

ORTAM ODAKLI SANATA TARİHSEL SÜREÇ: MODERNİZM VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE

Özlem Vargün¹

Cite this article as:

Vargün, Özlem. (2021). Ortam Odaklı Sanatta Tarihsel Süreç: Modernizm ve Eleştirel Düşüncenin. International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage UNIMUSEUM, 4 (2) İstanbul, Türkiye, 56-64.

ABSTRACT

Historical Process to Site-Specific Art: Modernism and Critical Thinking

The first traces of Site-specific Art, which is identified with the space, can be found in cave paintings, as in most other disciplines. Site-specific Art, which is seen in houses and temples over time, takes part in the meaning of architecture as a part of it and an element that complements it. Folly architecture is the first breaking point of Site-specific Art that progresses in a functional line. However, this style is not a reckoning with the space, it is just the expression of a thought, belief, and dysfunctional architecture with a message. In re-readings of Site-specific Art, rarity cabinets are shown as the starting point of medium-oriented installations. However, the goal is not criticism, but exhibition. Dada movements are the first break in which media-oriented art comes to terms with the space and critical thoughts are put forward. With modernism, the former functional and pragmatic character of Site-specific Art changes; evolves into a critical and conceptual dimension. In the movements that emerged with modernism, the first examples of media-oriented art reckoning with the space appear on a larger scale by going out of the space in the Postmodern period. Site-specific Art which finds a new area of expression with a critical perspective, transforms into an art form where artists actively make space a part of their discourse. In this article, it is reinterpreted how Site-specific Art became dysfunctional in the period from Dada movements to Modernism until the 1950s, why it came to terms with the space and how it used the space. The structure that goes back and forth from holistic art to Surrealism, from functionality to critical thinking, and the forms of expression of Site-specific Art are examined. While one is concerned with giving a positive message to architecture with an aesthetic view, the other has a rebellion against questioning the space and the system. However, both try to add value to the space with an artistic touch.

Keywords: Site-specific Art, Cabinet de Curiosity, Gesamtkunstwerk, Site, Folly Architecture.

¹-İstanbul Yeni Yüzyıl University, Faculty of Communication, Visual Communication Design Department

* This article was produced from my proficiency thesis in Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Symbiosis of Object and Site at Site-Specific Art

Submitted : 06.03.2021

Accepted : 17.12.2021

Published online : 26.12.2021

Correspondence : Asst. Prof. Özlem Vargün

E-ISSN : 2651-3714

ORCID : 0000-0002-4803-5929

Giriş

Ortam odaklı sanat eserleri bir yerin politik, tarihsel, estetik/fiziki niteliğine bağlı olarak belli bir mekân için üretilir ve mekân, eserin niteliği haline gelir. Yani eserin niteliği mekân-nesne simbiyozunu oluşturur ve artık nesne (eser) tek başına bir anlam ifade etmez (Vargün, 2018, s.1). Burada sanatsal simbiyoz oluşturan bir türün (nesne-eser) anlam bulması için diğer türe (mekân) bağlı olduğu kaştedilir. Örneğin Karyadit sütunlardan biri yok olursa bina çöker; mekânla kültürel ya da tarihsel bir ilişki kuran nesne başka bir mekânda yok olur ya da anlam değişir; dış mekânın rüzgarını kullanan bir nesne (eser) iç mekânda ses üretme özelliğinden mahrum kalır. Buradaki rüzgâr ve nesne arasındaki simbiyoz sanat üretimi için bir gerekliliktir. Sanatsal nesne rüzgâra ihtiyaç duyarken rüzgârın nesneye yaşamsal ihtiyacı yoktur. Bu bağ ortam odaklı sanat üretimi için kurulan bir ilişkidir.

Ortam odaklı eserlerin, tarihin ilk çağlarında duvar resimleri ve yerinde heykellerle ortaya çıktığı, Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlev ve yarar açısından etkin olarak kullanıldığı ve ortam odaklılığın ilk modellerini oluşturduğu söylenebilir. Ancak ortam odaklı sanatın pragmatik ve işlevsel özelliği Modernizm sonrası dönemde değişikliğe uğrar; artık mimarinin işlevsel bir parçası değil eleştirel ve kavramsal bir parçası haline gelir, özellikle Modernizm sonrası dönemde eleştirel bir yaklaşımla agresif bir döneme evrilir. Bu ortam odaklılığın yeni, eleştirel ve bağlamsal ilişkiler kurarak değişikliğe uğrayan formları, mekân algısını önemser, iki boyutlu yüzeyden, üç boyutlu mekâna yayılarak genişler. Ancak konu geniş kapsamlı olduğundan bu makalede modernizmden dönemden başlayarak ortam odaklı sanatın (mekân ve mimariyle kesiştiği noktalarda) 1950'lere kadar ele alınış biçimleri incelenmiştir.

Modernizm ve Ortam Odaklı Sanat

Modernizm, akıl çağına geçiş, özgür ve bireysel düşüncenin önem kazanması, sanayileşme, burjuvazinin yükselmesi, teknolojinin gelişimi ve yabancılaşma, savaşlar ve daha birçok etmen eş zamanlı birçok akımın ortaya çıktığı ve çok yönlü radikal yapılanma süreçlerine girildiği bir dönemdir. Bir yandan sanayileşme ve makineleşmeye karşı "Sanat ve Zanaat" hareketleri; sanatı, hayatı ve mimarlığı uyumlu bir süreç sokmaya çalışırken; Gesamtkunstwerk fikrinin gelişmesine katkıda bulunur, diğer yandan sanat, hayat ve makinelerin uyumlu birlikteliğini savunan Bauhaus ekolü ortaya çıkar, öte yandan sanata karşı olan güven savaşlarla azalır, burjuvazi ve sanatın metalaşmasına tepkiler artar; böylece geleneklere ve kurumlara tepkiler yükselir. Bu süreçte ortam odaklı üretilen sanatın estetik, işlevsel, uyumlu yapısı değişir; eleştirel, tepkisel hatta düşmanca bir kimliğe bürünerek sınırlarını ve anlamını sorgulamaya başlar. Öte yandan inançlar sanatın orta-

ya çıkması ve gelişiminde itici güçtür; Gotik'te Tanrı inancı, Rönesans'ta Akıl'la bir tutulur, Modernizmde Tanrı Paradır (Ragon, 2010, s.18) Postmodernizmde ise Tanrı Mekâna dönüşür (O'Doherty, 2010, s.109). Modernizmle birlikte bu inançların yer değiştirmesi, eş zamanlı ve çok yönlü gelişme, akımların yaşanması bu bölümdeki tarihsel referansları belirlerken zamanda ileri geri dönüşlerin olmasını da kaçınılmaz kılmaktadır. Yani Nadire Kabinelerinden yerleştirme mantığına ve bütüncül sanata Gesamtkunstwerk ve Bauhaus ekolüne yine Nadire Kabinelerinden sergileme alanlarına, müzeler ve müze eleştirisine geçiş kaçınılmazdır.

Modern çağın gelmesi ile, makineleşme insan gücüne azalan ihtiyaç, toplum dışına itilmiş hissedilen sanatçı ve yazarların toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk ve tepkiler giderek çoğalmaktadır. Bu değişime tepki olarak İngiltere'de John Ruskin ve William Morris sanat, mimarlık, endüstri ve el sanatlarını bir araya getirecek olan "Sanat ve Zanaat" hareketini başlatır. Bu hareket İngiltere'den başlayarak Art Nouveau ve Art Deco olarak Fransa, Almanya, Viyana, İtalya gibi bütün Avrupa ve Amerika'ya yayılır.

Ortam Odaklı Sanat ve Gesamtkunstwerk

Sanat ve Zanaat hareketi bütün Avrupa ülkelerinde farklı yaklaşımlar ve yerel adlarla yayılırken, Almanya'da 1849'da Richard Wagner Antik Yunan tiyatrosundan ilham alarak "bütünlüklü sanat eseri /iki şeyin birbirini tamamlaması uyuşması" anlamına gelen Gesamtkunstwerk terimini Tragedyanın Doğuşu başlıklı incelemede yayınladı. Bu terim ortak bir amaç uğruna bütün sanatları kucaklayan, bütün insanlığın katıldığı, kusursuz insan doğasının bir sunumudur. Ali Artun'a göre "Gesamtkunstwerk, evin özel, bireysel bir müze gibi tahayyül edilmesi, görsel kültürün yükselişle hayatın estetikleştirilmesi idealinde ifade bulur [...] Hayat bir Gesamtkunstwerk gibi kavranır, Benjamin "jugendstil'in en karakteristik eseri evdir", Simmel "jugendstil'in her kaseyi, her iskemleyi stilize ederken, Gesamtkunstwerk toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününe hayatın güzelleşmesi adına stilize etme çabasıdır" olarak tanımlar" (Artun, 2014, s.310). Gesamtkunstwerk, Kandinsky, Harald Szeemann, Kurt Schwitters, Henry Van De Velde tarafından etkin bir şekilde kullanılır. Bu düşüncede sanat dallarında devrim niteliğinde gelişmelere sahne olmuş, sinema ve mimariyi de etkileyen bir teoridir. Bu teoride gösteri sanatlarında bulunan, edebiyat, şiir ve drama, tiyatro, oyunculuk ve müzikle uyumu, kostüm tasarımlarındaki ilişkisi ile sahne tasarımı hatta izleyicinin katılımı ile mimarinin, akustiğin, renklerin tam bir bütünlük ve uyum içinde olma durumu vardır. Biçimsel olduğu kadar mekânsal bir tasarım yöntemidir. Bu oyunlardaki mekân tasarımlarında mimar kadar ressam zanaatkar, heykeltıraş, vitray sanatçısı,

kostüm tasarımcısı aynı söz ve yetkiye sahip, iş birliği içinde olmalıdır. “Mimarlık sanatın gerçek birliğinin kalbidir” (Kane, 2013: <https://goo.gl/4ChyAu>) diyen Belçikalı mimar, tasarımcı ve eğitimci olan Henry Van De Velde, Almanya’da Yeni Sanat/Art Nouveau (Jugendstil) akımının uygulayıcısı ve öncüsü olmuştur. Almanya-Wiener’a gelerek Wiener Uygulamalı Sanatlar Okulunda Gesamtkunstwerk anlayışı ile eğitimler vermeye başlamış, evini örnek oluşturacak şekilde organik bir bütün olarak perde, çatal bıçak, eşinin kıyafetleri ve mücevher tasarımları dahil her şeyi birbiri ile uyumlu bir bütün olarak tasarlamıştır (Kazmaoğlu, 1997, s.1897). Bu düşünce ileride Bauhaus ekolünün ortaya çıkmasını, makine estetiğiyle uyumlu üretim, sanata ve hayatı birleştirme gibi Dadaizmi de etkileyen fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ortam odaklı sanatın mekânda bütünlüklü sanat eseri oluşturma ve Gestalt anlayışı ile algılama Gesamtkunstwerk teriminin mirası olarak bugüne kadar gelmiştir. Bu anlayışı sergileyen Almanya’da Folkwang Müzesi kurulmuş ve içi bütüncül sanatı yansıtan o dönemin eserleriyle düzenlenmiştir.

Walter Gropius, Richard Wagner’in opera ile ilgili tanımını güncelleştirerek, mimariyi “Gesamtkunstwerk” yani her şeyiyle bir sanat eseri olarak kuramlaştırmıştır (Suderburg, 2000, s.6). Böylece Mimari, görsel sanatlar ve performans sanatlarının tüm biçimlerini kendi içinde özümseyerek, yirminci yüzyılı tanımlayan bütüncül bir projeye dönüşür. Bauhaus, sanat ile zanaat, uygulayıcı ile seyirci arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya, öznenin sanattan, sanatçının teknoloji ve ticareten yabancılaşmasını ortadan kaldırmayı hedefler. Bütünlüklü sanat projesinde, nesne üretimi, müzik üretimi ve inşa etme süreçleri, tekil bir modernist birlik oluşturur. Ortam odaklı sanat, bu süreci amaç edinir.

Ortam Odaklı Sanatta Yerleştirme ve Sergileme Biçimlerinin Temelleri: Nadire Kabineleri

Ortam odaklı sanatın temelini ve tarihsel referanslarından birini oluşturan, mimari-sanatı birleştiren ve işlevsellik içeren “bütünlüklü sanat eseri/ Gesamtkunstwerk” (http-1) anlayışı vardır. Öte yandan ortam odaklılığın diğer temelini oluşturan “yerleştirme sanatı”nın tarihsel referansları koleksiyoncuların 14. Yüzyıldaki Nadire Kabineleri ile başladığı söylenebilir. Nadire kabineleri Erica Suderburg’e göre “on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda ortaya çıkan akımlar olan, hem Wunderkammern (http-2) ya da Cabinets de Curioso (http-3) ve hem de Kunstkammer (http-4) çağdaş enstalasyon pratiği ile azımsanamayacak benzerlikler taşımaktadır” (Suderburg, 2000, s.7). Nadire kabinelerindeki bu eserler antik ya da tarihi değere sahip oldukları için değil, doğal ya da insan yapımı, nadir, ruhani ve hoş oldukları için toplanıyordu. Bu objeler çevre uzunlukları, yükseklikleri ağırlıkları, renkleri, parlaklıkları, şeffaflıkları veya geometrik şekillerine göre ve

bir kurulum mantığına göre düzenlenmekteydi. Bazen bu düzenlemeler uyumsuz dekoratif karışımlar olabilmekteydi ki bu “belirsizliklerle dolu süsleme groteski, hayal gücüne ait aşırı, kirlenmiş ve korkunç olan her şeyi bünyesinde barındırması yani homojenlik eksikliği; enstalasyon sanatının kafa karıştırıcı bir öncülü haline getirmiştir” (Suderburg, 2000, s.7). Nadire kabinelerinde nadir olan hayvan ve bitki türlerinin kontrolsüz ve aşırı toplanması ağır eleştirileri de beraberinde getirmesine rağmen, modern müzenin temelleri de bu kabineler ile atıldığı yadsınamaz.

Modernizmin geçiş döneminde eş zamanlı yaşanan bir başka ayırım sergileme geleneğinin değişmesi, sanatın özerkleşerek kendi bağımsız alanını oluşturması ile özgürleşmesidir. Yani klasik resim ve heykelin referans karakterleri, ikinci plana düşer. Sanatçı artık özgün üslubunu ortaya koyabilmekte, eseri ise kapalı özerk bir alan oluşturabilmekteydi. Eserin kapalı karakteri tamamen kendi içinde bütün olması anlamına geliyordu. Jase Ortega Y. Gasset Çerçeve “Meditasyonu/Meditacion del Marco (1921) adlı denemesinde sanatın sergileme biçimini sorgulamak ister: Heykelin kaidesinde olduğu gibi, resmin çerçevesi eseri bulunduğu mekândan ayırır. Sonuçta müze, konser salonları, galeri gibi mekânlar sanat içindir. Bu mekânlarda tüm dikkat bu ayrı özerklik oluşturan sanat eserleri üzerinde toplanır, algı sanata yönlendirilir, korunur ve her şeyden izole edilir” (Gasset, 1921: <https://goo.gl/mTSxQX>). Böylece siparişten, kiliseden ve aristokrasiden bağımsızlaşan sanat eserleri yeni ve bağımsız sergileme alanlarına kavuşur. Sergi mekânlarını Nadire kabineleri ile 14. Yüzyılda başlayan temsil etme görevini, altın çağını 19. Yüzyılda yaşayan müzeler bırakır. Müzeler yüksek kültüre hizmet eden, nesnelere anlam ve önem yükleyen “sanat kurumu” ve bir “otorite” görevini üstlenir. Ancak öte yandan Modernizm ve yabancılaşma toplum dışına itilmişlik sanatçıları karamsar yaparken, müzelerin sanat ve sanatçılar üzerindeki otoritesine karşı tepkiler artmıştır. 20. Yüzyılın başında bu eş zamanlı ama farklı görüşlerin çarpışması önce sanatın geleneğini eleştiren “Tarihi Avangardlar” (Bürger, 2014, s.62) (Dadaistler) daha sonra kurumları eleştiren (1960’larda ortam odaklı sanatçılar olarak adlandırılacak olan) “Yeni Avangardlar” (Foster, 2017, s.12) tarafından yoğun eleştirel üretimler ortaya çıkar. Avangardların sanat aracılığı ile müzeleri eleştirmelerinin altında yatan nedenlerin arasında dönemin kuramcı ve düşün insanlarının, yeni ve etkili fikirleri bulunmaktadır. “1960’lı yıllarda, Roland Bartes, Pierre Bourdieu, Michel Foucault ve sonradan katılan Jean Baudrillard ve Guy Debord’un; düşünce ve eylemleri sanat alanında mevcut kurumlara yönelik eleştirel sorgulamaları teşvik etmiş ve sanatın toplumsal iktisadi bir değişim sistemiyle iç içe olduğunun kavranmasını sağlamışlardır” (Yücel, 2012, s.14). Müze eleştirisine en ses getiren eleştirel yazı; 1966 yılında Pierre Bourdieu’nun “Sanat Aşkısı” kitabının

son bölümünde yer alır. Bu kitapta herkese açık olan müzelerin neden sadece dar bir kesim tarafından ziyaret edildiğinin altında yatan sebepleri, müze tarafından neden dışlandıklarını ya da neden müzeleri dışladıklarını ortaya çıkarır:

“Müze geçmişteki bir altın çağın anıtlarını, yani eski zamanların büyüklerini, yüceltmeye yaramış şaşalı araçları, kamusal bir miras gibi herkese sunar. Oysa bu sahte bir cömertliktir; zira müzeye serbest giriş, aynı zamanda yetkili, giriş demektir ve yapıtları kendine mal etme yetisiyle donanmış olanlara mahsusdur. Bu serbestiyi kullananlar, kendi ayrıcalıklarını da meşrulaştırmış olurlar-bu kültürü kendine mal etme olanaklarına sahip olma ayrıcalığıdır...ya da kurumsal göstergelerin tekelinde bulundurma ayrıcalığıdır” (Bourdieu, 2012, s.233).

Mekânı sorgulayan Ortam Odaklı Sanatın İlk Kırılma Noktası: Dada Hareketleri

Modernizm ve Dada hareketleri ile başlayan sanata, metaya, gelenek ve kurum kavramlarına karşı olan Avangard hareketler ve üretimler, zaman içinde massedilerek yine müzeler tarafından alınıp sergilenmiş ve kültür endüstrisi içinde yerini almıştır; bu nedenle Modernizmden itibaren sanatçılar kurumları ya sorgulamış ya reddetmiş ya da sahiplenmiştir (Yücel, 2012, s.13). Ancak her durumda kültür endüstrisi sanatçının üretimini bir şekilde kontrolü altında tutmuştur. Aynı yıllarda üretimlerini bu konuya eleştirel bakarak ele alan Daniel Buren tuvallerini galeri içinden dışarı taşır, Robert Barry mekâna sesle entegre olan ses enstalasyonu yapar, Lawrence Weiner müze duvarına oyuklar açar ve Hans Haacke yoğunlaşma küpü ile galeri atmosferinin aurasına dikkat çeker.

Ortam odaklılığın bugün de kullanılan sanatın eleştirel bakışını yansıtan tarihsel referans ve temelini “Dada” ve “hazır nesne”nin kullanımı oluşturur. “Dadaizm; 1915 ‘de New York ve Zürich’te neredeyse eş zamanlı ortaya çıkar. Dadaizm; Modernizm ile makineleşme, yabancılaşma ve savaşların yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk ile geleceğe karşı inançlarını yitiren sanatçıların oluşturduğu bir toplumsal harekettir. Her şeyin anlamsızlığını gereksizliğini, vazgeçmişliğini ve hiçliğini vurgular. Sanatçılar gülünç anlamsız olanın peşine düşer ve mantık ortadan kalkarak bilinçaltı özgür kılınır” (Rona, 1997, s.417). Bu dönemde sanatın geleneğine karşı çıkan performanslar, Duchamp’ın hazır nesneyi sanata karşı kullanımı ve mekânı sanat üretimlerinin bir parçası olarak kullanması ortam odaklı sanata miras kalır. Nietzsche’nin “Tanrı Öldü” aforizması ile Dadanın karamsar dünyası daha da kararır (Tunalı, 2008, s.200). “Raoul Hausmann’ın Mekânîk Kafası Dadacıların aklın iflâsı olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir” (Antmen, 2009, s.120). Hausmann’ın nesnede görselleştirdiği saldırganlığı Duchamp mekâna uygular. Duchamp’ın On Altı Mil İp (Görsel 16) adlı ortam odaklı yerleştirmesi seyirciye dolayısıyla kuruma

karşı bir saldırganlık, dışlanmışlık duygusunun oluşturduğu bir karamsarlıktır. Dadacılar; geleneksel olan her şeye karşı çıkarak, kaos yaratma, yıkıcı ve eleştirel duyguları ifade edebilmek adına “raslantısallığa” ve “doğaçlamaya” yönelik çeşitli yöntemler dener. Bu raslantısallık ve doğaçlama 1920 Berlin Dada Sanat Festivali ile ilk mekân yerleştirmelerde raslanabilir. Günümüze kadar gelen Ortam odaklılığın ve Modern sanatın eleştirel kullanımı, yeni anlatım dili bu yöntemlerin yansımasıdır. “Dadacıların en büyük özelliği “sanat ile yaşam” arasındaki sınırları yok etmek ve “sanat karşıtı” tavrıdır. Sonraki yıllarda sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme, galeri mekânı dışına çıkma, sanatı yaşamın bir parçası haline getirme tavrı olarak ortaya çıkan, Happening, Çevresel Sanat ve Arazi Sanatının temelleri de bu dönemde atılır. Dada’nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi “anti-sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın (Çeşme -1917) pişuar “hazır-nesne”sidir” (Antmen, 2009, s.124). Hazır-nesne kullanımı ise sanatta bir devrim yaratır. Sadece ortam odaklı sanatta değil, Kavramsal Sanat, Arte Povera gibi farklı sanat dallarında da bir anlatım dili olarak kabul görür. Hazır-nesne (buluntu-nesne) güzellik, teklik gibi hiç bir özelliği olmayan seri üretim ürünleridir. “Hazır ve endüstriyel malzeme” kullanımı Minimalizme ve Arte Povera’ya, “mantıksızlık” ve “bilinç altını serbest bırakma” düşüncesi Gerçeküstüçülük/Sürrealizme, “yaşam ve sanatı birleştirme” ve deneyime dönüştürme çabası Oluşum/Happening ve Çevresel sanata/Environmental Art “estetik beğeni” ve her tür “olgunun sorgulanması gerektiği düşüncesi” de Kavramsal Sanata miras kalır. Ortam odaklı sanat Minimalizm, Sürrealizm, Happening gibi yeni akımlarda ortaya çıkan yeni yöntem, düşünce ve yaklaşımlara “mekân ve kurum” sorgulamasını katarak eklenmiştir.

Dada hareketi, ortam odaklı sanata miras kalan Modern düşüncede bir devrim yaratır ve daha sonra gelen akımların ilham kaynağı olur. Eskisinden farklı bir Modernlik yaratan Dada, toplumsal ve kültürel yapılanmaya, düşünsel değişimlere de yol açar. Ortam odaklılığın düşünsel altyapısı kavramsal sanatın, kavramsal sanat da Dadanın bir uzantısıdır.

Matei Calinescu’ya göre zamanla şekillenen ve “Modernliğin beş yüzünü oluşturan Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch ve Postmodernizm; biri toplumsal açıdan ilerici, akılcı, rekabetçi ve teknolojik; diğeri kültürel açıdan eleştirel ve öz-eleştirel olan iki tür modernlik yaratmıştır (Callinescu, 2017, s.293). İkinci tür modernlik her zaman birincisinin değerlerini ve gizemini kaldırmaya çalışır; Dadanın, Avangardın ve ortam odaklı sanatçıların mekânı kullanarak yapmaya çalıştıkları da budur. “Avangardın zorunlu koşulu egemen olana diklenip onu başırmak, kendisi egemen konuma geçmektir” (Gümüş, 2012: <https://goo.gl/3WqD7v>). Bu nedenle O’Doherty (Duchamp’ın “On Altı Mil İp” işini kaştederek) Dadacıları iz-

leyici ile diyalogunda sert bulur; “belki de mükemmel Avangard eylem, izleyiciyi davet edip sonra da kurşuna dizmektir” (2010, s.96). Dada grubu kısa bir süre sonra dağılmıştır, ancak daha sonra gelen sanatçıların birçoğunda “Dada ruhu” hep yaşamış, bugüne kadar farklı bağlarla ortam odaklı sanata da yansımıştır. Dada grubu 1922’de Sürrealizm olarak yeniden doğar. Hemen hemen aynı yıllarda Rusya’da Konstruktivizm, Almanya’da Bauhaus etkili olmaktadır. Naum Gabo-Anton Pevsner, (Konstruktivizm içinde) “Gerçekçi manifesto”da (1920) mekân ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir” (Antmen, 2009, s.115) önerisine karşın, Almanya’da “Hannover Dada olarak adlandırılan, Hans Arp, Theo van Doesburg, El Lissitzky ve Kurt Schwitters inşaatçı bir felsefeyi amaç edinerek” (Eroğlu, 2014, s.63) ortam odaklı uygulamalara çoktan geçmişlerdi.

Ortam Odaklı Sanat ve “Merz”ler

Kurt Schwitters, sanatsal mekân kavramını mimari bir yapı olarak ele alma, müdahale, ekleme ve çıkarmalarla mekânı bir sanat nesnesine dönüştüren ve bugünkü anlamda ortam odaklı örneklerden ilkinin oluşturması bakımından önemlidir. Kurt Schwitters, bütün hayatını bu mimarlık eseri olan Görsel 13’deki Merzbau’ya adanmıştır. Merzbau veya diğer adıyla “Erotik Katedral”, “Merzbilder” dediği resimler (assemblaj) ve “Merz sütunu” dediği heykellerden oluşur. Toplanan bu atık, hurda, döküntü ve çöplerden oluşan ve metropolün hafızasını barındıran Merzbau sergileme, satma ve hatta paylaşma amacıyla yapılmaz (Artun, 2012, s. 52). Bu açıdan bakıldığında sanat nesnesinin metaya dönüştürme fikrine karşı olması bakımından “kurumsal ortam odaklılık ” kapsamında da değerlendirilebilir. “Merzbau” mimari ve heykeli bir arada kullanan faklı bir anlatım dili oluşturması bakımından modernizm için yeni bir yaklaşımdır. Mekânın sanat nesnesine dönüşümü olarak niteleyen Özi Huntürk’e göre; “sanatçılar farklı biçim ve malzemeyi deneyimleyip tekrara düştüğünü anladıklarında, mekânı sanat nesnesine dönüştürmeyi denemişlerdir...Merzbau bunlardan biridir” (Huntürk, 2011, s.262). Mehmet Yılmaz’a göre Merz’ler “yaşamın raslantısallığının bir yansımasıydı [...] yaşamda parçalardan oluşmuş bir bütündür [...] Onun gözünde sanat yapıtı doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktır [...] Merz’lerin asıl ilginç yanı mekânı ele geçirmesidir [...] yani mekân=sanat yapıtı” (Yılmaz, 2013, s.160). Birçok kuramcı ve akademisyenin ortak görüşü bugünkü anlamda ortam odaklı sanatın ilk örneği Merzbau olduğu yönündedir. Merzbau’yu ortam odaklı yerleştirme kapsamında değerlendiren Erika Suderburg’a göre: “Kurt Schwitters’in Merzbau adlı çalışması (1920-43) nesnenin ortama dönüşmesi sürecinin bir örneğini oluşturmaktadır. Schwitters kendi oturma odasının içinde yaptığı

Erotik Izdırıp Kolonu/ Column of Erotic Misery adlı daha önce tasarlanmış bir montaj çalışmasından esinlenen Merzbau, gerçek anlamda yaşayan bir enstalasyondur. Montaj tekniğinde yaratıcı yollar geliştirmek zorunda olan Schwitters bu eseri eşi ve çocukları ile paylaşıyor hatta onlar tarafından işgal ediliyordu. Merzbau’nun duvarları oymalardan oluşuyordu ve daha sonra alçı uygulamalarına tabi tutulmuş, kapı dikmeleri genişletilmiş ve uyumsuz kübişt açılarla alçaltılan tavan düzlemlerinin altına bir Hint domuzu için koşu yolu yapmıştı. Kübişt kolaj ve ekspresyonizm, Schwitters’in bu yerinde deneyinde bir bakıma tehlikeli bir şekilde aynı ortamı paylaşmakta ve bütünde algılanmaktaydı. Alan yetersizliğinin çalışmalarına engel olduğunu gören Schwitters üst kattaki kiracısını çıkartıp, tavanı kesip atar ve Merzbau’yu yukarıdaki zemine uzatır. Elle yapılmış kübişt bir montaj ürünü olan Merzbau, İkinci Dünya Savaşı sırasında Müttefik Kuvvetler tarafından bombalanmıştır. Mekânın teknolojik uygulamalarla yok edilmesi, belki de el yapımı ürünlerin yerlerini makine ürünlerine bırakmalarının bir simgesidir” (Suderburg, 2000, s.11).

Sürekli sanat üreten Kurt Schwitters, Berlin’deki Dada hareketine katılmak istemiş ama politik dışı işler ürettiği, aşırı burjuva olduğu için kabul edilmemiştir (oysa Dada ruhuna uygun) anlamsızlık ya da anlam karşıtı üslup onun bilinçli olarak seçtiği bir yoldu (Lynton, 2004, s.140). Merz’ler Schwitters’in dünyaya gösterdiği tepkinin mizahi bir yansımasıydı, hatta delilik olarak adlandırılıyordu ki bu daha sonra Freud’un sanatçının deha olarak deliliği kutsamasına kadar anlaşılammıştı.

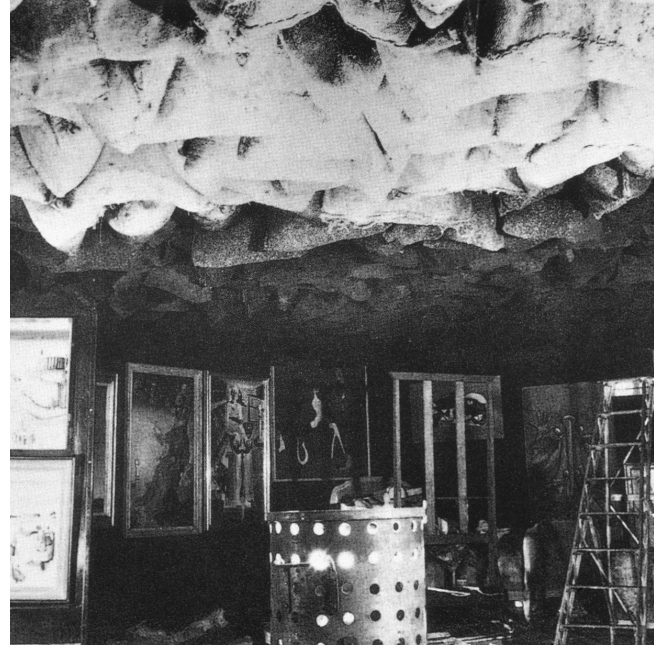
Ortam Odaklı Sanat ve Sürrealizm

Ortam odaklı sanatın tarihsel referanslarından biri olan Sürrealizmde; mekânı işlev dışı bir sanat nesnesi olarak kullanma yaklaşımı daha da belirginleşir. Dada grubu dağıldıktan sonra Breton önderliğinde bir grup şair ve sanatçı, Dada’nın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan sürreal sanatın ilkelerini oluşturmaya başlarlar (Rona, 1997, s.670). Dadanın etkileri hissedilmekle birlikte Sigmund Freud’un düş ve bilinçaltı kuramları temel alınır ve mekânı hayal gücünün özgürlüğü ile kullanan Cheval’in İdeal Sarayı (Görsel 10) bu akıma ilham kaynağı olur. Mantıksal düzeni yok eden ve bilinçaltının sınırsızlığında bir gerçekliğe varılacağına inanan sanatçılar görülen değil düşlenen mantıkdışı mekânları resim, heykel ve yerleştirmelerinde kullanırlar. Marcel Duchamp’ın, Modernizmin geleneği sorgularken ortam odaklı üretilen ve mekânı mantıkdışı kullanan ilk örneklerinden biri 1200 Kömür Çuvalı (Görsel 14) ve On altı Mil İp (Görsel 16) yerleştirmeleridir. Duchamp’ın bu mekân düzenlemelerinde zıtlıklar, çelişkiler ve mekânın öğelerini alışılmadık dışında kullanarak farkındalık yaratma tavrı vardır. Sergi mekânının tavanını kul-

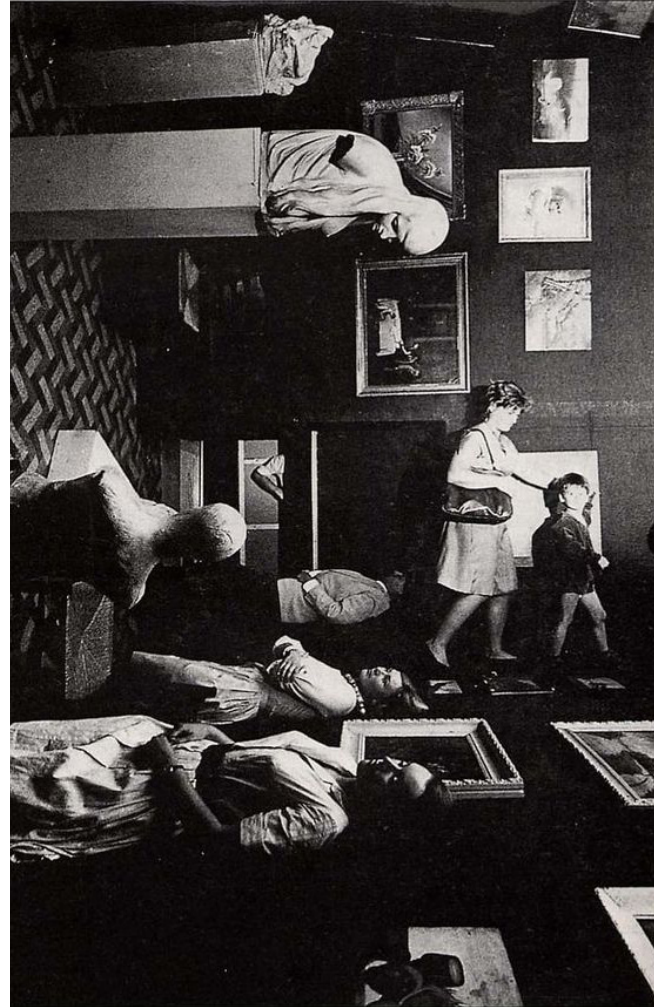
lanan Duchamp'a karşı, Daniel Spoerri 24 yıl sonra sergi mekânının duvarını (Görsel 15) zemin olarak kullanır. Burada da sergi mekânının ters yüz etme, sanat mekân ilişkisini irdeleme yaklaşımı vardır. Duchamp'ın kömür ve ip işlerini Spoerri'den ayıran ve daha farklı bir ideolojik yaklaşım olduğunu öne süren Brian O'Doherty'e göre "bu işler sanatın bağlamını değiştirip içeriği önemser, içerik mekân olarak estetik bir eylemin parçası olur, mekânda kullanılan ip ve kömür torbaları mekânsal yanılsama yaratan resim gibi çerçevenin kaldırılmasıyla resim mekânın kendisine dönüşür. Ondan önce tavanı kullanma hiç bir sanatçının aklına gelmemiştir, ancak Sürreal avangardların kullandığı "şok" etme refleksi, bugün artık hafif silah kalmaktadır" (2010, s.92). Yani Duchamp bu örneklerde mekâni bilinçli olarak kullanmış ve bütüncül bir algıyla mekâni sanat nesnesinin kendisi yapmıştır. Nur Altın yıldız Artun'a göre 1200 Kömür Çuval, birkaç odadan oluşan büyük bir mekânda birbiri ile uyumlu enstalasyon ve işlerden oluşur. Mekâna kahve kokusu yayılır, fonda Hitler'in sesi duyulur, Sürrealist Sokak mekâna erotik çağrışımlar getirirken, el fenerleriyle girilen odadaki kömür tozları ziyaretçiyi tedirgin edip ve korkutur" (2014, s.40). Bu açıdan bakıldığında Duchamp, kömür çuvallarını tavana asma, her an çökme tehlikesi yaşatması bakımından yine tedirgin edici bir tavır sergiler. Ama sergi mekânının tamamı göz önünde bulundurulduğunda ortam odaklı ruhu yakalamış, mekâna ses, koku, görsellik ve hatta dokunsallık ile neredeyse beş duyuya hitap eden bir yerleştirme olarak değerlendirilebilir.



Figür 1. Kurt Schwitters, 1919-1937, Merzbau, Hannover, Almanya, Erişim: 08.03.2017 <https://goo.gl/Z2VMhS>



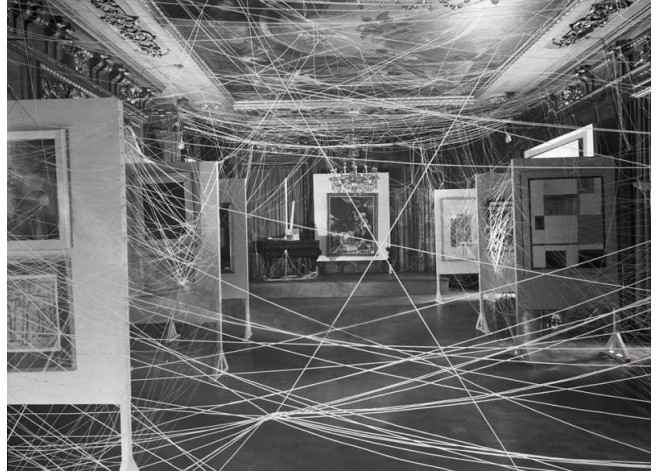
Figür 2. Görsel 23. Marcel Duchamp, 1938, 1200 Kömür Çuvalı, 1.Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi, Paris Erişim: 01.04.2018. <https://goo.gl/wyNXNm>



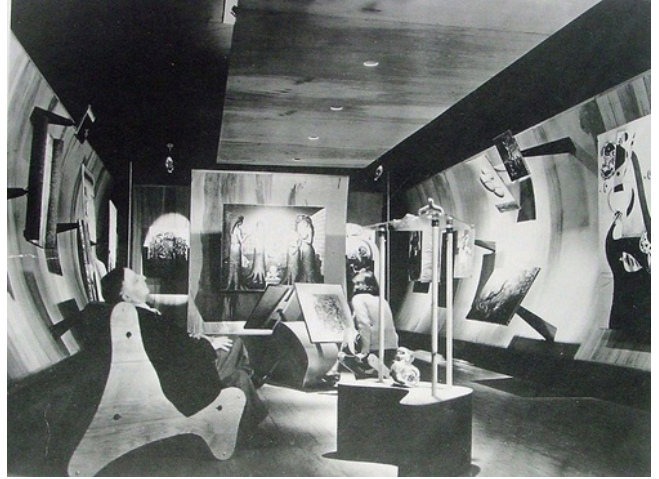
Figür 3. Görsel 24. Daniel Spoerri, 1962, Dylaby Sergisi, Amsterdam, Erişim: 01.04.2018, <https://goo.gl/91n75q>

Duchamp'ın ev için tasarladığı Kapı: 11 özel alanı nasıl yeniden tanımladıysa, On altı Mil İp'de kamusal alanda sanat eserlerinin sergilenme koşullarını değişime uğratması bakımından çelişkilidir; bu eserler, alanın yokluğu ve varlığına, sabitlenemez nitelikte, yanılıcı ve değişken olarak "ortam" anlayışına geçici göndermelerde bulunur" (Suderburg, 2000, s.12). Kapı:11 çalışmasında izleyiciye önem atfeder ve hangi zamanda hangi unsurun "yerleştirileceğini" seçmesine imkan verir; oysa On Altı Mil İp izleyiciyi dışlar. Duchamp'ın sanat anlayışı da bu çelişkilerden beslenir. Kapı:11 sadece bir odadan başkasına geçerken kapanır, hiçbir şekilde iki oda aynı anda kapanamaz, böylelikle ev güvenliğini iki parçaya bölerek, mahremiyet ve çevreleme anlayışlarını alaya alır. Gaston Bachelard'a göre "kapı bütün bir "Aralık Kalma" kozmozudur [...] arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktirdiği bir düşlemenin kökenidir (2014, s.267). Duchamp Kapı:11 çalışmasıyla bir yandan ev mahremiyetini ele alırken, öte yandan aralık kalma, arzu, yasak ve fethetme kavramlarını da sorgular. Porphyrios'un "Her eşik kutsal bir nesnedir" (Bachelard, 2014, s.267) söylemi ile izleyiciyi de bu eşiklerden geçirerek kutsallaştırır. Duchamp, içinde yaşanan alan ile sergi alanlarını yeniden düzenlemiş, istenildiğinde sanat olarak yeniden tanımlanabilecek hem işlevsel hem de işlevsel olmaktan uzak bir sanat eseri ortaya koymuştur.

Erika Suderburg'a göre "Marcel Duchamp'ın On Altı Mil İp adlı çalışması, 1942 yılında New York'ta düzenlenen sergideki tabloların görülmesini engellemek üzere tasarlanmıştı. Özel alanı sergileme biçimlerini aksatan düzenekler, enstalasyonun bir yeniden hizalama makinesi olarak tanımlanması noktasında önemli bir rol oynar" (Suderburg, 2000, s.12). Duchamp bu ip yerleştirmesinde, sanat eserlerinin normal bir şekilde görülmesini imkânsız hale getirmiş ve izleyici, izleyen ile sanat eseri arasındaki geleneksel ilişkiyi, ortadan kaldırmıştır. Bu tavır Dadaist bir miras olarak sanata, esere ve izleyiciye karşı duruşu ifade eder. Öte yandan T.J.Demos, Duchamp'ın 1942'deki New York sergisindeki bu yerleştirmeyi bir "önceki Sürrealist sergiye (1938) bağlar ve katılanların ABD'ye sürgüne edilmesi sonucu kırgın olan sanatçıların, evsiz kalmışlığın bir simgesi" (Demos, 2017, s. 330) olarak ifade eder. Yani bu labirent aslında sürgün sanatçıların dışlanmışlığını, mekânda izleyiciyi dışlayarak bir çeşit empati kurma girişimidir. Bu derin anlam, neden diğer sanatçıların böyle bir düzenlemeye onay verdiğini de açıklar. Yani, işlerinin görülmesi engellenen diğer sanatçıların gönüllü katılmasının arkasında yatan neden bu dışlanmışlık duygusu olabilir.



Figür 4. Görsel 25. Marcel Duchamp, 1942, On Altı Mil İp, 2. Uluslararası Gerçeküstçülük Sergisi, New York, Erişim: 01.04.2018. t.ly/dSN7



Figür 5. Görsel 26. Frederick Kiesler, 1942, Sürrealist Salon, Art of This Century Gallery, New York, Erişim: 01.04.2018. <https://goo.gl/VT5uoi>



Figür 6. Görsel 28. Meret Oppenheim, 1959, Bahar Bayramı, Uluslararası Sürrealizm Sergisi (EROS), Cordier Galeri Paris, Erişim: 01.04.2018 <https://goo.gl/P7cKbR>

“Breton ve Eluard’ın düzenlediği, Duchamp’ın başını çektiği 1938’deki Uluslararası Sürrealizm sergisini, Breton, Duchamp ve Kiesler 1942’de tekrar Paris’te organize eder” (Artun, 2014, s. 45). Bu üçlünün yaptığı sergiler küratörlük kavramının fark edilmesini sağlamış; sergilemenin başlı başına bir uzmanlık olduğuna dair radikal bir değişime neden olmuş ve sergileme pratiğine yepyeni bir perspektif getirmişlerdir. Mimar olan Kiesler Görsel 17’deki sergi mekânını; sanatı ve hayatı bir bütün olarak kurgulama; çerçeveleri ve sınırları yok etme; izleyiciyi hayatın ve sanatın içine çekme amacıyla tasarlar. Ancak Duchamp (Görsel 16) izleyiciyi sergi mekânının dışında bırakır. Burada mekânı kullanan iki farklı ortam odaklı yaklaşım vardır: Biri izleyiciye eseri kavuşturma diğeri dışarıda bırakma. Yani Kiesler’in mimari ve işlevsellikle sanatı bütünleştirme yaklaşımı ile Duchamp’ın ideolojik yaklaşımını sanat yoluyla mekânı eleştirel kullanımı arasındaki paradoks aynı sergide bir araya gelir. 1947’de Duchamp, Breton ve Kiesler Paris, Galeri Maeght’e savaşın vahşetini gözler önüne seren, ritüel ve mitleri öne çıkaran mantığın yozlaştıramadığı primitif tavrı ve bedenini mistik güçlerini yücelterek gözler önüne seren üçüncü bir sergi düzenler (Artun, 2014, s.45). Sergide ortam odaklı eserlerin mekânın her köşesini sembolik olarak kullanma anlayışı vardır. Merdiven basamaklarının kitap sırtı olarak kullanma yönteminden duvarları kadifeyle kaplayıp anne kucağı gibi saran anlayışa kadar mekân bilinçli olarak sanat nesnesine dönüştürülür. 1959’da yine Breton ve Duchamp (E.R.O.S.) adıyla dördüncü Uluslararası Sürrealizm Sergisini, Cordier Galeri Paris’te yapar. 1959’da düzenlenen bu sürreal sergide hem sanatçıların hem de sergi düzenleyici ve tasarımcıların ortam odaklı yaklaşımı bu sergileri özel kılmaktadır. Yani mekânı kasıtlı olarak sanat nesnesine dönüştürenler, sergide bir bütünlük ve atmosfer yaratanlar işbirliğini önemseyen ortam odaklılık ruhunda olduğu gibi sanatçı, mimar ve şairden oluşan küratörlerdir. Erotik öğelerin yoğun olarak kullanıldığı sergi birkaç salondan oluşur. Sergi mekânının sonundaki kırmızı odada Meret Oppenheim’in yerleştirmesi (Görsel 18) vardır. Bu yerleştirmede masanın üzerinde uzanmış çıplak bir kadının üzerine yerleştirilmiş balık, ekmek, sebze ve meyveler izleyiciye ikram edilir. Bu sergi savaşın sonuçlarını, insanlığın dramını feminişt bir yaklaşımla mekân, lokasyon ve toplumsal çöküş bağlamında ele alan bir ortam odaklı yerleştirme olarak değerlendirilebilir. Sürrealizmin mekân anlayışına baktığımızda Dalibor Vesely’e göre “mimarlık hiç bir zaman resim ve heykel gibi sürreal düşüncenin ayrılmaz bir parçası olmamıştır, ancak yine de sürrealist mimarlık yoktur da denemez” (Vesely, 2014, s.81). Nur Altınıyıldız Artun’a göre “Mimarlık disiplinine meydan okuyan sürrealistler sayesinde mimarlık düşüncesi zenginleşmekte, sınırları gevşemekte ve alanı genişlemektedir; Sürrealistler,

alelade gerçeklikten kurtulunca yerçekimine meydan okuyan sınır tanımazlıklarıyla, mimarlığı baştan çıkarıp, aklını bozar” (Artun, 2014, s:51). Sürreal manifestoda bahsedilen “İdeal Saray” örneğinde olduğu gibi, sürreal mimari mekân; işlevsel olsun olmasın kendi özerk alanını oluşturabilmekte ve kendi kendini üretebilmektedir. Ancak bunu yaparken Duve’nin yer, uzam, ölçü kıstaslarından uzamı feda ederek gerçekleştirebilir. Uzamı feda eden sürreal mekânlar, kültürel uzlaşımından bağımsız kendi dünyalarını yarattığı söylenebilir. Modernizmin genel sanat anlayışına (“sanat için sanat” ya da “yaşam ve sanat ayrı şeylerdir”), ve kalıplarına uymayan ama biçimbozma, deha ve yenilik gibi ilkeleri ile üretilmiş, yani postmodernin erken örneğini oluşturan Andre Bloc’un evi , mekânı sanat nesnesine dönüştürerek içinde yaşadığı işlevselliği ile ezber bozan ortam odaklı üretimlerden birini oluşturur. “Andre Bloc çağın gereksinmelerine uygun, estetik bir çevre tasarımıyla ilgileniyordu, İnsan bir mekâna fırlatılmakla birlikte, kendisi için yeni mekânlar üreten bir varlıktı. O halde başarılması gereken, mekânları doğa ile uyumlu hale getirmektir. Bu nedenle heykel ve mimarlığı birleştirme yoluna gider” (Yılmaz, 2013, s.242). Andre Bloc, mühendislik, mimarlık, heykel ve resim gibi disiplinlerarası üretimlerinde Folly mimarlığından farklı olarak İspanya’daki organik mimari tasarımlar yapan Antoni Gaudi’den ilham aldığı söylenebilir.

Sonuç

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlevsel estetik ve faydalı modeller olarak ortaya çıkar. Ancak modernizm sonrası değişen toplum, düşünce ve yaşam biçimleri bütün alanlarda olduğu gibi ortam odaklı sanatta da değişime neden olur. Bu noktadan sonra sanat nesnesi ve mekânının uyumlu birlikteliği ve yararcılığı azalır, artık nesne işlev olarak değil, mesaj içeren eleştirel bir yaklaşımla mekânda yerini alarak simbiyoz oluşturur. Bu eleştirel tutumda bilgi içeren mesaj ilk başlarda kurumsal eleştiriden, söylemsel yaklaşımlara doğru genişler. Ortam odaklı sanat diğer her şeyde olduğu gibi zamana ve mekâna göre değişik anlamlara gelerek sürekli değişim geçirir. Modernizmde sanatsal anlatımlar çeşitlenir. Sürreal manifestonun ilham aldığı folly mimarisi işlevsiz ama bilinçaltının dışavurumu olarak ortam odaklı üretimler kapsamında değerlendirilir. Gesamtkunstwerk terimi sanat ve hayatı birleştirerek; Art Nouveau akımı içinde ortam odaklı üretilen bütüncül sanat eserleri olarak bakar. Nadire Kabineleri ise Ortam odaklı yerleştirme sanatının çıkış noktası (atası) olarak kabul edilir. Nadire Kabineleri aynı zamanda müzeciliğin de temelini oluşturur. Öte yandan hayatı ve sanatı birleştirme düşüncesine karşı neredeyse eş zamanlı ilerleyen Dada hareketi sanat dahil her

şeye karşı çıkar. Hazır nesneyi kullanan Dada; mantığı ortadan kaldırıp şok etme dahil gülnüç olanın ve hiçliğin peşine düşer. Bu dönemde bugünkü anlamda kullanılan ortam odaklı üretimlerin ilkleri Kurt Schwitters'in Merz'lerinde görünür. Artık mekânın kendisi sanat nesnesine dönüşür ve sanatsal müdahale mekânda estetik ve eleştirel üretim dışında herhangi bir işlev amacı gütmmez. Aslında bu dönemde ortam odaklı sanat; sanatçılar ve tasarımcılar olarak ikiye ayrılır. Yani tasarım ve sanat keşişir. Bir tarafta Duchamp, Spoerri Oppenheim gibi sanatçılar mekânı ortam odaklı işlerin merkezine alarak eleştirel bakışlarını mekânı işlevsizleştirerek kullanırken, Andre Bloc ve Frederick Kiesler gibi mimar ve tasarımcılar yine ortam odaklı sanatı kullanarak mekânı işlevsel ama sanat ve tasarımı bir araya getiren estetik üretimler içindedir. 1950'lerden sonra ise sanat ve tasarım yer yer keşişmiş ya da tamamen ters düşmüştür. Ama bilim ve teknolojinin yarattığı değişimler ve bakış açıları mimar, tasarımcı ve sanatçıları ortam odaklı üretimlerinde ortak paydada birleştirmiştir

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2009). 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali. (2014). Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Nur, Altınıyıldız. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitter'in Mimarlığa Oyunu. Nur Altınıyıldız Artun ve Roysi Ojalvo (Haz./Ed.) Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek, s.47-72. İstanbul: İletişim Yayınları

Bachelard, Gaşton. (2014). Mekânın Poetikası. (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul:İthaki Yayınları.

Bourdieu, Pierre. (2012). Sanat Aşkı. Ali Artun (Ed.). Sanat Müzeleri/ Tarih Sahneleri/ Müze ve Eleştirel Düşünce s.225-233. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bürger, Peter. (2014). Avangard Kuramı. (Erol Özbek Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Demos, T.J. (2003). Rethinking Site-Specificity. Art Journal, 62, s. 98-100.

Eroğlu, Özkan. (2014). Arte Povera. İstanbul: Tekhne.

Foster, Hal. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Esin Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freeland, Cynthia. (2008). Sanat Kuramı. (Fisun Demir Çev.). Ankara: Doşt Kitabevi Yayınları.

Kazmaoğlu, Mine. (1997). Velde, Henry van de. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Yay. Yön.). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1876. İstanbul: Yem Yayın.

Lynton, Norbert. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

O'Doherty, Brian. (2010). Beyaz Küpün İçinde, Bir Mekânın İdeolojisi. (Ahu Antmen Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ragon, Michel. (2010). Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi (Murat Aykaç Erginöz, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rona, Zeynep.(1997). Dadacılık. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Zeynep Rona ve Müren Beykan, (Yay. Yön.). s. 417-418. İstanbul: Yem Yayın.

Sudenburg, Erica. (2000). Site Site Intervention Situating Installation Art. Minnesota: The University of Minnesota Press.

Vesely, Dalibor. (2014). Sürrealizm, Mit ve Modernite. Nur Altınıyıldız Artun (Ed.). Sürrealizm Mimarlık; Mekân Sanatı. s. 59-92. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yücel, Derya. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze; Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

(http-1) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>

(Erişim: 07.07.2020)

(http-2) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/272>

(Erişim: 07.07.2020)

(http-3) https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities

(Erişim: 07.07.2020)

(http-4) <https://www.britannica.com/art/Kunstskammer>

(Erişim: 07.07.2020)

Gasset, Ortega y. (1921). Meditacion Del Marco. Scribd.

<https://goo.gl/nnphSN> (Erişim: 01.01.2018)

Gümüş, Semih. (2012). Çözümleyici Eleştiri. Google Kitaplar. <https://goo.gl/3WqD7v> (Erişim:01.01.2018)

Kane, Josie. (2013). Henry van de Velde and the Total Work of Art. European Architectural History Network. <https://goo.gl/BGJQQM> (Erişim:01.01.2018)