimarlık söylemini inşa eden bir mecra olarak mimarlık nesnesinin çıkarına hizmet etmesi gibi- ikincil bir öneme sahip olmuştur. Günümüzde ise sergiler mimarlık için bir pratik biçimi ve araştırma alanına haline gelmiş, mimarlık nesnesinin tamamlayıcı bir unsuru olmakla kalmayıp kendisine dönüşmüştür. Hem sanat hem mimarlık için ortak bir edim haline gelen sergi pratikleri aracılığıyla, "sanat ve mimarlığın", "sanat-mimarlığa" dönüştüğünü söylemek mümkün.[1]

Venedik Bienali kapsamında, mimarlık ve görsel sanatların bağımsız sergilerinde, sanatçılar ve mimarların küratöryel pratikler aracılığıyla birbirlerinin yerini alması ve "mekânsal aracılığın" sunduğu ortak zemin, "sanat-mimarlık eşlemesinin" bir belirtisi olarak okunmuş ve Venedik Bienali'nin bugününden geçmişine bakarak bu eşlemenin görünür olduğu tarihsel duraklar aranmıştır.[2] Bu arayış araştırmayı, akademik sanatın hakimiyetindeki Venedik Bienali tarihinde, mimarlık nesnesinin de sergilenebilme statüsü kazandığı 1980 yılından hemen önce, 1976 yılında gerçekleşen bienale götürmüştür. 1976 yılı, sanat ve mimarlığın kurumsal yapıda eşlendiği, görsel sanatlar ve mimarlık bölümü birlikteliğinde disiplinlerarası diyaloğun aracı olarak seçilen genel bir tema etrafında pratik çağrısı yapan önemli bir yıl olarak ilk tarihsel durak olmuştur.[3] Tüm dünyayı olduğu kadar İtalya'yı da etkilemiş olan sosyo-politik atmosfer ve beraberinde getirdiği öğrenci hareketleri, halkın sanat kurumlarının demokratikleşmesi ve kamusallaşması çağrısı, Venedik Bienali için bir öz eleştiri ve reform gerekliliği doğurmuştur. 1968'de protestocularla işgal edilen bienalin kapanmasıyla birlikte, 1973'te değişen tüzükle uygulamaya geçirilen dört-yıllık plan dahilinde 1975 yılında öncül etkinlikler gerçekleşmiş, ilk kez sanatçı ve mimarların eş etkinlik gösterdiği süreç 1976 Bienali'ne zemin hazırlamıştır.[4] Bu Bienal'in (mimarlık ve mekân aracılığıyla) sergilere atfetmeyi amaçladığı kamusallık, katılımcılık ve kültürel etkileşim unsurlarını karşılayan ana tema, "ambiente" olarak belirlenmiştir. İtalyancada ambiente,[5] genel kullanım olarak "doğal çevre", "kültürel çevre", "kentsel çevre" gibi "çevrenin karşılık gelebileceği farklı durumları ve ölçekleri" tanımlar; mesken ve mesken tutma ile ilişkili olarak fiziksel çevre bağlamında mekân, yer, bölge ve habitat gibi sözcüklerle eş anlamlıdır. Özel olarak sergi ölçeğinde, "sergilenen iş ve işin yerleştirildiği ortamın bütünü" için

B. Beril Kapusuz Balcı
Arş. Gör. Dr.,
Gazi Üniversitesi
Mimarlık Bölümü



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.104.1975.3 ; 2

1. Parçaları toplamak: Bernhard Lüginbühl Giudecca'daki eski tersaneden bulduğu parçaları taşırken



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.104.1975.3 ; 2

2. Parçaları toplamak: Bernhard Lüginbühl Giudecca'daki eski tersaneden bulduğu parçaları taşırken

kullanılır. İngilizcede "environment" kavramına karşılık gelen terim, batı merkezli sanat tarihinde Environment ya da Land Art (Çevresel Sanat) hareketlerini işaret ederken, İtalyanca ambiente terimi çoklu anlamları düşünüldüğünde environment teriminden daha üretkendir.[6] 1976'da Venedik Bienali görsel sanatlar ve mimarlık bölümünün yöneticisi -şimdiki söylenme şekliyle küratörü- olarak atanan İtalyan mimar Vittorio Gregotti "ambiente"yi, hem mekânsal olarak hem de sosyal bir metin olarak okumanın mümkün olduğu, pratik (sergi) aracılığıyla "fiziksel çevreyi / sosyal ortamı (sergi mekânını) dönüştüren" bir "ilişkiler bütünü" olarak tanımlamıştır.[7] Ambiente, Venedik Bienali'nin tarihselliğinde 'bulunan' değerli bir bilgi nesnesi olarak bugünkü sergi pratiklerini anlamanın bir aracı olarak önemsenmiştir.

Bu makalenin temellerini oluşturan araştırmanın ön kabullerinden birisi, "sergi (için) yapma" ediminin, mekân-yönelimli işlere ait disipliner alan iddialarını askıya aldığıdır. Bu kabulü tartışmaya açan iki soruyu sormak önemlidir: Hem sanat hem mimarlık sergileri için derin bir tarihsel arka plan oluşturan Venedik Bienali'nin arşivleri ziyaret edildiğinde tarihten taşınan ambiente terimi, günümüzde özellikle bienallerde sergi için yapma (işin üretim süreci) ve sergi yapma (işin sergilenme süreci) edimlerini üst üste bindiren yapma biçimlerinin karşılığı olarak kullanılabilir mi? Venedik Bienali'nde her yıl birbirini takip eden sanat ve mimarlık sergilerinde yer bulan mekân-yönelimli işler aynı düzlemde ele alınabilir mi? Mimarın mekân yaratan aktör olarak, sergilerle ortaya çıkan zeminde "alan kaybetmesi" ve bu düz zeminde sanatçı ve mimarın eş varlık göstermesi durumu da tartışma için tetikleyicidir. Ancak bu metinde alan kaybı, ya da "disipliner merkezsizleşme", bir sorun olarak değil bir fırsat olarak görülürken; 'ambiente', disiplinlerin ötesinde, mekânı araçsallaştıran bir "uzlaşı pratiği" olarak sunulur. Bu tercih, odağı özneden -sanatçı ya da mimardan- nesneye doğru çoğaltır; pratisyen öznenin mesleki formasyonuna değil, etkin bir aktörü olduğu "mekânsal pratiğin" (Latour'un "Aktör-Ağ Teorisi"ne referansla) süreçlerine önem atfeder. Sergiye koşut olarak ortaya çıkan mekânsal bir pratik biçimi olarak ambiente, disipliner sınırları bulanıklaştırır. Ambientenin sergilenme süreçleri anlamında disipliner kategoriler -ya da mecralar- ile tanımlanamayan durumu ise, bir tarafta pratiğin "geçici fiziksel varlığı", diğer tarafta fotoğraf / video aracılığıyla inşa edilmiş "imgesel varlığı" için farklı ontolojiler tanımlar.[8] Başka bir şekilde söylemek gerekirse, ambientenin sergi ile oluşan fiziksel varlığı, serginin taşınması / yok edilmesiyle birlikte, sergi kataloglarında olduğu kadar sergi süresince üretilen görsel kayıtlarında da varlık biçimleri bulur. Kataloglar gibi, yerleştirme fotoğrafları / videoları da ambientenin varlık biçimlerindendir.

Bu çalışma, ambientenin "sanat-mimarlık eşlemesi" olarak ifade edilebilecek yatay bir zeminde varlık gösteren bir pratik olduğu ve imgesel varlıkları aracılığıyla yeni anlatılarda yeniden-materyalize edilebileceği önermelerini destekleyecek şekilde, biri tarihsel diğeri güncel bir işi materyal süreçleri aracılığıyla bienal arşivinden toplar ve yeni bir "kompozisyonda" bir araya getirir. Latour, kompozisyon sözcüğünün "şeylerin heterojenliği korunurken, aynı zamanda toplanması ve birleştirilmesinin altını çizmesi anlamında hoş bir sözcük" olduğunu söyler.[9] "Mutlu tesadüf" (serendipity) sözcüğü ise, "mutlu kazayı" ya da "aramazken bulunan"ı[10] işaret ettiğinden, bu makalenin konu ettiği kompozisyonun ortaya çıkışı için olduğu kadar, Venedik Bienali arşivi ile kurulmuş olan iki yönlü ilişki için de oldukça anlamlıdır.



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.106.1975.14

3. Giudecca Tersanesi



Kaynak: Caner Bilgin, 2016

4. İstanbul Tersanesi

MEKÂNSAL PRATİĞİN HEMZEMİN VARLIĞI: İKİ "AMBİENTE" BİR KOMPOZİSYON

1968'deki sosyo-politik atmosferde içine sürüklendiği kurumsal krizle birlikte işgal edildikten sonra tamamen iptal edilen bienalin, yeniden-yapılanma sürecinin ilk adımı olan, 1975'teki Mulino Stucky Sergisi'nin kataloğunda, katılan sanatçı-mimarların isimleri, işlerine verdikleri isim, işin biçimsel ve materyal bilgileri ile birlikte kısa bir sunuş metnine yer verilmiştir.[11] İsveçli sanatçı Bernhard Luginbühl'ün 1975 sergisinde yer alan "İsimsiz" işi, dört metreye üç metre tabana oturan dört metre yüksekliğinde bir heykel olarak kategorize edilmiş ve kataloğa aktarılmıştır. Katalogda, işi kısaca "Giudecca'nın kullanılmayan eski tersanelerinden getirilmiş İsveç menşeili çeşitli ahşap kalıp ve döküm parçalarının birleştirilmesinden oluşmuştur" şeklinde açıklayan bir metne iki fotoğraf eşlik etmektedir.[12] Fotoğraflardan bir tanesi Magazzini del Sale alle Zattere'[13]deki yerleştirme fotoğrafı, diğeri ise sanatçı Lüginbühl'ün muhtemelen parçaları birleştirmekte olduğu bir anın fotoğrafıdır. Katalogda görünür olduğu haliyle, sergide yerleştirilen (kompozisyon) nesnenin kendisi kadar önemli olan oluşum sürecine dair bir vurguyu sezmek zor değildir. Bu anlamda, ASAC'ın fotoğ-



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.106.1975.19

6. Giudecca Tersanesinden toplanan parçalar



Kaynak: Caner Bilgin, 2016

7. İstanbul Tersanesinden toplanan parçalar

raf arşivlerinde Attualita e Allestimenti (Etkinlikler ve Yerleştirmeler) klasörlerinden erişilmiş olan fotoğraflar, serginin oluşsal süreçlerine dair bütün hikayeyi anlatmak, katalogda erişilebilir olmayan ilişkiler ağını deşifre etmek için önemli araçlar haline gelirler. Mulino Stucky Sergisi yerleştirme fotoğraflarının arasında karşılaşılan, Lüginbühl'ün işinin ortaya çıkış sürecini aydınlatan çok sayıda fotoğrafın arşivden bu makaleye taşınması, işe kendi bağlamında yeniden bakmanın ve onu başka bir bağlama taşımanın olanaklarını sunmuştur. İşin 1975'te sonlanan fiziksel gerçekliği, fotoğrafları aracılığıyla arşivlenmiş olan imgesel varlıklarıyla bugüne aktarılmıştır.

Lüginbühl, -sözcük anlamıyla kentsel bir ambiente olan terkedilmiş eski fabrika yerleşkesi- "Mulino Stucky'nin üzerine düşünme" çağrısına yanıt olarak, yerleşkenin bulunduğu Giudecca Ada'sının eski tersane binalarında dolaşıp, özellikle İsveç yapımı ahşap kalıplar ve döküm parçalar toplamıştır. (**Resim 1, 2**) Guidecca'daki tersanelerin kullanımda olduğu geçmiş zamanın atıkları arasından bizzat sanatçının seçtiği ve kendi iş gücü ile bir römorka istiflediği parçalar, kıyıya kadar bu römorkun üzerinde taşınmıştır. Arşiv fotoğraflarında Lüginbühl'ü önce parçaları toplarken, sonra kendisinin de ittiği römorkla taşırken, sonra ise kendisinin de içinde olduğu bir tekneyle Venedik'e parçaları taşırken görürüz. (**Resim 3, 4**) Sonraki fotoğraflar ise parçaların sergi mekânı olan tuz antrepolarına yığılıp ayrıştırıldıktan sonra Lüginbühl'ün parçaları bir araya getirerek heykeli inşa ettiği süreci anlatır.



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.106.1975.17

5. Bernhard Lüginbühl'ün parçaları Giudecca'dan Venedik'e bir tekne aracılığıyla taşıması

2016 yılında gerçekleşen 15. Mimarlık Bienali'nin[14] kısa kataloğunda ise Türkiye'nin bienalde sergilediği Darzanà: Two Arsenals, One Vessel (Darzanà: İki Tersane, Bir Vasıta) isimli işi temsilen, İstanbul Camialtı Tersane'sinin iç mekânında bir gemi karkasına ait bir fotoğrafla birlikte bir bölümünde "ıssız ve terkedilmiş İstanbul tersanesinde inşa edilecek son gemi olması muhtemel, bir vasıta, parçalarına ayrılacak, Venedik'e taşınacak, sonra Sala d'Armi'de benzer oranlarda yeniden monte edilecekti" cümlesinin yer aldığı bir metin vardır. Projenin düşünsel ağının mimarları aktörler (mimar Feride Çiçekoğlu, mimar Mehmet Kütükçüoğlu, mimar ve yazar Ertuğ Uçar)[15], Venedik'teki sergiyi, İstanbul'daki tersaneden toplanan parçaların (**Resim 5**) meydana getirdiği 4,5 metre genişliğinde, 30 metre uzunluğunda ve 2,5 metre yüksekliğindeki işi, işin oluşsal süreçlerini kapsayan bir video ile birlikte kurgulamışlardır. Yerleştirilen video, İstanbul'daki tersaneden parçaların toplanmasından, parçaların (önce İstanbul'daki tersanede yaratılmış olan temsili Sala d'Armi'de sonra Venedik'te) yere özgü olarak bir araya getirilmesine uzanan bir sürecin anlatısıdır.

Berin F. Gür, oluşsal süreçleri ele aldığı makalesinde, İstanbul'daki hurdasının izleri aracılığıyla ait olduğu mekânın belleğini Venedik'te yeniden oluşturan geminin (Baştarda) varlığını "maddesel olanın zamansal olana evirilmesi" ile açıklamıştır.[16] Gür, "yere özel imal edilmiş bir nesne; bir zamanlar üretildiği ve ölçek verdiği, şimdi ise içinde sergileneceği gözün boyutları ve kirişlerin taşıma kapasitesine göre tasarlanmış ve üretilmiş bir techne" olarak tanımladığı, -sergilendiği dönemde "nesnelik" durumu üzerinden çokça eleştirilmiş- Darzanà'nın mekânsal karakterine, düşünsel ve materyal süreçlerine -süregelen tartışmalardan farklı bir konum alarak- dikkat çekmiştir.

1975'te de 2016'da da geçmiş bir zamanda var olmuş gemilerin işlevini yitirmiş artık parçaları, artık kullanılmayan bir tersaneden, yine eski işlevinden bağımsız yeni bir işlev (sergi) aracılığıyla kullanılır olan başka bir endüstriyel yapı artığına taşınmıştır. Parçalar, ait oldukları mimari "çevrenin" mekânsallığını, başka bir bağlamda yeni bir mekânsallık-ta, yeni bir mekânsallıkla inşa etmişlerdir. Darzanà'nın sergilenme biçimi itibarıyla erişilebilir ve görünür olan süreçlerinin aksine, Lüginbühl'ün işini meydana getiren ilişkiler ancak bienal arşivinde izleri sürüldüğünde görünür olmuştur. (**Resim 6, 7**)

Lüginbühl, işini yerleştireceği mekânın ölçeği ile de ilişkili olarak, topladığı parçaları üst üste koyarak (tırnak içinde) "heykelini" üç sütunvari ayak üzerinde yükseltmiştir; daha büyük parçalarla yere basan üç ayağı birleştirerek nesnesini kompoze etmiştir. Ölçeğine, strüktürüne ve içine yerleştirildiği mekânın ahşap kirişleriyle kurduğu benzeşime bakılacak olursa, iş neredeyse sütunlu-kirişli bir mimari strüktürü andırmaktadır. (**Resim 8**) Bir heykel olarak kategorize edilmiş ve nesne yönelimli olarak sergilenmiş olsa da, yarattığı mekânsal durum izleyici tarafından işgal edilebilirdir. Lügihbühl'ün pratiği, sergi mekânındaki neredeyse-arkitektonik nesnesinin deneyimlenebilir mekânsallığıyla birlikte, parçaları aracılığıyla aktarılmış başka bir mekânsallığı daha içinde barındırır. Bu aktarılmış mekânsallık, serginin düşünme nesnesi olan Mulino Stucky Fabrika Binası'nın, parçaların ait olduğu Giudecca Tersanesi'nin, oradan Venedik'e kadar kat ettiği mesafenin mekânsallıklarını

da kapsamaktadır ve süreci kaydeden fotoğraflar aracılığıyla başka bir biçimde varlık bulur.

Darzanà'da ise, sergi nesnesi olan yerleştirme -bir sanat biçimi olarak; installation (ing.); allestimento (it.)- sergilendiği yerden başlayarak, mekânla doğrudan materyal bir ilişki kurularak üretilmiştir. (**Resim 9**) Lüginbühl'ün zeminden başlayıp parçaları üst üste ekleyerek inşa ettiği nesnenin aksine, Darzanà'nın nesnesi, parçaların çoğunun sergi mekânının ahşap kirişlerine taşıtılarak havada asılı durduğu bir inşadır ve İstanbul'da ait oldukları biçimsel varoluşları Venedik'te yeniden canlandırır. (**Resim 10, 11**)

Sergilenmesi anlamında Darzanà'nın yerleştirmesinin nesne yönelimli olduğu söylenebilir çünkü sergilendiği mekânı görkemli sayılabilecek bir ölçekle işgal etmektedir. Ne var ki, parçaların birbirine olan uzaklıklarıyla tanımlanmış boşluklar sergi mekânının hacmiyle dolmuş; yerleştirme, mekândan başlayıp (onun tarafından taşınıp) mekânla (onun hacmiyle tamamlanarak) bütünlüğüne kavuşmuştur. Yerleştirmeyi meydana getiren parçaların arasındaki hacim, sergi mekânının hacmiyle bütünleşmesiyle "mekânsallaşır". Lüginbühl'ün sabit nesnesinin (parçalar birbirine lehimlenerek sabitlenmiştir) mimari benzeşimi, izleyiciyi altından geçmeleri yönünde yönlendirmektedir. Darzanà'da ise yerleştirmede "[y]ere sabitlenen parçaların yanında, asılı havada duran parçalar sabitlenemedikleri ve sürekli hareket halinde oldukları için geçiciliği vurgularlar.".[17] Bu anlamda, izleyicinin etrafında dolaşarak deneyimleyebildiği bu sergi nesnesinin -izleyicinin bakışını karşılayan ve izleyici ile eş zamanlı hareket eden- parçalarının da eylem halinde olduğu düşünüldüğünde, izleyiciyle kurduğu ilişki diyalojiktir: izleyici ile yerleştirmenin fragmanları arasındaki her bir diyalog anı, mekânın aracılık ettiği ve izleyicinin katılımcısı olduğu yeni bir ilişkisel durum tanımlar.

Sala d'Armi'ye yerleştirilen ve mekânın neredeyse bütününü kaplayan nesne, oda içinde metaforik bir odadır.[18] İçine girmek, yarattığı mekânı mesken tutabilmek sergiye onunla birlikte yerleştirilen iki video aracılığıyla mümkün olur. Bu metaforik "oda" sergide fiziksel olarak deneyimlenemiyor olsa dahi, vücut bulduğu nesnenin farklı zamansallıklarda ait olduğu mekânların bilgisini taşımaktadır. Daha önce ifade edildiği gibi, Darzanà, tekil bir yerleştirme değil, onun İstanbul'dan Venedik'e dek "çoklu materyalitelerinin"[19] bütününden oluşan, oluşum süreçleri ile sergilenme süreçlerinin üst üste bindiği bir ambientedir. Lügenbühl'ün işi gibi, Çiçek, Kütükçüoğlu ve Uçar'ın ambientesi de mekânsal bir pratiktir; Lügenbühl'ün üretim süreçlerine dair katalogda yer almayan ancak arşivde keşfedilen fotoğrafları ile Darzanà'nın inşa-yıkım-yeniden inşa süreçlerine dair fotoğraf ve video kayıtları her iki ambientenin disipline özgü sınırları ve kategorileri aşan karakterlerinin izleridir. Bu makalede, Latour'un, etimolojik kökeninde uzlaşma (compromise) ve uzlaşmacı (compromising) sözcüklerinden çok uzak olmadığını vurgulayarak kullandığı "kompozisyon" sözcüğüne referansla, iki "ambiente" -Darzanà ve İsimsiz- bir kompozisyonda sanat ve mimarlık arasında bir tür "uzlaşı performansı" sergiler.

SONSÖZLER

Farklı iki zamanda, aynı yerde, farklı sorulara yanıt arayan, biri sanatçı-aktörün diğeri ise mimar-aktörlerin



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.104.1975.3b

8. Bernhard Lüginbühl'ün parçaları sergi mekânında bir araya getirme süreci. Magazzini del Sale, Venedik.



Kaynak: ASAC, 1975: A.V.104.1975.10

10. İşin tamamlanmış halinin fotoğrafı



Kaynak: Beril Kapusuz Balcı, 2016

11. İşin tamamlanmış halinin fotoğrafı



Kaynak: Caner Bilgin, 2016

9. Küratöryel ekibin parçaları yeniden bir araya getirmesi. Sala d'Armi, Arsenale, Venedik.

düşünsel süreçleriyle ilişkili olarak ortaya çıkan iki iş, oluşum süreçlerinin benzerliği üzerinden yan yana getirilebilmiş; işlerin sergilendiği yerle -Venedik'le- ilişkileri üzerinden iki farklı ilişkiler ağı birbirine bağlanmıştır. Bu kompozisyonda, işleri meydana süreçler, işleri üreten aktörlerin sanatçı ya da mimar olmalarını, işlerin sanat eseri mi yoksa mimarlık yapıtı olarak mı değerlendirileceği sorularını önemsizleştirir. Darzanà üzerine, özellikle Türkiye'deki mimarlık camiasında, cereyan etmiş çok sayıda tartışmadan biri olan "Bienal'e gönderilen işin nesne-yönelimli olması ve disipliner sınırları aşındıran mimari değil sanatsal bir değer üretiyor olması eleştirisine[20] karşılık; nesnesini inşa eden ilişki ağları ile bir-

likte düşünüldüğünde Darzanà, mimarlığın geleneksel yapma ve sergileme biçimlerinin ötesinde, mekânsal bir anlam üreten nesnesi aracılığıyla bir "ambiente" yaratmıştır.

Darzanà'nın bu çalışmanın içinde görünür olması, Venedik Bienali'nin 1975 sergisini araştırırken arşivde bulunan yerleştirme fotoğrafları kadar rastlantısaldır. Bu noktada belki de Darzanà'nın araştırmaya konu edilmesinin bir öncelik olmadığını söylemek, Venedik Bienali'nin tarihselliğinde ambiente pratiğini deşifre etmeye çalışırken "bulunan" bir işe koşut olarak burada yer aldığının altını çizmek gerekebilir. Arşivin tesadüflerinden birinin sonucu olarak tarihsel bağlamda "toplanmış ve birleştirilmiş" enstantanelerden bu zamana hareket etmek mümkün olur: Bir başlangıç noktası olarak 1975'te bir dizi özne ve nesnenin farklı ilişkilerle inşa ettiği bir "aktör-ağ" olarak tanımlanabilecek sergilerden birinin aracılığıyla tetiklenen hareket, bugüne ait başka bir aktör-ağı (sergiyi) yeniden okuyabilme fırsatı[21] yaratır. Bu makalenin niyetinin şimdinin geçmişten nasıl kaynaklandığını bulmaya çalışmak değil, tarihi şimdiyi teşhis etmenin bir yolu olarak kullanmak olduğunu da söylemek gerekir. Burada küratöryel bir jestle, özgün bir kompozisyonda bir araya getirilen iki ambiente, arşiv okumasının olasılıklı karakterinin ortaya çıkarabileceği çok sayıda başka özgün kompozisyondan sadece biridir. İki farklı bağlam arasında, mekânın ve onun disipliner olarak kategorize edilmeyen üretim mecralarının aracılığıyla bir diyalog kurmaya çalışır; makalenin konusu olan kompozisyon bu diyaloğun beklenmedik bir anıdır.

Son olarak, burada açık edilmek istenen sergileri yeniden okuma yöntemi –sergiler aracılığıyla gerçekleştirilen mekânsal pratiği kendisini meydana getiren materyal süreçlerin bir bütünü olarak okumak, tartışmaları tetikleyebilecek kompozisyonların çoğaltılabilmesine olanak verir. Yine de, dil olarak İtalyancadan, bağlam olarak da İtalyan bir sanat-mimarlık kurumundaki kullanım biçimlerinden ödünç aldığı bir sözcüğü Türkçe yazılan bir araştırmaya aktarmaya çalışan bir çalışma için, Venedik Bienali'nin aktör-ağlarında izlenen güzergahların Türkiye'de üretilen bir işe çıkması başlı başına bir "mutlu tesadüf" (serendipity) olmuştur.

NOTLAR

1. Sergileme pratikleri aracılığıyla üretilen işleri, sanat-mimarlık ilişkilenmeleri bağlamında ele alan, sanatçı-mimar yer-değişimlerini konu edinen tartışmaları gündeme taşıyan güncel kitaplar ve süreli yayınlardan bazıları için, bkz: (ed.) Zeynep Uludağ, Gülşah Güleç, 2016, **Rethinking Art & Architecture, A Challenging Interdisciplinary Ground**, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara. (ed.) Arrhenius,Thordis; Lending, Mari; Miller, Wallis; McGowan, Jérémie, 2014, **Exhibiting Architecture: Place and Displacement**, Lars Müller Publishers, Zürih. (ed.) Papapetros, Spyros; Rose, Julian, 2014, **Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture**, MIT Press, Cambridge. (ed.) Loring Wallace, Isabelle; Wendl, Nora, 2013, **Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility**, Ashgate Publishing. (ed.) Patteeuw, Véronique; Vandeputte, Tom; van Gerrewey, Cristophe, 2012, **OASE 88**, NAi Publishers, Rotterdam. (ed.) Adjaye David; McQuade, Marc, 2012, **Authoring: Re-placing Art and Architecture**, Lars Müller Publishers, Zürih. "Curating Architecture", 2010, **Log 20**, Anyone Corporation, New York. Foster, Hal, 2011, **The Art-Architecture Comple**x, Verso, Londra. Lavin, Sylvia, 2011, **Kissing Architecture**, Princeton New Jersey. Rendell, Jane, 2007, **Art and Architecture: A Place Between**, L.B. Tauris, Londra. Acconci, Vito; Scachter, Kenny; Pfaff, Lilian, 2006, **Art Becomes Architecture Becomes Art: A Conversation Between Vito Acconci and Kenny Schachter moderated by Lilian Pfaff,** Springer, Viyana.

2. Mimarlık için bir söylem alanı olarak görülebilecek Venedik Bienali'ni bir araştırma alanı olarak tanımlayarak, Mimarlık Bienali tarihini bienalin arka planından deşifre edilen ilişkiler bağlamında yeniden ziyaret eden önemli araştırmalar için. Bkz. Szacka, Lea-Catherine, 2016, **Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale**. Marsilio, Venedik. (ed.) Levy, Aaron; William Menking, 2010, **Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture**, Architectural Association, Londra. (ed.) Ricci, Clarissa; Vettese, Angela, 2010, **Starting from Venice: Studies on the Biennale**, Milano.

3. B76 La Biennale di Venezia Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali, 1976, [Sergi Kataloğu], La Biennale di Venezia, Venedik.

4. La Biennale di Venezia (1974) Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni, 1974-1977, ASAC, Venedik.

5. İtalyanca'dan Türkçe'ye çevrildiğinde "çevre", "yerleştirme", "ortam" "oda" gibi çoklu karşılıkları olan ve içkin olduğu tüm anlamları kapsayacak Türkçe bir sözcük olmaması sebebiyle ambiente terimi bu çalışmaya olduğu gibi aktarılmıştır.

6. Görsel Sanatlar ve Mimarlık Bölümü'nün yöneticisi Vittorio Gregotti, bienale hazırlık sürecinde katılımcı ülkelerle yaptığı toplantılarda İtalyanca ambiente kavramı üzerinde çokça durmuş, ambiente'nin İngilizce environment'tan farklılıklarının altını çizmiştir. Bienal arşivi tarafından kaydedilmiş toplantı konuşma tutanaklarında Gregotti'nin temaya dair detaylı sunuşunu bulmak mümkündür.

7. Katılımcılarla toplantı tutanakları, 1975, ASAC.

8. Bkz. Osborne, Peter, 2010, "The Infinite Exchange. The Social Ontology of the Photographic Image", **Philosophy of Photography** cilt:1, sayı:1, ss.59-68; Osborne, Peter, 2016, **Anywhere or Nowhere at All: Philosophy of Contemporary Art**, Verso Books, Londra.

9. Bir manifesto olarak kompozisyonizm, Latour'un ifade ettiği üzere, çoktan orada olan, açık edilmeyi ve keşfedilmeyi bekleyen bir tümellik olduğuna inanmaksızın, tümelliği aramak (ve onu inşa etmek) eylemine karşılık gelmektedir. Bu yüzden kompozisyon tümellikten olduğu kadar görelikten de uzaktır. Tümellikten ortak bir zemin inşa etme görevini, görelikten ise bu zeminin –hiç bir zaman bir bütüne varmayacak- tamamen heterojen parçalardan oluşması gerektiği kesinliğini almaktadır. Bkz. Latour, Bruno, 2010, "An Attempt at a Compositionist Manifesto", **New Literary History**, cilt:41, sayı:3, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland.

10. Türk yazar, şair ve tiyatro çevirmeni Yıldırım Türker, serendipity dözcüğünü "serendipçe" olarak çevirdiği yazısında Walpole'un sözcüğü buluş hikayesini anlattığı 1754 tarihli mektubuna yer verir: "Bu buluşumun kendisi bir serendipity ürünü, çok kullanışlı bir sözcük. Saçma bir peri masalı okumuştum, adı 'Serendip'in üç prensi' idi. Haşmetliler gezdikçe kazayla ya da ferasetleri sonucu, durmadan peşinde olmadıkları şeyleri keşfediyorlardı." Sözcüğün Türkçe karşılıklarından "mutlu kaza" ve "aramazken bulunan" ifadeleri, Türker'in 9 Ekim 2010'daki köşe yazısından alıntılanmıştır. "Serendipçe", http://www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim-turker/serendipce-1022818 [Son Erişim: 15.05.2019]

11. Sergide yer alan sanatçılar ve mimarların isimleri şu şekildeydi: Sanatçılar: Christian Boltanski, Annette Messager, Mark Brusse, David Cashman, Gianni Colombo, Guy de Rougemont, Mark di Suvero, Erik Dietman, Erro (Gudmundur Gudmundsson, Luciano Fabro, Öyvind Fahlström, Pancho Guedes, Jannis Kounellis, Piotr Kowalski, Bernhard Lüginbühl, Mario Merz, Nam June Paik, Giulio Paolini, Gustav Peichl, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely. Mimarlar: Mario Ceroli, Gianfranco Fini John Hejduk, SITE (James Wines, Alison Sky, Emilio Sousa ve Michelle Stone).

12. Raggi, Franco, 1975, **A proposito del Mulino Stucky**, [Sergi Kataloğu] Alfieri, Venedik.

13. Venedik Bienal'inin Giardini'deki sabit pavyonların bir alternatif olarak, yıkılmak üzere olan eski antrepo binası Magazzini del Sale alle Zattere, Bienal'in sergi yerleştirmelerinde önemli bir aktör olan mimar Gino Valle tarafından yenilenerek 1974'te bienalin sergi mekanlarına dahil edilmiştir. Eski antrepo binası, bienal için Venedik'e referans veren (bu anlamda Venedik-Bienali eşlemesini gerçekleştiren) bir mekân olması sebebiyle, bienalin yeni yapılanmasında mimarlık ile kamusallık üzerinden kurulan ilişki anlamında semboliktir.

14. Küratörlüğünü mimar Alejandro Aravena'nın üstlendiği 15. Venedik Mimarlık Bienali'nin teması ve başlığı Reporting From the Front (Cepheden Bildirmek) olarak belirlenmişti. Aravena Bienal kataloğunda, küratöryel önerilerinin iki yönü olduğunu belirtmişti: İlk olarak mimarlığın yanıt vermesi beklenen konuların menzilinin genişletilmesine dikkat çekmiş, sosyal, politik, ekonomik, ve "çevresel" olan konu tayfına (zaten çoktan alana dahil olan) kültürel ve sanatsal boyutları da ekleyerek, menzili genişletmeyi amaçladıklarını ifade etmişti. İkinci olarak ise mimarlıktan, birini ya da diğerini seçmek yerine çeşitli alanları bütünleştirerek, tek seferde birden fazla boyuta yanıt vermesinin beklendiğinin altını çizmişti. Bkz. Aravena, Alejandro, 2016, **Reporting from the Front: 15th International Architecture Exhibition** [Sergi Kataloğu], La Biennale di Venezia, Venedik.

15. Küratöryel ekip, metinde belirtilmiş üç aktör ile birlikte küratöryel katkıda bulunmuş olan Namık Erkal ve Cemal Emden ile projenin üretim süreçlerinde yer almış Hüner Aldemir, Caner Bilgin, Hande Ciğerli, Gökçen Erkılıç, Nazlı Tümerdem ve Yiğit Yalgın'ın da dahil olduğu, bütün bir sergi (için) yapma ediminde etkinlik gösteren daha geniş bir aktör-ağı tanımlamıştı. Sergi kataloğu için, bkz: (ed.) Feride Çiçekoğlu, 2016, **Darzanà: Iki Tersane, Bir Vasıta-Venedik Bienali 15. Uluslararası Mimarlık Sergisi Türkiye Pavyonu** [Sergi Kataloğu], İKSV, İstanbul.

16. Gür, Berin F., 2016, "Bir 'Cephe'nin İzini Sürmek: İstanbul Tersanesi ve Darzanà", **Mimarlık**, sayı:392.

17. Gür, 2016.

18. "Ambiente"nin İtalyancadaki sözcük anlamlarından birinin de "oda" olduğunu not düşmek nesneye atfedilen mekânsallığı vurgulamak açısından anlamlı olacaktır.

19. Osborne, 2016, ss.415-416.

20. Mimar Han Tümertekin, 4 Haziran 2016 tarihinde HaberTürk televizyon kanalında yayınlanan Aktüalite programında yaptığı kısa söyleşide bu eleştirisini dilegetirmişti.

21. Fransız düşünür Bruno Latour'un bir yöntem-kuram olarak tanımlanabilecek Aktör-Ağ Teorisi (ANT), bu araştırmada sergilere ve sergilerin izlerinin sürüldüğü arşivlere bakma biçiminde belirleyici olmuş; hem kavramsal hem de yöntemsel çerçevesi araştırmaya aktarılmıştır. Bkz. Latour, Bruno; Woolgar, Steve, 1986, L**aboratory Life: The Construction of Scientific Facts**, Princeton University Press Princeton. Latour, Bruno, 2005, R**eassembling the social: An Introduction to Actor-Network-Theory,** Oxford University Press, Oxford.