

KAMUSAL SANATIN DENEYSELLİĞİ ÜZERİNE BİR İRDELEME

Cemre KILINÇ

Yüksek Lisans Tezi

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Osman TUTAL

Eskişehir

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2020

ÖZET

KAMUSAL SANATIN DENEYSELLİĞİ ÜZERİNE BİR İRDELEME

Cemre KILINÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Bilim Dalı

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2020

Danışman: Prof. Dr. Osman TUTAL

Devingen yapısıyla sürekli değişen ve gelişen sanat, dönüşen yapısıyla çoğu tabuyu yıkmış, özellikle 20. yüzyıl itibariyle ‘beyaz küp’ olarak da bilinen ‘sanatın uzaktan seyredildiği düşünce’den sıyrılıp, deneyimlenen bir uygulama alanına dönüşmeye başlamıştır. Kamusal mekânla birleşen bu deneyim kamusal sanata dönüşmüş ve kamusal mekânın giderek deney(im)lenip laboratuvar halini aldığı çalışmalarla sanatın deneysel kamusal sanata evrilmesini sağlamıştır.

21. yüzyıl ile beraber zamanla değişen sosyal ortam kamusal sanata olan ilgiyi artırmış ve toplumsal bir gereksinime dönüştürmüştür. Gelişen teknoloji ile kamusal alandaki sanatsal faaliyetler çeşitlenirken bu faaliyetlere erişim kolaylaşmış ve sanat, kamusal mekânın vazgeçilmezi olmaya başlamıştır. Özellikle iki binli yıllardan itibaren hem süreç hem sonuç odaklı kamusal sanat faaliyetleri pavyon ve enstalasyon gibi deneysellik çalışmalarıyla yeni bir ivme kazanmış, bu durum kamusal sanatı başka bir boyuta taşımıştır.

Bu çalışma, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla kamusal sanatın geçirdiği dönüşümü deneysel örnekler üzerinden ortaya koymaktadır. Çalışmada 21. yüzyılda pavyon, enstalasyon, heykel gibi disiplinler arası deneysel kamusal sanat ürünleri artan sayıları nedeniyle ortaya çıkan benzerlikleri sonucu prototipleşme ve ekonomik kaygılar üzerinden değerlendirilmekte, sanatın rakamsallaşması sorununa dikkat çekerek sanatın deneyselliğini sorgulamakta ve tartışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kamusal sanat, Deney, Deneyim, Deneysellik, Deneysel kamusal sanat

ABSTRACT

A STUDY ON THE EXPERIMENTALITY OF PUBLIC ART

Cemre KILINÇ

Department of Architecture

Programme in Building Design

Eskişehir Technical University, Institute of Graduate Programs, June 2020

Supervisor: Prof. Dr. Osman TUTAL

The art constantly changing and developing with its dynamic structure has destroyed most taboos with its transforming structure, and as of the 20th century, it has begun to turn into a practice field, which is known as “white cube”, from the idea that “art is watched from afar”. This experience, combined with public space, has turned into public art, and has enabled art to evolve into experimental public art through studies where the public space is gradually experienced and transformed into a laboratory.

The social environment that has changed over time since the beginning of the 21st century has increased the interest in public art and turned it into a social need. While the artistic activities in the public sphere diversified with the developing technology, access to these activities has become easier and art has become an indispensable part of public space. Especially since two thousand years, both process and result oriented public art activities gained a new momentum with experimental works such as pavilion and installation, and this has brought public art to another content.

This study reveals the transformation of public art from the 20th century to the 21st century through experimental designs. In the study, interdisciplinary experimental public art products such as pavilions, installations and sculptures in the 21st century are evaluated based on prototyping and economic concerns as a result of their increasing numbers, questioning and discussing the experimentality of art by drawing attention to the problem of the numericalization of art.

Keywords: Public art, Experiment, Experience, Experimental, Experimental public art

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen, değerli bilgi ve tecrübesini benimle paylaşan, hoşgörüsüyle yüksek lisans sürecini benim için kolaylaştıran danışmanım Prof. Dr. Osman Tural'a çok teşekkür ederim. Ayrıca yapıcı yorum ve önerileriyle çalışmamın gelişmesine katkıda bulunan Prof. Dr. Berna Üstün'e, Prof. Dr. Havva Alkan Bala'ya, ve Prof. Dr. Asu Beşgen'e teşekkür ederim.

Her zaman olduğu gibi bu süreçte de beni maddi manevi destekleyip, yanımda olduklarını hissettiren annem Tayyibe Kılınç'a, babam Vahap Kılınç'a ve kardeşim Hasan Kılınç'a minnettarım.

Her anımda yanımda olup, beni destekleyen sevgili Çağrı Ünver'e ve yüksek lisans eğitimi sayesinde tanışıp aynı yolda beraber ilerlediğimiz yardımsever arkadaşlarım Burcu Ayaz, Gizem Karaoğlu, Sema Balçık'a çok teşekkür ederim.

Cemre KILINÇ

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 ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Teknik Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla 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.

Cemre KILINÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xvi
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı	2
1.2. Tezin Yöntemi	2
2. KAVRAMSAL TARTIŞMALAR	3
2.1. Deney, Deneyim Deneyisel	4
2.2. Mimarlıkta Deneysellik	5
2.3. Kamusal Alanda Deneysellik	6
2.4. Kamusal Sanatta Deneysellik.....	9
2.5. Değerlendirmeler.....	17
3. KAMUSAL SANATTA DENEYSELLİK	18
3.1. 20. Yüzyılda Kamusal Sanatta Deneysellik	18
3.1.1. Avangart ve sürrealist etkilerle deneyisel sanat	18
3.1.2. Kamusal mekâna taşan deneyisel kamusal sanat	28
3.2. 21. Yüzyılda Kamusal Sanatta Deneysellik	49

3.2.1. 21. yüzyıl deneysel kamusal sanat ürünlerinde 20. yüzyıl yansımaları.....	49
3.2.2. 21. yüzyılda deneysel kamusal sanat ürünleri ve karakteristik özellikleri	62
3.2.2.1. <i>İsviçre Pavyonu, Hannover- EXPO 2000</i>	62
3.2.2.2. <i>“The Gates” (Kapılar) Enstalasyonu, Amerika-2005</i>	64
3.2.2.3. <i>Serpentine Pavyonu, İngiltere- 2013</i>	66
3.2.2.4. <i>“Identity Pavilion” (Kimlik Pavyonu), İspanya- 2014</i>	68
3.2.2.5. <i>Brezilya Pavyonu, Milano- EXPO 2015</i>	70
3.2.2.6. <i>“The Floating Piers” (Yüzer İskele) Enstalasyonu, İtalya- 2016</i>	71
3.2.2.7. <i>Serpentine Pavyonu, İngiltere- 2016</i>	74
3.2.2.8. <i>“One Bucket At Time” (Her Seferinde Bir Kova) Enstalasyonu, Meksika- 2017</i>	75
3.2.2.9. <i>“Şeffaf Heykeller”, Amerika- 2018</i>	77
3.2.2.10. <i>Teknolojik enstalasyonlar</i>	79
3.2.3. 21. yüzyıl örneklerinin değerlendirmesi	84
4. 21. YÜZYIL DENEYSEL KAMUSAL SANAT ÜRÜNLERİNDEKİ ‘TEK TİPLEŞME’ VE ‘RAKAMLAŞMA’ SORUNSALI	87
4.1. 21. Yüzyıl Deneysel Kamusal Sanat Ürünlerindeki Benzerlikler ve Sanatta ‘Tek tipleşme’ Sorunsalı	87
4.2. 21. Yüzyıl Deneysel Kamusal Sanat Ürünlerindeki Ekonomik Kaygılar ve Sanatın ‘Rakamlaşması’ Sorunsalı	98
5. SONUÇ	105
KAYNAKÇA	109
İNTERNET KAYNAKLARI	120
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 4.1. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzerlikler-1.....	89
Tablo 4.2. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzerlikler-2.....	90
Tablo 4.3. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzerlikler-3.....	91
Tablo 4.4. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzelikler – 4	92
Tablo 4.5. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 1	92
Tablo 4.6. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 2	93
Tablo 4.7. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 2	94
Tablo 4.8. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 3	95
Tablo 4.9. Kamusal Sanat Ürünlerinde İşlevsel Benzelikler	96
Tablo 4.10. Serpentine Galeri pavyonlarının 2000-2014 yılları arasındaki bütçeleri.....	101

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1	Deneysel kamusal sanatın ayrı disiplinleri barındırması.....	17
-----------	--	----



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. Merzbau, (Sanatçı Kurt Schwitters), Hannover, 1937	19
Görsel 3.2. Exposition Internationale du Surrealisme Sergisi, (Sürrealist Sanatçılar), Paris, 1938.....	20
Görsel 3.3. Serginin yapraklarla kaplanmış zemini ve kömür çuvalıyla kaplanmış tavanı.....	21
Görsel 3.4. First Paper of Surrealism Sergisi, (Sanatçı Marcel Duchamp), New York, 1942	22
Görsel 3.5. First Paper of Surrealism Sergisi, New York, 1942	23
Görsel 3.6. Art of This Century Sergisi, (Sanatçı Frederick Kiesler), New York, 1942.....	23
Görsel 3.7. Art of This Century Sergisi, 1942	24
Görsel 3.8. Endless House (Sonsuz Ev) Maket, (Sanatçı Frederick Kiesler), New York, 1958	25
Görsel 3.9. Endless House (Sonsuz Ev) Yapım Aşamaları ve Eskizi	25
Görsel 3.10. Monument for the Reconstruction, (Mimari Grup Constant), Rotterdam, 1955.....	27
Görsel 3.11. Ruimtecircus projesi ve kente fotomontaj hali , Museumplein , 1956	27
Görsel 3.12. Phillips Pavyonu, (Mimar Le Corbusier ve Mimar-Müzişyen Iannis Xenakis), Brüksel, 1958.....	29
Görsel 3.13. Phillips Pavyonu - Brüksel, 1958	29
Görsel 3.14. Pavyonun müzik akışı doğrultusunda mekânsal eskizleri ve hoparlör yerleştirilen hiperbolik -parabolik iç yüzeyler.....	30
Görsel 3.15. Wall of Oil Barrels Enstalasyonu, (Sanatçı Christo-Jeanne Claude), Paris 1961.....	31
Görsel 3.16. Wall of Oil Barrels – Paris, 1961	32
Görsel 3.17. Urbo Effimero Enstalasyonu, (Mimari Grup: UFO), Floransa, 1968	32
Görsel 3.18. 42,390 Cubic Feet Package Enstalasyonu, Minneapolis, 1966	33
Görsel 3.19. 42,390 Cubic Feet Package - Minneapolis, 1966	34
Görsel 3.20. Restless Sphere Enstalasyonu, (Mimari Grup: Coop Himmelblau), Basel, 1971.....	34
Görsel 3.21. Enstalasyonun Deneyimlenmesi - Basel, 1971	35

Görsel 3.22. Oasis No.7, (Mimari Grup: Haus Rocker Co), Kassel, 1972	35
Görsel 3.23. Fuji Pavyonu, (Mimar: Yukata Murata), Osaka, EXPO 1970	36
Görsel 3.24. Pavyonun anıtsal ifadesi- EXPO 1970	36
Görsel 3.25. Pepsi Pavyonu, (Sanatçı Mühendis Grup E.A.T), Osaka, EXPO 1970.....	37
Görsel 3.26. Pepsi Pavyonu- EXPO 1970	38
Görsel 3.27. La Grande Vitesse Heykeli, (Heykeltıraş Alexander Calder), Michigan, 1969	39
Görsel 3.28. La Grande Vitesse'nin kent meydanındaki çekim gücü – Michigan, 1969	39
Görsel 3.29. Flamingo Heykeli, (Heykeltıraş Alexander Calder), Chicago, 1974	40
Görsel 3.30. Pool Balls Enstalasyonu, (Sanatçı Claes Oldenburg), Münster, 1977	41
Görsel 3.31. Tilted Arc Heykeli, (Heykeltıraş Richard Serra), New York, 1981	41
Görsel 3.32. Two Adjacent Pavyonu, (Sanatçı Dan Graham), Illinois, 1981	42
Görsel 3.33. ‘Meydandaki Heykeller’, (Sanatçı Raquel Rabinovich), New York, 1985.....	43
Görsel 3.34. Dreamspace –Almanya, 1986.....	43
Görsel 3.35. Dreamspace Pavyonu, (Heykeltıraş Maurice Agis), Almanya, 1986	44
Görsel 3.36. Surrounded Islands Enstalasyonu, (Sanatçı Christo- Jeanne Claude), Miami, 1983.....	45
Görsel 3.37. Surrounded Islands Yapım Aşamaları, 1983	46
Görsel 3.38. Wrapped Reichstag Enstalasyonu, (Sanatçı Christo- Jeanne Claude), Berlin, 1995.....	47
Görsel 3.39. Enstalasyonun yapım aşamaları	47
Görsel 3.40. First Paper of Surrealism Sergisi-Marcel Duchamp (New York-1942) (solda) ve Tube Cologne Enstalasyonu (Köln- 2016) (sağda)	50
Görsel 3.41. Pénérable Enstalasyonu (Chicago-2015)	50
Görsel 3.42. Endless House (1958) (solda) ve Serpentine Galerî Pavyonu (2014) (sağda)	51
Görsel 3.43. Wall of Oil Barrels- Paris (1961) (solda) ve “Delirious Frites” Enstalasyonu – QubecCity (2014) (sağda)	52
Görsel 3.44. ‘Delirious Frites’ Enstalasyonu Gündüz-Gece Kullanımı – QubecCity (2014).....	52
Görsel 3.45. Tetris Bloklarının gece ve gündüz görüntüsü- Sydney (2012)	53

Görsel 3.46. ‘Şehir İpliği’ Enstalasyonu- New York (2018)	53
Görsel 3.47. Coop Himmelb(l)au Tasarımı Enstalasyon – Basel (1971) (solda) ve ‘superKolmemen’ Pavyonu - Helsinki (2016) (sağda)	54
Görsel 3.48. ‘superKolmemen’ Pavyonu ve İç Mekanın Kullanıcılar Tarafından Deneyimlenmesi-Helsinki (2016)	55
Görsel 3.49. Pavyonun Kentsel Mekâna Müdahalesi- Helsinki (2016).....	55
Görsel 3.50. Fantastik Plastik Enstalasyonu Madrid (2013).....	56
Görsel 3.51. ‘Aqua-scape’ Pavyonu- Japonya (2006)	57
Görsel 3.52. ‘Oasis No. 7’- Kassel (1972) ve ‘PVC Balonlar’- İstanbul (2005)	57
Görsel 3.53. Pool Balls–Münster (1977) (solda) -“Kırmızı Top” Enstalasyonu (sağda)	58
Görsel 3.54. ‘Kırmızı Top’ Enstalasyonu	58
Görsel 3.55. “Sıçrama”- HongKong (2018).....	59
Görsel 3.56. “Tilted Arc”-New York (1981) ve “C-Curve Sculpture” Brighton (2007) - Enstalasyonların Benzerliği	60
Görsel 3.57. “C-Curve Sculpture” Enstalasyonu- Brighton (2007), Londra (2010)	60
Görsel 3.58. Serpentine Galerî 2015 Pavyonu	61
Görsel 3.59. “Dreamspace” (1986) ve Serpentine Galerî Pavyonu (2015)’in Benzerliği	61
Görsel 3.60. “Dreamspace” (1986) ve Serpentine Galerî Pavyonu İç Mekanları (2015).....	61
Görsel 3.61. İsviçre Pavyonu, (Mimar Peter Zumthor), Hannover, EXPO 2000	63
Görsel 3.62. Pavyonun dışardan görüntüsü - İç mekanda akustik sesin deneyimlenmesi	63
Görsel 3.63. ‘The Gates’ Enstalasyonu, (Sanatçı Christo-Jeanne Claude), New York, 2005	64
Görsel 3.64. Safran rengi kumaşla kaplı ‘kapılar’ -Amerika(2005)	64
Görsel 3.65. Enstalasyonun Central Park’ta güneşi, yağmuru, karı deneyimlemesi	65
Görsel 3.66. Serpentine Galerî Pavyonu, (Mimar Sou Fujimoto), Londra, 2013	66
Görsel 3.67. Pavyonun çeperinin kullanılması	67
Görsel 3.68. Pavyonun kafe olarak kullanılan alanı	67
Görsel 3.69. Kimlik (Identity) Pavyonu, (Mimari Grup Urbanus), Barcelona, 2014 ...	68
Görsel 3.70. Roma Kemerinden Katalan Tonoza Dönüşüm.....	69

Görsel 3.71. Enstalasyonun çocuklarla deneyimlenmesi	70
Görsel 3.72. Brezilya Pavyonu, (Mimari Grup Studio Arthur Casas), Milano, EXPO-2015.....	70
Görsel 3.73. Üst file yüzeyin yürüyüş yapılan platforma, taban yüzeyin ise sergi alanına dönüşmesi	71
Görsel 3.74. ‘The Floating Piers’ Enstalasyonu, (Sanatçı Christo-Jeanne Claude), İtalya, 2016	72
Görsel 3.75. Enstalasyonun yüzen platformu kullanıcılara denizin üstünde yürüme deneyimi sunmuştur.	72
Görsel 3.76. Kumaş malzemenin iç sokaklara uzanarak, enstalasyonun kentle olan bütünlüğü sağlanmıştır.	73
Görsel 3.77. Enstalasyonun yapım aşamaları	73
Görsel 3.78. Serpentine Galerî Pavyonu, (Mimar Bjarke Ingels), Londra, 2016	74
Görsel 3.79. İç mekândaki etkinlik alanı - Tasarımın dış yüzeyin deneyimlenmesine izin vermesi	74
Görsel 3.80. One Bucket at Time Enstalasyonu, (Mimari Grup Factor Eficiencia), Meksika, 2017	75
Görsel 3.81. Enstalasyonun kalabalığı kendine çekmesi	76
Görsel 3.82. Çocukların enstalasyonu deneyimlemesi	76
Görsel 3.83. Şeffaf Heykeller Enstalasyonu, (Sanatçı Edoardo Tresoldi), Kaliforniya, 2018	77
Görsel 3.84. Enstalasyon ve kullanıcıların iç içe geçmesi	78
Görsel 3.85. Masif Hava Heykelleri, (Sanatçı-Heykeltıraş Janet Echelman), Madrid, 2018	79
Görsel 3.86. ‘Plaza Mayor’ Meydanı enstalasyonun gece kullanımı- Madrid (2018)	80
Görsel 3.87. Amsterdam (2012) - Arizona (2009)	80
Görsel 3.88. ‘wonderWALL’ Enstalasyonu, (Mimari Grup LIKEarchitects), Lizbon, 2014	81
Görsel 3.89. Renk geçişleriyle atmosferin değişimi	81
Görsel 3.90. ‘Pixel Cloud’ Enstalasyonu, (Mimari Grup Unstable), İzlanda, 2013	82
Görsel 3.91. Işık ve renk gösterileri	82

Görsel 3.92. ‘WDCH Dream’ Enstalasyonu, (Mimar-Sanatçı Refik Anadol), Los Angeles, 2018	83
Görsel 3.93. ‘onde pixel’ Enstalasyonu, (Dijital Sanatçı Miguel Chevalier), Milano, 2016	83
Görsel 3.94. ‘motion exposure’ Enstalasyonu, (Sanatçı-Sporcu Stephen Orlando), Kanada,2016	84
Görsel 4.1. Anish Kapoor Londra Olimpiyat Oyunları 'ArcelorMittal Orbit' Pavyonu- (Tamamlanma tarihi:2012)	99
Görsel 4.2. 'The Gates' Enstalasyonu /Amerika - 'The Floating Piers' Enstalasyonu/ İtalya	100
Görsel 4.3. Serpentine Galeri 2017 Pavyonu	101
Görsel 4.4. 'Cloud Gate' Pavyonunun şehir merkezindeki çekim gücü	102
Görsel 4.5. ‘The Floating Piers’ Enstalasyonu ve Serpentine Galeri 2015 Pavyonu	103

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	:	Amerika Birleşik Devletleri
cm	:	Santimetre
kg	:	Kilogram
km	:	Kilometre
m	:	Metre
MoMA	:	The Museum of Modern Art



1. GİRİŞ

Sanat, “Bir duygunun, bir tasarının veya güzelliğin ifadesinde kullanılan metotların tümü; bu metotlar sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılıktır (Meydan Larousse, 1990)”. Sanat kendini farklı disiplinlerin teknikleri, deneyimleri ve dışa vurumlarıyla var ederken yaygın olarak herkesin erişebileceği mekânlarda ve alanlarda izleyicisiyle buluşur. Tezin odaklandığı kamusal sanat ve deneysel kamusal sanata yaygın olarak kentsel mekânlar ev sahipliği yapmaktadır. Bu mekanlarda heykel, pavyon, enstalasyon gibi ürünlerle görünür kılınan kamusal sanat; sanatçıların deneysel çalışmalarıyla hem yer aldığı mekân hem de izleyici açısından başka bir boyut kazanır.

Günümüzde kamusal mekânlarda sergilenen pavyon, enstalasyon gibi deneysel sanat ürünleri mekâna getirdiği yenilik ve dinamizmle oldukça dikkat çekmektedir. Kamusal alan kullanıcısı sergilenen ürünü deneyimleyerek, kanıksadığı mekâna yeni bir bakış açısı ile yaklaşabilmektedir. Ürünlerin kimi belirli bir fonksiyona sahip olup, kimi sadece bir sanat eseri olarak karşımıza çıkarken, bazı ürünler ise her iki özelliği de barındırabilmektedir. Ancak bir kamusal alanı yeniden tanımlama gücüne sahip olmaları bu ürünlerin ortak özelliğidir. Her yüzyılın, her on yılın, hatta bir önceki yılın ekonomik, sosyal, politik koşullarının değiştiği hayatta kamusal mekândaki deneysel sanat ürünleri de sürece göre şekillenmektedir.

20. Yüzyıl deneysel kamusal sanat ürünleri için oldukça zor bir dönem olarak değerlendirilebilir. Sosyal ortamı kamusal sanata hazır olmayan bu dönemde zoru deneyimlemek elbette daha büyük etkiler yaratmıştır.

21. Yüzyılda ise 2000’li yılların başlarından itibaren Türkiye’de örnekleri pek olmasa da kendisine dünya sahnesinde çokça yer bulan bu ürünler için “Pavyonlar her yerdedir.” gibi söylemler de üretilmiştir (Lavin, 2012). Bugün hepsi yerinde görülmesi de hemen her gün magazin haberi gibi dergilerde, makalelerde, internet sitelerinde, sosyal medyada pavyon, enstalasyon gibi kamusal sanat ürünlerinin sergilendiği haberleri yayınlanmaktadır.

Tez kendisine bu ürünlerin bir geçmişi olduğundan bahsedip, içinde bulunduğumuz yüzyıldaki çoğu kamusal sanat ürününün, bir önceki yüzyıldaki deneysel ürünlerin bir yansıması olduğunu göstermeyi problem olarak ele almakla beraber, özellikle 21 yüzyılda kamusal sanatı deneysellik kavramı üzerinden tartışmaya açmaktadır. Bu doğrultuda 20.

yüzyıl ve 21. yüzyılda kamusal mekândaki deneysel sanat ürünlerinin deneysellikleri sürece göre sorgulanmıştır. Tezin kendisinin de bir deneme olduğu düşünülürse bu sorgulama yapılırken şu dönem deneyseldir, bu dönem ya da ürün değildir gibi kesin ifadeler belirtmek yerine deneyin doğasında olan soru ve sorgulamalarla konu irdelenmek istenmiştir.

1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı

Kamusal sanat ürünlerinin deneysellik anlamında kaygan bir zemini olmadığı gibi belirli sınırları da yoktur. Şüphesiz ki kamusal sanat ürünlerinin mekâna ve izleyiciye kattığı birçok olumlu yön vardır. Tez, bu olumlu özellikleri göz ardı etmeden 20. yüzyılda ilk örneklerini veren deneysel kamusal sanatın 21. yüzyıla kadar geçirdiği değişimi ele almakta, sayılarının artmasıyla ortaya çıkan benzerlikleri ve deneysel kamusal sanatın ekonomik getirileri olan ögeye dönüşümünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda deneyselliğe ve deneysel olana odaklanan tez, deneysel kamusal sanat faaliyetlerinin ortaya çıktığı süreci incelemiş ve değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Çalışma kapsamında, 20. Yüzyılda deneyimlenen sanat kavramının oluşmasıyla beraber kamusal mekânlarda ortaya çıkan ilk deneysel sanat örnekleri, 21. Yüzyılda ise kamusal sanatın giderek daha göz önünde olmaya başlamasıyla bir önceki yüzyıla göre geçirdiği değişim ve kamusal sanatın mevcut durumunun deneysellikle olan ilişkisi örnekler üzerinden irdelenmiştir.

1.2. Tezin Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Betimsel inceleme yapılmış ve veriler nitel veri araçlarından doküman inceleme yoluyla elde edilmiştir. Doküman inceleme kamusal sanat ve deneysel sanatla ilgili olarak görseller, yorumlar, değerlendirme yazıları, makaleler üzerinden yapılmıştır. 21. Yüzyılda kaynaklarda eleştirilmeye değer bulunan, değerlendirmelerde, yorumlarda ve tartışmalarda öne çıkan, bireylerin katılımcı rol üstlendiği, deneyim anlamında aktif olarak yer aldıkları, disiplinlerin iş birliği içerisinde olduğu deneysel kamusal sanat ürünlerinin içerik analizi yapılmıştır. Analizler, 21. yüzyılda deneysel kamusal sanat ürünlerindeki benzerlikler ve sanatta “tek tipleşme” sorunsalı ile 21. yüzyılda deneysel kamusal sanat ürünlerindeki ekonomik kaygılar ve sanatın “rakamlaşması” sorunsalı üzerine odaklanmış, yıllara göre gelişim süreci içinde ürünlerin biçimsel, işlevsel ve uygulama alanındaki benzerlikleri açısından karşılaştırmaları yapılarak tablolastırılmıştır.

2. KAVRAMSAL TARTIŞMALAR

“Sözcükler çoğu kez belgelerden daha canlı tanıklardır (Hobsbawm, 1989)”. “Her yeni sözcük ya da yeni bir anlam kazanan eski sözcük, ortaya çıktığı dönemdeki yeni toplumsal gelişmelere, yeni olgulara işaret eder (Özbek, 2004)”. Çalışma kapsamında bu bölümde bazı kavramların sözlük anlamları ve bu kavramlar hakkında söylemleri olan düşünürlerin ifadelerine karşılıklı olarak yer verilerek tartışmaya açılmıştır. Bu bağlamda, ilk olarak tezin de odağını oluşturan deney, deneyim ve deneysel kavramlarına açıklık getirilmek istenmiştir.

Deneyselliğin uygulanabildiği ve bu uygulama sürecinin denendiği bir mekân olarak kamusal alan kavramı fazlasıyla önemli görülmüştür. Bu noktada kamusal alan kavramı ile ilgili olarak ilk ifadelere yer verilmiş; Habermas, Negt, Kluge, Arendt’in kamusal alan ve kamusal alanın deneyimlenmesi ile ilgili düşünceleri konu çerçevesinde ele alınmıştır.

Kamusal alanın deneyimlenmesine katkıda bulunan en büyük etkenlerden biri de kamusal sanattır. Sanatın kamusal mekânda uygulanması farklı disiplinlerin sorgulanmasını da beraberinde getirir. Tek bir disipline bağlı kalmayan kamusal sanat zengin içeriğiyle herhangi bir sınıra da maruz kalmamaktadır. Bu noktada kamusal sanat başlığı altında disiplinlerin ve pratiklerin kamusal sanat hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Farklılıkların düşünce bağlamında da sınırlarının muğlaklaştığı, hatta zaman iç içe geçtiği vurgulanmak istenmiştir.

Kamusal sanat temelde günlük bir ihtiyaç olarak görüldüğünden müze, galeri gibi bireylerin özel olarak gidip gördüğü sanat ürünüyle günlük yaşamında maruz kaldığı; kamusal mekândaki kamusal sanatın ayrımı belirtilmek istenmiştir. Günlük yaşamın bir ögesi haline gelen sanat deneyimlenmesi, katılımcılığı beraberinde getirip bireyin konumunu aktifleştirmesi bakımından önemli görülmektedir. Bu doğrultuda kamusal sanat kavramı da deney, deneyim ve deneysellikle ilişkilendirilmiştir.

Farklı pratikler ve ayrı dönemlerle sürekli yenilenen bu kavramlar değişime, dönüşüme ve gelişime açık olarak görülmekte ve sürekli olarak şekillendiği ifade edilmek istenmiştir.

2.1. Deney, Deneyim Deneyisel

Dar anlamda deney, ilmi bir gerçeği ortaya çıkarmaya yarayan bir deneme olarak tanımlanmaktadır (Meydan Larousse, 1992). İnsanın gerçekliğe olana ilişkin her türlü yaşantı ve hissiyatı algılaması, ilişki kurması, doğrudan bilgi edinmesinin yolu olarak da ifade edilmektedir (http-1). “Deney terimi genel anlamda gözlemi, içe bakışı, duyular ve bilinç aracılığıyla elde edilen algıları dile getirir. Bu bağlamda deney, fikir boyutunda tamamlanır. Deney, insansal bir işlemdir, insandan başka hiçbir canlı deney yapamaz; demek ki deney yalnızca pratiğin hâkim olduğu bir işlem değil, aynı zamanda fikri bir işlemdir (Hançerlioğlu, 1976)” gibi ifadeler de yer almaktadır.

Deneyin konusu dış dünyadır. İnsanın aktif bir faaliyeti olduğundan deney düşünsel bir parametredir (http-2). “Deney bir fikir ya da hipotezin gerçekte işleyip işlemediğinin test edilmesidir; deney hipotezin yaratımı değildir bu da pratiğin alanındadır. Deney kuram ile pratik arasında bir ara alandır (Woods, 2010)”.

Deney kavramı, mevcut olana karşı olup yeniliklere açık olma fikrine dayanmaktadır. Bu bağlamda; “Geleneksele karşı çıkıp, geçmişle arasına çizgi koyan tüm sanat ve mimarlık akımlarının ortak noktası bilinmeyene yönelik olan deneyci tavırlarıdır” (Yırtıcı, Gürer, & Yıldız , 1993) denilebilir. Bu noktada deney sadece birbirinden ayrı teknik ve araçların kullanıldığı bir işlem olarak görülmemelidir. “Kişiyi deneye zorlayan, devralınmış biçim ve içeriklerin çözülmesinin sonucu olan bir güvensizlik ve yersizlik duygusudur. Bu yitirme ve sıfırdan başlama zorunluluğu sanatı ve mimarlığı önceden kestirilemeyecek bir deneyime dönüştürür (Koçak, 1992)”. Dolayısıyla deney, deneyim ve deneyisel arasında doğrudan bir ilişki vardır denilebilir.

Yalın haliyle deneyim, belli amaçlara bağlı kalınarak yapılan deneme olarak tanımlanmaktadır (Meydan Larousse, 1992). Deneyim, “Teorik olanla pratik olanın, kurgusal olanla gerçek olanın, akıl ile eylemin buluştuğu bir kavramdır (Türer, 2009)”. Deneyim kişinin doğrudan algıları ve etkinlikleriyle kazandığı tecrübe olarak da nitelendirilebilir.

“İdrakin tümünün deneyimle başladığından şüphe edilemez. Zira idrak gücümüzü, duyularımızı uyaran nesnelerden başka ne harekete geçirebilir? Deneyim, deneyisel bir idraktır, yani bir nesneyi algılar yoluyla belirleyen bir idraktır (Kant, 2008)”. Deneyim kelimesinin kökeninin “deneme, deney” anlamına gelen Latince “*experianta*”dan

türediğini ve Latince “denemek” (*experiri*) ile “tehlike” (*periculum*) aynı kökten geldiği için, deneyim ile tehlike (*peril*) arasında bir bağlantı olduğunu (Jay, 2012) savunan ifadeler de yer almaktadır. De Certeau’ya göre mekân bir deneyim alanıdır. Bu bağlamda mekân hareketli unsurların kesişiminden oluşur ve içinde gerçekleşen hareketlerin toplamı aracılığıyla deneyimlenen bir yer haline gelir (Certeau, 1988).

Deneyim bir eylemler bütünüdür denilebilir. Başlangıcı ve sonu olabileceği gibi hiç bitmeyecek bir süreç de bu eylem etkinliğini ifade edebilir. Deneyim sadece bireysel olarak da düşünülmemelidir. İnsan, çevre arasında kurulan etkileşim ve bu etkileşimin katılıma dönüştüğü bir sonuç da deneyimi oluşturacaktır (Eroğlu, 2017). İnsan, çevre, katılım parametreleri ile yaşanması muhtemel deneyime en iyi örneklerden biri şüphesiz sanattır. Sanat, insana mekânı deneyimleme fırsatı verir. Bu bağlamda sanatın geleneksel var olan kavramsal ve kuramsal pratikleri sorgulaması, mevcut sistemlerin dışına çıkması onu deneyimselliğe yönlendiren bir olgu yapmaktadır (Erdönmez, 2013).

Deneyimsel kısa haliyle, deneyimlemeden yararlanan ve deneyimle ilgili olan şeklinde tanımlanmaktadır (Meydan Larousse, 1992). Deneyime dayanan; bilimsel, sanatsal deneyimde kullanılabilir olan şeklinde ifadeleri de vardır (http-3).

Dündar (2012) deneyimselliğin bir üretim biçimi olarak düşünüldüğünde ticari kaygılardan uzak olması gerektiğine vurgu yaparken, benzer bir fikri Şentürk (2012) kitlesel üretimi bozarak bireyselleştirilen tasarımların deneyimsel olduğu ve dolayısıyla deneyimsel üretimin metalaşma ve pazarlama gibi unsurlarla ilişkilendirilemeyeceği şeklinde belirtmiştir. Bu bağlamda deneyimselliğin tekilliğine Hannula “Deneyim tekrarlanabilir, ancak deneyimsel olan tekrarlanamaz. Dolayısıyla deneyimsel olan özel ve biriciktir (2007)” ifadesiyle dikkat çekmiştir. Her alanda deneyimsellik olabilir. Deneyimsel müzik, deneyimsel sinema, deneyimsel edebiyat, deneyimsel mimarlık ve daha birçok alanda deneyimsellik söz konusu olabilir. Hepsinin ortak noktası ise var olana başkaldırı olarak düşünülebilir.

2.2. Mimarlıkta Deneyimsellik

Mimarlıkta deneyimsellik gelenekselliğe başkaldıran, yenilikçi yol ve yöntemlerin kullanıldığı araştırma yönü tasarım ve uygulama süreçleri kadar önemli olan bir süreç olarak nitelendirilebilir. Bir diğer ifadeye göre “Mimarlıkta deneme yapma hali ile başka bir tanımlama altında değerlendirilebilecek olan "deneyimsel mimarlık", mimarlık ve

deneyin ara kesitinde, ne tam olarak ikisine ait ne de bütünüyle ikisinden bağımsız yeni bir ara bölge ve oluş halidir (Dönmez, 2015)”.

Deneysel mimarlık iki ayrı parametre gibi düşünülse de mimarlık ve deney aslında mevcut olana başkaldırıdır. İçindeki deney kelimesinden dolayı sistematik kurallar bütünü ile doğru sonuca ulaştırma gibi görülse de aslında deneysel mimarlık kurallarla formüle edilecek bir olgu değildir (Dündar, 2012).

Deneysel mimarlık ifadesinin 1970’te Peter Cook tarafından yazılan *Experimental Architecture* isimli kitap ile dile getirilmeye başlandığı bilinmektedir (Dündar, 2012). Deneysel mimarlık fiziksel bir ürünün sonuç odaklı değerlendirildiği bir disiplin değildir. Herhangi bir sonuca ulaşmayan ‘*paperart*’ olarak ifade edilen işler de deneysel olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda deneysel mimarlık süreç odaklıdır ve kendisine bu süreci hedef olarak belirler.

“Var olan kavramsal ve kuramsal çalışmaların mimarlık pratiğine dönüştürülmesinde mevcut sistemlerin dışına çıkıp bu sorgulamaların mekân aracılığıyla ifade edilmesi deneysel mimarlığın esas hedefidir (Erdönmez, 2013)”. Sorgulamaların bir parçası olarak sanat; bu tür bir karaktere sahiptir ve yeni düşüncelerin, projelerin, uygulamaların denendiği bir laboratuvar olarak değerlendirilebilir (Hanru, 2007). Bu doğrultuda, deneysel sanat işlerinin yapıldığı ve sürecin deneyimlenebildiği, test edilebildiği bir mekân olarak kamusal alan oldukça önemli görülmektedir.

2.3. Kamusal Alanda Deneysellik

Kamusal alan “Özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdıkları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı (Habermas, 1962)” olarak tanımlanmaktadır. Mekânsal bir sorgulama içeren diğer bir tanıma göre; “Toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kamusal alan ifadesi kullanılır (Aydın, 2015)”. Keane kamusal alanı, şiddet içermeyen her türlü iletişim araçlarıyla (müzik, spor, dans dâhil), iki ya da daha fazla insanın kısa ya da uzun bir süre için kurdukları ilişkinin gerçekleştiği yer olarak tanımlar (Kejanlıoğlu, 2004). Yükselbaba (2011) kamusal alanı bireylerin farklılıklarının ortaya çıktığı, etkileşimlerle kamusal ve siyasi özneler olarak

kolektif bir şekilde oluşturdukları alan olarak ifade etmiştir. Arendt’e göre kamusal alan, insanların uyum içinde hareket ettikleri, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulan içinde özgür hissettikleri mekândır (Yılmaz, 2007) gibi tanımlarda mevcuttur. Bu doğrultuda kamusal alan ifadesi de farklı disiplin, pratikler ve dönemlerden gelen yorumlarla kullanıldığı ilk günden günümüze kadar değişen, dönüşen, gelişen ve kavramsal açıdan belirli sınırları, kesin kuralları olmayan bir oluşumdur.

Kamusal alan kavramının alanyazında ilk olarak 1962’de Jürgen Habermas’ın yazmış olduğu ‘Kamusallığın Yapısal Dönüşümü (Strukturwandel der Öffentlichkeit)’ adlı eserde yer aldığı bilinmektedir (Habermas, 1962). Habermas, kamusal alanı söylem olarak devletten ayrı olan ve pazar ilişkilerinden ziyade insanların kendilerini ifade ettiği düşünce mücadelelerinin verildiği bir dinamik olarak görür (Özbek, 2004). Habermas’a göre pazar kanunları kamusal alana yayıldığı ve kültürel etkinliklerin temelini oluşturduğu sürece iletişim ağıları monotonlaşacaktır; kar etme amacı üzerine kurulu bu alanlar metalaşacaktır (Hansen, 2004). Habermas’ın savunduğu kamusal alan, bireyin mekân içindeki deneyimlerine özgürlükçü bir perspektifle yaklaşır. Ancak aynı perspektif bireyin mekân üzerindeki ifadelerinde özgürlükçü değildir (Topaloğlu, 2015).

Habermas toplumun işçi sınıfı, köylüleri, kadınları, azınlıkları gibi bazı kesimleri yok sayarak burjuvazi bir kamusal mekânın varlığından bahsetmiştir (Dacheux, 2012). Burjuva kamusal alan sadece dışladığı kesimlerden değil toplumun genelinden tepki görmüştür. Toplumun dışlanan kesimleri kamusal alana katılım ve eylem hakkı ile ilgili ciddi sorunlar olmasından dolayı bu hakkı kazanmanın çarelerini aramışlardır. Ve burjuva olmayan sınıf kamusal alana ulaştıkça bu tanım giderek çözülmeye başlamıştır (Frazer, 2004).

Oskar Negt ve Alexander Kluge burjuva kamusal kavramına muhalif bir şekilde karşıt kamusal alan (*counter public sphere*) ifadesini ortaya koymuşlardır. Böylece burjuva kamusal alan kavramına zıt olarak ‘proleter kamusal alan’ ifadesine ulaşmışlardır (Negt & Kluge, 2004). Proleter kamusal alanı “mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı (Güney, 2007).” mekân olarak tanımlamışlardır. “Proleter kamusal alan kendine hedef olarak karşılıklı ilişkiler içinde insan duyularını alan, toplumsal kolektif üretim sürecinin adıdır (Negt & Kluge, 2004, s. 169)”.

Negt ve Kluge için: “Kamusal alan ancak içinde toplumsal deneyimin örgütlenebildiği takdirde kullanım değerine sahiptir (Süalp, 2004)”. Negt ve Kluge özel alan kamusal alan ayrımlarına karşı çıkarak; fabrikada çalışmanın, çocuk bakmanın da bir tecrübe olduğunu ve bu günlük yaşam deneyimlerinin özel alan olarak görülmesinin yanlış olduğunu savunmuşlardır (Negt & Kluge, 2004). Bununla beraber burjuva kamusal alanın sembolik bir şekilde kamusallaşmasının toplum diyalektiğine aykırı olduğunu işçi sınıfının özgürleşmesi ve üretime katkıda bulunması gerektiğini ifade etmişlerdir. Çünkü Habermas ürünü kimin ürettiğini değil kimin sahip olduğunu önemsemiştir (Negt & Kluge, 2004). Sonuç olarak proleter kamusal alan sınıfsal ayrımlara, kamusal-özel ayrımına karşı çıkarak toplumun her kesiminin eşit söz söyleme hakkına sahip olduğunu ve deneyime dayalı bir kamusal alan biçimini savunmuştur (Topaloğlu, 2015).

Habermas oluşturduğu burjuva kamusal alan ifadesi ile ilgili aldığı eleştirileri dikkate alıp kamusal alan kavramına yeni bir bakış açısı getirerek “plebyan bir kamusal alan” kavramını oluşturmuştur. Buna göre; kamusal alan nötr olmalı ve herkes tarafından algılanabilmelidir (Dacheux, 2012). “Bireylerin toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın, kendi düşüncelerini özgürce açıklayıp yayımlama hakkına sahip hemen herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildikleri bir alan olan kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır (Habermas, 1995)”.

Arendt’e göre demokrasinin kamusal mekânda olabilmesi için bireylerin uyum içinde olması gereklidir. Burada uyum her bireyin aynı düşüncede olması anlamında algılanmamalıdır. Bireylerin saygı çerçevesindeki uyumlarıyla kendi kimliklerini konuşma ve eylem yoluyla dışa vurmaları onlara siyasi bir alan özgürlüğü verir. Arendt kamusal alanı, siyasi eylemlerin gerçekleştiği ya da siyasetin yapıldığı yer olarak görür. Dolayısıyla Arendt, kamusal alanı ve bu alanı oluşturan eylem ve etkinlikleri birbiriyle bağlantılı olarak ele alır; kamusal alanı, siyasi alana eşitler (Yılmaz, 2007). Böylesi siyasi bir alanda demokrasinin odak noktası olarak kamusal alan bireysel gelişmenin ana unsuru kabul edilebilir (Aksoy, 2007).

“Demokratik ilke olarak kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılımı (söz, irade ve eylemle) halletmeye çalıştığı yerdir. O yüzden bir toplumda var olan kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı (eşitlik, çokluk ve farklılık) belirler (Özbek, 2004)”.

Negt ve Kluge kamusal alanda deneyim kavramını ileri sürerek sadece ‘burjuva kamusal alanı’ndaki eşitsizliği eleştirmekle kalmaz, bununla beraber ayrı kamusal alanların bireylerin davranışları üzerinde etkisi olacağına da dikkat çeker. Sheikh’e göre kamusal alanı birbirinden keskin sınırlarla ayırmaktansa muğlak sınırlar çerçevesinde, deneyime dayandırarak incelemek önemlidir (Sheikh, 2007).

Kendine has tarihsel, kültürel veya coğrafi özellikler taşıyan kamusal alanlar, kentleri yaşanılabilir kılan en önemli öğelerdendir. Kamusal alan özel alan kavramları kent bağlamında dinamik ve değişken bir karaktere sahiptir (Hanru, 2007). Önemli olan kent mekânlarında yeni oluşumlara izin veren, içinde zıtlıklar ve farklı pratikler barındıran yeni deneyim mekânları üretmektir (Topaloğlu, 2015). Bu deneyim mekânları kentlerin belleğinde önemli bir yer tutar. Bu doğrultuda kent belleğine en büyük katkıda bulunan metaforlar kamusal alanda sanat düşüncesinden geçmektedir (Doğruyol, 2013). Bu yüzden kamusal mekân tarih boyunca sanatın ve insanların bir araya geldiği sahne olarak adlandırılmıştır (Mitrache, 2012).

2.4. Kamusal Sanatta Deneysellik

En genel anlamıyla sanat, “Pratik hatta mekanik bir yeteneğin, yaratıcılıkla yoğrulup ortaya sıra dışı bir eser halinde dökülmesi ve kişinin içindekileri ruh, zekâ, duygu ve beden harmonisiyle dışarıya yansıtması olarak ifade edilmektedir (Aydın, 2015)”. Sanat kısa olarak hoşla giden biçimler yaratma gayesidir (Read, 1960) şeklinde tanımlanabilir. Sanat, sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi kendi yarattığı özgür kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür (Eco, 2001) gibi tanımlar da mevcuttur.

Sanat öznel gerçekliği nesnelleştiren aynı zamanda doğaya ait dışsal deneyimleri de öznelleştiren bir kavramdır (Langer, 2012). Sanatçının, dışsal deneyimleri geniş ve herkesin erişebileceği bir izleyici kitlesine sunmasıyla ve kamusal mekânda sanat-tasarımın bir araya gelmesiyle oluşan bu dış vurum kamusal sanat olarak karşımıza çıkmaktadır (Ercan, 2013). Kamusal sanat en basit haliyle halkın kolaylıkla görebileceği, ulaşılabilir ve genelde kamusal mekânda yapılan sanat olarak tanımlanabilir (Hayden, 1995). Kamusal sanat geniş bir çerçevede;

“Caddeler, parklar, meydanlar, bina cepheleri, kamusal yapıların ortak kullanım alanları gibi mekânlarda yapılan sanat işi olarak, sokağa çıkıp izleyiciyle ilişki kuran sanat olarak tanımlanabilir”. Bir diğer ifade ile kamusal sanat, kendinden önceki sanatsal her türlü

oluşumdan farklı olarak, mekâna bakış açısını, sanatçı-izleyici ilişkisini ve buna bağlı olarak sanat yapının oluşum sürecini değiştiren bir sanatsal üretim alanıdır. (Selvi, 2017)”.

Sanat sürekli değişen, dönüşen ve bundan ötürü kendi tanımını devamlı yenileyen bir kuram ve uygulama alanıdır. Kamu ya da kamusal ifadelerinin, ‘hep, bütün’ , ‘toplumun tümünü ilgilendiren’, ‘bir ülkedeki halkın bütünü’ anlamları mevcuttur. Bu bağlamda kamu ya da kamusal ifadelerinin toplumun mekânsal, ekonomik, siyasi, toplumsal etkenlere bağlı olarak değişip dönüşebildiği söylenebilir. Dolayısıyla kamusal ve sanat kelimelerinin birleşerek oluşturduğu kamusal sanat kavramı da sürekli değişen, dönüşen bir uygulama alanıdır denilebilir (Ercan, 2013).

Kamusal alanda devinerek değişen yeni kavramların tartışılması, sınırları bulanıklaştırmış ve bu durum kamusal sanata da yansımıştır. Üçüncü bölümde daha detaylı olarak anlatılacak olan kamusal sanatın ‘beyaz küp’ olarak adlandırılan galerilerden sıyrılıp, kamusal alana çıkması durumu sanatın deneylenmesi, deneyimlenmesi fırsatını vermiştir. Hem kamusal mekâna hem de toplumlara disiplin ve pratikleri bir arada bulundurması açısından özgür mekânlar yaratma avantajı sağlamıştır. Sınırları muğlaklaşan kamusal alandaki kamusal sanata disiplinlerin bakış açıları sunularak bunun üzerinden bir değerlendirme yapılması uygun görülmüştür.

“Tarih dönemleri boyunca mimar sanatçı olarak kabul edilmiş, ressam veya heykeltıraştan farklı görülmemiş, hatta tüm bu kimlikler tek kişide toplanmıştı. 20. yüzyıla gelindiğindeyse dünyada ve mimarlıkta büyük değişiklikler gerçekleşti. Yüzyıllar boyunca alışılmış, gelenekselleşmiş olan sistemler alt-üst oldu, yerini modern harekete bıraktı. Aklın ve güncel yaşamın yarattığı dünya ile kültürel idealler ve geçmişe bağlı bir artistik duyarlık arasındaki kopma, 20. yüzyılın büyük devrimci-modernist tepkisine zemin oluşturdu. Mimar sanatçı kimliğinden sıyrılarak farklı bir konuma geldi ve mimarlık, toplum karşısındaki sorumlulukları, görevleri, tasarım yöntemleri, dili ile baştan yaratıldı (Yırtıcı, Gürer, & Yıldız, 1993)”.

Bu doğrultuda düşünüldüğünde aslında mimarlık mesleğini apayrı bir meslek disiplini ya da diğer sanat dallarından tamamen bağımsız olarak düşünmek eksik olacaktır. Heisenberg “ İnsan düşüncesi tarihinde en verimli gelişmeler, sıklıkla iki ayrı düşünce çizgisinin buluştuğu noktalarda gerçekleşir” der. Kamusal sanat da bünyesinde ayrı disiplinlerin kesişimlerini barındırır. Bir kamusal sanat ürünü mimarlığa yaklaştığı gibi heykele ya da resime de yaklaşabilir veya tamamen bir sanat ürünü olup diğer disiplinleri bünyesinde bulundurmayabilir. Bu nedenle günümüz koşullarında mimarlık,

heykel, resim, performans, sinema, teknoloji gibi disiplinleri kamusal sanat anlamında birbirinden kesin sınırlarla ayırmak mümkün olmayacaktır. Çünkü bu pratikler zaman zaman kesişip kaynaşmaktadırlar.

“Sınırlarda açılan kimi gediklerde mimarlık, başka disiplinlerle kaynaşıyor. Sanatın, felsefenin, edebiyatın, sinemanın fotoğrafın mimarlıkla kesişen üretimleri, bu disiplinlerin her birine başka gözle bakmayı sağlıyor. “Disiplinleri” çözüyor. Otoriteleri sarsıyor (Artun & Ojalvo, 2012)”.

Kamusal sanatın içinde barındırdığı pratikler farklı görüşleri de beraberinde getirmektedir. Sanatsal yönden yapılan eleştirilere göre, “Sanat, kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yerdir (Bourriat, 2005) ”. Bourriat’a göre sanat işaretlerin, formların, hareketlerin ya da objelerin yardımıyla ilişkiler üretme etkinliğidir. Debord, sanatı sadece somut olarak gerçekleştirilen formların bulunduğu bir depo olarak görürken Bourriat, kamusal sanatı toplumsal bir deneyleme alanı olarak, tek tipleşmeye karşı çıkan bir uzam olarak görür (Bourriat, 2005).

Mimari bir perspektiften Rendell’a göre kamusal sanat, ‘özel’ çalışmaların ‘kamusal’ bir alanda sergilenmesini içeren, hem kamusal hem de bireysel, unsurların kamusal mekânlarda sunulduğu sübjektif ve özel bir aktivitedir (Bayram, 2007).

Kamusal mekân sanatçılarla toplumun farklı kesimlerinin buluştuğu, düşüncelerin, arzu ve ihtiyaçların ifade edildiği bir alandır. İzleyici-mekân-sanat ürünü arasında her zaman karşılıklı ilişki bulunmaktadır (Reiss, 1999). Sanat arenası kamusal alandır ve iletişim kurulabilecek bir platform isteğiyle oluşturulur (Bayram, 2007). Bu iletişim kamusal açık alanlarda mevcut mekâna heyecan katması açısından mekâna kimlik kazandırır (Carr, Francis, Rivlin, & Stone, 1992). Sanatçılar, mimarlar, kentsel tasarımcılar, plancılar, sosyologlar yani toplumun ayrı kesimleri arasındaki paylaşımlar yere ait olanın ortaya çıkarılmasını sağlar (Ercan, 2013). İster maddesel, ister sanal ya da hayali olsun sanatsal bir mekân yaratmak, kimlik oluşumuna katkı sağlaması, yere özgü olanı açığa çıkarması, toplumun bir yansımasını yaratması ve kamu mekânının kullanımını kamusal mekândaki davranış biçimlerini anlamlandırması açısından oldukça önemlidir (Gökçen, 2018). Bir temsil biçimi olarak sanat birey ile dünya arasında bir mekâna yerleşerek bireyin çevresine bakışını, algılayışını değiştirebilir (Tan, 2013). Bu doğrultuda kamusal sanat da bulunduğu yerde bireylerin kanıksadıkları mekâna yeni

bakış açılarıyla bakmalarını sağlayarak bireylerin o mekâna olan algısını yeniden keşfetmesini sağlayabilir.

Disiplinler arası uygulamaların keşif yoluyla ortaya çıktığı ve geleneksel olarak izole edilen bölgelerin geleneğe karşı çıkarak sınırları bulanıklaştırdığı kamusal sanatın, melez (hibrit) alan olarak ifade edildiği görülmüştür (Smith, 2001). Diğer bir görüşe göre mimarlık, tasarım ve sanat disiplinleri arasında belirsizleşen sınırlar ve bir flört ilişkisi vardır. Heykel de buna dâhildir ve aralarında kamusal sanat bağlamında ince çizgiler vardır (Amaryllis, 2017). “Gelenen noktada artık heykel de kamusal sanat çalışmalarının etkin bir elemanı olarak, yalnızca bir mimari unsurla ilişkili olmayan, aynı zamanda sosyo-politik bağlamları da içeren bir olgu olarak algılanmalıdır (Eraldemir, 2007)”. Heykelin mimarının organik bir parçası olduğu ve heykelin kamusal mekâna çıkarak kendi mekânını yarattığı ifade edilmektedir (Karaaslan, 2005). Başka bir ifadeye göre kentsel mekân heykele “etki etme” fırsatı tanır. Bu sadece sanatçı açısından avantaj değil; bireye de algısal farkındalık, eleştirel düşünme, estetik duyarlılık, sorgulama, öğrenme olanakları tanır (Şahan, 2016). Hajek ise mimari ile diğer plastik sanatları birbirinden ayırmaz. Ona göre heykel çevresini etkileyebilmeli, çevre de ona gerçek anlamını verebilmelidir (Ögel, 1977).

Sanat kamusal mekândayken sanatı tanımlayan parametreler sorgulanır, sanat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi düşünmek için yeni olasılıklar açığa çıkar (Rendell, 2006). Teori ve pratiğin kesişimleri gibi mimarlık ve sanat da kesişimleri olan üretim pratikleridir (Rendell, 2006). Sanat ve mimarlık temelde işlev ile olan ilişkileri bakımından farklılaşır. Mimari ihtiyaçlara cevap vermek adına mekân oluşturulduğunda, sanat kendini yansıtırken, eleştirel düşünceler ifade edilirken ya da toplumsal bir mesaj verirken işlevseldir. Mimarlık ve mekânsallık içeren sanat ürünlerinde sanat ve mimarlık pratikleri arasında sınırlar muğlaklaşmıştır (Gümüştas, 2015). Sanat eseri ve mimari bir tasarımın ortak noktaları, yapılı çevrede kamusal tartışmalara katkıda bulunup mevcut bir ortamı dönüştürebilme gücü olmasıdır (Bonnemasion, Eisenbach, & Gonzalez, 2006).

Kamusal sanat hakkında disiplinlerin ifadeleri onun bir kalıba koyulmamasına neden olmaktadır. Farklı pratikler beraberinde kamusal sanat ile ilgili geniş bir bakış açısını da beraberinde getirmektedir. Bu da kamusal sanatın, net bir tanımdan ziyade kaygan bir zemin üzerine konumlanmasına neden olmaktadır. Peki, kamusal sanata temel olarak belli sınırlar koyulabilir mi?

Kamusal sanat kavramı en temel anlamda kamusal bir mekâna konumlandırılmayı gerektirir (Sheikh, 2007). Dolayısıyla bu tür bir sanat izleyicinin özel olarak müzeye, galeriye gidip görmek istediği sanattan daha ayrı olarak alana özgü olarak karşılaşmaları, tesadüfleri içerir. Bir diğer ifade de “..müze galeri gibi sanat kurumlarının kamusal alan olarak düşünülmemesi ve bu mekanlarda sergilenen sanatın kamusal sanattan ayrı düşünülmesi gerektiği belirtilir (Salgado, 2002)”.

Sanat galerilerindeki ‘sanat’ bireye üstten ve uzaktan bakan, bireyle ilişki kuramayan bir yapıya sahiptir. Kamusal sanat bir enstrümandır ve sadece kamusal mekândaki bireyler o enstrümanlarla ilişki yaşayabilirler. Böylesi bir deneyim küçük ama kalıcı etkiler bırakır (Boynudelik, 2009).

İnsanların sanat galerilerine gitme isteği bir tercihtir. Fakat günlük yaşamlarını sürdürebilmek için kamusal kent mekânını kullanmak durumundadırlar. Sanat galerileri belli bir kesime hitap ederken, kamusal alanda yerleşmiş olan kamusal sanat toplumun her kesimine açık ve ulaşılabilir. Kamusal sanat ürünü bu sayede günlük yaşamın bir unsuru haline gelir.

Kamusal alanda sanat eseri en basit anlamda izleyicinin ürünle ilişki kurması üzerine kurulu bir olgudur. İşlevsel ve kontrolcü olan kent mekanizması, kent içinde arzulanan özgür bir yer özlemiyle arayışa girer ve düşlediği mekânı deneyim alanına dönüştürür (Bal, 2012).

“Seyretmek pasifleştirir (Sennett, 2002)”. Klasik bir sanat galerisinde kişi sanatı seyretmekle yükümlüyken, kamusal mekândaki bir sanat ürününde katılımcı olmaya başlayarak pasiflikten aktifliğe dönüşen konumu sanat ürününün deneyimlenmesini de beraberinde getirir. Böylece sanat ürünü, sadece kamusal mekânda ulaşılabilir olma özelliği ile değil, bunun ötesine giderek bireyin sanat faaliyetinin içinde yer almasını sağlar ve onu sürece dâhil eder. Kamusal mekânda sergilenen bir sanat ürünü zaten tam bitmemiştir. Katılımcıları tarafından deneyimlenen kamusal sanat ürünü değişir, dönüşür ve sanatçı ve toplum iş birliği içerisinde yeniden biçimlenir.

Felsefeci Agamben’in görüşüne göre, kamusal sanatta katılımın değerli olmasının nedeninin günümüzde deneyimden, deneyimlemeden yoksun olmamızdır (Saybaşıllı, 2005). Bourriad, sanatın insan ilişkilerinde etkili bir araç olduğunu savunur. Sanat

insanları bir araya getirerek sadece bireysel ilişkileri değil, toplumsal ilişkileri de dönüştüren bir pratiktir (Bourriat, 2005).

Bir planıcı gözüyle bakıldığında ise “Kentte her durumda gözün görebileceği, kulağın işitebileceğinden fazlası vardır (Lynch, 2010)”. Kamusal alan sürprizlere, karşılaşmalara, geçici müdahalelere açıktır. Bu anlık eylemler sanat aracılığıyla toplum üzerinde daha kalıcı etkiler bırakabilir. Kent içinde birçok eylem barındırır ve bu durumu yeni eylemlere dönüştürecek olan mekân ve mekânın sunduğu deneyimlerdir (Calvino, 2002)

Kamusal sanat ortamı özgürdür. Kamusal sanat ürününün sergilenmesi uzun yılları da alabilir, bir anda izinsiz de yapılabilir. Anlık da olabilir geçici de. Kamusal sanat her yerde, her zaman, herkesle mümkündür (Phillips P. C., 1999). Phillips, kamusal sanatın kamusalının geniş kitlelere ulaşmasından kaynaklanmakta olduğuna inanır ve kamunun sanata erişilebilirliği arttığı için kamusal olduğunu savunur (Phillips P. C., 1988). Diğer bir kaynakta erişilebilirlik ile ilgili insanların rahat bir şekilde kamusal sanata erişilebilirliğinin günlük yaşamı etkileyebilme gücü olduğu da ifade edilmiştir (Roberts & Greed, 2014).

Kamusal sanat erişilebilirlik kriterine göre; bireylerin ulaşabileceği mekânlarda konumlanmalı ve herhangi bir sınıf ayrımı, sosyal farklılığın dikkate alınmadan toplumun her kesimine açık olup, üretim süreçlerinin de topluma açık olması gerektiği bir uygulama olmalıdır (Ercan, 2013). Erişilebilir, katılımcı, etkileşime açık, sürece odaklı ve deneylenen sanatı Lacy, ‘yeni tür kamusal sanat’ olarak adlandırmıştır (Lacy, 1995). Sanatçının katılımcı ile işbirliği yapması, etkileşime girmesi, iletişim kurması müze ve galeri haricinde kalan mekânlarda bir tür temsiliyetsizlik oluşturması bakımından değerlidir (Boynudelik & Eğrikavuk, 2006a).

Geleneksel kamusal sanat yapıtları olan, sonsuza kadar dış mekânda varlığını sürdüreceği düşünülen heykel ve anıtlar zamanla sorgulanmaya başlanmış ve değişen toplumlar yeni sanat biçimlerine ihtiyaç duymuşlardır. Bu durum sanatçı-toplum arasında bir ilişki kurulmasını gerekli kılmış, katılımın ve etkileşimin devreye girmesiyle kamusal sanat terimi anlam olarak farklılaşmıştır (Oktay, 2003). Lacy, günlük hayatın yoğun olarak yaşandığı yerlerde gelenekselleşen heykel, enstalasyonlardan ziyade sanatçı-katılımcı odaklı etkileşimde bulunulan, ortak bir üretimin oluşturacağı sanat türünün

mecburi olduğunu söylemiştir (Boynudelik, 2005). Toplumsal sorunlara sanatsal açıdan bakmak, kamusal sanatı pek çok disiplinden beslenmesi gereken bir yaklaşım yapmaktadır. “Kamusal sanat en temelde deneyseldir ve gündelik yaşamda (hem gerçek hem sanal dünyada) iletişimimizin her alanına sızar (Hanru, 2007)”. Bu doğrultuda, bu tür bir kamusal sanat toplumsal sorunlara dikkat çekecek, toplumun ayrı kesimlerine aynı anda hitap edebilecek ve form ve içerik anlamında “deneyselliğin” arandığı bir süreç olacaktır (Boynudelik, 2005).

Avangard akım ile başlayıp zaman içinde değişip dönüşerek günümüze gelen kamusal sanat içinde birçok tür barındırır. Farklı pratik ve disiplinlerden beslenerek oluşan yeni deneysellikler kamusal sanatı zenginleştirir. Mimari, heykel, planlama, resim, görsel-plastik sanatlar, sosyoloji, felsefe gibi disiplinler ile video, müzik, ışık, renk, sanal gerçeklik gibi pek çok ifade aracını bir arada kullanan kamusal sanatta herhangi bir kısıtlamanın olmaması onu özgür kılar. Herhangi bir forma ya da kalıba koyulamaz. Bu doğrultuda kamusal sanatı kesin ifade ve tanımlarla sınıflandırmak, ayırmak yerine en sık kullanılan türlerini incelemek daha yerinde olacaktır.

Kamusal sanat deneyim ve deneysellik anlamında kent mekânında genellikle enstalasyon, pavyon, yüzey boyama-grafiti, kent mobilyaları, kamusal alan sergileri, pop-up (beklenmedik ani mekan oluşumları), performans olarak karşımıza çıkarken, kentsel olmayan mekanlarda land-art (arazi sanatı) gibi geçici veya kalıcı olarak sergilenmektedir. Bu doğrultuda sıklıkla uygulanan deneysel kamusal sanat ürünleri enstalasyonlar ve pavyonlardır denilebilir.

Pavyon kısaca “fuar veya sergilerde yapılan genellikle geçici bir yapı” olarak tanımlanmaktadır (Eliasson & Adjaye, 2006). Latince etimolojik kökenine bakıldığında ‘göç esnasında ya da savaş alanlarında yarı koruyucu geçici çadır’ olarak tanımlanmıştır (Phillips A. , 2010). Geçicilik kavramı aslında Latince ‘kelebek’ anlamına gelen ‘*papilion*’ sözcüğünden gelmektedir. En eski örnekleri askeri törenler, kutlamalar, savaş dönemlerinde diplomatik meselelerde kullanılan portatif çadırlar, sera, kayıkhaneye kullanımları iken; modernizmin gelmesiyle beraber sergi kültürünün vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Pavyonlar bugün resmi kurumlarda, sergilerde, kültürel temsil anlamında oldukça deneysel yapılar olarak görülmektedir (Robinson, 2013).

Enstalasyon en yalın haliyle, disiplinler arası ve deneyimlenen sanat türlerinin bir aradılığıdır. Sanatta deneyim kavramı ve bu kavramın mekânsal arayışları enstalasyonu önemli bir sanatsal ifade yapmıştır (Crary, 2005). Kökleri 20. yüzyılın başlangıcında Marchel Duchamp ve Kurt Schwitters'in çalışmalarına dayanmaktadır. Enstalasyonun ayrı pratiklerin denendiği bir laboratuvar oluşu onu melez bir sanat türü yapmaktadır. Bu melezlik disiplinlerin işbirliği yapıp, sınırları muğlaklaştırmasından dolayı enstalasyona deneysel bir özellik katmaktadır (Süzen, 2018). Söz konusu deneysellikler zihinsel ve görsel olarak kanıksadıklarımızı sorgulamamızı ve beklenmedik bazı mekânlar tasarlanmasını içermektedir (Crary, 2005).

Enstalasyon, pavyon gibi deneysel kamusal sanat ürünleri; malzeme kullanımı, mekân kullanımı, sanatın içindeki pratiklerle işbirliği yapması, katılımcı ve deneyimsel olması bakımından sınırsız ve özgürdür. Farklı formlara, fonksiyonlara, kültürlere ait özelliklere sahip olabilirler. Kamusal mekânı tanımlayan bir parça, kamusal mekânda konumlanan bir sanatsal unsur ya da aktivite olabileceği gibi kamusal mekânın tamamı da olabilirler (Worth, 2003).

Enstalasyonlar ve pavyonlar yapıllı çevre hakkındaki kamusal tartışmalara katkıda bulunabilirler. Bir iletişim şekli olarak deneysel kamusal sanat ürünleri bir fikre, vaziyete karşı bir davranış ya da toplumu ikna etmek amacıyla tasarlanabilir; bir konuya dikkat çekmek için üretilebilirler. Kendi başına bir obje-sanat eseri olarak sergilenebilirler, ya da sanat-mimarlık arasında üretilen bir ürün olarak işlevsel şekilde kullanılabilirler. Bazı durumlarda yere özgülük toplumla ilişkilendirilirken, bazen de tamamen onu üreten sanatçının içselleştirdiği bir ürün olarak da sergilenebilirler (Ercan, 2013).

Sonuç olarak ister sanatçının iç dünyasını yansıtan örnekler ya da o mekâna özgü bir sanat ürünü olsun, ister toplumsal bir soruna dikkat etmeye çalışan sanat ürünü olsun; deneyimlenen kamusal sanat gündelik yaşamın içinde alternatif bir ara alan oluşturur. Geçici uygulamalar alışkanlıkları sorgulaması açısından kalıcı tasarımlara göre daha çok dikkat çekmektedir. Çoğu zaman izleyici, bulunduğu konumdan çıkarak katılımcıya dönüşmektedir. Bu doğrultuda birey ve kent arasında daha etkili bir diyalog kurulması sağlanmaktadır. Bu diyalog kanıksanan kent mekânlarında bireyin yeni bir soluk, yeni bir deneyim, yeni bir bakış açısı üretmesini sağlaması açısından oldukça değerlidir.

2.5. Değerlendirmeler

Bu bölümde, tezin kavramsal algısını ortaya koymak adına öncelikle tezin odağını oluşturacak olan deney, deneyim, deneysel kavramları irdelenmiş ve bu kavramların kamusal alanla ilişkisi tartışmaya açılmıştır.

Kamusal alanın net olarak tanımlanamayacağı, farklı yaklaşımlar ve görüşler doğrultusunda tanımların da değişkenlik göstereceği, aynı durumun kamusal sanat için de geçerliği olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda ayrı disiplin ve pratiklerden gelen görüşlere yer verilmiş tartışmanın merkezi oluşturulmak istenmiştir. Geleneksel sanatın aksine katılımcı, deneyimlenen kamusal sanatın önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Kamusal sanat, her türden diyalogun oluşturduğu ara alanda disiplinleri besler ve birbirine yaklaştırır. Bu nedenle deneysel kamusal sanat bu tezde alternatif bir ara alan gibi kabul edilerek; çok boyutlu yapısı, farklı pratikleri kaynaştırmasıyla deneyin, deneyimin ve deneyselliğin günlük yaşama dâhil olması açısından oldukça önemli görülmektedir. (Şekil 2.1)



Şekil 2.1 Deneysel kamusal sanatın ayrı disiplinleri barındırması

3. KAMUSAL SANATTA DENEYSELLİK

Deneyimlenen sanat kavramına gelene kadarki süreçte; Birinci Dünya Savaşı, endüstrileşme gibi süreçlerin bireyler üzerindeki etkileri mevcut olanı sorgulamalarına sebep olmuş ve bu durum etkisini sanatta da göstermiştir (Oliveira, Oxley, & Petry, 1994). Sanatta klasik geleneğin temsil metotlarında, 20. yüzyılın başlarında değişikliğe gidilmiş ve nesnenin doğrudan resmedilerek sunulmasına karşı gelinmiştir (Topaloğlu, 2015). Bu durum sanatçıları yeni mekânsal arayışlara yönlendirmiş, sanatın temsil ettiği ifade değişerek deneyim kavramı ile tanışmış daha sonrasında ise deneyimlenen kamusal sanata dönüşmüştür. Bu doğrultuda bu bölümde ilk olarak 20. yüzyılda sanatın deneyim kavramıyla tanıştığı ardından kamusal mekana taşıdığı deneysel kamusal sanat ürünleri, sonrasında ise 21. yüzyılda deneysel kamusal sanatta 20. yüzyıl yansımaları ve 21. yüzyılda deneysel kamusal sanatın karakteristik örnekleri irdelenmiştir.

3.1. 20. Yüzyılda Kamusal Sanatta Deneysellik

Çalışmanın bu başlığı, kamusal sanatta deneyim ve deneysellik açısından ilk örnekler kabul edilen Marchel Duchamp ve Kurt Schwitters'in enstalasyonlarıyla başlamakta ve 20. Yüzyıl için diğer ses getiren deneysel ürünler ile kamusal mekândaki deneysel kamusal sanat ürünlerinin incelenmesi şeklinde devam etmektedir. Deneysel kamusal sanat ürünlerinin müze, galeri gibi kapalı alanlardan dışarı çıkması kamusal alanda bireyle ve mekânla kurduğu etkileşim oldukça değerli görülmektedir. Bireylerin sanat ürünüyle ve mekânla deneyimi, disiplinlerin birbirleriyle olan etkileşimleri örneklerle vurgulanmakta bu doğrultuda farklı ölçekteki deneysel kamusal sanat ürünleri incelenmektedir.

İncelenen örnekler 20. Yüzyılın deneysel kamusal sanat ürünleri için hem bir arka plan oluşturmakta hem de bu ürünlerin deney-deneyim parametreleri açısından bağlamına dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda 20. Yüzyıl için oluşturulan arka plan bir tarihsel geçmişten çok deneysellik adına oluşturulmak istenen kuramsal bir temel olarak ele alınmaktadır.

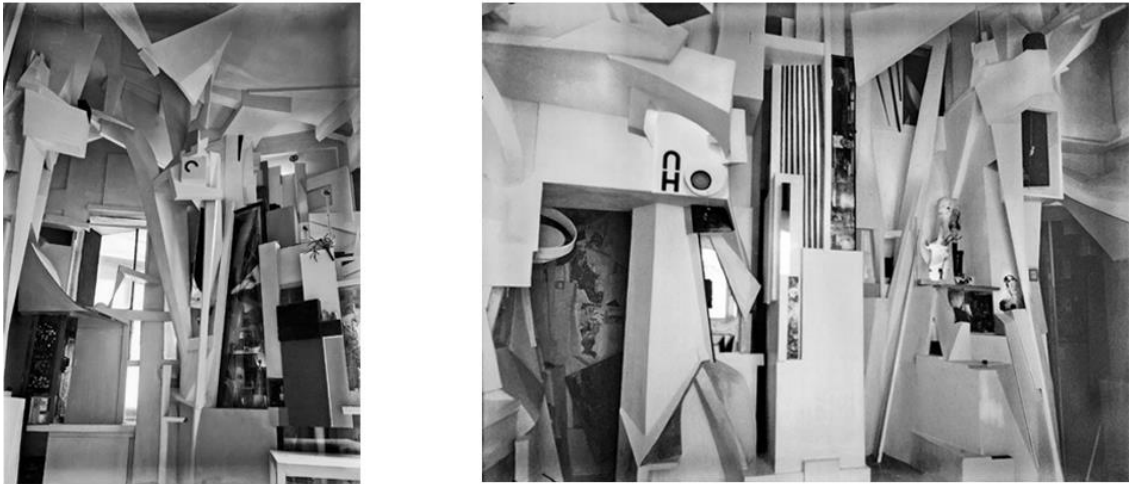
3.1.1. Avangart ve sürrealist etkilerle deneysel sanat

Kökleri avangart sanat ve sürrealizme dayanan deneyimlenen, deneysel sanat ilk örneklerini bu akımların etkisiyle vermiştir. Yirminci yüzyıl için sanatta kırılma noktası ilk deneyimlenen ve deneysel sanat ürünü olarak çeşitli kaynaklarda Kurt Schwitters'in

Merzbau'su ve Marchel Duchamp'ın enstalasyonları örnek olarak gösterilmektedir (Fitzpatrick, 2004), (Boynudelik & Eğrikavuk, 2006b), (Artun A. , 2012).

Kapitalist moderniteyle alay etme olarak nitelendirilen Dadaizm akımına bağlı olan avangart sanatçı Kurt Schwitters'in en ünlü ve dönemi için en dikkat çeken eseri Merzbau'dur. Merzbau, 1937 yılında sergilenmeye başlamadan önce yapımı iki yıl sürmüştür. Schwitters kendisine ait olan evin bir odasından başlayarak zamanla evin tüm odalarına yayılan bir sanat eseri üretmiş ve ziyarete açmıştır.

Schwitters için Merzbau bir tapınaktır ve oldukça özeldir. Merzbau resim, heykel, mimari gibi döneminin tüm sanatlarını içinde barındıran disiplinler arası bir üründür. Enstalasyon resimlerden, heykellerden mobilya parçalarından, demir levhalardan, çerçeve gibi günlük atıklardan, çöplerden, oluşmaktadır (Görsel 3.1). Bu nesnelerin her biri onun için 'Merz'dir. Merz'lerini günlük yaşam mekânları içinde rastgele bir şekilde yerleştirir. Kendini "Ben Kurt Schwitters, resimleri birbirine çivilerim" diyerek tanıtır (Artun A. , 2012). Bu bağlamda Merzbau, yirminci yüzyılın başları itibariyle döneminin ilk deneysel enstalasyonudur denilebilir. 1937 yılından 1943 yılına kadar yapımı devam ederek sergilenen Merzbau, İkinci Dünya Savaşı sırasında Hannover'ın bombalanmasıyla yıkılmıştır.



Görsel 3.1. Merzbau, (Sanatçı Kurt Schwitters), Hannover, 1937 (<http-4>)

Yirminci yüzyıl için bir diğer kırılma noktası; kökleri sürrealizme dayanan deneysel ürünlerdir. Sürrealizm, özgür bırakılmış gerçeklik algısıdır (Cardinal, 2014). "Sürrealizmin, mimarlıkta tam olarak bir karşılığı olduğu söylenemez (Artun N. A.,

2014)”. Yirminci yüzyılın başlarında mimarlık formları insanları bir düzene koymaya çalışırken sürrealizm gibi akımlardan etkilenmemiştir. Bernard Tschumi sürrealistlerin mimari mekân ile değil, nesne olarak mimarlıkla, onun şiirsel hissiyatıyla ilgilendiklerini ifade etmiştir (Tschumi, 1978).

Modernizmin hâkimiyetinin fazlasıyla hissedildiği yıllarda mimarlık, belli kalıplara sahip ve bu kalıplardan ötürü akılcı kuralları olan ama sıra dışılığı bulunmayan bir alan olarak bilinmesine karşın sürrealizm rüyacıdır. Sınırlara bağlı kalmak istememiştir. Deneyle olan ilişkisi de buradan gelmektedir. Sınırsızlıkları, bir kalıba girmeden var olmak istemeleri sürrealizmin deneye ve deneysele yakın olmasını sağlamıştır.

Sürrealistleri mekânla ilgilenmeye yönelten, 1930’lu yıllar itibariyle başlayan kolektif sergilerdir. Böylece sürrealizm sanat eserlerinde alışılmış olan, aydınlık, sessiz, temiz galerilerde herhangi bir etkileşim kurmadan sadece ‘izlemeye yönelik’ sanat biçimi düşüncesini alaşağı etmiştir (Artun N. A., 2014). Bu anlamdaki ilk örnek 1938 yılında Paris’te gerçekleştirilen ‘Exposition Internationale du Surrealisme’ sergisidir.



Görsel 3.2. *Exposition Internationale du Surrealisme Sergisi, (Sürrealist Sanatçılar), Paris, 1938 (http-5)*

Sergi sanatı izlemenin ötesinde ziyaretçilere deneyimleyebileceği mekânlar sunmuştur. Sergi mekânının yerleri çürük yapraklarla, tavanı 1200 adet kömür çuvalıyla kaplanmıştır. Salonun ortasında dostluğu işaret eden bir mangal yerleştirilmiştir.

Tavandaki temsili kömür çuvalları aslında dönemin siyasi koşullarına da politik bir tepki olarak değerlendirilebilir (Görsel 3.2).

Marcel Duchamp'ın sergisi, bütünsel bir mekân tasarımına denk düşen ve üstelik doğaya ve medeniyete ait öğeleri değiştirmeden bünyesine katan ilk kamusal sergi örneğidir. Ziyaretçiler sadece sergi eserlerinin arasında dolanmamıştır; her yönüyle düşünülüp, tasarlanmış tüm algıların deneyimlendiği bir ortamın içine girmiştir (Schneede, 2014).



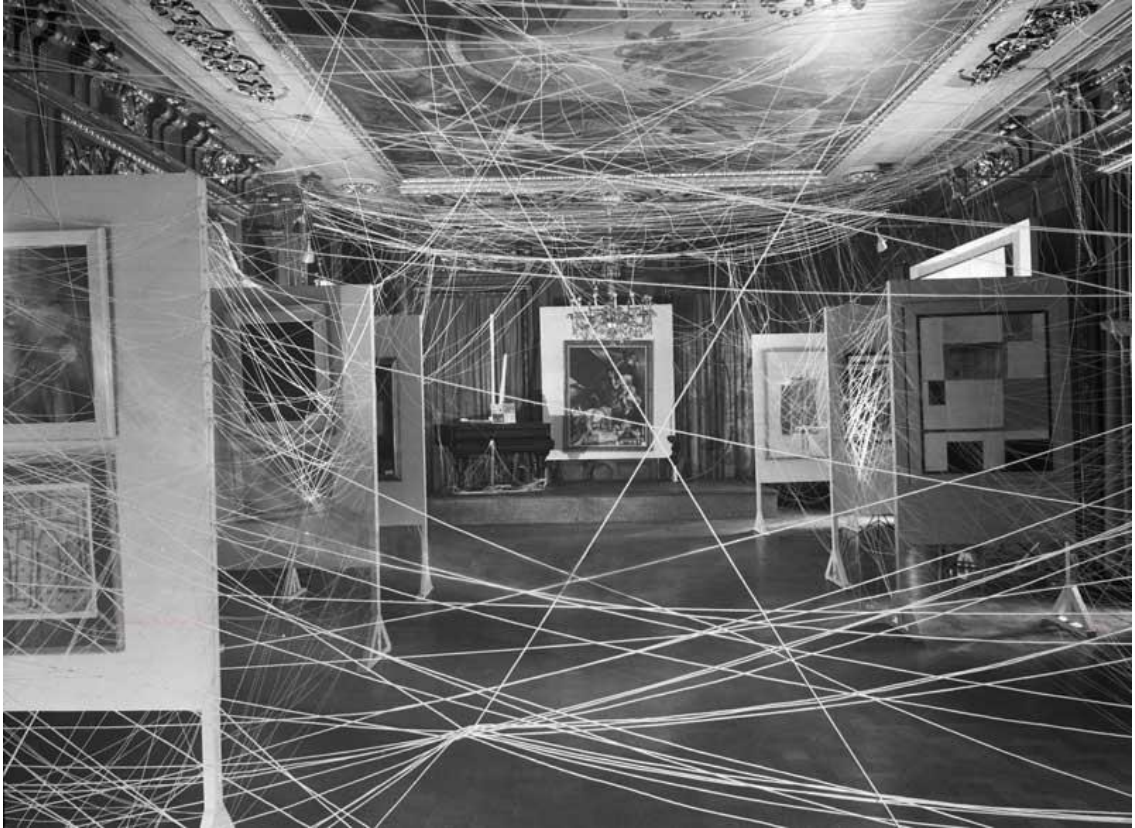
Görsel 3.3. Serginin yapraklarla kaplanmış zemini ve kömür çuvalıyla kaplanmış tavanı (<http-6>)

Bu deneyim aslında ziyaretçiyi başrol yapmıştır. Enstalasyon kullanıcı-deneyim ilişkisi kurarak galeri mekânının soyluluğunu yıkmaya çalışmış, deneyimlenen mekânlar sunmasıyla devrimsel bir nitelik taşımıştır. Paris'teki sergiyle birlikte bazı kesimler tarafından sokaklardan galeri salonlarına çekilmekle eleştirilen sürrealistler, sanatın galeri mekânını kuşatarak aslında onu sokağa dönüştürdüklerini ifade etmişlerdir. Kısa bir süre sonra 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber 1938'teki Paris sergisine katılan sürrealistlerin çoğu ABD'ye sürgüne gönderilmişlerdir (Artun N. A., 2014). Sürgüne gönderilen sürrealistler 1942'de New York'ta First Papers of Surrealism sergisini açmışlardır.

1942'de Andre Breton'un önderliğindeki First Paper of Surrealism sergisi New York'ta açılmıştır. Sergi Whitelaw Reid malikânesini kullanmıştır. Çeşitli ülkelere

uluslararası çapta teşkilatlanan fakat jeopolitik açıdan sürgün edilmiş sürrealizmi temsilen yaklaşık elli sanatçı katılmıştır. Serginin “First Papers” şeklindeki başlığı, ABD vatandaşlığına başvuru belgelerine atıfta bulunarak sürrealizmin yerinden edilmişliğine vurgu yapmıştır (Demos, 2014).

Sergiye damgasını vuran şüphesiz Marcel Duchamp’ın ip enstalasyonudur. Kendi dönemi için ilk defa böylesi bir sergiyle karşılaşan izleyiciler, Paris’teki sergi gibi (Görsel 3.2- Görsel 3.3) bir anda izleyiciden katılımcıya dönüşmüşlerdir. Bu açıdan galeri mekânında sanat eserlerinin doğrudan sergilenmesi yerine iplerin arkasına gizlenmiş olması ürünleri adeta ulaşılamaz kılar. Dolayısıyla ziyaretçi kendini bu ortama dâhil etmek durumunda kalarak mekânı deneyimlemeye başlar (Görsel 3.4- Görsel 3.5).



Görsel 3.4. *First Paper of Surrealism Sergisi, (Sanatçı Marcel Duchamp), New York, 1942 ([http-7](http://7))*

Tüm algılarını harekete geçirerek mekânı özümsemeye çalışan katılımcılar, enstalasyonun karışıklığını çözülmesi gereken bir düğümmüş hissiyatıyla mekânı keşfetmişlerdir. Duchamp’ın enstalasyonunda mekânın her yerine rastgele gerilmiş olan ipler yerinden edilmişliğe, karmaşık ruh haline, sürgün edilmenin verdiği sınır duygusuna sürrealizmin politik bir tepkisi olarak değerlendirilebilir.

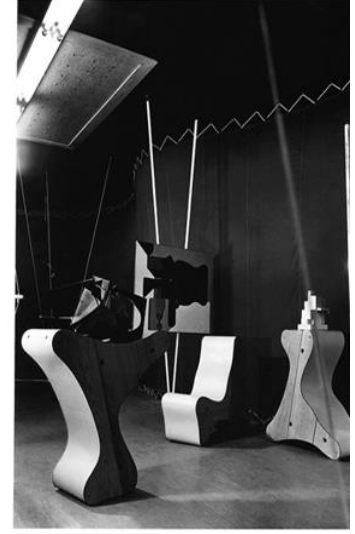
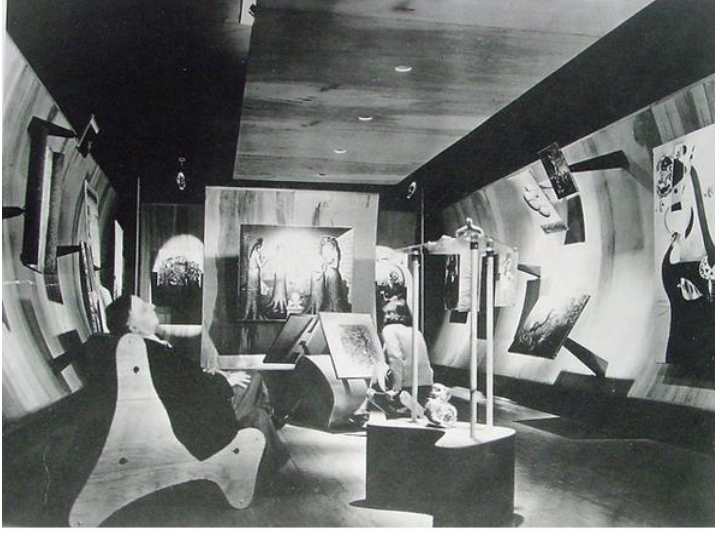


Görsel 3.5. *First Paper of Surrealism Sergisi, New York, 1942* (<http-8>)

ABD'deki ikinci sergi Art of This Century adıyla bir hafta sonra açılmıştır. Frederick Kiesler serginin yürütücüsü olmuştur. Sürrealistlerin sürgün edilmişliği hissi bu enstalasyonda daha değişik yorumlanmıştır. Marcel Duchamp ip enstalasyonuna ne kadar sınır ve bariyer koyduysa (Görsel 3.4), Kiesler de tam aksine kullanıcıyı mekâna davet edercesine bir tasarım gerçekleştirmiştir (Görsel 3.6- Görsel 3.7).



Görsel 3.6. *Art of This Century Sergisi, (Sanatçı Frederick Kiesler), New York, 1942* (<http-9>)



Görsel 3.7. *Art of This Century Sergisi*, 1942 (<http-10>), (<http-11>)

İp kullanımı Kieslerin enstalasyonunda da bulunmaktadır. Ancak bir sınır koymak yerine Kiesler, enstalasyondaki ürünleri tavandan sarkıtarak fiziksel ayrılığı minimuma indirmeye çalışmıştır (Demos, 2014). Enstalasyonun her türlü dolaylı ifadeyi kaldırıp resimleri çerçeveye koymak yerine iple sarkıtması da ziyaretçilerin sanat eseriyle bütünleşmesini sağlamaktadır (Schneede, 2014). Bununla beraber sergi, artık sadece resimleri seyredip giden izleyici değil; sergi mekânındaki oturup vakit geçirebileceği nesnelerin de kullanıldığı, katılımcı olunan, daha fazla bütünleşilen bir enstalasyon olması açısından değerlidir. Katılımcıyla etkileşimi arttırarak, ortaya çıkan ürünle kaynaşmasını sağlamak isteyen Kiesler’in enstalasyonu evsizliğin verdiği ruh haliyle ziyaretçileri ‘eve’ davet etmek istemiş şeklinde yorumlanabilir. Schneede, Duchamp ve Kiesler’in enstalasyonlarını karşılaştırırken “Kiesler’in ürününü yerinden koparılmış sürrealizm için teselli edici bir ev, Duchamp’ın enstalasyonunu ise yerinden edilmeye verilmiş bir tepki (Schneede, 2014)” olarak değerlendirmiştir.

Frederick Kiesler’in diğer bir sanat ürünü, 1924’ten 1965’e kadar üzerinde çalıştığı ve 1958’de MoMA’da sergilenmek üzere genişletilen Sonsuz Ev isimli çalışmasıdır. Her ne kadar ‘paperart’ olarak da kalsa deneysel anlamda oldukça dikkat çekici olmuştur. Kiesler’in enstalasyonu ana rahmine benzetilmiş ve sürgün edilerek evsiz kalan sürrealistlerin kaçıp sığınabileceği bir mekân olarak görülmüştür. Kiesler çalışmasını, modernistlerin biçimsel, fonksiyonel, teknolojik gelişmişlik çabalarının sonunda insanı mutlu etmeyeceği ve insanı özgür olacağı bir mağaraya barınma ihtiyacını giderecek bir proje olarak nitelendirmiştir (Artun N. A., 2014).



Görsel 3.8. *Endless House (Sonsuz Ev) Maket, (Sanatçı Frederick Kiesler), New York, 1958 ([http-12](#))*



Görsel 3.9. *Endless House (Sonsuz Ev) Yapım Aşamaları ve Eskizi ([http-13](#)), ([http-14](#)), ([http-15](#))*

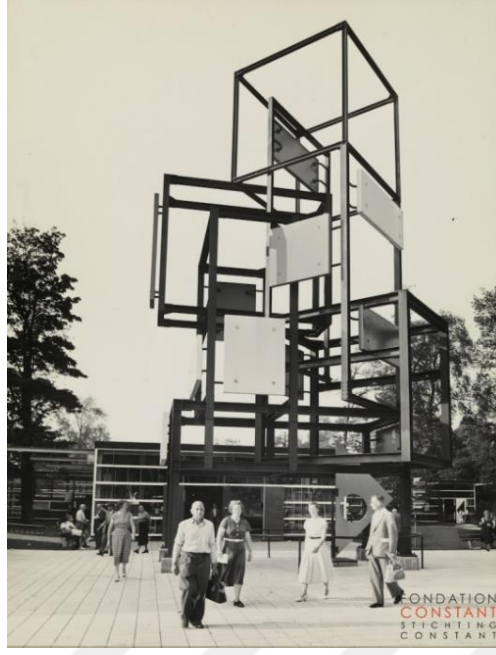
Jeopolitik olarak yerinden edilmişliğin, evsizliğin sanata yansması konusu, sanatın fiziksel bağlamına da bir boyut kazandırmaktadır. Bu doğrultuda sergilenen enstalasyonlar da işlev açısından gelen ziyaretçilere farklı deneyimler sunar ve sosyopolitik etkisini katılımcılara yansıtır.

Sürrealist örnekler deneyimlenen, deneysel sanat açısından ilk örneklerini vermesi adına 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Sanatın pratikte olan rolü değişmeye başlamış ve

bundan sonraki deneyimlenen sanat kültürü sürecine zemin hazırlaması adına öncü olmuştur. Mimarlıkta akılcı fonksiyonelliğin hâkim olduğu, arzuları ifade edecek süslemelerin ‘suç’ olarak görüldüğü, evin ikamet makinesi sayıldığı, görmenin öne çıkıp duyuların sınırlandırıldığı o yıllarda sürrealistlerin modernist mimarlığa etkili muhalefeti ve rüyalarındaki, anılarındaki, hayallerindeki, deneyimlerindeki kente, mimarlığa, mekâna dair ifade ettikleri görüş ve düşünceler bu nedenle önemlidir (Artun N. A., 2014). Ulusallaşmanın artarak sürdüğü bir dönemde milliyetçiliğe dair söylemleri nedeniyle giderek daha da yalnızlaşan sürrealistler, bir süre sonra herhangi bir siyasi parti veya halk desteğinden mahrum kaldıklarını ifade etmişlerdir (Demos, 2014). Bu durum sürrealistlerin sokaktaki etkinliklerinin sonu ve isteksizce galeri salonlarına taşınmasına sebep olmuştur.

Sürrealizm, Dadaizm gibi avangart akımların sonuncusu olarak görülen sitüasyonizm 1957-1972 yılları arasında kentin aykırı mekânlarında, kaybolmak üzere olan kentsel mekânların deneyimlenmesi çevresinde deneysel anlamda metinler ve görsel işler üretmiştir (Sözer, 2011). Sürrealistler gibi sitüasyonistler de insanların mutlak sağduyudan özgürleşmelerinin; gerçek gereksinim ve arzularına ulaşabilmelerine bağlı olduğunu ifade etmişlerdir. Tüm sitüasyonlar aslında ‘mimar’dır; görevleri kentte sitüasyonlar inşa etmektir (Ojalvo, 2012).

Sitüasyonistler için zaman akıp gider. Onu sabitlemek yerine uçup gitmesine izin vermek gerekir. Bu bağlamda geçicilik onlar için vazgeçilmezdir. Gündelik yaşamda geçici anlar yaratmak mimari ve sanatı günlük yaşamla birleştirerek bir üretim gerçekleştirmek oldukça önemlidir. Sitüasyonistlerin günlük yaşama dair deneysel işlerinin çoğu gerçekleşmemiştir. Kentsel mekânlarda üretilmesini arzuladıkları işler, daha sonradan fotomontaj ile kente yerleştirilip olabilecek kentsel mekân deneyimi kolajlanmıştır. Kolajlar çoğunlukla kamusal alanlarda bireyle etkileşim kurabileceği düşünülen mekânlar için oluşturulmuştur. Kamusal mekân-birey-deneysel ürün ilişkisi ‘paperart’ olarak kurgulanmıştır.



Görsel 3.10. *Monument for the Reconstruction, (Mimari Grup Constant), Rotterdam, 1955 ([http-16](#))*



Görsel 3.11. *RuimteCircus projesi ve kente fotomontaj hali , Museumplein , 1956 ([http-17](#)), ([http-18](#))*

Yirminci yüzyılın ilk yarısında dadaizm, sürrealizm, sitüasyonizm gibi avangart akımların etkisiyle beraber sanatın deneyimlenmesi durumu yaşanmış, deneysel kabul edilebilecek örnekler üretilmiştir. Özellikle savaş döneminin etkileri, böylesi sanat ifadelerine hazır olmayan 20. yüzyılın sosyal ortamındaki sanata dair tepkiler, sürgünler, politik tavırların yaşandığı bu dönemde sanata bakış da değişmiştir. Sanatın

deneyimlenmesi durumu sanat yapıtı ve izleyici arasındaki mesafeyi kaldırmış, izleyici sanat ürünü ile etkileşime giren, sanat ürünü ile bütünleşen bir katılımcıya dönüşmüştür.

Tezin bu kısmına kadar ‘izlenen’ sanatın, ‘deneyimlenen’ sanat durumuna dönüşmesi ve bununla beraber çeşitli kaynaklar tarafından kabul edilen ilk örnekleri incelenmiştir. Bu doğrultuda bundan sonraki süreçte kamusal mekâna taşan, deneyimlenen, deneysel kamusal sanat ürünleri irdelenecektir.

3.1.2. Kamusal mekâna taşan deneysel kamusal sanat

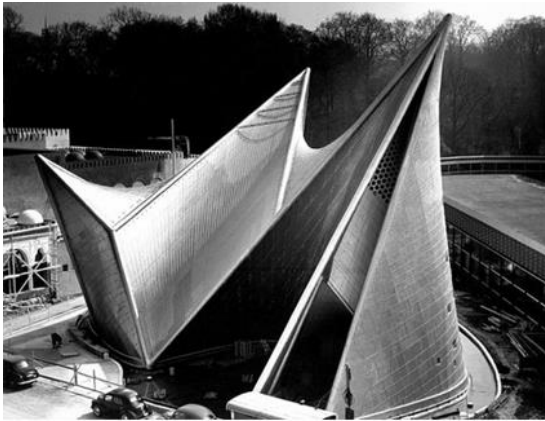
Birey kendi isteğiyle sanat galerilerine müzelere gidebilir, vakit geçirebilir. Bu bilinçle müze ya da galeriye giden birey ne görmek istediğini bilir ve deneyimler. ‘Beyaz küp’ olarak adlandırılan sanatın kendi içine kapandığı müze, galerilerdeki elitist bir tavra sahip olması anlayışı izleyici ile sanat ürünü arasındaki ilişkiyi çoğunlukla sınırlı kılar. Sanat geleneksel sunma biçimine bağlı kalırken hitap ettiği kitleyi de (sanatçı, sanatsever, eleştirmen, entelektüel) kısıtlar (Ak, 2019). ‘Beyaz küp’ün elitist, ekonomik kaygılar içindeki tavrı ile güvenli bir sığınağa dönüşmesi, 20. yüzyılın ilk yarısı ile beraber avangart, sürrealist sergilerde sanat ürünü-izleyici arasındaki geleneksel ilişkinin deneyimle tanışmasıyla kırılmış, ancak ayırttığı kesimler neticesinde yalnızlaşmasına neden olmuştur (O’Doherty, 1986). Bu doğrultuda 1960’lı yıllar itibarıyla sanatın önde gelen isimleri Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Robert Rauschenberg gibi isimler sanatın artık ‘beyaz küp’ olarak adlandırılan sanat galerileri, müze gibi mekânların dışına çıkarak kamusal mekâna taşması gerektiğini savunmuşlardır. Bu doğrultuda sanatın çoğunlukla izlendiği mekânın değişimi söz konusu olmuş ve sanat kamusal mekânla tanışarak ‘kamusal sanatı’ üretmeye başlamıştır.

‘Beyaz küp’te birey çoğunlukla sanat ürününü izlerken ya da nadiren deneyimlerken, kamusal mekânda hem birey sanat ürününü deneyimler hem de sanat ürünü bulunduğu kamusal mekânı deneyimleme fırsatı yakalamış olur. Kamusal mekândaki deneysel kamusal sanat ürünü o mekânı bilen bir birey için sürpriz olma niteliği taşır. Sanat ürününün günlük yaşama dâhil olmasıyla beraber birey kanıksadığı mekâna farklı bir gözle bakar ve o mekânı sanat ürünüyle beraber yeniden deneyimleme fırsatı yakalar. 20. yüzyılda kamusal mekândaki deneysel sanat ürünlerine, en çok ses getiren örneklerden biri olarak Phillips Pavyonu gösterilebilir.



Görsel 3.12. *Phillips Pavyonu, (Mimar Le Corbusier ve Mimar-Müzişyen Iannis Xenakis), Brüksel, 1958 (<http-19>)*

1958 Brüksel Dünya Sergisi'nde konumlanan Phillips Pavyonu Le Corbusier tasarımıdır. Fakat onu bu kadar ünlü yapan deneysel anlamda başarılı kılan mimar-müzişyen Iannis Xenakis'dir. Phillips markasının kendi reklamını yapması için Le Corbusier'e verdiği işi, tasarımını yaptıktan sonra Corbusier, uygulama aşamasını mimar-müzişyen Xenakis'e devretmiştir. Xenakis daha önce yapmış olduğu *Metastaseis* adlı bestesinden yararlanmış ve bu besteyi pavyonun tasarımına entegre etmiştir.

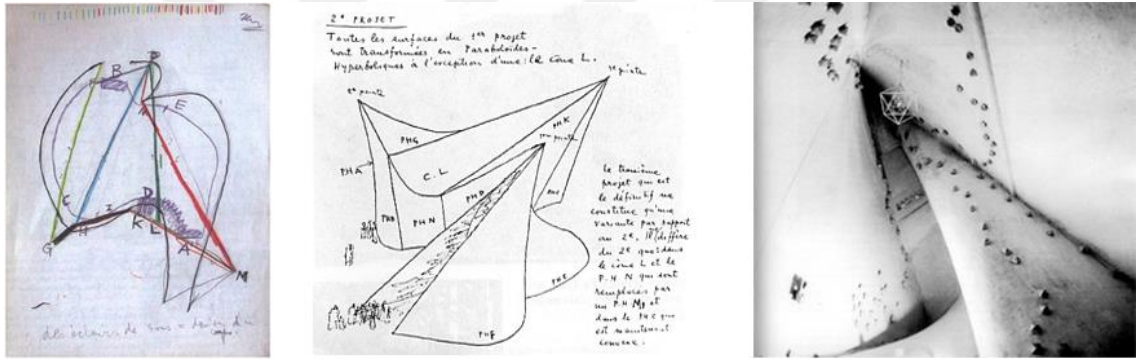


Görsel 3.13. *Phillips Pavyonu - Brüksel, 1958 (<http-20>)*

Xenakis tasarımı için şu sözleri söylemiştir:

“İlk kez bir projeyi tamamen kendim yapıyordum – bu yeni yüzey çözümleri olan, tamamen farklı bir şeydi. Mimarlık alanında daha önce var olmayan bir şey yaratabileceğimi kendime kanıtlamıştım. Philips Pavyonu’nda Metastaseis’in temel fikirlerini hayata geçirmiştım: Müzikte olduğu gibi burada da ilgilendiğim şey devamlılığı bozmadan bir noktadan diğerine gitmenin mümkün olup olmadığı sorusuydu. Metastaseis’te bu sorun beni seslere götürmüştü; pavyonda ise sonucu hiperbolik parabol biçimleri oldu (Varga, 2014)”.

Xenakis’in ifade etmek istediği müzikteki bir noktadan diğer bir noktaya sürekli akışın devam ettiği ve bunun mimarlıktaki karşılığının geometrik bir şekil olan hiperbolik parabolik yüzeylere çevrilebileceğidir (Kaya, 2016). Üç tepe noktası, bütünleşik bir ara alanı bulunan pavyon hiperbolik ve parabolik yüzeylere sahiptir. Hiperbolik, parabolik yüzeylere ve zemine yerleştirilen hoparlörlerde sesin yüzeylere çarpmasıyla beraber farklı yüzeyler arasındaki ses akışı müziği mimarlığa dönüştürmüştür.



Görsel 3.14. Pavyonun müzik akışı doğrultusunda mekânsal eskizleri ve hoparlör yerleştirilen hiperbolik -parabolik iç yüzeyler, (http-20)

Beste, pavyonun kendi tasarımı ve hiperbolik, parabolik yüzeyleriyle yeniden tanımlanmış ziyaretçilere oldukça farklı bir deneyim yaşatılmıştır. Mimarlık-geometri-müzik pratiklerinin bir arada kullanılması adına öncü olan bu tasarım disiplinlerin birbirini beslediği, kendi dönemi içinde dikkat çeken bir deneysel çalışmadır.

20. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber kamusal sanatın daha muhalif ifadelere büründüğü de olmuştur. Sanatın kamusal mekânla ve muhalif kamusallıkla olan ilişkisi İkinci Dünya Savaşı sonrası özellikle de 1960’lı yıllar itibariyle dünyada yaşanan toplumsal, çevresel konulardaki hareketlerle başlamıştır. Karşıt politik tavırlarla ortaya çıkan siyasi tavır ve gösterilen tepkiler kimi zaman kamusal sanatın daha da dikkat çekici olmasını sağlamıştır.

“Sanat sadece siyasi meselelerle uğraştığı için siyasal değildir. Temelde sanat siyasidir çünkü mekânın görünürlüğünün, yaşanırılığının dağılımını yeniden biçimlendirir (Ranciere, 2007)”. Bulunduğu mekânı yeniden biçimlendirme bağlamında muhalif bir sanat enstalasyonu olan ‘Wall of Oil Barrels’, 1962 yılında Paris’teki en dar sokaklardan biri olan Rue Visconti’de bir barikat olarak kurulmuştur. 4m yüksekliğinde 2.9m genişliğindeki geçici enstalasyon 8 saat boyunca caddeyi kapatmıştır. 89 petrol varili ile kapanan sokakta variller boyanmamış ya da marka isimleri kapatılmamış, varillerin pasları bile olduğu gibi bırakılmıştır.



Görsel 3.15. *Wall of Oil Barrels Enstalasyonu, (Sanatçı Christo-Jeanne Claude), Paris 1961*(<http://www.christo.com> -21)

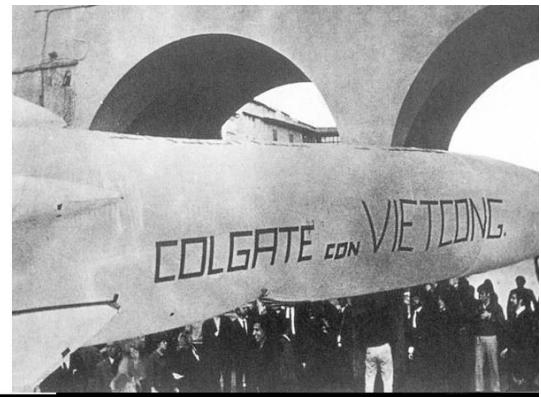
Politik bir ifadeye sahip olan enstalasyonda Christo ve Jeanne Claude çifti şüphesiz ki 1961 yılında yapılan Berlin Duvarı’na ve Soğuk Savaş’a bir gönderme yapmak istemiştir. Enstalasyonun açıklama metninde de Berlin Duvarı ile aynı zamanlarda inşa edildiklerine dair bilgiler vardır (Claude, 2016).



Görsel 3.16. *Wall of Oil Barrels – Paris, 1961* (<http> -21)

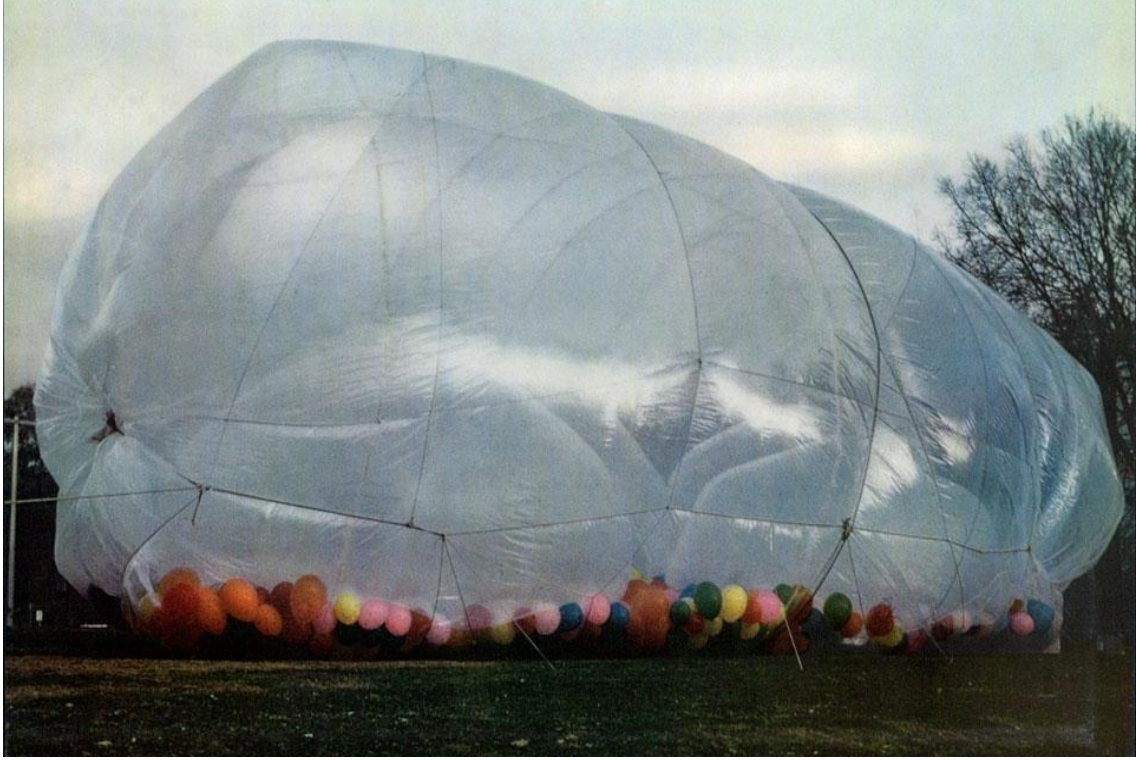
Enstalasyon kaldırıldığı an ünlü tasarımcı çiftin gözaltına alınmış olması dönemin böylesi sanat ürünlerine sosyal yapı olarak açık olmadığı bir göstergesidir. Üründe petrol varilleri kullanılması ise ayrı bir atıfta bulunma olarak değerlendirilirse zamanına göre deneysellik anlamında oldukça ses getirdiği ve tepki çektiği söylenebilir.

60'lı yıllarda radikal grup olarak adlandırılan sitüasyonist UFO grubu 1968'de kent meydanında Floransa'daki Piazza del Duomo'ya doğru ilerleyen ve politik bir tavrı olan pnömatik (şişme) bir tasarım yapmıştır. Vietnam Savaşı, Amerikan emperyalizmi ve tüketici kültürü arasındaki bağlantıyı kurarak “Colgate con Vietcong” yazılı pnömatik roket görünümlü geçici tasarımın amacı, sanatın bir gösteriye, kentsel ve çevresel eyleme dönüştürülüp, deneyselleştirilmesidir.



Görsel 3.17. *Urbo Effimero Enstalasyonu, (Mimari Grup: UFO), Floransa, 1968* (<http> -22)

Hava destekli pnömatik sistemler özellikle 60'lı yıllar itibariyle sanat sahnesinde kendine yer bulmuştur. 20. yüzyılda teknolojinin gelişmeye başlamasıyla beraber bu sistem sanatta etkilerini göstermiştir.



Görsel 3.18. 42,390 Cubic Feet Package Enstalasyonu, Minneapolis, 1966 ([http -23](http://www.christo.com))

1966 yılında Amerika'nın Minneapolis şehrinde Christo-Jeanne Claude çiftinin tasarımı olan '42.390 Cubic Feet Package' tasarımı da pnömatik sistemin kullanıldığı deneysel kamusal sanat ürünüdür. Enstalasyon ortalama 2800 renkli balondan oluşmuş, yaklaşık 225 kg ağırlığındadır. Öğrencilerin desteğiyle hazırlanan enstalasyondaki balonlar önce şişirilip, mühürlenmiştir. Daha sonra 740 metrekare polietilen içine sarılmıştır; bunlar bant ile kapatılıp ve 914 metre ip ile sabitlenmiştir. Fakat rüzgârlı hava nedeniyle helikopter tarafından sadece 6 metre yukarı kaldırılabilmiştir (Baal-Teshuva, 2016).

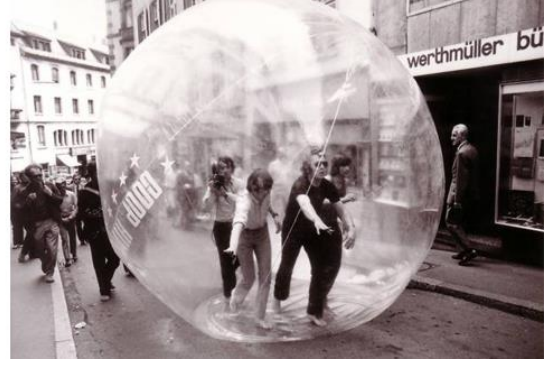


Görsel 3.19. 42,390 Cubic Feet Package - Minneapolis, 1966 ([http -23](#))

1971 yılında İsviçre Basel’de Coop Himmelb(l)au grubunun tasarımı olan ‘Restless Sphere’ de pnömatik sistemli deneysel bir kamusal sanat ürünüdür. Kent meydanında birebir deneyimlenen enstalasyon kent meydanına da dinamizm getirmiştir (Görsel 3.20- Görsel 3.21).

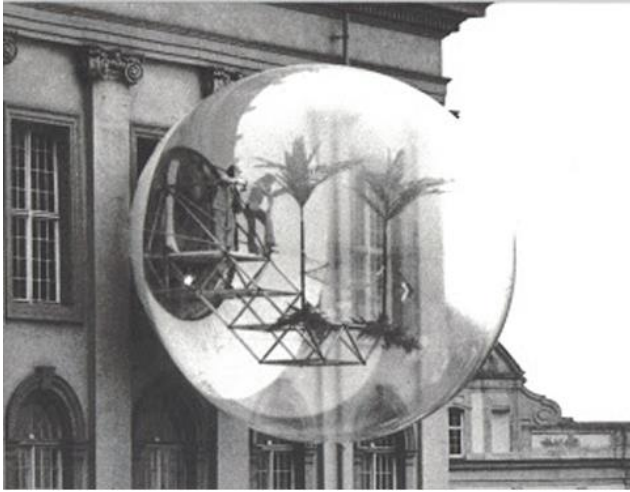


Görsel 3.20. Restless Sphere Enstalasyonu, (Mimari Grup: Coop Himmelblau), Basel, 1971 ([http -24](#))



Görsel 3.21. *Enstalasyonun Deneyimlenmesi - Basel, 1971 (http -24)*

Avusturyalı Haus-Rocker Co grubunun tasarladığı Almanya'daki deneysel ürün bir müze yapısına parazit olarak eklenilen deneysel çalışma Oasis No.7'dir. Pnömatik sistemle üretilen mekân, müzenin cephesine iki palmye ağacı arasında konumlanmış; bina içindeki bireyi yönlendiren acil çıkış noktası işlevinde tasarlanmıştır. Grup ürettikleri şeffaf mekâna giren ziyaretçilerin, günlük yaşama yeni bir açıdan bakacaklarını ve gündelik deneyimlerini farklılaştıracaklarını düşündüklerini ifade etmişlerdir (Bonnemasion, Eisenbach, & Gonzalez, 2006).



Görsel 3.22. *Oasis No.7, (Mimari Grup: Haus Rocker Co), Kassel, 1972 (http -25)*

20. yüzyılda deneysel kamusal sanat ürünlerini sergileyebilmek için en etkili organizasyonlardan biri EXPO'lardır. Expolar mimarlara, sanatçılara yeni tasarımlar, malzemeler, formlar denemeleri için fırsat sunması adına oldukça önemli bir etkinliktir. Expo pavyon tasarımları işlevsel anlamda faydacı olarak düşünülmemelidir. Daha çok fikirleri uygulamak için, denemek için, deney yapmak için tasarlanırlar. Bunu yaparken pavyon işlevini de yerine getirmektedirler. 1960lar ve 1970lerdeki pnömatik sistemler, enstalasyonlar için oldukça teknolojik ürünlerdir. Dönemin en popüler kamusal sanat

ürünü olarak kullanılan pnömatik sistemler, EXPO 1970’de Japon mimar Yukata Murata’nın fütüristik bir mimari ve mühendislik örneği olarak sergilediği Fuji Pavyonu ile anıtsallaşmıştır.



Görsel 3.23. *Fuji Pavyonu, (Mimar: Yukata Murata), Osaka, EXPO 1970 (http -26)*



Görsel 3.24. *Fuji Pavyonu’nun anıtsal ifadesi- EXPO 1970 (http -27)*

EXPO 1970’de sergilenen Pepsi Pavyonu da dönemine göre deneyellik anlamında dikkat çekmiştir. Sanat ve teknoloji denemeleri ile bilinen E.A.T isimli sanatçı ve

mühendislerden oluşan grup sisler içindeki pavyonu disiplinler arası çalışarak üretmişlerdir. Saatte 40 ton su püskürtebilen bir sistemle arttırılan nem sayesinde su buharı elde edilip sonrasında da sise dönüştürülmüştür (Bertrand, 2012).



Görsel 3.25. Pepsi Pavyonu, (Sanatçı Mühendis Grup E.A.T), Osaka, EXPO 1970 ([http -28](http://www.expo70.org))

İç mekânda tavandaki açılı kubbeye yerleştirilen aynaların yansıması ve mekânın akustiğinin katılımcıyla anlamlandırıldığı proje, onlara farklı deneyimler sunmuştur (Görsel 3.26). Pavyonu tasarlayanlar için önemli olan, ürünün ziyaretçiler için katılım, sorumluluk, özgürlük ve seçim içeren deneysel nitelikleridir. Pavyon bir öykü anlatmaz veya ziyaretçiye öğretici, otoriter deneyim yoluyla rehberlik etmez. Ziyaretçi bireysel olarak ortamı keşfeder ve aynalarla beraber kendi deneyimini oluşturur (Jordan, 2001).



Görsel 3.26. Pepsi Pavyonu'nun iç mekan tavanındaki aynaların yansıması - EXPO 1970 ([http -28](http://www.expo70.org))

Galeri ve müzelerden dışarı çıkan sanatın, kentsel açık alanlarda toplumun her kesimine ulaşması 20. yüzyıl için oldukça önemlidir. Farklı kültür, eğitim durumu, ekonomik ve sosyal yapılarda bulunan insanların aynı anda aynı sanat ürününü deneyimliyor olması sanata atfedilen elitist ve burjuvazi etiketleri de değiştirir. Böylece sanat bu ifadelerden sıyrılır ve toplumun her kesimine hitap eden toparlayıcı bir unsur haline gelir.

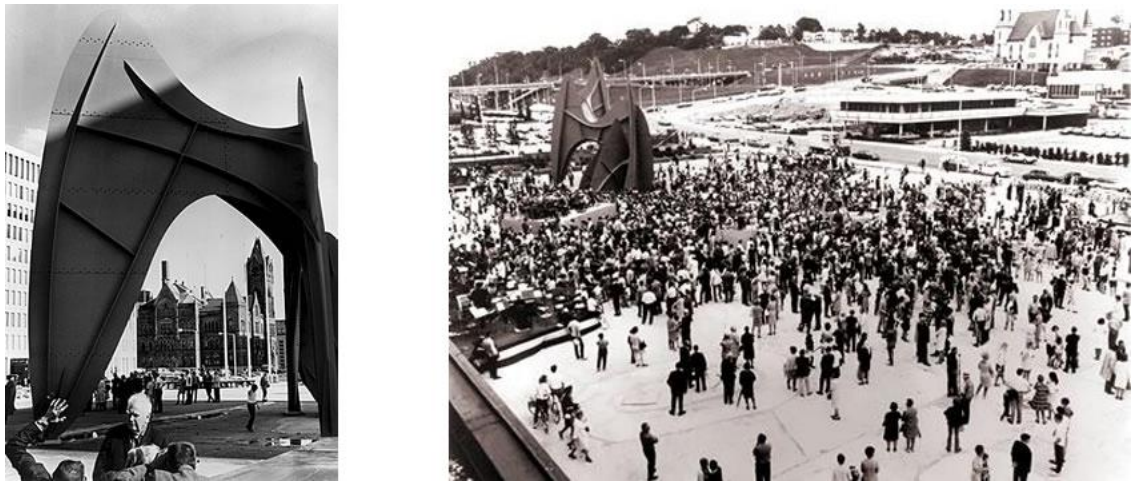
Kentlerde artan mekân kalitesi ile beraber bireylerin hareketleri çeşitlenir, mekânla geçirdiği vakit artar ve bu sayede kentsel mekân daha canlı ve cazip hale gelir (Gehl, 1987). Bu doğrultuda kentsel mekânlardaki heykeller, mekân kalitesini arttıran öğeler olarak görülürler (Erman & Boran, 2015). Geleneksel kamusal sanat anlayışında heykeller durağan, sabit olarak konumlanan objeler olarak görülebilir. Ancak deneysel sanat ürünleri, kamusal mekândaki heykeller konusunda da mekânı değiştirip, dönüştürebilir.

20. yüzyılda heykel sanatına deneysel bir yorum getiren Alexander Calder'in heykel-enstalasyonları sanatçıyı bu açıdan ayrı kılmıştır. Kent meydanlarında sergilenen sanat ürünleri kentlinin ilgisini çekmiş, bakıp geçilen klasik bir heykel anlayışından öteye giderek heykelin deneyimlenmesini sağlamıştır. Calder eserleriyle ilgili olarak "Ben,

bakması eğlenceli olan şeyler yapmak istiyorum (Bulat, Bulat, & Aydın, 2013)” ifadesini kullanır. Heykele hareket katarak kendine özgü bir tavra bürünen eserler, kent meydanlarına eşsiz deneyimler kazandırmıştır. Calder’in 1969 yılında Amerika’nın Michigan eyaletinde sergilediği ürünü La Grande Vitesse, klasik heykel anlayışına getirilen devrim niteliğindeki yorumuyla oldukça dikkat çekmiştir.



Görsel 3.27. *La Grande Vitesse Heykeli, (Heykeltıraş Alexander Calder), Michigan, 1969 (http -29)*



Görsel 3.28. *La Grande Vitesse'nin kent meydanındaki çekim gücü – Michigan, 1969 (http -29)*

20. yüzyılın sanat tarihi açısından en önemli isimlerinden Alexander Calder'in bir diğer dikkat çeken eseri 1974 yılında Chicago Fedaral Plaza'da beton, çimento, çelik manzarasının orta yerine konumlandığı 53 metre uzunluğundaki Flamingo heykel-enstalasyonudur.



Görsel 3.29. *Flamingo Heykeli, (Heykeltıraş Alexander Calder), Chicago, 1974* ([http -30](http://www.alexandercalder.com/)), ([http -31](http://www.alexandercalder.com/))

Kentsel mekândaki heykeller, enstalasyonlar mekânla kurduğu ilişkinin yanında izleyiciyle de çeşitli ilişkiler kurabilir. Günlük hayatında alışık olduğu bir mekânda birdenbire ortaya çıkıveren enstalasyon bireyde şok etkisi oluşturma, algı olarak içselleştirme, mekânı-ürünü sorgulama ve sonrasında mekâna daha farklı bakma duygularını oluşturabilir. Kent meydanlarındaki kamusal sanat ürünü olan heykeller-enstalasyonlar-pavyonlar toplumla kurduğu ilişkiler, bireye vermek istediği mesajlar, bireyin kent mekânına katılımını sağlaması açısından oldukça önemlidir (Şahan, 2016).

Kamusal sanatın galeri sanatından sıyrılmış olmasının getirdikleriyle beraber bireyin kamusal mekânda aniden heykel-enstalasyonla karşılaşması durumu hem o ürünle hem de mekânla başarılı bir diyalog kurmasını sağlamaktadır (Çil & Alp, 2018). Temsil ettiği ifade bakımından gelenekselin dışında olan, birey üzerinde harekete geçirici etkisi bulunan ve dinamizm yaratan bu ürünler kentsel mekânlarda günlük yaşam adına oluşturduğu çekim gücü bakımından önemli nesnelerdir.

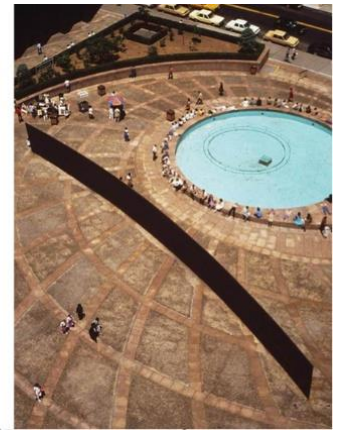
Günlük yaşama dokunuş bağlamında kentsel mekânda sergilenen bir diğer örnek, 1977 yılındaki Münster Almanya'da her biri 3.5m çapında üç adet top heykelin kentsel açık alana gelişigüzel yerleştirildiği enstalasyondur (Görsel 3.30). Amaç toplumun insanların gündelik hayatını kısa süreli de olsa başkalaştırdığını görmektir. Yeşil zemine oturtulan renksiz üç top; kullanıcıların grafitileri ile renklendirilmiş ve böylece kamusal sanatın devamlılığı ürünler sergilenirken de sürmüştür. Bireylerin toplumun üzerlerinde,

toplara dokunarak, hissederek vakit geçirmeleri alıştıkları mekânı kısa süreli de olsa dönüştürmesi açısından mekânla olan deneyimlerine katkı sağlamıştır.



Görsel 3.30. *Pool Balls Enstalasyonu, (Sanatçı Claes Oldenburg), Münster, 1977 (http -32)*

Kent meydanlarında sergilenerek dikkat çeken başka bir deneysel ürün 1981’de Richard Serra’nın New York’da Manhattan Federal Plaza önünde sergilenen “Tilted Arc” (Görsel 3.31) heykelidir. Kendi dönemi içinde oldukça tartışılan bir ürün olan heykelin sanatçısı Serra; mekânı yeniden tanımlamak, izleyicilerin mekânla ilgili deneyimlerini değiştirmek ve mekânı başkalaştırmak amacıyla ürününü sergilediğini ifade etmiştir. Serra izleyicinin heykeli benimseyerek içine dâhil olduğu bir deneyim öngörür (Şahan, 2016). Heykel bulunduğu meydanda 36m genişliği ve 3.5m civarında yüksekliği ile mimari bir unsur gibi adeta meydanı ikiye böler.



Görsel 3.31. *Tilted Arc Heykeli, (Heykeltıraş Richard Serra), New York, 1981 (http -33) (http -34)*

İki hükümet binasının kesiştiği meydanda burjuva bürokrasiye meydan okumak isteyen Serra çok fazla karşı tepki almıştır. Çoğu mekân kullanıcısı ürünü kasvetli bulmuş ve meydanı kullanıma elverişsiz hale getirdiğini savunmuştur (Çağlın, 2010). Berlin Duvarı’na benzetilen heykelin, manzarayı kapattığı ve geniş yüzeyiyle grafitiye zemin

hazırlaması gerekçeleriyle kaldırılması için imza toplanmıştır (Boynudelik, 2005). 1989 yılında tartışmaların daha da artması sonucu mahkeme kararıyla kamusal sanat ürünü kaldırılmıştır. Heykelin mimari bir yapı gibi yükselip ve meydana yeni mekânlar yaratması mimari-heykel disiplinlerinin kaynaştığı bir ürün olması bakımından önemlidir.

20. yüzyıl için ‘Tilted Arc’ gibi mimari fonksiyon içeren başka kamusal sanat ürünleri de bulunmaktadır. Heykel ve mimarlık pratikleri arasında kalan enstalasyon-pavyonlar disiplinlerin birbirleri ile ilişkilerini hatırlatan bir iletişim aracı olarak rol almaktadır. Bu ürünlerde sanatçı mekân yaratma çabasına girer ve kullanıcıya deneyimleyebileceği mekânlar sunar. Dan Graham’ın 1981 yılında kamusal açık bir alanda ayna, cam ve çelik malzemeleriyle tasarladığı ‘Two Adjacent’ pavyonu da mekânsal bir dili olan ve aynı zamanda hem heykel hem de mimari ara alanında konumlanan bir deneysel sanat ürünüdür (Görsel 3.32).



Görsel 3.32. *Two Adjacent Pavyonu, (Sanatçı Dan Graham), Illinois, 1981 (http-35)*

New York’da bulunan ‘Lincoln Center’ meydanında Robert Moses Plaza önünde 1985 yılında tasarlanan ve cam, ayna malzemeleri kullanılan heykel enstalasyonda,

mimari ögeler gibi yarattığı mekânlarla disiplinler arası bir sanat ürünü olarak yer almıştır (Görsel 3.33).



Görsel 3.33. 'Meydandaki Heykeller', (Sanatçı Raquel Rabinovich), New York, 1985 ([http -36](#))

Mimari mekân yaratma çabası olarak 1986 yılında sergilenen Maurice Agis'in Dreamspace tasarımı da oldukça ses getiren deneysel bir sanat örneğidir. 1986'da kurulan pavyonun mekân, renk ve hareketin birlikte deneyimlenmesini sağlama amacı bulunmaktadır. Katılımcılar bir uzay yürüyüşünde gibi ayakkabılarını çıkarıp, pelerin giyip ve şişirilmiş yürüyüş yollarında dolaşarak özel olarak bestelenen müzik ve sesleri deneyimlemişlerdir.



Görsel 3.34. Dreamspace –Almanya, 1986 ([http -37](#))



Görsel 3.35. *Dreamspace Pavyonu*, (Heykeltıraş Maurice Agis), Almanya, 1986 (<http> -38)

“Kentsel görünümüler diğerk pek çok rolünün yanı sıra algılanması, hatırlanması ve zevk alınması gereken görünümülerdir (Lynch, 2010)”. Kent mekânına yapılacak geçici bir dokunuş kalıcı bir ürüne göre daha çok akılda kalır. Kent panoramasındaki algıyı bir kamusal sanat ürünü geçici de olsa değiştirebilir, cazip kılabilir böylece kent belleğine katkı sağlayabilir. Özellikle kentsel ölçekteki geçici deneysel sanat ürünleri bu konuda oldukça etkilidir.

Küçük ölçekteki enstalasyonlarla beraber daha büyük kentsel ölçekte tasarlanan deneysel ürünlerde 20. yüzyılda kamu sahnesinde yer almış ve oldukça dikkat çekmiştir. Kentsel ölçekte çalışmalarıyla döneme büyük renk katan şüphesiz Christo ve Jeanne Claude çiftinin deneysel sanat eserleridir. Çelik, ahşap veya taş gibi malzemeler yerine çoğunlukla kumaşın hafifliğinden faydalanıp, rüzgâr ve güneşin canlandırıcı özelliklerinden faydalanmışlardır. Böylesi hassas malzemeler kullanarak tasarımlarında doğadan destek alan tasarımcı çift bunun sebebini yaptıkları işin geçiciliğine bağlayarak kendilerini göçebe kabilelere benzetmişlerdir. Uzun süreli sergilenmeyecek geçici bir projenin hafif malzemelerle yapılmasını daha uygun gördüklerini ve kendilerini daha özgür hissettiklerini ifade etmişlerdir. Özgürlük ve başkaldırı deneyin, deneyselliğin özünde var olan etmenlerdir. Christo ve Jeanne Claude çifti de deneysel ürünlerini “Yaptığımız tüm işler özgürlükle ilgiliydi” olarak ifade etmişlerdir (Baal-Teshuva, 2016).



Görsel 3.36. *Surrounded Islands Enstalasyonu*, (Sanatçı Christo- Jeanne Claude), Miami, 1983 (<http://www.christo.com> -39)

Claude çiftinin yapımına 1980 yılında başlayıp 1983 yılında bitirdiği su yüzeyinde sergilenen ‘Surrounded Islands’ enstalasyonu kentsel ölçekteki deneysel ürünlere en iyi örneklerden biridir. Enstalasyon Miami yerlilerinin su ve toprak arasında yaşadığını vurgulamak istemiştir. Eserde pembe renginin flamingoları ve gün batımını andırdığı için kullanıldığı söylenmiştir.

Hazırlık aşaması hükümet ve yerel kurumların izni alınıncaya kadar zorlu bir süreçten geçmiştir. Yüzen enstalasyonun yapımı için her bir adanın çevresinde belirlenen hatlara halatlar bağlanmıştır ve üzerine ana malzeme olan pembe renkli kumaş gerilmiştir (Görsel 3.37). Enstalasyon 1980ler için oldukça cüretkâr ve etkileyici olmasının yanı sıra aynı zamanda teknik anlamda tehlikeli olarak değerlendirilebilir. Bunun için bir gemi mühendisi, dört danışman (*consulting engineers*) , bir inşaat mühendisi, bir deniz biyoloğu ve bir kuş bilimci ile çalışılmıştır.

Christo ve Jeanne Claude çifti projenin finansını ön çizimlerini, kolajlarını ve küçük ölçekteki sanat ürünlerini satarak kendileri karşılamıştır. Yaklaşık 2 hafta sergilenen enstalasyon Miami’ye çektiği turist sayısı ile ekonomide zirve yapmıştır (Baal-Teshuva, 2016). Turistler sergilenmekte olan enstalasyonu deneyimlerken, yerel halk ise izinleri,

yapılması toplamda 3 yılı bulan eserin hazırlık aşamasını da gözlemleyerek bu deneyimi hafızalarında kalıcı olarak yaşamışlardır.



Görsel 3.37. *Surrounded Islands Yapım Aşamaları, 1983 (http -39)*

Stern'e göre sanatsal bir nesnenin iki ana fonksiyonu vardır. “Biçimsel belirginlik ve güçlü bir biçimde algılanacak imgeler yaratmak”. Bu doğrultuda imgelenebilir bir kent göz önüne alınacak ve katılımcılığa özendirilecektir. Bir mekânın adı, fonksiyonu, tarihiyle olan ilişkisi onun imgelenebilirliğini etkileyebilir (Lynch, 2010). İnsanların o mekânla olan tarihsel ilişkisi, bireysel deneyimlerinden ötürü bellekteki hatıralar canlı kalır ve mekânla daha güçlü bağlar kurulabilir.

Almanya’da bulunan eski parlamento binası olan Reichstag, Almanlar için geçmişi olan imge bir eserdir. 1894’te hizmete açılan yapı 1933’te yanıp, 6 kere restore edilip ve 1995’de müze olarak kullanılmaktaydı, ancak yine de Alman Cumhuriyeti’nin demokrasi simgesi olarak sayılmaktaydı (Baal-Teshuva, 2016). Paketlemeleriyle ünlü Christo ve Jeanne Claude yapıyı sanat yoluyla insanlara yeniden deneyimletmek, onları şok etmek adına Reichstag’ı kumaşla kaplamak istemişlerdir. Ancak bunu gerçekleştirmek için uzun yıllar süren bir izin alma süreci geçirmişlerdir. Enstalasyonun yapılabilmesi için ilk başvuru 1971’de yapılmıştır. Resmi kurumlarla verilen uzun uğraşı süreci yaklaşık 24 yıl sürmüştür. Son olarak Reichstag’ın paketlenmesi projesi, 25 Şubat 1994’te federal meclisçe 70 dakika süren bir oturumdan sonra 292 leh, 223 karşı, 9 çekimser oyla kabul edilmiştir. Enstalasyon 1995 yılında sergilenmiştir (Baal-Teshuva, 2016). Reichstag’ın kaplanması için alüminyum yüzeyli 15,6 km uzunluğunda 3,2 cm çapında mavi polipropilen ip kullanılmıştır. Cepheler, kuleler ve çatı, binanın yüzeyinden iki kat daha fazla kumaştan 70 adet kumaş panelle kaplanmıştır(Görsel 3.39).



Görsel 3.38. *Wrapped Reichstag Enstalasyonu, (Sanatçı Christo- Jeanne Claude), Berlin, 1995 (http -40)*

24 yıllık uzun uğraşlar sonunda geçici kamusal sanat ürünü olarak sadece iki hafta boyunca sergilenen, 5 milyon kişi tarafından ziyaret edilen enstalasyon, kalıcılığı aslında bireylerin belleklerinde sağlamıştır. Christo geçiciliğe atıfta bulunarak bu durumu şöyle değerlendirmiştir: “Biz kalıcılığı insanların beyinlerinde yakalamak istedik (Baal-Teshuva, 2016).



Görsel 3.39. *Enstalasyonun yapım aşamaları (http -40)*

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa 20. yüzyılın başlarında galeri ve müzelerdeki sanat anlayışının seyredilen sanat anlayışından deneyimlenen sanat anlayışına dönüşü geleneksel sanat için bir kırılma noktası olmuştur. Sanatın obje olma durumundan sıyrılarak sınırlarının dışına çıkması, kamusal mekâna dâhil olması durumuyla beraber geleneksel olan sorgulanmaya başlanmıştır. Sorgulamalar kentin sunduğu potansiyellerden beslenerek yeni açılımlarla amacını genişletmiştir. Teknolojik gelişmişliğin getirdiği araçlar sanatta yeni ifadeler, yeni bakış açıları oluşturmuştur. Bu ifadelerin deneysel bir biçimde kullanılması, sanat ve yaşamın birleştirilmesi, katılımın arttırılması, kültürel ve ekonomik problemlerin sanatta çalışma konusu yapılması, ilişkiselliğin deneyci bir tavırla ifade aracına dönüşmesi döneme ve sanat anlayışına büyük katkıda bulunmuştur (Kosova, 2007) (Topaloğlu, 2015).

Genellikle geçici olan bu sanat ürünleri günlük yaşantıyı, kent mekânını, kentlileri kalıcı yapılara göre daha fazla biçimlendirmiştir. ağın henüz hazır olmadığı sanat ürünleri; protest içerikli, sorgulayıcı, katılımcı, deneyimlenmesi istenen içerikleri bakımından, sanatı alışkanlıklarından kurtarması ve sanatçıya tanıdığı özgürlükler açısından oldukça önemlidirler. İçeriği ne olursa olsun bu deneysel sanat ürünleri döneme dinamizm katmış, toplumsal ilişkilere zemin hazırlamış ve kanıksanan mekâna yeni bir soluk ve dinamizm getirmiştir.

3.2. 21. Yüzyılda Kamusal Sanatta Deneysellik

2000’li yıllar çeşitleri ve sayıları giderek artan deneysel kamusal sanat ürünlerinin kamusal mekânda kentle-kentliyle kurduğu etkileşimin yaygınlaştığı yıllar olmuştur. Teknolojik gelişmeler, disiplinlerin kendi içinde bölünüp farklı pratikleri oluşturması, ulaşılabilirlik ve erişilebilirlik kriterlerinin sağlanmasıyla bu ürünler sadece kent meydanlarında değil herhangi bir park, mahalle, sokak arazi, köy, kasaba gibi küçük yerleşimler dâhil birçok mekânda yer edinmiştir. Sayılarının artmasıyla daha fazla bireyin kamusal sanat ürünlerini deneyimlemesi sağlanmaktadır. Bulundukları konum itibarıyla deneysel ürünler alternatif ilişkiler kurması bakımından farkındalık yaratmakta ve birçok açıdan kente, bireye, topluma katkı sağlamaktadır. Bireylerin kamusal mekânda sergilenen bu ürünleri deneyimlemesi oldukça değerli görülmektedir. Bu doğrultuda ilk olarak 21. yüzyılda deneysel kamusal sanatta 20. yüzyılın yansımaları ve sonrasında ise içinde bulunduğumuz bu yüzyılın deneysellik anlamında karakteristik örnekleri irdelenecektir.

3.2.1. 21. yüzyıl deneysel kamusal sanat ürünlerinde 20. yüzyıl yansımaları

21. yüzyılda günlük kullanımlarda standartlaşan mekânların deneysel sanat ürünleri ile daha dinamik bir etkiye bürünmesi artarak devam etmiştir. Bu etkinin artmasında şüphesiz 20. Yüzyılda sergilenen deneysel kamusal sanat ürünlerinin katkısı oldukça büyüktür. 21. Yüzyılda sergilenen çoğu deneysel ürün; bir önceki yüzyıldan kimi zaman görsel olarak, kimi zaman işlev bakımından çeşitli yansımalarla kendini belli etmiştir. Bu bağlamda bu başlık, 20. Yüzyıl için oluşturulmak istenen arka plandaki deneysel ürünlerin 21. Yüzyıla ait yansımalarının örneklerle ifade edilmesi şeklinde ilerleyecektir.

Köln’de 2016 yılında kent merkezinde bir yapının avlusuna entegre şekilde güvenlik ağlarından oluşan gerilebilir bir deneysel sanat ürünü sergilenmiştir. Büyük bir kırkayak silüetini taklit eden 'tube cologne' enstalasyonu ziyaretçilerin içine girerek deneyimleyebileceği büyük ve yaşanabilir bir sanat eseridir. Kumaş, ip, halat malzemeleri kullanılarak hazırlanan deneysel sanat ürünü yarı açık mekânın tavan ve tabanına sabitlenerek yükün dağılmasını dengelemektedir. Böylece ürünün içine giren katılımcılar Marcel Duchamp’ın ip enstalasyonundaki gibi (Görsel 3.40) çözülmesi gereken bir labirenti çözmeye çalışırcasına ürünü ‘havada yüzme’ hissiyle deneyimlerler.



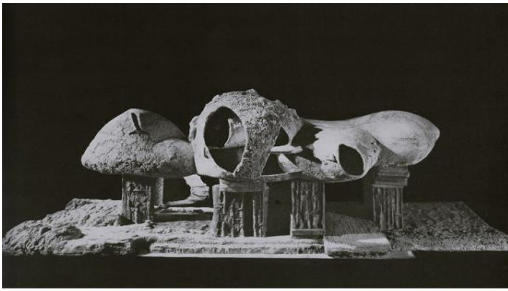
Görsel 3.40. *First Paper of Surrealism Sergisi-Marcel Duchamp (New York-1942) (solda) (<http-41>) (<http-42>) ve Tube Cologne Enstalasyonu (Köln- 2016) (sağda) (<http-43>)*

Benzer şekilde başka enstalasyonlarda da Marcel Duchamp etkilerinin 21. Yüzyıla yansımalarını görmek mümkündür. Jesús Rafael Soto'ya ait Chicago'da 2015 tarihinde bir kent meydanında sergilenmiş olan Pénérable adlı tasarım katılımcıları içine çeken davetkâr bir enstalasyondur. Tamamı sarı renkli iplerin sarkıtılmasıyla oluşmuş olan deneysel ürün oluşturulan geçici mekânın deneyimlenmesi adına enstalasyonun kendisi gibi renkli görüntüler sergilemiştir.



Görsel 3.41. *'Pénérable' Enstalasyonu (Chicago-2015) (<http-44>) (<http-45>)*

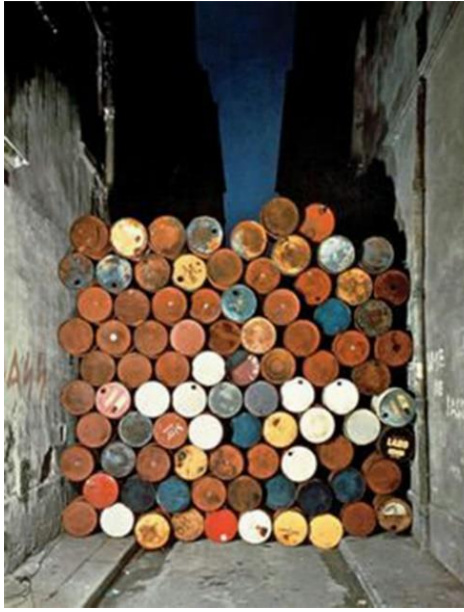
2000 yılı itibariyle İngiltere’de bulunan Serpentine Galerî, her yıl düzenlediği etkinlikle tasarımı ‘nl’ bir mimara ya da tasarımcıya yaptırılan geçici pavyon tasarımlarını sergilemeye başlamıştır. Pavyonlar yaz mevsimi boyunca galerinin bahçesinde sergilenip tüm dünyanın ilgisini çekmekte ve aynı zamanda kente pavyonu görebilmek için gelen ziyaretçileri de toplamaktadır. 2014 yılında Smiljan Radi tasarımı olan Serpentine pavyonu (Görsel 3.42) ziyaretçilere etkinlik alanı, kafe gibi vakit geçirebilecekleri mekânlar sağlamıştır. Büyük kayalar üzerine oturtulan yarı saydam, mağaramsı i mekân ifadesiyle pavyon akıllara Frederick Kiesler’in 1958’deki Endless House tasarımını getirmektedir.



Görsel 3.42. *Endless House (1958) (solda) (<http-46>) ve Serpentine Galerî Pavyonu (2014)(sağda) (<http-47>)*

Enstalasyon ve pavyonların sayılarının giderek artmasıyla sokak enstalasyonları da 21. Yüzyıl için oldukça yaygın tasarımlar olmuştur. Günlük yaşantıda alışkanlıktan ötürü dikkati bile çekmeyen, çok fazla kullanılmayan herhangi bir sokakta sergilenen enstalasyonlar izleyiciyi katılımcıya dönüştürmekte oldukça etkilidir. Dar sokaklardaki bu tasarımlar Christo-Jeanne Claude’un 1961 yılında Paris’teki dar bir sokağın kapatılarak sergilendiği Wall of Oil Barrels enstalasyonunu akla getirmektedir (Görsel 3.43). Politik bir ifadeye sahip olup, petrol varilleriyle oluşturulan enstalasyon 20. Yüzyıl koşulları için düşünüldüğünde nc olması bakımından oldukça deneyseldir. 21. yüzyıl için bahsedilen ürünler ise çoğunlukla hoş vakit geçirmek ve sokağa bir dinamizm getirmek amacıyla sergilenmektedir denilebilir.

2014’de Kanadalı bir grup tasarımcı tarafından Quebec’de kullanılmayan, köhne bir sokakta yüzmek için kullanılan aparatlarla oluşturulan ‘Delirious Frites’ adlı bir tasarım sergilenmiştir. Enstalasyon kurgusal anlamda akıllara Wall of Oil Barrels’ın yansıması olarak düşünülebilir. Dar sokak bu enstalasyon sayesinde bir anda canlanıp, kullanılan bir mekân haline gelmiştir. Sadece gündüz kullanımı değil, aydınlatmalar ile kullanıcılar kendilerini güvende hissetmiş ve böylece sokak gece de aktif hale gelmiştir.



Görsel 3.43. *Wall of Oil Barrels- Paris (1961) (http-48) ve “Delirious Frites” Enstalasyonu – QuebecCity (2014) (sağda) (http-49)*



Görsel 3.44. *‘Delirious Frites’ Enstalasyonu Gündüz-Gece Kullanımı – QuebecCity (2014) (http-49)*

2012’de Sydney’de dar bir sokakta tetris bloklarının yerleştirilmesiyle oluşturulan renkli enstalasyon kullanım açısından fazla hareketli olmayan sokağa renk katmıştır. Tetris bloklarının kendisinin ışık yayması gece kullanımı için farklılık yaratmıştır.



Görsel 3.45. *Tetris Bloklarının gece ve gündüz görüntüsü- Sydney (2012) (http-50)*

New York’ta 2018 yılında bir tasarım grubu şehir merkezindeki eski, kullanılmayan ve ihmal edilen 6.200 metrekarelik uzun bir sokağı canlı bir kamusal alana dönüştüren tasarım üretmiştir. ‘Şehir İpliği’ enstalasyonunun geometrisi, yolun her iki tarafındaki bitişik binalar ve yaya erişim noktaları ile olan ilişkisi sayesinde, uzanma, oturma, mini sahneler ve film gösterimleri, festivaller gibi birçok potansiyel fonksiyona sahip bir proje olmuştur (http-51).



Görsel 3.46. *‘Şehir İpliği’ Enstalasyonu- New York (2018) (http-51)*

Bahsedilen örneklerde yalnızca sanatsallık değil aynı zamanda işlevsellik de ön plandadır. Yapılanlar salt bir sanat çalışmasından ziyade aynı zamanda mekâna işlevsel olarak da katılarak kentte temas noktaları haline dönüşebilmektedir.



Görsel 3.47. *Coop Himmelb(l)au Tasarımı Enstalasyon – Basel (1971) (solda) (<http-52>) ve ‘superKolmemen’ Pavyonu - Helsinki (2016) (sağda) (<http-53>)*

Özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllar itibariyle yaygınlaşan pnömatik enstalasyonların (Görsel 3.47) 21. yüzyılda teknolojinin gelişmesiyle beraber kullanımları çeşitlenerek artmıştır. Zamanla toplanma ve gösteri mekânı haline gelen enstalasyonlar kimi zaman bir sokağa yayılmış, bazen de suyun üstünde yüzen ve içinde vakit geçirilen bir tasarıma dönüşerek 21. yüzyıla yansımıştır.

2016 yılında Berlin merkezli bir tasarım grubu tarafından oluşturulan ve Helsinki’deki en yoğun kentsel meydanlardan birinde konumlanan “superKolmemen” adında pnömatik geçici pavyon Helsinki Tasarım Haftası boyunca bir hafta sergilenmiştir (Görsel 3.48). Kabarcık görünümündeki pavyon etrafta dolaşan, toplanan, konuşan, dinlenen, dans eden ya da pavyonun içine girip müzik dinletilerine katılıp, kültürel deneyimleri yaşamak isteyen insanlara izin veren bir pavyon olmuştur. Şehir merkezinin günlük yaşam sahnesini eğlenceli bir ortama dönüştüren pavyon, bireylerin mevcut alana olan algısını değiştirmesi bakımından etkili bir kentsel müdahaledir.



Görsel 3.48. 'superKolmemen' Pavyonu ve İç Mekanın Kullanıcılar Tarafından Deneyimlenmesi- Helsinki (2016) (<http-53>)



Görsel 3.49. Pavyonun Kentsel Mekâna Müdahalesi- Helsinki (2016) (<http-53>)

2013 yılında Madrid’de düzenlenen “Madrid Escuela de Design” tasarım haftası boyunca geçici olarak bir sokakta sergilenen Marco Canevacci’ye ait “Fantastik Plastik” adlı pnömatik sistemli enstalasyonun amacı kamusal mekânda heykelsel bir nesneyi anlamak, kavramak ve kamu-özel kavramlarının kentsel alandaki rolünün yeniden yorumlanması olarak açıklanmıştır (http-54) (Görsel 3.50). Enstalasyonun kamusal alanın yaşanabilirliği ve işlevi üzerine düşünmek adına yaptığı bu dokunuş etkili bir kentsel müdahale olarak değerlendirilebilir.



Görsel 3.50. *Fantastik Plastik Enstalasyonu Madrid (2013) (http-54)*

Pnömatik tasarımların 21. yüzyıla yansımalarına bir diğer örnek 2006 yılında Japonya Niigata’da düzenlenen “3. Dünya Sanat Festivali Echigo-Tsumari Sanat Trienali” için tasarlanan su üstünde yüzen origamik bir pavyondur (Görsel 3.51). Kogakuin Üniversitesi Fujiki Laboratuvarı öğrencileri ile yapılan “Aqua-scape” pavyonu ipek kumaşlar ve kimono gibi giysilerle derinden ilgili olan Japon kültürünün, kentte çeşitli şeyleri giydirmeye fikrine dönüşmesinin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Origamik bir strüktürün plastik malzemelerle giydirilip, oluşturulan iç mekânın dokuma kumaşlar ile düzenlenmesiyle oluşan pavyon kullanıcılara dinlenecekleri, kendi kabuklarına çekilecekleri mekânlar yaratmıştır.



Görsel 3.51. *'Aqua-scape' Pavyonu- Japonya (2006) (http-55)*

21. yüzyıl için bazı ürünler ise 20. yüzyılın görsel olarak benzer yansımalarına sahiptir. 2005 yılında İstanbul Yaya Sergileri kapsamında L. Cecchini'te ait 'PVC Balonlar' ürünü 1972 yılındaki Haus-Rucker-Co grubunun 'Oasis No. 7' enstalasyonuna oldukça benzer nitelikte bir yansıma olmuştur.



Görsel 3.52. *'Oasis No. 7' - Kassel (1972) (http-56) ve 'PVC Balonlar' - İstanbul (2005) (http-57)*

1977 yılındaki Münster Almanya'da üç adet top heykelin kentsel açık alana gelişigüzel yerleştirildiği enstalasyonun (Görsel 3.53) görsel ve fikir olarak yansımalara ve yorumlamalara sahip olduğu enstalasyonlar 21. yüzyılda mevcuttur.



Görsel 3.53. *Pool Balls–Münster (1977) (solda) (<http-58>)-“Kırmızı Top” Enstalasyonu (sağda) (<http-59>)*

2006 yılında Busan Bienali’nde sergilenen “Kırmızı Top” enstalasyonu da böyle bir örnektir. Paris’in Pompidou Merkezi’nin önünde, Barselona’daki iki Beaux-Arts binasının arasında, kimi zamanda Londra’daki Golden Jubilee Köprüsü’nün üstünden geçen dev kırmızı top görenleri şaşırtan bir enstalasyon olmuştur. Sanatçı Kurt Perschke, dev kırmızı topuyla dünyayı dolaşmış, topu halka açık yerlerde şişirmiş ve insanların tepkilerini bizzat deneyimlemiştir. Hem çocuklar hem de yetişkinler topa dokunarak, zıplayarak bazen de şaşkınlıkla sadece durup seyrederek enstalasyonu deneyimlemişlerdir (Görsel 3.54). Sanatçı, Perschke’e göre, proje bir kırmızı toptan daha fazlasıdır. Yolculuğuna farklı şehirlerde devam eden enstalasyonun, müdahale ettiği kentsel mekânlar, hem birey hem de mekânla yaşanan süreç bakımından projenin kalbidir. Sanatçı “Her şehrin yeni ve bir çeşit deney” olduğunu ifade etmiştir (<http-59>).



Görsel 3.54. *‘Kırmızı Top’ Enstalasyonu (<http-59>)*

New York merkezli tasarım stüdyosu Snarkitecture, 2018’de Hong Kong’un Harbour City alışveriş bölgesinde, yüzlerce dev kabarık topla dolu interaktif bir oyun alanı yaratarak top enstalasyonlarının 21. yüzyıla yansımalarına katkıda bulunmuştur. “Sıçrama” adındaki bu geçici enstalasyon sanat ve mimarlık arasındaki sınırları araştırmak amacıyla yapılmıştır. Enstalasyona katılan bireyler, topları yuvarlayarak, fırlatarak ya da zıplayarak oyuna dâhil olmuşlardır. Enstalasyonun tasarımcısı Colson, “Beyazın kullanımının büyük ölçüde hafifleme veya basitleştirme ile ilgili olduğunu ve ziyaretçilerin, renk veya doku bolluğuyla dikkati dağılmadığında, çevreleri ve genel deneyimlerinin daha farkında olduklarını söylemiştir (http-60)”.



Görsel 3.55. “Sıçrama”- HongKong (2018) (http-60)

1981’de Richard Serra’nın New York’da Manhattan Federal Plaza meydanı önünde sergilenen “Tilted Arc” enstalasyonu (Görsel 3.56) muhtemelen Anish Kapoor’un 2007’de tasarladığı C-Curve Sculpture’a ilham olmuş olmalı ki oldukça benzer, ancak malzeme olarak ayna kullanılmasıyla farklılaşmaya çalışan bir tasarım ortaya çıkmıştır. Enstalasyon sergilendiği kent parkında sadece aynalarla ilgi çekmek ve izleyiciyi eğlendirmek için değil, aynı zamanda izleyicilere perspektifi hatırlatmak istemiştir (http-61).



Görsel 3.56. “Tilted Arc”-New York (1981) (solda) (<http-62>) ve “C-Curve Sculpture” Brighton (2007) (sağda) - Enstalasyonların Benzerliği (<http-63>)

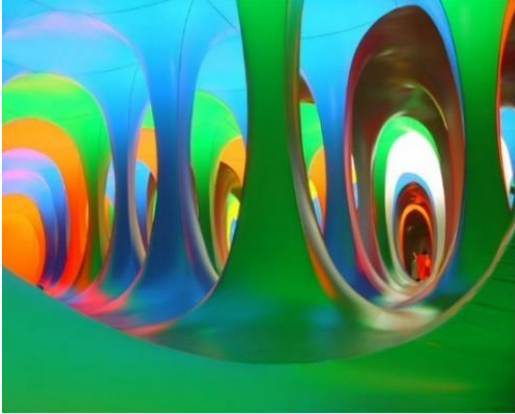


Görsel 3.57. “C-Curve Sculpture” Enstalasyonu- Brighton (2007), Londra (2010) (<http-64>)

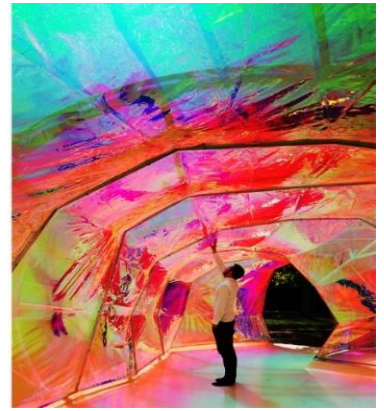
Bir başka yansıma ürün, Serpentine Galerî’nin 2015 yılındaki İspanyol tasarım grubu SelgasCano’ya ait tasarımıdır. Tasarım ekibi pavyonun bütünüyle kendileri için bir tür deney olduğunu ifade etmiştir (<http-65>). Çünkü daha önce kullanmadıkları malzemeleri, gölgeleri, renkleri, dokuları ve efektleri denemek tasarımcılara deney alanı yaratmıştır. Pavyon oluşturduğu renkli mekânlarla katılımcılara farklı bir dünyaya giriyormuş hissiyatı vermesiyle Maurice Agis’in 1986’daki tasarımı “Dreamspace” ile (Görsel 3.59 ve Görsel 3.60) görsellik, renk ve mekân kullanımlarının deneyimlenmesi açısından benzerlikler taşımaktadır.



Görsel 3.58. *Serpentine Galeri 2015 Pavyonu* (<http-65>)



Görsel 3.59. *“Dreamspace”* (1986) (<http-66>) ve *Serpentine Galeri Pavyonu* (2015)’in Benzerliği (<http-67>)



Görsel 3.60. *“Dreamspace”* (1986) (solda) (<http-68>) ve *Serpentine Galeri Pavyonu* (sağda) *İç Mekanları* (2015) (<http-69>)

3.2.2. 21. yüzyılda deneysel kamusal sanat ürünleri ve karakteristik özellikleri

20. yüzyıldaki kamusal sanatın 21. Yüzyıla yansımaları ile beraber kamusal sanat ürünlerinde 20. Yüzyıldan ayrılan noktalar da bulunmaktadır. İçinde bulunduğumuz yüzyılda deneysel kamusal sanat ürünleri her ne kadar geçmiş ürünlerin birtakım özelliklerini taşısa da, özellikle teknolojinin gelişmesi ve beraberinde getirdikleri kamusal sanata da yansımış ve kamusal sanatı karakteristik olarak 20. Yüzyıldan ayırmaya başlamıştır. Bu bağlamda bu başlık altında 21. Yüzyılda dünyanın çeşitli yerlerinde sergilenen bireylerin katılımcı rol üstlendiği, deneyim anlamında aktif olarak yer aldıkları, teknolojiyi içinde barındıran ve disiplinlerin iş birliği içerisinde olduğu deneysel kamusal sanat ürünleri seçilmiş ve irdelenmiştir.

3.2.2.1. *İsviçre Pavyonu, Hannover- EXPO 2000*

Özellikle 1990'lı yıllarda popüler olmaya başlayan sürdürülebilirlik kavramını EXPO 2000'de yorumlayan İsviçreli mimar Peter Zumthor herhangi bir mecazi anlam barındırmadan sürdürülebilirliği en sade şekilde pavyonuna yansıtmıştır. Sadece ahşap kalasların istiflenmesiyle oluşan pavyon her türlü dolaylı ifadeyi dışlayarak sade bir tasarım yolu izlemiş ve sonrasında da malzemeler geri dönüşüme gönderilmiştir. Çelik halatlarla sabitlenen pavyonun yüksekliği 9 metredir. Dışa dönük bir tasarımdan ziyade kendi içine dönük kapalı bir ifadesi vardır. Zumthor pavyonunu 'labirent' olarak adlandırmıştır.

"Zumthor'un pavyonu, reklâma, propagandaya dönüşebilecek her şeye karşı bir dirençtir. Nasıl oluyordu da, dünyanın en ortalama etkinliklerinden biri olan uluslararası bir fuarda, sırf o ülkenin tanıtılması amacıyla yapılmış bir pavyon propagandanın kendisine karşı bir direnç anlamına gelebiliyordu? Her zamanki gibi: İşleri fazla karıştırmadan, bulandırmadan, anlam sıçramalarına açılmak yerine kapanarak, madde ve durumla algının arasına dolayimler sokmadan. Malzeme: ahşap. Konu: sürdürülebilirlik. Nesne: İsviçre (Bilgin, 2001)".

EXPO 2000'de fuar alanında sergilenen İsviçre Pavyonu diğer pavyonların aksine 50 tane giriş ve çıkışa sahip olup, katılımcılara özgür ve serbest olduklarını hissettirmiştir (Bilgin, 2001) (Görsel 3.61). Tasarımı teknik ve kavramsal temellere dayanan pavyon, strüktüründen dolayı belli bir akustiğe sahiptir ve bundan dolayı 'ses kutusu' olarak da adlandırılmıştır. Katılımcılar dokunma, seyretme, dinlenme gibi eylemlerin dışında,

pavyonun akustiğı sayesinde sesle ilgili çeşitli deneyimler yaşamıştır (Zumthor, 2000) (Görsel 3.62).



Görsel 3.61. İsviçre Pavyonu, (Mimar Peter Zumthor), Hannover, EXPO 2000 (<http-70>)



Görsel 3.62. Pavyonun dışardan görüntüsü - İç mekanda akustik sesin deneyimlenmesi (<http-71>)

3.2.2.2. “The Gates” (Kapılar) Enstalasyonu, Amerika-2005



Görsel 3.63. ‘The Gates’ Enstalasyonu, (Sanatçı Christo-Jeanne Claude), New York, 2005 ([http-72](http://72))

New York’ta 2005 yılında kent parkında sergilenen enstalasyon yapıları çevrede sanat ile doğanın ilişkilendirildiği ve Central Park’ın geçici bir süreyle istila edildiği bir deneysel kamusal sanat ürünüdür (Görsel 3.63). Tasarımcı çift Christo ve Jeanne-Claude kentin yollarının yollarını yönlendirmelerinden ilham alarak, var olan patikaların güzergahına entegre edilen kumaş kaplı ‘kapılar’ ile mevcut rotayı vurgulayıp güçlendirmiştir. Statik bir şekilde önünde durulup incelenen bir deneysel üründen ziyade yürümeye devam edilerek rüzgârın, güneşin, yağmurun, karın hissedilmesinin istendiği hareket halinde deneyimlenen bir sanat ürünüdür (Görsel 3.64- Görsel 3.65) .



Görsel 3.64. Safran rengi kumaşla kaplı ‘kapılar’ -Amerika(2005) ([http-73](http://73))



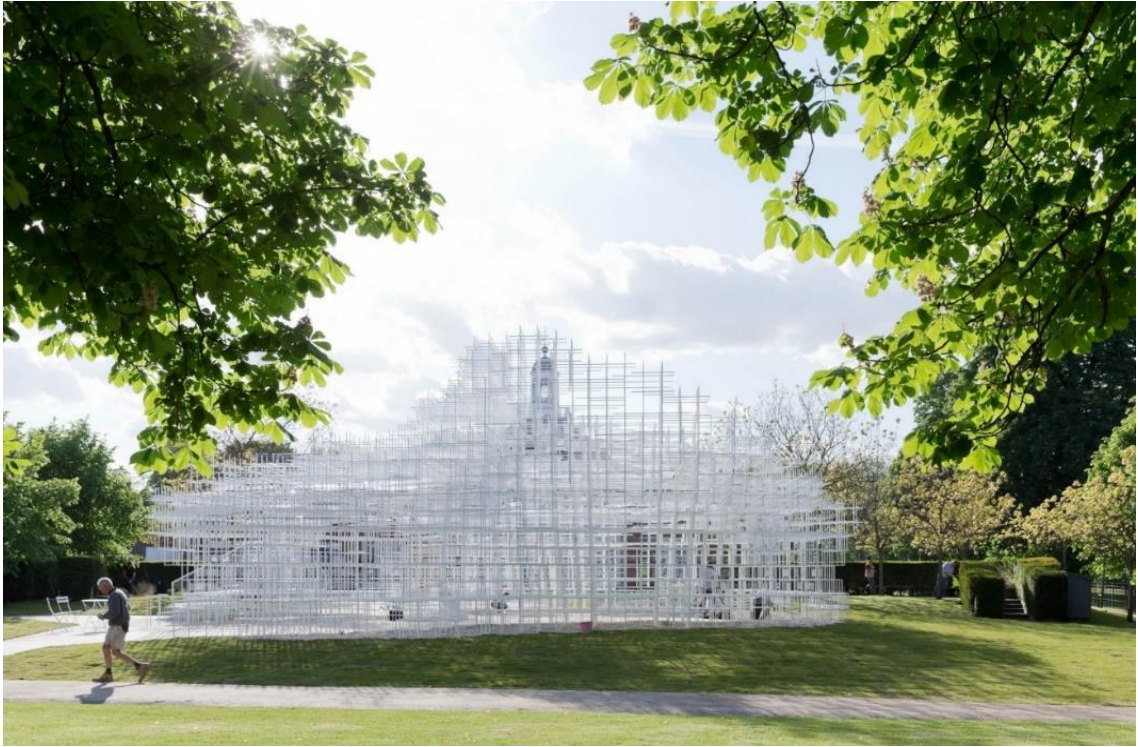
Görsel 3.65. Enstalasyonun Central Park'ta güneşi, yağmuru, karı deneyimlemesi (<http-72>)

Yaklaşık 7500 'kapı', iki çelik ayağa dayanan doğrusal üç taraflı sert vinil çerçeve, üstten gevşek bir şekilde asılan safran renkli kumaş panellerle desteklenmiştir. 'Kapılar' yaklaşık 5 metre yüksekliğindedir. Kullanılan safran rengi kumaşlar kapıları 'sıcak gölgeler oluşturarak altın tavan' yaratmak için kullanılmıştır (Baal-Teshuva, 2016). Enstalasyon toplamda 21 milyon dolara mal olmuştur. Tasarımcı çift diğer tüm projelerinde olduğu gibi enstalasyonun tüm masraflarını kendileri karşılamıştır. Tasarım aşaması kâğıt üzerinde 1979 yılında başlayan enstalasyonun kurulması 6 hafta sürmüş ve 16 gün boyunca geçici olarak sergilenmiştir (<http-73>).

Enstalasyon kamusal mekândaki sanatın nasıl yaratılacağı ve sanatın yapılı çevre ile olan ilişkisinde bireyin ve kentin nasıl etkilendiği ve nasıl tepki verdiği konularının deneyimlenmesi fırsatını vermiştir.

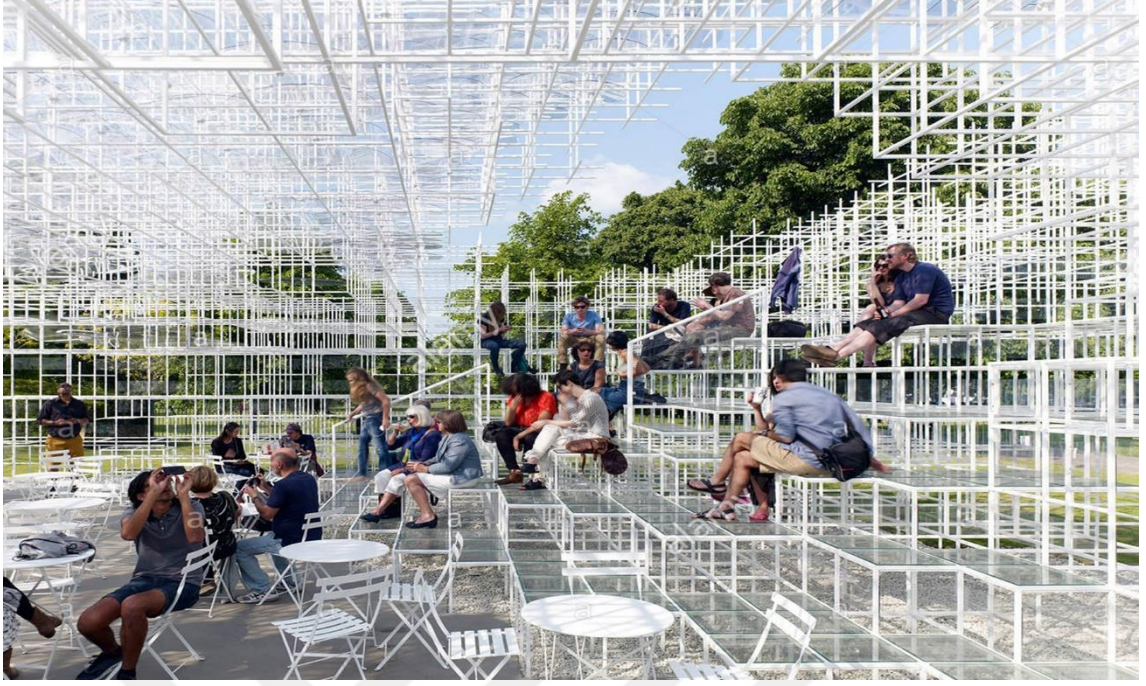
3.2.2.3. *Serpentine Pavyonu, İngiltere- 2013*

Serpentine Galerî bahçesinde sergilenen şekli ve hafifliği nedeniyle "bulut" olarak anılan pavyon, her iki tarafta da yükselen yaklaşık 40 santimetre modüllü üç boyutlu bir çelik ızgaradan üretilmiştir. İki girişe sahip olan pavyonun kapladığı alan 357 metrekare, brüt iç alanı 142 metrekaredir. İnsanların pavyona erişiminin yanı sıra, çevresinde, altında ve üzerinde ayrı kullanımlar üretebilmesi için yapı kendi içinde basamaklı şekilde parçalı haldedir. Izgara düzenli, yarı saydam strüktür sınırlarının belirsizliği nedeniyle kullanıcıları belli bir kalıba koymadan, tasarımın her noktasının deneyimlenmesi fırsatını sunmuştur (Görsel 3.67), ([http-74](http://74)).



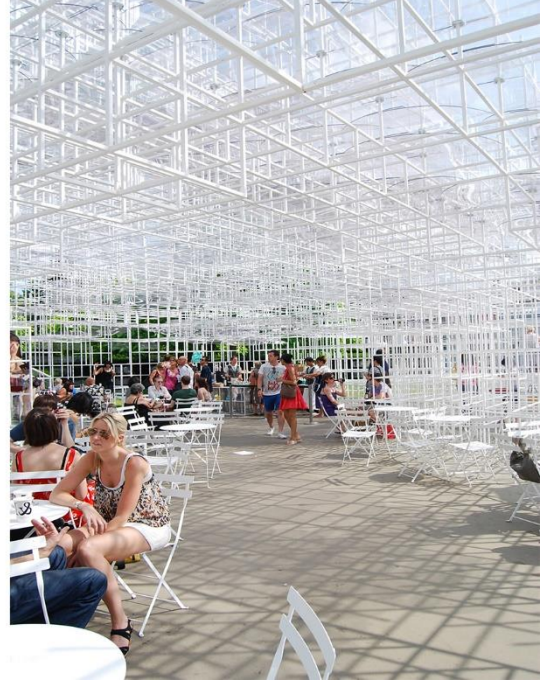
Görsel 3.66. *Serpentine Galerî Pavyonu, (Mimar Sou Fujimoto), Londra, 2013 ([http-75](http://75))*

Bir etkinliğe katılmak ya da sadece pavyonu görmek için gelen katılımcılar, pavyonun içinde ve çevresinde kendisine bir yer bulabilmiştir. Pavyonun organik yapısı belli durumlara göre uyarlanabilir bir alan yaratmıştır. Teraslı alanların en büyüğü bir etkinlik alanı olarak kullanılabilirken, diğer teraslar ziyaretçilerin oturması ve keşfetmesi için daha fazla alan sağlamıştır ([http-75](http://75)). Tasarımı Sou Fujimoto'ya ait olan pavyon mekânsal olarak dağıtıcıdır. Pavyonun oluşturduğu mekânda hem içerinin hem dışarının aynı anda deneyimlenme durumu sınırları ortadan kaldırmış ve kullanıcının mekânla olan etkileşiminde sınırları bulanıklaştırmıştır.



Görsel 3.67. *Pavyonun çerperinin kullanılması (http-76)*

Sergilendiği dört ay boyunca iç mekândaki alan hem bir etkinliğin parçası olmuş hem de oluşturulan kafe ile tüm ziyaretçilere açık bir alan olarak işlev görmüştür (Görsel 3.68). Dış mekân – iç mekân ayrımının ortadan kalkması tümüyle deneyimlenebilen, kullanıcının her yerde olma durumunun olduğu bir deneysel ürünü açığa çıkarmıştır.



Görsel 3.68. *Pavyonun kafe olarak kullanılan alanı (http-77)*

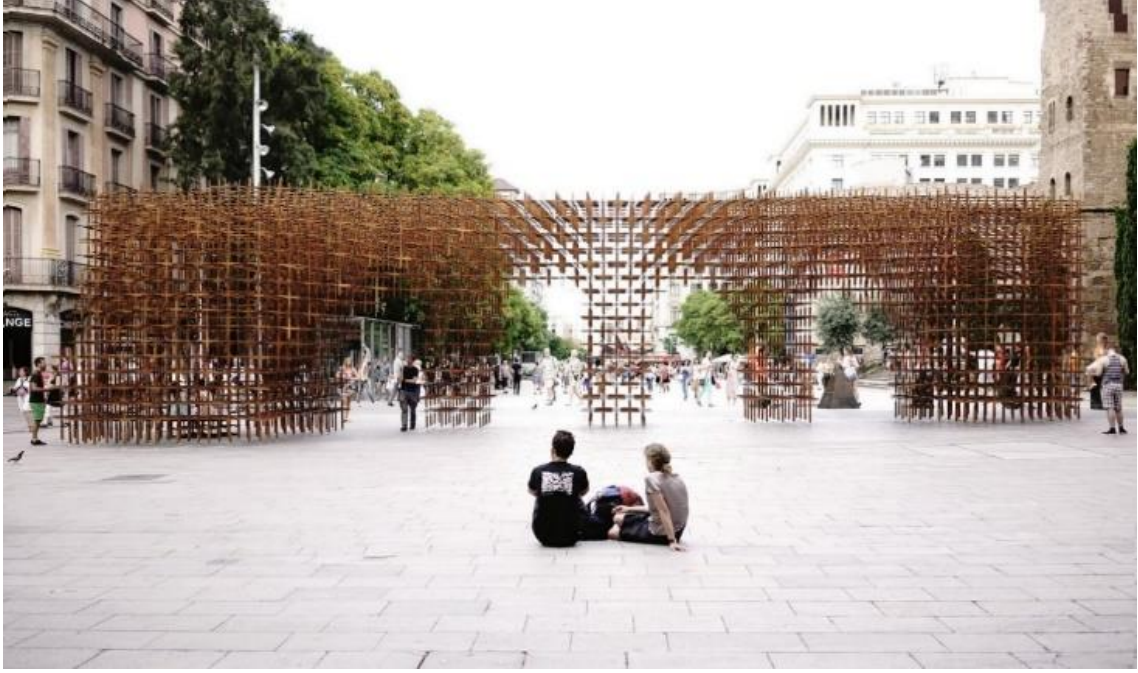
3.2.2.4. “Identity Pavilion” (Kimlik Pavyonu), İspanya- 2014

“Kentte hiçbir şey kendiliğinden deneyimlenmez. Kentin çevresiyle her zaman bağları olmalıdır, kendisini meydana getiren olaylar dizisiyle, geçmiş deneyimlerin hatırası algılanabilir (Lynch, 2010)”. Kamusal sanat sadece sanatsal simgeye sahip olmanın ötesinde tarihi altyapıları da olan bir nosyona sahiptir. Toplumsal kimliği yansıtmaya doğrultusunda sanat, kültürlerin özelliklerini, geçmişini yansıtmada ayna görevi görebilir (Varol, 2004). Böylesi deneysel sanat ürünleri kültürleri birleştirip, tarihsel geçmişlerine vurgu yaparak onları ortak bir platformda buluşturması bakımından değerli görülmektedir. Madrid’de 2014 yılında kent meydanında sergilenen ‘Identity Pavilion’ da böyle bir örnektir.



Görsel 3.69. Kimlik (Identity) Pavyonu, (Mimari Grup Urbanus), Barcelona, 2014 ([http-78](http://78))

Identity Pavilion'un tasarım ekibi 'küreselleşme çağında kimlik fikrini nasıl yeniden tanımlayabiliriz?' sorusundan yola çıkarak bir öneride bulunmuştur. Bunun için mutlak veya durağan bir kimlik imgesi yerine, İspanya'nın farklı etnik kökenlerden oluşan ulus yapısı gibi çağımızın kimliklerinin birbirleriyle sürekli olarak asimile olduğunu düşünüp, dinamik bir tasarım yoluna gitmişlerdir.



Görsel 3.70. Roma Kemerinden Katalan Tonoza Dönüşüm (<http-78>)

İspanya her yıl “Barcelonalıların aşırı özgürlük sevgisi” olarak adlandırdıkları İspanya Veraset Savaşı’nı anar. 2014’te 300. yıldönümünü kutladıkları etkinlik kapsamında kentte bir takım tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Tasarım 1714’de Katalanların savaşta yenilmesinden sonra kentin mimarisine hâkim olan Roma kemerlerinin günümüze kadar ki Katalanların hâkimiyeti ile yaygınlaşan Katalan Tonoza dönüşümünü anlatmaktadır (Görsel 3.70). Katalonya'nın kimliğine alternatif bir merceklerle yaklaşan tasarım büyük mevcut meydanı ikiye bölerek, kentte yeni bir toplanma noktası yaratmıştır. Katalan kimliğinin sergilenip etkinliklere ev sahipliği yapmasıyla bir diyalog noktası oluşturulmuştur. Pavyonun kültürel belleğe katkıda bulunması bireyin deneyimlediği parametreleri arttırarak katılımcılığın boyutunu değiştirmiştir.



Görsel 3.71. Enstalasyonun çocuklarla deneyimlenmesi (<http-78>)

3.2.2.5. Brezilya Pavyonu, Milano- EXPO 2015

EXPO 2015 çerçevesinde 130'dan fazla ürünün arasından, Brezilya Pavyonu, insanları bir araya getiren ve merak uyandıran bir kamusal meydan oluşturma amacıyla bireyleri duraklatmayı öneren bir yaklaşım sergilemiştir.



Görsel 3.72. Brezilya Pavyonu, (Mimari Grup Studio Arthur Casas), Milano, EXPO-2015 (<http-79>)

Sadece yürüyüşün deneyimlenmesi üzerine bir düzenleme olan pavyon aslında Expo çerçevesinde bir temsil aracı olurken sanatsal yaklaşımı bu kurgu içine yerleştirmiştir. Mekânın içine girildiğinde iki boyuttan üç boyuta dönüşen ağ, katılımcıları yürüme deneyimine davet etmiştir. Filenin metaforu, gerilen yapısıyla beklenmedik yüzeyler yaratarak dinlenme alanları oluşturmuştur. File yüzey, kolonların etrafına gerilerek hem pavyonun tabanına hem de üst yüzeye metal aparatlarla sabitlenmiş ve esnek bir yüzey oluşturulmuştur. Yürümek için güvenlik adına bir seferde sınırlı sayıda ziyaretçiye izin verilmiş ve kullanıcıların birbirlerine yardım etmeleri teşvik edilmiştir. File platformun altına yerleştirilen yerel bitkilerse katılımcılara bir bahçenin üzerinde yürüyormuş hissi vermektedir. Böylece pavyonun üst file yüzeyi tırmanılan, yürüyüş yapılan bir platforma, taban yüzeyi ise sergi alanı olarak ayrı ayrı deneyimlenen mekânlara dönüşmüştür (Görsel 3.73).



Görsel 3.73. Üst file yüzeyin yürüyüş yapılan platforma, taban yüzeyin ise sergi alanına dönüşmesi (<http-79>)

3.2.2.6. “The Floating Piers” (Yüzer İskele) Enstalasyonu, İtalya- 2016

Tasarım aşaması aslında 1970 yılından itibaren başlamış ve sonrasında devam etmiş olan Christo-Jeanne Claude ürünü enstalasyon 2016 yılında İtalya’da Iseo Gölü’nün yüzeyinde sergilenmiştir. Gölün kıyısından başlayıp denizin üstüne taşan tasarım, adaları birbirine kurulan platform ile bağlamıştır. San Paolo adasına doğru yürüyen ziyaretçiler gölü çevreleyen dağları, fark edilmeyen açılar deneyimleme fırsatı yakalayarak göle olan bakış açılarını yenilemiş ve eşsiz anlara şahit olmuşlardır.



Görsel 3.74. *'The Floating Piers' Enstalasyonu, (Sanatçı Christo-Jeanne Claude), İtalya, 2016 (<http-80>)*

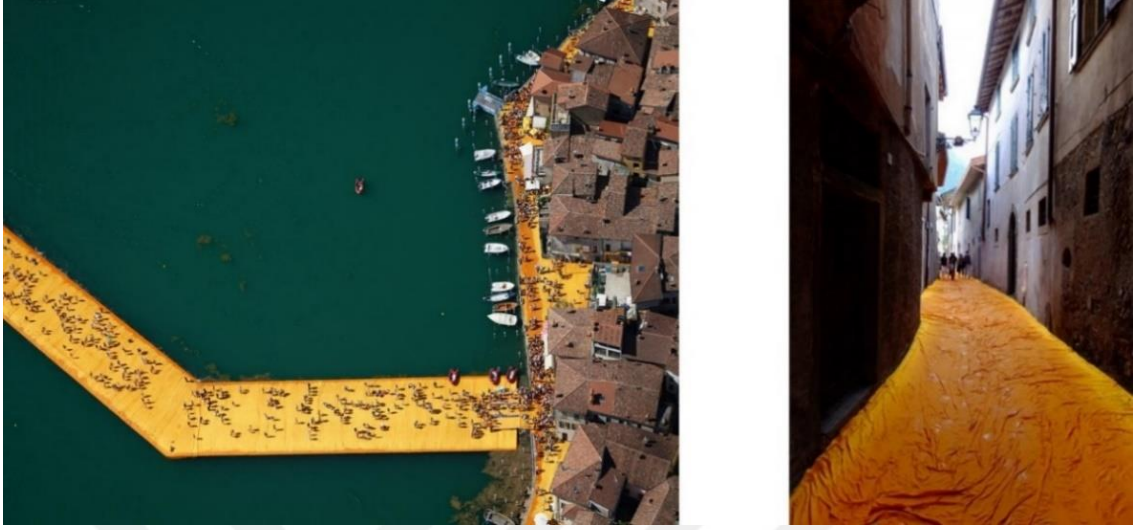
Tasarım gece gündüz 24 saat boyunca herkesin kullanımına açık bir şekilde ziyaretçilere suyun üstünde yürüme deneyimi yaşatmıştır. Deneysel ürünün halka açık olmasıyla ilgili Christo, “Bilet yok, rezervasyon yok ve mal sahibi yoktu. ‘Yüzer İskele’ sokağın bir uzantısıydı ve herkese aitti. (<http-82>)” diyerek enstalasyonun kamusallığını öne çıkarmıştır.



Görsel 3.75. *Enstalasyonun yüzen platformu kullanıcılara denizin üstünde yürüme deneyimi sunmuştur. (<http-80>)*

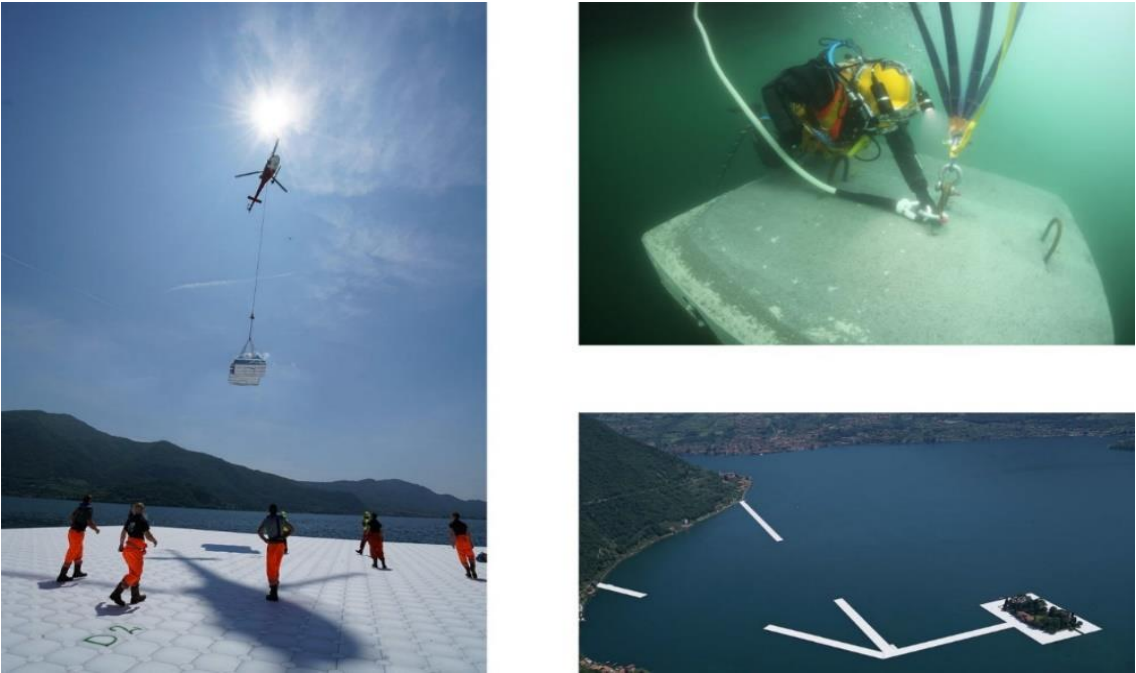
Oluşturulan iskele 3 kilometre uzunluğunda, 16 metre genişliğinde ve eğimli kenarları yaklaşık 35 santimetre yüksekliğindedir. Platform sarı-turuncu bir kumaşla kaplanmıştır. Kumaşın sadece deniz üstündeki platform üzerinde değil, uzantısının göl

kıyısındaki sokakların içlerine sızarak 1.5km boyunca devam etmiş olması tasarımın sürekliliğini sağlamış ve kentle bir bütünlük yaratmıştır (Görsel 3.76) (<http-82>).



Görsel 3.76. Kumaş malzemenin iç sokaklara uzanarak, enstalasyonun kentle olan bütünlüğü sağlanmıştır. (<http-80>) (<http-81>)

Yapım aşamasında 220.000 tane polietilen küp kullanılmıştır. Küpler dalgıçlar yardımıyla suyun altından birbirine bağlanmış ve sonrasında 100.000 metrekareslik kumaşla kaplanmıştır. Hazırlık aşaması toplam üç ay süren (Görsel 3.77) enstalasyon sadece 16 gün boyunca sergilenmiştir. Sonrasında ise tüm malzemelerin geri dönüşüme gönderildiği bilinmektedir (<http-82>).



Görsel 3.77. Enstalasyonun yapım aşamaları (<http-80>)

3.2.2.7. Serpentine Pavyonu, İngiltere- 2016



Görsel 3.78. Serpentine Galerî Pavyonu, (Mimar Bjarke Ingels), Londra, 2016 (<http-83>)

Serpentine Galerî bahçesinde sergilenen pavyon, kullanılan boşluklu modüler malzeme ile şeffaflık-opaklık, formu ile dik açılı-kıvrımlı yüzeylere sahip karşıtlığın bir arada olduğu heykelsi bir tasarımdır. Çizgi formundaki duvarın bir anda açılarak akışkan kıvrımlara sahip olmasıyla içeri davet eden pavyon, iç kısımda oluşturduğu mekânla hem oturma alanı hem kafe, hem de etkinlik alanı olarak kullanılmıştır, dış çeperi ise girintili çıkıntılı yüzeyiyle deneyimlenen bir tasarım olmuştur (Görsel 3.79).

Malzeme olarak kullanılan boşluklu fiberglas bloklar belli bir hizada sabitlenmek yerine serbest değişkenli bir şekilde istiflenerek dışarıdaki insanların hareketi ile iç mekâna yansıması, içerideki duvarlarda canlı bir ışık ve gölge oyunu yaratır. Serpentine Galerî 2016 pavyonu toparlayıcı bir sokak konseptindedir. Dış mekân-iç mekân ayrımı nettir. Bu nedenle kullanıcının mekânla etkileşime girmesi adına toparlayıcı, içine çeken bir tasarım olarak dikkat çekmektedir.



Görsel 3.79. İç mekândaki etkinlik alanı (<http-83>)- Tasarımın dış yüzeyin deneyimlenmesine izin vermesi (<http-84>)

3.2.2.8. “One Bucket At Time” (Her Seferinde Bir Kova) Enstalasyonu, Meksika-2017



Görsel 3.80. *One Bucket at Time Enstalasyonu, (Mimari Grup Factor Eficiencia), Meksika, 2017*
(<http-85>)

Kamusallık bazen sadece ‘kamusal mekân’ kavramı ile ilgili olmaktan ziyade ortak değerler, toplumsal problemler gibi günlük yaşam deneyimleri ile ilgilidir (Oktay, 2003). Bu deneyimler çevremizde yaşananların, üstü türlü nedenlerle örtülmüş problemlerin sanatsal olarak ifade edilmesinde oldukça dikkat çekici olabilir. Burada önemli olan sanatsal etkinliğin öğretici olmaktan kaçınarak bireyin var olan problemi sanat üzerinden deneyimlemesi ve sorunu kendiliğinden keşfetmesini sağlamaktır (Bayram, 2007). Kimi zaman deneysel bir sanat ürününün formundan çok bireyin o ürünle kurduğu iletişim ve yaşanan süreç beraberinde güçlü bir diyalogu getirebilir. “One Bucket at Time” enstalasyonu da bu diyalogun yaşandığı örneklerden biridir.

Enstalasyon Mexico City’nin yoğun kamusal bir bölgesinde konumlanan kamusal alanı kazanma açısından toplumsal işlevli deneysel bir üründür. 23 milyondan fazla nüfusa sahip olan ve gün içerisinde yoğun şekilde insan, araç trafiğine maruz kalan meydan bir bakıma kamuya kapalı durumda kalmaktadır. Sıkıntılı durumdaki alanda halkın “viene viene” adını verdiği devlet gözetimi dışında çalışan, yerel polise rüşvet veren ve sokağın bir parçasını sürekli olarak istila eden “mafyavari” kişiler

bulunmaktadır. Bu kişilerin kamusal alanı kendilerine aitmiş gibi kovalarla alana sınırlar koyarak resmi izinleri olmadan araç park ettirmeleri yerel halkın kendilerine ait olan kamusal alanı alma durumunu doğurmuş ve bu durumda deneysel sanat ürünü ‘One Bucket at Time’a da tema olarak yansımıştır (http-86). Kent meydanında kovaların halatlar yardımıyla birbirine bağlanarak oluşturulduğu enstalasyon yerel halkın serbestçe keşfetmeye teşvik ettiği hareket edebilen bir yüzeydir. Yüzey dev bir halı gibi çalışmış ve bir çizgi boyunca bir noktadan bir noktaya kadar yuvarlanıp, çekilebilmiştir. Katılımcılar kovalarla kaplı yüzeyin üzerinde oturmuş, koşmuş, oynayabilmiş, ayakta kalabilmiş kısacası kamusal alanı ele geçirme eylemine katılabiliştir (http-85). Üç günlük bir süre boyunca sergilenen enstalasyon kamusal alanın kime ya da kimlere ait olduğunu sorgulaması ve bu sorgulamayı yaparken de eleştirel bir deneysel sanat ürünü kullanması bakımından dikkat çekici ve teşvik edici bir eylem olmuştur denilebilir.



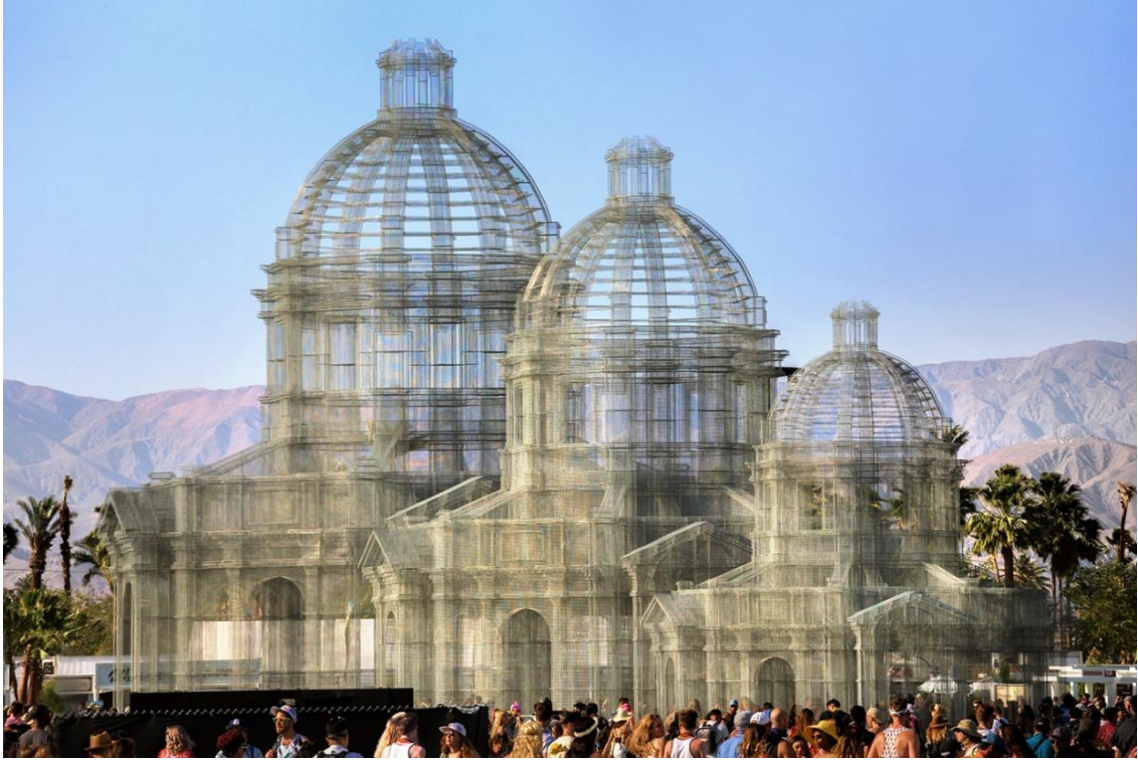
Görsel 3.81. Enstalasyonun kalabalığı kendine çekmesi (http-85)



Görsel 3.82. Çocukların enstalasyonu deneyimlemesi (http-85)

3.2.2.9. “Şeffaf Heykeller”, Amerika- 2018

Geçmişte yaşamış mimari yapıları tel kafes sistemiyle yeniden canlandırarak onları heykelleştiren sanatçı Edoardo Tresoldi deneysel kamusal sanata başka bir boyut katmıştır. Sanatçının mimarlığın fiziksel deneyimi üzerine oluşturduğu enstalasyonlar, günümüzdeki dil ile geçmişin mimari dili arasında bir bağ kurmaya çalışmakta ve geçmiş mekân ile gelecekteki hali arasında bir ilişki üretmeye çalışmaktadır (Tresoldi, 2018). Geçmişteki bir mekânın hissettirdiklerinin, günümüzdeki versiyonunun bireye hissettireceği deneyimin üretimi farklı bir boyut olarak nitelendirilebilir. Bu deneyim içinde oluşan birey-mekân diyalogu, tarihi yapının hikâyesinden çok mekânın bireyde uyandırdığı hislerdir. Sanatçının oluşturduğu enstalasyonlardan biri 2018 yılında Amerika’da Coachella Müzik Festivali’nde sergilenmiştir. Bir kent parkında konumlanan enstalasyon hepsi aynı biçimde fakat boyutlarıyla ayrışan üç şeffaf heykelden oluşturulmuştur. Neoklasik ve Barok dönemi mimarisinden esintilere sahip olan ‘şeffaf heykeller’ perspektif ve boyutsal ilişkileriyle optik bir etkiye sahiptir.



Görsel 3.83. Şeffaf Heykeller Enstalasyonu, (Sanatçı Edoardo Tresoldi), Kaliforniya, 2018 ([http-87](http://87))



Görsel 3.84. *Enstalasyon ve kullanıcıların iç içe geçmesi (<http-87>)*

3.2.2.10. Teknolojik enstalasyonlar

“Teknolojinin içindeki ışıltıyı sanatın ortaya çıkarma şansı vardır (Heidegger, 1971). Bu ışıltı, 21. yüzyılda özellikle teknolojinin başrolde olduğu, ışık gösterilerinin videoların, sanal gerçekliğin entegre edildiği deneysel sanat ürünlerinde gündüz ve gece kullanımlarının belirginleştiği tasarımlarla öne çıkmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle beraber malzemelerin ve kullanılan tekniklerin çeşitlenmesi, sınırların zorlanmasıyla oluşturulan enstalasyonların, pavyonların bir nevi laboratuvar gibi kullanılması dikkat çekmektedir.

Sanatçı ve heykeltıraş Janet Echelman’ın farklı alternatifleriyle dünyanın çeşitli şehirlerinde sergilediği ‘masif hava heykelleri’ teknolojinin birebir dâhil olduğu bir deneysel sanat ürünüdür (Görsel 3.85). Heykelleri için ünlü bir Hint balıkçı köyü olan Mahabalipuram’ın yerel malzemelerinden ve kültüründen esinlenen sanatçı, rüzgârda dalgalanmaya yetecek kadar hafif kalabilen, ağırlıklı olarak sürekli olarak şekillenmesini sağlayan hacimsel formlar üretmiştir. Madrid’de bir kent meydanında sergilenen enstalasyon için mimarlar, makine mühendisleri, aydınlatma tasarımcıları, peyzaj mimarları ile çalışan sanatçı disiplinlerin birbiriyle kaynaştığı ürünler ortaya çıkarmıştır (Görsel 3.86- 3.87)



Görsel 3.85. Masif Hava Heykelleri, (Sanatçı-Heykeltıraş Janet Echelman), Madrid, 2018 (<http://88>)



Görsel 3.86. *'Plaza Mayor' Meydanı enstalasyonun gece kullanımı- Madrid (2018) (<http-89>)*



Görsel 3.87. *Amsterdam (2012 (<http-90>) - Arizona (2009) (<http-91>)*

Portekiz Lizbon'da 2014 yılında bir alışveriş merkezinde sergilenen yaklaşık 20.000 şerit beyaz ve siyah kumaşla etrafı çevrilen 'wonderWALL' isimli enstalasyon katılımcılara renkli anlar yaşatmıştır. Mekânın dış çevreden kumaşlarla izole edilmesi bireylerin sadece iç mekânın deneyimini yaşamalarını sağlamıştır. Yürüme ve yuvarlak

yüzeylere dokunma eylemiyle yaşanan deneyim renkli ışıkların içindeki katılımcıların bir an için bile olsa kaybolup, başka bir dünyadaymış hissine kapılmalarını sağlamıştır.



Görsel 3.88. 'wonderWALL' Enstalasyonu, (Mimari Grup LIKEarchitects), Lizbon, 2014 (<http-92>)



Görsel 3.89. Renk geçişleriyle atmosferin değişimi (<http-92>)

İzlanda’da 2013 yılında kent meydanında konumlanan ‘Pixel Cloud’ enstalasyonu inşaat iskelelerine gerilen gözenekli membran malzemenin yansıttığı ışıklar ve desenler yardımıyla oluşturulmuştur. Kent halkına kamusal meydanın kullanımını sorgulatmış, kurulu olduğu geçici süre boyunca katılımcılara renkli illüzyonlar sunmuştur.



Görsel 3.90. ‘Pixel Cloud’ Enstalasyonu, (Mimari Grup Unstable), İzlanda, 2013 (<http-93>)



Görsel 3.91. Işık ve renk gösterileri (<http-93>)

Mimar ve yeni medya sanatçısı olan Refik Anadol’un dijital algoritmalarla hazırlayıp Los Angeles kent merkezindeki Walt Disney Konser Salonu’nun dış cephesine yansıttığı ‘WDCH Dream’ görseller, videolar, animasyonlar aracılığıyla dijital bir enstalasyona dönüşmüştür. Bu dönüşüm teknolojinin sanata entegrasyonu bakımından sadece konser salonu cephesinin değil kentin de bir parçası olmuştur.



Görsel 3.92. 'WDCH Dream' Enstalasyonu, (Mimar-Sanatçı Refik Anadol), Los Angeles, 2018 ([http-94](http://94))

Milano'da 2016 yılında kent meydanında sergilenen 'onde pixel' enstalasyonu içinde sanal gerçeklik barındırarak sürekli değişen desenleri ile hareketli bir mekan yaratmıştır. 20m*20m'lik bir alanı kaplayan zemin, sensörler yardımıyla kullanıcıların adımlarıyla şekillenmiştir. Dijital enstalasyon için bestelenen müzik zemindeki piksellerin hareketine uyum sağlamış ve bir harmoni yaratmıştır.



Görsel 3.93. 'onde pixel' Enstalasyonu, (Dijital Sanatçı Miguel Chevalier), Milano, 2016 ([http-95](http://95))

Sanat, spor ve teknoloji disiplinlerinin kesiştiği Stephen Orlando'ya ait led ışıklı enstalasyonlar su üzerinde kano küreklerinin hareketinden yansıyan ışık yollarının oluşturduğu bir deneysel sanat ürünüdür. 'motion exposure' olarak adlandırılan ışıkların suyun hemen üzerinde yüzdüğü anlık sanat ürünlerinin hologram ifadesi, pozlama tekniğiyle fotoğraf olarak ölümsüzleştirilmiştir.



Görsel 3.94. 'motion exposure' Enstalasyonu, (Sanatçı-Sporcu Stephen Orlando), Kanada,2016 ([http-96](http://96))

3.2.3. 21. yüzyıl örneklerinin değerlendirilmesi

21. Yüzyıl için incelenen pavyon, enstalasyon gibi kamusal sanat ürünlerinin deneyselliği değerlendirildiğinde bazı açılardan 20. Yüzyıla göre farklılaştığı söylenebilir. 21. Yüzyıldaki deneysel çalışmaların bir bölümü her ne kadar 20. Yüzyıldaki ürünlerin bir yansıması olarak gözükse de ya da geçmiş ürünlerin kısmen özelliklerini taşısa da 20. Yüzyıla göre ayrışan özelliklere de sahiptir. Bu ayrışma 21. Yüzyıl örneklerine bazı karakteristik özellikler vermektedir.

Karakteristik özelliklerin oluşmasındaki başlıca faktör teknolojinin gelişmesidir. Teknolojinin gelişmesiyle kamusal sanat ürünlerinde kullanılan malzemelerin çeşidi artmış, kullanım alanları genişlemiştir. Renk kullanımları malzeme çeşitliliğiyle artmış, 20. Yüzyıla göre daha renkli ürünler sergilenmiştir. Ürünlerin kurulum aşamalarındaki

teknikler gelişmiş, bununla beraber disiplinlerin ortaklığı da artmıştır. Pavyon ve enstalasyonlar sadece gündüz odaklı değil gelişmiş aydınlatma sistemiyle gündüz ve gece kullanımı olarak ayrılmış ve gün içerisinde iki farklı zaman diliminde hitap ettiği kitleyi ayırıştırabilmiştir. Bu özellik kamusal sanat ürünlerinin kullanıcı tarafından iki ayrı şekilde deneyimlemesini sağlamıştır. Teknolojide yeni medya araçlarının kullanılması, sanal gerçekliğin sanatla buluşması ve sanatın dijitalleşmesi durumu da kamusal sanata deneysellik anlamında katkıda bulunmuştur

En büyük karakteristik özelliklerden biri de dönemlerin sosyal ortamlarıdır. 20. yüzyılın sosyal ortamı 21. yüzyıl ile kıyaslandığında daha zorlu bir dönem olarak nitelendirilebilir. 20. yüzyıl için incelenen örneklerde tüm ürünlerde olmasa da, resmi kurumlardan yıllarca alınamayan izinler, ya da halkın ve emniyet güçlerinin bu ürünlere karşı verdiği tepkiler düşünülürse kamusal sanatı icra etmek 21. yüzyıla göre daha zordur denilebilir. Ancak sosyal ortamın gelişmesi, insanların bu ürünlere alışması, resmi kurumların sanat ürünlerine olan tepkilerinin değişmesiyle 21. yüzyılda kamusal sanatın icrası için daha rahat bir ortam olarak nitelendirilebilir. Bu tepkilerin değişmesine kamusal sanatın sağladığı şu özellikler yardımcı olmuştur.

- Kent dokusuna sağladığı estetik
- Kamusal mekâna sağladığı canlılık
- Bireysel gelişmişliğe katkıda bulunması
- Toplumsal farkındalık sağlaması
- Toplumu ortak noktalarda birleştirmesi
- Kültürel uygulamalardaki artış
- Kente gelen turist sayısındaki artış
- Kent ekonomisine sağladığı yarar

Özellikle resmi kurumların mevcut düzende kente, kamusal mekâna sağlayacağı faydaları düşünüp özel olarak bir kamusal sanat ürününün kurulumuna katkı sağlaması, bu tür etkinliklerin dünyanın hemen her yerinde artması 21. yüzyıl sosyal ortamının ne kadar değiştiğinin bir göstergesidir.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa 21. Yüzyılın 20. Yüzyıl deneysel kamusal sanat ürünlerine göre ayrılan karakteristik özellikleri aşağıdaki gibidir denilebilir.

- Teknolojinin Gelişmişliği
- Malzeme Çeşitliliğinin Artması
- Renk Kullanımlarının Artması
- Aydınlatma Sistemlerinin Gelişmişliği
- Ürünlerdeki Gece-Gündüz Kullanımları
- Sanal Gerçeklik İle Sanatın Dijitalleşmesi
- Farklı Disiplinlerin Bir Aradalığı
- Yaşanılan Sosyal Ortamın Değişmesiyle Kamusal Sanat Ürünlerinin Yaygınlaşması



4. 21. YÜZYIL DENEYSEL KAMUSAL SANAT ÜRÜNLERİNDEKİ ‘TEK TİPLEŞME’ VE ‘RAKAMLAŞMA’ SORUNSAĞI

21. Yüzyıl ile beraber kamusal sanatın insanların hayatında daha fazla yer alması ve farklı coğrafik bölgelerde örnekler sergilenmesi oldukça değerlidir. Tez kapsamı bu başlığa kadar kamusal sanat ürünlerinin 20. yüzyıldaki tarihsel ve kuramsal arka planı, bu arka planın 21. yüzyıldaki yansımaları ve karakteristik özelliklere sahip olan örneklerin incelenmesi şeklinde devam etmiştir. Üretilen uygulamalar bireye, kente, mekâna sağladığı olumlu özellikler bakımından göz ardı edilemez faydalara sahiptir. Ancak deneysel kamusal sanat ürünlerinin bir önceki yüzyıla göre sayılarının oldukça artması dikkat çekici bir durum olarak ele alınmaktadır. Sayıları artan bu ürünlerin beraberinde getirdiği benzerliklerin deney-deneysellik parametreleri açısından sorgulanması da gerekli görülmektedir. 21. yüzyıl için bir başka sorgulanan parametre ise kamusal sanat ürünlerinde ekonomik bağlamın sanatsal-işlevsel yönüne daha ağır bastığı durumlara dikkat çekilmesidir. Rakamlarla, fiyatlarla, ‘ünlü’ isimlerle dikkat çekmeye başlayan ürünlerin markalaşma ve pazar unsuru halinde olma durumu tezin içeriğini bu ürünlerin deneysellik kavramının neresinde olduğunun sorgulanmasına götürmektedir.

4.1. 21. Yüzyıl Deneysel Kamusal Sanat Ürünlerindeki Benzerlikler ve Sanatta ‘Tek tipleşme’ Sorunsalı

21. yüzyılda üretilen kamusal sanat ürünleri için önemli bir nokta bu tür sanatsal ürünlerin sayılarının fazlaca artmasıyla beraber gelen ‘benzerlikler’ konusudur. Bu benzerlikler ise çoğunlukla kaygı verici bir şekilde sanatın ‘tek tipleşmesi’ durumunu doğurmaktadır.

Mimarinin sanatla kurduğu ilişkinin rastlantı olmadığı, tam aksine disiplinin içinde mevcut olan elzem bir ilişki olduğu ve mimarlığın sanatı da içeren en büyük tasarım şemsiyesi olduğuna dair söylemler vardır (Güzer, 2019). Bu tasarım şemsiyesi altında günümüzde pavyonlar, enstalasyonlar şaşırtıcı bir şekilde üretilmektedir. Bugün bu ürünlerin bu kadar üretilmesinin sebebinin kamusal sanatın ‘mimarlık’ ve ‘sanat dalları’ arasında kalmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Mimarlar, tasarımcılar, sanatçılar, heykeltıraşlar ve daha birçok disiplinin varlığı ‘üretici sınıfını’ genişletmiştir. Tüm bu disiplin ve pratiklerin iç içe geçmesi ise yeni ‘melez’ türler doğurduğundan dolayı sanat ürünlerinin sayılarının fazlalaşması da kaçınılmaz olmuştur (Lavin, 2012).

Günümüzde içinde bulunduğumuz koşullar ve sosyal ortam düşünüldüğünde bilgiye daha rahat erişilebilen, günlük olaylara dünyanın farklı yerlerindeki insanların aynı anda ulaşması durumu sınırsızlık kavramını insanlara sunmaktadır. Sınırsızlık kavramının sunduğu erişim kolaylığı, içinde barındırdığı teknolojik altyapı ile kamusal sanatı şablonlara indirgeyerek sanatın sayıca artıp tek tipleşmesine neden olmaktadır. Böylece sanat ürünleri içeriğin irdelenmeden onaylandığı bir güncellik kavramı ile karşı karşıya kalmaktadır (Güzer, 2019). Özellikle medya ve sosyal medyada sıklıkla karşılaşılan benzer nitelikteki ürünler ‘güncellik’ kavramıyla ‘sanatta olması gereken’ izlenimini oluşturmakta ve tasarımcılarda kabul görenin bu ürünler olduğu intibasını uyandırmaktadır. Bu durum ise benzer nitelikteki ürünlerin tekrarına neden olmakta ve onları “çoğaltılmış prototiplere (Güzer, 2019)” dönüştürmektedir.

İçerikleri, görsellikleri birbirine benzer ürünler üretildikçe sanat ‘prototipleşme’ye başlamakta ve temelde barındırdığı yenilikçi, deneyci tavrından uzaklaşmaktadır. Bu noktada ikinci bölümde ‘Deney, Deneyim, Deneysel’ başlığı altında irdelenen söylemler hatırlanmalıdır: “Geleneksele karşı çıkıp, geçmişle arasına çizgi koyan tüm sanat ve mimarlık akımlarının ortak noktası bilinmeyene yönelik olan deneyci tavrıdır” (Yırtıcı, Gürer, & Yıldız , 1993). Deney tekrarlanabilir, ancak deneysel olan tekrarlanamaz. Dolayısıyla deneysel olan “özel ve biriciktir” (Hannula, 2007).” Bu söylemler kamusal sanattaki prototipleşmenin ‘sanatın deneyselliği’ kavramının neresinde olduğu sorgulamasını da beraberinde getirmektedir.

Sanatın tek tipleşmesi onun deneyselliğine zarar verir mi? Deneysel olmayan sanat metalaşır mı? Kamusal mekânda ya da müze-galerilerde benzer sanat ürününün üretilmesi kısacası sanattaki ‘kitlesel üretim’ onu tüketilen bir ürüne mi dönüştürür? Şuan içinde bulunulan mevcut durum bu tarz sorgulamaları da beraberinde getirmektedir. Bu başlıkta incelenecek olan tablolardaki kamusal sanat ürünleri diğer incelenen örnekler kadar değerlidir. Ancak bu tezin konusu kamusal sanat ürünlerinin faydalarının anlatılmasıyla beraber içinde bulunulan koşullarda kamusal sanatın ‘deneyselliği’ni de sorgulamaktır. Bu sorgulamaların sebebi olarak aşağıda verilmiş olan tablolardaki kamusal sanat ürünlerinin benzerliklerinin bu irdlemeye katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Tablo 4.1. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzerlikler-1

BİÇİMSEL BENZERLİKLER (ÇUBUK KULLANIMLARI)				
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Tutunma	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Tutunma
'Pénétrable' Enstalasyonu Venezüella-2006			'Pénétrable' Enstalasyonu Chicago/Amerika -2015	
				Pénétrable' enstalasyonu halat-ip sistemiyle renk olarak farklı çeşitleriyle dünyanın farklı şehirlerini dolaşmış ve kullanıcıların eğlenceli vakit geçirmelerini sağlayan bir ürün olmuştur. (http-97) (http-98)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Tutunma		
'Regents Place' Pavyonu Londra/İngiltere-2010				'Regents Place' pavyonu benzer biçimde bir kurgu kullanarak şehir merkezinde bir meydanda sergilenmiştir. (http-99)
	Mekan Türü Eski Fabrika Avlusu	Deneyim Türü Dokunma-Tutunma-Sallanma		
'Meet you at the Ropes' Enstalasyonu Kopenhag/Danimarka -2011				'Meet you at the Ropes' enstalasyonu benzer ip-halat sistemine salıncak aparatları da eklemiştir. (http-100)
	Mekan Türü Kentsel Açık Alan	Deneyim Türü Dokunma-Tutunma-İzleme		
Lyon Işık Festivali Enstalasyonu Fransa-2013				Lyon Işık Festivali'nde 2013 yılında sergilenen enstalasyon ip-halat sistemi ne teknolojik unsurları da ekleyerek renkli ışıklarla farklılaşmaya çalışsa da benzerlerinden fikir ve biçim olarak tam anlamıyla sıyrılamamıştır. (http-101)

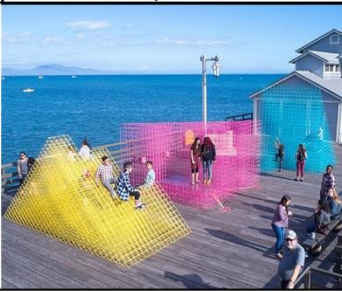
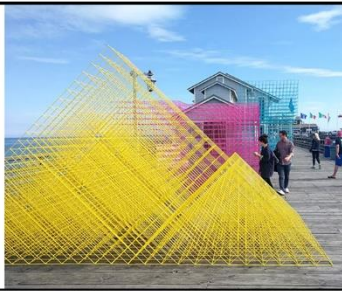
Tablo 4.2. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzerlikler-2

BİÇİMSEL BENZERLİKLER (AYNA KULLANIMLARI)					
	Mekan Türü Göl Üzeri	Deneyim Türü İzleme		Mekan Türü Arazi	Deneyim Türü İzleme-Dokunma
'Mirror House' Enstalasyonu İskoçya/1996			'Escalade' Enstalasyonu California/Amerika-2015		2015 yılında California'da kurulan 'Escalade' enstalasyonu İskoçya'da 1996 yılında kurulan 'Mirror House' enstalasyonu ile biçim olarak tamamen aynı sadece renklerle farklılaşmaya çalışmıştır. (http-102) (http-103)
	Mekan Türü Arazi	Deneyim Türü Dokunma		Mekan Türü Park	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme
'Ayna&Kerpiç Sarmalı' Enstalasyonu Fas-2012			'Maze of Mirrors' Enstalasyonu Sydney/Australya-2013		Fas'da 2012 yılında kurulan 'Ayna&Kerpiç Sarmalı' enstalasyonu bir yıl sonra Sydney'de 'Maze of Mirrors' adıyla kurulan enstalasyon ile biçim, malzeme ile oldukça benzerdir. (http-104) (http-105)
	Mekan Türü Park		Deneyim Türü Dokunma-Yürüme		
'Mirror Labryinth' Enstalasyonu New York/Amerika-2015					2015 yılında New York'da 'Mirror Labryinth' enstalasyonu benzer biçimde önceki örnekleriyle aynı doğrultuda kurgulanmıştır. (http-106)
	Mekan Türü Kumsal	Deneyim Türü Dokunma-İzleme		Mekan Türü Kumsal	Deneyim Türü Dokunma-İzleme
'Beach-Side Mirrors' Enstalasyonu California/Amerika-2017			'Mirror Mirror' Enstalasyonu Virginia/Amerika-2019		'Beach-Side Mirrors' California'da 2017 yılında 'Mirror Mirror' Virginia'da 2019 yılında benzer biçimlerle sadece renklerle önceki örneklerinden ayrılmaya çalışan enstalasyonlardır. (http-107) (http-108)

Tablo 4.3. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzerlikler-3

BİÇİMSEL BENZERLİKLER (ÇUBUK KULLANIMLARI)					
	Mekan Türü Park	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme	
'Garden City Play Environment' Kanada-2008		Paprika Enstalasyonu Montreal/Kanada -2012			'Garden City Play Environment' enstalasyonu ve 'Paprika' enstalasyonu hem biçim hem renk olarak neredeyse birbirinin aynısı olan uygulamalar olarak kullanıcıların deneyimine sunulmuştur. (http-109) (http-110)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-İzleme	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-İzleme	
'Cloud Arbor' Enstalasyonu Philadelphia/Amerika -2012		Gs Caltex Pavyonu Güney Kore- 2012			Philadelphia'daki 'Cloud Arbor' enstalasyonu kullandığı sis etkisiyle 'bulut' ifadesi yaratmasıyla, Güney Kore'deki 'Gs Caltex Pavilion' ise ışık oyunları ile ayırmaya çalışmıştır ancak sonuç biçimsel olarak aynıdır. (http-111) (http-112)
	Mekan Türü Su Üzeri	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme			
'an artificial nature' Enstalasyonu Paris/Fransa-2013					'an artificial nature' enstalasyonu diğer örneklerle olan benzer biçimini sadece suyun üzerine kurduğu platformda uygulayarak farklılaşmaya çalışsa da ifade aynıdır. (http-113)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme			
'The Orange Sticks' Enstalasyonu Paris/2014					Paris'de La Defense meydanında sergilenmiş kente farklı bir atmosfer sağlamıştır. Ancak bu durum enstalasyonu deneyimsel anlamda diğer örneklerinden ayırmak yerine sadece renk olarak değişen bir tekrarı olmaktan kurtamamıştır. (http-114)

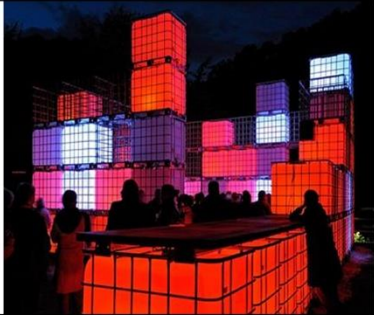
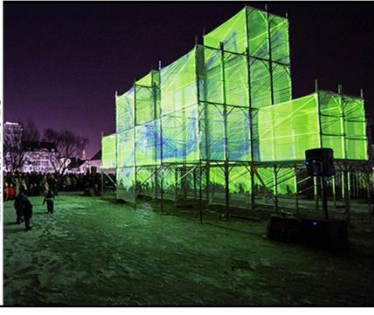
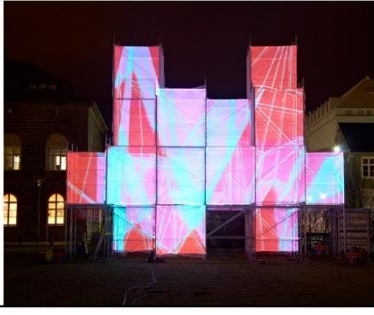
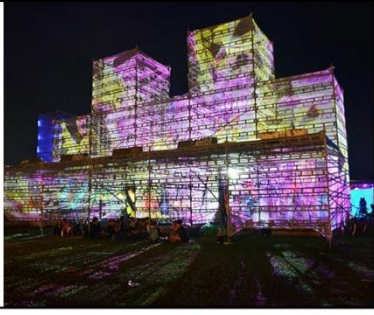
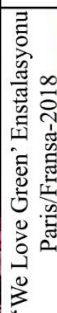
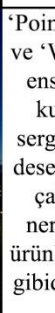
Tablo 4.4. Kamusal Sanat Ürünlerinde Biçimsel Benzelikler – 4

BİÇİMSEL BENZERLİKLER (IZGARA KULLANIMLARI)			
	Mekan Türü Bahçe	Deneyim Türü Dokunma-Oturma-Tırmanma	
‘The Cloud’ Pavyonu Londra/İngiltere-2013			‘The Cloud Pavilion’ Serpentine Galerisi’nde sergilenmek üzere üretilmiştir. Izgara sistemin kullanıldığı pavyon sınırlarının belirsizliği ile her yerinin deneyimlenmesi durumunu oluşturmuştur. (http-115)
	Mekan Türü Kıyı	Deneyim Türü Dokunma-Oturma-Tırmanma	
‘Matrix’ Pavyonu California/Amerika -2017			‘Matrix Pavilion’ benzer biçimde ızgara sistemini renklerle daha parçalı bir tasarımla kurgulamıştır. Benzer şekilde pavyonun tümüyle deneyimlenmesi durumu bu pavyonda da vardır. (http-116)

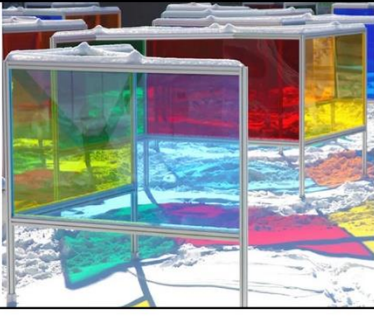
Tablo 4.5. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 1

UYGULAMA ALANINDAKİ BENZERLİKLER (ORGANİK FORMLAR)			
	Mekan Türü Bahçe	Deneyim Türü Mekan İçine Girme-Oturma-Dokunma	
Serpentine Galerisi 2015 Pavyonu Londra/İngiltere			Serpentine Galerisi 2015 pavyonu olan tasarım form olarak organik bir yapıdadır. Ayrıca ışık kullanımıyla gece de deneyimlenebilen bir tasarım olmuştur. (http-117)
	Mekan Türü Su Üzeri	Deneyim Türü Mekan İçine Girme-Dokunma	
'Triennale Bruges' Pavyonu Brüksel/Belçika -2018			Brüksel'de Coupure kanalında SelgasCano ekibi tarafından hazırlanan pavyon, ekibin Serpentine Galerisi'nde 2015 yılında sergiledikleri pavyonu hatırlatmaktadır. Bu durumda tasarım ekibinin de kendini tekrar etmesi sorunsalını ortaya çıkarmaktadır. (http-118)

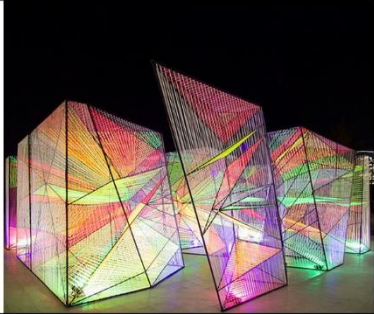
Tablo 4.6. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 2

UYGULAMA ALANINDAKİ BENZERLİKLER (MODÜLERLİK)					
	Mekan Türü Meydan		Deneyim Türü İzleme-Dokunma		
					
'Modulorbeat' Enstalasyonu Hamburg/Almanya- 2009					'Modulorbeat' enstalasyonu modüler sistemin kullanıldığı bir tasarımdır. Lazer ışıklarla ve modüler parçaların yer değiştirmesiyle ifadesini farklılaştırmaya çalışmıştır. (http-119) (http-120)
	Mekan Türü Meydan		Deneyim Türü İzleme-Mekanın İçine Girme-Dokunma		
					
'Pixel Cloud' Enstalasyonu İzlanda-2013					'Pixel Cloud' enstalasyonu benzer biçimde bir ifadeye sahiptir. Modülerlik bu tasarımda bir strüktür üzerine kurulmuştur. Çerçevelerin üzerine gerilen karbonfiber malzemeye yansıtılan lazer ışıklar ile sergilenmiştir. (http-121)
	Mekan Türü Park		Deneyim Türü İzleme-Dokunma		
					
'Nebulæ' Enstalasyonu Danimarka-2014					'Nebulæ' enstalasyonu da strüktür üzerine kurulu malzemesi ve lazer ışık gösterileriyle benzer biçimde bir ifadeye sahiptir. (http-122)
	Mekan Türü Park	Deneyim Türü İzleme-Dokunma	Mekan Türü Park	Deneyim Türü İzleme-Dokunma	
					
'Point Cloud' Enstalasyonu Washington/Amerika- 2016					'Point Cloud' - Washington ve 'We Love Green' - Paris enstalasyonları da aynı kurguya sahip olarak sergilenmişlerdir. Işıklar, desenler ile farklılaşmaya çalışsalar da ifadeleri neredeyse aynı olan bu ürünler birbirlerinin türevi gibidir. (http-123) (http-124)

Tablo 4.7. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 2

UYGULAMA ALANINDAKİ BENZERLİKLER (RENK-PRİZMA KULLANIMI)			
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Mekan İçine Girme	
'Cityscope' Enstalasyonu Köln/Almanya-2008			'Cityscope' enstalasyonu kent meydanını renklendiren, biçim olarak prizmatik bir tasarımdır. Gece kullanımını da ışıklar yardımıyla gerçekleştirmiş olan ürün kullanıcılara gün boyu sanatı deneyimleme fırsatı vermiştir denilebilir. (http-125)(http-126)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme-Mekan İçine Girme	
The LightScraper' Enstalasyonu Amerika-2009			'The LightScraper' ışıklar yardımıyla özellikle gece kullanımında daha etkili olan prizma formunda bir başka enstalasyondur. (http-127)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme	
'éclats de verre' Enstalasyonu Montreal/Kanada-2012			'éclats de verre' enstalasyonu renkler, ışıklar ve form olarak diğer örneklerle fikir ve kurgu olarak oldukça benzerdir. (http-128)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme-Mekan İçine Girme	
'rainbow-hued light labyrinth' Enstalasyonu Çin-2016			'rainbow-hued light labyrinth' enstalasyonu adı gibi ışık-renk ve prizmatik formuyla labirent etkisi yaratmıştır. Ancak bu durum diğer örneklerden farklılaşmasına yetmemiştir. (http-129)

Tablo 4.8. Kamusal Sanat Ürünlerinde Uygulama Alanındaki Benzelikler – 3

UYGULAMA ALANINDAKİ BENZERLİKLER (RENK-PRİZMA KULLANIMI)			
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme-Mekan İçine Girme	
'Prismatic' Enstalasyon Köln/Almanya-2008			'Prismatic Installation' renk-ışık-prizma etkisi ile kullanıcılar için benzer deneyimler sergilemiştir. (http-130)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme-Mekan İçine Girme	
'Ziggy' Enstalasyonu Amerika-2009			'Ziggy' enstalasyonu ise tıpkı diğer örnekler gibi mevcut durumdan kurgu-biçim-ifade olarak sıyrılmayıp sanatta deneysellik anlamında tekillleşmemiştir. (http-131)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme-Mekan İçine Girme	
'lifelab' Pavyonu Austin/Amerika -2015			'lifelab' pavyonu iç mekanın sürekli değişen renklerin dinamik bir prizmaya dönüşmesiyle beraber kurgu anlamında diğer prizmatik enstalasyonlardan ayrışmamıştır. (http-132)
	Mekan Türü Meydan	Deneyim Türü Dokunma-Yürüme-Mekan İçine Girme	
'Flora' Pavyonu Çin-2017			'Flora' pavyonu da prizma-renk kullanımıyla diğer örnekler ile ortak özellikler taşıyarak farklılaşmıştır. (http-133)

Tablo 4.9. Kamusal Sanat Ürünlerinde İşlevsel Benzelikler

İŞLEVSEL BENZERLİKLER					
	Mekan Türü Park		Deneyim Türü Uzanma-Oturma		
					
'A Whimsical Outdoor' Pavyonu Chicago/Amerika- 2017					'Kontrplak' malzeme ile üretilen enstalasyon kullanıcılara dinlenme, oturma alanları oluşturmuştur. (http-134)
	Mekan Türü Park		Deneyim Türü Uzanma-Oturma		
					
'Root Bench' Enstalasyonu Güney Kore-2018					'Ahşap plaka' malzemeyle üretilen enstalasyon benzer biçimde bir işleve sahip olmakla beraber form olarak da benzerlikler taşımaktadır. (http-135)
	Mekan Türü Meydan		Deneyim Türü Uzanma-Oturma		
					
'Please Be Seated' Enstalasyonu Londra/İngiltere -2019					Londra'daki enstalasyon bir yıl önce Seul'da sergilenen enstalasyonla biçim, form, malzeme, işlev olarak oldukça benzer özellikler taşımaktadır. (http-136)
	Mekan Türü Yapıya entegre	Deneyim Türü Uzanma	Mekan Türü Bahçe	Deneyim Türü Uzanma	
					
'Daring Leisure' Enstalasyonu Japonya-2012	mi casa, casa Enstalasyonu Atlanta/Amerika-2014		Flatiron Sky-Line Enstalasyonu Amerika-2016		İşlevsel bir kullanım olarak hamak-salıncak enstalasyonları kullanıcılara hoş vakit geçirme, rahatlama, dinlenme imkanları sağlasa da deneysel anlamda farklılaşamamış ürünlerdir. (http-137)(http-138) (http-139)

İncelenen örneklerde pavyon ve enstalasyon sayılarındaki artış ifade edilmeye çalışılmış ve bununla beraber ürünlerin birbirlerine olan benzerliklerine dikkat çekilmek istenmiştir. Bu benzerlikler biçimsel, işlevsel, uygulama alanındaki benzerlikler şeklinde kamusal sanat ürünlerine yansımıştır. 21. yüzyılda disiplinlerin, pratiklerin üretici nüfusu arttırmasıyla kamusal sanatla ilgili olarak ürettikleri pavyon, entalasyonların sayısı çoğalmış, bununla beraber ürünlerin benzerlikleri de artmıştır.

Sayıların bu kadar artmasında üretici nüfusun artmasıyla beraber başka etkenlerde bulunmaktadır. Fuarlar, bienaller, müzeler, galeriler ve sanat etkinlikleri adına yapılan ürünler, okullarda öğrencilerin yaptığı ürünler, genç mimarların ‘MoMa’ gibi müzelerde açılan yarışmalarla isimlerini duyurabilmek için yaptıkları tasarımlar ve koleksiyonerlerin bireysel olarak almak için sıraya girdikleri ürünler; tüm bunlar pavyon-enstalasyon gibi kamusal sanat ürünlerinin sayısını arttırmakta hatta bu durumu bir rekabet ortamına dönüştürmektedir. Bu vaziyet pavyon ve enstalasyonların deneysel bir projeden çok, ‘ün’ kazanılmaya çalışılan bir ‘sıçrama tahtası’ olarak görülmesine sebep olmaktadır. Sanat dünyasındaki bu sıçrama, yükselme çabası aşırı üretimi beraberinde getirmekte ve sanatın ‘deneyci’, ‘deneysel’ bağlamından uzaklaşmasına neden olmaktadır. Sanattaki bu uzaklaşma tavrı ile ilgili olarak günümüzde pavyon ve enstalasyonların göz kamaştırıcı, görkemli örnekleri olduğunun ancak çoğunluğunun kültür, gelenek, yer ile ilgili olmadığı ve bu ürünlerin projeden ziyade ‘parti dekoruna düşmesi’ (Lavin, 2012) ile ilgili söylemler de üretilmiştir.

İncelenen tablolarda ürünlerin mekânsal olarak ilişkileri göz önüne alındığında konumlandıkları mekân itibarıyla ölçek farkları bulunduğu görülmüştür. Meydan, park, kıyı, kumsal, denizin üstü, gölün üstü, kanalın üstü, arazi, fabrika avlusu gibi farklı ölçeklerdeki mekânlarda konumlanan deneysel sanat ürünleri hitap ettiği bireyde de değişkenlik göstermektedir. Bireylerin kamusal sanat ürünlerinin bulunduğu mekânda yaşadıkları deneyim türü tasarıma göre ‘oturma, izleme, uzanma, dokunma, yürüme, bakıp geçme, tırmanma, tutunma, mekânın içine girme’ şeklinde değişmiştir. Özellikle işlevsel benzerliklerin irdelendiği tabloda mekânlar değişse de deneyim türlerinin ‘uzanma’ ve ‘oturma’ şeklinde sınırlı kaldığı ve farklılaşmadığı görülmüştür. Biçimsel ve uygulama alanındaki benzerliklerin irdelendiği tablolarda özgünlüğünü yitiren ürünlerin birbirinin benzeri şekilde dünyanın tüm coğrafyalarına, iklimlerine, kültürlerine aynı şekilde bütünleştirilmeye çalışıldığı görülmüştür. Dolayısıyla bu durum her birey,

her mekân için farklılaşamayarak aynı deneyim kavramının yaşanmasına neden olmaktadır. Burada sorgulanması gereken sanatın kültür, gelenek, bağlam gibi unsurları taşıma zorunluluğuna sahip olması değil; birbirinin neredeyse aynı olan çoğu ürünün herhangi bir ‘aitlik’ hissi barındırmadan dünyadaki pek çok yere aynı şekilde entegre edilebiliyor olmasıdır. Bu şartlar altında sergilenen ürünlerin mekânlar ve ölçekler değişkenlik gösterdiği halde giderek birbirlerine benzemesi sorunsalı bu sürecin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Sergilenen ürünlerin sayılarının artması ile gelen benzerlikler kamusal sanatta standartlaşan, tekdüze, prototip ve tek tipleşen ifadelerle neden olmaktadır. Mevcut durumda sanat ürünlerinin devamlı olarak tekrarlanması onu özgün, öncü, deneysel tavrından uzaklaştırmış ve bu durum, sanatı ‘üretilen’ nesneden ‘tüketilen’ nesneye dönüştürmeye başlamıştır. Sanat ‘deneyci’ doğasında var olmayan ‘seri üretim’ kavramına yaklaşmış ve özünden uzaklaşmıştır. Sanatta metalaşmaya neden olan ‘seri üretim’ kavramının oluşmasındaki en önemli faktörlerden biri ise ekonomik kaygılardır.

4.2. 21. Yüzyıl Deneysel Kamusal Sanat Ürünlerindeki Ekonomik Kaygılar ve Sanatın ‘Rakamlaşması’ Sorunsalı

21. yüzyılda sanata olan ilginin artması ile pek çok ülke sanat bütçesi ile ilgili politikalar benimsemeye başlamış ve kentlerin sanata ayrılan ekonomik payını arttırmıştır. Gelişen hizmet sektörüyle beraber organizasyonlar, etkinlikler, bienaller, sanatçı destekleri, yarışma projeleri gibi birçok alan için sanat komisyonları oluşturulmuştur. Ülkelerin hazırladığı politika ve stratejilerle sanat için ayrılan destek artmış, sergilenen ürünler de sayıca fazlalaşmıştır. Üretilen sanat ürünleri mekânda oluşturduğu estetik görüntü ile mekânın kullanımını arttırmakta, turizmi canlandırıp kültür ekonomisi açısından kente katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda sanat ürünü kent imajına kattığı yenilik ile sosyal, kültürel, ekonomik açıdan bir katalizör görevi görmektedir (Gökçen, 2018). Ancak kamusal alanda sanat; sadece kente kattığı imaj, estetik görüntü, ekonomik katkılar açısından değil, sanatın özünü oluşturan deneyci tavrıyla da irdelenmelidir.

20. yüzyılın başlarında enstalasyonlar, pavyonlar sanatta, mimaride diğer disiplinlerde çoğunlukla deney alanı olarak düşünülmüşlerdir. (Lavin, 2012). Bu

bağlamda günümüz kamusal sanat ürünleri en belirgin şekilde kamusal mekâna adapte olarak ‘deney’ üretimlerini arttırmıştır. Bu süreçte izleyici sanat yapma denkleminin bir tarafı olmaya başladıkça kamusal sanat meydanlardan sokaklara, denizin üstünden alışveriş merkezlerine hatta gökyüzüne kadar çeşitlenmiş (Boynudelik, 2005) ve bu da belirgin bir kamusal sanat pazarı oluşturmaya başlamıştır.

Kamusal sanatın güncel tavrının içinde bulunan ‘kamusal sanat pazarı’nın oluşmasındaki en önemli faktör ise ekonomidir. Ekonomi faktörü devreye girince sanat ürünleri ‘kitlesel üretime’ dönüşmekte ve ‘sanatın piyasalaşması’ konusu ortaya çıkmaktadır.

“2000’li yıllar itibariyle sanat ürünlerinin büyük oranda fuarlarda, galerilerde, sergilerde piyasa ve fiyatlar üzerinden konuşuluyor olması oldukça dikkat çekici bir durum haline gelmeye başlamıştır. 1990’lı yıllarda sanatta kavramlardan küratörlerden geçilmezken şimdi kimin hangi fuarda kimi gördüğünden, ne kadar ücret aldığından ve rakamlardan geçilmiyor. Bu allı pullu işler sanatın ruhunu boğuyor (Antmen, 2010)”.

Günümüzde pavyonlara ekonomik sebeplerle yaklaşılmakta ve projelere ayrılan bütçeler projelerden daha çok konuşulmaktadır. Örneğin 2012 Londra Olimpiyat oyunlarında Anish Kapoor’un tasarımı olan 'ArcelorMittal Orbit' pavyonunun bütçesi için küçük bir konut sitesine ayrılacak miktardan üzerindedir gibi söylemler vardır (Curtis, 2008). Heykelsi pavyonun bütçesinin 22,7 milyon sterlin olduğu bilinmektedir ([http-140](http://140)).



Görsel 4.1. Anish Kapoor Londra Olimpiyat Oyunları 'ArcelorMittal Orbit' Pavyonu- (Tamamlanma tarihi:2012) ([http-141](http://141))

2005 yılında Amerika Central Park'ta sergilenen 'The Gates' enstalasyonu 21 milyon dolara mal olmuş ve sadece 16 gün boyunca sergilenmiştir (Bkz. 3.2.2.2 başlığı), (Görsel 4.2). 2016 yılında Iseo Gölü'nde 16 gün boyunca sergilenen 'The Floating Piers' enstalasyonudur (Bkz. 3.2.2.6 başlığı) (Görsel 4.2). Enstalasyonun 17 milyon dolara mal olduğu ifade edilmiştir (http-142).



Görsel 4.2. 'The Gates' Enstalasyonu /Amerika (http-143) - 'The Floating Piers' Enstalasyonu/ İtalya (http-144)

Sanatın piyasalaşması konusuna muhtemelen en büyük örneklerden biri İngiltere'de her yıl yaz mevsiminde 4 aylık bir süre için sergilenen Serpentine Galeri pavyonlarıdır. 2000 yılı itibariyle her yıl düzenlenen etkinlik, heyecanla beklenir hale gelmiştir. Ancak bu etkinliğe sadece sanat ürünü olan 'pavyon' gözüyle bakmamak gerekir. Harcanan bütçeler, sponsorlar ve yüzdesel veriler oldukça şaşırtıcı olup, bu etkinliğin sanat yapma kaygısından fazlası olduğu anlaşılmaktadır (Phillips A. , 2010). Örneğin 2000 ve 2005 yılları arasındaki pavyonların maliyeti 100.000 pound ile 1.200.000 pound, 2006 ve 2009 yılları arasındaki pavyonların maliyeti 400.000 pound ile 1.300.000 pound arasında değişkenlik göstermiştir (Jones, 2005). 2010 pavyonunun 750.000 pounda (http-145), 2013 pavyonu 830.000 pound, 2014 pavyonunun 650.000 pounda mal olduğu (Clark, 2016) mimari medyada konuşulmuştur (Tablo 4.10).

Hükümetin sanat fonu politikası haricinde galeri yıllık pavyon maliyeti finansının en büyük parçasını bağışlar yoluyla toplamaktadır. Şirketler, vakıflar, dernekler, kamu programları ve daha birçok organizasyon her yıl bağış toplama faaliyetiyle sermayesini arttırmaktadır. Sanatın var olabilmesi için elbette belli bir maliyete sahip olunması gerekmektedir. Ancak Serpentine pavyonları gibi genellikle yaz mevsiminde 4 aylık bir süre içerisinde sergilenen ya da daha önceki örneklerde bahsedilen böylesi yüksek

maliyetlerdeki bu ürünlerden çoğunun ömrünü doldurduktan sonra hiç var olmamış gibi ortadan kaybolması, bu durumu çelişkili yapmaktadır.

Tablo 4.10. *Serpentine Galeri pavyonlarının 2000-2014 yılları arasındaki bütçeleri*

SERPENTINE GALERİ PAVYONLARI	MALİYET
2000-2005 yılları arası pavyonlar	100.000 pound – 1.200.000 pound
2006-2009 yılları arası pavyonlar	400.000 pound – 1.300.000 pound
2010 pavyonu	750.000 pound pound
2013 pavyonu	830.000 pound pound
2014 pavyonu	650.000 pound pound

Bazı yıllarda Serpentine pavyonları ömrünü doldurduktan sonra koleksiyonerler tarafından büyük rakamlarla satın alınarak farklı şehirlerde tekrardan sergilenmiş olsa da Serpentine Galeri için üretilen bu tasarımlar aynı etkiyi verememiş, aynı ilgiyi görmemiştir (Allen, 2018). Bu noktada üretilen pavyonun içinde bulunduğu bağlam devreye girmekte ve tasarımı Serpentine Galeri için özgün kılmaktadır. Galeri için üretilen pavyonlar içinde bulunduğu yeri, konumu, iklimi düşünülerek yapıldığı tasarımların üretilmesini sağlamaktadır. Örneğin Francis Kere tasarımı olan Serpentine 2017 Pavyonu, Londra hava koşullarına uyum sağlayarak yağmurlu günlerde suyun şelale olup akacağı bir tasarımla bağlamına uygun olduğu bir temsiliyete sahiptir (Görsel 4.3).



Görsel 4.3. *Serpentine Galeri 2017 Pavyonu (http-146)*

Dolayısıyla koleksiyonerler tarafından satın alınıp dünyanın başka şehirlerinde sergilenen pavyonların aynı etkiyi vermesi beklenemez. Bu noktada Serpentine Galeri'nin farklı şehirlerde tekrar sergilenen pavyonları için maddi niteliklerden arındırılmayan bir sanatın deneyimlenmesi durumu söz konusudur denilebilir.

Serpentine Galeri pavyonlarında tek çelişkili konu ekonomi değildir. Bu üretimin arkasında finans, komisyon ile beraber tanıtım faktörü de önemlidir. “Bir yerin tanınması, bilinmesi ve bir anlam oluşturmaya ünlü bir sanatçı tarafından kamusal alanlara yapılan sanat kadar etkili olamaz (Şahan, 2016)”. Bu bağlamda Serpentine galeri pavyonlarına bu kadar bağışın yapılmasının başlıca nedeni de pavyonun her yıl ‘ünlü bir mimar’ tarafından tasarlanmasıdır denilebilir.

Her yıl yeni bir pavyonun dünyaca tanınan mimarlar tarafından tasarlanması durumunun ortaya çıkardığı etki, beklenti ve heyecanın güçlü sponsorları teşvik ettiği düşünülmektedir. Birçok sponsor böylesi ‘yüksek profilli’ bir organizasyonun risksiz bir iş olduğunu bilerek desteklenmeye değer bir proje olarak görmektedir (Shin, 2010). Dolayısıyla bu tür sponsorluklarda bağışçılar tarafından özellikle özel şirketlerin imajlarını iyileştirme, markalarının tüketici algılarını artırma gibi bazı faydalı sonuçlar beklenmektedir (Art and Business, 2005).

Güçlü sponsorlar, ‘ünlü mimarlar’ ile yapılan tanıtımın etki ettiği bir diğer önemli faktör pavyonun ziyaretçileridir. Bununla ilgili olarak ziyaretçilerin katılıma teşvik edildiği ancak ziyaretçinin pavyon içerisinde kendisini gereksiz hissettiğine dair söylemler bulunmaktadır. Buna sebep olarak da Serpentine pavyonlarının sosyal bir deneyden ‘temiz giyimli’, düzenli bir metaya dönüşmesi ve markalaşmaya çalışan bir organizasyona evrilmesi gösterilmektedir (Phillips A. , 2010).

21. yüzyıl ile beraber kamusal sanat ürünlerinde ziyaretçi sayılarının rakamsal olarak ifade edilmesi durumu önem kazanmaya başlamıştır. Anish Kapoor’un Chicago’da 2006 yılından beri sergilen ‘Cloud Gate’ tasarımı kente gelen turist sayısında oldukça büyük bir artış yaşatmıştır.



Görsel 4.4. 'Cloud Gate' Pavyonunun şehir merkezindeki çekim gücü (<http://147>)

Sadece 2017 yılında 55.2 milyon turist kenti ziyaret etmiştir (Anadolu Ajansı, 2018). Bu rakam direkt olarak pavyonu görmek için giden turistler olarak görülmemelidir ancak tasarımın bu sayıyı arttırdığı düşünülmektedir.

Rakamsal ifadelerin etkili olmasında en önemli etkenlerden biri de medyadır. Örneğin Iseo Gölü'nde sergilenen 'The Floating Piers' tasarımı (Görsel 4.5) sergilendiği 16 gün boyunca 1 milyon 200.000 kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Ve medyada o yıl içindeki diğer sanat eserlerine atıfta bulunarak "2016'nın reytingi en yüksek sanat eseri" (Güvenç, 2017) olarak adlandırılmıştır. Bu karşılaştırma ve sanatın 'reyting' olarak ifade edilebilmesi durumu aslında medyanın sergilenen tasarımlar konusunda ne denli etkili olduğuna bir örnektir. Benzer biçimde Serpentine Galerisi 2015 tasarımı olan pavyon renkli organik yapısıyla medyada günümüzün sosyal medya ilgisine atıfta bulunarak 'instagram cenneti' olarak ifade edilmiştir (The Guardian, 2015) (Görsel 4.5).



Görsel 4.5. 'The Floating Piers' Enstalasyonu (<http-148>) ve Serpentine Galerisi 2015 Pavyonu (<http-149>)

Bu ifade okuyucuları cezbederek pavyonu görme isteğini arttırmakta ve paralel olarak ziyaretçi sayısının artmasına da etki etmektedir. Dolayısıyla medyadaki ifadeler tasarımların ziyaret edilmesine yüzdesel olarak katkıda bulunarak rakamsal durumu etkilemekte ve belli bir sanat pazarı oluşturmaktadır. Ancak medyada eleştirinin yetersizliği ve eksik kalmasıyla oluşan sanat pazarı, sanatı metalaştırmakta ve kitlesel üretime dönüştürmektedir. Böylesi bir durumda sanat ürünleri deney ve deneysellik kavramlarıyla olan ilişkileri bakımından çelişkiye düşmekte ve bu da sanatı temsil ettiği bağlamından uzaklaştırarak sanatı metalaştırmaktadır.

Sanatın piyasalaşması, rakamsal ifadelerinin çokluğu ve bu durumun sanatın deneyselliğine etkisi ile ilgili olarak "Kitlesel üretimi bozarak bireyselleştirilen tasarımlar deneyseldir. Deneysel bir üretimin metalaşma ve pazarlama gibi bir ekonomik ağına

konusu olması beklenemez (Şentürk, 2012)” söylemi mevcuttur. Bu perspektiften bakıldığında günümüzde kitlesel bir üretimle prototipleşmeye başlayan kamusal sanat ürünlerinin, kendilerini ekonomik beklentilerin içinde bulmasıyla deneysellikten uzaklaşması yadsınamaz bir gerçek olarak değerlendirilebilir.



5. SONUÇ

Sanat sürekli değişen, dönüşen ve bundan ötürü kendi tanımını devamlı yenileyen bir kuram ve uygulama alanıdır. Her ne kadar yaygın bir şekilde müze ve galeriler aracılığıyla izleyicilerle buluşsa da deneylenmesi ve deneyimlenmesi sınırları muğlaklaşan kamusal alanda yerini almasıyla gerçekleşmeye başlamıştır. Deneysel işler anlamına da gelen avangart sanat ve sürrealizme dayanan geçmişi literatürde deneysel sanatla ilgili ilk örnekleri olarak Kurt Schwitters'in Merzbau'su ve Marcel Duchamp'ın enstalasyonlarıyla buluşturur. Süreç olarak 'beyaz küp'ten sıyrılarak kamusal mekâna taşan kamusal sanat içerisinde deneysellik barındırdığı ürünlerle bulunduğu mekâna anlam kazandırmaktadır.

Kamusal sanatta deneysellik kentsel mekânlar üzerinden okunduğunda yer edildiği, konumlandığı mekâna göre değişiklik gösterebilmektedir. İki binli yılların başından itibaren teknolojinin de yer aldığı ve böylece sayılarıyla birlikte çeşitleri de artan deneysel kamusal sanat ürünleri, yaygın olarak konumlandığı kent meydanları dışında park, mahalle, sokak, bina cephesi, avlu, su yüzeyi, açık alan gibi daha geniş bir çevrede sergilenerek kentle olduğu kadar kentliyle de yoğun bir etkileşim kurmaya başlar. Öyle ki bu durumda, bir temsiliyet şekli olarak sanat özellikle kamusal alanda mekânın algılanma şeklini değiştirmekle kalmaz aynı zamanda mekân algısının yeniden keşfedilmesinin zeminini de hazırlar. Var olan, alışlagelmiş bir mekânın sanat aracılığıyla geçici kentsel müdahaleler şeklinde dönüşümü kent mekânına yeni bir soluk olduğu kadar mekâna ve bireye anlık sürprizler de yaşatır. Böylece bireyi algısal ve duysal olarak mekâna dâhil eden deneysel kamusal sanat ürünleri hem bireyi hem de kamusal mekânı aktif hale getirir. Sanatın mekânla olan ilişkisinde yaşanan deneyim bireyle anlamlanır ve bu sayede mekânın ifadesi değişir. Deneysel kamusal sanat her ne kadar bulunduğu mekânda geçici olarak yer edinse de kent mekânına yaşattığı deneyim kent belleğinde kalıcı etkiler bırakır.

Deneysel kamusal sanat ürünlerinin çağdaş kültürel sanatın disiplinler arası üretimi olarak kullanıcılara deneyim arzularını gerçekleştirme fırsatı vermeleri ve ayrı pratiklerin sanatla olan ortaklığı bireylerin katılımını teşvik etmeleri bakımından oldukça önemlidir. Pavyon ve enstalasyonlar bu disiplinler arası süreci; deneyip, görüp, öğrenmeyi sağlayan işler olarak tasarımcılara test imkânı sağlamaları açısından büyük bir rol üstlenmektedir.

21. yüzyıl ile beraber teknolojinin ilerlemesi kamusal mekânda sergilenen deneysel kamusal sanatın sınırlarını geliştirmiştir. Bu doğrultuda dijital ve sanal gerçekliğin hayatımızda yer edinmesi durumu sanata da yansımıştır. Böylece, kamusal sanat ürünlerinde yeni medya araçlarının kullanımı sanatın ifadesinde değişiklikler yaratarak deneysellik anlamında önemli katkılar sağlamıştır. Gerçekliğin çeşitli kurgu yüzeylerle kent mekânının parçası olma durumu teknoloji ile sanatın entegrasyonunu sağlamış kente potansiyel kazandırmış ve hala kazandırmaktadır.

Bu bağlamda, kamusal sanatın 20. ve 21. yüzyıldaki süreci oldukça değerli görülmekle beraber bugün dünyanın her yerinde fazla sayıda üretilen pavyon ve enstalasyonların mevcut durumu da tartışılır hale gelmiştir.

21. yüzyılın gelişen teknolojisi ile sanat ürünlerine erişilebilirliğin artması durumu, kamusal sanat ürünlerinin yapılabilirliğini kolaylaştırarak sayıca fazlalaşmasına neden olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden biri, uygulama olarak kamusal sanatın disiplinler arası olma durumudur. Farklı pratiklerden gelen mimar, sanatçı, heykeltıraş, ressam ve daha birçok alanda üretici nüfusun artmasına paralel olarak ürün sayılarında da bir artış yaşanmıştır. Süreç odaklı bu deneysel işlere sonuç odaklı olarak bakıldığında ise, ürünlerin aslında kendilerini tekrarladıkları için benzer oldukları sonucuna varılmıştır.

Zamanla ortaya çıkan pavyon ve enstalasyonların kendini tekrar etmeye başlamasıyla üretilen içerikler de başka bir boyut kazanmıştır. Kamusal sanat ürünleri biçimsel, işlevsel, uygulama alanındaki özellikleri açısından değerlendirildiğinde, özellikle oluşturulan tablolarla karşılaştırmaları yapılan tasarımlar, sadece aynı fikrin farklı renk, malzeme ya da bir aparat ile sunulmasından öteye gidememiştir. Bu perspektiften bakıldığında, günümüzdeki enstalasyon ve pavyonların düşünce olarak altyapıları hemen hemen aynı kurguyu barındırdığı için üretilen içeriklerin de benzer boyutta kalması kaçınılmaz olmuştur. Bir başka deyişle hem kamusal sanatı üreten nüfus hem de ortaya çıkan tasarımlar, kendini tekrar edip aslında tüketmeye başlamıştır. Kamusal sanatın kendini tekrar eden bu güncel tavrının sanatı deneysellik bağlamından uzaklaştırdığı söylenebilir.

Kamusal sanat ürünlerinin özellikle 21. yüzyılda sayılarının yoğunlaşmasıyla gelen prototipleşmeleri, kitlesel bir üretime dönüşmeleri sanatın özündeki deneyci ve deneysel

tavriyla olan ilişkisi bakımından çelişkilidir. Bu çelişki “Deneyssel olan tekrarlanamaz deneyssel olan ‘özel ve biricik’ tir (Hannula, 2007)” düşüncesi üzerinden okunduğunda kopyalanan ya da karakteristik yapısıyla tekrarlanan eserleri tartışılır hale getirmekte ve değersizleştirmektedir.

Günümüzde benzer sanat ürünleri dünyanın herhangi bir yerinde birbirinden ayrı mekân türlerinde sergileniyor olsa da sadece ‘biricik’ olan orijinal üründe deneyssellikten bahsedilebilir. Sanatın deneyssel olan üründen esinlenerek biçimsel işlevsel, uygulama olarak tekrar edilebilmesi durumu orijinal ‘deneyssel kamusal sanat’ ürününün deneysselliğinin de tekrar edileceği anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla sanat ürünleri tekrarlandıkça deneysselliğini kaybetmekte ve aslında sadece ‘kamusal sanat’ işlevini yerine getirmektedir. Bu durum ise orijinal olamayan kamusal sanatı daha az nitelikli yapmaktadır.

Kamusal sanatın daha az nitelikli olmasıyla ilgili olarak medya, bu konunun ortaya çıkmasında büyük etki sahibi olmaktadır. Medyada kimi sanat ürünü ile ilgili daha fazla haber yapılması, tanıtılması ya da beğenin dille getirilmesi, kimi sanat ürününün ise medyada daha az yer bulması ya da hiç yer almaması, tasarımcıları yönlendirmekte ve ‘doğru’ sandıkları tasarımları daha fazla üreterek kamusal sanatın tek tipleşmesine yol açmaktadır. Bilimsellikten uzak bu tür yaklaşımlarda tek tipleşme zemini gündelik yaşamdaki popülerlik üzerinden oluşturulmaktadır.

Tek tipleşme kadar kamusal sanatın deneysselliğini etkileyen diğer faktör pazar ve ekonomidir. Mevcut durumda pavyonların ve enstalasyonların kültürel-sosyal-deneyssel bir sanat ürünüyken kendini ekonomik bir pazarda bulması gerçeği oldukça düşündürücüdür. Piyasa çıkarları sanat dünyasının içine sızmakta; tanıtım kampanyaları eleştirelliğin önüne geçmeye başlamakta ve Lütticken’in (2007) ifade ettiği gibi kuram simülasyonu, kuramın gerçekleştirilmesinin yerini almaktadır. Dolayısıyla projelerin özellikle 21. yüzyıl için tasarım değerlerinden ziyade mali açılardan kendini kanıtlamasının beklendiği bir sistemden söz edilebilir. Böylesi bir üretim biçimi ise, kamusal sanatı deneyssellik bağlamından uzaklaştırmaktadır.

Genel olarak, 20. yüzyılın sınırlı teknolojik imkân ve malzeme seçeneği ile kendi zorlu koşullarında bile üretebildiği kamusal sanat ürünleri deneyssellik anlamında 21. yüzyıldaki kamusal sanat ürünlerine göre daha dikkat çekici olarak değerlendirilebilir.

21. yüzyıl ile beraber sosyal ortamın, teknolojinin gelişmesiyle kamusal mekânda sanatın rahatça uygulanabilmesi, daha fazla kişiyle buluşması ve deneyimlenmesi durumu her zaman için özeldir. Ancak 21. yüzyılda elbette tüm ürünlerde olmasa da çoğu kamusal sanat ürününün özgün olamaması, kendini tekrara düşmesi, tekilleşememesi durumu kamusal sanat ile deneysellik arasına mesafe koymakta ve sanatı temsil ettiği değerler bakımından başkalaştırmaktadır.



KAYNAKÇA

- Ak, K. G. (2019). Bir Karşılaşma Anı Olarak Sanatta Etkileşim. *İdil Dergisi*, 1101–1110.
- Aksoy, A. (2007). Giriş. P. Tan, & S. Boynik (Dü) içinde, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Allen, K. (2018). Life after Serpentine: Second Lives of Architecture's Famed Pavilions. *Archdaily*. <https://www.archdaily.com/903223/life-after-serpentine-second-lives-of-some-of-architectures-famed-pavilions> (Erişim tarihi:11.12.2019)
- Amaryllis, J. (2017). Sanat ve Mimarlık Arasında. *XXI Dergisi*. (A. Çiçek, Röportaj Yapan) İstanbul: Xxi Dergisi Yayınları.
- Anadolu Ajansı. (2018). Chicago'nun "Bulut Kapısı"na turist ilgisi. *NTV*. https://www.ntv.com.tr/galeri/seyahat/chicagonun-bulut-kapisina-turist-ilgisi,kx6AKJZwb0O6Yx5E_RI0yw/K-Mae0_oh0Kdy70eYP0t6Q (Erişim tarihi:23.02.2020)
- Antmen, A. (2010). Piyasadan Soluklanmak İçin Fanzin! *Radikal Gazetesi*.
- Art and Business. (2005). Creative liaisons: The luxury industry and the arts. London: Arts & Business.
- Artun, A. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu. R. Ojalvo, & N. Altınıyıldız Artun içinde, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek Düşlemek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. A. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. A., & Ojalvo, R. (2012). Sunuş Bölümü. *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek Düşlemek* (s. 14-15). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, R. E. (2015). "Kamusal Alan ve Sanat" Konusuna Eleştirel Bir Yaklaşım. *Wordpress*.<https://ronyaemel.wordpress.com/2015/04/07/kamusal-alan-ve-sanat-konusuna-elestirel-bir-yaklasim/> (Erişim tarihi:19.08.2019)
- Baal-Teshuva, J. (2016). *Christo and Jeanne-Claude*. Cologne, Germany: Taschen.

- Bal, B. (2012). Düşsel Atlaslar: Constant'ın Yeni Babil'i ve Calvino'nun Görünmez Kentler'i İle Zaman Ötesi Yolculuklar. N. A. Artun, & R. Ojalvo (Dü) içinde, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek Düşlemek* (s. 207-232). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). Modern Hayatın Ressamı. A. Artun içinde, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayram, B. (2007). Kamusal Mekan Kalitesinin Yükseltilmesinde Yöntemler ve Kamusal Sanatın Rolü. *Yüksek Lisans Tezi*, 69. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bertrand, C.-P. (2012). *The Pepsi-Cola Pavilion, Osaka World's Fair, 1970*. KIT Scientific Publishing.
- Bonnemasion, S., Eisenbach, R., & Gonzalez, R. (2006, May). Introduction. *The Journal of Architectural Education*, 59(4).
- Bourriad, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). içinde İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Boynudelik, Z. İ. (2005). Kamu ile Birlikte Sanat Üretimi. D. Mazlum, A. Ağar, & Cephaneçigil Gül (Dü) içinde, *Afife Batur'a Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Boynudelik, Z. İ. (2009). Kamu ile Sanat Pratikleri ve Güncel Sanat: Olanaklar ve Tuzaklar. *Kültür Politikaları ve Yönetimi (KPY) Yıllık 2009 Kitabı*. (S. Ada, Dü.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Boynudelik, Z. İ., & Eğrikavuk, I. (2006a). Kamusal Sanat Pratikleri ve Temporary Services. *Arredamento Tasarım Kültürü Dergisi*(193).
- Boynudelik, Z. İ., & Eğrikavuk, I. (2006b). Yeni Tıp Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi. *Sanat Dünyamız Dergisi*(97), 220.
- Bulat, M., Bulat, B., & Aydın, B. (2013). Alexander Calder'in Açık Yapıtları (1898-1976). *Dergipark*(31), 31-49.
- Calvino, I. (2002). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Cardinal, R. (2014). Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı. N. A. Artun içinde, *Sürrealizm Mimarlık: Mekan Sanatı* (s. 157). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carr, S., Francis, M., Rivlin, L. G., & Stone, A. M. (1992). *Public Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Certeau, M. D. (1988). Introduction: General Introduction. M. D. Certeau içinde, *The Practice of Everyday Life* (s. 9-15). Berkeley, Los Angeles: California Press.
- Clark, T. (2016). Serpentine Gallery lost £430k on 2014 pavilion. *Building*. <https://www.building.co.uk/news/serpentine-gallery-lost-430k-on-2014-pavilion/5081094.article> (Erişim tarihi:23.02.2020)
- Claude, C. (2016). Project for a Temporary Wall of Oil Barrels. J. Baal-Teshuva içinde, *Christo and Jeanne Claude*. Cologne, Germany: Taschen.
- Crary, J. (2005). Önsöz. N. D. Oliveira, N. Oxley, & M. Petry içinde, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Curtis, P. (2008). *Patio and Pavilion: The Place of Sculpture in Modern Architecture*. London: Ridinghouse Editions and The J. Paul Getty Press.
- Çağlın, P. (2010). Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Çil, H., & Alp, S. (2018). Kamusal Alanda Heykelin Sosyal Çevre İle İlişkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(27).
- Dacheux, E. (2012). *Kamusal Alan*. (E. Dacheux, Dü.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demos, T. J. (2014). Duchamp'ın Labirenti: First Paper of Surrealism, 1942. N. A. Artun, & N. A. Artun (Dü.) içinde, *Sürrealizm Mimarlık: Mekan Sanatı* (s. 325-362). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doğruyol, Ş. (2013). Beyaz Küpün Ötesi: Kamusal Alanda Sanat. *Lebriz*. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1133> (Erişim tarihi:19.08.2019)

- Dönmez, B. (2015). Deneyisel Mimarlık Üzerine Bir Okuma Denemesi: Serpentine Galeri Pavyonları. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Duarte, S. (2014). Inflatables for protest: An interview with Artúr van Balen/ Tools for Action. *V&A Blog*. <https://www.vam.ac.uk/blog/disobedient-objects/tools-for-action-interview-with-artur-van-balen> (Erişim tarihi:26.05.2020)
- Durozoi, G. (2002). *History of the Surrealist Movement*. (A. Anderson, Çev.) Chicago: University of Chicago Press.
- Dündar, Z. (2012). Mimari Tasarım ve Eleştiri. *Wordpress*. <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/21/deney-ile-mimarlik-uretiminin-bulustugu-noktada-deneyisel-mimarlikzeynep-dundar/> (Erişim tarihi:12.07.2019)
- Eco, U. (2001). Açık Yapıt. *Alexander Calder'in Açık Yapıtları*. (M. Bulat, S. Bulat, & B. Aydın, Dü) Ankara: DergiPark Yayıncılık.
- Eliasson, O., & Adjaye, D. (2006). Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. *Your Black Horizon Art Pavilion*, (s. 19-60). Venice.
- Eraldemir, B. (2007). Kamusal alanda sanat çalışmaları ve heykel sempozyumları. *Yayınlanmamış Söyleşi Metni*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Ercan, M. (2013, Eylül). Kamusal Sanatın 'Kamusallığı': Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı. *İdealkent Dergisi*(10), 220-255.
- Erdönmez, E. (2013). Deneyisel Mimarlık İşleri. *Mimarlık Dergisi*(374).
- Erman, O., & Boran, B. (2015). Kentsel Mekanda Heykel Yerleştirmelerinin Değerlendirilmesi: Semiyotik Bir Model Önerisi. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 44(2), 170-190.
- Eroğlu, A. (2017). *John Dewey'de Deneyim ve Sanat*. İstanbul: Hiper Yayıncılık.
- Fitzpatrick, D. M. (2004). The Interrelation of Art and Space: An Investigation of Late Nineteenth and Early Twentieth Century European Painting and Interior Space.

Master's Thesis. Washington: Washington State University Department of Interior Design .

Frazer, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı. M. Özbek (Dü.) içinde, *Kamusal Mekan*. İstanbul: Hil Yayınları.

Gehl, J. (1987). *Life between buildings: using public space*. Washington DC: Island Press.

Gökçen, Ş. (2018). Kamusal Sanat ve Kültür Eksenli Kentsel Dönüşüm. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3(6).

Gümüştas, S. (2015). Beden Etkileşimli Deneyim Mekanları. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.

Güney, Z. (2007). Kamusal Alan Nedir? Kamusal Mekan Nedir? *Arkitera*. http://v3.arkitera.com/haber_21487_kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html (Erişim tarihi:12.07.2019)

Güvenç, F. (2017). 2016'nın Reytingi En Yüksek Sanat Eseri. *XOXO Digital*. <https://xoxodigital.com/gallery/10771/2016nin-reytingi-en-yuksek-sanat-eseri?page=24> (Erişim tarihi:23.02.2020)

Güzer, C. A. (2019). Mimari Tasarım, Sanat ve Eleştiri. T24 Haftalık Gazetesi. İstanbul.

Habermas, J. (1962). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar*. (T. Bora, & M. Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Habermas, J. (1995). Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale. *Birikim Dergisi*(70), 62-66.

Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 1, s. 291). içinde İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hannula, M. (2007). Karşılıklı İlişki ve Yeryüzünde Olmaya Dair. S. B. Pelin Tan (Dü.) içinde, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* (s. 58). İstanbul: Bilgi Üniversitesi yayınları.

- Hanru, H. (2007). Sürekli Yenilenen Kamusalılığı Kurmak ve Kolektif Eylem. *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*. (P. Tan, Röportaj Yapan) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hansen, M. (2004). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin "Kamusal Alan ve Tecrübe"si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar. M. Özbek (Dü.) içinde, *Kamusal Mekan*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Hayden, D. (1995). *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge Massachusetts, London: The Mit Press.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper&Row Press.
- Hobsbawm, E. J. (1989). *Devrim Çağı: 1789-1848*. (J. Ergüder, Çev.) İstanbul: V Yayınları.
- Jacoby-Garret, P. (2015). "Using to Define Our Parks". *Parks&Recreation*(50), 58-63.
- Jay, M. (2012). Deneyim Şarkıları. *Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler* (B. E. Aksoy, Çev.). içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Jones, J. P. (2005). *Serpentine Gallery Pavilion 2005: Alvaro Siza and Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond - Arup*. London: The Serpentine Gallery Press.
- Jordan, R. P. (2001). Multimedia: From Wagner to Virtual Reality. *Amazon*. https://www.amazon.com/Multimedia-Wagner-Virtual-Reality-Expanded/dp/0393323757#reader_0393323757 (Erişim tarihi:26.05.2020)
- Kant, I. (2008). *Pratik Usun Eleştirisi*. (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Karaaslan, S. (2005). Heykel ve Mekan. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(1), 289-295.
- Kaya, Ç. (2016). Çeviri Kuramı Üzerinden Bir Eleştiri: Iannis Xenakis'in Müzik – Mimarlık Eksenli Philips Pavyonu. *Mimari Tasarım ve Eleştiri*. <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2016/06/04/ceviri-kurami-uzerinden-bir-elestiri-iannis-xenakis-in-muzik-mimarlik-eksenli-philips-pavyonu/> adresinden alındı (Erişim tarihi:30.08.2019)

- Kejanlıoğlu, B. (2004). Medya Çalışmalarında Kamusal Alan Kavramı. M. Özbek (Dü.) içinde, *Kamusal Alan* (s. 699-700). İstanbul: Hil Yayınları.
- Kiesler, F. (1949). Pseudo-Functionalism in Architecture . *Partisan Review*(22), 735.
- Kiesler, F. (1965). Second Manifesto of Correalism. *Art International*, (s. 16-17).
- Koçak, O. (1992). Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi. *Sombahar Dergisi*(11), 26-28.
- Kosova, E. (2007). Dışarı Çıkma Cesareti. P. Tan, & S. Boynik (Dü) içinde, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lacy, S. (1995). Debated territory: Toward a critical language for public art. S. Lacy içinde, *Mapping the Train: New genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Langer, S. K. (2012). *Sanat Problemleri*. (F. Korur, Çev.) Topkapı / İstanbul: Mitos-Boyut Tem Yapım Yayıncılık.
- Lavin, S. (2012). Vanishing Point: The Contemporary Pavilion. *Artforum International*, 51(2).
- Lütticken, S. (2007). Gizlilik ve Kamusalılık: Avangardı Yeniden Harekete Geçirmek. P. Tan, & S. Boynik (Dü) içinde, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* (Ş. Demirkol, Çev., s. 109-124). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lynch, K. (2010). *Kent İmgesi*. (İ. Başaran, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Meydan Larousse. (1990). Büyük Lugat ve Ansiklopedi. 10, 907. İstanbul: Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Limited Şirketi.
- Meydan Larousse. (1992). Büyük Lugat ve Ansiklopedi. 5, 167-168. İstanbul: Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Limited Şirketi.
- Mitrache, G. (2012). Architecture, art, public space. (A. Ç. İlhan, Dü.) *Procedia - Social and Behavioral Sciences*(51),
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812033447>
adresinden alındı (Erişim tarihi:23.08.2019)

- Negt, O., & Kluge, A. (2004). Kamusal Alan ve Tecrübeye Giriş. M. Özbek (Dü.) içinde, *Kamusal Mekan*. İstanbul: Hil Yayınları.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Ojalvo, R. (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: " Mesken Tutmaktan Göçebeliğe. N. A. Artun, & R. Ojalvo (Dü) içinde, *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek Düşlemek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, D. (2003). Kamusal Mekanda Sanata Güncel Bir Bakış. *Yapı Dergisi*(264), 105-109.
- Oliveira, N. D., Oxley, N., & Petry, M. (1994). *Installation Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Ögel, S. (1977). *Çevresel Sanat : Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.
- Özbek, M. (2004). Kamusal Alanın Sınırları. M. Özbek içinde, *Kamusal Mekan*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Phillips, A. (2010). Pavilion Politics. *Curating Architecture*, 104-115.
- Phillips, P. C. (1988). Out of Order: The Public Art Machine. *Art Forum*(27), 97.
- Phillips, P. C. (1999). Dynamic Exchange Public Art At This Time. *Public Art Review*(11), 4-9.
- Ranciere, J. (2007). Siyasi Özne Olarak Sanatçılar Ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme. P. Tan, & S. Boynik (Dü) içinde, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Reiss, J. H. (1999). *From Marginto Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press.
- Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between Public Art*. New York: I.B. Tanris & Co Ltd. Press.

- Roberts, M., & Greed, C. (2014). *Introducing Urban Design: Interventions and Responses*. New York: Routledge Published.
- Robinson, J. (2013). Introducing Pavilions: Big Worlds Under Little Tents. *Open Arts Journal*, 2.
- Salgado, M. A. (2002). *Kamusal Alanda Sanat, İstanbul Yaya Sergileri 1*. İstanbul: Stil Matbaa.
- Saybaşı, N. (2005). Deneyim ve Katılım. *Sanat Dünyamız Dergisi* (96), 214.
- Schneede, U. M. (2014). Exposition Internationale du Surrealisme, Paris 1938. N. A. Artun (Dü.) içinde, *Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı* (M. Tüzel, Çev., s. 303-324). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Selvi, Y. (2017). Sanatın 'Öteki'ne Açılması ya da Kamusal Sanat. *İdil Dergisi*, 6(36).
- Sennett, R. (2002). *Ten ve Taş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sheikh, S. (2007). Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya. P. Tan, & S. Boynik (Dü.) içinde, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Shin, M. (2010). Studies on the Serpentine Gallery Pavilion: Cultural, Economic and Social Perspectives. *Arts Administration and Cultural Policy Goldsmiths*. London: University of London.
- Smith, C. (2001). Looking for Liminality in Architectural Space. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/326675016_Looking_for_Liminality_in_Architectural_Space (Erişim tarihi:13.09.2019)
- Sözer, B. (2011). Sitüasyonist Enternasyonal: Bir Modernite Eleştirisi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Süalp, Z. T. (2004). Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge. M. Özbek, & M. Özbek (Dü.) içinde, *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Süzen, H. N. (2018). Sanata Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (6).

- Şahan, M. (2016). Kentsel Alanda Heykel ve Çevre İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 6(2).
- Şentürk, L. (2012). A Manifesto On Experimentality. L. Şentürk içinde, *POMİ: Potansiyel İşbirliği 2002-2012 Bir Tasarım Stüdyosunun On Yılı* (s. 347). Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları.
- Tan, F. (2013). Çizim Mimarlığı: Mimari Bir Motivasyon Olarak Çizim. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- The Guardian. (2015). Serpentine pavilion 2015: a rainbow wormhole ready to suck you into another dimension. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/22/serpentine-pavilion-2015-a-rainbow-wormhole-ready-to-suck-you-into-another-dimension>
adresinden alındı (Erişim tarihi:26.02.2020)
- Topaloğlu, İ. (2015). Kamusal Alanda Taktiksel Eylemler: Sanat ve Mimari Yerleştirmeler Üzerinden Mekansal Okumalar. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Tresoldi, E. (2018). Düşsel Boyutlar. *Xxi Görüş-Söyleşi*. (D. Dinçer, Röportaj Yapan) *Xxi Dergisi*.
- Tschumi, B. (1978). Architecture and Its Double. *Architectural Design*(2-3), 112.
- Türer, C. (2009). *Pragmatist Estetik (John Dewey'in Sanat Felsefesi)*. Kayseri: Laçın Yayınları.
- Varga, B. A. (2014). *Iannis Xenakis ile Söyleşiler*. (M. Güneş, Çev.) İstanbul: Lemis Yayınları.
- Varol, E. B. (2004). İnsan-Çevre Etkileşimi Açısından Kamusal Mekanda Sanatın Rolü. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Woods, L. (2010). Architecture As The Solid State Of Thoughts: A Dialogue With Lebbeus Woods. *Cluster*. (C. Curti, Röportaj Yapan)
- Worth, M. (2003). Creating Significance Through Public Space: An Inclusive and Interdisciplinary Practices. *Waterfronts of Art III Public Arts and Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives*.

- Yılmaz, Z. (2007). Hannah Arendt'te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan. *Doktora Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yırtıcı, H., Gürer, T., & Yıldız , G. (1993). Deneyisel Mimarlık. *Mimarlık Dergisi*(255).
- Yükselbaba, Ü. (2011). Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlıları. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 66(2), 227-271.
- Zumthor, P. (2000). İsviçre Ses Kutusu Hannover- Expo 2000 İsviçre Pavyonu. (H. M. Günaydın, Dü.) *Ege Mimarlık Dergisi*, 3(35).



İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <https://www.kursunkalem.com/felsefe-terimi/deney/> (Erişim Tarihi: 22.05.19)

http-2: http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/d/deney_nedir_ne_demektir.asp
(Erişim Tarihi: 24.05.19)

http-3: <http://sosyolojisi.com/deneysel-nedir-deneysel-anlami-ve-hakkinda-bilgi/24296.html> (Erişim Tarihi: 25.05.19)

http-4: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum> (Erişim Tarihi: 06.06.19)

http-5: https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dergi_06/schneede_02.jpg (Erişim Tarihi: 06.06.19)

http-6: https://e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dergi_06/schneede_09.jpg
(Erişim Tarihi: 06.06.19)

http-7: https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/duchamp_philadelphia_1.jpg (Erişim Tarihi: 09.06.19)

http-8: <https://i.pinimg.com/236x/55/77/78/557778b6674922960da2f4ae3a20f45d--white-photography-marcel-duchamp.jpg> (Erişim tarihi 27.05.2020)

http-9: https://db-artmag.de/cms/upload/91/feature/peggy/25_PP00031.jpg Erişim tarihi (Erişim Tarihi: 27.05.2020)

http-10: https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dergi_06/demos_02.jpg (Erişim Tarihi: 15.06.2019)

http-11: <https://i.pinimg.com/564x/84/1b/91/841b913362b0411fb4fab8aefe2c8f29.jpg>
(Erişim tarihi 27.5.2020)

http-12: <https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2014/01/26.jpg> (Erişim Tarihi: 23.06.2019)

http-13: <https://www.moma.org/d/assets/W1siZiIsIjIwMTUvMTAvMjEvMWRkazlpOXg4dl9lb>

mRsZXNzLmpwZyJdLFsicCIImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAaZSJSjdXQ/endless.jpg?sha=793046a79678b2b7 (Erişim Tarihi: 23.06.2019)

http-14: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcQOZYiyHI8ze4GitAlcFbMaV-e8uHrrEJ9TYjm5-1NziLUU0uo1&usqp=CAU (Erişim tarihi 27.5.2020)

http-15: https://fireexit.files.wordpress.com/2009/09/01.jpg?w=584 Erişim tarihi (Erişim tarihi 27.5.2020)

http-16: https://stichtingconstant.nl/system/files/styles/work/private/documentation/1955_monument_voor_de_wederopbouw_e55_rdam.jpg?itok=VMzeLBd3 (Erişim tarihi 29.06.2019)

http-17: https://stichtingconstant.nl/system/files/styles/work/private/documentation/23.en%20soudant.jpg?itok=ptgAX9b1 (Erişim tarihi 29.06.2019)

http-18: https://stichtingconstant.nl/documentation/ruimtecircus-projected-on-museumplein-1956 (Erişim tarihi 29.06.2019)

http-19: https://mimaritasarimveelestiri.files.wordpress.com/2016/06/ph_1312860908-image-38-1000x711.jpg?w=325&h=231 (Erişim tarihi 05.07.2019)

http-20: https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2016/06/04/ceviri-kurami-uzerinden-bir-elestiri-iannis-xenakis-in-muzik-mimarlik-eksenli-philips-pavyonu/ (Erişim tarihi 05.07.2019)

http-21: https://christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain (Erişim tarihi 12.07.2019)

http-22: https://floatingutopias.org/stories/lapo-binazzi-artur-van-balen/ (Erişim tarihi 15.07.2019)

http-23: https://christojeanneclaude.net/projects/42390-cubic-feet-package (Erişim tarihi 22.07.2019)

http-24: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/restless-sphere/> (Erişim tarihi 17.07.2019)

http-25: <http://architectuul.com/architecture/oase-no-7> (Erişim tarihi 17.07.2019)

http-26:

http://www.arch.mcgill.ca/prof/sijpkes/Downloads/EXPO70_OSAKA_KOYGO_FUJI_G_PV04.jpg (Erişim tarihi 18.07.2019)

http-27: <https://www.patternz.jp/wp-content/uploads/2016/12/Expo-70-Fuji-Group-Pavilion-Air-Dome.jpg> (Erişim tarihi 18.07.2019)

http-28: <http://www.uncubemagazine.com/blog/13753251> (Erişim tarihi 19.07.2019)

http-29: <https://uploads1.wikiart.org/images/alexander-calder/la-grande-vitesse-1969.jpg!Large.jpg> (Erişim tarihi 26.07.2019)

http-30: https://artlog.art50.net/wp-content/uploads/2015/12/IMG_4980-900x600.jpg (Erişim tarihi 29.07.2019)

http-31:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Calder_Flamingo.jpg/300px-Calder_Flamingo.jpg (Erişim tarihi 29.07.2019)

http-32: <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/poolballs.htm> (Erişim tarihi 05.08.2019)

http-33: <https://lukestoneblogging.files.wordpress.com/2016/05/richard-serra-tilted-arc.jpg?w=1400> (Erişim tarihi 08.08.2019)

http-34: <https://drwormhole.files.wordpress.com/2014/03/richard-serra-tilted-arc.png?w=640> (Erişim tarihi 08.08.2019)

http-35: https://www.artforum.com/uploads/upload.001/id01751/article00_1064x.jpg (Erişim tarihi 09.08.2019)

http-36:

<https://d3zr9vspdnjxi.cloudfront.net/artistInfo/raquelra/biggest/440.jpg?1399388010> (Erişim tarihi 15.08.2019)

http-37: <https://www.liverpoolecho.co.uk/news/liverpool-news/dreamspace-returns-multi-coloured-glory-3518109> (Erişim tarihi 19.08.2019)

http-38: <https://www.flickr.com/photos/andymiah/175486441/in/photostream> (Erişim tarihi 20.08.2019)

http-39: <https://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands> (Erişim tarihi 07.09.2019)

http-40: <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag> (Erişim tarihi 09.09.2019)

http-41: https://www.eskop.com/images/UserFiles/images/Editor/dergi_06/demos_01.jpg (Erişim tarihi 07.11.2019)

http-42: <https://pbs.twimg.com/media/C4deqXfWcAAmR9H?format=jpg&name=small> (Erişim tarihi 07.11.2019)

http-43: <http://www.numen.eu/installations/tube/cologne/> (Erişim tarihi 07.11.2019)

http-44: <https://www.arch2o.com/p%C3%A9n%C3%A9trable-in-chicago-jes%C3%BAs-rafael-soto/> (Erişim tarihi 14.11.2019)

http-45: <https://i.pinimg.com/564x/91/01/2d/91012dddb9a5dd70457706b75f25f.jpg> (Erişim tarihi 14.11.2019)

http-46: <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler> (Erişim tarihi 17.11.2019)

http-47: <https://constructionreviewonline.com/2014/07/2014-serpentine-gallery-pavilion-smiljan-radic/> (Erişim tarihi 17.11.2019)

http-48: https://christojeanneclaude.net/_data/a8138a2ff1673f49f484f5196649826b.jpg

http-49: <https://kot0.com/renkli-sungerlerle-oyun-alanina-donusen-gecit/> (Erişim tarihi 23.11.2019)

http-50: <https://www.archi-ninja.com/tetris-bricks-falling-in-sydney/> (Erişim tarihi 02.12.2019)

http-51: https://www.archdaily.com/910948/city-thread-sports?ad_medium=gallery
(Erişim tarihi 02.12.2019)

http-52: <https://tageswoche.ch/wp-content/uploads/2012/06/imagescms-image-000076471-760x427.jpg> (Erişim tarihi 02.12.2019)

http-53: <https://www.designboom.com/architecture/plastique-fantastique-helsinki-superkolmemen-09-13-2016/> (Erişim tarihi 02.12.2019)

http-54: <https://plastique-fantastique.de/SINESTESIA-IED-Madrid> (Erişim tarihi 02.12.2019)

http-55: http://www.fads-design.jp/others/architec_01/detail.html (Erişim tarihi 06.12.2019)

http-56: https://66.media.tumblr.com/a3a66403f6ee0adfd1c1059840427058/tumblr_nhpw58QjNS1r70t2xo1_1280.jpg (Erişim tarihi 08.12.2019)

http-57: <https://v3.arkitera.com/tools/watermark.php?src=UserFiles/Image/ig/EtkinlikDosyasi/yasergisi/10.jpg> (Erişim tarihi 08.12.2019)

http-58: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/media/cache/b6/24/b62485290430d53132965fbc9b9c1156.jpg> (Erişim tarihi 29.05.2020)

http-59: <https://www.redballproject.com/> (Erişim tarihi 08.12.2019)

http-60: https://www.dezeen.com/2018/08/22/snarkitecture-hong-kong-giant-bouncy-balls-installation/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1 (Erişim tarihi 08.12.2019)

http-61: <https://mymodernmet.com/anish-kapoor-c-curve-s-curve/> (Erişim tarihi 12.12.2019)

http-62: http://3.bp.blogspot.com/ -- LaSYcFyFc/Sujfed7DFXI/AAAAAAAAACE/DRrCQzdvhg8/s320/tiltedarc_big2.jpg
(Erişim tarihi 12.12.2019)

http-63: <https://i.pinimg.com/564x/dc/38/ec/dc38ec17d4852312db4d6ddb34332a81.jpg>
(Erişim tarihi 12.12.2019)

http-64: <https://quintinlake.photoshelter.com/gallery-image/Anish-Kapoor-C-Curve-in-Kensington-Gardens/G0000rEWJoARGSic/I0000AJ4yZttMOxw> (Erişim tarihi 12.12.2019)

http-65: <https://www.archilovers.com/projects/159021/serpentine-pavilion-2015.html>
(Erişim tarihi 12.12.2019)

http-66: <https://publicdelivery.org/maurice-agis-dreamspace/> (Erişim tarihi 29.05.2020)

http-67: <https://www.willowbones.com/serpentine-pavillion/> (Erişim tarihi 29.05.2020)

http-68: <https://www.designboom.com/cms/images/-a01/charge3.jpg> (Erişim tarihi 19.12.2019)

http-69: https://cdn.archpaper.com/wp-content/uploads/2015/06/serp2015_by_jim_stephenson-11_midres.jpg (Erişim tarihi 19.12.2019)

http-70: <https://finn-wilkie.tumblr.com/post/166893742141/peter-zumthor-swiss-sound-box-hanover-2000> (Erişim tarihi 08.01.2020)

http-71: <https://folio.brighton.ac.uk/view/view.php?id=35539> (Erişim tarihi 10.01.2020)

http-72: <https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates> (Erişim tarihi 15.01.2020)

http-73: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/christo-and-jeanne-claude-the-gates> (Erişim tarihi 15.01.2020)

http-74: <https://www.archdaily.com/384289/serpentine-pavilion-sou-fujimoto> (Erişim tarihi 19.01.2020)

http-75: https://www.archdaily.com/382871/2013-serpentine-gallery-pavilion-sou-fujimoto?ad_medium=widget&ad_name=recommendation (Erişim tarihi 25.01.2020)

http-76: <http://catesthill.com/2013/07/16/serpentine-pavilion-by-sou-fujimoto/> (Erişim tarihi 25.01.2020)

http-77: <https://davisla.wordpress.com/?s=serpentine&submit=Arama> (Erişim tarihi 29.05.2020)

http-78: https://www.archdaily.com/543608/bcn-re-set-identity-pavilion-urbanus?ad_medium=gallery (Erişim tarihi 12.02.2020)

http-79: https://www.archdaily.com/628436/brazil-pavilion-nil-milan-expo-2015-studio-arthur-casas-atelier-marko-braajovic?ad_medium=gallery (Erişim tarihi 22.02.2020)

http-80: <https://christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers> (Erişim tarihi 03.03.2020)

http-81: <https://www.archdaily.com/789793/the-floating-piers-opens-on-lake-iseo-italy-christo/5766834be58ece6368000073-the-floating-piers-opens-on-lake-iseo-italy-christo-photo> (Erişim tarihi 03.03.2020)

http-82: <https://xxi.com.tr/i/su-uzerindeki-sokaklar> (Erişim tarihi 09.03.2020)

http-83: <https://www.archdaily.com/789038/gallery-the-serpentine-pavilion-and-summer-houses-photographed-by-laurian-ghinitoiu> (Erişim tarihi 09.03.2020)

http-84: <https://previews.agefotostock.com/previewimage/medibigoff/ca7bccca6c52247aba48fdde29f20f58/rha-685-2650.webp> (Erişim tarihi 09.03.2020)

http-85: <https://www.archdaily.com/867291/one-bucket-at-a-time-factor-eficiencia-plus-5468796-architecture> (Erişim tarihi 14.03.2020)

http-86: <https://www.arkitera.com/haber/kamusal-mekani-boya-kovalariyla-geri-kazanmak/> (Erişim tarihi 14.03.2020)

http-87: <https://www.edoardotresoldi.com/works/etherea/> (Erişim tarihi 16.03.2020)

http-88: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bcf71640cf57d7e684e11bd/1540400936134-G7ZFEQRUFN22P7T2LPDP/ke17ZwdGBToddI8pDm48kHKLcAl3->

QKNxJIICEDeZMp7gQa3H78H3Y0txjaiv_0fDoOvxcdMmMKkDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z4YTzHvnKhyp6Da-NYroOW3ZGjoBKky3azqku80C789l0lqfkVpRp1g_2L-WsTQRP4LU-9_DW7hszJbrvyEfLNyxlPqCq5rbpQvqrhFjGibsPQ/MAD_Echelman_PhotoJoaoFerrand_JFFQ037292.jpg?format=2500w (Erişim tarihi 17.03.2020)

http-89: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bcf71640cf57d7e684e11bd/1540401137317-AVKZD48M9LTS9DXYUYJY/ke17ZwdGBToddI8pDm48kC2TMBTb8cC4i281bfF8qjJ7gQa3H78H3Y0txjaiv_0fDoOvxcdMmMKkDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z4YTzHvnKhyp6Da-NYroOW3ZGjoBKky3azqku80C789l0luj0xCD0oh5KMc0gpox0u-8GQdoeCvQbTG6AI1FQq_tTThXSk4MPUI_nT_-Q8HnkQ/MAD_Echelman_PhotoJoaoFerrand_JFFQ038867.cc.jpg?format=2500w (Erişim tarihi 17.03.2020)

http-90: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bcf71640cf57d7e684e11bd/1541171638569-DONZI18IG5K5OV9VY92R/ke17ZwdGBToddI8pDm48kMMfjl5dLcm50jjgCMB6oP17gQa3H78H3Y0txjaiv_0fDoOvxcdMmMKkDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z4YTzHvnKhyp6Da-NYroOW3ZGjoBKky3azqku80C789l0plef_PmwB6-3GP4qDbCUv-ZfVNLj-0bKoNumBZ_lagcASptexPdiPudPWvDgasddw/AMS_Echelman_PhotoBenVisbeek_e.jpg?format=750w (Erişim tarihi 17.03.2020)

http-91: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5bcf71640cf57d7e684e11bd/1541173643346-75Q2Q3BEVWN0UOUSZJAJ/ke17ZwdGBToddI8pDm48kLkXF2pIyv_F2eUT9F60jB17gQa3H78H3Y0txjaiv_0fDoOvxcdMmMKkDsyUqMSsMWxHk725yiiHCCLfrh8O1z4YTzHvnKhyp6Da-NYroOW3ZGjoBKky3azqku80C789l0iyqMbMesKd95J-X4EagrgU9L3Sa3U8cogeb0tjXbfawd0urKshkc5MgdBeJmALQKw/PHX_Echelman_PhotoJillRichards.jpg?format=2500w (Erişim tarihi 17.03.2020)

http-92: <https://www.archdaily.com/598330/wonderwall-likearchitects> (Erişim tarihi 23.03.2020)

http-93: <https://www.archdaily.com/356993/pixel-cloud-installation-unstable> (Erişim tarihi 23.03.2020)

http-94: <https://www.averagesocialite.com/average-socialite//2018/09/wdch-dreams-la.html>

http-95: <https://www.designboom.com/art/miguel-chevalier-onde-pixel-unicredit-pavilion-milan-italy-08-01-2016/>

http-96: <https://www.designboom.com/art/stephen-orlando-motion-exposure-led-kayak-12-25-2016/>

http-97 <https://art-documents.tumblr.com/post/392544060/jes%C3%BAs-rafael-soto-penetrable-bbl-bleu>

http-98 <https://i.pinimg.com/564x/6d/69/d4/6d69d4a85f6e7881e8e0e5307b364f01.jpg>

http-99 https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/05d6576768521.5602800a3423a.jpg

http-100 https://overgadenovenvandet.files.wordpress.com/2011/11/img_5999-e1320940085660.jpg?w=575&h=766

http-101 <https://www.fetedeslumieres.lyon.fr/en/installation/caresses-climatiques>

http-102 <https://mmonroedesigninspiration.files.wordpress.com/2012/06/mirror-house.jpg>

http-103 <https://i.pinimg.com/564x/61/ba/3b/61ba3ba8780b59c1c384453fafc8ccc9.jpg>

http-104 <https://www.designboom.com/art/mud-brick-and-mirror-spiral-installation-by-elin-hansdottir/>

http-105 <https://mymodernmet.com/art-and-about-sydney-field/>

http-106 <https://mymodernmet.com/jeppe-hein-please-touch-the-art-brooklyn-bridge-park/>

http-107 https://www.google.com/search?q=Beach-Side+Mirrors+installation+Phillip+K.+Smith&tbm=isch&ved=2ahUKEwiexfeqx5rqAhUH2OAKHThZAFcQ2-cCegQIABAA&oq=Beach-Side+Mirrors+installation+Phillip+K.+Smith&gs_lcp=CgNpbWcQA1D84gRYzOgEYKfrBGgAcAB4AIAB8gGIAZsDkgEFMC4xLjGYAQCgAQGqAQQnd3Mtd2l6LWltZW&scclient=img&ei=G1XzXt7LCoewgwe4soG4BQ&bih=938&biw=1920&hl=tr#imgrc=4Fn5e_xWEMu1M

http-108 <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2019/04/Softlab-Mirror-Mirror-Alexandria-8.jpg>

http-109: <https://architizer.com/idea/72302/> (Erişim tarihi 08.04.2020)

http-110: <https://www.behance.net/gallery/14186497/SDC-Parc-Amherst>

http-111: <http://nedkahn.com/portfolio/cloud-arbor> (Erişim tarihi 12.04.2020)

http-112: <https://www.flickr.com/photos/80005875@N04/7334127378/in/gallery-yahooeditorspicks-72157630061778626/> (Erişim tarihi 06.04.2020)

http-113: <https://www.contemporist.com/square-round-by-turenscape/> (Erişim tarihi 08.04.2020)

http-114: <https://divisare.com/projects/265596-atelier-Ar-Ch-Ch-rifa-S-himi-J-r-me-Girard-La-Prairie> (Erişim tarihi 13.04.2020)

http-115: https://www.domusweb.it/it/architettura/2013/06/7/sou_fujimoto_serpentine_gallery.html (Erişim tarihi 06.04.2020)

http-116: <https://www.designboom.com/design/sports-collective-santa-barbara-runaway-04-30-2017/> (Erişim tarihi 06.04.2020)

http-117: <https://www.arkitektuel.com/2015-serpentine-pavyonu/> (Erişim tarihi 05.04.2020)

http-118: <https://www.arkitektuel.com/yil-biterken-2018-in-en-dikkat-ceken-10-pavyon-tasarimi/> (Erişim tarihi 05.04.2020)

http-119: <https://i.pinimg.com/564x/f5/64/14/f5641450875791a7f4abb1fe56ab09ff.jpg> (Erişim tarihi 23.03.2020)

http-120: <https://www.modulorbeat.de/work/untitled> (Erişim tarihi 01.04.2020)

http-121: https://www.archdaily.com/356993/pixel-cloud-installation-unstable?ad_medium=gallery (Erişim tarihi 01.04.2020)

http-122: <https://retaildesignblog.net/2014/09/21/nebulae-installation-by-unstable-roskilde-denmark/> (Erişim tarihi 01.04.2020)

http-123: http://www.journal-du-design.fr/content/thumbnails/uploads/2018/02/We-Love-Green-3-tt-width-620-height-363-lazyload-0-crop-1-bgcolor-000000-except_gif-1.jpg (Erişim tarihi 05.04.2020)

http-124: <https://www.flickr.com/photos/urbanbohemian/25318808062> (Erişim tarihi 01.04.2020)

http-125: <http://www.urbanff.com.au/2013/07/01/cityscope-art-installation/> (Erişim tarihi 26.06.2020)

http-126: <https://www.dezeen.com/2008/11/24/cityscope-by-marco-hemmerling/>

http-127: <https://i.pinimg.com/564x/48/8f/bb/488fbb2510141e14a59d24346e4dd01c.jpg> (Erişim tarihi 28.05.2020)

http-128: <https://www.designboom.com/art/stained-glass-park-by-atomic3/> (Erişim tarihi 18.04.2020)

http-129: <https://www.designboom.com/art/brut-deluxe-yuzhou-immersive-light-labyrinth-china-01-16-2017/> (Erişim tarihi 18.04.2020)

http-130: <https://www.designboom.com/architecture/hou-de-sousa-iridescent-prismatic-installation-myrriad-perspectives-12-10-2018/> (Erişim tarihi 18.04.2020)

http-131: <https://www.designboom.com/architecture/hou-de-sousa-ziggy-installation-new-york-flatiron-plaza-11-26-2019/> (Erişim tarihi 18.04.2020)

http-132: <https://archinect.com/softlab/project/3m-lifelab-sxsw>

http-133: https://www.archdaily.com/880155/flora-pavilion-design-school-of-nanjing-university-of-the-arts?ad_medium=gallery (Erişim tarihi 22.04.2020)

http-134: <https://www.contemporist.com/whimsical-outdoor-pavilion-graces-an-artist-colony-in-illinois/> (Erişim tarihi 01.04.2020)

http-135: <https://www.archdaily.com/906027/root-bench-yong-ju-lee-architecture> (Erişim tarihi 02.04.2020)

http-136: <https://www.dezeen.com/2019/09/18/paul-cocksedge-please-be-seated-furniture-london/> (Erişim tarihi 02.04.2020)

http-137: <http://followingathread.blogspot.com/2012/09/hector-zamora.html> (Erişim tarihi 02.04.2020)

http-138: https://www.designboom.com/design/mi-casa-your-casa-by-hector-esrawe-and-ignacio-cadena-11-21-2014/?utm_campaign=daily&utm_medium=email&utm_source=subscribers (Erişim tarihi 04.04.2020)

http-139: <http://www.urdesignmag.com/design/2016/12/21/flatiron-sky-line-lot-new-york/> (Erişim tarihi 04.04.2020)

http-140: <https://www.e-skop.com/skopbulten/occupy-london-sanatci-anish-kapoorun-evini-isgal-etti/798> (Erişim tarihi 26.04.2020)

http-141: https://secure.i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02104/olympics_2104007b.jpg (Erişim tarihi 29.04.2020)

http-142: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Floating_Piers (Erişim tarihi 05.05.2020)

http-143: https://christojeanneclaude.net/_data/e4da6bda839abc1d04f8840a1d9fe110.jpg (Erişim tarihi 08.05.2020)

http-144: https://icdn.ensonhaber.com/resimler/galeri/17_4383.jpg (Erişim tarihi 08.05.2020)

http-145: <https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/07/23/the-red-sun-pavilion-in-kensington-gardens-london-by-jean-nouvel-architect/> (Erişim tarihi 08.05.2020)

http-146: http://kot0.com/wp-content/uploads/2017/02/serpentine-2017_-kere-3.jpg (Erişim Tarihi 14.05.2020)

http-147: https://www.ntv.com.tr/galeri/seyahat/chicagonun-bulut-kapisina-turist-ilgisi,kx6AKJZwb0O6Yx5E_RI0yw/K-Mae0_oh0Kdy70eYPOt6Q (Erişim tarihi 27.05.2020)

http-148: <https://time.com/4379308/italy-floating-piers-christo-closes/> (Erişim tarihi 15.05.2020)

http-149: <https://www.guidelondon.org.uk/blog/museums-galleries/serpentine-pavilion-2015-designed-by-selgascano/> (Erişim tarihi 15.05.2020)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Cemre KILINÇ

Yabancı Dil: İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı: Malatya / 1991

E-Posta: kilinccemre@gmail.com

Eğitim:

- Lisans: 2012-2016, Mustafa Kemal Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- Yüksek Lisans: 2017-2020, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi Dalı