



POLITECNICO
DI MILANO

PERCEPTION OF 'BORDER' AS AN INTERSECTION RATHER THAN SEPERATATION AT CONTEMPORARY ART PRACTICE

Author: Damla Ulukan 739763

Instructor: Anna Mazzanti

POLITECNICO DI MILANO
Design Faculty

Interior Design Department / 2013

ITALIAN ABSTRACT



SOMMARIO

ABSTRACT

1 INTRODUZIONE

1.1 La geometria nell'Arte e nelle Composizioni Artistiche

1.2 Significato del Testo Immagine ed Interpretazione di Confine in Michelangelo Pistoletto

2 Il Significato convenzionale di 'confine nella storia dell'arte moderna

2.1 Critica d'Arte del XX secolo

2.2 Cubismo

2.3 Futurismo

2.4 Costruttivismo

2.5 De Stijl

2.6 Dada

2.7 Espressionismo Astratto

3 Interpretazioni di "confine" nelle installazioni di alcuni Artisti Selezionati

3.1 il Minimalismo degli artisti selezionati

3.2 Fred Sandback

3.2. a) Biografia e poetica

3.2. b) La percezione di Confine secondo Fred Sandback attraverso l'analisi di alcune sue installazioni.

3.3 Eva Rothschild

3.3. a) Biografia e poetica

3.3. b) La percezione di Confine secondo Eva Rothschild: analisi di alcune sue installazioni.

3.4 Esther Stocker

3.4 a) Biografia e poetica

3.4 b) La percezione di Confine secondo Esther Stocker: attraverso l'analisi di alcune sue installazioni.

4 'Natura' come Interfaccia fra spazio e pensiero entro il 'White Cube'

4.1 'La natura' nel campo dell'estetica.

4.2 Rappresentazioni della Natura nel 'White cube'

4.2 a) Richard Long

4.2 b) Maya Lin

4.2 c) Motoi Yamamoto

4.2 d) Henrique Oliveria

5 Conclusione

ABSTRACT

La presente tesi si propone principalmente di indagare l'interpretazione del termine "confine" nell'arte contemporanea, quale limite tra il significato e la percezione oltre le apparenze esistenti, ed esaminare il modo in cui agisce da linea estetica fondante attraverso la storia dell'arte del XX e XXI secolo. Sempre più l'opera d'arte si estende in dimensione spazio-luogo e coinvolge direttamente l'osservatore che entra a far parte dell'esperienza artistica stessa. Fin dai primi del Novecento, infatti, gli artisti iniziano a sperimentare prospettive sovrapposte, composizioni astratte, materiali di assemblaggio trasformando composizioni bidimensionali in tridimensionali.

La tesi si suddivide in tre parti. La prima esplora il significato di "confine" ed esamina il modo in cui viene interpretato dal punto di vista figurativo ed estetico attraverso la storia dell'arte moderna. Nella seconda parte si analizza l'opera di alcuni artisti contemporanei Fred Sandback, Eva Rothschild, Esther Stocker i quali hanno adottato linguaggi geometrici e creato spazi 'sperimentali', che ci aiutano a scoprire modi alternativi di vedere e percepire. Si cerca di mettere in evidenza la modalità con cui tali artisti spingono i limiti della percezione spaziale e integrano forme astratte nelle installazioni in scala architettonica. Infine nella terza parte vengono indagate le relazioni tra arte contemporanea e natura. Le rappresentazioni della natura nel *white cube* porta a sfumare i confini tra ambiente interno ed esterno e trasforma lo spazio espositivo in spazio senza cornice e comunque non di cornice. In tal caso i fruitori diventano 'intersezione' tra lo spazio e il significato. Alcune installazioni ambientali con inserimenti naturali verranno considerate per riflettere sui confini come riferimento semantico e teorico sia in accezioni artistiche sia architettoniche.

Questo ricerca ha inteso focalizzare l'attenzione sull'interpretazione e sulla rappresentazione del "confine" come intersezione piuttosto che come separazione nell'arte contemporanea, e di riflettere sul ruolo essenziale che acquisisce la partecipazione attiva dello spettatore nella completezza dell'opera.

Capitolo 1

Introduzione:

Dai tempi antichi fino all'epoca moderna, molti artisti hanno studiato la relazione tra spazio e la percezione da differenti punti di vista. Per esprimere la relatività del presente, gli artisti moderni si sono focalizzati nella creazione di metodi che enfatizzino significati oltre il contesto. Secondo gli artisti moderni sono necessarie una descrizione dello spazio in termini della sua associazione con il senso del "senza limiti" e una pura conoscenza al fine di esprimere il tempo e la localizzazione. Essi suggeriscono poi una ricerca per un significato di forme che le persone ascrivono ad oggetti. Per approfondire il tema, ho ritenuto opportuno cercare e discutere il significato di confine dal punto di vista storico, filosofico, antropologico, geografico e politico, poiché ritengo che quest'analisi possa aiutare a percepire il senso di spazio dal punto di vista architettonico e a riconfigurare la relazione tra significati e forme.

Nell'intenzione di iniziare a delineare il significato di 'confine' in arte è importante consultarne il significato proposto dal dizionario.

- La linea che separa un paese, regione, provincia ecc., da un'altra linea di frontiera.
- Distretto o regione che si trova lungo la linea di confine.
- Frontiera della civiltà.
- Qualche cosa che indica il limite più lontano di un'area.

Il significato della parola relativa "limite" è descritto come:

- Qualche cosa che indica la frontiera più lontana, come di un'area; confine.

1.1 Geometria nell'Arte e nelle Composizioni Artistiche

Oltre ai significati connotativi e denotativi che abbiamo esplorato i limiti e i confini hanno anche un'accezione geometrica. Secondo Euclide, il "limite" è l'estremità del niente. Dall'altro lato, però Euclide descrive la parola 'figura' come qualcosa 'contenuto tra un limite o limiti' e cita tre tipi di limite:

1. Linea come confine
2. Bordo come confine
3. Superficie di un solido come un confine

Basic elements for to create a form :



Gli artisti moderni si sono rifatti anche alla definizione Euclidea di limite, nella creazione delle loro composizioni. Agli inizi del diciannovesimo secolo, i cubisti hanno usato forme geometriche e distorsioni della superficie per catturare diverse prospettive. Dall'altra parte i futuristi hanno usato reputazioni figurative al fine di enfatizzare il movimento dinamico, mentre i costruttivisti e i membri della Bauhaus si sono avvalsi di geometrie per innovative produzioni industriali. Dagli anni 70 ad oggi gli artisti della Op art hanno preferito usare contrasti di colore e forme spostate per creare illusioni visuali.

A partire dagli anni 70 fino ai giorni nostri, gli artisti minimalisti hanno usato la geometria per semplificare il significato oltre al contenuto. Nel secondo capitolo, analizzando i movimenti artistici del diciannovesimo secolo, approfondirò come e perché gli artisti preferiscano usare geometrie astratte e forme come semantica delle loro composizioni. Prima di discutere il contesto storico di "confini", può essere utile guardare al suo stato nel ventunesimo secolo.

Come risultato della globalizzazione rapida, della facilità di accesso alle informazioni in una frazione di secondo e di una continua differenziazione dei valori sociali è difficile, oggi, definire i limiti socio-culturali e di identità.

Non è più possibile categorizzare globalmente movimenti, stili e approcci. La tecnologia e l'arte hanno iniziato a determinare un nuovo campo contraddittorio che ha cominciato ad offuscare il senso di spazio, tempo e presenza e che ci circonda da ogni direzione con forme differenti. La ragione che si nasconde dietro questo blocco è la continua interazione sociale ed economica tra società e studi multi disciplinari (arte, architettura, design, ingegneria, scienza ecc.) che culmina nell'evaporazione di limiti artificiali e naturali tra i valori. La consapevolezza di questa incertezza porta gli artisti a configurare nuovi approcci, tecniche e metodologie per poter esprimere la loro identità e ideologie. Come risultato, il disegnare senza limiti, indipendentemente e senza una concezione temporale, è diventato un intento comune negli artisti del ventunesimo secolo. Da quel momento per definire la loro presenza artistica, coscientemente o incoscientemente, gli artisti hanno iniziato ad apporre barriere fisiche e mentali ai loro lavori attraverso espansioni, distorsioni, disposizioni ai limiti mentali e fisici.

I filosofi Ramachandran e William Hirstein definirono la scienza dell'arte come "Una Teoria Neurologica dell'Esperienza Estetica" che è basata sull'esperienza artistica dell'osservatore ed i meccanismi neurali che interpongono un set di elementi euristici che gli artisti predispongono consapevolmente o inconsapevolmente per sollecitare al meglio le aree visuali del cervello. Secondo la loro teoria esistono alcuni fatti visuali e stimolatori che colpiscono l'esperienza artistica del pubblico. Di seguito proponiamo un elenco di fattori che aiutano gli osservatori a percepire e leggere più chiaramente testi di immagine conoscitivi.

1.L'associazione di forme: Fenomeni astratti che esprimono fenomeni come, per esempio, bene / male, bellezza / bruttezza con colori, modelli, consistenze in una composizione visiva. Esempio: Nei dipinti

tradizionali le figure di donna sono rappresentate con colori brillanti, morbidi e forme curvilinee piuttosto che con consistenze affilate, grezze che rappresentano caratteristiche emotive, pure e seducenti.

2.L'induzione: Percezione di una composizione o un modello ripetitivo che costringe gli osservatori a scoprire il contenuto della composizione nel suo ambiente complesso.

3.Sottrazione e moltiplicazione: Isolamento di un'unità o elemento che aiutano a catturare l'attenzione oppure duplicazione di forme, colori, e modelli per creare un senso di continuità.

4. Contrasto: Uso delle differenziazioni per includere zone che meritano allocazione di attenzione.

5. Simmetria: L'armonia di forme, colori, e modelli che visualmente e mentalmente sono in consistenza logica.

6. La logica di percezione: Tentativo di capire e sperimentare un significato oltre gli oggetti e le composizioni.

7. Arte come metafora: Semantica visuale o contesto fisico che forza il pubblico a una nuova riflessione.

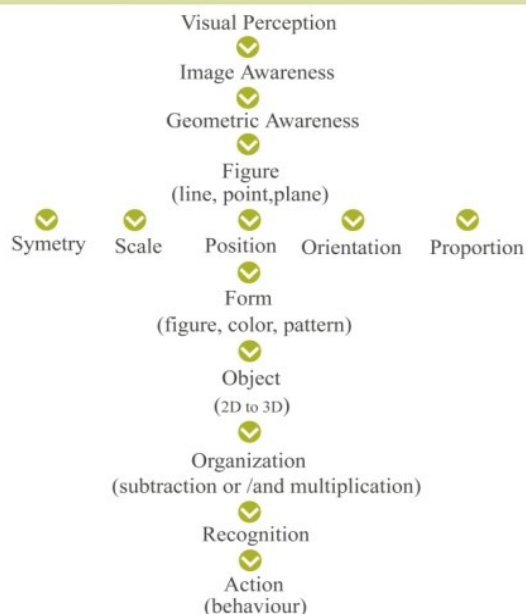
8. Prova sperimentale: Processi di esposizione al pubblico. L'interazione dell'opera può essere osservata durante un processo di mostra. (Hirstein, 1999)

Ramachandran e William Hirstein, nel loro studio "Una Teoria Neurologica dello studio Estetico", sottolineano che ciò che noi percepiamo significa veramente il significato e il suo ambiente contestuale. Composizioni figurate possono colpire la nostra memoria visuale e provocare un senso di determinazione di subconscio costringendoci a percepire il significato oltre il mondo fisico. Il cervello umano cattura ed amplifica il significato di un oggetto secondo dati visuali come il colore, la dimensione, il modello, e il materiale.

Gli artisti contemporanei combinano testi di immagine cognitivi con elementi industriali per creare pezzi di arte architettonici che aiutano gli osservatori a sperimentare il concetto di spazio, tempo e luogo.

Sperimentando modi di sentire lo spazio definitivo, gli artisti moderni si concentrano sul significato contestuale

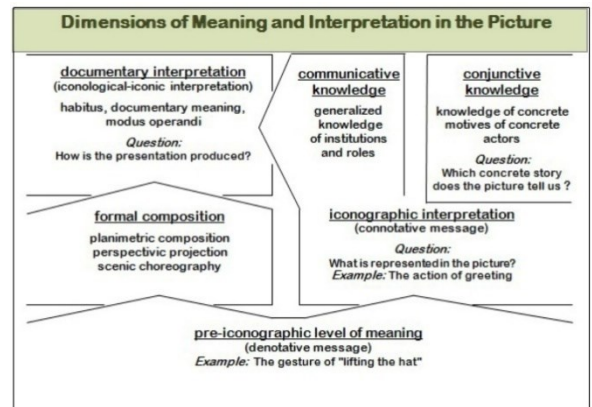
SCIENCE OF ART FROM ARTISTIC POINT OF VIEW



delle geometrie, degli impatti spaziali delle figure, dei colori, dei materiali sulla coscienza del pubblico nelle loro esposizioni. Nella mia ricerca, ho scelto, perciò, di separare in due categorie di base il significato oltre le composizioni artistiche.

A) Scienza dell'arte che si concentra su come gli artisti scelgano certe forme e sensazioni per sollecitare "confini." Mi sono concentrata soprattutto sull'uso di orli, cornici, angoli, margini che rappresentano generi architettonici di panorama, spazio narrativo, interni ed esterni .

B) La filosofia dell' arte che si occupa di testi di immagine cognitivi, dei sensi, delle emozioni, delle esperienze che hanno effetti sulle percezioni e sui comportamenti umani.



1.2 Significato del Testo Immagine ed Interpretazione di Confine in Michelangelo Pistoletto

Definendo il termine 'confine' attraverso contesti concreti, gli artisti preferiscono, per lo più, accentuare i significati metaforici degli oggetti o materiali provocatori che connotino margini socio culturali o rigidi delle società, sorti dalle radici antropologiche delle culture. Generalmente queste immagini rappresentano, direttamente o indirettamente, riforme culturali, politiche delle società nel tempo.

Quando guardiamo all'opera " Trans border, Trans Limits TransGression" dell'artista italiano Michelangelo Pistoletto osserviamo come l'artista usi testi immagine con un significato semantico che poeticamente abbia significato di limiti sociali e fisici con cui ci confrontiamo nella vita di tutti i giorni come stampe di persone o infrastrutture che enfatizzano la transizione sociale delle culture come in uno scenario da fiction.

L'artista usa lo specchio come una tela per catturare un confine illusorio tra la realtà e l'immaginazione. Così, Pistoletto ha creato un inganno mentale in un ambiente di galleria che rafforza i nostri limiti mentali ed ambientali. La realtà virtuale diventa l'essenza di spazio come una soglia tra la veracità e la virtualità.



Michelangelo Pistoletto, Transborder/ Translimit / Transgression Exhibition

2 Il significato convenzionale di 'confine nella storia dell'arte moderna

2.1 Critica d'Arte del XX secolo

Il ventesimo secolo è stato un periodo nel quale, i confini culturali, economici ed artistici divennero vaghi. Un tempo innovativo dove il genere umano tentò di espandere limiti di capacità e creare nuovi - *ismi* che possono essere definiti come una reazione di interazione multi-disciplinare. Un aumento nell'uso delle macchine cambiò i modi di vivere della società. La produzione e le innovazioni divennero punto focale delle nostre vite. Scienza e tecnologia divennero una parte integrante delle nostre vite quotidiane. Questa trasformazione sperimentale ed illimitata ci costrinse ad espandere la nostra intelligenza artificiale che è diretta attraverso programmi di computer ad ambienti virtuali. Invece della presenza ovvia di oggetti, si cominciò a discutere essenze e significati oltre agli oggetti. Si può definire come una realizzazione senza tempo di conoscenza dal punto zero che sottolinea la migliore logica di composizione dove tutti i fattori esterni sono eliminati e il pubblico è da solo con le sue proprie percezioni.

Nicolas Bourriaud, uno dei più importanti critici d' arte del ventesimo secolo pubblicò un articolo che discute l'estetica relazionale. Il contenuto dell'estetica relazionale è esaminare la relazione tra arte moderna ed artista, e come riferisce alla formazione di un'arte consumista in società economicamente crescenti. Dagli anni Sessanta ai tempi recenti, approcci di artisti moderni si diversificarono a causa di trasformazioni economiche, sociali, culturali e tecnologiche. Nel ventunesimo secolo, artisti specialmente giovani percepirono l'opera d'arte come un servizio e un'esperienza piuttosto che un oggetto per essere consumato. Invece dell'arte "ready-made", che è una polemica del pensiero materialistico, l'arte moderna contemporanea è una polemica della relazionale estetica. Le interazioni umane ed il contesto sociale sono il contenuto principale piuttosto che il significato simbolico di spazi o forme. Dice Bourriaud 'non è la morte della modernità, ma la sua versione idealistica e tecnologica'. Secondo Bourriaud, con la globalizzazione e l'industrializzazione le società cominciarono a sviluppare fenomeni teleologici che vennero dal desiderio di ristrutturare il mondo futuro attraverso la scienza e la tecnologia che investigano e mettono in dubbio la conoscenza. A questo punto, l'arte contemporanea ha bisogno di funzionare come un 'sistema di servizio applicativo' che maneggia risorse e crea una connessione collaborativa tra il pubblico e i network socioculturali.



Diagram that shows general fields of knowledge

2.2 Cubismo

Il cubismo è uno dei movimenti influenti e rivoluzionari notevoli della storia dell'arte i cui pionieri furono Pablo Picasso e Georges Braque tra il 1907 e il 1914. Il successo che sta dietro al cubismo è il potere dell'estrazione e le scene di prospettiva rivoluzionarie che gli artisti non erano capaci di catturare dai tempi del Rinascimento. Prospettive diverse e schermi deformi erano un approccio straordinario per rappresentare un dipinto fin all'inizio del Novecento. Invece di usare espressioni conosciute realistiche, piani, colori, materiali o figure, gli artisti cubisti crearono ambienti geometrici ed euristici. Il cubismo può essere descritto come una rappresentazione innovativa dell' arte del Novecento che ricostruisce natura e forma sperimentando un terza ed anche una quarta dimensione sulla superficie bidimensionale di una tela. Giorgio Braque definì la natura del cubismo così: 'La tradizione del Rinascimento mi è antipatica. Le regole rigide di prospettiva che riuscì nell'imporre sull' arte furono un errore orribile che ha necessitato quattro secoli per la compensazione; Cezanne e dopo lui Picasso ed io possiamo prendere molto credito per questo. La prospettiva scientifica costringe gli oggetti in un ritratto per scomparire via dall'osservatore invece di portarli all'interno della sua portata come dovrebbe essere dipingendo.'

(Braque .1983)

Secondo i Cubisti e più tardi i Futuristi, l'artista ha bisogno di esplorare i limiti della geometria e materiale nello spazio ed in durata. Invece di scene statiche, l'opera ha bisogno di combinare viste diverse da una parte e prendere le società oltre tempo e spazio. Questo ci porta al tema di questa tesi "interpretazione del termine 'il confine'.



Pablo Picasso Still-Life with Chair Caning, 1912

2.3 Futurismo

Il futurismo può essere definito come un movimento artistico e sociale che è cresciuto durante un momento politico caotico dell'Italia nel 1908. L'ideologia futurista fu fondata da Filippo Tommaso Marinetti noto come un ideologo fascista, e l'autore del Manifesto Futurista. La filosofia principale del

Mettere un confine severo tra passato e futuro era una caratteristica comune degli artisti futuristi.

Concentrandosi su relazioni tra tempo, spazio, e movimento rese difficile determinare confini concreti. Spazio, tempo e moto sono componenti di base di tre dimensioni che modellano l'universo fisico. Rappresentare questi

parametri con semplici geometrie su una tela bidimensionale era un approccio artistico e rivoluzionario che espande i limiti dell'estetica. Il futurismo era un movimento artistico che annebbiò percezioni estetiche e condusse all'innovazione di un confronto di avanguardia tra l'arte e la vita. Io credo che l'artista italiano Giacomo Balla (1871 .1958) rappresenti l'anima del futurismo. La caratteristica principale del lavoro di Balla era una rappresentazione nuova di concetti come spazio, tempo e luce per realizzare la costanza in composizione con ripetizioni geometriche di oggetti. Nei suoi primi dipinti, lui tentò di enfatizzare la bellezza di una macchina e catturare il suo moto. Balla tentò di riflettere un senso di dinamismo-movimento rendendo diverse forme geometriche di oggetti in una sequenza ripetuta ed immagini che si sovrappongono. La stessa tecnica fu adattata più tardi in forme diverse in arti contemporanee come fotografia, arte di installazione, ed arte digitale dove sperimenta con interazione e dinamismo e fu usato per realizzare un senso di moto negli spazi di esposizione.



Giacomo Balla, Velocità astratta + Rumore, 1913–14

2.4 Costruttivismo

Il costruttivismo è stato il prodotto del cubismo, futurismo e suprematismo, movimento quest'ultimo che è nato nella Russia degli anni venti e ha riconfigurato il concetto di industrializzazione, inteso come la ricostruzione di strutture architettoniche in un modo artistico. Kazimir Malevich è stato il primo artista che ha posto le radici del costruttivismo nel 1925 attraverso le sue idee di opere suprematiste e Vladimir Tatlin ha portato questa ideologia suprematista a un livello più alto grazie al concetto dell'uso di materiali industriali nella creazione di forme geometriche fondamentali. Il concetto di usare forme geometriche base e trasformarle in strutture tridimensionali, ha formato le radici dell'architettura moderna.

Tatlin commentò così il costruttivismo: "l'investigazione del materiale; il volume e la costruzione nel 1918 ci diedero la possibilità di cominciare a combinare in una forma artistica materiali come il ferro e il vetro, cioè, i materiali del classicismo moderno, comparabili nella loro severità con il marmo antico. In questo modo emerge un'opportunità di unire pure forme artistiche con intenzioni utilitaristiche."

Cominciando con il Costruttivismo e più tardi con l'impatto del Dadaismo, gli artisti moderni divennero consapevoli dell'importanza del materiale e delle sue caratteristiche che sono alla base della composizione artistica.

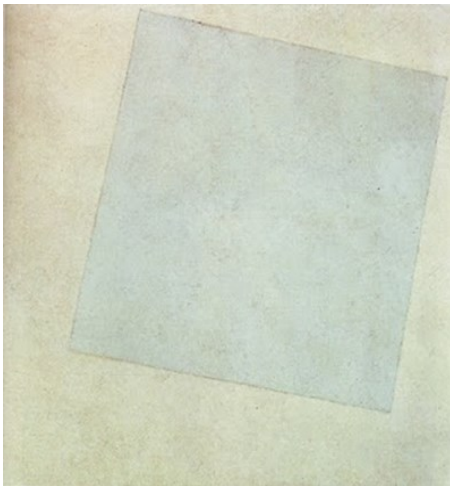
L' aumentata consapevolezza nell'usare materiale ed il lavoro su tecniche di costruzione, aiutarono i professionisti dell'arte a collaborare con ingegneri, disegnatori, ed architetti che a turno prepararono la strada per stili artistici diversi ed espansero i confini strutturali degli spazi di esposizione.

Esempi di costruttivismo:

Kasimir Malevich:

“Ho rotto il confine blu del limite del colore, che diventa bianco accanto a me piloti compagni nuotano in questo infinito” (Kazimir Malevich)

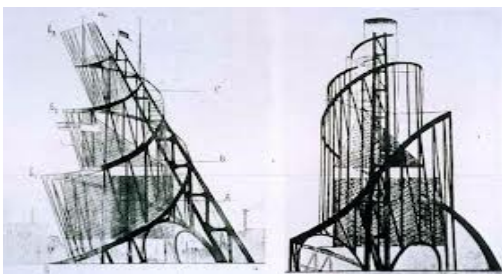
Malevich ha provato a creare uno spazio infinito su una superficie, lavorando con le diverse variazioni di bianco sulla base di una tela bianca, fece un effetto di evaporazione ai limiti della forma quadrata e aiutò gli artisti a raggiungere il punto zero della conoscenza in modo spirituale.



Kazimir Malevich: White on White, 1918

Vladimir Tatlin

La torre di Vladimir Tatlin è un'icona dell'ideologia del costruttivismo particolarmente simbolica a causa del contesto artistico e industriale. È stata disegnata nel 1917 come una costruzione monumentale di ferro, acciaio e vetro. Tatlin lavorò molto sull'espansione dei limiti delle forme concrete e provò a ricostruire una struttura con materiali industriali che possono essere definiti come design artistico e architettonico.



V. Tatlin, Model for the 3rd International Tower, Vladimir, 1920

Alexander Rodchenko :

Quando guardiamo il dipinto “white circle” guardiamo una semplice forma di cerchio che identifica la complessità dei limiti e che sperimenta la logica dell’induzione percettuale. L’artista ha provato a tagliare all’interno del cerchio altri due cerchi e moltiplicando diverse parti del cerchio da una base, ha sottolineato il limite disgiunto usando colori.

Da qui il Costruttivismo procede alla negazione di tutta l’arte nella sua interezza e richiede la necessità di una specifica attività artistica per la creazione di un universale estetico.



Alexander Rodchenko, White circle, 1918

El Lissitzky

“L’artista costruisce un nuovo simbolo con il suo pennello. Questo simbolo non è una forma riconoscibile di qualcosa che sia già finito, già fatto o già esistente nel mondo in costruzione e che esiste a prescindere dalle persone” (Lissitzky, 1919)



Il concetto di El Lissitzky era quello di comporre volumi con forme, piani, colori e creare una dialettica globale visuale, sperimentando diverse tecniche come il foto montaggio, la tipografia e la teoria del colore, le quali ebbero anche un grosso impatto nei movimenti della Bauhaus e Destijl.

“Proun room” può essere classificato come un sito specifico di installazione le cui 2 superfici furono trasformate in un ambiente architettonico virtuale 3d per scopi di esposizione. Il nome dell’opera d’arte deriva dalle parole “pro” e “unovis”, che significa

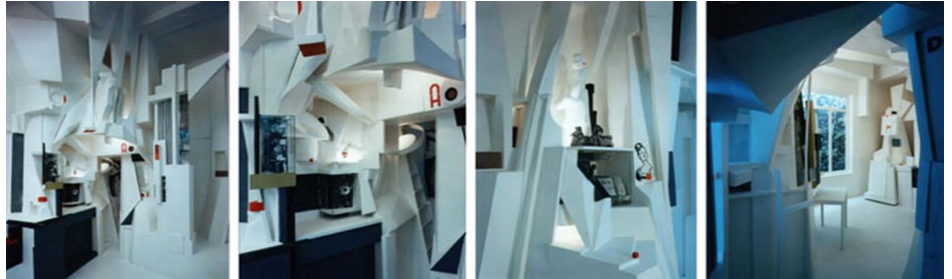
“per la nuova arte”. Dal significato di questo spazio astratto, iniziò a diffondersi negli ambienti artistici una nuova concezione degli spazi espositivi.

Kurt Schwitzer :

Come El Lissitzky, Kurt Schwitzer fu un designer talentuoso che lavorò sulle diverse discipline artistiche. Invece di trarre ispirazione dal Cubismo e dal Futurismo, Schwitzer riuscì a configurare il suo proprio stile chiamato “merz”, stile che presenta tracce di costruttivismo al suo interno. Uno dei suoi lavori più interessanti è la “Merz House”, una struttura interna che si comporta come oggetto d’arte indipendente.

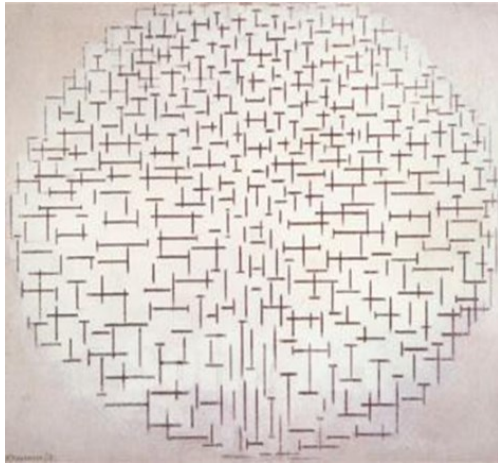
Usando materiali di base come scheletro portante e combinandoli con pezzi tangibili oltre il tempo, creò una struttura artistica pronta, la quale al suo interno subisce una metamorfosi.

Schwitters creò uno spazio vivibile e tangibile, ma anche concettuale che spinge, cioè, i suoi limiti interni e diventa parte dell’ambiente esterno.



2.5 De Stijl

Il De stijl o in altre parole ‘neoplasticismo’, non fu solo un movimento artistico influente, ma un approccio artistico che ebbe un impatto sia sull’arte che sull’architettura, sulla moda e sul design. A partire dal 1917 l’arte come contesto, cominciò ad essere interpretata come un ‘fenomeno’ che rappresenta tutti i valori assoluti dell’universo. Secondo l’ideologia del De stijl, l’estrazione e la purificazione sono i principi per realizzare il punto 0, dove la consapevolezza umana può percepire spiritualità ed essenze dietro all’apparenza. Questa è la ragione per la quale gli artisti del De stijl tentarono di eliminare tutti gli elementi figurativi e materialistici nelle loro composizioni, convertendosi, invece, a semplici forme geometriche e colori che rappresentano la complessità delle essenze da un punto di vista puristico. Più in dettaglio, guardando al contenuto dei dipinti del De stijl, possiamo osservare composizioni proporzionalmente equilibrate la cui superficie di tela, come un aereo, è divisa in sezioni verticali ed orizzontali da linee e colori con un’armonia perfetta. Dipinta come un disegno, rappresenta un uso espressivo di colore ed uso enfatico di linea. Così, senza alcun orientamento o



Mondrian -,C: No. 10, Pier and Ocean, 1915

decorazione, ma usando solo forme di base e colori, la composizione artistica riuscì ad esprimere la complessità di un universo attraverso la semplicità pura sulla superficie di una tela.

Secondo Piet Mondrian che fu uno dei leader del movimento di De stijl, "Tutto quello che uno contempla per il suo proprio interesse è davvero bello, ma ha un genere limitato di bellezza. Quando noi consideriamo una cosa come cosa in se stessa, la separiamo dall'intero: l'opposizione elimina tutte le relazioni e rimangono solo colore e forma."

2.6 Dada

Il Dadaismo fu un movimento socio culturale ribelle che crebbe nel 1916 in Europa ed influenzò vari movimenti artistici come il Surrealismo, la Pop Art e il Fluxus. Secondo l'ideologia Dadaista, le società hanno bisogno di distruggere i loro valori estetici e culturali convenzionali, per ricreare un nuovo sistema di pensare, il quale ha bisogno di abrogare i confini di fronte alla liberalizzazione e all'immaginazione. Secondo Hugo Ball che fu uno dei fondatori del movimento: "Dada è una parola internazionale solo una parola e una parola un movimento. Per fare di questo una tendenza, si devono anticipare le complicazioni. Molto facile da capire. Troppo semplice. La Psicologia di Dada, dada l'indigestione di cum di Germania e parossismo di nebbia, la letteratura di dada, borghesia di dada e voi stessi, poeti onorati che stanno scrivendo con parole, ma non stanno scrivendo mai la parola stessa che stanno scrivendo sempre attorno a questo punto." (Ball, 1916)

Le restrizioni e le limitazioni furono per la natura attivista del dadaismo delle preoccupazioni inaccettabili



durante la fase di creazione e il processo di produzione. Ecco perché i Dadaisti desiderarono sperimentare rappresentazioni integrali, le quali causavano confusione e speculazione allo stesso tempo. Azioni come assemblare oggetti trovati, creare collage astratti da materiali manifatturieri e dipingerci sopra, o tentare di catturare fotogrammi esposti, furono alcuni dei metodi che sono nati da questo desiderio. Marcel Duchamp fu uno dei fautori del Dadaismo che ruppe tutti i confini convenzionali dell'arte e dell'estetica, sviluppando una comprensione nuova chiamata 'il readymade.' Egli definisce 'il readymade' come un oggetto comune elevato alla dignità di lavoro artistico secondo la decisione dell'artista.

Marcel, Duchamp, Fresh Window replica, 1964

Quando si analizza il lavoro di Duchamp si osserva un approccio metaforico verso gli oggetti ed i loro significati. Secondo Duchamp ogni oggetto può essere lavoro artistico, l'unica differenza tra oggetto comune e oggetto d'arte sta nel modo in cui l'artista interpreta il caso. Sarà, quindi, vero affermare che per Duchamp, strutture ed oggetti come un recinto, un muro, una porta e una finestra ecc. che possono essere definiti come barriere erano solo contraddizioni percettive, invece che presenze fisiche.

2.7 Espressionismo astratto

L'espressionismo astratto fu un movimento artistico che si sviluppò negli anni quaranta in America. Nonostante rappresentasse caratteristiche Surrealiste, l'Espressionismo Astratto stesso fu un movimento artistico sperimentalista che investigava 'marchi visuali', che furono elevati consapevolmente, o inconsapevolmente, da azioni artistiche ed emozioni. Quando si analizza la tecnica



artistica di questo movimento, si osservano astratte trasmissioni di colore spontanee o marchi su superficie di tela che riflettono tracce di movimenti momentanei di artisti. Così, non solo il dipinto stesso, ma anche l'artista in quanto anima, diviene un'opera. In questo caso, l'esperienza spirituale dell'artista e la coscienza cominciano ad annebbiare i confini tra soggetti ed oggetti. Secondo Harold Rosenberg, fondatore di 'azione della pittura', termine che è all'origine dell'Espressionismo Astratto, "Un dipinto è un atto inseparabile dalla biografia dell'artista. Il dipinto stesso è un *momento* nel mescolarsi adulterato della sua vita, se per *momento* si intendono i minuti reali presi macchiando la tela, o la durata intera di un dramma lucido condotto in lingua dei segni."

L'Espressionismo astratto non ha confini statici, c'è sempre un moto perpetuo nel suo contenuto. Ecco perché invece di forme incluse e blocchi di colore limitato, nei dipinti dell'Espressionismo Astratto si osservano forme di dispersione e trasmissioni di colore su superficie di tela.

3 Interpretazioni di "confine" nelle installazioni di alcuni Artisti Selezionati

3.1 il Minimalismo degli artisti selezionati

Il minimalismo è un movimento che ebbe una grande influenza sull'arte, sul design, sull'architettura, sulla musica e sulla letteratura a partire dagli anni 60 e fino ai giorni nostri.

La filosofia che si nasconde dietro al minimalismo è quella di eliminare tutte le complessità e catturare una semplicità di base nelle composizioni, una semplicità che enfatizzi l'essenza della presenza. La ragione dietro questa purificazione è quella di creare un dialogo diretto tra la natura e l'uomo. Nella disciplina architettonica

questo dialogo è strutturato rimuovendo tutte le strutture non necessarie, rompendo i limiti composti e creando spazi aperti, dove le caratteristiche dei materiali e delle forme diventano un legame tra interno ed esterno, come fece Tao Ando.

Quando si vede la pratica dell'arte e del design, si nota che la semplicità è fornita da una presentazione metaforica delle forme geometriche, le quali possono essere classificate come un aggiornamento geometrico e astratto dei movimenti del cubismo, del costruttivismo del Destijl e della Bauhaus. Michael Fried, nato nel 1939 a New York, critico d'arte modernista storico dell'arte, descrive il Minimalismo nel suo trattato "Art and Objecthood" come: "l'industria riconosce come arte minimalista: abc arte, strutture primarie e oggetti specifici che sono largamente ideologici. Cerca di dichiarare e occupare una posizione che possa essere formulata in parole e, infatti, è stata formulata da qualcuno dei suoi esponenti primari." Fried continua ad analizzare composizioni di dipinti moderni dal punto di vista minimalista: gli elementi dentro il rettangolo sono larghi, semplici e molto simili a un rettangolo. Le forme e le superfici sono quelle che possono verificarsi plausibilmente dentro un piano rettangolare. Le parti sono poche e subordinate all'unità, poiché non sono parti nel significato più come. Un dipinto è più o meno un'entità, una cosa e non la somma indefinibile di entità e referenze.

Da queste affermazioni si può affermare che nell'arte moderna quando forma e superficie agiscono all'unisono, possono evocare limiti della percezione geometrica esistente e creare nuovi limiti differenti, i quali hanno un potenziale metaforico. A causa di questa trasformazione un'opera a 2 dimensioni si rinnova ed espande i suoi limiti da una a 3 dimensioni oltre lo spazio e il tempo.

Questo è la motivazione per cui Michael Fried riduce il minimalismo a una forma 'teatrale' dal punto di vista del pubblico, specialmente nel campo dell'installazione.

Se si va ad analizzare la filosofia che sta dietro al minimalismo, si vede che la semplificazione è creata attraverso la riduzione dell'induzione percettuale sul piano socio culturale, sia esso un'opera in 2d, o un'opera in 3d. Questa è la ragione per la quale i designer minimalisti e gli artisti provano sempre a creare una composizione di cui il pubblico sperimenti e percepisca il contenuto come purezza.

3.2 Fred Sandback

3.2 a) Biografia e poetica

" Ho avuto una buona sensazione dall'inizio e per questo ho voluto essere capace di fare sculture che non avessero un interno. Altrimenti, pensare alla natura del posto o pensare a un posto, al mio essere lì con o dentro e pensare alla natura dell'interazione fra i due è stato interessante. E a questo punto il pensiero era forse più interessante che farlo, nonostante fosse il secondo a sostenere il mio interesse." (Fred Sandback)

Fred Sandback è stato un artista Americano nato nel 1943 a Bronxville, NewYork e conosciuto come un genio della scultura contemporanea che studiò l'interazione tra linee, piani e volumi in spazi e che perdono l'apparente sostanza fisica e si trasformano in una composizione lirica che è un continuo con ciò che è vicino.

Dopo la laurea in filosofia all'università di Yale nel 1966 e dopo aver continuato la sua educazione alla scuola di arte e architettura di Yale, si specializzò nel 1969 nella pratica della scultura, sotto la supervisione di Donald Judd e Robert Morris. Sicuramente il suo bagaglio educativo ebbe un grande impatto nella creazione delle sue sculture. Fu ispirato dalle teorie fenomenologiche e dai concetti di pienezza, adattando quest'ultimo a una terza dimensione, sottolineando le forme geometriche e le caratteristiche dei materiali come fecero Judd e Morris.

Durante una delle sue interviste con Jorg Hausmann nel 1969, Sandback espresse il concetto di arte minimalista in relazione al concetto di arte massimale nella quale luce, spazio e fatti sono tutti coinvolti. Secondo la sua descrizione è doveroso dire che Sandback è stato un artista appassionato dell'interazione tra gli oggetti e di come essi formino armonia con le forme architettoniche dell'area e nel loro stesso ambiente.

Quando abbiamo iniziato a parlare del 'confine' è stato inevitabile confrontarsi con aree specifiche, superfici o volumi che sono chiusi o esposti con fatti estremi come materiali, colori, luci o percezioni mentali oltre il tempo; Sandback fu uno degli artisti contemporanei che lavorò maggiormente sul dentro e fuori, percezione interna ed esterna, con modi psicologici ed estetici. Se ci si avvicina ai lavori senza titolo di Sandback degli anni 70, si può osservare come lui abbia lavorato con geometrie bidimensionali e limitando gli spazi con materiale ordinario come 'la corda'.

3.2 b) La Percezione di Confine di Fred Sandback Attraverso l'analisi di alcune Sue Installazioni

Secondo Sandback le forme geometriche hanno significati astratti e concreti e in senso concreto la linea è una geometria che ha una direzione, un punto d'origine e un punto di fine, ma dal punto di vista astratto ha anche una discreta identità che esiste allo stesso tempo, ed è questa la motivazione per cui nei suoi lavori, noi come fruitori percepiamo sensazioni di spazio e di presenza piuttosto che l'oggetto in se stesso come una corda. La geometria in se stessa sposta l'attenzione da un oggetto alla realizzazione dell'infinito.

Questo è come gli artisti crearono un filo, che è incorniciato con la realtà, formando un confine tra le percezioni e *spazio* con materiali industriali. In un altro senso Sandback stava riconfigurando un dialogo tra gli ambienti pieni e sostanziali, le cui geometrie lineari non occupano un piano singolo, ma si sovrappongono e da qui con intensità di volume. Quando osserviamo gli appunti di Sandback, scritti da lui stesso nel 1975, questi *zone* sono come spazi per i pedoni, ma non così distinti o elaborati in modo da coesistere con i loro ambienti. Secondo Sandback i suoi pezzi d'arte furono condizionati e vincolati a un posto particolare: "Sono limitati dalla struttura, ma non dedotti da questa". Questa è stata la ragione per cui l'artista preferì usare spazi interni piuttosto che esterni come pezzi del suo lavoro, poiché per lui l'interno era elusivo e qualcosa in cui solo si può credere, qualcosa "che tiene insieme tutte le parti come un tutt'uno, si spera", si ha bisogno solamente di guardare dentro piuttosto che fuori per catturare le essenze, dove si percepisce un limite di spazio e struttura che rappresenta la posizione dell'osservatore e che rispetta gli oggetti nel suo habitat.

Da un lato il lavoro di Sandback può essere interpretato come un'illusione, ma effettivamente il contenuto del suo lavoro fu totalmente differente. Sandback descrisse il suo lavoro come non "illusionista" nel normale senso

della parola. Le sue geometrie pure nello spazio assoluto furono come reali, come viventi in un organismo vivente che cambia il suo contenuto oltre il tempo, in ambienti diversi. Pezzi del suo lavoro esisteranno sempre, ma saranno parte di una nuova situazione e ciò fa del suo lavoro una installazione senza tempo, che espande i limiti mentali dell'osservatore e porta l'attenzione al senso di spazio e ai suoi limiti, creando un dialogo sostenibile tra arte e architettura. Compose scale larghe di strutture e le riallineò all'interno con proporzioni perfettamente bilanciate, in linea con le istanze che si nascondono dietro al suo stile costruttivista.

Fu una affermazione quasi vera perché Sandback stesso, nel suo articolo intitolato "Remarks on my sculpture 1966-86", esprime quanto le caratteristiche di materiali industriali, come una semplice corda, ebbero una grande influenza sulle sue costruzioni lineari e diventarono parti di un indispensabile elemento strutturale al suo spazio pedestre:

" Nel 1966 ho trovato me stesso in una sorta di assemblaggio di strani pezzi di materiali industriali, connessi in serie. La cantilena interrelazionale di parti non ebbe molta energia o convinzione. La prima scultura che feci con un pezzo di corda e un piccolo filo, fu il contorno di un pensiero, la mia prima attrazione a questa situazione, fu il modo in cui mi permetteva di giocare con qualcosa di rettangolare. Le sculture indirizzano loro stesse allo specifico spazio e tempo nel quale si trovano, ma potrebbe essere che la situazione più completa sia con il proseguire del tempo."

Così come somma di tutti questi dati si può sostenere che Sandback fu uno dei più talentuosi artisti della nostra epoca, il quale integrò minimalismo e costruttivismo in una cosa sola. L'espansione dei confini dei significati architettonici del costruttivismo e i contenuti soggettivi del minimalismo e l'aver dato l'anima a materiali industriali pieghevoli nelle sue installazioni, furono i punti chiave del suo successo. Il suo senso ingegnoso di spazio e forma creò ambienti poetici dove i limiti dell'architettura d'interni intersecano con l'arte e la filosofia e aprono le porte a un filo di cui l'osservatore può comprendere la presenza dietro soglie di concretezza.

FRED SANDBACK



Fred Sandback Untitled (Sculptural Study, Seven-part Right-angled Triangular Construction), c. 1982/2010



Two views of Untitled (Sculptural Study, Six-part Construction), 1977-2008, black acrylic yarn



Fred Sandback, corner piece, 1969

3.2 Eva Rothchild

3.3 a) Biografia e poetica

Eva Rothchild è definita una delle artiste più brillanti del 21 secolo che ha interpretato il minimalismo degli anni 60 e 70 nell'illusione post minimalista. Rothchild è nata nel 1972, a Dublino. Dopo essersi laureata alle Belle Arti presso l'università di Ulster e Belfast nel 1993, completò il master di Belle arti nel 1999. Con la sua prima personale alla Galleria Titanic di Turku in Finlandia, Rothchild iniziò a definirsi come artista esordiente del 21 secolo. Il modo in cui usa e combina tra loro materiali industriali come plexiglas, pelle, carta, vinile, saldature metalliche e argilla è stato come una ribellione naif contro il modo convenzionale di intendere il minimalismo; in contrapposizione alla sua giovane età lei ebbe la capacità di riallineare i limiti rigidi e formali del minimalismo, come geometrie nervose, schemi di colori pallidi da espandere nella storia dell'arte sentimentale. La sua ricerca sperimentale nel catturare nuove geometrie, combinazioni di materiali diede vita a composizioni non convenzionali forme lineari e fragili nell'incontro con la ceramica e i dintorni, crearono installazioni architettoniche.

Le sue linee costruttiviste generano confini drammatici tra realtà geometriche e percezioni figurative. Ognuna delle installazioni aziona un punto nel proprio ambiente. La ragione principale dietro a tutto ciò è la strategia dispositiva di Rothchild. In maniera divertente le sculture di Rothchild, in un modo o nell'altro, sia sentimentalmente che figurativamente, completano gli uni gli altri in un'equazione figurativa. Se si guarda alle pubblicazioni della Galleria Eva Presenhuber riguardo alle esibizioni degli artisti tra il novembre 2009 e il 23 dicembre 2009 riconosciamo un immaginario interessante che dice: "per Rothchild le complicazioni intorno alla presenza fisica di ciascun pezzo sono punti chiave, lei si appassiona sempre a esplorare la distanza tra la manifestazione fisica e la percezione visuale del lavoro."

Questa citazione rimanda alle note di Michael Fried nel suo pezzo "Art and Objecthood" che dice: "l'arte minimalista ha la misura umana, l'ispirazione nelle persone e nella natura, la sua natura vuota la rivela come antropomorfa. La sua natura è teatrale. E il teatro è profondamente ostile all'arte...."

La ragione per la quale ho voluto sottolineare le affermazioni di Fried era voler far notare 'la poesia' nelle opere di Rothchild che vanno oltre l'oggettività dei materiali. Se si analizzano le pubblicazioni, si prende atto di concezioni simili riguardo al concetto di "teatralmente" della Rothchild.

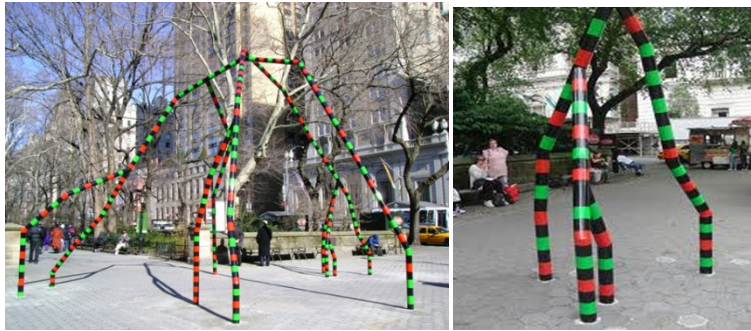
Eva Rothchild: "l'atto del fare la trasformazione di materiali è fondamentale alla pratica di Eva Rothchild che è sempre interessata all'espansione del suo vocabolario scultoreo attraverso l'introduzione di un nuovo processo". Per la Rothchild le complicazioni che circondano la presenza fisica di ciascun pezzo sono un puzzle¹ ed è sempre perspicace nell'esplorare il gap tra la percezione fisica e quella visuale dell'opera.

3.3 b) La percezione dei confini per Eva Rothschild, attraverso l'analisi di alcune installazioni

Il successo dietro le installazioni teatrali della Rothschild è dovuto anche a strutture di larga scala con proporzioni moderate.

Gli artisti considerano ciascuna struttura con il proprio ambiente, osservando la sua installazione "empire" del 2011 a Central park, vediamo come l'artista compose proposizioni e percepì i confini come punto di connessione o separazione. Secondo Rothschild :

"le corde si arrampicano oltre l'arco con differenti densità e larghezze, i colori cambiano da piede a piede, trasformando le linee fisse in vettori e destabilizzando visualmente quello che gli osservatori sanno. La scultura prende la forma di un arco multidirezionale estendendo gli archi naturali formati dagli alberi che invitano il pubblico a Central Park. Il Plaza è una soglia e l'obiettivo dell'opera non è quello di congestionare lo spazio, ma intensificare la consapevolezza del cambiamento che ha luogo quando un piede dalla strada entra nel parco, dovrebbe essere l'accesso tra l'urbano e la natura."



Eva Rothschild's Sculpture 'Empire', NY, 2011

Secondo la descrizione dell'artista si può sostenere che invece di restringere la geometria e la posizione, Rothschild preferisca usare strutture di grandi dimensioni con esplosioni multidirezionali per controllare l'area del sito e rinforzare diversamente nell'habitat le aree di passaggio orientandole, in questo modo, ironicamente, lo scultore diventa in modo concettuale un confine che mette una parte della vita urbana nella natura e fisicamente un legame che funge da punto di transizione.

Quando guardiamo ad altre installazioni dell'artista denominate Cold Corners al Tate Britain, possiamo vedere più chiaramente come l'artista componga geometrie in una maniera architettonica e definisca limiti di spazio e tempo usando caratteristiche di ciò che la circonda. L'artista ha usato 26 triangoli in scala, contigui e in alluminio, che proseguono attraverso uno spazio galleria di 80 metri, raggiungendo 12 metri di altezza e agganciandosi e superando le architravi di marmo, che fungono da linea guida negli edifici neoclassici del diciannovesimo secolo. Posizionare una costruzione in un edificio storico e integrare l'unità estetica rispondendo alla struttura con un movimento galleggiante, mostra come l'artista unisca arte e architettura. La contrapposizione di materiali come marmo e metallo (tradizionale-contemporaneo), forme (rigido-fluttuante),

colori (luce-buio), crea un sentimento intrigante che magnetizza gli spettatori a gravitare attraverso l'installazione. Rotschild definisce il suo concetto di spazio limitato come:

“Voglio produrre qualcosa di elevato e aprire questo non deve bloccare lo spazio, ma offrire un' esperienza alternativa a questa imponente galleria. Voglio un pezzo che combini chiarezza e confusione. Dovrei offrirlo agli occhi sia come intero che eterogeneo, la sua scheletrica oscurità che scuote l'architettura con un veloce senso di attività e forza.” Come risultato di tutte le informazioni ricercate e le quotazioni dell'artista, si giunge alla conclusione che Rotschild crea soglie monumentali come sculture che fungono come un elemento architettonico che ha una consistenza poetica con ciò che le circonda sia all'interno che all'esterno.

Invece di distaccare le sculture dall'ambiente, le installazioni di Rotschild trasformano in un sito gli interventi specifici che combinano arte, architettura e spettatore tutto in uno. Si può quindi affermare senza dubbio che le sue installazioni fungono da soglia che concettualmente e visualmente sottolinea i confini.



Eva Rothschild, Tate Britain Duveens Commission ,2009

3.4 Esther Stocker

3.4 a) Biografia e poetica

Esther stocker è un'artista Italiana nata a Silandro nel 1974. Dopo la laurea all'Accademia di Belle Arti di Brera nel 1996, ha continuato la sua via accademica all'Art Center College di Design a Pasadena, California, fino al 1999. Una delle caratteristiche che la distingue dagli altri artisti è il modo in cui lei riallinea la realtà virtuale e porta la visione percettuale dell'osservatore oltre i limiti della tela verso ambienti tridimensionali, espandendo i limiti fisici dello spazio. Componendo un linguaggio visuale che è basato su un sistema a griglia, l'artista sperimenta anche come controllare e combinare gli spazi vuoti “ tra assi lineari, generando una logica di prospettiva che mette in evidenza i limiti oltre la realtà virtuale. “

Per capire il lavoro della Stocker per prima cosa abbiamo bisogno di sentire e di cercare il significato dietro la semantica e di ripensare cosa o come lo . Stocker, risulterà vero sostenere ciò invece che concentrarsi solo sulle fatture figurative o astratte dell'arte. Stocker si ispirava anche agli studi di scienza e scientifici mentre creava le sue composizioni con campi trascendenti di percezione.

L'influenza dei principi della Gestalt e della psicologia è un fatto fatale che troviamo nelle composizioni della Stocker. Disposizioni e prossimità di semplici geometrie come le linee, quadrati rettangoli e triangoli in uno spazio chiuso con una ripetizione di armonia in modo da sentire l'essenza e percepire la forma dell'intera composizione, questo è lo scopo sotteso a questa influenza.

3.4 b) La percezione dei Confini per Esther Stocker attraverso l'analisi di alcune installazioni

La caratteristica importante di Ester Stocker è come lei trasforma composizioni bidimensionali in scene 3d ed espande i limiti della percezione dello spazio. In altre parole Stocker trasforma la tela in una costruzione architettonica il cui obiettivo dell'osservatore è essere come un investigatore .

Questo è come l'artista offusca i confini sentimentali e fisici tra l'osservatore e lo spazio. Il contrasto tra semplici geometrie e i colori cattura l'attenzione alla presenza di vuoti e senza confini. Stocker descrive il suo spazio filo come nella semiotica 'umana; lo spazio non è solo la cornice di riferimento del vocabolario *indexical* e un gesto dell'orientamento, ma anche una dimensione dell'immagine di quel vocabolario delle emozioni e del tempo.'

Da queste affermazioni è assolutamente veritiero affermare che nelle composizioni di Stocker, sia dipinti, che installazioni c'è un infinito senso, che rimanda alla cinetica di Gianni Colombo e agli ambienti interattivi dove ci sono i confini statici che separano lo spettatore dall'oggetto d'arte con stimoli visuali. Quando guardiamo l'opera di Gianni Colombo "elastic Space" fatta nel 1968, vediamo come l'artista configuri un sistema a griglia che è stato costruito da corde elastiche fluorescenti composti in certi punti fissi sulla sua superficie in un cubo bianco. Nonostante appartenenti a due epoche diverse entrambi gli artisti hanno provato a investigare la rottura dei confini nelle

singole forme, strutture che ci hanno forzato a ripensare in maniera alternativa come vedere, percepire e identificare ciò che ci circonda.



Esther Stocker, Geometric Rooms,2012

Capitolo 4:

Rappresentazioni della Natura nel 'White cube'

4.1) 'La natura' nei diversi campi dell'Estetica

“Per l’artista la comunicazione con la natura rimane la condizione più essenziale. L'artista è umano; lui la natura; parte della natura all'interno dello spazio naturale.” (Paul Klee)

La percezione dell'estetica e la sua definizione nell’ambito dell’Italia contemporanea, ha cominciato ad essere riconsiderata fin dalla fine degli anni cinquanta. Come risultato della crescita della globalizzazione, le riforme economiche cominciarono in tutto il mondo. La materializzazione al livello della struttura socioculturale provocò un aumento delle ‘società consumiste’ i cui servizi umani e relazioni pari cominciarono ad essere consumate sotto l'ideologia posto-industriale. Condizioni come 'l'identità', 'appartenenza', 'dintorni' cominciarono ad essere percepite come barriere ideologiche di fronte a liberalizzazione. Confini fisici si trasformarono in limitazioni conoscitive che costringono l’artista a riconsiderare campi dell'estetica ed ancora una volta sperimentare.

Se ci soffermiamo sull'asserzione di Kant chi strutturerà le radici della conoscenza estetica, noi vediamo che l’estetica è descritta come giudizio di bellezza, gusto e ‘sublime’ come "sensazione obiettiva." Secondo Kant l’estetica come formazione non può essere analizzata senza prendere in considerazione le leggi della natura. Per capire 'la natura' abbiamo bisogno di lasciare i nostri pensieri e tentare di sperimentare il mondo nel modo in cui lo noi interpretiamo, non nel modo che già esistente. Da questo 'la natura' come comprensione, si trasforma in una 'contemplazione obiettiva' quale 'incarnata come approccio fenomenologico ad un'esperienza.'

Oltre alle riflessioni del ventunesimo secolo, le origini della ricerca volta alla comprensione dell’arte affondano fino alla Grecia Antica. Secondo Aristotele 'l'arte è un'imitazione o rappresentazione della natura.' E la natura è un ‘fenomeno’ estetico 'che incarna le essenze come fa la pratica dell’ arte ', ma comprende anche la causalità dei comportamenti umani. Nonostante fosse un filosofo del ventesimo secolo, le idee di Hegel hanno molte somiglianze con quello che Aristotele ha affermato. Secondo Hegel:

§ 192.

La natura si è presentata come l'idea nella forma della diversità. Partendo dal fatto che in natura l'idea è come il suo negativo o è esterno alla sua natura non è soltanto esterna in relazione a questa idea, ma l'esteriorità costituisce la determinazione in cui la natura come natura esiste

§ 193.

La natura rimane, nonostante tutta la contingenza della sua esistenza obbediente a leggi eterne; ma certamente questo è anche vero nel regno della sua coscienza, un fatto che già può essere visto nella convinzione che la provvidenza governi gli affari umani

§ 194.

La natura sarà vista come un sistema di palcoscenici, in quale il palcoscenico necessariamente sorge dall'altro ed è la verità più vicina all'altro che ne è il risultato, sebbene non nel modo in cui genererebbe naturalmente l'altro, ma piuttosto nell'idea stessa che costituisce il terreno di natura.

§ 195. La natura è, in se stessa una vita. Il movimento della sua idea attraverso la sua sequenza di palcoscenici è più precisamente questo: il postulare l'idea stessa come quello che è in se stesso; o, quello che è la stessa cosa, va in lui fuori da quell'immediatezza ed exteriorità che sono morte per andare in lui; ancora più lontano, sospende questa determinazione dell'idea nel quale è solamente vita, e diviene spirito che è la sua verità.

§ 196.

L'idea come è natura: (1) come essere universale, ideale fuori dagli spazi e dai calcoli; (2) come il vero e reciproco essere separatamente da se stesso particolare o esistenza di materiale. Natura inorganica; (3) come realmente vivente, natura organica. Le tre scienze possono quindi essere chiamate così: matematica, fisica, e fisiologia.

I concetti di determinazioni di Hegel mostrano che 'la natura' è come una concezione: la consistenza di idee che rappresentano l'essenza del significato, oltre valori critici ed universali e le particolari esistenze. Quando noi guardiamo alla filosofia dell'arte moderna possiamo rilevare le particolari somiglianze con la natura. Oltre a tentare di rappresentare essenze di significato così come 'la natura' fa, l'arte moderna interpreta anche - la realtà e la natura - dal punto di vista sperimentale e sentimentale espandendo i limiti di percezione.

Nella parte seguente della mia tesi prenderò in maggiore considerazione gli approcci contemporanei della 'la natura' è rappresentata come 'l'interfaccia tra percezione di spazio ed aspetto.'

4.2) Le rappresentazioni della Natura nel 'Cubo Bianco'

“Gli anni Sessanta sono un periodo in cui gli artisti stavano pensando a come rompere gratuitamente la scatola bianca e tradizionale della galleria. *Land Art*, o *Earthworks*, emersero durante questo periodo ed è importante sottolineare che questi lavori oggettivarono la terra come un mezzo o come luogo.”

Nella storia delle arti moderne, cominciando dagli anni Venti con l'influenza del costruttivismo, le rappresentazioni bidimensionali si trasformarono in tridimensionali e generano le radici della prassi dell'arte dell'installazione. Alla fine degli anni Sessanta, 'il luogo specifico' le opere o in altre parole le installazioni divennero un importante genere dell'arte contemporanea che affronta un'esperienza sensoria più diffusa, piuttosto che i punti focali galleggianti su un muro "neutrale" od oggetti isolati esposti su un piedistallo.' Comprendendo caratteristiche architettoniche e spaziali nel suo contenuto, si cominciò dagli anni Settanta la pratica dell'arte dell'installazione che ebbe impatto sull'accettazione di una percezione di spazio di galleria nuova chiamata 'cubo bianco.' Brian O' Doherty che è lo scrittore de 'L'ideologia dello Spazio Galleria' ritrae un cubo bianco come un ambiente artificiale dove 'i muri sono dipinti di bianco e i soffitti diventano la fonte di luce. L'arte libera, come era solito dire 'era da prendere durante la sua stessa propria vita.' Secondo l'ideologia del cubo bianco, lo spazio di esposizione è un 'volume assoluto' dove 'le opere stesse mettono contenuto all'interno di un contesto e rendono il contesto stesso un contenuto.'

Descrivere uno spazio come un 'volume assoluto' vuole dire un territorio neutrale dove percezione di tempo e spazio è presunta come illimitata. Definire o includere un volume assoluto che non ha limiti con barriere artificiali costringe gli artisti moderni a reinterpretare ambienti dove il concetto di spazio è divenuto contenuto di rappresentazione. Doherty descrive il problema di contesto come contenuto nel modo seguente: 'Il muro (muro dello spazio galleria) diviene una membrana attraverso la quale i valori estetici e commerciali cambiano superficialmente. Quando questo brivido molecolare nei muri bianchi diviene percettibile, c'è un'inversione più lontana di contesto. I muri assimilano; l'arte scarica.'

Ma i cambi di circostanza cominciarono ad essere ridefiniti quando 'la natura' come concetto divenne tema di un'esposizione e contenuto dello spazio galleria. Rappresentare 'la natura' in un 'cubo bianco' elimina i confini artificiali tra interno ed esterno. A partire da ciò il subconscio dello spettatore comincia ad avere un ruolo chiave mentre definisce territori importanti. Dietro a questo comportamento c'è il ruolo integrante della 'natura' tra arte e coscienza umana. Quando noi guardiamo alla denotazione generale della natura, si trova questa definizione: è collettivamente un fenomeno del mondo fisico, incluso piante, animali, il paesaggio, le altre caratteristiche e prodotti della terra come opposti alle creature umane o le creazioni umane (Dizionario Collins) che comprendono tutto il sistema di valore che procrea radici di consapevolezza ambientale. Ed ecco perché, 'la natura' come soggetto schermo cominciò a lacerare 'la membrana' artificiale del "Cubo Bianco" dove il contenuto dell'opera

Se noi, ipoteticamente, tentassimo di includere una forma 'organica' come la natura, che ha un potenziale di crescita nel tempo, in un volume 'rigido' come l'interno di una galleria, si potrebbe provocare estasi o

interruzioni al rifugio più esterno del volume, che agisce come un separatore fra interno ed esterno. Come risultato della frattura del rifugio esterno, diviene quindi, difficile definire certi confini tra ambiente interno ed esterno. In questa occasione, la coscienza percettiva cominciò a giocare un importante ruolo durante il processo di schermo, marcando i territori. Lo spettatore come "investigatore" è incentivato consapevolmente o inconsapevolmente con la rappresentazione della natura come fenomeno 'spaziale' all'interno dello spazio galleria, che forza lo spettatore a percepire le differenze tra i fatti che esistono e sono prescritti in quello spazio.

Per spiegarlo più chiaramente: "per catturare in un'immagine come il mondo si presenta a noi nell'esperienza, per fare una fotografia di come le cose appaiono veramente, è soltanto fare una fotografia di ciò che si è esperito, di quello che appare, ovvero il mondo." Così, sarà vero affermare che durante il processo schermo, la coscienza dello spettatore agisce come un ruolo integrante caratterizzando il lato cognitivo della natura e i confini fisici del 'cubo bianco.'

Nella parte seguente della mia ricerca, io cercherò di analizzare quattro artisti di installazioni che hanno approcci artistici diversi nella rappresentazione di natura in cubo bianco.



Urs Fischer, You, 2007, Gavin Brown

4.2 a) Richard Long

Richard Long nasce nel 1945 in Inghilterra. È noto come pioniere dell'arte del paesaggio, che prova 'i campi di esperienza della natura' viaggiando e raccontando memorie dei suoi viaggi in installazioni. Secondo Long, 'il significato del "camminare nel suo lavoro" porta tempo e spazio nella sua arte; lo spazio significa distanza.' Per lui 'un'opera d'arte può essere un viaggio.' Osservare componenti della natura investigandoli nei loro ambienti, e creare tracce provvisorie di loro che significhino l'essenza del 'il momento', 'lo spazio', è il modo in cui Long interpreta la natura.

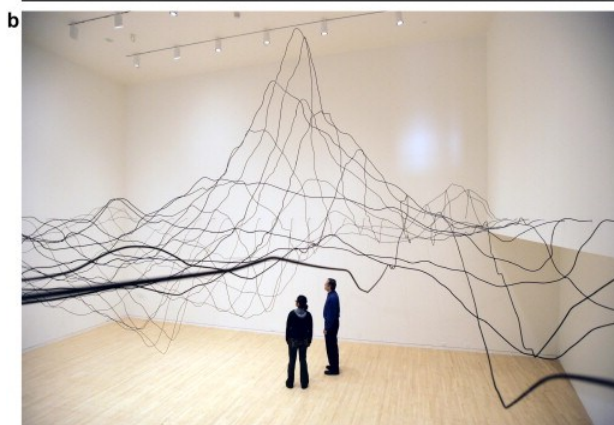
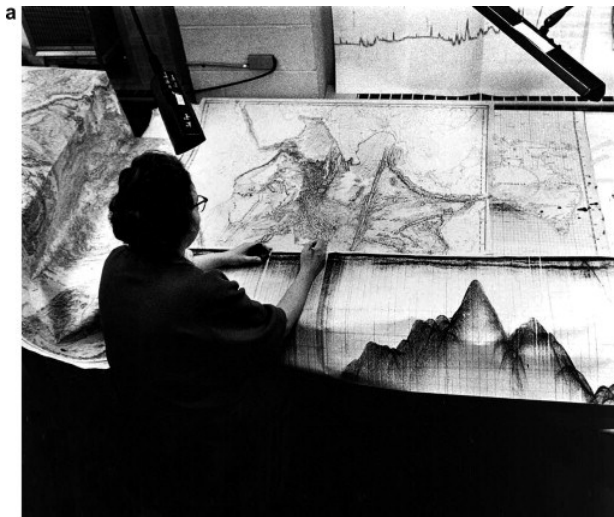
Preferisce scegliere panorami scalati largamente per lavorarci sopra, Long ha fatto installazioni anche in interni di piccola scala il che rappresenta tracce dalle sue installazioni da esterni. Oltre a riflettere sulle caratteristiche materialistiche e formali degli ambienti esterni, le sue installazioni al coperto hanno straordinariamente la consistenza coi loro dintorni inclusi, artificiali. Se osserviamo l'esposizione dell'artista Konrad Fischer nel 1968 possiamo vedere come l'architettura di uno spazio galleria può cambiare il contenuto dell'installazione, e come 'componenti della natura' possono ricrearsi a causa della varietà dello spazio espositivo dove sono rappresentati.

Durante l'esposizione di Konrad, l'idea di Richard Long era di installare i rami di legno che lui prese al Fiume Avon in una linea diritta per creare un modello simmetrico creando una certa distanza dai muri di lato della galleria per soddisfare il bisogno di una armonia visuale. A causa della distorsione della forma architettonica dello spazio galleria, il modello prescritto è riformulato inerentemente dallo spazio stesso.

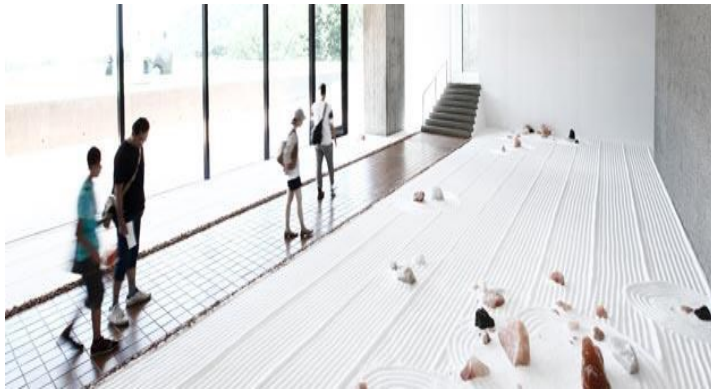


Questo significa che, componenti architettonici di un spazio come muri, orli, pavimenti o angoli possono ricomporre il contenuto dell' opera senza decrescere il suo valore estetico o artistico.

4. 2 b) Maya Lin:



4.2 c) Motoi Yamamoto:



Motoi Yamamoto, Floating Garden, Return to the Sea, 2012

4.2 d) Henrique Oliveria

Henrique Oliveira è un giovane artista di installazioni della generazione brasiliana. Dopo essersi laureato dall'Università di São Paulo, in Comunicazione e Arte, nel 2007 ha continuato la sua carriera artistica come pittore. Lui cominciò a lavorare su uno stile di dipinto nuovo, una superficie di legno è usata come tela. Da qui il desiderio di Oliveira di modificare la tela in una 'superficie organica', la cui natura come materiale diventa infrastruttura per l'atto del dipingere. La ragione per cui l'



artista scelse il legno come base, è l'aspetto pittorico del legno, "le cui trame, i colori ed i toni diversi che sono organizzati in strati", gli ricordarono la superficie di un dipinto. (Oliveira 2012) Nel 2009 Oliveira trasformò i dipinti in installazioni tridimensionali che equamente esplodono i limiti interi dello spazio galleria. L'artista descrive questa trasformazione come un 'trasformazione della questione.' Con la trasformazione a proporzione e scala le 'installazioni vitali' di Oliveira cominciarono un sovraccarico nonostante l'area di esposizione. Così, l'artista trasforma la percezione di spazio al coperto in spazio all'aperto dove gli spettatori come 'investigatori cominciano ad esplorare limiti di spazio.

Dan Cameron, un curatore artistico americano affermò che 'l'arte di Oliveira trasforma lo spazio di museo tridimensionale in una zona



dinamicamente addebitata di energia libero-fluente che l'osservatore sperimenta non sopportando limiti, nessun inizio o fine, e nessuna forma misurabile o contorni. Invece, i suoi ambienti di immersive divennero un bombardamento visuale di colore e velocità, furono i più efficaci poichè avvolsero completamente una visione periferica.

Rispetto alla comune concezione di 'cubo bianco', Oliveira interpreta lo spazio galleria come un 'contenitore sconfinato' che non è isolato strettamente dall' ambiente esterno. Invece di isolare l'opera d'arte dall' ambiente, l'artista inserisce la vita quotidiana per giocare.

In questo modo Oliveira è riuscito a sopraffare l' importanza della consapevolezza ambientale per l' arte contemporanea ed aiutare così, attraverso l'arte, 'Informi residenti della comunità riguardo a problemi ambientali e problemi che affliggono il globo.'



Capitolo 5:

Conclusione

Nel corso della storia dell'umanità ci sono cinque bisogni fondamentali della razza umana che sono essenziali e l'averne un rifugio è uno dei *must* psicologici. Senza un posto sicuro e protetto non possiamo preservarci dalle condizioni sfavorevoli che a volte la natura ci propone come: pioggia, vento, sole, neve etc. Questa è la ragione per la quale la razza umana è sempre alla ricerca di un territorio e della sua definizione, un territorio dove si possano stanziare i popoli fino alla generazione successiva. Per questa ragione noi sentiamo il bisogno di confini fisici e di percezione, per identificare la privatizzazione degli spazi. A volte si sente il bisogno di strutture concrete come muri, recinzioni, barriere etc e a volte facciamo appello al linguaggio matematico come quello dei numeri o delle geometrie per poter definire i confini. Per questo abbiamo modificato il "senso di spazio" come testi di immagine bidimensionali e tridimensionali. Naturalmente questi testi immagine hanno un grande effetto sulla disciplina artistica che rappresenta ed esprime la creatività umana e l'immaginazione, generalmente in una piattaforma visuale come un dipinto, una scultura, la fotografia etc. . A partire dal rinascimento tra il quattordicesimo e il diciassettesimo secolo ci sono state riforme intellettuali nel campo dell'arte. La tradizionale ideologia religiosa imposta ha rimpiazzato se stessa con il latitudinarismo. Gli artisti hanno iniziato a usare la matematica o la geometria per raggiungere le prospettive e proporzioni bilanciate. I punti formano linee, le linee hanno creato piani bidimensionali e piani bidimensionali composti da 3 volumi sulla tela. In questo modo gli artisti hanno configurato un modo artistico razionale e realistico per esprimere lo spazio di tre dimensioni.

Come risultato di geometrie e forme innovative hanno iniziato a cercare modi per controllare e comporre limiti e volumi. Hanno utilizzato diversi tipi di tecniche di disegno ed esecuzione, trasmissione di colori, effetti di luce

etc. fino alla fine del 18 secolo. Quando si è giunti al 19 secolo, un approccio astratto figurativo ha iniziato ad emergere. Nonostante un visibile contenuto d'arte, gli artisti iniziarono a cercare significati oltre gli oggetti. Agli inizi del 1900 invece di rappresentare una visuale da un singolo punto di vista, gli artisti iniziarono a sovrapporre diverse visioni, forme, prospettive, materiali ed esperimenti in un prospetto multiplo per eliminare la statica e usuale, anima dell'arte. Questa trasformazione figurativa causò una distorsione, vale a dire, la distorsione dei limiti delle geometrie e delle visuali che rivela così composizioni fluide e dinamiche. Allo stesso tempo tra gli anni 40 e 50 con l'impatto dell'industrializzazione e le rivoluzioni politiche si è verificata una trasformazione culturale ed ideologica in tutto il mondo. Non ci furono più limiti culturali ristretti, la democrazia prese il sopravvento e questa liberazione ebbe un grande impatto sull'arte moderna. Invece di cercare il significato oltre gli oggetti, gli artisti iniziarono a interpretare la realtà e i limiti di riconoscimento la cui relazione tra spazio e tempo e materialità venne fuori come argomento di discussione. Come risultato la creazione di opere d'arte che portano il pubblico a ripensare, valutare e investigare il significato della presenza e dell'essenza nei campi dell'estetica, psicologia e fisica, diventò parte fondamentale dell'arte. Dal punto di vista strutturale la psicologia sta studiando l'influenza delle forme, dei colori e delle dimensioni, dei modelli e delle proporzioni. Nelle nostre funzioni mentali, comportamenti e teorie fisiche si sta modellando la relazione spazio e tempo per dimostrare la relatività delle essenze. Come risultato di tutti questi affascinanti studi scientifici, gli artisti del 21 secolo si interessarono al concetto di senza limiti, senza spazio, composizioni eterne che si espandono e trascendono i limiti percettivi e fisici. I muri della galleria iniziarono a fungere da barriere dove l'infinito è confinato. Invece di identificare il limite dell'area espositiva, lo spazio di esposizione diventò fondamentale parte del pezzo artistico e delle composizioni artistiche.

Spazio e contenuto si fusero in uno e il pubblico aveva un'opportunità di sperimentare e leggere un significato puro oltre i muri concreti. Da confini così fisici trasformati in limitazioni conoscitive che costringono le persone a ripensare le causalità. Quindi, la riconsiderazione dell'essenza dell'esistenza e della presenza ha forzato gli artisti contemporanei a reinterpretare la comprensione dei valori estetici nella società del consumo. Come risultato della degradazione del giudizio morale, 'la natura' come concezione diviene un soggetto contrario di fronte alla degenerazione socioculturale. Sperimenti della bellezza, la materialità, spazialità, l'identità e l'individualità cominciarono ad essere ricercati nei concetti di la natura.

Conoscenza e consapevolezza cominciano ad annebbiare i confini materialistici. Consapevolezza umana e appannamento della volontà diventarono una soglia tra l'entità fisica e quella astratta.

ENGLISH TEXT



TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT	35
1 INTRODUCTION: GENERAL OUTLOOK TO BORDER AND BOUNDARY TERMINOLOGY	41
1.1 Geometry in Art and Artistic Composition	48
1.2 Meaning of Image Text and Interpretation of Borders by Artist Michelangelo Pistoletto	51
2 RESEARCH ABOUT HISTORY OF MODERN ARTS AND DIFFRENCIATION AT CONVENTIONAL UNDERSTANDING OF 'BOUNDARIES'	51
2.1 20th Century Art Critic	51
2.2 Cubism	53
2.3 Futurism	56
2.4 Constructivism	58
2.5 De Stijl	64
2.6 Dada	66
2.7 Abstract Expressionism	67
3 CONTEMPORARY APPROACHS TOWARDS 'BORDER CONCEPT' AT INSTALATION ART ALONG WITH ARTIST BIOGRAPHIES	69
3.1 Common Characteristic of Selected Artists – Minimalism	69
3.2 Fred Sandback	71
3.2. a) Fred Sandback's Biography and his artistic approach	71
3.2. b) How Fred Sandback Perceives 'Borders' in light of some of his works	73
3.3 Eva Rothschild	78
3.3. a) Eva Rothschild's Biography and her artistic approach	78
3.3. b) How Eva Rothschild Perceives 'Borders' in light of some of her works	81
3.4 Esther Stocker	84
3.4. a) Esther Stocker's Biography and her artistic approach	84
3.4. b) How Esther Stocker Perceives 'Borders' in light of some of her works	85
4 'NATURE' AS AN INTERFACE BETWEEN SPACE AND MEANING INSIDE 'WHITECUBE'	88
4.1 'Nature' in fields of Aesthetics	88
4.2 Representations of 'Nature' inside 'White Cube'	91
4.2. a) Richard Long	95
4.2. b) Maya Lin	97
4.2. c) Motoi Yamamoto	101
4.2. d) Henrique Oliveria	104
5 CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHY	110
LIST OF THE FIGURES	113

ABSTRACT

The main objectives of this thesis are to search the interpretation of 'border' as a limit between the meaning and perception beyond existing appearances while examining how it acts as an aesthetic figure along the history of modern arts. Since the early 1900s, artists began to experiment overlapped perspectives, abstract compositions and assemblage materials which converted two dimensional compositions into 3D installations. This differentiation at artistic representation began to force artists to expand limits of aesthetic, knowledge, and it became an origin point that started to create 'pedestrian spaces' where audience participation began to act as an intersection between space and presence.

Intention at this thesis is to emphasize these facts in three main parts. First part is the research section where 'border and boundary' terminologies are examined. After studying terminologies, there is a section which investigates different interpretations of 'border' as a geometry and semantic along history of modern arts. Second part is the exemplification chapter that works of contemporary artists: Fred Sandback, Eva Rothschild and Esther Stocker, who have similar purposes like: realigning geometries and creating 'experimental' spaces that lead spectator to see perceive facts beyond the existing environments, are represented. In this section; while giving examples from these artists, there is also an intention to expose how they push limits of space perception and integrate abstract forms into architectural installations. And lastly, at the third chapter, there is a debate about the interaction between art-nature, and role of aesthetic experience at this relation. Representation of nature within white cube begins to blur boundaries between interiors and exterior. That is the reason why audience participation started to be interpreted as a bound between space and meaning by some contemporary artists. This section of the research also includes an exploration part which investigates some of Richard Long's and Henrique Oliveria's works, and exposes how 'nature as a bound' is represented like a threshold between space and perception.

To sum up, this thesis' intention is to focus on: interpretation and representation of 'border' as an intersection rather than a separation along history of modern arts, and try to emphasize how audience participation acts as a 'bound' between space and meaning at installation art practice.

Chapter 1

Introduction: General Outlook to Border and Boundary Terminology

From old times to modern era many artists have studied the relationship between space and perception from different points of views. To define the presence of relativity, modern artists focused on creating methods that emphasize meaning beyond appearances that societies ascribe to objects and facts. According to modernists, in order to express 'ultimate' knowledge which is purified from all limitations, "physical destruction of traditional art"² was needed. That is why they started "to promote ideas such as functionalism, technology and truth to materials"³ while trying to cross conventional judgments. As a result, terms such as 'identity', 'territory', and 'belonging' which remind us distinct ways of 'possession', began to be interpreted as cognitive boundaries.

To expand the topic, I researched different interpretations of terms: 'border', 'boundary' from anthropological, geometrical and artistic perspectives in fields of modern art history. I believe altogether, these aspects will create a sense of space from architectural point of view, and reinvestigate comprehensive relation between meaning and form.

In order to delineate artistic meaning of 'border' term, it is important to overview its dictionary meaning. According to the Oxford dictionary the word "border", is:

1. The official line that separates two countries, states, or areas or the area close to this line.

² Richard Shone, 2013, p.129

³ Pevsner, 1937

2. A band along or around the edge of something such as a picture or piece of material.
3. Something that separates one situation, state etc. from another.

⁴Noun:

1. A line separating two countries, administrative divisions, or other areas.
2. The edge or boundary of something, or the part near it.
3. A decorative strip around the edge of something.

Verb :

1. [*with object*] form an edge along or beside (something).
2. (of a country or area) be adjacent to (another country or area).



Fig 1 Berlin Wall District.

On the other hand, meaning of the related word “bound” is described as:

⁵Noun:

1. A landmark indicating the limit of an estate or territory.

⁴ Oxford Dictionary ,Copyright @2013 Oxford University Press :<http://oxforddictionaries.com>

⁵Oxford English Dictionary Online: <dictionary.oed.com>

2. The boundary line of a territory or estate; gen. a limit or boundary, that to which anything extends in space.

3. The territory situated on or near a boundary; a border-land; also land within certain limits, a district, neighborhood, tract.

4. A limit with reference to immaterial things, as duration, lawful or possible action, feeling, etc.

Bound (verb) :

1. To set bounds to, limit; to confine within bounds; to mark (out) the bounds of and limitit.

2. To form the boundary of. To enclose, confine, frame.

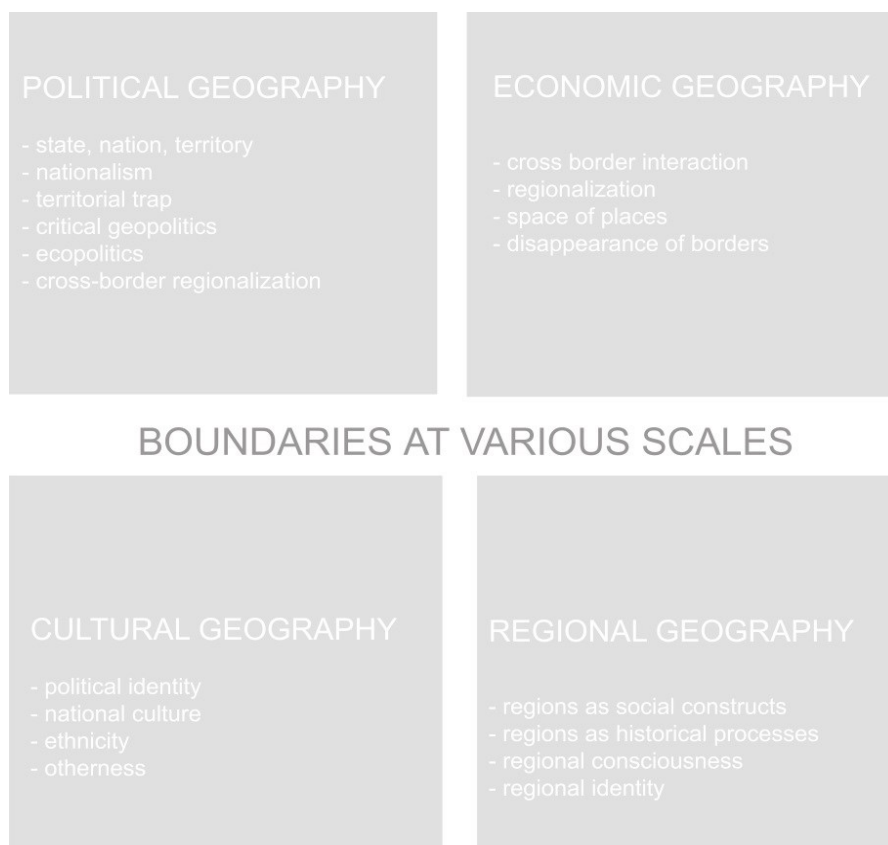


Fig 2 Chart which shows boundaries at different forms

Professors Anssi Passi and David Newman , who are specialized at geology discipline highlights that: “The ideas of borders, boundaries, borderlands, border-crossings and transgression of borders that the representatives of various disciplines using are increasingly employed in a metaphoric sense so that they do not inevitably refer to the material spaces with which geographers typically deal.”⁶ At this case, beside of representing a geographical terminology, border term also comprises anthropologic, ethnological, political and aesthetic meanings in its context.



Fig 3 Dmitri Vladimirovich Vrubel’s Graffiti on Berlin Wall, My God, Help Me to Survive This Deadly Love, 1990.

Due to Frederik Barth who is a social anthropologist, common perception of boundary as a ‘distinction’, comes from “the isolation which the itemized characteristics imply: racial difference, cultural difference, social separation and language barriers, spontaneous and organized enmity.”⁷ And according to Barth ‘borders’ can act as interactions rather than separations; if we can eliminate ‘isolation’ and take precedence over ‘otherness’. In addition to Barth’s opinions when we look at French philosopher Jean - Luc Nancy’s statements we observe similar, but more contemporary approach towards

⁶ Schofield, 2004, p.8

⁷ Barth ,1969,p.409

topic. For Nancy “there is no communion, there is no common being but there is being in common”,⁸ and to take presence over ‘other nesses’ and create a ‘togetherness’, all facts need to be considered in their own contexts.

So at this point, art as a ‘collaborative discipline’ begins to act an integrative role between ‘varieties’. Reason behind this is artist as a ‘supplement’ has potential to “reoccupy lost cultural spaces and propose historical memories.”⁹ which can take presence over ‘other nesses’. However, desire to create a ‘togetherness’ through art, there is also an actuality that; “people have tendency to live inside enclosed spaces and need boundaries around them to define an area where they are separated and protected from distinctions”¹⁰ to define their own identities. As an impact of this tendency, ‘art in concentration in human service’ generated new terms such as: “Site – determined, site-oriented etc which address ‘ a phenomenological or experimental understanding of site, defined primarily as an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location ,with architecture serving as a foil for the art work in many instance.”¹¹ Hence, when there is an intention to study specific area where a particular positions, structure or installation is occurring , or potential to occur, inherently ‘boundary concept’ started to be discussed with in the fields of art, architecture and urban design.

During my research, I search unique interpretations of ‘boundaries’ at contemporary art; and try to explore why ‘ borders’ begin to act as intersections inside white cube’ , while giving examples from 20th century art movements and artists.

⁸Nancy, 1991,p .4.

⁹Foster, 1996 , p .197

¹⁰Zanini,1997 p.25

¹¹ Kwon, 2004 p: 1

1.1 Geometry in Art and Artistic Compositions

Beside of comprising geological and anthropological contexts within it, boundary terminology also has a complex geometrical content. According to Euclid, in order to be a 'figure' (circle, triangle, square, line etc), 'a region must be bounded in space'¹². And to compose this; 'connection, convergence and continuity' are the fundamental states that need to be ensured in a composition. When all the states are in geometrical coherence, then boundaries became 'extremity of anything.'

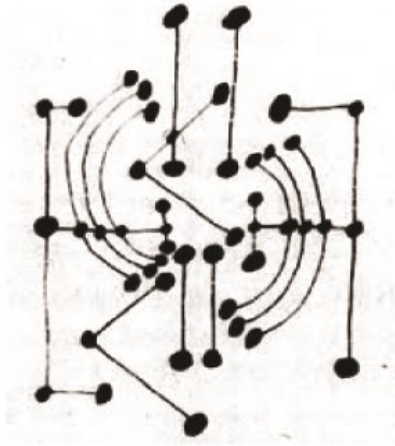
Due to Euclid, there are three types of boundaries, which are:

1. Line as a boundary.
2. Edge as a boundary.
3. Surface of a solid as a boundary.

¹²Euclid's Elements Book, Book , vol .1

Basic elements for to create a form :

LINE



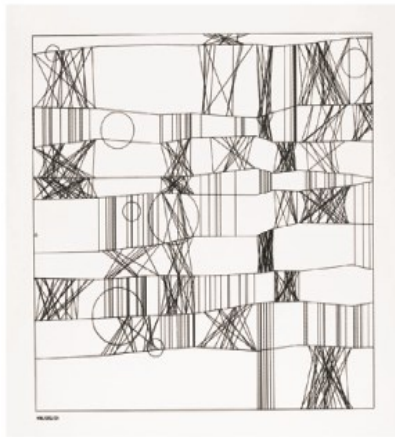
A Drawing by Paul Klee

A point extended becaomes a line by:

- lenght
- position
- direction

1 D

PLANE



Homage a Paul Klee, 1965, Frieder Nake

A line extended becomes a plane by:

- lenght and width
- shape
- surface
- orientation
- position

2 D

VOLUME



Dream City by Paul Klee, 1921

A plane becomes a volume by:

- lenght ,width and depth
- form and space
- surface
- orientation
- position

3 D

Fig 4Illustration that shows basic geometric elements to create a form

When I was researching influences of Euclid's opinions on modern arts, I configured that many art movements got inspired from his statements. While cubists and futurists were using geometrical distortions to capture dynamic perspectives, constructivists preferred to use angular, rigid, geometries as figurative representations.

In Chapter 2, while discussing the 20th century art movements, I will elaborate more in detail, how and why modern artists prefer to use abstract geometries as semantics at their works. But before discussing the historical context, it may be useful to look at its state at current era.

As a result of globalization and rapid change at aesthetic values, it became difficult to distinguish varieties between causalities. It is no longer possible to classify particular styles and approaches with specific definitions. Art and science started to determine new contradictory fields. Interactions between societies and creative disciplines, (art, architecture, design, engineering, science etc.) make hard to define limits of 'instances'. The awareness of this uncertainty led artists to devise new approaches and techniques to express their individual styles.

Hence, artists started to address comprehensive barriers in their works through expansions, distortions, dispositions which signify mental and physical boundaries that they faced through.

In design and art practice, 'Gestalt Principles' are known as one of the basic references, which disassociate forms from the whole situation into what they really are, and reach the meaning of beyond shape and structure.

List below you can see the six main principles of Gestalt:

Proximity: Elements that are closer to each other are more likely to be grouped together. You see four vertical columns of circles, because the circles are closer vertically than they are horizontally.

Similarity: Elements with similar attributes are more likely to be grouped.

You see four rows of circles in the Similarity example, because the circles are more like horizontally than they are vertically.

Continuity: The eye expects to see a contour as a continuous object. You primarily perceive the Continuity example above as two crossing lines, rather than as four lines meeting at a point, or two right angles sharing a vertex.

Closure: The eye tends to perceive complete, closed figures, even when lines are missing. We see a triangle in the center of the Closure example, even though its edges aren't complete.

Area: When two elements overlap, the smaller one will be interpreted as a figure in front of the larger ground. So we tend to perceive the Area example as a small square in front of a large square, rather than a large square with a hole cut in it.¹³

When I decided to search subject from scientific prospective, I realized that some scientists aggregate these principles with artistic meaning of space, form and reveal a new methodology, which is called "Science of Art." Philosophers Ramachandran and William Hirstein defined Science of Art as "A Neurological Theory of Aesthetic Experience", which investigates spectators' artistic experience by mediating a set of heuristics that artist deploy to their brains visual

¹³ Principles of Gestalt ,MIT Interface Design and Implementation Course Notes, 2008

areas. According to scientists' theory, there are certain visual facts and stimulators that affect audience's artistic experience.

Below is the list of factors that help spectator to read cognitive image texts more clearly.

1. Association of forms: Expressing cognitive phenomena like good/bad, beauty/ugliness etc. with colors, patterns, textures in a visual composition. Example: In traditional paintings woman figures are represented with bright, soft colors and curvilinear forms rather than edgy, rough textures that represent emotional, pure and seductive characteristics.
2. Induction: Perceiving a composition or a repetitive pattern which forces viewers to perceive the whole content of composition in its own environment.
3. Subtraction and Multiplication: Isolating a part or section which helps to catch attention and perceive the content or repetition of forms, colors, patterns to create a sense of continuity.
4. Contrast: Use of differentiations to enclose zones that deserve allocation of attention.
5. Symmetry: Harmony of forms, colors, and patterns which visually and mentally is in logical consistency.
6. Logic of Perception: Trying to understand and experiment meaning beyond objects and compositions.
7. Art as a metaphor: Visual semantics or sentimental stimulants, which force audience to rethink again.

8. An Experimental Test: Exhibition processes that the interaction between audience and work of art can be observed at its own environment. (Hirstein, 1999)

Ramachandran and William Hirstein's study highlights that: what we perceive actually signifies the meaning and its contextual environment.¹⁴ Visual compositions can effect spectator's memory and cause a subconscious determination, by forcing them to perceive the appearances beyond physical existences. Human brain can capture and amplify the meaning of object according to its visual content such as color, dimension, pattern, and material etc.

In my research, I try to address two approaches, which investigate 'visual and cognitive interactions' between appearance and meaning behind forms.

At the section below you can see these two approaches.

A). Science of art, which focuses on, how artists deploy certain forms and sensations to titillate "borders". I especially concentrated in the use of edges, frames, corners, margins that represent artistic and architectural genres of landscape, narrative space, interiors and exteriors of private/public spaces.

¹⁴ Hirstein, 1997, p.17

SCIENCE OF ART FROM ARTISTIC POINT OF VIEW

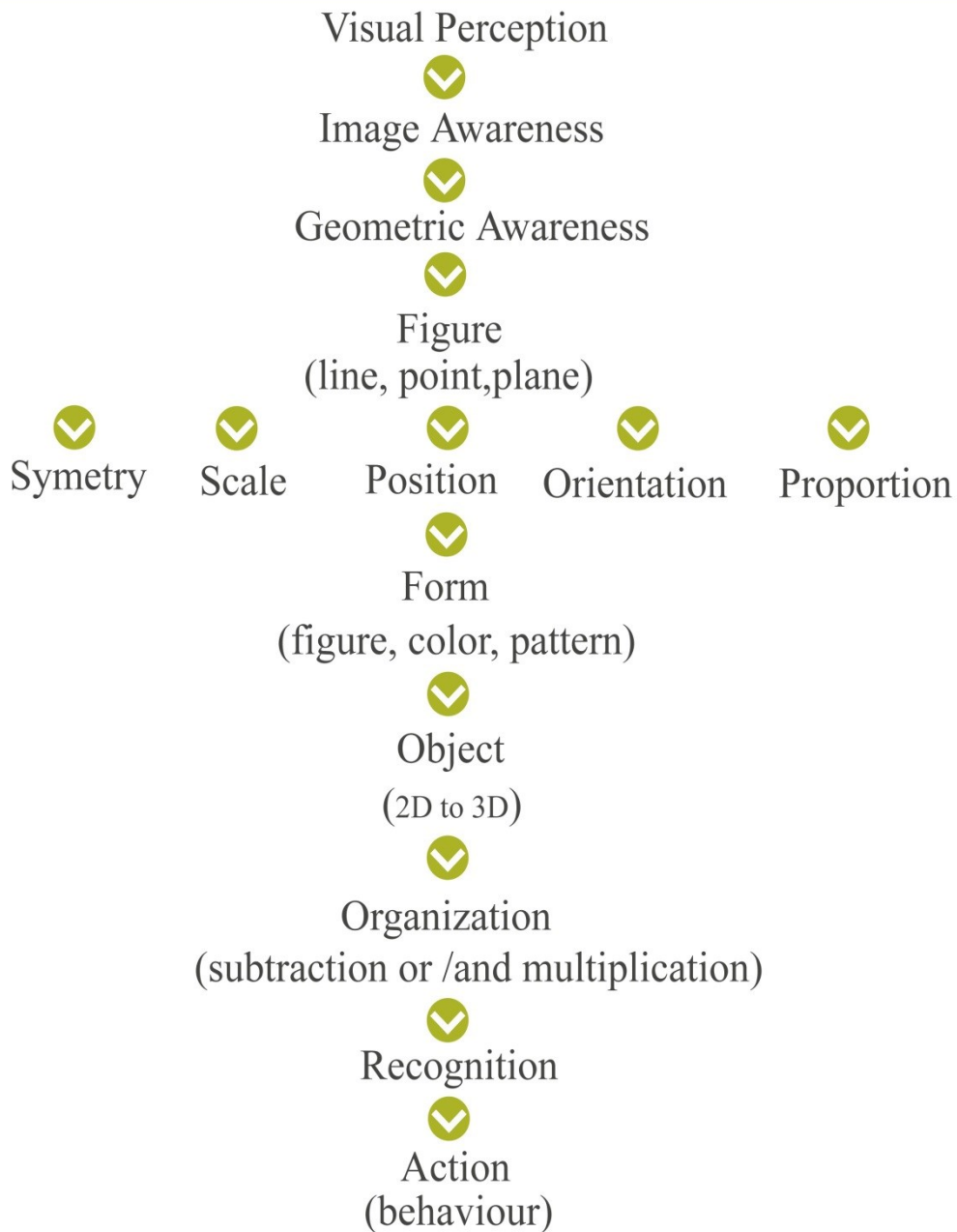


Fig 5 Schema that shows stages of perception process (inspired from other schemas)

B). Philosophy of art, which investigates cognitive image texts or facts that have impact on spectator's perception and knowledge.

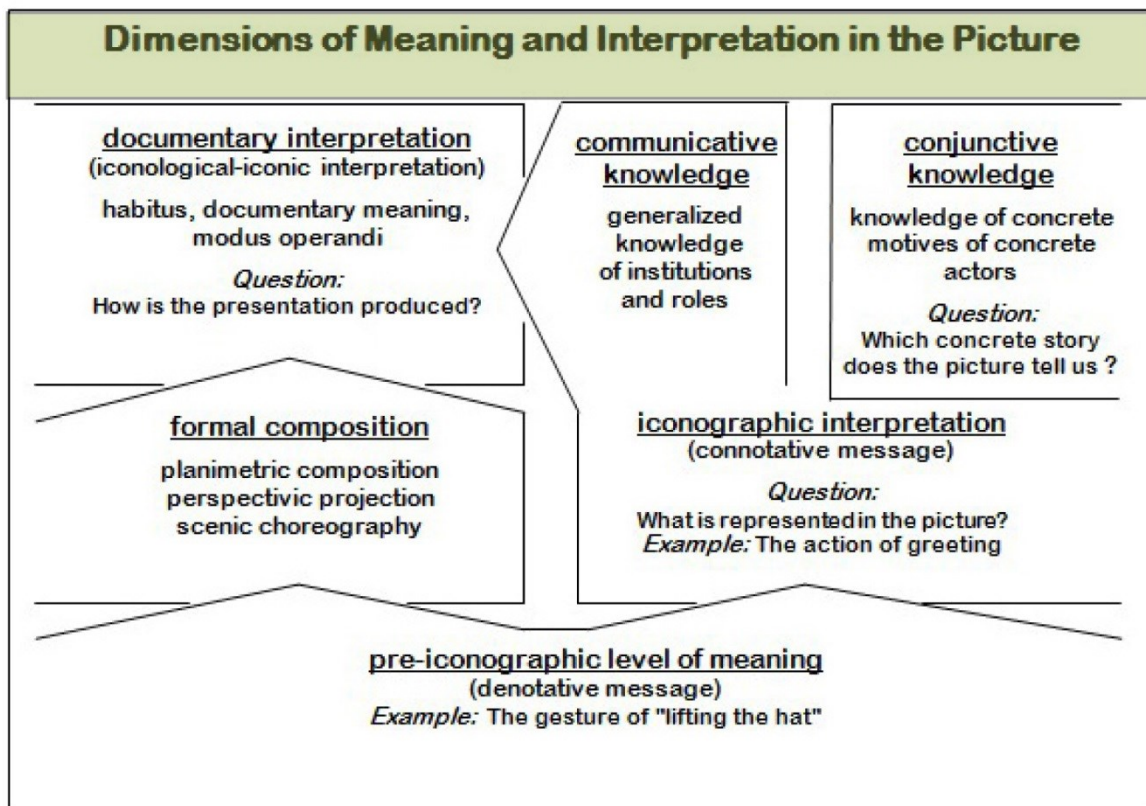


Fig 6 Dimensions of meaning and interpretation in the picture (image taken from Ralf Bohnack's The Interpretation of Pictures and the Documentary Method, Volume 9, No. 3, Art. 26)

1.2 Meaning of Image Text and Interpretation of Borders by Artist

Michelangelo Pistoletto.

While defining the term "border", artists mostly prefer to accentuate cognitive meanings of objects and spaces, which signify 'cultural margins' that grown out from societies' anthropological origins. According to Edward Burnett Tylor, who is known as founder of cultural anthropology, "culture or civilization taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired

by man as a member of society.”¹⁵ When culture started to form a system of values that feeds from societies’ history, modern artist became kind of ‘ethnographer’ who tends to preserve contemporary paradigms to “retain the notion of a subject of history, to define this position in terms of truth and to locate this truth in terms of alterity.”¹⁶

In consideration of all these when we look at the Italian artist Michelangelo Pistoletto’s “Trans Border, Trans Limits, Transgression” Installation, we observe how he used image text as a semantics that poetically signify both social and artificial boundaries which individuals come cross with their daily life’s.

According to Arnd Schneider and Christopher Wright, who are the authors of the book ‘Between Art and Anthropology’, there is always the “potential to explore the sensual possibilities of the chosen medium in relation to effects on audience while also being critically aware of the artificial construction of representations.”¹⁷

When I realign Schneider’s and Wrights statements to Pistoletto’s work, I realize how artist succeed to create an artificial medium by using images from urban infrastructure in sense of ‘fiction’. He used mirrors as a canvas to capture an illusionary boundary between reality and imagination. By this way, artist created a mental delusion in a concrete gallery environment that enforces our mental and environmental limits. Virtual reality became the essence of space like a threshold between veracity and virtually.

¹⁵ Burnett, 1871, pg. 1

¹⁶Foster,1996

¹⁷ Ard Schneider, 2010, p: 3



Fig 7 MichelangeloPistoletto, Transborder/ Translimit / Transgression Exhibition.

Chapter 2: RESEARCH ABOUT HISTORY OF MODERN ARTS AND DIFFRENCIATION AT CONVENTIONAL UNDERSTANDING OF 'BOUNDARIES'

2.1 20th Century Art Critic

20th century was an era when lots of social, cultural, economic and artistic boundaries became vague. It was an innovative period that people were in search to expand limits of intelligence. Science and technology became an integral part of daily life. This transformation forced artist to discuss limits of knowledge that is directed through virtual and artificial mediums. Instead of the obvious presence of objects, they started to reconsider essences beyond the appearances and facts which is one of the facts that enforce 'postmodernism'.

For some recent critics, this 'skeptical approach' couldn't entirely succeed to reach its purpose. According to them, 'in our time – in "the postmodern condition"¹⁸ – "the grand narratives" of knowledge and power have broken down. Not only because their striving for unity led to oppression, but also because their concepts and strategies were knowledge in the information society.' Reason why they stated this is : the rapid alterations at 'artifacts' and 'values', which individuals as a part of an 'information society' have difficulty to adjust themselves constantly. Hence, Jean-François Lyotard who is a French philosopher supports that influence of postmodernism on fine arts need to be consider in fields of 'sublime'. Because " the idea of an adequate relation between form and content of art, idea of the total intelligibility of forms even the most extreme forms of human experience and finally the idea of adequate

¹⁸ Conference paper ,Lyotard between Philosophy and Art, Florida, dec. 3-4, 2007.

relation between the intelligibility of events and formative intelligibility of art.”

19

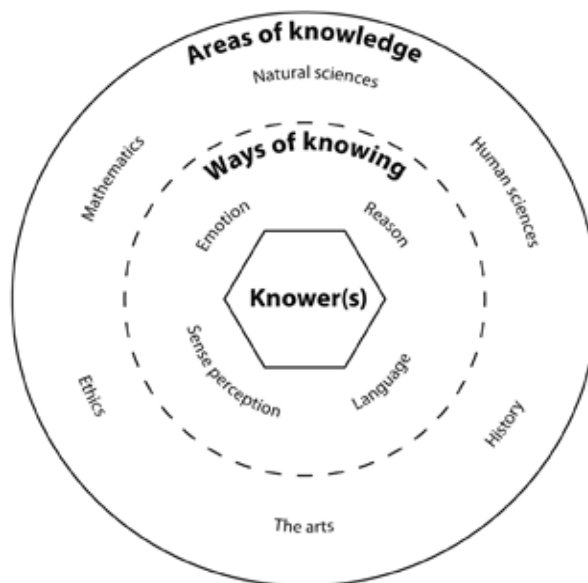


Fig 8 Diagram that shows general fields of knowledge.

In addition to Lyotard, when we look at influence of informative societies on modern artists, we come cross with the opinions of Nicolas Bourriaud. From Bourriaud’ s point of view staring from 1960s to recent date, approaches of modern artists diversified due to social, economic, cultural and technological transformations. In the 21st century, especially young artists, begin to perceive art work as a service and experience rather than an object to be consumed. Instead of ready-made art, which is a polemic of materialistic statement, today’s art is a polemic of relational aesthetic. Human interactions and social context is the main content rather than the symbolic meaning of spaces or forms. With the globalization and industrialization, societies began to develop teleological phenomena that came from the desire to restructure the future world through science and technology that investigates and questions knowledge.

¹⁹ Slade,2007, p: 29

At this point, contemporary art begins to function as an ‘application server’, which manages resources and creates a collaborative link between audiences and socio-cultural networks. And that meshes what Bourriaud says:

“It is not modernity dead, but its idealistic and technological version.”²⁰

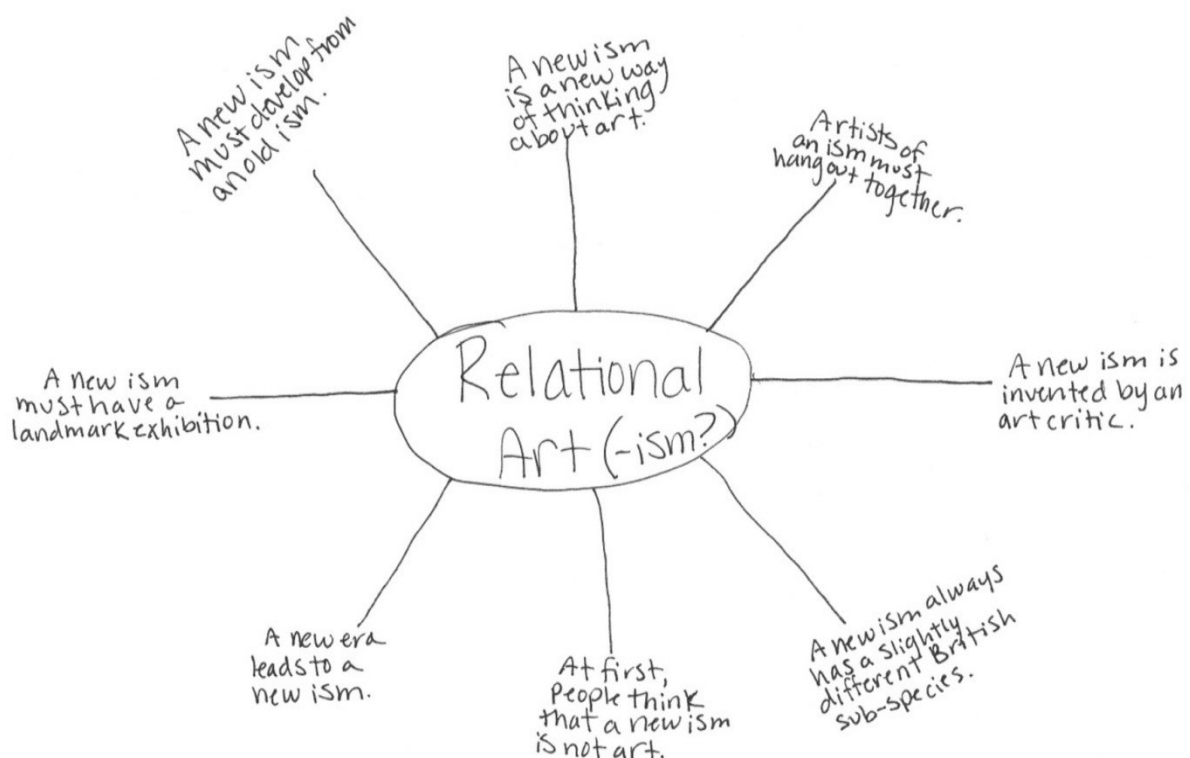


Fig 9 Nicolas Bourriaud, Relational Art Diagram.

2.2 Cubism

Cubism is one of the major movement of art history, which was pioneered by Pablo Picasso and Georges Braque between 1907 and 1914. Success behind cubism is ,the power of abstraction and revolutionary perspective scenes that

²⁰Bourriaud, 1998, p. 13

artists were unable to capture since Renaissance time. Clement Greenberg defined Cubism as a 'positivist or empiricist state of mind', because overlapping different perspectives and deformed screens were an extraordinary approach to represent a painting until the beginning of 1900s. Instead of using commonly known realistic expressions, planes, textures, colors, materials or figures, cubist artists created geometrical and heuristic environments. Cubism can be described as an innovative representation of 1900's art, which reconstructed nature and form while experimenting a third and even a fourth dimension on the 2D surface of a canvas.

George Braque expressed the differences of Cubism from thus far movements from his point of view as: "The whole Renaissance tradition is antipathy to me. The hard-and-fast rules of perspective which it succeeded in imposing on art were a ghastly mistake which it has taken four centuries to redress; Cezanne and after him Picasso and myself can take a lot of credit for this. Scientific perspective forces the objects in a picture to disappear away from the beholder instead of bringing them within his reach as painting should."²¹ (Braque, 1983)

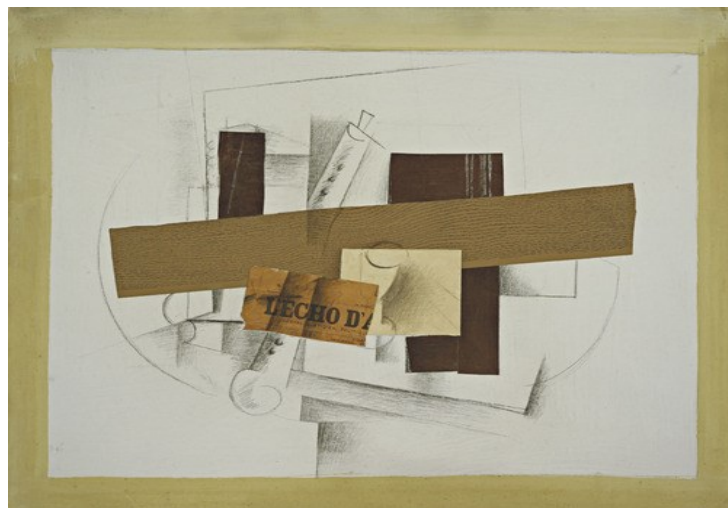


Fig 10 Georges Braque, Still Life with Tenora, 1913

²¹ McDowell, 2006, p. 2

And again for Clement Greenberg ,: “Cubism was different from other earlier art movements because cubist counter-revolution eventuated in a kind of painting flatter than anything else in Western art since before Giotto and Cimabue—so flat indeed that it could hardly contain recognizable images.”²²

Hence to Greenberg’s statement when we look at Picasso’s approach towards forms and figures at his paintings we come across with a “primary relationship of form and color within the picture which are enjoyable, but also the secondary relationship between picture and the subject matter of which the picture is an abstraction.”²³

So in light of these statements, it will be true to state that cubist artists succeeded to capture abstract dynamism through simple lines, colors, and lights while composing different perspectives and materials in one .



Fig 11 Pablo Picasso Still-Life with Chair Caning, 1912

²²Greenberg, , 1965, p. 6

²³ Barr, 1986, p.14

2.3 Futurism

After World War I (1914-1918) social, cultural, political balances changed all over world. There were no more strict, rigid ideologies anymore. Fascist ideology lined up with democracy. This revolutionary change affected the entire world and expanded boundaries between nations. With the influence of the Futurism movement in 1908s terms like technology, machines, motion, and dynamism became focal point of daily life.

For Alfred Barr who was an American art historian, “Italian Futurist subject of matter was of real importance. The exaltation of the machine and of the noise and confusion of modern life was a conscious a part of their program as the abstract analysis of movements and forces.”²⁴ On the other hand for Alan Woods who is a political theorist, and wrote an article about the Italian Futurism and Fascism; “the rapid rise of industry and the widespread application of new technology captured the imagination of the new generation of artists who rejected the stale conventionalism of the academy.”²⁵ The cult of the machine was central to Futurism. Cubism had already started to represent reality as a series of geometrical forms, but futurism took this one step further, elevating the straight lines and streamlining forms of industry to a new Italian Futurism and Fascism.

More in detail, Futurism can be defined as an artistic and social movement which had been raised through Italy’s chaotic political state in 1908s. Futurist ideology was founded by Filippo Tommaso Marinetti who was known as a fascist ideologue, and the author of the Futurist Manifesto. The main philosophy of ‘Futurism’ was to neglect all essences of the past and configure a

²⁴ Barr, ,1986,p.15

²⁵E Article.Alan Woods, How an Artistic Trend Anticipated a Counter Revolutionary Tendency,2003

future that is surrounded by the beauty of machines. According to Marinetti, to deconstruct future, the first thing the artists needed to do was to erase all tracks of classical heritage, existing museums, libraries, academies and create a new aesthetic dialect which needs to be based on 'machines'. But desire to focus on relationship between time, space, and movement was difficult to determine concrete boundaries in some senses, because 'time' and 'motion' are one of the basic components of three dimensions that model the physical universe. Representing these parameters with simple geometries on a two dimensional canvas was a revolutionary artistic approach as futurists did. And that is how Futurism succeeded to blur aesthetic perceptions and led to the innovation of an avant-garde confrontation between art and life.

Italian artist Giacomo Balla who is the pioneer of the movement, was the one who represented the dynamic soul of futurism at all his works. The main characteristic of Balla was the new representation of concepts such as space, time and light to achieve constancy in composition with geometrical repetitions of objects. Balla tried to reflect a sense of dynamism-movement by differentiating geometric forms of objects in a repeated sequence and superimposing images.

The same technique was later adapted in different forms in contemporary arts such as photography, installation art, and digital art where experiments with interaction and dynamism were used to achieve sense of motion in exhibition spaces.



Fig 12 Giacomo Balla, Velocità astratta + Rumore, 1913–14

2.4 Constructivism

From Alfred Barr's point of view Constructivism was as "an intellectual, structural, architectonic, geometrical, rectilinear, and classical in its austerity and dependence upon logic and calculation."²⁶; and it was derived from 'Cubist', 'Futurist' and 'Supremacist' ideology that shaped 1920s Soviet Union.

Kazimir Malevich was the first artist who uttered the roots of 'Constructivism' in 1925, based on his ideas involving Suprematism. But Vladimir Tatlin brought the Suprematist ideology to another level, when he putted forward the concept of using industrial materials to create fundamental forms of geometry. In this sense, Tatlin can be identified as a designer rather than an artist who expanded the limits of art to architecture and engineering.

²⁶ Barr, 1986, p.19

His intent to use basic forms in simplicity and transform them into site specific installations structured roots of today's modern architecture. For Tatlin: "The investigation of material, volume, and construction made it possible for us in 1918, in an artistic form, to begin to combine materials like iron and glass, the materials of modern Classicism, comparable in their severity with the marble of antiquity. In this way an opportunity emerges of uniting purely artistic forms with utilitarian intentions". (Tatlin, 1920)

Beginning with Constructivism and later on with the impact of Dadaism, modern artists became aware of the importance of material and its characteristics. The increased awareness in using material, helped artists to collaborate with engineers, designers, and architects at their installations which in turn paved the way for various artistic forms and helped to expand structural boundaries of exhibition spaces.

Nikolay Punin, who was known as one of the important art critics in the Soviet Union in the 1920s, examined the characteristics of 'Constructivism' in his book *The Diaries of Nikolay Punin*. According to Punin V. Tatlin's Tower was "features which breakdown of boundaries between art and life, between the aesthetic gaze and utilitarian reality between the museum, the gallery and museum rooms on the one hand and the streets, the boulevards, the squares, the factories and the mills on the other".²⁷

²⁷ Punin, 1999 p:25

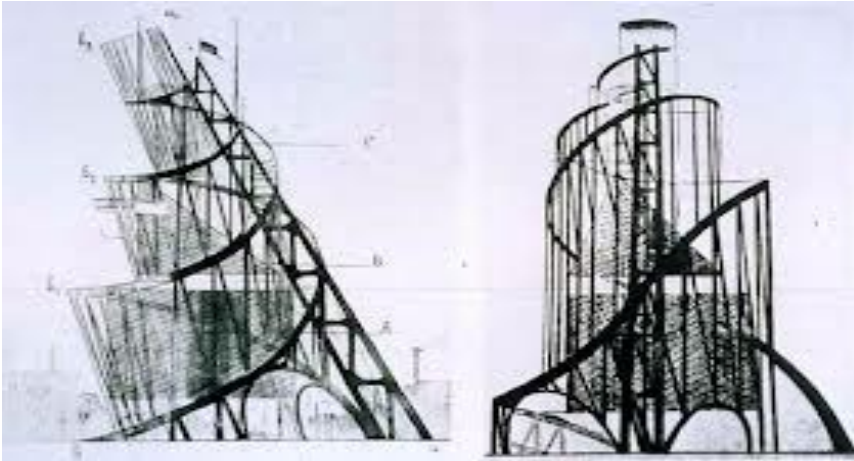


Fig 13 V. Tatlin, Model for the 3rd International Tower, Vladimir, 1920

Instead of being an artistic revolution Constructivism was an ideological movement, which restructured classical understanding of urban life and created an integrative platform where industrialization merged into societies. In the next section, I will highlight important examples of constructivist movement that helped to expand the traditional understanding of space, form, and material, which structured roots of a new architectural dialect.

Constructivist examples:

Kazimir Malevich:

“I have broken the blue boundary of color limits, come out into the white; beside me comrade-pilots swim in this infinity.”²⁸ Kazimir Malevich

At his ‘White on White’ painting, Malevich tried to create an ‘unbounded’ space on canvas surface. Working different variations of white color on a white base canvas made an evaporation effect at boundaries of square form and helped artists to reach ‘zero point of knowledge’ in a spiritual manner.

²⁸Edward, 1969.

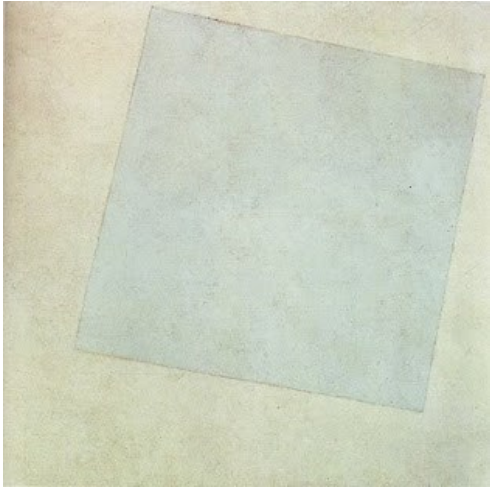


Fig 14 Kazimir Malevich: White on White, 1918

Alexander Rodchenko:

When we look at Rodchenko's White Circle painting we see a simple circle form which identifies the complexity of boundaries by questioning the logic of perceptual inductions. Rodchenko tried to cut inside a circle and by multiplying different circle frames from one base, highlighted the disjoint limit by using color.

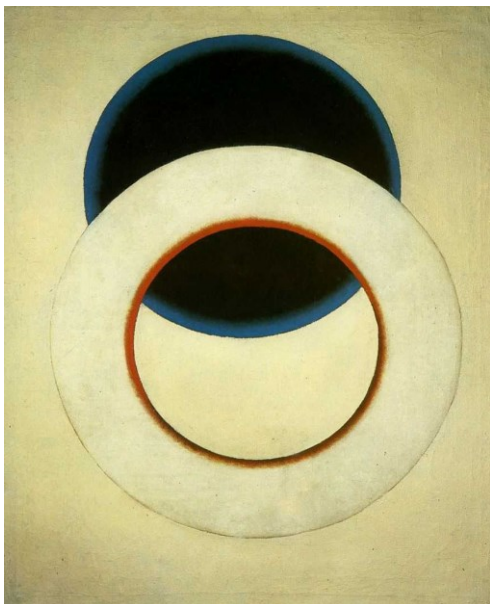


Fig 15 Alexander Rodchenko, White circle, 1918

El Lissitzky

“The artist constructs a new symbol with his brush. This symbol is not a recognizable form of anything that is already finished, already made, or already existent in the world — it is a symbol of a new world, which is being built.”

(Lissitzky, 1919)

The concept of El Lissitzky was to compose volumes with forms, planes, colors and create a global visual dialect by experimenting different techniques such as photo montage, typography, color theory.

Proun Room can be classified as one of the example of his significant work which 2d colored planes transformed into a 3d architectural environment for display purposes. The name of the artwork comes from words pro and Unovis, which means “for the new art” and it refers the ideal interior where architecture links with Suprematist ideology.



Fig 16 El Lissitzky Proun Room, 1923

Kurt Schwitters:

Kurt Schwitters managed to configure his own style called Merz, which has traces of Constructivism in its content. His one of the most interesting works is the Merz House, which is an interior structure that acts as an art object by itself. Using found materials as a structural skeleton and combining them with tangible pieces during an extended period of time, he created an artistic, readymade structure that is in a metamorphosis in itself. In her book 'The cathedral of Erotic Misery', Elizabeth Burns highlights Kate Steinitz's opinions who had a chance to see the transformation process of a column at Merz building as:

"One day something appeared in the studio which looked like a cross between cylinders or wooden barrel and a table-high tree stump with the bark run wild. It had evolved from a chaotic heap of various materials: wood, cardboard, iron scraps, broken furniture and picture frame which Steinitz called it a column. The column-like structure was hollow. Later, when it began to rise like a tower, some irregular divisions of platforms divided into stories. The inside walls were perforated with entrances to caves - more or less dark, depending on whether the electricity was functioning."²⁹

Light of these statements it is hard to define conventional boundaries such as corners, frames, edges of an interior at Merz Building. Schwitters created a 'living space' which is tangible, but also conceptual, which enforces its internal limits until it becomes a part of outside environment.

²⁹ Gamard, 2000, p.88



Fig 17 Kurt Schwitters, the MERZ Building 1920 - 1936

2.5 De Stijl

Instead of being just an influential art movement, De Stijl or in other words Neo-Plasticism, was an innovative approach which had impact on not only on art but also on architecture, fashion and design.

Starting from 1917s, art as context began to be interpreted as a 'phenomenon' which represents all the 'absolute values' of the universe. According to De Stijl ideology, 'abstraction and purification' are the fundamentals to achieve '0' point where human conscious can perceive spirituality and essences behind existing appearance - presence. That was the reason why De Stijl artists tried to eliminate all materialist and figurative concerns at their compositions, and shifted to simple geometries and colors which represent complexity of essences in a purist manner.

More in detail, when we look at content of De Stijl paintings we observe proportionally balanced compositions, which canvas surface as a plane is divided into vertical and horizontal sections by lines or colors within a perfect harmony. Painting as a 'design' represents an 'expressive use of color and emphatic use of line'. So by this way, without any orientation or decoration,

just using basic forms and colors, artistic composition succeeded to express complexity of universe with a pure simplicity on canvas.

According to Piet Mondrian who was one of the leaders of De Stijl movement, "Everything one contemplates for its own sake is indeed beautiful, but it has a limited kind of beauty. When we see something as a thing in itself, we separate it from the whole: opposition is lacking us no longer see relationships but only color and form."³⁰

From Mondrian's quotation it will be true to state that at De Stijl movement, forms and colors are perceived as visual semantics which act as cognitive and visual threshold between 'aesthetic' and 'form'.

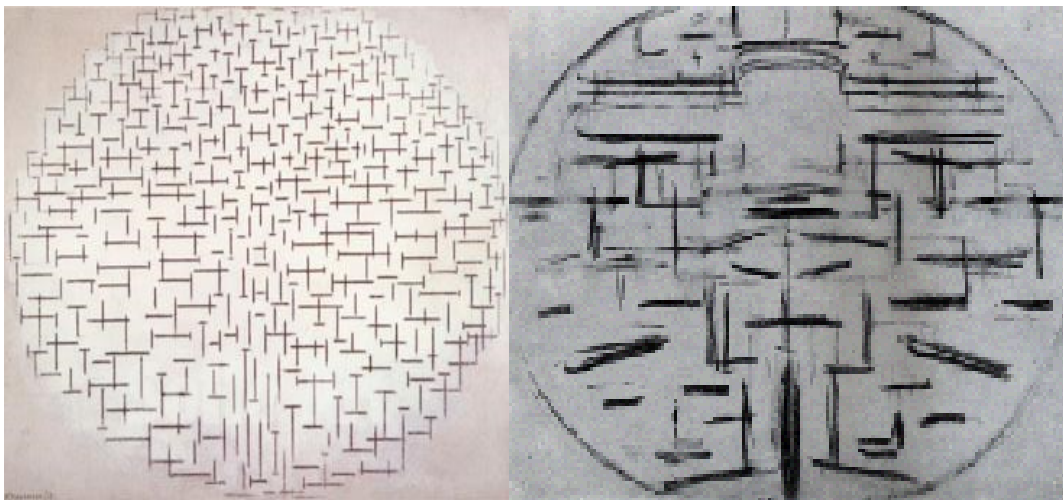


Fig 18 Piet Mondrian,C:No.10,PierandOcean,1915 Piet Mondrian, Pier and Ocean, 1914

³⁰Mondrian, 1918, pg.86.

2.6 Dada

Dadaism was a rebellious socio cultural movement which raised in 1916s Europe, and had influence on various art movements such as Surrealism, Pop art and Fluxus. According to Dadaists ideology, societies need to raze their conventional aesthetic and cultural values and recreate a new 'system of thinking' which needs to abrogate boundaries in front of liberalization and imagination.

As the 'activist' nature of Dadaism 'restrictions' and 'limitations' were unacceptable concerns during creation and production process. That is why Dadaists always desired to experiment radical representations which caused confusion and speculation at the same time. To assemble found objects, create abstract collages from manufactured materials and over paint them, perform performances, and try to capture multi exposed photograms were some of these methods that came out from this desire. Marcel Duchamp was one of the masters of Dadaism who broke down all conventional boundaries of art and aesthetic by developing a new understanding called 'readymade'. His main concern was ³¹to attract our attention to modern life as a field of art'. Artist defined 'readymade' as an ordinary object elevated to the dignity of the work of art by the mere decision of the artist.³²

When we analyze of Duchamp's work we observe a metaphorical approach towards objects and their meanings. According to Duchamp every object can be work of art the only difference between ordinary object and art object is just the way how artist interprets the case. So it will be true to state that for Duchamp, structures or objects like fence, wall, door, window etc. which are

³¹ Stonard, 2013, pg.138.

literally defined as of 'separators', were just perceptual contradictions. Because definitions, meanings or names that we use to describe objects are subjective comprehensions that can differentiate due to way how individual want to interpret.



Fig 19 Marcel ,Duchamp, Fresh Window replica,1964

Fig 20 Marcel Duchamp, Mile of String, 1942

2.7 Abstract Expressionism:

It was an art movement raised in 1940s America. Despite of representing Surrealist characteristics, Abstract Expressionism itself was an experimentalist art movement which investigates visual 'marks' or 'signs' that were raising consciously or not from artist's actions and emotions. When we analyze its technical content, we come cross with abstract and spontaneous color transmissions or marks on canvas surface which reflect traces from artists' momentary movements. By this way, not only painting itself but also artist as a 'soul' becomes an artwork. At this case, artist's 'spiritual experience' and conscious begin to blur boundaries between subjects and objects. According to

Harold Rosenberg who was the founder of 'Action paint' term which is the origin of Abstract Expressionism, "A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a "moment" in the adulterated mixture of his life whether "moment" means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language."³³ Abstract Expressionism has no static boundaries. It has a motion in its nature. That is why instead of enclosed forms and restricted color blocks, at Abstract Expressionist paintings we observe dispersal forms and color transmissions all over canvas surface.



Fig 21 Jackson Pollock in his studio, 1956

³³ Everett,1991, p. 58

Chapter 3 CONTEMPORARY APPROACHES TOWARDS 'BORDER CONCEPT' AT INSTALLATION ART PRACTICE ALONG WITH ARTIST BIOGRAPHIES

3.1 Common Characteristic of Selected Artists - Minimalism

Minimalism is a movement which had big influences on art, design, architecture, music, and literature from 1960s to recent times. Philosophy behind minimalism is to eliminate all complexities, and to capture a basic simplicity in a composition. The reason behind this purification is to create a direct dialogue between nature and mankind. In architecture, this dialogue is represented by removing all unnecessary structural elements, and breaking down composite boundaries to create open spaces. As a result, nature as a symbol of purification became a 'bound' between interior and exterior.

When we look at art and design practices, we see that simplicity is provided by a metaphorical presentation of geometries, which can be classified as upgraded abstractions of Cubist, Constructivist, De Stijl. Michael Fried who is a Modernist art critic and art historian describes 'minimalism' in his essay 'Art and Object hood' as: "The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects are largely ideological....It seeks to declare and occupy a position—one that can be formulated in words, and in fact has been formulated by—some of its leading practitioners."³⁴, and continues to analyze composition of modern paintings as 'The elements inside the rectangle are broad, simple and correspond closely to the rectangle. The shapes and surface are those that can occur plausibly within and on a rectangle plane. The parts are few and so subordinate to unity as not be parts in ordinary sense. A painting is nearly

³⁴ M.Fried, 1967

an entity, one thing and not the indefinable sum of group of entities and references.'

From this statement I can say that in modern art, when shape and surface act as one, they can evocate limits of existing geometries and form new 'boundaries' and as a result, in 2D (surface, geometry), artwork renews itself and expands boundaries into 3d environment. That is why Michael Fried defined 'minimalism' as a 'theatre' from audience's perceptual point of view, especially in the fields of installation and performance art. It is a true statement to describe minimalism as 'theatrical'. When we look at the philosophy behind minimalism we see that simplicity is created with the reduction of perceptual induction at a socio-cultural stage whether it is 2d or 3d. That is why minimalist designers and artists always try to create a composition where audiences experience and perceive meaning of content in a sense of purity.

When we search 'minimalism' from geometrical content in addition to its metaphorical context we come cross with a different case. Robert Morris who is known as one of the most important Minimalist artists and critics highlighted the term "Gestalt" in his article "Notes on Sculpture".

Denotation of term "Gestalt" is 'an organized whole that is perceived as more than the sum of its parts.' In the "Notes on Sculpture" Morris mentioned 'Gestalt' from an artist's perspective by analyzing examples of scale, size, and surface concepts in Minimal art. He explained interactions between color, scale dimension at artwork of art as: "single, pure sensation can't be transmissible because one perceives simultaneously more than proper as parts in any given situation: if color then also dimension; if

flatness then texture etc. However certain forms don't exist that, if they don't negate relative sensations of color to texture, scale to mass etc."³⁵

What I deduce from Morris's statement is, as an artist it is hard to work on a certain concept at one time. If you are working on color schemes and you want to create a sense of infinity in your composition, you need to work on scale, proportions, textures, forms and shapes in addition to color theories as well.

3.2 Fred Sandback

3.2. a) Fred Sandback's Biography and his artistic vision

"I did have a strong gut feeling from the beginning though, and that I wanted to be able to make sculpture that didn't have an inside. Otherwise, thinking about the nature of place, or a place—my being there with or in it—and the nature of the interaction between the two was interesting. And at that point the thinking was perhaps more interesting than the doing, though it's of course the latter that has sustained my interest."³⁶ (Fred Sandback)

Fred Sandback was an American artist born in 1943 in Bronxville, New York and known as a genius contemporary sculptor who studied the interaction between lines, planes and volumes in spaces, which loses their apparent physical substance and transformed into lyrical composition that are in a consistence with their surroundings. After getting his B.A. in philosophy at Yale University in 1966, he continued his education at Yale School of Art and Architecture in sculpture practice under the supervision of Donald Judd and Robert Morris (1969). His educational background had great impact on his art works. He was inspired from phenomenology theories and the concept of wholeness. Sandback

³⁵ R.Moriss,1966

³⁶ Sandback, 1986, interview by F. Jahn

adapted this concept into a third dimension such as Donald Judd and Robert Morris did.

When we look at his first solo exhibitions held in 1968 at The Konrad Fischer Gallery of Dusseldorf and Heiner Fredrich Gallery of Munich we can easily see impacts of 'minimalism' and how it began to shape his artistic style.

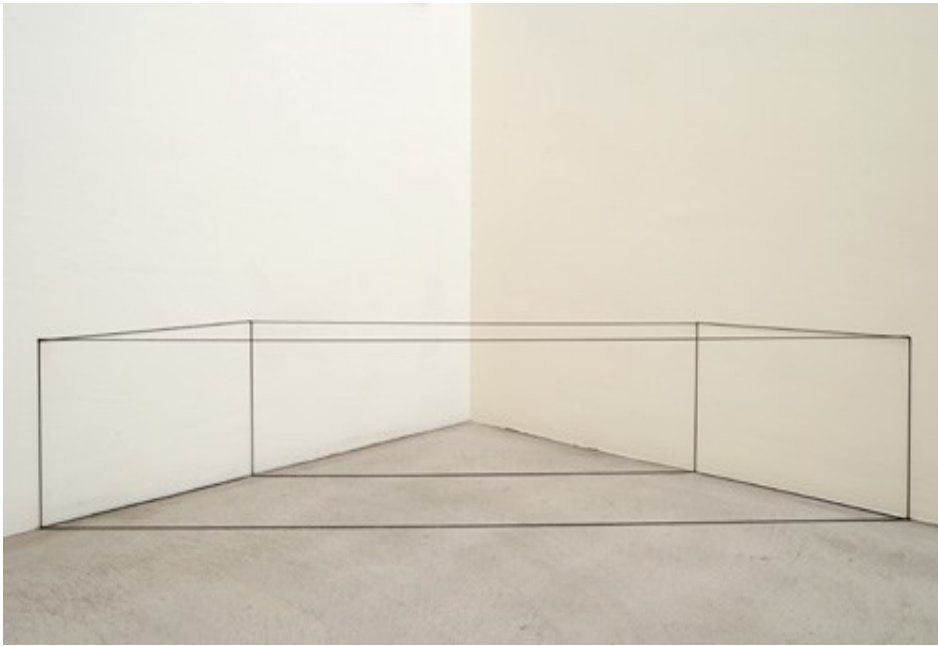


Fig 22 Fred Sandback, Untitled, 1967



Fig 23 Fred Sandback, Untitled No: 6, 1967

Sandback was an artist who was keen on highlighting interactions between objects and spaces such away that structures an architectural harmony.

In my case, when I began to discuss borders, it is an inevitable fact that I need to search sort of restricted sites, areas, surfaces, or volumes that are enclosed or exposed with outer facts such as materials, colors, lights or mental perceptions. Sandback was one of the contemporary artist whowas working on 'in/out', 'outer-inner' perceptions in an aesthetical and psychological manner. When we look at Sandback' s works done in 1970s, we can observe how he worked with 2d geometries and transform them in to brightly colored acrylic 'yarns' by bounding exhibition space with an ordinary material such as string.

3.2 b) How Fred Sandback Perceived 'Borders' - Analysis Some of His Installations

According to Sandback geometric forms have abstract and concrete meanings. For him, 'line' is a geometry which has a direction that points an origin and a point of termination but in abstract sense .That is the reason why in his works, viewers perceive string as a part of space and artworkrather than an ordinary object. At Sandback's works, geometry itself displaces attention from the object to space. Yarns that he created are generally framedwith simple materials, which structure a physical boundary between in and out.

In another sense, Sandback was reconfiguring a perceptual dialect between the 'empty' and the 'substantive' where linear geometries do not inhabit a single plane, but overlap and hence create depth of volumes. When we look at Sandback's notes which were written by the artist himself in 1975, he was describing these inhabits as 'pedestrian spaces' which are not elaborating with their own environments. According to Sandback, his art pieces were

conditioned by and bound to a particular place. They are limited by the structure of a place, but not deduced from it. May be this was the reason why he preferred to work on interior spaces rather than exteriors. For artist, “interiors were elusive and something you can only believe in, which holds all the parts together as a whole. You need to look just inside rather than outside to capture essences in a specific time. It is enclosed volume that helps to capture right perspective where you perceive the limits of space and structure which represents the position of the observer with respect to objects in its own habitat.”

At first side Sandback's works can be interpretable as illusions, but indeed Sandback described them as a non-illusionist in the normal sense of the word. His pure geometries in absolute space were as real as a living organism, which changes its content over in time at different habitats. Pieces of his works will exist in the future, but will be part of a new context thereby making his works as timeless installations. These new contexts will expand viewer's mental boundaries and draw their attention to sense of space and its limits by creating a dialect between art and architecture. How he composed large scales of structures and realign them in to interiors with perfectly balanced proportions are the main reasons behind his constructivist style.

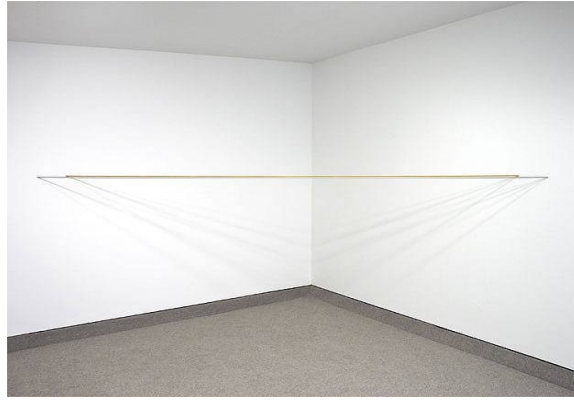


Fig 24 Fred Sandback, Untitled, 1972



When we look at Fred Sandback's interview with Joan Simon in 1977, we can see a passage where Simon assimilated Sandback's works as "the constructions that etching the dawn-to-earth yet utopian Russian constructivism." Joan supported his statement by giving examples from Sandback's corner installations, which triangles are played off two walls and the floor, dynamically charging the rectilinear architectural supports.'

It is a quite a true statement because, also Sandback himself express how characteristic of material had great influence on his constructions, and o

became a part of indispensable element for him. At his article named 'Remarks On My Sculpture' in 1966-86 as:

“In 1966 I found myself engaged in a sort of assemblage of odd pieces of industrial material, connected in series. The singsong interrelationship of parts didn't have much energy or conviction. The first sculpture I made with a piece of string and a little wire, was the outline of a think my first attraction to this situation was to the way it allowed me to play with something rectangular... The sculptures address themselves to the particular space and time that they're in, but it may be that the more complete situation that I'm after is only constructed in time slowly.”³⁷

In my view, Fred Sandback was one of the most talented artists who integrated constructivism and minimalism all in one. Expanding boundaries of 'architectural meaning of constructivism' and 'subjective content of minimalism' were the key facts behind his success. His ingenious sense of space and forms created poetic environments where architecture intersects with art, philosophy and open doors of a yarn whereviewer can perceive essences beyond concrete walls.

³⁷ Sandback: Sculpture, 1986, p. 12–19.

FRED SANDBACK



Fred Sandback Untitled (Sculptural Study, Seven-part Right-angled Triangular Construction), c. 1982/2010



Two views of Untitled (Sculptural Study, Six-part Construction), 1977-2008, black acrylic yarn



Fred Sandback, corner piece, 1969

Fig 25 Fred Sandback's Exhibition at David Zwirner, New York and Annemarie Verna Galerie, Zürich.

3.3 Eva Rothschild

3.3 a) Eva Rothschild's Biography and her artistic vision

Eva Rothschild is declared as one of the most brilliant contemporary artist who succeeded to transformed 1970s minimalism into postminimalism. Rothschild was born in 1972, in Dublin. After obtaining a BA in Fine Art from the University of Ulster, she earned her Master of Fine Arts degree from Goldsmith's College in 1999. With her first solo exhibition in 1998, Rothschild started to make a name for herself as an emerging artist of the 21st century. The way she combined industrial materials (Plexiglas, leather, paper, vinyl, metal, clay) with each other was kind of a naive rebellious approach against conventional minimalist understanding. In contravention to her young age, she realigned minimalism's strict 'formal' understandings such as to use edgy geometries, pale color schemes and transformed them into 'dramatic' art works. Her experimental search for capturing new geometries, and material combinations created unconventional compositions. In her works linear and fragile forms transformed in to architectonic installations by meeting around pottery.

Her constructivist lines generate cognitive boundaries between geometries and spaces. Each of her installation acts as a landmark in its own environment. The main reason behind this is the Rothschild's disposition strategy. Amazingly, Rothschild's sculptors complete each other both sentimentally and formally like a figurative equation one way or other. When we look at Galerie Eva Presenhuber's press publication about the artist's 2009 exhibition,; we detect an interesting statement which is: 'For Rothschild the complications surrounding the physical presence of each piece are keys, she is always keen to explore the gap between the physical manifestation and the visual perception of the work.' This citation reminds me Micheal Fried's opinion which was

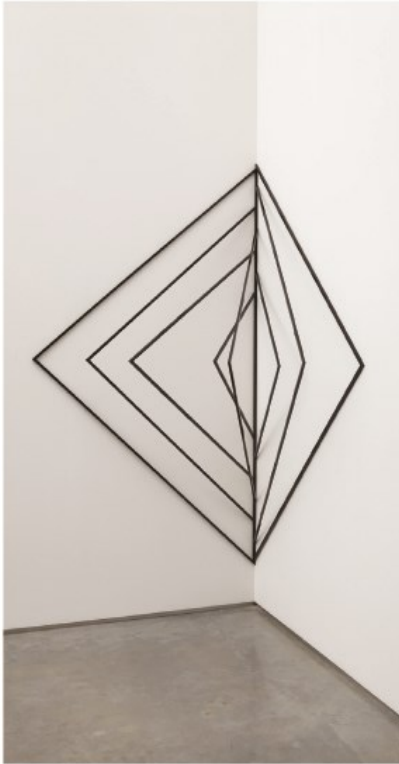
“Minimal Art... Its human size, inspiration in people and nature, its hollow nature betray it as anthropomorphic, biomorphic. Its nature is theatrical. And, theater is profoundly hostile to art.”³⁸ Micheal Fried’s remark is a constructivist poetry that connotes Rothschild’s works which go beyond the object hood of the material. When we look at other publications we realize other comprehensions about Rothschild which again overlaps Fried’s opinions .Again at the press realize of Galerie Eva Presenhuber, it mentions that “the act of making and the transformation of materials are fundamental to Rothschild’s practice, and she is always interested in the expansion of her sculptural vocabulary through the introduction of new processes.”³⁹ For Rothschild the complications surrounding the physical presence of each piece is a part of a puzzle, “she is always keen to explore the gap between the physical manifestation and the visual perception of the work...”⁴⁰

³⁸ M. Fried, 1967

³⁹ Galerie Eva Presenhuber Press Release, Zurich, 2009

⁴⁰ Galerie Eva Presenhuber Press Release, Zurich, 2009

EVA ROTHSCHILD



Mass mind (steel version)



Cyclops 2007

Group Show at Marianne Boesky
Eva Rothschild



exhibition at the Modern Institute

Fig 26 Eva Rothschild's Exhibition at Galerie Eva Presenhuber

3.3 b) How Eva Rothschild Perceives 'Borders' - Analysis Some of Her Installations

Success behind Rothschild's 'theatrical' installations is: her large scaled structures with moderate proportions. Rothschild considers each structure with its own environment. When we look at her installation 'Empire', (Central Park, USA, 2011) we see how artist composed scale and interpreted borders as connections instead of separations. Rothschild express her largely scaled 'Empire' installation, which functions as a 'border' between nature and city. "The stripes climb over the arch in different densities and widths, the colors are switching from foot to foot, transforming the fixed staggered lines into vectors and visually destabilizing what viewers know the sculpture takes the form of a multidirectional arch extending the natural arches formed by the trees that beckon the public into Central Park. The Plaza is a threshold and the work aim not to congest the space, but to heighten awareness of the shift that takes place when one steps out of the street and into the Park. It should become a gateway between urban and nature."⁴¹

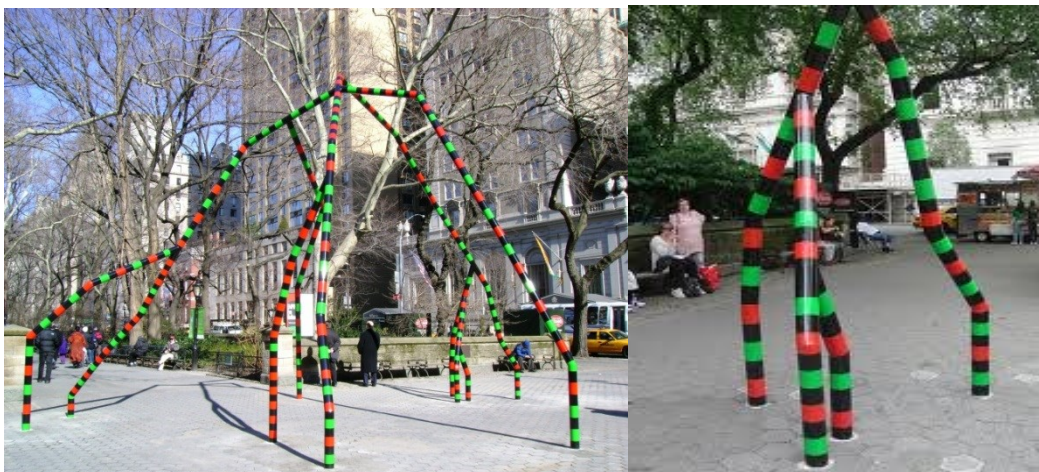


Fig 27 Eva Rothschild's Sculpture 'Empire', NY, 2011

⁴¹ Press Release, 'Empire', Doris C. Freedman Plaza, Central Park, New York, 01/03—28/08/2011

Based on artist's description, I can conclude that instead of restricting geometry and location, Rothschild prefers to use a largely scaled structures with multidirectional expansion to control the area and bond different inhabitants while orienting passage area. By this way, sculptor became a border which set apart urban and nature by functioning like a transition zone.

When we look at the artist's "Cold Corners" installation at the Tate Britain Duveens Commission, we can see more clearly how artist composes geometries in an architectural manner and defines limits of spaces by using characteristics of their own surroundings. At 'Cold Corners' installation Rothschild used twenty-six largely scaled aluminum flux metal adjoining triangles that continues through 80 meter long gallery space, reaches 12 meters height as it loops up and over the marble architraves, and acts as a 'guide line' at a nineteenth century Neo Classical architectural building. Locating a construction in a historical building and supplementing aesthetic unity by responding to the structure in floating motion shows how great Rothschild can collate art and architecture together.

Rothschild defines her bounded space concept as: "I wanted to produce something elevated and open that would not block the space, but would offer an alternative experience of these stately galleries. I want the piece to have a presence that combines clarity and confusion. It should offer itself to the eye as both whole and disparate, its skinny blackness agitating the architecture with a speeding sense of activity and strength".⁴²

⁴² Press Release ,Tate Britain Duveens Commission, 29 June 2009



Fig 28 Eva Rothschild, Tate Britain Duveens Commission, 2009

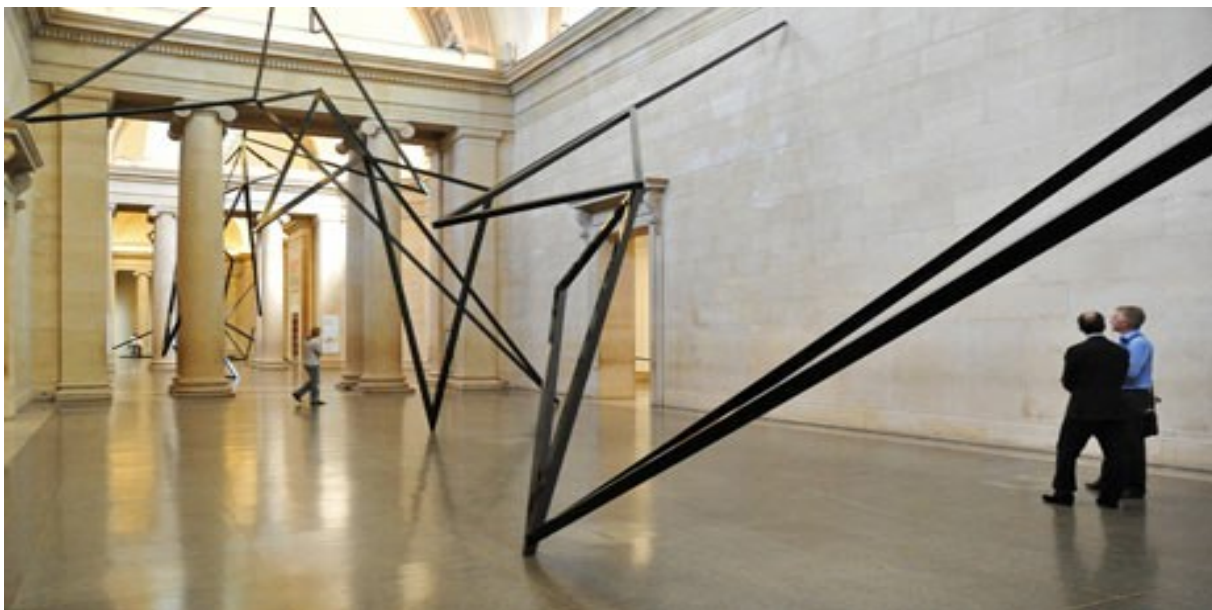


Fig 29 Eva Rothschild, Tate Britain Duveens Commission ,2009

Based on my research and the artist's own quotations, Rothschild creates architectural installations which have poetic consistency with their surroundings. Instead of detaching sculpture from the environment,

Rothschild's installations transform into site specific interventions which bond art, architecture and spectator all in one.

3.4 Esther Stocker

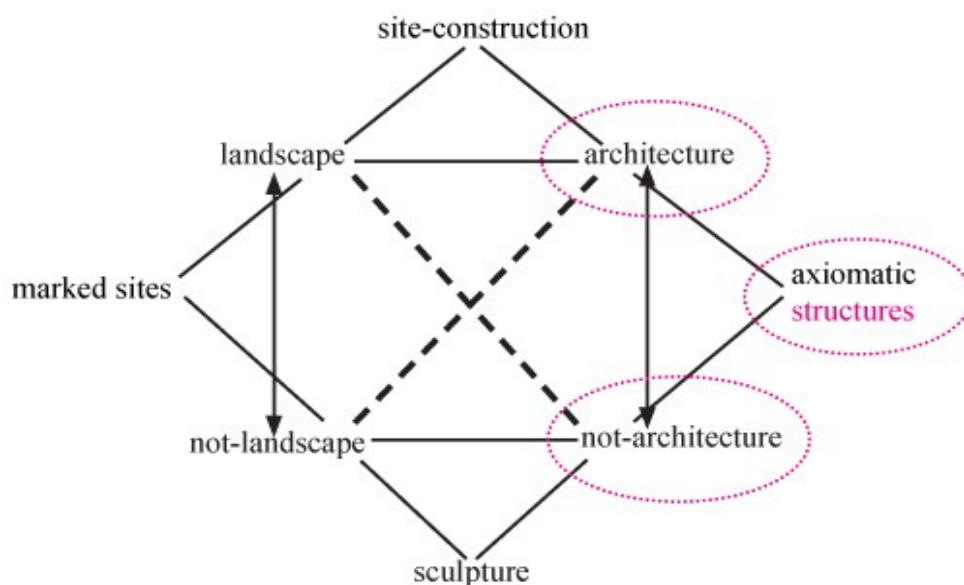
3.4a) Esther Stocker's Biography and Her Artistic Vision

Ester Stocker is an Italian artist who was born in 1974, Silandro, Italy. After graduating from Accademia di Belle Arti di Brera, Milano in 1996, continued her academic life at Art Center College of Design, Pasadena, California until 1999. One of the aspects that distinguish Stocker from other artists is the way how she realigns visual reality. While composing her installations, Stocker uses a 'grid system' to control and combine space perception. By using grid artist creates 'a network of lines that cross each other to form a series of squares or rectangles'⁴³ which helps to compose a balance 'contrasts' in space.

Rosalind Epstein Krauss who is an American art critic, theorist and professor at Columbia University interpreted term 'grid' as a 'barricade' against speech which its mesh's protectiveness against all intrusions from outside. For Krauss "the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency. The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language have been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visually and defending them against the intrusion of speech...."⁴⁴

⁴³ Oxford Dictionaries, 2013, :<http://oxforddictionaries.com/>

⁴⁴ Krauss, 1979, p. 9



Rosalind Krauss 1979
Sculpture in the Expanded Field

Fig 30 Rosalind Krauss Grid Schema from Sculpture in the Expanded Field Document

Stocker's works force spectator to sense the appearances behind existences, and force to re-think fields of space. To perceive Stocker's geometries it may be useful to remember principles of 'Gestalt' and 'Science of Art'. Because disposition and proximity of simple geometries such as lines, squares, rectangles, triangle in an enclosed space with a repetition is the way how Stocker works.

3.4 b) How Esther Stocker Perceives 'Borders' - Analyze Some of Her Installations

An important characteristic of Ester Stocker is how she transforms 2d compositions in to 3d scenes, and expands limits of 'space perception'. Stocker transforms the canvas surface into an architectural environment. Contrast

between geometries and colors renders a feeling of emptiness and boundlessness. Stocker describes 'space' as: "in human semiotics, space is not just the frame of reference of the indexical vocabulary and a gesture of orientation, but instead also a fundamental dimension of the imagery of that vocabulary, for example of the emotions and of time."⁴⁵

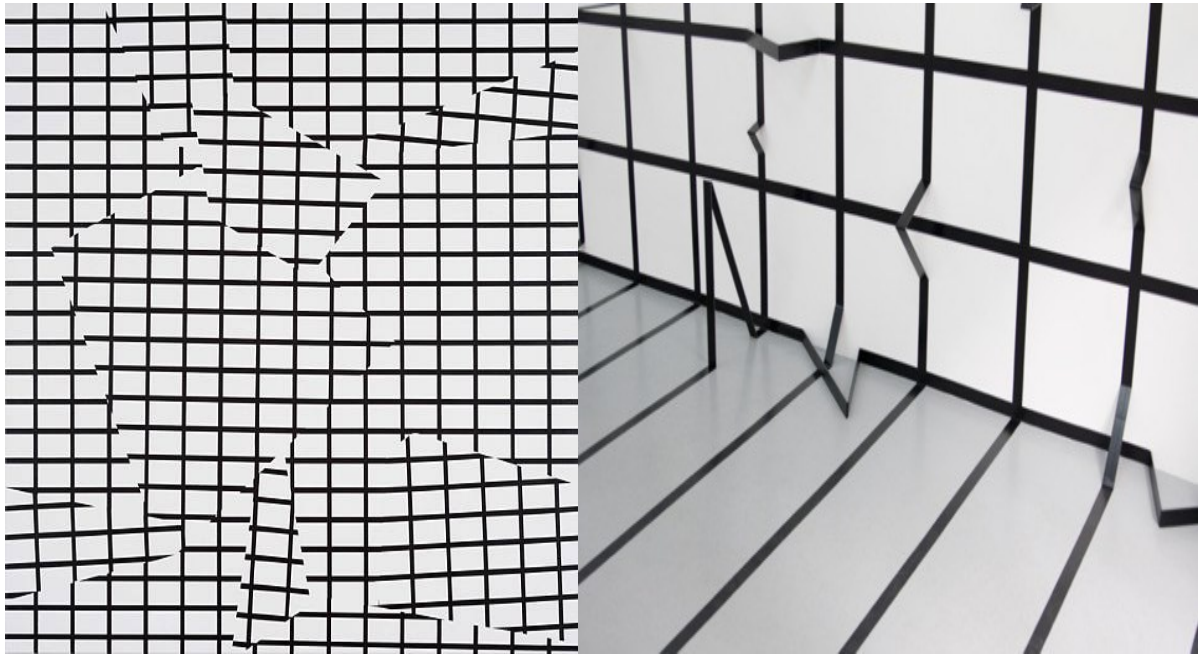


Fig 31 Ester Stocker Painting "O.T.", 2008 and 3d installation - Dirty Geometry installation, 2012



Fig 32 Esther Stocker, Geometric Rooms, 2012

⁴⁵ Fuchs, R. Systematically Broken Systems: http://www.estherstocker.net/text_fuchs_engl.html.

From this quotation it will be true to say that whether a painting or an installation, Stocker's compositions have a sense of infinity. This reminds us Gianni Colombo's kinetic and interactive environments where static boundaries separate spectator from the art object with visual stimuli. When we look at Gianni Colombo's Elastic Space created in 1968, we see how artist configured a grid system which was constructed from fluorescent elastic strings that were connected to certain fixed points on its surface in a 'white cube'.

Despite belonging to different eras both the artists tried to investigate boundaries of space by breaking visual forms and force spectator to rethink alternative ways to see, perceive and identify surroundings.

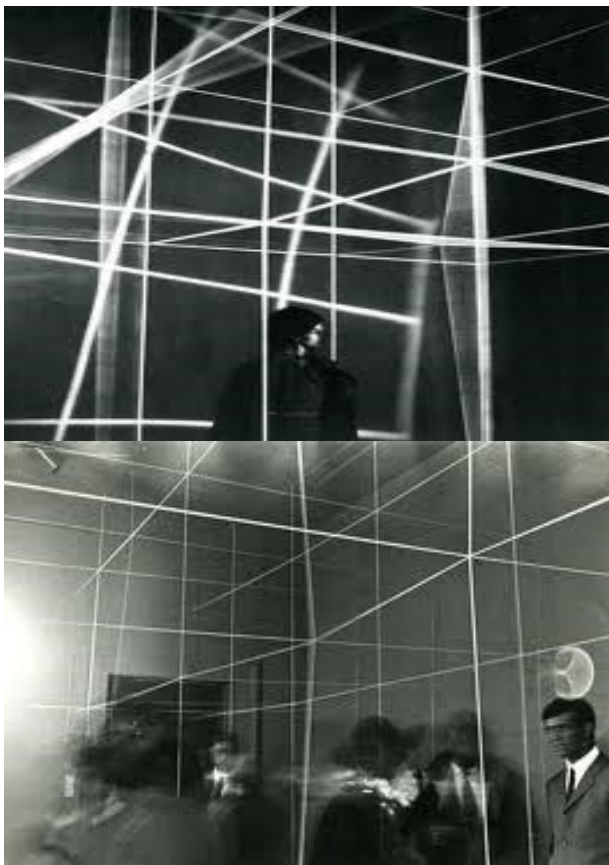


Fig 33 Gianni Colombo, Elastic Space, 1967-68

Chapter 4: 'Nature' as an Interface between Space and Meaning inside 'White Cube'

4.1) 'Nature' in fields of Aesthetics

“For the artist communication with nature remains the most essential condition. The artist is human; himself nature; part of nature within natural space.”⁴⁶

(Paul Klee, 1923)

Perception of aesthetics and definition of it within fields of contemporary art is started to be reconsidered since the ends of 1950s. As an impact of globalization, economic reformations raised all over world. Materialized ideology caused raise of consumerist societies, which human services and even relationships started to be consumed under post-industrialization. Terms such as 'identity', 'belonging', 'surrounding' began to be perceived as ideological barriers in front of liberalization. According to Marshall Berman who is an American philosopher and Marxist Humanist writer, “in an era of modernity culture and identity, for so long invariable from the cradle to the grave, are no longer certainties in the age of urban expansion, migration, industrialization, and war.”⁴⁷ As a result of differentiation at sociocultural values, inherently, physical boundaries transformed into cognitive barriers, and this begins to force artist to reconsider fields of aesthetics and experience once again.

When we look at Kant's statement, which structured roots of aesthetic knowledge, we observe that 'aesthetic' term was defined as a judgment of beauty, taste and sublime like an “objective sensation”⁴⁸. According to Kant

⁴⁶ Klee, 1953, p. 7

⁴⁷ Hughes, 2006, p. 1

⁴⁸ Kant, The Critique of Judgment, 1790

'aesthetic' as a formation, can't be analyzed without considering laws of nature, and for him "pleasure in the beauty and sublimity of nature has a moral value lacking in a taste for fine art"⁴⁹. So by this way nature itself as a substance of beauty became concept of art.

Beside Kant, when we look at Allen Carlson and Arnold Berleant's book, *The Aesthetics of Human Environments*, we come across with an interesting debate about nature and art. According to authors' 'if conventional aesthetics impedes our encounter with the arts; "it obstructs even more the appreciation of nature. For much, appreciative experience of nature exceeds limits of complete object and refuses to be constrained within discrete boundaries"⁵⁰, and driven us into an embodied a phenomenological experience.

On the other hand when we look at historical background of arguments about nature and experience, we observe that roots of them stand since Plato and Aristotle's. Both two philosopher discussed essences beyond appearance, which brings us to experience topic, from different prospects. 'For Plato, essences corresponded to the forms that existed independently of nature and that could be arrived at only ignoring sensory experience and turning one's thoughts inwards⁵¹. But for Aristotle essences existed but could become known only studying nature.' In spite of interpreting 'nature' from different point of view, both of philosophers agreed that, 'imitation or mimesis' can be the bond between 'appearances' and 'meanings' while giving judgments.

⁴⁹Guyer, 1993, p . 229

⁵⁰ Berleant, Carlson, 2007, p. 206

⁵¹Hergenhahn, 2009, p. 50

Hence, 'art' which is a "representational practice and its products are representations"⁵², began to represent 'nature' as a phenomenal subject with in the fields of 'aesthetics and experience'.

When we look at how these ideologies are represented at 20th century art, we come cross with the influence of 'consumerist society' on 'representation of nature'. Over in time "aesthetic and cultural practices are peculiarly susceptible to the changing experience of space and time precisely; they entail the construction of spatial representations and artifacts out of the flow of human experience. They always broker between Being and Becoming"⁵³

In spite of being a dematerialized conception, nature as "a formulation of thought and as well as the investigation of natural phenomena"⁵⁴, nature became a materialized existence as because of urbanization in 20th century. That is why 'idea of nature in the form of otherness' acts as a 'boundary' between 'actualities' and 'eventualities'⁵⁵, which brings us to 'space' and 'experience' topic in fields of installation art.

According to some contemporary philosophers such as Daniel Hutto, "it is better to regard consciousness not as what is experienced, but as the medium through we experienced.", and this is one of the fact which forced modern artists to investigate 'quality of exhibition space' as well as 'field of perception and experience'⁵⁶.

⁵²Bolt,2004, p. 53

⁵³ Harvey,1990

⁵⁴Hegel,, 1970, p.17

⁵⁵ Hegel, 1970, p. 17

⁵⁶ Vadén, 2001,p .35

4.2) Representations of 'Nature' inside 'White Cube'

"1960s' was an era when artists were looking to break free of the traditional white box of the gallery. Land Art, or Earthworks, emerged during this period and it is important to note that these works frequently objectified the land as a medium or as a site."⁵⁷

In history of modern arts, starting from 1920s with the influence of constructivism, two dimensional representations transformed into three dimensional sculptures that raised roots of installation art practice. At the ends of 1960s, 'site specific' artworks or in other words 'installations' became important genre of contemporary art, which 'deals with broader sensory experience, rather than floating framed points of focus on a "neutral" wall. AS a result of comprising architectural and spatial features altogether, starting from 1970s, installation art had impact on acceptance of a new gallery space called 'white cube'.

Brian O' Doherty who is the writer of 'The Ideology of the Gallery Space' portrays white cube as an artificial environment where ⁵⁸ 'walls are painted white. The ceilings become the source of light....The art free, as the saying used to go 'to take on its own life.' According to white cube ideology, exhibition space is an 'absolute volume' where "artworks themselves in its shift from placing content within a context to making the context itself the content."⁵⁹

Describing a space as an 'absolute volume' means a neutral territory where perception of time and space are presumed as 'unlimited'. To define or enclose an 'absolute volume' that has no limits with artificial barriers, force modern artists to re-interpret environments where context of space become content of

⁵⁷ Carruthers,, 2006.

⁵⁸ O'Doherty, B, 1999, pg :79

⁵⁹ Sheikh, e-flux,2009

representation. Doherty depicts the issue of context as content as: “The wall (wall of gallery space) becomes a membrane through which esthetic and commercial values cosmetically exchange. As this molecular shudder in the white walls becomes perceptible, there is a further inversion of context. The walls assimilate; the art discharges.”⁶⁰ When we look at current artists’ approach towards ‘white cube concept’ we come cross with progressive representations. Swiss artist Urs Fischer ,who was born in 1973 is one of them who literally break down artificial boundaries of white cube.According to Jerrey Saltz who is an author at NY Magazine, Fischer’s ‘You’ “simultaneously attacks and fetishizes the attributes of galleries, the qualities that the critic Brian O’Doherty has described as: something of the sacredness of churches, the austerity of courtrooms, the mysteriousness of research laboratories, something that, together with stylish designs, makes them unique cultic places of the aesthetic.” Urs Fischer ‘s You’and ‘Hole’exhibitions are one the most significant examples how physical limits of a white cube can warp towards force of perception, and gallery space can act also a work of art.



Urs Fischer , You, 2007, Gavin Brown

⁶⁰ O’Doherty, B,1999, p. 79



Urs Fischer, Untitled Hole, 2007, The Sadie Coles Gallery

We shouldn't forget that architecture of exhibition space can change when 'nature' as a concept becomes theme of display. To represent 'nature' within a 'white cube' will eliminate the artificial boundaries between interiors – exteriors, and by this way spectator's subconscious begins to act key role while defining territories. Reason behind this is: the integrant role of 'nature' between 'art' and 'conscious'.

When we look at general denotation of nature we see that "it is a phenomenon of the physical world collectively, including plants, animals, the landscape, other features and products of the earth, as opposed to humans or human creations" which comprise all the system of value that engender roots of environmental awareness. And that is why, 'nature' as a subject of display began to rip artificial 'membrane' of white cube where content of artwork is isolated all exterior stimulators.

Hypothetical, if we try to enclose an 'organic' form such as nature that has potential to grow in time inside a 'rigid' volume such as gallery interior, it can cause raptures or breaks at outer shelter of volume which acts as a separator between inside and outside. So, as a result of this fracture on outer shelter, it

becomes hard to define certain boundaries between interior and exterior environment. At this occasion, perceptual consciousness began to act important role during display process while remarking territories. Spectator as an 'investigator', consciously or unconsciously, is stimulated with the representation of nature as and forces them to perceive differences between the facts that exists and prescribed in that space. To describe more clearly, "for to capture in a picture how the world presents itself to us in experience — to make a picture of how things truly appear — is just to make a picture of that which is experienced, of that which appears, namely the world."⁶¹ One of the recent examples that intersect our daily experiences with nature concept is Gerda Steiner and Jörg Lenzlinger's 'Brain forest' installation. Brain forest is a large scaled, indoor installation which represents 'life' with the materials that symbolizes synthetic features in it, within the fields of nature. By this way artists succeeded to create a pedestal environment which intersects reality - poetry in one, and expand limits of 'contemporary aesthetics'.



Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Brainforest, 2004, Japan

⁶¹ A.Noë,2000, p.124



Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger, Brainforest, 2004, Japan

In light of all these data , it can be true to state that ,during display process spectators conscious acts an integrative role while characterizing cognitive of nature and physical boundaries of 'white cube'.

At the following part of my research, I will try to analyze four installation artists more in detail who have different artistic approaches towards representation of nature inside cube. While selecting artists, I considered their ages to reflect how perception and representation of nature as an artwork range over in time.

4.2 a) Richard Long:

Richard Long was born in 1945, England. He is known as a pioneer of Landscape Art, who tries to 'experience fields of nature' by travelling all around world and represents memories of his journey at his installations. According to Long, "the significance of walking in his work is that it brings time and space into his art; space meaning distance.' And for him 'a work of art can be a journey.'"⁶²To observe components of nature by investigating them at their own

⁶² Higgins,. The guardian article, 2012

environments, and to create temporary traces of them which signify essences of 'moment', 'space', 'experience' is the way how Long interprets nature.



Fig 34 Richard Long, Dusty Boots Line, The Sahara, 1988

In addition to his outdoor installations, Long also works on indoor representations that have significant traces from his outdoor explorations. Beside of reflecting materialistic and formal features from outer environment, his indoor installations amazingly have consistency with their 'enclosed', 'artificial' surroundings.

When we look at artist's Konrad Fischer exhibition in 1968 we can see how architecture of a gallery space can change content of installation, and how 'components of nature' can reshape themselves due to circumstances. During the exhibition at Konrad, Richard Long's concept was to install the wood branches that he took from Avon River in a straight line to create a symmetrical pattern by letting certain distance from side walls of gallery space, which need to create a visual harmony. But because of the distortion at the architectural form of the gallery space, prescribed pattern is reshaped inherently by space itself.⁶³ Which means, architectural components of a space such as walls, edges,

⁶³ Research, Ayşe Sibel Kedik, University of Hacettepe, Fine Arts Department

floors , corners etc. can recompose content of artwork without decreasing its value.



Fig 35 Richard Long, Untitled, Ausstellung Bei Konrad Fischer, Dusseldorf, 1968

4.2 b) Maya Ying Lin:

“I feel I exist on the boundaries. Somewhere between science and art, art and architecture, public and private, east and west. I am always trying to find a balance between these opposing forces, finding the place where opposites meet.”⁶⁴ - Maya Lin

Maya Lin is a Chinese based American artist who was born in 1959, Ohio. After graduated from Yale University with a Bachelor of Arts degree in 1981 continued her academic life with a Master of Architecture degree in 1986. Lin is known both as an artist and architect, who studies nature as an art subject, and tries to embody geological, perceptual borders between outdoors and indoors at her creations. Her ability to balance art, architecture and science in one turns Lin’s installations into experimental studies. Artist’s desire to explore landscape forms within the fields of geology, topology; and compose them to create spatial environments, is the reason behind her uniqueness.

⁶⁴ Maya Lin, Boundaries, 2006

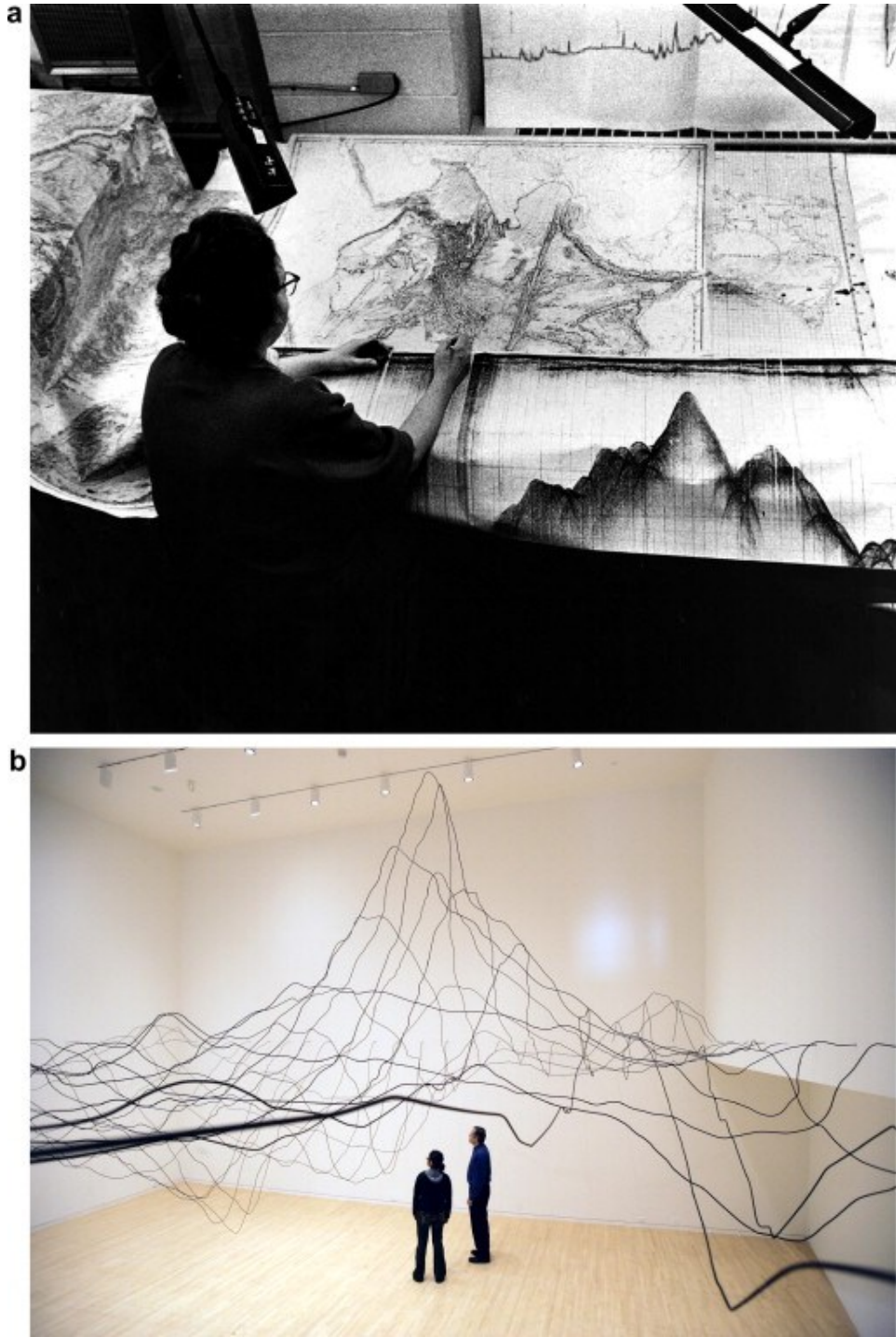


Fig 36 Maya Lin, Water Lineat PaceWildenstein, 2006

A floating wire-frame topographic drawing representing the South Atlantic sea floor around Bouvet Island.

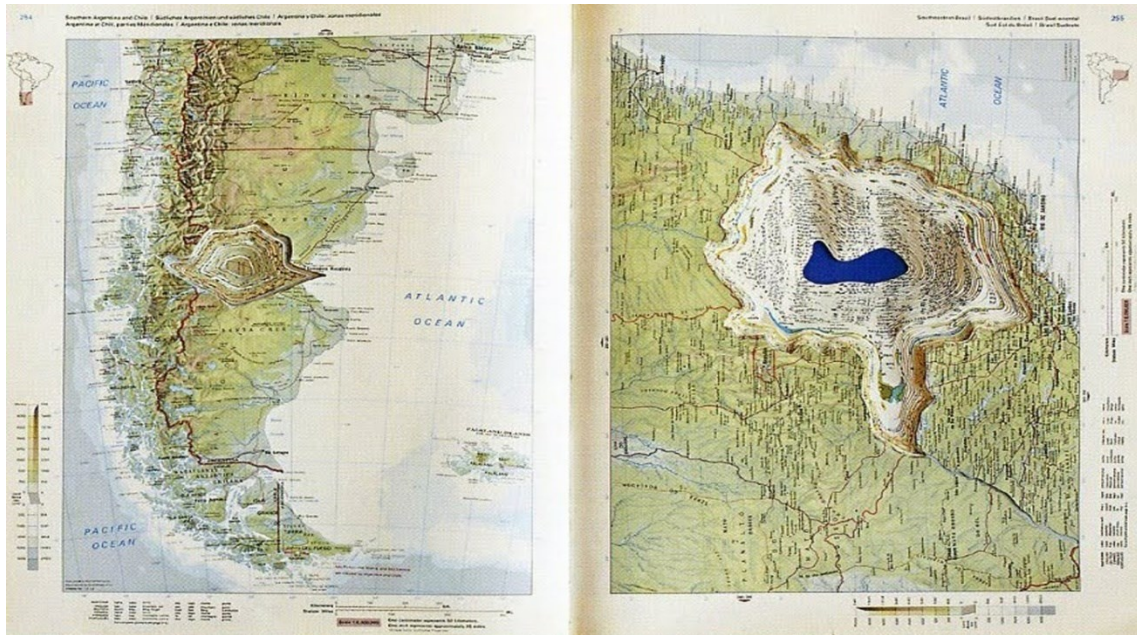


Fig 37 Maya Lin, The Rand McNally New International Atlas, 2006

According to Richard Andrews who is the director of the Henry Art Gallery and curator of Maya Lin’s Systematic Landscapes exhibition, ‘Lin has an extraordinary ability to convey complex and poetic ideas using simple forms, and natural materials, wedding a deep interest in the forces and forms of nature with a long term investigation into the possibilities of sculpture to embody meaning.’ In addition to Richard Andres, we look at Daniel Abramson’s opinions we come cross with similar critics. For Abramson, Lin’s works “propose a new, dialogic relationship between subject and object, one that involves intensified levels of physical and perceptual intimacy and self-realization.”⁶⁵

When we look at Lin’s installation we come cross simple, linear but also dynamic geometries that are inspired from ‘topography’. The way she composes forms and shapes of ‘earth’ creates an interesting harmony and unity with white cube’s artificial environment. That is how Lin manages to blur

⁶⁵ Abramson, 1996, Vol. 22, No. 4

boundaries between different ‘heritages’ which highlights importance of environmental awareness and experience at installation art practice.

If we look her ‘Topologies and Systematic Landscapes’ exhibition, we observe other than direct representation of nature, abstract connotations can also create a powerful visual and intellectual interactions between spectator and site. According to Professor Margaret Iversen, who is an art historian and searches works of artist such as Richard Serra, Robert Smithson, Maya Lin etc., “the art of Smitson, Serra and Lin opens itself up to experience of the visitor, who walks through it and takes in its unfolding views and retrospective realization.”⁶⁶



Fig 38 Works from Maya Lin’s Systematic Landscapes Exhibition, 2009

⁶⁶ Iversen, , Lacan, Barthes ,2007.

4.2 c) Motoi Yamamoto :

Motoi Yamamoto is a Japanese artist who was born in 1966, Hiroshima. After getting his bachelor degree from Kanazawa College of Art in 1995, continued his art life as an art professional. In 2002 - 2003 he was awarded with the Philip Morris Art Award and Pollock Krasner Foundation Grant Prize. Yamamoto is known with his temporary, large scaled interior installations which are created out of 'salt mineral'.

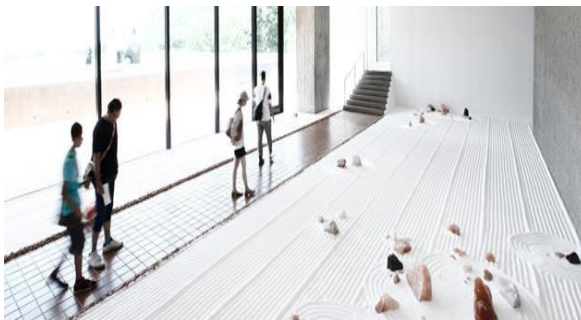


Fig 39 Motoi Yamamoto, Forest of this world, 2012

From an ancient times to modern era lots of civilization believed that salt as a 'divine' material, has lots of spiritual connotation. As an example, for Jewish people it is a the symbol of the eternal nature of God's covenant, in Christianity, salt is associated not only with longevity and permanence but also with truth and wisdom, for Muslims salt has a mystical protections against the evil eye and for Japanese culture salt is a symbol of purity and mourning.⁶⁷

Yamamoto is as a traditional Japanese artist and for him salt is a as a 'funeral' material which symbolizes spiritual facts like 'life' and 'vitality'. At one of his interviews artists stated that⁶⁸'I believe salt has a force to heal and grow and it is an important material for me, but more important thing at my art is the theme, which is life, death and rebirth...' According to Carolyn Peter who is a

⁶⁷ Kurlansky, 2003,p. 1

⁶⁸ Video interview of Motoi Yamamoto – Saltscapes, The Avant/Garde Diaries: <http://vimeo.com/52553020>

director and curator at Laband Art Gallery, Yamamoto's works pull spectator in it and "on all levels it is artistic, technical, scientific, and biological, spiritual." ⁶⁹ On the other hand for Mark Sloan who is an American curator and director of Halsey Institute of Contemporary Art, "each grain of salt at artists' work contains its own history and tragedy. Something so seemingly common becomes metaphor for evanesce and transverse of human."⁷⁰ After losing his sister from brain cancer, Yamamoto started to think how to reflect his memories with his sister in to shapes ;and that is how he began to create patterns that resembles south of 'mind maps' .



Fig 40 Motoi Yamamoto, Labyrinth, 2005

Starting with simple linear form, Yamamoto creates complex enclosed geometries which embody each other, and forms frames in frames that surrounds all entire medium. One of the important quality of his works is: there is not a 'must' pattern. His shapes acquire their forms due to architecture of the space and conditions around. Salt is a natural material which can be affected trough out environmental conditions such as humidity, moisture, temperature etc. ,and to use it inside mediums that have different climates

⁶⁹ Alimurung, , LA WEEKLY magazine , December 2012

⁷⁰ Public Realize, RETURN TO THE SEA: SALTWORKS BY MOTOI YAMAMOTO, Halsey Institute of Contemporary Art The Marion and Wayland H. Cato Jr. Center for the Arts at College of Charleston,

can cause variations at the form of installation. That is why Yamamoto's installations are not same as each other's, they all 'adapt and transform' their contents due to environmental circumstances at their surroundings.

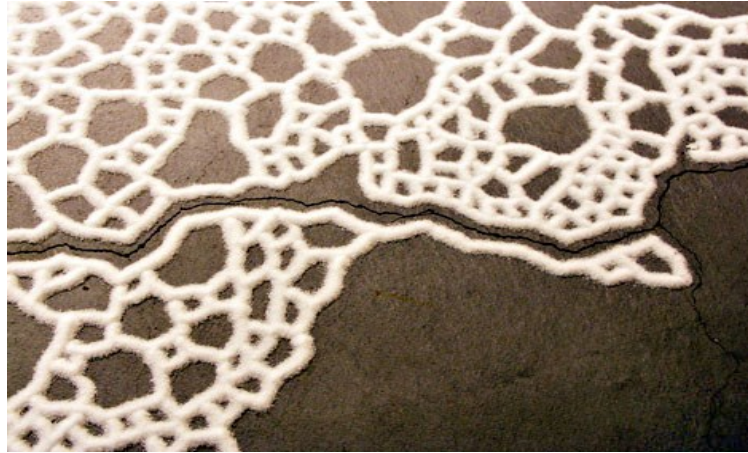


Fig 41 Motoi Yamamoto, Floating Garden, 2009

Other important aspect of Yamamoto's work is the dismantlement of the installation with the collaboration of audience at the end of exhibition. After dismantling the installation, artists requests audience to deliver the salt back to the nature like a 'ritual'. By this way Yamamoto creates both physical and emotional interaction with the spectator, nature through art; and innovates a sustainable art work that is an actually a part of a life cycle.



Fig 42 Motoi Yamamoto, Floating Garden, Return to the Sea, 2012

4.2 d) Henrique Oliveria

Henrique Oliveira is a young generation installation artist from Brazil. After graduating from University of Sao Paulo, Communication and Arts Department, in 2007, continued his artistic carrier as a painter. He started to work on a new painting form, which surface of wood is used as a canvas. Primary desie of Oliveira's was, to turn canvas into 'organic' surface which 'nature' as a material became infrastructure of painting action. According to artist reason why he chose wood as a base, is material's (wood's) 'pictorial aspect', which "the textures, the colors and the different tones that were organized in layers, reminded him of a painting *surface*,' (Oliveira, 2012)



Fig 43 Henrique Oliveria, Ripped Red ,2009

Fig 44 Henrique Oliveira Taqueupa , 2011

In 2009 Oliveira's organic paintings turn into 3 dimensional installations which fairly explode entire limits of gallery space. Artist describes this metamorphosis as a 'transformation of matter.'

With the transformation at proportion and scale, Oliveira's 'vital installations' begin to overrun although exhibition spaces. By this way, artist transforms perception of indoor space into outdoor space where spectators as 'investigators' begin to explore limits of space.



Fig 45The Origin of the Third World), 29^a Bienal de São Paulo plywood, 2010

Dan Cameron who is an American art curator described artist's works as:⁷¹
'Oliveira's art to transform three-dimensional museum space into a dynamically charged zone of free-flowing energy that the viewer experiences as bearing no edges, no beginning or end, and no measurable shape or contours. Instead, his immersive environments became a visual bombardment of color and velocity that were the more effective as they completely enveloped one's peripheral vision.'

Towards of common 'white cube' understanding, Oliveira interprets gallery space as an 'unbounded container' which is not strictly isolated from outer environment. Instead of isolating art work from environment, artist puts daily life in to play. By this way, Oliveira also had succeeded to overpower importance of environmental awareness at contemporary art and help to
⁷²'Inform community residents about environmental issues and problems through art.'

⁷¹ Cameron, No Fly Zone, Boulder Museum of Contemporary Art, Exhibition Catalog,2011

⁷²Nancy Duxbury, Eileen Gillette, Culture as a Key Dimension of Sustainability: Exploring Concepts, Themes, ,2007



Fig 46 Henrique Oliveira, Ursulinens Prolapse (external view) ,OK Center, Linz-Austria ,2012



Fig 47 Henrique Oliveira, Ursulinens Prolapse ,OK Center, Linz-Austria ,2012

Chapter 5:

Conclusion

Along the history of humanity there are five fundamental needs of human race that are essential. To have a shelter is one of these fundamentals. Without a safe and protective place we cannot protect ourselves from nature's tough conditions such as rain, wind, sun, and snow. That is the reason why people are always in search of finding and defining a territory where they can deploy, sustain and pass their race to next generations. For this reason, individuals feel need of a 'boundary' 'to identify their privacities'. Sometimes they use 3D structures such as walls, doors, fences, barriers etc. or 2D symbols like numbers, coordinates, and letters to identify and remark their territories. Whether these representations are two dimensional or three dimensional, they are all cognitive reflections of certain visual semantics that arise from cultures' aesthetic and artistic values, which brings us to topic 'visual arts' topic.

Despite of standing roots since 8000 BC, rebirth of visual artis is accepted as Renaissance period at history of modern arts. With the influence of Renaissance (between the 14th and 17th century), there had been large range of intellectual reformations. Imposed religious ideology replaced itself with latitudinarianism. Artists started to use math and geometry to achieve perspectives and balanced proportions. Points formed lines, lines created 2d planes and 2d planes composed into 3d representation on canvas surface. By this way artists configured a rational and realistic way to express a sense of space which forced to investigate new methods to control and compose limits of space. They applied different rendering and drawing techniques, color transmissions, light effects until the end of 18th century.

In the beginning of 19th century, an abstract approach started to emerge. Artists began to search meaning beyond facts. In order to represent a view from single direction, they began to overlap different views, forms, perspectives, materials. Experiment overlap multi perspective views in one to dispose static, usual soul of art. This conceptual transformation caused distortion at the boundaries of geometries and revealed dynamic compositions.

Between 1940s and 1950s with the impact of industrialization large range of ideological and cultural transformations began to rise. There were no more restrictions in cultural boundaries. Democracy overwhelmed the world, and this liberation had big impact on modern art. Instead of searching meaning beyond object, this time artists started to interpret reality and limits of knowledge. As a result fields of perception and knowledge became the subject of discussion. To rethink, evaluate and investigate meaning of presence and essences in the fields of aesthetic, psychology and science became fundamental aspects of art and critics.

According to contemporary artists, to cross conventional boundaries of art, observer needs to experience and perceive fields of essences. To achieve this level, spectator must be in physical and mental interaction during exhibition process with the artwork. For this reason, new generation artists began to create interactive art works which facilitate the participation audiences. As a result of this collective contribution, perception of space became more important ever.

Beginning of 1970s, a new display space term named 'white cube' began to rise. This understanding highlighted a new exhibition area which space acts a absolute volume that 'infinity' is confined within the artificial walls of gallery. Instead of just identifying limits of display area, exhibition space became a

complementary part of art work. Space and content became in one, and audiences had chance to experience and perceive meanings beyond existences. By this way physical boundaries transformed into cognitive limitations which force people to rethink 'causalities'.

When we come to end of 1990s with the impact of post industrialization and technology, consumerist ideology started to become more powerful than ever. As a result, comprehension of 'nature' is, expose to transform with in the fields of urbanization. And this environmental alternation begins to blur boundaries between 'varieties'. Interpretations of moral, cultural, aesthetic and artistic values started to be reinvestigated in fields of knowledge. Contemporary artists' desire to experience surroundings and explore causalities behind facts, started to break down 'materialistic' concerns. And that is how 'experience', 'subconscious' and 'fog will' became a 'bond' between physical and abstract entity at 20th century art world.

BIBLIOGRAPHY:

- Abramson, D. (1996). Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines, and Minimalism, *Critical Inquiry*, . Vol. 22, No. 4.
- Alan Woods, H. a. (2003). How an Artistic Trend Anticipated a Counter Revolutionary Tendency.
- Alva Noë, E. a. (2000). Experience and Experiment in Ar. <http://socrates.berkeley.edu/~noe/art.pdf>.
- Arnd Schneider, C. W. (2010). *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Bloomsbury Academic.
- Arnold Berleant, A. C. (2007). *The Aesthetics Of Human Environments*. Broadview Press.
- Barr, A. H. (1986). *Cubism and Abstract Art*. Belknap Press.
- Barth, F. (1969). *Ethnic Groups and Boundaries*.
- Beth Carruthers, 2. (2006). *Mapping The Terrain of Contemporary EcoArt Practice and Collaboration*, *Art in Ecology*. greenmuseum.org.
- Bolt, B. (2004). *Art beyond Representation: The Performative Power of the Imag*. I. B. Tauris.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Les Presse Du Reel.
- Britian, T. 2009. Press Release Eva Rothschild : Tate Britain Duveens Commission.
- Charlote Higgins, R. L. Richard Long: 'It was the swinging 60s.'
- CONNECTIONS, A. (2006). Pictorial Space throughout Art History: Cézanne and Hofmann. (Issue 2).
- Dan Cameron, N. F. (2011). No Fly Zone: Henrique Oliveira.
- Dictionaries, O. (2013).
- Edwards, D. (1969). *Report of Creative Project Represented to School of Graduate Studies by Dale Edward Laun ,How Color Functions in Black and White*. Drake University.
- Empire, P. R. (2011). Doris C. Freedman Plaza. NY.
- Everett, S. (1991). *An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought. Art Theory and Criticism*,. Mcfarland & Co Inc Pub.
- Florida, C. N. (2007). *Liotard between Philosophy and Art, Paper to be given at the conference, French Philosophy and Contemporary Art at the Center for body, Mind and Culture*.
- Foster, H. (1996). *Artist as Ethnographer*. The MIT Press.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. The MIT Press.
- Fried, M. (1967). *Art and Objecthood*.

- Fuchs, R. S. (2010). *Systematically Broken Systems* .
- Gamard, E. B. (2000). *Kurt Schwitters Merzbau : The Cathedral of Erotic Misery*. Princeton Architectural Press.
- Gendy Alimurung. (2012). *Salt of the Earth*. (LA WEEKLY).
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, H. P. (1970). *Hegel's Philosophy of Nature, Volume 1*. Routledge.
- Gestalt, S. m. (2008). *Six main Principles of Gestalt*, MIT Lecture Note.
- Greenberg, C. (1965). *Modernist Painting*.
- Guyer, P. (1993). *Paul Guyer, Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press, 1993. Cambridge University Press.
- Harvey, D. (1990). *The conditions of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Wiley-Blackwell.
- Hergenhahn, B. R. (2008). *An Introduction to the History of Psychology*. Wadsworth Publishing;.
- Higgins, C. (2012). Richard Long: 'It was the swinging 60s. To be walking lines in fields was a bit different.
- Hirstein, R. a. (1997). *The Science of Art A Neurological Theory of Aesthetic Experience*. University of California.
- Hughes, J. (2006). *Facing Modernity: Fragmentation, Culture And Identity in Joseph Roth's Writing*. Maney Publishing.
- Jahn, F. (1986). *Fred Sandback Sculptures 1966-1986*.
- Kant, T. C. (1790). *The Critique of Judgment*. Hackett Publishing .
- Kurlansky, M. (2003). *Salt: A World History*. Penguin Books.
- Kwon, M. (2004). *One place after Another*. The MIT Press.
- Margaret Iversen, B. P. (2007). *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes (Refiguring Modernism)*. Pennsylvania State Univ Press.
- Maya Lin, B. 2. (2006). *Boundaries*. Simon & Schuster.
- Mondrian, P. (1919). *"Natuurlijke en abstracte realiteit", The New Art*.
- Moriss, R. (1966). *Notes on Sculpture*. Artforum.
- Nancy Duxbury, E. G. (2007). *Culture as a Key Dimension of Sustainability: Exploring Concepts, Themes, and Models*. Centre of Expertise on Culture and Communities.
- Nancy, J. –L. (1991). *Of being in Common in Miami Theory Collective*. Community at Loose Ends.
- P. Pylkkänen, T. V. (2011). *Dimensions of Conscious Experience*. John Benjamins Publishing.

- Paul Klee, P. S. (1953). *Pedagogical Sketchbook*. Faber & Faber.
- Pevsner, N. (1937). *An Enquiry into Industrial Art in England*. NY: Macmillan.
- Presenhuber, G. E. (2009). Eva Rothschild Galerie Eva Presenhuber Press Release, Zurich, 2009. Zurich.
- Punin, N. (1999). *The Diaries of Nikolay Punin: 1904-1953, Section: Russian Futurism*, XXV, Harry Ransom Humanities Research Center Imprint Series. University of Texas Press.
- Realize, P. (2012). *RETURN TO THE SEA: SALTWORKS BY MOTOI YAMAMOTO*. Halsey Institute of Contemporary Art The Marion and Wayland H. Cato Jr. Center for the Arts at College of Charleston,.
- Richard Shone, J. P. (2013). *The Books That Shaped Art History*. Thames & Hudson; ed. 1,.
- Richard Shone, J. s. (2013). *The Books that Shaped Art History*. Thames Hudson.
- Rosalind Krauss, S. i. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. Greenwood Publishin.
- Sandback, F. (1986). *Fred Sandback: Sculpture, 1966–1986, (Munich: Fred Jahn, 1986)*. Fred Sandback Archives.
- Schofield, K. R. (2004). *The Troubled Historiography of Classical Boundary Terminology*. Dublin Queen University.
- Sheikh, S. (2009). *Positively White Cube Revisited*. E-flux.
- Slade, A. (2007). *Lyotard, Beckett, Duras, and the Postmodern Sublime (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures)*. Peter Lang Publishing.
- Tylor, E. B. (1871). , *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. University of Michigan Library.
- Zanin, P. (1997). *Significati del confine: i limiti naturali, storici, mentali*. Pearson Italia.

LIST OF FIGURES

Fig 1 Berlin Wall District.

pg: 37

Fig 2 Chart which shows boundaries at different forms

pg: 38

Fig 3 D Vrubel's Graffiti on Berlin Wall, My God, Help Me to Survive This Deadly Love, 1990.

pg: 39

Fig 4 Illustration that shows basic geometric elements to create a form

pg: 42

Fig 5 Schema that shows stages of perception process

pg: 47

Fig 6 Schema that shows Interpretation Process

pg:48

Fig 7 Michelangelo Pistoletto, Transborder/ Translimit / Transgression Exhibition.

pg: 50

Fig 8 Diagram that shows general fields of knowledge.

pg: 52

Fig 9 Nicolas Bourriaud, Relational Art Diagram.

pg: 53

Fig 10 Georges Braque, Still Life with Tenora, 1913

pg:54

Fig 11 Pablo Picasso Still-Life with Chair Caning, 1912

pg: 55

Fig 12 Giacomo Balla, Velocità astratta + Rumore, 1913–14

pg: 58

Fig 13 V. Tatlin, Model for the 3rd International Tower, Vladimir, 1920

pg: 60

Fig 14 Kazimir Malevich: White on White, 1918

pg: 61

Fig 15 Alexander Rodchenko, White circle, 1918

pg: 61

Fig 16 El Lissitzky Proun Room, 1923

pg: 62

Fig 17 Kurt Schwitters, the MERZ Building 1920 – 1936

pg: 64

Fig 18 Piet Mondrian,C:No.10,Pier and Ocean, 1915 and Pier and Ocean, 1914

pg: 65

Fig 19 Marcel,Duchamp, Fresh Window replica,1964

pg: 67

Fig 20 Marcel Duchamp, Mile of String, 1942

pg: 67

Fig 21 Jackson Pollock in his studio, 1956

pg: 68

Fig 22 Fred Sandback, Untitled, 1967

pg: 72

Fig 23 Fred Sandback, Untitled No: 6, 1967

pg: 72

Fig 24 Fred Sandback, Untitled, 1972

pg: 75

Fig 25 Fred Sandback's Exhibition at David Zwirner, NY and Annemarie Verna Galerie, Zürich.

pg: 75

Fig 26 Eva Rothschild's Exhibition at Galerie Eva Presenhuber

pg: 80

Fig 27 Eva Rothschild' s Sculpture 'Empire', NY,2011

pg: 81

Fig 28 Eva Rothschild, Tate Britain Duveens Commission, 2009

pg: 83

Fig 29 Eva Rothschild, Tate Britain Duveens Commission ,2009

pg:83

Fig 30 Rosalind Krauss Grid Schema from Sculpture in the Expanded Field Document

pg: 85

Fig 31 Esther Stocker Painting O.T.", 2008 and 3d instalation - Dirty Geometry installation,2012

pg: 86

Fig 32 Esther Stocker, Geometric Rooms,2012

pg: 86

Fig 33 Gianni Colombo, Elastic Space, 1967-68

pg: 87

Fig 34 Richard Long, Dusty Boots Line, The Sahara, 1988

pg: 96

Fig 35 Richard Long , Untitled, Ausstellung Bei Konrad Fischer,Dusseldorf,1968

pg: 97

Fig 36 Maya Lin, Water Line at Pace ,Wildenstein, 2006

pg: 98

Fig 37 Maya Lin, The Rand McNally New International Atlas, 2006

pg: 99

Fig 38 Works from Maya Lin's Systematic Landscapes Exhibition,2009

pg: 100

Fig 39 Motoi Yamamoto, Forest of this world, 2012

pg: 101

Fig 40 Motoi Yamamoto, Labyrinth, 2005

pg: 102

Fig 41 Motoi Yamamoto, Floating Garden, 2009

pg: 103

Fig 42 Motoi Yamamoto, Floating Garden, Return to the Sea, 2012

pg: 103

Fig 43 Henrique Oliveria, Ripped Red ,2009

pg: 104

Fig 44 Henrique Oliveira Taqueupa , 2011

pg: 104

Fig 45 The Origin of the Third World),29ª Bienal de São Paulo plywood, 2010

pg: 105

Fig 46 Henrique Oliveira, Ursulinens Prolapse (external view) ,OK Center, Linz-Austria ,2012

pg: 106

Fig 47 Henrique Oliveira, Ursulinens Prolapse ,OK Center, Linz-Austria ,2012

pg: 106