

Öz

Sınırları belirli herhangi üç boyutlu alan olarak açıklanabilecek olan mekan, temelde insan bilinci tarafından tanımlanmış, insanın bir uzantısı olarak yorumlanabilecek bir kavramdır. Her ne kadar sarma, koruma ve ayırma gibi işlevler ilk önce akla gelse de mekan, sanatsal ifade de dahil olmak üzere insanın düşünsel, ruhsal ve sosyal etkinliklerini içinde toplamıştır.

Tarih boyunca sanat sürekli değişim, gelişim ve dönüşüm göstermiştir. Bu süreçte pek çok sanatsal ifade biçimi ortaya çıkmış, yaygınlaşmış ve sonrasında daha farklı ifade yolları arayanların eleştirilerine hedef olmuştur. Günümüzde *çağdaş sanat* terimi şemsiyesi altında toplanan sanatsal ifade biçimleri de yakın dönemde, var olan sanatsal ifade düzeninin bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır.

Çağdaş sanatın ifade biçimleri olarak değerlendirilen yerleştirme, video sanatı, performans sanatı ve arazi sanatı; mekan sanatsal kurgunun işleyen bir ögesi haline getirmeleri açısından önem taşımaktadır. Bu çalışma insan, mekan ve sanat arasında var olan ilişkide yaşanan değişimleri ele almakta, çağdaş sanat adı verilen süreçte kurgulanan mekan-sanat nesnesi ilişkisini örnekler üzerinden irdelemektedir. Bu değerlendirmeler doğrultusunda gelecekte mekan ve sanat ilişkisinin nasıl biçimlenebileceği tartışılmaktadır.

Abstract

Space, any three dimensional area with defined boundaries, can be interpreted as a figment of human consciousness, an extension of the human body. Although functions such as embracement, protection, and isolation first come to mind; space, including artistic expression, has also aggregated intellectual, spiritual, and social activities.

Throughout history, continuous interactions, alterations, and transformations are observed in art. During this process many modes of artistic expression emerged, got widespread and eventually became a target for individuals looking for alternative ways of expression.

Contemporary art came into being as a criticism for its preceding ways of artistic expressions of the recent history.

The modes of artistic expression attributed to contemporary art such as; installation art, video art, performance art and land art bear importance for transforming space into a functioning element of the artistic construction. This study focuses on the transformation of the human-space-art relationship, examining the interrelation between space and art through significant contemporary artworks and speculates on the evolution of space-art relationship in the future.

Anahtar Kelimeler:

Arazi Sanatı, Çağdaş Sanat, Mekan, Performans Sanatı, Video Sanatı, Yerleştirme Sanatı.

Keywords:

Contemporary Art, Installation Art, Land Art, Performance Art, Space, Video Art.

Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir Bakış

Ömer Kutay Güler

Dumlupınar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü

Giriş

Tarihsel süreç boyunca, insanın çevresiyle ilişkisini giderek daha iyi anlaması ve kendini ifade ettiği araç ve malzemeleri giderek daha iyi tanınması, sanatın yapısını sürekli olarak değişime uğratmıştır.

Sanatsal ifade biçimlerinde yaşanan bu sürekli değişim, izleyicinin görme-duyma biçimlerini, beklentilerini ve anlayışını etkilemiş, böylece sanat ve izleyici tarih boyunca karşılıklı etkileşimle evrilmiştir.

20. yüzyıl öncesinde sanatçılar, yaygın olarak benimsenmiş iletişim araçları ve yöntemleriyle oluşturulmuş sınırlı sayıda bağlam dahilinde sunulabilen; güzellik, dini yüceltme, kişi ve mekanların tasviri gibi belirli bazı amaçlara hizmet eden eserler vermiştir (Wilson 2002).

20. yüzyıl içinde ise resim ve heykel gibi geleneksel ifade kalıplarına karşı tepkilerin yoğunlaştığı bir dönem ortaya çıkmıştır.

İletişim ve ulaşılabilirlik kavramlarının topluma nüfuzuyla birlikte sanat ürünlerinin çabuk üretilmesi, çoğaltılması, paylaşılması ve hemen tüketilmesi olarak açıklanabilecek bir süreç başlamış, fakat bu süreç de hızla eleştirilere hedef olmuştur (Ertok Atmaca 2011). Sonuç olarak plastik sanatlarda 20. yüzyılın ortalarına

kadar geçerliliğini sürdüren kompozisyon, renk ve biçim kalıpları farklılaşarak sanatta yeni yönelimlere yol açmıştır (Erzen 1991). Bu hızlı değişim sürecinde, daha 20. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf ve sinema gibi teknolojiye dayalı yöntem ve araçların sanatın sınırlarıyla ilgili yarattığı soru işaretleri yanıtlanmadan, özellikle dijital teknoloji ve iletişim olanaklarında yaşanan büyük gelişmelerle yeni bağlamlar ve yeni amaçlar oluşturulmuştur. Sonuçta sanatsal deneyiminin sınırları zorlanmış ve bu durum sanat felsefesini karışıklık içinde bırakmıştır.

Smith (2006, 682), çağdaş terimini “aynı anda moda olmak ve aynı anda gözden düşmek” olarak tanımlamaktadır. Çağdaş, aynı dönemde var olmuş, bu dönemde ortaya çıkmış anlayış ve koşullara uygun nesne, kavram, düşünce ya da akımları ifade etmek için kullanılmaktadır. Çağdaş sanat kavramı ise, bugünkü kullanımıyla son 50-60 yıl içinde gerçekleştirilen çeşitli sanatsal etkinlikleri karşılamaktadır (Gibbons 2007). Bunun yanında söz konusu dönemde yapılmış fakat çağdaş sanat tanımına uygun olmayan pek çok sanatsal

çalışma da bulunmaktadır (*Dumbadze ve Hudson 2013*). Bu araştırma kapsamında çağdaş sanat terimi özellikle 1950 sonrasında hareketlenmeye başlamış sanatsal yaklaşımı ve bu akımın uzantısı olarak sanatın ele alınışını kapsamaktadır. 1960'lardan başlayarak 1990'lı yılların sonlarına kadar, 30 yıldan fazla süre boyunca 'sanat nesnesi' tanımının sorgulanması, biçimden biçime sokulması, sanat nesnesi ve mekan ilişkisini ciddi biçimde etkilemiştir (*Buskirk 2005*). Bir gözlemi ya da fikri ortaya koymak için yaratılmış bir sanat nesnesinin mekanıyla ilişkisinin sınırları sorgulanmış ve esnetilmiştir. Bu çalışma sanat-mekan ilişkisinde yer alan değişimleri ele almakta, bu değişimleri çözümlemeyi hedeflemektedir. Buradan hareketle gelecekte sanat-mekan ilişkisinin nasıl biçimleneceğiyle ilgili yorumlarda bulunulmaktadır.

Sanat - Mekan İlişkisi

Mekan, nesnelere ve onlar arasında yer alan boşluğun oluşturduğu sınırları tanımlı bir bütün olarak yorumlanabilir. Bu yorum mekanın sadece dolulukla oluşmadığını, boşluğun da bu oluşumun önemli bir parçası olduğuna işaret etmektedir. Mekan, nesnelere yan yana yerleştirilebileceği, hareket ettirilebileceği, aynı anda algılanabileceği veya art arda gözlemlenebileceği bir olgudur. Mekan sürekliliğe sahip bir kavramdır, bir anda değil sınırları içinde hareket ettikçe algılanır. Mekanın sürekliliği algılayıcının hareketliliğiyle ve hareketin sürerliliğiyle ilgilidir. Süreklilik olmadan mekan birbirinden kopuk imgelerdir.

Mekan insan içindir, insanla ilgilidir, insan tarafından tanımlanmıştır, insanın bir uzantısıdır. İnsan-mekan ilişkisi, sarma, koruma ve ayırma sezgisini

sağlarken aynı zamanda sınırlandırmamalı, boğmamalıdır. Bu bağlamda mekan hem sınırlı hem de sınırsız olmalıdır. Mekanın düzenlenmesinde bu sezginin doğru ele alınması ve dengelenmesi önem taşımaktadır. Mekanı meydana getiren öğeler, sadece fiziksel işlevler yerine getirmez aynı zamanda insan-mekan ilişkisini de düzenler. Bu öğelerin mekan içindeki konumu, mekanda yer alan diğer öğelerin birbirleriyle ve insanla ilişkisini etkileyecek, onlara olumlu ya da olumsuz bir anlam yükleyecektir (*Petitot 2004*).

Yakın dönemin 'post-endüstriyel' olarak adlandırılan toplumunda, yaşamın belirli araçlar vasıtasıyla sürdürüldüğü yorumu yapılabilir. Alışverişler söz konusu ürünler görülmeden, dokunulmadan birinci elden algılanmadan gerçekleştirilmekte, fiziksel olarak bireyin karşısında yer almayan olgular yine bireyin karşısında yer almayan kişilerle konuşulup tartışılabilir. Nesnenin ya da olgunun kendisi değil, soyutlanmış sanal hali muhatap durumdadır. Sanat alanında ise soyutlanmış nesne ve mekanın, resim sanatıyla bundan asırlar önce irdelendiği söylenebilir. İfade alanı olarak iki boyutlu tuval yüzeyini seçen sanatçı izleyicisiyle soyut bir iletişim kurmaktadır. Sanatsal fikir gerçekte var olmayan soyut bir mekanda işlenmektedir. Bu duruma zıt olarak çağdaş sanatta, sanat nesnesi ve mekanın soyut ilişkisi reddedilmekte, nesne mekanın bir parçası olarak düşünülmemekte ve kurgulanmaktadır, sonuç üründen ziyade, ürünün izleyicide yarattığı tepki ve ürünün yaratım süreci öne çıkmıştır (*Arnold 2010*). Sanat nesnesinin içinde bulunduğu çevre sadece sergileme için uygun koşulları sağlayan pasif bir olgu değil sanatın malzemesi ve bir parçası haline dönüşmüştür. Gerçek ve sanal mekan tartışmasının

önemli bir parçasını perspektif konusu oluşturmaktadır. Rönesans döneminde perspektif bilgisiyle hacimsellik ve derinlik etkisi güçlenmiş, nesne ve mekanın ifadesi ve karşılıklı ilişkileri daha iyi ifade edilebilmiştir. Bu durum Ortaçağ ve öncesi dönemlerde gözlemlenen mekansızlık duygusuyla tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Buna rağmen Rönesans ve takip eden dönemlerde sanat nesnesi ve izleyicinin içinde yer aldığı mekan arasındaki ilişki kopuktur (*Michelis 1959*). Sanat nesnesinin yarattığı sanal mekan izlenimi ancak sabit bir noktadan, sabit bir yükseklikten ve sadece belirli bir açıyla algılanabilmektedir. Çağdaş sanat olarak adlandırılan süreçte ise resim ya da heykel gibi geleneksel ifade biçimlerinin dışına çıkılmış, yeni ifade arayışları önem kazanmıştır. Judd'un (*1965*) resim ya da heykelle karşıt olarak gösterdiği “üç boyutlu çalışmalar”, gerçek bir mekanı doldurmaya daha uygun; duvar, yer ve tavanla her türlü iletişime açık ifade biçimleri olmuştur. Mekan, sanat nesnesinin bir parçası haline gelmiş; farklı açılardan, farklı gerçekliklerinin deneyimlenmesini sağlamıştır. Sanat ve mekanın bir arada yer alması izleyiciyi bir çerçeveye sınırlandırılmış sanal mekana geçmeye zorlayan koşulları ortadan kaldırmıştır. Böylece sanat nesnesinin yarattığı algı zenginliği artsa da, sanat-mekan ilişkisinin somutlaştırılması, sanatın ve mekanın aynı fiziksel dünyayı paylaşması, dokunulmaz ve kalıcı olma arzusunu zedelemiştir (*Ögel 1977*).

Çağdaş sanat kapsamında, özellikle 1950'ler ve takip eden dönemde, sanat-mekan ilişkisinin ortaya çıkan bir başka boyutu ise sanat nesnesi ve müze/galeri arasında yaratılan sanal bağın çözülmeye başlamasıdır. Sıradışı ifade araçlarının sonucu olan sıradışı sanat nesnelere,

alışılmıştan dışında sergileme yollarını ortaya çıkarmıştır. Böylece sergi mekanının sorgulanması da sanatın konusu haline gelmiştir. Bu süreçte mekan, sanat nesnesinin hem kendisi, hem de sergileme alanı olmuştur. Bazı durumlarda ise sanat nesnesinin bir parçası olarak mekan içinde mekanlar oluşturulmuştur. Bu yeni ifade biçimi sanat-mekan ilişkisini irdelerken bu ilişkiyi kurgulayacak malzemenin ve yapının eldeki olanaklarla çok sıkı bir bağ ortaya koymasına da neden olmuş; konum, mekan ve ifadenin bağlamı sanat nesnesinin görsel niteliğinin önüne geçmiştir (*Costello ve Vickery 2007*).

Sanat-mekan ilişkisi mekanda yerleşim olgusuna vurgu yapmaktadır (*Massey 1993*). Nesnenin boyutu, sezilen ya da çıkarımı yapılan ağırlığı, biçimlerin açılarının uyumluluğu ya da aykırılığı, birimlerinin konumlarının ne kadar riskli ya da kararlı olduğu ve diğer tüm özellikleri izleyicinin sürekli hareket halinde olan vücut ve gözlerine göre konumlanmaktadır (*Smith 2006*). Mekanın sergilenen nesneye uygun olmasının yanı sıra sergilenen sanat nesnesinin; mekan içinde yerleştirildiği konumu, mekan içinde yer alan diğer nesnelere ilişkisi, giriş ve çıkış gibi açıklıklarla ilişkisi; duvar, zemin, pencere, tavan ve merdiven gibi öğelerle ilişkisi sadece sanatsal ya da görsel bir seçim olmanın ötesinde sergi içinde izleyicinin dolaşımını da kapsayan karmaşık bir planlama sürecini gerektirmektedir. Sanat nesnesinin sadece mekanda nasıl barındığı değil, aynı zamanda mekanı ve çevresini nasıl denetlediğini, izleyiciyle hem fiziksel hem de bilişsel olarak nasıl bir ilişki öngördüğü ve bu ilişkiyi nasıl geliştirdiği de önem taşımaktadır. Bu planlama süreci, sergilenen sanat nesnesinin izleyicide

farklı izlenimler bırakmasına neden olabilir. Mekan içinde anlam, sanat nesnesinin kendi başına konumundan değil aynı zamanda diğer sanat nesnelerinin göreceli konumlarından da etkilenmektedir. Bir sergiyi oluşturan hiç bir nesne diğerlerinden izole değildir. Bu durum sanat nesnesinin anlamını, etkisini güçlendirebilir, zayıflatabilir, özel anlamlar kazanmasını sağlayabilir (Bundagaard 2011).

Çağdaş Sanatta İfade Biçimleri ve Mekanla İlişkileri

Mekandan soyut, kendi kural ve sınırları dahilinde oluşturulmuş sanat nesnelere, çağdaş sanat süreciyle yerlerini mekanla karşılıklı ilişki kuran, görsel bir sinerji ortaya çıkaran ifade biçimlerine bırakmıştır. Çağdaş sanat şemsiyesi altında sanatçılar pek çok ifade biçimini denemiştir, farklı ifade biçimlerini bir arada kullanmış, hatta hibrid/melez olarak nitelendirilebilecek yeni ifade biçimleri ortaya çıkarmışlardır. Bu durum sanat nesnelere çeşitli başlıklar altında gruplamayı zorlaştırır da, bu çalışma kapsamında anlaşılabilirliği artırmak adına pek çok kaynaktan kabul gören; yerleştirme sanatı, video sanatı, performans sanatı ve arazi sanatı olarak yaygın ifade biçimleri üst başlıklar olarak kullanılmıştır. Bu ifade biçimlerinin önde gelen ve mekan-sanat nesnesi ilişkisini en iyi biçimde açıklayabilen örnekleri ele alınmıştır.

Yerleştirme sanatı (Installation Art), yakın dönemde yaygınlaşmış; mekana özgü, mekan algısını değiştiren ve dönüştüren üç boyutlu çalışmaları kapsayan bir sanatsal ifade biçimidir (De Oliveira vd. 1996). Çağdaş sanatın birçok sorgulama ve uygulama biçimini içinde barındırır ve kapsamı çok geniştir. Sanat tarihçileri, yerleştirme kavramının tarih

öncesi dönemlerden beri var olduğu ve Lascaux mağarasının da bir yerleştirme örneği olduğunu savunmaktadır.

Yerleştirme sanatının önemli ilham kaynaklarından biri olarak kabul edilen, bütün duyuları hedefleyen bir sanat nesnesi oluşturma fikri, ilk defa 1849 yılında Richard Wagner'in operalarında ele aldığı Gesamtkunstwerk (*Evensel Sanat Çalışması*) konseptinde görülmektedir. Bu konseptle Wagner, eski Yunan tiyatrosundan esintiler getirmenin yanı sıra yazı, resim, müzik, mimari, ambiyans ve izleyici etkileşimi gibi birbiriyle ilişkisiz görünen ifade öğelerini bir arada kullanmış ve tam anlamıyla çok yönlü bir sanatsal ifade elde etmeye çalışmıştır. Yerleştirme sanatının genel uygulaması, anlam ve algı düzleminde birbiriyle ve içinde buldukları mekanla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesini kapsar. Yerleştirme sanatı mekana belirli bir süre boyunca yerleştirildiği ve bu zaman sonunda kaldırıldığı için öznesi, zamanı ve mekanıyla uçucu bir sanat olma özelliği taşır (Kaye 2007; Rosenthal 2003). Yerleştirme sanatı, ideal biçim ve ideal çevre anlayışını reddetmektedir. Temel amaç doğrudan izleyici karşısına çıkmaktır. Yerleştirme sanatında, çerçeveler veya kaidelerle sınırları net olarak belirtilmiş alanlar bulunmamaktadır. Mekan ve sanat nesnesi arasındaki çizgi bulanmıştır, bu kavramlar bütünleşmiş ve beraber algılanmaktadır. Bu da sanat nesnesini günlük yaşamdan bir deneyim, yaşamın bir parçası haline getirmektedir. Duyumsal ve anlatımsal olan sanatsal deneyim izleyiciyi sarmakta ve izleyiciye, kendi kimliğini bu deneyim içerisine dahil eden bir etkileşim şansı vermektedir. Yerleştirme sanatının içeriği, günlük yaşama ait pek çok kavram olabilir. Bu kavramlar, genelde, insan beyninde

Resim: 1

Merzbau, Kurt
Schwitters, 1919-1937,
Hanover.

Resim: 2

Double Blind/Çift
Perde, Juân Munoz,
2000-2001, Tate
Modern/Londra.



Resim: 1



Resim: 2

oluşturdukları çağrışımlara göre seçilmelidir. Video, ses, performans, sanal gerçeklik ve internet gibi araçlar yerleştirme işlerinde kullanılabilir. Yerleştirme nesnelere müze ve galerilerdeki sergi alanlarında uygulanabilecekleri gibi, genel veya özel kullanıma ait iç mekanlar veya dış mekanlarda da uygulanıp sergilenebilir.

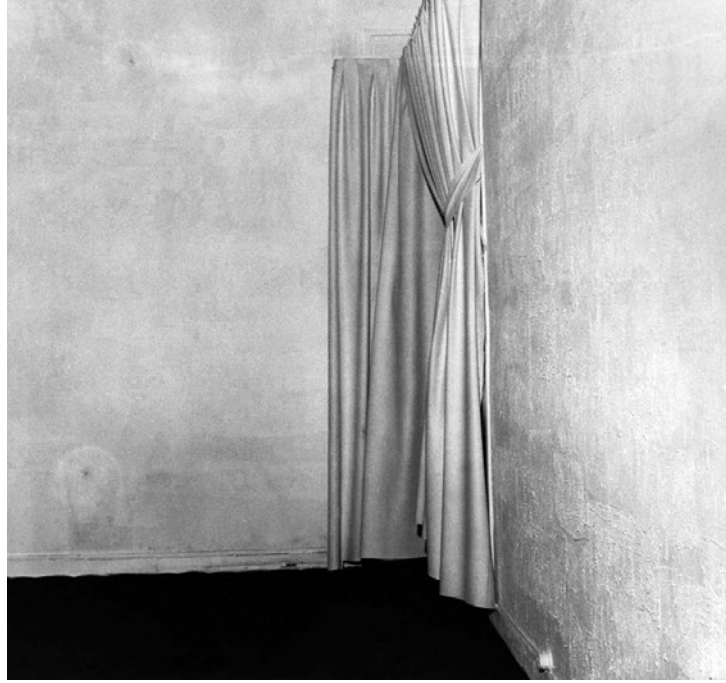
Mekan ve yerleştirme sanatı arasındaki yakın ilişki Kurt Schwitters'in 1919-1937 yılları arasında Hanover'deki kendi evinde inşa ettiği Merzbau adlı çalışmasında görülebilmektedir (Resim 1). Aynı ayrı sanatsal işlerin yaratmadığı psikolojik bir etkiye sahip bütün bir çevre oluşturmak isteyen Schwitters hayal gücü ürünü biçimlerin oluşturduğu bir yerleştirme kurgulamıştır. Bu çalışmada mekan-sanat nesnesi ilişkisine farklı bakışı, sanat nesnesinin izleyiciyi sarması ve izleyiciyle yüz yüze sanatçının hayal gücünü aktarması açısından hem erken dönem yerleştirme sanatı örnekleri arasında yerini almış hem de mekan-sanat nesnesi ilişkisi bağlamında önemli bir adım olmuştur.

Benzer dramatik bir etki yakalayan daha güncel bir örnek olarak, Juân Munoz'un Double Bind/Çift Perde (2001-2002) isimli yerleştirmesi; yükseklik-alçaklık, gizlilik-açıklık, aydınlık-karanlık gibi kavramları mekanla ilişkilendirerek, mekanın içinde bulunan izleyici mekanda değilmişçesine olayları aktaran bir ana fikir etrafında kurgulanmıştır (Resim 2). Mimari bir parodi olarak değerlendirilebilecek bu çalışmaya; kuyular, yürüyüş yolları ve mankenlerle kalabalıklaştırılmış ve canlılık katılmış olsa da tüm çalışma durağandır. Çalışmanın bir parçası olup sanal olmayan tek öge izleyicidir. Aynı zamanda Jeremy Bentham tarafından tasarlanmış

Panopticon'a da gönderme olduğu gözlemlenebilmektedir. Mankenlerin bir anda dondurulmuş eylemleri sürekli göz önündedir, fakat mankenler bu durumdan habersizdir ve durumu yadırgamamaktadır. Yine pek çok çağdaş sanatçı tarafından çıkış noktası olarak gösterilen Foucault'nun (1995) yaşam mekanının da sürekli gözaltında olan bir hapisane olduğu sorgulamasıyla paralellikler bulunmaktadır.

Yves Klein'in *The Void/Boşluk* (1958) çalışmasında ise, gerçekte bir sanat nesnesi söz konusu olmadığı halde güçlü bir sanatsal mekan izlenimi yaratılmaktadır (Resim 3). Klein bu çalışmada mekanın içeriğini reddetmiş, boşluğu bir sanat nesnesi olarak yorumlamıştır. Bu çalışmada mekan, sanatsal ifade için bir araç ve sanatsal çalışmanın kendisi olarak yorumlanabilir. Her ne kadar bu eserde "nesnesizleşmeyle sanatın özgürleştirilmesi" kavramsal altyapıyı oluştursa da, nesnesizliğin izleyici tarafından algılanması, mekanda yaratılmış hiçlik ve boşluk sezgisiyle açığa çıkarılmaktadır.

Carl Andre'nin *Pieces of Metal/Metal Parçaları* (1968) çalışması da yine galeri mekanı bağlamında anlam bulan, mekan içinde bir bölge tanımlayarak bu bölgeyi sanatsal çalışmaya dönüştüren, güçlü bir mekan-sanat nesnesi ilişkisine örnek olarak ele alınabilir (Resim 4). Galeri dışında bu metal parçalarının tanımlayacağı açık mekan dikkat çekmeyecekken galeri mekanı içinde bu tanımlı alan sanat nesnesinin sınırlarını zorlayan ve sanat-mekan ilişkisini ve mekanda konum kavramını yeniden kurgulayan bir yapıya sahiptir. İzleyicilerin alıştığı sürekli olarak duvar ya da kaide üzerinde sergileme anlayışı,



Resim: 3



Resim: 4

sanat nesnesi yere dizilerek farklı bir boyuta taşınmaktadır.

Galeri mekanı ve sanat nesnesi ilişkisinin bir başka boyutu ise, sanatsal çalışmanın galeri içinde kendi mekanını yaratmakta ve izleyiciyi sınırlandırılmış bu mekan içinde sanatsal çalışmayı algılamaya itmektedir. Barbara Kruger'in *Untitled/İsimsiz* (1991) isimli eseri siyah beyaz ve kırmızıyla yaratılan zıtlık ilişkisini izleyicinin çevresine sarmakta ve izleyiciyle doğrudan ve çarpıcı bir ilişki yaratmaktadır (Resim 5). Kruger'in yarattığı

Resim: 3
The Void/Boşluk, Yves Klein, 1958, Galerie Iris Clert/Paris.

Resim: 4
Pieces of Metal/Metal Parçaları, Carl Andre, 1968, Guggenheim Müzesi/New York.



Resim: 5

Resim: 5 mekan aynı zamanda bize belirli bir uzaklıkta, belirli açılarla algılamaya alışık olduğumuz metin ve görselleri, mekânın sınırlarını oluşturan öğeler haline dönüştürmüştür. İzleyici çepeçevre sarılmıştır; dergi, gazete ya da broşürlerde deneyimlenen propaganda malzemesi izleyiciyi içine almaktadır, kapsamaktadır.

Resim: 6
The Weather Project/İklim Projesi,
Ólafur Eliasson, 2003,
Tate Modern/Londra.

Resim: 7
In Orbit/Yörüngede,
Tomas Saraceno, 2013,
K21 Standehaus /Düsseldorf.

Olafur Eliasson'un Weather Project/İklim Projesi (2003) isimli çalışması ise mekansal beklentileri tekrar yorumlaması ve farklı bir deneyim sunarak izleyicinin mekan algısında değişimlere yol açması açısından önem taşımaktadır. Eliasson tarafından



Resim: 6

yaratılmış bu ortam iklim kontrolü, renk ve yansımalarla yaratılmış bağımsız atmosfer sayesinde kendini hem galerinin hem de galerinin bulunduğu şehrin iklim ve atmosferinden soyutlamış, kendi mekansal gerçekliğini oluşturmuştur (Resim 6). Tasarlanan mekan, kapsayıcı başka bir mekânın içinde farklı deneyimler sunmakta, gerçekliğin içinde farklı gerçekliklerin var olmasına olanak tanımaktadır. Sürekli değişen mekan atmosferi, mekânın zamanda tek bir kesit olarak değil art arda sıralanmış kesitler olarak, zaman kavramıyla beraber deneyimlenmesine olanak tanımaktadır.



Resim: 7

Güncel olarak sanat-mekan ilişkisini irdeleyen bir çalışma ise Tomas Saraceno'nun In Orbit/Yörüngede isimli eseridir (2013). Gergi ağ sistemiyle oluşturulan mekan, yarattığı mekansızlık sezgisiyle izleyiciye farklı bir deneyim sunmaktadır (Resim 7). Gezegen benzeri şeffaf veya yansıtıcı küreler çevresinde izleyicinin yörüngede olduğu izlenimini yaratılmaktadır. Oluşturulan mekan

dışarıdan bakan için ancak içinde yer alan izleyicilerle var olabilmektedir. İzleyici ve mekan ilişkisinin yarattığı görsellik, oluşturulan sanatsal mekanı dışarıdan deneyimleyenler için de anlamlı bir bütün haline dönüştürmektedir. İzleyicinin mekanı oluşturan gergi sistemiyle gerçekleştirdiği etkileşim ise mekanın yapısını farklılaştırmakta, mekanı eğip bükmekte, organik olarak biçimlenmesine neden olmaktadır.

Mekanın mekan dışından algılanmasına bir örnek olarak düşünülebilecek olan Richard Wilson'un *Turning the Place Over/Mekanı Alt Üst Etmek* (2008) isimli çalışması, iç mekan ve dış mekan arasındaki sınırları, bina cephesinde oluşturulmuş açılabilir-kapanabilir bir açıklıkla yorumlayarak ele almaktadır (Resim 8). Terkedilmiş bir bina cephesinde gerçekleştirilmiş uygulamayla, galeri bağlamından uzak olsa da, iç-dış mekan ilişkisi sorgulanarak sanatsal bir hacim ortaya çıkarılmıştır. Bu açılabilir-kapanabilir açıklığın yarattığı eşik, modern dünyanın getirdiği içerde-dışarıda olma, dahil-hariç olma, saydamlık ve gizlilik gibi kavramları mekansal bir altyapı üzerine kurgulanmış mekanik bir çözümlerle irdelemektedir. İzleyici mekansal sınırların ne olduğunu, mekansal ilişkilerin nasıl farklılaşabildiğini düşünmeye itilmektedir. Her ne kadar cephe ağırlıklı olarak saydam olsa da, yaratılan açıklık iç-dış ilişkisini farklılaştırmaktadır. Buradan hareketle iç mekanın aslında dış mekana göre sınırları daha iyi tanımlanmış bir uzantı olduğu yorumu yapılabilir.

Video sanatı, 1960 ve 1970'lerde ortaya çıkmış ve hareketli görüntüleri temel alan bir sanattır. Soyut, kavramsal, minimal, performans, pop, fotoğraf ve sayısal sanat gibi, pek çok sanatsal ifade biçimini içinde



Resim: 8
Turning the Place Over/Mekanı Alt Üst Etmek, Richard Wilson, 2008, Liverpool.

toplamaştır. Beuys (1990) video sanatı için maddi ve manevi malzemeleri değiştirip yapılanmasını sağlayan, plastik süreci en doğru biçimde temsil eden medyumdur demektedir. Video sanatı, ortaya çıktığı dönemde sıkça kullanılan bir ifade aracı olması nedeniyle ismini video kasetten almıştır. Daha önceki dönemlerde sanatçılar 8 mm. ve 16 mm. filmlerle çalışırken daha sonraları ise sayısal veri ve hard-disk, cd-rom, dvd gibi veri depolama araçları yaygınlık kazanmıştır.

Sony Portapak teknolojisinin piyasaya sürülmesinden önce, hareketli görüntü teknolojisi sanatçıya ancak 8mm ve 16mm film olarak ulaşmaktaydı. Filmin en büyük sorunu, video kaset gibi anında yeniden oynatma teknolojisini barındırmamasıydı. Sony Portapak'ın piyasaya sürülmesinden sonra, video teknolojisi film endüstrisi dışındaki insanlara da ulaşmaya başladı (Paik 1993). Böylece patronlarının ve film yapımcılarının kısıtlamalarının ortadan kalkmasıyla sanatsal görüş sahibi bireyler,

Resim: 9

*Moon is the Oldest
Television/Ay En Eski
Televizyondur,
Nam Jun Paik, 1965.*



sosyal ve kültürel yaşamı dünya çapında değiştiren görsel iletişim devrimine katılabildiler.

Video sanatı görüntü ve bazı durumlarda ses verilerinden oluşur fakat televizyon veya deneysel sinemayla karıştırılmamalıdır. Video sanatı ve diğer hareketli aktarımlara dayanan sanat dalları arasındaki en önemli farklardan birisi, video sanatının, söz konusu diğer sanat dallarını tanımlayan pek çok kavramı içermemesidir. Video sanatı oyuncu içermeyebilir, konuşma içermeyebilir, ayırt edilebilir herhangi bir anlatı veya hikaye içermeyebilir ve eğlendirme ögesini hiç barındırmayabilir. Aynı zamanda video sanatıyla diğer hareketli görüntü kaynaklarının neden olduğu iki boyutlu ve çizgisel sınırlılığın üstesinden gelinebilir (Şahiner 2008). Video sanatı farklı zaman çizgilerini ele alan farklı film çekimlerini farklı açılarda, farklı arayüzler sunarak birbirinden bağımsız olarak aynı anda izleyiciye sunabilir. Aynı zamanda video sanatında kameralarla yaratılabilecek çeşitli geri besleme unsurları sanat nesnesine etkileşim derinliği katabilmektedir.

Video sanatı uygulamaları iki değişik biçimde; tek-kanallı eserler ve yerleştirmeler olarak gruplandırılabilir (Rush 2003). Tek-kanallı eserler geleneksel televizyon anlayışına paralellikler göstermektedir. Bir görüntü kaydedilir, yansıtılır ve tek bir aktarım olarak gösterilir. Yerleştirme biçiminde sunulan eserler ise, bir mekanın ve değişik farklı görüntülerin bir birleşimini veya

görüntünün geleneksel bir iletişim aracıyla beraber sunulmasını kapsar.

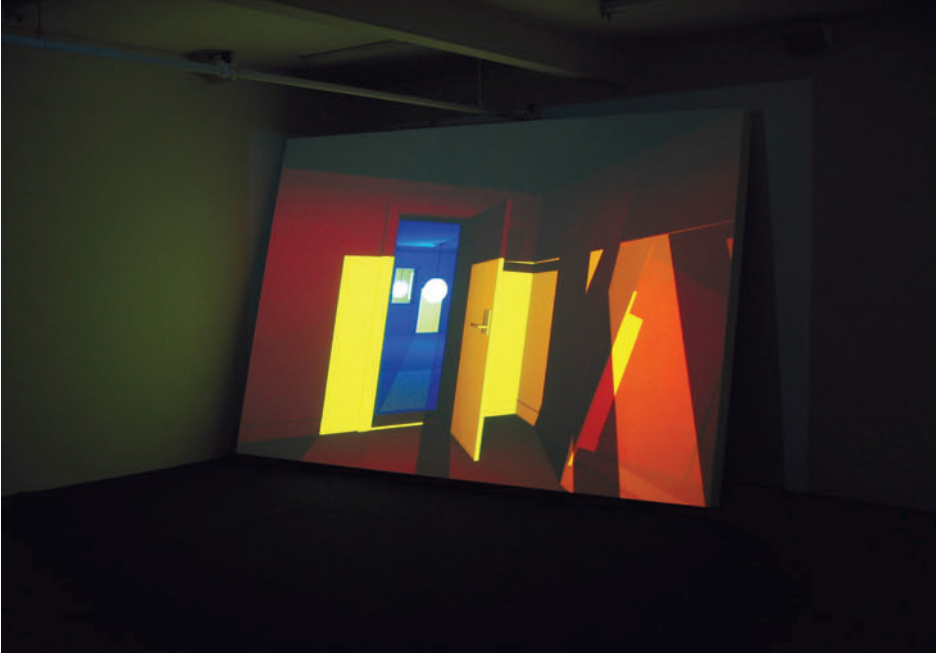
Video sanatı ve mekan ilişkisi ise sadece hareketli görüntüyü çevreleyen mekan değil görüntülerin gösterildiği mekan ve bu mekan içinde yaratılan düzenlemeyi de kapsamaktadır. Örneğin Nam Jun Paik'in *Moon is the Oldest Television/Ay En Eski Televizyondur* (1965) çalışması 13 ayrı ekranda siyah beyaz olarak ayın evrelerini göstermektedir (Resim 9). Burada televizyon ekranıyla ay sadece mekan içinde izleyicinin dokunabileceği yakınlığa taşınmamış, aynı zamanda tek hacim içinde 13 ayrı televizyonun organizasyonu ile bir sıralılık/süreklilik sezgisi de elde edilmiştir. Bu kavramsal etki, tek bir ekranda söz konusu 13 ayrı videonun art arda oynatılmasına göre oldukça farklıdır.

Diğer bir örnek ise, açık ve büyük ölçekli bir mekan olan Times Meydanı'nda Pipilotti Rist'in gerçekleştirdiği *Open My Glade/Kayranımı Aç* (2000) isimli video/yerleştirmedir (Resim 10). Bu eser sadece dev bir ekrana yansıtılmış, çeşitli şiirsel, felsefi ve politik söyleyişlerle desteklenmiş bir kadın yüzü değil, aynı zamanda bu açık mekanda kadının sıkışmışlığını, hapsolmuşluğunu vurgulayan görseelliğin yarattığı bir zıtlık etkisidir. Ayrıca eserin, mekanda yer alan diğer ekranlar ve billboardlara komşu olması verilen mesajı güçlendirmektedir.

Ann Lislegaard'ın *Bellona* isimli çalışması, video sanatının kullanımıyla mekan içinde bir başka mekan yaratılması, bu sanal mekanın hareketli görüntüyle algılanmasının sağlanması açısından önem taşımaktadır (Resim 11). Samuel R. Dellany'nin 1974 yılında kaleme almış

**Resim: 10**

*Open My Glade/Kayranımı Aç,
Pipilotti Rist, 2000,
Times Meydanı/New York.*



Resim: 11
Bellona, Ann Lislegaard, 2005.

olduğu Dhalgren isimli romanında tasvir edilen geleceğin şehri Bellona bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır (Çeşitli 2007). Mekanın içerisine belirli bir açıyla yerleştirilmiş 300x400cm boyutunda mdf yüzey çalışmanın perdesini oluşturmaktadır. İzleyici sanal mekanı açılı bir durumda doğal halinden çok daha farklı bir biçimde algılamaktadır. Yaratılmış olan sanal mekan farklı renklerde ifadelerle desteklenmiştir.

Performans sanatı, her ne kadar bir veya bir grup sanatçının belirli bir mekanda, belirli bir zamanda sergiledikleri eylemleri kapsasa da, burada mekan ve sanatçı ilişkisi diğer sanatsal ifade biçimleri kadar güçlü değildir. Performans sanatının geçici yapısı, birden fazla sayıda ve birbirinden farklı özelliklere sahip mekanlarda sergilenmesinin gerekliliği, mekan-sanat nesnesi ilişkisini zayıflatmaktadır (Jones 1998). Performans sanatında mekan, daha çok Eski Yunan döneminde kullanılan hareketli sahnelere benzer biçimde, sadece eylemi içinde barındıran bir araçtır (Goldberg 1988). Performansın odak

noktasını sanatçı ve sanatçının eylemleri oluşturur. Böylece sanatçı sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtulmuştur (Atakan 2008). Diğer tüm sanatsal ifade biçimlerinde mekanla kurulan mekanik ilişki yerini sanat nesnesi olarak kullanılan sanatçının bedeniyle çok farklı bir ilişki türüne bırakmaktadır. Bu ilişki çok dinamik, çok organik ve bir o kadar da geçici bir doğaya sahiptir.

Performans sanatı ve mekan arasındaki ilişkide, sanatçının mekan ve mekanda bulunan öğeleri performansın bir parçası haline getirmesi söz konusu olabilir. Örneğin Dennis Oppenheim'in *Paralel Stress/Paralel Gerginlik (1970)* isimli çalışması sanatçının Brooklyn ve Manhattan köprüsü yakınında iki ayrı yarım örülmüş beton duvarın arasında vücudunu 10 dakika boyunca dengede tutmaya çalışmasını içermektedir (Resim-12). Daha sonra Oppenheim, aynı hareketi terkedilmiş bir hendekte tekrar etmiştir. Oppenheim bu çalışmada, vücuda ve vücudu çevreleyen mekanlar ve endüstriyel çevrenin materyalleriyle



Resim: 12



Resim: 13

Resim: 12
Parallel Stress/Paralel Gerginlik, Dennis Oppenheim, 1970, New York.

Resim: 13
Coyote/Çakal, Joseph Beuys, 1974, Rene Block Gallery/New York.

ilişkinde odaklanmaktadır, mekan ve insan arasındaki ilişkiye, ya da daha doğrusu rahatsız duruşundan yola çıkarak uyumsuzluğuna bir vurgu yapmaktadır.

Mekan performansı içinde barındırdığı gibi anlam olarak da performansa destek olabilir. Örneğin Joseph Beuys'un Coyote /Çakal (1974) isimli eseri aslında Amerikan Kızılderililerinin soykırım tarihi ve

Amerika-Avrupa arasındaki ilişki üzerinde durmaktadır (Resim 13). Burada sanatçının çakalla aynı mekanda kapalı kalması, mekanın sınırlarının dışına çıkamayacak olması ve bu mekan içinde geçirdiği süre boyunca çakalı uysallaştırması, sanatsal süreci oluşturmaktadır. Mekanın sınırlılığı bu çalışmanın anlamını desteklemektedir. Aynı performans açık havada ya da bir tiyatro sahnesinde gerçekleştirildiğinde aynı etki elde edilemeyecektir.

Arazi sanatı, yerleştirme sanatı kadar mekanla iç içe bir yapıya sahip olsa da ağırlıklı olarak sergi salonlarının dışında daha anıtsal ölçülerde işlemektedir. Arazi sanatı adı altında, yeryüzü sanatı ve çevresel sanat olarak çeşitli ayrımlar da yapılmaktadır (Yılmaz 2008). 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında çok sayıda örnek veren arazi sanatı, bu dönemde geçerlilik kazanmış ekolojik akımlara gönderme yapmaktadır (Kastner ve Wallis 2005). Arazi sanatı, özellikle doğal çevreye yönelik olup toprak, taş ve benzeri doğal malzemelerle yaratılmış sanatsal ürünleri içerdiği gibi; hendekler açma, toprağa gömme, ıssız arazilerde yapılı çevreler yaratma, galeri mekanları içinde toprak, gübre, taş, moloz ya da insan ürünü çevresel gereç ve nesnelere sergileme, yerleştirme; mekanları ışıklarla, eşyayla düzenleyerek çevresel boyutlarını ve niteliklerini vurgulama gibi uygulamaları kapsar. Bu ifade biçimi kapsamında değerlendirilen eserler genelde inşa edilmektedir. Eserler çoğunlukla yerleşim yerlerinden uzaktadır ve doğal çevre tarafından aşındırılmaya terk edilmişlerdir. Arazi sanatı, gelenekselin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip, mekanın niteliklerini kullanarak irdeleyen ve izleyici-mekan ilişkisinin temel bir gereklilik olduğu bir sanatsal ifade biçimidir.



Resim: 14
Nevada'da Mormon Tepesi'nin kenarında hizalanmış iki kesikle oluşturulmuş olan Michael Hezier'in *Double Negative/Çift Negatif* (1969-70) adlı eseri, anıtsal ölçekte ilk arazi sanatı işi olarak kabul edilmektedir (*Resim 14*). 9 metre ve 15 metrelik kesikler 45 metrelik bir aralıkla yerleştirilmiştir. Genel yaklaşımla doluluğu kullanarak mekan tanımlamak yerine, mekansal boşluk bir ifade aracı olarak kullanılmış, izleyicinin içinde hareket edebileceği doğal ortamda, doğal insan-mekan ilişkisinden uzak, farklı bir mekansal durum elde edilmiştir.

Robert Smithson tarafından tasarlanmış olan *Spiral Jetty/Spiral Dalgakıran* (1970), arazi sanatının en bilinen örneklerinden birisidir (*Resim 15*). Bu eser Utah'da yer alan Büyük Tuz Gölü'nün içerisine doğru uzanan moloz ve kayayla spiral biçiminde doldurulmuş bir dalgakıran koludur. Yılın bir döneminde sular altında kalan eser, sadece sular çekildiğinde görülebilmektedir. Eserin formu her ne kadar sadece yüksek bir konumdan tam olarak algılansa da sular yeterince çekildiğinde izleyiciler eser üzerinde yürüyebilmekte ve eseri mekansal olarak deneyimleyebilmektedir. Aynı zamanda göldeki organizmaların su ve eser üzerinde yarattığı kırmızı tonlu renk değişimleri eserin doğal çevreyle ilişkisini

de ortaya koymaktadır. Bir başka önemli arazi sanatı örneği, James Turrell'in *Roden Crater/Roden Krateri* (1993) isimli eseridir (*Resim 16*). Arizona'da yer alan kurumuş bir volkan kraterin çevresine 1972 yılından beri kazınmakta olan, odalar, geçitler ve gözlem alanlarından oluşmaktadır. İzleyici eseri sadece dışarıdan değil içeriden de gözlemleyebilmekte mekansal ilişkiler ve ışık etkilerini deneyimleyebilmektedir. Bu eser yıllar içinde organik bir biçimde



Resim: 15

büyürken aynı zamanda izleyici için daha karmaşık iç ve dış mekan deneyimleri yaratmaktadır.

Gelitin tarafından tasarlanmış olan *Hase/Tavşan* isimli çalışma (2005) arazi üzerinde çözümlü-yok olan bir mekan tanımlanmasına yöneliktir (*Resim-17*).



Resim: 16



Resim: 17
Hase/Tavşan, Gelitin,
2005, Aetesia/İtalya.

İtalya'nın Aetesia köyüne bakan bir yamaca inşa edilmiş olup, tavşanın zaman içinde yırtılmasını, parçalanmasını, çürümesini ve yok olmasını deneyimlemek isteyen izleyicilerin odak noktası olmuştur (çeşitli 2007). Gelitin, Hase'yle arazi üzerinde sosyal bir mekan oluşturmuş ve bunu zamanın akışına bırakarak, çürüyüp çözülerek ortadan kalkmasını ele alan bir süreç tasarlamıştır. Hase, her ne kadar Robert Smithson'un Spiral Dalgakıran'ıyla kavramsal temel açısından benzerlik gösterse de, zaman içinde sadece değişim dönüşümü değil, aynı zamanda çözülme, çürüme ve yok olma gibi kavramları da işlemesi bir farklılık olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

1960 ve sonrasında Avrupa ve Amerika'da art arda açılan çok sayıda sergi, çağdaş sanat akımını oluşturan pek çok ifade biçiminin altyapısını hızla tanımlamıştır (Dumbadze ve Hudson 2013).

Buna rağmen, günümüze kadar çağdaş sanat bünyesinde sürekli bir değişim, gelişim ve dönüşüm söz konusu olmuştur. Sanat-mekan ilişkisi de söz konusu değişim, gelişim ve dönüşümden etkilenmiş, pek çok sanatçı tarafından derinlemesine irdelenmiştir. Bu süreçte sadece sanat nesnesi içinde bulunacağı mekana göre biçimlendirilmemiş, yeni yaratılan mekanlar da sanatsal çalışmaların çeşitliliği ve zenginliğini karşılayacak biçimde evrilmiştir. Örneklerde irdelendiği gibi, salt sanat için yaratılmış mekanlar değil, bambaşka işlevler düşünülerek tasarlanmış mekanlar, hatta medeniyetten uzak doğal ortamlar dahi insan müdahalesiyle sanat niteliği kazanmıştır. Örneklerde ele alınan sanat-mekan ilişkisi günümüzde de geçerliliğini korusa da mekansal deneyim ve sanatsal deneyimin sürekli olarak yeni boyutlar kazanmaya başladığı, sanatçılar için sanat-mekan ilişkisi açısından ele alınacak yeni sorunların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu

noktada, Baudrillard'ın (1995) ortaya attığı "simulakra"larla iç içe büyüyen bir neslin sanatı nasıl tüketeceği sorusu gündeme gelmektedir. Sanal ortamda sanatsal deneyim hızlı bir biçimde yaygınlaşmaktadır. İnternet üzerinden ulaşılabilen sanal sergiler, çeşitli sanatsal kalıplar için yeterli olarak nitelendirilebilecek bir deneyim ortaya koyabilmektedir. Kopyayı gerçeğe yeğleyen bir neslin bir süre sonra sanatı tamamen sanal ortamda deneyimlemeyi seçmesi kaçınılmaz olduğu gibi sanatın yaygınlaşması için de bir gerekliliktir. Fakat çağdaş sanat süreciyle sanat nesnesinin kazandığı mekansal boyut ve derinliğin sanal ortamda, günümüzün teknolojik olanaklarıyla doyurucu bir biçimde deneyimlenmesi henüz çok olanaklı görünmemektedir. Gerçek mekan ve mekanın hareket ve zamanla iç içe yarattığı algı, sanal ortamda yaratılmış herhangi bir durumdan çok daha farklı ve güçlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzdeki teknolojik ve sosyal değişim, gelişim ve dönüşüm göz önünde bulundurulduğunda gelecekte bu araştırma benzeri çalışmaların konusunun sanal mekanlar ve sanat ilişkisi olacağı düşünülebilir. Sanal ortamın mekansal deneyime getireceği farklı kurallar ve sınırlılıklar, sanat-mekan ilişkisinin gelecekteki biçimlenişine yön verecektir. Özellikle sanal ortam ve kullanıcı arasında kurgulanan arayüz ve sosyal ağlar ve iletişim olanaklarında yaşanacak gelişmeler sanat-mekan ilişkisinin bambaşka bir doğrultu üzerinde çok farklı bir boyut kazanmasına neden olabilir●

Kaynakça

- Arnold, D. 2010. *Art History: Contemporary Perspectives on Method*. Singapore:Wiley-Blackwell Publishing.
- Atakan, N. 2008. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi:
- Baudrillard, J. 1995. *Simulacra and Simulation*. (Çev: Sheila Faria Glaser). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Beuys, J. 1990. *Video Programı*. Çev: Deniz Şengel. Goethe Enstitüsü Yayını, Alba Ajan: İstanbul.
- Buskirk, M. 2005. *Contingent Object of Contemporary Art*. MIT Press: Massachusetts.
- Costello, D. ve Vickery, J. 2007. *Art: Key contemporary thinkers*. Oxford: Berg Publishers.
- Çeşitli. 2007. *Ice Cream: Contemporary Art in Culture*. Phaidon: China
- De Oliveira, N., Oxley, N. ve Petry, M. 1996. *Installation Art*. Thames&Hudson Ltd.: Londra.
- Dumbadze, A. ve Hudson, S. 2013. *Contemporary Art: 1989 to the Present*, John Wiley and sons.
- Ertok Atmaca, A. 2011. Modern Sanat ve Bilgisayar Destekli Sanat Çalışmaları (Dijital Art), *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 10 (37), s. 293-302.
- Erzen, J.N. 1991. *Modernizm Sonrası Sanat*. İstanbul: Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi: .
- Foucault, M. 1995. *Discipline and Punish: The Birth of The Prison*. (2.Baskı, Çev: Alan Sheridan) New York.: Vintage Books
- Gibbons, J. 2007. *Contemporary Art and Memory: Images of recollection and remembrance*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Goldberg, R. 1988. *Performance Art*. Thames&Hudson: Singapore.
- Jones, A. 1998. *Body Art: Performing the Subject*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Judd, D. 1965. *Specific Objects*. *Arts Yearbook*, No:8.
- Kastner, J. ve Wallis, B. 2005. *Land and Environmental Art*. New York: Phaidon Press
- Kaye, N. 2007. *Multi-Media: Video, Installation, Performance*. New York.: Routledge
- Massey, D. 1993. *Politics and Space/Time*. New York.: Routledge
- Michelis, P.A. 1959. *Aesthetic Distance and the Charm of Contemporary Art*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 18(1), s. 1-45.
- Ögel, S. 1977. *Çevresel Sanat*. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları: İstanbul.
- Paik, N.J. 1993. *Video Time-Video Space*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Petitot, J. 2004. *Morphologie et Esthétique*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Rosenthal, M. 2003. *Understanding Installation Art*. Prestel Publishing: New York.
- Rush, M. 2003. *Video Art*. Londra: Thames&Hudson.
- Smith, T. 2006. *Contemporary Art and Contemporaneity*. *Critical Inquiry*. 32(4), s. 681-707.
- Şahiner, R. 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi:
- Wilson, S. 2002. *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. Massachusetts: MIT Press.
- Yılmaz, S. 2008. *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.

Makalede Kullanılan Görsellerin Kaynakları

Resim-1:

http://www.laviedesidees.fr/IMG/jpg/merzbau_moma.jpg

Resim-2:

http://farm1.staticflickr.com/52/170242891_091e44fd46_z.jpg

Resim-3:

http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html

Resim-4:

http://farm6.staticflickr.com/5449/7173468176_6d8bcef6b6_z.jpg

Resim-5:

<http://www.crescentmoon.org.uk/Kruger,%20Untitled,%201991%20web.jpg>

Resim-6:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/OlafurEliasson_TheWeatherProject.jpgResim-7: <http://www.designboom.com/wp-content/uploads/2013/06/tomas-saraceno-in-orbit-designboom-07.jpg>

Resim-8:

http://farm3.staticflickr.com/2239/1578817132_5cadc0d8d4_o.jpg

Resim-9:

http://christinepalma.com/images/art_namJunePaik_moon_oldest_tv.jpg

Resim-10:

http://www.publicartfund.org/FILE/3455/RistP_1470.jpg

Resim-11:

<http://lislegaard.com/wp-content/uploads/2011/03/Bellona-inst.27.jpg>

Resim-12:

http://file.blog24.com/utuli/60000/57000/56679/file/land_art/Dennis-Oppenheim-from-point-to-Stress-Parallel.jpg

Resim-13:

http://3.bp.blogspot.com/-JJ0je7V7CqE/ULOIYbIz7I/AAAAAAAAACIU/isKjSmBbKes/s640/Beuys_Coyote1_1974.jpeg

Resim-14:

http://media.annasorenson.se/2012/06/IMG_9562.jpg

Resim-15:

<http://unews.utah.edu/wp-content/uploads/SpiralJetty.jpg>

Resim-16:

<http://www.robotspacebrain.com/wp-content/uploads/2013/03/Roden-Crater-2-James-Turrell.jpg>

Resim-17:

<http://www.we-find-wildness.com/wp-content/uploads/2011/01/poster.jpg>