



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**MEKÂNIN DENEYİMSEL TEMSİLİ: VENEDİK BİENALİ 12. ULUSLARARASI
MİMARLIK SERGİSİ ÖRNEĞİ**

Buşra GÜRDAĞ

Doktora Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

MEKÂNIN DENEYİMSEL TEMSİLİ: VENEDİK BİENALİ 12. ULUSLARARASI
MİMARLIK SERGİSİ ÖRNEĞİ

Buşra GÜRDAĞ

Doktora Tezi

Ankara, 2023



dedem Mehmet Gürdağ'ın anısına

MEKÂNIN DENEYİMSEL TEMSİLİ: VENEDİK BİENALİ 12. ULUSLARARASI MİMARLIK SERGİSİ ÖRNEĞİ

Danışman: Doç. Dr. Duygu KOCA

Yazar: Buşra GÜRDAĞ

ÖZ

Yaygın olarak kullanılan temsil ortamlarının deneyimlenen mekân anlayışından çok teknik ile ilgili olması problemi yeni temsil ortamları üzerine düşünmeyi gerektirmez mi? Mimarlık sergileri kendilerine özgü mekânsallığıyla göndergesi mekânsal deneyim olan temsil ortamları olarak kurgulanabilir mi? Çalışma bu sorular doğrultusunda mimarlık sergisini bir mimari temsil ortamı olarak kabul eder; mimarlık sergisini deneyimsel temsil olarak konumlandırmayı ve mekânın deneyimsel niteliklerinin sergi aracılığıyla temsilini tartışmayı amaçlar.

Mimari temsil ve mekânsal deneyim arasındaki ilişkinin çözümlenebilmesi için deneyimsel temsil kavramından yola çıkılmıştır. Deneyimsel temsil kavramı mevcut bir nesneyi referans almayan, mimari fikri cisimleştiren ve mekân deneyimi ile ilişkilendirilebilen temsil türlerine işaret eder. Deneyimsel temsiller bir bakıma mimari alanı öznenin deneyimine ve yorumuna açan deneyimsel araçlardır. Bu noktada temsili deneyimin yapısına dikkat çekme gereği duyulmuştur. Temsiller söz konusu olduğunda araç ve içerik ayrımının yapılması önem taşır çünkü temsili deneyim içeriğin sahip olduğu nitelikler tarafından belirlenir. Buradan hareketle deneyimsel temsillerin mekânın deneyimsel niteliklerini iletmesi beklenir. Literatür araştırması ile elde edilen ve mekânın deneyimsel nitelikleri olarak adlandırılan yedi nitelik (ışık-gölge, akustik-ses, oran-ölçek, renk-doku, hareket, zamansallık, manzara-yer ile kurulan ilişki) temsil ortamlarını değerlendirmekte kullanılabilecek bir araç olarak önerilmiş ve Venedik Bienali 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi bu nitelikler üzerinden irdelenmiştir. Elde edilen bulgular; mekânın deneyimsel niteliklerinin sergi aracılığıyla temsili ve serginin bütününe etki eden kurgusal kararlar doğrultusunda yorumlanarak mekânsal niteliklerin nasıl temsil edildiği ve temsili deneyimin nasıl yapılandırıldığına dikkat çekilmiş ve mimari temsil ortamı olarak serginin güçlü yönleri ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: mimarlık sergisi, mimari temsil, deneyimsel temsil, mekânın deneyimsel nitelikleri, mekân deneyimi, algısal deneyim, Venedik Bienali

EXPERIENTIAL REPRESENTATION OF SPACE: CASE OF VENICE BIENNALE 12TH INTERNATIONAL ARCHITECTURE EXHIBITION

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Duygu KOCA

Author: Buşra GÜRDAĞ

Abstract

Doesn't the problem of representational mediums commonly used being more technical than experiential require thinking about new representational environments? Can architectural exhibitions, with their unique spatiality, be designed as representational environments whose referent is spatial experience? In line with these questions, by accepting the architectural exhibition as a medium of architectural representation, the study aims to position the architectural exhibition as an experiential representation and to discuss the representation of the experiential qualities of space through the exhibition.

In order to analyze the relationship between architectural representation and spatial experience, the concept of experiential representation is used. Experiential representation refers to types of representation that do not refer to an existing object, that embody the architectural idea, and that can be associated with the experience of space. Experiential representations are experiential tools that open up the architectural space to the subject's experience and interpretation. At this point, it is necessary to draw attention to the structure of representational experience. It is important to distinguish between the medium and the content of a representational experience because the representational experience is determined by the qualities of the content. Experiential representations are therefore expected to convey the experiential qualities of space. Seven qualities (light-shadow, acoustics-sound, proportion-scale, color-texture, movement, temporality, landscape-the relationship established with place), which are called experiential qualities of space and obtained through literature research, are proposed as a tool that can be used to evaluate representational environments and the 12th International Architecture Exhibition of the Venice Biennale is examined through these qualities. The findings drew attention to how spatial qualities are represented and how the representational experience is structured by interpreting the representation of the experiential qualities of the space through the exhibition and the fictional decisions that affect the entire exhibition as a medium of architectural representation have been revealed.

Keywords: architecture exhibition, architectural representation, experiential representation, experiential qualities of space, experience of space, perceptual experience, Venice Biennale

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
Abstract.....	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iii
TABLolar DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: DENEYİMSEL TEMSİL.....	4
1.1 Temsil Kavramı ve Mimari Temsil.....	4
1.2 Mimari Temsil ve Mekânsal Deneyim Arasındaki İlişki	7
1.3 Deneyimsel Temsil	11
BÖLÜM 2: MEKÂNIN DENEYİMSEL NİTELİKLERİ.....	15
2.1 Işık-Gölge.....	20
2.2 Akustik-Ses.....	21
2.3 Oran-Ölçek	21
2.4 Renk-Doku.....	22
2.5 Hareket.....	23
2.6 Zamansallık	24
2.7 Manzara-Yer ile Kurulan İlişki	26
BÖLÜM 3: MİMARLIK SERGİLERİ.....	28
3.1 Venedik Mimarlık Bienali	31
BÖLÜM 4: BULGULAR.....	45
4.1 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi: İnsanlar Mimarlıkta Buluşuyor (People Meet in Architecture).....	45
BÖLÜM 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	71
KAYNAKLAR.....	78
EK 1: Makale Yayın Belgesi.....	85
EK 1: Etik Beyanı.....	86
EK 2: Doktora Tezi Orijinallik Raporu	87
EK 3: Thesis Originality Report	88
EK 4: Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı	89

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Mimari temsil	7
Tablo 2. Deneyimsel temsilin bileşenleri. (de la Fuente, 2016)	12
Tablo 3. Venedik Mimarlık Bienali - I	40
Tablo 4. Venedik Mimarlık Bienali - II	41
Tablo 5. Venedik Mimarlık Bienali - III	42
Tablo 6. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi.....	45
Tablo 7: Sergi aracılığıyla temsilin bileşenleri	74



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Mekânın deneyimsel nitelikleri.....	19
Görsel 2. Strada Nuovissima sergi poster. 1980. https://tinyurl.com/2p8ffpfs	33
Görsel 3. Venice Prize bölümünde TU Delft. 1991. (Gerrewey, 2012, s. 52)	34
Görsel 4. DS+R. Bad Press: Dissident Ironing. 1993. https://tinyurl.com/3nc58ssy	35
Görsel 5. Japonya Pavyonu, 6. Uluslararası Mimarlık Sergisi. 1996. https://tinyurl.com/2p99uhjj	35
Görsel 6. Metamorph, Corderie-Arsenale. 2004. https://tinyurl.com/2r4hvyeu	36
Görsel 7. Greg Lynn, Recycled Toys Furniture.2008. https://tinyurl.com/y9uaw2jv	37
Görsel 8. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi'nden bir görünüm. 2010. https://tinyurl.com/4snykkkm	38
Görsel 9. Windows. 2014. https://tinyurl.com/3ht5s93j	39
Görsel 10. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi poster. 2010. https://tinyurl.com/yczjc4c7	46
Görsel 11. Giardini ve Arsenale sergi planları (Sejima, 2010, s. 16-17)	50
Görsel 12. Arsenale ve dış mekân yerleştirmelerinin konumu.....	50
Görsel 13. Işık-gölge niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler.....	51
Görsel 14. Cloudscapes. 2010. https://tinyurl.com/yc4e6kuj	52
Görsel 15. Your split second house. 2010. https://tinyurl.com/w8buy8vn	53
Görsel 16. Piazzasalone. 2010. https://tinyurl.com/3busxadu	54
Görsel 17. WORK-PLACE. 2010. https://tinyurl.com/2p8emvpu	55
Görsel 18. Farklı odalardan ışık-gölge etkileri.....	55
Görsel 19. 40 part motet. 2010. https://tinyurl.com/4rwxwa9v	57
Görsel 20. Ça va, prefabricated movie theater. 2010. https://tinyurl.com/59p695vw	57
Görsel 21. Oran-ölçek niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler.....	58
Görsel 22. Balancing Act. 2010. https://tinyurl.com/2p8257tw	59
Görsel 23. Decay of a dome. 2010. https://tinyurl.com/3y5jf4ud	59
Görsel 24. Renk-doku niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler.....	60
Görsel 25. Sergiden farklı renk-doku örnekleri.....	60
Görsel 26. Hareket niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler	61
Görsel 27. The boy hidden in a fish. 2010. https://tinyurl.com/bdfwvkhe	61
Görsel 28. Balancing act. 2010. https://tinyurl.com/2p8257tw	62
Görsel 29. Cloudscapes. 2010. https://tinyurl.com/yc4e6kuj	62
Görsel 30. WORK-PLACE. 2010. https://tinyurl.com/2p8emvpu	63
Görsel 31. Piazzasalone. 2010. https://tinyurl.com/3busxadu	63
Görsel 32. Decay of a dome. 2010. https://tinyurl.com/3y5jf4ud	64
Görsel 33. Ça va, prefabricated movie theater. 2010. https://tinyurl.com/59p695vw	64
Görsel 34. Il giardino delle vergini. 2010. https://tinyurl.com/yc2m747m	65
Görsel 35. Enjoy the view. 2010. https://tinyurl.com/5y78zudh	65
Görsel 36. Zamansallık niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler.....	65
Görsel 37. The boy hidden in a fish. 2010. https://tinyurl.com/bdfwvkhe	66
Görsel 38. If buildings could talk... 2010. (Wenders, 2010, s. 326)	67

Görsel 39. Your split second house. 2010. https://tinyurl.com/w8buy8vn	67
Görsel 40. Manzara-Yer ile kurulan ilişki niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler ..	68
Görsel 41. Il giardino delle vergini. 2010. https://tinyurl.com/yc2m747m	69
Görsel 42. Enjoy the view. 2010. https://tinyurl.com/5y78zudh	70
Görsel 43. Mekânın deneyimsel niteliklerinin temsil edildiği alanlar	71
Görsel 45. Geleneksel temsil ortamlarının sergilenme biçimlerinden örnekler	72



GİRİŞ

Çalışmanın Amacı

İnsanlar tarih boyunca şeyleri temsil ettiler. Dolayısıyla mimarlık ve temsil arasında da tarihten bu yana süregelen bir ilişki mevcuttur. Bunun güçlü bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz öyle ki mimarlık, çoğunlukla temsilleri üzerinden tartışılmasının yanı sıra kullanılan temsil yöntemlerinin değişmesiyle beraber dönüşmüştür de.

Mimarlık hem mekânın tasarım sürecinde hem de mekân, dünyada fiziksel olarak mevcudiyet bulduktan sonra temsillerden yararlanır. Tasarım sürecinde temsiller, tasarıma ilişkin fikirlerin ifadesinde kullanılırken sonrasında ise yapının bilinmesi, eleştirilmesi, arşivlenmesi gibi pek çok amaca hizmet eder. Bu durum temsile ilişkin hayli geniş bir literatürü beraberinde getirir. Temsilin geniş bir yelpazedeki işlerliği mimarlığın eylem alanını da genişleterek yeniden tanımlanmasına neden olur. Tarihsel süreçte yaşanan gelişmeler doğrultusunda temsil araçlarının mimarlık ürününden bağımsızlaşarak özerklik kazanması ve mimarlık tarihinde yalnızca çizimlerle var edilen inşasız üretim biçimlerine dair sorgulamalar temsilin kendisinin bir mimarlık ürünü olduğu tartışmalarını beraberinde getirirken; inşa edilen ürünün de, tasarımcısına ve içinde bulunduğu ortamın sosyokültürel yapısına ilişkin göstergeleri bünyesinde barındırmak suretiyle, aslında temsilin kendisi olduğuna dair görüşlerin ortaya çıkmasına neden olur.

Mimarinin temsil sorunu çerçevesinde bu noktalara paralel olarak devam eden başka bir tartışma ise temsilin mekân deneyimini aktarmadaki yetersizliğidir. Literatürde yer alan görüşlere göre temsil araçları seçicidir ve mekâna dair nitelikler onları temsil etmekte kullanılan aracın sınırlarınca belirlenen bir indirgeme işleminden geçirilir. Bu nedenle temsiller yalnızca mekânsal nesnenin ya da mekâna ilişkin teknik bilginin yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Oysaki söz konusu mimari temsiller olduğunda kilit nokta mekânın sahip olduğu niteliklerin ve mekânı deneyimleme biçimimizin iletilmesidir. Temsillerin mekânsal deneyimi yansıttığını savunan karşıt bir görüşün varlığına rağmen bu deneyimin ne olduğu, hangi temsil araçlarıyla ve nasıl iletildiği açıklığa kavuşturulmuş değildir; zira tüm bu söylemler aynı temsil araçları (çizim, maket, perspektif, fotoğraf, yazı, diyagram vb.) üzerinden tartışmaya açılır. Oysa yaygın olarak kullanılan temsil yöntemlerinin deneyimlenen mekân anlayışından çok teknik ile ilgili olması problemi yeni temsil araçları üzerine düşünmeyi gerektirmez mi?

Bu noktada çoğunlukla bir temsil ortamı değil de temsillerin gösterildiği yer olarak ele alınan mimarlık sergilerinin, mimari temsil ortamı olarak potansiyeline duyulan merak araştırmanın başlangıç noktasını oluşturur. Çalışmada, mimarlık sergisi bir mimari temsil ortamı olarak kabul edilir ve serginin temsil potansiyelini ortaya koymak amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda ilk adım olarak temsil ve deneyim arasındaki ilişkiye yönelik bir sorgulama başlatılır. Luis Alfonso de la Fuente Suarez'in deneyimsel temsil tanımıyla karşılaşma bu sorgu sürecinin sonuçlarından biridir. Deneyimsel temsil kavramı; mekânı deneyimleme biçimlerini de yansıtan, mekânsal deneyimi yapılandıran fenomenleri ileten temsillere odaklanmayı

sağlayan bir sınırlandırma önerir. Temsili deneyimin yapısını irdeleyerek deneyimsel temsil tanımını genişletmek araştırmacının ikincil amacına dönüşür. Bu adım temsil ve deneyim arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmak ve mimari temsillerin dolayısıyla da serginin irdelenmesine yönelik bir çerçeve oluşturabilmek adına gereklidir. Literatür araştırmaları doğrultusunda deneyimsel temsillerin mekânın deneyimsel niteliklerini iletmesi gerektiği öne sürülür. İkinci adımda 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi mekânın deneyimsel niteliklerini temsil etmesi ya da bir temsil ortamı olarak bu nitelikleri içermesi bakımından irdelenir. Serginin küratöryel kurgusu, ana sergi mekanının kullanımına ilişkin kararlar ve sergiyi oluşturan yerleştirmeler bu bağlamda irdelenir. Çalışmada serginin mekânın deneyimsel niteliklerini iletme potansiyeli araştırılır ve bu niteliklerin nasıl temsil edildiği üzerinde durulur. Elde edilen bulgular doğrultusunda mimarlık sergisinin deneyimsel bir temsil ortamı olarak yeniden konumlandırılmasına çalışılır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışma nitel araştırma yöntemlerini kullanır. Çalışmanın ilk bölümünde mimari temsile ilişkin literatür taraması yapılarak temsil kavramı açıklanır, tarihsel süreç içerisindeki dönüşümüyle birlikte ortaya çıkan farklı mimari temsil tanımlarına yer verilir. Mimari temsil tanımları temsillerin üretilme zamanına, yöntemine ve işlevine yönelik ayrımları vurgulayarak mimari temsil türlerine ilişkin bir sınıflandırma yapma olanağı sağlar. Bu sınıflandırma doğrultusunda çalışma kapsamında odaklanılan ve deneyimsel temsil olarak nitelendirilen mimari temsillerin sınırları belirlenir.

Deneyimsel temsil kavramı, Louis Alfonso tarafından ortaya atılmıştır. Louis Alfonso'nun deneyimsel temsili nasıl tanımladığı ve çizdiği çerçeve doğrultusunda deneyimsel temsillerin bileşenlerinin neler olduğuna değinilir. Alfonso'ya göre temsilde mimarlık deneyimi gönderge olarak belirlenmelidir. Bu sav temsili deneyimin nasıl yapıldığı sorusunu doğurur. Bu nedenle felsefe alanındaki çalışmalara başvurularak temsili deneyimin yapısı üzerinde durulur. Bu çalışmalarda öne çıkan ortak görüş deneyimin fenomenal karakterini belirleyen temsillerin temsil edilen şeyin sahip olduğu özellikler tarafından verildiğidir. Dolayısıyla çalışma, deneyimsel temsillerin mekânın deneyimsel/duyumsal niteliklerini iletmesi gerektiğini öne sürer.

Deneyimsel temsillerin iletmesi beklenen mekânsal fenomenlerin başka bir deyişle mekânın deneyimsel niteliklerinin neler olduğuna literatür taraması yöntemiyle ulaşılmış ve bu nitelikler çalışmanın ikinci bölümünde sıralanmıştır. Literatür araştırmasının sonucunda farklı isimler tarafından ortaya konan deneyimsel niteliklerde kısmi farklılıklar olmasına ya da benzer niteliklerin farklı biçimde adlandırılmasına rağmen literatürde başlıca nitelikler üzerinde yoğunlaşıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada mekâna özgü bu deneyimsel niteliklere ve bunların mekânsal deneyimde nasıl bir rol oynadığına yer verilir. Işık-gölge, akustik-ses, oran-ölçek, renk-doku, hareket, zamansallık, manzara-yer ile kurulan ilişki olarak sıralayabileceğimiz bu yedi nitelik, mimari temsillerin incelenmesinde kullanılabilecek bir araç olarak önerilir ve mimarlık sergisinin deneyimsel bir temsil ortamı olarak incelenmesinde birer kılavuz olarak kullanılır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde mimarlık sergilerine ilişkin literatüre başvurularak öncelikle serginin bir temsil ortamı olarak potansiyeline dikkat çekilir. Sonrasında ise Venedik Mimarlık Bienali'ne başvurulur. Mimarlık sergilerinin genel olarak mevcut bir yapıya ya da bir mimarın çalışmalarına odaklanması; sergilerin maket, çizim, fotoğraf gibi geleneksel temsil araçları kullanılarak oluşturulması gibi nedenler Bienal sergilerine başvurulmasında önemli rol oynar. Venedik Mimarlık Bienali sergileri dinamik bir kurguya sahiptir. Mimarlık sergileri kalıcı koleksiyon içermediği gibi her seferinde farklı bir küratör ve küratör tarafından belirlenen söylem-yöntem çerçevesinde kurgulanır. Venedik Mimarlık Bienali, her seferinde değişen tema, sergi kurgusu ve tasarımı ile serginin potansiyelini gözlemleyebilmek adına zengin bir çeşitliliğe sahiptir ve önemli bir araştırma zemini oluşturur. Bu doğrultuda Venedik Mimarlık Bienali sergileri kronolojik olarak incelenerek sergilerin kurgusunda etkili olan mimari akım ya da görüş, tema ve yöntemler ortaya konmuştur. İncelemelerde sergiye ilişkin farklı kararların mimarlık sergisinin işlevinde de belirleyici rol oynadığı görülür. Örneğin mimarlık sergisi; bir medya aracı, üretim ortamı, araştırma alanı ya da mimari temsil ortamı olarak tasarlanabilir. Tüm bu farklılıkların tespiti, araştırmayı Bienal sergilerinin mekân üzerine odaklandığı döneme yönlendirerek 2010 yılında düzenlenen 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi'nin (People meet in architecture) örneklem olarak belirlenmesinde etkili olur. Kazuyo Sejima küratörlüğünde düzenlenen bu sergi özel bir kavrama gönderme yapmaz, mekânın kendisine odaklanır ve sergide insanların mimarlığı deneyimlemeleri amaçlanır. Bu noktada serginin göndergesinin Louis Alfonso'nun belirttiği gibi mimarlık deneyimi olduğu söylenebilir. Venedik Mimarlık Bienali sergileri içerisinde ilk kez 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi afişinde insan figürüne yer verilir ve sergide insan ve mekân arasındaki etkileşime dikkat çekilir. Küratör Sejima sergiyi kurgularken mimarlığın niteliklerinin nasıl sergilenebileceği üzerine düşünür. Bu düşünceler doğrultusunda kurgulanan sergide ana mekânın kullanımına ve yerleştirmelerin sergi boyunca konumlandırılmasına ilişkin özgün kararlar dikkat çeker. Mimarlık sergisinin, deneyimsel bir temsil ortamı olarak, potansiyelini tartışmayı olanaklı kılacak bu özellikler; serginin örneklem olarak belirlenmesinde etkili olmuştur.

Çalışmanın dördüncü bölümünde; 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi'ni konu alan yayınlar, sergi kataloğu, Bienal ve katılımcıların arşivlerinde yer alan yazılı ve görsel veriler incelenmiştir. Bölümde ilgili metinlerden yola çıkılarak serginin teması ve küratöryel yaklaşım doğrultusunda nasıl kurgulandığı, kurguda öne çıkan mimari kavramların neler olduğu gibi önemli noktalar üzerinde durulmuş; mekânsal bir temsil formu olarak kabul edilen sergi, deneyimsel temsil kavramı üzerinden irdelenerek sergiye ilişkin bulgular değerlendirilmiştir.

Sonuç bölümünde bulgular; sergi aracılığıyla mekânın deneyimsel niteliklerinin nasıl temsil edildiği ve temsili deneyimin nasıl yapılandırıldığı soruları üzerinden değerlendirilerek mimari temsil ortamı olarak serginin güçlü yönleri ortaya konmuştur.

BÖLÜM 1: DENEYİMSEL TEMSİL

1.1 Temsil Kavramı ve Mimari Temsil

Temsil etmek sözcüğü bir şeyi göstermek, onu tanımlamak ya da tasvir etmek; bir şeyi simgelemek, onun yerine geçmek veya bir örneği olmak gibi anlamlara karşılık gelir (Cambridge Dictionary). Stuart Hall *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* adlı kitabında temsili, dil aracılığıyla anlamın üretimi olarak tanımlar. Tanıdık bir nesneye baktığımızda onun ne olduğunu hemen anlarız; çünkü düşünme sürecinde nesneye ilişkin görsel algımız kafamızda var olan bir kavrama göre deşifre edilir. Böylelikle şeylere anlam veririz. İnsanların, nesnelerin ve olayların dünyasını anlamlandırmamız ve bu şeyler hakkındaki karmaşık bir düşünceyi diğer insanlara ifade edebilmemiz ya da şeyler hakkında diğer insanların anlayabileceği şekilde iletişim kurmamız da yine bu yolla gerçekleşir. Dolayısıyla temsil, kavramsal anlamın dil aracılığıyla zihinde üretilmesidir (Hall, 1997, s. 16-17). Hall'e göre anlamı ifade etmek için kullanıldıklarında yalnızca dil değil; elle, mekanik, elektronik, dijital veya başka yollarla üretilmiş görsel imgeler de dil gibi çalışır. Müzik dahi, farklı sesler ve akortlar arasında karmaşık ilişkilere sahip bir dildir. Bir gösterge işlevi gören ve diğer göstergelerle birlikte anlam taşıma ve ifade etme yeteneğine sahip bir sistem halinde düzenlenen her ses, kelime, görüntü veya nesne bu açıdan bir dildir ve doğal olarak birer temsil aracıdır (Hall, 1997, s. 19).

Mimari temsil, mekânsal düşüncenin somutlaştırılarak diğerleri için anlamlı hale getirilmesinde diğerlerine iletilmesinde kullanılan aktif bir iletim aracıdır ve dil gibi çalışır (Gürer K. , 2004, s. 4) (Paker, 2004, s. 72). Modern mimari temsilin kökleri 16. yüzyıldan günümüze ulaşan çizimlere dayanır. Birkaç istisna dışında Antik Çağ ve Erken Orta Çağ dönemlerinden günümüze ulaşmış veri yoktur (Ackerman, 2001, s. 28). Mimari çizim tekniklerinin tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirilmesinin gerekliliğine dikkat çeken Hewitt, çizim tarihini kabaca dört döneme ayırır. Antik Çağ'da sözlü iletişim, Orta Çağ'da modeller ve plan çizimleri, Rönesans Dönemi'nde perspektif ve 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde tasarı geometri baskın temsil aracı olarak karşımıza çıkar (Hewitt, 1985). Ackerman'a göre 16. yüzyıl temsillerinin neredeyse tamamı belirli ya da ideal binalara ilişkin fikirlerin hızlıca görselleştirildiği çizimlerden oluşur. Ackerman bu çizimleri müşterilere sunum amaçlı yapılan özenli ve büyük çizimler ve inşaatta kullanılmak amacıyla yapılmış kısmi detay çizimler olmak üzere iki farklı amaçla üretildiğine dikkat çeker. Bu dönemde tasarım daha çok plastik formda şekillendirilir ve çizimlerin başlıca amacı inşa sürecini bilgilendirmek değildir. İnşa sürecini bilgilendirmede daha çok sözlü iletişim etkindir (Ackerman J. S., 1954, s. 8).

Rönesans İtalya'sında perspektif ortogonal çizim tekniğini geride bırakarak yükselişe geçer. Pierce, mekânın sunum biçimlerindeki değişimin mimarlık anlayışındaki değişikliklerle bağlantılı olduğunu ve temsil araçlarının mimarlık tarihinde önemli dönüm noktalarına işaret ettiğini belirtir. Pierce'e göre perspektif çizimin yaygınlaştığı Rönesans Dönemi'nde plastik bir mimarlık anlayışına geçiş söz konusudur (Pierce, 1967). Bu gelişme mimarlığı iş birlikçi bir zanaat olmaktan

çıkartır, mimarlığın yaratıcı bir sanat olarak kabulüne öncülük eder (Rattenbury, 2002).

18. yüzyıla gelindiğinde meslek profesyonelleri perspektife olan ilgilerini yitirmiştir. Yüzyılın sonunda Beaux Art eğitiminin bir parçası olan tasarı geometri kendinden önceki çizim geleneğinin yerini alır. 19. yüzyılda çizim yöntemleri sistematik hale getirilmiş ve çizim ile inşa etme arasındaki süreç şeffaf bir denkleme indirgenmiştir. Perez-Gomez'e göre tasarı geometrinin bu çıkışı mimari çizim tarihindeki en önemli dönüşümdür. Tasarı geometri, ilk kez üç boyutlu nesnelerin sistematik olarak iki boyuta indirgenmesine izin vererek, Sanayi Devrimi'nin talep ettiği kontrol ve hassasiyeti mümkün kılmıştır (Perez-Gomez, 2005). 19. yüzyıl bir başka temsil ortamı olan fotoğrafın da önem kazandığı gelişmelere sahne olmuştur. 1846'da Talbot'un negatif filmi üretmesiyle başlayan süreçte, fotoğrafın ilk yıllarında uzun pozlama sürelerine olan gereksinim, durağanlığı nedeniyle mimariyi ideal nesne olarak konumlandırır. Bu gelişme fotoğrafın mimaride belgeleme aracı olarak kullanılmasında etkili olur (Ackerman, 2002). 19. yüzyıl sonlarında yarım ton baskı tekniğinin kullanılmaya başlanması fotoğraf ve yazının bir arada basılmasına olanak sağlar ve çeşitli mimarlık dergilerinin ortaya çıkmasında etkili olur. Böylelikle mimari ürün kullanıcı ve ziyaretçilerinin dışında bir izleyici kitlesi tarafından bilinir hale gelir (Acar, 2018, s. 34). Rönesans ile birlikte kuramsal bilginin metin temelli gelişimi; düşünce ve eylem arasındaki mesafeyi açmış dolayısıyla temsilin gerçeklikten ayrı, özerk gelişimine neden olmuştur. Matbaa ve baskı tekniklerinin de bu dönüşümde payı vardır. Bu durumun mimariye etkisini Yücel; "Mimari yapıt sadece bir yapı olarak değil, bir çizim: bir plan, cephe ya da perspektif olarak da algılanabilen, "resmedilen" ve "temaşa edilen" -düşünülen bir varlık olarak ortaya konmaya başladı." sözleriyle açıklar (Yücel, 2004, s. 78). İnşa edilmeyecek tasarımların ütöpik kurguların vs. temsil aracılığıyla ortaya konmasına olanak veren bu gelişmeler sonucunda temsil, bir araçtan amaca dönüşür. Böylece "mimarlığın, Modernite öncesinde tekil olan gerçekleşme ya da varlık alanı ikili (mimari-düşünsel etkinliğin aynı zaman aralığında doğuşu da hesaba katılırsa, üçlü) bir yapı edinir (Tanyeli, 2001, s. 9)."

Buraya kadar sözü edilen temsil ortamlarının sunma, tasarlama, inşa sürecini bilgilendirme, tasarıma ilişkin matematiksel ölçümleri aktarma, belgeleme, mimari ürünün tanınırlığını sağlama gibi farklı amaçlara yönelik olarak üretilmesinin yanı sıra odaklarında, çoğunlukla, olası ya da mevcut bir nesnenin varlığı söz konusudur. Eylem alanı ve yöntem çeşitliliği, literatürde mimari temsilin farklı şekillerde tanımlanmasına, farklı açılardan ele alınmasına ve farklı biçimlerde yorumlanmasına neden olur. Örneğin Savaş'a (Savaş, 2002, s. 87) göre "Mimari tasarımda "temsil" henüz gerçekleşmemiş olanla doğrudan ilişkilidir. Mimarın özgün temsil araçları ile ifade ettiği, bir gün var olacağı hayal edilen nesnedir." Uraz'a göre (Uraz, 2002, s. 80), "Tasarım temsildir." Başka bir görüşe göre mimari temsil hem bir fikrin oluşumunu hem de bu fikrin ifadesini içerir. Tüm mimari temsiller mimarlıkta düşünce ve eylem arasında arabuluculuk görevi üstlenirler (Asar & Dursun Çebi, 2020, s. 115) (Riahi, 2017, s. 822). Mekânsal fikir önce temsilde açığa çıkar ve grafik bir tasvir olarak temsil aracılığıyla somutlaşır. Temsil sisteminin ürünü olarak ortaya çıkan nesne, özünde teknik ve biçim arasında iç içe geçmiş bir diyalog kurar ve mekânın örgütlenmesine ilişkin bir sistemleştirme sağlar (Borden, 2014, s. 18).

Mimari temsil mekâna dair fikirlerin somutlaşmasına aracılık ederken bu fikirlerin zihnin dışında bir ortamda deneyimlenmesine de olanak verir (Gürer & Yücel, 2005, s. 87).

Mimari temsil, mimarlık pratiğiyle etkileşimli olarak dönüşür. Mimarlığın eylem alanının genişlemesi (yazar-mimar, sanatçı-mimar, küratör-mimar, fotoğrafçı-mimar vb.) çoğunluğu nesne temelli temsil tanımlarının yeniden düşünülmesine neden olur. Christenson'a göre mimarlık, salt yapıya indirgenemeyecek bir alandır ve mimari pratiğin gerekliliklerinin ötesinde bir haleti ruhiye ve çalışma şekline sahip özel bir tür açıklık gerektirir. Mimari pratik, somut bir yapıya yönelik önerilerin yanı sıra mekânsal bir düşünceyi açığa çıkaracak enstalasyon, sergi gibi farklı uygulamaları da içerir. Bu nedenle mimarlık mekân hakkında düşünmeye başladığımız ve düşüncelerimizi organize edecek şeyler yaptığımızda ortaya çıkandır, ürettiğimiz şeyler ise mimari temsillerdir (Christenson, 2019, s. 1). Düşüncelerimiz genellikle örgütlü ve yapılandırılmış değildir, onları sınırlandırmak ise zordur. Temsil araçları mekânın fiziksel ve fenomenal özellikleri hakkındaki düşüncelerimizin organize edilmesine yardımcı olur. Diğer bir deyişle binalar hakkında düşünmeyi mümkün kılan bir çerçeve, zorunlu olarak mimari temsilin bir parçasıdır, ancak mimari temsil aynı zamanda doğrudan veya açıkça binalarla ilgili olmayan eserler, kavramlar ve süreçleri de ele alır (Christenson, 2019, s. 1).

Temsil, seçme, organize etme, öncelik verme, ön plana çıkarma gibi süreçleri içerir. Dolayısıyla temsil etme süreci seçicidir ve sonuçları da hiçbir zaman tamamen öngörülebilir değildir. Başka bir ifadeyle mimari temsil düşüncenin dolaysız aktarımına karşı bir direnç gösterir. Temsilin bu geri itme özelliği onu mimarlığın gerekli ve kurucu bir parçası kılar. Temsil, mimari kavram ve fikirlerin kendisi aracılığıyla algılandığı, sorgulandığı, organize edildiği bir düşünsel yapı sağlar; mimarlık temsil yoluyla düşünülebilir bir hal alır (Christenson, 2019, s. 2). Mimarlığın bu temsilleri aracılığıyla düşünülme, tartışılma, örneklenme, açıklanma ve hatta tanımlanma durumu mimarlık disiplininin bir meslek olarak tanınmasında önemli rol oynamıştır (Rattenbury, 2002, s. xxi).

Mimari temsil, geleceğe dönük veya geçmişe ilişkin olarak üretilebileceği gibi deneyimlenen anın ifadesi olarak şimdiki zamana da atıfta bulunabilir. Temsiller; mekâna ait bir düşüncenin ifadesine aracılık etmek amacıyla, tasarımın varlık ve bilgisini yayma ya da eleştiri gibi başka işlevlere yönelik olarak da üretilebilir. Mimari temsilin artefaktları düşüncenin yönlendirilmesi anlamında medya gibi çalışır (Christenson, 2019, s. 2). Temsilin medya işlevi daha çok, temsilin somut bir nesneye yönelik olduğunu kabul ettiğimiz durumlarda etkindir. Bu kabule göre inşa edilen bir yapı daha sonraki süreçte bir dizi temsil aracı (fotoğraflar, makaleler, kitaplar, kritikler, geçmiş çizimler vs.) vasıtasıyla kaydedilir, tartışılır, öğretilir. Yapı temsil edildiğinde ve yayımlandığında mimarlık olarak tanımlanma durumu kuvvetlenir. Dolayısıyla bu temsil araçları medya görevi görür ve yapının yayımlanmasına aracılık ederek onun bilinirliği artırır (Rattenbury, 2002, s. xxii). Riahi, temsilin bu çok işlevsel yönünü şu sözlerle ifade eder: "Temsil araçları dahili ve harici bir işlevi paylaşır. Dahili olarak, mimarın pratiğinin bünyesinde keşif ve simgelem yoluyla hizmet ederler. Haricen ise işin bir kaydını tutmak ve sınırlarını

belirlemek suretiyle başkalarıyla iletişim için bir aracı haline gelirler (Riahi, 2017, s. 815).”

düşünsel temsiller	gözlemsel temsiller	hafıza temsilleri	iletişimsel temsiller
var olmayan bir nesne hakkındaki muğlak fikirleri ifade ederler.	bir nesnenin deneyimlendiği esnada yaratılırlar.	bir nesne deneyimlendikten sonra oluşturulurlar.	tanımlı bir fikri cisimleştirirler.
dahili	harici-dahili		dahili
	nesnenin maddi olarak mevcudiyet kazanmasından sonra üretilen bu temsiller daha çok göndergenin değerlendirilmesi ve iletilmesinde etkindir.		
gelecek	şimdi	geçmiş	gelecek

Tablo 1. Mimari temsil

Temsile yönelik farklı yaklaşımlar ve farklı temsil tanımları çeşitli sınıflandırmaları beraberinde getirir. Temsile ilişkin bu sınıflandırmalar Tablo 1’de bir araya getirilmiştir. Düşünsel temsiller, başlangıçta bir referansı olmayan ve temsil eylemi sırasında ortaya çıkan tasarımları ifade eder. Burada temsil çizim üretiminin kendisidir ve bir yaratıcı düşünce aracı olarak yorumlanabilir. Gözlemsel temsilde o anda deneyimlenen mekânın bir kısmı ya da ögesi referans alınarak bunlar imge ya da modele dönüştürülür. Hafıza temsilleri ise zihinsel imgeler ve önceki mekânsal deneyimlerin içsel temsillerinden oluşan bütünü ifade eder. Louis Alfonso deneyimsel temsil tanımını iletişimsel temsil başlığı altında sınırlandırır (de la Fuente, 2016, s. 49). İletişimsel temsiller mevcut bir nesneyi referans almazlar, tanımlı bir mimari fikri cisimleştirirler. Buradan hareketle çalışma kapsamında mimari temsil; mimari alanı öznenin deneyimine, yorumuna ve dönüşümüne açan deneyimsel bir araç olarak ele alınır. Deneyimsel temsil kavramı, bölüm 1.3.’te kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Bu kapsamda mimarlık sergileri de temsil türlerinin gösterildiği ve çoğunlukla medya işlevi gören ortamlar değil tanımlı mimari fikirleri cisimleştirebilen aktif birer temsil ortamı, başka bir deyişle iletişimsel temsil olarak konumlandırılır. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi deneyimsel temsil olarak kabul edilir ve sergi üzerinden mimarlık sergisinin temsil ortamı olarak potansiyeli ve mekânın deneyimsel niteliklerinin nasıl temsil edildiği irdelenir.

1.2 Mimari Temsil ve Mekânsal Deneyim Arasındaki İlişki

Vesely’e göre tasarımda temsil, yapma (*poiesis*) süreciyle ve yaratıcı taklitle (*mimesis*) yakından bağlantılıdır. Her proje, ölçeği ve değerinden bağımsız olarak, bir programla ya da en azından beklenen sonuca ilişkin bir tasavvurla başlar. Böyle bir program ya da tasavvur, her birimiz için mevcut olan deneyim ve bilgi alanında oluşur (Vesely, 2004, s. 32). Bu açıdan temsil, yaratmanın temel doğasıyla ve

özellikle de dünyamızın yaratımıyla aşağı yukarı örtüşür. Orijinal Yunan anlayışında, *poiesis* olarak yapmak, daha önce var olmayan bir şeyin ortaya çıkarılmasıdır. Bu var etme, yaratıcı olasılıkların açık alanını jest, kelime, görüntü veya kavramla ifade edilen bir temsile dönüştüren yaratıcı bir adımdır (Vesely, 2004, s. 33).

Temsilin özgürleştirici ve katılımcı olmak üzere iki formu vardır. Etrafımızı saran dünyayı büyük ölçüde, bütünlüğü ve verili durumu içinde, ötekilik olarak deneyimleriz. Verili gerçekliğe ilişkin deneyimimiz asla doğrudan değildir, araçlar tarafından sağlanır ve bu aracılıkta en önemli rol temsil ve onun uyumu tarafından oynanır. Bizi, aksi takdirde erişilmez kalacak olan fenomenal gerçekliğin derinliğine ve tamlığına yalnızca temsilin uyumu yaklaştırabilir. Kutsal bir mekandaki ışığın bize gökyüzünün ve ilahi olanın anlaşılabilirliğini söylemesi gibi bir şiir dizesi ya da tek bir resim, bir manzaranın gizli anlamını ve güzelliğini çoğu zaman anlatabilir. Buradan temsilin birincil amacının, fenomenal gerçekliğe katılma yeteneğimizi geliştirdiği için katılımcı olarak da tanımlanabilecek aracı rolü olduğu sonucuna varılabilir. Ancak temsil süreci, sonuçların özgürleşmesine ve bunun bir sonucu olarak, orijinal iletişimsel bağlamdan ayrılmalara doğru ters yönde de hareket edebilir (Vesely, 2004, s. 37-38).

İçinde bulunduğumuz dünyayı dile getirmemize ve onu cisimleştirmemize katkı sağlayan eylemler öncelikli olarak semboliktir. İnsani durumumuzun ve deneyimimizin derinliklerinde meydana gelen olayların zenginliği hakkında yalnızca sembolik ifadeyle bilgilendiriliriz (Vesely, 2004, s. 82). Bu nedenle temsil, sembolik (araçsal olmayan) ve araçsal olmak üzere ikili bir yapıdadır ve bu ikili yapı kültürel hafızada uzun süre korunmuştur. Ancak modern yaşamın tüm alanlarının teknik olarak homojenleşmesi ve gerçekliğin ifadesinin teknik bir dile indirgenmesi temsilin araçsal niteliğinin özgür bir form olarak ön plana çıkmasına neden olur. Vesely, bu noktada yaratıcılık ve üretim arasındaki farka dikkat çeker. Yaratıcılık ve üretim arasındaki fark, katılımcı ve özgürleştirici temsil arasında çizilen ayrımla büyük ölçüde örtüşür. Yaratıcılık her zaman içinden büyüdüğü ve yaratıcı sonuçların katıldığı belirli bir iletişimsel bağlamda konumlanır. Bu döngüsel süreç yalnızca yaratıcılığın özü değil, aynı zamanda insan dünyasının açığa çıkarılması ve kuruluşunda da temel kuvvettir. Buna karşılık üretim, aynı bağlamdan gelişebilse de kendisini ayırır ve özerk bir gerçeklik alanında kendi işleyişini kurar. Bu ayrımı mümkün kılan şey, teknik bilginin sağladığı bilgi birikimi ve özgürleştirilmiş temsilde cisimleşen biçimsel yapıların özerkliğidir. Üretilen, yaratılanın aksine kültürel ortamla iletişim kurmaz, onun amacı ve anlamı tamamen endüstriyel üretimin iç dinamiklerine göre şekillenir (Vesely, 2004, s. 38-39).

Modern düşüncenin kültürel yaşam üzerindeki bu etkileri özellikle, araçsal olmayan temsilin araçsal temsile dönüşümünde gözlemlenebilir. Araçsal olmayan ve araçsal temsil, sıklıkla çatışma halindedir. Araçsal olmayan temsil uzlaşmacı ve katılımcı bir anlayışla her şeyi kapsayan bir anlam aracı olarak hizmet ederken, araçsal temsil bir özerklik ve kontrol aracı olarak hizmet eder. Araçsal olmayan temsilde, simgesel olan sadece bir anlama işaret etmez, daha çok bu anlamın kendisini sunmasına izin verir (Vesely, 2004, s. 377). Araçsal temsil ise ampirik anlayışla ilişkilidir; dolayısıyla modern bilimsel düşüncede gerçekliğin, matematiksel bir deney olduğu varsayılır.

Gerçekliğin asıl düzeninin matematiksel olduğu varsayımı ise onu en iyi temsil edebilecek aracın matematiksel dil olduğu inancını destekler. Böylece modern araçsal düşünce kozmolojiye dayalı sembolik temsili dışlar. İnsan ile ilahi olan veya ideal olan ile gerçek arasındaki aşılmaz mesafe, nesnenin ölçülebilir temsili aracılığıyla kapanır (Vesely, 2004, s. 240). Temsilin yapısına ilişkin benzer bir ayrım Lockard tarafından da yapılır. Lockard (Lockard, 1982, s. 72), temsili nitel ve nicel olmak üzere iki kategoride inceler. Nitel temsil perspektif, çizimler gibi gerçeğin biçimsel temsili iken, nicel temsil teknik bilginin ifadesidir. Nicel temsiller, nihai ürünün ölçülebilir özelliklerini aktaran veriler toplamıdır ve belge veya kontrol aracı niteliği taşır.

Temsilin yapısına içkin bu dikotomi, temsile ilişkin farklı yaklaşımların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Teknolojinin baskın hale geldiği günümüz dünyasında mutlak kontrol önem kazanmıştır; dolayısıyla modern inşa yöntemlerinde, temsil ile nihai bina arasında bire bir örtüşme olduğu varsayılır. Çizimler, baskılar, maketler, fotoğraflar ve bilgisayar grafikleri tasarım sürecinde farklı roller oynuyor olsalar da inşa edilenin otomatik transkripsiyonları olarak kabul edilirler (Perez-Gomez, 2006, s. 217). Dolayısıyla temsilde derinlik, kozmik boyut, fenomenal gerçeklik gibi farklı şekillerde nitelendirilen deneyimsel boyut yitirilir. Perez-Gomez bu durumu "Bugün, üretkenlik ve rasyonalizasyona yönelik büyüyen takıntı, fikirden inşa edilmiş işe doğru olgunlaşma sürecini çeviri sürecinde görünmez olanın ortaya çıkmasına çok az yer bırakan sistematik bir temsile dönüştürdü." sözleriyle ifade eder (Perez-Gomez, 2005). Bu temsillerde mekân kartezyen uzay olarak inşa edilir. Dolayısıyla nicel temsillerde derinliğin kozmik boyutu yok sayılır; derinlik, uzunluk ve genişlik birbirine eşit üç boyut olarak değerlendirilir. Mekânsal deneyimin yerini nesnel, matematiksel bir alan alır ve bunun sonucunda uzunluk ve genişlik ile eşit boyuta indirgenen derinlik, algıdaki birincil konumunu yitirir. (Perez-Gomez, 2006, s. 59). Yine Perez-Gomez'e göre izdüşümsel teknikler indirgeyici araçlar olmak zorunda değildir. "İzdüşümler, zamansallığı ve sınırları çağırıştırır; ışık ve karanlık, görünen ve görünmeyen arasındaki boşluğu tanımlayarak bireysel ve kolektif varoluşun kültürel mekanını aydınlatır (Perez-Gomez, 2006, s. 218)."

Panofsky'e göre perspektif gerçeği görünüşe dönüştürürken tanrısal olanı insan bilincinin yalnızca bir konusuna indirger gibi görünse de tersine, insan bilincini ilahi olanla iletişime hazırlar (Panofsky, 1991, s. 72). Ancak Böhme perspektife yönelik farklı bir görüş ortaya koyar. Böhme'ye göre perspektif temsil yetersizdir. Mekânsal fenomenler iki boyutta yeterince ifade edilemez; çünkü perspektif sabit bir noktadan türer. Perspektifte bir nesne başka bir nesne tarafından gizlenir. Oysa bu durum binoküler görüşte geçerli değildir. Çift gözüyle bakan insan, gerçekte, nesneler arasındaki boşluğu algılar ve gözün hareketi nesnelerin yer değiştirdiği sürekli bir perspektif değişimine olanak verir (Böhme, 2017, s. 73). Dolayısıyla perspektif nesnelerin fizikselliğini temsil edebilir ancak onların mekânsallığını ya da mekânın kendisini temsil edemez (Böhme, 2017, s. 74). Başka bir deyişle "algıyla temas ettiğimiz" dünya perspektif kurallarına uymaz. Uzam tüm nesnelere karşı aynı mesafede durduğumuz, bedenimiz ve konumumuzdan bağımsız olarak gözlemci statüsünde bulunduğumuz bir ortam değildir (Merleau-Ponty, 2005, s. 22-23). Uzam, kendi bedensel konumumuzu içeren ve şeylerle ilişkisel bir yakınlık kurduğumuz ortamdır. Dolayısıyla bir nesneye ilişkin deneyim nesnenin "tüm

mümkün perspektiflerin” oluşturduğu iz düşüm ve “hiçbir yerden görülmeyen” hali tarafından yapılandırılır (Merleau-Ponty, 2020, s. 108).

İnşa edilmiş bir mimarlığın nasıl yayınlanabileceğini sorgulayan Croset ise herhangi bir yayının doğası gereği seçici ve indirgeyici olduğunu belirtir. Yapının karmaşık gerçekliğinin kavranması için derinlemesine bir ziyaret, başka bir deyişle yapının içinde hareket etmek gereklidir. Croset’e göre yapının fotografik temsilleri mimarlığın temel boyutu olan zamansal deneyimden yoksundur (Croset, 1988, s. 202). Mimari çizimler özelinde temsili eleştiren Adolf Loos (Loos, 2021, s. 130) ise şunları söyler; “İşin en korkunç yanı, kullanılan araca bakıldığında grafik sanat örneği sayılması gereken bir mimari çizimin (mimarlar arasında gerçek grafik sanatçıları da var) taş, çelik ve cam kullanılarak gerçekleştirilmesidir. Bir binanın gerçek bir duyguyla yükseldiğinin göstergesi, iki boyutlu bir gösterim olarak hiçbir izlenim uyandırmamasıdır.” Dijital temsil yöntemleri üzerine düşünen Frascari, dijital temsil yöntemlerinin çoğunlukla geleneksel çizim tekniğinin yalnızca görsel yapısını taklit ettiğini çünkü günümüz inşa faaliyetlerinde asıl amacın algının fenomenolojisinden çok fotogerçekçi görüntüler üretmek olduğunu belirtir. Burada asıl gaye gelecekte inşa edilecek olanı kimsenin inşa esnasında elde edemeyeceği kesinlik ve doğruluk ile tarif etmektir (Frascari, 2007, s.2).

El-Bizri’ye göre mimari temsiller, inşa edilebilir gerçeklikleri ifade ederken tanımlayıcı bir işlev görmekle kalmaz, aynı zamanda bir özgünlük ve keşif potansiyeli taşır. Bu anlamda temsil, görünmeyeni olduğu gibi görünür kılmanın yanı sıra çeşitli olasılıklara ilişkin işaretler sunar, dolayısıyla yalnızca geometrik araçlar olarak nitelendirilmeleri yanlış olur. Temsilde görünür fiziksel olarak gerçekleşmesi mümkün olana gönderme yaparken deneyimsel olarak görünmeyene de işaret eder (Nigianni, 2007, s. 34). Geleneksel temsil araçları mevcut veya gelecekte inşa edilebilir mimari nesnenin varsayımlarını sunarken dahi tanımlayıcı ve üretime yönelik bilgi taşıma işlevlerinin ötesinde bir deneyimi açığa çıkarabilir. Bunun ötesinde, mimari temsillerin uyardığı şeylerin yaratıcı alımlamaları ve uyarlanabilir benzeşimleri tasarımcının, eleştirmenin ve aynı zamanda temsil üzerine düşünen gözlemcinin yaratıcı yeteneklerini yansıtır. Yaratıcı çağrışım ve varyasyonlar da farklı potansiyel açılımlara başlangıç noktası oluşturur. Dolayısıyla mimari temsiller yaratıcı bir deneyimi tetikleyerek görünmeyeni görünür kılarlar ve bu nedenle yalnızca matematiksel bir araç olarak nitelendirilmeleri yanlış olur (El-Bizri, 2007, s. 35).

Temsile ilişkin bu farklı görüşler, mekân temsillerinin deneyimsel niteliği haiz olması gerektiğine yönelik bir kabule işaret eder. Stuart Hall’un temsil tanımını hatırlayacak olursak temsil özünde anlamak ile ilişkilidir. Ancak görülen o ki söz konusu mimari temsil olduğunda temsilin anlaşılmanın ötesinde bir deneyime işaret etmesi beklenir. Burada Dewey’e atıfta bulunmak yerinde olacaktır. *Art As Experience* adlı kitabında Dewey anlamak ve deneyimlemek kavramları arasındaki farklılığa dikkat çeker. Dewey’e göre felsefe merakla başlar ve anlamakla sona erer; sanat ise anlaşılmış olandan yola çıkar ve hayretle biter. Ancak mimaride bir deneyimi yeniden şekillendirmek diğer sanat dallarına kıyasla daha doğrudan ve kapsamlıdır. Bu yeniden şekillendirme eylemi doğa veya yaşam deneyiminin yeniden üretimi

(reproduction) olarak ele alındığında Dewey, mimarlığın kendisinin temsil olmadığını öne sürer. Mimari doğal formları kullanmaktan fazlasıdır. Bunların gözlemci üzerindeki karakteristik etkilerinin yanında kolektif insan yaşamının değerlerini de ifade eder. Yani mekânın kendisi resim veya heykel gibi temsili bir sanat değildir; dolayısıyla anlaşılan bir şey de değildir. Kişi mekânı, mekânın içinde ve dışında hareket ederek ve tekrarlanan ziyaretler yoluyla yapının farklı ışık düzeylerinde ve değişen ruh halleriyle bağlantılı olarak yavaş yavaş kavrar (Dewey, 1980). Mekâna özgü bu nitelik, mimari temsillerin deneyim kavramı üzerinden tartışılmasında etkilidir.

1.3 Deneyimsel Temsil

Temsil etmek özünde eleştirel deneyim ve pratik için yeni alanlar yaratmayı içerir. Bir temsil, izleyicinin bir mekâna ilişkin dinamik deneyimini, yapının birçok olası yönünü veya niteliğini yakalayarak statik bir şeye dönüştüren bir nesnedir. Nigianni'ye göre temsil teknikleri, bir mimari proje sırasında olduğu gibi, devam eden bir deney ve yansıtma sürecine tabi olmalıdır (Nigianni, 2007, s. 254). Dolayısıyla temsili nesne durağan veya bitmiş bir ürün değil, deneyimlenmek için yaratılmış bir şeydir. Kısaca izleyicinin zihninde temsil edileni çağrıştıran bir nesnedir. Bu nedenle mimari temsilin amacı bir tepkiye, gözlemciden gelen bir cevaba tanık olmaktır denilebilir. Başka bir deyişle mimari temsilin amacı gözlemcileri temsil edilen çevreyle ilgili duygusal ve entelektüel değerlendirme ve yargılarını ifade etmeye teşvik etmek, yorumlayıcı bir süreci ortaya çıkarmaktır (Maller, 1991, s. 68; de la Fuente, 2016, s. 49).

Towards experiential representation in architecture başlıklı makalesinde Luis Alfonso “deneyimsel temsil” terimini kullanır. Bu terim, yalnızca ikonik temsilin odaklandığı görsel deneyimlerle sınırlı olmayan genel olarak mimari fenomenlerin temsili kapsama amacından doğar. Luis Alfonso'ya göre binaların kaçınılmaz olarak bir görünümü, fizyonomisi vardır. Bu nedenle mimari temsil teorisi çoğunlukla grafik gösterim türlerine odaklanır; fakat mimari temsil nicel temsiller oluşturmak için tasarımı geometriden yararlanırsa da bununla sınırlı değildir. Tasarımcı bir mimari nesneyi veya bir mimari fikri göstermeye çalışırken temsilin son izleyiciler için yaratacağı deneyimi göz önünde bulundurmak zorundadır (de la Fuente, 2016, s. 47). Bu noktada temsilin göndergesel niteliği önem kazanır. Bir temsilin göndergesinden söz edilirken temsil edilenin insandan bağımsız ve dışsal bir şey olduğu düşünülebilir. Oysaki mimarlık deneyimi gönderge olarak belirlendiğinde hem mimari eser hem de kendi fizyolojik ve bilişsel mekanizmalarımızın mimarlığı belirli bir şekilde deneyimleme biçimi göz önünde bulundurulmuş olur (de la Fuente, 2016, s. 48). Temsil durağan veya bitmiş bir ürün değil; deneyimlenmek için yaratılmış, öznenin zihninde temsil edileni çağrıştıran bir şeydir. Luis Alfonso, Duchamp'ın “İzleyici resmi yapar.” sözüne atıfta bulunarak temsili; işi tamamlayacak olan yorumlayıcı bir süreci ortaya çıkaran bir nesne olarak tanımlar (de la Fuente, 2016, s. 49).

	Deneyimin temsili ÜRÜN	Temsilin deneyimi TEPKİ
NE (mimari nesne)	Temsil edilen ne?	Deneyimlenen ne?
içerik anlam mesaj özne	Bir temsil, bir nesne veya sahneden kaynaklanır ve bu nedenle:	Bir temsil, bir nesne veya sahne olarak yorumlanır ve bu nedenle:
	göndergesel	tanınabilen
	Bir temsil, göndergenin yalnızca aynı yönlerini veya öğelerini içerir ve bu nedenle:	Bir temsil, izleyicinin dikkatini nesnenin belirli açılara yönlendirir veya odaklar ve bu nedenle:
	seçici	yönlendirici
NASIL (temsil aracı)	Nasıl temsil ediliyor?	Nasıl deneyimleniyor?
biçim ifade ortam gösteren fiziksel araç	uyarlamacı	imgesel/kurgusal

Tablo 2. Deneyimsel temsilin bileşenleri. (de la Fuente, 2016)

Luis Alfonso'nun şu cümleleri bir mekân temsili için sahip olması gereken özelliklerin neler olduğu başka bir deyişle deneyimsel temsil ile kastedilenin ne olduğuna dair bir açıklama getirir.

Bir mimari eser bize doğrudan sunulurken, bir temsil onu dolaylı olarak gösterir. Tasarımcı, izleyicinin fark etmesini istediği mimari özellikleri ise tam tersine, temsili yönlendirici niteliğinin bir sonucu olarak temsilde doğrudan, işin kendisinde ise dolaylı olarak gösterir. O halde en iyi deneyimsel temsiller bir mekânın nasıl deneyimleneceğine dair kullanım kılavuzlarıdır. Bir temsili tam olarak deneyimsel kabul edilebilmesi için temsili izleyen öznenin dikkatinin yöneldiği fenomenleri gönderge olarak seçilen mimari nesne tarafından fiilen üretilen fenomenlerle bağlayabilmelidir. Bir mimari temsil, henüz inşa edilmemiş bir referansı tasvir eder; bu nedenle temsil edilen olgular, mimar tarafından planlanmış kasıtlı deneyimlerdir (de la Fuente, 2016, s. 53).

Luis Alfonso bu açıklama ile temsil ve deneyim arasındaki ilişkiye yönelik tartışmaları bir adım öteye taşır. Deneyimsel temsil kavramını kullanarak temsile ilişkin bir kavramsal çerçeve sunar. Temsile ne ve nasıl sorularını yönelterek

temsilde deneyimlenenin ne olduğu ve nasıl deneyimlendiğini anlamaya çalışır, temsilin iletilmesinde öne çıkan niteliklere dikkat çeker (Tablo 2). Deneyimsel temsilin bileşenlerinden referansla mekânın deneyimsel niteliklerinin sergi aracılığıyla nasıl iletildiği ve bu niteliklerin nasıl deneyimlendiği anlaşılmaya çalışılır.¹

Argümanını geleneksel yöntemler üzerinden örnekleyen Luis Alfonso'nun yaklaşımında deneyimsel temsilin, mekânın nasıl deneyimleneceğine yönelik bir kılavuz olarak çalışması ve mekânın fenomenal niteliklerine gönderme yapması gerektiği vurgusu önemli bir başlangıç noktasıdır. Çalışmada, buradan referansla argümanı genişletmek ve temsil ve deneyim arasındaki bağlantının niteliklerini netleştirebilmek amacıyla felsefe alanına başvurulur.

Epistemoloji ve zihin felsefesi alanlarına yaptığı katkılarla tanınan Fred Dretske *Experience as Representation* adlı çalışmasında algısal deneyimlerimizin temsili olduğunu öne sürer. Algısal deneyimlerin fenomenal karakteri yani deneyime sahip olmanın nasıl bir şey olduğunu belirleyen nitelikler ise temsil edilen şeyin sahip olduğu özellikler tarafından verilir. Dretske, temsil edilen şeyin sahip olduğu fenomenal özellikleri deneyimsel nitelikler olarak adlandırır. Çoğunlukla nesnelerin sahip olduğu nitelikler temsil edildiğinden, bir deneyime sahip olmanın nasıl bir şey olduğunu tanımlayan özellikler nesnenin özellikleridir (Dretske, 2003, s. 67). *Algının Fenomenolojisi*'nde Merleau-Ponty benzer bir ifadeyi paylaşır. Merleau-Ponty'e göre algılanan yani duyulan şeyler nesnenin özellikleridir. Merleau-Ponty nesnenin özellikleri ve duyumsama arasındaki ilişkiyi aşağıdaki şekilde açıklar.

Öyleyse duyumu saf izlenimle tanımlamayı bir kenara bırakacağım. Fakat görmek, renkleri veya ışıkları elde etmek; işitmek, sesleri elde etmek; duymak nitelikleri elde etmektir. Duymanın ne olduğunu bilmek için, kırmızıyı görmüş olmak, la'yı işitmiş olmak yetmez mi? Kırmızı ve yeşil duyum değil, duyulan şeylerdir ve nitelik, bilincin bir unsuru değil nesnenin bir özelliğidir. Nitelik, duyumların sınırlarını çizmek için basit bir araç sunmaktan öte, kendisini açığa çıkaran deneyimin içinde ele alındığı takdirde, nesne veya bütün bir algı gösterisi kadar zengin ve karanlıktır (Merleau-Ponty, 2020, s. 31).

Dretske temsili, araç ve içerik olmak üzere iki başlıkta inceler. Temsili araçlar hayatımızın her alanında ve nesne, durum veya koşulların temsilleri bu araçlar aracılığıyla iletilir. Bir de temsili içerikler vardır. Temsil edilen koşul veya durumlar ise bu içeriğin kendisidir. Dolayısıyla temsil hakkında konuşurken içerikten mi yoksa araçtan mı, temsil edilenden mi yoksa temsilin kendisinden mi bahsedildiğini netleştirmek gerekir (Dretske, 2003, s. 68).

Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*'da benzer bir yorumda bulunur. Herhangi bir nesnenin tezahürleri ya da aracı fenomenler vasıtasıyla temsil edildiğini yazan Norberg-Schulz, bu fenomenleri "özellikler" olarak adlandırabileceğimizi belirtir. Bunlara özellikler diyebiliriz; çünkü özellikler nesnenin kendisi değildir. Ancak bir nesneyi doğrudan temsil edecek biçimde nesneye aittirler. Norberg-Schulz'un yorumunda dikkat çeken nokta, günün birinde bir nesneye ait yeni özellikler

¹ bkz. Tablo 7: Sergi aracılığıyla temsilin bileşenleri

keşfedebileceğimiz ihtimalinin vurgulanmasıdır. Dolayısıyla nesne bilinen ve bilinmeyen özelliklerinin bir toplamıdır (Norberg-Schulz, 1966, s. 28).

Bir içeriğe sahip olmak için temsillerin belirli bir nesne hakkında olmaları gerekmez. Temsile deneyim perspektifinden yaklaştığımızda deneyimin fenomenal karakterinin nesne tarafından değil de temsil edilen özellikler tarafından belirlendiği söylenebilir. Temsili araç ile nedensel ilişki kuran bir nesne yoksa araç bir nesneyle ilgili değildir; ancak yine de bir nesne hakkında ne söyleyeceği konusunda bir içeriğe sahiptir. Dolayısıyla deneyimin fenomenal karakteri deneyimlenen nesne tarafından belirlenmez. Deneyim sürerken, bu nesne değişebilir ya da yok olabilir. O halde içerikten söz ederken, her zaman, temsilin muhtemelen var olmayan bir nesne hakkında ne söylediğinin veya nesneye atfedilen içeriğin kastedildiği anlaşılmalıdır (Dretske, 2003, s. 69); (Coates, 2009, s. 44).

Temsili deneyimin fenomenal karakterini belirleyen şey içeriğin sahip olduğu nitelikler ise bir mimari temsil, mekânsal deneyimi iletebilmek için mekânın deneyimsel niteliklerini içermelidir. Araştırma, temsilin göndergesinin mekânsal deneyim olması gerektiğini yazan Luis Alfonso'nun ifadesini dönüştürerek bir mimari temsilin, mekânın deneyimsel niteliklerini içermesi gerektiğini ileri sürer. Bu nedenle çalışmanın sonraki bölümünde deneyimsel niteliklerin neler olduğu üzerinde durulmuştur.

BÖLÜM 2: MEKÂNIN DENEYİMSEL NİTELİKLERİ

Moholy-Nagy *The New Vision* adlı kitabında mimarlığı “deneyimlenebilir mekânsal ilişkiler” olarak tanımlar. Günümüzde çoğu insan mekânı konstrüksiyonun biçimsel karakterine göre değerlendirse de bu biçimsel özellikler mekânın niteliklerine dair bir şey ifade etmez. Gerçek mekânsal deneyim içerisi, dışarısı, yukarısı ve aşağısının eş zamanlı olarak nüfuz etmesinde, yani hacimsel ilişkilerin akışında ve malzemelere özgü güçlerin görünmez oyununda yatar. Kişinin mekândaki hareketi, özünde cisimler arasındaki konumsal ilişkiler bütünü olan mekânın kavranması için gereklidir (Moholy-Nagy, 2005, s. 390). Yalnızca mekânı deneyimlediğimizde mimarlık bizim için bir şey ifade eder, anlamlı bir hal alır. Mekânın sahip olduğu anlam sadece deneyimlendiğinde, tüm duyular aynı anda onunla meşgul olduğunda insanlar için bir şey ifade eder. Mekân, elimizin uzanışı ve kavrayışı, parmaklarımızın dokunuşu, tenimizde hissettiğimiz sıcaklık ve soğukluk, ayak sesimizin sesi, aldığımız duruş ve gözümüzün konumu ile belirlenen somutlaşmış bir deneyimi içerir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 5). Bachelard’ın deyimiyle “İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar (Bachelard, 2014, s. 78).” İnsanın mekanla kurduğu dinamik ilişki geometrik boyutun çok ötesindedir. İçinde bulunduğumuz mekâna “hayal edilmiş değerler” eklenmiştir ve hayal gücüyle kavranan bu mekân artık geometrik ölçümlere indirgenebilecek bir yer değildir, yaşanmış bir mekandır (Bachelard, 2014, s. 28).

“Arkitektonik oluşumların basit geometri olarak değil, kütleli biçimler olarak etkide bulunduklarını” belirten Wölfflin, mekân ve deneyim arasındaki ilişkiye dikkat çeken isimlerden biridir (Wölfflin, 2015, s. 13). Wölfflin’e göre “mekânsal biçim” onu var eden hareket ve kuvvetler bağlamında anlamlandırılır. Bunun için de söz konusu hareketin özne tarafından da yaşanması, öznenin bu harekete eşlik etmesi gerekir (Wölfflin, 2015, s. 17). Wölfflin, mimari eserlerin bedensel duyumsamayı ortaya çıkarması üzerine şunları söyler:

Sağlam sütunlar güçlü sinirsel uyarılara neden olduğu gibi, nefes alış-verişimiz de ortamın darlığına ya da ferahlığına göre değişir; o taşıyıcı sütunlar sanki bizmişiz gibi tepki verir, göğsümüz o üzeri örtülü geniş mekanlar kadar genişmişçesine derin ve dolu dolu nefes alıp veririz; asimetri çoğu kez bedensel bir acı biçiminde deneyimlenir, bir uzvumuz eksik ya da yaralanmış gibidir; öte yandan, bozulmuş olan bir denge durumunu görmenin ne kadar katlanılması güç olduğu da bilinir. Herkes böyle durumlarla karşılaşmıştır. Ve Goethe’nin, güzel bir mekânın yol açtığı coşkuyu, bizi oraya gözlerimizi bağlayıp götürmüş olsalar bile hissetmemiz gerektiğinden söz etmesi, aynı düşüncenin dile getirilmesidir sadece: Arkitektonik izlenim, özünde dolaysız bir beden duygusunda kendini ortaya koyar ve bir “göz meselesi” olmaktan çok uzaktır (Wölfflin, 2015, s. 20).

Mimari bize açık bir olasılıklar alanı sunar ve algılarımızı, çağrışımlarımızı, duygularımızı ve düşüncelerimizi harekete geçirir, özgürleştirir. Anlamlı bir mekân belirli bir şey önermez; kendimizi görmemiz, hissetmemiz ve düşünmemiz için bize ilham verir. Büyük mimari eserler duyularımızı keskinleştirir, algılarımızı açar ve bizi dünyanın gerçeklerine açık hale getirir. Mimarlık başlı başına bir gerçekliktir ve deneyimlendikçe bilinçte yer eder. Bu deneyime simgeleştirme aracılığıyla erişilmez, doğrudan varoluşsal bir karşılaşma olarak yaşanır. Nihayetinde mimari

anlam dolaysız deneyimin doğasına içkindir ve bir mekânın anlaşılabilmesi için deneyimlenmesi gerekir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 6-7).

Bir mimari yapı anlaşılabilmek için belirli bakış açıları talep eder, bu açıları algılamak için yapıyla yeterli bir derinlikten etkileşime geçilmelidir. Hareket bu etkileşimde kilit önemdedir; çünkü karmaşık bir mimari organizma, ancak ardışık algıların toplam bir deneyim olarak organize edildiği bir hareket yoluyla deneyimlenebilir. Bu durumda mekân deneyimi, yalnızca herhangi bir andaki görsel izlenimden fazlasıdır (Norberg-Schulz, 1966, s. 198). Benzer bir ifadeyi dile getiren Croset; bir binanın karmaşık gerçekliğinin yalnızca derinlikli bir ziyaret ile anlaşılabilceğini, mimarlığın temel boyutu olan zamansal deneyimin ancak bina ile karşılaşıldığında ortaya çıktığını belirtir (Croset, 1988, s. 201).

El-Bizri, gündelik ilişkilerimizde karşılaştığımız sayısız duyulur nesne gibi, mimari yapıların da bollukları içinde hemen görünmediklerine değinir. Onların görülen belirtileri ve algılanabilir yönleri, uzay-zamanda çok çeşitli görünümünün deneyimsel bir sürekliliği içinde açığa çıkar. Görülen şeyin biçimsel bütünlüğünün açıkça alımlanabilmesi, bedenin uzamsal-zamansal yer değiştirmesi yoluyla gerçekleşir. Mimari mekân, algısal gerçeklik içerisinde bir bütün olarak görünmezdir; ancak çeşitli görünür yönlerinin ardışık bir süreklilikte ortaya çıkması yoluyla kendisini açar. Mekân, uzam-zamanda çok sayıda perspektiften görülürken mekânın geometrik yapısı, görünür parçaları bütünde görünmez olan bir strüktürel toplamda bir araya getirir. Algısal alan, bedensel hareket yoluyla çeşitli görünümünün akışında açığa çıkar. Ve imge, uzamsal-zamansal deneyimin kılavuzluğunda örülür. Mimarının deneyimsel olarak görünür hale gelmesi, bedensel hareketi mümkün kılan açık ve algılanabilir boşluk olarak uzamsal derinlikle doğrudan ilişkilidir (El-Bizri, 2007, s. 37-38).

Geoffrey Scott, 1914, The Architecture of Humanism

oran
hareket
ışık-gölge
renk
egemen çizgilerin karakteri

Lazslo Moholy-Nagy, 1947, The New Vision

hareket
görsel etkiler
akustik
ışık
denge

Steen Eiler Rasmussen, 1959, Yaşanan Mimari

renk

kütle ve boşluk
oran
ritim
doku
ışık
ses

Semra Aydınli, 1986, Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model

renk
form
kompozisyon
doku

Steven Holl, 1994, Questions of Perception: Phenomenology of Architecture

yerin koşulları
oran
detay-dokunsallık
ses
su
zamansallık
gecenin mekansallığı
ışık-gölge
renk
hareket
nesne ve alanın birleşmesi

Juhani Pallasmaa, 1996, Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular

zamansallık
çok duyulu deneyim
bellek ve imgelem
akustik
ışık-gölge
hareket
bedenin mimesisi

Peter Zumthor, 2006, Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects

mimari beden
malzeme uyumluluğu
mekanın sesi
mekanın ısısı
kuşatan nesneler

sakinlik ve cazibe
iç ve dış arasındaki gerilim
yakınlık seviyeleri
nesnelerdeki ışık

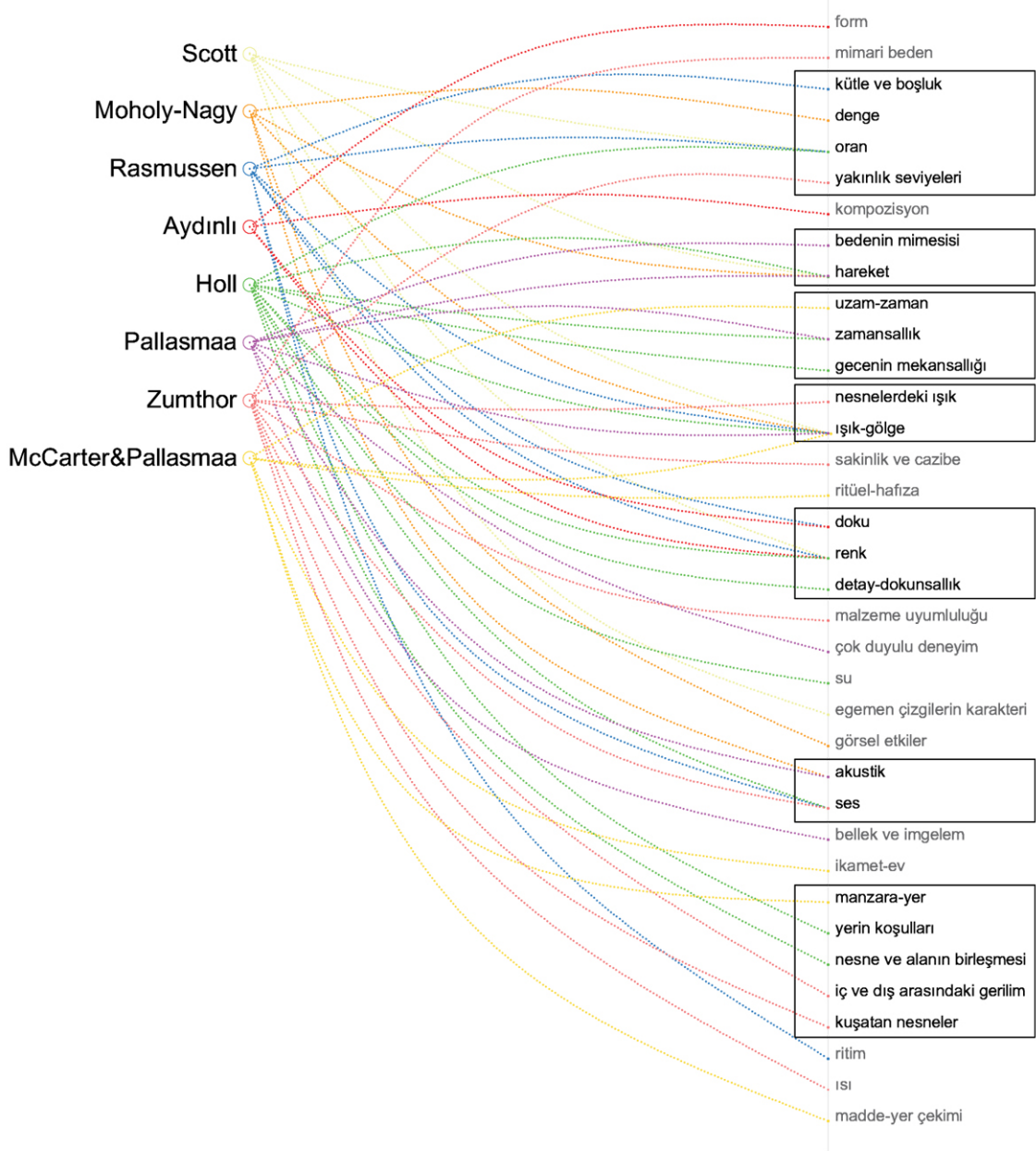
Robert McCarter & Juhani Pallasmaa, 2012, Understanding Architecture

manzara-yer
ritüel-hafıza
ikamet-ev
ışık-sessizlik
madde-yer çekimi
uzam-zaman

Tablo 3. Mevcut yazında mekânın deneyimsel nitelikleri

Rasmussen'e göre mimarın insanları için yarattığı mekânsal formlar yalnız dışarıdan bakılmak için ya da dış görünüşünden binanın üslubunu tayin etmek değil içinde yaşamak içindir. Mekânın içinde gezinerek onun boşluğu, duvarlarla nasıl çevrelendiği, akustik etkisi hissedilmeli, mekânın dokusal etkilerinin farkına varılmalıdır (Rasmussen, 2010, s. 35). Mekân resim gibi belirli bir mesafeden bakarak kavranmaz, insanın içinde dolaşması gerekir. Bir mekân uzunluk, genişlik ve yüksekliğinin toplamından fazlasıdır. Zevi'nin dördüncü boyut adını verdiği bu fazlalık zamandır ve kavranması için kişinin mekânda peş peşe yer değiştirmesi gereklidir. Mekân deneyimi yaşanmalıdır, "mimari organizma"ya adım atılmalı ve bu yapının bir parçası olduğumuz gerçeği hissedilmelidir, mekânı kavramak bu yolla mümkündür (Zevi, 2015, s. 43).

Peki mekânı değerli kılan, mekânda deneyimlediğimiz nitelikler nelerdir? Başka bir biçimde sormak gerekirse mekânın deneyimsel nitelikleri nelerdir? Scott'a göre mimarın değeri her şeyden önce boyutlardan etkilenir. Bunun yanı sıra ışık ve gölgelerin konumundan, renklerden, mekâna egemen çizgilerin karakterinden etkilenir (Scott, 1914, s. 229). Tüm bu niteliklerin değişimi beraberinde deneyimlenen mekânı değiştirir. Moholy-Nagy'e göre ise mekân; hareket, görsel etkiler, akustik, ışık ve denge arasında kurulan kararlı mekânsal ilişkiler tarafından üretilir (Moholy-Nagy, 2005, s. 391). Dolayısıyla mekânın deneyimsel niteliklerinin neler olduğu sorusuna net bir yanıt vermek güçtür. Her mimar ya da kuramcı farklı niteliklere dikkat çekerek farklı mekân tanımları üretir. Rasmussen, ilk kez 1959 yılında yayınlanan *Yaşayan Mimari (Experiencing Architecture)* adlı kitabında mekânın deneyimsel niteliklerini kütle ve boşluk, renk, ölçek ve orantı, ritim, doku, gün ışığı, ses olarak belirler ve bu nitelikleri detaylı bir biçimde inceler. Yakın geçmişte ise Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, Steven Holl gibi isimlerin mekânın deneyimsel niteliklerine dikkat ettikleri ve bunları ayrıntılı olarak tartıştıkları görülür. Tüm bu isimlerin vurguladığı mekân niteliklerine Tablo 3'te yer verilmiştir.



Görsel 1. Mekânın deneyimsel nitelikleri

Tablonun genelinde kimi niteliklerin daha sık tekrar ettiği kimilerinin ise farklı biçimlerde adlandırıldığı görülmüştür. Örneğin Zumthor, oran ve ölçek yerine yakınlık seviyeleri demeyi tercih eder. Manzara-yer, nesne ve alanın birleşmesi, yerin koşulları ile kastedilen de aynıdır. Literatürün genelinde yoğunlaştığı deneyimsel nitelikleri tespit etmek için ilgili ifadeler görselleştirilmiş (Görsel 1) ve öne çıkan deneyimsel niteliklerin; hareket, zamansallık, ışık-gölge, akustik-ses, doku-renk, oran-ölçek, manzara-yer ile kurulan ilişki olduğu saptanmıştır. Örneklemin incelenmesinde birer kılavuz olarak kullanılacak olan bu niteliklerin mekânsal deneyimin yapılandırılmasına etkilerini anlayabilmek adına literatürde yer alan görüşlere yer verilmiştir.

2.1 Işık-Gölge

Işık ve gölge, mekânın deneyimsel nitelikleri arasında en çok vurgulanan nitelik olarak karşımıza çıkıyor. Bu sonuç, ışıksız bir mekân deneyiminin mümkün olamayacağı ile ilişkilidir. Işık ve gölge, hacimlere, boşluklara ve yüzeylere karakterlerini ve ifade gücünü verir ve malzemelerin niteliğini ortaya çıkarır. Gün, gece mevsim gibi zamansal değişikliklerin mekandaki yansımaları mimari mekânı doğanın dinamikleri ile ilişkilendirir; “doğal ışık mimariye hayat verir ve maddi dünyayı kozmik boyutlarla birleştirir.” (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 151).

Mimarinin algısal ruhu ve metafizik gücü, doluluk ve boşluklar, opak, şeffaf ve yarı saydam elemanlar tarafından şekillendirilen ışığın ve gölgenin kalitesi tarafından yönlendirilir. Güneşin noktasal bir ışık kaynağı olmaması nedeniyle gün ışığı etkisinin sonsuz çeşitliliktedir. Işık; ekvator da dikey, kutuplarda yatay, dolunayda serin, gün doğumu ve batımında sıcak ve renkli gibi hem gün içerisinde hem de tüm coğrafi bölgelerde farklı karakterdedir dolayısıyla her farklı mekânın kendine özgü bir ışığı vardır. Zengin ışık ve gölge koşulları mekânsal duyumun şekillenmesinde önemli bir rol oynar ve çoğu zaman ruh halimize doğrudan etki eden nitelik ışıktır. Çünkü ışık biyolojik yaşamdaki süreci kontrol eder, bazı hormonal aktivitelerimiz ışığa bağlıdır. Ruh halimiz, aktifliğimiz, enerji seviyemiz ışığın etkisiyle dönüşür (Holl, 2007, s. 63) (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 151).

Tasarladığı yapılarda doğal ışığın kullanımına büyük önem veren Steven Holl en sevdiği malzemenin ışık olduğunu belirtir. Holl’e göre ışık; mekânı mevsimlere ve günün zamanlarına bağlar (Holl, 2006). Bu açıdan ışık ve zamansallık arasında doğrudan bir ilişki bulunduğunu söyleyebiliriz. Mekanlarında doğal ışığı kullanma biçimiyle dikkat çeken bir diğer isim Louis Kahn’dır. Kahn’a göre ışık varoluşun kaynağı ve maddenin yaratıcısıdır. Kahn bir yapı planını ışık ve strüktürün yarattığı mekânların senfonisi olarak görür (Kahn, 2017, s. 33-34).

Işık ve gölge; mekânı parçalara, alt mekanlara ayırır ve mekâna ritmini, ölçek duygusunu ve mahremiyetini verir. Işık, hareketi ve dikkati yaratan önemli noktaları ve odakları yönlendirir. Mekânın niteliğinin ışık ve gölgelerin konumuyla doğrudan ilişkili olduğunu belirten bir diğer isim olan Scott’a göre, ışık kaynağı gözü çeker ve kendi başına bağımsız bir hareket önerir (Scott, 1914, s. 229). Işığın bir mekânda gölge ile birlikte var olması önemlidir. Eşit şekilde aydınlatılmış, gölgesiz bir alan yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir. Bu etkiyi Pallasmaa; “Zihinsel geri çekilmeye ya da mahremiyete hiç yer bırakmayan, sürekli yüksek düzeyde ışıklandırma, etkili bir zihinsel işkence yöntemidir; kendiliğinden karanlık içi bile dışarıya maruz bırakılır ve çiğnenir.” cümlesiyle tarifler (Pallasmaa, 2016, s. 60). Loş ışık ve gölgeler, görmenin keskinliğini bastırarak berrak düşünmenin önünü açar; derinliği ve mesafeyi belirsiz kılarak bilinçsiz çevrel görme ve dokunsallığı harekete geçirir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 154).

2.2 Akustik-Ses

Mekân işitilebilirdir, mekânın yansıttığı sesi duyarız. Duyduğumuz bu ses bize mekânın formu ve malzemesi hakkında fikir verir. Rasmussen, mekânın akustik etkisini Üçüncü Adam filmindeki tünel sahnesiyle örnekler; “Burada mimari kesinlikle duyulur. Kulaklarınız, tünelin uzunluğunun ve silindirik biçiminin etkisini algılar.” Yani işitme duyusu mekân deneyimini yapılandırır. Bu nedenle her mekân kendine özgü akustik etkilere sahip olmalıdır. Böylece mekâna dair işitsel bir izlenim oluşturmak, onun karakteristik sesinin farkına varmak mümkünleşir; mekânın boyut, form gibi nitelikleri işitme duyusu aracılığıyla kavranabilir (Rasmussen, 2010, s. 227-228) (Pallasmaa, 2016, s. 64). Pallasmaa mekânsal deneyimde işitmenin önemine ilişkin şunları yazar:

Görme yalıtır, ses birleştirir; görme doğrultusaldır, ses tüm yönleredir. Görme duyusu dışsallığı imler, ses ise bir içsellik deneyimi yaratır. Nesneye ben bakarım ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar. Binalar bakışımıza tepki vermezler ama seslerimizi kulaklarımıza iade ederler (Pallasmaa, Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular, 2016, s. 62).

İç mekanlar; sesi toplayan, büyüten, başka yere aktaran büyük enstrümanlara benzer. Bu nitelik, her mekâna özgü biçim ve içerilen malzemelerin yüzeyleri, bu malzemelerin uygulanma şekilleri ile ilişkilidir (Zumthor, 2006, s. 29). Taştan bir katedralin içerisinde işitilen sesler, canlı yansımalar mekânın genişliği, geometrisi ve malzemesi hakkındaki farkındalığımızı artırır. Oysa aynı mekân akustik olarak yumuşatılmış bir biçimde tasarlanırsa mekânsal ve deneyimsel boyutunu yitirebilir. Dikkatimizi görsel olandan mekânın çınlayan sesler, malzeme ve dokuların titreşimleriyle nasıl şekillendirilmiş olduğuna kaydırarak; mekânı yeniden tanımlamak gerekir (Holl, 2007, s. 87).

Mekânın deneyimlenmesinde akustik kadar sessizliğin de önemine dikkat çekilir. Pallasmaa'ya göre bir mekânın yaratacağı en önemli işitsel deneyim sessizliktir. Mekân; dış gürültüleri bastırdığı, dikkatimizi kendi varoluşumuza yönelttiği ölçüde yoğun bir deneyim yaratabilir (Pallasmaa, 2016, s. 64). Anlamlı bir yer deneyimi, yalnızca mekânın içinde hareket etmek, biçimlerine ve malzemelerine bakmak, yüzeylerine dokunmak ile sınırlanamaz; karşılaşma bizi aynı zamanda mekânın karakteristik ve eşsiz sessizliğini dinlemeye davet eder. Bu, zihinsel ve duysal farkındalığı uyandıran bir sessizliktir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 185).

2.3 Oran-Ölçek

İnsan sezgisel olarak, çevresindeki basit matematiksel oranları algılama yeteneğine sahiptir (Rasmussen, 2010) (Holl, 2007). Bu algı yeteneğini Rasmussen, Villa Foscari örneği üzerinden şöyle açıklar;

Birbirine sıkıca oturtulmuş mekanlardan oluşan bu kompozisyonda ana mekânın yarattığı özel etki, asma kata kadar uzanan, beşik tonozlu yüksek tavanından kaynaklanır. Burayı ziyaret eden bir kimse bu orantıları algılayabilir mi diye sorabilirsiniz. Cevap 'evet'tir: Kesin ölçüler olmasa bile bunların ardındaki temel

kavram algılanabilir. Büyük bir bütünün içinde her odanın ideal bir biçim oluşturduğu asil bir kompozisyonla karşı karşıya olduğunuzu anlarsınız. Ayrıca odaların boyutlarının birbiriyle ilişkili olduğunu hissedersiniz (Rasmussen, 2010, s. 113).

Ölçek ve oransal ilişkiler mekân deneyiminde etkin niteliklerdir. Ancak mimaride kullanılan sabit bir oran siteminden söz etmek güçtür. Villa Foscari'yi tasarlarlarken Palladio, müzikte var olan bir oran sistemini kullanır. Le Corbusier kendi oran sistemi olan modülleri geliştirir. Başka yapılarda ise oranların Japon kültüründeki tatami örneğinde olduğu gibi farklı birimlere dayanılarak oluşturulduğu görülür. Bu noktada Wölfflin'in kapsayıcı yaklaşımına değinmek gerekir. Wölfflin'e göre oran, mekânı meydana getiren parçaların birbirleriyle olan ilişkisidir, oranı salt biçimsel bir etken olarak ele almak doğru değildir. Oran ilkesinin organik konstrüksiyon üzerinden ele alınması gerektiğini belirten Wölfflin bu durumu insan bedeni üzerinden örnekler ve oranın biçimden ziyade yapının temeline ilişkin bir kavram olduğuna vurgu yapar (Wölfflin, 2015, s. 47).

Başka bir biçimde ifade etmek gerekirse mimari kültürde oran doğal bir denge üzerine kuruludur, mekân orantılı biçimde insana ölçeklenir (Holl, 2007, s. 116). Bu yüzden olsa gerek Zumthor ölçeği, yakınlık seviyeleri olarak adlandırır. Ona göre ölçek sabit matematiksel bir gerçek değil mekânın unsurlarının bedenimizle arasındaki mesafedir. Mekândaki tüm unsurlar konumsal olarak bedenimizle yakınlık ve uzaklık ilişkisi içerisindedir. Zumthor bu ilişkileri kilise yapısı üzerinden açıklar. Bir kilise iç mekânı bedenimize kıyasla hayli büyüktür, bedensel olarak yapının karşısındaki küçüklüğümüz korkmuş hissetmemize neden olur. Oysa kilisenin kulesine tırmanırken bedenimiz ve boşluk arasındaki oransal fark kapanır. Bu demek değildir ki büyüklük üzerimizde her zaman korkutucu bir etki yaratır. Zumthor'a göre devasa ve anıtsal bir başka yapı olan Villa Rotondo'nun iç mekânı yüceltici bir etkiye sahiptir, insanda korku değil bedenin genişlediği hissi uyanır. Böylece daha rahat nefes aldığımızı hissederiz (Zumthor, 2006, s. 51-53).

2.4 Renk-Doku

Renk ve dokunun Malzemeye özgü nitelikler olduğu söylenebilir. Rasmussen rengin mekânsal etkilerini *Yaşanan Mimari*'de Venedik kenti üzerinden örnekler. Rasmussen'e göre, Venedik'in renkli binaları bildiğimiz diğer binaların tamamından daha hafifmiş gibi görünür. Kent canlı renklerle boyanmış binalarıyla ağır ve kütleli görünmez aksine neşe ve hareketliliği ile baştan çıkarıcı bir etkiye sahiptir. Rasmussen, kentteki önemli yapılardan biri olan Dükalık Sarayı ile ilgili olarak şu satırlara yer verir.

Tüm bilinen mimari kuralların aksine, bu binanın duvarları yukarıda masif, aşağıda ise tamamıyla açıktır. Fakat bu durum rahatsız edici değildir; hiçbir zaman binanın tepesinin daha ağır olduğu hissine kapılmazsınız. Aslında masif ve ağır olan bu kısım, adeta gökyüzünde yüzercesine hafif gözükür. Bu etki, duvarların beyaz ve pembe mermerlerden oluşan büyük bir damalı desenle kaplanması sonucu elde edilmiştir (Rasmussen, 2010, s. 88).

Renk, mekâna dair algıyı ve mekânın atmosferini etkiler (Aydınlı, 1986, s. 40). Parlak ve mat yüzeylerin yansıtıcılığındaki farklılıklar, opak ve saydam renkler arasındaki farklılıklar ve yansıyan ve yansıtılan renklerin benzersiz özellikleri, renk fenomenolojisinde muazzam bir aralık önerir. Rengin mekân deneyimi üzerindeki etkisi, mevcut ışığa ve diğer değişkenlere göre çeşitlenmesiyle kuvvetlenir (Holl, 2007, s. 58).

Semra Aydınlı, dokuyu “malzemenin yapısında var olan niteliği” olarak tanımlar. Doku; göz ile izlenebilir, dokunma aracılığıyla kavranabilir. Görülen ya da hissedilen bir dokunun görsel ve dokunsal etkilerine bağlı olarak mekânın atmosferine ilişkin bir yargıya varmak mümkündür (Aydınlı, 1986, s. 42). Tasarımlarında malzeme uyumu ve doku çeşitliliğine özel bir önem veren Zumthor *Atmospheres*'de şöyle yazar:

Malzemeler kendi ışınımına sahiptir ve birbirleriyle reaksiyona girerler, böylece malzeme bileşimi benzersiz bir şeye yol açar. Malzeme sonsuzdur. Bir taş alın: onu testereyle kesebilir, zımparalayabilir, delebilir, parçalayabilir veya parlatabilirsiniz; her seferinde farklı bir şey olacaktır. Sonra aynı taştan küçük miktarlarda veya çok miktarda alın, yine başka bir şeye dönüşecektir. Daha sonra ışığa tutun, yine farklı. Tek bir malzemede binlerce farklı olasılık var. Bu benim sevdiğim türden bir iş ve ne kadar uzun süre yaparsam o kadar gizemli hale geliyor (Zumthor, 2006, s. 25).

Bir mimari mekânı oluşturan detayların maddeselliği ortaya çıkarak, dokunsal alanı görünür kılar. Böylece duysal deneyim yoğunlaşır. Mekânın bütünsel deneyimi malzeme ve detayların dokunsal gerçekliğine bağlıdır. Günümüzde endüstriyel yöntemlerin ürünü olan yapay malzemelerin kullanımı ile dokunma hissi donuklaşır, malzeme ve detayın dokusu ve özü yerinden edilir (Holl, 2007, s. 91).

2.5 Hareket

Mimarlığı diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik bedensel hareketi mümkün kılmasıdır. Mekân deneyimi bakış ile sınırlanmış, beden belirlili bir mesafede tutulduğu türden bir deneyim değildir. İçinde hareket edebileceğimiz bir boşluğun yokluğunda mekânın varlığı şüphelidir. Moholy-Nagy'nin tanımladığı biçimiyle mekân, hacimlerin konumsal ilişkilerinin toplamıdır. Bu tanımda ilişki sözcüğü ile kastedilen; sınırlar, sonlar ve açıklıklar arasında var olan ilişkidir. Konumlar arasındaki bu ilişki hareket ile yani konumun değiştirilmesi ile kontrol edilir; diğer duyuların yardımıyla da doğrulanır. Hareket, mekânın deneyimlenmesinde en doğrudan etkili araçtır (Moholy-Nagy, 2005, s. 365). Mekân ve hareket arasındaki ilişki ve bunun özne üzerindeki etkisini Scott şu sözlerle açıklar:

Mimar mekânı, heykeltıraşın toprağı biçimlendirdiği gibi biçimlendirir. Mekânı bir sanat eseri gibi tasarlar; tasarladığı mekânın ziyaretçileri üzerinde belirli bir ruh hali uyandırmaya çalışır. Bunu yapma yöntemi nedir? Harekete başvurur bunun için. Mekân aslında hareket özgürlüğüdür. Bizim için değeri budur, fiziksel bilincimize girme yolu budur. İçinde bulunduğumuz mekanlara içgüdüsel olarak uyum sağlarız, kendimizi onlara yansıtırız, onları hareketlerimizle ideal bir şekilde doldururuz. En basit örneği ele alalım. Bir nefin dibine girdiğimizde ve kendimizi sütunlardan oluşan uzun bir manzarada bulduğumuzda, neredeyse zorunlu olarak ileriye doğru yürümeye başlarız çünkü mekânın karakteri bizi bunu yapmaya iter. Bedenin hareketi dursa bile gözün hareketi devam eder. Mekân bize hareketi telkin eder. Bu telkin oluşturulduktan sonra onunla uyumlu olan her şey bize yardımcı olur;

uyumlu olmayan şeyler ise bize kaba ve çirkin gelir. Dahası hareketi durduracak, tamamlayacak bir şeye de gereksinim duyarız; örneğin bir pencere ya da bir mihrap; simetrik bir mekânın sonunda karşılaşmamızın zararsız olabileceği boş bir duvar, vurgulu bir aksın sonuna yakışmaz çünkü doruk noktasına ulaşmayan nedensiz bir hareket fiziksel içgüdülerimizle çelişir: böyle bir hareket insanileştirilmemiştir (Scott, 1914, s. 227-228).

Scott'a göre insan, nefes alıp veren bir canlı olarak, kendinde hareketin fiziksel anısına sahiptir. Nefes almak bilinçdışı bir hareketin sonucu olsa da yaşamsal değeri açıkça belirgindir; öyle ki bu normal işlevin kısıtlandığı ufacık bir anda korkuya kapılırız, karşılaştığımız en ufak, yüksek bir rakımda fark ettiğimiz türden bir destekte ise zevk duyarız. Dolayısıyla mekânın hareket yoluyla, tüm bedensel hareketlerimizde ve en önemlisi nefeste hissedilen genişleme ihtiyacına karşılık vermesi beklenir (Scott, 1914, s. 228). Mekânın imgesi “eyleme yönelik, eylemsel karşılaşma anına yönelik” bir imada bulunur yani mekân bir işlev vaadinde bulunur. Bunun sonucunda açığa çıkan bedensel tepki mekân deneyiminin ayrılmaz parçasıdır (Pallasmaa, 2016, s. 78). Pallasmaa harekete dair şöyle yazar

Ev deneyiminin yapısı görsel öğelerle değil, belli birtakım etkinliklerle belirlenir – yemek pişirmek, yemek, sosyalleşmek, okumak, saklamak, uyumak, mahrem edimler. Bir binayla karşılaşılır; ona yaklaşılır, onunla karşılaşılır, bedenle ilişkilendirilir, içinde hareket edilir, başka şeylerin koşulu olarak kullanılır. Mimarlık davranışı ve hareketi başlatır, yönetir ve örgütler (Pallasmaa, 2016, s. 78).

Atmospheres kitabının girişinde Zumthor (Zumthor, 2006, s. 11); “Nitelikli mekân, beni hareket ettirmeyi başarandır.” sözlerine yer verir. Burada mekân ve hareket arasındaki ilişkinin çift yönlü olduğunu vurgulamakta yarar var. Hareketin mekânın algılanmasındaki etkisinin ötesinde mekânın bizi belirli bir eyleme yönlendirmesi, harekete teşvik etmesi gerekir.

2.6 Zamansallık

Zamansallık kavramına atfedilen değerler insanın zamanla ilintili olan biyolojik ritmini korumak, belirli bir tarihsel aralığı görünür kılmak, insanı varoluşsal özellikleriyle kaynaştırmak gibi amaçlarla ilintilidir. Kevin Lynch'e göre insan, biyolojik olarak zaman bilgisi akışıdadır. Bunların bazıları aydınlık ve karanlık, ses ve sessizlik evreleri, güneşin günlük seyri ve ayın evreleri gibi duyularımız için aşikârken; yer çekimi ya da basınç gibi diğer döngülerin farkına varamayız. İnsan evrenin ritmine ilişkin bu değişiklikleri kullanarak kendi yaşam süreçlerini dolayısıyla da içsel ritmini düzenler. Çevre tarafından insana doğal akışın dışında dayatılan ritimler insanın bedensel bütünlüğüne zarar verir (Lynch, 1972, s. 117). Bu nedenle çoğunlukla yapay olarak yaratılmış çevresel zamanın insanın doğal yapısına uygun biçimde düzenlenmesi içselliğin korunması adına gereklidir.

Doğal malzemenin zaman içerisindeki dönüşümü malzemenin kökenine, tarihine, yaşına dair bilgi verir. Bu durum zamanın zenginleştirici tecrübelerini yapı malzemesi üzerinden yansıtırken bizi aynı zamanda maddenin gerçekliğine inandırır. İnsanın gerçeklikle arasındaki duyumsal ilişkinin korunmasında

zamansallık önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar (Pallasmaa, 2016, s. 40-41). Pallasmaa'nın sözleriyle;

Zamanın sürekliliğinde köklenmiş olduğumuzu kavramaya zihinsel bir gereksinim duyarız ve insan yapımı dünyada bu deneyime kolaylık sağlamak mimarlığın görevidir. Mimarlık sınırsız mekânı evcilleştirir ve onda ikamet etmemize izin verir, ama aynı şekilde sonsuz zamanı da evcilleştirmeli ve zamanın sürekliliğinde ikamet etmemizi sağlamalıdır (Pallasmaa, 2016, s. 41).

Aksi halde insanın kendilik duygusunu yitirmesi olasıdır. Mekânın bizi içinde bulunduğumuz anın boyunduruğundan kurtarması, zamanın sağaltıcı etkisini ortaya çıkarması beklenir. Binalar bir zaman müzesi gibi çalışarak tarihsel akışı görünür kılmalı, bireysel yaşam ömrünü aşan bir döngüyle karşılaşmamıza aracı olmalıdır (Pallasmaa, 2016, s. 65).

Mimari mekanlar insanın zihinsel yapısının dışsallaştırılmasında, bireysel ve kolektif hafıza ve bilincin genişletilmesinde belirleyici bir öneme sahiptir; tarihselliği ve zamanı kavramanın ve sürdürmenin aracıdırlar. Tarihi bir yapıya girerken onun zamanını duyumsarız. Mimari yapı esasen tarihsel ve kültürel zamanın derinliğinin birincil ölçüsü ve ifadesidir. Bizzat deneyimlememiş bile olsak, örneğin Mısır piramitleri ya da erken dönemde inşa edilmiş bilindik başka yapıların imgesi olmadan tarih anlayışımız sığ ve ölçeksiz olurdu (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 47).

Mimari varlıklar ancak mekânda hareket yoluyla deneyimlenebilir, bu nedenle mimari mekân temelde devinimseldir. Mekân ve süre deneyimlerimizi dönüştüren belirli algı ve anlayış ufukları tasarlamak suretiyle mimari kendi değişmiş gerçekliğini yaratır, dolayısıyla da fiziksel gerçekliği ve zamanı okumamızı koşullandırır. Sinematik veya edebi sanatlar gibi, mimari de zaman deneyimini ve anlayışını hızlandırabilir, yavaşlatabilir, durdurabilir ve hatta tersine çevirebilir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 48).

İnsan tarihsel bir varlıktır ve biyolojik oluşumumuz zamanın muazzam derinliğinde süregelir. İnşa edilmiş ortamlarımız, bizi zaman unsurundan koparıp yabancılaştırmak yerine bu tarihselliği yansıtmalıdır (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 51). Bazı zihinsel ve psikik kalıntılar insanın duygu ve davranışlarını yönlendirmeye devam eder. Buradan hareketle temel mimari zevkin yalnızca estetikten kaynaklanmadığı, genetik yapımızın derinliklerinden geldiği söylenebilir. McCarter'ın şu iki sorusu genetiğimize kodlanmış özelliklerin davranışlarımıza nasıl etki ettiğini daha açık bir biçimde ifade ediyor; "Ateşin başında oturmaktan neden bu kadar zevk alıyoruz? Ateşin evcilleştirilmesinden bu yana atalarımız alevlerin güvenliğinde rüya gördükleri ve ateşin hazzı ve evcilliği bizim zihinsel yapımıza entegre olduğu için değil mi?" Teknoloji ve hızın hakimiyetindeki güncel yaşantımızda benzer nedensel duyular büyük ölçüde yitirilmişse de nitelikli bir mekânın bizi nedensel ve deneyimsel gerçekliğimizle yeniden kaynaştırması gerekir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 51).

Steven Holl, Bergson'un "yaşanmış zaman"ı "gerçek zaman" diye anması ve mekânı "homojen zamanın saf olmayan bileşimi" olarak adlandırmasına atıfta bulunarak, günlük yaşam deneyiminde mimari mekân yaşanan zaman için bir ölçüt oluşturabilirse mekânın inşası ile belirli bir yerde malzeme ve form aracılığıyla gerçek zamanın yakalanacağını dile getirir. Böylelikle zamanın ölçülebileceği çoklu yöntemler birleşik ve mekânsal bir çözünürlüğe erişecektir (Holl, 2007, s. 74).

Zamansallık başlığı altında yer verilen bu görüşlerde mekân aracılığıyla deneyimlenen zamansallığın üç farklı biçimde yorumlandığı görülmektedir. Bunlardan ilki, yapı üzerinde zamanın zenginleştirici tecrübelerini okuyabilmektir. Bir mekân, bireyi kendi ömrünü aşan sonsuz zamanın izleriyle karşılaştırmalı ve kolektif hafızanın sürdürülmesine aracılık etmelidir. İkincisi, mekânda gün ışığının değişimini algılamak suretiyle gün içinde içerisinde bulunduğumuz zamanın farkında olmaktır. Üçüncüsü ise mekân aracılığıyla varoluşsal kökenimize yolculuk etmektir. Mekân, insan davranışını yönlendiren zihinsel ve psişik kalıntıları harekete geçirerek insanı kendi gerçekliği ile kaynaştırmalıdır.

2.7 Manzara-Yer ile Kurulan İlişki

Alvaro Siza'ya göre iç ve dış mekânlar arasındaki kesintisizlik mimarlığın bir gereğidir. "Mimarlık bir nesneden mekâna uzanır. Oradan da doğayla bağ kuruncaya kadar mekânlar arası bağlara uzanır (Siza, 2015, s. 50)." Yapının yerle, çevresiyle, doğayla kurduğu ilişki mekân deneyiminin önemli bir parçasını oluşturur.

Holl, Merleau-Ponty'nin arada gerçeklik (in-between reality) terimine atıfta bulunarak mimarlığın fizikselliğin ve belirli bir programa yönelik oluşturulan işlevselliğin ötesinde çok katmanlı bir deneyim olduğunu belirtir. Mekânı kuran yalnızca olay, şey ve aktivitelerin bir aradalığı değil; örtüşen mekân, malzeme ve detayların sürekliliğinde ortaya çıkan daha soyut bir şeydir. Ve yer bu sürekliliğin bir parçasıdır. Sürekliliği oluşturan diğer öğelerin netliklerini kaybetmeye başlayarak yer ile birleştiği an, "arada gerçeklik" terimiyle işaret edilene benzerdir. Ön yer, orta alan ve uzak görüntünün mimari sentezi, malzeme ve ışığın tüm öznel nitelikleri ile birlikte tamamlanmış algının temelini oluşturur ve üst üste gelen tüm bu öğeler mimari mekânın yaratımında kritik önem taşır (Holl, 2007, s. 45). Bir pencere, pencereden giren ışık ve görünen manzara birlikte anlamlıdır, mekân aracılığıyla yerin bakışımıza sunulma biçimi, mekânın yer ile kurduğu ilişki mekân deneyiminin önemli bir parçasını oluşturur.

Mekân deneyiminde yer kavramına dikkat çeken bir diğer isim Peter Zumthor'dur. Mekânın varoluşuyla yer içerisi ve dışarısı olarak ayrışır. İçerisi ve dışarısı arasındaki gerilim ya da geçiş mekânsal deneyimi kuvvetlendirir. İçeriye doğru hareket ederken bizi saran şeyin farkına varırız, kuşatıldığımızı hissederiz, dışarıya doğru hareket ederken ise tam tersi. Mekânın bilinçli olarak kurguladığı manzara ile karşılaşma anını deneyimleriz (Zumthor, 2006, s. 47-49). Norberg-Schulz'a göre yer, varoluşun ayrılmaz bir parçasıdır ve herhangi bir olguyu yerin niteliklerine atıfta bulunmadan tahayyül etmek anlamsızdır. Norberg-Schulz yer sözcüğü ile maddi

öze, şekle, dokuya ve renge sahip somut şeylerden oluşan bir bütüne işaret eder. Tüm bu özellikler birlikte mekânın özü olan bir "çevresel karakter" belirler ve yer, böyle bir karakter veya "atmosfer" olarak verilir (Norberg-Schulz, 1991, s. 6). Mekân ise yerin bu karakterini görünür kılar.

Manzaranın insan karakteri, davranışı ve düşüncesi üzerindeki etkileri hafife alınmaktadır; oysaki manzara deneyimlerimizin kilit bileşenlerinden biridir. Manzara yalnızca mekânın bağlamı değildir. Zihinsel bir manzara olarak içselleştirilir ve deneyimlerimizi, düşünce sürecimizi ve duygularımızı yapılandırır. Yere özgü nitelikler ayrıca mimari mekanlara uzam, biçim, ritim, malzeme ve renk bağlamı sağlar. Mekanlar hem doğal yer hem de insan yapımı düzenlemeler ile diyalog halindedir (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 365). Derinlikli bir mekân, çevresindeki manzaranın okunaklılığını her zaman iyileştirir, netleştirir ve güçlendirir; ona özel anlamlar verir. Manzara ve mimari yapı birbirine geçer; manzara mimariyi çerçeveler, mimari ise manzarayı çerçeveler yahut vurgular (McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 366).

Çalışmanın ikinci bölümünde yer verilen bu ölçütler (hareket, zamansallık, ışık-gölge, akustik-ses, renk-doku, oran-ölçek, manzara-yer ile kurulan ilişki) mekânın deneyimsel niteliklerini oluşturur. Deneyimsel temsili anlamakta kullanılan bu nitelikler bir inceleme aracı olarak önerilmektedir. Araştırmanın dördüncü bölümünde, somut bir örnek üzerinden mimarlık sergisinin mekân deneyimini temsil edebilirliği bu nitelikler üzerinden incelenir. Ancak bu incelemenin öncesinde mimarlığın sergi yoluyla temsilinin olanaklarını kavrayabilmek adına mimarlık sergilerine ilişkin genel bir değerlendirme yapılır. Çalışmanın üçüncü bölümü oluşturan bu değerlendirme mimarlık sergilerinin yapısı, mimarlığın sergi aracılığıyla temsiline ilişkin tartışmalar, sergi yapma biçimlerindeki çeşitlilik gibi unsurları kapsar. Sergi yapma biçimlerindeki çeşitliliği ortaya koyabilmek adına Venedik Mimarlık Bienali sergilerine de yer verilen üçüncü bölüm, mekân deneyiminin mimarlık sergisi üzerinden okunabilmesine kapı açacak bir ön değerlendirme olarak nitelendirilebilir.

BÖLÜM 3: MİMARLIK SERGİLERİ

Sergi yapımının tarihi 18. yüzyılın başlarında Avrupa’da özel koleksiyonların halka açık salonlara göç etmeye başladığı zamana dayansa da mimarlık sergileri daha geç bir döneme tarihlenir. İlk mimarlık sergisi olan “Modern Mimari” 1932 yılında Henry-Russel Hitchcock ve Philip Johnson’un küratörlüğünde düzenlenir. Yoğun ilgi gören serginin ilk durağı Modern Sanat Müzesi’dir. Sergi bu tarihten itibaren yedi yıl boyunca farklı mekânlarda gösterilir ve modern mimarlık akımının dünya genelinde yayılmasında etkili olur (Colomina, 2011, s. 202). Modern Sanatlar Müzesi mimarlık departmanı, ilk mimarlık sergisinden iki yıl sonra 1934 yılında Philip Johnson başkanlığında açılır. Bu gelişmenin ardından Shchusev State Museum of Architecture 1934 yılında Moskova’da, Museum of Finnish Architecture 1956 yılında Helsinki’de kapılarını ziyaretçilere açar. Bu gelişmeleri 70lere kadar sürecek olan bir durgunluk dönemi izler (Rubin, 2020, s. 19).

1970ler mimarlık sergilerinin tarihi açısından önemlidir. Mimarlık müzeleri, galeriler ve modern mimarlık arşivleri 70li yıllarda bağımsız kurumlar olarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu gelişmeyi özellikle Avrupa’da pek çok mimarlık müzesinin kurulması takip eder ve özel koleksiyonlar, galeriler, müzeler vb. mimari temsil nesnelerinden oluşan koleksiyonlarını yoğunlaştırır (Savaş, 1994, s. 7-9). 1973’te Venedik Bienali’ni düzenleyenler, 1976’da başlayan ve sonunda 1980’de ayrı bir bienale dönüşen tematik bölümlerle mimarinin sergiye dahil edilmesini önerirler (Rubin, 2020, s. 19).

1979 yılında bir grup mimarlık tarihçisi, yazar ve küratör Helsinki’de bir araya gelerek ICAM (International Confederation of Architectural Museums)’ı kurarlar. Bu sayede mimarlık tarihi araştırmaları ve yeni bir araştırma alanı olarak ortaya çıkan çağdaş mimarlığa adanmış müzeler, merkezler, arşivler, koleksiyonlar ve kütüphaneler bir araya getirilir. Konfederasyonun kuruluşu, farklı profesyonel kurumlar için uluslararası bir platform oluşturma yanı sıra günümüz mimari araştırma ve yayma ortamını büyük ölçüde belirleyen yeni kurumların ortaya çıkmasını tetiklemiştir (Steierhoffer, 2012, s. 5).

1968 ve sonrasında yaşanan toplumsal hareketler kolektif eylemi idealize etmiş ve sanat alanında performatif ortamlar, enstalasyon sanatı gibi farklı yaklaşımların yayılmasında etkili olmuştur. Ancak bu gelişmeler aynı dönemde yaygınlaşan mimarlık sergilerine sirayet etmez. Kurum ve müzeler bünyesinde yer alan mimarlık sergilerinde asıl öne çıkan temsilin sunumudur. Döneme hâkim yaklaşımda; sergilenen “çizimler, modeller, fotoğraflar güzel ve başlı başına birer sanat eseriydiler ve departmanların mevcut arşivlerinden kolayca değiştirilebilirdiler” (Rubin, 2020, s. 19).

Modernizmin etkileri 1970li yılların sergi mekanını dönüştürür. Sergi mekânı dış mekândan soyutlanır. Sesten ve doğal ışıktan arındırılmış, beyaz duvarlarla çevrelenen bu mekanlar artık, O’Doherty’nin tabiriyle, birer “beyaz küp”tür (O’Doherty, 1986). Sergileme alanındaki bu değişim sanat eserlerini özerkleştirir, bağlamından koparılmış birer nesneye dönüştürür. Mimarlık sergileri bu yeni

duruma ayak uydurur ve takip eden yıllarda galeri ve kurum bünyelerinde sayıları giderek artan sergilerde mimari temsiller kaidelere yerleştirilerek fetişleştirilmiş nesneler haline getirilir (Rubin, 2020, s. 21). Müzecilik pratiğindeki gezici sergiler gibi yeni gelişmeler ise bu durumu destekler. Urbach'a göre mimarlık biriktirme ve sergileme aracı olarak modern müzelere girdiğinde atmosfer; başka bir deyişle mekân üretme kapasitesini yitirmiştir (Urbach, 2010, s. 13). Güzel sanatlar geleneğinden devşirilen bu sergileme biçimi, mimarlık alanında, üretken ve keşfedici fikirlere yönelik sergilerden ziyade tamamlanmış binaya başka bir deyişle süreç değil ürüne odaklanan sergi üretimine neden olur (Carter, 2012, s. 32).

Mimarlık sergilerinde temsilin gösterilmesi, çeşitli tartışmaları da beraberinde getirir. Örneğin Menking, mimarlık sergilerinin sanat sergilerinden bir yapıya dair hikâye anlatma yeteneklerinin ötesinde değer taşımayan görüntü ve modellere yer vermesi nedeniyle ayrıştığını yazar (Menking, 2009, s. 25). Buradaki çelişki gerçek anlamda taşınamayacak mevcut bir yapıyı müzede ya da sergi alanında gösterme çabasından kaynaklanır. Mimarlık sergi mekanına getirildiğinde bir temsile, bir röprodüksiyona, başka bir şeye dönüşür. Kesin olan şeyse artık yaşayan bir mimarlık olmaktan çıktığıdır (Szacka, 2008, s. 20).

Aynı yıllarda yapı fuarları ve bienaller farklı sergileme denemelerine sahne olur. Uluslararası Yapı Fuarı'nın bir bölümü olarak 1957'de Berlin'de inşa edilen Interbau, 1980 yılında ilk kez düzenlenen Venedik Mimarlık Bienali için 1:1 ölçekte inşa edilen cephelerden oluşan sokak kurgusu farklı yaklaşımlara örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu denemeler mimarlığın nasıl sergileneceğine yönelik tartışmaların önüne geçemez. Ölçeği değiştirildiğinde ya da sergi bağlamında yeniden üretildiğinde binaların hala gerçek birer mimarlık ürünü olup olmadığı sorgulana gelir. Maket, fotoğraf, plan çizimleri, film gibi araçlarla mimarlığın temsil edilmesi tartışılmaya devam ederken 1980 tarihli Venedik Mimarlık Bienali'nde olduğu gibi mimarlığı taklit eden 1:1 ölçekli inşa yöntemleriyle sergi mimarisinin kendisini vurgulamanın, daha çok mimarlığın sergilenmesine dair problemleri perdelediği öne sürülür (Patteeuw, Vandeputte, & Gerrewey, 2012, s. 1).

Küratörlük pratiğinin gelişmesi, mimarlığın sergilenmesine ilişkin sorunlar karşısında kilit bir nokta olarak karşımıza çıkar. Küratörün müdahalesi mimarlığın sergilenmesine ilişkin belirsizlikleri giderebilir ve mimarlığın kendi gerçek doğasını açığa çıkarabilir (Patteeuw, Vandeputte, & Gerrewey, 2012, s. 1). Küratörlüğün sergi kurgusuna etkilerini özellikle bienal sergileri üzerinden açık bir şekilde gözlemek mümkündür². Küratör sergiyi dönüştürür, onun müdahalesiyle sergi fikri ayırık ve temsili nesnelerin sergilenmesinden sürükleyici ve deneyimsel çevrelerin yaratılmasına pek çok biçime bürünse de mimari nesnenin temsili ve gösterimindeki sınırlılıklar çoğunlukla, mimarlık sergilerinin daha az sınırlandırılmış geniş ölçeklerde ele alınmasına neden olur (Steierhoffer, 2012, s. 7). Johnson'ın çığır açmasından bu yana geçen yaklaşık 80 yılda, mimarlık sergileri modellerin, çizimlerin ve fotoğrafların ötesine geçerek tüm binaların sunumlarını, araştırma temelli enstalasyonları, medya ortamlarını, sanatçılarla yapılan iş birliklerini, yarışmaları, performansları ve mimariyi müzede yeniden konumlandırmaya yönelik

² Bienal sergileri bölüm 3'te ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

diğer çabaları içermektedir (Urbach, 2010, s. 14). Bu durum ziyaretçilerin konumunu (kullanıcı, katılımcı, müşteri, izleyici vb.) her seferinde yeniden belirlerken (Brown & Szacka, 2019, s. 2); mimarlık sergileri de bir çevre (Brown & Szacka, 2019), araştırma alanı (Di Carlo, 2012), iletişim ortamı (Carter, 2012, s. 29), bir eleştiri formu (Szacka, 2016), mimarlık üretiminin bir parçası (Kossak, 2009, s. 117) gibi yeni sıfatlar edinir.

Özetle, mimarlık sergilerinin organizasyonunda tek tip bir yönelimden bahsedilemez. Mimarlığın kendisinde de olduğu gibi mevcut problemlere karşı çoklu yaklaşımların geliştirildiği gözlenir (Patteeuw, Vandeputte, & Gerrewey, 2012, s. 4). Mimarlık sergileri; mimari görsel ve çizimlerden, inşa edilmiş yapılara, yarışma projelerine ya da bir yapının tamamlanmasının ardından paylaşılan tanıtım amaçlı nesnelere geniş bir faaliyet alanı ve çok sayıda niyeti kapsar. Birbirinden farklı amaçlar, ölçekler ve izleyiciler ile üretilen değişken sergileme biçimleri aynı zamanda mimarlığın bu alanda bir uzlaşma sağlayamadığını da kanıtlar niteliktedir. Her bir sergi formu, mimarlık alanının farklı yönlerine işaret ederken, bu varyasyonlar aynı zamanda mimariyi sergilemenin temel problemi olan temsil sorununa da işaret eder (Chan, 2010). Chan’a göre, sanat ve mimarlık tarihi içinde nispeten yeni bir etkinlik olarak sergi yapma pratiğinin hâlâ tanımlanmasına ve yöntemlerinin kuramsallaştırılmasına ihtiyaç vardır; çünkü, mimarlığın nasıl sergileneceği ya da bir mimarlık sergisinin ne olduğu sıklıkla sorulsa da bu sorular nadiren yanıt bulur (Chan, 2010).

Bu noktadan itibaren mimarlık sergisinin ne olduğu ya da nasıl olması gerektiğine yönelik mevcut görüşlere yer verilmiştir. Örneğin Blau’ya göre mimarlık sergileri yapıli çevreyi göz ardı etmemelidir (Blau, 2010, s. 20). Marco De Michelis, 2002 yılına kadar olan Venedik Mimarlık Bienali sergilerini incelediği yazısında sergileri çeşitli farklılık ve bağımsız karakterlerine rağmen “bir dizi kriz” olarak nitelendirir. Bilginin baskı ve internet yoluyla küresel ölçekte yayılmasının sergiyi yeni olan her şeyin sahnelendiği bir düzlem olmaya ittiği ve değişen tematik yaklaşımların onu bu durumdan kurtarmaya yetmediğini yazar (De Michelis & Price, 2010, s. 33). De Michelis’e göre mimarlık sergisi belki de bir proje gösterisi değil ziyaretçilere günlük yaşamın tekrarının ötesinde zengin bir mekânsal deneyim sunan bir proje olmalıdır. Böylece mimarlığı anlamayı, onu dünyayı anlamanın ve yorumlamanın bir yolu olarak kavramayı sağlayacak bilişsel ve duyuşsal bir deneyim alanı yaratılabilir (De Michelis & Price, 2010, s. 34).

Patteeuw’a göre mimarlık sergisi; farklı ve yoğun bir dikkat biçimine maruz kalınabilecek, bunun sonucunda yeni iç görülerin, yorumların veya anlamların üretimini başlatabilecek; en önemlisi de mimari bir “aura”ya sahip bir yer olmalıdır (Patteeuw, Vandeputte, & Gerrewey, 2012, s. 1). Aviva Rubin, mimarlık sergisinin ne olduğu sorusuna çeşitli sorular üreterek yanıt bulmaya çalışır. Bu sorular şunlardır: “Sergi başli başına bir temsil olarak belki de bir mimarlık yeri olabilir. Öyleyse mimarlık kılığına bürünen temsillerin değil, mimarlığın gösterildiği bir yer olabilir mi? Mimari yapıları belgelemek yerine, sergi mekanını bir mekânsal deneyim yeri olarak geri alabilir miyiz? (Rubin, 2020, s. 22)”

Bu görüş ve sorular, serginin mekânsal deneyim ve atmosfer yaratma potansiyeline dikkat çekerken çalışmanın mimarlık sergisini deneyimsel temsil ortamı olarak kabulüne de dayanak oluşturur. Çalışma, örneklemenin belirlenmesi amacıyla Venedik Mimarlık Bienali'ne odaklanır. Venedik Mimarlık Bienali ilk mimarlık bienali olma özelliğini taşır ve mimarlığa adanmış en büyük ve köklü etkinlik olarak kabul görür. Mimarlık sergilerinin, Bienal bağlamında, dinamik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu sergiler, kalıcı koleksiyon içermezler ve her seferinde farklı bir küratör ve küratör tarafından belirlenen bir söylem ya da yöntem çerçevesinde kurgulanırlar. Venedik Mimarlık Bienali, her seferinde değişen tema, sergi kurgusu ve tasarımı ile serginin potansiyelini gözlemleyebilmek adına önemli bir zemin oluşturur ve serginin, deneyimsel bir temsil aracı olarak, dahili işlevini yani keşif ve simgeleme yönelik potansiyelini tartışmaya olanak verir. Bu nedenle Bienal sergileri küratör, sergi teması, sergi yaklaşımı gibi başlıklar üzerinden irdelenerek tarihsel süreçte öne çıkan özellikler ve farklı sergi yapıları tespit edilmiştir. Çalışma, bu tespitler doğrultusunda, 2010 yılında Kazuyo Sejima'nın "mimarlığın niteliklerinin nasıl sergilenebileceği" düşüncesinden yola çıkarak kurguladığı ve ziyaretçilerin mimarlığı deneyimlemesinin amaçlandığı People meet in architecture (İnsanlar mimarlıkta buluşuyor) başlıklı 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi'ni deneyimsel temsil ortamı olarak ele alır. Mimari temsil ortamı olarak kabul edilen serginin deneyimsel temsil potansiyeli ve temsili deneyimi yapılandıran mekânın deneyimsel niteliklerini nasıl ilettiği araştırılır.

3.1 Venedik Mimarlık Bienali

Venedik Mimarlık Bienali'nin mimarlık disiplinine atfedilen en köklü ve kapsamlı etkinlik olduğu söylenebilir. İlk olarak Sanat Bienali bünyesinde düzenlenmeye başlayan mimarlık sergileri, Venedik Mimarlık Bienali'nin bağımsız bir etkinlik olarak düzenlenmesine öncülük etmiştir. Mimarlık alanında üreten önemli isimlerin katılımıyla gerçekleşen Bienal sergileri her seferinde değişen küratör, tema ve kurgusuyla sergi yapma biçimlerindeki çeşitliliğin gözlemlenebileceği önemli bir araştırma ortamı oluşturur. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde, araştırma alanının sınırlandırılması adına Venedik Mimarlık Bienali sergileri üzerinde durulmuştur. Venedik Bienali kapsamında düzenlenen mimarlık sergilerinin geçmişi 1970lere uzanır.

1973 yılında Vittorio Gregotti'den Sanat Bienali'nin direktörü olması istenir. Bu görevi küçük bir mimarlık sergisi düzenlemek şartıyla kabul eden Gregotti, sergiyi mimarlık ve görsel sanatlar olmak üzere iki kesitte ele alır. 1974 yılında, ilk mimarlık sergisi "Proposte per il Mulino Stucky" üzerine çalışmalar başlar ve sergi 1975 yılında açılır (Levy & Menking, 2010, s. 22). 1976 yılında ise ilk Mimarlık Bienali düzenlenir.³ Üç bölümden oluşan serginin ilk bölümü; 1930lardan itibaren İtalya'da hâkim olan faşist mimari üzerine odaklanır ve bu dönemi analiz etme amacı taşır. İkinci bölüm, Werkbund akımına ayrılmıştır. Werkbund akımının modern mimarlığın

³ Venedik Bienali arşivlerinde ilk Mimarlık Bienali 1980 yılına tarihlense de Lea-Catherine Szacka'nın Vittorio Gregotti ile yaptığı röportajda Gregotti, 1976 yılında kendi direktörlüğünde gerçekleşen serginin ilk Mimarlık Bienali olduğunu belirtiyor.

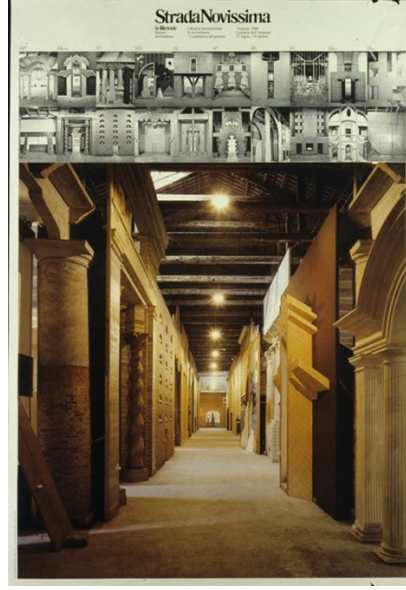
gelişmesinde etkin bir rol üstlenmesi ve buna rağmen İtalya’da yeterince bilinmiyor olması Gregotti’nin bu kararında etkili olan nedenlerdir. Serginin üçüncü bölümü ise çağdaş mimarlığa adanmıştır. Bu bölümde önemli Avrupalı ve Amerikalı mimarların monografik sunumlarına yer verilir. 1975 ve 1976 yıllarında Magazzini del Sale ilk kez sergi mekânı olarak kullanılmıştır. (Szacka, 2010, s. 40).

1979 yılında Bienal yönetimi sanat ve mimarlık alanlarını, her iki alanda da ehil direktör bulmanın zorluğunu gerekçe göstererek, ayırır. Dolayısıyla 1980 yılında düzenlenen, küratörlüğünü Paolo Portoghesi’nin üstlendiği “La Presenza del Passato” sanat bölümünden bağımsız ilk Mimarlık Bienali olma özelliği taşır⁴. Portoghesi mimarlık aracılığıyla mimarlar ve insanlar arasında doğrudan ilişki kurulabileceği düşüncesinden yola çıkarak, Bienal’i elitist bir perspektiften ele aldığını belirttiği Gregotti’nin aksine, popüler bir sergi yapmak istediğini söyler. Paolo Portoghesi’nin sergisinde niyet mimarlığa ilişkin imajları değil mimarlığın kendisini göstermektir (Levy & Menking, 2010, s. 36). Bu düşüncüyü daha iyi yansıtabileceği bir mekân arayışına giren Portoghesi, Corderie dell’Arsenale’yi kullanabilmek için ordudan izin alır. Böylece Corderie, ilk kez sergi mekânı olarak kullanılmış olur.

1. Uluslararası Mimarlık Sergisi’nin “Strada Nuovissima” bölümünde, dönemin 20 ünlü mimarı (Rem Koolhaas, Ricardo Bofill, Charles Moore, Robert Stern, Franco Purini, Stanley Tigerman, GRAU, Thomas Gordon Smith, Arata Isozaki, Massimo Scolari, Constantino Dardi, Michael Graves, Frank O. Gehry, Oswald Mathias Ungers, Robert Venturi, Leon Krier, Joseph Paul Kleihues, Hans Hollein, Christian de Portzamparc, Allan Greenberg) tarafından tasarlanan 20 cephe, mekanın lineer yapısından faydalanılarak, bir sokak oluşturacak şekilde 1/1 ölçeğe inşa edilir (Görsel 2). Her cephenin ardında mimarının monografik sergisi yer alır. Sergide “Strada Nuovissima” dışında Aldo Rossi tarafından tasarlanan “Teatro del Mondo”; 20. Yüzyılın üç önemli ustası Philip Johnson, Ignazio Gardella ve Mario Ridolfi’ye adanmış bölümler, 73 genç mimara ayrılmış özel bölüm ve Ernesto Basile retrospektifi yer alır.

1. Uluslararası Mimarlık Sergisi, önerdiği yeni sergileme tekniği ve tarihsel süreçte modern mimarlıktan postmodern mimarlığa doğru bir kaymaya işaret etmesi dolayısıyla önemlidir. Sergi ayrıca, 16. yüzyıldan kalan bir halat fabrikası olan Corderie dell’Arsenale’yi, yeni bir sergileme alanı olarak, Bienal’e kazandırmıştır (Szacka, 2008, s. 29).

⁴ Venedik Mimarlık Bienali’nin bağımsız olarak düzenlenmeye başlamasının ardından sergiler “Uluslararası Mimarlık Sergisi” olarak adlandırılır.



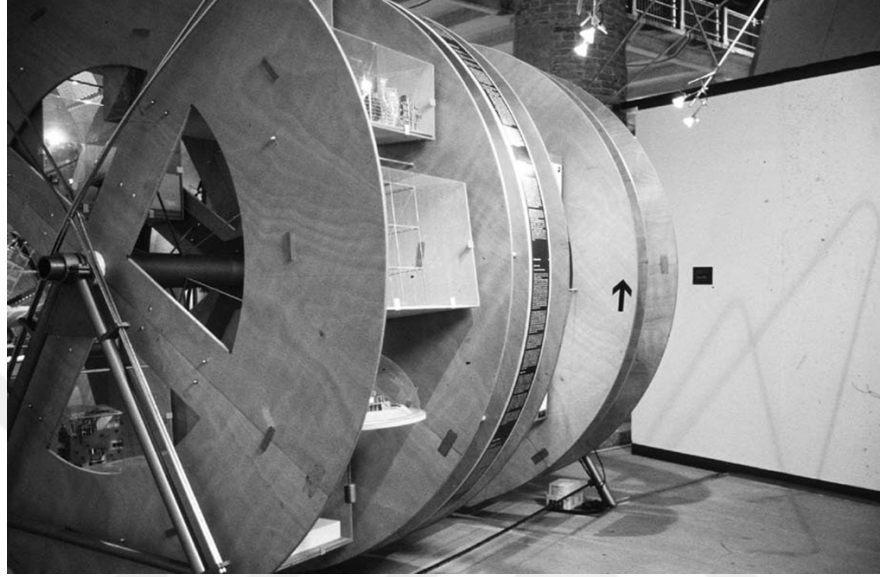
Görsel 2. Strada Nuovissima sergi poster. 1980. <https://tinyurl.com/2p8ffpfs>

1982 yılında 2. Uluslararası Mimarlık Sergisi “Architettura nei Paesi Islamici” Paolo Portoghesi küratörlüğünde düzenlenir. Sergide, İslam kültürünün 19. yüzyılın sonlarından itibaren mimarlığı nasıl etkilediği araştırılır. Sergi, işlerinde İslam kültüründen izler barındıran Hassan Fathy, Fernand Pouillon, Le Corbusier, Louis Khan ve Mimar Sinan gibi önemli isimlerin tasarımlarına yer verilen bölümlere ek olarak İslam ülkelerinden davet edilmiş pek çok mimarın projelerini içerir. Altuğ ve Behruz Çinici, sergiye Türkiye’den davet edilen isimlerdir. Sergi mekânı olarak Giardini içerisinde yer alan Padiglione d’Italia’da kullanılmıştır.

Bienal’in üç ve dördüncü sergileri, sırasıyla 1985 ve 1986 yıllarında, Aldo Rossi küratörlüğünde düzenlenir. 3. Uluslararası Mimarlık Sergisi “Progetto Venezia”, bir yarışma olarak düzenlenir. Bu kapsamda mimarlardan, Venedik kentinde belirlenen on nokta için proje üretmeleri istenir. Sergi, yarışma sonucunda üretilen proje önerilerini gerçekleştirme vaadi taşımadığından, kâğıt mimarlığı olarak nitelendirilmiştir (Szacka, 2008, s. 30). Sergi mekânı olarak, ikinci sergide olduğu gibi, Padiglione d’Italia kullanılır. 1986 yılında düzenlenen 4. Uluslararası Mimarlık Sergisi “Hendrik Petrus Berlage”, isminden de anlaşılacağı üzere Hollandalı mimar Hendrik Petrus Berlage’a adanmıştır. Mimarın önemli projelerinin gösterildiği sergi için seçilen mekân ise adalar bölgesinin dışında kalan Villa Farsetti’dir.

5. sergi 1991 yılında, Quinta Mostra Internazionale di Architettura (Beşinci Uluslararası Mimarlık Sergisi) başlığı ile Francesco Dal Co küratörlüğünde düzenlenir. Sergi 1991 yılında ilk kez ulusal pavyonların davet edilmesiyle uluslararası niteliğe kavuşur. Beşinci Uluslararası Mimarlık Sergisi teması olmayan tek sergidir. Sergide ikisi davetli biri açık olmak üzere (Giardini’deki İtalyan Pavyonu, Lido’daki Palazzo del Cinema ve Piazzale Roma için) düzenlenen üç mimari yarışmanın sonuçları kamu ile paylaşılır. Bu yarışmalar sonucunda, 1985 yılından farklı olarak, seçilen projelerin inşa edilmesi amaçlanmış ancak bu amaç gerçekleştirilememiştir (Szacka, 2008, s. 31). Serginin “Venice Prize” bölümünde ise 43 farklı mimarlık okulunun çalışma yöntemleri ve mimari yaklaşımları sergilenir.

Sergi mekânlarını Corderie dell'Arsenale, Padiglione d'Italia ve Giardini'de yer alan ulusal pavyonlar oluşturur. Gerrewey'e göre (Gerrewey, 2012, s. 47) bu sergi gerçekliğin bir temsilidir. Dal Co'nun sergi yaklaşımında mimarlık çok açık bir biçimde sergilenir; genel hikâye, eleştirel tavır ya da olası yeni gelişmelerin küratör tarafından öne çıkarılmadan, okuyucu veya ziyaretçilere, bir arayış olarak sunulması önemli bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar.



Görsel 3. Venice Prize bölümünde TU Delft. 1991. (Gerrewey, 2012, s. 52)

On yıllık bu süreçteki sergilerin mimari yaklaşımında postmodern eğilimlerin öne çıktığını söylemek mümkündür. Sergi söylemi değişkenlik gösterir; tek bir mimarın monografisi, kente ilişkin problemlere dikkat çeken yarışmalar ya da bir temanın bulunmayışı gibi. İtalyan küratörlerce kurgulanan sergiler Venedik şehriyle güçlü bir ilişki içerisindedir, yarışma formatında kurgulanan 1985 ve 1991 yılı sergileri göz önünde bulundurulduğunda sergilerin yerel bir nitelik taşıdığından bahsedilebilir, zira bu yarışmalarda Venedik'e yönelik tasarımların üretilmesi beklenmiştir. Sergi mekânı değişkenlik gösterir; Bienal'in kentle bütünleşmesi düşüncesine paralel olarak, her sergi için kentin farklı noktalarında bulunan mekânların kullanımı söz konusudur. Mimarlık daha çok çizimler aracılığıyla temsil edilmektedir. Bu anlamda Bienal'in, 1930lardan itibaren yaygınlaşan mimarlık sergilerinin bir uzantısı olduğu söylenebilir. Mimari temsil araçları, sanat eseri gibi sergilenmekte ve sergilerde farklı tasarlama yöntem ve süreçlerine vurgu yapıldığı görülmektedir. 1980 yılında gerçekleşen ilk sergide 1/1 ölçekte inşa edilen sokak kurgusunun istisna olduğunu belirtmek gerekir. 1991 yılına gelindiğinde ise "Venice Prize" bölümünde, öğrenciler tarafından üretilen çizim ve maketlerin sergilenmesinde (Görsel 3) geleneksel yöntemlerin dışına çıkıldığı ve yerleştirme fikrinin ilk adımlarının atıldığı görülür (Gürdağ & Koca, 2022, s. 1571).

1996 yılında 6. Uluslararası Mimarlık Sergisi "Sensori del futuro-L'architetto come sismografo" Hans Hollein küratörlüğünde gerçekleşir. Avusturyalı mimar, Bienal'in İtalyan olmayan ilk küratörüdür. Sergide, mimarın günümüzün yer altı titreşimlerini yakalama ve bunları geleceğe tercüme etme yeteneğini araştırmak amaçlanır. Hollein'e göre mimarların 1990larda hala belirli bir mimari hareket veya düşünce

okullarının parçası olması uygun değildir. Mimar tüm sınıflandırmalardan bağımsız olmalıdır, ancak bu sayede geleneksel mekân fikrine meydan okuyabilir. Bu söylem, postmodern yaklaşımın etkisinde gelişen Bienal’de bir kırılma noktasıdır. Sergi mekânı olarak Giardini’de yer alan ana salon ve ulusal pavyonlar kullanılır. Temsil nesnesi dönüşür, sergi “Fotografi di architettura (mimari fotoğrafçılar)” başlıklı bir bölümün yanı sıra davetli mimarların projelerine ilişkin çizim ve maketlere ek olarak fotoğraf ve video çalışmalarını da içerir.

Liefooghe’ye göre Hans Hollein’in sergisi belirli bir konuyu ele almak ya da bir manifesto işlevi görmek için girişimde bulunmaz. Bienal’den geriye küratörün kimliği, Golden Lion ödülleri’nin Venedik Mimarlık Bienali’nde bu yıl ilk kez verilmesi gibi yalnızca biçimsel birtakım noktalar akılda kalır (Liefooghe, 2012, s. 54). Hollein, Mimarlık Bienali’ni Sanat Bienali modelinde kurgular ve farklı sergileme fikirlerinin peşinden gitmek, teknolojiye olan ilgisi nedeniyle sergide çeşitli medya türleri ile neler yapılabileceğini görmek istediğini belirtir (Görsel 4-5) (Levy & Menking, 2010, s. 72).



Görsel 4. DS+R. Bad Press: Dissident Ironing⁵. 1993. <https://tinyurl.com/3nc58ssy>



Görsel 5. Japonya Pavyonu⁶, 6. Uluslararası Mimarlık Sergisi. 1996. <https://tinyurl.com/2p99uhjj>

⁵ Elizabeth Diller & Ricardo Scofidio’nun ilk kez 1993 yılında sergilenen, Dissident Housework serisinden Bad Press adlı eseri 1996 yılı ana sergisinde yer alır.

⁶ Chiharu Takemoto, Arata Isozaki, Miki Okabe’nin küratörlüğünü üstlendiği enstalasyon, 1995 yılında Kobe bölgesinde meydana gelen depremin yıkıcı sonuçlarını canlandırıyor.

1998 yılında Bienal yapısal bir değişime uğrar. Bienal resmî sitesinde yer alan açıklamaya⁷ göre bu tarihten itibaren Venedik Mimarlık Bienali, yalnızca Ulusal Pavyonlar'ın katkısıyla oluşturulan bir sergi değildir; her birinin kendi küratörü ve projesi olan Ulusal Pavyonlar, Bienal küratörü tarafından oluşturulan Uluslararası Sergi ve Bienal küratörü tarafından onaylanan tamamlayıcı etkinlikler dizisinden oluşan bir bütündür. Bienal yönetimine göre bu yeni sergi modeli, çoğulcu ifadenin önünü açmıştır. Sergi alanları da bu duruma uygun biçimde, stratejik ihtiyaçlar doğrultusunda büyümüş ve sonraki sergilerde Giardini ve Arsenale sabit sergi mekanları olarak birlikte kullanılmaya başlanmıştır.

Değişimin akabinde ilk sergi 2000 yılında, Massimiliano Fuksas küratörlüğünde gerçekleşir. "Citta: Less Aesthetics, More Ethics" başlıklı serginin teması, 90lar itibariyle kentsel dönüşümdeki hız ve büyüme ve buna bağlı gelişen kirlilik, büyük ölçek, sosyal hoşnutsuzluk ve eşitsizliğin mimaride yeni etik yanıtların araştırılmasını gerektirdiği düşüncesi üzerine odaklanır. 7. Uluslararası Mimarlık Sergisi'ni takip eden üç sergide "Next" (2002), "Metamorph" (2004), "Citta, Architettura e Societa" (2006) söylem, 2000 yılında olduğu gibi kent ölçeği üzerinden belirlenir. Deyan Sudjic'in küratörü olduğu "Next", geleceğin mimarisini ve kentlerdeki dikey büyümeyi konu alır. 2004 yılında Kurt Forster'ın Bienal için seçtiği tema, yeni teknoloji ve malzemelerin mimariye dikte ettiği metamorfozdur. Sergide ziyaretçilerin temayı doğrudan hissedebilmeleri için Asymptote tarafından, bilgisayar teknolojisini kullanarak, Corderie'nin merkezinde her bölümün kendiliğinden ve aynı anda bir sonrakine kaymasına izin veren modüler bir yerleştirme tasarlanmıştır (Görsel 6).



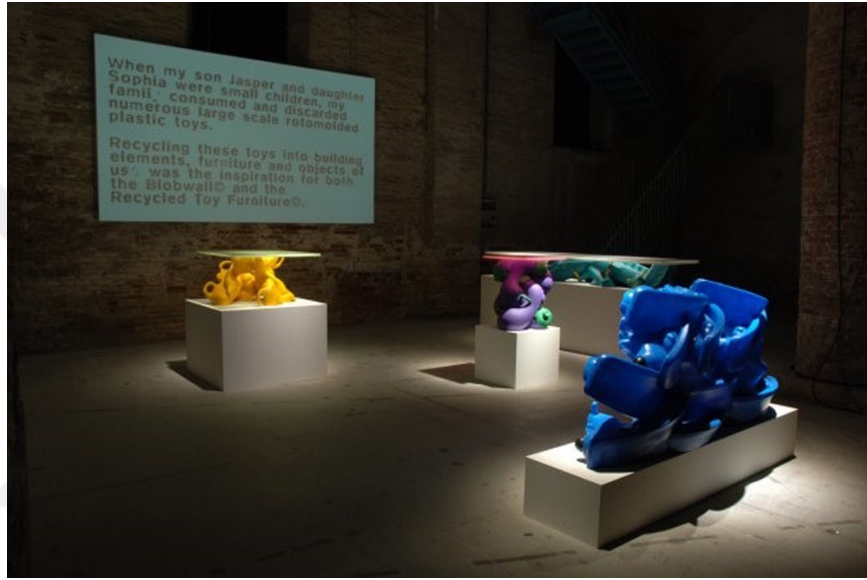
Görsel 6. Metamorph, Corderie-Arsenale. 2004. <https://tinyurl.com/2r4hvyeu>

Ricky Burdett küratörlüğünde düzenlenen "Citta, Architettura e Societa" sergisinin odağını nüfusu 3 milyonu aşan küresel kentler oluşturmaktadır. 10. Uluslararası Mimarlık Sergisi; çağdaş toplumsal problemler, mimarlık ve kullanıcı arasındaki etkileşim, daha demokratik ve sürdürülebilir çevreler tasarlanmasında mimarın rolü

⁷ Orijinal metin için bkz. <https://www.labiennale.org/en/la-biennale-di-venezia>

gibi konuları tartışmaya açar. Sergi kurgusu, seçilen 16 şehre ilişkin veriler sunulması üzerine şekillenir.

11. Uluslararası Mimarlık Sergisi “Out There: Architecture Beyond Building”, 2008 yılında, Aaron Betsky küratörlüğünde gerçekleşir. Betsky’e göre mimarlık yalnızca inşa edilmiş bir bina değil, inşa etmeye dair her şeydir, dünyada kendimizi evde hissetmekle ilgilidir. Sergide binasız mimarlık fikrine odaklanan Betsky, bunu ayartıcı imgeler yoluyla gerçekleştirmeyi hedefler, dolayısıyla sergi pek çok yerleştirme ve görüntüden oluşur. Söylemin ölçeği önceki sergilerde olduğu gibi kenttir, ancak Betsky’nin bienalinde temsil nesneleri alışılmışın dışına çıkar, bilgisayar destekli üretimler, video yerleştirmeler vb. ağırlıktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Greg Lynn, Recycled Toys Furniture⁸.2008. <https://tinyurl.com/y9uaw2jv>

Szacka’ya göre 2000-2008 yılları arasında gerçekleşen sergiler genellikle kamuoyunu yakın zamanda yapılması planlanan inşaatlar veya projeler, mimarlığın biçimsel dünyasındaki değişimler ya da metropollerimizin içinde bulunduğu durumlar hakkında bilgilendirmeyi amaçlar ve önceki sergilere kıyasla daha az kışkırtıcıdır. Katılımcı ve sergilenen proje sayısının giderek arttığı bu sergiler; halkın düşünmesi, eleştirel yargısı ve hatta kendi kendini geliştirmesi için çok fazla alan bırakmayan, ezici bir çizim, model, film ve fotoğraf koleksiyonu içerir (Szacka, 2008, s. 31).

12. Uluslararası Mimarlık sergisi “People Meet in Architecture”, 2010 yılında, Kazuyo Sejima küratörlüğünde düzenlenir. Kazuyo Sejima, Venedik Mimarlık Bienali bünyesinde görevlendirilen ilk kadın küratördür. Sergi, mimaride çok yönlü yaklaşımlar üzerine düşünmeyi ve mimarlığın çok yönlü olasılıklarının deneyimlenmesini amaçlar. Sejima’ya göre sergide öncelikli olan ziyaretçilere aşırı bilgi yüklemek değil, insanların projeleri deneyimlemesini ve sergilenen malzeme ile iletişim kurmasını sağlamaktır (Görsel 8). Küratör bu düşünceden yola çıkarak

⁸ Lynn tarafından tasarlanan bu yerleştirme “En İyi Yerleştirme” kategorisinde “Golden Lion” ödülü almıştır.

sergiyi bir bütün halinde ele alır. Ana sergi mekânında her katılımcıya ayrılmış bir alan tanımlanır ve sergi nesnelerinin yan yana gelişi serginin söylemine uygun bir ritim çerçevesinde kurgulanır. Sergiye özgü atmosferin yaratılmasında tekdüze bir yönelimin yerine çoklu bakış açıları etkili olur. Sejimanın kurgusunda ana sergi mekanının, temsil sürecine bilinçli bir şekilde dahil edilmesi söz konusudur. Serginin hem söylem hem de küratöryel yaklaşım bakımından diğer sergilerden ayrıldığı söylenebilir.



Görsel 8. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi'nden bir görünüm. 2010. <https://tinyurl.com/4snykkkm>

13. Uluslararası Mimarlık Sergisi “Common Ground” başlığını taşır. 2012 yılında gerçekleşen serginin küratörlüğünü David Chipperfield üstlenir. Chipperfield, çağımızda öne çıkan bireysellik kavramına tepki göstermek istediğini belirtirken sergi kapsamında mimari kültürün temelini oluşturan, ortak veya paylaşılan fikirlerin betimlenmesini ister.

2014 yılında Rem Koolhaas küratörlüğünde düzenlenen “Fundamentals”; mimarlığın bileşenlerini, başka bir ifadeyle herhangi bir zamanda herhangi bir mimar tarafından kullanılan zemin, duvar, cephe, pencere, kapı gibi yapı elemanlarını araştırır. “Elements of Architecture” adıyla derlenen bu tipolojiler Giardini bölümünde sergilenir. Koolhaas, sergiyi yıldız mimarlar ve onların ürünleri için bir showroom olarak değil, mimarlığın kendisini tartışmak için bir alan olarak kullanmak istediğini belirtir. Serginin diğer bölümü Monditalia, ise İtalya gerçekliğinin doğaçlama araştırmalar ile temsil edilir. Türkiye Pavyonu, 14. Uluslararası Mimarlık Sergisi'nde ilk kez ziyaretçilerle buluşur.

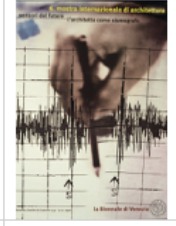


Görsel 9. Windows. 2014. <https://tinyurl.com/3ht5s93j>

2014 yılının ardından Bienal'in söylemi küresel bir boyut kazanır. 2016 yılında düzenlenen 15. Uluslararası Mimarlık Sergisi'nin başlığı küratör Alejandro Aravena tarafından "Reporting From The Front" olarak belirlenir. Sergi teması ile mimarlığın cevap vermesi beklenen konuların çeşitliliğini genişletmek amaçlanır. Mimarlığın genel olarak ilişkilendirildiği kültürel ve sanatsal boyutlara ekonomik, sosyal, politik ve çevresel boyutların da eklenmesi istenir. Sergide; ayrımcılık, eşitsizlik, sanitasyona erişim, doğal afetler, konut sıkıntısı, göç, kayıt dışılık, suç, trafik, atık, kirlilik ve toplumsal katılım gibi sorunlarla yüzleşen insanların çalışmalarını irdelemek ve aynı zamanda farklı boyutların sentezlendiği örnekler sunmak amaçlanır.

2018 yılında düzenlenen 16. Uluslararası Mimarlık Sergisi "Freespace" başlığını taşır. Serginin küratörleri Yvonne Farrel ve Shelley Mcnamara'nın bu başlığı belirlemelerinde, Bienal'in çoğulcu yapısına katkı sağlayacağı düşüncesi etkili olur. Sergide, mimarlığın yaşadığımız dinamik gezegenle olan ilişkisini ve kültürünü sürdürmek; bunun için de mimarının bünyesindeki -insan, yer, zaman ve tarihe dayalı- çeşitliliği, özgünlüğü ve sürekliliği ortaya çıkarmak amaçlanır.

Hashim Sarkis'in küratörlüğünü üstlendiği 17. Uluslararası Mimarlık Sergisi, 2021 yılında düzenlenir. "How will we live together?" (Birlikte nasıl yaşayacağız?) başlığını taşıyan sergi, yeni bir mekânsal sözleşmeye ihtiyaç duyulması fikrinden yola çıkar. Küratör Sarkis mimarları, genişleyen siyasi ayrışmalar ve büyüyen ekonomik eşitsizlikleri göz önünde bulundurarak, birlikte cömertçe yaşayabileceğimiz mekanlar hayal etmeye çağırır.

1980	1981-1982	1985	1986	1991	1996
					
Paolo Portoghesi	Paolo Portoghesi	Aldo Rossi	Aldo Rossi	Francesco Dal Co	Hans Hollein
"with architecture, not about architecture"				tema ve başlığı olmayan tek bienal	mimar tüm sınıflandırmalardan bağımsız olmalıdır.
ilk mimarlık bienali arsenale sergi alanı olarak bienal'e kazandırılıyor		mimari yarışma		ulusal pavilyonlar ilk kez davet ediliyor	ilk kez iletişim sistemleri, yeni teknolojiler gibi alışılmadık elementler sorgulanıyor ve geleneksel kent fikrine meydan okunuyor.
Postmodernism	İslam mimarisinin modernist standartlara karşıtlığı ve Gaudi, Wright, Corbusier gibi mimarların bu mimariden esinlenmeleri	tüm dünyadan kabul görmüş mimarlar davet ediliyor ve Venedik için proje üretmeleri isteniyor.	Hendrik Petrus Berlage'ın çalışmalarına adanıyor. Bunda mimarın tarihe verdiği önem etkili.	yarışma-sergi-mimarlık okulları	mimarın günümüzün yer altı titreşimlerini yakalama ve bunları geleceğe tercüme etme yeteneğini araştırmak amaçlanıyor.
Teatro del Mondo			sergi Venedik'ten sonra Amsterdam, Paris ve Berlin'de gösteriliyor.	"Una Porta Per Venezia" yarışma bölümünde Mehmet Karaören	
Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini, Ricardo Bofill, Christian de Portzamparc, Philip Johnson, Ignazio Gardella and Mario Ridolfi, Michael Graves	Hassan Fahty, Fernand Pouillon, Le Corbusier, Louis Khan, Robert Venturi, Frei Otto, Ricardo Bofill, Yasmeen Lari	Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Robert Venturi		Coop Himmelbau, Peter Eisenman, Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Sverre Fehn, Gae Aulenti, Massimiliano Fuksas, Aldo Aymonino, Giancarlo De Carlo, Renzo Piano, Luciano Semerani, Ettore Sottsass, James Stirling, Francesco Cellini, Rafael Moneo, Aaron Betsky, Santiago Calatrava, Odile Decq, Vittorio Gregotti, Steven Holl, Hans Hollein, Rob Krier	Frank O. Gehry, Tadao Ando, Jean Nouvel, Renzo Piano, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Norman Foster, Herzog & de Meuron, Arata Isozaki, Toyo Ito, Philippe Stark, Jorn Utzon, Alvaro Siza Vieira, Massimiliano Fuksas, Rem Koolhaas, Rafael Moneo, Odile Decq, Liz Diller, Ricardo Scofidio, Peter Zumthor, Ben van Berkel, Kazuyo Sejima
"çağdaş mimari geçmişle uyumlu olmalıdır." postmodernizm etkisinde gelişiyor, modernizm eleştiriliyor.					ilk kırılma, postmodernizm etkisinden kurtulma, ilk soyut estelasyonlar

Tablo 3. Venedik Mimarlık Bienali - I

2000	2002	2004	2006	2008
Massimiliano Fuksas	Deyan Sudjic	Kurt W. Foster	Ricky Burdett	Aaron Betsky
	geleceğin mimarlığı nasıl olacak?		küresel kentler	building-free architecture
21. yüzyılda megalopolis, Çevre-Toplum-Teknoloji	bienal, ikiz kuleler saldırısından bir yıl sonra	bilgisayar teknolojilerinin tasarım sürecine dahil olması ile artan avangart malzeme çeşitliliği ve cesur yapı formları	çağdaş toplumsal sorunlar, mimarlık ve gerçek kullanıcıları arasındaki etkileşim, daha demokratik ve sürdürülebilir çevreler tasarlanmasında mimarın rolü	dünyada kendimizi nasıl evimizde hissederiz?
Fuksas'a göre 90lar itibarıyla kentsel dönüşümdeki hız ve büyüme ve buna bağlı gelişen kirlilik, büyük ölçek, sosyal hoşnutsuzluk ve eşitsizlik mimaride yeni etik yanıtların araştırılmasını gerektiriyor.	dikey büyüme, gökdelenler, 1/100 ölçek gökdelen maketi	alana özgü yerleştirmelerle ziyaretçilerin gerçek dünyadaki değişimi doğrudan hissetmesi		
				en soyut sergi
Jean Nouvel, Kengo Kuma, Zaha Hadid, Hans Hollein, Greg Lynn, Hani Rashid, Shigeru Ban, Asymptote, Diller&Scofido, Kazuyo Sejima, MVRDV, Odile Decq, Santiago Calatrava, Norman Foster, Jean Nouvel, Renzo Pieno	Norman Foster, Jean Nouvel, David Chipperfield, Greg Lynn, Kazuyo Sejima, MVRDV, Shigeru Ban, Toyo Ito, Un Studio, Zaha Hadid, Diller&Scofido, Philip Johnson, Kengo Kuma, Daniel Libeskind, Jean Nouvel, Carlo Scarpa, Peter Zumthor	Aldo Rossi, James Stirling, Peter Eisenman, Frank Gehry, Ian Ritchie, Asymptote, Herzog&de Meuron, Zaha Hadid, Ron Arad, Toyo Ito, Daniel Libeskind, Kenzo Tange	Rem Koolhaas, MVRDV, Santiago Calatrava, Francesco Cellini	Diller Scofidio+Renfro, UNStudio, Massimiliano Fuksas, Nigel Coates, Work Architecture, Philippe Rahm, M-A-D, Coop Himmelb(l)au, Vicente Guallart, Zaha Hadid, An Te Liu, Greg Lynn, MVRDV, Penezić and Rogina, Asymptote, Atelier Bow Wow, Barkow Leibinger Architects, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Morphosis, Herzog & de Meuron
kent üzerine yoğunlaşıyor. kentleşmenin doğurduğu sorunlar ve mimarlığın bunlar üzerine etkileri araştırılıyor. (veriler, ütopya projeleri vs.)				

Tablo 4. Venedik Mimarlık Bienali - II

2010	2012	2014	2016	2018	2021
					
Kazuyo Sejima	David Chipperfield	Rem Koolhaas	Alejandro Aravena	Shelley McNamara Yvonne Farrel	Hashim Sarkis
people meet in architecture		elements of architecture	"expanded eye" ufukta görünen yeni eylem alanları	earth as a client	a new spatial contract
mimarinin çoklu olasılıklarını ve yaklaşımların çoğulluğunu deneyimlemek	kültürel çabanın sürekliliğinin önemini ve bir mimari kültürün temelini oluşturan ortak ve paylaşılan fikirleri göstermek	ulusal pavyonların ilk kez tek bir temaya yanıt vermesi isteniyor(absorbing modernity).	mimarlığın yanıt vermesi beklenen konuların kapsamını genişletmek (kültürel, sanatsal, sosyal, politik, ekonomik, çevresel vb.)	mimarlık, ihtiyacın en geniş anlamıyla anlamlı mekana çevrilmesidir.	katılımcılardan ana temanın mimariye özgü yönlerini vurgulamaları isteniyor.
amaç bilgi vermek/paylaşmak değil mimarlığın deneyimlenmesi	Chipperfield, davetli mimarların ticari amaç güderek kendi projelerini sergilemesini yasaklıyor.	yapı bileşenleri derlenerek sergileniyor	ayrıcılık, eşitsizlik, sanitasyona erişim, doğal afetler, konut sıkıntısı, göç, kayıt dışılık, suç, trafik, atık, kirlilik ve toplumsal katılım gibi sorunlarla yüzleşen insanların çalışmalarını irdelemek & eşzamanlı olarak, pragmatik olanı varoluşsal, uygunluk ve cesaret, yaratıcılık ve sağduyu ile bütünleştirerek farklı boyutların sentezlendiği örnekler sunmak		-among diverse beings -as new households -as emerging communities -across borders -as one planet
				kamusal alana dair fikirler	
Rem Koolhaas, Kazuyo Sejima, Renzo Piano, Toyo Ito, BIG, Jean Nouvel, Janet Cardiff, Olafur Eliasson, Massimiliano Fuksas, Zaha Hadid, Rob Krier, Kengo Kuma, Weiwei Ai	Norman Foster, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Alvaro Siza, Peter Zumthor, Renzo Piano, Aravena, Peter Eisenman, Olafur Eliasson, Yvonne Farrel, Sou Fujimoto, Kenneth Frampton, Jean Nouvel, Kazuyo Sejima	Aires Mateus	Peter Zumthor, David Chipperfield, SANAA, Kengo Kuma, Norman Foster, Richard Rogers, Renzo Piano, Aires Mateus, Alvaro Siza, Forensic, Herzog&de Meuron, MVRDV, Steven Holl,	Alvaro Siza, Peter Zumthor, BIG, David Chipperfield, Kazuyo Sejima, Toyo Ito, Alejandro Aravena, Aires Mateus, Diller&Scofido+R	OMA, Aravena dışında alışlagelen büyük isimler davetli değil.
mimarlığın deneyimlenmesi, ortak mimari kültür, yapı bileşenleri			küreselleşme küresel gelişmeler veya problemler karşısında yeni üretim biçimleri, yeni kullanıcılar		

Tablo 5. Venedik Mimarlık Bienali - III

Mimarlık sergileri, literatürde çoğunlukla bitmiş mimari ürünlere veya eserlere dair görüntü ve bilginin çeşitli temsil araçları aracılığıyla kitlelerle buluşturulduğu bir ortam olarak kabul edilir. Bu kabul mimarlık sergilerini pasif bir temsil ortamı olarak konumlandırır. Oysaki mimarlık sergileri mekânsal deneyimi açığa çıkarabilecek dinamik bir yapıya sahiptir ve aktif bir temsil ortamı olarak kurgulanabilmektedir. Venedik Mimarlık Bienali bünyesinde gerçekleşen sergiler için de benzer bir yapıdan söz edilebilir. Bienal kapsamında sergiler, küratörün belirlediği tema doğrultusunda çeşitli biçimlerde gelişir. Bienal sergilerinin ilk yıllarında farklı mimari akımlar öne çıkar. 1975 yılındaki ilk sergide faşist mimari, Werkbund ve Avrupa ve Amerika'dan çağdaş mimari projelere yer verilir.

Bienal'in 1975-1991 yılları arasındaki döneminde çoğunlukla geleneksel temsil araçlarından yararlanılır ve mimari projeler sergilenir. Yarışmalar ve eğitimle ilgili bölümler de göz önüne alındığında sergilerin, mimari tasarımların ve tasarlama biçimlerinin izleyici ile bulunduğu bir ortam niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Bu dönemde gerçekleşen sergilerde mimarlık alanındaki formel yaklaşımlar öne çıkar, özellikle 1980 yılındaki ilk sergiyle beraber postmodern hareketin baskınlığı söz konusudur.

Hans Hollein, 1996 yılı sergisinin tema metninde mimari akımlar ve düşünce ekollerini kastederek "mimar tüm sınıflandırmalardan bağımsız olmalıdır" der. Sergi söylemindeki bu esneklik başka bir deyişle özellikli bir kavram veya nesneye gönderme yapılmaması, farklı ve eleştirel yaklaşımların önünü açar. Sergide mimari tasarımlara ek olarak mimarlar tarafından üretilen sanatsal nesnelere, enstalasyonlara vb. çeşitli temsil yöntemlerine yer verilir. Bu gelişme, sergi niteliğinin dönüşmesi ve temsil biçimlerinin çeşitlenmesi bakımından önem taşır. Serginin, hem Venedik Mimarlık Bienali üzerindeki Postmodernizm etkisini zayıflatması hem de kurgulama biçimindeki yöntem değişikliği sebebiyle bir kırılma noktası oluşturduğu söylenebilir (Gürdağ & Koca, 2022, s. 1571).

2000-2008 yılları arasında sergi temaları kent üzerine yoğunlaşır. bu sergilerde küresel kentler, kentsel dönüşümdeki hız ve büyüme, dikey büyüme gibi konulara dikkat çekilirken; kentleşmenin neden olduğu toplumsal problemlerin boyutu, mimarlık ve kullanıcıları arasındaki etkileşim, mimarlığın bu problemler karşısında nasıl bir tutum takınacağı ve daha demokratik çevreler yaratılmasında oynayacağı rol tartışılır. Sergilerde, bu sorunlara yanıt arayan tasarım önerilerine yer verilse de veri paylaşımının daha baskın olduğu görülmektedir. Yöntem bakımından kıyaslandığında sergilerin Hollein'in sergisiyle benzerlik taşıdığı söylenebilir. Ancak 2000-2008 yılları arasında gerçekleştirilen dört sergi söylemi de kent ölçeği ile sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla sergiler; mimarlığın kente, çevreye ve insan yaşamına etkilerinin anlaşılmasına çalışıldığı birer ortam olarak karşımıza çıkar (Gürdağ & Koca, 2022, s. 1572).

2010-2014 yılları arasında düzenlenen sergilerde söylem, mekânın kendisine odaklanır. 2010 ve 2012 yıllarına ait sergilerin sırasıyla mekânsal deneyimi olanaklı kılmayı ve mimari kültürün temelini oluşturan, ortak veya paylaşılan fikirler üzerine düşünmeyi amaçladığı görülmektedir. 2010 yılında Kazuyo Sejima'nın

küratörlüğünü üstlendiği sergi ile birlikte, ilk defa mimari yerleştirmelere yer verilir. Bu yerleştirme modeli sonraki yıllarda da kullanılmaya devam eder. 2014 yılında düzenlenen sergideyse ölçek, yapı bileşenlerine inmiştir. Yapı bileşenlerine ilişkin farklı tipolojilerin derlenerek sergilenmesi söz konusudur. 2016-2021 yılları arasında düzenlenen sergilerin söylemleri küresel gelişmelere vurgu yapar. Kent temasını odak alan sergiler ile benzer biçimde kurgulanan bu üç sergide, küresel sorunlar karşısında mimarlığın nasıl dönüşeceği üzerinde durulur. Farklı malzeme ve üretim biçimlerine yönelik araştırma sonuçlarına yer verilen bu sergilerde sergi nesnesi, zaman zaman, araştırmanın son ürünü olan mekânın kendisidir (Gürdağ & Koca, 2022, s. 1572).

Venedik Mimarlık Bienali'nin ilk sergileri, farklı mimari akımların etkisindedir ve çeşitli mimarların tasarımlarının gösterildiği bir iletim ortamıdır. Yarışmalar dönemiyle birlikte ise sergiler, bir üretim alanına evrilir. Kentsel sorunlar üzerine yoğunlaşan dönemle beraber sergiler, bir araştırma ve bilgi aktarım alanı olarak değerlendirilebilir (Gürdağ & Koca, 2022, s. 1572). Bu değişimin yanı sıra sergiler her seferinde daha fazla alt başlık içeren ve daha çok katılımcıya yer veren bir yapıda kurgulanmaya başlar. Ancak 2010 yılında bu kurgu bozulur ve 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi bilgi iletim amacı gütmeyen, çünkü küratör Sejima'ya göre insanlar internet aracılığıyla her türlü bilgiye ulaşabilmektedir. Dolayısıyla sergi teması özel bir kavrama atıfta bulunmaz, yalnızca bir mimari deneyim yaratmayı hedefler. Sejima, sergisini diğer sergilerden farklı olarak tek bir başlık altında kurgular ve sergilenen her nesne için ayrı bir alan yaratılır. Bu alanlar küratör tarafından "oda" olarak tariflenir. Odalar arası geçişlerde farklı duyuşsal nitelikler ve işlerin yoğunlukları göz önünde bulundurulur, bu nedenle sergi bütünü ritmik bir düzene sahiptir. Kimi alanlarda sergi mekanının kendisinin de aktif bir şekilde enstalasyona dahil edildiği görülür. Sergi bilgi iletim amacı gütmeyen ancak kendine has bir biçimde mimarlık bilgisini üretir ve mimarlık sergisini bütünde bir temsil formu olarak okumaya olanak sağlar.

BÖLÜM 4: BULGULAR

4.1 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi: İnsanlar Mimarlıkta Buluşuyor (People Meet in Architecture)

PEOPLE MEET IN ARCHITECTURE	
2010	
Kazuyo Sejima	
29 Ağustos-22 Kasım <i>Arsenale-Giardini</i>	
Golden Lion-En İyi Ulusal Katılım:	Bahreyn Krallığı
Golden Lion-En İyi Proje:	junya.ishigami+associates
Silver Lion- Gelecek Vaat Eden Genç Katılımcı:	OFFICE Kersten Geers David Van Severen + Bas Princen
Özel Mansiyonlar:	Amateur Architecture Studio, Studio Mumbai, Piet Oudolf
Golden Lion-Yaşam Boyu Başarı:	Rem Koolhaas
Golden Lion- Anısına:	Kazuo Shinohara
KATILIMCILAR:	
Aires Mateus e associados	Luisa Lambri
Amateur Architecture Studio	Walter Niedermayr
AMID.cero9	Noero Wolff Architects
Aranda\Lasch with Island Planning Corporation	Hans Ulrich Obrist
ARU/Architecture Research Unit	OFFICE Kersten Geers David Van Severen + Bas Princen
Atelier Bow-Wow	Valerio Olgiati
Berger&Berger	OMA - Office for Metropolitan Architecture
Lina Bo Bardi	OpenSimSim
Studio Andrea Branzi	Piet Oudolf
Janet Cardiff	Pezo von Ellrichshausen Architects
Caruso St. John + Thomas Demand	Renzo Piano Building Workshop
Aldo Cibic	Mark Pimlott + Tony Fretton Architects
dePaor architects	Cedric Price
architecten de vylder vinck taillieu	Smiljan Radic + Marcela Correa
Do ho Suh + Suh Architects (Eulho Suh and KyungEn Kim)	raumlaborberlin
Peter Ebner and friends	R&Sie(n)
Olafur Eliasson	Tom Sachs
Sou Fujimoto Architects	selgascano
Anton García-Abril & Ensemble Studio	Studio Mumbai Architects
junya.ishigami+associates	Fiona Tan + Kazuyo Sejima & Associates + Office of Ryue Nishizawa
Toyo Ito & Associates, Architects	Transsolar & Tetsuo Kondo Architects
Andrés Jaque Arquitectos	Wim Wenders
Christian Kerez	Cerith Wyn Evans

Tablo 6. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi



Görsel 10. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi posteri. 2010. <https://tinyurl.com/yczjc4c7>

12. Uluslararası Mimarlık Bienali “People meet in architecture” Paolo Barrata direktörlüğünde ve Kazuyo Sejima Küratörlüğünde düzenlenmiştir. 29 Ağustos-22 Kasım 2010 tarihleri arasında gösterimde olan sergi, bu süre zarfında 170,801 kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Sergide mimarların yanı sıra sanat ve mühendislik gibi farklı disiplinlerden 44 katılımcının işleri yer alır. Bu işler Arsenale ve Giardini sergi mekanlarında sergiye de adını veren “People meet in architecture” başlığı altında sergilenir. Sergide ayrıca 53 ülkenin ulusal pavyonları gösterilir.

Bienal’in 2010 versiyonu, serginin küratörü Kazuyo Sejima’nın sözleriyle “Mimarlığı bulmak ve çağdaş toplumda mimarlığın potansiyelini yeniden düşünmek üzerinedir.” Sejima’ya göre 21. yüzyıl teknolojik ilerlemeler ve internet nedeniyle dolaylı ilişkiler çağıdır ve bu soyut dünyada mimarlık önemli bir yer tutmaktadır. Küratör Kazuyo Sejima sergi kataloğunda yer alan giriş yazısında sergiyle ilgili olarak şunları söyler;

Mimarlık her zaman kolektif bilincin bir yansıması, gelişen yaşam tarzlarının fiziksel bir kapsülü olmuştur. Yeni yaşam algılarımız bu değişen toplumdaki doğar ve hangi bölge, kültür veya şehirden geldiğine göre gelişir. Bu izlenimlerin varlığının geleceğimizde çok daha etkili olacağına inanıyoruz.

Bu sergi, insanların farklı geçmişlerden gelen çeşitli fikirleri kabul etmelerini sağlar ve kendi içinde gelecekteki potansiyeli kapsayan bugünü yansıtır. Umuyoruz ki bu sergi, farklı yaklaşımlarla oluşturulmuş yeni yaşam biçimlerini ifade eden bir mimari hakkında, bir mimari olasılıklar deneyimi olacaktır.

Bir mimari sergi, gerçek binalar sergilenemeyeceği için zorlu bir kavramdır. Binaların yerini modeller, çizimler ve diğer nesneler almalıdır. Bir mimar olarak, düşüncelerimizi ifade etmek için mekânı bir araç olarak kullanmanın mesleğimizin bir parçası olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle her katılımcıya kendi alanı verildi ve herkes kendi küratörü olarak hareket etti.

Palazzo delle Esposizioni büyük ölçüde, değişen oranlarda beyaz odalardan oluşmaktadır. Arsenale’de tüm odalar birbirinden oldukça farklıdır. Odaların boyutları değişkenlik gösterir, duvar dokuları zamanla gerçekleşen aşınmalar nedeniyle farklıdır ve bazı odalarda ek beyaz duvarlar vardır. Her sergi alanı kendi

yeni mekanıdır ve her katılımcı benzersiz bir mimari bağlamda yeni bir proje yapmaktadır. Tüm katılımcılar, mekân aracılığıyla temaya ilişkin anlayışlarını ve tepkilerini gösterirler. Böylece serginin atmosferine tek bir yönelimden ziyade çoklu bakış açıları üzerinden ulaşılabilecektir. Sergi, insanların mimarlıkla, mimarlığın insanlarla ve insanların kendileriyle ilişki kurması için bir zemindir.

Serginin seçim kriteri, her biri mimarlık ve insan arasında farklı bir ilişki öneren mimarları, sanatçıları ve mühendisleri belirledi. Bunun nedeni, mekânın yalnızca mimarlar tarafından tasarlanmaması, daha ziyade inşa edilmiş formların diğer profesyonellerle iş birlikleri yoluyla gerçekleştirilmesidir. Aynı şekilde, bir binanın kullanıcıları da büyük bir rol oynamaktadır. Kullanıcılar hem bir binanın uygulanabilirliğine karar verirler hem de yaratıcı sürece katılma şansı bulurlar. Dolayısıyla Venedik Bienali'nde ziyaretçiler önemli işbirlikçilerdir (Sejima, 2010, s. 15-16).

Sejima'ya göre internet çağında insanlar istenilen bilgiye anlık olarak ulaşabilmektedir. İnsanlarla bir araya gelmek ve projeleri deneyimlemek, sergilenen malzemelerle bir çeşit temas kurmak daha önemlidir. Sejima, mevcut sergi mekanını bu düşüncenin gerçekleştirilmesinde bir araç olarak kullanmak istediğini belirtir. Bu nedenle Arsenale ve Giardini'de yer alan ana sergi mekanlarını odalara bölerek her katılımcı için ayrı bir alan tanımlamış ve katılımcıları mevcut birkaç malzemeyle bir tür atmosfer yaratmaya davet etmiştir. Böylece ziyaretçiler farklı türde deneyimler edinebilecek, birbirinden farklı atmosferleri hissedebilecektir (Levy & Menking, 2010, s. 166). Sejima bu anlamda Bienal'i "daha az bilgi ve daha fazla duygu için bir şans" olarak nitelendirir (Levy & Menking, 2010, s. 176).

Her işin kendine ait bir alana sahip olması; serginin kimi bölümlerinde sabit mekânın bağlam olmaktan çıkarılarak içeriğe dahil edilmesine olanak verir. Sergilenen temsiller, projelerin yoğunluğu göz önünde bulundurularak, ritmik bir düzende yan yana getirilir böylece odalar arasındaki geçişler de bir anlamda tasarlanmıştır (Levy & Menking, 2010, s. 167). Bu yaklaşımın özünde bir mimarlık sergisinde gerçek bir binayı sergilemek mümkün olmadığı için mimari niteliklerin nasıl gösterileceği sorunsalı yatar. Mimarlığın kendine özgü nitelikleriyle birlikte nasıl sergileneceği sorusuna yanıt arayan Sejima, bire bir ölçekli bir model sergilendiğinde dahi bağlamın göz ardı edildiğini belirtir. Küratör bu nedenle katılımcılardan her odanın bağlamıyla birlikte bir şeyler yaratmalarını, sergi mekanının mevcut koşulları içerisinde bir proje sergilemenin olasılıkları üzerinde düşüncelerini istediğini istemiştir (Levy & Menking, 2010, s. 173).

Serginin küratöryel danışmanlarından biri olan Yuko Hasegawa'ya göre Bienal teması "yeni düzenin olasılıklarına veya insanlar bir mekânda bir araya gelip birbirleriyle ilişki kurduklarında ortaya çıkan yaratıcı programlara bakarak geleneksel 'mimarlık' kavramını yeniden gözden geçirme girişi"dir. Geleneksel 'mimarlık' kavramı ile işaret edilen yalnızca binalar değil, benzer mekânsal etkileri teşvik eden temsil mekanları da dahil olmak üzere tüm mekân yaratma faaliyetleridir (Hasegawa, 2010, s. 29). Bienal'in teması, yeni ve gelişmekte olan bilgi transfer teknolojilerinin bilme biçimleri arasındaki başka bir deyişle bilgi ve deneyim arasındaki mesafeleri açtığı günümüz dünyasında mimarlığın medya ve küresel ağların ve onların yarattığı sosyal ortamlar karşısında nasıl konumlanacağını tartışılması adına önem taşır. Projelerin çoğu işbirlikçidir ve kontrollü deneyler olarak kurgulanmıştır. Sergi mekanları ışık, su buharı, ses, bitki örtüsü, kumaş ile

şekillenir. Işık, fotoğraf gibi öğeler aracılığıyla zamanın maddesellik kazandığı hissedilir. Mimari bir mekânda olduğu gibi serginin kendi bağlamında da mekân ve zamanın karşılıklı bağımlılığı hem algının karmaşık öznelliğini hem de paylaşılan deneyimin öznel arası niteliğini ortaya çıkaran projeksiyon, hareket ve görüntüler aracılığıyla keşfedilir. Sergi boyunca bilgi ve deneyim dünyaları çarpışır, kesişir ve çelişkilerini çoğaltır. Sergi aracılığıyla deneye, iş birliğine, yeni uygulama biçimlerinin ve mimari bilgi biçimlerinin üretilmesine vurgu yapılır. Blau'a göre en önemlisi ise mimarlığın kültürel ortamının vurgulanmasıdır (Blau, 2010, s. 40).

Bu noktada Eve Blau serginin tutumunu şöyle yorumlamıştır; mimarlığın deneysel tasarım uygulamaları için yeni medya ortamlarına adaptasyonu kendi kodları, uygulamaları ve tarihine uygun bir çerçeve oluşturmasıyla mümkündür. Ancak bu sayede sosyal ya da politik yeni anlamlar üretebilir. Bienal'in 'atmosfer' kavramı çerçevesinde şekillenmesinin nedeni budur. Atmosfer kelimesi pek çok farklı anlamda kullanılmakla birlikte mimarlığa hayat veren şeydir. Mimarlığa özgü bir bilgi biçimidir, aynı zamanda dünyayı anlamlandırma biçimimizi ve onun içinde hareket etme yeteneğimizi dönüştürür. Atmosfer, mekân ile onu yaratan arasına mekânı deneyime açan bir mesafe kurar ve kullanıcının mimari üretim sürecine dahil olmasını sağlar. Sergi mekanları da bu anlayışla tasarlanmıştır ve kendine özgü bir atmosfere sahiptir. Serginin atmosferi birden çok bakış açısıyla üretilmiş kolektif bir yapıdadır ancak bu bakış açılarının hepsi "tüm ilişkilerin kökleri gerçeklikte yani fiziksel mekandadır" önermesi etrafında konumlanır (Blau, 2010, s. 41-44). Sejima ve ortağı Nishizawa, profesyonel yaşamlarında mimarlığın bilişsel olanaklarını, inşa edilen işin dünyamızı ve kendimizi tanıma biçimimizi nasıl etkileyebileceğini ve deneyim yoluyla bilgi ve anlayışın kazanıldığı süreçleri keşfetmekle ilgilenirler (Blau, 2010) Sejima'nın sergiye yönelik tutumunun, bu mimari yaklaşımın etkisinde şekillendiği söylenebilir.

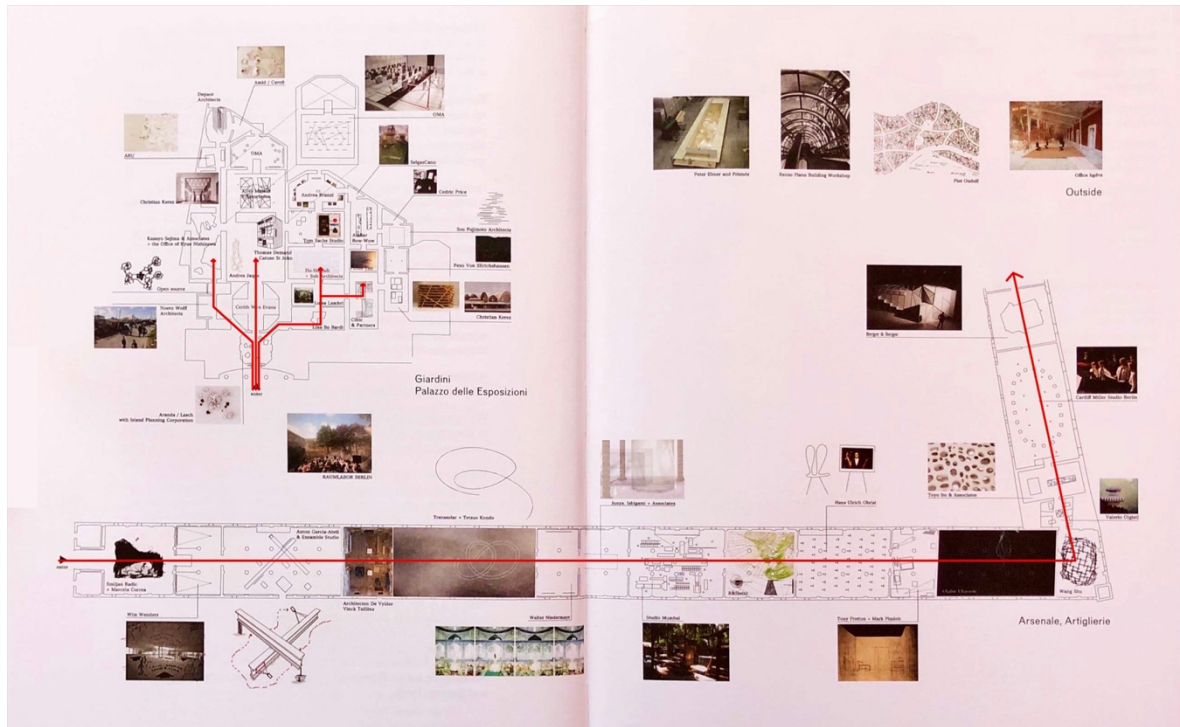
Sergi aracılığı ile temsil edilen mimari bilgiyi daha iyi anlayabilmek adına atmosfer kavramına kısaca değinmek faydalı olabilir. Pallasmaa atmosferi "bir mekânın, ortamın ya da sosyal durumun algısal, duygusal ve duygusal olarak kapsayıcı izlenimi" olarak tanımlar. Atmosfer; bir oda, mekân, yer, manzara ya da sosyal bir karşılaşma için birleştirici tutarlılık ve karakter sağlar. Deneyimsel durumun ortak paydası, rengi veya hissidir. Nesne ile özne arasında duran deneyimsel bir özelliktir (Pallasmaa, 2014, s. 21). Zumthor'a göre bir mekânda bizi harekete geçiren ve ona asıl mimari niteliğini kazandıran, yapının kendine özgü atmosferidir (Zumthor, 2006, s. 11). Atmosfer, nasıl algıladığımız ve mekânı nasıl deneyimlediğimiz ile dolayısıyla mekanla karşılaşmanın bedensel olması ile doğrudan ilgilidir. Zumthor'un atmosfer anlayışı iç mekânın deneyimlenmesi ile sınırlı değildir. Binanın çevresiyle nasıl bir ilişki kurduğu ve nasıl kendisini çevreleyenlerin bir parçası haline geldiği de en az binanın iç mekanının bedensel deneyimi kadar önem taşır (Zumthor, 2006, s. 63). Böhme'ye göre atmosferler çevrelerle, diğer insanlarla, nesnelerle vb. olan ilişkileri yani öznenin dünyadaki varlığını tümüyle şekillendirir (Böhme, 2017, s. 70).

Lopez Serfozo'ya göre Sejima'nın küratöryel projesi, bir karma medya oluşturmak için mimarlık, sanat ve mühendislik ortamlarını birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda bireyin bedensel deneyimini de araştırır (Lopez Serfozo, 2018, s. 93). Sergi yere

özgü olma durumunu ve bedensel etkileşimi vurgular biçimde kurgulanır ve Arsenale’de öngörülen alan boyunca hareket eden insan bedeninin ölçeğine atıfta bulunulur. Sejima, Arsenale’de buluşan insanların, vücutları mekân boyunca sürekli hareket ettiği için sosyal bir mimari deneyimi fark edebilecekleri fikrinin peşinden gider. Dolayısıyla Arsenale’deki enstalasyonların her birinin, farklı biçimsel stratejileri tekil deneyimsel durumlara soyutlayarak mekânsal bilgi ve ziyaretçilerin bedeni arasında bir ara yüz gibi çalıştığı söylenebilir (Lopez Serfozo, 2018, s. 98-99).

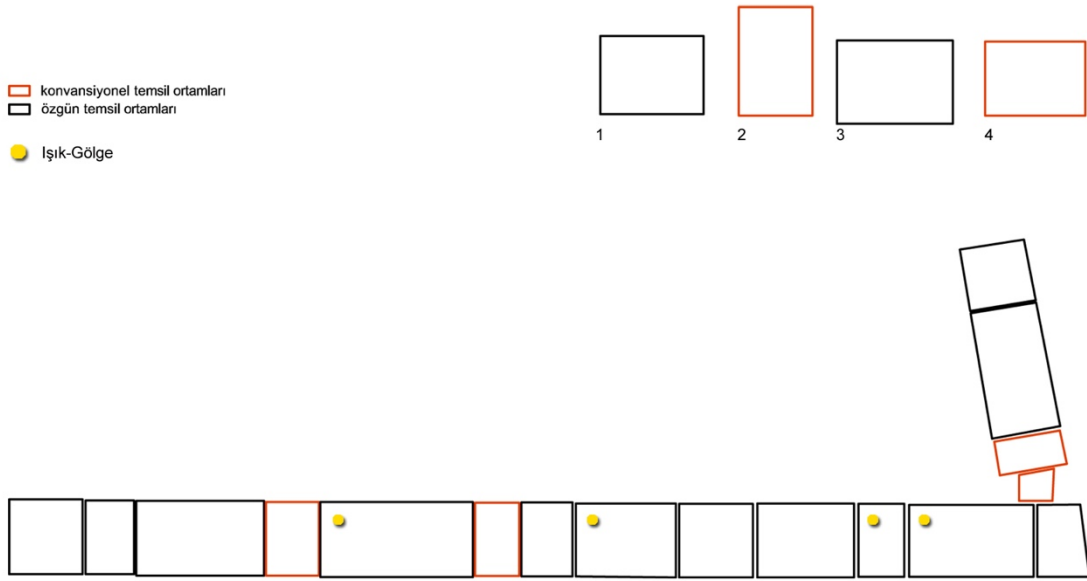
Brian Hatton, 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi’ni özne ile ambiyansın, malzeme ile mekânın, eylem ile biçimin karşılaşması olarak yorumlar (Hatton, 2010, s. 81). Sejima’nın sergisi Bienal’in diğer sergilerine kıyasla manifesto özelliği taşımaz. Hatton’a göre sergi, bütünde, tektonik ve mekânsal hassasiyetleri özetleyen ve doğanın ortasındaki insan habitatının belirli bir aktarımına katkı sağlayan geniş bir yerleştirmeyi sahneye koyar (Hatton, 2010, s. 85). Diana Lind’e göre sergi, ziyaretçileri mimarlık deneyimlerini ve kendilerini içinde nasıl gördüklerini yeniden düşünmeye teşvik eder; mimarlığın ancak insanlar ve onların mekân içindeki faaliyetleri ile anlamlı ve ilgili olduğunu hatırlatır (Lind, 2010). Pallister’e göre sergide yer alan işlerin çoğu gösteriş ve kazançtan ziyade geçici şeyler, deneyim ve geçicilik ile ilgilenir. Pallister, Arsenale bölümünde yer alan işleri duyumsal ve canlı olarak nitelendirir (Pallister, 2010). Sergiyi ele alan bir başka yazıda serginin bir atmosferi olduğu, sergide yer çekiminin hissedildiği belirtilir. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi’ni teorik değil de deneyimsel kılan; malzemenin, suyun, ahşabın, rengin, sesin ve ışığın içgüdüsel olarak hissedilmesidir. Yazarlara göre tüm öğeler mekânsal bir biçimde temsil edilmiştir, bu nedenle sergide yer alan işler önceki bienallerde olduğu gibi kendilerini açıklayan metinlere ihtiyaç duymaz ve ticari bir kaygıları yoktur (Stathaki, Bell, & O’Kelly, 2010). Kieran Long ise serginin oldukça atmosferik olduğunu yazar. Long’a göre Sejima’nın mimarlığa bakış açısının izlerini taşıyan sergi, soyuttur ve özellikle ilgilidir. Long, serginin Arsenale bölümünün iyi olmadığını yazar (Long, 2010). Morris, Bienal’deki çeşitliliğin dikkat çekici olduğunu ancak serginin görsel sanatlar bienalini andırdığını ifade eder (Morris, 2010).

Sejima sergiyle ilgili ifadelerinde; insan ve mimarlık arasındaki ilişki, atmosfer yaratmak, mimarinin niteliklerini sergilemek, mekânsal deneyim gibi önemli noktalara değinir. Sergi her ne kadar yeni teknolojilere ilişkin bir sorgulamayı barındırsa da sergide geleceğe dönük mimari yaklaşımların, geçmişin bilgisinden hareketle ve mimarinin kendi kodlarını yadsımadan oluşturulması gerektiğine dikkat çekilir. Sergi bunu yaparken ışık, ses, doku gibi pek çok deneyimsel niteliği kullanarak bir atmosfer yaratır. Sergiyi ele alan diğer ifadeler genel olarak küratöryel ekibin açıklamalarıyla uyumludur. Mimarlık sergilerinin özellikle Bienal gibi eleştirel pratiğin ön planda olduğu kamusal etkinliklerde sanat gibi farklı disiplinlerin tekniklerini ödünç aldığını biliyoruz. Bu durum kimi yazılarda eleştirilir. Ancak Rendell, sosyoekonomik olarak daha bağımsız bir konum işgal eden sanatın, mimarlığın kendi özeleştirisini yapabilmesinde ve mekânsal pratiğin geliştirilmesindeki önemine dikkat çeker (Rendell, 2012, s. 191). Çalışma bu eleştirilerden bağımsız olarak mekânın, serginin bütününe öne çıkan, deneyimsel niteliklerine ve bu niteliklerin nasıl temsil edildiğine odaklanır.



kullanması düşüncesinin serginin bu bölümünde vücut bulmuş olması nedeniyle çalışma kapsamında Arsenele ana sergi mekânı odak alınmış; serginin Giardini bölümü incelemelere dahil edilmemiştir. Serginin Arsenele bölümü; 17 odaya ayrılan ve her odada bir yerleştirmenin bulunduğu ana sergi mekanını ve 4 yerleştirmenin yer aldığı dış mekanları içerir (Görsel 12). Arsenele bölümü ışık-gölge, akustik-ses, oran-ölçek, renk-doku, hareket, zamansallık, manzara-yer ile kurulan ilişki olmak üzere 7 ölçüt üzerinden ele alınarak serginin mekânın deneyimsel niteliklerini nasıl ilettiği ve bir deneyimsel temsil ortamı olarak potansiyeli irdelenir.

Işık-gölge



Görsel 13. Işık-gölge niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

Işık ve gölge mekâna karakterini verir, hacmi oluşturan boşluk, yüzey, malzeme gibi öğelerin niteliğini ortaya çıkarır. Doğal ışığın gün, gece yahut mevsim farklarına bağlı olarak mekâna yansımadaki değişim kullanıcıyı doğal fenomenlere bağlar, böylece fiziksel mekân kozmik boyutla birleşir. Zengin ışık ve gölge koşulları mekânsal duyumu yapılandırır. Sergi kurgusunda Corderie'nin odalara bölünmesi ve her odada mevcut mekânı bağlam olarak kullanan yalnızca tek yerleştirmenin yer alması Arsenalenin kendine özgü niteliklerini de görünür kılmıştır. Mevcut hacmin okunabilirliği süregelirken yapı açıklıkları ve mekâna alınan doğal ışık niteliği korunmuştur. Kurguya ilişkin bu kararlar neredeyse tüm odalarda doğal ışığın etkilerinin hissedilmesini sağlar. Bu durum ışık yoğunluğunun gün içerisindeki değişiminin mekân aracılığıyla algılanmasında etkilidir.

Transsolar & Tetsuo Kondo Architects tarafından tasarlanan Cloudscapes adlı yerleştirmede mekânsal deneyimin yapılandırılmasında ışığın önemli bir unsur olarak öne çıktığı görülür. Bulutlar üzerinde yaşamının nasıl bir şey olacağına dair hayallerden yola çıkan bu çalışmada sergi mekânında yapay bir bulut oluşturulur. Sergi iç mekânında yüzen bu bulut, hava sıcaklığının yüksekliğe bağlı olarak önemli ölçüde arttığı farklı hava katmanlarına sahiptir. En alttaki hava tabakası en ağır, en soğuk ve kuru olanıdır. En üstteki hava tabakası en hafif ve en sıcak olanıdır. Su

buharı, damlacıklar halinde tek tek yoğunlaşıp bulut maddeleşmeye başlayana kadar ılık ve orta hava katmanına salınır. Hissettiğimiz aksine nemli hava kuru havaya göre daha az yoğun olduğundan bulut yere düşmez. Bulutun üzerindeki hava, yüksek sıcaklığından dolayı en hafif olanıdır. Böylece bulut iki hava yastığı arasında sıkışıp kalır (Transsolar, 2010).



Görsel 14. Cloudscapes. 2010. <https://tinyurl.com/yc4e6kuj>

Ziyaretçiler, bulutun asılı olduğu odada, bir bahçede yürümenin normal deneyimine benzeyen bir yol bulurlar. Bu yol, beliren ve kaybolan bulut manzaralarından geçer. Sergi mekânında oluşturulan yapay bulut aracılığıyla yapıya giren doğal ışık perdelenir, bulut katmanı yolu görünmez kılar ve bazı anlarda insanlar diğer insanları yalnızca bulutun üzerinden görebilirler. Sözü edilen yol Arsénale'nin sütunlarına yaslanan 4,3 metre yüksekliğindeki bir rampadır. Bulut sürekli olarak değiştiği için yolun deneyimi de dinamiktir. Bulutun üstündeki ve altındaki atmosferler, ışık filtresi etkisiyle boşlukları ayıran farklı ışık, sıcaklık ve nem niteliklerine sahiptir (Transsolar, 2010, s. 318)

Your split second house adlı yerleştirmenin yer aldığı odada sergi mekanının gün ışığıyla ilişkisi kesilir ve oda karartılır. Böylece ana sergi mekânın hacimsel ve dokusal detayları geri plana itilirken ziyaretçi ve zaman arasında kurulan doğal bağ “ışıksızlık” yoluyla koparılır. Temsil edilen ana deneyimsel niteliğin zamansallık olduğu yerleştirmede, yanıp sönen elektronik flaşlar ve su ögesi tarafından üretilen “an”lar aracılığıyla zaman kavramı yeniden üretilir. Burada ışıkla sağlanan duyumsal etkilerin tersine bir etki yaratıldığı gözlenir.



Görsel 15. Your split second house. 2010. <https://tinyurl.com/w8buy8vn>

McCarter ve Pallasmaa'ya göre, "Düşük ışık miktarı ve gölgelerin varlığı görme duyusunu körelterek berrak düşünmenin önünü açar, çevrel görme ve dokunsallık duyularını harekete geçirir." Işıkla ilişkili olarak incelenen bu işlerde yapay bulut oluşturmak suretiyle görüşün perdelenmesi, mekânın doğal ışıkla ilişkisinin kesilerek karartılması ve bunun yanında sıcaklık, nem, su ögesi, ses gibi farklı duysal uyarıların devreye sokularak mekânsal deneyimin zenginleştirildiği gözlenir. Bu iki yerleştirme dışında bazı odalarda mekân atmosferinin dönüştürülmesinde yapay ışık etkisine başvurulduğu görülür. Bunlardan ilki Mark Pimlott + Tony Fretton Architects tarafından tasarlanan Piazzasalone isimli yerleştirmedir. Yerleştirme aracılığıyla küçük ve anıtsal Venedik meydanlarını anımsatan bir mekân kurgulanır. Ana girişten yaklaşıldığında, ışıklarla süslenmiş bir sokak sahnesi ziyaretçiyi karşılar. Kentsel iç mekân kurgusunu kuvvetlendirmek adına İtalyan meydanlarına özgü bu ışıkların yanı sıra araba farı gibi farklı aydınlatma araçlarından yararlanılır. Tasarımcıları yerleştirmeyi şöyle anlatır;

Araba farının karşı köşesine yerleştirilen hayalet rafın gölgesi uzaktan bakıldığında bir binanın hayaletini andırır. Yer ilk görüşte bir meydanı çağırırsa da tutarsız ölçekteki nesnelerin varlığı, içinde hareket ettikçe güçlenen belirsiz bir karaktere bürünür. Hayalet raf, raf olmaya geri döner ve meydan kısa bir süre için bir şapel, sundurma, bir baldaken kılığına girer. Bir ışık huzmesine yakalanan küçük yazı fontu, yüksek duvarlara, bir lagünün oyununu anımsatan dalgalı bir ışık saçar. Başka bir köşede üst üste yığılmış uzun, boş sedyeler; birbirini izleyen hayali iç mekanlar, göz yanılsamasına neden olan bir enfilade gibidir. Yanlarında solgun bir nesne, bir raf yığını vardır: terk edilmiş bir mobilya parçası, insanın hayalleriyle doldurabileceği aşırı büyümüş bir oyuncak bebek evi. Alacakaranlıkta sallanan ağaç dallarının bir görüntüsü, duvarda başka bir yerde, öte bir dünyaya açılan bir pencere gibi pırıldar. Alan artık bir oda, özel bir iç mekandır. Kendi ışığının vurguladığı masa, duvara dönük samimi bir sığınaktır. Masanın bir yanında, başka bir açıklık, ormanlık bir alanın görüntüsü diğer yanında bir başkasının yansıması görünür. Kişi, kendi görüntüsünün gerisine çekilen bir iç mekân görür. Sonra, doğal olarak, kenti görmek için mobilyaların yanından dışarı doğru döner, bekler.

Avludan gördüğü tüm figürlere dönüp bakar ve meydana, şehre, kentin ışıklarına, hareketine ve fantezisine geri döner (Pimlott & Tony, 2010, s. 252).



Görsel 16. Piazzasalone. 2010. <https://tinyurl.com/3busxadu>

Piazzasalone’de mekâna alınan doğal ışığa müdahale edilmezken yapay aydınlatmalar ve gölge üretecek çeşitli nesnelerin kullanımıyla ziyaretçileri, özel ve kentsel iç mekânlar arasında dolaştıran düşsel bir atmosfer yaratılır.

Studio Mumbai Architects tarafından tasarlanan Work-Place, Arsenale’de yer aldığı odayı yapay ışık etkileriyle dönüştüren bir diğer çalışmadır. Tasarım ekibi mimarlığı, geleneksel üretim biçimleri ve ustalık becerileri, yerel malzeme, gerçek yaşam koşulları gibi bileşenlerin birlikte yorumlandığı bir süreç olarak ele alır ve sergi mekanını bu süreci temsil eden bir atölye ortamına dönüştürür. Sergi nesnelerini oluşturan modeller, maketler, malzeme çalışmaları, eskizler ve çizimler ziyaretçilerin kullanabileceği masa sandalye gibi donatılarla bir arada sergilenirken ana sergi mekanının karakteriyle uyumlu aydınlatmalar oluşturulmak istenen atmosferi kuvvetlendirir.



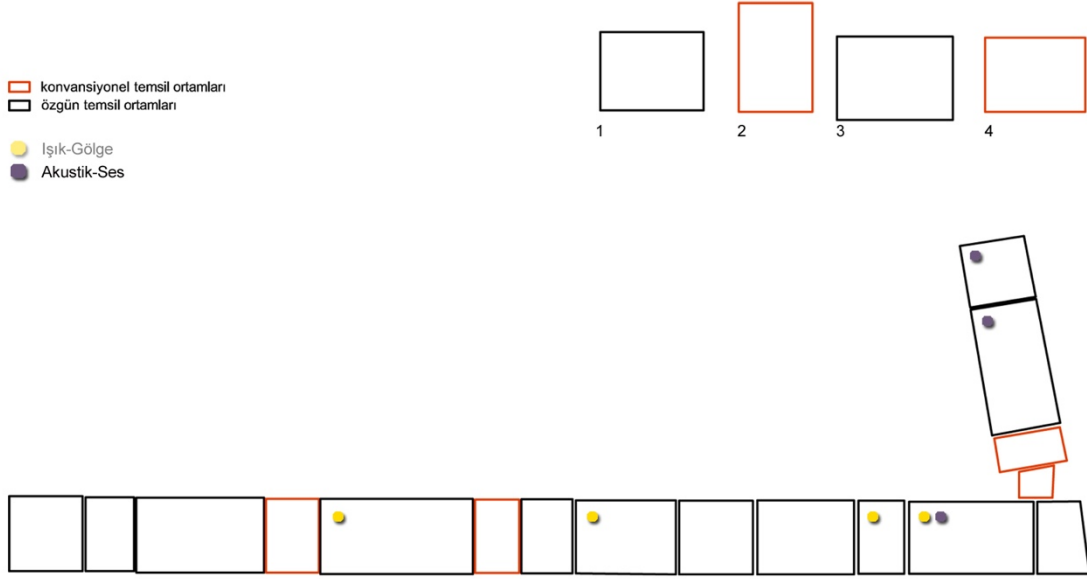
Görsel 17. WORK-PLACE. 2010. <https://tinyurl.com/2p8emvpu>

Ancak sergi boyunca deneyimlenen ışık-gölge etkisi bu niteliğin doğrudan temsil edildiği yerleştirmeler ile sınırlı değildir. Ana sergi mekanının açıklıklarının korunması sayesinde Arsénale'nin bütününde doğal ışığın içeri alınmasına izin verilir. Böylelikle diğer yerleştirmelerin ya da odaların deneyimlenmesi farklı ışık-gölge nitelikleri etkisinde gerçekleşir (Görsel 18).



Görsel 18. Farklı odalardan ışık-gölge etkileri

Akustik-ses



Görsel 19. Akustik-ses niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

İşittiğimiz ses aracılığıyla içinde bulunduğumuz mekânın bilgisi verilir. Mekânın geometrisi, kullanılan malzeme nitelikleri mekânın içerisinde işitilen ses vasıtasıyla ayırt edilebilir nitelik kazanır. Ses bunun yanı sıra içsel bir deneyim yaratması ve diğer duyuları harekete geçirmesi bakımından önem taşır. Sergi kurgusunda ses ögesinin vurgulandığı üç yerleştirme yer alır. Deneyimlenen rota üzerinde ziyaretçilerin ilk karşılaştığı yerleştirme Olafur Eliasson tarafından tasarlanan Your split second house'dur.⁹

Your split second house ile vurgulanan ana nitelik zamansallıktır, Eliasson burada iki saniye arasındaki boşluğu temsil etmeyi amaçlar ve zamanda dondurulmuş statik bir boşluğu canlandırır. Ancak bunu yaparken çok duyulu bir ortam yaratır. Yerleştirmenin yer aldığı aks boyunca ilerlerken ziyaretçiler hem yanıp sönen elektronik flaşların sesini hem de hortumlardan hareketli bir biçimde akan suyun sesini işitirler. Böylece akan saliseyi duyumsamak için görme, işitme, dokunma gibi birden fazla duyu harekete geçirilerek öznenin mekân içindeki deneyimini yapılandırılır.

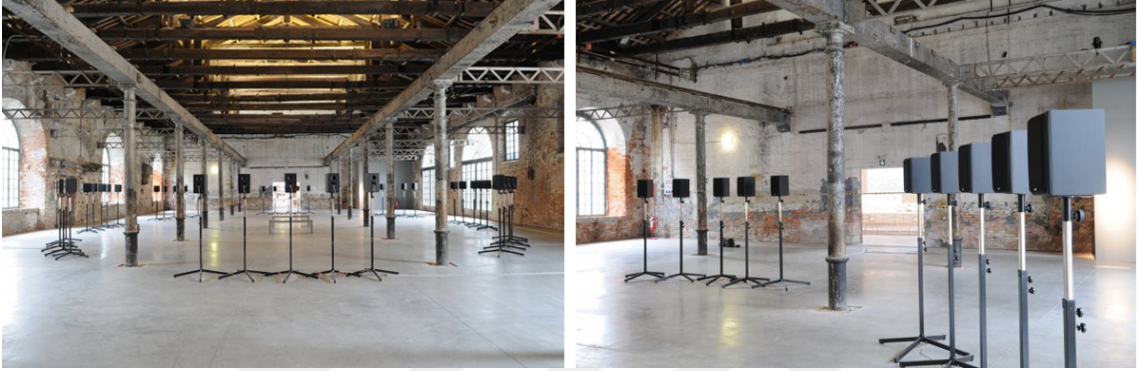
Ses niteliğinin temsil edildiği diğer odada 40 part motet adı verilen yerleştirme yer alır. Serginin bu bölümünde Tallis'in Spem in Allium¹⁰ bestesinin ayrı ayrı kaydedildiği kırk ses, alana stratejik olarak yerleştirilmiş kırk hoparlör aracılığıyla

⁹ Bu yerleştirmeye ilgili detaylı bilgiye zamansallık bölümünde yer verilmiştir.

¹⁰ İlahi, beş sesli (soprano, alto, tenor, bariton ve bas) sekiz koro için düzenlenmiştir. Tallis büyük olasılıkla şarkıcılarının at nalı şeklinde dizilmesini amaçlamıştır. Birinci korodan tek bir sesle başlayarak, diğer sesler taklitle birleşir ve müzik sekiz koro etrafında hareket ederken her biri sırayla susar. Birkaç ölçü boyunca kırk sesin tümü aynı anda girer ve ardından sekizinci korodan birinci koroya geçen müzikle açılışın düzeni tersine çevrilir. Bir diğer kısa tam bölümün ardından korolar antifonal çiftler halinde şarkı söyleyerek sesi aralarındaki boşluğa fırlatır. Sonunda tüm sesler çalışmanın doruk noktasını oluşturmak için birleşir (https://en.wikipedia.org/wiki/Spem_in_allium).

çalınır. Dinleyicilerin eserin heykelsi yapısını gerçekçi biçimde hissedebilmeleri için hoparlörler odaya oval biçimde yerleştirilir. Böylece sesin bir korodan diğerine geçerken ileri geri zıpladığı, birbirini yankıladığı duyulabilir ve tüm şarkıcıların şarkı söylediği anda ses dalgalarının özneye buluşması ezici bir hissi beraberinde getirir. Lopez Serfozo serginin bu bölümüyle ilgili olarak şunları söyler:

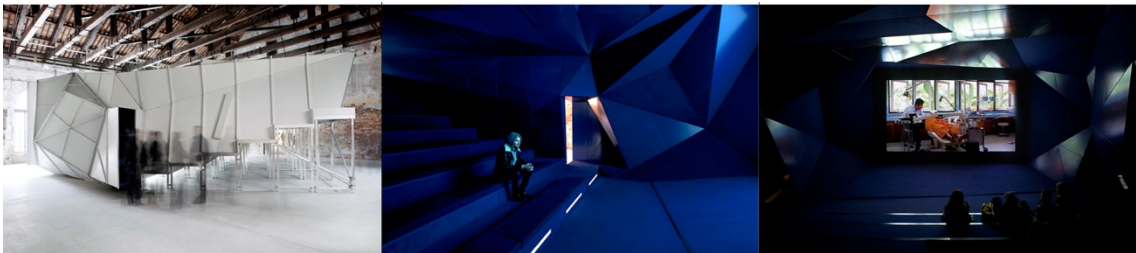
Kayıttaki 40 ses, tek tek parçalar halinde veya kolektif bir bütün olarak mekâna nüfuz ederek bir koronun performansını büyük, boş bir odada oturan nesnelerin performansına dönüştürür. Mekân ziyaretçisini sonar ve dokusal bir ortam içine çeker. Arsénale'nin ahşap iskeleti ziyaretçilerin bedenleri boşlukta hareket ederken titrer (Lopez Serfozo, 2018, s. 91).



Görsel 20. 40 part motet. 2010. <https://tinyurl.com/4rwxwa9v>

Cardiff'e göre izleyici mekân boyunca hareket eder ve seslerle yakın bir bağlantı kurarken eseri de değişen bir yapı olarak ortaya çıkarır. Ses bu mekânda adeta bir heykel gibi somut bir form kazanıp fiziksel mekânı inşa ederken izleyicinin mekânda nasıl bir yol izleyeceği önem kazanır (Cardiff, 2010, s. 104). Yerleştirme boşluğu keşfetme biçimleriyle mekânsaldır ve mekânın boşluğunun sesin bolluğuyla dengelenmesi mekânsal olarak anlamlıdır. Mekân, ses ve bedensel algı aracılığıyla deneyimlenir.

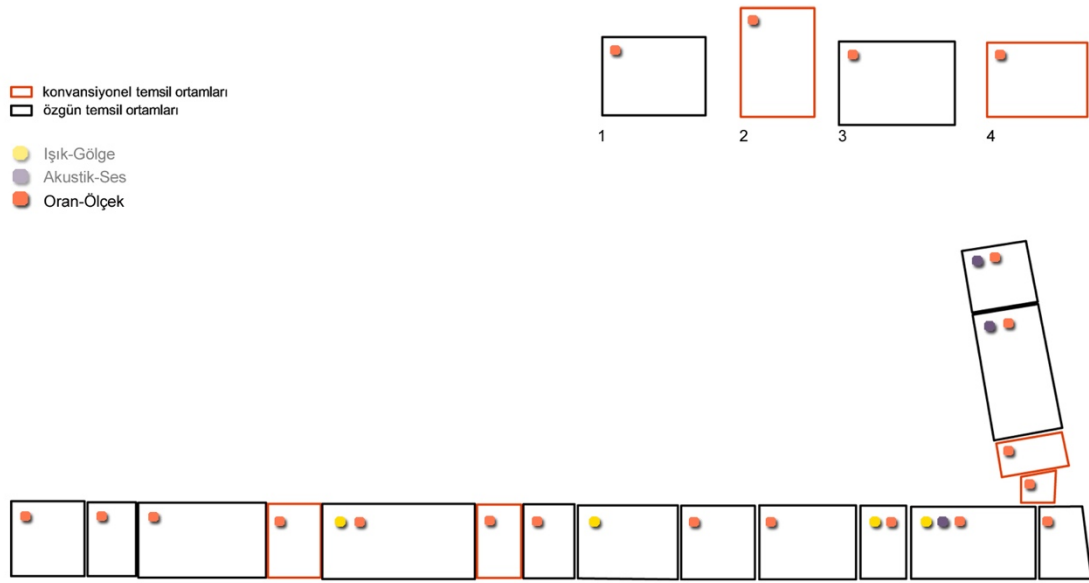
Ziyaretçiler buradan prefabrike bir sinema salonun yer aldığı odaya ilerler. Ça va adı verilen bu mekânda sergi kapsamında gösterilecek filmler izleyicilerle buluşur. Bu iki oda arasındaki yer değiştirme çok sesli bir mekândan önce Arsénale'nin normal ritmine, daha sonra ise kendi akustik sınırlarını belirleyen yeni bir mekâna geçiştir. Berger&Berger, 80 kişilik bir izleyici grubu için gerekli asgari hacmi belirlemiş ve akustik kompozisyonun kurallarına ve fiziksel gereksinimlerine uygun bir morfoloji geliştirmiştir. İlkel bir mağarayı andıran özelliklere sahip bu sinema, küçük bir sahne ve sabit projeksiyon perdesine sahiptir.



Görsel 21. Ça va, prefabricated movie theater. 2010. <https://tinyurl.com/59p695vw>

Berger&Berger, bu sinema salonunu izleyici ile gösterilen işler arasındaki bir bağlantı veya ara yüzden daha fazlası olarak öne sürerler. Salon, daha ziyade, kendisini görsel ve akustik bir ortamın saf mevcudiyeti olarak dayatır. Yekpare bir mimari parçasıdır ve temel tiyatro tasarımında mevcut akustik efektlerin dönüştürülmesiyle oluşan yeni bir iç ortam yaratır. Parça, dış mekânı değiştirirken bir iç mekânı da tanımlayan mimari bir strüktür, “kamusal bir oyuk”tur (Berger&Berger, 2010, s. 86).

Oran-ölçek

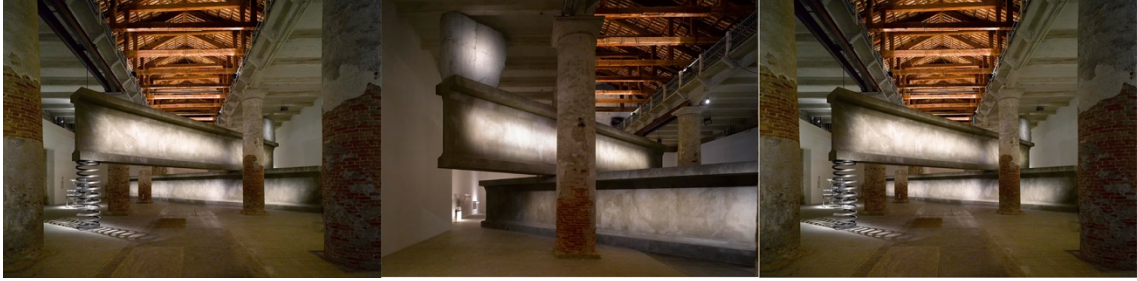


Görsel 22. Oran-ölçek niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

İnsan doğal olarak şeyler arasındaki matematiksel oranları algılar ve kendi ölçeğinden yola çıkarak şeylerle kendisi arasında oransal bir ilişki kurar. Kişinin mekanla ve mekandaki diğer nesnelerle kurduğu oransal ilişkiler mekânsal deneyimini etkileyen önemli niteliklerdir. Serginin geneline bakıldığında geleneksel temsil yöntemlerini kullanan işlerin bulunduğu odalar dahil olmak üzere tüm odalarda mekân ve mekânda yer alan nesnelerle ilişki kurmanın mümkün olduğu görülür.

Ancak iki yerleştirme, ölçek ve oransal ilişkilerin temsilinde öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Ensemble Studio tarafından tasarlanan Balancing Act adlı yerleştirmedir. Yerleştirme, Ensemble Studio tarafından geliştirilen pek çok fikri sentezleyen bir denge oyunu olarak nitelendirilir. Arsénale'deki alanına boylamasına yerleştirilen iki strüktürel eleman, orijinal mekânı dönüştüren bir ayraç gibi çalışır. Yapının açık strüktürü üzerinde çapraz bir kesik oluşturulur. Artık bitişik olan iki strüktür arasındaki uyum; birbiriyle buluşan, yüzleşen ve birbirine karıştırılan iki sistemden oluşan bir mekânı biçimlendirir. Müdahalenin yerleştirildiği bu nokta yerçekimi yükünün yeni strüktür ile birleşip reaksiyona girerek iletildiği yere dönüşür. Binanın ağırlığını destekleyen yapısal kolonlar mekândaki eylemi yeniden şekillendirir. Mekâna dahil edilen yeni öğeler, yeni bir düzen yaratarak ve mekânın

ölçeğini değiştirerek yapının ritmiyle oynar. Ağırlıklı olarak yatayda yerleştirilen ve Arsenale'nin hacmini düşeyde etkileyen kontrapuntal öğeler, Arsenale'nin armonisi ile yüz yüze gelir. İç mekânda kolon dizilerinin oluşturduğu aralıklar, eklemlenen yeni öğelerle birlikte, mükemmel dengede yeni bir tonal akorun notaları gibidirler (Garcia-Abril, 2010, s. 158).



Görsel 23. Balancing Act. 2010. <https://tinyurl.com/2p8257tw>

Balancing Act, iç mekânın temposunu öznenin hareket yönünün değiştirmek suretiyle dönüştürür. Bunu yaparken yapının ölçeğiyle de oynar. Hacmin orijinal yüksekliğine müdahale ederek mevcut boşluğu insan ölçeğine yaklaştırır. Oluşturulan yeni atmosferik denge ziyaretçiler üzerinde iç mekânın doğrusallığı boyunca devam eden güzergahı, yapının uyum ve düzenini vurgulayan bir etki bırakır.

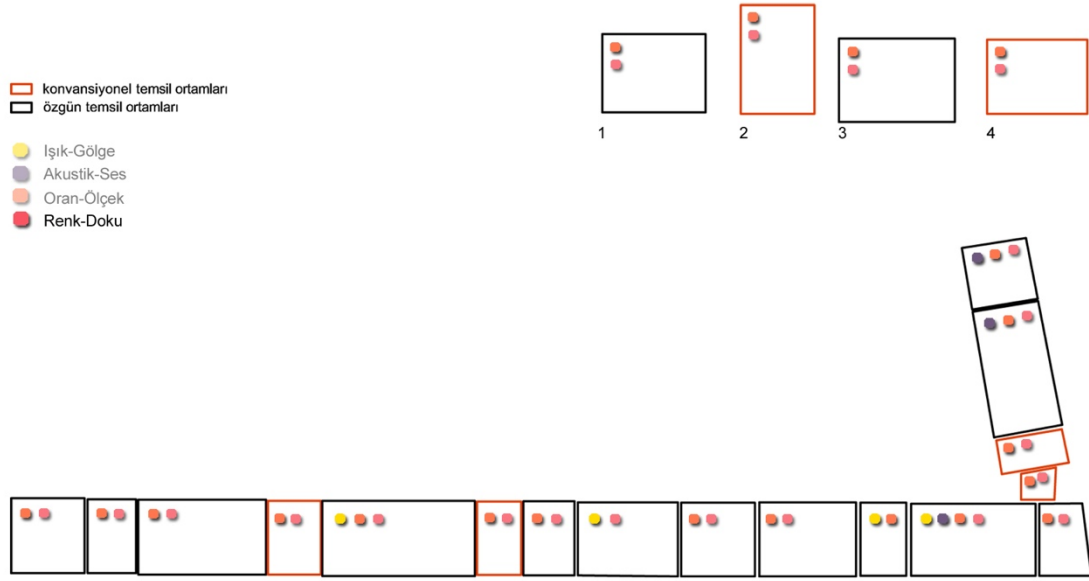
İkincisi ise Decay of a Dome adlı yerleştirmedir. Amateur Architecture Studio tarafından Arsenale'de zemine ihtiyaç duymayan kubbe şeklinde hafif bir strüktür inşa edilir. En az bileşen ve en basit yapımların içeren konstrüksiyon zemine zarar vermez, hızlı bir biçimde monte edilebilir. Yerleştirmenin inşasında 8x8x200 cm ölçülerinde bambu çubuklar ve Venedik limanında ambalaj kutularında kullanılan ham çam ağaçları kullanılmıştır. Bu; bağlantıları olmayan, ancak ağırlık taşıyabilen bir yapıdır. Yalnızca aynı kesite sahip tek çeşit çubuk kullanma prensibini takip eder. Tasarımcılar kubbenin yüksekliğinin zamanla azalarak belirli bir seviyede sabitlenmesini öngörürler. Bu değişim, Tao felsefesiyle bağlantılı olarak, çürüme ve adaptasyon ile ilişkilendirilir ve yapıların zamanla çürümeye benzer bir davranış olarak yorumlanır (Studio, 2010, s. 54).



Görsel 24. Decay of a dome. 2010. <https://tinyurl.com/3y5jf4ud>

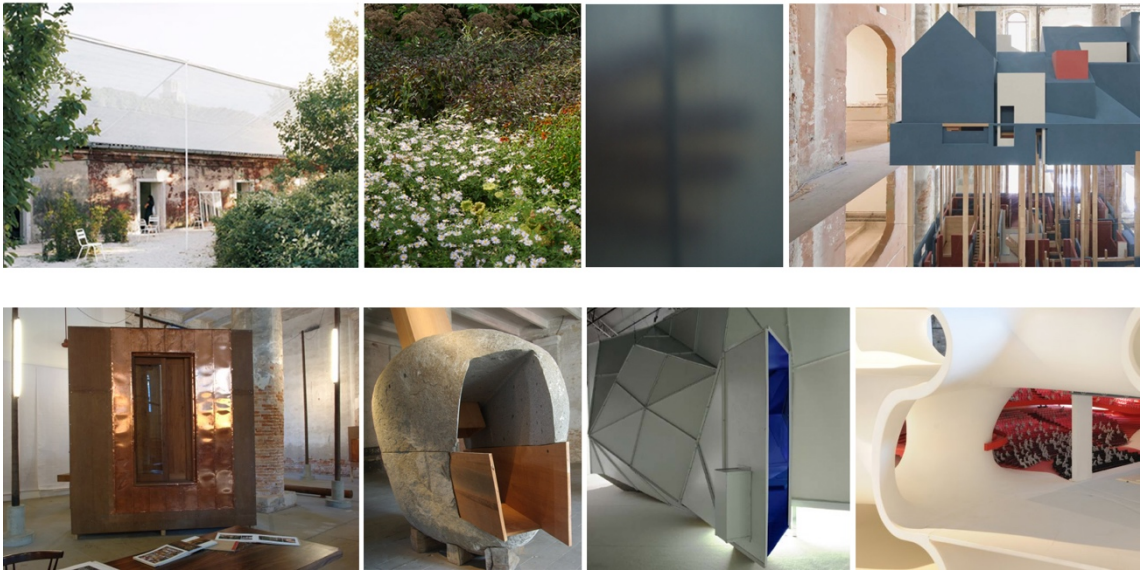
Sergi mekânında üretilen bu kubbe, mevcut hacmin ölçeğiyle oynayarak iç mekânda yeni bir yükseklik önerir. Sergi güzergahını takip eden ziyaretçiler bu ahşap kubbenin içinden geçer. Böylelikle iç mekânda iki farklı hacmi deneyimler ve bunlar arasında oransal bir ilişki kurarlar.

Renk-doku



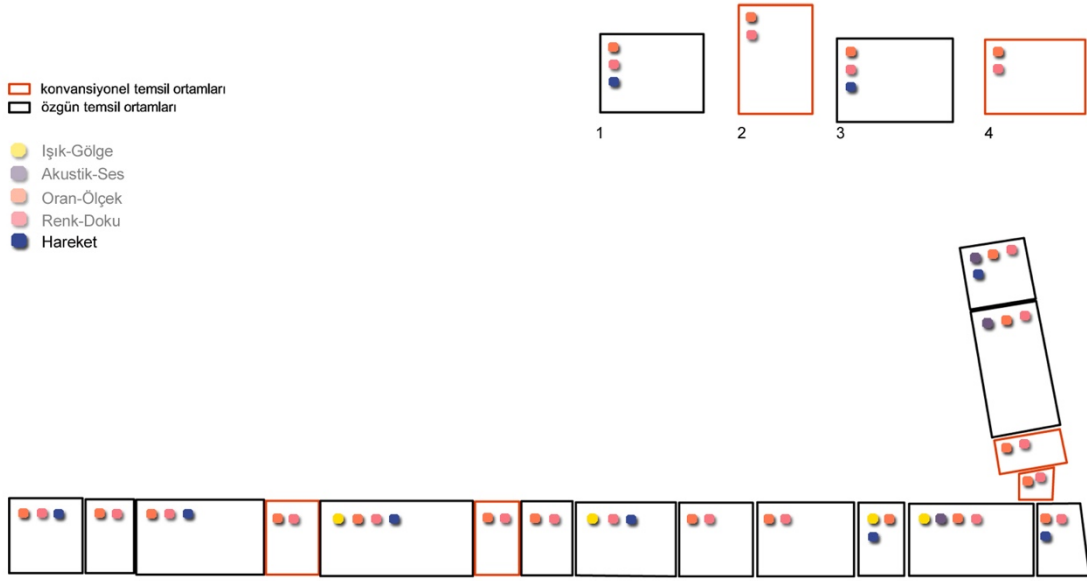
Görsel 25. Renk-doku niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

Malzemeye özgü nitelikler olan doku ve renk mekâna, mekânsal deneyimde dokunsal alanı ortaya çıkaran detayları kazandırır. Sergi bütününde ziyaretçiler geniş bir doku ve renk çeşitliliği ile temas ederler. Arsénale odalarının büyük çoğunluğunda geleneksel temsil araçlarının kullanıldığı yerleştirmeler de dahil olmak üzere doku ve renk niteliklerinin temsil edildiği görülür. Oluşturulan kolajda görüldüğü üzere ziyaretçiler sergi boyunca taş, ahşap gibi doğal malzemeler; şeffaf beton, metal gibi endüstriyel malzemeler; bitki örtüsü gibi doğal dokular başta olmak üzere geniş bir renk-doku yelpazesi ile karşılaşır (Görsel 25). Bunların yanı sıra tarihi sergi mekanının kendi malzeme ve zamanın etkilerinin okunabildiği dokusal nitelikleri renk-doku deneyimini kuvvetlendiren önemli bir öge olarak karşımıza çıkar.



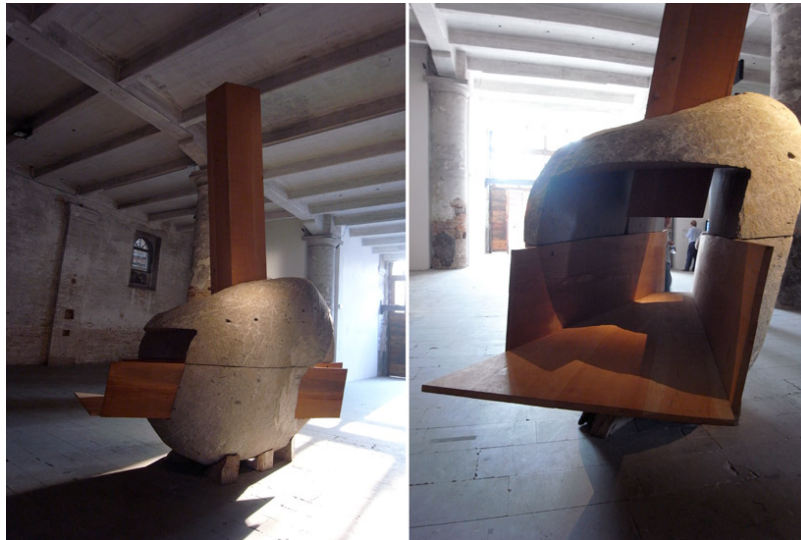
Görsel 26. Sergiden farklı renk-doku örnekleri

Hareket



Görsel 27. Hareket niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

Bedensel hareket algı sürecinin bir zorunluluğu olduğu gibi mekânın deneyimlenmesinde de önemli bir yer tutar. Mekânsal deneyim, hacmin içindeki yer değiştirmelerin ve mekân aracılığıyla tetiklenen eylemlerin bütünüdür. Serginin mekânsal doğası, sergi nesnesinden bağımsız olarak, bedenin hareketini zorunlu kılar. Geleneksel temsil yöntemlerinde izleyici ve nesne arasındaki iletişim genellikle gözün hareketi aracılığıyla kurulurken sergi mekanına özgü yerleştirmelerin bedeni harekete geçirme yetisine sahip olduğu gözlenir. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi hareket niteliği bağlamında incelenirken bu ayrım gözetilmiş ve bedenin hareketinin öne çıktığı sergi nesneleri üzerinde durulmuştur.



Görsel 28. The boy hidden in a fish. 2010. <https://tinyurl.com/bdfwvkhe>



Görsel 29. Balancing act. 2010. <https://tinyurl.com/2p8257tw>

Serginin girişinde yer alan The boy hidden in a fish, 310 × 152 × 540 cm ölçülerinde dev bir kayanın içinde yer alan bir sığınak temsilidir. Bu mekânı, tek bir bakış açısından kavramak güçtür. Kayanın içine örülmüş ahşap mekânın deneyimlenmesi bedenın kütle etrafındaki hareketini zorunlu kılar ve bu hareket uzanma eylemi ile sonlanır. Balancing act adlı yerleştirmede ise iki yapısal eleman mekânın mevcut strüktürel düzenine diyagonal olarak yerleştirilerek alanı ikiye bölerken hacmin ölçeği ve mekânın güzergahını değiştirir. Bu müdahale ziyaretçilerin yön değiştirmesini sağlamanın yanı sıra mekandaki hareketi genişletir.



Görsel 30. Cloudscapes. 2010. <https://tinyurl.com/yc4e6kuj>

Cloudscapes'de ziyaretçiler Arsenale sütunlarını saran rampa üzerinde yürümeye davet edilir. Bu hareket hem yerleştirmenin asıl ögesi olan yapay bulut ile etkileşim kurulmasını hem de ana sergi mekanının farklı perspektiflerden deneyimlenmesini sağlar. Lopez Serfozo yerleştirmede kullanılan heykelsi rampanın görme duyusunu harekete geçiren sürükleyici bir alan tanımladığını belirtir (Lopez Serfozo, 2018, s. 106). Dolayısıyla ziyaretçi yalnızca görüş netliğini kaybetmez, aynı zamanda tanımlanmış mimari koşullar aracılığıyla mekânda yeniden konumlandırılır.



Görsel 31. WORK-PLACE. 2010. <https://tinyurl.com/2p8emvpu>



Görsel 32. Piazzasalone. 2010. <https://tinyurl.com/3busxadu>

Work-place, bir mimari atölye temsilidir. Mekânda yer alan pek çok model, maket, malzeme çalışması, eskiz ve çizim insanların bu nesneler arasında gidip gelmesini yerleştirmenin bir parçası olan mobilyaları kullanarak burada zaman geçirmesini sağlayacak biçimde yerleştirilir. Mekandaki nesneler yabancı ancak dokunsaldır. Mekâna giren kişi “ahşap bir sandalyeye oturabilir veya bir barakadan kesilmiş gibi görünen bir kapalı alana girebilir” (Lopez Serfozo, 2018, s. 107). Tek bir odağın olmaması tüm nesneler arasında süregelen bir hareketi beraberinde getirir. Piazzasalone de benzer bir şekilde kurgulanmıştır. Bir meydan temsili olan bu yerleştirme Work-place’de olduğu gibi pek çok nesnenin bir araya getirilmesiyle oluşur. “Tutarsız ölçekteki nesnelerin” varlığı, mekânda hareket ettikçe karakter kazanır ve izleyiciler kentsel iç mekân ve özel bir iç mekân deneyimi arasında yolculuk eder.

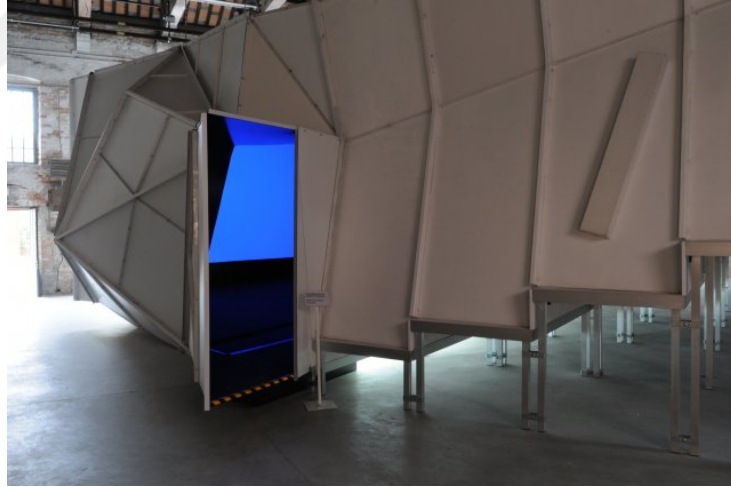
Sergi mekânında inşa edilen kubbe formu itibariyle ziyaretçileri her yönden bakmaya davet eder. Yerleştirmenin yer aldığı odada dairesel ya da tekrarlayan bir

hareketi telkin eden bu geçirgen strüktür mevcut mekânın da farklı perspektiflerden yeniden deneyimlenmesine olanak sağlar.



Görsel 33. Decay of a dome. 2010. <https://tinyurl.com/3y5jf4ud>

Prefabrik sinema salonu olan Ça va, ziyaretçileri ana sergi mekânından dar bir geçiş ile içeriye alır. Ve kendi iç mekânında oturma ve izleme eylemlerine yönlendirir.



Görsel 34. Ça va, prefabricated movie theater. 2010. <https://tinyurl.com/59p695vw>

Piet Oudolf tarafından tasarlanan bahçe açık alana yayılmış biçimdedir ve içinde dolaşılması suretiyle deneyimlenebilir. Hareketin sürekli olarak değişmesiyle nesnenin algılanan nitelikleri çeşitlenir. Bu çeşitliliğin uzak görüntüsü olarak sunulan alan perspektifi de dönüşerek mekânsal deneyimi zenginleştirir. Bahçeden geçilerek ulaşılan Enjoy the view kanala uzanan şeffaf betondan yapılmış bir iskeledir. Ziyaretçileri iskele üzerinde ilerlemeye ve bu noktadan manzarayı izlemeye davet eder.

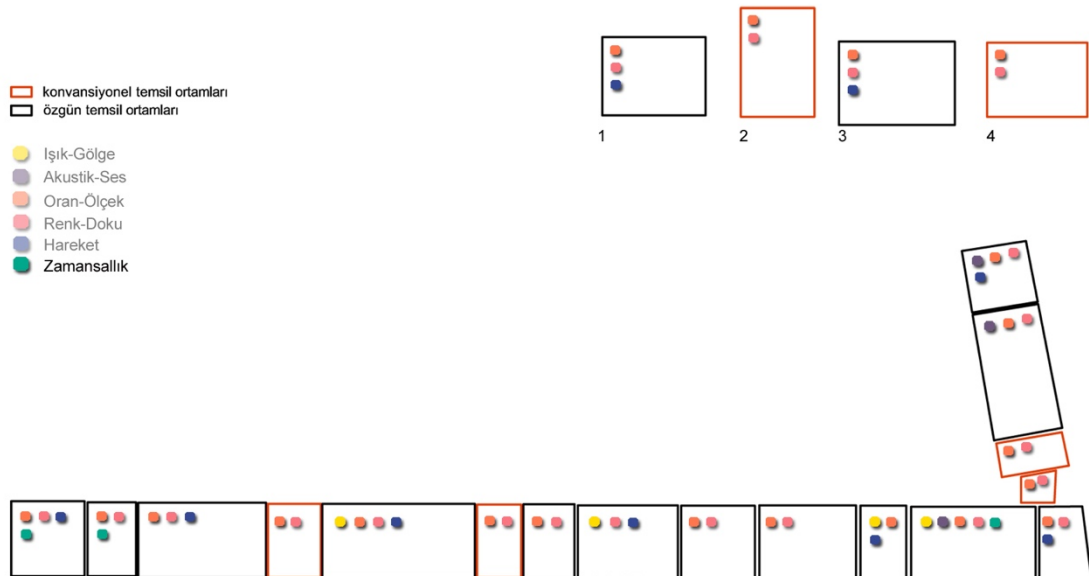


Görsel 35. Il giardino delle vergini. 2010. <https://tinyurl.com/yc2m747m>



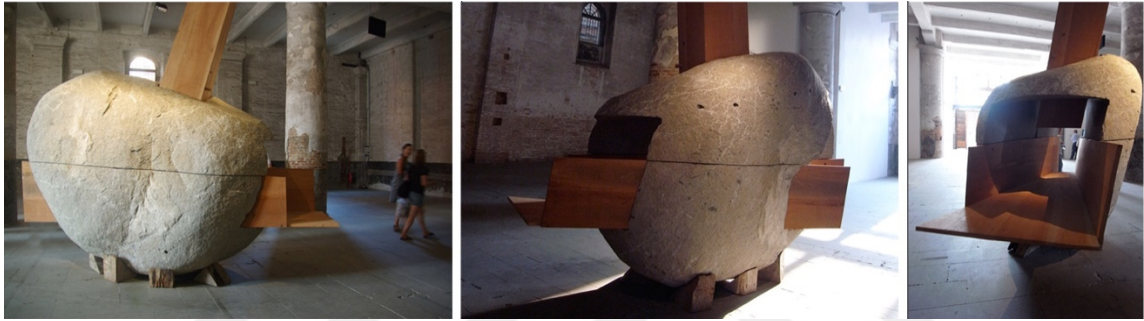
Görsel 36. Enjoy the view. 2010. <https://tinyurl.com/5y78zudh>

Zamansallık



Görsel 37. Zamansallık niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

Zamansallığın temsil edildiği odalardan ilki aynı zamanda serginin başlangıç noktasıdır. Burada mimar Smiljan Radic ve heykeltıraş Marcela Correa tarafından tasarlan The boy hidden in a fish adlı yerleştirme yer alır. 310x152x540 cm boyutlarında ve 19 ton ağırlığındaki granit kaya oyularak kayanın iç kısmı sedir ağacıyla kaplanmıştır. Bir kayanın içinde yaratılan bu ahşap iç mekânın sergi ziyaretçileri tarafından da kullanılabileceği belirtilir. Serginin girişindeki bu yerleştirme, Radic ve Correa'nın tabiriyle "korunaklı, huzurlu, hoş kokulu" bir mekandır ve mekânın uyuma ya da sığınma amacıyla kullanılabileceği öngörülür (Radic & Correa, 2010, s. 266). Kayanın içine oyulmuş bu sığınak-mekân dünyadaki varlığımızın ilk mekânı olan anne rahmine gönderme yapar. Varlığın ilk yeri ve güvenli mekânı olarak nitelendirilen anne rahmi insana huzurlu, sakin, güvenli bir sığınağı çağırıştırır. Tasarımcılar kayanın içindeki boşluğu sedir ağacı ile örerek sıcaklık hissi yaratırlar. Kendine has bir kokusu olan sedir ağacının tercih edilmesi çok duyulu bir deneyime olanak sağlar.¹¹



Görsel 38. The boy hidden in a fish. 2010. <https://tinyurl.com/bdfwvkhe>

Yönetmen Wim Wenders'in 3 boyutlu 12 dakikalık If buildings could talk isimli filmi zamansallığın temsil edildiği bir diğer yerleştirmedir. Film, SANAA tarafından tasarlanan Rolex Learning Center hakkında bir görsel araştırma niteliği taşır. Wim Wenders bu yerleştirme ile yapının kullanıcıları ile nasıl iletişim kurduğunu sorgular. Filmde yapı, kameralar aracılığıyla dolaşılırken seslendirme, yapının ağızından konuşarak izleyici ile iletişim kurar. Bu görsel ve ses birlikteliği, izleyiciyi mekânla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin mekân tarafından nasıl yönlendirildiği üzerine düşünmeye iter. Yerleştirmeden alıntılanan imajda zemin ve tavanı birbirinden koparan açıklık aracılığıyla gece gündüz dönüşümünün mekânda algılanabilirliğine dikkat çekilir. Mekân, kullanıcılarını doğal ışıktan yararlanarak günün zamanlarına bağlar; kullanıcılar ise mekân ve zamanda hareket ederler.

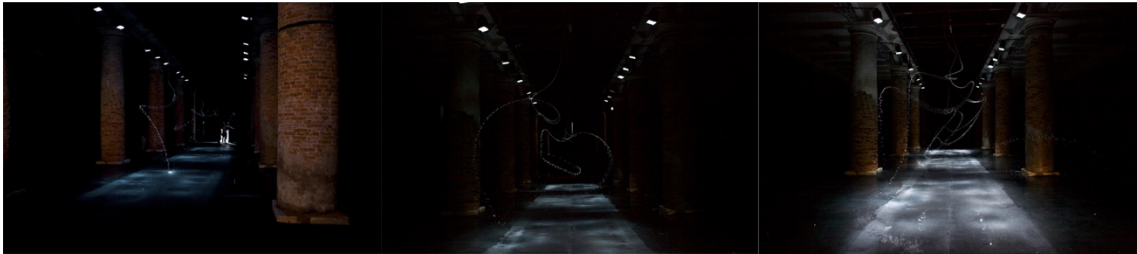
¹¹ Sedir yalnızca kokusu itibarıyla önem taşımaz aynı zamanda tarihi bir ağaçtır. Özellikle Hitit kültüründe dini törenlerde, yeme-içme seremonilerinde, mekân yapımında kullanılmasıyla önemli bir yer tutar.



Görsel 39. If buildings could talk... 2010. (Wenders, 2010, s. 326)

Zaman kavramının temsil edildiği son yerleştirme Your split second house, Olafur Eliasson tarafından tasarlanmıştır. Sergideki bu işi açıklaması istendiğinde Eliasson'un yanıtı (Eliasson, 2010); "Projem, Tavandan sarkan ve içinden bolca su çıkan üç su hortumunun zıpladıkları veya dans ettikleri bir enstalasyon. Bu hortumlar lambalar ve elektronik flaşlarla aydınlatılırlar ve böylece havada asılıymış gibi görünürler." olur. Olafur Eliasson yerleştirmenin zaman ile kurduğu ilişkiyi şu şekilde tanımlamıştır:

Your split second house; iki saniye arasındaki boşluktur, geçmiş ile gelecek arasındaki boşluktur; sadece şimdi değil, şimdinin bu kısmı bir boşluktur. Bu boşluk statik, zamanda donmuş görünür. Onun içinde hiçbir şey değişmez. Değişebilecek olan, onunla ilişki kurma şeklimizdir. Normalde kontrol ettiğimiz özne ve nesne, iç ve dış, yerçekimi ve yerçekimi karşıtı gibi alışılmış koordinatlar serbest bırakılır. Dünyayı deneyimleme şeklimizi yeniden oluşturma hissi, sanki kavranabilir bir zaman dilimini işgal etmiyormuş gibi, bir sarsıntıyla aniden ortaya çıkabilir. Bölünmüş saniyeyi hissetmiyoruz, ancak daha sonra bir tanesini yaşadığımızı anlıyoruz (Eliasson, 2010, s. 144).

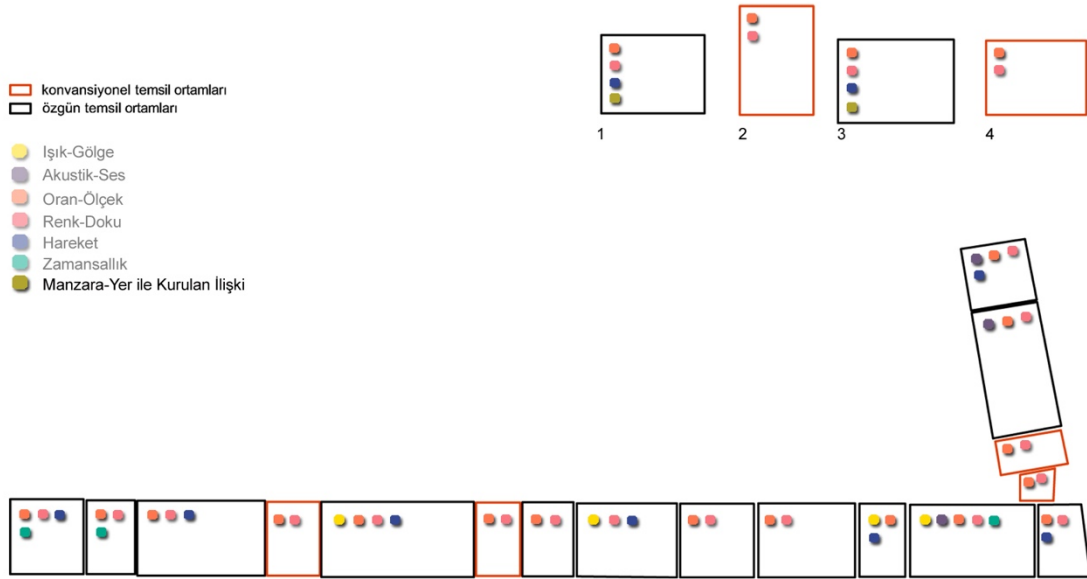


Görsel 40. Your split second house. 2010. <https://tinyurl.com/w8buy8vn>

Ancak sergide zaman niteliğinin deneyimi bu yerleştirmelerle sınırlı değildir. Tersane yapısının tarihsel geçmişinin izleri sergiye eşlik eder. Serginin kurulumunda ana sergi mekanının doğal ışıkla ilişkisi korunmuştur. Doğal ışık mekânı günün zamanlarına bağlayan bir araç olarak görülmektedir. Işığın gün içerisindeki

değişiminin ana sergi mekânında tüm güzergâh boyunca hissedilebilir olması zamansal değişimin hissedilmesini sağlar. Zamansallık Piet Oudolf tarafından tasarlanan ve serginin bir parçası olan bahçede de algılanan bir nitelikler. Bahçeyi oluşturan bitkilerin ışıkla bağlantılı fototropizma, fotonasti hareketleri bitki dokusunun dolayısıyla mekân deneyiminin zaman aralığına bağlı olarak değişmesinde etkili olur.

Manzara-Yer ile kurulan ilişki



Görsel 41. Manzara-Yer ile kurulan ilişki niteliğinin temsil edildiği yerleştirmeler

Yer, mekânı kuran katmanların bir parçasıdır. Ve mekân deneyiminde, orta alan ve uzak görüntüden oluşan çok katmanlı/derinlikli yer algısı büyük önem taşır. Yani mekânsal deneyimde mekânın içerisinde yer alan bir pencere açıklığı kadar bakışın bu pencere aracılığıyla eriştiği yer bilgisi birlikte anlamlıdır. Mekân ve yer arasındaki gerilim mekânsal deneyimi kuvvetlendirir. Mekân aracılığıyla tanımlanan ve yönlendirilen yer mekânsal atmosferin bir parçası halini aldığı gibi mekânın bağlamı olmanın ötesine geçer. Özne tarafından içselleştirilen manzara öznenin duyumsal deneyimi ve algısını yapılandırır.

Geleneksel temsil araçlarıyla ifadesi güç olan bu niteliğin temsili, sergi bünyesinde dış mekânda yer alan iki yerleştirme üzerinden incelenebilir. Bunlardan ilki Piet Oudolf tarafından tasarlanan peyzajdır. Corderie'nin bitiminde yer alan Il Giardino delle vergini; tersane ve donanma depoları arasında kalmış, bazıları 14. Yüzyılın başlarından kalma binalar tarafından çevrelenir. Bahçe orijinalinde çınar ağacı gölgesinde kalan kısmen yabani bir alandır. Piet Oudolf bu alanda bir bahçe tasarlayarak bahçeyi sergi süresince bir varış ve konaklama alanına dönüştürmeyi amaçlar. Böylece Oudolf'un deyimiyle, "bu yabaniliği bir dereceye kadar koruyarak ziyaretçilere doğayı en ideal biçimiyle -bir rüyadaki gibi- hatırlatan" bir atmosfer yaratılır (Oudolf, 2010, s. 234). Bitkiler, serginin süreceği tarih aralığı dikkate alınarak, geç çiçeklenme, yapı, doku, sonbahar renkleri gibi özelliklerine göre seçilir.

Bitki sınırları iki katman halinde tekrar eden bitki gruplarından oluşur. İlk katman çok dokulu ve görsel olarak çarpıcı küçük bitki gruplarını içerirken ikinci katman kendiliğinden oluşmuş bir atmosfer duygusu yaratmak için büyük bitki türlerini içeren küçük gruplardan oluşur. Bu iki katman birlikte bir çayıra adım atma hissini teşvik eden tek bir görüntü olarak çalışır. İnsanları bu bahçede dolaşmaya davet eden geniş bir patika ziyaretçileri bu alanda bir süreliğine durmaya, oturmaya veya nedensizce oyalanmaya davet eder.



Görsel 42. Il giardino delle vergini. 2010. <https://tinyurl.com/yc2m747m>

Burada yer alan bitkilerin, renklerin ve dokuların seçimi belirli duyumsal nitelikte sahneler oluşturarak yer'i yeniden üretirken özne tarafından algılanan uzak görüntüye ilişkin perspektifleri de şekillendirir. Pallasmaa bahçeciliğin doğası gereği zaman, değişim, atmosfer ile yakın ilişki kuran bir sanat olduğundan söz eder (Pallasmaa, 2014, s. 37). Dolayısıyla peyzajı oluşturan farklı doku, renk ve koku gibi niteliklere sahip bitkilerin oluşturduğu bu devingen alan ziyaretçilere çok duyulu bir deneyim sunar. Ziyaretçiler, Oudolf'un tasarladığı bu bahçenin içinden geçerek bir diğer yerleştirmeye ulaşır. Tasarım ekibi tarafından şehir mobilyası olarak nitelendirilen "Enjoy the view" adlı bu yerleştirme, şeffaf beton malzemeyle üretilmiş sekiz metrelik bir bloktur. 2000li yıllarda yeni kullanılmaya başlayan bu malzeme 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi ile ilk kez kamusal alanda kullanılmıştır. Tasarım ekibi; yeni malzeme, mimarlığın her zaman yeniliğe açık olan doğası, strüktürün dekoratif bir malzemeye dönüştürülmesi gibi amaçlar doğrultusunda hareket ederken yerleştirmenin ziyaretçilerle bulunduğu noktanın bağlamla ilişkilenmesini de gözetirler.

Böylece sekiz metre uzunluğundaki parçanın ön ucu, destek veya korkuluk olmaksızın taş kıyının üzerinde konumlandırılır ve ziyaretçiyi denize, geçen feribotlara, lagünün sularında dolaşan motorlu teknelere veya tehlikeli bir şekilde kendisine doğru çekilen yolcu gemisine bakmaya davet eder (Ebner, 2010, s. 142). Yerleştirmenin bulunduğu alana çekilen özne bu iskele üzerinde ilerlemek ve manzaraya bu noktadan bakmak üzere yönlendirilir. Nesnenin konumu beden bağlam içerisindeki konumuna etki eder ve yerin öznenin bakışına sunulan kesitlerini belirler.



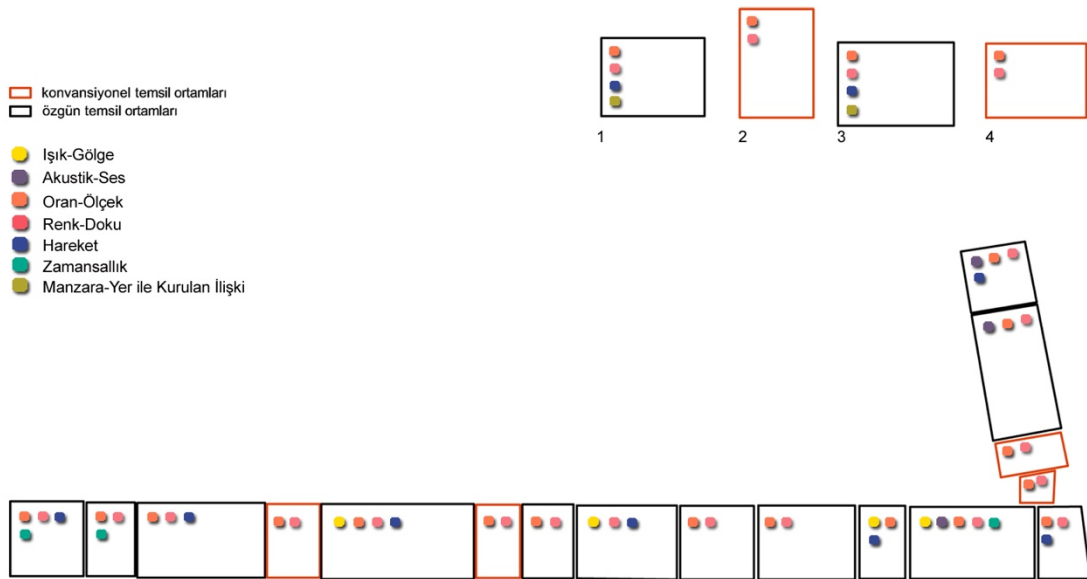
Görsel 43. Enjoy the view. 2010. <https://tinyurl.com/5y78zudh>



BÖLÜM 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sejima'nın "bir mimari olasılıklar deneyimi" olarak ele aldığı 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi bedensel deneyimin öne çıktığı çok duyulu bir ortamdır. Blau'ya göre inşa edilmiş nesne ve onu tasarlayan arasında her daim bir mesafe vardır ve bu mesafe nesneyi deneyime ve kullanıcılarıyla etkileşim içerisinde anlamın inşasına açar. Geleneksel müzecilik pratiğinden devşirilen sergileme pratiğinde bu mesafe yitirilir ve mimari nesne kullanıcının aktif deneyim ve katılımına kapatılır. Sejima 12. Uluslararası Mimarlık sergisinde bu kritik mesafeyi yeniden inşa etmeyi dener (Blau, 2010, s. 21). Dolayısıyla sergide, mekânsal deneyim ve malzemeyle temas ön plandadır. Kullanıcının mekânsal deneyimin üretimine dahil edildiği temsil ortamı, mekânın ancak kullanıcıları ve onların mekân içindeki eylemleriyle anlamlı olduğu bilgisini imler. Sergide insanların hem mekanla hem de kendileriyle ilişki kurmaları temsil ortamında var olan malzemelerle temas etmeleri hedeflenmiş bu nedenle sergi atmosfer kavramı çerçevesinde kurgulanmıştır.

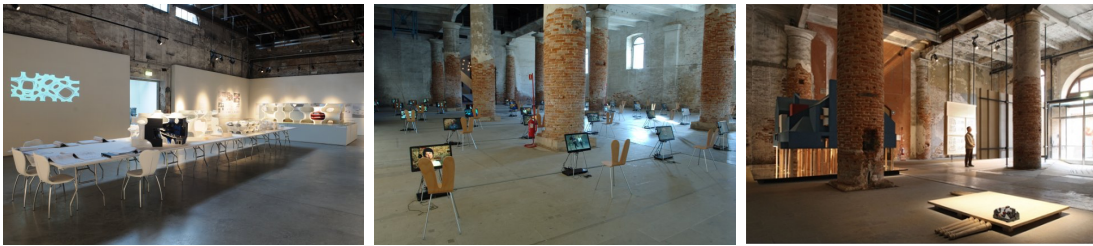
Atmosfer mekâna karakterini veren şeydir, atmosferin deneyimi ise çok duyuludur. Mekâna özgü nitelikler yalnızca göz aracılığıyla değil bir bütün olarak bedensel algı aracılığıyla duyumsanır. Serginin çıkış noktasını oluşturan mimarlığın deneyimlenmesi" düşüncesi, katılımcılardan atmosfer yaratmalarının istenmesi, zengin maddeselliğe sahip çok duyulu bir ortam oluşturma gayesi atmosfer kavramına yönelik söylemlerle uyumludur. Çalışmanın önceki bölümlerinde değinildiği üzere, temsili deneyimi yapılandıran temsil edilen nesne ya da düşüncenin sahip olduğu niteliklerdir. Buradan hareketle çalışma kapsamında, mekânın sahip olduğu nitelikler başka bir deyişle mekân deneyimine karakterini veren nitelikler "mekânın deneyimsel nitelikleri" olarak belirlenmiş ve temsil ortamı olarak kabul edilen sergi bütünü bu nitelikleri temsil yetisi üzerinden irdelenmiştir.



Görsel 44. Mekânın deneyimsel niteliklerinin temsil edildiği alanlar

Sergi kurgusunda; ana sergi mekanının odalara bölünerek her katılımcının kendine verilen alanın küratörlüğünü üstlenmesi ve mekânın, bağlamından koparılmadan, açıkta bırakılması önemli kararlar olarak karşımıza çıkar. Serginin, mekânı açıkta bırakan kurgusu hem aralarında doğrudan bir ilişki bulunmayan odaları birbirine bağlayarak yerleştirme ve ziyaretçiler arasındaki deneyimin sürekliliğini hem de temsili deneyime duyumsal çevrenin entegre edilmesini sağlar. Örneğin sergi kurgusunda mekânın pencere açıklıklarının korunması, ana sergi mekanının bağlamının ve iç mekanlarda gün ışığı etkisinin hissedilmesine olanak verir. Böylece hem ışık ve gölgenin mekânsal deneyimdeki etkilerini hem de günün zamanlarıyla ilişkilirmek, yerleştirmelerden bağımsız olarak, sergi boyunca temsil edilebilir bir hal alır.

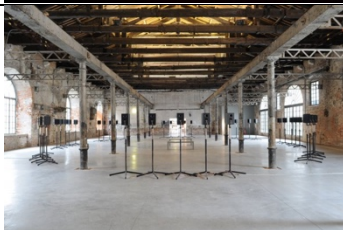
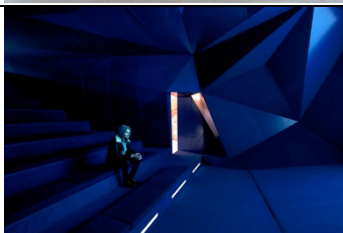
Görsel 43’de sergi bütünü oluşturulan yerleştirmeler aracılığıyla temsil edilen deneyimsel nitelikler gösterilmektedir. İncelemeler yapılırken ana sergi mekânında özgün ve geleneksel temsil ortamlarının kullanıldığı odalar arasındaki ayrıma dikkat çekilmiştir. Geleneksel temsil ortamlarının (fotoğraf, çizim, maket) yer aldığı odalarda temsilin oran-ölçek ve renk-doku nitelikleriyle sınırlı olduğu görülür. Ancak sergi doğası gereği mekânsaldır ve serginin bütününde bedensel hareket söz konusudur. Arsénale’nin kendine özgü doku ve malzeme nitelikleri, bu niteliklerin taşıdığı tarihi izler aracılığıyla duyumsanan zamansallığı serginin bir parçasıdır. Geleneksel temsil ortamlarının kullanıldığı odalarda göze çarpan bir diğer nokta temsilin sunumundaki müdahalelerle bedensel hareketin devreye sokulmasıdır. Temsil ortamı geleneksel yöntemlerle, yani bir kaide üzerinde ya da bir duvar yüzeyinde sunulmaz. 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi’nde geleneksel temsil araçları, masa sandalye gibi çeşitli donatı elemanları ile bir arada kurgulanır ve ziyaretçiler bedensel hareket aracılığıyla bu donatı ve donatılara özgü nitelikleri deneyimlemeye yönlendirilir. Böylelikle hareket, ışık-gölge ve zamansallık gibi diğer deneyimsel nitelikler temsili deneyimin birer parçası haline gelir. Serginin bu bölümleri, geleneksel temsil ortamlarının deneyimine yönelik alternatif yöntemler geliştirilmesi bakımından farklılaşır. İzleyici ile temsil nesnesi arasındaki etkileşim bedensel duyum lehine dönüşür, etkileşim süresinin artması ise sergi mekanının doğasından kaynaklı diğer niteliklerin deneyimlenmesini mümkün kılar.

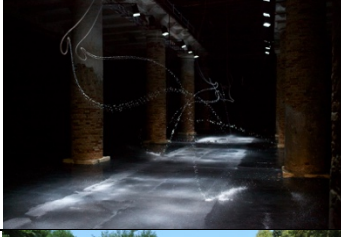
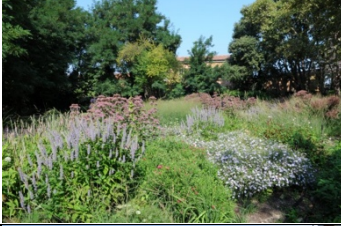


Görsel 45. Geleneksel temsil ortamlarının sergilenme biçimlerinden örnekler

Özgün temsil ortamları olarak nitelendirilen sergiye özgü yerleştirmelerde ışık-gölge, akustik-ses, hareket, zamansallık, manzara-yer ile kurulan ilişki gibi geleneksel temsil ortamları ile iletilmesi güç olan niteliklerin temsil edilebildiği görülür. Bu deneyimsel niteliklerin nasıl temsil edildiği, temsilde kullanılan araçların neler olduğu ve nasıl deneyimlendiği sorularına temsil ortamı olarak serginin verdiği

yanıtlar Louis Alfonso'nun ortaya koyduğu "deneyimsel temsilin bileşenleri"nden hareketle hazırlanan tablo 7'de sıralanmıştır.

	Nasıl? (Araçlar neler?)	Nasıl temsil ediliyor?	Nasıl deneyimleniyor?
Işık ve Gölge	-Yapay bulut -Ana mekânın sütunlarını çevreleyen bir rampa		Rampa ile yönlendirilen belirlenmiş rota üzerindeki hareket ile
	-mekânın doğal ışıkla bağlantısını kesen perdeler -spontane yanıp sönen elektronik flaşlar		Ana mekâna özgü aks boyunca süregelen doğrusal hareket ile
	-araba farı, masa lambası gibi farklı nitelikte yapay aydınlatmalar -gölge çeşitliliği oluşturacak muğlak nesneler		Kurgulanan iki farklı atmosferi (iç-dış mekân) tanımlayan yapay aydınlatmalar ve çeşitli nesneler/donatılar arasındaki spontane hareket ile
	-ana mekânın sütunlarına öykünen düşey aydınlatma elemanları -model, çizim ve maketler, mobilyalar		Geleneksel mimari atölye ortamını temsil eden nesne ve donatılar arasındaki spontane hareket ile
Akustik-Ses	-hortumlardan hareketli biçimde akan su -spontane yanıp sönen elektronik flaşlar		Ana mekâna özgü aks boyunca süregelen doğrusal hareket ile
	-Alana stratejik olarak yerleştirilmiş 40 hoparlör		Mekân boyunca ve sesle ilişkili olarak hoparlörler arasında gerçekleşen spontane hareket ile
	-ilkel bir mağara tasvirinden yola çıkan prefabrik strüktür		Tanımlanmış girişten geçiş ve oturma eylemleri ile

Oran-Ölçek	-strüktürel elemanlar -metal yay		Strüktürel elemanlar aracılığıyla mekâna özgü doğrusal hareketin kesilmesi ve yön değiştirme ile
	-bambu ve çam ağacından imal edilmiş çubuklar		Kubbe formunun tanımladığı hacmin içerisi ve dışarısında gerçekleşen dairesel veya çok yönlü hareket ile
Zamansallık	-granit kaya -sedir ağacı		Dokunma, koku duyularının aktivasyonu; oturma-uzanma eylemleri ile
	-Rolex Learning Center'ın anlatıldığı 3D film		3D gözlükler aracılığıyla izlenerek
	-mekânın doğal ışıkla bağlantısını kesen perdeler -spontane yanıp sönen elektronik flaşlar		Ana mekâna özgü aks boyunca süregelen doğrusal hareket ile
Manzara-Yer ile kurulan ilişki	-çeşitli bitkiler		Bitkilerin etrafında yer aldığı bir patika ile tanımlanmış güzergâh üzerindeki hareket ile
	-çelik strüktür -şeffaf beton		İskele üzerindeki doğrusal hareket ve manzaraya yönelim ile

Tablo 7: Sergi aracılığıyla temsilin bileşenleri

Tabloda ışık-gölge, akustik-ses, oran-ölçek, zamansallık ve manzara-yer ile kurulan ilişki olmak üzere beş deneyimsel niteliğin hangi araçlarla, nasıl temsil edildiği ve nasıl deneyimlendiğinin sorgulandığı görülür. Diğer deneyimsel nitelikler olan doku-renk temsil ortamının vücut bulmasında kullanılan araçlara özgü bir nitelik olarak karşımıza çıkar. Kullanılan araç ve malzemelerin çeşitliliği temsili deneyimi yapılandıran niteliklerden biri olan renk ve dokuyu belirler. Sergide kullanılan araçlara bakıldığında; yapay bulut, su, ses, farklı niteliklerde yapay aydınlatmalar, farklı malzeme ve doku özelliklerine sahip donatı elemanları, taş, metal, ahşap, şeffaf beton, farklı bitkiler geniş bir malzeme çeşitliliği dikkat çeker. Bu zengin maddesellik serginin atmosfer yaratma amacının vücut bulmasına hizmet eder. Maddesellik aynı zamanda (suyla temas, farklı seviyelerde farklı ısı ve nem değerine sahip bulutla temas, sedir gibi kendine özgü bir kokusu olan ahşap kullanımı, farklı yaprak ve çiçeklenme özelliklerine sahip sonbahar bitkilerinin arasında/içinde gezinmek vb.) temsilin deneyimlenmesinde tüm duyuların aktif olmasını sağlar. Bu özellikler hissedilen mekânın çok duyulu deneyimi aracılığıyla zamansal sürekliliğin somut bir biçim kazandığı yapıları açar. Bu yapılar, temsil ortamını deneyime açan ve öznenin nesne ile etkileşim kurarak anlamı inşa ettiği alandır; Blau'nun inşa edilen nesne ve tasarımcı arasındaki mesafe olarak işaret ettiği şey bir anlamda budur. Mekânda bulunma durumu o mekânda yer alan gerçek malzeme ile doğrudan etkileşim aracılığıyla aktif hale gelir. Nesnelerin maddesel varlığı, sesi, yüzey özellikleri, ısı değerleri vb. çok duyulu deneyimi etkin kılarak mekâna özgü atmosferi inşa eder. Kendine özgü atmosfere sahip ortamda beden, sürekli olarak değişken deneyimsel niteliklere ayarlanan çok duyulu bir alıcı olarak çalışır.

Tablo 7'de "nasıl deneyimleniyor?" sorusuna karşılık gelen sütun serginin bölümlerine egemen olan hareketin karakterine işaret eder. Kimi bölümlerde tanımlı bir rotaya yönlendirme yapılırken kimilerinde sergi nesneleri arasında gerçekleşen spontane bir hareket ya da hareket olasılıklarından söz etmek mümkündür. Hareketin temsili deneyimi, bir anlamda algı sürecini başlatan nitelik olarak karşımıza çıkması önemlidir. Temsil aracılığıyla başlayan algı süreci hareket niteliğinin öncülüğünde şekillenir. Temsili deneyimin, sergi boyunca bedensel harekete işaret etmesi Merleau-Ponty'nin bedeni "bir görüş ve hareket girişikliği" olarak nitelendirmesini akıllara getirir. Görme eylemi beden aracılığıyla ve bedenin tüm yer değiştirmelerinin etkisinde meydana gelir. Hareketimiz bakışın sürekliliğine ve olgunlaşmasına olanak verir, böylelikle hareket kendini açar (Merleau-Ponty, 2016, s. 31-32). Merleau-Ponty'nin görme ile kastettiği tüm varlığımızla bütünsel bir biçimde algılama halidir. Görmede şeylerin arasındaki ilişki konum önemlidir. İlişkisel konum, mimari temsil bölümünde değinildiği üzere, geleneksel temsil ortamları ile mekânın temsilde yitirilen derinlik boyutudur. Merleau-Ponty'e göre ilişkisel konum yani şeyler arasındaki ilişki kilit önemdedir. Örneğin perspektifte şeylerin birbirini örttüğü varsayılır, oysa şeylerin kendi yerlerinde bulunmaları, birbirlerini sararken ayırt edilen dışsalılıkları, konumları arasındaki bağıllık hacimsel deneyimi yapılandıran önemli detayları oluşturur (Merleau-Ponty, 2016, s. 60). Tüm bu perspektifler ise bir yönelim merkezi olan bedenin hareketinden türer.

Mimari temsili ortamı olarak serginin deneyimlenmesinde hareket niteliğinin belirleyiciliği, temsil nesnelerinin çoklu perspektiflerinin algıya sunulması bakımından önem taşır. Geleneksel temsil ortamlarında baskın olan perspektife

dayalı algı özneyi dış gözlemci olarak konumlandırırken çok perspektifli atmosferik ortam çevrel görüşü açığa çıkararak özneyi kuşatır. Bir mekânda yürümek, bir nesnenin malzeme dokularını ve niteliklerini hissetmek ya da günün farklı saatlerinde bir mekanla meşgul olmak gibi zamansal ve algısal değişimler beden mekânsallığına ve aracılığına bağlıdır. Mekânda hareket eden ve performans sergileyen beden, algısal ufkun muhtemel perspektiflerini ve çok duyulu ilişkilerini ortaya çıkarır. Böylece bakışın önceliği diğer duyular ve bedensel deneyim lehine bozulur. Bu durum temsil ortamı olarak serginin mekân deneyimini temsil etmekte geleneksel yöntemlere üstün olduğu bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Yerleştirmeler aracılığıyla temsil edilen mekânın deneyimsel nitelikleri değişken olsa da bağlamıyla birlikte serginin bir parçası olarak kurgulanan ana sergi mekânı yerleştirmeler ve ziyaretçiler arasında temsili deneyimin sürekliliğini sağlayan bir öge olarak çalışır ve hareket, ışık-gölge ve zamansallık başta olmak üzere mekânsal deneyimin sürdürülmesinde aktif görev alır. Bu süreklilik nesne ve özne arasındaki algısal etkileşim için gereklidir. Özne tarafından duyumsanan nitelikler bu süreklilik içerisinde bilinç tarafından algılanarak yapılandırılır. Başka bir deyişle sergi aracılığıyla yaratılan temsili deneyimde algı, beden ve zaman; öznenin kendisini kuşatan çevreyle aktif bir mekânsal katılımcı olarak bütünleştiği mimari atmosfer deneyiminde bir arada örülür. Serginin çok duyulu yapısı, mekânsal deneyimi harekete geçirerek öznenin çevresiyle ilişki kurmasını sağlamanın yanında öznenin deneyimiyle birlikte üretilen mekânsal ve zamansal ilişkiler ağının açığa çıkmasına olanak verir. Böylece özne ve nesne arasındaki sınır muğlaklaşır. Serginin atmosferik doğası özne ve nesnenin yaşanan anda kaynaşmasıyla ortaya çıkan zamansal deneyimi mümkün kılar. Yani geleneksel temsil yöntemlerinde bakış ile sınırlı olan anlık deneyim yerini sürekliliğe bırakır. Gerçek yer ve zamansallık deneyimine yabancılaşan beden burada yeniden ayarlanır. Mekânın temsil edilen deneyimsel nitelikleri ve çok duyulu deneyimin etkileşimi, bedeni atmosferik mekânı algılamak üzere aktive eder. Bakışın ötesinde işitme, tat, koku ve dokunma duyularının algı sürecine aktif olarak katıldığı bu deneyimde özne ile birlikte üretilen bir mekânsallıktan söz edilebilir. Temsil ortamı olarak sergi; çeşitli mekânsal ve zamansal ilişkileri açığa çıkarır, zaman içinde ortaya çıkan geçici ve değişken niteliklere ve özne ve çevresi arasında meydana gelen alışverişe vurgu yapar. Bu alışveriş özneler arası deneyimi de içerir. Bir mekânda olmanın somut deneyimi başkalarıyla birlikte olma olasılığını da artırır. Dolayısıyla mekânsal deneyim tüm bu ilişkilerin bir toplamıdır.

Mimari deneyim, mekân ve bedenin bir aradallığı üzerine temellenir. Mimarlık sergisinin atmosferik temsil kurgusu, bakışa hapsedilen ve çevresine yabancılaşan özneyi özgür bırakır. Sergi ortamında özne ve çevresi arasındaki alan eylemsel ve ilişkisel biçimde inşa edilir. Temsil ortamının fenomenal deneyimi beden tarafından algılanan deneyimsel nitelikler aracılığıyla şekillenir. Işık-gölge, hareket, zamansallık, oran-ölçek, renk-doku, manzara-yer ile kurulan ilişki, akustik-ses gibi nitelikler ve serginin çok duyulu deneyime olanak veren zengin maddeselliği şimdi hissini yani içinde bulunulan anı genişleten bir algısal deneyimi mümkün kılar. Sergide yer alan duyumsal yerleştirmeler, çok duyulu ve çok perspektifli deneyimi aktive ederek bedensel algı ve göreceli süreklilik yoluyla ziyaretçilerin aktif katılımına olanak tanır. Bu yerleştirmeler zaman içerisinde ortaya çıkan yerin

koşullarını yaratmayı amaçlar. Serginin kurgusunda öne çıkan atmosfer kavramı özne ve onu kuşatan nesneler arasındaki karşılıklı ilişkileri içeren ortak bir mekansallığa işaret etmesi bakımından önemlidir. Atmosferik mekân deneyimi ve hissedilen mekânın bütüncül algısı öznenin “yer”leşmesine aracılık eden unsurlardır. Dolayısıyla serginin cisimleştirdiği deneyimsel temsil süreci, duyumsal deneyimle kaynaşır ve öznenin bedensel aktivitesi ve hareketine bağlı olan deneyimsel durumlar ve ilişkisel yapılar için bir zemin oluşturur. Burada yalnızca göze ait olmayan, beden hareketi ve sedir ağacının kokusu, farklı malzemelerin sıcaklığı, sergi boyunca değişen hacimsel nitelikler gibi çok duyulu bir deneyim aracılığıyla üretilen bir temsil söz konusudur. Mekânın deneyimsel niteliklerinin algısı hem bedensel hem de zamansaldır. Çok duyulu deneyime izin veren yapısıyla sergi; mekânın çok anlamlı doğası ve öznenin mekânda yerleşmesini temsil edebilen ve bu temsilin zamansal bir süreklilik içerisinde deneyimlenmesine olanak veren çok katmanlı bir ortamdır.

Çalışmada, mimari temsil ve mekânsal deneyim arasındaki ilişkiye açıklık getirebilmek için deneyimsel temsil kavramından yararlanılmıştır. Böylece temsil ortamları, mimari fikri ifade eden ve mekân deneyimiyle ilişkilendirebildiğimiz bir tür ile sınırlandırılmış ve deneyimsel temsillerin mekânın deneyimsel niteliklerini içermesi gerektiği öne sürülmüştür. Mimari temsil ortamlarına yönelik eleştiriler karşısında mekân deneyimini iletebilen alternatif bir temsil ortamı olarak kabul edilen mimarlık sergisi, çalışma kapsamında, temsil ortamlarını anlamakta kullanabileceğimiz bir araç olarak önerilen ışık-gölge, akustik-ses, oran-ölçek, renk-doku, hareket, zamansallık, manzara-yer ile kurulan ilişki olarak sıralayabileceğimiz nitelik seti üzerinden irdelenmiştir. Bu bağlamda 12. Uluslararası Mimarlık Sergisi bir model olarak ele alınmış ve serginin mekânın deneyimsel niteliklerini temsil becerisi ortaya konmuştur. Serginin mekânsal fikirleri somutlaştırabilen deneyimsel (iletişimsel) bir temsil ortamı olarak ele alınması aynı zamanda mimarlığın nasıl sergileneyeceği sorunsalına yanıt niteliği taşır. Atmosfer kavramı çerçevesinde kurgulanan serginin deneyimi varoluşun temel kipleri olan algı, zaman ve beden arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır. Başka bir deyişle bu deneyim bilinçli algıyı teşvik eder. Mekânsal deneyimi temsil potansiyeli dolayısıyla mimarlık sergisi; mekân bilgisini iletme, mekânı ve kendi mekânsallığımızı anlama gibi amaçları gerçekleştirmekte bir aracı olarak kullanılabilir. Sergilerin kitle ile etkileşim potansiyeli ve gündelik yaşamda nitelikli mimari ile temasın güçlüğü göz önünde bulundurulduğunda bu misyonun önemi daha iyi anlaşılacaktır. Bu noktada deneyimsel bir temsil ortamı olarak sergi, mekânı anlamaya aracılık ederek deneyim odaklı çevrelerin üretimini destekleyebilir.

Yerleştirmeler özelinde ortaya konan mekânın deneyimsel niteliklerinin nasıl temsil edildiğine ilişkin bulgular ve geleneksel temsil ortamlarının sergilenmesine yönelik farklı yaklaşımlar temsil ortamlarının mekânsal deneyimle ilişkisinin güçlendirilmesine yönelik çalışmalara yol gösterici nitelik taşır. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalar özellikle öğretim sürecinde mimarlık bilgisinin temsil aracılığıyla iletilmesi, mekânın niteliklerinin temsil edilmesi, temsil üretme bilgisi gibi noktalara ilişkin bilinç oluşturma yanı sıra mekân ile kurulan bağın bedensel deneyim odağında gelişimine, mekânın çok boyutlu yapısının algılanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Acar, S. (2018). Photography as a means of architectural (re)presentation and (re)production . *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 5(6), 24-33.
- Ackerman, J. S. (1954). Architectural Practice in the Italian Renaissance. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 13(3), 3-11.
- Ackerman, J. S. (2001). The Origins of Architectural Drawing in the Middle Ages and Renaissance. J. Ackerman içinde, *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts* (s. 27-66). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Ackerman, J. S. (2002). On the origins of architectural photography. K. Rattenbury içinde, *This Is Not Architecture: Media Constructions* (s. 26-36). New York: Routledge.
- Asar, H., & Dursun Çebi, P. (2020). Layering in representation: Rethinking architectural representation through Perry Kulper's works. *AIZ ITU Journal of Faculty of Architecture*, 10(10), 105-117.
- Aydınlı, S. (1986). *Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Böhme, G. (2017). *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. (T. Engels-Schwarzpaul, Çev.) London: Bloomsbury.
- Bachelard, G. (2014). *Mekanın Poetikası* (2. b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Berger&Berger. (2010). Ça va, a prefabricated movie theater. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 86-91). Venice: Marsilio.
- Blau, E. (2010). Agency in Atmosphere. K. Sejima içinde, *People Meet in Architecture: Biennale Architettura 2010* (s. 39-45). Venice: Marsilio.
- Blau, E. (2010). Curating Architecture With Architecture. *Log(20)*, 18-28.
- Blau, E. (2010). *Inventing New Hierarchies*. Ocak 7, 2023 tarihinde The Pritzker Architecture Prize: <https://www.pritzkerprize.com/2010/essay> adresinden alındı
- Borden, G. P. (2014). *PROCESS: Material and Representation in Architecture*. New York: Routledge.
- Brown, A., & Szacka, L.-C. (2019). The Architecture Exhibition as Environment. *Architectural Theory Review*, 23(1), 1-4.
- Cambridge Dictionary. (2022, Mayıs 6). *Cambridge Dictionary*. Mayıs 6, 2022 tarihinde Cambridge Dictionary Web Sitesi:

<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/represent> adresinden alındı

- Cardiff, J. (2010). The Forty Part Motet. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 104-105). Venice: Marsilio.
- Carter, J. (2012). Architecture By Design: Exhibiting Architecture Architecturally. *Media Tropes eJournal*, III(2), 28-51.
- Chan, C. (2010, Eylül 17). *Exhibiting architecture: show, don't tell*. Kasım 30, 2021 tarihinde [www.domusweb.it: https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html](http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html) adresinden alındı
- Chan, C. (2010). Exhibiting Architecture: Show, don't tell. *Domus*.
- Christenson, M. (2019). *Theories and Practices of Architectural Representation*. New York: Routledge.
- Coates, P. (2009). The Multiple Contents of Experience: Representation and the Awareness of Phenomenal Qualities. *Philosophical Topics*, 37(1), 25-47.
- Colomina, B. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Croset, P.-A. (1988). The Narration of Architecture. B. Colomina içinde, *Architectureproduction* (s. 200-211). New York: Princeton Architectural Press.
- de la Fuente, L. A. (2016). Towards Experiential Representation In Architecture. *Journal of Architecture and Urbanism*, 40(1), 47-58.
- De Michelis, M., & Price, A. L. (2010). Architecture Meets in Venice. *Log(20)*, 29-34.
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- Di Carlo, T. (2012). Exhibitionism as Inquiry? *OASE*, 88, 38-42.
- Dretske, F. (2003). Experience as Representation. *Philosophical Issues* (13), 67-82.
- Ebner, P. (2010). Enjoy the View. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 142-143). Venice: Marsilio.
- El-Bizri, N. (2007). Imagination and Architectural Representation. M. Frascari, J. Hale, & B. Starkey içinde, *From Models To Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (s. 34-42). New York: Routledge.
- Eliasson, O. (2010, Ağustos 31). At the Venice Biennale with Olafur Eliasson. (E. Sommariva, Röportaj Yapan) Venedik, İtalya: Domus.

- Eliasson, O. (2010). Your split second house. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 144-149). Venice: Marsilio.
- Frascari, M. (2007). Introduction: Models and drawings - the invisible nature of architecture. M. Frascari, J. Hale, & B. Starkey içinde, *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (s. 1-7). New York: Routledge.
- Gürdağ, B., & Koca, D. (2022). Venedik Mimarlık Bienali Üzerinden Mimarlık Sergisinin Dönüşümünün İncelenmesi. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 21(3), 1558-1573.
- Gürer, K. (2004). *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Gürer, T. K., & Yücel, A. (2005, Mart). Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi. *itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, 4(1), 84-96.
- Garcia-Abril, A. (2010). Balancing Act. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 158-165). Venice: Marsilio.
- Gerreway, C. V. (2012). The 1991 Architecture Biennale: The Exhibition as Mimesis. *OASE*(88), 43-53.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. S. Hall içinde, *REPRESENTATION: CULTURAL REPRESENTATIONS AND SIGNIFYING PRACTICES* (s. 13-74). London: SAGE Publications.
- Hasegawa, Y. (2010). The sensibility, emotion and fluidity of the architectural program. K. Sejima içinde, *People Meet in Architecture: Biennale Architettura 2010* (s. 28-37). Venice: Marsilio.
- Hatton, B. (2010). Meeting, Building . . . Preserving? Venice Biennale 2010. *AA Files*(61), 81-85.
- Hewitt, M. (1985). Representational Forms and Mods of Conception; an Approach to the History of Architectural Drawing. *Journal of Architectural Education*, 2-9.
- Holl, S. (2006). "My Favorite Material Is Light": Tour Steven Holl's Stunning New Visual Arts Building. Mayıs 8, 2022 tarihinde Architizer: <https://architizer.com/blog/practice/materials/spirit-of-space-steven-holl-visual-arts-building/> adresinden alındı
- Holl, S. (2007). Questions of Perception: Phenomenology of Architecture. S. Holl, J. Pallasmaa, & A. Perez-Gomez içinde, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (s. 39-120). San Francisco: William Stout Publishers.
- Kahn, L. (2017). Sessizlik ve Işık. M. Cengizkan içinde, *Louis Kahn'a Yeniden Bakış* (s. 33-52). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

- Kossak, F. (2009). Exhibiting Architecture: the installation as a laboratory for emerging architecture. S. Chaplin, & A. Stara içinde, *Curating Architecture and The City* (s. 117-128). New York: Routledge.
- Levy, A., & Menking, W. (2010). *Architecture on Display: On The History of The Venice Biennale of Architecture*. London: Architectural Assosiation London.
- Liefooghe, M. (2012). The 1996 Architecture Biennale: The Unfulfilled Promise of Hans Hollein's Exhibition Concept. *OASE*(88), 54-60.
- Lind, D. (2010, Ekim 1). *Varied Responses to Vague Theme at the Venice Biennale*. Nisan 12, 2022 tarihinde Architectural Record: <https://www.architecturalrecord.com/articles/5592-varied-responses-to-vague-theme-at-the-venice-biennale> adresinden alındı
- Lockard, W. K. (1982). *Design Drawing*. Tucson: AZ: Pepper Publishing.
- Long, K. (2010, Kasım 8). *Venice Biennale 2010*. Nisan 12, 2022 tarihinde ICON: <https://www.iconeye.com/opinion/review/venice-biennale-2010> adresinden alındı
- Loos, A. (2021). *Mimarlık Üzerine* (9. b.). (A. Tümertekin, & N. Ülner, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Lopez Serfozo, A. (2018). *Architecture as Building, Object and Curatorial Project: Retracing the History of Architecture Exhibitions at the Venice Biennale*. Princeton: Princeton University.
- Lynch, K. (1972). *What Time Is This Place?* Cambridge: The MIT Press.
- McCarter, R., & Pallasmaa, J. (2012). *Understanding Architecture*. New York: Phaidon Press.
- Menking, W. (2009). Curation and Criticism. *Journal of Architectural Education*, 62(3), 24-25.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algının Fenomenolojisi* (2. b.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *"The new vision : fundamentals of Bauhaus design, painting, sculpture, and architecture"*. New York: Dover Publications.
- Morris, R. C. (2010, Eylül 03). *In Venice, Feting Architecture (or Is It Art?)*. Nisan 12, 2022 tarihinde The New York Times: <https://www.nytimes.com/2010/09/04/arts/04iht-arch4.html> adresinden alındı

- Nigianni, B. (2007). Architecture as image-space-text. M. Frascari, J. Hale, & B. Starkey içinde, *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture* (s. 253-260). New York: Routledge.
- Norberg-Schulz, C. (1966). *Intentions in Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Norberg-Schulz, C. (1991). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.
- Oudolf, P. (2010). Il Giardino delle Vergini. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 234-239). Venice: Marsilio.
- Paker, N. (2004). Tasarımın Temsil Ortamındaki Algısı Üzerine. *TOL Mimarlık Kültürü Dergisi*(4), 69-72.
- Pallasmaa, J. (2014). Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience. C. Borch içinde, *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (s. 18-41). Basel: Birkhauser.
- Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (3 b.). (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.
- Pallister, J. (2010, Eylül 1). *Venice Architecture Biennale 2010*. Nisan 12, 2011 tarihinde Architects' Journal: <https://www.architectsjournal.co.uk/practice/culture/venice-architecture-biennale-2010> adresinden alındı
- Panofsky, E. (1991). *perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
- Patteeuw, V., Vandeputte, T., & Gerrewey, C. V. (2012). The Exhibition as Productive Space. *OASE*(88), 1-4.
- Perez-Gomez, A. (2005). Questions of representation: the poetic origin of architecture. *Architectural Research Quarterly*, 9(3-4), 217-225.
- Perez-Gomez, A. (2006). *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press.
- Perez-Gomez, A. (2006). Questions of representation: the poetic origin of architecture. *Architectural Research Quarterly*, 9(3-4), 217-225.
- Pierce, J. S. (1967). Architectural drawing and the Intent of the Architect. *Art Journal*, 48-59.
- Pimlott, M., & Tony, F. (2010). Piazzasalone. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 252-259). Venice: Marsilio.

- Radic, S., & Correa, M. (2010). The Boy Hidden in a Fish. K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 266-271). Venice: Marsilio.
- Rasmussen, S. E. (2010). *Yaşanan Mimari* (3. b.). (Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rattenbury, K. (2002). *This Is Not Architecture: Media Constructions*. New York: Routledge.
- Rendell, J. (2012). *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris.
- Riahi, P. (2017). Expanding the boundaries of architectural representation. *The Journal of Architecture*, 22(5), 815-824.
- Rubin, A. (2020). Exhibiting Architecture: A Polemic. *Bitácora Arquitectura*(44), 18-23.
- Savaş, A. (1994). *Between Document and Monument: Architectural Artifact in an Age of Specialized Institutions*. Cambridge: Massachusetts Institute Of Technology.
- Savaş, A. (2002, Nisan). "Tasarlayarak Sergilemek": Bir Temsil Nesnesi Olarak Mimarlık. *Arredamento Mimarlık*(4), 87-91.
- Savaş, A. (2004). Mimarlık ve Onun İmgesi: Temsil ve Mimarinin Özerkliği Üzerine Notlar. *TOL Mimarlık Kültürü Dergisi*(4), 64-68.
- Scott, G. (1914). *The Architecture of Humanism*. New York: HOUGHTON MIFFLIN COMPANY.
- Sejima, K. (2010). People Meet in Architecture: 12th Venice Architecture Biennale. Venice, Italy: Marsilio.
- Siza, A. (2015). *Apaçıklığı İmgelemek*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Stathaki, E., Bell, J., & O'Kelly, E. (2010, Eylül 3). *Venice Architecture Biennale 2010*. Nisan 12, 2022 tarihinde Wallpaper: <https://www.wallpaper.com/architecture/venice-architecture-biennale-2010> adresinden alındı
- Steierhoffer, E. (2012). The Exhibitionary Complex of Architecture. *OASE*(88), 5-11.
- Studio, A. A. (2010). Decay of a Dome. K. Sejima içinde, *12th International Architectural Exhibition* (s. 54-57). Venice: Marsilio.
- Szacka, L.-C. (2008). The Architectural Public Sphere. *Multi*, 2(1), 19-34.
- Szacka, L.-C. (2010). A Conversation with Vittorio Gregotti. *Log*(20), 39-43.
- Szacka, L.-C. (2016). Curating as Form of Criticism. *Viceversa*(4), 125-131. Aralık 19, 2022 tarihinde Academia:

https://www.academia.edu/24759001/Curating_as_Form_of_Criticism
adresinden alındı

- Tanyeli, U. (2001). Mimarısız Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarısına. B. Ç. Dizisi içinde, *Daniel Libeskind* (s. 7-16). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Transsolar. (2010). *Cloudscapes*. Aralık 6, 2022 tarihinde Transsolar Klima Engineering: <https://transsolar.com/publications/exhibitions/cloudscapes> adresinden alındı
- Transsolar. (2010). *Cloudscapes*. K. Sejima içinde, *12th International Architectural Exhibition* (s. 318-325). Venice: Marsilio.
- Uraz, T. (2002, Nisan). Mimar ve Temsil: Oyunda "Usta" veya "Kurban" Olmak, ya da... *Arredamento Mimarlık*(4), 77-80.
- Urbach, H. (2010). Exhibition as Atmosphere. *Log*(20), 11-17.
- Vesely, D. (2004). *Architecture In The Age Of Divided Representation*. Cambridge: The MIT Press.
- Wölfflin, H. (2015). *Mimarlık Psikolojisine Öndeyişler*. (N. Ülner, & A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Wenders, W. (2010). If Buildings Could Talk... K. Sejima içinde, *12th International Architecture Exhibition* (s. 326-327). Venice: Marsilio.
- Yücel, A. (2004). Mimarlık ve Temsil. *TOL Mimarlık Kültürü Dergisi*(4), 77-82.
- Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek* (1. b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*. Basel: Birkhauser.

EK 1: Makale Yayın Belgesi

GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES 2022 21(3) 1558-1573



GAZİANTEP UNIVERSITY
JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

Venedik Mimarlık Bienali Üzerinden Mimarlık Sergisinin Dönüşümünün İncelenmesi¹

Examining the Transformation of Architecture Exhibition Through Venice Architecture Biennale

Buşra GÜRDAĞ^{a*} Duygu KOCA^b

^a Araştırma Görevlisi, Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Bursa / TÜRKİYE

ORCID: 0000-0002-2748-5568

^b Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Ankara / TÜRKİYE

ORCID: 0000-0003-4176-8115

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 10 Şubat 2022

Kabul tarihi: 22 Mayıs 2022

Anahtar Kelimeler:

Mimarlık sergisi,

Mimari temsil,

Mekân,

Venedik Mimarlık Bienali

ARTICLE INFO

Article History:

Received February 10, 2022

Accepted May 22, 2022

Keywords:

Architecture exhibition,

Architectural representation,

Space,

Venice Architecture Biennale

ÖZ

Mekânsal bir fikrin ifadesi temsiller aracılığıyla sağlanır. Buradaki temsil sözcüğü hem mekânsal fikri içeren şey hem de bu şeyin nesneleştirilmesinde kullanılan araca gönderme yapar; çizim, fotoğraf, makale gibi. Bu araçlardan biri de mimarlık sergileridir. Mimarlık sergileri literatürde çoğunlukla çeşitli temsil araçlarının bir araya getirilerek izleyiciler ile bulunduğu ortamlar yani temsil nesnelerinin iletiminde yararlanılan birer araç olarak nitelendirilir. Ancak mimarlık sergileri temsil aracı olmanın ötesinde bir potansiyel taşırlar ve geçmişten bu yana kolektif mimari görüşün değişiminde ya da mekânsal yaklaşımların dönüşümünde etkili olmuşlardır. 1980 yılında ilk sergisi düzenlenen Venedik Mimarlık Bienali bu alanda bir dönüm noktası oluşturur ve sergi yapma/sergi için yapma biçimlerinin çeşitlenmesine öncülük eder. Bu nedenle Venedik Mimarlık Bienali üzerine odaklanan çalışma, Bienal arşivinde yer alan verileri küratör, sergi teması, sergileme yaklaşımı ve sergi nesnesi ölçütleri üzerinden inceler; sergilerin tarihsel süreçteki düşünsel ve mekânsal dönüşümünün izlerini sürer. Araştırma sonucunda ise sergi tarihindeki önemli kırılma noktaları tespit edilmiş, farklı sergi yaklaşımlarına ve sergi nesnesinin dönüşümüne dikkat çekilmiştir.

ABSTRACT

Expression of a spatial idea is provided through representations. The word representation here refers both to the thing that contains the spatial idea and to the tool used to objectify this thing; such as drawings, photographs, articles. One of these tools is architecture exhibitions. Architecture exhibitions are often described in the literature as environments where various means of representation meet with the audience, that is, a tool used in the transmission of representational objects. Architecture exhibitions have a potential beyond being a means of representation and have been influential in the change of collective architectural view or the transformation of spatial approaches since the past. The Venice Architecture Biennale, the first exhibition of which was held in 1980, constitutes a turning point in this field and pioneers the diversification of the ways of doing exhibition/doing for exhibition. For this reason, the work focusing on the Venice Architecture Biennale examines the data in the Biennial archive through the criteria of the curator, the exhibition theme, the exhibition approach and the representational object, traces the intellectual and spatial transformation of the exhibitions in the historical process. As a result of the research, important breaking points in the history of the exhibition were determined, attention was drawn to different exhibition approaches and the transformation of the representational object.

¹ Bu makale, Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Duygu Koca danışmanlığında yazımı sürmekte olan doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

* Sorumlu yazar/Corresponding author.
e-posta: busragurdag@gmail.com

EK 1: Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

24/04/2023

Buşra Gürdağ

EK 2: Doktora Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Mekânın Deneyimsel Temsili: Venedik Bienali
12. Uluslararası Mimarlık Sergisi Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
22.04.2023	77	170466	03.04.2023	10	2072162814

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (24/04/2023)

Buşra GÜRDAĞ

Öğrenci No.: N15249490

Anasanat/Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		X	

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Duygu KOCA

EK 3: Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY Institute of Fine Arts

Title: Experiential Representation of Space: Case of Venice Biennale 12th International Architecture Exhibition

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
22.04.2023	77	170466	03.04.2023	10	2072162814

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (24/04/2023)

Buşra GÜRDAĞ

Student No.: N15249490

Department: Department of Interior Architecture and Environmental Design

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
		X	

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Dr. Duygu KOCA

EK 4: Yayınlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

24/04/2023

Buşra GÜRDAĞ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- (4) Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.