

ORTAM ODAKLI SANAT BAĞLAMINDA SANDY SKOGLUND'IN KURGU MEKÂNLARI

SADIK ARSLAN

ÖZ

20. yüzyılın dinamik sanat ortamında resim, heykel ve mimari gibi uzun geçmişi olan disiplinler, geleneksel anlatım ve sunumların ötesinde birbirleriyle diyalog kuran ve birbirini tamamlayan bir mecra evrilmiştir. Bu sanat disiplinlerinin birbiriyle etkileşimi sonucu, sanat nesnesi, dâhil olduğu mekânla anlam kazanmıştır; resimde çerçeve kaldırılmış, heykelde ise kaide çekilmiş ve sanat, tüm mekâna yayılmıştır. Geleneksel sınırların eridiği bu yeni sanat anlayışında, Ortam Odaklı Sanat düşüncesi doğmuştur. 1930'lu yıllarda uluslararası sürrealizm sergileriyle başlayan mekânın dönüşümü, 1960 ve 70'li yıllarda ortaya çıkan Ortam Odaklı Sanat fikriyle olgunlaşmıştır. Bu dönemden itibaren ortama odaklanan işler, belirginleşmeye başlamıştır. Tamamen kendi inşa ettiği kurgu mekânlarıyla Amerikalı sanatçı Sandy Skoglund, bu bağlamda işler üreten sanatçılardan biridir. Sanatçı, mekânı sanat nesneleriyle birlikte kurgulayarak bütünlüklü ve güncellenemeyen düzenlemeleri fotoğraflayan bir sanat pratiğine sahiptir. Skoglund'ın işlerinin maddi yönünü yitirmesi, kurgusal mekânlardan oluşması ve başka yerde başka biçimde güncellenemeyecek olması, Ortam Odaklı Sanat'ı oluşturan temel ilkelerle örtüşmektedir.

Bu makalede, Skoglund'ın sanat pratiği detaylı bir biçimde incelenmiş ve onun işlerinin mekânla olan diyalogu, Ortam Odaklı Sanat (Site-Specific Art) bağlamında incelenmiştir. Araştırmada Ortam Odaklı Sanat'ın oluşum sürecine kısaca değinilmiş ve sanatçının işleri, sanat tarihsel örneklerle tartışılmıştır. Literatür taraması sonucu gerekli kaynaklar toplandıktan sonra bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi ile incelenmiştir. Bu çalışmada, güncel sanat disiplini olan Ortam Odaklı Sanat'a ilgi duyan sanatçılara veri sunulması ve bu alanda Türkiye'de yaşanan teorik ve pratik eksikliğin giderilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ortam Odaklı Sanat, Mekâna Özgü Sanat, Sandy Skoglund, Kurgu, Enstalyasyon.

* Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

THE IMAGINARY SPACES OF SANDY SKOGLUND WITHIN THE CONTEXT OF SITE-SPECIFIC ART

SADIK ARSLAN

ABSTRACT

Disciplines that have a long historical background such as painting, sculpture and architecture evolved into a medium that communicated with and complemented one another beyond traditional expressions and presentations in the dynamic art environment of the twentieth century. As a result of the interaction among these art disciplines, the object of art gains meaning through the site it is placed in. The frame was removed in painting while the base in the sculpture was lifted and art spread across the space. In the new art concept in which the traditional boundaries dissolved, the concept of site specificity in art arose. The transformation of place, which started with the international surrealism exhibitions during the 1930s, matured with the idea of site-specificity that emerged in the 1960s and 70s. Since this period, site-specific works have become apparent. American artist Sandy Skoglund is one of the artists who produces artworks in this context with imaginary spaces that she creates entirely. The artist has an art practice based on taking pictures of holistic and unrepeatable arrangements by fictionalizing the site with art objects. The fact that Skoglund's work loses its material aspect, consists of fictional spaces and cannot be updated elsewhere, overlaps with the basic principles that make up Site-Specific Art.

In the article, Skoglund's art practice is explored in detail and the dialogue between her work and the site is dealt with in the context of Site-Specific Art. In the research, the formation process of Site-Specific Art is shortly discussed, and the artworks of Skoglund are examined drawing on selected art-historical examples. After collecting resources within the literature review, one qualitative research technique, document analysis is employed. This study is hoped to be a reference for those artists who are interested in Site-Specific Art which is a contemporary art discipline, and to help them to overcome the conceptual and practical shortcomings experienced in this field of inquiry in Turkey.

Keywords: Site-Specific Art, In Situ Art, Sandy Skoglund, Imaginary Spaces, Installation.

1. GİRİŞ

20. yüzyılda sanatta mekânın dönüşümüyle sanatın sınırları genişlerken, sanat nesnesinin kendi ortamıyla anlam kazanmasına yönelik gelişmeler meydana gelir. Sanat nesnesi, dâhil olduğu ortamın kimliği, belleği ve özelliğiyle anlam kazanır; kendi ortamıyla ayrılmaz bir bütünlük oluşturur. Öyle ki bu bütünlüğü oluşturan parçalardan herhangi birinin eksikliği veya değişimi, onun gerçek bağlamından uzaklaşmasına neden olur. Ortam Odaklı Sanat olarak tanımlanan bu gerçeklikte sanat nesnesi, “içine girdiği kabın şeklini alan su gibi” dâhil olduğu ortamın varlığıyla bütünlüştür.

Ortam Odaklı Sanat uygulamalarında sanat nesnesi, galeri mekânında seyirlik bir nesne deneyimden çok daha fazlasını içerir. Galeri mekânından taşan ve sanatın sınırlarını dışarı doğru zorlayan kamusal bir pratiğe sahiptir. Salt görme duyusuna endekslenen sanatı deneyimleme biçimi, diğer duyu da kapsayan çoklu bir deneyimine dönüşür. Bu deneyim ise ancak ortamına özgü olmasıyla anlam kazanır. Böylece bu sanat deneyimi, ortamına özgü, başka yerde başka biçimde gerçekleşmesi mümkün olmayan, güncellenemeyen bir deneyime dönüşür.

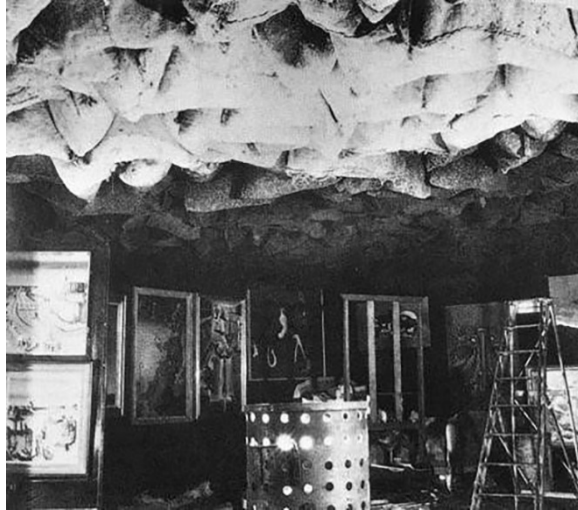
Ortam Odaklı Sanat, ilkin 1960 ve 70’li yıllarda kültürel avant-garde içeriğe sahipken, 1980’li yıllarda sanatın kültürel endüstriye dâhil olmasına paralel olarak dönüşür. Bu makaleye konu olan işler, 1960 ve 70’li yıllarda kültürel alandaki avant-garde’in inandırıcılığını yitirdiği ve sanatın kültürel endüstriye dâhil olduğu 1980’li ve 90’lı yılların kurgusal mekânlarıdır. Bu iki dönemin kültürel kodlarını taşıyan kurgu mekânlar, uzun soluklu araştırma ve inşadan sonra, sanatçı tarafından fotoğraflanmasıyla sanat nesnesine dönüşür. Birçok sanat disiplininin beslenen bu işler, ortama odaklı bağlamıyla çoklu anlamlara kapı aralamaktadır.

Bu makalede, Sandy Skoglund’ın 1980 yılındaki Radyoaktif Kediler (Radioactive Cats), 1981 yılındaki Akvaryum Balığının İntikamı (Revenge of the Goldfish) ve 1997 yılındaki Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme (Walking on Eggshells) adlı işleri incelenmektedir. Amerikan evlerinin iç mekânlarından oluşan bu işler, sanat nesnesinin geleneksel statüsündeki değişimlerin ışığında ve Ortam Odaklı Sanat bağlamında incelenmektedir. Bu makalede, nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. İlk konu ile ilgili elektronik ve basılı kaynaklar incelenmiş ve gerekli olan veriler toplanmıştır. Daha sonra Skoglund’ın sanat pratiğiyle ilgili makaleler ve mülakatlar değerlendirilerek, işlerin Ortam Odaklı Sanat ile bağlamı araştırılmıştır. Sonrasında ise sanatçının işleri, nitel araştırma yöntemlerinden dökünman analizi yöntemi ile sanat tarihsel örneklerin ışığında tartışılarak incelenmiştir. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Doküman analizi de bir konuyla ilgili anlam çıkarmak, onun hakkında bir anlayış oluşturmak için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin ve Strauss, 2008, Akt. Kırıl, 2020, s. 173). Bu araştırma ile Türkiye’de Ortam Odaklı Sanat alanında yaşanan literatür eksikliğini gidermek ve Sandy Skoglund’ın sanatı hakkında fikir sahibi olmak amaçlanmaktadır.

2. SANAT TARİHSEL ÖRNEKLERLE ORTAM ODAKLI SANAT

Ortam Odaklı Sanat, modernizm sonrası galeri mekânının işlevselliğine yönelik eleştirel yaklaşımların ivme kazandığı bir dönemde gündeme gelir. Avrupalı sanatçıların In Situ Art, Amerikalı sanatçıların ise Site Specific Art olarak nitelendirdiği Ortam Odaklı Sanat, aslında sanat nesnesinin kendi varlık alanını aşarak dâhil olduğu ortamın yapısıyla etkileşime girmesi sonucu gerçekleşir. Mekâna yerleştirilen sanat nesnesi, bulunduğu mekânın kimliği ve onu çevreleyen boşluk ile bütünleşerek mekânın kültürel, tarihsel ve coğrafi bağlamı ile anlam kazanır. Ortam Odaklı Sanat çalışmalarında temel paradigmayı oluşturan bu etkileşim, sanatta kırılmanın yaşandığı ve yeni bir gerçekliğin olduğu sanat nesnesinin statüsündeki değişime işaret eder.

Sanat nesnesinin statüsündeki değişimde, 1960 yılların kültürel ortamında sanatsal pratiklerin yoğun bir biçimde değişim geçirmesinin payı var. Bu dönemde özellikle sanatın sergilendiği mekânlara yönelik yoğun eleştirel tutum, galerinin yapısına ve işlevine yönelik tartışmaları doğurur. Galeriler, sanat nesnelerinin sergilendiği alanlar olarak kapalı bir sisteme benzetilir. Brian O'Doherty ifadesiyle; modernizmin simgesi olan galeri mekânı, belli değerler üzerine inşa edilen ve birtakım gelenekleri sürdüren kapalı bir sistemdir. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle izleyiciyi şık bir tasarımla buluşturur. Tıpkı kutsal mekânlar gibi zamanın etkilerine maruz kalmadan inşa edilir ve içindeki sanat yapıtları, sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirle, zamanın dışında veya ötesindeymiş gibi sergilenir (2016, s. 23). Sanat nesnesinin mekânına yönelik böylesi radikal eleştiriler, bu dönemde genç sanatçıların düşüncelerini besleyerek işlerinin içeriğini dönüştürür. Galeri mekânına ve içindeki sanat nesnesinin konumuna yönelik bu eleştirel tutumda, her ne kadar 1960 ve 1970'li yılların kültürel karşı duruşunun etkisi olsa da, aslında kökeni, 1930'larda başlayan Uluslararası Gerçeküstücülük Sergilerinin pratiklerine uzanır.



Şekil 1: Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938, Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nden görüntü.

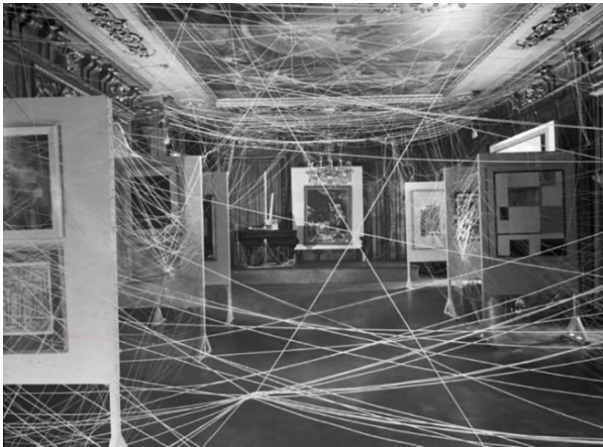
Kaynak: <http://judman4242.blogspot.com/2015/03/mixed-contextual.html>

Sanat nesnesi ve onun sergilendiği mekâna yönelik ilk eleştirel yaklaşımlardan biri, Galerie Beaux-Arts'da 1938 yılında Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nde, Marcel Duchamp tarafından gerçekleştirilen 1200 Kömür Çuvalı adlı çalışmada görülür (Şekil 1). Bu sergide modernizmin simgesi olan galerinin yapısı ve işlevi, Duchamp'ın ilgi odağıdır. Galeriye ve içinde

sergilenen sanat nesnelere sıra dışı bir yöntemle sergileyen sanatçı, o güne değin sergileme alanı olarak dikkat çekmeyen tavana 1200 torba kömür çuvalı asar. Bu beklenmedik sergileme biçiminde tavan ile zemin yer değiştirir. Mekân, barındırdığı diğer alışılmadık unsurlarla birlikte “tepetaklak” olur; yarı karanlık atmosferi, kahve kokusu, histerik kahkahalar, asker postallarının sesleriyle, galeri mekânı steril ortamından oldukça uzaklaşmış olur. Nur Altıntıldız Altun’un ifadesiyle bu tavrı; sanat ile mimarlık, sanat eseri ile sıradan nesne, kurmaca ile gerçek, içerisi ile dışarıyı arasındaki ayrımları ortadan kaldırır. Öteki duyuları ve hayal gücünü harekete geçirir (2014, s. 40-41). Sürrealistler, sonraki yıllarda da düzenledikleri sergilerde mekânsal problemlerle ilgilenerek, sanat eserlerinin, alışlageldiği gibi sessiz, aydınlık, temiz galerilerde tek tek sergilenme fikrini alaşağı ederler. Kiesler’in İkinci Korealizm Manifestosu’nda belirttiği gibi;

Sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetiyle anlam kazanır. Nesnenin içine yerleştiği çevre nesnenin kendisi kadar, hatta belki de daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefesini verir ve ondan nefer alır, içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun (Akt. Altun, 2014, s. 37).

Sürrealist sergilerde resim, heykel, performans ve mimarlık gibi disiplinler, birbiri içinde erir ya da birbirine dönüşür ve aralarında var olan sınıflandırmalar, ayrımlar ortadan kalkar. Sürrealistlerin 1942 yılındaki Bir Mil İplik “Gerçeküstücülüğün ilk belgeleri” sergisindeki aykırı yaklaşımları, galeri mekânının geleneksel yapısına sert bir eleştiri olarak yorumlamak mümkündür (Şekil 2). Duchamp, galerideki resimlerin izlenmesine olanak tanımayan bir düzenlemeyle galeriyi örümcek ağı misali iplerle çevreler. Nur Altıntıldız Artun’un ifadesiyle; bu düzenleme Alexander Calder’in dev siyah mobil ‘Örümcek’iyle birleşince sergi, çürümeyi, eskimeyi, yıllanmayı akla getirir. 1938 yılı sergisinde eserlerin karanlıkta bırakılması gibi bu sergide resimler, gerili iplerin arkasında bırakılır. İpler galeriyi girmeyi ve içinde hareket etmeyi zorlaştırır. Hem resimlerin mekânı, hem de mimarlık mekânı sanki ulaşılmaz olur (2014, s. 43). Duchamp’ın bu sergilerdeki tavrı, daha sonraları galeri mekânının başlı başına bir unsur olarak algılanmasına ve estetik bir eylemin parçasına dönüşmesine ilham verir. Böylece sanattan çevresine doğru sızan enerji, sanatın galeri dışına doğru genişlemesine olanak sağlar.



Şekil 2: Marcel Duchamp, Bir Mil İplik, 1942, ‘Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri’ sergisinden görüntü.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Sürrealistlerin sanat öznesine ve onun sergilendiği mekâna yönelik eleştirel tavrı, resim ve heykelin mekânıyla anlam kazanmasının önünü açar. Artık kaide yok olur, çerçeve düşer ve duvarlardan mekâna doğru bir genişleme meydana gelir. Bu durumun en somut örneğini kolaj oluşturur. Resmin iki boyutlu düzleminden taşan kolaj, mekâna yayılır ve dahil olduğu mekânda üç boyutlu bir yapı kazanır. Bunun ilk örneği, Kurt Schwitters'in uzun yıllar süren Merzbau adlı çalışmasında görülmektedir (Şekil 3).



Şeki 3: Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-43.

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/

Bir mekân, malzeme, süreç işi olan Merzbau, bir atölyeden üreyen mekâna yayılan üç boyutlu bir kolajdır. Yıllarca dönüşen çok sesli ve değişken bir mekânsal kurgudur. Bir yanıyla heykel, bir yanıyla da mimari olan bu yapı, resim düzlemi ya da heykelin boyutu gibi sanatın yeni gerçeklik kazanmış hâlidir (O'Doherty, 2016, s. 63). Bu yüzden Schwitters'in Merzbau'su, dönüşüm mekânı olarak galeri fikrinin ilk örneği sayılabilir. Mekân, tüm unsurlarıyla sanat statüsünü kazanırken Merzbau, 1960'lı yıllarda galerinin bütüncül bir öge olarak sanat nesnesine dönüşmesi fikrine önyak olur.

Mekâna ve içindeki sanat nesnesine yenilikçi fikirler getiren sanat tavırlarından bir diğeri ise minimalizmdir. Hal Foster'ın ifadesiyle; "...minimalizm, yanılısamadan mekâna geçiş değil, mekânın yanılısama olarak biçimlendirilmesini başlatmıştır"(Foster, 2015, s. 297). Carl Andre, çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte zorluk çektiği yer düzenlemelerinde, "biçim olarak heykel/yapı olarak heykel/mekân olarak heykel" anlayışından yola çıkarak, yapıtlarıyla yalnızca heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını önermiştir (Antmen, 2014, s. 185). Böylece mekân, bütüncül bir öge olarak sanat nesnesinin kendisine dönüşmektedir. Fakat sanat, artık mekâna sığmamaktadır. Sanatı dışarıya taşıma pratiklerini arasında Alan Kaprow'un çözümleri dikkat çekicidir. Sanatçı, ka-

labalığı hedef alan happening'leri özel atölyesinde değil, sokak görüntüsü verilen yerlerde gerçekleştirir. Onun için merkez, her şeyini bildiği atölye değil, sokaklardır (Kuspit 2014, s. 70).

Sanatın sergilendiği mekâna yönelik en sıra dışı tavrılardan birini, Fransız sanatçı Daniel Buren gösterir. Sanatın içeriğini nötrleştirmek için şeritleri kullanan sanatçı, ilk kez bir galeriyi sergi süresince kapalı tutarak, galerinin kendisini bir eser olarak sunmuştur (O'Doherty, 2016, s. 117). Galeri mekânı, artık bir yer olmaktan çıkmış, sanat nesnesi olarak bütüncül bir göstergeye dönüşmüştür. Böylesi bir tavrın en belirleyici yönü, sanat eylemin tekrarının olmamasıdır. Buren'in bu eylemi, diğer uygulamaları gibi tekrarı olmayan ve güncelleştirilemeyen mekân odaklı girişimlerdir.

Sanatı galeri mekânının dışına çıkarma girişiminde en sıradışı çözümlerden birini Land Art sanatçıları gösterir. Bu sanatçılar, galeri mekânını terk edip sanatı dışarıya, yani gerçek kaynağına taşırlar. Bu sanatçılardan biri olan Robert Smithson, açık alanlarda yaptığı büyük çaplı işlerle sanatın her türlü dönüştürücü işlevini reddeder. Gintz'in aktarımına göre; Smithson, çağın sanatını galeri ve müzelerde değil, kamuya açık alanlarda aranması gerektiğini dile getirir (Gintz, 2010, s. 31). Sanatçının Mendirek deneyimi, bu türden bir yaklaşımın güçlü örneğidir. Mendirek, güncelleştirilemeyen ve ancak bulunduğu ortamla anlam kazanan bir iş olarak belirlir.

Land Art'ın yanı sıra 1960 ve 70'li yılların yoğun eleştirel tavrı, Ortam Odaklı Sanat'ın ana rahmini oluşturur. Bu dönemde gündeme gelen sanatının kamusalılığı, sanatı kaynağında icra etme düşüncesi, Ortam Odaklı Sanat'ın temel paradigmasını oluşturur. Bu yüzden Ortam Odaklı Sanat'ın bağlamı, modernist tavrın salt iki boyutlu yüzeye ve üç boyutlu hacme indirgenen biçim dilinden uzaktır. Modernist tavrın katı sınırlarını aşan, çoklu bileşenleriyle postmodern bir tavra sahiptir.

3. GÜNCELLENEMEYEN KURGU MEKÂNLAR

Soğuk savaşın son bulduğu ve kapitalist dünyanın zaferiyle sonuçlandığı 1980'li yıllarda sanat, gösteri toplumuna eklemlenir. Bu dönemde kültürel alanda avant-garde inandırıcılığını yitirir ve sanat, gözle görülür biçimde kültürel endüstriye dâhil olarak gösteri toplumunun ortaya çıkışına katkıda sağlar (Gintz, 2010, s. 11). Sandy Skoglund'ın bu dönem yaptığı işleri, hem 1960 ve 70'li yılların kültürel avangard içeriğini hem de 80'li yılların kültürel endüstriye eklemlenen sanatın kodlarını taşıması bakımından dikkat çekicidir. Ara bir döneme denk gelen bu işler, uluslararası sürrealist sergilerinin mekân kurgulama geleneğini anıştıran bütünlüklü yapılarıyla kayda değer işlerdir. 1980 yılında yaptığı işlerinden biri olan Radyoaktif Kediler (Radioaktif ve Cats), bu türden bir okumanın önemli örneklerindedir (Şekil 4).



Şekil 4: Sandy Skoglund, Radyoaktif Kediler, 1980. Fotoğraf, 25 1/2" x 33"; Alçı Heykeller, Boyanmış Oda ve Canlı Modellerle Sahne.

Kaynak: <https://www.vetrobaji.net/2019/01/11/sandy-skoglund-visioni-ibride-24>

Canlı ve cansız modellerden kurgulanan Radyoaktif Kediler’de bir kedi istilası anına tanıklık edilir. Doğal görüntülerinden uzaklaşıp, tamamen yeşile bürünmüş halleriyle çok sayıda kedi, etrafta bir şeyler aramaktalar. Monokrom renkli odanın içinde kaba, fakat gerçekçi biçimleriyle gerilimli ve tekinsiz bir hava yaratırlar. Skoglund’un ifadesiyle; nükleer bir soykırım anlamına gelen eylem, henüz gerçekleşmiştir (Paparoni, 1998, s. 2). Kediler, doğallıklarını yitirmiş olmalarına rağmen yaşıyorlar ve yerde, kaloriferin ve masanın üstünde, kısacası her taraftalar. Kuşkusuz bu bir istiladır fakat tuhaf bir istila. İnsanlar bu istilanın farkında değillermiş gibi duruma kayıtsızlar. Hem insanların hem de kedilerin tavırları, aynı mekânda birbirinin varlığından bihaber, tuhaf bir birlikteliği ortaya çıkarıyor.

Kedilerin istilası, Duchamp’ın 1942 yılındaki Bir Mil İplik “Gerçeküstücülüğün ilk belgeleri” (Şekil 2) sergisindeki iplerin bir örümcek ağı misali bütün mekânı istilasını hatırlatır. İplerin sergi salonunda eserleri görmeyi engelleyişi gibi, burada da çok sayıda kedinin oluşu, mekânda ilerlemeyi mümkün kılmaz: Kediler, mekânda doğal bir bariyer oluşturur. Aslında sanatçının iç mekânlarını oluşturan odalar, bütün unsurlarıyla inşa ettiği birer settir. Gerçekçiliği şüphe götürmeyen bu setler, tiyatroya düzenlemeleriyle Sürrealistlerin avangard tiyatro ve performans bir araya getirdikleri yenilikçi pratiklere benzer. Fakat Skoglund’ın kurguladığı mekân ve içindeki tüm unsurlar, performans olmaksızın ikna edici gerçekliğiyle, gerçek ile gerçek üstü arasında bir duygu yaşatır.

Skoglund, Radyoaktif Kediler’de büyük bir özenle kendisi tarafından yaratılan heykelleri mekâna doldurur. Seri hâlde çoğaltmanın mümkün olduğu bir dönemde bu tavır, sanatçının bilinçli tercihi olarak öne çıkar. Judith Van Baron’un ifadesiyle; Skoglund, elle yaratıp çoğalttığı heykelleriyle, sanatın yapay doğası üzerine saplantılı bir biçimde ısrar eder. Skoglund’a göre sanat doğanın bir aynası değildir, sanatçının yapay bir buluşudur (Baron, 2001, s. 4). Burada sanatçının gerçeklik meselesine yaklaşımına dair ipuçları görülebilmektedir. Ona göre bilgisayar aracılığıyla kurgulanan görüntü ile gerçek bir şeyin görüntüsü arasında fark var; bu fark, çiğ et ile onun görüntüsü arasındaki farka benzer. Çiğ etin görüntüsünün vereceği duygu

ile onun kurgusal görüntüsünün vereceği duygu, birbirinden çok farklıdır. Çünkü baktığımız şeyin gerçekten var olduğunu bilmek, görüntü algımızı değiştirmektedir (Paparoni, 1998. s. 2). Bu yüzden Skoglund, görüntüyü bilgisayarda kurgulamaktansa, gerçekte oluşturduğu kurguyu fotoğraflayarak görüntüsünü elde etmeyi tercih etmektedir.

Sanatçının tüm işlerinde olduğu gibi Radyoaktif Kediler'de de fotoğrafın sunduğu imge, işin sonunu belirleyen temel olgudur. Fakat özenle hazırlanmış kurgu, fotoğraflama eyleminden sonra da varlığını sürdürür. Bu durumda sanat nesnesi, kurgunun kendisi mi yoksa onun temsili olan fotoğraf imgesi midir sorusu sorulabilir. Bu belirsizliğin yarattığı ikiliği Skoglund, fotoğraflamanın işin sonucu olduğunu ifade etmesiyle netleştirir. Mekânı kurgulayıp içerisine uygun sayıda heykelleri yerleştirdikten sonra fotoğraf çekiminin gerçekleştiği an, çalışmanın bittiği andır. O anda enstalasyon, tamamen bitmiştir. Çünkü fotoğraf olmadan bitiş, sadece göreceli bir tamamlama durumudur (Dreishpoon, 2001, s. 9). Bu durumda Skoglund'ın özenle seçtiği bir kadraj, sanat nesnesine dönüşerek süreç tamamlanır. Ortaya çıkan sonuç, artık güncellenmesi mümkün olmayan bir gerçeklik sunar.

Sandy Skoglund'ın çalışmalarında fotoğrafın sanat nesnesi olma pratiği, 1960 ve 70'li yıllarda sanatı, galeri dışına taşıma pratiklerini çağırıştırır. Tıpkı sanatını uçsuz, bucaksız coğrafyalarda icra eden Land Art sanatçılarının yapıtlarının yerine onların fotoğraflarını sunmaları gibi. Claude Gintz'in belittiği gibi; Smithson'un Mendirek deneyimi, birkaç fotoğraf, 30 dakikalık bir film den ibarettir. Onun maddi olmayan sanat nesnelere (fotoğraf, video), galeride sergilenerek izleyicisine ulaşır. O dönem için yeni olan bu tavrı, dikkate alan Gordon Matta-Clark da "yontuları"nın fotoğraflarını sanatının nesnesi haline getirir (2010, s. 34). Buldukları ortamlarda varlıklarını sürdürmelerine rağmen, geçerli olan ve varlıklarını kanıtlayacak olan tek şey olan fotoğraflar, bu iki sanatçının sanat nesnesine dönüşmüştür. Ortam Odaklı Sanat için önemli olan bu pratik, Skoglund'ın mekânlarını fotoğraflama pratiği için de geçerlidir. Sanat nesnesi, artık sanatçının uzun bir süreçte kurguladığı mekânlardan, maddi varlığı olmayan belirteç imgelere dönüşmüştür.

Mekân ile içindeki sanat nesnelere sıkı diyalogu, Ortam Odaklı Sanatın olmazsa olmazıdır. Sanat nesnesinin girdiği kabın şeklini alan su misali, Skoglund'ın kurguladığı sette her nesne birbiriyle ilişkilidir: Nesnelere, en gerçek hâliyle sette yerini alır; mekândaki hiçbir unsur kaldırılmaz; gerçeklik ve fantezinin birlikte sunulduğu çelişkiler, birbirini besler ve hiçbir şey iptal edilemez. Radyoaktif Kediler'de kedi heykeller veya canlı modellerden biri kaldırıldığında veya yeri değiştiğinde iş, gerçek bağlamından uzaklaşabilir. Amacı salt gerçek imgeler yaratmak olmadığından sanatçı, setteki her nesnenin birbiriyle ilişkisini ve verdiği duyguyu önemser.

4. GERÇEK İLE DÜŞSEL OLANIN BİRLİKTE SUNUMU

Sandy Skoglund'ın kurgu mekânlarının önemli özelliklerinden biri, gerçek ile düş arasında bir duyguyu hissettirmesidir. Fakat özenle düzenlenen setlerde sunulan artırılmış gerçeklik ile yoğun fantezi duygusu birbirine üstün gelmez. Sanatçının 1981 yılında yaptığı Akvaryum Balığının İntikamı (Revenge of the Goldfish) adlı çalışması, bu türden çelişkileri barındıran işlerden bir diğeridir (Şekil 5).



Şekil 5: Sandy Skoglund, Akvaryum Balığının İntikamı, 1981, Fotoğraf, 27 1/2" x 35"; Boyalı Sahnede Seramik Heykeller, Canlı Modeller,

Kaynak: <https://www.vogue.com/slideshow/paris-photo-art-guide>

Akvaryum Balığının İntikamı setinde duvarlar, avizeler, dolap, yatak gibi mekânın tüm yardımcı unsurları, geceyi çağrıştıran mavinin bir tonuyla renklendirilmiştir. Bu monokrom mekânda canlı modeller ve balık heykeller, kompozisyonundan fırlamış gibi ayrıksıdır. Her birini sanatçının yaptığı balık heykeller, oldukça gerçekçi, fakat bir o kadar agresif ve hatta çirkindirler. Judith Van Baron belirttiği gibi; "Skoglund'ın heykellerinden hiçbiri sevimli, Disneyland'taki çekici yaratıkları temsil etmiyor. Onların gözleri şiştir, ağızları açıktır ve bedenleri her yeri istila etmektedir" (2001, s. 4). Buradaki balıklar, Radyoaktif Kediler' deki kediler gibi mekânı istila etmiş durumdadır ve mekânda hareket etmeye izin vermeyecek kadar çok sayıdadır.

Skoglund'ın monokrom renk tercihi, mekânı tüm unsurlarıyla birlikte değerlendiren sanatçıların pratiklerini hatırlatır. Bu sanatçılardan Claude Rutault, tuvalini astığı duvarla tuvalin kendisini aynı renge boyar. Farklı biçimlerde yaptığı bir dizi tuvali, astığı duvarın rengine boyayan Rutault'ın pratiği, Gintz'in ifadesiyle "...duvarı, mutlak anlamda taklit eder ve eserini içinde bulunduğu mimari yapıyla bütünleştirir" (2010, s. 119). Bu sayede onun tabloları, asıldığı duvarda "ölü bir yıldız" dönüşür ve "içinde yer alacağı kaba benzeyerek kendini onunla özdeşleştirir" (Gintz, 2010, s. 137). Monokrom renge yönelik bu yaklaşımın temelleri, Süprematistlere kadar uzanır. Gerçi onlar, mekânla değil resmin yüzeyiyle ilgileniyorlardı. Resmin yüzeyini tek bir renge indirgeyerek sanat tarihinde bir anlayışı öldürüyorlardı. Artur Danto'nun ifadesiyle Maleviç'in Siyah Kare'si, geçmişin sanatını silip yok ederek, sanat anlatısında bir kopuşu temsil ediyordu (Danto, 2014, s. 191). Skoglund, bu geleneği sürdürerek nötrleştirme pratiğiyle kurgu mekânlarını "ölü bir yıldız" dönüştürüyordu. Bu durumda mekândaki balıklar ve canlı modeller, bu ölü yıldızın içinde (mekân) ayrı gerçeklikler olarak ayrışıyordu. Dolayısıyla bu ayrışma, artırılmış gerçeklik ile yoğun düş duygusu arasında bir ikileme neden oluyordu.

1919 tarihli "Uncanny" denemesinde Sigmund Freud, aynı anda hem tanıdık hem de garip, bir çeşit şaşkınlık, şok hissi ve heyecan uyandıran durumlarla karşı karşıya kalındığında hissedilen huzursuz yanıtı tanımlayan ilk kişi olmuştur. Bu türden bir huzursuzluk hâli, I. Dünya Savaşı'nın dehşetinden sonra, sürrealist sanatçılara ve sonraki yıllarda, iç ve dış gerçekliğini eşzaman-

lı yaşatan eserleri yapan sanatçılara ilham vermiştir. Denilebilir ki Skoglund'ın sanatı, artık mantığın yönetemediği bir dünya için imgeler yaratma becerisini ve kararlılığını kullanan ve konusunu modern yaşamın mantıksızlığından alan sanatçı ve yazarlarla uyum sağlamaktadır.

Her ne kadar Skoglund'ın işleri, güçlü gerçeküstü etkiye sahip olsa da, kendisi işlerinin doğrudan sürrealizmle ilgili olmadığını düşünür. Bunun yerine, günümüzde ABD'yi karakterize eden karşıtlık ve karmaşıklıkla ilişkilendirmeyi tercih eder. Ona göre; işlerinde rüya ve gerçeküstü algıya neden olan şeyler, mekâna dâhil olan müdahalelerdir. Akvaryum Balığı'nın İntikamı'nda balıklar, ortama müdahale eden unsurlar olarak gerçek bir evreni düşsel bir evrene dönüştürür. Balıklar elendiğinde görüntü alışılmadık bir şey göstermez; sadece bir yatakta iki kişinin olduğu bir oda olur. Dolayısıyla bu enstalasyona alışılmadık boyutu veren balıklardır. Balıklar, mekânda gerçek olan bir görüntüye dâhil olarak gerçek olmayan bir durum yaratmaktadır (Paparoni, 1998, s. 1).

Skoglund'ın işlerinin hikâyeye meyilli bir yönünün olduğu söylenebilir. Akvaryum Balığı'nın İntikamı'nda görünen bir çocuk rüyası mı yoksa bugünün kâbusu mudur? Bu tür sorular, kuşkusuz birçok hikâyeyi barındırabilir. Fakat işleri, hikâyeye meyilli olmasına rağmen, bunun çok olası olmadığı anlaşılabilir; bunun yerine, anlam olasılıklarının çokluğuyla ilişkilendirilebilir. Demontrio Paparoni'nin aktarımına göre; işlerindeki görüntüye dair anlam olasılıklarının oluşturduğu çelişkiler, sanatçının özellikle arzu ettiği şeylerdir. Skoglund, bir projeye kavramsal olarak bir bulmacayı inşa eder gibi bilinçli yaklaşmaktadır. Örneğin Akvaryum Balığı'nın İntikamı'ndaki görüntü, bir erkekle mi yoksa bir kadınla mı karşılaştığınızı fark etmemize izin vermemektedir. Birileri bu görüntülerin, eşcinselliğe dair olduğunu düşünürken, başkaları çocukların cinsel istismarı ile ilgili olduğunu düşünebilir (1998. s. 1-2). Bu türden anlam olasılıkları, Akvaryum Balığı'nın İntikamı'nda olduğu gibi diğer işlerinde de görülmektedir. Direkt anlatıma sahip bir yaklaşım gibi görünse de sanatçının kurguları, net olmayan bir çok durumu barındırır.

Skoglund'ın işlerinin albenisi, mekânlarda kullandığı renkler ve nesnelere biçiminden ötürü yüksektir. Demontrio Paparoni'nin ifadesiyle; "moda dükkân vitrinlerinin davetkâr posterleri gibi çekicidirler" (1998, s. 2). Bu yönüyle, Pop Art'ı çağrıştırdığı söylenebilir. Fakat bu türden bir yargıyı, Skoglund şartlı kabul eder. Ona göre işleri, duyarlılık yönünden Pop Art'a yakın durabilir fakat onların duygusal anlamda Pop Art'la ilgisi yoktur. Pop Art'ta sanatçı ve izleyici arasındaki duygusal ilişki, genellikle soğuktur. Örneğin Warhol'un hem kullandığı yöntem hem de yaptığı şey alaycıdır. Oysa benim estetiğim sıcaktır ve sindirilebilir. Çalışmamda ortak bir dil duygusu var ve bu yüzden çalışmamı bir müzede gösterdiğimde herhangi biri, müze direktörü gibi çalışmama dâhil olabilir (Paparoni, 1998, s. 2). Demontrio ile mülakatında Skoglund, Modernizmin sonu olan 70'lerde sanat nesnesine yönelik tartışmalar, fiziksel çalışmaların buharlaşmasına ve yerini felsefi söylemlere bırakmasına neden olduğunu belirtir. Fakat 80'lerde bu stratejinin bittiğini hissetmesinin ardından, popüler formları reddetmek yerine, onları oluşturan ve reklam stratejilerini devralan yeni kültüre aktif bir biçimde dâhil olduğunu ifade eder (Paparoni, 1998, s. 2). Bu yüzden sanatçının fotoğraflarında ticari bir eğilim de görülmektedir. 1980'li yıllarda dünya çapında yükselen neoliberal politikaların sanat ile kültürü gösteri toplumunu eklemlediği düşünüldüğünde, sanatçının bu tavrı, dönemin atmosferine göre nasıl bilinçli olarak dönüştürdüğünü göstermektedir.

5. İKİ EVREN TEK MEKÂN

Skoglund'ın çalışmalarında insan ve hayvan doğasına bir çeşit ilginin olduğu söylenebilir. Bu iki farklı türü bir evrende (Bu evren çoğunlukla insana ait iç mekânlardır) bir araya getirirken birbirine kayıtsız iki yabancı tür gibi sunar. İnsanlar ve hayvanlar, sanki hiç karşılaşmamışlar gibi birbirlerinden bihaberler. Kuşkusuz bu yaklaşım, sanatçının insan ve hayvan doğasına yönelik bir tespitin sonucu gelişir. Demontrio Paparoni'ye verdiği mülakatta Skoglund, çalışmaları için insan ve hayvan doğasına yönelik araştırmalar yaparken, Paganizm çalışmalarına yöneldiğini ve özellikle dini deneyimlerin insan ve hayvan doğasını büyük ölçüde dönüştürdüğü tespitini yapar. Yahudilik, Hıristiyanlık, İslam gibi büyük inanç sistemleri, insanın bir şekilde doğal dünyadan uzaklaştırdığına ve hayvanlarla olan eski temasını kaybettirmesine neden olduğunu keşfeder. Şimdi ise bilim, ekoloji ve yeni felsefi yönelimler, tüm hayvanları yeniden değerlendirmekte ve insanlara benzeyen bir ruhla, onları bilinçli varlıklar olarak görmekteler. Ona göre insanlık, ancak ilerici kültürel evrim sayesinde diğer hayvanlar arasında bir hayvan olduğunu anlayacaktır (1998, s. 1).

Skoglund'ın işleri, her ne kadar ilk bakışta hazmedilmesi kolay işler olarak görülse de aslında özellikle kültür tarihiyle ilişkili olarak yoğun bir inceleme ve araştırmanın sonucudur. Örneğin düzenlediği setler için, Amerikan kültüründeki iç mekânları saplantılı bir biçimde inceler, oradaki nesnelere varlığını sorgular ve onlarla ilgili araştırmalar yapar. Douglas Dreishpoon'a verdiği mülakatta Skoglund, bir sanatçı olarak rolünü bir ölçüde Amerikan kültürünü araştıran sosyoloğunkine benzetir. Başka bir gezegenden gelmiş gibi kendine ve kültürüne dışardan bakar. Amerikan kültürünü egzotik bulduğundan, kim olduğunu, oraya nasıl geldiğini ve etrafındaki her şeyi merak eder (2010, s. 7). 1997 yılında yapmış olduğu Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme (Walking on Eggshells) adlı işi; küvet, lavabo ve aynalarıyla geleneksel Amerikan banyolarına sanatçının saplantılı merakının dışavurumudur (Şekil 6).



Şekil 6: Sandy Skoglund, Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme (Walking on Eggshells), 1997, Fotoğraf; 47"x 61", Yüzeyde yumurta; Dökme kâğıttan lavabo, küvet, tuvalet; Boyalı Epoksi tavşan ve yılan heykelleri, Canlı modeller.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/sandy-skoglund-walking-on-eggshells>.

Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme, geleneksel Amerikan banyolarının izlenimini taşıyan ve büyük bir titizlikle inşa edilen bir setten oluşmaktadır. Yumurtalardan oluşan zemin üzerinde

yürümüş izlenimi veren iki çıplak kadın görülmektedir. Yürüme eylemi, henüz tamamlanmadan sanatçının kadrasına yakalanırlar. Figürlerin ten renkleri, mekânın geneline hakim olan monokrom renkle uyumludur. Duvarlarda tavşan ve yılan resimleriyle donatılan karton fayanslar bulunmaktadır. Gerçek yumurtalardan oluşan zeminde, her biri sanatçı tarafından yapılan çok sayıda yılan ve tavşan heykelleri bulunmaktadır. Fakat insan yaşam alanında bu hayvan heykeller, bütün mekânı istila etmiş durumda bir ihlal yaratırlar. Buna rağmen insanlar ve hayvanlar arasında bir kayıtsızlık var imgede. Dolayısıyla imgede var olanlar, gerçek olup olmadığı konusunda izleyeni ikilemede bırakmaktadır.

Sanatçı, tüm çalışmalarında olduğu gibi Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme çalışması için de uzun bir araştırma ve inceleme sürecine girer. Öncelikle tavşanların MÖ 2000 yılından günümüze ikonografik olarak nasıl yorumlandığını keşfetmek için bazı araştırmalar yapar. Daha sonra tavşan ve yılan temsillerinin Sanat Tarihi'nde nasıl yorumlandıklarına yönelik incelemelerde bulunur. Antik Mısır sanatında kaosu sembolize eden yılan temsillerinin evrimini araştırır. Ayrıca İbrani dünyasından Greko-Romen'e, Kelt kültüründen Yerli Amerikalılara kadar birçok farklı kültürde bu temsilleri araştırır. Skoglund'a göre; insanlar ve hayvanlar arasındaki ilişki, tarih boyunca önemlidir ve karmaşıktır. Örneğin kendimizi hayvanlara nasıl yansıttığımız ve hayvanları kendi bilincimizde nasıl temsil ettiğimiz bilgisi oldukça ilginçtir (Paparoni, 1998, s. 1).

Skoglund'ın kurgu mekânlarından oluşan projeleri, araştırmadan tasarıma, mekânın kurulumundan fotoğraflamaya kadar, uzun süren ve büyük bir emek gerektiren uygulamalardır. Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme işinde, bir antropolog ve sanat tarihçi gibi insan kültüründe 3000 yıllık yılan ve tavşanın temsili üzerine araştırmalar yaptıktan sonra, bu hayvanların güç, korku gibi farklı psikolojik ifadelerinin temsillerini, büyük bir titizlikle kâğıtlara resmeder. Bu temsili kâğıtları, kurguladığı mekânda banyonun fayansları olarak duvarlara yapıştırır. Temsiller, insan yaşam alanında dekoratif birer nesnelere dönüşürken, insanın doğayı anlamlandırma haritası gibi tüm mekâna dizilirler.

Yumurta Kabukları Üzerinde Yürüme'de tavşan ve yılan resimlerinin dışında onların heykellerinin de tüm mekâna yayıldığı görülmektedir. Heykeller, yapay doğalarına rağmen, ikna edici bir gerçekçiliğe sahipler. Cansız doğalarıyla onların insan yaşam alanında oluşu, mekâna tuhaf bir gerginlik havası vermektedir. Canlı ile cansız, doğal ile yapay gibi iki evrenin (insan ve hayvan) birlikte fakat birbirlerine kayıtsız sunumu, mekânın yabancılaşmasına neden olur. Bu yabancılaşma, insanın hayvan doğasına yaklaşımının sonucu olarak sanatçının tüm çalışmasında hissedilmektedir.

6. SONUÇ

Son 60 yıllık sanatı galeri duvarlarının ötesine taşıma serüveninde, Ortam Odaklı Sanat uygulamaları, sanatın sınırlarını genişletmede önemli bir yere sahiptir. Sanat nesnesi ve mekânına yönelik yenilikçi yaklaşımı nedeniyle, oldukça geniş bir alanı içermektedir. Fakat Ortam Odaklı Sanat'ın en belirgin yönü, sanat yapıtının başka yerde ve başka biçimde güncellenemeyecek olmasıdır. Yani sanat mekânında herhangi bir unsurunun alınması veya değiştirilmesi, o sanat yapıtının bağlamının değişmesine neden olmaktadır. Bu yönüyle Sandy Skoglund'ın

işleri, Ortam Odaklı Sanat bağlamında değerlendirilebilecek işlerdir; çünkü sanatçının pratiği, sanat yapıtının başka yerde ve başka biçimde sergilenmesine olanak sunmaz. Uzun bir sürede oluşturulan bütünlüklü kurgusal mekânlar, izleyiciye tek bir bakışla sunulmaktadır. O bakış ise fotoğraf kadrından oluşan bir imgedir. Bir imgeye dönüşen sanat yapıtı, bu sayede maddi yönünü yitirmektedir. Sanat yapıtının maddi yönünü yitirmesi, Ortam Odaklı Sanat'ın ilkeleleriyle örtüşmektedir.

Skoglund'ın işlerinde insan ve hayvan doğasına karşı büyük bir ilgi görülmektedir. Özellikle insanın hayvan doğasına karşı takındığı tavır ve onları anlamlandırma biçimi, sanatçının işlerinin içeriğini oluşturmaktadır. Kurgusal mekânlarda sıklıkla bu iki türün günümüzde birbirine ne denli yabancılaştığını irdelemektedir. Sanatçı modern yaşam alanlarında insan ve hayvan arasındaki kayıtsızlığa vurgu yaparken, aslında modern yaşamın güncel problemlerine eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Artık mantığın yönetemediği bir dünyada imgeler yaratarak işlerinde modern yaşamın mantıksızlığından beslenmektedir. Sıklıkla doğal ile yapay, canlı ile cansız unsurları bir araya getirip imgede gerçek ile gerçeküstü arasında bir ikilem oluşturmaktadır. İşleri her ne kadar sürreal bir içeriğe sahip görünse de aslında onların mekânsal içeriği ve bütünlüklü yapısı, Ortam Odaklı Sanat'ın ilkelerine uymaktadır. Skoglund'ın geçmiş, şimdi ve gelecek anlarını içeren işlerinin kavramsal boyutu 1960'lı yılların kültürel avangardını çağrıştırırken, uygulama boyutu ise 1980'li yıllarda gösteri toplumu eklemlenen sanatın izlerini taşımaktadır.

Bu makalede, henüz ülkemizde yaygınlaşmakta olan Ortam Odaklı Sanat'ın teorik ve pratik eksikliklerini gidermeye yönelik çabaya katkı sunma amaçlanmıştır. Bu yüzden sanat pratiği eşsiz fakat bir o kadar tanımlanması güç olan Skoglund'ın işlerinin Ortam Odaklı Sanat ile ilişkisi incelenmiştir. Bu makalede elde edilen bulgular, işlerinde mekânsal çözümlere ilgi duyan sanatçılara ve sanat öğrencilerine, hem düşünsel hem de pratik anlamda bir kaynak sunabilir. Kuşkusuz sanat nesnesinin mekânıyla olan diyaloguna dair iyi çözümlenmiş örnekler, güncel sanatçıların bu konuda yaşadıkları problemleri aşmalarına ve üretim süreçlerini zenginleştirmelerine olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Altun, N. A. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı*. Çev: Renan Akman vd., İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baron, J. V. (2001). Sandy Skoglund, Contemporary Masters, Savannah College of Art Design, Savannah: Bergen Hall Gallery: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/scad.pdf/scad1.pdf Erişim: 10.04.2021

Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Danto, A.C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çev: Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dreishpoon, D. (2001). "An Interview With Sandy Skoglund" In Sandy Skoglund: Raining Popcorn, Grinnel College, Iowa: Faulconer Gallery: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pdf_media/grinnell_pdf/dreishpoon4_2001.pdf Erişim: 12.04.2021.

Foster, H. (2015). *Sanat- Mimarlık Kompleksi Küreselleřme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birlięi*, Çev: Serpil Özalolu, İstanbul: İletişim Yayınları.

Gintz, C. (2010). *Başka Yerde Başka Biçimde*, Çev: Muna Cedden, Ankara: Dost Kitabevi.

Heiferman, M. (2001). "Serious Thoughts are Popping Up" In Sandy Skoglund: Raining Popcorn, Grinnel College, Iowa: Faulconer Gallery: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pages_publish/marvin2.html Erişim: 10.04.2021.

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, s. 170-189.

Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. Çev: Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Panaro, Luca. (2008). Interview With Sandy Skoglund, This interview took place in connection with an exhibition at the Betta Frigieri Arte Contemporanea, Modena: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pages_publish/luca.html Erişim: 08.04.2021.

Paparoni, Demontrio. (1998). Sandy Skoglund in conversation with Demontrio Paparoni. Tema Celeste Magazine: http://www.sandyskoglund.com/pages/published/pages_publish/demetrio.html Erişim: 08.04.2021.