

SANAT YAPITINDA TAMAMLAYICI ÖĞE OLARAK MEKÂNIN İZİNİ SÜRMEK

TRACING THE PLACE AS A COMPLEMENTARY ELEMENT IN ARTWORK

Neşe Şive Baydar*

Öz

Sanat yapıtı her ne kadar görünür olan ile ilgili olsa da, görünür olanın dışında kalan mekânın bilgisi ve belleği de yapıta dahil olur ve yapıtın kurgusunda önemli rol oynar. Sanat yapıtının kendisinden çok mekânla kurduğu ilişki de görünmez olanın izini taşır. Bu çalışma bağlamında René Magritte'in "Le Chateau de Pyrenees", Rachel Whiteread'in Fouth Plinth projesi kapsamında yaptığı isimsiz çalışması ve Gabriel Orozco'nun "Piedra que cede" isimli çalışması, mekân-bellek-iz-boşluk kavramları ekseninde ortak yönleri araştırılacak ve kavramların yapıtlara sağladığı anlamsal katkılar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Bellek, İz, Boşluk, Sanat.

Abstract

Although the work of art is related to what is visible, the intangible spatial meanings included in the structure of the work, play an important role. The relationship that artwork establishes with space rather than itself bears trace which is invisible. Within the scope of this study, René Magritte's "Le Chateau de Pyrenees", Rachel Whiteread's unnamed work which she made as part of Fouth Plinth and Gabriel Orozco's "Piedra que cede" named work will be investigated on the axis of space, memory, trace-space concepts and the semantic contributions of concepts to the works will be examined through case studies.

Keywords: Space, Memory, Trace, Place, Art.

Başvuru tarihi: 15.10. 2017 - Kabul tarihi: 29.12.2017

* Doç., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, sbaydar@sakarya.edu.tr.

*Yaşamak iz bırakmak demektir
İkamet edenin izleri de mekâna nakşolunur.
Walter Benjamin*

1. Giriş

Sanat yapıtının mekânla kurduğu ilişki, çok katmanlı ve değişken sonuçlar sergileyebilir. Yapıtın bağ kurduğu mekândaki boşluk sanat yapıtı tarafından sınırlandırılıp tanımlanincaya kadar birçok olasılık barındırır. Mekânsal boşluk, yapıt açısından birçok var oluş potansiyeline açıktır. Mekândaki kavramsal ve biçimsel boşluk, bu çalışma kapsamında üç farklı yapıt üzerinden irdelenecektir. Böylece bu çalışma tarihsel açıdan değil, karşılaştırmalı bir bakış açısıyla yapıt okuması üzerinden şekillendirilecektir. Seçilen yapıtlar formal düzeyde farklı özellikler gösterip farklı sanatsal yaklaşımlardan gelse de kavramsal olarak seçilen yapıtlar arasındaki ortaklıklar mekânsal boşluğun kullanımı açısından 'mekân', 'boşluk' ve 'bellek' kavramları bağlamında tartışılacaktır.

Sanat yapıtının bir mekânda var oluşuyla mekânın yere dönüştüğü söylenebilir. Deneyim alanı yapıtın konumlanmasıyla artık bir boşluktan öte 'yer' olma özelliği taşır. Heidegger mekân ve yer arasındaki ayrımı net bir şekilde yapmaktadır: " 'mekânlar' matematiksel olarak kavranan 'mekân'la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan 'yer'le varlık bulur." (Sharr,2017:53) Dolayısıyla yapıtın yer aldığı mekânsal boşluğun yapıtın 'yer'e dönüştürmesiyle bir deneyim alanı da açtığı ifade edilebilir. Mekân kavramının soyutluğuna karşın yapıt, mekânda konumlanmasıyla anlam kazanarak yere dönüşür, somut bir alan yaratır. Bu alan hem sanatçı hem de izleyici için yeni deneyim imkânları sunar. Sanat yapıtı varoluşuyla ve mekândaki konumlanmasıyla boşluğu hem doldurur hem de biçimler. Zaman içinde yer niteliğini pekiştiren yapıt; sanatçı, izleyici ve hatta yapıtın kendisi için de bellek yaratır. Böylece yapıtın belleği şimdiye aktarılır. Şimdide varlığını sürdüren yapıt, izleyici ve sanatçı için bellekle ilişkisi açısından ize dönüşür. Bu bağlamda çalışma kapsamındaki eserlerin; boşluktaki konumlanışları ve bıraktıkları izler, geçici süreliğine konumlanışları ile kişisel deneyimi ve deneyime ilişkin belleği sorgulatmaları bahsi geçen çalışmaların ortak noktalarıdır.

Bu bağlamda ele alınan René Magritte'in 'Le Chateau de Pyrenees'¹ adlı yapıtında resmin mekândaki boşluk ve doluluğun temsiliyeti, yerçekiminin iptali ile fiziki gerçekliği sorgulatarak gerçek dışı bir olguyu resimsel gerçeklik içerisinde mümkün kılar. Rachel Whiteread'in Trafalgar Meydanı'nda gerçekleştirdiği heykel çalışması saydamlığıyla hem boş hem de dolu alanı işaretlemektedir. Aynı zamanda heykelin yer aldığı kaidenin de ters yüz edilerek yapıtlaşmasıyla birlikte kaidenin doluluğu, yapıtın boşluğuyla sınırlandırılır. Rachel Whiteread'in kaide ile kurduğu zıtlığı, Gabriel Orozco hareket ile ilişkilendirir. Orozco'nun, "Piedre que cede"² isimli çalışması sokaklarda hareket etmesiyle dolaştığı mekânların izini ve belleğini taşımaktadır. Magritte, Whiteread ve Orozco'nun bahsi geçen eserleri bu makalede 'mekân', 'boşluk', 'iz' ve "bellek" kavramları bağlamında irdelenecektir.

2. Yerçekiminin İptali

Belçikalı sürrealist ressam René Magritte 1950'lerin başında taş ve kaya imgelerinden oluşan bir dizi resim üretmiştir. Magritte, kavram, nesne ve temsiliyet sorunlarını araştırdığı resimlerinde fiziğin kendisinden ve kurallarından çok, fizik kavramına dair olanın imgesel ve şiirsel boyutuyla ilgilenir. 'Le Chateau de Pyrenees' (Görsel 1) adlı resmi, kaya parçası ve üzerindeki şatoyu yerçekimini iptal ederek havada asılı olarak resmetmiştir. Magritte, resimlerinin hiçbir şeyi gizlemeyen görsel imgeler olduğunu, ancak gizemi uyandırdığını; dolayısıyla görünen üzerinden görünmeyeni araştırdığını şu cümle ile ifade eder: "Gördüğümüz her şey başka bir şeyi gizler ve gizli olanı her zaman gördüğümüz aracılığıyla görmek isteriz."³ Sanatçı 'Le Chateau de Pyrenees' adlı resimde, taş kütleleri üzerinden yerçekiminin iptali ile fizik kuralları dışında, bilinmeyen; gizemli; düşsel ve şiirsel olanı dâhil eder. Harry Torczyner'in René Magritte üzerine yazdığı kitapta yer alan fizikçi Albert V. Baez imzalı mektup resimsel ve fiziksel gerçeklik arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Gerçekleşemeyeceğini bildiğimiz bir olayla örneğin havada asılı duran ağır ve büyük bir kayayla yüz yüze geldiğimizde, mantık bizi kayanın denize çakılmayacağını nedenini merak etmeye zorlar. Düşmesi gerektiğini biz de biliriz elbette. Ama neden düşmek

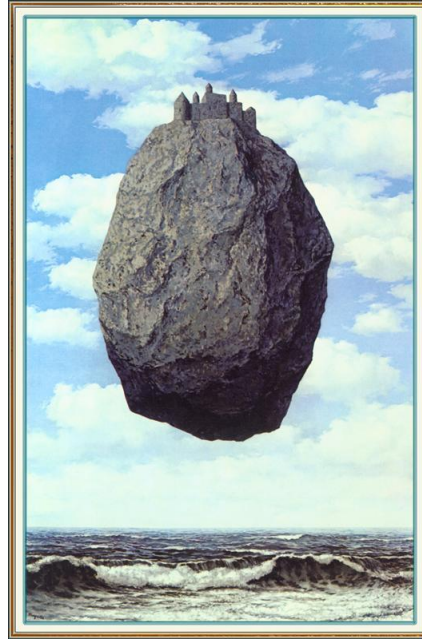
¹ Türkçesi: Prenees Şatosu,

² Çalışmanın ismi "Piedra que cede", kaynaklarda İngilizce "Yielding Stone" olarak geçer, verimli/yumuşak/şekli değişebilir anlamlarına gelir. Çalışmanın orijinal ismi çoklu anlam taşıdığı için, makale içinde işin asıl ismi tercih edilmiştir.

³ <https://www.renemagritte.org/> Erişim tarihi: 18.07.2017.

zorunda olsun ki? Resimde gerçekleşmeyen bir olay bize somut dünyamızda gerçekten olup biten olaylardaki gizemi anımsatır (Torczyner'den akt. Baez, 1992:99).

Magritte'in de sıklıkla sözünü ettiği "gizemli" olan, "Le Chateau de Pyrenees" adlı çalışmada resmin gerçekliği ile gündelik gerçeklik üzerine düşündürdüğü anda açığa çıkar. Yerçekiminin kaldırılmasıyla fizik yasasının gerçekliği sorgulanır. Yerçekiminin iptali her ne kadar fiziksel olarak mümkün olmasa da, resimsel gerçeklik içinde mümkündür. Kaya parçasının koptuğu boşluk görülmesi de, yerküreden koparılmış kaya parçası, yerkürede açılmış olan boşluğu da imler. Magritte, kayayı bulutların seviyesine getirerek, fizik yasasına göre bulutların da boşlukta var olmalarını sağlayan koşulu, ağırlık ve hafiflik arasındaki zıtlığı ortadan kaldırır.



Görsel 1. René Magritte, *Le Chateau de Pyrenees*, 1959, 200 x 145 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İsrail Müzesi.

René Magritte'in "Le Chateau de Pyrenees" isimli eseri yerküreden çıkarılmış bir kaya parçasının boşlukta yer alışıyla, John Berger'in "Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar" adlı kitabında şu kısa anekdotu hatırlatır:

David Hockney'in dediğine göre; kız kardeşi, Tanrının nesnelere arasındaki hava, boşluk olduğuna inanıyordu. Böylece her şey Tanrının içinde oluyor, Tanrının içinde doluyor. Fena fikir değil, değil mi? Ressamların algılama tarzına çok yakın bir bakış. Ressamlar imanlı olduğu için değil, hep resmetmeye çalıştıkları şey tam da bu görünmez

boşluk olduğu için. Boyadıkları lekeler bir birlik sağlayabilecek tek şey bu boşluk - Tintoretto'dan Morandi'ye kadar her ne tür bir boşluk olursa olsun (Berger, 2017:21).

Şeyler arasındaki boşluk aynı zamanda resim düzleminde görünmeyenle de ilişki kurar. Yaşanması mümkün olmayan Magritte'in şatosu ütopya, ada kavramlarını çağırır. Resimde görülen kaya parçası ve üzerinde yer alan şato ulaşılamayan ancak görülebilen, kavranabilen fakat gidemeyeceğimiz bir konumdur. Resimdeki peyzajın ve gökyüzünün olağan temsili bilinen bir uzam ve gerçeklik yaratmakla birlikte, gerçeklikte mümkün olmayacak bir olgunun resimsel anlatısı aracılığıyla izleyiciyi ikna etmeye çalışmaktadır. Magritte'in sıklıkla resimleri için kullandığı "resmin gizemi" ifadesi, söz konusu resimde de gerçeklik ve kurgu arasında bir bağ kurarak karşılığını bulur.

Ütopya, bir avunma sağlarlar; gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açıp gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır. Onlara götüren yol bir hayalden başka şey olmadığı halde ütopya, geniş caddeli kentlerden, göz kamaştırıcı bahçelerden, yaşamın çok kolay olduğu ülkelerden söz ederler... Dolayısıyla ütopya masallara ve söyleme olanak tanır; dile dayanır ve masalın temel bir boyutudur. (Foucault, 1993:10).

Yapıtın ütopik olana ilişkin boşluk ve doluluk ve benzeri zıtlıkları da içeren kavramsal yer değiştirmeler ile kurulduğu da ifade edilebilir. Çünkü söz konusu olan varlık-yokluk, bir yandan da eserle ilgili görünür olmayana ve mevcut olmayana işaret eder.

3. Boşluğun Sınırları



Görsel 2. Rachel Whiteread, *İsimsiz*, 2001, 5 x 5 x 2,5 m, Kristal Reçine, Trafalgar Meydanı.

Görünür olanı görünmez olanla (kaide ve kaidenin kalıbı olan eser) vurgulayan sanatçı Rachel Whiteread, genellikle yaşamsal alanlardan oluşan mekânları beton, alçı gibi havayla temas ettiğinde katılaştıran malzemelerle doldurarak, mekânları yaşamsal olmayan biçimlere dönüştürerek heykelleştirir. Sanatçının 2001 yılında (Görsel 2) Trafalgar Meydanı'nda yer alan 'Fourth Plinth' projesi kapsamında yaptığı heykel çalışması diğer çalışmalarından farklılık gösterir. Sanatçı Trafalgar Meydanı'nda boş duran kaidenin kalıbını alarak kaideyi alt üst eder ve bir çeşit yansıma ile birlikte hem negatifi hem de pozitifini aynı çalışma içinde kurgulayarak, kaidenin fonksiyonelliğini de geri getirir. Diğer çalışmalarında boşlukları katılaştırarak sınırlandırırken; kaidenin üzerindeki çalışmada boşluğu, çalışmanın kendi saydamlığıyla sınırlayarak görünür kılar. Whiteread'in 'Hayalet' isimli çalışmasına dair görünmez olanın yapıt üzerinden tekrar görünürlük kazanması konusunu Barbara Bolt, Heidegger'in sanatsal bakışı üzerinden şu şekilde yorumlamıştır:

Rachel Whiteread'in *Hayalet*'i Viktoryen bir odanın alçıdan yapılmış kalıbıdır. Bu iş genellikle hiç farkına varmadan verili kabul ettiğimiz negatif boşlukları, devasa bir kütle olarak bizim için görünür kılar. Günlük yaşantımızda, odaların içinde dolanır, kapılardan girip çıkar, odalarda duran masalarda oturur ve "havanın görünmez mekânına" neredeyse hiç dikkat etmeyiz. Oysa Whiteread'in işinde, normalde verili kabul edilen ve dolayısıyla gündelik hayatta görünmez olan, güçlü bir şekilde yeniden odaya yerleştirilir. *Hayalet* de tapınak gibi, görünmez olanı görünür kılar. İşin hakikati "havanın mekânını" arka plandaki fark edilmezlikten ön plana çıkarmasında yatar (Bolt,2010:53).

Whiteread ayrıca, daha önceki çalışmalarında yaşamsal alanların, kullanılabilirliğini iptal ederken; söz konusu heykel ile kaideye yaşamsal ve fonksiyonel özelliğini de iade eder. Gün ışığının aracılığıyla kaidede kullanılan malzemenin geçirgenliğinden yararlanarak; iç-dış, alt-üst kavramlarını değişime uğratar. Whiteread, genellikle heykellerinde hem mevcut olanı hem de görünmeyeni "dolulukla" işaretlerken; saydam heykelinde diğer çalışmalarından farklı olarak "boşlukla" işaret eder ve böylece negatif-pozitif alanları birlikte sunar. Sanatçının diğer çalışmalarında negatif alanların doldurulması ile boşluğun aslında maddeleştiği görülürken; makalede bahsi geçen çalışmada pozitif olanın, yapıtın malzemesi olan kristal reçine ile tekrar pozitif alana dahil olduğu görülmektedir.

4. Geçici Belleğin İzi



Görsel 3. Gabriel Orozco, (*Piedra que cede*), 1992, Plastin, 36.8 x 39.4 x 40.6 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

Gabriel Orozco'nun (Görsel 3) 'Piedra que cede' isimli performansının birincisi Meksika sokaklarında, ardından ikinci versiyonu 1992'de New York sokaklarında gerçekleştirilmiştir.

1993 yılında 'In Transit' sergisi kapsamında gösterilen çalışmasında, heykel yapımında ara malzeme olarak kullanılan plastinden üretilmiş amorf küre, sanatçının ağırlığına eş, yaklaşık 68 kilogram ağırlığındadır. Orozco'nun New York sokaklarına bıraktığı amorf küre, zamanın izini kendi bünyesine katarak şehirde yol almaktadır. Orozco, 'Piedra que cede'nin şehirdeki gezintisi vasıtasıyla kendi görünmeyen bedeninin temsiliyeti ile şehir arasında ilişki kurulmuştur. Yapışkan ve yumuşak yapısıyla gündelik hayatta görülmeyen nesnelere iz veya madde olarak bünyesine alan küre, bir mekânın belleğini başka bir mekâna taşımaktadır. Gündelik nesnelere sanatına dâhil eden sanatçının yapıtları arasında ayrıcalıklı bir yeri olduğu söylenebilecek en belirgin form daireler ve kürelerdir. Orozco John L. Tran (2015)'a verdiği röportajında şunları söyler:

Bu sosyal bir etkileşimdir. Eğer elinizde bir daire varsa bu mükemmel bir araçtır. Ancak olası yörüngenin anlamı ise başka bir şeyle bağlantı kurmasıdır ve bu da sosyal hayattır. Bu bir kişi, ülke, vücut ya da bir taş olabilir; yani asıl olan şeyler/nesnelere arasındaki bağlantıdır. Siz de kişisel hayatınızda şeylerle/nesnelere bağlantı kurduğunuzda, o nesnelere farklı bir yolla kamulaştırır, politize eder, daha anlamlı kılarırsınız.

'Piedra que cede' şehirde dolaşırken oluşturduğu yörüngeler ile çevresiyle bir bağ kurar, bir nesne olmaktan öteye geçer ve yaşamın anını, izini bünyesine katarak ilerler. Sanatçının kendi bedeninin temsiliyetini çalışmasına katmasıyla geniş bir alanda gezinen çalışma çoklu sanatsal yaklaşımları da barındırır.

Makalede örneklenen üç eser, orada olmayanın (yerçekimi, kaidenin negatifi, Orozco'nun bedeni) yapıtın içine dâhil oluşuyla, görünmeyen bir alanın temsiliyetine kavuşur. Yapıtın buradalığına belleğin katkısını Pallasmaa 'Tenin Gözleri'nde şöyle ifade eder:

Yerleri hatırlamak ve hayal etmek konusunda doğuştan gelen bir yeteneğimiz vardır. Algılama, bellek ve imgelem sürekli etkileşim halindedir; buradalığın alanı, bellek ile düşlemin imgeleriyle kaynaşır. Çağrışım ve anılardan oluşan devasa bir şehri hiç durmadan kurarız ve gezdiğimiz tüm şehirler zihindeki bu metropolisin birer bölgesidir. Anımsanan ya da hayal edilen bir şehre girme yeteneğimiz olmasaydı, edebiyat ve sinemanın büyüleme gücü olmazdı. Bir sanat eserinin çağrıştırdığı mekânlar ve yerler eksiksiz deneyim anlamında gerçekler (Pallasmaa, 2011:83).

Bellek; mekândaki boşluğu, izleri içinde barındırır ve görünenden fazlasını, görünen temsiliyet alanı üzerinden çağrıştırır. Sanatçının, izleyicinin ve yapıtın bulunduğu mekânın belleği, maddi alan ile ilişkili olduğu kadar, hayal gücü ile kurulan alanların birlikte düşünülmesiyle gerçekleşir.

Görüşün bize öğrettiğini kelimesi kelimesine anlamak gerekir: Onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın ve kendimizi başka bir yerde hayal etme gücümüz bile -"Ben Petersburg'ta yatağımdayım, gözlerim Paris'te güneşi görüyorlar (Delaunay'dan akt. Ponty, 1996:75)"... Bir tek görüşür bize öğreten, farklı, "dışsal", birbirine yabancı varlıkların yine de mutlak bir şekilde beraber olduklarını. (Ponty, 1996:75).

5. Sonuç

Yapıt okuması çerçevesinde yapılandırılan ve karşılaştırmalı bir yaklaşım sergileyen bu makale 'mekân', 'boşluk', 'bellek' ve 'iz' kavramlarını sanat yapıtları üzerinden ele alarak "mekânsal boşluğu" incelemiştir. Bu kapsamda, mekânsal boşluğun izleyici, sanatçı ve hatta yapıtın kendisi için deneyim alanı ve bellek oluşturan üst üste okunabilen izler yarattığı söylenebilir. Bu deneyim alanı aynı zamanda boşluğun kendisini de sorunsallaştırır. Metinde yer verilen eserlerde, mekânsal boşluğun yapıtın boşluğuna dönüştüğü, yapıtın kendi boşluğunun mekânsallaştığı ve bellekle birlikte mekânların 'yer'leştiği ifade edilebilir.

Magritte, Whiteread ve Orozco'nun çalışmaları farklı sanatsal tavırlar sergilemektedir. Bu noktada, seçilen üç sanatçıdan Magritte ile Orozco ve Whiteread'in yapıtları arasındaki resimsel mekan ve reel mekan ya da resimdeki boşluk ve hacimsel boşluk arasındaki fark özellikle vurgulanmış; her bir çalışma, temsiliyet alanının dışında görülmeyen bir alanın ve anlam katmanlarının açığa çıktığı yapıtlar olarak ele alınmıştır. Böylece somut nesnelere ötesinde, şiirsellikleriyle bellek ve mekânı da yeniden yapılandırır. Dolayısıyla ele alınan yapıtlar, maddenin görünür yüzeyinden çok, duyum alanına geçişi sağlayan, orada olmayanın bilgisini ve belleğini taşıyan ve aktaran niteliklere sahiptir.

Magritte'in resmi, mekânı dair bilinen düzeni sıradan bir doğa görüntüsü olacak iken, kaya ve kaya parçasının üzerindeki şatonun resimdeki konumlanmasıyla olağan doğa düzenini altüst eder. Whiteread'in mekân ile kurduğu ilişkiye benzer bir yaklaşımı, Gabriel Orozco'nun, 'Piedra que cede' isimli çalışmasında da yakalamak mümkündür. Orozco'nun 'Piedra que cede' isimli çalışması hem negatif, hem de pozitif olanın izini kaydeden bir çalışmadır. Şehrin boşluğunda rastlantısal olarak dolaşan bu nesne, aynı zamanda sokaklarda dolaşımı sırasında daha önceden o sokaklarda mevcut olan nesnelere bünyesine yapıştırarak ya da izini kaydederek şehirde yol almaktadır.

Sanatsal üretim süreçlerine belleğin ve bilginin katılımı ve sorgulanması yapıtın maddi boyutuna kavramsal, düşsel, şiirsel katkıda bulunur. Böylece yapıt salt görünür olmaktan öte görünmeyen, bilinmeyen mevcut olmayanla kurulan temasla bütünleşir. Böylece, çok katmanlı olarak nitelendirebilecek 'yer' kavramı; yapıtın konumlandırılmasıyla mekânsal boşluğun ve doluluğun, yapıtın taşıdığı izin, izleyicinin ve sanatçının duyuşsal deneyim ve bilgisinin de katıldığı düşünme sürecinin de dahil olduğu bir bütünlüğü oluşturur.

Kaynakça

- Artun, N.A. ve Ojalvo, R. (2012). *Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bolt, B. (2010). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, çev. Murat Özbank, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Berger, J. (2017). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, çev. Bülent Somay, İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Yem Yayınları.
- Ponty, M. (2006). *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sharr, A. (2017). *Mimarlar için Heidegger*, çev. Volkan Atmaca, İstanbul: Yem Yayınları.
- Temkin, A. (2009). *Gabriel Orozco Sergi Kataloğu*, New York, The Museum of Modern Art Yayınları.
- Torczyner, H. (1992). *René Magritte - Gerçek Resim Sanatı*, çev. Nil Boyacı, İstanbul: Düzlem Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Tran J, L., (2015). Gabriel Orozco's connections with Japan, http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/02/26/arts/gabriel-orozcos-connections-with-japan/#.WWz_CYTyUm, Erişim tarihi:18.07.2017.
- Magritte, R. (2017). <http://www.Renemagritte.org/>, Erişim tarihi:18.07.2017.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. René Magritte, Le Chateau de Pyrenees, 1959, 200X145 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İsrail Müzesi, <https://www.wikiart.org/en/René-magritte/the-castle-of-the-pyRenées-1959>
- Görsel 2. Rachel Whiteread, *İsimsiz*, 2001, 5 x 5 x 2,5 m, Trafalgar Meydanı, http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01355/rachel-whiteread_1355645i.jpg, Erişim tarihi: 29.12. 2017.
- Görsel 3. Gabriel Orozco, (Piedra que cede), 1992, Plastin, 36.8 x 39.4 x 40.6 cm, Sanatçı Koleksiyonu <https://www.designboom.com/cms/images/andrea11/orozco06.jpg>, Erişim tarihi: 29.12. 2017.