



**MOBİLYA VE ENSTALASYON
ETKİLEŞİMİ ÜZERİNDEN
BİR TASARIM YAKLAŞIMI**

Sanatta Yeterlik Tezi

Seda CANOĞLU

Eskişehir 2020

**MOBİLYA VE ENSTALASYON ETKİLEŞİMİ ÜZERİNDEN
BİR TASARIM YAKLAŞIMI**

Seda CANOĞLU

SANATTA YETERLİK TEZİ

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Özlem MUMCU UÇAR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ağustos 2020

ÖZET
MOBİLYA VE ENSTALASYON ETKİLEŞİMİ ÜZERİNDEN
BİR TASARIM YAKLAŞIMI

Seda CANOĞLU

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2020

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Özlem Mumcu Uçar

Tasarım ve sanat disiplinleri arasında karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır. Bu etkileşim mobilya tasarımı için de önemli bir yere sahiptir. Geçmişten günümüze mobilyanın bir sanat nesnesine dönüştüğü ya da bir sanat nesnesinin mobilya olarak ele alındığı, bazen de bu sınırların birbirine karıştığı birçok çalışma bulunmaktadır. Tasarım ve sanat arasındaki sınırların bulanıklaşmasının bir sonucu olarak her iki alanda kullanılan araç ve yöntemlerin disiplinler arası çapraz kullanımları, farklı ve yaratıcı yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma mobilya tasarımı ve sanat etkileşimi ile ortaya çıkan farklı yaklaşımların incelenmesi, bu yaklaşımların tasarım sürecinde yeni ve özgün fikirleri açığa çıkarması üzerinedir. Gerekli verilere ulaşmak için çalışma, mekân ve kullanıcı deneyimi ile doğrudan etkileşimi olan Enstalasyon Sanatı çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın amacı mobilya tasarımı ve Enstalasyon Sanatı arasındaki etkileşimi inceleyerek, sanatsal sürece özgü belirli unsurların tasarım sürecindeki yerini ve etkisini belirlemektir. Tez kapsamında mobilya tasarımı ve Enstalasyon Sanatı arasındaki disiplinler arası etkileşim belirlenen örnekler çerçevesinde analiz edilmiştir. Analiz yöntemi olarak, literatür taramasında elde edilen başlıklar çerçevesinde oluşturulan mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı kullanılmıştır. Tez çalışması literatür ve analiz çalışmaları kapsamında elde edilen verilerin bir tasarım yaklaşımı çerçevesinde örneklendirilmesiyle sonuçlandırılmıştır. Çalışmanın ulaştığı sonuç sanatsal bakış açısıyla oluşturulacak mobilya tasarım sürecindeki yenilikçi ve yaratıcı açılımları ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Mobilya tasarımı, Enstalasyon, Enstatatif tasarım yaklaşımı.

ABSTRACT
A DESIGN APPROACH THROUGH
FURNITURE AND INSTALLATION INTERACTION

Seda CANOĞLU

Department of Interior Design

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, August 2020

Supervisor: Asisst. Prof. Özlem Mumcu Uçar

There is a mutual interaction between design and art disciplines. This interaction also plays an important role in furniture design. From past to present, there are many studies where furniture has been transformed into an art object, or an art object has been treated as furniture, and sometimes these boundaries have been mixed. As a result of blurring the boundaries between design and art, interdisciplinary cross-uses of tools and methods used in both fields have revealed different and creative approaches. This study is about examining different approaches that arise with furniture design and art interaction, and revealing new and original ideas in the design process. In order to reach the necessary data, the work is handled within the framework of the installation art, which has a direct interaction with the space and user experience.

The aim of the study is to examine the interaction between furniture design and installation art and to determine the place and effect of certain elements specific to the artistic process in the design process. Within the scope of the thesis, the interdisciplinary interaction between furniture design and installation art is handled and analyzed within the framework of determined examples. As an analysis method, the furniture-installation interaction diagram created within the framework of the titles obtained in the literature review was used. The thesis study was concluded by sampling the data obtained through literature and analysis studies within the framework of a design approach. The result of the study reveals the innovative and creative expansions in the furniture design process that will be created from an artistic perspective.

Keywords: Furniture design, Installation, Installation design approach.

ÖNSÖZ

Çalışmamda bana her zaman destek olan ve beni yüreklendiren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özlem Mumcu Uçar’a, tecrübe, sabır ve hoşgörülerini esirgemeyen İçmimarlık Bölümü Öğretim üyelerine, araştırma süreci boyunca yanımda olan arkadaşlarıma ve bana her koşulda inanan ve tüm hayatım boyunca büyük özveri ve inançla beni destekleyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ağustos, 2020

Seda CANOĞLU

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Seda Canoğlu

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar DİZİNİ.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xiii
1. GİRİŞ	1
2. TASARIM VE SANAT.....	5
2.1. Tasarım ve Sanat Tanımlar	5
2.1.1. Tasarım kavramı.....	5
2.1.2. Sanat kavramı	7
2.2. Tasarım Objesi ve Sanat Nesnesi.....	11
2.3. Tasarımda ve Sanatta Yaratım Süreci.....	13
2.4. Tasarım ve Sanat Etkileşimi	18
2.5. Bölüm Değerlendirilmesi.....	21
3. ENSTALASYON SANATI.....	23
3.1. Enstalasyon Tanımı	23
3.2. Enstalasyon Sanatı Oluşum ve Gelişimi	25
3.2.1. Bütünsel sanat	25
3.2.2. Değişen sanat.....	29
3.2.2.1. Sanat nesnesi.....	29

3.2.2.2. Sanat mekânı.....	33
3.2.2.3. Sanat izleyicisi.....	36
3.3. Mimar-Tasarımcı Enstalasyonları	37
3.4. Enstalasyonu Destekleyici Oluşumlar	40
4. ENSTALASYON SANATINDA MEKÂN VE DENEYİM KAVRAMLARI	45
4.1. Enslatasyon Sanatı ve Mekân	45
4.1.1. Mekâna-Yere özgü	45
4.1.2. Kurgusal	50
4.1.3. İşlevsel	53
4.2. Enstalasyon Sanatı ve Deneyim	55
4.2.1. Bellek.....	56
4.2.2. Gerçekdışı.....	58
4.2.3. Gündelik	61
4.2.4. İlişkisel	63
4.3. Bölüm Değerlendirmesi	65
5. TASARIM VE SANAT ARAKESİTİNDE MOBİLYA	67
5.1. Mobilya Tanımlar	67
5.2. Mobilya Tasarımı ve Mobilya Tasarım Süreci.....	68
5.3. Mobilya Tasarımını Etkileyen Faktörler	75
5.4. Tarihsel Süreçte Mobilya ve Sanat Etkileşimi	79
5.5. Tasarım Sanat Arakesitinde Mobilyaya İlişkin Kavramlar	85
5.5.1. İşlev	85
5.5.2. Malzeme - Üretim	88
5.5.3. Ergonomi	90
5.5.4. Anlam.....	91
5.5.5. Mekânsal ilişkiler	94
5.6. Bölüm Değerlendirmesi	96

6. MOBİLYA VE ENSTALASYON ETKİLEŞİMİNDE KAVRAM İLİŞKİLERİ AÇISINDAN ÖRNEKLEM ANALİZİ	97
6.1. Mobilya Enstalasyon Etkileşim Diyagramı	97
6.2. İç Mekân Yaklaşımları	100
6.3. Dış Mekân Yaklaşımları.....	120
6.4. Bölüm Değerlendirmesi	128
7. TASARIM YAKLAŞIMI	129
7.1. Mekân-Yer.....	130
7.2. Deneyim-Bellek.....	132
7.3. Mobilya	136
7.4. Enstatatif Tasarım Yaklaşımı: “Bak Burası Eskiden...”	141
8. SONUÇ.....	151
KAYNAKÇA.....	157
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 7.1. Bölgedeki kullanım alışkanlıkları ve eylemler 131

Tablo 7.2. Bölgedeki oturma alışkanlıkları..... 136



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Sanat olayında rol oynayan öğeler	8
Şekil 2.2. MÖ. 4. yy.da Yunan Techne geleneğinde el sanatları genel sıralaması.....	10
Şekil 5.1. Postell'in Vitruvius ilkeleri rehberliğinde mobilya tasarımı için oluşturduğu kavramsal çerçeve	70
Şekil 5.2. Lawson'un tasarım süreci.....	71
Şekil 5.3. Mobilya tasarımı etkileyen faktörler	78
Şekil 6.1. Mobilya ve Enstalasyon Etkileşim diyagramı kavramları	98
Şekil 6.2. Etkileşim düzeyleri.....	98
Şekil 6.3. Mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramındaki başlıklar için oluşturulan sorular.....	99
Şekil 6.4. Jesse Darling, "March of the Valedictorians", 2016 için etkileşim diyagramı.....	102
Şekil 6.5. Pablo Resinosa, "Enredamaderas", 2009 için etkileşim diyagramı	104
Şekil 6.6. Anthea Hamilton, "Mama Moth Sofa", 2019 için etkileşim diyagramı.....	106
Şekil 6.7. Jon Rafman, "Hug Sofa", 2015 için etkileşim diyagramı	109
Şekil 6.8. Otobong Nkanga, "Landversation" için etkileşim diyagramı	112
Şekil 6.9. Slavs and Tatars, Dresdener Gitter okuma birimi ve Made in Dschermany enstalasyonu, 2018 için etkileşim diyagramı	114
Şekil 6.10. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), "Chromo Sapiens" enstalasyonu için etkileşim diyagramı.....	116
Şekil 6.11. Tomas Saraceno," Cloud Cities" enstalasyonu için etkileşim diyagramı ..	118
Şekil 6.12. Stüdyo RAAAF ve Barbara Visser, "The End of Sitting", 2006 enstalasyonu için etkileşim diyagramı.....	120
Şekil 6.13. Doris Salcedo, Untitled (İsimsiz), 2003 enstalasyonu için etkileşim diyagramı	122
Şekil 6.14. Estudio Guto Requena, "My Heart Beats Like Yours", 2018 enstalasyonu için etkileşim diyagramı.....	124

Şekil 6.15. Jair Straschnow ve Gitte Nygaard, “Off ground” enstalasyonu için etkileşim diyagramı	126
Şekil 6.16. Peripheriques Architectes, “Pink Ghost” enstalasyonu için etkileşim diyagramı	128
Şekil 7.1. Tasarım yaklaşımında öne çıkan başlıklar	129
Şekil 7.2. “Bak Burası Eskiden...” adlı tasarım yaklaşımı için etkileşim diyagramı ..	150



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Christo ve Jeanne-Claude, “Wrapped Reichstag” enstalasyonuna ait kolaj çalışması 1972, ölçekli model 1981, montaj süreci ve enstalasyon 1995....	17
Görsel 2.2. JohnChamberlain,Resrospektif sergisi, köpük kauçuk malzeme ile tasarladığı kanepe, Guggenheim Müzesi, 1971	20
Görsel 2.3. Venedik Bienali Türkiye pavyonu mekânsal düzenleme, video ve hazır nesne (mobilya) kullanımları, 2019	21
Görsel 3.1. Ubu Roi oyunu tanıtım poster ve orijinal kuklası, Ubu Roi prömiyeri, 10 Aralık 1896	26
Görsel 3.2. Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Vladimir Tatlin, 1919.....	27
Görsel 3.3. Allan Kaprow, Yard, 1967	31
Görsel 3.4. Kutluğ Ataman, Küba, 2004.....	32
Görsel 3.5. Sanal Gerçeklik Sanatı, Faurschou Foundation Beijing, 2017.....	33
Görsel 3.6. Kurt Schwitters, Merzbau, 1920-1936	33
Görsel 3.7. Birinci uluslararası Dada fuarı, John Heartfield ve Rudolf Schlichter, tavanda asılı "Prusyalı Baş Melek"	34
Görsel 3.8. Haus-Rucker-Co, Palmtree Island (Oasis) Project, 1971	38
Görsel 3.9. Haus-Rucker-Co, “ Oasis No. 7” Enstalasyonu, 1972	38
Görsel 3.10. Anish Kapoor ve Arata Isozaki, "Ark Nova"	39
Görsel 3.11. Aether Mimarlık, “Air Mountain” 2019.....	39
Görsel 3.12. Daniel Libeskind, “Counting the Rice” 2014.....	42
Görsel 3.13. Landini Associates, Loblaws Mapple Leaf Gardens’da yer alan heykel-enstalasyon.....	42
Görsel 3.14. Kaliforniya Üniversitesi, “Table Cloth” 2010.....	43
Görsel 3.15. Fan Fengyuan, “Small World - Square chair installation art”, 2018.....	44
Görsel 4.1. Gordon Matta-Clark, konik kesişim “Conical Intersect”, 1975	48
Görsel 4.2. Daniel Buren “Within and Beyond the Frame, 1973	48

Görsel 4.3. Marta Minujin'in "The Parthenon of Books" 2017.....	49
Görsel 4.4. Salvador Dali, "Dream of Venus" pavyonu 1939	51
Görsel 4.5. Theo van Doesburg, Cafe Aubette ve Café Aubette'deki sinema-dans salonunun renk şeması, 1928. New York Modern Sanat Müzesi	54
Görsel 4.6. Sarkis, "Çaylak Sokak", Arter, 2019.....	57
Görsel 4.7. Refik Anadol, "Machine Hallucination" 2019	58
Görsel 4.8. Gregor Schneider "End" 2009.....	60
Görsel 4.9. James Turrell "Light Reignfall" 2011	61
Görsel 4.10. 58. Uluslararası Venedik Bienali Litvanya Pavyonu	63
Görsel 4.11. Lucy Orta "70x7 the Meal Act xxxiv", Mural Arts Philadelphia, 2013....	64
Görsel 5.1. SC Johnson yönetim binası ve mobilyaları- Frank Lloyd Wright 1936.....	72
Görsel 5.2. Jillian Mayer, Slumpie serisi, 2016	72
Görsel 5.3. Ronan ve Erwan Bouroullec tasarımı Vegetal Sandalye'nin tasarım süreci; kağıttan maketleri, strafordan üretilen 1/1 ölçekli prototipi, yüksek yoğunluklu poliüretandan üretilen son prototip ve sandalyenin orijinali	74
Görsel 5.4. Oki Sato "Thin Black Lines", 2010.....	75
Görsel 5.5. Orijeen Tasarım stüdyosu, "Color Flow", 2016.....	76
Görsel 5.6. Tuzluk için tasarım çizimi, Michelangelo, 1537	80
Görsel 5.7. Meryem'e Müjde tablosu rahle detayı ve Piero de Medici mezarı detayı... 80	
Görsel 5.8. Ressam Hubert Robert Tasarımı Sandalye, 1787.....	81
Görsel 5.9. Aleksandr Rodchenko, "Worker's Club" 1925	83
Görsel 5.10. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı Maviyle Kompozisyon, 1920 ve Gerrit Rietveld Red and Blue Chair, 1917	84
Görsel 5.11. Allen Jones "Hatstand chair"1970.....	85
Görsel 5.12. Vladimir Tatlin, Tatlin chair, 1927.....	87
Görsel 5.13. Ray Eames, kontrplak heykel (1943), Ray ve Charles, DCW sandalye (1946).....	89
Görsel 5.14. Campana Brothers, Favela Chair, 2019.....	89

Görsel 5.15. Mark Williams, Quantified Body Language,2018	91
Görsel 5.16. Oyma sandalye, Angola, 19. Yüzyıl. British Museum London.	93
Görsel 5.17. Frederick Kiesler, Art of This Century galerisindeki mobilyalar.....	95
Görsel 6.1. Etkileşim diyagramı için çalışmalar	100
Görsel 6.2. Jesse Darling, “March of the Valedictorians”, 2016	101
Görsel 6.3. Pablo Resinosa, “Enredamaderas”, 2009	103
Görsel 6.4. Anthea Hamilton, “Mama Moth Sofa”, 2019.....	104
Görsel 6.5. Mama Moth Sofa Ürün kullanıcı ilişkisi	105
Görsel 6.6. Anthea Hamilton the New Life sergisi 2018.....	105
Görsel 6.7. Jon Rafman enstalasyon görüntüsü; “Still Life” (Betamale), 2013, (Ball Pit), 2015 ve “Oh The Humanity!” (Waterbed Teal), 2015.....	107
Görsel 6.8. “Mainsqueeze”, (2014) videosu için tasarlanan “Hug Sofa”, 2015	107
Görsel 6.9. Wendy Jacob, “Squeeze Chair”, 1995,.....	108
Görsel 6.10. “Landversation” enstalasyonu için tasarlanan masaların hazırlık çizimleri ve Sao Paulo Bienalindeki yerleşimlerini gösteren çizimler, 2014	110
Görsel 6.11. “Landversation” enstalasyonu 2016, Shanghai	111
Görsel 6.12. “Dresdener Gitter” okuma birimi ve “Made in Dschermayn” Enstalasyonu, Dresden 2018.....	113
Görsel 6.13. “Chroma sapiens” enstalasyonu, 2019	115
Görsel 6.14 “Cloud Cities”, 2011	117
Görsel 6.15. “The End of Sitting”, 2014	118
Görsel 6.16. “The End of Sitting” enstalasyonundaki farklı duruş pozisyonları	119
Görsel 6.17. Doris Salcedo, Untitled (İsimsiz), 2003	121
Görsel 6.18. Estudio Guto Requena, “My Heart Beats Like Yours”, 2018.....	123
Görsel 6.19. Jair Straschnow ve Gitte Nygaard, “Off-ground”, 2013	125
Görsel 6.20. “Off-ground” enstalasyonunun farklı mekân ve kullanım alternatifleri..	125
Görsel 6.21. Peripheriques Architectes, “Pink Ghost”, 2014	127

Görsel 7.1. Matrakçı Nasuh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn adlı eserinde yer alan Eskişehir minyatürü	132
Görsel 7.2. Eskiden porsuk nehrinde yer alan kayıklar	133
Görsel 7.3. Porsuk projesi kapsamında yıkılan ve yerlerine yapılan yeni köprüler.....	134
Görsel 7.4. Eski Kılıçoğlu Sineması Girişi	135
Görsel 7.5. Yaslanma ve korkuluklar.....	136
Görsel 7.6. Oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler.....	137
Görsel 7.7. Alçak oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler.....	138
Görsel 7.8. Yüksek oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler	139
Görsel 7.9. Yerde oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler.....	140
Görsel 7.10. 1987 yılında adalar bölgesindeki oturma elamanları.....	140
Görsel 7.11. 1982 yılına ait Köprübaşı bölgesinde yer alan porsuk kenarındaki oturma elemanları	141
Görsel 7.12. Eski Kılıçoğlu Sineması şimdiki Kılıçoğlu Plaza Binası konumu	142
Görsel 7.13. Eski Kılıçoğlu Sinema binası ve yerine yapılan Kılıçoğlu Plaza binası .	142
Görsel 7.14. Eski Kılıçoğlu Sinema binası pasajı	143
Görsel 7.15. Kılıçoğlu Plaza binası girişi.....	143
Görsel 7.16. Plan çizimi	144
Görsel 7.17. Kesit çizimi.....	144
Görsel 7.18. Tasarım yaklaşımında Porsuk Nehri ve bina ilişkisi	145
Görsel 7.19. Gece ve gündüz kullanımı	145
Görsel 7.20. Tasarımın yüzeyinde yer alan QR kodlar	146
Görsel 7.21. QR kodlar ile ulaşılan bilgilere ilişkin konsept anlatımı	147
Görsel 7.22. Oturma pozisyonları ve yönleri	148
Görsel 7.23. Tasarımın güncel mekândaki yerleşimi	149

1. GİRİŞ

Tasarım ve sanat disiplinleri arasındaki sınırlar giderek daha çok bulanıklaşmaktadır. Enstalasyon Sanatı tasarım ve sanat arasındaki sınırların görünmez olduğu bir alanda, bu iki disiplinin kesişim noktasında yer almakta ve her iki alandan da beslenmektedir. Enstalasyon, sadece sanatçıların değil, mimar ve tasarımcıların da fikirlerini özgürce ifade edebilecekleri ortak bir alan haline gelmiştir.

Aynı şekilde mobilya tasarımı da disiplinler arası yapısının bir getirisi olarak sanat alanı ile etkileşim içerisinde. Giderek daha çok mobilya tasarımı sadece temel işlevlere cevap vermenin yanında galerilerde sergilenmekte, bienal, fuar ya da kamusal alanlarda yer alan enstalasyonların bir parçası olmaktadır. Tasarımcı veya firmalar yeni mobilya tasarımlarını kullanıcıya bir enstalasyon kurgusu içerisinde sunmaktadır. Tasarımcı, sanatçı ve mobilya üreticilerinin yer aldığı ortak projeler, yaratıcı ve özgün değerlere sahip mobilya tasarımları ile sonuçlanmaktadır.

Mobilya tasarımı ve Enstalasyon Sanatı arasındaki disiplinler arası etkileşim tezin ana konusunu oluşturmaktadır. Enstalasyon yoluyla, sanat nesnesinin fikir, üretim, sergileme hatta yok olma aşamaları, artık katılımcı olarak adlandırılabilir izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olmuştur. Böylelikle gündelik yaşam nesneleri de sanatın bir parçası olmaktadır. Bu nesnelerin en önemlilerinden birisi de mobilyadır. Mobilya ve enstalasyon arasındaki karşılıklı etkileşim tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Tez kapsamında gündelik yaşam nesnesi olan mobilyanın tasarım ve sanat alanları arasında yer alma durumlarına dikkat çekilmiş sonrasında bu sanatsal bakış açısının bir tasarım yaklaşımına kaynak olması üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın amacı mobilya tasarımı ve Enstalasyon Sanatı arasındaki etkileşimi inceleyerek, sanatsal yöntem ve ele alışların tasarım sürecindeki yerini ve etkisini belirlemektir. Çalışmada mobilya tasarım sürecinde sanatsal yaklaşımların oluşturacağı farklı açılımların analiz edilerek bir tasarım yaklaşımı üzerinden örneklendirilmesi hedeflenmektedir.

Çalışmanın Enstalasyon Sanatı çerçevesinde ele alınmasının temel nedeni enstalasyonun disiplinler arası çalışmalarla şekillenen bir yapıya sahip olması, mobilya için de oldukça önemli olan mekânsal nitelikleri kullanması ve izleyici-kullanıcı deneyimini esas almasıdır. Enstalasyon Sanatının sahip olduğu bu niteliklerin mobilya tasarım sürecinde kullanılması, yaratıcı ve özgün tasarımların ortaya çıkmasını

sağlamaktadır. Bununla birlikte enstatatif tasarım yaklaşımı mobilyanın sahip olduğu anlamsal değerleri güçlendirerek, mobilyaya dair farklı açılımlar oluşturacaktır.

Tezde yöntem olarak, mobilya ve enstalasyon etkileşimini içeren örnekler taranmış ve tasarım yaklaşımları çerçevesinde gruplandırma yapılmıştır. Bu gruplandırılan örnekler literatür taraması sonucunda elde edilen başlıklar çerçevesinde analiz edilmiştir. Analiz yöntemi olarak mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı kullanılmıştır. Bu diyagram literatür taramasında mobilya ve enstalasyon alanlarından elde edilen başlıklar üzerinden oluşturulmuştur. Diyagram, Enstalasyon-mekân, enstalasyon-deneyim ve mobilyaya ait başlıkları içeren üç temel alandan oluşmaktadır. Tez kapsamında Enstalasyon Sanatı, mekân ve deneyim kavramları açısından incelendiği için diyagramda enstalasyona ait bölümler bu iki kavram çerçevesinde ele alınmıştır. Enstalasyon-mekân: mekâna-yere özgü, kurgusal, işlevsel; Enstalasyon-deneyim: bellek, gerçekdışı, gündelik, ilişkisel; Mobilya: işlev, malzeme-üretim, ergonomi, anlam ve mekânsal ilişkiler olarak alt başlıklara ayrılmıştır. Çalışmaya veri oluşturabilecek her örnek için mobilya enstalasyon etkileşim diyagramı oluşturularak, yorumlanmıştır. Son olarak elde edilen veriler doğrultusunda bir tasarım yaklaşımı oluşturulmuştur.

Tarih boyunca tasarım ve sanata ilişkin çeşitli tanımlar ve sınıflandırmalar yapılmış olsa da bugün gelinen noktada bu iki disipline ilişkin keskin sınırlarla bir ayırmadan söz etmek mümkün değildir. Tasarım ve Sanat bölümünde bu iki disipline ait kavramlara, tasarım objesi ve sanat nesnesine ilişkin yapılan tanımlara yer verildikten sonra tasarımcı ve sanatçının yaratım süreçlerindeki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmuştur. Günümüzde sınırları giderek birbiri içerisine dâhil olan tasarım ve sanat disiplinleri arasındaki etkileşim ve bu etkileşim çerçevesinde ortaya çıkan disiplinler arası çalışma prensipleri açıklanmıştır. Sonraki bölümde Enstalasyon Sanatının tanımı, yapılarak, enstalasyonun oluşum ve gelişim süreci bütünsel sanat ve değişen sanat başlıkları ile açıklanmıştır. Enstalasyon Sanatında tarihsel ve günümüz eğilimleri incelendiğinde, enstalasyonun sadece sanatçıların değil mimar ve tasarımcıların da sıklıkla başvurduğu bir ifade aracı olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu bölümün devamında mimar ve tasarımcı bakış açısıyla gerçekleştirilen enstalasyonlara yer verilmiştir. Enstalasyon çalışmalarının oluşumu için destekleyici ortamlar olan sanat ve tasarım etkinlikleri, Tasarım-üretici-sanatçı işbirlikleri, eğitim kurumları gibi oluşumlar da bu bölümde ele alınmıştır. Enstalasyonun diğer sanat dallarından ayrı olarak mekânla kurduğu ilişki ve farklı izleyici deneyimleri üzerine odaklanması, onu tasarım alanına yaklaştıran önemli

unsurlardır. Dördüncü bölümde enstalasyon alanından mekân ve deneyim kavramları seçilerek Enstalasyon Sanatının bu kavramlar üzerinden açılımlarını içeren örnekler incelenmiş, benzer yaklaşımlar doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma tez kapsamında yapılan örneklem analizinde enstalasyon alanı için bir zemin oluşturmuştur. Beşinci bölümde Mobilya ve enstalasyon ile ilgili ilişkilerin irdelenebilmesi için temel oluşturacağı düşünülen mobilya ve mobilya tasarım sürecine ilişkin tanımlara yer verilerek mobilya tasarımını etkileyen faktörler literatürdeki farklı görüşler çerçevesinde açıklanmıştır. Mobilya, tasarım ve sanat arakesitinde ele alınarak tarihsel süreçteki örneklerle yer verilmiş, tasarım-sanat etkileşimli mobilyaya ilişkin örnekler ve yaklaşımlar, mobilya tasarımını etkilen faktörlerden işlev, malzeme-üretim, ergonomi, anlam ve mekânsal ilişkiler başlıkları çerçevesinde incelenmiştir. Belirlenen bu başlıklar mobilya alanı için örneklem analizine zemin oluşturmuştur. Altıncı bölümde mobilya sanat etkileşimi Enstalasyon Sanatı kapsamında sınırlandırılarak, mobilya ve enstalasyon etkileşimine veri oluşturacağı düşünülen örnekler önceki bölümde belirlenen kavram ve başlıklar çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu analiz çalışması mobilya ve enstalasyon etkileşiminin kurduğu yeni ilişkileri tanımlayarak, farklı yaklaşımların belirli gruplar halinde sınıflandırılmasına yardımcı olmaktadır. Bu bölümde mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı ile analiz edilen her bir örneğe ait, mobilya ve enstalasyon alanlarının kesişim düzeyini gösteren görsel bir harita oluşturulmaktadır. Analiz çalışması ayrıca mobilya-enstalasyon etkileşiminde tasarımcı ve sanatçı yaklaşımlarına dair veriler elde edilmesini sağlamıştır. Tez çalışması literatür ve analiz çalışmaları kapsamında elde edilen verilerin bir tasarım yaklaşımı çerçevesinde örneklendirilmesiyle sonuçlandırılmıştır.

Bu araştırmanın sınırlılıkları; Tasarım ve sanat alanındaki tanımlamalar geniş kapsamlı ve birçok araştırmaya konu olması nedeniyle sadece bu tez çalışmasına kuramsal temel oluşturacağı düşünülen temel kaynaklar çerçevesinde ele alınmıştır. Enstalasyon Sanatı terimi özellikle 1970'lerden sonra kullanılmaya başlanmış ve Yeryüzü Sanatı, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat gibi birçok farklı sanat dalını kapsayan bir yapıdadır. Bu nedenle tez konusu kapsamında enstalasyonun oluşum süreci içerisinde sanatın değişimi ve bütüncül sanat anlayışı önemli bulunmuş ve açıklanmıştır. Ayrıca enstalasyon, iç mimari ve mobilya tasarımı alanları açısından önemli olduğu kabul edilen mekân ve deneyim kavramı üzerinden ele alınmıştır. Mobilya tasarımı alanında daha fazla örneğe ulaşılması açısından oturma eylemine cevap veren mobilyalar

incelenmiştir. Beşinci bölümde ele alınan işlev, malzeme-üretim, ergonomi, anlam, mekânsal ilişkiler başlıkları tasarım-sanat etkileşimli mobilya kapsamında değerlendirilmiştir. Bu nedenle bölümlerde kavramlara ilişkin temel tanımlamalar yapıldıktan sonra o kavram çerçevesinde mobilya, sanat alanından örnekler veya yaklaşımlar ile açıklanarak sınırlandırılmıştır. Mobilya tasarımı için önemli olan kullanıcı faktörüne ilişkin değerlendirmeler işlev, ergonomi ve anlam başlıklarının içerisinde de yer aldığından ayrı bir başlık olarak yer verilmemiştir. Mobilya enstalasyon etkileşimi için seçilen örnekler sanat ve tasarım bienalleri, tasarım fuarları veya festivallerinden davet almış veya alanındaki tanınmış sanat ve tasarım yarışmalarında ödül almış, sanatçı ve tasarımcıların işleri ile sınırlandırılmıştır.

Mobilya tasarım sürecinde enstatif bakış açısına örnek olarak gerçekleştirilen tasarım yaklaşımında, Eskişehir Adalar Bölgesi için bir kent mobilyası tasarımı yapılmıştır. Bölgede belirlenen yere özgü olarak tasarlanan mobilyada geçmişin izlerini günümüze taşımak hedeflenmiştir. Bu tez çalışmasının mobilya tasarımı alanında sanatsal bakış açısıyla ulaşılabilecek farklı açılımları belirlemek adına önemli olduğu düşünülmektedir.

2. TASARIM VE SANAT

Tasarım ve sanat alanlarındaki etkileşim bu çalışmanın yapısını oluşturan ana unsurlardan biridir, bu nedenle öncelikle tasarım ve sanatın ne olduğunu ve nasıl yorumlandığını anlamak önemlidir. Bu bölümde tasarım ve sanata ilişkin tanımlara yer verilmiştir. Tasarım nesnesi ve sanat eserinin genel özellikleri nedir? Sorusunun yanıtı aranmıştır. Tasarım nesnesi ve sanat eseri yaratıcıları, tasarımcı ve sanatçıların özellikleri ve bu özelliklerle şekillenen yaratım sürecindeki benzerlikler ve farklılıklar araştırılmıştır. Tasarım ve sanat disiplinleri arasındaki etkileşim, bu iki alanda yapılan disiplinler arası çalışmalar ve bu çalışmaların etkileri üzerine örneklere yer verilmiştir.

2.1. Tasarım ve Sanat Tanımlar

2.1.1. Tasarım kavramı

“Tasarım kavramı bir yapı ya da aygıtın kısımlarının kâğıt üzerine çizilmiş biçimi anlamında kullanılan ve “tasar” kökünden türetilmiş olan “tasarı”ya dayanmaktadır. Arapça “suret” kökünden gelen “tasavvur” sözcüğüyle eş anlamlı olup “göz önünde canlandırmak, zihinde canlandırmak (tasavvur etmek), düşünmek anlamındadır. Tasarım sözcüğünün İngilizce karşılığı olan “design”, Latince “designare, dissignare” köklerinden gelmekte olup, “göstermek, işaret etmek, tanımlamak, tayin etmek” anlamlarını taşır (Bayazıt, 2008b, s.1476)”.

Türk Dil Kurumuna göre tasarım “zihinde canlandırılan biçim, tasavvur; bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn ve bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve” olarak tanımlanmaktadır (<http-1>).

“Tasarım bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vs. gibi ürünlerin tümüdür (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.295)”.

Tasarımın Sınai Mülkiyet Kanunundaki tanımı “Ürünün tümü veya bir parçasının ya da üzerindeki süslemenin çizgi, şekil, biçim, renk, malzeme veya yüzey dokusu gibi özelliklerinden kaynaklanan görünümü” olarak ifade edilmektedir (<http-2>).

“Tasarım kavramı, “mimarlığın ilk tanımlarından beri, adı konmamış şekilde var olmuştur. Örneğin en eski tanımlardan biri, ünlü Romalı Mimar ve Mimarlık Kuramcısı Vitruvius’a aittir ve MÖ 1. yy.da yaşamış olan Vitruvius’un, “De Architectura” adlı kitabında geçmektedir (Hasol, 2014)”. “Vitruvius’ta mimarlık; düzen, düzenleme,

armoni, bakışım, uygunluk ve ekonomiye dayanır. Mimarlık kavramı, yapı sanatı, zaman ölçerlerin yapımı ve makine üretimi olmak üzere üç bölümde ele alınmıştır (Vitruvius, 2005, s.9-11)”. “Burada mimarlık bugünkü tasarım kavramı yerine kullanılmaktadır. Tasarım işaret etme, plan, proje, amaç anlamlarında kullanışı 16.yy.da; resim, heykel, mimarlık, oyma sanatı olarak ele alınışı 17.yy.da görülmektedir. Tasarımın bugünkü anlamda, yaratıcı bir insan eylemi olarak ele alınışı 19.yy. ortalarına rastlamaktadır (Bayazıt, 2008b, s.1476)”.

“Tasarım ilkin bir ide olarak düşüncede var olan bir tasavvurdur, ama bu ide, bu tasavvur bir biçim (form) verme dinamiğini içerir ve bu oluşum süreci içinde biçim kazanmış bir ide olarak dışlaşır, somutlaşır (Tunalı, 2012, s.20)”.

“Tasarım, özünü kazıdığımızda, doğada örneği bulunmayan yollardan çevremizi biçimlendirip oluşturmaya, gereksinimlerimize hizmet etmeye ve yaşamlarımıza anlam katmaya yarayan insana özgü bir yetenek olarak tanımlanabilir (Heskett, 2002, s. 11)”.

Endüstriyel Tasarımcı Victor Papanek (1971, s.3) tasarımın tanımını yaparken tüm insanların bir tasarımcı olduğunu, her zaman bütün yapılanların tasarım olduğunu ve bütün eylemlerin temelini tasarımın oluşturduğunu belirtmektedir.

Buchanan (2016, s.145) tasarımın dört genel alanda irdelendiğini belirtmektedir; bu alanlardan ilki simgesel ve görsel iletişim tasarımıdır; geleneksel grafik tasarımı çalışmalarının yanında fotoğraf, film vb. iletişim tasarımı alanını kapsamaktadır. İkinci alan, maddi nesneler tasarımıdır. Gündelik ürünlerin biçimine duyulan geleneksel kaygının yanında ürünler ile insanlar arasındaki fiziksel, psikolojik, toplumsal ve kültürel ilişkilerin yorumlanmasını kapsamaktadır. Üçüncü alan, aktiviteler ve organize edilmiş hizmetler tasarımıdır. Bunun içinde, belirlenmiş hedeflere varmak için lojistiği, fiziksel kaynakları, araçsallıkları ve insanları verimli dizilimler ve zaman çizelgeleri dâhilinde birleştirmeyi esas alan geleneksel idare arayışı bulunmaktadır. Dördüncü alan ise yaşamaya, çalışmaya, oyun oynamaya ve öğrenmeye yönelik karmaşık sistemler veya çevrelerin tasarımıdır. Bunun içerisinde sistem mühendisliği, mimari, kentsel planlamanın veya karmaşık bütünlerin parçalarının ve bu parçaların hiyerarşiler içinde sonraki bütünleşmelerinin işlevsel analizini konu edinen geleneksel yaklaşımlar vardır. Bu başlıklarla bir ayırtırmaya gidilmiş gibi olsa da Buchanan (2016, s.147) bu dört alanın birbiriyle bağlantılı olduğuna ve birbiriyle kaynaşmasından doğacak yaratıcı tasarım düşünceleri ve sonuçlarına dikkat çekmektedir.

Son yıllarda yapılan tasarım tanımları tasarımın süreç odaklı olmasına vurgu yapılmaktadır. “Tasarım sözcüğü bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci olarak da tanımlanmakta, bunu ürünün gerçekleştirilmesi aşaması izlemektedir (Bayazıt,2008b, s.1476).”

Uluslararası Endüstriyel Tasarım Topluluğu (ICSD- International Council of Societies of Industrial Design) 2017’de adını Dünya Tasarım Örgütü (WDO-World Design Organization) olarak değiştirmiş ve tasarıma ilişkin tanımını genişletmiştir. “Dünya Tasarım Örgütü, Endüstriyel Tasarım tanımını inovasyonu yönlendiren, iş başarısını geliştiren ve yenilikçi ürünler, sistemler, hizmetler ve deneyimler yoluyla daha iyi bir yaşam kalitesi sağlayan stratejik bir problem çözme süreci” olarak tanımlamaktadır (http-3).

Tasarımın süreç olduğuna vurgu yapan bu geniş kapsamlı tanımdan anlaşılabileceği üzere günümüzde tasarımcılar sonuç ürüne odaklanmanın yanında hizmet tasarımı, deneyim tasarımı gibi farklı alanlarda çalışmalar ve araştırmalar yapmaktadır. Çalışmalarının temel amacı yaşam kalitesini iyileştirmek üzerindedir.

2.1.2. Sanat kavramı

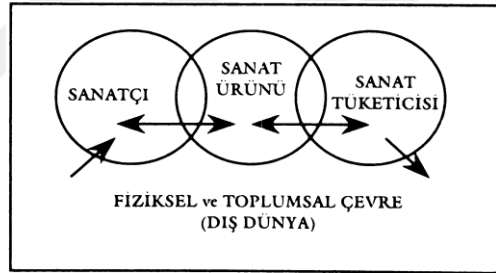
Tarih boyunca birçok sanatçı, bilim insanı, filozof “Sanat nedir?” sorusunun cevabını aramış ve bu soruya kendi bakış açılarıyla farklı cevaplar vermiştir. Sanat konusu oldukça geniş kapsamlıdır. Sanat üzerine tartışmalar ve tanımlar siyasi, toplumsal, kültürel, ekonomik etmenlerle sürekli değişen bir yapıdadır. Filozof Morris Weitz’in (1956, s.32) tanımıyla sanat, açık bir kavramdır; yeni sanat formları, yeni hareketler ortaya çıkacak ve bu kavramın genişletilmesi gerekip gerekmediği tartışılacaktır. Bu durum değişim ve yeniliğin kaçınılmaz olduğu sanata dair ayrıntılı bir tanımlama yapmanın güçlüğüne açıklamaktadır. Tez kapsamında sanat, sanat eseri ve sanatçının özelliklerine ilişkin tarihten günümüze yapılan önemli tanımlamalara ana hatlarıyla yer verilmiştir.

Sanat kelimesi, Arapça’da, Bir işi yapmak anlamına gelen “*sena*” fiilinin kökünden alınmıştır. Sonraları bu kelime dilimize yerleşmiş ve tamamıyla Türkçeleşmiştir. Eski Yunancada, birleştirmek, uydurmak şeklinde yapmak anlamında kullanılan kelime, “*areti*” kelimesidir. Latince “*ars*” şeklini alan kelime, İtalyancada “*arte*” ve Fransızcada “*art*” olarak günümüzde kullanılan ismine kavuşmuştur. Eski Türkçede “*ar*” kelimesi, saf ve güzel anlamına gelmektedir (Şişman, 2006, s. 13).

Türk Dil Kurumunda Sanat; “Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık” olarak tanımlanmaktadır (http-1).

Artık eskimiş tanıma göre sanat, “insanoğlunun yarattığı yapılarda güzellik ülküsünün ifadesidir (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.266)”. “Sanatın en basit ve kullanılan tanımı hoşla giden biçimler yaratmak gayretidir. Bu biçimler bizim güzellik duygumuzu okşar ve güzellik duygumuzu okşayan da duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliği ve ahengidir (Read, 2014, s.11)”. Bir başka tanıma göre sanat “güzellik karşısında duyulan heyecan ve hayranlığı uyandırmak için insanın kullandığı yaratıcılıktır (Hasol, 2005, s.401).” Bu tanımlara göre güzellik duygumuzu okşayan her şeyin sanat olması beklenir. Read (2014, s.13), bu aşamada Benedetto Croce’ye dayanan bir estetik teorisine başvurarak; sanatı sezgi olarak tanımlamanın daha doğru olacağını savunmaktadır.

“Bir sanat olayında rol oynayan dört öge vardır (Şekil 2.1). Bunlar: Sanatçı, sanat ürünü, sanat alıcısı (okuyucu, dinleyici, seyirci) ve dış dünya ya da fiziksel toplumsal çevre, kısaca doğa ve toplumdur (San, 2004, s.37)”.



Şekil 2.1. Sanat olayında rol oynayan öğeler (San, 2004, s.37)

Collingwood (2011, s.9) “Sanat kelimesini üç anlamda ele almaktadır; birincisi, sanatçı olarak isimlendirilen insanlar tarafından sanat eseri olarak adlandırılan nesnelerin yaratılması ya da eylemlerin peşine düşülmesi. İkincisi doğal olanın tam tersi olan ve yapay olarak adlandırılan eylemlerin peşine düşülmesi ya da bu tür nesnelerin yaratılmasıdır. Üçüncüsü, sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı; güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısıdır.” Bu üç anlam da birbiriyle bağlantılıdır.

Görüldüğü üzere sanat, güzellik kavramı ile yakından ilişkilidir. Fakat güzelliğin sanat için bir zorunluluk olduğu özellikle çağdaş sanat yaklaşımlarında tartışmalı bir durumdur. Sanat ve güzellik tartışmalarına ilişkin olarak Read (2014, s.14), Sanatın amacını duyduğumuzu başkalarına ulaştırmak, güzelliğin ise bazı biçimlerin bize verdiği duyuyu olarak tanımlamaktadır. Sanatın insanları estetik yaşantıya ulaştırması

beklenmektedir. Buradaki estetik, sadece güzel olan anlamında değildir. “Sanat, çirkinlik, acı, tiksinti yaşantılarını da içerir. Kötü olabilir. Hoşa gitmeyebilir. Bu arada, pratikliğe, yararlılığa da karşı değildir. Çünkü kişi, estetik yaşantıya günlük uğraşı sırasında, ele alınmış biçimlerinden dolayı iskele, tabak gibi yararlı eşyalara bakarken onları izlerken de ulaşabilir (Tezcan, 2011,s.6)”.

Sanatçı İnci Eviner’e göre (2016, s. 15) “Hayatın güzel ve hoş yanlarını gösterme çabasında olan yapay ve dekoratif işlerle sanatı ayırmak gerekir. Sanat daima risk alır ve varoluşun karanlık sularında dolaşmaktan korkmaz”.

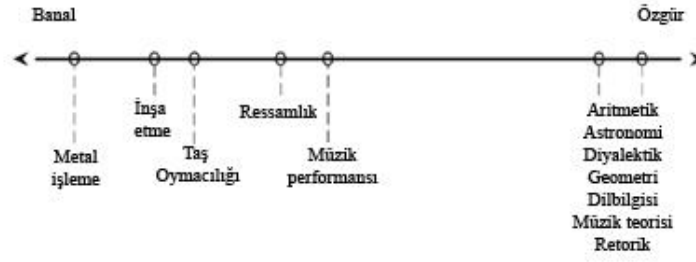
Tolstoy (2015, s.37) sanatı insanın daha önce yaşadığı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılığıyla bu duyguyu bilinçli olarak başkalarına aktarıp onların da aynı şekilde yaşamalarını sağlamaktan ibaret, insani bir etkinlik olarak tanımlamaktadır.

Read (2018, s.20) Sanat ve Toplum adlı kitabında sanatı diyalektik bir faaliyet olarak tanımlar; sanat, bir tezi (aklı) antiteziyle (hayal gücüyle) yüzleştirir ve içinde zıtlıkların uzlaştığı yeni bir birlik veya sentez geliştirir.

Tarihsel süreçte sanata ilişkin farklı tanımlar yapılmıştır. Antik Dönemde sanat tanrısal bir güçle ilişkilendirilmiştir. Bunun en büyük nedeni sanatçının, tanrının yarattığının benzerini yaratacak kişi olarak görülmesidir. Klasik Dönemde sanat ve zanaat birlikte kullanılmış ve teknikle ilişkilendirilmiştir. Yunancada sanat ve beceri anlamında, teknik sözcüğünün temelini oluşturan “*techne*” sözcüğü kullanılmaktadır. “İnsanın özellikle el becerisiyle ortaya koyduğu her şey, gündelik yaşamında kullandığı çataldan, su içtiği bardağından resim ve heykel gibi güzel sanatlar dediğimiz sanat yapıtlarına kadar tüm bu yapıtlar “*techne*” olarak anlaşılmıştır (Tezcan 2011,s.109)”.

Yunan Kültüründe sanat ve zanaata ilişkin yapılan sınıflandırmada fiziksel emek gerektiren zanaatlar banausic¹ olarak isimlendirilmiştir. “Bu zanaatlar zihnin ve bedenin değerini düşürür ve kişinin dikkatini erdemli aktivitelerden uzaklaştırdığı için ikinci derecedeki alanlar olarak görülmektedir (Parcell, 2012 s.40)”. Örneğin, metal işletmeciliği yoğun fiziksel güç gerektirdiği için banal, resim daha az fiziksel güç gerektirdiği için özgür alana daha yakın olarak değerlendirilmiştir (Şekil 2.2)

¹ Banausic ya da Antik Yunan’da Banausos, teriminin dilimizde banal, bayağı veya hizmetçi sanat olarak çevirileri ve kullanımları görülmüştür. Yarar amacı olan, pratik gibi bir anlamı içermekle beraber Antik Yunan’da el emeği ve zanaat işi ile uğraşan sanatçıları aşağılayıcı bir anlamı da bulunmaktadır (http-4)



Şekil 2.2. MÖ. 4. yy.da Yunan Techne geleneğinde el sanatları genel sıralaması² (Parcell, 2012, s.41)

Banal, bayağı gibi terimlerin aşağılayıcı niteliğine karşı olarak St. Victorlu Hugh “mekanik” teriminin kullanılmasını savunur ve gramer, retorik, mantık, aritmetik, geometri, astronomi ve müziği liberal-özgür sanat, dokumacılık, teçhizat (silah yapımı, dövmecilik ve mimarlığı da kapsar), ticaret, tarım, avcılık, hekimlik, sahne sanatlarını mekanik sanatlar olarak sınıflandırmıştır (Shiner, 2004, s.64-65).

Ortaçağ’dan, Rönesans’a kadar sanat ve zanaat kavramlarına ilişkin yapılan benzer sınıflandırmalar sonucunda, sanatçı ve zanaatçılar benzer bir statüde değerlendirilmiştir. Rönesans sonrası hümanist hareketle birlikte Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer gibi sanatçılar entelektüel anlamda çalışmalar yapmaya, bilimle uğraşmaya, anatomi bilgilerini geliştirmeye başlayarak “sanatın sadece uygulama alanında üretim yapmakla yetinmeyip kendilerini çok yönlü tasarımcılar olarak konumlandırmışlardır (Keser, 2018, s.27)”. İtalyan Ressam-Mimar ve Yazar Giorgio Vassari, bir grup Floransalı ressam ve heykel sanatçısı ile birlikte kurduğu ilk gerçek sanat akademisine tasarım sanatları “*arti del disegno*” adını vermiştir. Keser (2018, s.28) bu durumun resim ve heykel alanlarındaki statü değişimini gösterdiğini, Sanat ve tasarım “*Arti-disegno*” kavramlarıyla resim ve heykelin sanat olmanın yanında yaratıcı bir zihnin ürünü olarak tasarıma dayalı bir nitelik olarak kabul görmeye başladığını belirtmektedir.

Antikçağ’dan Ortaçağ’a hatta Sanayi Devrimi’ne kadar geçen süreçte sanat ve zanaat sözcükleri “bir nesnenin elle işlenmesi ve bir yarar amacı gözetilerek ona biçim verilmesi” anlamında birbirine yakın olarak kullanılmıştır. 18. yüzyıl ve 19. yüzyılın başlarında toplumsal, kurumsal ve entelektüel gelişmelerle birlikte güzel sanatlar, zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ayrılmış, sanat terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye, meslek olarak kutsanmaya başlanmıştır. (Shiner, 2004, s.134)

² İngilizce’den Türkçe’ye Çevirisi S.Canoğlu tarafından yapılmıştır.

Güzel sanatlar müzik, resim, heykel ve mimarlık gibi alanların dışına taşarak bir zamanlar sanat sayılmayan alanları da içine alacak şekilde gelişme göstermiştir. “Güzel sanatlar alanı bu şekilde örneğin 19. yüzyılın sonlarında fotoğrafçılık, 20. yüzyılın başlarında sinema, caz ve ilkel sanat, 1950’lerden itibaren zanaat biçimli sanatlar, 1960’lardan itibaren elektronik müzik ve yeni gazeteciliği, 1970’lerden itibaren ise neredeyse her şeyi içine almıştır (Shiner, 2004, s. 343)”.

2.2. Tasarım Objesi ve Sanat Nesnesi

Hem sanat nesnesi hem de bir tasarım objesi doğada bulunmayan, insan eliyle üretilmiş varlıklardır. Öncelikle düşüncede var olurlar. Bu özellikler düşünüldüğünde Tunalı (2012, s.22) bir sanat yapıtının, örneğin bir resim, bir heykel, bir müzikal kompozisyonun da bir tasarım olduğunu ve bir tasarım varlığı olarak real varlığı aştığını belirtmektedir.

Sanat nesnesi ve tasarım objesinin her ikisi de estetik özelliklere sahiptir. Fakat sanatın temel amacı estetik olmak, bir tasarım objesinin temel amacı ise bir ihtiyaca cevap vermektir. “Sanat uygulamaya yöneliktir; zira sanatta zihin kendisini ve aynı zamanda dünyasını da belirli bir duruma getirmek için bir ideali gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ne var ki bu ideal bir çıkar ya da görev değildir; dolayısıyla sanatta zihnin etkinliği ne faydacı ne de ahlaki bir etkinliktir (Collingwood, 2011, s.13)”. Sanatın işlevsel olmadığı yönündeki görüşlere karşın Batı tarihi boyunca sanat, dini, ideolojik ve politik propaganda, ekonomik değer, emtia, dekorasyon ve kişisel gelişim için araç işlevi görmüştür (Bloemink ve Cunningham, 2004, s.18). Kandinsky (1993, s.97) sanatın amacının insan ruhunun gelişimine ve inceltimine hizmet etmesi gerektiğini belirtmiştir.

Read’e göre ise (2018,s.20) sanatın asıl doğası ne pratik ihtiyaçları gidermek için objeler üretilmesinde, ne de dinsel ya da felsefi görüşlerin ifadesinde yansır; sanatın doğası ancak sanatçının biçimlendirdiği sentezde ve kendi içinde tutarlı bir dünya yaratma kapasitesinde bulunabilir ki bu dünya, pratik ihtiyaçların ve arzuların ya da hayallerin dünyası olmak yerine, tüm bu çelişkilerin bütünleştiği bir dünyadır.

“Sanat eseri güzel olması yanında kullanışlı olabilir. Kullanışlı olması toplumun faydası anlamındadır. Çünkü bir eser güzelliği yanında hem bireye hem de topluma kullanım kolaylığı da sağlayabilir (Eroğlu, 2017,s.350)”.

Kandinsky (1993), sanatçının/sanat eserinin, insan ruhuna amacına uygun biçimde dokunma ilkesini içsel zorunluluk ilkesi olarak adlandırmakta ve içsel zorunluluğun üç

mistik temele dayandırmaktadır, bunlar sanat eserinin sıkı sıkıya birbirine bağlı olan üç zorunlu ögesidir;

- Her sanatçı, yaratıcı olarak, kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır.
- Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, o çağa özgü olanı ifade etmek durumundadır.
- Her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak, genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır (Kandinsky, 1993, s.62-63).

Sanat nesnesi sanatçıların özgür ve bireysel ifadesi ile üretilir. Bu yüzden biriciktir. Tasarım objesinin temel özelliklerinden biri ise seri üretime dayalı olup birden çok üretilabilir olmasıdır.

Soykan (2005, s.77) sanatın yaşam tarzının bir ifadesi olduğunu bu açıdan toplumların sanatlarına bakıldığında, onların nasıl yaşadıklarını, dünyayı, doğayı, toplumu, insanı nasıl algıladıklarını anlayabileceğimizi belirtmektedir. Aynı şekilde tasarım objeleri de içinde yaşadıkları toplumun ekonomik, teknolojik, sosyolojik özelliklerini yansıtan ürünlerdir.

70’li yıllarda sanatçıların kullandıkları geleneksel malzemelerden uzaklaşarak gündelik yaşam nesnelerini kullanmaları ile birlikte sanat ile sanat olmayan arasındaki farkın ne olduğuna ilişkin tartışmalar başlamıştır. Danto (2014, s.48) bir sanat eseri ile sanat eseri olarak kullanılabilecek nesneler arasındaki temel farkı; sanat eserinin bir şey hakkında olduğu ve bir anlam barındıran nitelikte olduğu şeklinde yorumlamaktadır. Tunalı (2002a, s. 59) da sanat eserini, estetik objeyi tabiattan ve real objeden ayıran ana ayrımın, sanat eserinin bir ifadesinin ve anlamının olması şeklinde tanımlamaktadır.

“Sanat bir ifade biçimidir; dilin ifadesi için mürekkebi kâğıt ve baskı makinelerinin kullanılması gibi, sanatın da faydaya yönelik eşyaları kullanan bir dili vardır ve bir anlam iletir. Tüm temel faaliyetlerinin arasında sanat, bize evren hakkında, insan hakkında veya sanatçının kendisi hakkında bir şey anlatmaya çalışır (Read, 2018, s.26)”.

Aslında hem sanat nesnesi hem de tasarım objesi bir anlama sahip olabilir. Sanat nesnesine sanatçının yüklediği bireysel bir anlam bulunmaktadır. Sanatçı bireysel olarak sanat nesnesine bir anlam veya mesaj yüklemekte özgürdür. “Bir mesajın alıcıya ulaşması sanat olayında daha güçtür çünkü sanatçıda bulunan duygu ve öznel düşünceler her alıcıda bulunmayabilir. Bu yüzden sanat yapıtını anlamak sorun olabilir ama endüstri ürününde örneğin bir kalem için her alıcının bir ön bilgisi mevcuttur (Tunalı, 2012, s.20)”.

Bir tasarımcının üretim sürecinde bir tasarım objesine anlam yüklemesi ise daha kısıtlı bir durumdur çünkü üretim sürecini etkileyen kullanıcı kitlesi, pazar payı, malzeme ve üretim teknolojileri vs. gibi ekonomik, sosyolojik sınırlılıklar bulunmaktadır. Ancak

yine de bir tasarım objesi de çeşitli anlamları barındırmaktadır. Bunlara sembolik anlamlar denmektedir. “Bir objenin algılanmasında insan tını daha önceki yaşantı ve duygu elementlerini birbirine bağlamak için harekete geçiyorsa, sembolik işleve sahip olur. Ürünün sembolik (bize göre tinsel) işlevselliği, kullanıcının ruhi, tinsel ve sosyal görüş açılarıyla belirlenir (Tunalı, 2012, s.20)”.

2.3. Tasarımda ve Sanatta Yaratım Süreci

Sanat nesnesini yaratan kişi “sanatçı”, tasarım objesini yaratan kişi “tasarımcı” olarak adlandırılır. Sanatçı veya tasarımcının üretim sürecindeki en önemli ortak noktaları, insana özgü olan yaratıcı düşüncedir. Yaratıcı düşünceye sahip bir kişi bir soruna veya bir probleme ilişkin çözüm yollarını diğerlerinden farklı bir bakış açısıyla arayan kişidir.

Taylor’a (1971, s.194) göre bireyler yaratıcılıklarını farklı şekillerde ifade ederler. En temel yaratıcılık biçimi doğaçlama davranış kalıplarının egemen olduğu “dışavurumcu doğallık-*expressive spontaneity*” ya da “dışavurumcu yaratıcı” davranıştır. Doğaçlama davranış kalıpları eğitim yoluyla geliştirildiğinde doğal davranışlar engellenir ancak bu şekilde ortaya çıkan ürünlerde “üretici beceri-*productive skill*” ya da “üretici yaratıcılık”tan söz edilir. “Buluşçu yaratıcılık-*inventive ingenuity*” olarak adlandırılan üçüncü türde, bireyler, problem çözümleri için çevresel parçaları keşfeder ve bunları farklı bir şekilde bir araya getirirler. Somut ürünlerle sonuçlanmayan soyut fikirlerle uğraşmak, daha fazla özgünlük ve fikirsellik gerektirir. Bir fikrin benzersiz bir şekilde ortaya konması “yenilikçi esneklik-*innovative flexibility*” ya da “yenilikçi yaratıcılık” olarak adlandırılır. Bir kişi, çevrenin önemli bir bölümünü algılamamanın tamamen yeni bir yolunu yaratıyorsa bu durumda da “gelişmeci yaratıcılık-*emergentive originality*”tan söz edilir.

Becer (1993, s.43) Taylor’un sınıflandırdığı yaratıcı ifade biçimlerini sanat ve tasarım alanlarında yorumlamıştır. Becer’e göre “dışavurumcu yaratıcılık”; sanatçı veya tasarımcının ilk eskizlerini çizdiği aşamadır. “üretici yaratıcılık”; sanatçının ve tasarımcının eskizlerini ayrıntılı bir şekilde çözümlediği aşamadır. “Buluşçu yaratıcılık”; sanatçının bir buluş adamı gibi, eski parçalarla yeni şeyler yaratmasıdır; “yenilikçi yaratıcılık”; sanatçının soyutlama yeteneğini sergilemesidir. “Gelişmeci yaratıcılık”ta ise sanatçı tamamen kendi koyduğu ilkelere dayanarak yararlanır. Soyutlama yeteneği oldukça gelişmiştir. Yeni bir sanat ya da tasarım üslubunun öncülüğünü yapabilir.

Yaratıcı düşünce tasarımcılar ve sanatçılar için ortak bir özellikken, bu düşünceyi kullanım biçimlerinde ve yaratıcı süreçlerinde bir takım farklılıklardan söz etmek mümkündür. “Sanatçı içinde yaşadığı toplum- kültürün ve çağının bir bireyi olarak ondan aldıklarını kendi tininin süzgecinden geçirerek, yaratıcı gücü ile yapıtında ortaya koyar. Elbette onun birincil amacı, herhangi belli bir şeyi doğrudan doğruya anlatmak değildir ama o yine de kendi tarzında bir şeyler söyler (Soykan, 2005, s.76)”. Sanatçı kendi tarzındaki anlatımında tasarımcıdan daha özgürdür. Sanatsal yaratımda bireysellik ön plandadır. Timuçin (2009 s. 63) sanatçının sahip olduğu özgürlüğün kaynağının bilinç olduğunu belirtmektedir. Sanatçı yaratıcı süreçte neyi yapıp yapmayacağına özgürce ve bireysel olarak karar vermeli, yani bir seçim yapmalıdır. Timuçin’e (2009 s. 63) göre “sanatçının sahip olduğu özgürlük, öncelikle bir seçimdir ve ancak gelişmiş bilinç koşullarında seçimler yapılabilir” özgürlükten söz edilebilir”. Tasarımcı ise, tasarım sürecinde bireysel duygu ve düşüncelerine sanatçı kadar bağlı kalamaz. Tasarımcının üreteceği bir nesne aynı zamanda bir kullanım nesnesi olduğu için onu kullanacak kitleye hitap etmesi gerekir bu anlamda üretimin, üreticinin veya pazarın belirlediği bir takım kurallara uyma zorunluğu bulunur.

Sanat eseri üzerine yapılan araştırmalarda sanat eseri dört farklı yaklaşımda değerlendirilmektedir; sanatçıyı merkeze alan yaklaşım, sanat eserini merkeze alan yaklaşım, izleyiciyi merkeze alan yaklaşım ve toplumu merkeze alan yaklaşım. Sanatçıyı merkeze alan yaklaşımda yukarıda sözü edilen sanatçının bireysel özgürlüğü ve hatta bilinçaltı ve bilinçdışı ile oluşturduğu karakter özellikleri sanat nesnesinin oluşumunu öncelikli olarak etkilemektedir. Bu yaklaşımda psikanalitik kuram etkilidir. Sanat eserlerinin, sanatçının kişiliğine, bilinçaltı gibi özelliklerine göre şekillendiğini savunan, ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, sürrealizm gibi sanat akımlarını da etkileyen psikanalitik kuramda Freud “sanatçının yaratma kaynağının bilinçaltı olduğunu savunur, bu süreci yüceltme olarak kabul eder. O, sanat eserinde insanı ararken rüyaların, cinsiyet faktörünün ve çocukluk anılarının, bilinçaltına itilmiş bastırılmış duyguların çok önemli olduğunu savunur (Şahin, 2017). Jung, Freud’dan farklı bir ekol geliştirerek psikanalizin bireysel bilinçaltına fazla yoğunlaştığını, asıl önemli olanın kolektif bilinç dışı olduğunu savunmuştur. Ona göre kişilik oluşumunda evrensel bilinç dışının ve bunun işlevsel birimleri olan “arketip”lerin, bilinçaltından, çocukluk sürecinden ve cinsellikten daha fazla üstlendiği görev vardır (Şahin, 2017)”.

19. yüzyılda popüler olan romantik görüşe göre sanatçı yalnızdır, yaratım sürecinde dış dünyadan bağımsızdır. Tasarım sürecinde ise bir tasarımcıyı etkileyen kendi dışında birçok etmen vardır. Tasarımcı genellikle içerisinde işveren, üretici, müşteri gibi farklı kişilerin bulunduğu bir ekibin parçası olarak çalışmak durumundadır. Ancak bu görüşlerin tam tersi örnekler de mevcuttur. “Sanatçı Andy Warhol, çalıştığı stüdyoyu fabrika olarak adlandırır ve büyük ölçekli ipek baskılarını üretirken çok sayıda yardımcı kullanmıştır (Barnard, 2002, s. 88)”. Bu durumun tam tersi ve tasarım alanından bir örnek ise Volkswagen Golf’ün tasarım sürecine ilişkindir. İtalyan Otomobil Tasarımcısı Giorgetto Giugiaro’un tasarımı Volkswagen Golf tek bir kişi tarafından tasarlanmıştır. “Bu, ‘hem uluslararası bir ekip tarafından tasarlanan Ford Sierra’ya, hem de bir stüdyo dolusu teknisyenin ürünü olan Mark Two Golf’e tezat bir durumdur (Sudjic, 1985’den aktaran Barnard, 2002, s.88)”.

Tasarım ve sanatsal yaratma süreçleri, tasarımcı ve sanatçının hem kişisel özellikleri hem de ilişki içerisinde bulunduğu çevresel etkiler nedeniyle, birtakım benzerlik ve farklılıkları barındırmaktadır.

Bir süreç olarak tanımlanan tasarım, ihtiyacın oluşması ve buna yönelik bir problem tanımıyla başlar.

“Çizgisel tasarım süreci modelinin savunucuları temelde tasarım sürecini sorun tanımı ve sorun çözümü olmak üzere iki ayrı aşamaya ayırdığını iddia eder. Sorun tanımı, analitik bir silsiledir: bu dilimde tasarımcı sorunun tüm öğelerini belirler ve başarılı bir tasarım çözümünün içereceği tüm gereklilikleri bir bir saptar. Sorun çözümü ise sentetik bir dilimdir: bu dilimde çeşitli gereklilikler bir araya getirilip birbirlerine karşı bir dengeye konur, bunun sonucundaysa üretime taşınacak nihai olan ortaya çıkar (Buchanan, 2016, s. 155)”.

“Sanatçının yapıtını oluşturma çabası gerçek anlamda bir serüvendir. Sanatçı esin anından başlayarak değişik süreçler boyunca yapıtını oluşturur, bir başka deyişle değişik ara süreçlerden geçerek sona doğru ilerler. Böylece olası'nın alanından olan'ın alanına doğru sürekli bir geçiş vardır (Timuçin, 2009, s.49)”.

Sanatçı Joep Van Lieshout “iyi bir sanatçı, kimsenin sormadığı tür şeyleri yapar. Sadece sezgileri ile hareket eder ve hiçbir şey ve hiç kimse tarafından durdurulamaz. İyi bir tasarımcı da aynı tavrı sergilemelidir” demektedir (Lieshout, 2016, s.37).

Tasarımcılar sürecin tüm karar verme aşamalarında sanatçılar kadar ürünle birebir etkileşim içerisinde olmayabilir. Ürüne dair geribildirimler sanatçılarda yine bireysel görüşler çerçevesinde olurken tasarımcılar için üreticiler, müşteri ve kullanıcılara ilişkin geribildirimler de önem kazanır. “Tasarımcı genellikle işi denetleme sorumluluğunu

üstlenir, ancak ressam veya heykeltıraşların aşına olduğu göz ve elle yapılan geri bildirimler için bir eşdeğer oluşturmaz, Böylece orijinal fikir sürekli olarak geliştirilir, zenginleştirilir veya malzemelerin ve yapım sürecinin gerçek tecrübesiyle yönlendirilir (Potter,2002,s.16)”. Tasarımcıların yaratıcı özelliklerinin yanında kullanıcı ve müşterilerin ihtiyaç ve isteklerini doğru bir şekilde analiz edebilecek bireyler olması gerekmektedir.

“Sürecin sonunda, tasarımcıların ortaya koydukları yaratıcı çalışmaları, üreticilere ve diğer uygulayıcılara talimatlar biçimini alır. Bu talimatlar yazılı şartnameleri, raporları, ayrıntılı çalışma çizimlerini, müşteriler için sunum çizimlerini, ölçek modellerini ve bazen tam boyutlu prototipleri içerebilir. Talimatların çok net, eksiksiz ve birlikte çalışmak zorunda olduğu insanlar için kabul edilebilir kalitede olması gereklidir (Potter, 2002, s. 16)”. Tasarım sürecinin sonunda ortaya çıkan ürün için belirtilen bu teknik kuralların aksine sanatsal yaratım sonucunda ortaya çıkan ürünler tamamen sanatçının bakış açısına bağlıdır. “Her sanatçı kendi kurallarını kendi koyar. Bunlar onun düşünce düşünce saptadığı şaşmaz formüller olmaktan çok ustalığının ona kazandırdığı becerilerdir. O bu becerilerinin bilincine vardığı ölçüde kurallarını belirginleştirmiş olacaktır. Becerilerini artırdıkça ya da dönüştürdükçe de yeni yeni kurallara ulaşacaktır (Timuçin, 2009, s.49)”.

“Sanatın uygulanması ve değerlendirilmesi bireyseldir; sanat tekil bir faaliyet olarak başlar ve ancak toplum bu deneyimi fark edip özümseğinde toplumun kisvesine bürünür (Read, 2018, s.21)”. Hem tasarım hem de sanat alanında yaratılan sonuç ürün doğru veya yanlış olmasına göre bir sınanmaya tabi olacaktır. Tasarım alanında deney, gözlem vb. tekniklere göre bir sınanma yapılabileceği gibi hem tasarım hem de sanat alanında bir ürünün doğru veya yanlış ya da iyi veya kötü olmasını belirleyen en önemli etkenlerden birisi toplumsal değerlerdir. Tekeli’nin (2011, s.28) planlama ve güzel sanatlar alanlarını karşılaştırarak yaptığı değerlendirmeye göre “Güzel sanatlarda ya da estetik alanında bir yaratının geçerliliğinin sınanması güzel-çirkin estetik yargılarına göre yapılır. Bunun sınanması da toplumun beğeni kalıplarına bağlıdır, özneller arası olma niteliği taşır. Her ne kadar bu sınanmanın ilk aşamalarında kişiselliğinden söz edilebilse bile, nihai hedefi açısından özneller arası niteliği ortadan kalkmaz”.

Günümüzde özellikle çağdaş sanat ortamında işler üreten çeşitli sanatçıların yaratım ve üretim süreçleri, tasarım sürecine benzer bir şekilde ilerlemektedir. Bu duruma ilişkin örnekler özellikle büyük boyutlu enstalasyonlarda, bienallerde veya kurumsal

destekli (veya tam tersi kurumsallaşmayı eleştiren) işlerde görülmektedir. Christo ve Jeanne-Claude, 1995 yılında gerçekleştirdikleri “Wrapped Reichstag” adlı enstalayonda, Alman Parlamento Binasını kumaşla sardılar. 1971 ve 1995 yılları arasında sanatçılar binanın sarılması için izin alma sürecinde milletvekilleriyle tek tek görüşmeler yaptılar ve proje üç defa reddedilmesine rağmen 1995’te kabul edildi. Projenin geliri Christo’nun projeye ilişkin hazırlık çalışmalarını içeren çizim, kolaj, ölçek modellerin satışı yoluyla gerçekleştirildi. Christo ve Jeanne-Claude’un benzer projelerinde de hazırlık aşamasında, eskizler, kolajlar, ölçekli planlar ve maketler üzerinde çalışmak projelerinin önemli bir parçasıdır. Çizimlerde, projenin konumuna ve bu alanı kullananlara ilişkin bilgiler ve geribildirimler, projenin inşaat ve teknik detaylarına ilişkin araştırmalar yer almaktadır. Ayrıca tüm bu süreçte şehir planlamacıları ile birlikte çalışılmış ve bürokratik işlemler için hukukçularla görüşmeler yapılmıştır, projenin yerleştirilmesinde 90 profesyonel dağcı ve 120 montaj işçisi yer almıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s.91; <http-5>). Böylelikle sanatsal yaratma süreci de tasarım sürecine benzer, teknik detayların incelikle kurgulandığı ve sunulduğu, bir ekip işine dönüşmüştür (Görsel 2.1).



Görsel 2.1. Christo ve Jeanne-Claude, “Wrapped Reichstag” enstalasyonuna ait kolaj çalışması 1972, ölçekli model 1981, montaj süreci ve enstalasyon 1995 (<http-6>)

Her iki alanda da yaratıcı süreçte deneysellik önemli bir yere sahiptir. Tasarımcı veya sanatçı yaratıcı süreçte yapma-deneme eylemleriyle düşünsel sürecini geliştirir. Donald Schön (1983, s.280'den aktaran Visser, 2010, s.21) “eylem-içinde-yansıtıcı düşünme’de (reflection-in-action) yapma ve düşünmenin birbirinin tamamlayıcısı olduğundan bahseder. Yapmak testler, hareketler ve deneysel eylemlerle düşünceyi geliştirir ve yansıtıcı düşünme yapmak ve onun sonuçları ile beslenir. Her biri diğerini besler ve her biri diğerinin sınırlarını belirler”.

“Schön, işi icra eden bazı kişilerin belirsizlik, istikrarsızlık, biriciklik ve değer çatışması içeren durumlar için devreye soktuğu sanatsal, sezgisel süreçlerde örtük bir şekilde var olan ve “düşünömsel pratik” diye nitelendirdiği bir pratik epistemolojisi önermektedir. Bu yaklaşım 1930’larda “tasarım odaklı düşünme araştırmaları’nda düzenlenmiş bir dizi konferans ve basılmış yayın aracılığıyla geliştirilmiştir (Cross, 2016, s.136)”.

2.4. Tasarım ve Sanat Etkileşimi

Teknolojik gelişmeler ve değişen yaşam biçimleri ile birlikte tasarım, sanat ve bu alanların dışında kalan başka birçok alanı da kapsayan disiplinler arası çalışmalar giderek artmaktadır. Yenilikçi ve yaratıcı işler ortaya koymak için farklı disiplinlerin birbirinden beslenmesi önem kazanmıştır. Günümüzde sanat ve tasarım disiplinlerine ait sınırların genişleyip, bu alanların belirli noktalarda bütünleşmesi sonucunda yaratıcı fikirler, projeler veya ürünler ortaya çıkmaktadır.

Tasarım ve sanat alanlarındaki etkileşim çok öncelere dayanmaktadır. 19. yüzyıl sonlarında İngiliz Eleştirmen John Ruskin’in ve sanatçı-tasarımcı William Morris’in yazılarında, 20. yy.da Konstrüktivizm ve çeşitli sanat hareketlerinde, De Stijl ve Bauhaus okulunda bu etkileşimin izlerini görmek mümkündür. “Farklı yollarla da olsa bu tasarımcı ve sanatçılar, özerk sanat alanı ile endüstriyel tasarımın seri üretim kültürü arasındaki yeni ilişkileri teşvik ederek sanayileşmenin teknolojik ve politik etkilerine cevap vermişlerdir. Sonuçta disiplinler arası geleneksel sınırların yeniden düzenlendiği yeni bir üretim şekli ortaya çıkmıştır (Coles, 2007, s. 10)”.

Sanat ve tasarım alanları arasındaki etkileşim “*designart*” teriminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu terim ilk defa Sanat Tasarım Eleştirmeni ve Editörü Alex Coles’in “Art Decor” adlı makalesinde ve aynı yıl Amerikalı Sanatçı Joe Scallan’ın “Please, Eat the Daisies” adlı makalesinde kullanılmıştır. “Scallan, *designart* terimini

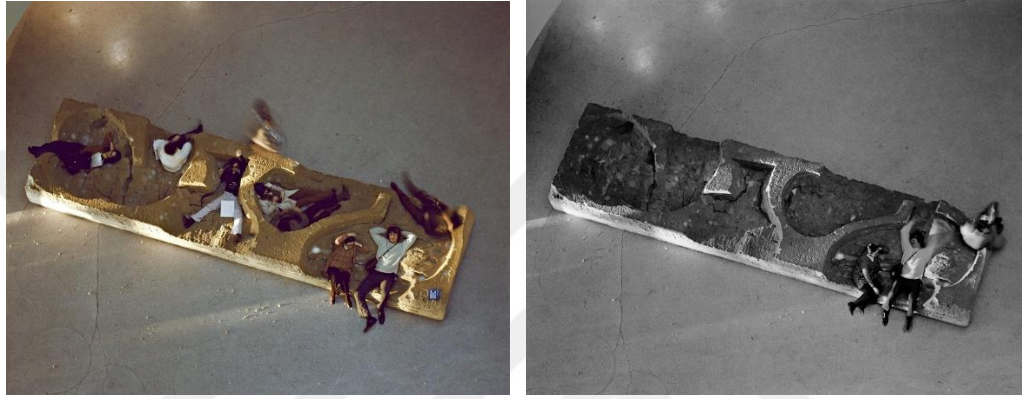
mimari, mobilya ve grafik tasarımıyla birleştirerek sanatın yeri, işlevi ve tarzıyla oynamaya çalışan herhangi bir sanat eseri olarak tanımlamaktadır (Coles, 2007, s. 10)”. Daha sonra 2001 ve 2006 yıllarında Phillips Müzayede Evi’nde “designart” satışları başlığıyla yapılan etkinliklerde satışa çıkarılan ürünler arasında, çağdaş sanat eserleri ile birlikte Charles Rennie Mackintosh, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer gibi mimar ve tasarımcıların mobilyaları da bulunmaktadır. Müzayede evinin tasarım direktörü Alexander Payne’e göre (Coles, 2010, s.8) bu satıştaki seçilmiş parçalar tasarımcıların malzemeleri zorladığını ve uzak sınırlara yöneldiğini göstermektedir. Sanat ve tasarım arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran eserler, tasarımın sanat piyasasına geçiş yolunu temsil etmektedir.

Bununla birlikte endüstriyel üretim yapan birçok ticari firma da sanatçılarla birlikte çalışarak koleksiyonlar oluşturmakta ve bu koleksiyonlar önde gelen ticari fuarlar, bienal veya sanat festivallerinde sergilenmektedir.

Sanat ve tasarım arasındaki etkileşimin sonuçlarının, sadece stilin ötesine geçen ve bunun yerine süreç ve bağlamı araştıran dinamik tasarıma yol açabileceğini belirten Coles (2010, s.9) Enstalasyon Sanatçısı Olafur Eliasson’un stüdyosunu örnek olarak göstermektedir; Eliasson stüdyosunda, enstalasyonlarında sıklıkla kullandığı ışık, su, buz, hava sıcaklığı gibi doğal malzemelerle mekâna ilişkin araştırmalar yapmaktadır. Mimari olarak, Eliasson’un Berlin stüdyosu, bu disiplinler arası model kapsamında yapılandırılmıştır. Üst katta, güzel sanatlar yüksek lisansı programına sahip bir okul bulunurken, zemin katta üretim yapılmaktadır. Orta katlar, mimarlar, tasarımcılar ve model üreticileri ile bir ofis ve oda ölçeğindeki enstalasyonlarının test edilebileceği alanlardan oluşmaktadır. Stüdyo, sanatçıların, tasarımcıların, mimarların, teorisyenlerin ve bilim insanlarının, Eliasson'un bayrağı altında sergiler, seminerler ve yayınlar şeklinde yeni deneyimler ve diyaloglar oluşturmak için işbirliği yaptığı bir düşünce kuruluşudur.

Tasarım ve sanat etkileşiminin sonucunda ortaya çıkan somut ürünlere örnek olarak Heykeltıraş John Chamberlain’in işleri gösterilebilir. Chamberlain eski araba parçalarından elde ettiği atık malzemelerle heykeller, yine buradan elde ettiği döşemelik kauçuk malzemeyle sandalye ve kanepeler tasarlamıştır (Görsel 2.2). Chamberlain’in bu kanepeler ve sandalyeleri, hem yumuşak heykeller olarak okunabilir hem de sandalye veya kanepeler olarak kullanılabilir niteliktedir. Şık araba tasarımlarında kullanılan bu malzeme, önce atık malzemeye dönüşmüş sonrasında ise bir sanatçının elinde heykel olarak sanat nesnesine dönüşmüştür. Chamberlain’in işlerindeki bu dönüşüm kitlesel üretimi sorgular

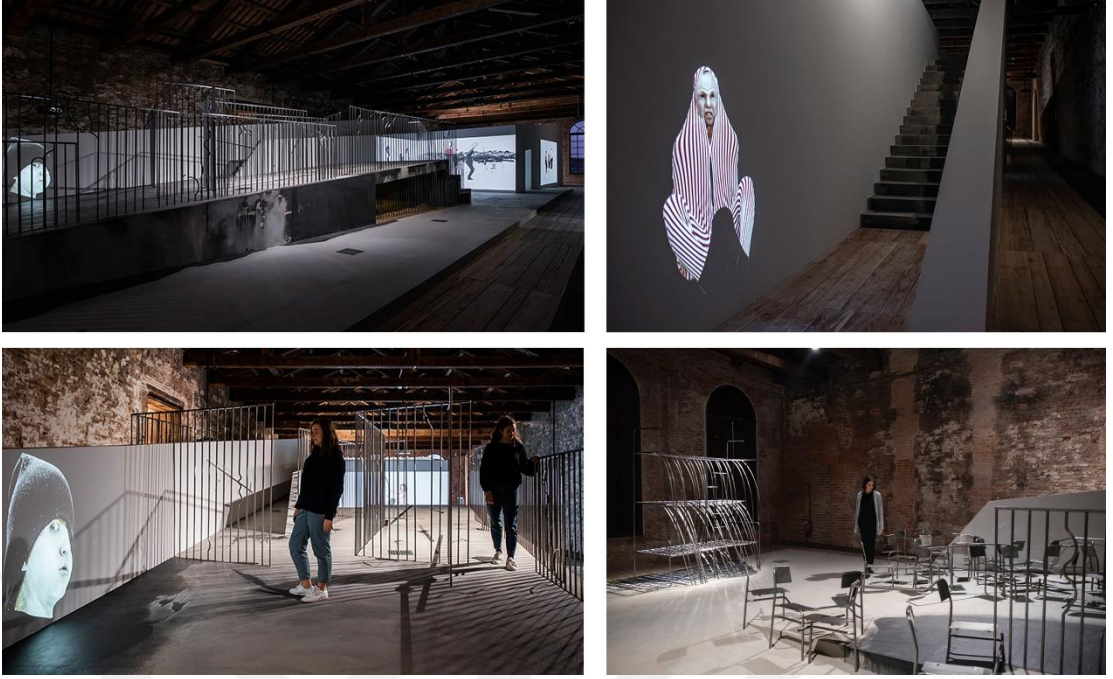
niteliktedir. Döşemelik kauçuğun malzeme özellikleri (sıcaklık, yumuşaklık, bedenin formunu alabilme, oksitlenerek çürüme vb.) izleyiciye ya da kullanıcıya yeni bedensel deneyimler yaşatmaktadır. “Modern işlevsel tasarımdaki tasarım süreci üzerine kavramsal bir yorum olarak, Chamberlain, yapısal taşıyıcıyı çıplak yüzeylere indirgemesiyle, işlevsel tasarım mantığını bir adım öteye taşımaktadır. Böylece, endüstriyel olarak üretilen modern tasarım ve mobilyalar, görünmeyen, gerçek malzemelerine indirgenmiştir (Graham, 1986, s.38)”.



Görsel 2.2. JohnChamberlain,Resrospektif sergisi, köpük kauçuk malzeme ile tasarladığı kanepeler, Guggenheim Müzesi, 1971([http-7](http://7))

Sanat ile ilgilenmek veya sanat bakış açısıyla dünyaya bakmak, gündelik yaşamın ve kalıplaşmış standartların ötesinde, insanlara farklı bakış açıları kazandırır. Bu farklı bakış açılarıyla bir tasarım problemini ele almak da yaratıcı ve yenilikçi fikirleri açığa çıkaracaktır.

Venedik Bienali 58. Uluslararası Sanat Sergisi’nde Türkiye Pavilyonunu tasarlayan Sanatçı İnci Eviner (2016, s.11) bu sanatsal bakış açısına ilişkin olarak “Kendi benliğinizi, kendi farkındalığınızı ve yaptığınız işin sistemler içinde politik olarak nasıl işlediğini sanatın yöntemlerini ödünç alarak farklı bir boyuta getirebilirsiniz, daha duyumsal ve deneysel yaklaşımları ve metotları sanattan ödünç alabilirsiniz” ifadelerini kullanmıştır. İnci Eviner çalışmalarını genellikle desen, video, obje gibi farklı araçlarla birlikte kurgulamaktadır. 2019 yılında gerçekleştirdiği Türkiye Pavilyonunda ses, video, desen, hazır nesneler üzerine denemelerle, mekânsal etkiler büyük bir titizlikle harmanlanmıştır (Görsel 2.3).



Görsel 2.3. Venedik Bienali Türkiye pavyonu mekânsal düzenleme, video ve hazır nesne (mobilya) kullanımları, 2019 (<http-8>; <http-9>)

2.5. Bölüm Değerlendirilmesi

Özet olarak sanat nesnesi ve tasarım objesi, doğada bulunmayan, insanların yaratıcı gücü ile üretilmiş ürünlerdir. Her ikisi de estetik özelliklere sahiptir. Sanat eserinde estetik işlev ön plandayken, tasarım objesinin ağırlıklı olarak ihtiyaçlara cevap verecek bir nitelikte olması beklenir. Her ikisi de duyularımızla algıladığımızın dışında anlamlara sahip olabilir. Tasarım objesinin anlamını çoğunlukla kullanıcılar belirler. Bu anlamlandırmada etkili olan kullanıcının bireysel hayatından getirdiği bilgi ve birikimlerdir. Sanat nesnesi ve tasarım objesi üretildikleri döneme ilişkin toplumsal özellikleri yansıtırlar ve sahip oldukları dönem içerisindeki insanların yaşamlarına ilişkin bilgiler barındırırlar. Tunalı'nın (2012, s.20) belirttiği gibi “aralarındaki en belirgin fark tasarım nesnesinin varlık ilkesi zorunluluk, sanat nesnesinin varlık ilkesi ise özgürlüktür”.

Bu durum sanatçı ve tasarımcının yaratım sürecinin gelişimini de etkileyen bir durumdur. Sanatçı süreçte bireysel kararlarını baskın olarak kullanırken, tasarımcı bireysel kararlarıyla birlikte müşteri veya kullanıcıdan aldığı geribildirimleri, malzeme ve teknolojik olanakları, ergonomik ve standart verileri ve bazen de hukuksal verileri göz ardı edemeyecektir.

Sanat olayını oluşturan ana basamaklarından biri olan sanat alıcısı, tasarım alanında kullanıcı olarak isimlendirilir. Sanat ve tasarımın karşılıklı etkileşimi bu ayrımın

sınırlarını bulanıklaştırmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki sanatsal gelişmeler, Sanat nesnesiyle karşılıklı etkileşim kurabilen sanat alıcısını da kullanıcı konumuna getirmiştir.

Günümüzde sanat ve tasarım alanlarının sınırları net bir şekilde ayrılamaz duruma gelmiştir. Her iki alan da karşılıklı olarak birbiri içerisine dâhil olmakta veya ortak çalışmalar üretilmektedir. Bu şekilde disiplinler arası bir bakış açısı, tasarımcılara daha yaratıcı, bir başka deyişle başkaları tarafından düşünülmeyen çözümler üretme konusunda yardımcı olmaktadır.

Tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda, sanat ve tasarımın sınırlarının en belirgin şekilde ortadan kalktığı çalışmalara ilişkin örnekler, özünde mekânsal ilişkileri, kullanıcı veya izleyiciyi, kavramsal anlatımları barındıran enstalasyon sanatında görülmektedir. Tez kapsamında enstalasyon sanatının ele alınmasının temel nedenlerinden biri, enstalasyonun hem sanatçıların hem de tasarımcı veya mimarların projelerinde kullandığı bir araç-*medium* olmasıdır. Enstalasyon sanatı, gelişimi ve temel özellikleri bir sonraki başlık altında değerlendirilecektir.

3. ENSTALASYON SANATI

3.1. Enstalasyon Tanımı

Türkçe’de yerleştirme olarak da kullanılan enstalasyon terimi; özellikle 1970’lerden sonra özelleşmiş sergilerle birlikte galeriler içerisinde yapılandırılan asamblaj ya da mekânlar için yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Chilvers, 1996, s.258). Bu dönemde enstalasyon çoğunlukla bir serginin ne şekilde organize edildiğini anlatan bir terim olarak da kullanılmaktadır (Bishop, 2005, s.6).

Cumming (2006, s.483) enstalasyonu “sergi mekânını içeriğine katan sanat işi” olarak tanımlarken, görsel sanatlardaki genel kullanımı “anlam ve algı düzleminde birbiriyle ve içinde bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir (Özayten, 2008, s.1635)”. Enstalasyon bir nesnede yoğunlaşmayı reddeden, bir dizi unsur arasındaki ilişkilerin veya nesneler ile bağlamlar arasındaki etkileşimin dikkate alınmasını destekleyen bir tür sanat yapımını tarif etmek için kullanılmıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 1996, s.8).

“Enstalasyon, en sade anlatımıyla, nesnenin ya da nesnelerin mekânda yer alarak yerlerinin belirtilmesi durumudur (Poroy, 2014, s.215)”. Enstalasyon çalışmaları galeri mekânı gibi iç mekânların yanında dış mekânlarda da uygulanabilir. Enstalasyon eserleri mekânın niteliklerini kullanarak mekâna bağlı olabildiği gibi mekândan bağımsız olarak da kurgulanıp, taşınarak farklı mekânlarda sergilenebilir özellikte de olabilir.

Enstalasyon terimi bir sanat türü değil, bir sergileme biçimi olarak da kullanılıp, ister Kavramsal Sanat, ister Minimal Sanat ya da Video Sanatı kapsamına girsin, aynı zamanda enstalasyon olarak da adlandırılabilir (Özayten, 2008, s.1635). Bishop (2005, s.6) bu iki kullanımın temel farkının Enstalasyon Sanatında mekân ve içerisinde yer alan elamanların tek bir varlık olarak bütünlük içerisinde ele alınması olduğunu belirtir. Enstalasyon Sanatı, izleyicinin fiziksel olarak girdiği bir durum yaratır ve bunu tekil bir bütünlük olarak gördüğünüz konusunda ısrar eder. Bu yüzden izleyicinin deneyimi enstalasyonun en önemli parçasıdır. Klasik Sanat eserlerinden farklı olarak Enstalasyon Sanatında izleyici bir anlamda katılımcı olarak yer alır ve sanat nesnesi ile kurduğu ilişkide bireysel, fiziksel algıları önemli rol oynar.

Bishop (2005, s.10) izleyicinin enstalasyon sanatındaki konumunu iki şekilde ifade etmektedir; birincisi “aktive etmek”; izleyici enstalasyonun içerisinde yer alır ve bu izleyicide aktive edici bir etki yaratır. İkincisi “merkezsizleştirmek”; 20.yy. sanatında Kübizm, veya El Lissitzky’nin pangeometri fikriyle değişmeye başlayan Rönesans’ın

izleyiciyi merkeze yerleştiren merkezi perspektifi, Enstalasyon Sanatının çoklu perspektif anlayışıyla birlikte yıkılır çünkü enstalasyon, sanat eserine bakmak için tek bir doğru bakış ağı olmasđ fkrini reddetmektedir.

Enstalasyonun güçlü yanlarından biri de doğrudan yaşamsal deneyimlere dayalı olmasıdır. Bu deneyim eserin yaratılmasında ya da sergilenmesinde sanatçı, izleyici ve mekân arasındaki karşılıklı etkileşim ile gerçekleşir. Çoğu enstalasyon sanatçısı gündelik yaşamı enstalasyon eserleri aracılığıyla deneyimleme olanağı sunmaktadır. Bu deneyimsel süreçte zaman kavramı da geleneksel sanat eserlerinden farklılaşmaktadır. Resim ve heykel zamanı dondurur ve belki de bir sonsuzluk önerisinde bulunurken enstalasyon böyle bir etkiye tamamen karşıdır (Rosenthal, 2003 s. 27). Enstalasyon eserleri çoğunlukla belirli bir sürede sergilenir yani geçicidir. Bu nedenle enstalasyon kendi içerisinde “zamanı dondurma” kavramını kapsar ama bu durum anlık bir etkiye dayalıdır. Bir enstalasyon eserin sonsuzluğu ise fotoğraf, video gibi arşivleme teknikleriyle mümkün olmaktadır.

Enstalasyonda kullanılan malzeme ve teknikler çeşitlidir. Bu çeşitlilik enstalasyonun birçok farklı alanda yaratıcı olarak kullanımına olanak sağlar. Yeni teknolojilerin gelişimi ile birlikte ışık, ses, video gibi dijital tekniklerin de enstalasyonun sanatsal malzemesi olarak kullanılması mekânsal sınırları ortadan kaldırmaktadır. “Söz konusu teknolojiler sanatçının özgün ya da asli malzemelerle çalışan bir üretici olmaktan çıkıp, mevcut kültürel nesnelerin yeni bağlamlara yerleştirilmesi alanında bir editör görevi üstlenmeye başlamasında etkin rol oynamıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 21)”.

“Günümüzde sanatçılar ve küratörler, çok geniş bir yelpazeye yayılmış araçlarda birbiriyle ilintili etkinlikleri tanımlamak için bu terimden yararlanmaktadırlar. Enstalasyon Sanatı, “müdahale, etkileşim, iç mekân sanatı, atmosfer oluşturma, etkinlik ve proje” gibi başka terimleri kapsamaya başlamıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s.28)”.

Enstalasyon sanatı çeşitli sanat disiplinleri ile ortaklaşa çalışmalar sergilemenin yanında müzeler, parasal yatırım kuruluşları ile etkileşimli ve ortak bir şekilde çalışmayı gerekli kılmıştır. Bienaller, çeşitli sanat etkinlikleri, kurumsal desteklerin de katkısıyla yaygınlık kazanan enstalasyon eserlerinin etkileri evrensel niteliktedir.

“20. yüzyılın son on yılında, enstalasyon sanatının görece marjinal bir sanat pratiği olmaktan çıkıp, çağdaş sanatta bugün oynadığı merkezi rolü elde edişine tanıklık edilmiştir (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 13)”.

3.2. Enstalasyon Sanatı Oluşum ve Gelişimi

Enstalasyon Sanatının gelişimi sanat tarihiyle paralellik gösterirken aynı zamanda mimarlık, sinema, tiyatro gibi farklı disiplinlerle karşılıklı etkileşim içerisindedir. Bu nedenle enstalasyon ortaya çıkışından günümüze kadar disiplinler arası bir yapı ile gelişme göstermiştir.

1960’lı yılların başlarına kadar enstalasyon terimi sadece sergilerin nasıl düzenleneceğine ilişkin olarak kullanılmasına karşın bu sanatın oluşumundaki etkiler çok önceden başlamıştır. Enstalasyon fikrinin ortaya çıkışını ve gelişimini etkileyen önemli faktörlerden birisi bütünsel sanat fikri olurken bir diğeri de tarihsel süreçte sanat ve sanat nesnesinin değişimi ve bunun mekâna etkileridir.

Bütünsel sanat anlayışının temel prensibi disiplinler arası çalışmaya dayalıdır. Sanata böyle bir anlayışla yaklaşma hareketleri disiplinler arası sınırları ortadan kaldırmıştır. Disiplinler arası çalışma resim, heykel, mimari, sinema, video, performans, müzik ve daha birçok farklı disiplinin karşılıklı etkileşimiyle gelişen enstalasyon sanatının oluşumu için oldukça önemlidir. Enstalasyonlardan giderek daha çok ‘projeler’ diye söz edilmeye başlanması, eserlerin hazırlanma sürecini ve niteliğinin işbirliğine dayalı olmasını ön plana çıkarmaktadır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 81).

Enstalasyonun oluşumundaki bir diğeri önemli etken de sanat eserinin değişimi olmuştur. Özellikle 60’lardan sonra sanat eserinin çevresiyle kurduğu ilişki önem kazanmıştır. İzleyicinin konumu ise deneyime dayalı ve katılımcı olacak şekilde değişmiştir. Sanat eserinde ve izleyicinin konumunda yaşanan bu değişimler sanat eserinin sergilenme biçimini ve sergilendiği mekânı doğrudan etkilemiştir. Böylece sanat eserini ve mekânını bütün olarak algılatan, izleyici içine alan enstalasyon çalışmaları gelişmeye başlamıştır.

3.2.1. Bütünsel sanat

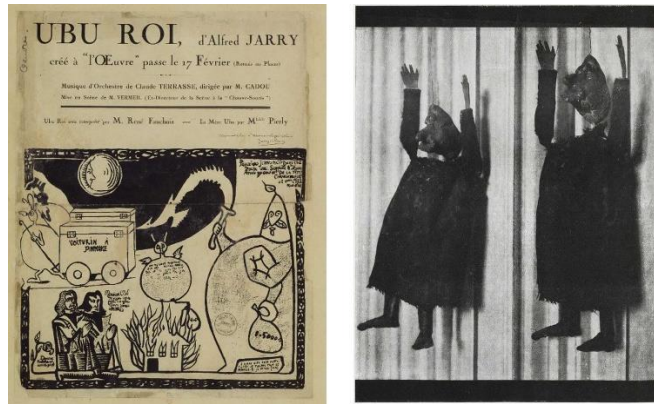
Enstalasyon içinde performans, heykel, müzik, mimari gibi farklı disiplinleri barındıran bir sanattır. Bu yüzden bu sanatın oluşum süreci incelenirken öncelikle, birçok

farklı disiplinin bir araya gelerek oluşturduğu bütünsel sanat eseri fikrini anlamak önemlidir.

Bütünsel sanat anlayışı ilk olarak Richard Wagner'in 1849 yılında yazdığı "Sanat ve Devrim" ve "Geleceğin Sanatı" makalelerinde dile getirdiği "gesamtkunstwerk" terimi ile ortaya konmuştur. Gesamtkunstwerk "bütünlüklü sanat eseri" anlamındadır. "Mimarların, ressamların, heykeltıraşların, yazarların, müzisyenlerin şairlerin vb. eşit şekilde katkı sağladığı ve böylece tamamının parçaların toplamından fazlasını oluşturacağı, bir bütünlük yaratısı fikridir (Cumming, 2006, s.485)".

Sözen ve Tanyeli'nin (2011, s.90) tanımına göre gesamtkunstwerk; tümel sanat yapısı anlamındadır, aynı üslup ve sanatsal anlayışla gerçekleştirilmiş resim, heykel, bezeme, mobilya ve diğer uygulamalı sanat ürünlerinin, bir mimarlık ürününün bünyesinde bütünleşip, bir araya gelişi tutumuyla oluşturulmuş sanat yapısıdır.

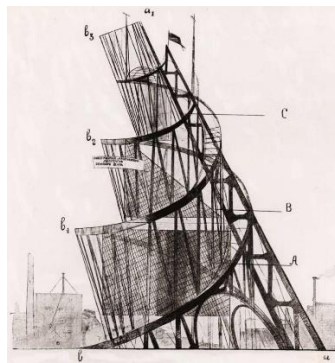
Opera bestecisi, tiyatro direktörü, müzik teorisyeni ve yazarı Wagner'in "bütünsel sanat eseri" fikri ilk olarak opera ve tiyatrodaki uygulanmaya başlanmış daha sonra mimarlığı da kapsayan birçok sanat dalını etkilemiştir. Bu yaklaşım sanat eserini oluşturmada, enstalasyonun çoklu yapısına ve disiplinler arası çalışmanın önemine vurgu yapmaktadır. Bu kapsamda değerlendirildiğinde iki farklı disiplin olan tiyatro ve sanat arasındaki ortak çalışmalar 1896 yılı Alfred Jarry'nin "Ubu Roi" (Ubu the King veya King Ubu) oyununun set tasarımıyla başlamıştır (Görsel 3.1). Tasarım; Fransız oyun yazarı Alfred Jarry, Fransız Sanatçı ve Grafik Tasarımcısı Pierre Bonnard, Fransız Ressamlar Edouard Vuillard, Henri De Toulouse Lautrec ve Paul Serusier'in ortak çalışmasıdır (Oliveira, Oxley ve Petry, 1996, s. 181).



Görsel 3.1. Ubu Roi oyunu tanıtım poster ve orijinal kuklası, Ubu Roi prömiyeri, 10 Aralık 1896 ([http-](http://)10)

“Gesamtkunstwerk olarak enstalasyon; bütünlüğü, dünyayı sınırlı bir üç boyutlu uzayda tam bir yeniden yapılanma ya da yeniden modellemeyi öngörmektedir (Podoroga, 2003, s. 346)”. Sanatçılar mekân üzerinde bütüncül bir hâkimiyet kurarak, mimari, müzik, tiyatro, görsel sanatlar aracılığı ile yapay çevreler oluştururlar. Özellikle enstalasyon çalışmalarıyla tanınan Sanatçı İlya Kabakov “On The Total Installation” adlı kitabında bu aktivitesini “total installation” olarak adlandırmaktadır (Rosenthal, 2003, s.25). Kabakov bu kavrama ilişkin şöyle bir açıklama yapmaktadır; “total installation ile sanatçı ve izleyici arasında bir ayrım kalmaz. Bir şekilde bir resim yaratırsınız ve izleyicinin, bir boyutlu yerine üç boyutlu hale gelmiş olan resmin içinde olmasına izin verirsiniz (Akbar, 2013)”.

Bütünsel anlayış fikri sonraki yıllarda da çeşitli sanat akımları ve manifestolarda da görülmeye devam etmiştir. Konstrüktivizm akımının temel unsurları bu açıdan dikkat çekicidir. Konstrüktivizm, sanatın mühendislik teknolojisine yaklaşan ve ondan yararlanan bir anlayıştır (Turani, 2013, s.443). Konstrüktivist akımın savunucularından Rus Avangard Sanatçı Vladimir Tatlin, sanatçıların ve kaliteli teknisyen ve mühendislerin modern endüstriyel toplumda yerlerini almaları düşüncesindedir (Turani, 2013, s.763). Vladimir Tatlin’in “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” bütünsel sanat anlayışının önemli örneklerindendir (Görsel 3.2). 1919 yılında tasarladığı bu anıt için Tatlin; faydacı bir amaç için tamamen sanatsal formların (resim, heykel, mimari) birlikteliği gibi bir tanımlama yapmıştır (Gray, 1970, s. 225).



Görsel 3.2. Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Vladimir Tatlin, 1919 (<http://11>)

Bu görüş kapsamında oluşan ve Enstalasyon Sanatı için de oldukça önemi olan görsel sanatlar, müzik ve mimari gibi farklı disiplinlerle bir arada çalışma fikri daha sonra Bauhaus Okulunun kurucusu Walter Gropius tarafından da benimsenmiştir. Gropius yaratıcı çalışmaları "mimari ruh" ile yapmayı ve böylelikle toplumun ortak ve yapısal

çevresinde sanatın ve zanaatın tüm yönlerini bir araya getirmeyi dileyerek Wagner'in gesamtkunstwerk fikrini bilinçli olarak takip etmiştir (Oliveira, Oxley ve Petry, 1996, s. 14).

Hâkim görüşlerle mücadelemiz ilerledikçe, tasarım sorununu her açıdan anlama ve onun dönemsel keşiflerini formüle etme sürecinde, Bauhaus kendi hedeflerini netleştirebildi. Bize rehberlik eden ilke, sanatsal tasarımın ne entelektüel ne de materyal bir mesele olduğunu; fakat sadece yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu idi. Bunun da ötesinde, endüstrideki makineleşmenin uygulamada yeni araçlar sağlamasına benzer şekilde, estetik alanındaki devrimde bize tasarımın anlamı hakkında taze bir anlayış getirdi. Bizim arzumuz, yaratıcı sanatçıyı başka-dünyalı olmaktan çıkarıp, onun dünyanın gündelik gerekçelerine yeniden adapte olmasını sağlamak ve diğer yandan işadamlarının neredeyse sadece maddesel odaklı zihnini genişletmek, insancillaştırmak idi. Dolayısıyla yaşamla ilişkili tüm tasarımların temelde bir olduğuna dair kavrayışımız, “sanat sanat içindir” görüşüyle ve daha da tehlikeli bir felsefe olan “sadece iş için iş” ile tamamen zıttı (Gropius, 1965, s. 89).

“Gropius’un öncelikli hedefi usta zanaatçılar yetiştirmek değil, tasarımcı ve mimarların eğitiminde sanatı, zanaatı ve teknolojiyi bir araya getirmektir (Shiner, 2004, s.386)”.

Bir başka eğitim kurumu 1933 yılında kurulan Black Mountain Collage 50’li yıllara kadar disiplinler arası çalışma fikrini temel alarak deneySELLİKLERİYLE öne çıkan John Cage, Merce Cunningham, Charles Olsen ve Robert Rauschenberg’in işlerine ev sahipliği yapmıştır (http-12).

Mimar ve Sahne Tasarımcısı Frederick Kiesler de kariyeri boyunca, disiplinler arası bir şekilde çalışmalar yapmıştır. Sanatın günlük yaşamdan ayrışmasını ve soyutlanmasını eleştiren Kiesler'e göre “Heykel, resim, mimarlık, sanat ve yaşam deneyimlerimizi bölmek için kullanılmak yerine; hayal ve gerçekleri birbirine bağlamak ve ilişkilendirmek için buradadırlar (http-13). Heykel ve resmi günlük çevremizin akışından ayırmak, onları kaidelere yerleştirmek, çerçevelere kapatmak, bütünleştirici potansiyellerini yok etmek toplam yaşam tarzımızla sürekliliklerini durdurmaktadır (Museum of Modern Art, 1952, s.8)”.

“Kiesler’in korealizm adını verdiği yaklaşımına göre; sanatsal mecra, mekân ve izleyiciler tam olarak bütünleşmelidir (Demos, 2001)”. Kiesler (1965, s.16) ikinci korealizm manifestosu’nda “sanat yapıtının tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetiyle anlam kazandığını, nesnenin içine yerleştiği çevrenin kendisi kadar, hatta belki daha da önemli olduğunu çünkü içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun, nesnenin etrafına nefes verdiğini ve ondan nefes aldığını ifade etmektedir”.

Buna dayanarak resim, heykel ve içinde bulundukları mekân bir bütün olarak var olmalıdır.

“Gesamtkunstwerk terimi 1960’lı yıllardan sonra farklı bir çerçevede ele alınarak “disiplinler arası” yakınlaşmalardan çok, çağdaş sanatçıların çalışmalarıyla ortaya çıkardıkları bir “tavır”, “üretim modeli” olarak yorumlanmaya başlanmıştır...2000’lerin ardından farklı yaratıcı alanlarda “sınırların ortadan kalktığı, diyalogların, birlikteliklerin ön plana çıktığı bir kimliğe bürünmüştür (Sönmez, 2011, s.21)”.

Enstalasyon Sanatı için oldukça önemli olan deneyime dair bir bütünsel sanat fikrini Allan Kaprow 1958’de “Bütünsel Bir Sanatın Yaratılması Üstüne Notlar” başlıklı bir metinde ileri sürmüştür. Kaprow’a göre bütünsellik, aynı yapıt için işbirliği içinde çalışan sanatların eksiksiz biçimde üst üste eklenmesi değildir, seyirci kitlesinin bir deneyime katılmasının getirdiği bütünselliktir (Galar, 2011, s.26)”.

Özetle bütünsel sanat tavrı, yapısında barındırdığı disiplinler arası birliktelik potansiyeli, sanat nesnesi-mekân ve izleyiciyi de içine alan bütüncül düşünme tavrı ile enstalasyonun oluşum ve gelişiminde oldukça önemli bir felsefe olmuştur.

3.2.2. Değişen sanat

Enstalasyonun oluşum ve gelişim sürecinde büyük etkisi olan bir diğer faktör de geleneksel sanat anlayışının değişimine bağlı etkilerdir. Bu etkiler başta sanat nesnesinin çevrelediği mekânı ve daha sonrada sanat nesnesi karşısındaki izleyicinin rolünü tamamen değiştirmiş ve Enstalasyon Sanatı için önemli bir faktör olan sanat nesnesi, mekân ve izleyici arasındaki etkileşimlerin farklılaşarak gelişmesini sağlamıştır. Galeri mekânının ve galerilerde sergilenen sanat eserlerinin farklılaşması ile başlayan bu süreçte sanat eseri mekânın içerisine dâhil edilmeye başlanmıştır. Bu bölümde değişen sanat nesnesi, sanat mekânı ve sanat izleyicisi üzerinden enstalasyonun oluşumunu etkileyen unsurlar ile ilgili bir inceleme yapılarak, sanatın değişimiyle şekillenen yeni arayışlarda enstalasyonun oluşumu ve gelişimini anlamak açısından önemli bulunan noktalar açıklanmıştır.

3.2.2.1. Sanat nesnesi

Geleneksel resim düzleminin değişimi:

Sanat nesnesinin değişimi öncelikli olarak geleneksel resim düzlemi algısındaki değişimlerle başlamıştır. Bu süreçte ilk olarak tuval üzerindeki çerçeve ile oluşan

sınırların kalkması, iki boyutlu çalışmaların boyut kazanması üzerine denemeler yapılmıştır.

Sanatçı El Lissitzky 1923 yılında Berlin’de sergilenen “Proun Room” adlı çalışması ile mekânın heykelsi olanaklarına ve zamanın geçişine ilişkin tutumunu gözler önüne sermiştir (Oliveira, Oxley ve Petry, 1996, s. 17). Sergileme yöntemi ve mekânın kullanımı ile El Lissitzky, geleneksel sergileme yöntemlerinin dışına çıkmıştır. Duvara yerleştirdiği renkli kabartma çalışmaları ziyaretçileri mekâna ve çevresinde hareket etmeye teşvik etmiştir. Bu harekete yapılan vurgu ve sergi kurulumu ile ilgili olarak Lissitzky “mekânın herkesi otomatik olarak içine yerleştirmeye zorlayacak şekilde organize edilmesi gerektiğine” vurgu yapmıştır (Bishop, 2005, s.80). Böylelikle odanın sergileme alanı olan duvarlar dışındaki diğer yüzeyleri de tavan, zemin serginin bir parçası olmuştur.

1946 yılında Lucio Fontana yayınladığı “Beyaz Manifesto” ile resmi, mimarlık ve heykel gibi disiplinlerle harmanlamak üzerine fikirlerini dile getirerek “Resim yapmak istemiyorum; mekânı açmak, yeni bir boyut yaratmak, kozmosa bağlanmak, resmin sınırlarını aşan bir düzlemin ötesine geçmek istiyorum ” ifadelerini kullanmıştır (Güney, 2018). Fontana’nın 1946 yılında yayınladığı Beyaz Manifesto “spatialism” fikriyle geleneksel sanat eserlerinin hayali alanını aşmayı ve sanatı mimariye ve daha geniş çevre ile bütünleştirmeyi amaçlamıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 1996, s. 12).

Ressam Jackson Pollock geleneksel resim çerçevesini reddederek, zemine serdiği tuvaleri üzerinde çalışmalar yapmıştır. 1960’larda Frank Stella’nın alışılmamış boyuttaki ve dikdörtgenden farklı şekillerdeki tuvaleri, resmi duvara ve odaya doğru uzatmıştır (Rosenthal, 2003, s.62; Lynton, 2009, s.249). Pollock aynı zamanda resim yapma sürecini vurgulayan çalışmalarıyla, bu kapsamdaki işlerin öncüsü olmuştur.

Süreç olarak sanat nesnesi:

Bir süreç olmaya başlayan sanat eserinde eserin yaratılış anına veya eserin değişim sürecine sanatçı ile eş zamanlı olarak izleyici de tanıklık etmektedir. “Süreç sanatçıları malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır (Atakan, 2008, s.75)

Süreç olarak ele alınan sergiler izleyiciyi içine alırken gerçeklikten uzaklaştıran teatral bir durum da yaratmaktadır. Bu teatral tutum ve izleyicide yarattığı anlık etkileşimler Performans Sanatı, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Fluxus, Happening, Gösteri

Sanatı, Süreç Sanatı gibi isimlerle devam ederek gelişmiştir. Artık sergilenen nesne, mekânı ve izleyicisiyle interaktif bir ilişki içerisine girmiştir. Sanat nesnesi bitmiş bir ürün olarak sergilenmenin ötesinde bir süreç olarak da tanımlanabilir hale gelmiştir. Bir çeşit gösteri veya doğaçlama tiyatro gibi gerçekleşen bu sanat etkinliklerinde sanatçılar sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtulmuştur (Atakan, s.72). Bu kapsamda Allan Kaprow önemli çalışmalara imza atmıştır (Görsel 3.3) .



Görsel 3.3. Allan Kaprow, Yard, 1967 (<http-14>)

İçinde yer aldığımız çevreleri-mekânları bir tür heykel gibi düşünen Joseph Beuys (1990) bu, "performansları", "sosyal heykel" olarak adlandırmış ve kısıtlı sanat kavramlarının ötesinde bir değişimi önerme ve etkileme aracı olarak tanımlamıştır;

Objelerim, heykel fikrinin ya da genel olarak sanatın dönüşümünün uyarıcısı olarak görülüyor. Onlar, heykelin ne olabileceği ve heykeltıraşlık kavramının herkes tarafından kullanılan görünmez malzemelere nasıl genişletilebileceği konusundaki düşünceleri kışkırtmalı.

Düşünce Biçimleri: Düşüncelerimizi nasıl biçimlendiririz ya da

Konuşma Biçimleri: Düşüncelerimizi kelimelerle nasıl biçimlendiririz ya da

Sosyal Heykel: İçinde yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendiririz Dönüşümsel Bir Süreç

Olarak Heykel: Herkes Bir Sanatçıdır (Beuys, 1990, s.9).

Beuys'un bu tanımlamaları sanat izleyicisinin daha aktif rol alması demektir. Bu da enstalasyonun önemli bir parçası olan izleyicinin aktivasyonu anlamına gelmektedir. Ayrıca Bishop (2005, s. 106) Beuys'un "sosyal heykel" olarak adlandırdığı çalışmalarında, diyalog ve doğrudan iletişimi sanatsal malzemenin içine alması nedeniyle, siyasallaştırılmış bir bakış açısını öngören çağdaş enstalasyon sanatının öncüsü olarak anlaşılabileceğine dikkat çekmektedir.

Gündelik nesnelerin sanat alanında değerlendirilmesi ve Kavramsal Sanat:

Kavramsal Sanatta sanatçılar yapıtlarıyla kavramlar ve analizler önerirler ve seyircilerin bu kavramları bireysel düşünceleri ile anlamasını isterler. Geleneksel resim

araç ve gereçleriyle birlikte sanat dışındaki araçlardan da yararlanmaktadırlar (Germaner, 1996, s.48).

Gündelik nesnelerin sanat alanı içerisinde kullanılması Kavramsal Sanattan daha önceleri Kübizm, Dadaizm ve Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanımlarında da görülmektedir. Shiner'e (2004, s.433) göre Duchamp'ın hazıryapımları ilk bakışta sanatla zanaat arasındaki engeli yıktığı düşünülse de, gerçekte bu çalışmalar bu engeli pekiştirmektedir çünkü hazıryapım bir el sanatı ürünü değil, işlevinden koparılmış ve sanatçının kafasında sanata dönüştürülmüş endüstriyel bir üründür.

“Görsel sanatlarda 1960’lı yıllardan bu yana pop, kavramsal, performans enstalasyon ve çevresel sanatların büyük bir kısmı güzel sanat sisteminin kutupsallıklarına karşı direnmekte ve sanatla hayatı yakınlaştırmaya çalışmaktadır (Shiner, 2004, s.437)”.

Teknolojik gelişmeler doğrultusunda değişen sanat nesnesi:

2000’lerden günümüze kadar geçen süreçte sanat nesnesinin değişiminde özellikle teknolojik gelişmeler etkili olmuştur. Dijital araçların kullanılması izleyici ile sanat nesnesi arasında daha interaktif ve daha bireysel bir etkileşimi doğurmuştur. Geleneksel Sanatta, sanat nesnesi ile izleyici-katılımcı etkileşimi ve bu etkileşimi izleyen dışardan bir gözlemci daha bulunmaktadır (Görsel 3.4). Günümüzde sanal gerçeklik vb. gelişimlerin sanatta kullanımının artmaya başlanması ile birlikte, sanat nesnesiyle birincil etkileşimde olan izleyici-katılımcıyı aynı anda dışardan gözlemlene gibi bir durum ortadan kalkmıştır (Görsel 3.5). Teknolojinin etkisiyle kurgulanan bu işlerde izleyici deneyimi çok daha bireysel bir boyut kazandığı görülmektedir. İngiliz Sanatçı Keith Tyson öznel okumalara ilişkin olarak; bir çağdaş sanat eseriyle karşılaşmanın, izleyiciye “bu eser ne hakkında? Sorusunu değil, “ben nasıl duygular içindeyim?” Sorusunu sordurması gerektiği görüşündedir (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 28).



Görsel 3.4. Kutluğ Ataman, *Küba*, 2004 (<http-15>)

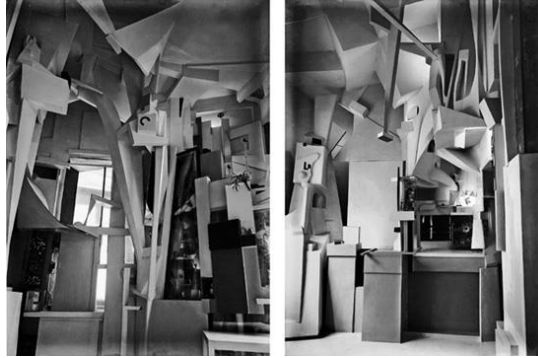


Görsel 3.5. *Sanal Gerçeklik Sanatı, Faurschou Foundation Beijing, 2017 (<http-16>)*

3.2.2.2. *Sanat mekânı*

Mekânın heykelsi kullanımı:

Mekânın heykelsi kullanımı, sanat nesnesi ve izleyici ile etkileşimi de göz önünde bulundurulduğunda enstalasyonun ilk örneği olarak da kabul görebilecek önemli bir çalışma Kurt Schwitters'in Merzbau projesidir (Görsel 3.6). Merzbau, Schwitters'in 1920 yılından Almanya'yı terk ettiği 1936 yılına kadar geçen süreçte Hannover'deki evinde yaptığı düzenlemedir. Sanatını, gündelik yaşamını geçirdiği mekânın bir parçası haline getirmiştir. Eserin içinde dolaşma fikri ve izleyicide anlık bireysel izlenimler uyandırmaktadır. Schwitters, bireyin yaşamdan, insanlığı rahatsız eden her şeyden kurtulma deneyimini "benliğin sanata daldırılması" olarak ifade etmektedir (Schwitters, 1981''den aktaran Rosenthal, 2003, s. 33)



Görsel 3.6. *Kurt Schwitters, Merzbau, 1920-1936 (<http-17>)*

Mekânın kendisini sahneleştiren, 1960'lardaki çeşitli örneklerde mekân sanat eseriyle birlikte bütüncül bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. Sanatçı Carl Andre'nin heykel sanatına yaklaşımı bu şekilde değerlendirilebilir. Antmen (2016, s.10) Andre'nin "heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine heykelin kendini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için

kullanıyorum” sözlerini mekâna yönelik algısal dönüşümün bir işareti olarak göstermektedir.

Sergi ve sergileme mekânındaki değişim:

1920 yılında gerçekleşen Berlin Dada Fuarı bu anlamda önemli bir örnektir. Sergilenen sanat eserlerinin yanında, bu eserlerin izlenilmesini zorlaştıran çeşitli posterler bulunması, sergi mekânında ve sergileme biçiminde bir karmaşıklık yaratmaktadır. “Aralarında "Dada'yı Ciddiye Alın, Buna Değer", "Sanat Meraklıları! Sanata Karşı Ayaklanın", "Dada Politikadır" gibi sloganların bulunduğu, birbirine yakın, hatta birbirinin üstüne asılan resimler kaos etkisi yaratmaktadır (Artun, 2016)”. Sanatçılar bu şekilde bir sergileme yöntemi ile zamanın politik ve kaos ortamını sergileme mekânına yansıtarak izleyiciler üzerinde sadece eserlerle değil mekânla birlikte bu etkiyi bırakmışlardır. Asamblaj ve montaj çalışmalarının sergilenmesinde mekânsal öğelerden yararlanılması bir diğer önemli noktadır. Örneğin; Birinci salonda John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in asamblajı "tavan heykeli"– "Prusyalı Baş Melek" tavana monte edilerek sergilenmiştir (Artun, 2016), (Görsel 3.7).



Görsel 3.7. Birinci uluslararası Dada fuarı, John Heartfield ve Rudolf Schlichter, tavana asılı "Prusyalı Baş Melek" (http-18)

1938 yılında Paris’te gerçekleşen Uluslararası Sürrealizm Sergisindeki Marcel Duchamp’ın düzenlediği mekân da benzer nitelikte sergileme için geleneksel olarak kullanılan beyaz duvarların aksine tavan ve zeminde kurgulanmıştır. “Sergi tarihinde ilk kez, sergi salonunun tavanı böylesi bir vurguyla (aynı zamanda psişik bir etkiyle) düzenlemede öne çıkmıştır. Duchamp kömür çuvallarını tavana asarak ve yegâne ışıklandırma kaynağını –elektrikle çalışan mangal– yere koyarak, aşağı ile yukarının yerlerini değiştirmiştir (Schneede, 1995)”.

Sanatçı mekânı ve sanatçı sergisi, sürrealist pratikten yola çıkarak, sergi mecrası içinde bağımsız bir kurum haline gelmiştir. Sanatçı sergisi, yapıtların sıralı sergilenmesinden farklı

kurallara uyar; belirleyici fark, bir model biçiminde bütünsel bir bağlam oluşturulmasıdır. Bu türden genel tasarımlar, 19. yüzyıla ait olan bütünsel sanat yapıtı (Gesamtkunstwerk) fikrine 20. yüzyılın bir yanıtıdır. Yalnızca göze ve zihne değil, bütün duylara hitap edilmektedir; yaşamın gerçekliğine paralel (kısmen de onun araçlarıyla), dünyayla ilişkinin ifadesi olarak yapay bir mikrokozmoz yaratılmaktadır (Schneede, 1995).

Sanatçı düzenlemesi sergilerin bir diğer örneği de 1942 yılı *First Papers of Surrealism* sergisidir. Duchamp sergi alanına ve sergilenen eserler arasına ipler gererek sanat eserlerinin izlenmesini zorlaştıran bir kurgu oluşturmuştur. İzleyici eserleri izlemek için gerili iplerle fiziksel olarak temas kurmak zorunda kalır.

Sanat nesnesi ve çevresi ile ilişkisi:

1960'lar ve 1970'lerin ortalarına kadar devam eden Minimalizm ve Post Minimalizm akımlarıyla birlikte sanat nesnesi üzerine yaşanan tartışmalar enstalasyonu anlamak açısından önemlidir. Donald Judd 1965 yılı New York sergisinde “specific object” tanımını yapar. Bu özel nesneler geleneksel sanat nesnesinden farklıdır. Daha sonra “üç boyutlu iş” olarak adlandırdığı işlerin sadece heykele çok yakın olmayıp aynı zamanda sanat nesnesi dışında diğer nesnelere benzerliğine dikkat çeker. Morris 1966 yılında yazdığı “Notes on Sculpture” makalesinde bu yeni işlerin “ilişkileri işin dışına çıkardığını ve onlara mekân ışık ve izleyicinin görüş alanı gibi işlevler yüklediğini ifade eder (Morris, 1966, s.232). Richard Serra büyük metal levhalar ile ürettiği heykellerini, mekânın kendisini yeniden tanımlamak, mekân içerisinde insana kendi fiziksel varlığını hissettirmek üzere yerleştirmiştir (Antmen, 2019, s.185).

“Minimalist bir heykelin etrafında dolaşırken iki fenomen ortaya çıkmaktadır. İlk olarak, çalışma, kendisiyle ve sergilendiği mekân arasındaki ilişki hakkındaki farkındalığımızı arttırmaktadır - galerinin oranları, yüksekliği, genişliği, rengi ve ışığı; ikincisi, çalışma, dikkatimizi, onu algılama sürecimize - yani heykelin etrafında dolaştırırken vücudumuzun büyüklüğüne ve ağırlığına - geri çekmektedir (Bishop, 2005, s.53)”.

1970 yılında Michael Asher Kaliforniya Pomona Koleji Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği enstalasyonda mekânsal öğelere ilişkin yorumda bulunmaktadır. Giriş kapısı kaldırarak giriş alanını sade bir küpe dönüştürür, galeriyi iki üçgen alana ayırır, bu alanlar kısa bir koridorla birbirine bağlantılıdır. Eşit bir yükseklik için tavanı alçaltır. “Asher'in enstalasyonu, minimalist heykeller gibi, izleyiciye ve herhangi bir alanı nasıl algıladığımıza odaklanmıştır (Bishop, 2005, s.60)”.

Sanat nesnesini galeri mekânından çıkaran arazi sanatı ve kamusal sanat kapsamında yapılan çalışmalar sergileme mekânına ait alternatif yollar bularak, gündelik yaşam mekânlarının bu kapsamda değerlendirilmesini sağlamıştır.

3.2.2.3. *Sanat izleyicisi*

Sanat eserinin izleyici ile olan ilişkisi ya da izleyicilerin birbirleriyle olan ilişkileri enstalasyon sanatının yapısını belirleyen oldukça önemli unsurlardır. Katılımcı sanatta izleyicinin sadece seyretmek yerine katılımcı bir konumda yer almaktadır.

Altı farklı sanatçının tasarladığı odalardan oluşan 1962 Dylaby (Dynamisch Labyrinth) Sergisinde de izleyicinin aktif katılımı üzerine kurulu bir plan vardır. Sergi kataloğunda bu yeni sergi düzeninde izleyicinin konumu üzerine şöyle bir ifade bulunmaktadır;

Yedi odada altı sanatçı
Çeşitlilikle yaratılmış çevre
Neşeli ve garip, gürültülü ve sessiz
Nerede gülebilir, heyecanlanır
Ya da düşünebilirsin
Nesnelerin dışında değilsin
Ama sürekli içlerindesin
Bütünün bir parçası olarak³ (Rauschenberg, vd. 1962, s.4)

Kamusal Sanat çalışmaları sanat alanında mekânsal farklılık yarattığı kadar izleyicinin konumu üzerinde de etkili olmaktadır. Aynı zamanda sanat eserinin daha geniş kitlelere ulaşımını sağlamaktadır. “Sanatın sunduğu kamusal mekânda vakit geçirmek, bir etkinliğe şahitlik ederken bir yandan etkileşim halinde olmak ve sohbet etmekten, sadece başka insanlarla aynı yeri paylaşmaya değin geniş bir kapsamı içerir. Dolayısıyla, enstalasyon, bir buluşma yeri olduğu kadar izleyicinin toplandığı bir odak noktasıdır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 52)”.

Kamusal mekânlardaki sanat eserlerinin değişimine ilişkin bir görüş olarak Seine (1992) bulundukları mekânları güzelleştiren, estetik seyir için yapılan kendine yeten eserlerin egemenliğinin tehdit altında olduğunu belirtmektedir. Seine’e göre bu tehdit sadece doğrudan doğruya seyirciye hitap eden renkli karma sanat eserlerinden değil aynı zamanda da bir yandan görsel bağlanmayı hedeflerken öte yandan da oturma, toplanma yahut oyun oynama mekânları yaratmaya çalışarak sanatla zanaatı birleştiren Mary Miss

³ İngilizce’den Türkçe’ye çevirisi Seda Canoğlu tarafından yapılmıştır.

yahut Scott Burton gibi sanatçıların kamusal mekânları için yaptıkları tasarımlardan gelmektedir (Seine, 1992'den aktaran Shiner, 2004, S. 441).

1969 yılında Brezilyalı Sanatçı Helio Oiticica Londra Whitechapel Galeri'de “Eden” adlı enstalasyonunu sergilemiştir. Enstalasyon izleyicinin birebir etkileşim kurabileceği objeler ve mekânsal düzenlemeler içerir; içine girilen çadırlar, ayakları yıkamak için akan bir su, zemine yerleştirilmiş içinde uyunabilecek veya uzanıp dinlenilebilecek içi saman dolu yuvalar vb. Oiticica hazırlık aşamasındaki çizimlerinde enstalasyonu “creleisure ve dolaşım için bir egzersiz” olarak adlandırır. “Creleisure” kelimesini ise yaratıcı eğlence *creative leisure* anlamında türetmiştir. Bu kelime, kitle eğlencesinin veya geleneksel müze kültürü pasif eğlencesinin tam tersi bir anlamda kullanılmaktadır (Davis, 2017).

3.3. Mimar-Tasarımcı Enstalasyonları

Enstalasyon, güçlü mekânsal ilişkileri sonucunda mimar ve tasarımcılar için de önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Mimari araç ve stratejiler kullanarak gerçekleştirilen bir enstalasyon, yapılı çevrede yerleşik olan ve genellikle gözden kaçan konulara dikkat çekerken, mimarlığın genellikle tartışmalı sosyal ve politik yönleriyle ilgilenir (Bonnemaison, Eisenbach ve Gonzales, 2006, s.3)

Mimarlar için, enstalasyonlar müşterilerin dayattığı sınırlamalar olmadan mimari fikirleri keşfetmenin bir yoludur. Bir enstalasyon, geleneksel mimari tasarımdan birkaç şekilde ayrılır: geçicidir, yani ölümü en baştan planlanmaktadır; işlevi, eleştiri ve yansıtma lehine yarardan uzaklaşır ve içeriği ön plana çıkarır (Bonnemaison ve Eisenbach, 2009, s. 14)

Enstalasyonlar mimar ve tasarımcılara sahip oldukları yenilikçi fikirlere ilişkin projelerini çok daha kolay test etme fırsatı vermektedir. Bonnemaison ve Eisenbach'ın (2009, s. 19) mimari yarışma projelerine benzettiği enstalasyonlar aracılığıyla sergilenen ve uygulanan bu deneysel fikirler gelecekte gündelik yaşamın bir parçası olacak uygulamaların yolunu açmaktadır.

İnsanların psiko-fiziksel deneyimlerini sanat ve mimarlık yoluyla genişletmeyi amaçlayan Avusturyalı mimarlar tarafından kurulan Haus-Rucker-Co adlı grup Haus-Rucker-Co, 1972 yılında Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen çağdaş sanat etkinliği Documenta için sergiledikleri “Oasis no:7” adlı enstalasyonda bir binanın cephesine şişirilebilir PVC malzemeden dinlenme alanı tasarladı (Hsieh, 2015). Haus-Rucker-Co,

mimarlığın bir eleştiri biçimi olarak potansiyelini ve teknik aracılığıyla deneysel ortamlar ve ütopya şehirleri için tasarımlar yaratma olasılığını araştırıyordu (<http-19>) (Görsel 3.8; Görsel 3.9).



Görsel 3.8. Haus-Rucker-Co, *Palmtree Island (Oasis) Project*, 1971 (<http-20>)



Görsel 3.9. Haus-Rucker-Co, “*Oasis No. 7*” *Enstalasyonu*, 1972 (<http-21>)

Başlangıçta çoğunlukla sanat alanı çerçevesinde ütopik projeler ve enstalasyonlarda kullanılan şişirilebilir plastik esaslı malzeme ile günümüzde sanat alanı dışında büyük ölçekli üretimler de yapılmaktadır. Sanatçı Anish Kapoor ve Mimar Arata Isozaki, Japonya'nın Tohoku kentinde “Ark Nova” olarak adlandırdıkları dünyanın ilk büyük ölçekli şişme konser salonunu tasarlamıştır (<http-22>). Sanatçı Anish Kapoor daha önce Paris’te açılan sergisinde üç adet 35 metre yüksekliğinde birbirine bağlı balondan oluşan “Leviathan Heykeli” adlı çalışmasını sergilemiştir (<http-23>). Ark Nova adlı konser salonu ise bu formlardan yola çıkarak bir mimar ve sanatçı işbirliğinde gerçekleşen disiplinler arası bir proje olarak önem kazanmaktadır (Görsel 3.10).



Görsel 3.10. Anish Kapoor ve Arata Isozaki, "Ark Nova" ([http-22](http://22))

Aether mimarlık tarafından 2019 yılında tasarlanan “Air Mountain” adlı tasarım Çin’de gerçekleşen OCT Phoenix Flower festivalinde yer almıştır(Görsel 3.11). Etkinlik sırasında binanın iç mekânı konserler, tiyatro gösterileri, forumlar ve atölye çalışmaları için mekân olarak kullanılabilir. Aynı zamanda, şişirilebilir mimari formla şekillendirilen dış alan, ziyaretçilerin yüzeyine tırmanmaya, oturmaya ve yatmaya davet ederek halka açık bir eğlence alanı olarak da kullanılmaktadır ([http-24](http://24)).



Görsel 3.11. Aether Mimarlık, “Air Mountain” 2019 ([http-24](http://24))

1970’lerde sanatçılar galeri vb. kurumlara karşı eleştirel bir bakışla işler üretmeye başlamıştır. Bu süreçte ironik olarak, sanatçılar galeriden çıkmaya başlarken, mimarlar bu kurumsal bağlamlar için tasarlanan çizimler, modeller ve özel olarak görevlendirilmiş işler ile müzelere girmeye başlamışlardır. Yaygın sanat müzeleri, programlarının bir parçası olarak oluşturdukları mimari içerikler, mimari enstalasyonların çoğalmasını sağlamıştır. Müze küratörleri temalı sergiler için enstalasyon yapmak üzere mimarlık firmaları görevlendirmeye başladılar. Bu durum, genç mimarların fikirlerini kamusal alana sokmalarını ve mimarlıkla ilgili tartışmalara katılmalarını sağlamıştır (Bonnemaison ve Eisenbach, 2009, s. 19).

3.4. Enstalasyonu Destekleyici Oluşumlar

Bu başlık altında enstalasyonun hem tasarım hem de sanat alanı içerisinde bir ifade aracı olarak yer bulmasında önemli rolü olan çeşitli oluşumlardan bahsedilecektir. Bu oluşumlar enstalasyon sanatının gelişiminde ve yaygınlaşmasında etkili bir yere sahiptir. Enstalasyonun tasarım alanındaki yerini destekleyen ve geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan zeminler olarak görülebilmektedir. Ayrıca bu oluşumlar tasarım ve sanat alanındaki etkileşiminin ve bu etkileşime dair sonuçların net olarak görülebildiği alanlardır. Bu oluşumlar; sanat tasarım etkinlikleri: bienal, fuar, festival, çalıştay; tasarımcı-üretici-sanatçı işbirlikleri; eğitim kurumları ve yarışmalar olarak başlıklandırılabilir.

Sanat tasarım etkinlikleri; Bienal, fuar, festival, çalıştay:

Enstalasyonların meydana gelmesini destekleyen oluşumlardan ilki bienal ya da festival gibi çağdaş sanat-tasarım etkinlikleridir. Bu etkinliklerde mimar ve tasarımcılar kendi disiplinlerine ait tartışmalar yapmak ve bunları doğrudan izleyiciyle paylaşma imkânı bulmaktadır. Bunun için enstalasyonun mimari ve tasarım ile ilişkilendirerek kullanılması sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Aynı şekilde sanat bienalleri kapsamında mimarlık ve tasarım alanlarında olduğu kabul edilen kentsel sorunlar, mimarlık ve insan bedeniyle ilişkiler gibi çeşitli konular ele alınarak enstalasyon aracılığı ile tartışılmaktadır. “Özellikle mimarlık bienallerinde mimarlık enstalasyonu olarak da adlandırılacak deneysel mimarlık işleri, bienallerin görünür tarafını oluşturmaktadır (Görgülü, 2012)”.

Sektörde önemli yeri olan fuarların genç yetenekler, bireysel ve özgün tasarımlar için oluşturduğu alanlar bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu alanlarda enstalasyon yaklaşımıyla tasarlanmış çeşitli tasarımlara yer verilmektedir. Sergileme sırasında tıpkı bir enstalasyon çalışması gibi mekâna dair bütüncül yaklaşımlar görülmektedir. Milano Mobilya Fuarı- Salon Satellite ve fuar zamanı bu kapsamdaki tasarımlara ve etkinliklere yer veren şehir içinde yer alan Zona Tortona bölgesi, Köln Mobilya ve İç Mekân Fuarının her yıl genç yetenekler için düzenlediği Pure Talent yarışması ve sergileme alanı bu kapsamdaki oluşumlara verilecek önemli örneklerdendir.

Kısa süreli tasarım ve sanat etkinlikleri olan çalıştaylarda yenilikçi ve yaratıcı fikirlerin belirlenen sürede bir tasarım yaklaşımı çerçevesinde oluşturulup, sergilenmesi beklenmektedir. Enstalasyon bu süreçte de önemli bir araç olarak kullanılmaktadır.

Enstalasyon aracılığı ile kısa süreli çalıştaylarda üretilen fikirler, üretim yöntemi veya malzemeye dayalı sınırlılıklar olmadan izleyiciye iletilmektedir.

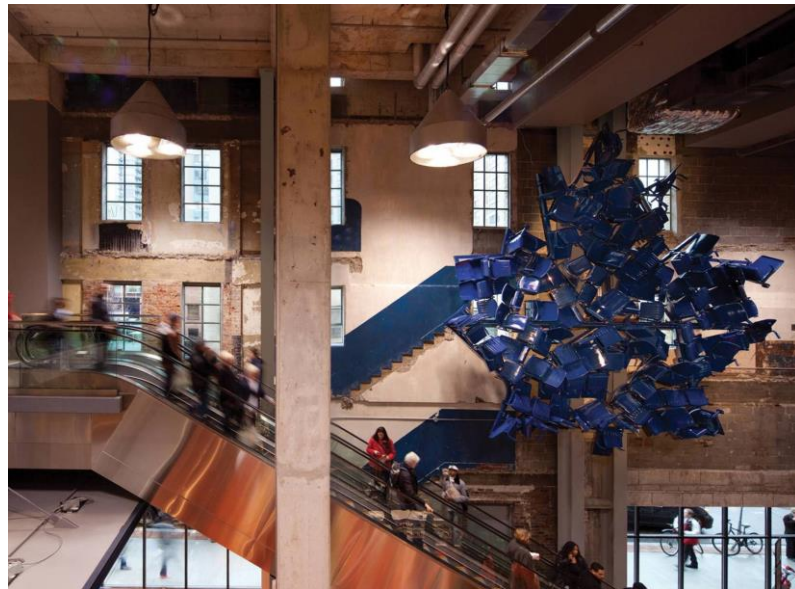
Tasarımcı-üretici-sanatçı işbirlikleri:

Tasarım alanında önemli yere sahip birçok ofis ve üretici firma sanatçılarla yaptıkları işbirlikleri ile büyük başarı sağlayan projelere imza atarak, sektörde ayırt edici bir yer edinmektedir. Bu kapsamda çalışmalar yapan İtalyan mobilya firması Moroso'nun Sanat Yönetmeni Patrizia Moroso (2014, Moroso Basın Bülteni, s.1), sanatsal işbirliğine dayalı çalışma prensiplerini “görsel sanatlar ve kariyerim boyunca beni kuşatan daha geniş yaratıcı bağlam, hiç şüphesiz, çalışma tarzımı ve tasarıma bakışımı etkiledi. Moroso ve sanat dünyası arasında her zaman bir temas noktası olmasını sağladım ” sözleriyle ifade etmektedir. Firma 2014 yılında Ululararası Sanat Fuarı Art Basel Miami için performans sanatçısı Maria Abramovic tarafından kurulan Marina Abramovic Enstitüsü (MAI) işbirliği kapsamında üretilen bir dizi tasarımı sergilemiştir. Sanatçı Maria Abramovic, MAI'nin projeleri ve performanslarıyla bağlantılı sınırlı sayıda tasarım nesnelerini üretmek için Moroso firmasıyla işbirliği içerisinde. Bu nesneler alanında önde gelen tasarımcı, mimar veya çağdaş sanatçı tarafından tasarlanmaktadır. Art Basel Miami kapsamında sergilenen ve Mimar Daniel Libeskind tarafından tasarlanan “Counting the Rice” masa ve çalışma istasyonu, enstalasyon ve tasarım etkileşimi kapsamında dikkat çekici bir çalışmadır (Görsel 3.12). Tasarım Abramovic tarafından tasarlanan bir performansın temel alınmasıyla oluşturulmuştur. Performans sanatçıların en az altı saat boyunca oturarak pirinç ve mercimek tanelerini sayıp, ayrıştırarak, sanatçının fiziksel ve psikolojik sınırlarını keşfetmeyi ve günlük bir eylemi meditasyonel bir ritüele dönüştürmeyi içermektedir. İlk olarak Libeskind tarafından ahşap malzemeden tasarlanan ve üretilen mobilyalar daha sonra Moroso firması tarafından yüksek performanslı beton malzeme ile ikinci bir versiyonu üretilmiştir (2014, Moroso Basın Bülteni). Bu işbirliği ile birlikte ilk kez önde gelen bir mimar tasarımlarından birini, kuruluş değerleri arasında sanata çok disiplinli bir yaklaşım sunan bir sanat enstitüsüne adamıştır. Oturma birimi kendi üzerine katlanan formu ile performansçıların vücutlarını bu egzersizi yapmaya zorlamaktadır (http-25).



Görsel 3.12. *Daniel Libeskind, “Counting the Rice” 2014 (http-26)*

Enstalasyon ve sanatsal değeri olan yaklaşımlar mimarlık ve iç mimarlık projelerinde de yer almaktadır. Tasarım danışmanlık şirketi olan Landini Associates tarafından tasarlanan Kanada Toronto’da yer alan Loblaws Mapple Leaf Gardens market binası eskiden buz hokeyi arenası olarak kullanılmaktadır. Toronto merkezli buz hokeyi kulübü Toronto Maple Leafs’e ev sahipliği yapan binada önemli kültürel etkinlikler de gerçekleştirilmiştir. Burası Elvis Presley'nin Amerika dışında konser verdiği birkaç mekândan biridir (http-27). Binanın girişinde yer alan duvarda eski arenaya ait sandalyeler kullanılarak yapılmış 12 metrelik Maple Leaf logosu formunda bir heykel bulunmaktadır (Görsel 3.13). Ayrıca tasarımcılar mekâna ait pencere, aydınlatma vb. öğeleri koruyarak yeni tasarımın bir parçası olarak kullanmıştır. Landini Associates bina tarihi ile bütünleşmiş bir tasarım yaklaşımı seçerek binanın bu özelliklerini tasarımın dinamik bir parçası haline getirdiklerini belirtmektedir (http-28).



Görsel 3.13. *Landini Associates, Loblaws Mapple Leaf Gardens 'da yer alan heykel-enstalasyon.*

Eğitim kurumları ve müzeler:

Enstalasyon, mimarlık ve tasarım eğitimi veren kurumların özellikle stüdyo, mobilya, atölye vb. derslerinde eğitimin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bu dersler öğrencilerden özgün fikirlerini nesneler aracılığı ile açığa çıkarmalarını ve alanlarında önemli bulduklarını konular hakkındaki tartışmalara toplumu dâhil etmek için tasarım becerilerini kullanmalarını beklemektedir. Enstalasyonun üretim sürecinde yer alan öğrenciler bu sürecin yöneyim ve sorumluluklarının bilincine vararak, malzeme, üretim yöntemleri ve zamanlama gibi konularda fikir sahibi olacaktır. Öğrenciler enstalasyonun kurulumundan sonra niyetler ve yorumlamalar arasındaki gevşek uyumu ilk elden yaşayarak, sosyal yaşam ve mesleki yaşamları hakkında eleştirel düşünme becerileri kazanırlar (Bonnemaison ve Eisenbach, 2009, s. 15).

Benjamin Ball ve Gaston Nogues tarafından kurulan Ball-Nogues tasarım stüdyosu ve Kaliforniya Üniversitesi (UCLA) öğrencileri işbirliği ile gerçekleştirilen enstalasyon çalışması eğitim kurumlarının enstalasyonun oluşumundaki rolüne bir örnek olarak verilebilir (Görsel 3.14). Çalışma, UCLA Herb Alpert Müzik Okulu, UCLA Mimarlık ve Kentsel Tasarım (AUD) bölümü ile Tasarım/medya sanatları bölümü arasındaki işbirlikçi bir süreç sonucunda ortaya çıkmıştır (<http-29>). Benjamin Ball ve Gaston Nougues'in Kaliforniya Üniversitesinde mimarlık lisansüstü programında verdikleri ders kapsamında öğrenciler kampüste yer alan Schoenberg Müzik Binasının avlusu için farklı tasarım fikirleri geliştirmiştir. Gerçekleştirilen enstalasyon avlunun bir duvarından asılı bir platform ve zemin oluşturmak için bir araya getirilen mobilya parçalarından oluşmaktadır. Müzik bölümünün gösterileri için arka fon oluşturacak enstalasyon aynı zamanda seyirciler için oturma yüzeylerine dönüşmektedir (<http-29>).



Görsel 3.14. Kaliforniya Üniversitesi, “Table Cloth” 2010 (<http-29>)

20. yüzyılda enstalasyon, sergi pratiklerini sorgulamanın yanı sıra, kurumların sergileme ve koleksiyon oluşturma faaliyetlerinin değişmesinde de temel bir rol oynamıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 44). 1977 yılında Barbara Luderowski tarafından mekâna özgü (cite-cifecific) enstalasyonlar yapan sanatçıları desteklemek amacıyla Pittsburgh'ta "Mattress Factory" adlı çağdaş sanatlar müzesi kurulmuştur. Bu ve benzeri sanat mekânların yaygınlaşması enstalasyonun tanınırlığı ve gelişimi açısından oldukça faydalı olmuştur. Müzede 2003 yılından günümüze kadar birçok etkinliğe ev sahipliği yapan geniş kapsamlı bir eğitim stüdyosu da bulunmaktadır.

Yarışmalar:

Tasarım yarışmaları alanında yaratıcı ve yenilikçi fikirlerin açığa çıktığı en güçlü platformlardan biridir. Tasarım yarışmalarına katılan veya ödül alan birçok projenin enstalasyon ve sanatsal yaklaşımlar çerçevesinde tasarlandığı görülmektedir. Fan Fengyuan tasarımı "Small World" adlı sandalye 2018 yılı Red Dot tasarım ödülünü almış, bu bakış açısıyla tasarlanmış bir endüstriyel üründür. Sandalye kullandığı projeksiyon teknoloji sayesinde bir enstalasyona dönüşmektedir. Sandalyelerin 200 metrekareselik bir alanda basınca duyarlı sensörler ile farklı görüntü ve sesler üreterek, kullanıcı ile etkileşimli bir yapıya bürünmektedir. Farklı mekânlarda, kalabalığın yoğunluğuna veya zamana bağlı olarak değişik ses ve görüntü üretebilen tasarım-enstalasyon kamusal alandaki kullanıcılar için yeni bir deneyim yaratacaktır (Görsel 3.15).



Görsel 3.15. Fan Fengyuan, "Small World - Square chair installation art", 2018 (<http-30>)

4. ENSTALASYON SANATINDA MEKÂN VE DENEYİM KAVRAMLARI

4.1. Enslasyon Sanatı ve Mekân

Enstalasyon eserleri mekândan bağımsız bir obje veya mekânla karşılıklı etkileşimli bir obje olabileceği gibi tamamen mekânsal deneyime dayalı da olabilir. Enstalasyona dair yapılan tanımlardan da anlaşılabilirliği gibi, Enstalasyon ve mekân arasındaki etkileşimler bu sanat türünün şekillenmesinde en belirgin özelliklerinden biri olarak kabul edilebilir.

4.1.1. Mekâna-Yere özgü

Sanat eserinin yaratılmasında ve anlamlandırılmasında mekânın önemli bir yeri vardır. Rosenthal (2003 s. 23) mekân ve sanat eseri etkileşiminin, Enstalasyon Sanatı ve çağdaş sanat eserlerinden çok önceki çağlara dayandığına dikkat çekerek Lascaux Mağara Resimlerini ya da Sistine Şapelindeki Michelangelo eserlerini mekâna özgü sanata örnek olarak göstermektedir. Burada sanat eseri mekâna özgüdür “*site-specific*” ve bağımsız olarak hareket ettirilemez özelliğindedir.

“Alman sanat tarihçisi Oskar Batschmann, enstalasyonun kilit önemdeki karakteristik özelliklerinden birisinin, izleyicinin varlığına göre düzenlenmiş ya da modellenmiş, algılanabilir bir mekân oluşturma becerisi olduğu görüşündedir (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 35)”.

Birçok mimari eser de bu kapsamda değerlendirildiğinde enstalasyon ile güçlü bir bağ kurmaktadır. Mimari eser ve mekân kurgusunda mimarlar, enstalasyonda ise sanatçılar, kullanıcının ya da izleyicinin tasarlanan mekânla bağlantılı olacak her türlü fiziksel deneyimini de kurgularlar. Rosenthal (2003, 78) mimari ve mekâna özgü enstalasyonun birkaç ortak özelliğine vurgu yapmıştır; hem mimari hem de mekâna özgü enstalasyonlar çevreyle ilgili bilgi sahibi olabilmek için fiziksel ve algısal birlikteliğe ihtiyaç duyar, her ikisi de güçlü bir yer duygusu oluşturur, hem mimaride hem de enstalasyonda mekânsal kompozisyon duvarların, kapıların, tavanın ve diğer elemanların yerleşimiyle kurgulanır.

Rosenthal (2003,78) Mimari ile mekâna özgü enstalasyonun bu etkileşimine örnek olarak Mısır'daki Kraliçe Hatshepsut Tapınağını göstermektedir

Mısır'daki Kraliçe Hatshepsut tapınağında, ziyaretçiler, sıra dışı bir durumdan diğerine hareket ederler, bir rampa boyunca, büyük avlulardan, koridorlardan ve bekleme mekânlarından geçerek sonunda yolculuklarını yamaçtaki küçük bir odada sonlandırırlar. Tüm hareketler yaratıcılığını mekânın oluşumu ve manipülasyonu ile gösteren mimar tarafından belirlenir. İzleyici yaratıcının ilgisinin merkezindedir ve izleyicinin mekân yoluyla algısal yolculuğu, yaratıcının tüm sanatsal kararlarının odağını oluşturur (Rosenthal, 2003, s.78).

Enstalasyonla mimarlığın bir başka birlikteliği de festival, sergi veya pavyonlar gibi geçici mimari eserlerde ortaya çıkmaktadır. Bonnemaïson, Eisenbach ve Gonzales'e göre (2006, s.4) enstalasyonlar bir iletişim şekli olarak inşa edilir- bir kitleyi bir fikir hakkında ikna etmek için tasarlanmıştır. Bu şekilde festival mimarisi, set tasarımı, sergiler ve sergi pavyonları gibi diğer oldukça retorik ve geçici tasarım biçimleriyle ortak özellikler paylaşırlar. Enstalasyonlar tüm bunlardan farklı şekillerde yararlanmışlardır;

Modern Dönem öncesinde mimarlar dini kutlamalar, kraliyet doğumları, evlilikler, girişler ve cenaze törenlerine kadar her türlü durumda geçici ortamlar tasarlamaları için kilise ve devlet tarafından çağrılıyordu... Barok Dönemde mimarlar, caddelerin veya meydanların bütün yüzeylerini büyük tuvalerde boyalı cephelerle kapladılar. Bu enstalasyonlar, zaman zaman kentsel bir güzelleştirme programının bir parçası olarak caddelerin tamamen yeniden inşası ile sonuçlanan kentsel tasarım hakkında tartışmalara neden oldu... Enstalasyonda olduğu gibi fuar pavyonları faydacı binalar değildir; fikirleri iletmek için tasarlanmışlardır. Hükümet müşterileri, ülkelerini mümkün olan en iyi şekilde temsil edecek tasarımları isterken, mimarlar, mimarlık veya toplum için yeni vizyonlar hakkında yeni fikirler ortaya koymak ister. Bruno Taut'un 1914'teki Köln Werkbund'u için Glashaus'un sosyalist vizyonun büyüklüğünü somutlaştırdığı düşünülmüyordu (Bonnemaïson, Eisenbach ve Gonzales, 2006).

Küratör ve Sanat Tarihçisi Miwon Kwon'a (1997, s.85) göre; ister galeri mekânının içinde ister dışarıda olsun, ister mimari ister peyzaj odaklı olsun, mekâna özgü sanat "*site-specific art*", ilk önce "mekânı" gerçek bir yer, elle tutulur bir gerçeklik olarak kabul etmiştir. Mekânın kimliği, o mekânı kuran fiziksel öğelerin benzersiz bir birleşiminden oluşmaktadır. Bunlar: duvar ve odaların uzunluğu, derinliği, yüksekliği, dokusu ve şekli; meydanların, binaların veya parkların ölçeği ve oranı; mevcut aydınlatma koşulları, havalandırma, trafik düzenleri; karakteristik topografik özellikleridir.

Sergilerinde mekânsal düzenlemeyi ilk kullanan sanatçılardan biri olan El Lissitzky geleneksel perspektif anlayışını yıkan çalışmalarında mekânın sadece göze hitap eden, insanların içinde yaşamak isteyeceği resimsel bir soyutlama olmak yerine, içindeki her nesnenin hareket halinde olduğu gerçek bir arena olduğunu belirtir (Bishop, 2005, s.81).

Günümüzde birçok enstalasyon sergiden sergiye taşınabilen, çok daha uzun ömürlü çalışmalar olarak da kurgulanabilmektedir. Taşınabilir enstalasyonların varlığı, çevresindeki mekânın enstalasyon sanatındaki durumu üzerine tartışmalara yol açmıştır.

“Kanadalı Sanatçı Johanne Lamoureux enstalasyonların sergi salonlarına adapte edilebilecek paketler işlevi görmesi gerekliliği üzerinde durmuştur.. enstalasyon paketi ya da modülü fikri Hollandalı Sanat Tarihçisi Camiel Wan Winkel’in ortaya attığı “iç mekân sanatı” terimine benzetilebilir. İç mekân sanatı “genç sanatçıların mekânsal deneyimi bireyselleştirmesinin (ya da, mekânın özelleşmesinin) daha derin bir düzeyde sanatın özelleşmesiyle sonuçlandığını” ileri süren Hollandalı Teorisyen Dieter Roelstraete tarafından, kamusal sanatın kaybolmasının bir belirtisi olarak ele alınmıştır (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 29)”.

Oliveira, Oxley ve Petry (2005, s. 32) sergi mekânın kamusal alanda veya iç mekânda olsun “sergi alanın, artık, mekânsal olmaktan ziyade metinler(arası) olarak kurgulandığını ve bir harita değil de bir yolculuk günlüğü biçiminde, mekânlar arasında parçalar halinde süren bir olaylar ve aksiyonlar sekansı olarak şekillendirildiğini; yani rotası sanatçının yokluğunda çizilen göçebe bir anlatı olduğunu belirtmektedir.

Yeni teknolojilerin sunduğu imkânlar geleneksel mekân sınırlarını tamamen ortadan kaldırmanın yanında enstalasyonlara yerleşik olmanın ötesinde bir özellik katmaktadır. “Sanal stüdyo, sanatçılara yeni çalışma alanları sunup, göçebe ve heterojen bir pratiği teşvik etmektedir (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 21)”.

“Çinli Yazar Sze Tsung Leong, “mekân” teriminin yerini “kontrol mekânı” fikrinin aldığını iddia etmektedir. Başka bir deyişle mekân artık üç boyutlu bir kurgu değildir; tersine, görünen şeylerin, kokuların, seslerin, hislerin tasarlanıp düzenlendiği, işlendiği... ve azami etki yaratacak derecede yayıldığı, tekmil ortamın bir arada toplanmasını mümkün kılar. Leong şöyle devam eder: “kontrol mekânı her yer olabilir” Leong un mekân fikri enstalasyon sanatının yeni yorumu açısından faydalı bir örnek ortaya koymuştur (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 49)”.

Mekâna-yere özgülük enstalasyonlarda iki farklı çerçevede kurgulanabilir bunlar; bağlamsal ölçütler veya fiziksel ölçütlerdir. Mekânın fiziksel ölçütleri çerçevesinde kurulan enstalasyonlar gerçekte var olan mekânsal özellikleri kullanmaktadır. Sanatçılar, bu mekânları temelde sahip oldukları fiziksel mimari öğelerle birlikte değerlendirmekte veya bu mekânlara çeşitli müdahalelerde bulunmaktadır. Çalışmalarda, mekânın yeri ve çevresi, girişi, pencereleri, ışığın konumları, çevresel sesler gibi faktörler özellikle önem kazanmaktadır.

Mimarlık eğitimi alan Sanatçı Gordon Matta-Clark 1975 yılında Paris’te terk edilmiş bir binada gerçekleştirdiği konik kesişim “Conical Intersect” adlı enstalasyonunda binanın mimari öğelerine müdahalelerde bulunmuştur. Bu enstalasyonlar mekâna-yere özgü ve taşınamaz niteliktedir (Görsel 4.1).



Görsel 4.1. Gordon Matta-Clark, konik kesişim “Conical Intersect”, 1975 (<http-31>)

Kavramsal Sanat çalışmalarıyla tanınan Fransız Sanatçı Daniel Buren “Within and Beyond the Frame” başlıklı enstalasyonunda doğrudan mimari öğelere bir müdahalede bulunmaz ama çalışmasını çevresel ve mimari öğelerin (pencereler, binalar arası boşluklar, sokaklar vb.) varlığında kurgulamaktadır (Görsel 4.2). Çift tarafı dikey siyah şeritlere boyanmış afişler New York’taki John Weber Galerinin içinden başlayarak asılı bir ip boyunca batı Broadway caddesini geçer. Çalışma, aynı sanatsal nesnenin, galerinin penceresinden dışarı çıkarak devam etmesiyle değişen çevresi sonucunda kazandığı algısal farklılıklara dikkat çekmektedir (Özayten, 2017, s.3241). Bu enstalasyon mekânsal verileri kullanır, fakat farklı bir mekânda da sergilenmeye açıktır, taşınabilir niteliktedir.



Görsel 4.2. Daniel Buren “Within and Beyond the Frame, 1973 (<http-32>)

Bu çalışmalar sanat eserini galerilerden çıkararak kamusal alanın ve gündelik hayatın bir parçası haline getirmektedir. Bir başka deyişle kamusal alanlar da galerilerin ve sanat kurumlarının bir parçası olmuştur. Daniel Buren, Michael Asher, Marcel

Broodthaers, Hans Haacke, and Robert Smithson gibi sanatçıların galeriler ve kurumlar üzerine eleştirileriyle meydana getirdikleri işleri mekâna özgü sanatın farklı bir boyutuna işaret etmektedir; “Sanatçılar alanı yalnızca fiziksel ve mekânsal açıdan değil, sanat kurumları tarafından tanımlanan kültürel bir çerçeve olarak düşünmüşlerdir (Kwon, 1997 s.87)”.

Birçok enstalasyonda “bağlam ve çevre” eserin ana çıkış noktasını oluşturmaktadır. Müzelerin yanında gündelik yaşam alanlarının; mağazalar, okullar, parklar veya terk edilmiş mekânların sanat eserinin bir parçası haline gelmesiyle birlikte; sanatçılar veya eleştirmenler, eserlerin oluşum ve inceleme süreçlerinde, bu mekânları ve sahip olduğu özellikleri eserden bağımsız değerlendiremezler. Bu kapsamda oluşturulan eserlerde mekânsal bağlar ortadan kaldırıldığında eser de tanımlanamaz hale gelmektedir.

Mekâna-yere özgü enstalasyonlar içerisinden bağlamsal yaklaşıma örnek olarak Sanatçı Marta Minujin’in “The Parthenon of Books” adlı enstalasyonu gösterilebilir (Görsel 4.3). Sanatçı 100.000 adet yasaklı kitabı bir araya getirilerek bir Yunan Parthenon tapınağı replikası oluşturmuştur. Enstalasyonun mekân seçimi 1933 yılında Naziler tarafından sansüre uğrayan Yahudi ve Marksist yazarların kitaplarının yakıldığı yer olarak belirlenmiştir ([http-33](http://33)).



Görsel 4.3. Marta Minujin’in “The Parthenon of Books” 2017 ([http-33](http://33))

Enstalasyon çalışmalarının birçoğunda mekân sanatçının iletmek istediği ya da izleyicinin zihninde yorumlayarak kavramsallaştırdığı sembolik anlatımlarla birlikte yorumlanmıştır. Genellikle performans çalışmalarıyla tanınan Sanatçı Joseph Beuys 1977 yılında Documenta 6 Sergisinde “İşlikteki Bal Pompası” adlı enstalasyon çalışmasıyla yer almıştır. Enstalasyonda “Kassel” deki Fridericianum Müzesi’nin merdiven boşluğunda, iki gemi motoru sergi alanının üstünde şeffaf labirent şeklindeki plastik

borular vasıtasıyla iki ton bal ve 220 kilo yağ (margarin) binanın bodrumundan çatı katına kadar pompalanmıştır (Boynukalın, 2017, s.1074). Bu çalışmada “Tüm binayı, tüm sanat tapınağını kapsayan bir dolaşım sistemi söz konusudur; sanki bu bina bir arı kovanı, tek bir toplumsal bedendi motor bir kalp gibi balı pompalıyor ve bal da metaforik olarak kanın yerine geçmektedir (Ramirez, 2007, s.87)”.

4.1.2. Kurgusal

Enstalasyon çalışmalarının bazılarında mekân tamamen gerçeküstü, rüya-hayal ortamlar olarak kurgulanmıştır. Bu enstalasyonlarda mekân izleyiciyi çevreleyip, gerçeklikten kopararak tamamen kurgusal, masalsı, hayali ortamlara davet etmektedir. Burada fiziksel bir mekân algısının yanında izleyicinin veya sanatçının mekâna yüklediği kavramsal anlamlar da enstalasyon ve mekân ilişkisinin bir başka boyutunu oluşturmaktadır.

Bu enstalasyonların en eski örneklerinden birisi 1939 yılında teması “yarının dünyasını inşa etmek” olan New York Dünya Fuarı’ndaki Salvador Dali tasarımı Venüs’ün rüyası pavyonudur. “Venüs’ün rüyası pavyonu Dali’nin “yaşanabilir” ve “ziyaret edilebilir” sanatsal objeler olarak tanımlanan diğer işlerinin başlangıcı niteliğindedir (Campfield, 2014, s.3)”. Binanın dış cephesinde girintili çıkıntılı mağarayı andıran yüzeyde Leonardo da Vinci’nin Saint John the Baptist ve Boticelli’nin Venüs’ün Doğuşu tablolarının reproduksiyonları bulunmaktadır. Girişte kadın bacakları görüntüsünde düzenlenmiş ikiz sütunlar bulunmaktadır. Pencereleere kadın heykelleri yerleştirilmiştir. İç mekânda Dali’nin tasarladığı çeşitli nesnelerle birlikte iki yüzme havuzu kurulmuş ve kısmen çıplak mankenler su dansı gösterileri yapmaktadır. Dali’nin kurguladığı iç mekân izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırarak bir rüyanın içinde yürüyormuş hissini yaratmaktadır (Görsel 4.4).



Görsel 4.4. Salvador Dali, “*Dream of Venus*” pavyonu 1939 (<http-34>)

1938 yılı Sürrealist Sergide Duchamp’ın düzenlemesini yaptığı oda da benzer niteliktedir. Tavanında kömür çuvaları asılıdır ve mekânda yapay küçük bir göl ve etrafında sazlıklar bulunmaktadır. “Mekânın kendisi de doğadan ve uygar hayattan toplanmış parçalarla karanlık-absürd bir ambiyansa bürünmüştür: bir sergi mekânından çok bir mağarayı ve rahmi andırmaktadır (Schneede,1995)”.

Burada Duchamp’ın asıl yaptığı, bütünsel bir mekân tasarımına denk düşen ve üstelik doğaya ve uygarlığa ait unsurları değiştirmeden bünyesine katan ilk kamusal sergi örneği idi – tabii, Kurt Schwitters’in Hannover’de yaptığı, kalıcı ve kişisel bir mahiyeti olan Merzbau sayılmazsa. Küçük göl, sazlık ve eğrelti otlarıyla simüle edilen doğa, geneleve ve cinsel ilişkiye gönderme yapılması, kokuların çekiciliği, çuvalardan yayılan kömür tozları – tüm bunlar kolaj ilkesinin mekânsal boyuta aktarılmasıydı (Schneede, 1995).

Aslında hem Dali de hem de Duchamp’ın içinde mağara, sazlık, göl vb. öğelerle doğada aşına olduğumuz nesnelere ilişkin bir öykünme olsa da bütünde yarattıkları ortam ile izleyicinin galeri-sergileme mekânından, gerçeklikten ve zamandan koparılmasına odaklanılmıştır. İzleyicinin veya sanatçının mekâna yüklediği kavramsal anlamlar, bireysel ve içsel yolculuklarıyla şekillenecek yorumları sanat eserinin anlamlandırılmasında önemlidir.

Enstalasyon Sanatçısı Ilya Kabakov izleyiciyi farklı bir gerçeklikle kavrayan bu mekânlara ilişkin ayrıntılı açıklamalar yapmış, “her enstalasyonun, kurulduğu ‘yer’e inanılmaz derecede, hatta gerçek olması imkânsız derecede duyarlı olduğunu ileri sürmüştür (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s. 80)”. Kabakov’un bütünsel enstalasyon “*total installation*” olarak ifade ettiği görüşlerine göre; enstalasyonda sergilenen nesne, çevresi ve mekânla bir bütün oluşturarak, izleyiciyi bütünsel olarak kavramaktadır.

Mekâna dair özellikler alışılmış olanın dışına çıkmaktadır. Kabakov total enstalasyonda mekânsal öğelere ilişkin tanımlamalarını şu şekilde yapmaktadır;

Total enstalasyonda mekân tekrar işlenmiş bir alan olarak tanımlanır;

Duvarlar; total enstalasyonda duvarlar bizi sadece dış dünyadan (müze veya galeri) ayırmakla kalmayıp, eşzamanlı olarak tam bir evren ve kendi başına bir dünya modeli olarak işlev gören enstalasyonun dünyasının sınırını oluşturur.

Tavan; tavan=gökyüzü. Gökyüzü hissi ve gökyüzü (tavan) yüksekliğine bağlı olarak estetik deneyimin yerinden edilmesi

Zemin; zemin=yer. Kirli veya kirsizlik: bir durumda, zemini yer olarak görmenin bir önermesi vardır, diğerinde, tarafsızlığı onaylanmıştır ve izleyicinin dikkatini zeminden belirli bir yükseklikte bulunan nesnelere kaydırır.

Giriş ve çıkış; iki dünyanın kesişme noktasının sınırı: saygısız ve kutsal. Giriş giderek daha önemli bir anlam kazanıyor.

Ön mekân; kurulum alanına giden geçitler, bunlar olmadan sorunsuz geçiş ve kurulumu deneyimlemek için psikolojik hazırlık yapılamaz. Bir kurulum için en uygun boyut 16 ila 18 metre uzunluğunda ve 9 ila 10 metre genişliğindedir (Resim için, 3 ila 4 metre yüksekliğinde ve 6 ila 7 metre uzunluğunda). Enstalasyon türleri: iki katlı; aşırı (excessive) veya labirent; sadece bir koridordan oluşan; eşit derecede önemli bir kaç odadan oluşan; bir ana oda ve ikincil odalardan oluşandan ibarettir. (Ilya Kabakov, 'On the Total Installation', Cantz Verlag, 1995, s 139'dan aktaran Podoroga, 2003, s. 348)

Rus asıllı Amerikalı Sanatçı Kabakov total enstalasyon fikrinde çevrenin önemini savunurken, Rusya ve Batıdaki sanatsal mekân algısında temel farklar olduğunu vurgulamaktadır; Batıdaki Kavramsal Sanat, hazır nesne ile ortaya çıktığı için önemli olan modern sanatlar müzesi'nin mekânı tarafından onaylanmış bir sanatsal objedir. Doğuda ise böyle bir kurumun yokluğunda, ister sıkıcı ister benzersiz olsun nesnelerin tek başına anlamları yoktur. Onları anlamla birleştiren çevre, atmosfer ve bağlamdır (Boym, 1999). Kabakov, total enstalasyonda, çevresel atmosferi tartışırken, önemle üzerinde durduğu bir başka konu da enstalasyonun yer aldığı mekân (galeri-müze) ve bu mekânın organizasyonuna ilişkindir. İzleyiciyi gerçeklikten koparan bu tarz enstalasyonlarda müzeye giriş, fuaye alanları, diğer sergiler arasındaki geçişler, kapılar, koridorlar, kısaca tanıdık olan mekânlar veya donatılar, izleyiciye kurgusal bir mekânda olduğunu hatırlatmaktadır. Kabakov'a göre, bu mekânlar, ana mekâna (galeri-müzeye) ilişkin kurumsal statülerin gösterildiği yerlerdir ve izleyici tarafından dikkat çekici ve saygı duyulacak bir biçimde algılanmalıdır. Bu şekilde, mekânlar ve donatılar enstalasyonun yüksek sanat olarak algılanmasını sağlar (Kabakov, 1995).

4.1.3. İşlevsel

Gündelik yaşam deneyimlerini sanat alanı çerçevesinde yorumlayan enstalasyonların bir kısmında mekânlar fiziksel özelliklerinin yanında işlevleriyle birlikte de kurgulanabilir. Bu çalışmalar sanat-tasarım, sanatçı-tasarımcı sınırlarının birbiri içerisine karışmasına iyi bir örnektir. “Bu örneklerde, geleneksel sanat ve tasarıma dair kavramlar arasında bir tersine dönme vardır. Geçmişte tasarımcılar sanatçı olarak adlandırılmak isterken, şimdi, 1920'lerde Avrupa'da olduğu gibi, sanatçılar, tasarımcı/mimarın kimliğini mutlu bir şekilde benimsemektedir (Rosenthal, 2003, s.57).”

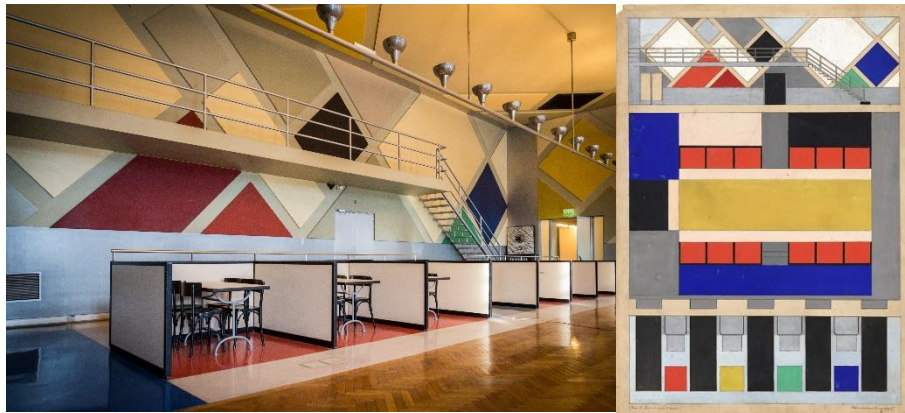
Amerika Birleşik Devletleri, Philadelphia'da bulunan Kumaş Atölyesi ve Müzesi “*The Fabric Workshop and Museum*”, 1997 yılında, Sanatçı Jorge Pardo'yu yeni bir resepsiyon alanı, bir video salonu /kafe de dâhil olmak üzere müzenin girişini yeniden tasarlamak üzere görevlendirmiştir. Pardo, bir yıl boyunca bu kamusal alana ilişkin zeminden tavana her şeyi bir içmimar gibi tasarlamıştır. 1950'li ve 60'lı yılların tekstil tasarımlarından esinlenilerek keten, pamuk, saten ve İsviçre pamuğundan hazırlanan kumaşlar oda bölmelerinde, duvar kâğıtlarında ve pencere perdelerinde kullanılmıştır. Pardo daha sonra müze giriş alanı için resepsiyon masası, aydınlatma armatürleri, girişler, raflar ve eğitim materyalleri için masa, sandalyeler de tasarlamıştır ([http-35](http://www.fabricworkshop.org)).

Mekân ve işlev ile ilgili tartışma yaratan bir çalışma olarak Yatık Kemer “Tilted Arc” adlı eser örnek olarak gösterilebilir. 1981 yılında Heykeltıraş Richard Serra, Manhattan Federal Plaza'ya yerleştirdiği Yatık Kemer “Tilted Arc” adlı çalışması 3,6 metre yüksekliğinde mekânı ikiye bölen çelik bir duvardır. Bölgede bulunan binaların çalışanlarının, Yatık Kemer için yaptığı itirazlar, eserin meydana kaldırılmasıyla sonuçlanmıştır. Çalışanlar eserin meydana hiç uymadığını ve meydana ikiye böldüğünü iddia ederken, Serra, eserin mekâna özgü olduğunu ve kaldırılıp başka bir yere taşınırsa bir anlamı olmayacağını savunmuştur (Shiner, 2004,s.442). Serra'nın eserinin kaldırılmasından sonra, 1996 yılında bir başka Sanatçı Martha Schwartz, federal plaza için parlak renkli bankların olduğu bir tasarım yapmıştır. Serra'nın heykelinin kaldırılması çağdaş sanat dünyasında tepkiyle karşılanırken, mekânın kullanım alışkanlıklarının ve insanların görüşlerine başvurmanın önemine değinen Beardsley'e göre (1998, s.151) Schwartz'ın tasarımı sonrası federal plaza çalışanları, saldırgan bir duvar yahut bomboş bir meydan yerine, işlevle estetiği birleştiren daha davetkâr bir mekâna sahip olmuşlardır.

Sanat alanı dışında kullanılan ama artistik özellikler kullanılarak, daha çok eğlence amaçlı veya ticari kazanç elde etmek için tasarlanmış mekânların bir bölümünde veya tamamında enstalasyon çalışmalarını görmek mümkün olabilir. Rosenthal (2003, s.39) Amerika’da bulunan tema park Disneyland’ı bu kapsamda değerlendirmiştir. 1955 yılında açılan Disneyland farklı tematik kurgusal mekânları ile izleyiciyi içine çeker ve belirlenen tema çerçevesinde mekânsal bir deneyim yaşatarak gerçeklikten kaçış sağlamaktadır. Bu karşılaştırma görünüşte sanat dışı bir olgunun, enstalasyonun sanatsal eğilimiyle ilişkilendirilen özelliklere sahip olduğunu ve her iki çalışma türünün de izleyici tarafından çok basit bir katılım gerektirdiğini göstermektedir (Rosenthal, 2003, s.39).

“Disney’in projesi, özellikle de temalı parkları, bütün sanatların ticarete ve teknolojiye kaynaklanmış büyük bir bileşimini yaratmak için gerçekleştirilmişti; diğer bir deyişle, Disney’in dünyaları bütünlüklü sanatın kitlesel meta kültürüne en kararlı bir şekilde girişini temsil etmektedir (Smith, 2011, s.41)”.

Bu yaklaşıma ilişkin bir diğer örnek de gündelik yaşam deneyimlerinin sanat alanı çerçevesinde yorumlanmasıyla ortaya çıkan çalışmalardır. Fransa-Strazburg da bulunan Cafe Aubette; 1926 ve 1928 yılları arasında Sophie Taeuber-Arp, Jean Arp ve Theo van Doesburg tarafından yeniden tasarlanmıştır (Rosenthal, 2003, s.51). Kafenin tasarımında Hollanda’da ortaya çıkan bir sanat akımı olan De Stijl hareketi temel alınmıştır. Mekânın kompozisyonu, kullanılan renkler, desenler De Stijl hareketinin temel karakterini yansıtmaktadır. Mekânın kullanıcıları De Stijl hareketi kapsamında yaratılmış bir resmin içine girip dolaşıyormuş hissine kapılırken aynı zamanda gündelik yaşam deneyimi sunan bir kafenin içerisinde (Görsel 4.5).



Görsel 4.5. Theo van Doesburg, *Cafe Aubette* ve *Cafe Aubette*'deki sinema-dans salonunun renk şeması, 1928. New York Modern Sanat Müzesi (<http-36>)

4.2. Enstalasyon Sanatı ve Deneyim

“Deneyim; birbirine sıkıcı bağlı olup hafızalarda yer eden, belli başlı kelimelerle adlandırılan, tekrar tekrar yaşanıp başkalarına da nakledilen görüntü ve sesleri, his ve düşünceleri, istek ve eylemleriyle kişinin başından geçen bir epizot, bir zaman parçasıdır (Hassenzahl vd, 2016, s.178)”.

Sanat yapıtıyla karşılaşmak izleyicide estetik bir deneyim meydana getirir. “Estetik deneyimi diğer deneyim biçimlerinden farklı kılan şey onun günlük, sıradan olandan mutlak olarak ayrılmasıdır (De Bolla, 2006, s. 145).” Estetik deneyimler kolay yaşanmazlar. “Bu deneyimler bir şeyler öğretir; sanat yapıtının bir şeyler içerdiğini sezeriz ve bu deneyimler bunu bilmemizi sağlar. Estetik tepki uyandıran herhangi bir sanat yapıtı, izleyiciyi uyandırmış olduğu estetik deneyimin kesin doğası üzerine düşünmeye sevk eder (De Bolla, 2006, s. 24)”.

John Dewey’in (1934) “Art as Experience- Deneyim Olarak Sanat” adlı kitabında tanımladığı estetik teorisine göreyse estetik gündelik yaşamdan ayrı düşünülmemelidir. “Dewey Estetik düşüncesini özel ve ayrı bir deneyim türünden ziyade bütün insani deneyimleri içine alan bir boyut olarak tanımlamaktadır (Shiner, 2004, s. 394)”. “Estetik deneyimin esas aşaması, estetik niteliğe sahip güzel sanatlar dışında insanın süregelen etkinlikleridir ve günlük deneyimler estetik karaktere sahiptir (Eroğlu, 2017, s.101)”.

Enstalasyonun temel unsurlarından birisi de deneyimdir. İzleyici enstalasyonda sanat eserinin içine girebilir, çevresinde dolaşabilir veya direkt olarak bir katılım gösterebilir. Bu yüzden enstalasyonda izleyici deneyimi, koku, ses, ışık, mekânsal öğeler, görsel efektler vb. etkilerle birlikte klasik sanat eserlerinden farklılaşmaktadır. İzleyici artık katılımcı konumuna geçmekte ve sanat eseri aracılığıyla doğrudan yaşanacak bir deneyim ortamına davet edilmektedir.

İlya Kabakov (1995, s.275) total enstalasyonda izleyiciyi ana aktör olarak tanımlamakta ve her şeyin adreslendiği ana merkez olarak ifade etmektedir. Tüm enstalasyon izleyicinin algısına yöneliktir. “Algı psikolojisinde algı iki süreçten oluşmaktadır. Bunlar duyularımıza dayalı, duyumsal süreç ve bilgiye dayalı, zihinsel süreçtir (Lang, 1987’den aktaran Özen, 2006)”. “Duyumsal süreç; çevreden gelen bilgileri ve verileri duyularımız aracılığı ile yorumladığımız süreçken, zihinsel sürecin bunun devamında duyularımızı ile edindiğimiz ya da fark edemediğimiz çevresel bilgileri ancak yaşanmışlığa bağlı olarak kavramsallaştırdığımız ve bu yolla zihnimizde oluşturduğumuz süreçtir (Kahvecioğlu, 1998’den aktaran Özen, 2006)”.

Tez kapsamında enstalasyon ve deneyim bellek, gerçekdışı, gündelik ve ilişkisel olmak üzere dört başlık üzerinden değerlendirilmiştir.

4.2.1. Bellek

Bellek “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü olarak tanımlanmaktadır (http-1)”. Bellek bireysel bir olgu olduğu kadar, toplumsal ve kolektif bir boyutu da bulunmaktadır. “Bellek üzerine çalışan kuramcılarının birçoğu bütün insan ilişkilerinden ayrılmış ya da kopmuş toplumsal bağlamı içinde yer almayan bireyin, belleğinin oluşmayacağını savunmaktadır. Bir başka deyişle, “bellek” ne kadar bireysel olarak taşınırsa taşınsın, ancak bir toplumsal ilişki ağı içinde ve toplumsallaşma sürecinde bellek olma niteliği kazanmaktadır (Halbwachs, 1992’den aktaran Avcıoğlu ve Akın, 2017, s.426)

Bellek ve zaman birçok enstalasyon sanatçının üzerinde çalıştığı kavramlardır. Enstalasyon çalışmalarındaki bu kavramlar üzerine çalışan sanatçılar, izleyicide bellek ve zamanla ilişkili bir deneyim yaşatmaktadır. Enstasyonda izleyicinin algısı ve deneyimi çoğunlukla kültürel birikimler, bireysel veya toplumsal belleğe bağlı unsurlarla birlikte şekillenir. Enstalasyonun birinci elden, gerçek bir deneyim yaşatması izleyicinin zihninde sakladığı belleğe dair unsurları tetikleyerek, geri çağırmasında etkili olacaktır.

Bu enstalasyonların bir kısmında sanatçının bireysel belleğine dair unsurlar ağırlıklı olarak yer almaktadır. 1997 yılında Bob ve Roberta Smith tarafından gerçekleştirilen enstalasyonda çeşitli eşyalar parlak turuncu renkte boyanarak sergilenirken, galeri ziyaretçileri de bu eşyaları turuncuya boyamaya davet edilmiştir (Gauntlett, 2007, s.120). Bu tavrın çıkış noktası sanatçının küçüklüğünde yaşadığı bir bellek unsuruna dayanmaktadır. Sanatçının annesi mobilyalarına turuncu renkli bir vernik uygularken birkaç mobilyaya zarar vermiş ve mobilyaların değerinin düşmesine neden olmuştur (Oliveira, Oxley ve Petry, 2005, s.153). Sanatçı bireysel bellek unsurlarını enstalasyon aracılığı ile yorumlarken izleyiciye de bu deneyimi yaşayacakları bir atmosfer yaratmıştır.

Enstalasyon çalışmalarının bir kısmı, bireysel belleğe dair unsurları ağırlıklı olarak kullansa da, her bireyin toplumun bir parçası olması sonucunda bireysel belleğinde biriktirdiklerinin aslında toplumsal bellek ile de ilişkili olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır. 1938 yılı İstanbul doğumlu sanatçı Sarkis Zabunyan, 1966 yılında Paris’e yerleşmiştir. 1986 yılında İstanbul Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı “Çaylak

Sokak” adlı enstalasyonu hem bireysel bellek ögelerine hem de kentsel belleğe ilişkin unsurları barındırmaktadır. Çaylak Sokak İstanbul’daki Talimhane Semtinde yer alan bir sokaktır. Sarkis’in doğduğu ve büyüdüğü ev burada yer almaktadır (Görsel 4.6).

Sarkis, enstalasyonunu evine, doğup büyüdüğü sokağa ilişkin kişisel belleği üzerine, o ev ve o sokaktan galeriye taşıdığı nesnelerle kurmak ister. Çaylak Sokakta yer alan her şey ortak bir geçmişi paylaşır: Sarkis’in çocukken yanında çıraklık ettiği Simon Dayı’sına ait bir kunduracı tezgâhı; Siranuş Teyzesi’nden ödünç aldığı lambalı radyo; ailenin çocukları yıllarca içinde yıkandıktan sonra domates yetiştirmek için kullandığı emaye küvet; babasının ayakkabıları; çocukluğundan beri evde her zaman gördüğü akbaba biblosu aynı yapıt içerisinde bir araya gelir (Arter Sergi Kataloğu, 2019, s.22).

Sarkis’in “Çaylak Sokak” Enstalasyonu 1989 yılında Paris Centre Pompidou’da Yeryüzü Büyücüleri sergisinde yer almıştır. Sarkis bu defa İstanbul’daki mekânsal belleğe ilişkin izleri enstalasyonuna taşımak amacıyla enstalasyonun ilk sergilendiği mekân olan Maçka Sanat Galerisi’nin planını ölçülerine sadık kalarak bir platform üzerine taşımış ve enstalasyonu bu platform üzerinde gerçekleştirmiştir (Arter Sergi Kataloğu, 2019, s.22)



Görsel 4.6. Sarkis, “Çaylak Sokak”, Arter, 2019 ([http-37](http://37))

Sarkis’in enstalasyonunda yer alan tarihsel niteliği olan objeler izleyicinin bireysel belleğine ait izleri çağırmasını sağlayacak unsurlardır. Enstalasyon hem adıyla hem de Paris sergisinde kullanılan platform ile mekâna dair semboller içermektedir. Bunlar ise kolektif ve kentsel belleğe ilişkin unsurları taşımaktadır. Böylece enstalasyonda izleyici hem bireysel hem de toplumsal belleğe dair bir deneyim yaşayacaktır.

4.2.2. Gerçekdışı

Enstalasyon çalışmalarının bazıları izleyicinin algısına yönelik gündelik hayatın dışında bir deneyim sunabilir. İzleyici bu enstalasyonlarda gerçeklikten tamamen koparılıp teatral bir deneyim yaşamaktadır. Bu tarz enstalasyonlar izleyiciyi hem zihinsel hem de fiziksel bir etkiyle kavramaktadır. Bu açıdan, Enstalasyon Sanatının genellikle resim, edebiyat ve sinemanın özümseyici karakteriyle ilişkili olduğu kabul edilir (Bishop, 2005, s.47).

İzleyiciyi gerçeklikten koparan rüya-hayal ortamlar yaratan enstalasyonlar izleyicinin duyuşsal algılarına yönelik alışılmışın dışında uyarılar gönderebilir. Bu çalışmalarda ışık, ses, koku, ısı ve ölçek enstalasyon çalışmalarının ana malzemeleridir. 2019 yılında Medya sanatçısı Refik Anadol, New York Artechouse Dijital Sanat Galerisinde “Machine Hallucination” adlı bir enstalasyon gerçekleştirmiştir (Görsel 4.7). Çalışma Chelsea Market’in tarihi kazan dairesinde yer alan 6000 metrekarelik bir yeraltı galerisinde sergilenmiştir. Çalışma üç milyondan fazla görüntü ve veri algoritmaları kullanarak tasarlanan görsel-işitsel bir deneyim sunmaktadır. Sanat ve teknoloji birlikteliğinden yola çıkarak çalışmalar yapan Anadol’un bu enstalasyonu 100 yıllık tarihi bir mekânda gerçekleştiriyor olmasına vurgu yaparak çalışmanın mimarlık ile zaman ve mekân algımız arasındaki melez ilişkiyi anlatmaya yardımcı olmak için makine zekâsı kullanarak, izleyiciye mimarlığın geleceğini belirten bir bakış açısı sunduğunu açıklamaktadır (Barandy, 2019).

İzleyiciyi yoğun görsel-işitsel uyaranlara maruz bırakan bu enstalasyonlar algının değişken ve kaygan bir yapıda olduğunu göstermektedir; merkezli bir bilinçle dünyaya bağımsız bakış değil, tüm beden ve sinir sistemiyle bütünleyicidir (Bishop, 2005, s.48).



Görsel 4.7. Refik Anadol, “Machine Hallucination” 2019 (<http://38>)

Büyüleyici-masalsı anlatımlarının yanında bu konsept çerçevesinde oluşturulan enstalasyonların bir kısmı izleyicide istenmeyen, rahatsız edici deneyimler de kurabilir. Sürrealist Kuramcı Andre Breton “sarsıcı güzellik” olarak adlandırdığı bu durumu; görünüşte zararsız bir nesne veya olay karşısındaki olağanüstü bir mutluluk ve endişe, panik, neşe ve terör karışımı bir deneyim olarak tanımlamaktadır (Bishop, 2005, s.22)

Çalışmaları “mekân inşa etmek” ya da “mekânların sanatı” olarak adlandırılan Sanatçı Gregor Schneider 2009 yılında Mönchengladbach'taki Abteiberg Müzesi'nin önüne “End” adlı çalışmasını sergilemiştir. Çalışmalarında tekinsiz, garip, rahatsız edici mekânlar yaratan Schneider'in bu enstalasyonunda ziyarete gelen izleyicilere öncesinde bir beyanname imzalatır. Bu beyanname izleyicilerin dik merdivenlerin, fiziksel veya zihinsel bozulmalara neden olabilecek dar ve çoğunlukla karanlık odaların bulunduğu bir çevreye kendi rızaları ile girdiklerine dairdir (<http>-39). Enstalasyon Müze binasına alternatif bir giriş sunmaktadır. Dışarıdan tamamen siyah renkte görünen 14x14 metre karelik girişten sonra 70 metrelik koridor boyunca izleyici her biri Schneider'in kurgusuyla oluşturulmuş odalardan geçerek bir asansör yardımıyla müzenin içine kadar girebilmektedir. Enstasyonda izleyicinin içine girdiği derin karanlık, yer-yön duygusunu kaybetmesine neden olur. İzleyici koridorlara veya çevresindekilere dokunarak ilerlemek sorunda kalır. Kurgulanan bu çevresel etkiler izleyicinin günlük yaşamındaki güvenli ortamından çıkıp gerginlik, tedirginlik gibi duyguları deneyimlemesine neden olmaktadır (Görsel 4.8).



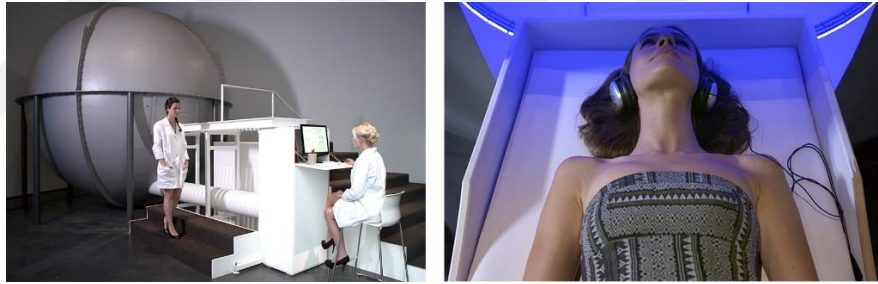
Görsel 4.8. *Gregor Schneider “End” 2009* (<http-40>)

Bu enstalasyonlar izleyiciyi karanlığa ya da doymun renge batırarak veya imajımızı ayna yansımasının sonsuzluğuna kıvrarak, algılayıcı bedenimizin ve onun fiziksel sınırlarının farkındalığını arttırmak yerine geçici olarak kendilik duygumuzu yerinden oynatır veya ortadan kaldırır (Bishop, 2005, s.82).

Sanatçı James Turrell ışık ve mekân üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarında yoğun ışığın izleyici üzerindeki deneyimine odaklanır. Bu kapsamda “Total Visual Fields/Yoğun Görsel Alanlar” adı verilen Ganzfeld Serisindeki eserler çoğunlukla; “Tek renkte ve yoğun bir ışık kaynağının belli bir geometrik şekil çerçevesinde eserin bir duvara yansıtılmasıdır. Ganzfeld kelimesi Almanca bir kelime olup, derin algıda tamamen kaybolma anlamına gelmektedir (Poroy, 2014, s.216).” Turrell’in bu çalışmalarında mekânsal algıya dair unsurlar kaybolmaktadır. Turrell “Light Reignfall (2011)” adlı enstalasyonunda izleyici fiberglastan yapılan küre şeklinde bir hücre

içerisine alınır (Görsel 4.9). Her defasında bir kişinin deneyimlemesine olanak tanıyan bu düzenekte izleyici Hastane veya laboratuvarlardaki manyetik rezonans görüntüleme (MR) makinesine girer gibi kayar bir platform üzerinde yatar pozisyonundadır. Bu enstalasyonda da izleyiciler içeri girmeden önce flaş ışıkları ve kapalı alanların riskleri hakkında yeterince bilgilendirildiklerine ve herhangi bir algısal hasar durumunda bu makinenin ve kurumun sorumlu tutulamayacağına dair bir feragatname imzalarlar (Gadassik, 2016, s.307). Hücrenin içerisinde izleyici kesintisiz bir aydınlatma alanıyla çevrilidir ve bu ortam izleyici kenarlardan, uzamsal sınırlardan ve tipik olarak derinlik ve alanı oluşturan doğrusal düzlemlerden yoksun bırakır.

Turrell'in çalışması sakinliği ve durgunluğu ile dikkat çekse de, terk etme arzusu üzerinde oynamaktadır. Bu birçok eleştirmenin enstalasyona olan tepkisini maneviyat ve mutlaklık duygusu açısından çerçevelemeye yönlendirmiştir. Bunun nedeni izleyicinin boşlukta- onu saran ve nüfus eden renkli mekânda aşırı özdeşleştirme yapmasıdır (Bishop, 2005, s.87).



Görsel 4.9. James Turrell “Light Reignfall” 2011 ([http-41](http://41))

İzleyicinin bu enstalasyonlarda yaşadığı deneyim şaşırma, hayranlık gibi durumlar yaratır. Bu noktada bu iki kavramın farkına değinmek gereklidir. Hayranlık, çoğu kez bir belirti ya da başlangıç olarak kendisine eşlik eden şaşkınlıktan farklıdır. Burada önemli bir fark vardır; hayranlık duygusunun içinde kalınabilir, içinde var olunabilir, fakat şaşkınlığın yapısal oluşumu, bu duygunun neredeyse ortaya çıkar çıkmaz yok olmasını gerektirir (De Bolla, 2006, s. 145).

4.2.3. Gündelik

Bazı enstalasyonlar gündelik hayatın belirli unsurlarına ilişkin deneyimleri olduğu gibi taklit ederek sanat ortamına taşımaktadır.

1963 yılında Claes Oldenburg, “Bedroom Ensemble” adlı enstalasyonunda bir sanat galerisinin içine motel yatak odası inşa etmiştir. Bu çalışmada izleyici yatak odasını klasik bir tablo veya bir showroomdaki mobilyalar gibi dışarıdan izlemektedir. Buna

karşılık 1964 yılında Lucas Samaras, New York'daki Green Galeri'de "Room" adlı çalışmasında kendi yatak odasını inşa eder ve izleyicinin bu odanın içerisine girmesine ve orada kullandığı gerçek nesnelerle birebir etkileşim içerisinde olmasına izin verir. George Segal 1964 yılı "The Dinner" adlı çalışmasında Amerikan bar tarzındaki restoran tezgâhında iki heykel figür kullanır. Figürler dışındaki her şey (bar, fincanlar, kahve makinası) gerçektir. İzleyici bu çalışmayı da Oldenburg'un çalışmasına benzer olarak karşıdan ya da en fazla çevresinde dolaşarak izlemektedir. Bu enstalasyonlar gerçek hayattaki bir durumu, mekânı sanat ortamına taşımaktadır. Bununla birlikte Bishop (2005, s.28) bu çalışmaları rüya-hayal ve fantezi arasındaki farkla yorumlamaktadır; Psikanalist Jean Laplanche ve Jean Bertrand Pontalis rüyada veya hayalde sahnenin birinci kişi üzerinde olduğuna dikkat çeker bu görüşe göre Samaras'ın enstalasyonu izleyiciyi merkeze alarak rüya-hayal ortamı yaratan bir enstalasyondur. Fantezi ise bir rolü kendimiz yapmak yerine bir figürle tanımladığımız bir sahne ile karakterize edilir. Segal'in işi ise buna örnek olarak gösterilebilir.

58. Uluslararası Venedik Bienali'nde Litvanya Pavyonu için sanatçılar Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė, "Sun&Sea" adlı küresel ısınmaya dikkat çeken bir enstalasyon çalışması yapmıştır. Bu çalışma için yapay bir kumsal yaratılmıştır. Kumsalda güneşlenen, bir tatilci gibi vakit geçiren performansçılar aynı zamanda küresel ısınmayla ilgili bir opera performansı sunmaktadır (Görsel 4.10). İzleyici gerçeğin kopyası olan bu yapay kumsalı üst kattaki balkondan izlemektedir. Burada izleyiciyi gündelik yaşamın bir parçasını bir performans olarak izlerken bunun tersi Brezilyalı Sanatçı Helio Oiticica 1967 de gerçekleştirdiği "Tropicalia" adlı enstalasyonda tropik bir ortam yaratır. İzleyiciler Kum, çakıl taşları vb. farklı malzemelerden oluşturulan patikada yürüyerek Brezilyada *Favela* adı verilen gecekondu mahallelerindeki konutları andıran yapıların arasında dolaşmaktadır. Enstalasyonda izleyici aynı zamanda katılımcı konumundadır. Oiticica izleyicinin enstalasyonun içine girerek yaşadığı katılımcı deneyimi Rio tepelerinin üzerinden yürümekle, gecekondu mimarisinin etkileriyle karşılaştırmaktadır (Bishop, 2005, s.63).



Görsel 4.10. 58. Uluslararası Venedik Bienali Litvanya Pavyonu (<http-42>)

4.2.4. İlişkisel

Enstalasyon çalışmalarında ortaya çıkan kullanıcı deneyiminin bir başka boyutu da insanlar arası karşılıklı etkileşimdir. 1970’lerde Sanatçı Dan Graham enstalasyon çalışmalarında ve yazılarında 60’lı yıllar sanatının izleyiciyi izole etmesi üzerine eleştirilerde bulunmuştur. Graham’ın enstalasyonları sosyalleşme üzerine kurulur, genellikle kullandığı aynalarla izleyici kendisi ile birlikte, kendi bedeni dışındaki gözlemcilerin de farkına varmaktadır. “Graham’ın enstalasyonları kendi bakış açınızın ve size bakan diğer insanları görmenizin psikolojik yönüyle ilgilenmektedir (Bishop, 2005, s.73)”.

“Bu kapsamda değerlendirilen işlerde izleyicinin sanatı aşkın ya da varoluşsal izolasyon içerisinde deneyimleyen yalnız bir birey değil bir topluluğun parçası olduğuna odaklanılmaktadır (Bishop, 2005, s.102)”.

Peter Bürger (1984) “Theory of Avantgarde” adlı kitabında Ortaçağ Döneminden yirminci yüzyıla sanatsal üretime ilişkin değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bürger’e göre; Ortaçağ kutsal sanatı “*sacral art*” kilise vb. yapılarda sanatsal üretim ve sanatsal alımlama kolektif bir yapıdadır, Rönesans’ta sanat bireysel olarak üretilir, kolektif olarak alımlanır. Burjuva sanatında ise sanatsal üretim ve alımlama bireyseldir. Bu bireyselleşme endüstriyelleşme ve kapitalizmin yabancılaştırıcı etkilerinin bir sonucudur. Ayrıca sanat artık kamusal alanda değil özel tüketim alanlarındadır. Avrupa avangart hareketleri (Dada, Sürrealizm vb.) burjuva sanatını değiştirerek, sanatın toplumdaki

işleyiş biçime, içeriği ile birlikte üretim sürecine yönlendirir. Böylece tekrar toplumsal özellikler kazanan sanatsal üretim ve alımlama kolektif bir yapıya bürünür.

Küratör ve Sanat Eleştirmeni Nicolas Bourriaud (2018), izleyicinin karşılıklı etkileşimi ya da sanat eserinin oluşumuna müdahale edebildiği işler üreten sanatçıları *ilişkisel estetik* olarak adlandırdığı çerçevede ele almaktadır. Bourriaud (2018, s.21) ilişkisel sanatı ise; “kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı-eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanat” olarak ifade etmektedir. “İlişkisel estetik bağlamında çalışan sanatçıların yapıtları, sosyal mübadele biçimlerini, bakan-kışıye sunulan estetik deneyimin içinde onunla karşılıklı eylemi; bireyleri ve insan kümelerini kendi aralarında bağlamaya yarayan somut araçlar olarak iletişim süreçlerini masaya yatırır (Bourriaud, 2018, s.66)”

1990’lı yıllardan sonra görülen bu işlerde izleyici katılımcı olarak sanat nesnenin varlığına veya biçimine dair değişikliklerde bulunabilmekte veya belirli bir alanda sanatsal bir eylem olarak yemek yemek, kitap okumak vb. etkinlikler gerçekleştirmektedir. Bu kapsamda Bourriaud (2018, s.27) sanatı bir karşılaşma hali olarak tanımlamaktadır.

Bu çalışmalara örnek olarak Lucy Orta’nın “The Meal Act” adlı enstalasyonları gösterilebilir. Kamusal alanı sosyal gruplar arasındaki diyaloglara aracılık edecek bir araç olarak kullanmaktadır. Yenilebilir atık ürünlere bir tepki olarak hazırladığı enstalasyonda kent halkı ile birlikte satıcılar, müşteriler, yoldan geçenleri kullanarak mikro topluluk toplantıları ve tartışma forumları oluşturmayı hedeflemektedir. Ünlü bir şef tarafından yenilebilir atık ürünlerle hazırlanan yemekler sokak veya meydanlar boyunca uzanan bir masada servis edilmektedir. Birlikte yemek yemek bir araya gelmek gibi ilişkisel unsurlar sanatın bir parçası haline gelmiştir (Artspace Editors, 2017).



Görsel 4.11. Lucy Orta “70 x 7 the Meal Act xxxiv”, Mural Arts Philadelphia, 2013 (<http-43>)

4.3. Bölüm Değerlendirmesi

Enstalasyon sanatının oluşumunu etkileyen en önemli etkenler bütünsel sanat anlayışı fikri ve sanat nesnesinin değişimidir. Bütünsel sanat anlayışı fikri disiplinler arasındaki keskin sınırları ortadan kaldırmıştır. Sanat nesnesinin değişim süresinde ise sadece sanat eserinin değil sanat eseri sergileme veya yaratım mekânlarının ve özellikle izleyicinin konumunun değiştiği görülmektedir. Bu süreçte sanat gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş, izleyici artık katılımcı olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte gündelik yaşamın bir parçası olan nesneler veya eylemler sanat alanı içerisinde yer almaya başlamıştır.

Disiplinler arası etkileşim, mekânın ve izleyicinin sanata doğrudan katılımı ile ortaya çıkan Enstalasyon, sadece sanatçılar için değil mimar ve tasarımcılar için de güçlü bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Enstalasyon, mimarların veya tasarımcıların yenilikçi fikir ve uygulamalarını kolayca test edebilecekleri, kullanıcıyla güçlü karşılıklı etkileşim kurabilecekleri veya toplumsal konulardaki tartışmalara katılabilecekleri bir platform görevi görmektedir.

Tez kapsamında yapılan literatür taraması ile elde edilen örneklerin analizi sonucunda enstalasyon, mekân ve deneyim kavramları çerçevesinde incelenmiştir. Mekân kavramı açısından enstalasyon örnekleri incelendiğinde üç ana başlık ortaya çıkmaktadır.

- Mekân-yere özgü; enstalasyon ya fiziksel ya da bağlamsal olarak yer aldığı mekân ile güçlü ilişkiler kurmaktadır, enstalasyonun taşınabilir olması da bu bölümde ele alınmıştır. Buna göre mekân ile güçlü bir fiziksel bir etkileşimi var ise taşınamaz niteliktedir veya yeri değiştirildiğinde anlamını yitirmektedir. Ayrıca bu çalışmaların birçoğunda mekânlara müdahaleler görülmektedir.
- Kurgusal; burada mekân gündelik yaşam deneyimlerinden uzak bir şekilde kurgulanmıştır. İzleyici gerçekdışı, kurgusal bir mekân ile karşı karşıya kalarak gündelik yaşam mekânlarında koparılmaktadır.
- İşlevsel; enstalasyon mekânı, gündelik işlevini koruyacak şekilde kurgulanmıştır.

Deneyim kavramı ise dört başlık altında incelenmiştir.

- Bellek; enstalasyon, kullanıcının, sanatçının veya tasarımcının bireysel veya toplumsal belleğine dayalı bir kurguyla yaratılmış, izleyici-katılımcıda belleğe dayalı bir deneyim sunmaktadır.
- Gerçekdışı; enstalasyon gerçekdışı bir deneyim sunmaktadır.
- Gündelik; enstalasyon gündelik yaşam deneyimi ile birlikte var olmaktadır.
- İlişkisel; enstalasyon kişiler arası ilişkilere dayalıdır veya sanat alanı dışından bir etkinlik (yemek, kitap okumak, müzik) ile izleyiciye bağlı olarak değişen, dönüşen bir yapı ile kurgulanmıştır.

Bir başka tasarım alanı olan mobilya tasarımı da sanat alanı ile karşılıklı etkileşim içerisindedir. Aynı zamanda enstalasyon sanatının önemli bir parçası olan mekân ve kullanıcı deneyimi, mobilya için de önemlidir. Bu kapsamda mobilya, mobilyanın sanatsal etkileşimleri ve mobilya tasarım süreçleri bir sonraki başlık altında değerlendirilecektir.

5. TASARIM VE SANAT ARAKESİTİNDE MOBİLYA

Bu bölümde ilk olarak mobilya ile ilgili temel tanımlara yer verilmiş, mobilya tasarım süreci ve mobilya tasarımını etkileyen faktörler tanımlandıktan sonra mobilya, tasarım-sanat arakesitinde bir ürün olarak incelenmiştir.

Tasarım ve sanat arakesitinde bir ürün olarak tez kapsamında incelenen mobilyaların bir kısmı öncelikli olarak sanatsal bir ürün niteliğinde tasarlanmıştır. Gündelik yaşam nesnelerinin sanatın bir parçası olması ile birlikte mobilyanın sanat alanı çerçevesinde kullanılabilirliği artmıştır. Bu kapsamda değerlendirilen mobilya, yeni bir işlev olarak sanatsal değeri ve anlamı ile var olmaktadır. Analiz edilen örneklerde mobilyanın temel işlevinin göz ardı edilebilir veya korunabilir olduğu görülmüştür. Bu konu işlev başlığında ayrıca değerlendirilmiştir. Mobilyaları tasarlayanlar aynı zamanda resim, heykel, enstalasyon vb. çalışmaları olan sanatçılardır.

İncelenen mobilyaların diğer bir kısmı ise öncelikli olarak tasarım nesnesidir ama tasarım sürecinde sanatsal üretim ve düşünce teknikleri ile yoğunluklu etkileşim içerisinde.

Tasarım ve sanat arakesitinde mobilyayı incelemek için, tasarım objesinin sanatsal etkileşimleri ile ilgili tarih boyunca süregelen örnekleri incelemek önemlidir. Tarihsel süreçte değişen sanat akımları, toplumun istek ve beklentileri ile birlikte mobilya tasarım ve stilleri için de belirleyici olmuştur. Mobilya belirli dönemlerin sanatsal akımlarıyla üslup olarak büyük benzerlikler taşımaktadır. Dönemi içerisinde değerlendirildiğinde belirli sanat akımları için ikonik birer obje olarak kabul görmüş hem kullanım nesnesi hem de sanatsal değeri olan mobilyalar bulunmaktadır.

Wendell Castle, George Nakashima veya Sam Maloof'un çalışmaları gibi bazı mobilyalar güzel sanatlar olarak pazarlanmaktadır. Galeriler ve müzeler zanaatları, sosyal anlamları, kültürel önemleri, malzeme kullanımları ve üretim süreçlerindeki yenilikler nedeniyle parçalar toplamaktadır (Postell, 2007, s.248).

5.1. Mobilya Tanımlar

Mobilya kelimesi, Fransızcası hareketli anlamına gelen meuble, Latince “mobilis-hareketli” sözcüğünden türemiştir (Turani, 1993, s. 95). “Koltuk, kanepe, dolap, sedir, masa, sandalye, sehpa vs. türündeki döşeme öğelerinin tümünün genel adıdır. (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.211)”. Boyla (2008, s1080) mobilyayı yapıların iç düzenini kurmak

amacıyla sonradan yerleştirilen ve çeşitli gereksinimleri karşılayan eşya olarak tanımlamaktadır. Başka bir tanıma göre mobilya; “Oturulan, yemek yenilen, çalışılan, yatılan yerlerin donatılmasına yarar taşınabilir eşyadır (Hasol, 2005, s. 326)”

Aranson (1965, s.234), mobilya teriminin Amerikan kullanımının, kelimeyi Fransızca “meuble” veya Almanca “möbel”e eşdeğer, hareketli nesnelerle sınırladığını buna karşılık İngiltere’de terimin daha kapsayıcı, ister taşınabilir ister dâhili olsun, her tür ekipmanı kapsadığını belirtmektedir.

İnsanların bedensel ihtiyaçlarını karşılamaya yardımcı olan mobilya gündelik hayatın vazgeçilmez bir parçasıdır. Fizyolojik ihtiyaçlara ergonomik olarak cevap veren mobilyanın aynı zamanda estetik değerlere de sahip olması beklenmektedir. Dinçel ve Işık (1979, s.5) mobilya için oturulan yerlerin süslenmesine ve türlü amaçlarla donatılmasına yarayan eşyadır tanımından yola çıkarak mobilyanın salt bir kullanım aracı olmanın ötesinde, bir süsleme ve donatım aracı olduğuna da vurgu yapmaktadır. Mobilya iç veya dış mekânda kullanılabilir. Mimariden bağımsız olarak taşınabilir bir şekilde kullanılacağı gibi mimari çözümlerle birlikte kurgulanan sabit mobilyalar da bulunmaktadır.

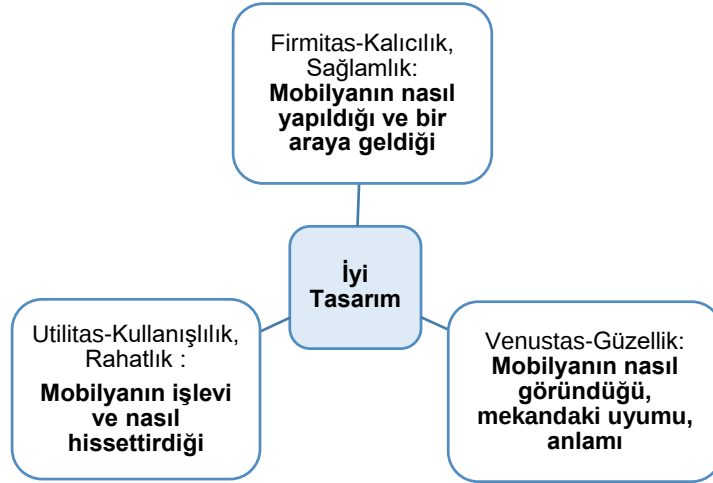
Mobilyanın öncelikli olarak belirlenen işleve cevap vermesi beklenmektedir fakat bu tek başına yeterli değildir. Mobilyada işlev ve estetikle birlikte sosyal anlamlar da önemli bir birleşendir. Lucie-Smith (1993, s.8) hangi dönemde yapıldığına bakılmaksızın mobilyayı dört temel başlık üzerinde değerlendirmektedir. Bunlardan ikisi mobilyanın neye yaradığı ve nasıl yapıldığı gibi teknik özellikleriyle ilgili olan; işlev ve teknoloji başlıklarıdır. Diğer iki başlık ise mobilyanın sahip olduğu sosyal özellikleri tanımlamak açısından önemlidir. Lucie-Smith (1993, s.10) mobilyayı değerlendirmek için ele alınacak diğer başlıkları; sosyal statü ve kişisel ifade olarak belirtmiştir. Mobilya işlevsel ve teknolojik özelliklerinin yanında geçmişten günümüze hiyerarşik toplumlarda bireylerin sosyal statülerini ifade edebilecekleri bir sembol olmuştur. Bunun yanı sıra kullanıcıların bireysel istekleri doğrultusunda birlikte yaşamayı seçtiği bir nesne olarak kişisel ifadelerinin bir parçasıdır. Bu yönüyle kullanıcılarının nasıl yaşadığı, nelerden hoşlandığına ya da ne gibi etkinlikler yaptığına dair önemli ipuçları verebilmektedir.

5.2. Mobilya Tasarımı ve Mobilya Tasarım Süreci

Mobilya tasarımı işlev, estetik, malzeme ve teknoloji ile şekillenen yaratıcı bir süreçtir. Mobilyanın gündelik yaşamdaki yeri ve insanla ilişkisi, mobilya tasarımı için

Ergonomi ve Antropometri gibi bilim dallarını önemli hale getirmiştir. Bunlara ek olarak gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olan mobilya tasarımı sanat, sosyoloji, ekonomi gibi alanlardan da etkilenecek gelişen disiplinler arası bir yapıdadır.

Romalı Mimar Vitruvius iyi bir mimari eserin sahip olması gereken üç özelliği “firmitas (kalıcılık, sağlamlık), utilitas (kullanışlılık, rahatlık), venustas (güzellik) olarak tanımlamıştır. Postell (2007, s.107) Vitruvius’un tanımladığı bu üç özellik rehberliğinde mobilya tasarımı için bir teorik çerçeve oluşturmuştur (Şekil 5.1). Firmitas (kalıcılık, sağlamlık) mobilyaların yapısal bütünlüğünü ifade eder, mobilyayı oluşturan parçaların nasıl bir araya geldiği ve kompozisyonu ile ilgilidir. Mobilya tasarımında malzemelerin fiziksel özellikleri, üretim teknikleri ve detaylar, yapısal nitelikler için belirleyici özelliktedir. Utilitas (kullanışlılık, rahatlık) mobilyanın işlevini ve nasıl hissettirdiği, kullanım ve deneyim ile ilgilidir. Buna göre bedeni fiziksel ve mekânsal olarak kucaklayan mobilyanın tasarımında fiziksel deneyimler ve insan faktörleri önemlidir. İnsan faktörleri noktasında tasarımcıların iyi birer gözlemci olması gerekmektedir. Venustas (güzellik); mobilyanın nasıl görüldüğü yani form, mekânsal organizasyon ve anlam ile ilgilidir. “Yunan estetiğinde güzellik, var olan herhangi bir nesnenin/varlığın sıfatı olup genelde varlığın kendi iç düzeni ya da çeşitli varlıkların uyumlu topluluğu olarak tanımlanmaktadır (Erdoğan, 2006, s.73)”. Mobilya tasarımında güzelliği anlamının bir yolu tasarımdaki parçaların uyumlu bir bütün oluşturarak örgütlenmesidir. Bunun yanında genellikle güzellik kişide haz duygusu uyandırması ile ilişkilendirilir. Geleneksel güzellik anlayışında geometri, oran-orantı ve form, haz duygusunu besler. Mobilya tasarımında mekânsal organizasyon sonucunda oluşan görsel ve dokunsal deneyimler haz duygusu yaratmaktadır.



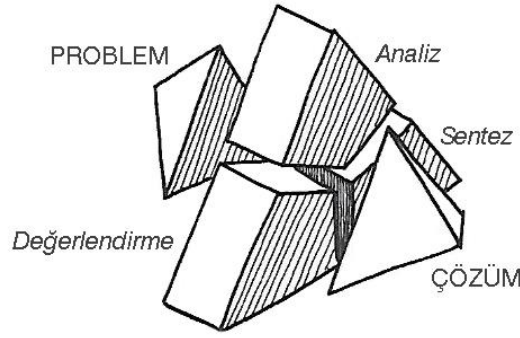
Şekil 5.1. Postell'in Vitruvius ilkeleri rehberliğinde mobilya tasarımı için oluşturduğu kavramsal çerçeve (Postell, 2007, s.107 yararlanarak hazırlanmıştır)

Somut bir gerçeklik olarak mobilya bir araya gelen, bir arada tutulan, fiziksel ve mekânsal olarak deneyimlenen malzemelerden oluşmaktadır. Bununla birlikte, mobilya aynı zamanda mühendislik, ergonomi, kültürel anlam, sosyal statü, kullanım, mekânsal organizasyon ve estetik ile ilgili fikirleri ortaya çıkaran somut olmayan yönlerin karışımıdır. Tüm boyutlar ölçülebilir ve fiziksel özelliklerle sınırlı değildir. Mobilya tasarlanırken ve yaparken somut ve somut olmayan hususları aynı anda dikkate almak zorunludur (Postell, 2007, s.6).

Tasarım bir süreçtir ve bu sürecin sağlıklı bir şekilde ilerlemesi sonuç ürünün de başarısını etkileyen önemli bir etmendir. Küçükerman, (1996, s.67) Yeni bir ürün tasarlamaya başlayan bir tasarımcının, ya da tasarım grubunun çalışmalarının gelişimi, genellikle birbirini izleyen dört değişik aşamada sonuca ulaştığını belirtmektedir;

1. Yeni ürün tasarımı için ön verilerin belirlenmesi ve hazırlıklar
2. Yeni tasarımın “oluşma- gelişme” dönemi
3. Yeni tasarım önerisinin ortaya çıkarılması
4. Önerinin” doğrulanması” ve tasarımın tamamlanması (Küçükerman,1996)

Tasarım sürecine ilişkin bir başka tanımlama yapan Lawson'a (1997, s. 47) göre tasarım süreci, analiz, sentez ve değerlendirme faaliyetleri aracılığıyla problem ve çözüm arasında bir müzakeredir. Şekil 5.2'de gösterilen diyagramda sorun ve çözümün her biri diğerinin yansıması olarak görülmektedir. Analiz, sentez ve değerlendirme faaliyetleri kesinlikle bu müzakere sürecinde yer alır, ancak harita herhangi bir başlangıç ve bitiş noktası veya bir etkinlikten diğerine akış yönünü göstermemektedir.



Şekil 5.2. Lawson'un tasarım süreci (Lawson, 1997, s. 47)

Mobilya tasarımı önceden edinilmiş teknik bilgiyi, gözlem ve sezgisel yargıyı birleştiren disiplinler arası bir çalışmadır; ancak sistematik tasarım, iyi tasarım sonuçlarını garanti etmez. Mobilya tasarımında birçok yöntem vardır. Her durumda, tasarım süreci sonuç ürününü etkiler. Tasarım yöntemini değiştirmek, tasarım hakkındaki düşünceleri ve dolayısıyla neyin tasarlandığını da değiştirecektir (Postell, 2007 s.134).

Mobilya tasarımı sürekli bilgilendirilmiş nesnel ve sübjektif kararlar verme sürecine dayanır (Postell, 2007 s.154).

Tasarımın belirli düşünme biçimleri tarafından sağlanan çalışma yöntem ve süreçleri ile şekillendiğini belirten Postell'a göre (2007 s.142) mobilya tasarımı aşağıdaki çalışma biçimlerinin sonucudur;

- Ampirik bilgi: yaparak kazanılan, önceki tecrübelerden sentezleyen (örneğin, boyama, çizim, pişirme, vb.)
- Sübjektif ve objektif değerlendirme rehberliğinde sezgi ve karar verme
- Düşünceler ve somut gerçekler arasında bağlantı kurmak için rasyonel, mantıksal ve doğrusal çalışma yöntemlerine dayanan tümdengelim ve tümevarım
- Geriçıkımsal çalışma modları (Abductive modes of operating) , yaratıcı ilişkiler – doğaçlama çalışma yöntemleri (Postell, 2007).

Buradan da anlaşılacağı gibi tasarım sürecinin önemli bir noktası, bireysel ve özgün değerlerle yürütülen çalışma biçimleridir. Mobilya tasarımında izlenilen bireysel yöntemler sonuç ürünün özgün değerini etkileyecektir. Bu noktada disiplinler arasındaki farklılıklar da dikkate alınmalıdır. Örneğin mimar ve içmimarların tasarladığı mobilyalarda çoğunlukla mekânsal değerler baskın olabilir. Örneğin; Mimar Frank Lloyd Wright 1936 yılında tasarladığı SC Johnson'ın Yönetim Binası için 40'tan fazla mobilya da tasarlamıştır. Bu tasarımların her biri, binanın benzersiz tasarımının yönlerini yansıtmak ve işlerin yapılmasına yardımcı olmak için yaratılmıştır (http-44), (Görsel 5.1).

Endüstri Tasarımcıları özellikle seri üretilecek mobilyalar için işlev, ergonomi gibi faktörlere ağırlık vermekte, fabrikasyon üretimi içeren süreç ve yöntemlere hâkim olup, tasarım sürecinde ağırlıklı olarak kullanabilmektedir. Sanatçıların tasarladığı mobilyalarda ise sanatçının bireysel birikimiyle şekillendirdiği el becerisine dayalı yöntemler veya kavramsal metotlar kullanılabilir. Örneğin, Sanatçı Jillian Mayer “Slumpies” adı verilen interaktif heykelsi nesneler yapmıştır (Görsel 5.2). Bu parlak ve çok renkli nesneler aynı zamanda oturmak ve telefonlarını kullanmak isteyen insanlar için özel olarak tasarlanmış koltuklar ve sandalyelerdir (<http-45>).



Görsel 5.1. SC Johnson yönetim binası ve mobilyaları- Frank Lloyd Wright 1936 (<http-44>)



Görsel 5.2. Jillian Mayer, Slumpie serisi, 2016 (<http-45>)

Tasarım süreci problemin tanımlanması ile başlar ve tasarım araştırması ile devam eder. Araştırma sürecinde izlenecek yöntem problemin tanımıyla ve doğru bir şekilde

anlaşılması ile ilişkilidir. Tasarımın tamamen yeni bir ürün ya da daha önce var olan bir ürün olması gibi çeşitli olasılıklar yapılacak araştırmanın yöntemini de değiştirecektir. Küçükerman (1997, s.12) ürün tasarımına ilişkin olasılıkları şu şekilde sıralamaktadır;

1. Yeni bir ürünün tasarlanması
2. Var olan ve üretilmekte bulunan bir ürünün yeniden tasarlanması
3. Var olan ve üretilmekte bulunan bir ürünün, çeşitli amaçlarla türlendirilmesi, gruplandırılması
4. Eski bir ürünün yeni bir doğrultuda tasarlanması
5. Eski bir ürünün yeni bir teknoloji için tasarlanması
6. Eski bir ürünün yeniden tasarlanmış gibi yapılması (Küçükerman, 1997).

Tasarım için yapılan tüm araştırmalar, gözlem ya da sorgulama yoluyla hem miktarların hem de kalitelerin toplanması ve analizine odaklanmaktadır. Niceliksel araştırmalar, sorgulayıcı veya gözlemsel çalışmalar kullanarak sayısal veriler oluştururken nitel araştırma, davranış, düşünce, duygu vb. kayıtları tutar (Lawson, 2013, s. 88). Mobilya tasarımı sürecinde hem niceliksel hem de niteliksel araştırmalar yapılır. Örneğin mobilyanın kullanıcı profiline dair bir araştırmada; yaş, cinsiyet, boy, gibi ergonomik ve sayısal verilerin elde edileceği nicel araştırmanın yanında, kullanıcının istek ve beğenileri ya da davranış kalıplarına dair bilgiye ulaşılacak nitel araştırmalar da yapılır.

Niceliksel ve niteliksel veri türlerine ek olarak, araştırma amacı olan iki ayrı alan vardır; tanımlayıcı araştırma (descriptive research): sistemleri, davranışları ve eserleri anlar; normatif araştırma (normative research) , sistemlerin, davranışların ve eserlerin nasıl olabileceğini ve olması gerektiğini tanımlar (Lawson, 2013, s. 88).

Tasarım sürecinde problemin tanımlanmasından sonuç ürüne kadar tasarımcıya yol gösteren teknikler vardır. Bunların başında eskiz gelmektedir. Tasarıma dair ilk fikirler çizim yoluyla somutlaşmaya başlamaktadır. Çizilmiş imgeler tasarımladıkları simgelediği gibi, araştırma ve keşfetme doğrultusunda fırsatlar sunar. Çizmek gerçek olanla imgelenen arasındaki etkinliğini sürdürerek, yaratıcılığı uyarmaktadır (Ching, 2003, s. 181).

Mobilya tasarımında kullanılan çizimler eskiz çizimleri, sunum çizimleri ve üretim çizimleri olarak sınıflandırmak mümkündür. Eskiz çizimleri genellikle elle çizilen tasarımcının fikirlerini hızlı bir şekilde somutlaştırmasına yarayan çizimlerdir. Sunum çizimleri ise daha çok bitmiş ürüne yönelik çeşitli grafiksel tekniklerle desteklenen

izimlerdir. Bu süreçte kullanıcı ve izleyicide gerçekçi bir algı yaratmak için bilgisayar teknolojileri ile üç boyutlu modelleme programları kullanılmaktadır.

Üretim izimleri mobilyaya ait her türlü teknik özelliğın detaylı bir şekilde gösterildiğı çizimlerdir. Bu izimler teknik resim kuralları çerçevesinde oluşturulur. Mobilyanın önemli yerlerinden dikey yatay kesitler alınarak veya detay çizimleri ayrıntılı olarak ölçekli bir şekilde ifade edilir. Teknik resim kurallarına ve konstrüksiyon bilgilerine uygun olarak hazırlanan çizimler aynı zamanda yapılacak olan bir mobilyanın iş resmini oluşturur. Atölyelerde bu çizimlere bakılarak mobilyanın tam benzeri yapılır. Böylece hazırlanan çizim bir şablon görevi görmüş olur (Gr, 2005, s. 11).

Tasarımcının uyguladığı bir başka yöntem maket ve prototipler ile çalışmaktır. Maketler genellikle tasarım sürecinin başında eskizlerin üç boyutlu bir şekilde oluşturulmasıdır. Prototip ise sonuca yakın ürünler için kullanılır. Prototipler ergonomik ve antropometrik verilerin doğru kullanılıp kullanılmadığına ilişkin testlerdir. Ayrıca malzemenin sınırlarının da anlaşılması için önemli bir adımdır (Görsel 5.3).



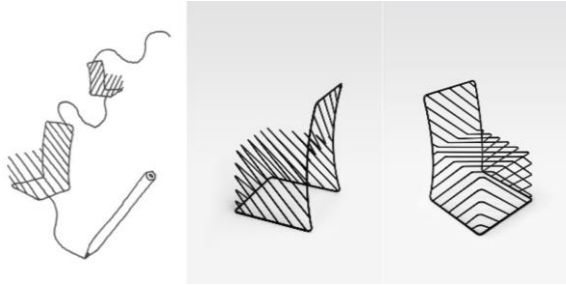
Görsel 5.3. Ronan ve Erwan Bouroullec tasarımı *Vegetal Sandalye*’nin tasarım süreci; kağıttan maketleri, strafor dan üretilen 1/1 ölçekli prototipi, yüksek yoğunluklu poliüretandan üretilen son prototip ve sandalyenin orijinali (Lawson, 2013, s.119)

5.3. Mobilya Tasarımını Etkileyen Faktörler

Bir tasarımı oluşturan temel nitelikler; tasarım elemanları ve ilkeleridir. Tasarım elemanları tasarımı oluşturan (çizgi, form, renk, doku vb.), tasarım ilkeleri ise (denge, uyum, ritim vb.) tasarım elemanlarının nasıl bir araya geldiğini belirleyen özelliklerdir. Mobilya tasarımcıları da, göz ve eylemin karmaşık bir sistemde birlikte çalışmasını gerektiren tasarım ilkeleri ile karşı karşıya kalırlar (Postell, 2007 s.135).

Tasarımcının bu özellikleri kullanma biçimindeki yaratıcılığı, tasarlanan ürüne estetik değerler yüklemektedir. Tunalı (2002b, s.66) bu durumu; tasarımcının ortaya koyduğu bir endüstri ürününü, bir sanat yapıtı değildir, ama bu ürünü alan bir alıcı süjenin ondan hoşlandığı için aldığı bir estetik objedir. Bir endüstri ürününü böyle estetik obje yapan belli niteliklerin olması gerekir sözleriyle açıklamaktadır.

Mobilya tasarımına etki eden tasarım elemanları; çizgi, şekil-form, renk, doku, aralık olarak sıralanabilir. Tüm mobilya tasarımlarında bu elemanları görmek mümkündür ancak bazen tasarımcı tek bir elemanı baskın bir şekilde kullanmayı tercih edebilir. Tasarımcı Oki Sato tarafından tasarlanan “Thin Black Lines” adlı sandalye çizgisel elemanların ağırlıkta olduğu bir tasarımıdır (Görsel 5.4).



Görsel 5.4. Oki Sato “Thin Black Lines”, 2010 (<http-46>)

Mobilya tasarımında renk kullanımı da oldukça önemlidir. Orijeen Tasarım Stüdyosu’nun “Color Flow” adlı mobilyası kullanıcının hareketine ve konumuna göre rengi değişebilir, bu tasarım kullanıcı ve mobilya ilişkisinde tasarım elemanlarından rengi baskın bir araç olarak kullanmakta ve bu çerçevede bir konsept oluşturmaktadır (Görsel 5.5).



Görsel 5.5. Orijeen Tasarım stüdyosu, “Color Flow”, 2016 (http-47)

Şahinkaya (2009, s.86) mobilya ve soyut geometriler arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamaktadır; Her bir soyut geometri teoride belirli bir denge ya da dengesizlik içindedir. Şekiller mobilyada zıtlık, simetri veya asimetri, armoni, ritim, düzen, hiyerarşi, denge, baskınlık ve birlik gibi tasarım ilkeleri ile var olabilir. Mobilyadaki eleman ve elemanların bütünde ifade ettiği tasarım ilkesi aynı zamanda onun fiziksel olarak çalışma prensibi, yük taşıma kapasitesi, eğilim yaptığı hareket veya kullanım özelliğini belirler.

Mobilya tasarımına etki eden tasarım ilkeleri şu şekilde sıralanabilir;

- Denge,
- Süreklilik, birlik ve çeşitlilik,
- Tekrar, ritim ve desen,
- Hiyerarşi, egemenlik ve zıtlık
- Ölçek ve oran

Denge; Ching (2003) tasarım ilkelerinden dengeyi çelişik, zıt veya etkileşimli elemanlar arasındaki koşutluk durumu olarak tanımlamaktadır. Postell (2007, s.135) mobilya tasarımında dengeyi görsel denge ve yapısal denge olarak iki biçimde açıklamaktadır; görsel denge, bir eksen etrafındaki kompozisyonun mekânsal ağırlığıdır, yapısal denge ise, sandalyeler ve masalar gibi bağımsız unsurların fiziksel dengesini içermekle birlikte mobilyanın karşı karşıya kaldığı, yatay, kesme ve moment kuvveti gibi fiziksel güçlerle ilgilidir. Görsel dengede birleşenlerin bir eksen etrafında yansıtılarak yerleştirilmesi ile oluşan kompozisyon simetri, birleşenlerin daha dinamik bir şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulan kompozisyon ise asimetri olarak adlandırılmaktadır.

Süreklilik, Birlik ve Çeşitlilik; süreklilik, bir şeyin genellikle bir çizgiden, bir kenardan veya bir biçimden diğerine bir yönden devam ettiği anlamına gelir (Laurer ve Pentak, 2005, s. 34). Birlik çeşitli elemanların bir araya gelerek dengeli bir bütün oluşturmasıdır (Bayraktar vd., 2012, s.42). Görsel birliğin önemli bir unsuru, bütünün

parçalar üzerinde hâkim olmasıdır; elemanları ayrı olarak algılamadan önce bütün algılanmalıdır (Laurer ve Pentak, 2005, s. 26). Çeşitlilik ise, sabitlik ve düzenlilik sınırları içerisinde algılanan farklılıklar ve ayrımlarla ifade edilmektedir (Postell, 2007 s.137).

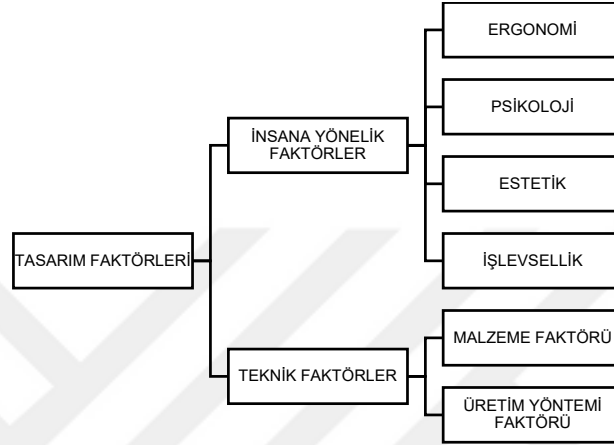
Tekrar, Ritim ve Desen; tekrar, bir şeyin parçaların birbiriyle ilişkilendirilmesi için tasarımın çeşitli bölümlerinde tekrarlanmasıdır. Tekrar eden unsur hemen hemen her şey olabilir: renk, şekil, doku, yön veya açı (Laurer ve Pentak, 2005, s. 33). Ritim bir kompozisyonda belirli çizgilerin, şekillerin, formların ya da renklerin düzenli ve armonik bir şekilde kendini tekrar etmesi biçiminde tanımlanmaktadır (Ching, 2003). Tasarımda ritim genellikle tekrarlanan elemanlarla elde edilmektedir. Desen, bir bütünü belirleyen ve noktalar, çizgiler ve şekillerden oluşan elemanların düzenlenmesidir. Desen ve ritim fiziksel, mekânsal veya zamansal kompozisyon düzeni yoluyla formun temel yapısını ortaya koymaktadır (Postell, 2007 s.139).

Hiyerarşi, Egemenlik ve Zıtlık; bir kompozisyonun oluşmasında elemanlar ya kendi aralarında ya da diğer bir eleman grubuyla veya gruplarıyla ilişki içerisinde. Bu ilişkinin oluşmasında elemanlar arasında bir kademelenme, bir derecelenme gözlemleniyorsa bu kompozisyonda koramdan (hiyerarşi) söz edilebilir (Gürer, 2004 ‘den aktaran Bayraktar vd., 2012, s.45). Egemenlik bir kompozisyonda kullanılan elemanlardan birinin ya da bir grubun diğerlerine göre çeşitli bakımlardan üstünlük sağlaması durumudur (Bayraktar vd., 2012, s.47). Hem hiyerarşi hem de egemenliği oluşturan koşulların başında ise zıtlık kavramı vardır. Sözcük anlamıyla zıtlık; karşıtlık, karşıt olma, çelişki olarak ele alınmaktadır (Bayraktar vd., 2012, s.40).

Ölçek ve Oran; ölçek herhangi bir şeyin gerçek boyutunun referans olarak alınan bir standart ile kıyaslanması anlamına gelir. Herhangi bir şeyin boyutunu başka bir şeye göre nasıl algıladığımızla ve değerlendirdiğimizle ilgilidir (Ching, 2015, s.306). Ölçek algısı, mobilyanın büyüklüğüne ve yerleştirildiği mekâna bağlıdır. Çevresindeki mekân değiştiğinde, mobilya oranları değişmemesine rağmen, boyutun göreceli algılanışı değişecektir (Postell, 2007 s.140). Oran; büyüklük nicelik ve derece bakımından iki şey arasında veya parça ile bütün arasında bulunan bağlantı, nispet biçiminde tanımlanmaktadır (Hasol, 2005, s.343) Orantı ise bir bütünü oluşturan parçaların kendi aralarında ve parçalarla bütün arasında bulunan uygunluk biçiminde tanımlanmaktadır (Bayraktar vd., 2012, s.33). Mobilya görsel açıdan ağır veya hafif, sıkıştırılmış veya uzatılmış görünebilir. Mobilyanın fiziksel ve mekânsal ilişkilerini nasıl karakterize ettiğimiz, tasarımın oransal ilişkilerini ortaya koymaktadır (Postell, 2007 s.142). Oran ve

orantı kavramları mobilya tasarımında sıklıkla kullanılan bir başka kavram olan modülasyonu oluşturmaktadır. Belli bir birim boy, kendisi veya katlarıyla orantıyı yaratırken, bunun yinelenmesi modülasyon kavramını oluşturur (Tunçer, 1981, s.450).

Tasarım elemanları ve ilkelerinin yanında mobilya tasarımını ve tasarım sürecini etkileyen birçok faktör bulunmaktadır. Meru (1986, s.83) bu faktörleri Şekil 5.3'deki gibi insana yönelik ve teknik faktörler olarak iki ana kategoriye ayırmıştır.



Şekil 5.3. Mobilya tasarımı etkileyen faktörler (Meru, 1986,s.83'den aktaran Engin, 2011, s.29)

Mobilya gibi endüstriyel olarak üretilmiş nesneler kullanım amaçları, kullanıcıları, çevresel faktörler vb. ölçütlere göre değerlendirilirler ve bu ölçütler aynı zamanda tasarım süreçleri ve sonuçta elde edilecek ürünlerin tasarımını etkileyen faktörlerdir. Asatekin (1976, s. 248) Endüstri tasarımında tasarım ölçütlerini dört ana başlıkta değerlendirmiştir;

1. İşlevsel ölçütler
 - a. Fizyolojik ölçütler
 - b. Fiziksel çevre ölçütleri
 - c. İletişimsel Ölçütler
2. Psikolojik ölçütler
 - a. Algısal ölçütler
 - b. Sosyo-kültürel ölçütler
 - c. Duygusal nitelikler
 - d. Anlatımsal ölçütler
3. Teknolojik Ölçütler
 - a. Malzeme Ölçütleri
 - b. Üretim Yöntemi
4. Ekonomik Ölçütler
 - a. Tüketici Düzeyinde Ölçütler
 - b. Üretici Düzeyinde Ölçütler
 - c. Makro düzeyde Ölçütler (Asatekin, 1976)

Onur (2000, s.61) mobilyanın biçimlenişine etki eden faktörleri objektif ve sübjektif olarak iki ana başlıkta değerlendirir. Objektif faktörler ölçülebilen değerlerdir; işlev, malzeme, çevre ve ekonomi bu başlık altındadır. Sübjektif faktörler ise ölçülemeyen değerlerdir, Onur (2000, s.62) bu faktörleri; tasarımcı, kullanıcı toplumun değer yargıları, iletişim, özgünlük ve orijinallik eğilimi olarak sınıflandırmıştır.

5.4. Tarihsel Süreçte Mobilya ve Sanat Etkileşimi

Tarih boyunca tasarım ve sanat tartışmalarının arasında bir yerde konumlanan en önemli nesnelerden birisi mobilyadır. Mobilya, tarihsel süreç ile birlikte değişime uğrayan toplumların ve yaşantıların en etkili tanıdığı olmuştur. Toplumsal değişimler, tasarım alanındaki değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bazı tasarımlar, çeşitli derecelerde uzun ömürlülüğe yol açan bir otorite için çaba sarf eder ve elde ederken, “klasik” sayılanların bile sınırlı bir işlevsel ve estetik çekiciliği vardır. Tatlar değiştiği gibi, rahatlık beklentileri gibi diğer faktörler de dönemden döneme ve farklı kültürler arasında değişiklik gösterir. Bu nedenle, tasarımın özerkliği, aynı zamanda, sandalyenin farklı işlevsel bağlamlarına yönelik sayısız çözümü de içermektedir (Fiell, 2005, s.8). Kullanım alışkanlıkları, beklentiler ve sonuç olarak tasarımlar dönemden döneme değişiklik gösterse de tasarım ve sanat alanlarındaki birliktelik çok eski dönemlerden beri devam etmektedir.

Klasik dönemde yapılan sanat tanımlamaları ve sınıflandırmalarında, sanat ve zanaat-el sanatları gibi bir ayırım yapılmamış, mobilya gibi el işçiliğine dayalı disiplinler de sanat kapsamında değerlendirilmiştir.

Rönesans’ta ve devam eden yüzyıllarda dönemin önemli sanatçıları resim, heykel ve mimari çalışmalar ile birlikte işlevsel ve dekoratif sanat eserleri üzerine de çalışmalar yapmıştır. İtalyan Ressam, Heykeltıraş Michelangelo’nun tuzluk, sunak, şamdan gibi işlevsel objeler üzerinde tasarımları bulunmaktadır (Bloemink ve Cunningham, 2004, s.18), (Görsel 5.6).



Görsel 5.6. Tuzluk için tasarım çizimi, Michelangelo, 1537 (<http-48>)

Sanatçıların Rönesans Dönemi tablolarında yer verdikleri objeleri veya mekânlara ilişkin detayları, gündelik yaşam için tasarladıkları mimari öğelerde ya da kullanım nesnelerinde de kullandığı görülmektedir. Heykeltıraş, Kuyumcu ve Ressam Andrea del Verrocchio'nun atölyesinde, Leonardo da Vinci ve diğer öğrencilerle gerçekleştirilen ve birçok kaynakta Leonardo'nun ilk özgün eseri olarak da kabul edilen “Meryem’e Müjde tablosundaki Meryem’in oturduğu rahlenin tabanının şekli Verocchio’nun 1472’de bitirdiği Piero de Medici mezarının mimarisıyla benzerlikler göstermektedir (Vezzosi, 2002, s. 37)”. (Görsel 5.7).



Görsel 5.7. Meryem’e Müjde tablosu rahle detayı ve Piero de Medici mezarı detayı (<http-49>; <http-50>)

18. yüzyılda Avrupa kraliyet çevrelerinde, resim, heykel ve dekoratif sanatlar arasında çok yakın üslup ilişkileri bulunmaktadır. Genellikle manzara resimleri üzerine çalışan Fransız Ressam Hubert Robert aynı zamanda 16. Louis Dönemi Kral bahçelerinin tasarımcısı olarak da görev yapmıştır. Robert, Versay yakınlarındaki Chateau de Rambouillet’teki Kraliçe Marie Antoinette için inşa edilen süthaneye bir seri sandalye tasarımı yapmıştır (Görsel 5.8). Sandalye, bu dönemde bir ressam tarafından tasarlanan sınırlı sayıdaki mobilyalardandır (Musée du Louvre, 2016 ,s.7).



Görsel 5.8. *Ressam Hubert Robert Tasarımı Sandalye, 1787 ([http-51](http://51))*

Türkiye’de El Sanatları Dönemi batı ülkelerinden daha uzun sürmüş ve 20.yy.ın ikinci yarısına kadar uzamıştır (Bayazıt, 2008b, s. 1478). 19.yy. Batılılaşma etkisindeki Osmanlı Sarayında da kullanılan veya üretilen mobilyalarda ve dekoratif objelerde ressam, heykeltıraş gibi sanatçıların çalışmalarına rastlanılmaktadır. Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı’nda kurduğu Tamirhane-i Hümayun adı verilen mobilya yapım atölyesinin ileri gelen ustalardan birisi Ressam Mainz’dır. “1892 yılından itibaren Emil Mainz isimli Alman Ressam Tamirhane-i Hümayûn’da Ser Ressam olarak çalışmıştır (İrez, 1988: 49)”. “Dolmabahçe Sarayı’nın Harem bölümü Hünkâr Dairesi’nin dekorasyonu için Paris Operası’nın Dekoratörü Séchan görevlendirilmiş ve Séchan ile Ressam Mösyö Mainz’in önerileriyle sarayın büyük çoğunluğu Fransa’dan getirtilen eşyalarla döşenmiştir. Hatta bazı mobilyalar Mösyö Mainz ve Mösyö Séchan tarafından tasarlanarak üretilmiştir (Demirarslan, 2017, s.184)”

Avrupa’da sanat ve zanaat arasındaki sınıflandırma tartışmaları 18.yy.da güçlü bir ayrıma dönüşmüştür. Bu ayrımda devlet destekli sanat akademilerinin, resim ve heykel sanatını “pratik olarak içgüdü tarafından kirletilmeyen estetik zevk kaynakları” olarak tanımlanan en yüksek sanat şekli olarak konumlandırmaya başlamasının etkisi büyüktür (Bloemink ve Cunningham, 2004, s.19). Böylelikle güzel sanatlar ve işlevsel tasarım birbirinden uzaklaşmaya başlamıştır.

19.yy.da sanat ve zanaat ayırımına karşı çıkan ve Sanayi Devrimi sonrası azalan el sanatlarını canlandırmayı hedefleyen Arts and Craft Hareketi, sanat ve tasarımın disiplinlerini tekrar yakınlaştıran bir hareket olmuştur. “Tasarım pratiği içinde sanata ağırlık veren, doğadaki basit, organik formlara yönelen Arts and Crafts Hareketi, Art Nouveau ve Bauhaus Hareketleri üzerinde önemli bir etki yaratmıştır (Ayaydın, 2015, s. 69)”. 19.yy.da Fransız Hükümeti çoğunlukla ekonomik nedenlerle onayladığı Art Nouveau Hareketi kapsamında dekoratif sanatlar için yıllık bir sergi oluşturarak,

dekoratif sanatların, güzel sanatlarla aynı itibar ve akademik konuma gelmesine olanak sağlamıştır (Bloemink ve Cunningham, 2004, s.19).

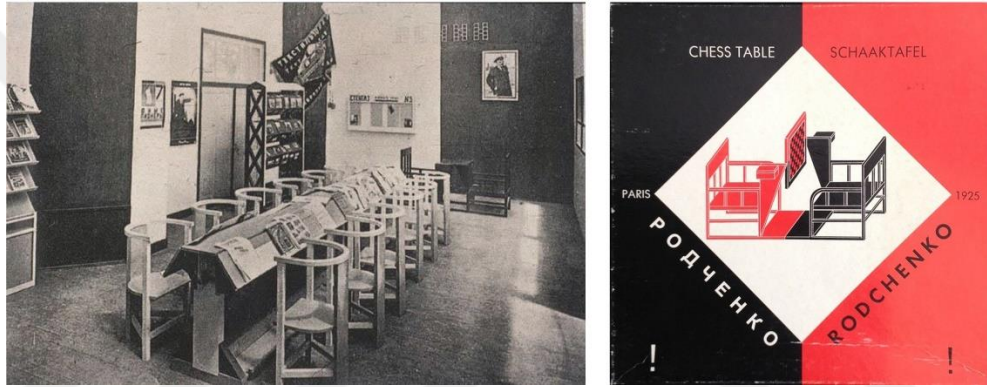
“20. yüzyılın başlarına gelindiğinde sanat ve zanaat hareketinden birbiriyle kesişen iki sanatsal eğilim doğmuştur: birincisi dekoratif sanatlarla mimarlık ve sanayi arasında sıkı bağlar kuran bütüncül tasarım anlayışı; ikincisi ise küçük üretim çömlekhaneleri, dokuma atölyeleri ve mobilya stüdyolarında stüdyo zanaatleri hareketleridir (Shiner, 2004, s. 362)”. Dönemin mimari projelerinin mobilya tasarımları ve tüm donatı elemanları ile birlikte şekillendiği görülmektedir. Mimar Frank Lloyd Wright mimarlıkla zanaatın bütünleşmesi fikriyle tasarladığı kır evleri için Mühendis Paul Mauller, Peyzaj Mimari Wilhelm Miller, Heykeltıraş Richard Bock, Marangoz George Niedecken, Mozaik Tasarımcısı Catherine Ostertag, Tekstil ve Vitray İmalatçısı Orlando Giannini ve Mimar-Sanatçı Marion L. Mahony’nin aralarında bulunduğu bir takım kurmuştur (Shiner, 2004, s. 362). Genel tasarım Wright’ın sorumluluğunda olsa da süreçte takımın tüm üyelerinin emeği vardır örneğin George Niedecken ve ortakları tarafından tasarlanan ve yapılan mobilyalar bulunmaktadır (Shiner, 2004, s. 362).

“Zanaat araçlarının güzel sanata asimilasyonu 1950’lerin sonlarında iki doğrultudan başlıyordu: birincisi zanaatla özdeşleşen malzemelere yönelmeye başlayan sanatçılar tarafından, ikincisi ise güzel sanatın üsluplarını ve işlevsel olmayan amaçlarını benimsemeye başlayan zanaatçılar tarafından... Zanaat ürünü mobilyacılık ise, Sam Maloof, Wendell Castle ve Richard Arschwager gibi görünüşte birbirinden çok farklı duran ve yaklaşımları daima işlevsel (olandan) nadiren kullanılabilir (olana) dek geniş bir yelpazeyi oluşturan insanlar tarafından “sanat mobilyacılığı”na dönüştürülüyordu (Shiner, 2004, s. 410)”.

Lucie-Smith (1993, s14) yeniden canlanan zanaat hareketlerini, makine yapımına artan tepkinin yanı sıra, modernizmin getirdiği yeni bakış açısına dayandırmaktadır. Lucie-Smith’e göre Modern Hareket formlara, işlevlerinden ayrı olarak, daha dikkatli bakmayı öğretmektir. Bu, sandalye gibi bir esere yeni bir gözle baktığımız anlamına gelmektedir. Yeni bir sandalye tasarımını otomatik olarak çok benzediği çağdaş heykellerle karşılaştırırız. Bu nedenle mobilyalar, onunla uyumdan ziyade arka planından ayrılma eğilimindedir. Baktığımız zaman daha fazla odaklandığımız için, işçiliğin ayrıntılarının yanı sıra formun kendisinin güçlü veya zayıflığının giderek daha fazla farkına varırız.

Bütüncül sanat fikri kapsamında sanatın, tasarım ve diğer disiplinlerle etkileşiminin ön planda olduğu Rus Konstrüktivist Akımı öncülerinden Sanatçı Aleksandr Rodchenko 1925 yılında Paris’te düzenlenen Uluslararası Çağdaş Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar

Sergisi “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” Rus Pavyonu’nu tasarlamıştır. Resim, grafik, heykel gibi farklı disiplinlerde işler üreten Rodchenko “Worker’s Club” adlı çalışmada, günlük yaşamın, eğlencenin ve politik faaliyetlerin merkezi olarak hizmet etmek için özel olarak yaratılmış bir iç mekân tasarımı yapmıştır (Görsel 5.9). Alan ekonomisi ve maksimum esnek kullanım prensipleriyle tasarlanan iç mekânda mobilyalar Sovyetler Birliği’nin her yerinde üretilebilmesi amacıyla basit malzemeler ve görünür bağlantılar kullanılarak doğrusal, geometrik formlardan yapılmıştır (Bloemink ve Cunningham, 2004, s.23). “Konstrüktivist Akım uluslararası çapta modern mimarlık ve mobilya tasarımındaki devrime katkısı olan Bauhaus Hareketinin de temelini oluşturmaktadır (Little, 2018, s.115)”.



Görsel 5.9. Aleksandr Rodchenko, “Worker’s Club” 1925 ([http-52](http://52))

“20. yüzyılın başlarında Avrupa ve Amerika’da çeşitli sanatçı grupları dekoratif sanatlar ve tasarımı tanımlayıcı felsefelerinin ayrılmaz bir parçası olarak görüyorlardı. (Bloemink ve Cunningham, 2004, s.23)”. 1917 yılında, Ressam Piet Mondrian, Robert Delaunay ve Theo van Doesburg, Heykeltıraş Georges Vantongerloo ve Tasarımcı Gerrit Rietveld’in kurduğu “De Stijl” adlı dergi ile başlayan akım yeni bir tür geometrik soyut resim anlayışını savunmaktadır (Antmen, 2019, s.83). Bu grubun üslubu çeşitli mobilya tasarımlarında da kendini göstermiştir. Mondrian resimlerinde ortaya çıkan soyut geometrik formlar, Gerrit Rietveld tasarımı mobilya ile dekoratif sanatlar alanına ödün vermeden çevrilmiştir (Lucie-Smith, 1993, s.176), (Görsel 5.10).



Görsel 5.10. *Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı Maviyle Kompozisyon, 1920 ve Gerrit Rietveld Red and Blue Chair, 1917 (Lyton, 2009 s.77; http-53)*

1919 da Alman Mimar Walter Gropius'un tüm yaratıcı çabaları koordine etmek, yeni bir mimaride, sanat ve tasarım alanındaki tüm eğitimin birleştirilmesini sağlamak amacıyla kurduğu Bauhaus Okulu'nda diğer sanat dallarının arasında mobilya atölyeleri de yer almaktadır.

Sanatsal etkileşimli mobilyalar tasarlayan bir başka önemli isim Japon Sanatçı Isamu Noguchi'dir. Sanat ve işlevi birleştirmeyi hedefleyen Noguchi'nin bu ideali kapsamında tasarladığı mobilyaları mekânda birer heykel niteliği de taşımaktadır (Şengüenalp, 2018, s.131).

Dadaizm, Pop Art, Sürrealizm gibi birçok farklı sanat akımının felsefesi kapsamında tasarlanan mobilya tasarımları bulunmaktadır. Mobilyanın bu örnekleri onun sanat alanı içerisinde biçimsel olmanın ötesinde sanatsal ifade aracı konumuna geldiğini göstermektedir. 1960'ların İngiliz Pop-Art Sanatçısı Allen Jones'un "Hatstand" adlı masa ve sandalye serisi fiberglas malzemedен yapılan kadın heykelleri kullanılmış mobilya tasarımlarıdır (Görsel 5.11). Mobilyalar sergilendiği dönemde feminist gruplar tarafından kadınların nesnelleştirilmesi olarak görülmüş ve öfkeli protestolarla karşı karşıya kalmıştır (http-54)



Görsel 5.11. Allen Jones “Hatstand chair”1970 (<http-54>)

5.5. Tasarım Sanat Arakesitinde Mobilyaya İlişkin Kavramlar

Bu başlık altında daha önce ana hatlarıyla sözü edilen mobilya tasarımını etkileyen faktörler tasarım-sanat etkileşimli mobilya çerçevesinde ele alınmıştır. Yapılan literatür taraması ve incelenen örnekler çerçevesinde Tasarım sanat etkileşimli mobilya için öncelikli olarak öne çıkan ve üzerinde tartışılması gereken kavramlar işlev, malzeme-üretim, ergonomi, anlam, mekânsal ilişkiler olarak belirlenmiştir.

5.5.1. İşlev

İşlev sözlük anlamı olarak bir kimsenin ya da nesnenin yerine getirmesi beklenen eylem ya da işlem ve aynı zamanda verilen bir görev, özel bir meslek ya da rol olarak tanımlanmaktadır. Tasarımda işlev bir nesnenin gördüğü iş, nesneden beklenen, istenen, tayin edilen eylemler olarak tanımlanır (Bayazıt, 2008a, s. 270).

Fiziksel işlevsellik, ürünlerin oluşmasındaki ilk ve temel olguya ilişkindir. Her ürün belli bir fiziksel gereksinim sonucu, bu gereksinime cevap vermek amacıyla üretilir (Asatekin, 1997, s. 44). Dolayısıyla gereksinim sonucu oluşan bir işleve sahip olmak mobilyadan beklenen en önemli görevdir. Burada sözü geçen işlev; malzeme ve teknik detaylarla şekillenmiş ergonomik özellikleri ön planda olan çözümler olabileceği gibi sadece estetik beğeniyi karşılamaya yönelik de olabilir. Her endüstri ürünü, duyuşsal olarak algılanabilir olan bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş form renk ve yüzeysellik gibi biçim elementleriyle belirlenir. Her endüstri ürününün buna göre, estetik bir işlevselliği bulunur (Löbach,1976 s. 14’den aktaran Tunalı, 2002b, s. 60).

“Mobilyaların görünürdeki kullanım amaçları; oturmak, yemek, yatmak, yazı vb. yoluyla günlük yaşamı kolaylaştırmaktır. Ancak bunun yanında bir sosyal konum belirleme, kişinin özel hak ve çevresini korumada yardımcılık, insanların beğenileri ve sanata karşı tutumlarını ortaya koymalarında aracılık gibi, başka işlevleri de yerine getirirler (Boyla, 2008, s.1080).”

Genel olarak mobilya dayanıklı ve kullanışlıdır. Dekorasyon için değil öncelikli olarak kullanım için tasarlanmıştır. Bu bakış açısında Louis Sullivan'ın “form follows function” görüşünün etkisi bulunmaktadır (Aranson, 1965, s. 234). Louis Sullivan 1890'lı yıllarda “form follows function (biçim işlevden sonra gelir)” şeklindeki meşhur sözünü söylerken insanların ihtiyaçlarına hizmet edecek yeni malzeme ve tekniklere şekil vermeyi kastetmiştir (Shiner, 2004, s.389).

1920 ve 1930'larda tasarım hakkındaki tartışmalar nesnellik ve verimlilik temel olarak pratik ve etik yönün altını çizmektedir. Tasarım, ekonomik olmasının yanı sıra faydalı ve uzun ömürlü olması gereken eserleri ile daha demokratik bir dünyaya katkıda bulunmak zorundadır. İlerleyen dönemlerde yaşamın problemleri ve durumlarına karşı pratik çözümler üretmesi beklenen tasarıma karşı farklı görüşler ortaya çıkmıştır. 1980'lerde “forms fallow fun” görüşünü benimseyen Alchimia ve Memphis gibi gruplar, sembolik ve şiirsel, geleneksel olmayan formlar sergileyen nesnelerle, katı, yoğun renkler, düzensiz çizgiler ve modernite hakkında ironik bir bakış açısı ile deneyimleyen işlevsel ve endüstriyel kısıtlamaları aşmayı amaçlamaktadır. Tasarımın bilişsel bilimlere yaklaşımı “forms fallows emotion” görüşünü ortaya çıkarmıştır. Bu görüş, duyguların, kullanıcı ile tasarlanan nesne arasındaki etkileşiminde dikkate alınması gereken en önemli değişken olduğunu savunmaktadır (Moortgat ve Pombo, 2017 s. 197).

Sanat eserinin işlevi söz konusu olduğunda Read (2018, s160) sanat eserinin, mimari örneğinde olduğu gibi, aynı zamanda faydaya hizmet ediyorsa, o zaman sanatın işlevini, biçimini daha fazla etkileyeceğini belirtmektedir. Sanatın işlevselliğe hizmet etme fikrini savunan konstrüktivist akımın öncülerinden Rus sanatçı, Vladimir Tatlin aralarında mobilyanın olduğu çeşitli kullanım objeleri tasarlamıştır. Tasarımları, nesnenin amacı ve kullanılan malzemenin olanaklarıyla belirlenmiştir. Örneğin; tasarladığı eğri tahtalı sandalyede kıvrımlı parçaların yaylanma özelliğini kullanmaktadır (Lynton, 2009, s. 104), (Görsel 5.12).



Görsel 5.12. Vladimir Tatlin, Tatlin chair, 1927 (<http-55>)

Tasarım ve sanat arakesitinde mobilya ve işlevselliğe ilişkin görüşler çeşitlidir. Bu görüşler kapsamında mobilyanın öncü hedefinin temel bir işleve cevap vermek olduğunu savunanlar olduğu gibi, işlevsel açıdan sanatsal bir ifade aracı olarak da kullanılabileceğini düşünenler bulunmaktadır.

Tasarımcı Donald Judd mobilyanın işlevinden bağımsız düşünölemeyeceğini, tamamen sanatsal ve estetik amaçlarla üretilemeyeceğini savunmaktadır. Judd (1993, s7) “It’s Hard to Find A Good Lamp” adlı makalesinde, bir sandalye veya binanın işlevsel değilse, sadece sanat gibi görünüyorsa saçma olduğunu ifade etmektedir.

Bunun tam tersi olarak Franz West gibi sanatçılar işlevi farklı açılardan da değerlendirmişlerdir. West, tasarladığı mobilyalarını galeri ortamında bir sergiye dâhil etmektedir. Bu mobilyalar hem serginin bir parçası olarak sanat nesnesi gibi izlenebilirken hem de izleyicinin kullanımına olanak sağlamaktadır. İzleyici sergi kapsamında kullandığı mobilyalarla serginin bir parçası haline gelmektedir. Böylelikle West’in bakış açısıyla mobilyanın sahip olduğu işlev oturmanın yanında izlenebilir bir nesne, kullanım sırasında seyirciyi sanatın içine dâhil etme, sanat eserinin bir parçasını oluşturma gibi başka başka açılımlar oluşturmaktadır (Coles, 2005, s.71).

Sanatçı Ayşe Erkmen’in Berlin’de yer alan “Sıcak Banklar” adlı eseri kış aylarında ısınan bir banka dönüşmektedir. Erkmen’in çıkış noktası bankların yanında bulunan ve tüm bölgeyi ısıtan termik santral binasının işlevini kullanmak üzerinedir. Erkmen, Zuhâl Demirarslan (2018) tarafından hazırlanan Benim Sanatım Programı’nda yer alan röportajında banklarla ilgili olarak “sanat ile sanat olmama arasında gidip gelen bir iş yapmak istediğini... Kışın sıcak olduklarında, Niye bank sıcak olsun? Sorusuyla bir sanat eserine dönüşen bankların yazın ısıtılmadıklarında normal bir bank haline gelerek sanat kimliklerini kaybettiklerini” belirtmiştir.

5.5.2. Malzeme - Üretim

Malzeme mobilya tasarımının gelişimini etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Yeni malzemelerin gelişimi ile birlikte üretim yöntemlerine ait yeni teknolojiler de gelişmiştir. Tarih boyunca yeni malzeme ve üretim yöntemlerinin gelişimi tasarımcılara geniş kullanım olanakları sağlayarak yeni tasarım alternatiflerinin hayata geçmesini kolaylaştırmıştır.

Özellikle 1950’li yıllardan itibaren mobilyanın başarısı teknoloji ile yakından ilişkilendirilmiş ve yeni malzeme ve üretim yöntemlerinin tasarımcılar tarafından iyi anlaşılması önemli bir unsur olarak değerlendirilmiştir (Fiell, 1991, s.50).

Malzeme sanatsal üretim açısından da önemli bir unsurdur. Sanat uygulamalı bir faaliyettir ve üretim yöntemlerinin kontrolündedir. Sanatçılar belirli malzeme ve aletleri (keski ve taş, fırça ve boya) kullandıkları sürece, bunlarla yaratacakları sanat eserleri de söz konusu üretim yöntemleriyle bazı temel benzerliklere sahip olacaktır (Read, 2018, s. 160).

Bir sanatçı için olduğu gibi mobilya tasarımcısı için de üretim süreci oldukça önemlidir. Mobilya tasarımcıları malzemeyi ve üretim yöntemlerini sanatsal bakış açısıyla birleştirerek başarılı sonuçlar elde edebilir. 20. yüzyılın önemli mobilya tasarımcıları Charles ve Ray Eames’in tasarım süreçlerinde sanatsal etkileşimin önemi görülmektedir. Charles ve Ray Eames kontrplak malzemeyle yaptıkları tasarımlarla tanınmaktadır. Bu malzemeyle çalışmaları sırasında kendi kurdukları atölyelerinde tıpkı bir sanatçı gibi denemeler yapmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, kalıplanmış kontrplak ile üretilen biyomorfik formlu bağımsız heykeller, 1945-46 yıllarında tasarladıkları LCW ve DCW sandalyelerinin tasarım sürecinin parçası olmuştur (Görsel 5.13). Ürettikleri heykel formları aynı zamanda lamine kontrplakları şekillendirmek için buldukları teknikleri kusursuz olarak geliştirmelerine olanak tanımıştır. Bu biyomorfik formlu heykeller güzel sanatlar, heykel ve endüstriyel tasarımın paralel anlatılarını birleştirmektedir (http-56). Ressam Hans Hofmann’dan eğitim alan Ray Eames, resmi bırakmasının nasıl hissettirdiğine dair sorulan bir soruya, “resimden hiç vazgeçmedim, sadece paletimi değiştirdim” olarak cevap vermiş ” (Coles, 2005, s.53) ve bu sözleriyle tasarım sürecindeki sanatsal etkileşimini özellikle vurgulamıştır.



Görsel 5.13. Ray Eames, kontrplak heykel (1943), Ray ve Charles, DCW sandalye (1946) (<http-57>)

Malzemeyi kavramsal bir şekilde ele almak tasarıma farklı açılımlar getirecektir. Brezilyalı Tasarımcılar Humberto ve Fernando Campana tarafından kurulan Campana Brothers şirketi mobilya tasarımlarında malzemeyi farklı bir açıdan kullanmaktadır. Tasarım felsefelerini tanımlarken; malzemeleri bize sundukları ilk izlenimlerine göre kullanmak yerine onlardan tamamen yeni bir kullanım şekli yarattıklarını ve bazen onlara ikinci bir yaşam verdiklerini ifade ederler (<http-58>). Malzemeye ikinci bir yaşam verme fikri Kavramsal Sanat, obje sanatı ya da ready-made kavramını takip eden çok sanatçının da kullandığı bir felsefedir. Campana Brothers tasarımları New York Çağdaş Sanatlar Müzesi (MOMA) dâhil birçok galeride sergilenmektedir (<http-59>). 1990 yılında tasarladıkları Favela Chair Rastgele çivilenmiş ve birbirine yapıştırılmış tahta şeritlerinden oluşturulmuştur (Görsel 5.14). Malzemeye bu şekilde kullanma fikrinin temel çıkış noktası Brezilya'da yer alan ve favela adı verilen gecekondu mahalleleridir (Hobson, 2016).



Görsel 5.14. Campana Brothers, Favela Chair, 2019, (<http-60>)

5.5.3. Ergonomi

Ergonomi veya Amerikan terminolojisinde kullanıldığı üzere “insan faktörleri mühendisliği”, insanlarla çalışma çevresi arasındaki ilişkileri bilimsel olarak inceleyen bir disiplin olarak tanımlanmaktadır (Murrel, 1971, s.13). İyi bir ergonomik tasarım, gerekli çaba veya bu tür etkileşimlerden kaynaklanan yorgunluk veya zedelenmeyi azaltarak nesneler ve ortamlarla etkileşimin fiziksel deneyimini geliştirmeyi amaçlar (Lawson, 2013, s. 94).

İnsan vücudunun boyutsal niteliklerini araştıran bilim dalı antropometri olarak isimlendirilmektedir. Antropometrik araştırmalar vücudun ve vücut parçalarının lineer boyutlarının, ağırlıklarının, yüzey alanlarının, ağırlık merkezlerinin ve hacimlerinin bulunmasına yöneliktir (Asatekin, 1997, s. 15).

İnsan vücudu belli fiziksel nitelikleri olan bir bütündür. İnsanın kullanımı için geliştirilen her nesne belli koşullar altında bu bütünün belli parçalarıyla ilişki kurmak durumundadır (Asatekin, 1997, s. 15). Sözü edilen bu ilişki antropometrik verilerin varlığı ile doğru bir şekilde kurulur. Mobilya kullanıcı olan insanla doğrudan etkileşim içerisinde olduğundan mobilya tasarımcıları için antropometrik veriler önemlidir. İşlevi doğru bir şekilde tanımlanmış bir mobilyanın tasarım sürecinde kullanıcıya ait antropometrik verilerin doğru bir şekilde analiz edilmesi ve tasarıma ergonomik bir bakış açısıyla yaklaşılması gerekir.

Tasarım ve sanat arakesiti çerçevesinde, daha çok kavramsal olarak hareket eden sanatçılar için ergonomik ve antropometrik verilerin göz ardı edilebileceği düşünülse de bu kapsamda üretilen mobilyalar için ergonomik ve antropometrik verilerin farklı açılımları olduğu görülecektir.

Sanatsal bakış açısıyla tasarıma yaklaşmak standart kalıplaşmış bilgileri, farklı yollardan sorgulamaya yardımcı olacaktır. Sanat ve tasarımın arakesitindeki en önemli noktalardan birisi de deneyselliklerdir. Analiz çalışmaları ile elde edilen ergonomik ve antropometrik veriler, deneysel tasarım yöntemleriyle farklı ve yaratıcı çözümleri beraberinde getirecektir.

Dokunsal duyumlar (haptic sensations), mobilyalara dokunma ve onunla etkileşime girmenin fiziksel ve fenomenolojik deneyimleridir (Postell, 2007, s.188). Bu deneysel yaklaşımlar, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle, ergonomi ve insan vücuduyla ilgili yeni bilgiler elde edilmesini ve buna bağlı olarak yeni tasarım fikirlerinin geliştirilmesini sağlayacaktır. Edinburgh College of Art (ECA) öğrencileri ve araştırmacıları tarafından

2018 yılında “Data Pipe Dreams: Yakın Geleceğe Bakış” adlı sergi Edinburgh'un festival sezonunda halkın deneyebileceği deneysel ve veri odaklı tasarımları ve prototipleri bir araya getirmiştir. Sergi kapsamında Tasarımcı Mark Williams, “Quantified Body Language” adlı projesinde sensörlerle donatılmış bir sandalyeyi, oturulduğunda farklı vücut pozlarını tanımak için programlanmıştır (Görsel 5.15). Proje ziyaretçilere bu farklı sensörler üzerindeki baskılarının, ruh hali ve duyguları hakkında ne söyleyebileceğinin bir görselleştirilmesini sunmaktadır (<http-61>). Tasarımcı ergonomik ve antropometrik verilere yaratıcı, sorgulayıcı bir bakış açısıyla yaklaşarak duyguları ifade etmeye yaratan bir sandalye fikrini ortaya koymuştur.



Görsel 5.15. Mark Williams, *Quantified Body Language*, 2018, S.Canoğlu Fotoğraf Arşivi

5.5.4. Anlam

Kullanıcı ihtiyaç ve deneyimleri ve kullanıcıların mobilyaya yükledikleri anlamlar mobilya tasarımını etkileyen önemli bir faktördür. Mimar Otto Wagner’e göre “tüm modern formlar, zamanımızın yeni malzeme ve tekniklerini yansıtır: eğer bunlar modern insanın ihtiyaçları ile buluşacaksa, bizim gelişmiş, demokratik, net düşünen kişiliğimizi ifade etmek zorundadır” (Dampierre, 2006,s.352). Buradan da anlaşılacağı gibi her yeni tasarım, yeni malzeme ve tekniklerin yanında içinde bulunduğu dönemde yaşayan insanların sosyo kültürel- sosyo ekonomik özelliklerini de yansıtmaktadır.

Tekeli’ye (2011, s.32) göre “nesnelerin toplumla çoklu bağlantıları bulunmaktadır; nesneler toplumdaki üretim süreçleriyle ilişkilidir, toplumsal bellekte yerleşmiş ve belli işlevlerle ilişkilendirilmiştir, belli zaman ve yeri çağrıştıran bir sembol haline gelmiştir,

toplumla bir kimlik ilişkisi oluşturmaya başlamıştır, toplumda yaşayanlar onda estetik bir değer bulmaktadır”.

Mobilyada renk, ergonomi, malzeme vb. işlevsel özelliklerin yanında mobilyaya kullanımı dışında yan anlamlar yükleyen kavramsal özelliklerden de söz etmek mümkündür. Asatekin (1997, s40), Kavramsal iletişimin nesnenin biçim-işlev bağının kullanıcı bilincindeki karşıtıyla ilgili olduğunu belirtmektedir; Belli bir işlev için geliştirilmiş her nesne zaman içerisinde belli bir “biçimsel bütüne” ulaşır, biçimsel kavram nesnenin ve nesne-işlev bağının bir görüntüsü olarak kullanıcı bilincinde yer etmektedir.

Ariely ve Norton (2009, s.477) ’a göre fikir ve kavramlar tüketim deneyiminde önemli bir rol oynamaktadır. İnsan tüketiminin anlaşılması için fiziksel tüketimden bağımsız olan psikolojik tüketim yani kavramsal tüketimin göz önünde bulundurulması gereklidir.

Kavramsal özellikler kullanıcıların mobilyaya yüklediği anlamlardır. Bu anlamlar kullanıcıların geçmişten gelen bireysel bilgi ve birikimleri ile ya da doğrudan ürünün ve çevresinin sahip olduğu yapısal özelliklerden kaynaklı olabilir. Örneğin daha çok eski Türk Kültüründe yaygın olarak kullanılan, depolamaya yarayan taşınabilir mobilya olan sandık, yeni evlilerin çeyiz olarak adlandırılan eşyalarını taşımada kullanıldığı için kullanıcı bu mobilyayı evlilikle ilişkilendirilerek bir bellek oluşturarak ve depolama işlevinin yanında duygusal bir anlam da yüklemektedir.

Mobilyanın anlamsal özelliklerinin baskın olarak görüldüğü bir durum da tarihten günümüze mobilyanın bir statü göstergesi olarak da kullanılmış olmasıdır. Sosyal statü bireyin çeşitli değerlerini, tutumlarını, özlem düzeyini (emel seviyesi) ve ölçülerini ifade etmektedir. “Davranışlar planında gözlenen sosyal statü etkisi, eşyalar planında da görülmektedir. Sosyal statü, bireyin ne tür eşyalara sahip olabileceğini ya da olmayı bekleyebileceğini, hangi eşyaların ona sunulduğunu, büyük ölçüde yansıtmaktadır (Bilgin, 1991, s.366)”. Mobilyanın bu özelliği ilk örneklerin görüldüğü eski mısır uygarlığından günümüze kadar sürmüştür. Günlük yaşantıdan çeşitli semboller ve anlatılarla süslenen mobilyalara sadece işlevsel ihtiyaçları karşılamanın yanında kullanıcılar ve çevresi için özelleşen anlamlar da yüklenmiş olur. British Museum Koleksiyonunda yer alan Görsel 5.16’daki 19. yüzyıla ait oyma sandalye; devlet başkanları için tasarlanmıştır. Sandalyede Lunda İmparatorluğu'nun kurucusu Chibinda Ilunda'nın yüzü gibi iktidara ait güç sembolleri kullanılmıştır.



Görsel 5.16. *Oyma sandalye, Angola, 19. Yüzyıl. British Museum London. S.Canoğlu fotoğraf arşivi 2018*

Mobilyanın sahip olduğu anlamsal değerler toplumların hiyerarşik yapısı ile de doğrudan ilişkilidir. Toplum ne kadar hiyerarşik ise mobilyanın rolü de o oranda artmaktadır. Örneğin, Eski Mısır'dan Osmanlı Sarayları'na kadar birçok hiyerarşik toplumda ülkenin hakimi olan kişi, fantastik süslemelerle bezenmiş gösterişli tahtlarda oturmakta; kralın tebaası ise ya ayakta durur ya da gerektiğinde tabure vb. mobilyalara ilişmektedir. Bu durum günümüz çalışma hayatından da örnekendirilebilir. Çalışma hayatının yarattığı ofislerde oturma mobilyasının yanı sıra çalışma masaları da firma yöneticilerinin statüsünü vurgulayan bir hacim ve görüntü kazanmaktadır (Yılmaz, 2005, s. 25)

Tasarım ve sanat arakesiti çerçevesinde ele alınan mobilyalarda anlam en önemli unsurlardan biridir. Sanatsal yaratımın etkisiyle şekillenen mobilyalar sadece güzel ve işlevsel değil aynı zamanda anlamsal özelliklere sahiptir.

Arthur Danto (1994,s78) bir sanat eserini sanata dönüştüren şeyin sırf işlev olduğu için işlevi reddetmek olmadığını, bunun yerine bu eseri sadece güzel ve faydalı biçimde üretilmişlik düzleminden anlam düzlemine çıkaran bir özbilinç olduğunu öne sürmektedir. 1979 yılında Mobilya Üreticisi Garry Knox Bennett tasarladığı ve ustalıkla ürettiği doğal ahşap kaplamalı vitrinin ön kapağının üstüne bir çivi çakıp buker ve çivinin etrafına çekiç darbesi izleri bırakır. Birçok araştırmacı ve eleştirmen tarafından (Danto, 1994, Hood, 2011) bu tasarım, mobilya üretiminde modernliği ve ahşap işçiliği zanaatını tanımlayan saflık ölçütlerini arkada bırakan yeni bir dönemin başlangıcı olarak

yorumlanmıştır. Bennett, el yapımı mobilyaların özenle hazırlanmış, işlevsel parçalardan daha fazla şey sunabileceğine inanmıştır (Hood, 2011, s.26). Danto, Bennett'in bu çalışması için; “sanatın...bir anlam meselesi olduğunu... ve kendinden kopmadan mobilyanın da bir sanat olabileceğini... herkese göstermiştir” ifadelerini kullanmıştır (Danto, A. C. 1994'den aktaran Shiner 2004 s. 414).

5.5.5. Mekânsal ilişkiler

“Çevre; insan, hayvan ya da bitkileri kuşatan doğal veya yapay öğeler bütünü olarak tanımlanmaktadır. Mekân ise insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemleri sürdürebilmesine elverişli olan boşluktur (Hasol, 2005)”. İnsanlar, günlük yaşamını kendi etkinliğinin gerektirdiği daha uygun koşullar içinde sürdürmek amacı ile doğal çevrenin sınırlayıcı ve zorlayıcı koşullarına, tarih boyunca geliştirdiği barınak ya da uzamsal çevirme yolu ile uyum göstermiştir (Turan, 1980, s.31). Bu uyum sürecinde çevrelerindeki ihtiyaçlarla paralel olarak çeşitli aletler ve kullanım nesneleri ortaya çıkarmışlardır.

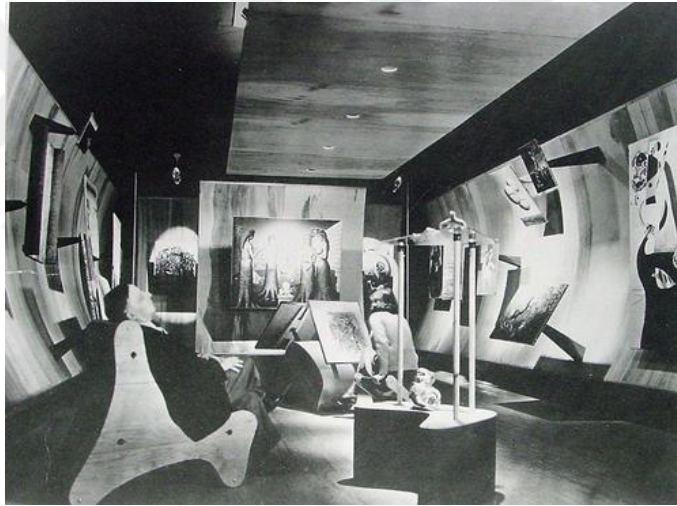
Küçükerman (1978, s.19) kişinin yaşamını sürdürdüğü çevrelerin kullanılabilmesi ve algılanabilmesi için tamamlayıcı öğelerin bulunması gerektiğini, bu tamamlayıcı öğeler içinde oturma eylemi öğelerinin oldukça önemli olduğunu belirtmiştir. İç düzen eylemlerinin biçimlendirdiği öğeler, ya da çevre düzeni öğeleri diye adlandırılacak bu tamamlayıcılar, bulundukları değişik ortamların değişik verilerine göre tasarımlanmış ve biçimlendirilmişlerdir.

Tamamlayıcı öğe olan mobilya, kendisini çevreleyen nesneler ve içinde yer aldığı mekân ile etkileşim halindedir. Karşılıklı kurulan fiziksel ve psikolojik ilişkiler hem mobilyanın hem de çevresinin algılanmasındaki önemli unsurlardan biridir. Çevre algılamının biçimsel yaklaşımına göre çevreyi tanımlamak için, çevre bir bütün olarak derinliğine kavranıp, bir bütün halinde değerlendirilmelidir. Bir bütünü oluşturan parçaların her birinin ayrı bir özelliği ve kimliği vardır. Bu ayrı parçalar birleşip bütünü oluşturduğunda ise, o bölgeye ait kimlik oluşur (Önem ve Kılınçaslan, 2005, s. 117).

Mobilya tasarımcıları, tasarım süreçlerinde belirli mekânsal ilişkileri göz önünde bulundurmalıdır. Postell (2007, s.48) bu ilişkileri; insanlar ve mobilyalar arasındaki mekânsal ilişkiler, mobilya ve mekân arasındaki mekânsal kompozisyon, mobilyanın çeşitli bileşenleri arasındaki mekânsal ilişkiler ve mobilyanın geometrisine bağlı mekânsal uzantılar olarak ifade etmiştir.

Mobilya sanatını mimariden tümüyle soyutlamak olanağı yoktur. Zira mobilya sanatı mimari anlayışın mobilyaya yansımasıdır. Bir başka deyişle mobilya, mimarinin bir iç donatım aracı, bir aksesuarıdır (Dinçel ve Işık, 1979, s.1). Bu açıdan mobilya tasarımı iç mekân tasarımı ve mimari tasarım arakesitinde bir disiplindir. Geçmişten günümüze mimari anlayıştaki değişim ve gelişimler iç mekân tasarımı ve mobilya tasarımı etkilemiştir.

Mimar Sanatçı Frederick Kiesler sanat eseri ve çevresinin bütünsel yaklaşımı görüşü ile ürettiği projelerinde çeşitli mobilya tasarımları da yapmıştır. New York'da bulunan Art of This Century Galerisi'nin açılış sergisi olarak düzenlediği mekânda sergi elemanları için iç bükey duvarlar oluşturan Kiesler mekândaki mobilyaları da bu formlar üzerinden tasarlamıştır (Demos, 2001). Böylelikle mobilyalar ve çevresindeki mekân bir bütünlük algısı kazanmıştır (Görsel 5.17).



Görsel 5.17. Frederick Kiesler, Art of This Century galerisindeki mobilyalar (<http-62>)

20. yüzyılda mimari projelerde yaygın olarak yapının bütün elemanlarının tasarlanması gibi bütüncül mimari anlayışla birlikte mimarların da mobilya tasarımları üzerinde çalıştığı görülmektedir. Sandalye tasarımı özellikle tasarım felsefelerini üç boyutta ifade etmelerine izin verdiği için mimarlara da hitap etmiştir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra "mimari dehanın nihai testi yeni bir sandalye tasarlayıp tasarlayamayacakları olmuştur", sonuç olarak 2. Dünya Savaşı sonrası mimarlar ve tasarımcılar yarattığı sandalyelerle tanımlanmıştır (Dampierre, 2006,s.352). Bu sandalyeler aynı zamanda onları çevreleyen mekânlarla birlikte bütüncül bir kompozisyonun parçası olmuştur. Ludwig Mies van der Rohe'nin açık planlı düşündüğü

konutlardaki mobilyalar, mekân tanımlayıcı bir karakter taşır. Bu sebepten mekânla sanatsal bir ilişki de kurarlar. Mobilyalar Mies'in mekânlarında birer sanat objesidirler. (Yazar, Tomak ve Öztürk, 2016, s.113)

Sanat alanında Minimalizm akımı ile birlikte sanat objelerinin çevreleriyle olan ilişkisine dikkat çekilmiş, mekân ve izleyici algısına farklı bir açılım getirilmiştir. Sanat yapıtının mekânlarla bağlantılı olduğu fikrini vurgulamıştır (O'doherty, 2016, s.11). Donald Judd, Carl Andre ve Richard Serra yapıtlarında nesnelerin üzerine yüklenen eklentilerle değil, içinde bulunduğu çevreye bağlı olarak anlam kazandığını savunmuşlardır (Boyla, 2012, s.139).

5.6. Bölüm Değerlendirmesi

Mobilya tasarımı disiplinler arası bir etkileşime sahiptir. Bu disiplinler arası etkileşimin önemli bir bölümü de sanat alanı içerisindedir. Tarihsel süreçteki örnekler, bu etkileşim açısından incelendiğinde, tasarım ve sanat disiplinlerinin sınırlarının birbiri içerisine girdiği rahatlıkla görülmektedir.

Tasarım ve sanat arakesitinde mobilya; işlev, malzeme, ergonomi, anlam ve mekânsal ilişkiler başlıkları altında incelenmiştir. Mobilya tasarımı etkileyen bu faktörler, tasarım-sanat etkileşimli mobilya tasarımı çerçevesinde, sıradan tanım ve görüşlerin aksine, farklı açılımlar ve farklı yorumları beraberinde getirmiştir. Örneğin bu kapsamda ele alınan bir mobilyada “işlev” başlığının bir ofis koltuğu tasarımıdaki gibi ele alınamadığı görülmüştür. Tasarımcının tercihi göre anlamın, işlevin önüne geçtiği örneklerle rastlanmıştır. Bir sonraki başlık atında mobilya ve Enstalasyon Sanatı değerlendirilecektir.

6. MOBİLYA VE ENSTALASYON ETKİLEŞİMİNDE KAVRAM İLİŞKİLERİ AÇISINDAN ÖRNEKLEM ANALİZİ

1970’li yıllardan sonra adından sıklıkla söz edilmeye başlanan enstalasyon, mekâna özgü değerler ve izleyici deneyiminin ağırlıklı olduğu bir sanat olarak gelişim göstermiştir. Enstalasyon sanatının özünde yer alan bu kavramlar onun mimarlık, tasarım ve sinema gibi diğer disiplinlerle ilişkilendirilmesini sağlamaktadır.

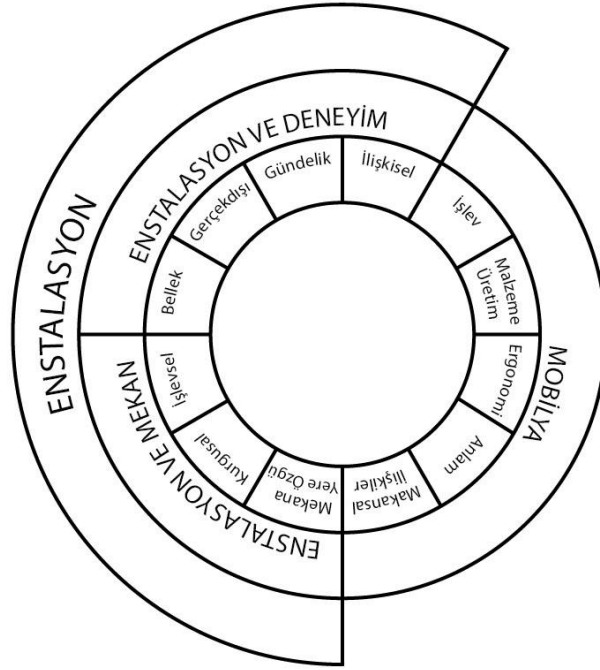
Sanatta hazır nesne kullanımı ve gündelik nesnelerin sanat alanının içinde yer almaya başlamasıyla sanat alanında yer bulan mobilyanın enstalasyon ile güçlü bağları bulunmaktadır. Giderek daha fazla mobilya tasarımı, galerilerde sergilenmeye başlanmış ya da gündelik yaşam mekânlarındaki mobilyalar bir enstalasyonun parçası olarak ele alınmaya başlanmıştır. Tezin temel hedeflerinden birisi sanat ve tasarım alanlarındaki sınırları kaldıran bu çalışmalardaki farklı yaklaşımları anlamak, benzerlik ya da ayrışıkları noktaları belirlemektir. Bu kapsamda bu bölümde mobilya ve enstalasyon etkileşimine dair seçilen örnekler üzerinden bir analiz yapılmıştır. Bu analizde önceki bölümlerde ele alınan kavramlar temel alınmıştır. Seçilen örnekler sanat ve tasarım alanında gerçekleşen bienal, fuar, festival gibi etkinliklerden davet almış veya alanındaki tanınmış yarışmalardan ödül almış, sanatçı ve tasarımcıların işlerinden oluşmaktadır.

6.1. Mobilya Enstalasyon Etkileşim Diyagramı

Mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı ile seçilen örneklerin belirlenen kavramlar çerçevesinde görsel haritaları oluşturulmuştur. Diyagramdaki kavramlar, enstalasyon ve mobilya ile ilgili yapılan literatür taraması sonucunda elde edilmiştir. Buna göre enstalasyon alanında tez için önemli bulunan kavramlar “mekân ve deneyim” olarak belirlenmiştir. Mekân ve deneyim kavramları da kendi içlerinde alt başlıklara ayrılmaktadır. Tezin dördüncü bölümünde detaylı olarak açıklanmış olan bu başlıklar

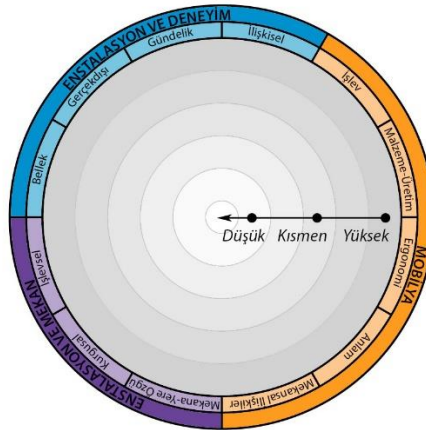
- Enstalasyon ve mekân için; mekâna-yere özgü, kurgusal ve işlevsel
- Enstalasyon ve deneyim için bellek, gerçekdışı, gündelik ve ilişkisel olarak belirlenmiştir.

Mobilya ile ilgili başlıklar ise beşinci bölümde belirlenen ve detaylı olarak anlatılan işlev, malzeme-üretim, ergonomi, anlam ve mekânsal ilişkiler olarak belirlenmiştir. (Şekil 6.1)



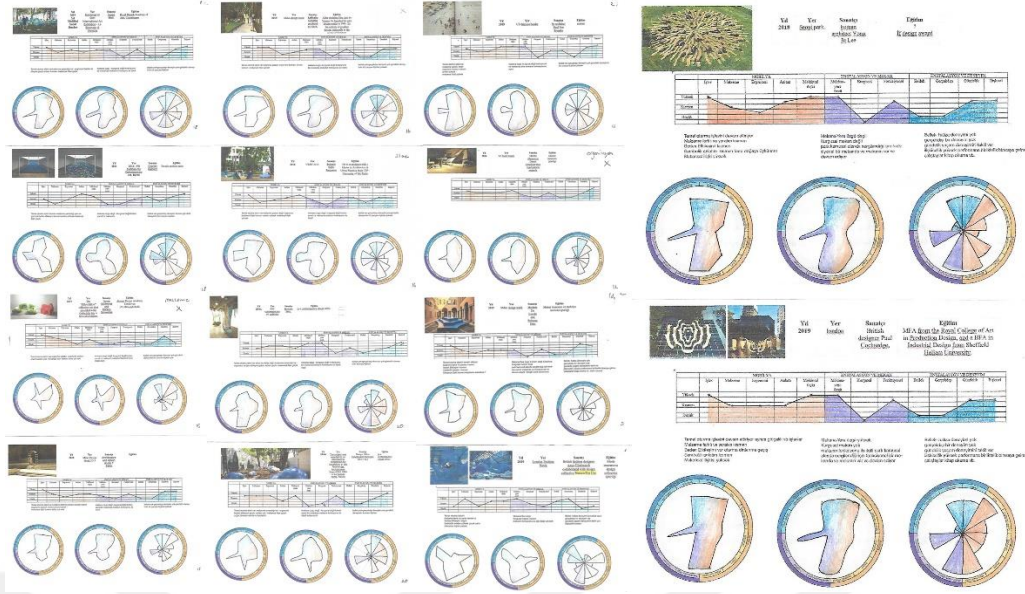
Şekil 6.1. Mobilya ve Enstalasyon Etkileşim diyagramı kavramları

Diyagram etkileşim düzeyini belirleyen altı alana ayrılmıştır. Yüksek, kısmen ve düşük ilişki düzeylerini göstermektedir ve her bir alan için gri renk kodları kullanılmıştır. Diyagramın merkezine doğru gidildikçe enstalasyonun seçilen başlığa ait alan dilimindeki etkileşim düzeyi düşmektedir (Şekil 6.2).



Şekil 6.2. Etkileşim düzeyleri

Her bir örnek için belirlenen başlıklar ile ilgili sorular sorularak, o başlık ile ilgili ilişki düzeyi belirlenmektedir. Mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramındaki başlıklar için oluşturulan sorular Şekil 6.3'de gösterilmektedir.





Görsel 6.2. Jesse Darling, “March of the Valedictorians”, 2016, ([http-64](http://64))

Bu çalışma için mobilya ve enstalasyon etkileşimi belirlenen başlıklar çerçevesinde analiz edilmiştir. Mobilya ile ilgili başlıklar açısından değerlendirildiğinde; Darling’ın enstalasyonunda yer verdiği plastik okul sandalyeleri, çelimsiz bacaklar gibi duran uzun çelik borular üzerinde yerleştirilmiş ve oturma işlevini tamamen yitirmiştir. Bu yüzden işlev ve ergonomi başlıkları ile etkileşimi düşük olarak değerlendirilebilir. Malzeme başlığı, çalışmanın temel unsurlarından biri olmasa da okul sandalyelerinin geri dönüştürülerek tekrar kullanılması ve çelik borularla üretilen ölçülerin abartılarak kullanıldığı sandalye bacakları ile çalışmanın malzeme-üretim başlığı ile kısmen etkileşimli olduğu söylenebilir. Bu çalışmada yer alan mobilyada; anlamsal değerlerin, işlev, malzeme, ergonomi ve mekânsal ilişkiler gibi diğer başlıklardan daha ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bu yüzden anlam başlığı ile yüksek etkileşimli olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada birden çok sandalyenin birlikte yarattığı bütüncül bir kompozisyon vardır ve kompozisyonu oluşturan her bir sandalyenin birbiriyle etkileşimi olduğu söylenebilir ayrıca izleyici mekânda bu ölçüleri abartılmış sandalyelerin çevresinde dolaşmaktadır. Boyutları değişen bu nesne ile izleyici ve sergilendiği mekân arasındaki ilişkiler de doğal olarak farklılaşmaktadır. Mekânsal ilişkiler başlığı çalışma için temel bir unsur olmamakla birlikte belirtilen nedenlerden ötürü etkileşim düzeyi kısmen olarak değerlendirilmiştir.

Çalışma enstalasyon ve mekân kavramları açısından ele alındığında; enstalasyon Venedik Bienalinden önce 2016 yılında Londra Arcadia Missa Galeride sergilenmiştir. Taşınabilir özelliktedir ve mekâna-yere özgü bir çalışma değildir. Enstalasyonun yer aldığı mekân, sergileme işlevine sahip kurumsal bir mekândır ve işlevsel bir değeri vardır, fakat enstalasyon mekânın işlevi ile doğrudan ilişkili değildir. Bu nedenle bu başlık da kısmen olarak değerlendirilmiştir.

Çalışma, enstalasyon ve deneyim kavramları açısından değerlendirildiğinde; kullanılan okul sandalyeleri izleyicinin birçoğunda çocukluk dönemi bellek ve anılarına gönderme yaptığı görülmektedir. “Eğitim çağındaki çocuklar için kırmızı plastik sandalye büyük bir psikodinamik ağırlığa sahip bir nesnedir. Darling, onu benimserken kolektif çocukluk ruhunun mütevazı bir ikonunu alır ve uğursuz, mutasyona uğramış bir enerji uygular (http-65)”. Bu açıdan bellek ile yüksek ilişkili olduğu söylenebilir. Gündelik bir nesne, boyutsal olarak gerçekdışı olarak kurgulanmıştır, izleyiciye az da olsa gerçekdışı bir deneyim yaşatmaktadır. Bu açıklamalar doğrultusunda çalışma için oluşturulan mobilya ve enstalasyon etkileşimine dair diyagram Şekil 6.4’de gösterilmektedir.



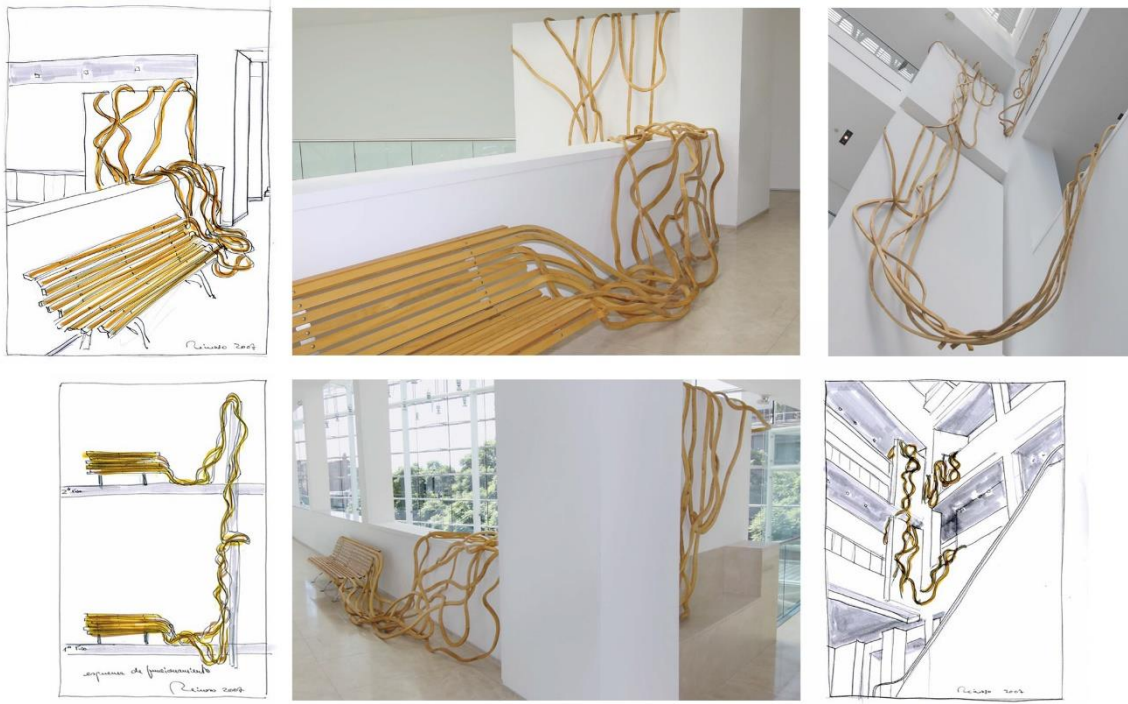
Şekil 6.4. Jesse Darling, “March of the Valedictorians”, 2016 için etkileşim diyagramı

Mobilya Enstalasyon etkileşiminde iç mekân yaklaşımlardan bir diğerinde mobilya sergilenmenin yanında temel işlevini de yerine getirmektedir. Burada izleyicinin fiziksel deneyiminin daha güçlü bir rol oynadığı görülmektedir. Bununla birlikte bir önceki örnekte olduğu gibi mobilyalar sembolik anlamların yanında eğlence, oyun gibi yan işlevlere sahip olabilir.

Fransız-Arjantinli Sanatçı ve Tasarımcı Pablo Resinoso’nun işleri bu kapsamda değerlendirilebilir. Resinoso Buenos Aires Üniversitesinde mimarlık üzerine çalışmıştır.

Heykel-mimari ve mobilya etkileşimli çalışmaları, tasarım ve sanat arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır.

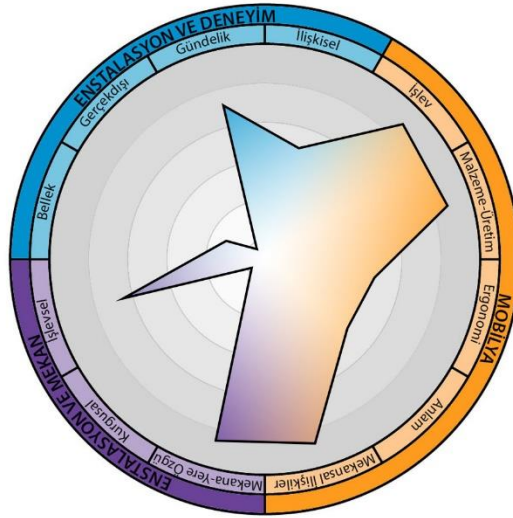
Sanatçı 2006 yılından günümüze kadar devam eden “Spaghetti Bench” Serisinde alışık olduğumuz bank formunu heykel ve mimari ile birleştirerek alternatif çözümler sunmaktadır (Görsel 6.3).



Görsel 6.3. Pablo Resinosa, “Enredamaderas”, 2009, (Ludlow, 2012, s.23-33)

Spaghetti Bench Serisi’nden 2009 yılında gerçekleştirilen “Enredamaderas” adlı çalışma için belirlenen yöntemle analiz yapıldığında, mobilya ile ilgili başlıklardan, işlev ve malzeme-üretim ile yüksek etkileşimli olarak değerlendirilmiştir. Mobilya temel oturma işlevini devam ettirmektedir. Malzeme ve üretim ise farklı ve deneysel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Mobilyanın mekânsal öğelerle bağlantılı olarak tasarlanması, mekânsal ilişkilerini kuvvetlendirmektedir. Mekânın fiziksel özellikleri göz önüne alınarak, mimari detaylarla birlikte bir çözüm geliştirilmesi ve taşınamaz nitelikte olması nedeniyle mekâna-yere özgü bir çalışmadır. Enstalasyon, Buenos Aires Latin Amerika Sanat Müzesi’nin daimi koleksiyonunda yer almaktadır. Enstalasyonun yer aldığı mekân işlevsel bir mekândır. Çalışma, müzenin sergileme veya dinlenme işlevleriyle ilişkilidir. İzleyicilere oturma, dinlenme gibi gündelik bir yaşam deneyimi sunmaktadır. Bank işlevini devam ettirmesi iki veya daha fazla kişinin kullanımına uygun olduğu için ilişkisellik durumunu kısmen devam ettirmektedir. Pablo Resinosa tasarımı

“Enredamaderas” adlı çalışma için mobilya ve enstalasyon etkileşimine dair diyagram Şekil 6.5’de gösterilmektedir.



Şekil 6.5. Pablo Resinoso, “Enredamaderas”, 2009 için etkileşim diyagramı

İngiliz Sanatçı Anthea Hamilton ve İtalyan mobilya firması Moroso’nun Sanat Yönetmeni Patrizia Moroso işbirliği ile üretilen “Mama Moth Sofa” 58. Venedik Sanat Bienali’nde sergilenmiştir (Görsel 6.4). Bu Sanat eseri, dev bir güvenin açık formları aracılığıyla dönüşümü ve doğayı somutlaştırmaktadır (http-66).



Görsel 6.4. Anthea Hamilton, “Mama Moth Sofa”, 2019 (http-66)

Hamilton’un İtalyan mobilya firması Moroso işbirliği ile ürettiği bu sanat eseri-mobilyası izleyicilerin fiziksel deneyimine açıktır, izleyiciler mobilyanın üzerinde oturulabilir, dinlenebilir vb. ve böylelikle sanat eserinin aynı zamanda mobilya işlevini de koruduğu görülmektedir (Görsel 6.5).



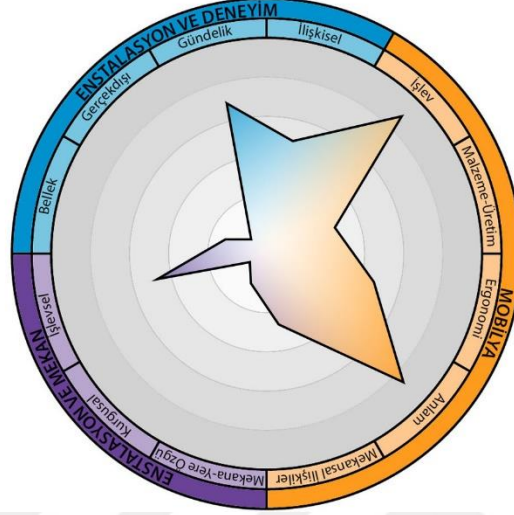
Görsel 6.5. *Mama Moth Sofa Ürün kullanıcı ilişkisi* (<http-67>)

Hamilton mekâna özgü enstalasyon çalışmalarıyla da tanınmaktadır. 2018 yılında Avusturya’da bulunan Secession Sergi Salonu’nda gerçekleştirdiği T’he New Life” adlı performans ve enstalasyonda, Mama Moth Sofa’ya benzer bir heykeli de yer almaktadır (Görsel 6.6). Hamilton bir dizi heykelini sergilediği bu enstalasyonda mekânı baştan aşağıda tartan-ekose deseni ile kaplamıştır. Tartan kareleri, mekânın, cam kare tavan ızgarası gibi güçlü bir tasarım öğesinin de yansıması gibidir ve bunun da mekânın nasıl deneyimlendiği üzerine çarpıcı bir etkisi vardır (<http-68>).



Görsel 6.6. *Anthea Hamilton the New Life sergisi 2018* (<http-68>)

Anthea Hamilton tasarımı “Mama Moth Sofa”; dönüşüm, transformasyon gibi kavramlara gönderme yaptığı anlamsal bileşenlerin yanında mobilya temel işlevini de korumaktadır. Enstalasyon ve mekân kavramları açısından çalışma farklı mekânlarda sergilenmeye uygundur bu nedenle mekâna ve yere özgü olarak değerlendirilemez. Birlikte oturma ve bir paylaşımda bulunma gibi eylemlere cevap verdiği için gündelik yaşam deneyimleri ile birlikte ilişkisel bir deneyim de sunmaktadır. Tüm bu etkileşimler Şekil 6.6’daki diyagramda gösterilmektedir.



Şekil 6.6. Anthea Hamilton, “Mama Moth Sofa”, 2019 için etkileşim diyagramı

Bir başka mobilya ve enstalasyon etkileşiminde, mobilyalar sanatçı tarafından oluşturulan enstalasyon için yardımcı birer elemandır. Yani enstalasyonda sergilemeye yardımcı işlevleri vardır. Çoğunlukla video enstalasyonlarında yer alan bu örneklerde mobilyalar videonun izlenmesi için mekânla ve video enstalasyonun konseptiyle uyumlu oturma yüzeyleri oluştururlar. Bu çalışmalarda dikkat çeken en önemli özellik; enstalasyonun bütüncül yapısına, mobilya ve mekânların da dâhil edilmesidir.

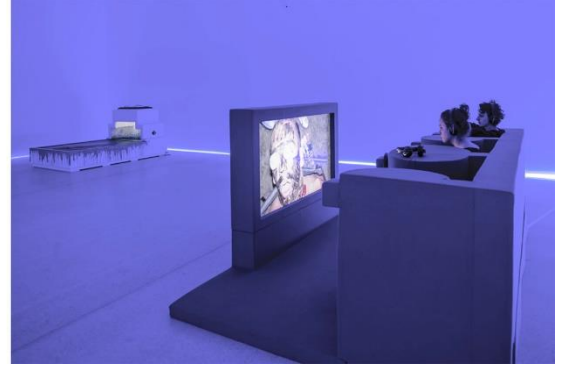
Kanadalı Sanatçı Jon Rafman’ın çalışmaları burada bahsedilen, mobilyanın sergilemeye yardımcı işlevsellik ilişkisine örnek olarak gösterilebilir. Sanatçı dijital sanat, video enstalasyon çalışmaları ile tanınmakta, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik teknolojileri ile çalışmaktadır. Jon Rafman çalışmalarında özellikle, dijital medyanın ve yeni teknolojilerin bilincimiz, sosyal yapılarımız ve kendimizle olan ilişkilerimiz üzerindeki etkilerini araştırmaktadır (http-69).

Rafman, 2015 yılında Londra Zabludowicz Collection adlı galeride açtığı sergisinde, video çalışmalarını, bir dizi mobilya ve mekânsal düzenleme ile birlikte sergilemiştir. Bu enstalasyonlar izleyiciye, görselliğin yanında fiziksel bir deneyim de yaşatmaktadır. Videoları izlemek için oluşturulmuş farklı mobilya tasarımları bulunmaktadır (Görsel 6.7).



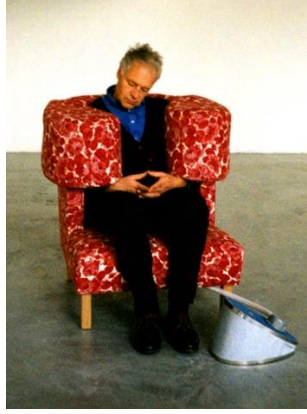
Görsel 6.7. Jon Rafman enstalasyon görüntüsü; “Still Life” (Betamale), 2013, (Ball Pit), 2015 ve “Oh The Humanity!” (Waterbed Teal), 2015 (<http-70>)

Serginin bir bölümünde izleyiciler Rafman’ın 2014 yılında yaptığı Mainsqueeze adlı videosunu izlemek için üç kişilik bir koltuğa oturmaktadır (Görsel 6.8). Koltuk izleyiciyi sıkıca saran desteklere sahiptir. Videoda; bir vücut geliştiricisinin uyluk kaslarıyla bir karpuzu ezmeye çalışmakta olduğu ya da hızlıca dönen ve sonunda parçalanan bir çamaşır makinesi gibi tuhaf görüntüler yer almaktadır. Koltukta oturan izleyici, kendini saran kollar sayesinde sıkışmışlık, sarmalanmışlık hissine kapılmaktadır (<http-71>).



Görsel 6.8. “Mainsqueeze”, (2014) videosu için tasarlanan “Hug Sofa”, 2015 (<http-70>; <http-72>)

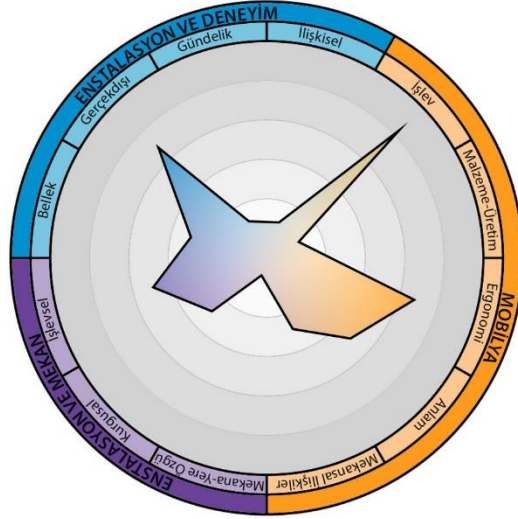
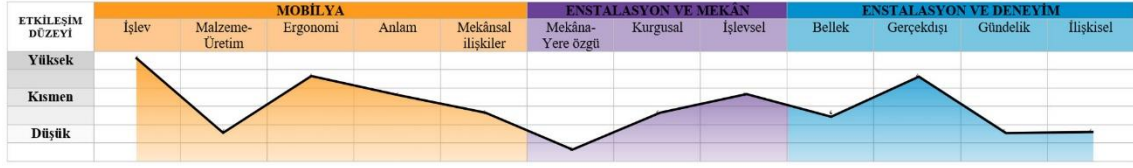
Enstalasyonda kullanılan koltuğun bir benzeri de aslında yine bir sanatçı-bilim insanının ortak çalışması olan “Squeeze Chair”dır (Görsel 6.9). “Squeeze Chair”, bilim insanı Temple Grandin ve Chicago merkezli Sanatçı Wendy Jacob arasındaki bir işbirliği ile tasarlanmıştır. Kendisi de bir otizmli olan Grandin, otizmin etkilerini azaltmak için vücuda baskı uygulayan ve saran bir mekanizma geliştirmiştir. Jacob ve Grandin’in tasarımı bu mekanizmanın yeniden uyarlanması ile oluşmuştur (<http-73>). Jon Rafman enstalasyonu için koltuğun yeni bir yorumunu kullanmıştır.



Görsel 6.9. Wendy Jacob, “Squeeze Chair”, 1995, ([http-74](http://74))

Video çalışmalarını bütünsel bir yaklaşımla sergileyen Rafman’ın enstalasyonlarındaki Hug sofa ve diğer mobilyalar; oturma birimi, yatak ya da heykelsi yüzeyler gibi farklı formlarda kurgulansa da, öncelikli olarak videoları izlemeye yardımcı elemanlar olarak işlevseldir. Temel oturma işlevini korumaktadır. Hug sofa’nın tasarım kararlarında insan bedeniyle kurduğu ilişkiler önemli bir yer kaplamaktadır. Bu nedenle ergonomi ile yüksek etkileşimli olarak değerlendirilebilir. Mobilyaların en önemli özelliklerinden birisi videolardaki içeriklerle uyumlu olmasıdır. Mobilyaların videodaki anlamlar çerçevesinde kurgulanması, anlam başlığı ile kısmen de olsa etkileşimli olduğunu göstermektedir. Mobilyalar videoların içerikleri ile bağlantılı bütünsel bir yaklaşımla tasarlandığı için mekânsal ve çevresel etkileşimleri de kısmen bulunmaktadır. Enstalasyon ve mekân kavramları çerçevesinde incelendiğinde çalışmaların farklı mekânlarda sergilenmeye uygun, mekâna-yere bağlı olmadığı görülmektedir.

Videoların içeriğine uygun bir şekilde hazırlanan bu ortamlar izleyicilerde klostrofobiden bütünsel bir rahatlamaya kadar birçok bedensel tepkiye neden olmaktadır ([http-75](http://75)). Deneyim olarak; izleyici videoda izlediği görüntülerle kendi belleğindeki birikimini bir araya getirerek bir deneyim yaşamaktadır (özellikle teknoloji, sanal dünyalar, bilgisayar oyunları, manga ile ilgili görseller içeren videolarda bu durum daha yoğundur). Bu yüzden bellek ile ilişkilidirler. İzleyenler; oyun, rahatlık, ya da anksiyete, sıkışma gibi aslında gündelik yaşamda karşılaştıkları deneyimleri gerçek dışı bir şekilde yaşamaktadır. Jon Rafman enstalasyonunda yer alan “Hug Sofa” adlı tasarımı için mobilya enstalasyon etkileşim diyagramı Şekil 6.7’de gösterilmektedir.

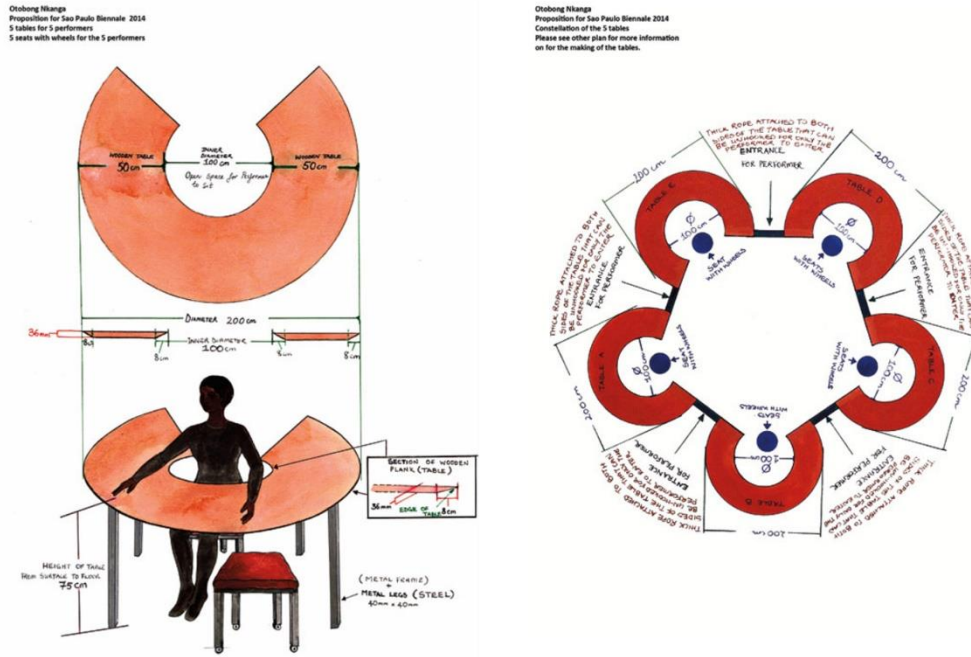


Şekil 6.7. Jon Rafman, “Hug Sofa”, 2015 için etkileşim diyagramı

Mobilyanın enstalasyondaki yardımcı işlevselliğine bir başka örnek de, Küratör ve Sanat Eleştirmeni Nicolas Bourriaud’nun ilişkisel sanat olarak adlandırdığı sanat etkinlikleri kapsamında yer alan mobilyalardır. Bu kapsamdaki enstalasyonlar ve bu enstalasyonlarda yer alan mobilyalar, öncelikli olarak belirlenen konsept çerçevesindeki eyleme yöneliktir. Mobilyalar işlevseldir. Bu enstalasyonların en belirgin özelliklerinden birisi izleyicilerin katılımcı konumunda yer alarak sanat alanı çerçevesinde yapılan etkinliğe dâhil olması ve karşılıklı etkileşimde bulunmalarındır. İzleyicilerin mobilya ve çevresiyle etkileşimi önceliklidir.

2014 yılında, 31. Sao Paulo Bienali’nde Sanatçı Otobong Nkanga, “Landversation” adlı enstalasyon çalışmasını sergilemiştir. Enstalasyon değişen çevresel koşullar, iklim, maddeler ve arazi-toprak gibi kavramlar ve bunların yarattığı ilişkiler çerçevesinde tartışma yaratmak üzerine kuruludur. Nkanga’nın “Landversation” adlı enstalasyonu daha önceki bir çalışmasına dayanmaktadır. Sanatçı 2012 yılında Londra Tate Modern Müzesi’nde masalardan oluşan, sanatçı ve müze ziyaretçileri arasında etkileşim platformu oluşturan bir çalışma yapmıştır. Nkanga, katılımcıları kimlik, hafıza ve algı somutluğu ile ilgili bir diyaloga girmeye ve belirli düzenlemeler ve anlatımlarla sunulduğunda bunların nasıl değiştiğini gözlemlemeye davet etmiştir (http-76). “Landversation”

enstalasyonu, sonraki yıllarda Çin, Lübnan ve Bangladeş gibi yerlerde de sergilenmiştir. Enstalasyonda Nkhanga katılımcılarla, çiftçi, sosyal ve çevresel aktivist, zanaatkar, jeolog gibi çeşitli alanlarda konuk ettiği insanları bir araya getirerek aralarında bir diyalog ortamı kurmaktadır. Konukların ortak özelliği gerek profesyonel anlamda gerekse daha bireysel bir şekilde, dünya veya toprak ile ilişkisi olan ve bu kapsamda hikâyeleri olan insanlardır. Konuklar enstalasyon için tasarlanmış dairesel formlu masaların arkasında geçerek, çevresindeki katılımcılarla paylaşımda bulunurlar (Görsel 6.10). Masaların üzerinde, kendileriyle ve hikâyeleriyle ilintili bir şekilde, bazen de konuşma sırasında şekillenen düzenlemeler yaparlar. Her bir masa farklı bir temada kurgulanmıştır (Görsel 6.11). Örneğin Beyrut'ta masaların temaları; yasa, yiyecek ve duvardır (http-77). Enstalasyon çoğunlukla iç mekânda yer alsa da gittiği ve tekrar düzenlendiği yerlerde iç-dış ilişkili kullanımları da bulunmaktadır.

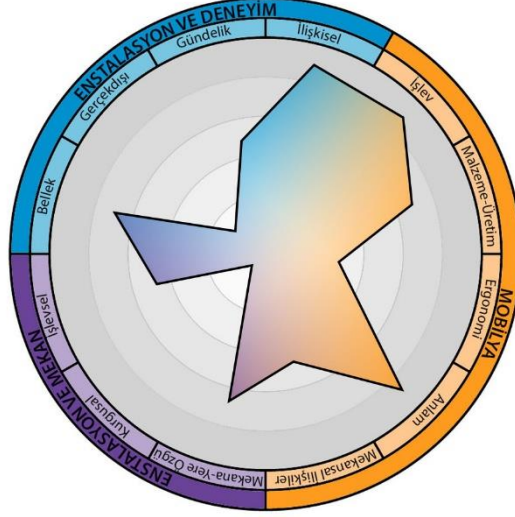


Görsel 6.10. “Landversation” enstalasyonu için tasarlanan masaların hazırlık çizimleri ve Sao Paulo Bienalindeki yerleşimlerini gösteren çizimler, 2014, (http-78)



Görsel 6.11. “Landversation” enstalasyonu 2016, Shanghai, (<http://79>)

Sanatçı Otobong Nkanga’nın “Landversation” enstalasyonu; mobilya ile ilgili olarak işlev ve anlam ile yüksek etkileşimli, malzeme ve mekânsal ilişkilerle ise kısmen etkileşimli olarak belirlenmiştir. Mobilya temel masa ve oturma işlevlerini yerine getirmektedir. Farklı malzemeler kullanılarak, farklı formlarda tasarlanmaya elverişli olan bu mobilyalar aynı zamanda yüksek sembolik anlamlar barındırmaktadır. Enstalasyon ve mekân kavramları açısından değerlendirildiğinde, enstalasyonun farklı mekânlarda sergilenebildiği fakat sergilendiği mekânlar ile doğrudan bağlantılı temalar çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Bu açıdan önceki örneklerden farklı olarak, bağlamsal açıdan mekâna-yere özgü bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Bu açıklamalar doğrultusunda oluşturulan “Landversation” adlı enstalasyonun etkileşim diyagramı Şekil 6.8’de gösterilmektedir.



Şekil 6.8. Otobong Nkanga, “Landversation” için etkileşim diyagramı

2006 yılında kurulan Slavs and Tatars Grubu’nun çalışmaları da önemli örnekler arasında yer almaktadır. Slavs and Tatars öncelikle bir okuma grubu ve kitap kulübü olarak kurulmuş, zaman içerisinde kitap ile başlayan yaratıcı süreçlerine heykel, enstalasyon gibi çeşitli araçları da ekleyerek, bir sanatçı kolektifine dönüşmüştür ([http-80](http://80)).

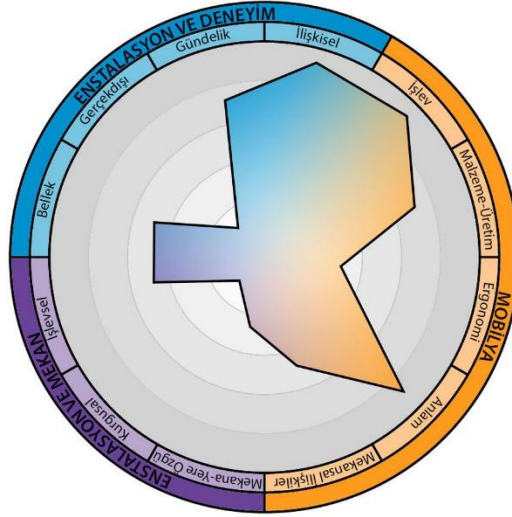
Slavs and Tatars grubu özellikle kültürel değerler ve sembollerden ilham alıp, katılımcıların birlikte ya da bireysel olarak mekânı ve objeleri deneyimleyebileceği enstalasyonlar kurgularlar. Bu enstalasyonlar özellikle kitaplar üzerine kuruludur. Katılımcıları bir araya getiren, bazen bir tartışma ortamı yaratan, bazen de kitaba geri döndüren yüzeyler ve tasarımlar yaparlar.

2018 yılında gerçekleştirdikleri “Made in Dschermayn” adlı enstalasyonda okuma eylemi için elemanlar tasarlarlarken aynı zamanda politik ve sosyal konular üzerine de odaklanmışlardır. Tasarladıkları okuma elemanı kalabalık grupları kontrol etmek için kullanılan bir çeşit parmaklığın (hamburger gitter) parçalarından üretilmiştir (Görsel 6.12). Grup bu parmaklığı alıp, uygarlaştırma ve kolektif okuma eylemine hitap edecek şekilde değiştirmiştir ([http-81](http://81)).



Görsel 6.12. “Dresdener Gitter” okuma birimi ve “Made in Dschermayn” Enstalasyonu, Dresden 2018 (http-82)

Temelinde belirli etkinlikler çerçevesinde kurgulanmış olan bu türdeki enstalasyonlarda mobilyalar, güçlü kavramsal anlatımlarının yanında etkinliği gerçekleştirmeye yardımcı bir araç olarak da görülmekte ve bu kapsamda belirlenen işlevini korumaktadır. Mobilyaların yapım sürecindeki malzemeler için de kavramsallık ön planda olmuştur ve malzemeler etkinlik sürecinde kullanıcı ve sanatçıyla birlikte bir dönüşüm sürecine girerek yeniden şekillenebilmektedir. Mobilyaların çevresiyle ve birbiriyle etkileşimi yüksektir, sergi alanında bütüncül bir yaklaşımla mekânsal öğelerin de tasarımın bir parçası olduğu görülmektedir. Kitap okuma işleviyle, gündelik bir deneyimi sanat alanı içerisinde yorumlayarak ilişkisel bir deneyim sunmaktadır. Slavs and Tatars Grubu’nun bu çalışması için mobilya ve enstalasyon etkileşimini gösteren diyagram Şekil 6.9’da gösterilmektedir.



Şekil 6.9. Slavs and Tatars, Dresdener Gitter okuma birimi ve Made in Dschermayn enstalasyonu, 2018 için etkileşim diyagramı

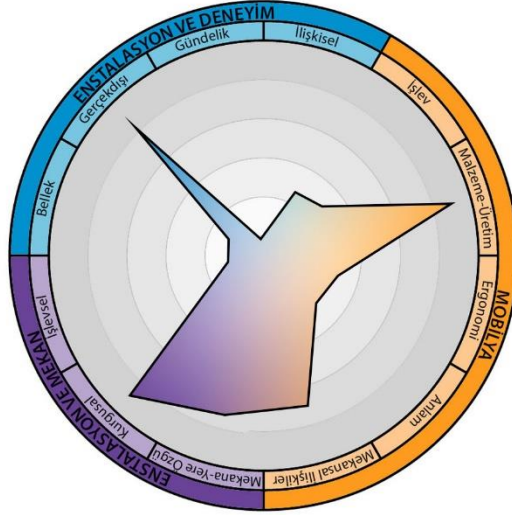
İç mekânda kurgulanan bazı enstalasyon çalışmalarında mobilya bir son ürün olarak yer almaz ama enstalasyonun yapısı gereği katılımcılar oturma, tırmanma, yatma gibi ortak eylemler üzerinde etkileşim içerisinde bulunurlar ve enstalasyonun içerisinde tanımlı bir takım yüzeyler veya elemanlar bu eylemleri gerçekleştirmektedir.

58. Venedik Bienali’nde, Shoplifter olarak tanınan Sanatçı Hrafnhildur Arnardóttir tarafından tasarlanan “Chromo Sapiens” adlı İzlanda Pavyonu, izleyicilere farklı bir deneyim sunmaktadır. Sanatçı, kendisiyle özdeşleşen bir malzeme olan sentetik neon saçarlardan oluşan bir mağara ortamı oluşturmuştur (Görsel 6.13). Mekân labirent yapısıyla, izleyiciyi kucaklayan bir organizmaya benzemektedir (http-83). Mekân ve izleyici hareketleri incelendiğinde, bu mağara benzeri ortamda izleyicilerin kendilerine doğrudan gösterilmese bile belirli yüzeyleri tıpkı birer mobilya gibi, oturmak, dinlenmek vb. bedensel ihtiyaçları için kullandığı görülmüştür.



Görsel 6.13. “Chroma sapiens” enstalasyonu, 2019 (<http>-83)

Chromo Sapiens enstalasyonu, belirlenen yöntem çerçevesinde analiz edildiğinde; enstalasyonda oturma işlevini karşılayan yüzeyler bulunmaktadır, fakat bunlar daha çok bütüncül mekânsal düzenlemenin bir parçası olarak var olmaktadır. Sanatçı özellikle oturma işlevini karşılamaya yönelik bir tasarım yaklaşımında bulunmamıştır. Bu yüzden çalışma, işlev ile kısmen etkileşimli olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında yaratıcı malzeme kullanımı bulunmaktadır. Bütüncül yaklaşımdan gelen mekânsal ilişkiler yüksektir. Enstalasyonun mekânsal öğelerle kurduğu ilişki çerçevesinde mekâna- yere özgü olduğu söylenebilir. İzleyiciler gerçekdışı bir deneyim yaşamaktadır. Bu veriler doğrultusunda oluşturulan mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı Şekil 6.10’da gösterilmektedir.



Şekil 6.10. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), “Chromo Sapiens” enstalasyonu için etkileşim diyagramı

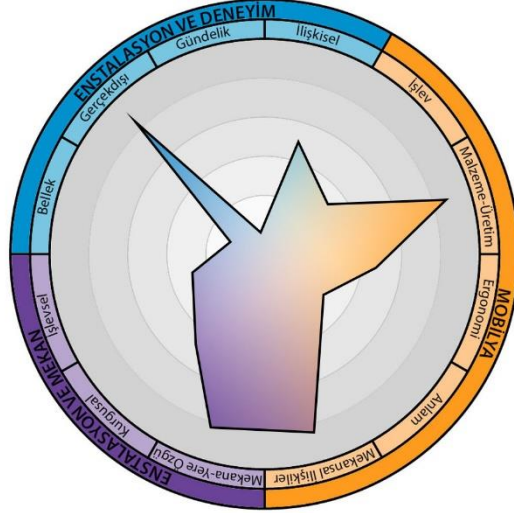
Bir başka Sanatçı Tomás Saraceno’nun enstalasyon çalışmaları bu kapsamda dikkat çekicidir. Mimarlık eğitimi alan Saraceno “projelerinde çevremizdeki yaşam biçimleriyle ilgilidir ve ekolojik kargaşa çağında, mikro veya makro düzeyde, örümcek kolonilerinden yerçekimi dalgalarına kadar diğer tür ve sistemlere karşı bakış açılarını uyararak, ortak gezegende yaşamak için melez ve alternatif yollara teşvik etmektedir (http-84)”.

Berlin Çağdaş Sanatlar Müzesi Hamburger Bahnhof’ta sergilediği “Cloud Cities” adlı enstalasyonunda Saraceno tüm mekânı şeffaf küreler ile kaplamıştır. Bazılarının içinde farklı organik malzemeler bulunurken, bazıları içine girilebilecek hatta üstüne tırmanılacak kadar büyüktür. “Saraceno, çalışmalarına sadece bakmak yerine tecrübe edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır; Bu titreşim kubbelerinin üst katmanına girdikten sonra, ziyaretçiler - hayranlık uyandırarak - aniden inşaatın ne kadar güvencesiz olduğunu fark etmekte ve her hareketinin yapı ve sonuç olarak diğer tüm ziyaretçiler üzerindeki etkisinin farkına varmaktadır (http-85)”. Enstalasyon alanı, oturmak, yatmak ya da seyretmek gibi eylemlere veya katılımcıların temel bedensel hareketlerine doğrudan cevap veren yüzeylere dönüşmektedir (Görsel 6.14).



Görsel 6.14 “Cloud Cities”, 2011 ([http-86](http://86))

Bu enstalasyon ve mobilya -ya da eylemsel yüzeylerde denilebilir- arasındaki etkileşim oluşturulan diyagram çerçevesinde incelendiğinde; çalışmanın temel mobilya işlevlerini karşılamaya yönelik olarak kurgulanmadığı söylenebilir. Fakat insan bedeniyle kurduğu etkileşim yüksektir aynı zamanda mekânsal ilişkilerin çok kuvvetli olduğu söylenebilir. Mekânsal kurgulara ve elemanlara müdahalede bulunarak gerçekdışı bir atmosferler oluşturulmuştur. Bu durum izleyiciyi, gündelik yaşamda karşılaşamayacağı, gerçekdışı bir deneyim ile karşı karşıya getirir. Tomás Saraceno’nun “Cloud Cities” adlı enstalasyonu için etkileşim diyagramı Şekil 6.11’de gösterilmiştir.



Şekil 6.11. Tomas Saraceno, "Cloud Cities" enstalasyonu için etkileşim diyagramı

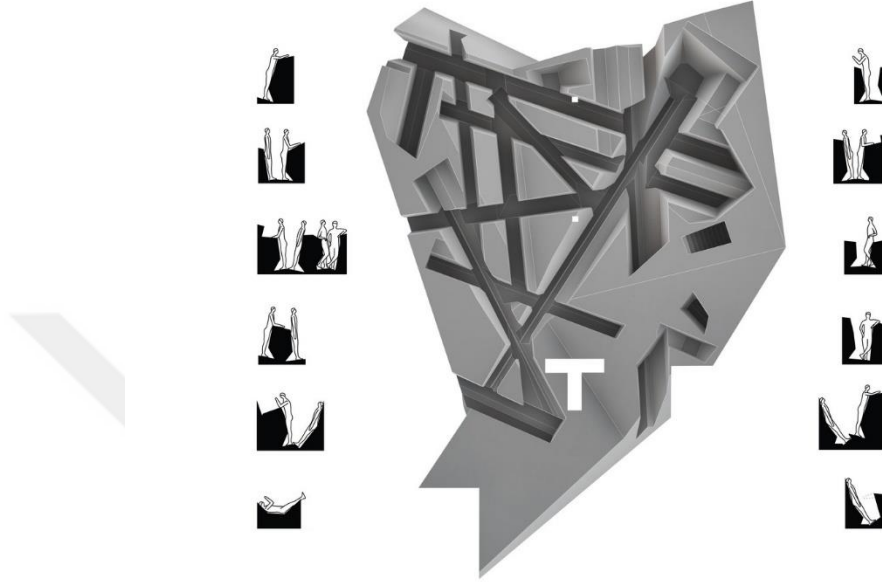
2014 yılında sergilenen "The End of Sitting" adlı enstalasyon hem mekânı bütüncül kullanma hem de oturma işlevine yönelik bir çalışma olarak dikkat çekicidir. Çalışma stüdyo RAAAF (Rietveld Architecture-Art Affordances) ve Görsel Sanatçı Barbara Visser'in işbirliğinde gerçekleşmiştir (Görsel 6.15).



Görsel 6.15. "The End of Sitting", 2014, ([http-87](http://87))

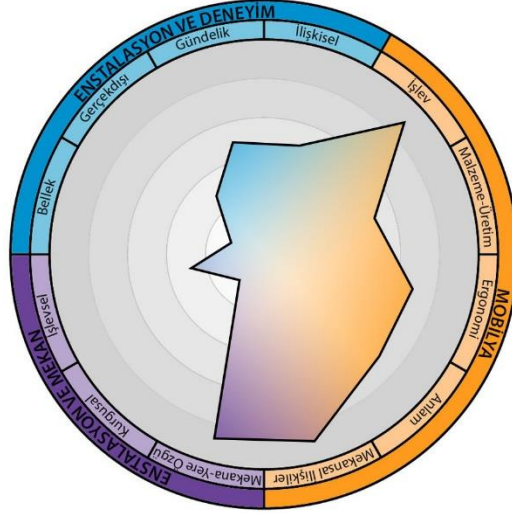
Stüdyo RAAAF 2006 yılından beri görsel sanatlar, mimarlık ve felsefenin kesişiminde faaliyet göstermektedir ([http-88](http://88)). "The End of Sitting" enstalasyonu çalışma ortamı için radikal değişim olasılıklarını araştıran deneysel çalışmadır. RAAAF ve görsel

Sanatçı Barbara Visser, sandalyenin ve masanın artık tartışılmaz başlangıç noktaları olmadığı bir konsept geliştirerek, katılımcıların farklı duruş pozisyonlarını araştırırlar (http-87). Bu duruş pozisyonlarına dair yaptıkları analiz çalışması Görsel 6.16’de gösterilmektedir.



Görsel 6.16. “The End of Sitting” enstalasyonundaki farklı duruş pozisyonları, (http-87)

“The End of Sitting” adlı enstalasyonda masa ve sandalye elemanları olmadan kurgulanan bir çalışma ortamında mobilyanın oturma, yaslanma, okuma, dinlenme vb. işlevlerini devam ettirdiği görülmektedir. Çalışma farklı duruş pozisyonları üzerine yapılan araştırmalarla şekillenmiştir. Beden etkileşimi yani ergonomi ile olan ilişkisi yüksektir. Enstalasyonda duruş pozisyonlara göre geliştirilen formların, birbirleriyle ilişkilerinden yeni alternatif kullanım olanakları ortaya çıkan deneysel bir çevre oluşmaktadır. Bu nedenle mekânsal etkileşimi yüksektir. Enstalasyon mekâna-yere özgü bir çalışmadır. “The End of Sitting” adlı enstalasyona ait mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı Şekil 6.12’de gösterilmektedir.



Şekil 6.12. Stüdyo RAAAF ve Barbara Visser, “The End of Sitting”, 2006 enstalasyonu için etkileşim diyagramı

6.3. Dış Mekân Yaklaşımları

Enstalasyon mobilya etkileşimine dair seçilen örneklerin birçoğu dış mekânda gerçekleştirilmiştir. Dış mekânda veya kamusal alanlarda gerçekleştirilen bu çalışmalar kendi aralarında farklı ele alışlara sahiptir.

Mobilyanın yer aldığı enstalasyonların bir kısmı iç mekân yaklaşımlarındaki örneklerde de belirtilen anlamsal değerleri yüksek, sembolik anlatımlara sahip heykel-mobilyalardır. Bu çalışmalarda mesaj kaygısı, mobilyanın temel işlevinin önüne geçmektedir.

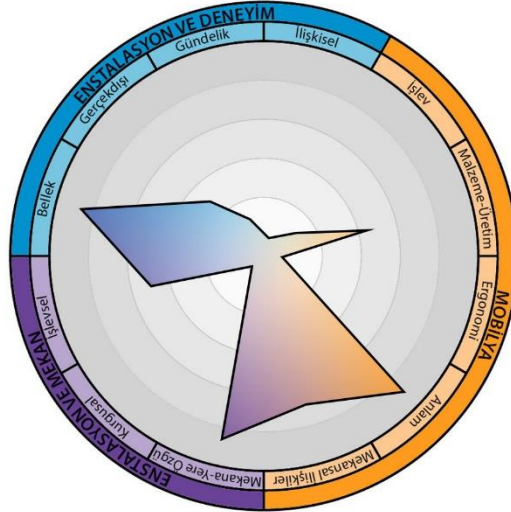
Kolombiyalı Sanatçı Doris Salcedo’nun 8. İstanbul Bienali’nde gerçekleştirdiği Untitled (İsimsiz) adlı enstalasyon bu kapsamda değerlendirilebilecek bir örnektir. Doris Salcedo, siyasi ve zihinsel arkeoloji işlevi gören heykeller ve enstalasyonlar yapmaktadır, günlük hayatta önem taşıyan ve yıllar boyunca biriken anlamlarla dolu yerli malzemeleri kullanmaktadır (http-89). Sıklıkla kullandığı malzemelerden biri de mobilyadır. Bienal kapsamında 1600 ahşap sandalyeyi üst üste yığarak gerçekleştirdiği enstalasyonda İstanbul Karaköy Sementi’nde yer alan iki apartman arasındaki boşluğu kullanmıştır (Görsel 6.17).



Görsel 6.17. *Doris Salcedo, Untitled (İsimsiz), 2003 (http-90)*

Çalışma İstanbul'daki göç ve yer değiştirme olaylarını irdelemektedir. Salcano çalışma kapsamında gerçekleştirdiği mekânsal incelemeler sonucunda bölgede çok fazla terk edilmiş bina olduğunu gözlemlemiştir. Aslında kalabalık olan bölgede bu kadar çok terk edilmiş bina olmasına dikkat ettiğinde ise bu binaların Yahudilerin ve Yunanlıların evlerini terk etmek zorunda kaldığı bir geçmişin izleri olduğunu fark etmiştir (http-90).

Doris Salcedo'nun bu çalışması için mobilya ve enstalasyon etkileşimi belirlenen başlıklar çerçevesinde analiz edildiğinde; mobilya ile ilgili başlıklardan anlam ile yüksek etkileşimli olduğu söylenebilir. Mobilyalar yani sandalyeler temel oturma işlevini tamamen kaybetmiştir. Malzeme olarak mobilyanın kendisi kavramsal bir yaklaşımla tekrar ele alınmıştır. Bu açıdan malzeme ile kısmen etkileşimli olarak kabul edilebilir. Enstalasyon hem bağlamsal hem de fiziksel olarak mekâna özgüdür. Sanatçının yaratım sürecinde bellek kavramı oldukça önemlidir. Çalışmanın iletmek istediği mesajı alan izleyici de bellek ve hafızaya dair bir deneyiminin parçası olmaktadır. Bu çalışmaya ait mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı Şekil 6.13'de gösterilmektedir.



Şekil 6.13. Doris Salcedo, *Untitled (İsimsiz)*, 2003 enstalasyonu için etkileşim diyagramı

Dış mekânda yer alan heykel-mobilyalara ek olarak bazı enstalasyonlarda yer alan mobilyalar anlamsal özelliklerinin yanında temel işlevsel özelliklerini de sürdürebilmektedir. Brezilyalı Mimar Guto Requena'nın kurmuş olduğu stüdyosu 2008 yılından beri bu kapsamda projeler üretmektedir. Nesneler, mekânlar ve şehirler gibi farklı tasarım ölçeklerinde bellek, kültür ve şiirsel anlatılar üzerinde çalışan stüdyo; mimarlık, ürün tasarımı, iletişim-medya ve interaktif deneyimler ve enstalasyonlar ile ilgilenen "Juntxs" adlı 4 proje merkezinden oluşmaktadır (<http-91>). Estudio Guto Requena 2018 yılında "My Heart Beats Like Yours" adlı interaktif enstalasyon gerçekleştirmiştir. Bu heykel yapıt aynı zamanda bir kent mobilyası olarak da kullanılmaktadır (Görsel 6.18).

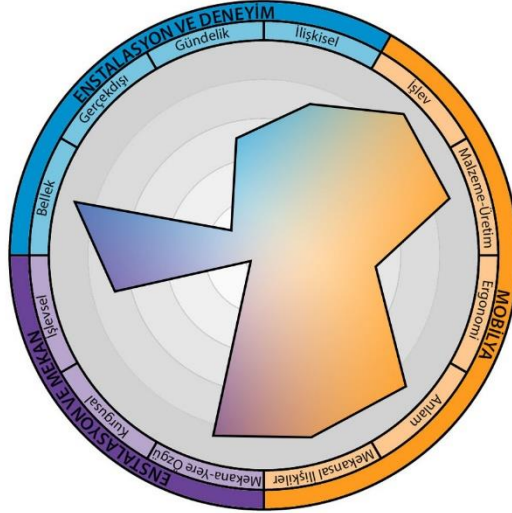


Görsel 6.18. *Estudio Guto Requena, “My Heart Beats Like Yours”, 2018 (http-92)*

Çalışma Brezilya’daki LGBT+ topluluğuna dair farkındalık oluşturacak anlamsal özelliklere sahiptir. Brezilya LGBT+ topluluğu üyelerinin en çok şiddete maruz kaldığı ülkeler arasındadır ve 2018 yılında 420 LGBT’li bireyin öldürüldüğü bildirilmiştir (http-93). Proje için LGBT+ topluluğu üyesi kişilerin kalp atışları ve bireysel hikâyeleri kaydedilir. Daha sonra bu kayıtlar mobilyayı kullanan insanlar tarafından dinlenmektedir. Mobilyadaki aydınlatmalar kaydedilen kalp atışlarındaki ritim ile uyumlu bir şekilde çalışmaktadır. Çalışma Sao Paulo’daki Praça da República meydanında yer almaktadır. Burası 1978 yılında LGBT + aktivist topluluğunun ilk toplantısını yaptığı yerdir. Ayrıca her gün yoldan geçenler ve bölgede toplanan sayısız evsiz, Brezilya toplumunun çeşitliliğini ve eşitsizliğini göstermektedir (http-93).

“My Heart Beats Like Yours” adlı çalışma mesaj kaygısı içermektedir. Anlamsal değeri yüksektir ama aynı zamanda temel oturma işlevini devam ettirmektedir. Bu heykel mobilya normalde yeraltında kullanılan metal altyapı borularından üretilmiştir. Malzemenin yaratıcı ve farklı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Yer aldığı mekân ile bağlamsal olarak güçlü etkileşim içerisindedir. Ayrıca yer aldığı mekân gündelik işlevleri çerçevesinde düşünüldüğünde insanların bir araya gelebileceği, dinlenebileceği bir buluşma ve geçiş noktasıdır. Bu açıdan da tasarım yer aldığı mekânın işlevi ile etkileşim içerisindedir. Tasarım aşamasında bellek ile ilgili bir kaygı duyulmuştur. Hem yer aldığı mekân ile hem de kullanıcı ile kurduğu interaktif ilişki sonucunda belleğe dair bir deneyim yaşatmaktadır. Mobilya bir veya birden çok kişinin karşılıklı etkileşim

içerisinde kullanımına olanak tanımaktadır. Bu açıklamalar doğrultusunda oluşturulan mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramı Şekil 6.14’de gösterilmektedir.



Şekil 6.14. Estudio Guto Requena, “My Heart Beats Like Yours”, 2018 enstalasyonu için etkileşim diyagramı

2013 yılında Danimarka Mimarlık Merkezinde sergilenen “Off-ground” enstalasyonu Hollandalı Tasarımcılar Jair Straschnow and Gitte Nygaard’ın çalışmasıdır (Görsel 6.19). Enstalasyonda yer alan mobilyalar kamusal alandaki oturma birimlerine yeni ve alternatif bir çözüm arayışının sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Görsel 6.20). Enstalasyon, kamusal alanın algılanması ve kullanılma biçimine farklı bir yaklaşım göstermiş, tasarımı gerçek ve banal bir ihtiyaca dayandırmış, ancak işlevsel ve eğlenceli bir çözüm uygulamıştır (http-94). Enstalasyonda yer alan mobilyalar günümüzde Amsterdam merkezli bir üretim firması olan Fiction Factory tarafından sipariş üzerine üretilen bir endüstriyel ürün niteliği kazanmıştır.

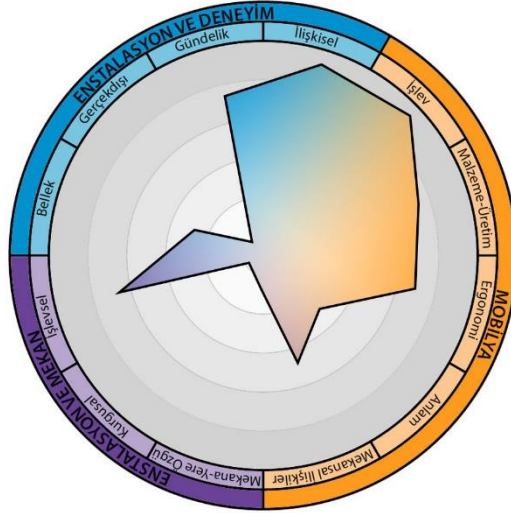
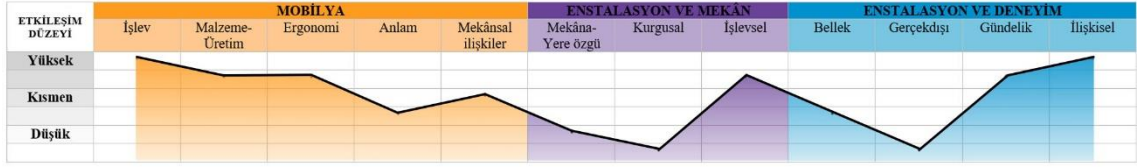


Görsel 6.19. *Jair Strasznow ve Gitte Nygaard, “Off-ground”, 2013 (<http-94>)*



Görsel 6.20. *“Off-ground” enstalasyonunun farklı mekân ve kullanım alternatifleri (<http-94>)*

Jair Strasznow and Gitte Nygaard tasarımı “Off-ground”, mobilya-enstalasyon etkileşimi çerçevesinde analiz edildiğinde, mobilya ile ilgili işlev, malzeme, ergonomi ile yüksek etkileşimli olduğu söylenebilir. Tasarım yaklaşımı öncelikli olarak kamusal alandaki oturma birimlerine farklı bir çözüm getirmek üzerinedir ve işlevseldir. Sürdürülebilirliği tasarım düşüncelerine entegre ettiklerini söyleyen tasarımcılar, oturma birimleri için atık yangın hortumlarını kullanmıştır (<http-95>). Bu kapsamda malzemeyi farklı ve yaratıcı bir biçimde kullandıkları söylenebilir. Sonuç ürün insan bedeniyle doğrudan etkileşimli ve farklı oturuş tiplerine göre bedeni saran bir yapıdadır. Bu nedenle ergonomi ile de yüksek bir etkileşimi bulunmaktadır. Enstalasyon mekâna özgü değildir, taşınabilir veya yer değiştirilebilir. Fakat bulunduğu mekânın işlevine uyum sağlamaktadır. Oturma birimleri kullanıcıların ihtiyaçlarına göre alçak bir koltuk, bir hamak ve bir salıncak arasında farklı kullanım olanakları sunmaktadır. Bu durum kullanıcı ile birlikte şekillenen sanat etkinliklerindeki ilişkisel yaklaşıma benzer bir niteliktedir. Ayrıca birden çok kullanıcının karşılıklı etkileşimine dayalı bir deneyim ortamı sağlamaktadır (Şekil 6.15).



Şekil 6.15. *Jair Strasznow ve Gitte Nygaard, “Off ground” enstalasyonu için etkileşim diyagramı*

Tez kapsamında ele alınan dış mekân yaklaşımlarından sonuncusu aslında hem iç mekân hem de dış mekân arasında kalan bir durumdur. Kentsel iç mekân olarak adlandırılan bu mekânlara ilişkin genel bir tanımlama yapılacak olursa kentsel iç mekân “insanların yaşam alanları içinde gerçekleştirdikleri yaşama, çalışma, oyun oynama, satış, sergileme ve benzeri eylemlerin dış mekâna taşmasıyla söz konusu aktivitelere ev sahipliği yapan geçici, deneysel ve deneyimsel alanlardır (Attiwill, 2011,s.13)”. Kentsel iç mekân üzerine yapılan çalışmaların kapsamı sosyal amaçlı projelerden, performanslara ve enstalasyon çalışmalarına kadar kentsel iç olma potansiyeli taşıyan alanlarla ilgilidir (Cordan ve Çolak, 2015).

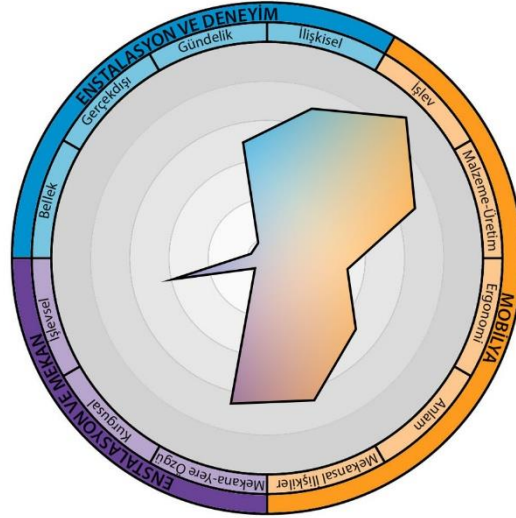
2014 yılında Fransız mimarlık ofisi Peripheriques Architectes tarafından gerçekleştirilen “Pink Ghost” adlı çalışma kamusal alan ile özel alan arasındaki sınırları tartışmaya açmaktadır (Görsel 6.21). Enstalasyon Paris’te küçük bir meydan olan Place de Furstenberg’de yer almaktadır. Mimar Anne-Françoise Jumeau bu meydanı incelediğinde insanların buradan geçip gittiğini ve burada vakit geçirmediğini keşfetmiş ve bunu değiştirmek istediklerini vurgulamıştır (Bonnemaïson vd. 2006, s. 147). Normalde oturma odalarında görülebilecek tarzda mobilyaların pembe renk ve reçine malzemeye tekrar yorumlanmasıyla oluşturulan enstalasyon insanlar için bir buluşma noktası olmuştur. Böylelikle oturma odası fikri kamusal alanda yeni bir anlam

kazanmıştır. Mimarların tanımıyla bu dış kentsel alan (meydan) bir dış (iç) salon haline gelmiş ve aniden şehirdeki kamusal alanın durumunu sorgulamaya açmıştır (http-96).



Görsel 6.21. *Peripheriques Architectes, “Pink Ghost”, 2014, (http-96)*

Pink Ghost adlı çalışma mobilya-enstalasyon etkileşim diyagramına göre analiz edildiğinde mobilyanın işlevini devam ettirdiği, malzemenin farklı ve yaratıcı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Şekil 6.16). Mobilya’nın çevresiyle ve mekânsal öğelerle ilişkisi yüksektir. Mobilya daha çok yapıldıktan sonra bölgeye getirdiği yeni alışkanlıklar çerçevesinde anlam kazansa da kentsel mekân-iç-dış ilişkilerini sorgulayan bir yapıdır. Bulunduğu yere özgüdür, bulunduğu yerde mekânsal öğelere müdahalede bulunmaktadır. Mekânın işlevleri analiz edilerek yapılan tasarım, mekâna yeni işlevler yüklemektedir. Katılımcılar buluşma ve bir arada olma ile ilgili olarak hem gündelik hem de ilişkisel bir deneyimin parçası olmaktadır.



Şekil 6.16. Peripheriques Architectes, “Pink Ghost” enstalasyonu için etkileşim diyagramı

6.4. Bölüm Değerlendirmesi

Yapılan analiz çalışmasıyla mobilya ve enstalasyon etkileşimine dair farklı yaklaşımlara ulaşılmıştır. Literatür taraması sonucunda ortaya atılan sorular ve bunlara karşılık gelen başlıklar çerçevesinde hazırlanan diyagramlar ile her bir örneğe özgü etkileşim haritası ortaya çıkmıştır. Bu diyagramlarda ortaya çıkan etkileşim haritası ve renk kodlamaları benzer nitelikteki çalışmaların sınıflandırılmasını kolaylaştırmıştır fakat tasarım ve sanat arakesitinde olan bu çalışmalar için keskin sınırların olmadığını bir kez daha göstermiştir.

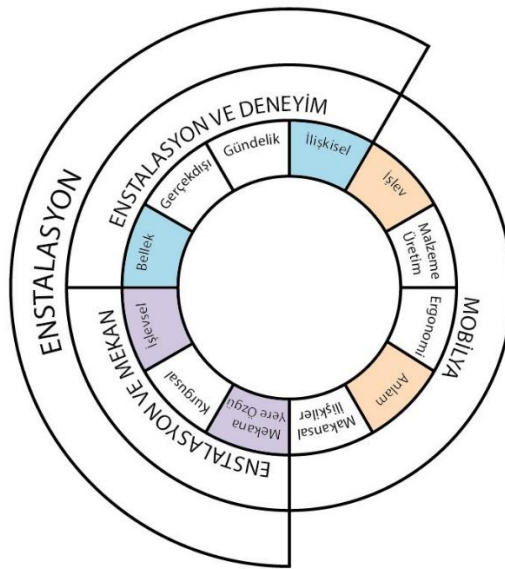
Analiz sonucunda elde edilen bir diğer önemli nokta da enstalasyonun yaratıcısının sanat veya tasarım alanından olmasının getirdiği yaklaşım farklılıklarıdır. Sanat alanına daha yakın olan çalışmalarda mesaj kaygısı yüksektir. Sanatçıların bireysel bellek ve söylemleri etkilidir. Tasarım alanında ise normal bir tasarım objesine göre daha yüksek bir mesaj kaygısı bulunmakla beraber, tasarımcıların çalışmalarında bedensel işlev analizleri veya mekânsal değerlerin önem kazandığı söylenebilir.

Bir sonraki bölümde örnek analizindeki kavramlar çerçevesinde oluşturulan özgün bir tasarım yaklaşımı ortaya konacaktır.

7. TASARIM YAKLAŞIMI

Tez kapsamında ele alınmış olan tasarım yaklaşımı için örneklem analizinde kullanılan kavramlar çerçevesinde bir süreç izlenmiştir. Mobilya ve enstalasyon etkileşiminin bir yöntem olarak kullanılacağı mobilya tasarım sürecinde, önceki bölümde analizler sonucu ortaya çıkan ana başlıklar ve kavramlar çerçevesinde yapılacak seçimler doğrultusunda farklı tasarım yaklaşımlarının ve açılımlarının ortaya konma potansiyeli mevcuttur. Bu başlıklardan yapılacak seçimler tasarım problemini oluşturmak için bir alt yapı olarak kullanılacağı gibi tasarımcıyı farklı sonuçlara da ulaştırabilecektir.

Çalışma kapsamında önemli bulunan ve öne çıkarılan başlıklar: enstalasyon-mekân ile ilgili olarak mekâna-yere özgü ve işlevsel, enstalasyon-deneyim ile ilgili olarak bellek ve ilişkisel, mobilya ile ilgili olarak da işlev ve anlam olarak belirlenmiştir. Tasarım yaklaşımında öne çıkarılan başlıklar Şekil 7.1’de gösterilmektedir.



Şekil 7.1. Tasarım yaklaşımında öne çıkan başlıklar

Mobilya ve enstalasyon etkileşimine dair temel unsurlardan birisi mekân-yer kavramıdır. Bu nedenle öncelikle bir “mekân-yer” belirlenmiştir. Enstatif bir tasarım yaklaşımında öncelikli olarak mekan-yer seçiminin yapılması ve yapılacak araştırma ve analizlerle bu yere ait potansiyellerin belirlenmesi mobilyanın nasıl bir deneyim sunacağına ilişkin ya da işlev, anlam gibi diğer özelliklerine dair seçimlerin yapılmasında yol gösterici niteliktedir.

Tez kapsamında oluşturulan tasarım yaklaşımında mekâna-yere özgü olma durumu üzerinden bir yol izlenmiştir. Seçilen yere ilişkin fiziksel ve sosyal nitelikleri belirlemek

üzere gözlem, literatür vb. çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Mekânın güncel işlevleri üzerinden analizler yapılmıştır. Tasarım yaklaşımı için belirlenen mekân-yer Eskişehir Porsuk Nehri kıyısı Adalar Bölgesi'dir.

Tasarım yaklaşımında belirlenen temel unsurlardan bir diğeri kullanıcıya bellek ile ilgili bir deneyim yaşatmak üzerinedir. Bu nedenle seçilen mekânın bireysel ve toplumsal belleğine ilişkin araştırmalar yapılmıştır. Adalar Bölgesi şehrin önemli toplumsal bellek noktalarından biridir. Yapılan analiz sonucunda bölgenin belleğine dair en dikkat çekici unsurlardan birinin sinema olduğu görülmüş ve projenin konsepti sinema üzerinden bir bellek anlatımı olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte yine mekânsal işlev analizinden elde edilen veriler sonucunda bölgenin buluşma, toplanma gibi eylemlere sahip olması tasarım yaklaşımı için de ilişkisel deneyim unsurunu önemli başlıklar arasına sokmaktadır.

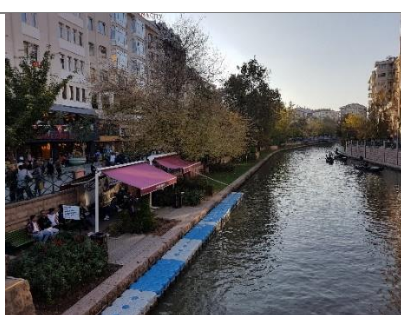
Tezin kapsamı ve belirlenen mekân-yere ait güncel işlevler dikkate alınarak, tasarlanacak mobilyanın oturma işlevi ile ilişkili kurgulanmasına karar verilmiştir. Bununla ilgili olarak bölgedeki güncel oturma alışkanlıklarına ilişkin analizler, eskiden kullanılan kent mobilyaları ile ilgili araştırmalar yapılmıştır. Mobilyanın kullanıcılara belleğe dair bir deneyim yaşatmak üzere anlamsal öğeleri barındırması temel hedeflerden biridir.

7.1. Mekân-Yer

Porsuk Nehri Eskişehir merkezinden geçer ve kent için önemli bir konumdadır. Eskişehir kenti Atatürk Caddesi, Kızılcıklı Mahmut Pehlivan Caddesi, İsmet İnönü 1 Caddesi ve Şair Fuzuli Caddesi arasında kalan ve porsuğa kıyısı olan bölge Adalar Bölgesi olarak isimlendirilmiştir. Nehrin yaklaşık 800m'lik bir kısmı bu bölgeden geçmektedir. Yerleşim alanları, lokanta-çay bahçesi-kafe gibi yeme içme alanları, yeşil alanlar ve oturma-dinlenme alanlarının bulunduğu bölge, yerel halkın yanında kente gelen turistler açısından da önemli bir cazibe merkezidir.

Yerleşim alanları ve rekreasyon alanlarının bulunduğu Porsuk Nehri Adalar Bölgesinde, yerinde yapılan gözlemler sonucunda kullanım alışkanlıkları ve kullanıcı eylemlerine dair projeye zemin oluşturacak bir analiz çalışması yapılmıştır. Kullanım alışkanlıkları ve kullanıcı eylemleri Porsuk Nehri ve suyla olan etkileşim çerçevesinde ele alınmıştır. Buna göre bölgedeki kullanım alışkanlıkları ve eylemler Tablo 7.1. de gösterilmektedir.

Tablo 7.1. Bölgedeki kullanım alışkanlıkları ve eylemler⁴

Geçiş	Nehrin hemen yanında bulunan yaya yolu aynı zamanda merkezi caddeler arasındaki temel bir bağlantı yoludur. Bu nedenle kullanıcılar sadece geçiş eyleminde bulunabilirler	
Seyir	Manzara ve doğal güzellikleri olan Bölgeye dair temel eylemlerden biri de seyretme üzerinedir.	
Buluşma- Toplanma- Sosyal Etkileşim	Bölge hem bireysel hem de toplumsal etkinlikler için bir buluşma ve toplanma alanıdır. Görsel kaynak: (http-97)	
Suyla Etkileşim	Bölgede gondol, botla gezme, kano yarışları gibi suyla ilgili etkinlikler yapılmaktadır.	
Bekleme Durak	Bölgede gondollar için biniş kalkış durağı bulunmaktadır.	

⁴ Tabloda yer alan ve kaynağı belirtilmeyen birinci görsel S.Canoglu tarafından oluşturulmuştur diğer görseller S.Canoglu fotoğraf arşivindedir.

7.2. Deneyim-Bellek

Belirlenen bölge ve özellikle Porsuk Nehri kent için önemli tarihi değerlere de sahip bir alandır. “Kentin ilk yerleşim yeri ilkçağda Frigler dönemine ait Dorylaion yerleşmesidir. Kentin bu bölgede kurulmasının en önemli sebebi ise Porsuk gibi bir kaynak suyuna dolayısıyla tarımsal açıdan verimli ovaya ve uygun bir iklime sahip olmasıdır (Doğru, 2005)”. Şehrin en eski görsellerinden biri Matrakçı Nasuh’a ait minyatür çizimidir (Görsel 7.1). Minyatürde ortada mavi renkle gösterilmiş Porsuk Nehri de yer almaktadır (Çağlayan, 1995,s.80)



Görsel 7.1. Matrakçı Nasuh'un *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn* adlı eserinde yer alan Eskişehir minyatürü ([http-98](http://98))

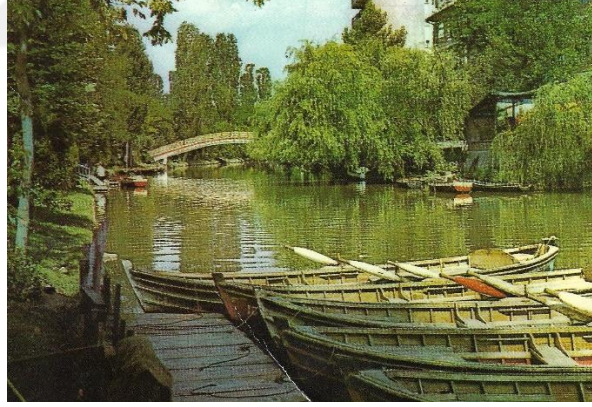
“1940’lı yıllarda Porsuk boyunca uzanan kavak ve söğüt ağaçlarının arka kısmında bahçelievler bulunmaktadır. Kentin eğlence ve gezinti yerleri, Yalaman Adası ve Suboyu’dur. Cumhuriyet Döneminde kent geleneksel mimari çizgisinin dışına çıkmış, Porsuk kenarında bahçeleri çaya kadar uzanan villa görünümlü evler yapılmıştır (Önen, 2007, s.131)”. Günümüzde porsuk kıyısı olan bu bölgede çok katlı apartman binaları altlarında çeşitli sosyalleşme mekânları ve önünde porsuk nehrine paralel yürüyüş yolu yer almaktadır.

Adalar Bölgesi tarih boyunca kentliler için bir buluşma ve eğlence mekânı olma özelliğine sahiptir. Şehrin merkezi konumunda yer alması nedeniyle çeşitli kutlama ve törenlere de ev sahipliği yapmıştır. Turfan (1973) adalar bölgesinde yapılan kutlamalardan birini şu sözlerle aktarmaktadır;

Hıdırellez’in Eskişehir’deki kutlamaları oldukça renklidir. Tüm Eskişehirli Yalaman Adasını Porsuk Bulvarı doldurmuştur. Sabahın alaca karanlığında söğüt dallarıyla birbirlerinin

başlarına vuran gençler nasiplerinin açılmasını, muratlarının yerine gelmesini dilerler. Bahçe kapılarına yeşillikler asarlar. Köprübaşına gelen gençler niyetleri yazılı kâğıtları Porsuk Çayı'na atarlar. Porsuk Çayı atılan bu niyetlerle bembeyaz olur. Sularla gittikçe uzaklara giden kaderlerini ve bu hoş görüntüyü saatlerce seyrederek (Tufan, 1973'den aktaran Koşlu ve Birgün, 2015, s.271).

Kentin tam ortasından geçen Porsuk Nehri, tarih boyunca bu ve buna benzer şekilde, çeşitli eylemler ve mimari öğelerle birlikte kentlilerin belleğinde yer etmiştir. Kent halkının su ile olan etkileşimi ve temel eylemleri geçmişten günümüze devam etse de birçok bellek öğesinin değiştiği görülmektedir. Örneğin geçmiş yıllarda kent halkı için önemli bir eğlence aracı olan ahşap kayıkların yerini gondol ve motorlu botlar almıştır. Yine kentlilerin belleğinde yer edinen, Porsuk Nehri boyunca yer alan eğri formlu köprüler, porsuk projesi kapsamında yıkılarak yerine yeni tasarım köprüler yapılmıştır. Kentsel dönüşümler, mimari değişimler, alışkanlıklar hiçe sayılarak değiştirilen kentlerin çehreleri toplumun belleğini olumsuz etkilemektedir. Bugün 60 yaş ve üzerindeki kent kullanıcıları belleklerinde yer edinen bu öğelerin silindiğini veya yerini yeni turistik öğelerin aldığını belirtmektedir (Öztürk, 2016, s.96-99). (Görsel 7.2; Görsel 7.3)



Görsel 7.2. Eskiden porsuk nehrinde yer alan kayıklar Canoglu, S. Arşivi, AND kartpostal, Ankara; San Ofset basımevi



Görsel 7.3. Porsuk projesi kapsamında yıkılan ve yerlerine yapılan yeni köprüler Kaynak: Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, Etüt Proje ve İhale İşlemleri Hazırlık Şube Müdürü Fırat Bilgili ile 01 Ekim 2019 tarihinde yapılan kişisel iletişim.

Bölgede yer alan ve kentliler için bir diğer eğlence noktaları ise sinemalardır. “Sinema, Cumhuriyet Dönemi ile birlikte Eskişehir kentinde önem kazanmıştır. Bu dönemde kentte film gösterimlerinin yapıldığı birçok bina bulunmasının yanı sıra birçok mekân da açık hava sinemasına ev sahipliği yapmıştır (Şensoy ve Üstün, 2016, s.93)”.

Bodur (1990, s.206) “Eskişehir Sinemalarının Dünü ve Bugünü” adlı makalesinde Eskişehir’de bahçe sinemaları denilince akla, Porsuk Bulvarı, diğer adıyla Yalamanlar Adasının çağrışım yaptığını, Porsuk Bulvarının iki kıyısında, bazıları birbirine bitişik bahçelerden oluşan, Sonuncusu 1978 yılında kapanan bu yazlık sinemaların bölgenin önemli bir özelliği olduğunu belirtmiştir. Kentlilerin belleğinde büyük yer edinen yazlık sinemalara ilişkin bir anı aşağıda yer almaktadır.

Babamın memuriyeti sebebiyle 1955’lerde iki sene kaldığımız Eskişehir’de bende en çok iz bırakan eğlence Yalaman Adasındaki yazlık sinemalardı.(Tam hatırlamıyorum ama birden fazlaydı) sıcak yaz geceleri ailece gittiğimiz Yalamandaki sinemaların önü panayır yeri gibiydi. Yaşımız gereği sinema kapısındaki haşlanmış ya da kebab mısır, pamuk helvası, limonata, dondurma satıcıları bizi çok etkilerdi, bu renk cümbüşü arasında girilirdi içeriye... Bir de bu yazlık sinemalar haftanın belli günleri hanımlar matinesi yapardı, sadece hanımlara ve yanlarındaki getirdikleri çocuklara hitap eden bu matineler gündüz yapılırdı. Şarkıcı türkücü akrobatlar sahne alırdı. (Eren, 2007)

Bölgede yer alan ve kent belleğinde önemli bir yeri olan yapılardan birisi yine bir sinema binasıdır. Porsuk Nehri kıyısında inşa edilen, Türk modern mimarlık tarihinde

önemli bir figür olan Mimar Abidin Mortaş tarafından tasarlanan Kılıçoğlu Sineması aynı zamanda apartman ve işhanı işlevlerine sahiptir (Özkut, 2017, s.56) (Görsel 7.4)



Görsel 7.4. Eski Kılıçoğlu Sineması Girişi (<http-99>)

1953 yılından önce, Kılıçoğlu Sineması'nın bulunduğu yerde Ethem Berksoy ve Muharrem Rıfkı Gösteren çay bahçesi olarak işletilen yeri, akşamları perde ile çevirerek film gösterisi yapmışlardır. 1953 yılında İbrahim Çanakçı aynı yerde önce yazlık olarak işlettiği bahçe sinemasını 300 kişilik salon sinemasına dönüştürmüştür. Bu bina 1958'de yıkıldıktan sonra, 1961 yılında aynı noktada Kılıçoğlu Sineması açılmıştır (Bodur, 1990, s.206). Abidin Mortaş tarafından tasarlanan Kılıçoğlu sinemasına ait elde olan bütün bilgi ve belgeler (inşaat ruhsatı, projesi, kullanma izni, fotoğrafları vb.) 1963 - 64 yıllarındaki şiddetli yağışlar ile Porsuk Nehri'nin taşması sonucu kaybolmuştur (Şentürk ve Kılıçoğlu İnsiyatifi, 2007, s.36). Sinema ile ilgili adalar bölgesindeki son bellek noktası olan Kılıçoğlu Sineması 16 Mayıs 2008 de faaliyetine son vermiş, 2010 yılında yıkımına başlanmıştır. Şentürk (2008) sinemanın faaliyetine son verdiği günlerdeki hislerini ve yaşadığı bir olayı aşağıdaki sözlerle ifade etmiştir;

Sinemanın dış kapısının önünde kalakalmış iken, bir kadın çocuğu ile girdi pasajın içine ve oğluna “Bak oğlum burası eskiden sinemaydı” dedi. Tarih 17 Mayıs 2008. Sinemanın kapandığına ilişkin ilan tarihi 16 Mayıs 2008. O an aklıma düştü. Belleksizleştirmenin jet hızı ile yaşandığı ve gönül rahatlığı ile onaylandığı an. (Şentürk, 2008)

7.3. Mobilya

Mekâna dair eylemler belirlendikten sonra, oturma eylemine yönelik, mekânsal etkileşimle bağlantılı bedensel duruş analizi yapılmıştır. Bu analiz sonucunda bölgedeki insanların mekânsal verileri de kullanarak edindikleri genel oturma alışkanlıklarına dair veriler Tablo 7.2’de gösterilmektedir.

Tablo 7.2. Bölgedeki oturma alışkanlıkları

<i>Bedensel Duruş</i>	<i>Mekânsal Etkileşim</i>
• Yaslanma • Oturma • Alçak oturma • Yüksek oturma • Yerde oturma	• Yön (Nehir / Yol doğrultusunda) • Donatı elemanları (mobilya, heykel, korkuluk vb.) • Mekânsal öğeler (merdiven, kaldırım vb.)

Yaslanma

Bölgede bedensel duruşa ilişkin birinci durum yaslanmadır. Yaslanma, beden ağırlığının bir kısmının belirli bir yüzeye verilerek yarı oturma durumuna geçiş olarak tanımlanabilir. Yaslanma eylemi bölgedeki mekânsal etkileşim ile birlikte değerlendirildiğinde, çoğunlukla korkulukların bu amaçla kullanıldığı görülmektedir. Yaslanma eyleminin yönü nehirden daha çok yaya yoluna doğrudur⁵ (Görsel 7.5).



Görsel 7.5. Yaslanma ve korkuluklar

⁵ Bu bölümde görsel 7.5-7.9’da yer alan fotoğraflar S.Canoğlu tarafından Ekim 2019-Haziran 2020 tarihleri arasında yerinde yapılan gözlemler sırasında çekilmiştir.

Oturma

Oturma eyleminin bölgede yer alan kent mobilyaları veya donatı elemanları (korkuluk, heykel vb.) , donatı elemanlarının olmadığı ya da yetersiz olduğu yerlerde ise mekânsal öğeler (kaldırım, duvar vb.) aracılı ile yapıldığı görülmüştür. Bölgedeki oturma elemanları maksimum 3 kişinin yan yana oturmasına olanak sağlayan banklar olduğu için sosyal etkileşim sınırlıdır. Donatı elemanları aracılığı ile yapılan oturma eyleminde seyir etkinliği baskındır, bu nedenle yön genellikle nehre doğrudur. Ayrıca kitap okuma gibi bireysel etkinlikler de yapılmaktadır. Adalar bölgesinin Atatürk caddesine yakın bölümünde peyzaj düzenlemesinin bir parçası olarak yerleştirilen bankların yönünün hem nehir hem de yol olacak şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Kızılcıklı Caddesi ile Köprülü Sokak ve Kadife Çiçeği Sokak arasında kalan bölgede ise yaya yolunun ve kaldırımın genişlediği, 4 adet bankın nehirde daha uzakta yaya yolu seyir konumunda yer aldığı görülmüştür (Görsel 7.6).



Görsel 7.6. Oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler

Alçak Oturma

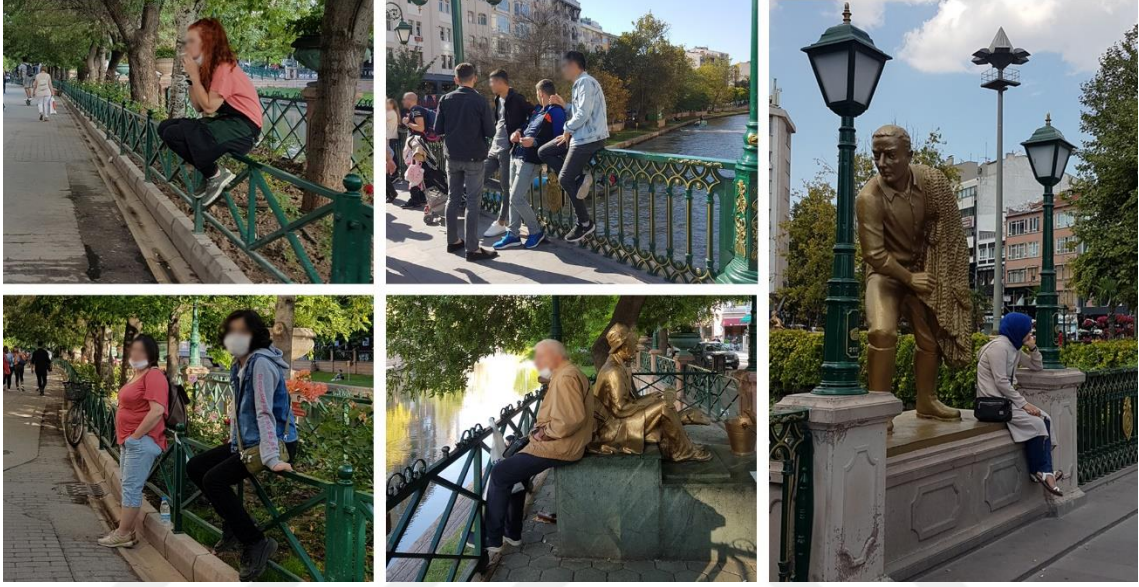
Oturma elemanı veya yüzeyinin normalden alçak olduğu durumlardaki oturma pozisyonudur. Bölgede yapılan gözlem sırasında kent mobilyalarının yer almadığı ya da yetersiz olduğu yerlerde görülen alçak oturma pozisyonu için oturma yüzeyi olarak kaldırım, merdiven, bina girişleri gibi mekânsal öğelerin ya da korkuluk, heykel gibi donatı elemanlarının kullanıldığı görülmektedir. Alçak oturma pozisyonunda da yönün hem nehre hem de yaya yoluna yönelmiş olduğu görülmektedir (Görsel 7.7).



Görsel 7.7. *Alçak oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler*

Yüksek oturma

Oturma elemanı veya yüzeyinin normalden yüksek olduğu durumlardaki oturma pozisyonudur. Ayaklar zemine değmez veya hafif yaslanma durumundakine benzer bir şekilde konumlanır. Bölgede yüksek oturma pozisyonu genellikle korkuluklar üzerinde oturma veya heykeller ile olan etkileşim şeklinde görülmektedir (Görsel 7.8).



Görsel 7.8. Yüksek oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler

Yerde oturma

Oturmak için hiçbir oturma elemanı veya yüksek bir yüzeyin kullanılmadığı kullanıcı bedeninin zeminle doğrudan etkileşimine dayalı oturmadır. Yerde oturma alçak kaldırım, ya da yeşillendirilmiş alanlarda görülmüştür. Porsuk nehri yaya yolunun alt kodundaki yeşil alanlarla da görülen yerde oturma pozisyonu, Porsuk nehri ile etkileşimi en yüksek oturma pozisyonlarından biridir. Bu oturma pozisyonu seyir ve sosyal etkileşim etkinlikleri ile birlikte değerlendirilebilir (Görsel 7.9).

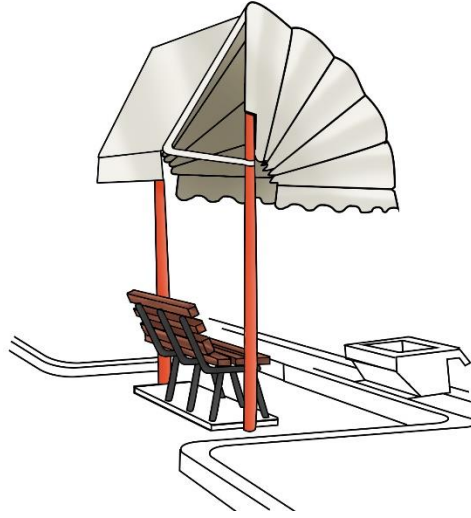


Görsel 7.9. Yerde oturma pozisyonu ve mekânsal öğeler

Günümüzde devam eden seyir, buluşma-toplanma-sosyal etkileşim gibi eylemlerin tarih boyunca bölgede etkin bir rol aldığı görülmektedir. Bölgeye ait farklı zamanlarda yapılan kentsel düzenlemelerin hepsinde bu eylemlere cevap verecek donatılar kullanıldığı söylenebilir. Geçmiş yıllarda bölgede yer alan oturma elemanlarına ilişkin örnekler Görsel 7.10 ve 7.11’de gösterilmektedir.



Görsel 7.10. 1987 yılında adalar bölgesindeki oturma elemanları S. Canoğlu Arşivi

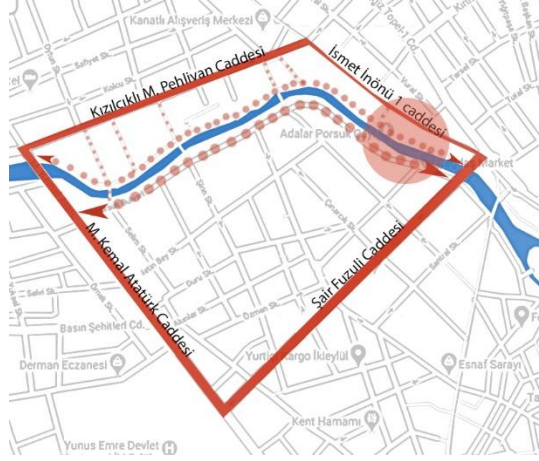


Görsel 7.11. 1982 yılına ait Köprübaşı bölgesinde yer alan porsuk kenarındaki oturma elemanları (<http-100>, web sitesi kaynak kullanılarak Seda Canoğlu tarafından çizilmiştir)

7.4. Enstatif Tasarım Yaklaşımı: “Bak Burası Eskiden...”

Sahip olduklarımızı bir sonrakine aktarma telaşıyla birlikte, yitip gidenlere dair en çok kullanılan söz kalıbıdır. Bakılan yer, sadece bir bina, sokak ya da park değil heyecanlar, hüznler ya da mutluluklarla dolu geçmişe dair izler, zamanın yıkıcılığına inatla direnen belleğin çağrışımlarıdır.

Tasarım, Eskişehir Adalar bölgesindeki geçmişin izlerini günümüze taşımayı hedeflemektedir. Bugün yerlerinde apartman, plaza, alışveriş merkezi bulunan yazlık ya da kapalı sinemalar, bu bölgenin bellek izlerinden biridir. Bunların en uzun soluklusu yaklaşık 50 yıl faaliyet gösteren, üç kuşak kentlinin belleğinde derin izler bırakan Kılıçoğlu Sineması’dır. Bugün yerinde bir plaza binası bulunan Kılıçoğlu Sinema binası Eskişehir Adalar Bölgesi ile İsmet İnönü 1 Caddesi arasında Görsel 7.12’de gösterilen konumda yer almaktadır.



Görsel 7.12. Eski Kılıçoğlu Sineması şimdiki Kılıçoğlu Plaza Binası konumu S.Canoğlu,2020

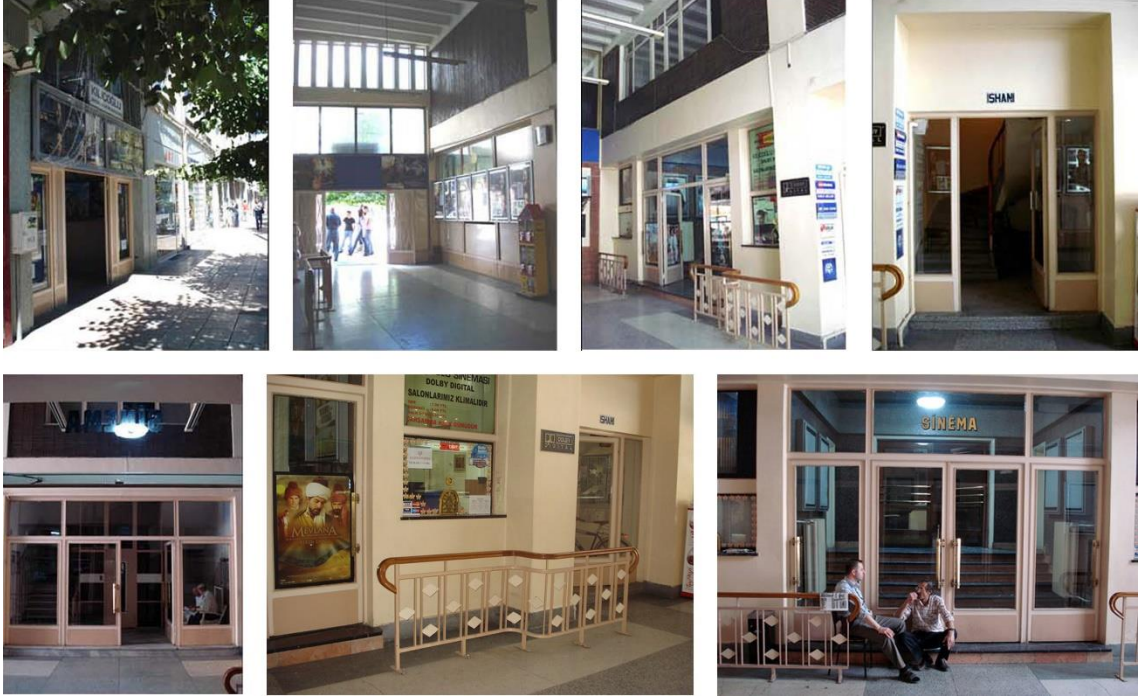
Günümüzde Kılıçoğlu sineması yerinde yer alan Kılıçoğlu Plaza binası Mimarı Hulusi Buyan yeni projenin eski sinema konseptine bağılı kalınarak tasarlandığını belirtmiştir (<http-101>). Binanın porsuk nehri ve İsmet İnönü 1 caddesi yönünde cepheleri bulunmaktadır. Eski ve yeni binaya ait fotoğraflar görsel 7.13’de gösterilmektedir.



Görsel 7.13. Eski Kılıçoğlu Sinema binası ve yerine yapılan Kılıçoğlu Plaza binası (<http-102>; <http-103>; s.canoğlu fotoğraf arşivi, 2020)

Plaza Binasının tuğla cepheleri geçmiş ile bağlantı kuran önemli bir özelliğidir. Bununla birlikte binanın girişlerinde eski binada yer alan pasaj aksının korunduğu görülmektedir. Eski binada yer alan ve Kılıçoğlu Sineması’nın girişinin ve gişesinin de yer aldığı bu pasaj yıllar boyunca Porsuk Bulvarı ile İsmet İnönü Caddesini birbirine bağlayan önemli bir geçiş noktası olmuştur. Binanın altında yer alan kafe, işhanı ve

apartmana da yine bu pasajdan girilmektedir. (Görsel 7.14) Yeni projede yer alan pasaj aksında ise sadece plazaya giriş yapılabilir. (Görsel 7.15) Eskiden oldukça kamusal bir şekilde kullanılan bu alanın günümüzde daha çok özelleşmiş bir kullanıma dönüştüğü görülmektedir.

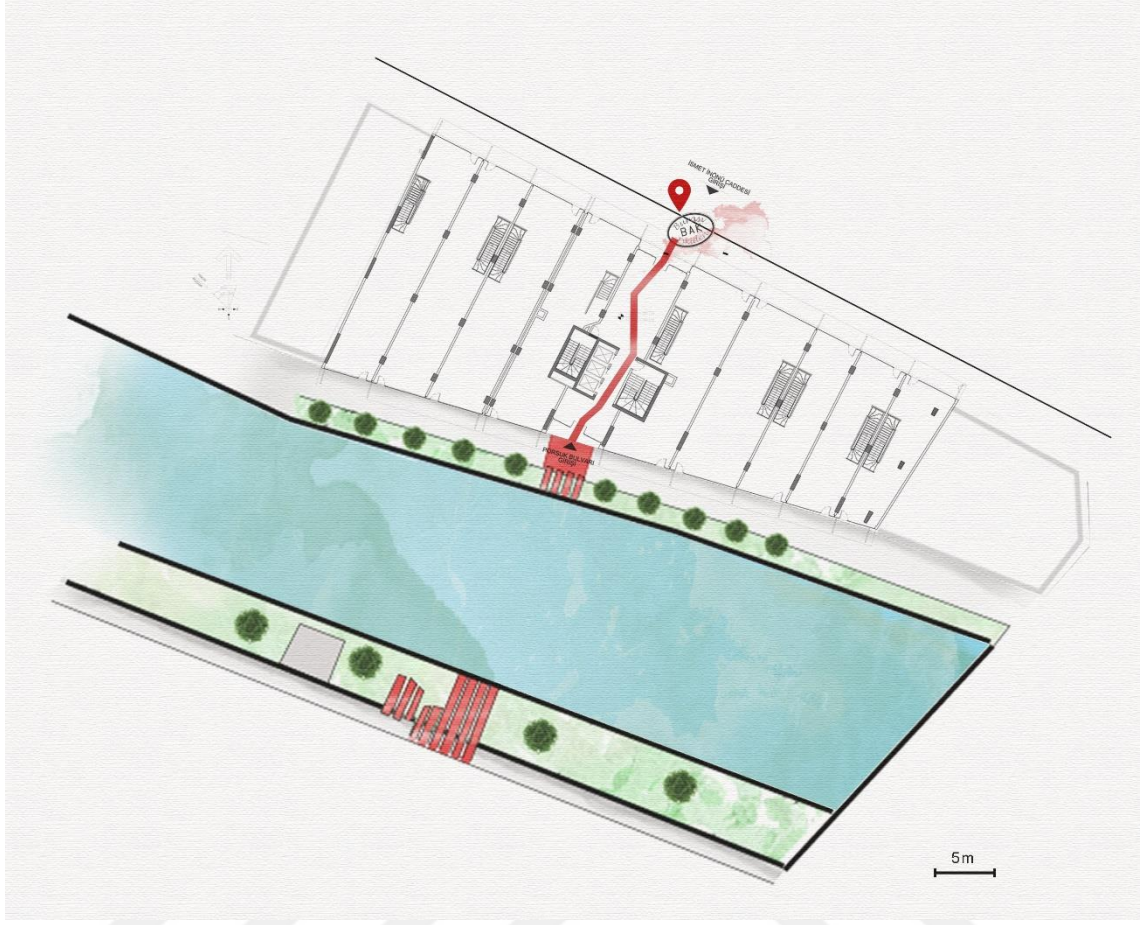


Görsel 7.14. Eski Kılıçoğlu Sinema binası pasajı (<http-103>;<http-104>)

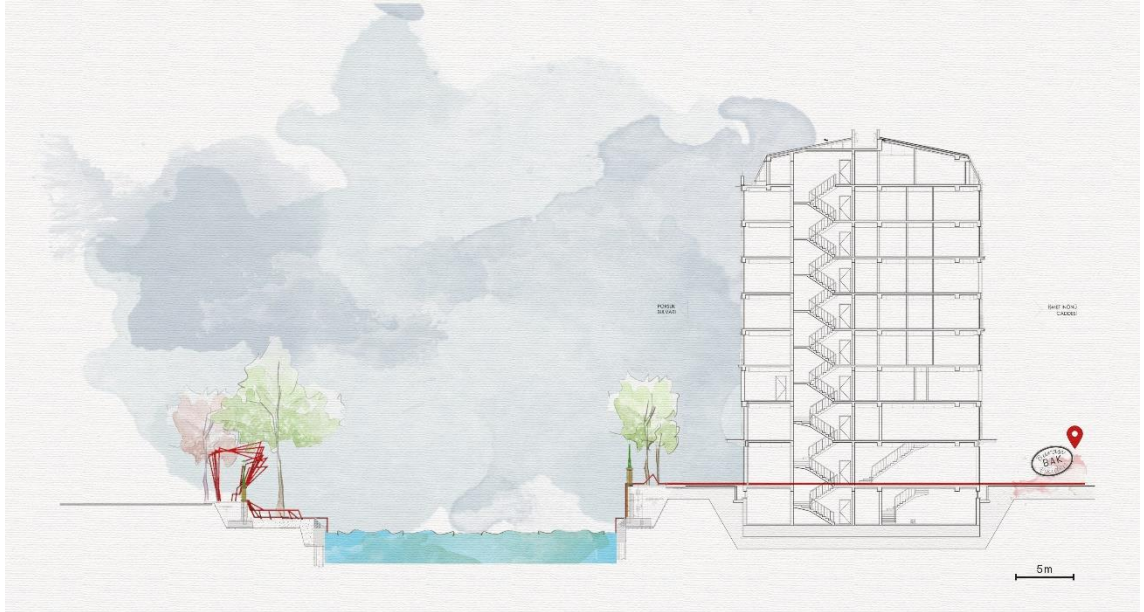


Görsel 7.15. Kılıçoğlu Plaza binası girişi (<http-105>)

Tasarım Kılıçoğlu Plaza binasının İsmet İnönü Caddesi girişindeki bir izle başlar. Sinema Binasındaki pasajdan referans alınarak tasarlanan giriş aksı üzerinden Porsuk Nehri'ne kadar gelir. 60'lı yıllarda binanın tüm bilgi ve belgelerini alıp götüren Porsuk sularında kaybolarak karşı yakada tekrar beliren iz burada oturma birimlerine dönüşür. Oturma birimlerinin konumlandığı bu yer hem geçmiş, hem de şimdiki zamanın seyir noktasıdır (Görsel 7.16 - Görsel 7.19).

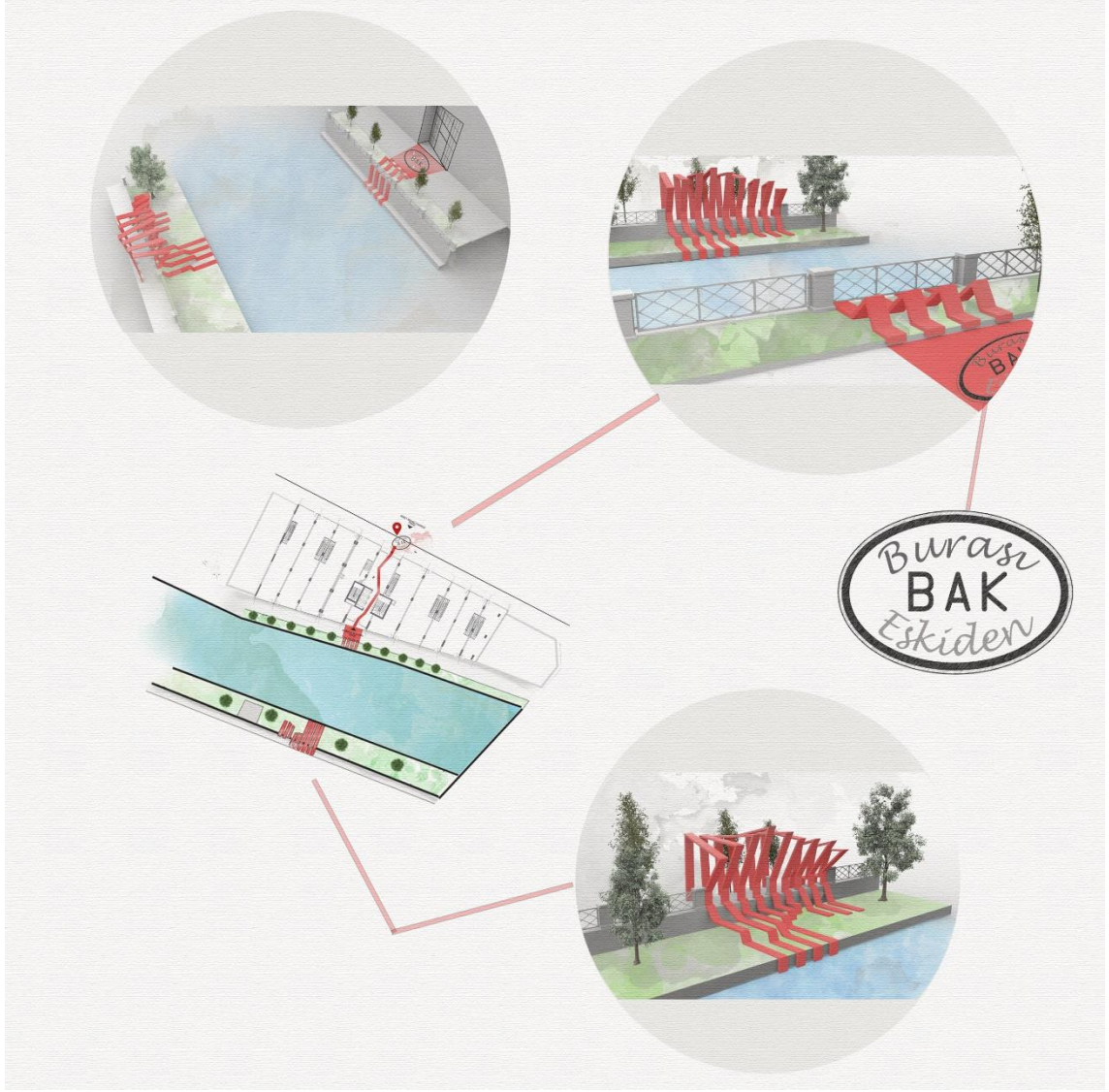


Görsel 7.16. Plan çizimi⁶

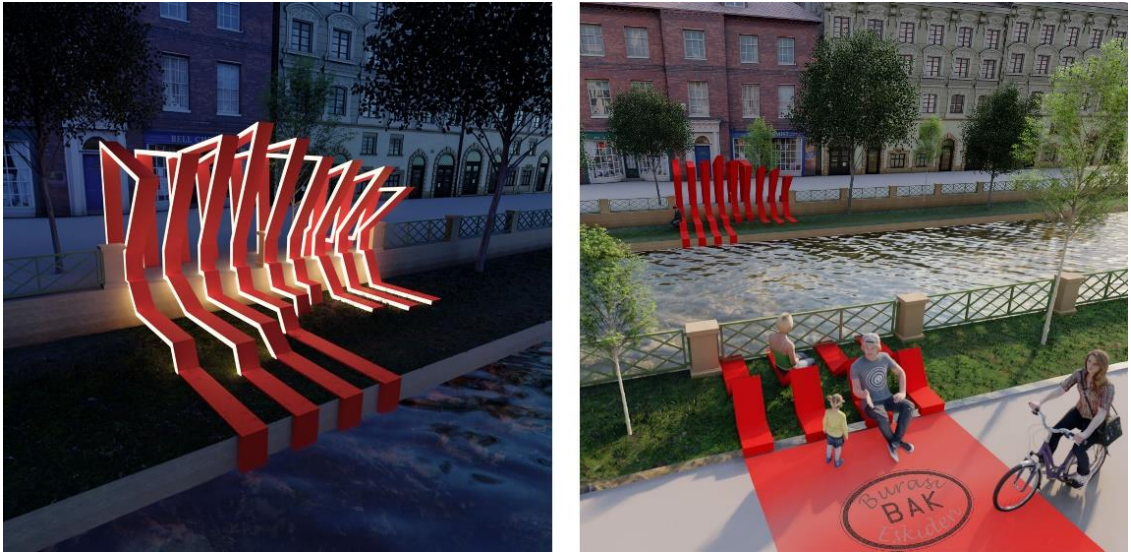


Görsel 7.17. Kesit çizimi

⁶ Bu bölümde yer alan Görsel 7.16-Görsel 7.23 S.Canoğlu Tarafından oluşturulmuştur.

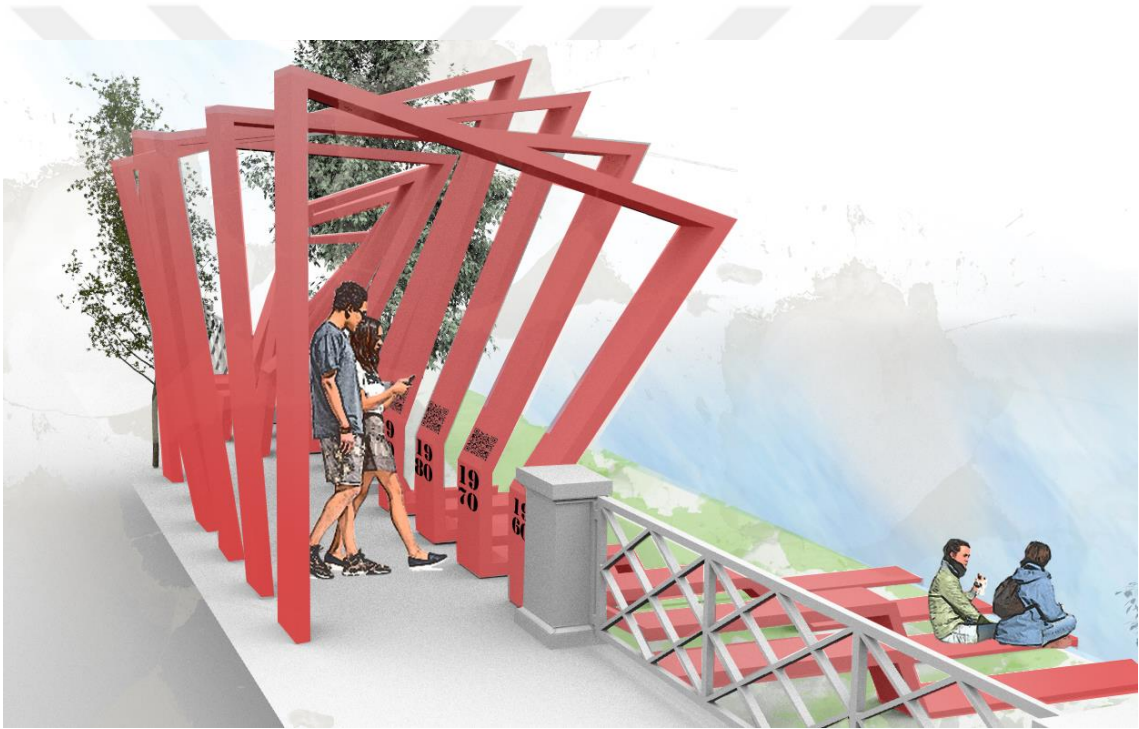


Görsel 7.18. *Tasarım yaklaşımında Porsuk Nehri ve bina ilişkisi*



Görsel 7.19. *Gece ve gündüz kullanımı*

Oturma birimlerinin üst koduna devam eden izler, bu defa kullanıcıyı bir zaman tüneline davet eder. Burada kullanıcı ile mobilyanın ilişkisi interaktif bir şekilde sürmektedir. Her bir oturma biriminin devamı olan iz, sinemanın on yıllık dönemlerini anlatan birer sembole dönüşür. Kullanıcı öncelikle sinema binasının faaliyete başladığı ve tamamen yıkıldığı 1960-2010 yılları arasından bir yıl seçer. O yıla ait izin üstündeki QR kodu telefonuna okutur. QR kod okutarak telefonunda açılan web sitesi, seçtiği yıla ait sinema ile ilgili çeşitli bilgileri içermektedir; o dönemde gösterime giren filmler, filmlere ait görseller, film müziklerini dinleyebileceği çalma listeleri vb. Ayrıca bu sitede Eskişehir halkının seçilen döneme ait Kılıçoğlu Sineması ile ilgili anılarını yazdığı bir alan da bulunmaktadır. (Görsel 7.20 ve Görsel 7.21)



Görsel 7.20. Tasarımın yüzeyinde yer alan QR kodlar



Görsel 7.21. QR kodlar ile ulaşılan bilgilere ilişkin konsept anlatımı

Oturma birimlerinin formları bölgede yapılan oturma eylemine ilişkin analizde yer alan beden duruşları ve oturma alışkanlıkları temel alınarak oluşturulmuştur (Görsel 7.22). Bölgede yapılan analizde, oturma eyleminde, hem nehir yönü hem de yaya yolu yönünün kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle mobilya her iki yönün de kullanımına olanak sağlamaktadır.



Görsel 7.22. Oturma pozisyonları ve yönleri

Kullanıcıların Porsuk kodundaki oturma birimlerine ulaşımı gondol durakları için tasarlanan merdivenler aracılığı ile gerçekleştirilecektir. Tasarımın güncel mekândaki yerleşimi ve oturma birimlerinin olduğu yerden Kılıçoğlu Plaza binasının görünümü Görsel 7.23’de gösterilmektedir.



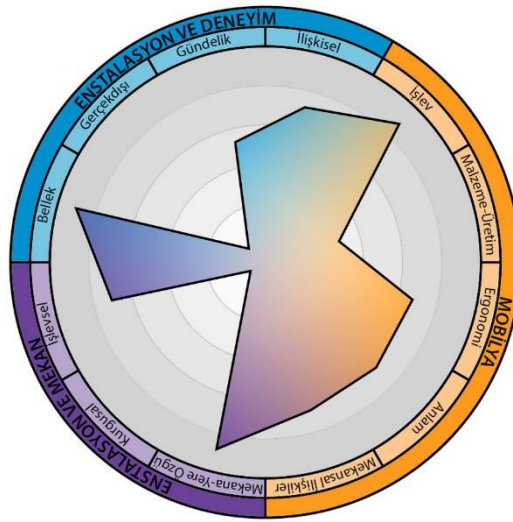
Görsel 7.23. *Tasarımın güncel mekândaki yerleşimi*

Oluşturulan tasarım yaklaşımı, mobilya enstalasyon etkileşim diyagramındaki başlıklar çerçevesinde analiz edildiğinde, mobilya ile ilgili başlıklardan işlev, anlam ve mekânsal ilişkiler ile etkileşim düzeyi yüksektir. Mobilya, temel oturma işlevini devam ettirmektedir. Tasarım ölçütleri bellek, iz, sinema gibi anlamsal değerler ile şekillenmiştir. Tasarım birden çok öğeyi barındırmaktadır, bu öğeler birbiriyle ve çevresiyle ilişkilidir. Ayrıca tasarım sürecinde oturma eylemine yönelik, mekânsal etkileşimle bağlantılı bedensel duruş analizi yapılmış ve tasarımı oluşturan formlar bu şekilde belirlenmiştir. Bu nedenle ergonomi ile de etkileşimli olduğu söylenebilir.

Tasarım yaklaşımı enstalasyon ve mekân kavramları açısından ele alındığında, hem bağlamsal hem de fiziksel olarak mekâna-yere özgüdür. Yer aldığı mekânın seyir, buluşma, toplanma gibi temel işlevlerini desteklemektedir.

Enstalasyon deneyim kavramları açısından ise bellek, gündelik ve ilişkisellik başlıkları ile yüksek etkileşimlidir. Kişisel ve toplumsal bellek ile mekânın-yerin belleği tasarımı oluşturan önemli ölçütlerdir. Kullanıcılar bellek ile ilgili bir deneyim yaşamaya davet edilirler. Aynı zamanda oturma birimleri ile gündelik yaşam deneyimlerini de devam ettirirler. Hem teknolojik olanaklar ile oluşturulan interaktif ilişkiler, hem de oturma birimlerinin fiziksel konumları çalışmanın ilişkiseli bir deneyim gücünün

olduğunu göstermektedir. Kullanıcılar QR kodların yönlendirdiği web sitesi aracılığı ile müzik dinleme veya çevrimiçi forumlara dâhil olabilirler, bununla birlikte mobilyalar birden çok kullanıcının karşılıklı etkileşimine olanak sağlayan bir kullanım sunmaktadır. Açıklamalar doğrultusunda oluşturulan mobilya enstalasyon etkileşim diyagramı Şekil 7.2’de gösterilmektedir.



Şekil 7.2. “Bak Burası Eskiden...” adlı tasarım yaklaşımı için etkileşim diyagramı

8. SONUÇ

Bu çalışmada mobilya tasarımı alanında sanatsal ele alışırla şekillenen farklı yaklaşımlar incelenerek, bu yaklaşımların tasarım sürecinde yeni ve özgün fikirleri açığa çıkarması üzerine tartışılmaktadır. Böyle bir tartışmada gerekli verilere ulaşmak için, çalışma mimari, mekân ve kullanıcı ile doğrudan etkileşimi olan enstalasyon sanatı çerçevesinde ele alınmıştır. Enstalasyon sanatında mekân ve deneyim kavramlarının önemli bir yere sahip olması, mobilya tasarımı ile olan etkileşim çerçevesinde bir analizin yapılmasına olanak vermiştir.

Tarih boyunca tasarım ve sanat alanları için çeşitli tanımlamalar, hangi disiplinin hangi alanda yer aldığı üzerine sayısız tartışmalar yapılmıştır. Tasarım ve sanatın birbiri ile olan etkileşimli yapısı, günümüzde bu alanlar arasında net bir ayrım yapmayı zorlaştırmaktadır. Yaratıcılık, estetik değer, özgünlük gibi her iki disiplinin de sahip olması gereken ortak nitelikler bulunmaktadır. Bununla birlikte farklılık olarak tanımlanan niteliklerin, disiplinler arasındaki çapraz kullanımları, yaratıcı açılımlara olanak sağlamaktadır. Daha çok sanatçı yaklaşımı olarak görülebilecek yaratım sürecinde özgür olma veya bireysel kararlara öncelik verebilme becerisinin, tasarım alanında kullanılması tasarımcıyı endüstri veya pazarın oluşturduğu sınırların dışına çıkarmaktadır. Bu sayede tasarım alanı için farklı ve özgün yaklaşımların ortaya çıktığı görülmektedir. Tasarım sürecindeki bazı detayların sanat alanı içerisinde kullanımı ise izleyici-kullanıcı ile birebir etkileşim gerektiren sanatsal çalışmaların sorunsuz bir şekilde gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Bunun örnekleri özellikle kamusal alanlarda gerçekleştirilen enstalasyonlarda görülebilmektedir. Sanatçılar bu kapsamda gerçekleştirdikleri çalışmalarda tıpkı bir mimar veya tasarımcı gibi mekân-yerin özelliklerini analiz etmek, o mekâna-yere ait kullanıcıların niteliklerini araştırmak ve bu kapsamdaki ölçütlere dikkat etmek durumundadır. Bu durum sanatçıları tasarımcıya yaklaştıran, tasarımcıları da sanatçılara yaklaştıran karşılıklı bir etkileşim yarattığı gibi ortak çalışma ve etkileşim alanları da doğurmaktadır. Bu kapsamda gerçekleşen sanatçı çalışmaları daha fazla teknik detayın çözüldüğü bir tasarım projesi niteliğinde ilerlemektedir. Tasarımcılar ise sanat alanından gelen özgür olma, sorgulama, mesaj verme ve bu mesajlarla kullanıcıyı aktive ederek onlara farklı deneyim ortamları sunma şansını elde etmektedir. Kullanıcıların, projelerde yer alan mesajları bazen protest bir tavırla desteklediği örneklere de rastlanmaktadır.

Sanatsal bakış ile şekillenen bir tasarım objesinin en önemli özelliği özgün ve biricik olma durumudur. Seri üretim koşulları ya da işverenin istek ve beklentilerinden bağımsız ürünler ortaya çıkmaktadır. Tasarım bakış açısıyla gerçekleşen bir sanat nesnesinde ise işlev ve kullanıcı deneyimi gibi kavramların ön plana çıktığı görülmektedir.

Tasarım ve sanatın karşılıklı etkileşimin diğer bir sonucu da disiplinler arası ortak proje çalışmalarıdır. Günümüzde bu kapsamda çalışan kurumların sayısı giderek artmaktadır. Mimarlık ve tasarım ofislerinde sanat ve enstalasyon çalışmalarından sorumlu olan bölümlere yer verilmektedir.

Enstalasyon, mimarların veya tasarımcıların yenilikçi fikir ve uygulamalarını kolayca test edebilecekleri, kullanıcıyla güçlü karşılıklı etkileşim kurabilecekleri veya toplumsal konulardaki tartışmalara katılabilecekleri bir platform görevi görmektedir. Bu platformlardan bazıları bienal, fuar, festival gibi oluşumlardır. Enstalasyon etkileşimi ile üretilen ürünler, fikirler, projeler sergileme değeri kazanmakta ve belirtilen kurumsal oluşumların da desteği ile toplum geneline yayılmaktadır.

Mobilya enstalasyon etkileşimi için veri oluşturacağı düşünülen örnekler iç mekân ve dış mekân yaklaşımları olarak iki temel başlık altında sınıflandırıldıktan sonra oluşturulan etkileşim diyagramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Etkileşim diyagramı her bir örneğe ait görsel bir etkileşim haritası oluşturmaktadır. Bu harita enstalasyon-mekân, enstalasyon deneyim ve mobilya alanları için farklı renk kodlarına ayrılmıştır. Analiz için seçilen örneklerin hepsi bu üç başlığın kesiştiği bir noktada yer almaktadır. Bu diyagramlar sonucunda ortaya çıkan görsel haritalar, seçilen örneğin hangi alan ile ne kadar etkileşimde olduğuna dair bir fikir vermektedir. Yapılan bu analiz çalışması enstalasyon mobilya etkileşimine dair yaklaşımların sınıflandırılmasını kolaylaştırmıştır. Diyagramların oluşturulmasına öznel (sübjektif) değerlendirmelerden uzak nesnel (objektif) bir bakış açısıyla yaklaşmak için, diyagramlardaki etkileşim düzeyleri, başlıklara ait belirli sorular çerçevesinde oluşturularak değerlendirilmiştir. Bu noktada unutulmaması gereken önemli bir durum bu etkileşim sınırlarının hiçbir zaman keskin bir şekilde çizilemeyecek olmasıdır.

Analiz çalışmasından elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- Mobilya enstalasyon etkileşimi için belirlenen yaklaşımlardan ilki mobilyanın temel işlevini tamamen yitirmesi ve anlamsal değerlerin ağırlıkta olmasıdır. Bu çalışmalarda mesaj kaygısı bulunmaktadır. Mobilya

hikâye anlatıcı bir özelliktedir. Bir sanat nesnesine daha yakın olarak görülebilecek bu çalışmalar heykel-mobilya olarak da adlandırılmaktadır. Hem dış mekân hem de iç mekânda görülmektedir. Bu enstalasyon-mobilyaların, sanatçı veya tasarımcı tarafından oluşturulmasının getirdiği belirgin bir farklılık yoktur.

- İkinci yaklaşımda yukarıdakinden farklı olarak mobilya hem anlamsal değerlere sahip hem de temel işlevini sürdürebilmektedir. Bu çalışmalar yine mesaj kaygısı taşımakta, hikâye anlatıcı bir role sahip olabilmektedir. Heykel ve mobilya arasında melez bir yapıdadır. İncelenen örneklerde bu sınıflandırmada değerlendirilen enstalasyon-mobilyaların sanat eğitimi paralel olarak tasarım, mimarlık eğitimi alanlar tarafından, ya da sanatçı-tasarımcı-mobilya üreticisi- işbirliği kapsamında yapılmış olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu açıdan tasarım eğitimi alan kişiler tarafından üretilen ya da işbirliğine dayalı ortak projeler olarak oluşturulan enstalasyon-mobilyaların işlev ile olan bağlantısının daha güçlü olduğu söylenebilir.
- Üçüncü olarak ele alınan enstalasyon mobilya etkileşiminde, mobilyalar enstalasyonda yardımcı elemanlar olarak yer almaktadır. Tez kapsamında bu yaklaşım yardımcı işlevsellik olarak adlandırılmıştır. Yardımcı işlevselliğin görüldüğü enstalasyonlar da iki alana ayrılmıştır. Bunlardan birincisinde enstalasyon, video, performans, ışık ve ses gibi başka bir araç üzerinden kurgulanmıştır. Fakat enstalasyon bütünsel bir yapı ile tasarlandığından burada yer alan mobilyalar bu bütünsel tasarım yaklaşımına dâhil olmuştur. İkincisi ise ilişkisel sanat olarak tanımlanan sanat etkinliklerinde yer alan mobilyalardır. Burada enstalasyon kitap okumak, yemek yemek, ya da belirlenen bir konu çerçevesinde buluşmalar ve tartışmalar düzenlemek gibi gündelik eylemlere yeni bir kurgu oluşturacak şekilde yapılandırılmıştır. Burada yer alan mobilyalar da bu işlevler çerçevesinde tasarlanmıştır. Bu yaklaşımda mobilyalar genellikle sanatçılar tarafından tasarlanmaktadır.
- Özellikle iç mekânda görülen bir diğer yaklaşımda mobilya tasarlanmış bir son ürün olarak yer almaz ama enstalasyonun mekânsal öğelerle birlikte kurgulanan yapısında oturma gibi işlevlere cevap veren yüzeyler veya elemanlar bulunur. Bu yaklaşıma dair örnekler hem tasarımcılar hem de

sanatçılar tarafından üretilmiştir. Tasarımcı ve sanatçı yaklaşımlarında bir takım farklılıklar olduğu görülmüştür. Tasarım veya mimarlık eğitimi alanlar tarafından meydana getirilen enstalasyonlarda mekânsal veriler veya insan-beden etkileşimine dair analizlerin tasarım ölçütlerinde önemli bir yeri olduğu, sanatçılar tarafından meydana getirilen enstalasyonlarda ise mekânın bütüncül bir yaklaşımla ele alınma kaygısı çerçevesinde daha çok biçimsel öğelere ağırlık verildiği söylenebilir.

Tez kapsamında hem literatür taraması hem de analiz çalışması ile elde edilen veriler ışığında bir tasarım yaklaşımı oluşturulmuştur. Bu tasarım yaklaşımı mobilya enstalasyon etkileşimi çerçevesinde oluşturulacak bir tasarım sürecine yönelik örneklem niteliğindedir. Buna göre tasarım probleminin tanımında öncelikli olarak bir mekân-yer seçiminin yapılmıştır. Daha sonra enstalasyon-mekân, enstalasyon-deneyim ve mobilya başlıkları çerçevesinde tasarım kararları alınarak, konsept oluşturma aşamasına geçilmiştir.

Mobilya enstalasyon etkileşimi kapsamında ele alınan bir tasarım yaklaşımında geleneksel tasarım süreci, mobilya ve enstalasyona ilişkin kavramlar ve başlıklar çerçevesinde yapılandırılmıştır. Mekâna-yere ilişkin seçimler yapıldıktan sonra bu mekân-yere ilişkin enstalasyona ait başlıklar çerçevesinde tasarım kararları alınmıştır. Bunlar mekâna-yere özgü olma durumu, kurgusal ve işlevsel başlıklarıdır. Tez kapsamında sunulan tasarım yaklaşımında mekâna-yere özgülük hem bağlamsal hem de fiziksel olarak ele alınmıştır. Ayrıca tasarımda mekânın işlevlerini sürdürecektir bir yaklaşım belirlenmiştir.

Bununla birlikte, enstalasyonun deneyim kavramına ait başlıklar çerçevesinde kullanıcılar için nasıl bir deneyim ortamı oluşturulacağına ilişkin kararlar alınmıştır. Bu kararlar literatür taraması sonucunda elde edilen bellek, gerçekdışı, gündelik ve ilişkisel başlıkları çerçevesinde alınmıştır. Tez kapsamında yapılan tasarım yaklaşımında bellek kavramı baskın olarak seçilmiş ayrıca mobilyanın konumu ve mekânın işlevlerinin getirisi olarak ilişkisel başlığı da tasarım kararları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Tasarlanan mobilyanın temel oturma eylemine karşılık vermesinin yanında belleğe dair bir deneyim yaşatmak üzere anlamsal özelliklere de sahip olması önemli tasarım ölçütlerinden biridir.

Mobilya enstalasyon etkileşimi çerçevesinde ele alınacak mobilya tasarım yaklaşımına ilişkin sonuçlar aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- Mobilya tasarımına enstalasyonun getirdiği sanatsal bakış açısı, standart ve kalıplaşmış yaklaşımların ötesinde özgün ve yaratıcı tasarım fikirlerinin açığa çıkmasını sağlayacaktır.
- Bu farklı bakış açılarının mobilya tasarımında yaratıcı bir yöntem olarak kullanılması, tasarımcılara mobilya tasarım sürecinde yaratıcı ve özgün fikirlere ulaşmada yol gösterici olması beklenmektedir. Geliştirilen tasarım yaklaşımı, sanatsal bakış açısı ile oluşturulan tasarım problemi tanımlama ve tasarım süreçlerine ilişkin alternatif bir yöntem olarak önem taşımaktadır.
- Bu kapsamda üretilen mobilyaların sergileme değerinin olması, tasarımcılara, tasarımın yer aldığı mekânlara farklı açılımlar ve kazanımlar getirecektir. Sergilenebilir niteliği olan özgün tasarım fikirleri bienal, fuar, çalıştay, festival gibi ortamlarda daha çok insana ulaşma imkânı bulacaktır. Bu sayede bu yeni fikirler üzerinden oluşturulacak tartışma ortamları mobilya tasarımındaki açılımların ilerlemesini sağlayacaktır.
- Bu kapsamda üretilen mobilyaların sahip olduğu sembolik anlamlar ve mesajlar kullanıcıyı sosyal anlamda aktive ederek, belirli konular çerçevesinde farkındalık oluşumuna katkı sağlayacaktır.
- Sanatsal üretim süreci ve malzemede sanatsal ele alışlar mobilya tasarımını etkileyen önemli konular olarak görülmektedir. Sanatsal üretim sürecinden gelen deneysellik ve malzemenin değişim-dönüşümü, mobilya tasarımında hem biçimsel hem de bağlamsal anlamda farklı ve özgün yaklaşımları ortaya çıkaracaktır.
- Enstalasyonun tasarım alanına bir diğer katkısı hem konsept oluşturma hem de üretim aşamasında deneysel yaklaşımlara olanak tanıyarak, farklı fikirleri daha hızlı ve çeşitli sınırlılıklar olmadan hayata geçirme üzerinedir. Bu durumun özellikle eğitim kurumları için farklı açılımları olacağı düşünülmektedir. Tez kapsamında enstalasyonun oluşum ve gelişim başlığında açıklanan görsel sanatlar, müzik ve mimari gibi farklı disiplinlerle bir arada çalışmaya dayalı bütüncül sanat eseri fikri Bauhaus, Black Mountain Collage gibi eğitim kurumlarında eğitim felsefelerinin

önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Günümüzde ise bu yaklaşımın sanat ve tasarım okulları kapsamında, mobilya tasarımı dersleri ve bölümleri olan, San Diego State Üniversitesi, Rochester Institute of Technology, Northern Michigan Üniversitesi, Wisconsin Üniversitesi gibi kurumlarda devam ettiği söylenebilir. Mobilya tasarımı eğitimi veren kurumlarda veya mobilya tasarımı derslerinde ele alınacak bu ve buna benzer yaklaşımların yaratıcılığa ve özgün yaklaşımlara ilişkin katkısının olacağı düşünülmektedir.

- Tasarım sürecinde enstatif bakış açısı tasarım eğitimi veren kurumlarda mobilya tasarımı dersleri dışında temel tasarım, mekân tasarımına giriş gibi derslerde veya sanatçı-tasarımcı/sanat-tasarım öğrencileri ortaklığı ile gerçekleştirilecek kısa süreli çalıştay vb. organizasyonlarda, yapılacak uygulamalar ile öğrencilere farklı düşünme biçimlerinin yanında yaparak öğrenme deneyimi kazandıracaktır.

KAYNAKÇA

- Akbar, A. (2013). From totalitarianism, to total installation, *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/from-totalitarianism-to-total-installation-8550568.html>. (Erişim Tarihi: 08.03.2019).
- Antmen, A. (2016). Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü. O'Doherty, B., *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* içinde (s.9-22). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Ariely, D. Norton, M. (2009). Conceptual Consumption. *Annual Review of Psychology*, 60(1), 475-499.
- Arter Sergi Kataloğu. (2019). *Saat Kaç? Küratörler Emre Baykal, Eda Berkmen*. İstanbul: Arter
- Artun, A.N. (2016). Birinci Enternasyonal Dada Fuarı. *Skopbülten*. <http://www.eskop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-birinci-enternasyonal-dada-fuari/3013> (Erişim Tarihi: 19.04.2019).
- Artspace Editors. (2017). How to Make Useful Art as a "Proposal for Alternative Living": Nicolas Bourriard Interviews Lucy Orta. https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/lucy_orta_and_nicolas_bourriard-54946 (Erişim tarihi: 11.07.2020)
- Asatekin, M. (1976). Endüstri Tasarımında Tasarım Ölçütlerine Bütünsel Bir Yaklaşım. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2.
- Asatekin, M. (1997) *Endüstri Tasarımında Ürün-Kullanıcı İlişkileri*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını
- Aranson, J. (1965). *The Encyclopedia of Furniture*. New York, Crown Publishers.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Attiwill, S. (2011). Urban and Interior: Techniques For An Urban Interiorist. R.U. Hinkel (ed.), *Urban Interior: Informal Explorations, Interventions and Occupations* içinde (s. 11-24). Baunach: Spurbuchverlag
- Avcıoğlu, S. S., Akın, O. (2017). Kolektif Bellek ve Kentsel Mekân Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi'nin Mekânsal Değişiminin İrdelenmesi. *İdealkent*, 8(22), 423-450.

- Ayaydın, A. (2015). Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış. *Ulakbilge*, 3 (6), s.59-73.
- Barandy, K. (2019). Refik Anadol induces a 'machine hallucination' at ARTECHOUSE in new york's chelsea market. <https://www.designboom.com/art/refik-anadol-machine-hallucination-artecheuse-chelsea-09-11-2019/> (Erişim Tarihi: 05.102019)
- Barnard, M. (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (1. Baskı). (Çev: G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Bayazıt, N. (2008a) *Tasarımı Anlamak*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık
- Bayazıt, N. (2008b). Tasarlama. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (3, 1477-1478). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Bayraktar, N., Tamer, N., Tekel, A., Gürer, N., Kızıldaş, A., Köroğlu, B. (2012) *Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Beardsley, J. (1998). Earthworks and beyond contemporary art in the landscape. New York: Abbeville Press.
- Becer, E. (1993). Yaratıcılık ve Grafik Tasarım. *Anadolu Sanat*. 1(1), 43-49.
- Beuys, J. (1990). *Joseph Beuys in America: Energy Plan For The Western Man*, Kuoni, C (Ed.). New York; Four Walls Eight Windows.
- Bilgin, N. (1991). *Eşya ve İnsan*, Ankara: Gündoğan Yayınları
- Bishop, C. (2005). *Installation art: a critical history*. London: Tate.
- Bloemink, B. J. ve Cunningham, J. (2004). *Design-is Not Equal to-Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. London; Merrell Publishing
- Bodur, F. (1990). Eskişehir Sinemalarının Dünyası ve Bugünü. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 8(8), 203-221
- Bonnemaïson, S., Eisenbach, R. ve Gonzalez, R. (2006). Installations by architects: Ephemeral environments, lasting contributions. *Journal of architecture education*, 59 (4). 3-11.
- Bonnemaïson, S. ve Eisenbach, R. (2009). *Installations by Architects: Experiments in building and design*. Princeton Architectural Press.
- Bourriaud, N. (2018) *İlişkisel Estetik*. (Çev: S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Boyla, O. (2008). Mobilya. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (2,1080-1088). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Boyla, O. (2012). *Mobilya Tarihi*. İstanbul: e-kitap.

- Boym, S. (1999). *Ilya Kabakov: The Soviet Toilet And The Palace Of Utopias*.
<http://www.artmargins.com/index.php/3-exhibitions/435-ilya-kabakov-the-soviet-toilet-and-the-palace-of-utopias>. (Erişim Tarihi: 13.03.2019).
- Boynukalın, R. (2017). Performans Sanatçısı Olarak Arılar ve Enstalasyon Olarak Kovanlar. *Ulakbilge*, 5 (13), s.1067-1089
- Buchanan, R. (2016). Tasarım Odaklı Düşünmede Belalı Sorunlar. (Çev: E. Ünal). *Üç Aylık Düşünce Dergisi Yapı Kredi Yayınları*, 83, 139-165
- Bürger, P. (1984). *Theory Of The Avant-Garde (Vol 4)*. United Kingdom: Manchester University Press.
- Campfield, E.J. (2014). 75 Years Ago: Salvador Dali Goes to the Fair. Looking Back on “The World of Tomorrow”. *The Salvador Dalı Collectors Bı-Monthly Journal*, 24 (5). <http://www.ejcampfield.com/pdf/DaliNewsletter9-14.pdf> (Erişim tarihi: 24.04.2018)
- Chilvers, I. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Art And Artists*. Oxford : Oxford University Press
- Ching, F. (2015). *Architecture Form, Space, & Order*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Ching, F. (2003). *Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç Çizim*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- Coles, A.(2005). *Designart*. London: Tate Publishing.
- Coles, A. (2007). Intruduction/Beyond Designart. A.Coles (Ed.), *Design and Art* içinde (s. 10-15). Cambridge: MIT Press.
- Coles, A. (2010). Designart. *Art Monthly*, 334, 7-10
- Collingwood, R.G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (Çev: T.Kabadayı). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Cordan, Ö., Çolak, Ş. (2015). İç ve dış arasında mekânsal ve toplumsal bir karşılaşma durumu olarak “kentsel iç mekân. *Mimarlık Dergisi*. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=398&RecID=3710#:~:text=Kentsel%20kamusal%20alandanda%20kentsel%20i%C3%A7,ikamet%E2%80%9D%20durumuna%20%C3%B6rne%C5%9Fkil%20etmektedir>. (Erişim Tarihi: 10.07.2020)

- Cross, N. (2016). Bilmenin Tasarımdan Geçen Yolları: Tasarım Disiplini İle Tasarım Bilimi Karşı Karşıya. (Çev: Erkal Ünal). *Üç Aylık Düşünce Dergisi Yapı Kredi Yayınları*, 83, 130-138.
- Cumming, R. (2006). *Sanat*. İstanbul: İnkılap
- Çağlayan, N. (1995). *15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı ve Kanuni Dönemi Minyatür Sanatçısı Matrakçı Nasuh*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Dampierre, F. (2006) *Chairs: A History*. New York: Abrams
- Danto, A. C.(1994). *Embodied Meanings: Critical essays & aesthetic meditations*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Danto, A.C.(2014). *Sanat nedir*. (çev: Z. Baransel) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Davis, B. (2017). *How to Understand Hélio Oiticica's Journey From Art Visionary to Coke Dealer and Back Again*. Artnet News <https://news.artnet.com/exhibitions/helio-oiticica-to-organize-delirium-684380> (Erişim Tarihi: 10.10.2019).
- De Bolla, P. (2006). *Sanat ve estetik*. (Çev: K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Demos, T.J. (2001). Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942, (Çev: E. Soğancılar). *E-skop dergi*. <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939> (Erişim Tarihi: 18.04.2019).
- Demirarslan, D. (2017). 19. Yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Türk Mobilyasanatı ve Mobilya Üretiminin Gelişimi. *Turkish Studies /International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 12(29), 179-200.
- Demirarslan, Z. (Hazırlayan). (2018, 13 Eylül). *Benim Sanatım* [Televizyon Yayını]. İstanbul: NTV
- Dewey, J. (1934). *Art As Experience*. New York: Minton, Balch & Company
- Dinçel, K ve Işık, Z. (1979) *Mobilya Sanat Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Doğru, H. (2005), *XVI. Yüzyılda Eskişehir ve Sultanönü Sancağı*, Odunpazarı Belediyesi Kültür Yayınları-5, Eskişehir
- Engin, D. (2011). *Günümüz Mobilya Tasarımının Zaman İçinde Değişen İnsan Gereksinimleri Işığında İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Eren, A. (2007). Yanıt: Eskişehirin Eski Sinemaları (çevrimiçi forum yorumu). <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=34862&start=0> (Erişim tarihi: 05.07.2020)

- Erdoğan, E. (2006). Çevre ve Kent Estetiği. *Bartın Orman Fakültesi Dergisi*, 8(9), 68-77.
- Eroğlu, A. (2017). *John Dewey’de Deneyim ve Sanat*. İstanbul: Hiperyayın
- Eviner, İ. (2016). Sanatla Yaratmak. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Yapı Kredi Yayınları*, 83, 7-24.
- Fiell, C. ve Fiell P. (1991). *Modern Furniture Classics Since 1945*. London: Thames And Hudson
- Fiell, C. ve Fiell,P. (2005). 1000 Chairs. Köln: Taschen
- Gadassik, A. (2016). Perceptual Cells: James Turrell's Vision Machines Between Two Paracinemas. *Leonardo*, 49 (4) Pp. 306–316, 2016
- Galard, J. (2011). Yapısız Sanat (Çev: E.Gökteke). *Sanat Dünyamız, Bütünsel Yapıt: Gesamtkunstwerk*. 121, 26-33.
- Gauntlett, D. (2007). *Creative explorations: New approaches to identities and audiences*. New York: Routledge.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gör, I. (2005) *Mobilya ve Çevresinde Konstrüksiyon*, İstanbul: Çetin Matbaacılık
- Görgülü Ş. T. (2012). Uluslararası Antalya Mimarlık Bienali ve “Şablon”. *Mimarlık*, 368. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=382&ReclID=3044> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)
- Graham, D. (1986). Art as Design/Design as Art. A.Coles (Ed.), *Design and Art* içinde (s. 38-49). Cambridge: MIT Press.
- Gray, C. (1970). *The Russian Experiment in art: 1896-1922*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Gropius, W. (1965). *The new architecture and the bauhaus*. Cambridge: MIT press.
- Güney, A. (2018). *Lucio Fontana'yla Uzamsal Resim Akımı*. <https://www.aycaguney.com/post/2018/04/21/lucio-fontanayla-uzamsal-resim-ak%C4%B1m%C4%B1> (Erişim Tarihi: 14.07.2020).
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. The University Of Chicago Press, Chicago.
- Hasol, D. (2005). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi.
- Hasol, D. (2014). *Tasarım ve Mimarlık*. <http://www.doganhasol.net/tasarim-ve-mimarlik.html> (Erişim Tarihi: 02.11.2019).

- Hassenzahl, M., Eckoldt, K., Diefenbach, S., Laschke, M., Lenz, E., Kim, J. (2016). Anlam ve Haz Anlarını Tasarlamak / Deneyim Tasarımı ve Mutluluk. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Yapı Kredi Yayınları*, 83, 178-202.
- Heskett, J. (2002). *Tasarım* (Çev: E. Uzun). Ankara: Dost Yayınevi.
- Hobson, B. (2016). *The Favela Chair influenced a generation of designers, says Humberto Campana* <https://www.dezeen.com/2016/07/20/video-interview-humberto-campana-a-brothers-favela-chair-influenced-generation-of-designers-movie/> (Erişim Tarihi: 12.07.2020)
- Hood, J. E. T. (2011). *Furniture that Winks: Wit and Conversation in Postmodern Studio Furniture, 1979-1989*. Doctoral dissertation, Corcoran College of Art and Design, Department of History of Decorative Arts.
- Hsieh, L. (2015). The Edible, Playable, and Wearable Architecture of Haus-Rucker-Co. Walker art magazine. <https://walkerart.org/magazine/the-edible-playable-and-wearable-architecture-of-haus-rucker-co> (Erişim Tarihi: 12.10.2019)
- İrez, F. (1988). *XIX. Yüzyıl Osmanlı Saray Mobilyası*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Judd, D. (1993). It's Hard To Find A Good Lamp. *Donald Judd Furniture: Retrospective*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 7-21.
- Kabakov, I. (1995). *On the total installation*. Ostfildern: Cantz
- Kandinsky, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üzerine*. (Çev: T. Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Keser, N. (2018). *Sanat Metodolojileri: Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Kiesler, F. (1965). Second manifesto of correalism. *Art International*. 9(2), 16-17
- Koylu, Z., Birgün, M.(2015). *Eski Bir Şehrin Hikâyesi 1923-1938*, Eskişehir: Eskişehir ticaret odası yayınları
- Küçükerman, Ö (1978). *Kişi Çevre İlişkilerinde Çağdaş Gelişimler Ve Oturma Eylemi*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Basımevi
- Küçükerman, Ö. (1996). *Endüstri Tasarımı: Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık*, İstanbul: YEM Yayın
- Küçükerman, Ö. (1997). *Endüstri Tasarımı: Ürün Tasarımında Adımlar*, İstanbul: YEM Yayın

- Kwon, M. (1997). One Place after Another: Notes on Site Specificity. *October*, 80, 85-110.
- Laurer, D., Pentak, S. (2005). *Design Basics*. Australia: Thomson/Wadsworth
- Lawson, B. (1997) *How Designers Think: the design process demystified*. Oxford: Architectural Press.
- Lawson, S. (2013). *Furniture Design: An Introduction To Development, Materials And Manufacturing*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Lieshout, J.V. (2016). *Tasarım & Mimarlık Üzerine Manifestolar ve Diğer Şeyler içinde* (s.37). (Çev: S. Garzanlı). İstanbul: SUB Yayınları
- Little, S. (2008). *İzmler, Sanatı Anlamak* (Çev: D.N. Özer). İstanbul: Yem Yayın.
- Löbach B. (1976) *Industrial Design*, München: K. Thiemig
- Lucie-Smith, E. (1993). *Furniture: A Concise History*. London: Thames And Hudson.
- Ludlow, O. (2012). *Pablo Reinoso: Scribbling Power*. Singapur: Art Plural Gallery
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Meru, H. (1986). *Industrial Design, Ecohachule Für Künstlerische Und Industrielle Gestaltung In Linz*. Austria.
- Moortgat, I. ve Pombo, F. (2017). Furniture and Function. Donald Judd vs Muller Van Severen About Designing Furniture. *Kepes*, 14(15), 195-218
- Morris, R. (1966). Notes On Sculpture. G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* İçinde (222-235). New York: E.P.Dutton.
- Moroso Basın Bülteni. (2014). Moroso at Miami Art Basel 2014. Udine: Moroso press Office.
- Murrell, K. F. H. (1971). *Ergonomics: Man In His Working Environment*. London: Chapman And Hall
- Musée du Louvre, (2016). Exhibition Press Release: Hubert Robert (1733-1808) A Visionary Painter. Paris.
- Museum of Modern Art. (1952). *15 Americans*. D.C.Miller (Ed.). New York: Moma
- O'doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (1996). *Installation Art*. London: Thames and Hudson
- Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı : Duyular İmparatorluğu*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

- Onur, S. (2000). Mobilya Biçimlenişine Etki Eden Faktörler ve Tasarımcı Kullanıcı Faktörü Üzerine Bir Yöntem Önerisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Önem, B.A ve Kılınçaslan, İ. (2005). Haliç Bölgesinde Çevre Algılama ve Kentsel Kimlik. *İtü Dergisi/a*, 4 (1), 115-125
- Önen, M. (2007). *Kentsel Kıyı Mekânı Olarak Akarsuların Rekreatif Kullanım Potansiyelinin İrdelenmesi: Eskişehir Porsuk Çayı ve İstanbul Kurbagalıdere Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Özayten, N. (2008). Yerleştirme. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi içinde* (3,1634-1635). İstanbul: YEM yayın.
- Özayten, İ. (2017). Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 6 (39), 3235-3244.
- Özen, A. (2006). Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi. *Bilgi Teknolojileri Kongresi IV / Akademik Bilişim*'de sunulan bildiri, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Özkut, D. (2017). Eskişehir'de Modern Hafızanın Yerel İzleri. *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 16(16), 35-66
- Öztürk, A. Ç. (2016). Eskişehir'in Geçmişteki ve Bugünkü Kent Belleğinin Zihin Haritaları Üzerinden Okuma Denemeleri. *İdealkent*, 20 (7): 80-115
- Papanek, V. (1971). *Design for the real world: human ecology and social change*. Chicago, Illinois: Academy Chicago Publishers.
- Parcell, S. (2012). *Four Historical Definitions of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's Press.
- Podoroga, V. (2003). Notes on Ilya Kabakov's 'on the total installation'. *Third Text*, 17 (4), 345-352.
- Poroy, A. (2014). Sanat ve Bilimin Kesişiminde Bir Yerleştirme Sanatçısı: James Turrell. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 212-222.
- Postell, J. (2007). *Furniture Design*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons
- Potter, N. (2002). *What is a designer: things. places. messages*. (4. Baskı). London: Hyphen Press.
- Ramirez, J.A. (2009). *Gaudí'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu*. (Çev: A. Teker). Ankara: Dost Kitabevi

- Rauschenberg, R. Raysse, M. Phalle, N. Spoerri, D. Tinguely, J. Ultvedt, P. (1962). *Dylaby, Dynamisch Labyrini*, Amsterdam: Stedelijk Museum.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (Çev: N. Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (Çev: E. Kök). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rosenthal, M. (2003) *Understanding Installation Art From Duchamp To Holzer*. Munich: Prestel.
- San, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*. (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Schneede. U.M. (1995). Uwe M. Schneede, *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*. (Çev: M.Tüzel) Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreizig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, der. Bernd Klüser & Katharina Hegewisch. Frankfurt: Insel Verlag, 94-101. <http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941> (Erişim Tarihi: 19.04.2019)
- Schwitters, K. (1981). Ich und Meine Ziele, *Das Literarische Werke*, vol 5: Manifeste und kritische Prose, Cologne: DuMont.
- Seine, H. (1992) *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, And Controversy*. New York: Oxford University Press
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Soykan, Ö.N. (2005). Sanat ve Sosyoloji. A.D.Özarslan (Ed.), *Sanat ve Sosyoloji İçinde* (73-79). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Sönmez, N. (2011). Gesamtkunstwerk ve çağdaş türk sanatı üzerine notlar. *Sanat dünyamız, bütünsel yapıt: gesamtkunstwerk*. 121, 20-25.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü: resim, heykel, mimarlık, geleneksel Türk sanatları, uygulamalı sanatlar ve genel sanat kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smith, M.W. (2011). Disneyland. (Çev: M.Haydaroglu). Gesamtkunstwerk ve çağdaş türk sanatı üzerine notlar. *Sanat dünyamız, bütünsel yapıt: gesamtkunstwerk*. 121, 40-50.
- Şahin, G. (2017). *Sanatçı niçin yaratır*. Arsız Sanat: kültür sanat platformu. <http://arsizsanat.com/sanatici-nicin-yaratir/> (Erişim tarihi: 12.07.2019)

- Şahinkaya, S. B. (2009) *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şengüenalp, C. (2018). Sanat ve Tasarım İlişkisi Bağlamında İsamu Noguchi'nin Heykelsi Mobilyaları. *Uluslararası Multidisipliner Akademik Çalışmalar Sempozyumu*. Ankara: Berikan yayınevi, 117-132
- Şensoy, G., Üstün, B. (2016). Eskişehir Fabrikalar Bölgesi: 'Çiftkurt Fabrikası İçin Yeni İşlev Önerisi. *Baun Fen Bil. Enst. Dergisi*, 18(1): 86-104.
- Şentürk, İ. (2008). *Bak Oğlum Burası Eskiden Sinemaydı*. <https://v3.arkitera.com/h29487-bak-oglum-burasieskidensinemaydi%E2%80%9D.html> (Erişim Tarihi: 05.07.2020)
- Şentürk, L., Kılıçoğlu İnsiyatifi. (2007). Kılıçoğlu Sineması'nda Son Perde. *Ankara Mimarlar Odası Bülteni*, 52:36-37
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yaz Yayınları.
- Taylor, I.A. (1971). A Transactional Approach to Creativity and Its Implications For Education. *The Journal of Creative Behavior*. 5 (3), 190-198.
- Tekeli, İ. (2011). *Tasarım, Mimarlık ve Mimarlar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisi Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Timuçin, A. (2009). *Sorularla Estetik Elkitabı*. (1. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları
- Tolstoy, L. N. (2015). *Sanat Nedir?* (Çev: M. Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002a). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2002b) *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: YEM Yayın
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*. İstanbul: Yem Yayın.
- Tunçer, O. C. (1981). Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler. *Vakıflar Dergisi*, 13 449-488.
- Turan, M. (1980). İnsan çevre ilişkisine eleştirel bir bakış. *ODTÜ mimarlık fakültesi dergisi*, 6 (1), 31-54
- Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi kitapevi
- Turani, A. (2013). *Dünya sanat tarihi*. (17. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Turfan, S. (1973). *Eskişehir Folkloru*, Eskişehir: Uğur Matbaası
- Vezzosi, A. (2002). *Leonardo da Vinci: Evren Bilimi ve Sanatı*. İstanbul: YKY

- Visser, W. (2010). Schön: Design as a reflective practice. , *Collection, Parsons Paris School of art and design, Art + Design* (2), 21-25
- Vitruvius, P. (2005). *Vitruvius: Mimarlık üzerine on kitap*. (Çev: S.Güven). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Weitz, M. (1956). The Role Of Theory In Aesthetics. *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*, 15(1), 27-35.
- Yazar, T., Tomak, A. ve Öztürk, H. (2016). Kültürlerarası Etkileşim ve İletişim Bağlamında Estetik Üretim Olarak Bauhaus Mobilya Tasarımlarının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansıması. *International journal of interdisciplinary and intercultural art*, 1(1), 105-128.
- Yılmaz, A. (2005). *Dünden Bugüne Mobilya Tasarımı ve Teknolojisi*. İstanbul: Scala yayınevi.

İnternet Kaynakları

- http-1:** <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 20.10.2018)
- http-2:** <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2017/01/20170110-9.htm> (Erişim tarihi: 20.10.2018)
- http-3:** <https://wdo.org/about/definition/> (Erişim tarihi: 20.10.2018)
- http-4:** <https://en.wikipedia.org/wiki/Banausos> (Erişim tarihi: 12.07.2020)
- http-5:** <https://christojeanneclaude.net/> (Erişim tarihi: 17.07.2019)
- http-6:** <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag> (Erişim tarihi: 14.07.2019)
- http-7:** https://www.flickr.com/photos/guggenheim_museum/6960007247%20Eri%20C5%209Fim%20tarihi%20 (Erişim tarihi: 11.07.2019)
- http-8:** <https://www.incierviner.net/biz-baska-yerde.html> (Erişim tarihi: 11.07.2019)
- http-9:** <https://www.dunya.com/ehlikeyf/venedik-bienalinde-biz-baska-yerde-haberi-445007> (Erişim tarihi: 11.07.2019)
- http-10:** https://www.wikizero.com/en/Ubu_Roi (Erişim tarihi: 16.07.2018)
- http-11:** <https://arkinetblog.wordpress.com/2010/03/11/monument-to-the-third-international-vladimir-tatlin/> (Erişim tarihi: 13.07.2018)
- http-12:** https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Mountain_College (Erişim tarihi: 13.07.2018)

- http-13:** <https://www.moma.org/artists/3091> Erişim tarihi (Erişim tarihi: 16.07.2018)
- http-14:** <https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html> (Erişim tarihi: 05.05.2019)
- http-15:** <http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/10/> (Erişim tarihi: 16.07.2018)
- http-16:** <http://www.thatsmags.com/beijing/post/20951/beijing-s-first-foray-into-virtual-reality-art> (Erişim tarihi: 16.07.2018)
- http-17:** <http://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-makine/3329> (Erişim tarihi: 13.07.2018)
- http-18:** <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-birinci-enternasyonaldada-fuari/3013> (Erişim tarihi: 19.04.2019)
- http-19:** <https://www.spatialagency.net/database/haus-rucker-co> (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- http-20:** <https://www.moma.org/collection/works/91898> (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- http-21:** <https://walkerart.org/magazine/the-edible-playable-and-wearable-architecture-of-haus-rucker-co> (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- http-22:** <https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> (Erişim tarihi: 11.10.2019)
- http-23:** <https://www.dezeen.com/2011/06/22/leviathan-by-anish-kapoor/> (Erişim tarihi: 11.10.2019)
- http-24:** <https://www.designboom.com/architecture/aether-architects-air-mountain-inflatable-pavilion-shenzhen-china-05-14-2019/> (Erişim tarihi: 11.10.2019)
- http-25:** <https://moroso.it/art-basel-miami/?lang=en> (Erişim tarihi: 12.07.2020)
- http-26:** <https://moroso.it/counting-the-rice-table-marina-abramovic/?lang=en> (Erişim tarihi: 12.07.2020)
- http-27:** https://en.wikipedia.org/wiki/Maple_Leaf_Gardens (Erişim tarihi: 12.07.2020)
- http-28:** <https://www.landiniassociates.com/work/loblaws-maple-leaf-gardens> (Erişim tarihi: 12.07.2020)
- http-29:** <https://www.dezeen.com/2010/05/14/table-cloth-by-ball-nogues/> (Erişim tarihi: 12.07.2020)
- http-30:** <https://www.red-dot.org/project/small-world-square-chair-installation-art-26144> (Erişim tarihi: 12.07.2020)

- http-31:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/agaclarin-baslangici-ve-sonu-gordon-matt-a-clark-sergisi-uzerine/3212> (Erişim tarihi: 28.07.2018)
- http-32:** <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/> (Erişim tarihi: 28.07.2018)
- http-33:** <http://elmaaltshift.com/100-bin-yasakli-kitapla-yapilan-parthenon-tapinagi/> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- http-34:** https://dangerousminds.net/comments/dream_of_venus_salvador_dalis_spectacular_perverse_surrealist_funhouse_from (Erişim tarihi: 25.04.2018)
- http-35:** <http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Artists/ArtistDetail.aspx?ArtistId=f488beca-2e9d-4c52-b573-98ddfbaf2fc> (Erişim tarihi: 28.07.2019)
- http-36:** <https://thecharnelhouse.org/2014/05/19/the-transformation-of-the-aubette-in-strasbourg-1926-1928/#comments> (Erişim tarihi: 24.07.2019)
- http-37:** <https://www.artter.org.tr/saat-kac> 05.06.2020
- http-38:** <https://www.designboom.com/art/refik-anadol-machine-hallucination-artechouse-chelsea-09-11-2019/> (Erişim tarihi: 05.10.2019)
- http-39:** https://en.wikipedia.org/wiki/Gregor_Schneider (Erişim tarihi: 08.10.2019)
- http-40:** <https://www.gregor-schneider.de/index2.htm> (Erişim tarihi: 01.10.2019)
- http-41:** <https://www.designboom.com/art/light-reignfall-perceptive-cell-james-turrell-lacma-los-angeles-09-20-2016/> (Erişim tarihi: 01.10.2019)
- http-42:** <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/lithuania> (Erişim tarihi: 18.09.2019)
- http-43:** <https://www.studio-orta.com/en/artwork/284/70-x-7-The-Meal-Act-XXXIV-Mural-Arts-Philadelphia-2013> (Erişim tarihi: 07.07.2020)
- http-44:** <https://www.scjohnson.com/A%20Family%20Company/Architecture%20and%20Tours/Frank%20Lloyd%20Wright/Designed%20to%20Inspire%20SC%20Johnsons%20Frank%20Lloyd%20Wright%20designed%20Administration%20Building> (Erişim tarihi: 11.08.2019)
- http-45:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-love-sit-work> (Erişim tarihi: 05.10.2019)
- http-46:** <http://www.nendo.jp/en/works/think-black-lines/> (Erişim tarihi: 17.10.2018)
- http-47:** <http://www.orijeen.com/portfolio-item/color-flow/> (Erişim tarihi: 17.10.2018)

- http-48:** https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=18516001&objectId=716063&partId=1 (Erişim tarihi: 29.10.2019)
- http-49:** <https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation> (Erişim Tarihi: 29.10.2019)
- http-50:** <https://www.nga.gov/features/verrocchio-closer-look.html> (Erişim tarihi: 29.10.2019)
- http-51:** <https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/1087363?t=NOvtA2FiQgphTFSTRgXC2A> (Erişim tarihi: 30.10.2019)
- http-52:** <https://thecharnelhouse.org/2014/05/29/aleksandr-rodchenko-lenin-work-ers-club-in-paris-1925/> (Erişim tarihi: 20.10.2019)
- http-53:** <https://www.moma.org/collection/works/4044> (Erişim tarihi: 10.07.2020)
- http-54:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-chair-t03244> (Erişim tarihi: 14.07.2020)
- http-55:** <https://www.mutualart.com/Artwork/-Tatlin--chair/00E36F7BB95D782A> (Erişim tarihi 06.06.2020)
- http-56:** <https://www.core77.com/posts/52773/Eight-Things-You-Probably-Didnt-Know-About-Ray-Eames> (Erişim tarihi: 20.02.2020)
- http-57:** https://s3files.core77.com/blog/images/485069_33988_52773_5nIObowR8.jpg (Erişim tarihi: 20.02.2020)
- http-58:** <https://bonemagazine.com/en/interviews/campanabrothers> (Erişim tarihi 01.07.2019)
- http-59:** <http://campanas.com.br/exhibitions/> (Erişim tarihi 01.07.2019)
- http-60:** <https://www.dezeen.com/2016/07/20/video-interview-humberto-campana-brothers-favela-chair-influenced-generation-of-designers-movie/> (Erişim tarihi: 01.07.2019)
- http-61:** <https://www.eca.ed.ac.uk/news/students-present-data-driven-designs-and-prototypes-summer-show> (Erişim tarihi: 21.02.2020)
- http-62:** <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939> (Erişim tarihi: 02.07.2020)
- http-63:** <https://www.somersethouse.org.uk/residents/jesse-darling> (Erişim tarihi:18.04.2019)
- http-64:** <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-main-exhibition-at-arsenale-venice-art-biennale-2019/> (Erişim tarihi: 18.04.2019)

- http-65:** <https://tankmagazine.com/tank/2019/06/jesse-darling/>
(Erişim tarihi: 18.04.2019)
- http-66:** <https://www.2luxury2.com/biennale-arte-2019-anthea-hamilton-x-moroso-forma-mama-moth-sofa/> Erişim tarihi: 19.04.2020)
- http-67:** <https://gramho.com/media/2202982268157853480> (Erişim Tarihi: 19.04.2020)
- http-68:** <https://www.secession.at/en/exhibition/anthea-hamilton/#> (Erişim tarihi: 19.04.2020)
- http-69:** <https://www.westfaelischer-kunstverein.de/en/exhibitions/archive/2016/jon-rafman/> (Erişim tarihi: 21.04.2020)
- http-70:** <http://www.seventeengallery.com/artists/jon-rafman/>
(Erişim tarihi: 22.04.2020)
- http-71:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jon-rafman-s-participatory-playground-hits-harder-than> (Erişim tarihi: 22.04.2020)
- http-72:** <https://contemporaryartdaily.com/2015/12/jon-rafman-at-zabludowicz-collection/09-44/> (Erişim tarihi: 22.04.2020)
- http-73:** <https://listart.mit.edu/exhibitions/squeeze-chair-project-wendy-jacob-temple-grandin> (Erişim tarihi: 22.04.2020)
- http-74:** <https://creative-capital.org/projects/squeeze-chair/> (Erişim tarihi: 22.04.2020)
- http-75:** <https://www.gallery.ca/magazine/artists/sobey-art-award/technologys-impression-on-the-contemporary-psyche-jon-rafman-in> (Erişim tarihi: 23.04.2020)
- http-76:** <http://www.31bienal.org.br/en/post/1551> (Erişim tarihi: 01.05.2020)
- http-77:** <https://artofchange21.com/en/otobong-nkanga-landversation-2/> (Erişim tarihi: 02.05.2020)
- http-78:** <http://www.31bienal.org.br/en/post/1551> (Erişim Tarihi: 02.05.2020)
- http-79:** <https://theotherdada.com/en/consultancy/374/otobong-nkangas-landversation>
(Erişim tarihi: 02.05.2020)
- http-80:** <https://www.labiennale.org/en/art/2019/participants/slavs-and-tatars>
(Erişim tarihi: 03.05.2020)
- http-81:** <https://slavsandtatars.com/cycles/pickle-politics/down-low-gitter>
(Erişim tarihi: 03.05.2020)
- http-82:** <https://slavsandtatars.com/cycles/pickle-politics/dresdener-gitter>
(Erişim tarihi: 03.05.2020)

- http-83:** <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/iceland> (Erişim tarihi: 04.03.2020)
- http-84:** <https://www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/tom%C3%A1s-saraceno> (Erişim tarihi: 04.05.2020)
- http-85:** <https://www.domusweb.it/en/art/2011/09/24/tomas-saraceno-cloud-cities.html> (Erişim Tarihi: 04.05.2020)
- http-86:** <https://www.designboom.com/art/tomas-saraceno-cloud-cities-at-ham-burger-bahnhof-berlin/> (Erişim tarihi: 04.05.2020)
- http-87:** https://www.archdaily.com/574795/the-end-of-sitting-raaaf/547fa5d5e58ece4f800000be-detail?next_project=no (Erişim tarihi: 30.06.2020)
- http-88:** <https://www.raaaf.nl/en/studio> (Erişim tarihi: 30.06.2020)
- http-89:** https://whitecube.com/artists/artist/doris_salcedo (Erişim tarihi: 30.06.2020)
- http-90:** <http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/> (Erişim tarihi: 30.06.2020)
- http-91:** <https://gutorequena.com/new-page> (Erişim tarihi: 01.07.2020)
- http-92:** <https://gutorequena.com/my-heart-beats-like-yours> (Erişim tarihi: 01.07.2020)
- http-93:** <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-48391926> (Erişim tarihi: 01.07.2020)
- http-94:** <https://off-ground.com/> (Erişim tarihi: 02.07.2020)
- http-95:** <http://installationmag.com/adults-at-play/> (Erişim tarihi: 02.07.2020)
- http-96:** <https://divisare.com/projects/298261-peripheriques-architectes-pink-ghost> (Erişim tarihi: 11.07.2020)
- http-97:** <http://www.eskisehir.net.tr/fotograflar/?sec=3&fotoid=2922> (Erişim Tarihi: 04.07.2020)
- http-98:** <http://www.eskisehirkulturenvanteri.gov.tr/halkkulturutetay.aspx?ID=41> (Erişim tarihi 25.06.2020)
- http-99:** <http://feyyazbodur.com/makale/ESK%C4%B0%20ESK%C4%B0%C5%9EEH%C4%B0R%20S%C4%B0NEMALARI.pdf> (Erişim Tarihi: 17.08.2020)
- http-100:** https://www.youtube.com/watch?v=nUY_i5UyvEM&t=523s (Erişim tarihi: 04.05.2020)
- http-101:** <https://www.esgazete.com/gundem/kilicoglu-nun-temeli-atildi-h63594.html> (Erişim tarihi: 16.08.2020)
- http-102:** <https://sadibey.com/sinemalari/k/> (Erişim tarihi: 18.08.2020)

http-103: <http://www.arkiv.com.tr/proje/kilicoglu-sinemasi/6211>

(Erişim tarihi: 18.08.2020)

http-104: <https://www.arkitera.com/haber/trajikomik-bir-yikim-hikayesi-kilicoglu-sinemasi/> (Erişim tarihi: 18.08.2020)

http-105: <https://www.hurriyetemlak.com/eskisehir-tepebasi-hosnudiye-satilik/ofis/115939-10> (Erişim tarihi: 18.08.2020)



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Seda Canoğlu
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Ankara / 1983
E-Posta : scanoglu@eskisehir.edu.tr

Eğitim ve Mesleki Geçmiş

- 2012, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/ İç Mimarlık Anasanat Dalı.
- 2009, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü.
- 2008, Eurodecor/Güçlü Ahşap Ürünleri San. Tic. A.Ş., Tasarım Uzmanı.
- 2007, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü/İç Mimarlık Anasanat Dalı Yüksek Lisans.
- 2006, Anadolu Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Yüksekokulu, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Lisans.

Ödüller

- 2010, Mansiyon, Ulusal Ev Mobilyaları Tasarım Yarışması. İstanbul

Yayınları ve/veya Bilimsel Faaliyetler:

- Buldaç, M. Eren, G. Canoglu, S. (2019). Semiotic Analysis of Julian Rosefeldt's Manifesto. *QRFV: Quarterly Review of Film and Video*, 328-347.
- Canoglu, S. (2019). İçmimarlık Eğitiminde Kolaj Tekniğinin Yaratıcı Düşünceye Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *International Design and Art Journal*, 1(1), 74-88.
- Canoğlu S. Geçimli M., Eren G., Buldaç M., Alhan M. (2018). Kentin Değişim ve Dönüşümün Deneysel Kartografi ile Yorumlanması: Eskişehir Örneği. *Uluslararası Kentleşme ve Çevre Sorunları Sempozyumu*, Eskişehir: Eskişehir Teknik Üniversitesi, (4), 379-384.

- Nalçakan, M. ve Canoglu, S. (2017). Televizyon Dizileri Yoluyla Türkiye’de İç Mekân Tasarımında Kültürel Kodların Değerlendirilmesi ve Değişen Konut Algısı. *SanatTasarım Dergisi*, 7(2), 68-81.
- Canoğlu S. ve Uçar M.Ö. (2017). Furniture Usage in the Art of Installation. 11. *International Conference on Design Principles And Practices*’de sunulan poster. Toronto: George Brown College.
- Canoğlu S. (2016). Effects of Movies on Furniture Design Styles. 10. *International Conference on Design Principles And Practices*’de sunulan poster. Rio de Janeiro: Pontifical Catholic University.
- Nalçakan M., Özsaş N., Canoğlu S. (2015). Effects of The Television Broadcasts in Intercultural Interaction and Space Culture Case Study Turkey. *ICA Regional Conference; Expanding Communication: Old Boundaries And New Frontiers*’de sunulan bildiri. Polonya: University of Lodz, s.137-138.
- Nalçakan M., Canoğlu S., Özsaş N. (2015). The Evaluation of Cultural Codes in Interior Design Through Television Series and Changing Perception of Housing in Turkey. *ICNTAD 2015: International Conference on New Trends in Architecture And Interior Designing*’de sunulan bildiri. Dubai, UAE.
- Canoğlu S. ve Tütüncü D. (2012). An Assessment on Using Design Education As A Model For Acquiring New Skills For New Jobs. *Edulearn 12 International Conference On Education And New Learning Technologies*’de sunulan poster. Barselona, İspanya.
- Tütüncü D. ve Canoğlu S. (2012). Development of Student’s Visual Memory in Design Education Programmes; A Practice For Using Personal Blog. *Edulearn 12 International Conference On Education And New Learning Technologies*’de sunulan poster. Barselona, İspanya.
- Canoglu, S. (2011). Tasarım Eğitimi Veren Kurumlarda Profesyonel Tasarımcılarla Gerçekleşen Çalıştayların Tasarım Eğitim Sürecine Etkisi. 1. *Sanat Ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu*. Ankara: Başkent Üniversitesi, s. 461-464.
- Canoğlu S. ve Tütüncü D. (2010). Assessment of Sectoral Furniture Competitions as a Learning Outcomes in Furniture Design Courses. *ICERI2010 International Conference On Education, Research And Innovation*’da sunulan poster. Madrid, İspanya.

Projeler

- 2017, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Türkiye'deki İçmimarlık Alanının Tanımlanması ve Eğitim Profiline Belirlenmesi. Yürütücü: Kaptan B. Burak, Araştırmacı: Canoğlu S., Ulusoy G., Kurt Ö
- 2015, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Uyarlanmış TV Dizileri Yoluyla Türkiye de İç Mekân Tasarımında Kültürel Kodların Değerlendirilmesi. Yürütücü: Nalçalan, M. Araştırmacılar: Özsaş, N. Canoğlu, S., Alhan, E.
- 2014, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Türkiye de Tasarım Alanında Yeralan Meslekler İçinde İçmimarlığın Konumu. Yürütücü: Kaptan B. Araştırmacı:Sipahioğlu D., Balaban E., Canoğlu S.,Varol A.

Sanatsal Faaliyetler

- 2019, Çalıştay, "Hayalindeki Okul" Tasarım Atölyesi Çalıştayı, Oklubali Ortaokulu İnönü/Eskişehir.
- 2018, Çalıştay, Kentin Değişim ve Dönüşümün Deneysel Kartografi ile Yorumlanması: Eskişehir Örneği. Eskişehir: Eskişehir Teknik Üniversitesi
- 2018, Sergi, Boyutlararası / Interdimensional İçmimarlık Bölümü Araştırma Görevlileri Sergisi, Eskişehir: Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Sanat ve Tasarım Galerisi.
- 2016, Çalıştay, Temel Tasarım/Sanat Eğitimi Çalıştayı 1, Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
- 2014, Sergi, Entre Autre, Marsilya: Galerie MAD
- 2010, Sergi, Lisansüstü 2010, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Öğrenci Sergisi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- 2010, Sergi, Artist 2010, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Öğrencileri Sergisi, İstanbul: Tüay Kongre Merkezi.