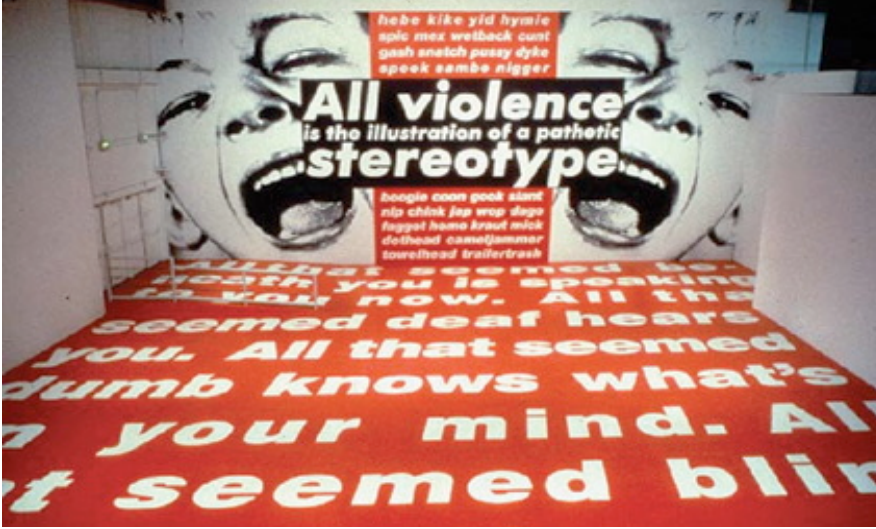


GÜNCEL SANATIN İÇİNDE BİR MELEZ İFADE ALANI: YERLEŞTİRME (ENSTALASYON)

Efe Korkut Kurt*



Yerleştirme sanatı (ya da enstalas-yon sanatı), geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Yerleştirme kapalı veya açık mekânlarda yapılabilir. Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyıl başındaki Marcel Duchamp'ın hazır yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden yerleştirme, diğer adıyla yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans gibi birçok başka görsel sanat disiplinin-den de destek alan melez (hibrid) bir tarz-dır. Uygulanmasında sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgula-yan yerleştirme, 1970'lerde açıkça tanımlanan bir tür olarak kabul edilmiştir ve günümüzde halen en çok uygulanan sanatsal çalışmalar içinde yer almaktadır.

Kökler: Duchamp'tan Schwitters'e
Marcel Duchamp yarattığı ilk hazır nesnelere ile Batı sanatının yüzyıllar içinde ulaştığı estetik yetkinliği ve bu estetik yetkinliği yaratan Deha'nın anlamını sorguluyor, salt düşüncenin bağlamında anlam kazanan yeni bir sanat dilinin temellerini atıyordu. Rifat Şahiner'in (2008: 35) belirttiği gibi; "Marcel Duchamp, endüstriyel bir nesne olan, içinde mekanik bir form bulunan günlük kullanım nesnelere Pissior'i 1917'de ilk kez sergilediğinde skandal yaratmıştı. Duchamp bunu yaparken ortaya sanatsal bir değer atmak istememişti. Belki herkesi sanatçı kılmak istemişti ama esas

amaçladığı 'sanat' denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmak olmuştur. Mademki endüstri, karşısına 'mimesis'i' ondan daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için 'dahi' olarak görülen sanatçı artık yoktu."

Duchamp bu sırada zekice bir esinle, çağdaş sanatta çok önemli bir yeri olan hazır nesnelere buldu. Böylece 1913'te gerçekleştirdiği "Bisiklet Tekerleği" (modeli, Modern Sanat Müzesi, New York) sıradan bir bisiklet tekerleğinden başka bir şey değildi. 1914'teki "Eczane" adlı yaptığını da bir kış manzarası baskısına ilaç şişelerini anımsatan iki figür ekleyerek oluşturmuştu. Hazır nesnelere, sanat yapıtlarına verilen aşırı önemi alaya almaktan daha öteye bir anlam içerdiğinin ve olumlu değer taşıdığı için neredeyse 40 yıl geçmesi gerekti. Hazır nesnelere ortaya çıkışıyla birlikte çağdaş sanat, yaratı ve eleştirinin bir biresimine dönüştü. Hasan Bülent Kahraman'ın (2005) belirttiği gibi: "20. yüzyılda çok tekrarlanan hafıza, benlik, kimlik, aidiyet gibi kavramlara dayanarak yapılan sanatın ve New York pop akımının kaynağını meydana getiriyordu. Kısacası, 20. yüzyılda, çok genel bir şey söylenecek olursa, tuval dışında yapılan sanatın babası Duchamp'tı... Batı sanatı iki büyük koldan ilerler. İnsanın varoluşsal gerçeği, insanın 'karanlık' yanı bu yönde yapıtlarda irdele-nir. Genel olarak Rönesans resminin ve 'in-sanlık durumu' yapıtlarının oluşturduğu bir-kim bu yödedir. Öteki alan, sanat yapıtının

"Sanatsal açıdan çok kültürlü olmak için çalışmak isterdim, fakat aslında ben korkunç tembelim. Çalışmaktan çok yaşamayı ve nefes almayı severim. Yaptığım işlerin gelecekte hiçbir sosyal önemi olabileceğine inanmıyorum. İşte bu yüzden, sanatım, yaşama sanatı olacaktı. Her saniye, her nefes, hiçbir yere kaydolmayan bir iştir, ne görsel ne de düşünseldir. Sürekli bir öfori halinden ibarettir..."

Marcel Duchamp

Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır

Kurt Schwitters



varlıkbilimi doğrultusunda gelişir. Sanat nedir, sanat yapıtının gerçekliği nerede başlar türünden sorular, yani, sanat-felsefe ilişkisine dönük arayışlar ve sorgulamalar bu alanın sınırları içinde kalır. Belki her dönemin ve her sanatçının temel meselelerinden birisi bu sorulara yanıt vermektir."

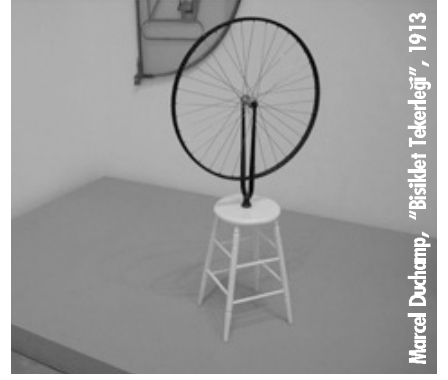
Duchamp hazır nesnelere en ünlüsü olan New York'ta, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı bir porselen idrar kabını 'R. Mutt' imzasıyla bir sergiye gönderdi. Bu sergi herkese açık olmakla birlikte, düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamadı; bu hazır-yapıt nesne sergi yerinde korunduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığını, Duchamp'ın arkadaşları fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz'in çekmiş olduğu bir fotoğraf ile kayda

geçirilmiştir. Bu nesneye verilen yeni addan (Çeşme) ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-nesne/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu. Duchamp'ın vurguladığı gibi bu nesneyi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değinmenin getirdiği anlam değişikliğiydi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçaıyla ressamca yazılmış 'R. Mutt' imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece sanattan bekleme hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı —buna katkı denilebilirse— en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu. Duchamp, sanata karşı kullandığı bu düşünsel baskıyı daha da ileri boyutlara götürcektir. Bu düşünsel baskı, Batı sanatının estetiğini temellendirdiği kabul edilen burjuvazinin güdümündeki toplumsal bağlamına da bir karşı çıkış niteliğindedeydi. Aynı dönemde 1. Dünya Savaşının yıkıcı etkileri diğer pek çok avangardist hareketin doğmasını sağlayacak, Dadaistler² gibi nihilist akımlar Duchamp'ın söylem alanıyla paralel bir durum sergileyeceklerdir. Bu tam anlamıyla yeni bir sanatsal dile işaret etmektedir. Alman ressam ve grafik sanatçısı Schwitters ise yapıtlarında değişik sanatsal akımlarını birleştirmeyi amaçlamıştır. Kendisi, kolajları yanı sıra şiir yazdı, tipografiler ve mimari yapıtlar üzerinde çalıştı. 1917'de askere alınan Schwitters, bir demir fabrikasına atölye ressamı olarak verilmeden önce büro hizmetlerinde kullanıldı. Aynı yıl içinde akademik stilden koparak soyut resme yöneldi. Bu dönemde ekspresyonist ve fütürist (gelecekçi) öğelerin bir karışımı olan Abstraktion Nr.11 (Die Gewalten) (Soyut Resim No.11, 1917) adlı yapıtına imza attı. Herwarth Walden'in galerisi ve dolayısıyla onun Der Sturm (Fırtına) adlı dergisiyle yakın bir ilişki içinde olan Schwitters, 1918/19 kış aylarında ilk kolajlarını gerçekleştirdi. Bu çalışmalarından birine MERZ

Resmi adını verdi. Bu sözcüğü KOMMERZ-UND PRIVAT BANK'ın (Ticaret ve Finans Bankası) bir ilanından kesti. Üçüncü Reich döneminde el konulan ve o zamandan beri kayıp olan bu resim, Schwitters'in hedefini simgeleyen bir örnekti. Sanatı içerik açısından aşırı yüklenmekten kurtarıp arı kompozisyon momentine indirmek istedi. Bunu yaparken kendini ısrarla geleneksel yağlıboya resminden ayrı tuttu. "Resmin gerektirdiği her tür malzemeyi kullanırım." Böylelikle -Otuzbir'de (1920) bazı malzemeler, yanında günlük bir gazetenin ilan sayfalarını, bir konserve kapağını, yuvarlak karton diskler ve kumaş parçaları kullandı. Schwitters kendini Dadaist saymadan Dada Gruplarının Zürih (Tristan Tzara, Hans Arp) ve Berlin'deki (Raoul Hausmann, Hannah Höck) temsilcileriyle yakın bir arkadaşlık içindeydi. 1919'da yazdığı sözcük, ses ve çağrışımlarıyla bir oyun niteliğindeki Ode an Anna Blum adlı marşimsi aşk şiirini alenen afiş haline getirdiği zaman sansasyon yarattı. Bir inşaatın çevresindeki parmaklığın üzerindeki bir yazıdan esinlenerek bu yapıtına MERZ Şiiri adını verdi.

Schwitters 20'li yılların başlamasıyla reklam ilanları ve prospektüsler tasarladı. Klasik portre ve peyzaj tabloları yanı sıra bu çalışmalarıyla geçimini güvence altına aldı. Bunlar aynı zamanda MERZ sanatıyla "dünyanın bütün nesnelere arasında" ilişki kurmaya yönelik gereksinimini de karşılıyorlardı. Schwitters Berlin Dada Grubuna mensup sanatçıların çoğunun aksine, politikayla ilgilenmediğinden, aralarında giderek büyüyen yabancılaşma kendini sanatta da gösterdi. Theo van Doesburg'un ve onun "Stijl" kuramının etkisinde kalan Schwitters, o zamana kadar yaptığı renkli Dada montajlarından vazgeçerek, bundan böyle konstrüktivist kompozisyonlara imza attı. MERZ Resmi 1922 gibi yapıtları katı dikey ve yatay sınıflandırılmalı kesin alan dizilmeleri (bölgesel dizilmeleri) ile ayrıcalık kazanmaktadır.

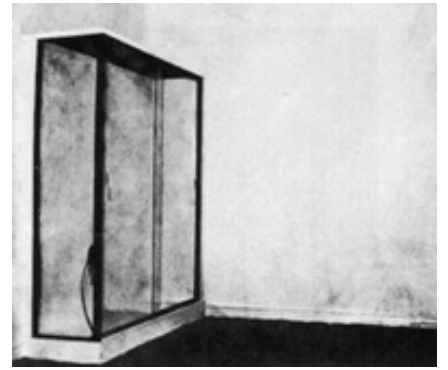
Aşağı yukarı aynı dönemde Schwitters Die breile Schnurchel (1923) gibi Dadaist köklerini belli eden rölyef çalışmalarını gerçekleştirdi. Schwitter bu tarihte, sonradan II. Dünya Savaşı'nda yıkılan, hedeflediği toplum sanat yapıtının simgesi olan MERZba-u (Merz İnşaatı) üzerinde çalışmaya başlamıştı. Schwitters evinin içini, içine girilebilir ve çok çeşitli objeler yerleştirdiği bir tür plastiğe çevirdi. Merkezi mekânını, Kathedrale des erotischen Elends (KdeE) (Erotik Sefaletin Katedrali) olarak adlandırdı. Bu çalışmalar yerleştirme sanatının ilk öncüleriydiler.



Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913



Kurt Schwitters, 'Merzbau', 1924-37





Yerleştirme (Enstalasyon)

1960'ların ABD ve Avrupa'sında asamblaj³ ('assemblage') ve çevre terimleri sanatçıların belli bir mekânda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılsa da yerleştirme tabiri sadece eserlerin sergilenme şekli, örneğin resimlerin duvara ne şekilde ve nasıl bir düzende asıldığını ifade etmek için kullanılıyordu. Zamanla galeri mekânının farkındalığı ile ve sanat eserinin mekândan bağımsız gözlenemeyeceği/tecrübe edilemeyeceği fikriyle yerleştirme şekli ve mekân ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. Yerleştirme sanatı 1960'ların başında Montajlar ve Happening'lerle aynı kökeni paylaşır. O sıralarda, Dehşet sanatçısı Ed Kienholz'un tabloları, Pop sanatçıları George Segal, Claes Oldenburg ve Tom Wesselmann'ın içinde oturulabilir montajları, ayrıca Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms ve başkalarının happening'leri türden çalışmaları anlatmak için "çevre" sözcüğü kullanılıyordu. Bu ortamlar, etraflarındaki mekânla birleşiyorlar, geleneksel sanat pratiğinin apaçık bir şekilde yadsınması ile izleyicileri eserlere dâhil ediyorlardı. Genişlemeci ve kapsayıcı niteliğiyle bu çalışmalar, sabit anlamla muhafızları olarak değil, yeni fikirlerin katalizörleri olarak düşünülmüştü.

Akışkanlığa ve kıskırtmaya dayalı böyle bir sanat anında popüler oldu: 1960'lardan itibaren yerleştirme, farklı yollarla farklı sanatçıları tarafından geliştirildi. Eğilim kesinlikle tek bir ülkeyle sınırlı değildi. 1958'de Paris'te Nouveau Réaliste sanatçısı Yves Klein, Le Vide (Boşluk) başlığıyla boş bir galeri mekânı sergiledi: onu iki yıl sonra, aynı galeriyi çöple dolduran Le Plein (Dolu) adlı çalışmasıyla yine Nouveau Réaliste sanatçısı Arman cevapladı. 1961'de New York, Martha Jackson Gallery'deki "Ortamlar, Durumlar, Mekânlar" sergisi, neyin yerleştirme sanatı olarak adlandırılmaya başlanacağını konu alan başka bir erken dönem gösterisiydi.

1960'larda 'bir çevre olarak sanat eseri' fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde yaşaması, hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirdi. Bu konudaki önemli kişilerden biri Robert Rauschenberg'dir. Yer (daha büyük bir mekân içinde belirli bir yer) ve yer-olmayan (bu yerin galeride fotoğraf, harita, çeşitli malzeme ve dokümanlarla tekrardan sunumu) arasında bir ayırım yapmıştır. Bu ayırım önemliydi çünkü Rauschenberg ve Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrell ve Walter de Maria gibi diğer arazi sanatçıları galeri dışında çalışmalarına rağmen işleri galeri sistemi tarafından sağlanan çerçeveye bağımlı kalmıştır. Yerleştirme sanatı hızla çok çeşitli bir yelpazedeki çalışmaları kapsayacak derecede

geniş kapsama ulaştı. Christo ve Jeanne-Claude'un ünlü paketleri gibi geçici çalışmalarına örnekler. Christo'un erken çalışmaları Rideau de Fer (Demir Perde), 1961'de örülen Berlin Duvarı'na tepki olarak yapılmıştı ve yerleştirme sanatının isabetli gücünü gösteriyordu. 27 Haziran 1962 gecesi, parlak renkli 240 bidon, Rue Visconti'yi kapatacak şekildi bir barikata dönüştürüldü. Bu hem şaşırtıcı derecede güzel bir görsel eylem, hem de güçlü bir siyasal gösteri idi. Öte yandan yerleştirmeler, genellikle özgül sergiler için hazırlanıyordu. -Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely ve Finli sanatçı Per Olof Ultvedt'in 1966 da Stockholm'de Moderna Museet için yaptıkları muazzam yerleştirme Hon (İsveççe:"kadın adlı") bunun örneklerindedir. Yere uzanmış ve izleyicilerin bacaklarının arasında dolaştığı dev bir hamile kadın, bir sinema salonu, bir bar, bir âşıklar köşesi ve ziyaretçileri karşılayan hosteslerle tamamlanan bir eğlence parkı ortamını gösteriyordu.

Güncel Durum

1970'lerden itibaren dünyanın her köşesindeki ticari galeriler ve alternatif mekanlar yerleştirme sanatını desteklediler. Montreal'daki Musee d'Art Contemporain, New York'taki Modern Sanat Müzesi, San Diego'daki Çağdaş Sanat Müzesi ve Londra'daki Royal Academy of Art benzeri büyük müzeler de yerleştirme sanatı ile ilgili sergilere ev sahipliği yaptılar. Günümüz yerleştirmelerinde günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve İnternet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuş ve hala da bu özelliğini korumaktadır. Video ya da ses sanatıyla ilgilenen sanatçılar veya Gabriel Orozco ve Juan Muñoz gibi daha kavramsal bir yön tutturmuş olanlar da yerleştirmeler tasarlıyorlardı. Böylesi sanat işleri, Türkiye'de de yakından tanınan Tracey Emin'in çalışmaları gibi otobiyografik, ya da Christian Boltanski, Sophie Calle ve İlya Kabako'un eserleri türünden başkalarının hayali hayatlarını akla getiren çalışmalar olabilir. Yine, Gordon Matta-Clark'ın binalarına yapılan türden mimari mekânlara müdahaleleri de kapsayabilirdi. 1990'da da Londra'daki yerleştirme müzesi açıldı.

Yerleştirmeler yere özgü olabildiği gibi, farklı mekânlar için de düşünülmüyordu. Maurizio Cattelan'ın La Nona Ora'sı (dokuzuncu saat) ilk başta Basel'de bir müze sergisi olarak düşünülmüşken, ertesi yıl "Apocalypse" için Londra'daki Royal Academy of

Art'ta yeniden kurulduğunda aynı derecede etkili olmuştur. Gerçek büyüklükteki balmundan figürün, parçalanmış tavanı, kırmızı halının ve kadife iplerin "humoru", "pat-hosu" ve çift anlamlı belirsizliği, aynı sorunları (inançın körlüğü, mucizeleri doğası ve dinin ve sanatın gücü ve yüceliği) gündeme getirerek yeniden yerleşmeyi sağlıyordu. Aynı sergide Darren Almond'un Shelter'ı fiilen başka bir yere işaret etmektedir: Auschwitz. Esir kamplarının dışındaki esas otobüs duraklarının heykelvari yeniden yapımları, gösterip bitip de orijinal malzemeler Berlin'de başka bir sergiye taşındıktan sonra tekrar aynı yere yerleştirilecekti. O malzemelerin taşınması, yirminci yüzyılın en büyük trajedilerinden birinin yaşandığı bir yerin dışında gündelik hayatın rutin sürekliliğinin güçlü bir hatırlatıcısı idi.

Yerleştirme, Robert Gober, Mona Hatoum ve Barbara Kruger gibi aktivist sanatçılar adına potansiyeli son derece yüksek bir tür olduğunu fiilen kanıtlamıştır. Kruger'in New York, Mary Bone Gallery'deki 1991 tarihli yerleştirmesi, duvarlar, tavan ve döşemeyi, ziyaretçileri kuşatan ve çığlık atmalarına sebep olan bir ortam yaratarak kadınlara ve azınlıklara karşı uygulanan şiddete dair metinler ve görüntülerle kaplamıştı.

Yerleştirme sanatçıları 1980'ler ve 1990'larda ortamlarla üslupları aynı çalışma içinde karıştırmaya yönelmişlerdir. İlk bakışta birbirleriyle ilintisiz parçalardan oluşmuş görünüyordular fakat onları birleştiren esas bir tema da vardı. Kanada'lı Claude Simard figüratif resimler, heykeller, nesnelere ve performans öğelerini aynı gösteride bir araya toplamıştı. Duchamp'a yakışacak şekilde belirli bir üslup ya da ortama bağlı kalmayan sergiler düzenleyen Simard, kendi bellek, kimlik, otobiyografisi ve tarih projesi vasıtasıyla çalışmaya yarayan ne araç varsa kullanıyordu ve "Bellek Ağı" adını taşıyan 1996 tarihli bir makalede şu yorumu yapıyordu:

"Benim sanatım, epeyce harcanmış bir içsel çocukluğu yatıştırmak üzere kurguladığım bir araçlar serisidir... Bu amaçla bellekleri silmeye ve onlarla alay etmeye ve onları yeniden yorumlamaya çalıştım fakat kaybolup gitmeyeceklerini de gördüm."

Yerleştirme 2000ler boyunca da hem Türkiye'de hem de Dünya'nın çok merkezli yeni gerçekliğine uygun olarak dört bir köşesinde etkili bir anlatım aracı olmayı sürdürmüştür. Özellikle Venedik ve İstanbul Bienalleri gibi etkili organizasyonla büyük kitlelere ulaşmaktadır. İstanbul doğumlu, Paris'te yaşamını sürdüren Sarkis, Türkiye'nin ve Dünya'nın en önemli yerleştirme sanatçılarından bir tanesi olarak kabul edilmekte ve güncel çalışmalarına devam etmektedir.

Sonuç

21.yüzyıla girilirken yerleştirme sanatı, enstalasyonlar diye tanımlanabilecek eserler ortaya koyan sanatçılarıyla, başlıca türlerden biri olarak yerini pekiştirmiş durumdadır. Aslında yerleştirme pratiği geliştiği, onun esnekliği ve kapsadığı çalışmaların çeşitliliği de onu özgül bir terim olmaktan çıkarıp, genel bir terim haline getirmiştir. Bu melez tür güncel sorunsalları sınırsız yöntem ve malzeme ile sınırsız düşünce katmanlarını kullanarak, mekânsal bir sınırlama içinde ifade etmektedirler. Bu açıdan da bir taraftan sonsuz ifade özgürlüğü, diğer taraftan da sınırlandırılmış yerin kendi özgün gerçekliği ile hesaplaşmak durumunda kalan ifade, sanatçıyı samimi olmaya adeta zorlanmaktadır. Bu açıdan yerleştirme çağımızın en etkili sanat türlerinden bir tanesi olarak önemli bir sanat türü olarak kabul edilebilir.

Dipnotlar:

1- *Mimesis, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir. Aristoteles tarafından sanatın rolünün "doğanın taklidi" olduğunu ileri sürerken kullanılmıştır. Yunanca taklit anlamına gelir.*

2- *Dada: Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dada Dünya Savaşının berberliğine, sanat alanındaki ve gündelik hayat-taki entelektüel katılığa ve erotizm bir protesto olmuştur. Mantıksızlık ve varolan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada'nın ana karakteridir.*

3- *Asamblaj ('assemblage') terimi ilk defa Jean Dubuffet tarafından 1953'te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bazı eleştirmenler bu terimin, iki boyutlu olan kolağdan ayrı olarak sadece üç boyutlu nesnelere için kullanılması gerektiğini ifade etseler de konuda ulaşılmış bir fikir birliği yoktur. Genel anlamıyla asamblajın, fotomontajlardan mekan düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsadığı söylenebilir.*

Kaynakça

- Bürger, P, (2003), *Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul*
- Dempsey, A, (2007), *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler, Akbank Yayınları, İstanbul*
- De Oliveira, N, Oxley, N, Petry, M, (2005), *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu, Akbank Yayınları, İstanbul*
- Harrison, C, Wood, P, (2003), *Art in Theory 1900-2000, Blackwell Publishing, USA.*
- Kahraman, H, B, (2005), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri..., Agora Kitaplığı, İstanbul*
- Kuspi, D, (2006), *Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul*
- Şahiner, R, (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul*
- Yılmaz, M, (2001), *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ankara*
- Yılmaz, M, (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara*

*Efe Korkut Kurt

U&L Architect (ITU Architectural Design/PhD)



Per Oluf Ulffveit, "Hon (Kadın)", 1966



Per Oluf Ulffveit, "Hon (Kadın)", 1966



Tracey Emin, "My Bed (Dağın Yandı)", 1999



Barbara Kruger, "You Pledge", 1991



Sarkis, "3000 Metre Test", 2005



Sarkis, "3000 Metre Test", 2005