

THE JOURNEY OF THE OBJECT FROM PICTURESQUE SPACE TO REAL SPACE

Until Impressionism, the starting point of the picture was the object. The approach which is seeking the illusion of nature on the canvas emerges with Impressionism. At the same time, the perspective was questioned with Cezanne, while the planning and multi point of view was entering the picture.

While Picasso and Braque were disintegrating the object in Analytic Cubism between the years 1908-1910, the object, whose picture is drawn took its place on the canvas as collage with Synthetic Cubism between the years 1910-1912.

In this approach, the picturesque space was replaced by the real space. By presenting a bicycle wheel which is a product of industry in 1913 and an urinal in 1915 (named as fountain) as an object of art with "Ready Material" approach, Marcel Duchamp made a revolution in arts.

In the following years, there were oral art activities in Dada. While the found materials were being used in Pop-Art, the natural environment became the activity areas of the artist earth art.

The artist continues to seek. In this process, which is constantly developing for hundreds of years, the art will change and develop in relation to humanity.

Anahtar Kelimeler: Resimsel Mekan, Gerçek Mekan, Hazır Materyal, İllüzyon

Key Words: Picturesque Space, Real Space, Ready Material, Illusion

GİRİŞ

Resim, ilkel topluluklarda yaşamın ve koşullarının getirmiş olduğu bir gereksinim miydi, yoksa doğaya karşı üstünlük kurmak için büyümlü bir araç mıydı ya da estetik bir kaygı taşıyor muydu soruları, kesin olarak cevabını bulmamıştır.

İster kaya resimlerinde olsun, ister mağara resimlerinde olsun (Fransa'da Lascaux, İspanya'da Altamira mağaralarında bize kadar ulaşan resimler üzerine bu tartışma sürüp gitmektedir. Ancak, ilkel topluluklarda bir anlatım dili olarak resmin, dille anlatım kadar önemli bir yer edindiği açıktır. Luc Sante, "İmgenin Zaferi" isimli makalesinde şöyle demektedir: "Fransa'da Lascaux mağaralarındaki resimler, sanat olarak nitelendirilebileceğimiz en eski yapıtlardır-sadece en eski figür betimlemeleri değildir bunlar, insanoğlunun yaptığı, kullanamayacağı, belirli bir işe yaramayan en eski şeylerdir. Bu da onları insanoğlunun en gizemli ürünleri kılmaktadır. Onları kim, neden yapmıştır ve kim, hangi koşullarda görmüştür, bilmiyoruz. Böylesine çiziktirmelerin yaygın olup olmadığını, seyredilmek için yapıлып yapılmadığını, hayvan ya da av sayılarını belirtip belirtmediğini ya da sadece törensel bir amaçla yaratılıp yaratılmadığını da bilmiyoruz. Gizemleri, belgesellikle, çok daha sonraki yüzyılların sanat anlayışı arasındaki gerilimin habercisidir sanki. Bu arada, tarih öncesi çağlardan kalmış

* Yrd. Doç. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-Erzurum

olmaları, insanlar arasında resimle anlatımın dille anlatım kadar geçerli olduğunu göstermektedir.”¹

Rönesans’a kadar perspektif sorunu çözümlenememiş, tek bir ufuk çizgisine ulaşamamıştır. Birbirine paralel iki çizgi ufukta ya birleşmekte ya da giderek farklı yönlerde açılmaktadır. Figür sorunu da çözümlenememiştir. Kompozisyon sorunlarıyla birlikte daha birçok sorun Rönesans’a kadar taşınmıştır. Yaşadığımız dünya ve öbür dünya anlatıları, resim yüzeyinde doğa çıkışlı yanılısama olarak ifadesini bulmaktadır.

Rönesans’la birlikte dini konulara ilişkin resimsel anlatım ağırlığı yerini insan merkezli bir anlayışa bırakmaktadır (Resim-1). Portreler, savaş resimleri, dini ve mitolojik konular resim yüzeyinde yerini almaktadır. Bu süreçle ilgili olarak Luca Sante, “İmgenin Zaferi” isimli makalesinde şunları söylemektedir:

“Geçmiş günümüze taşımak, yüzyıllar öncesini temsil etmek, o günün sanata, yaşama bakış açısının, yorum anlayışının bu günün kuşaklarıyla buluşması resim ve heykellerle de mümkün olmaktadır. Kaya resimlerinden Mısır’a, Mısır’dan Rönesans’a ve günümüze savaş, mitolojik, din, günlük yaşam, porte gibi çeşitli konuların taşındığı anlaşılmaktadır. Orta Çağ’da Avrupalı insanların neler yediğini son yemek tablolarından öğrenmekteyiz. 16.yy.da Carravaggio’nun serserilen, yankesicileri, resmetmesi gibi Jan Sten ve Andriaen Brouwer gibi 17.yy. sanatçılarında kırsal kesim meyhanelerini resmetmişlerdir.”²



Resim-1:

1- Luca Sante, “İmgenin Zaferi”, Sanat Dünyası, S. 75, İstanbul, 2000, s. 47.

2- Ali Akay, “Raslantısallıkta Zamandaşlık”, Sanat Dünyamız, S. 75, İstanbul, (Bahar) 2000, s. 135.

Rönesans Döneminde (15.yy-16yy) bilimsel perspektif, renk, ton, ışık-gölge, volüm gibi kompozisyonu oluşturan elemanların değerlendirilmesinde önceki yüzyıllara göre karşılaştırılmayacak derecede ilerlemeler kaydedilmektedir.

16. yy. ve 17. yy resminin, kompozisyon anlayışındaki değişimleri Heinrich Wölflinn; şu beş farkla özetlemektedir.

“1- Çizgisellikten gölgeliğe geçiş, 2- Düzlemsellikten derinliğe geçiş, 3- Kapalı şekilden açık şekle geçiş, 4- Çokluktan birliğe geçiş, 5- Nesnelerin mutlak belliliği ve oranlı belliliği”³

Toplumsal ve bilimsel ilerlemenin resim yüzeyine yansımalarının gelecek dönemlerde de etkisini sürdürmekte olduğu görülmektedir.

Resim sanatı Empresyonizme kadar nesneden hareket etmektedir. Doğa resme kaynaklık edip, çıkış noktası olmaktadır. Amaç ressamın nesnelere karşısında duyduğu haz ile birlikte varlık bilincine de erişmesidir. Bu yaklaşımda nesnelerin ifadesinde gerçeğe bağlılık olmasına karşın, mutlak taklit anlamına gelmediği de görülmektedir.

Empresyonizmle sanatçı doğaya çıkmıştır; ışığı keşfetmiştir. Işık, tayf renkleri olarak nesneyi sarmaktadır. Işık ve nesnelerin buluşması her an değişmekte olan bir doğada meydana gelmektedir. Böylece doğa her an yeni tayf rengiyle sarılmış, örtülmüş görülmektedir. Akıp giden bir fenomenler dünyasını sanatçı, tuşlarla ifade etmektedir.

Klasik anlayışta mantık ilişkileri söz konusuysa, şimdi optik yasalar girmiştir resim sanatına. Empresyonist sanatçının doğada karşı karşıya kaldığı sadece renk örtüsüdür, onun içeriği değildir. Onlar için bir masa ile bir kadın yüzü, ışık ve renk duyumları olarak aynıdır. Varlık yorumu değişmiştir. Varlık, duyu verileri olarak algılanmaktadır. Tunalı, Empresyonistlerin varlık yorumunu şöyle ifade etmektedir:

“Bu varlık yorumu, varlığı, yalnızca duyu-verileri olarak anlıyordu, objeyi meydana getiren yalnız renk ve ışık impresyonlarıdır, bunların bir kompleksidir diyordu. Şu basit masa nasıl çeşitli renk ve ışık duyumlarından ibaretse, bir güzel kadın yüzü de, yine aynı şekilde renk ve ışık impresyonlarından meydana gelmiştir. Masa ve güzel bir kadın yüzü, ışık ve renk duyumları, impresyonları olarak tamamen birbirine eşittir, biri, ötekine daha üstün değildir. İşte, özellikle bunu göstermek için, impresyonistler, gündelik yaşama, kırlara açıldılar ve eski resim anlayışının bütün konularını bıraktılar. “Hiçbir haça-gerilme, hiçbir vapur batışı, hiçbir özgürlük kavgası, böyle yüksek birer konu olarak artık resmedilmiyor. İnsan, tinsel bir varlık olarak, kaderi ve tutkuları ile, sevgisi, nefreti, arzu ve merhameti, gurur ya da alçak gönüllüğü ile, arka plana geçer, genel bir renk örtüsünün arkasında kalır; insan, şimdi renk ve ışığın belirlediği bir dünyaya girer.”⁴

Empresyonizm’de Monet’in giderek eriyen biçimlerini geometrik yapılanmaya ulaştıran Cezanne’dır. Cezanne’da koni, silindir ve küpler nesnelerin özünü oluşturur.

Klasik resim anlayışında ışık-gölge ile volüm verilirken, Cezanne geometrik planlarla sonuca gitmeye çalışmaktadır. Tek bir bakış açısıyla oluşturulan anlayış artık birkaç bakış açısına ulaşmaktadır. Yüzeyde hacim birkaç bakış açısıyla gösterilmektedir. Empresyonizm’e kadar resimde derinlik yanılması yerini Cezanne ile ters perspektife, Gauguin ile yüzeye yaklaşan renk alanlarına bırakmaktadır.

1908 yılında Picasso ve Braque öncülüğündeki Kübistler Cezanne’a göre, doğa; küre, koni ve silindirden oluşmakta, doğanın analizi bizi temel geometrik bir yapıya götürmektedir, düşüncesinden hareket ederken, Afrika masklarından da etkilenmektedirler. 1908-1912 yılları

3- Heinrich Wölflinn, Sanat Tarihinin Temel Kavramları. İstanbul, 1990, s. 26-27.

4- İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul 1983, s. 61.

Çözümsel (Analitik) Kübizm, 1912–14 yılları arası da Bireşimsel (Sentetik) Kübizm olarak iki dönemi içerir.

Picasso'nun, 'Avingnonlu Kızları' yüzyılın başında devrimci bir kimlik kazanarak, konusu (genelevdeki kadınlar), figür ve çevreye yaklaşma açısından modern resmi etkilemişti. Cezanne'in 'Denize Girenler'ini anımsatan kompozisyon yapısı, Afrika maskalarının yüzlere yansımaları figürlerin keskin geometrik biçimlerle ifadesi 1906 yılının sonlarında yapmış olduğu bu yapıtında görülmektedir.

Cezanne, kullanmış olduğu renk dilimleriyle objelerin niteliklerini ve konularını belirlemektedir. Picasso ve Braque'in en önemli ustaları Cezanne'di. Ancak onların Cezanne'in çalışmalarını daha da ileri götürmek istediklerini Marilyn Mc. Culk, şöyle anlatmaktadır:

Fransız ressam Paul Cezanne, Picasso ve Braque için en önemli ustadır. Cezanne renk düzlemlerini objeyi tanımlamak uzamda görülmesi gerekenleri de belirlemek için kullanmaktadır. Picasso ve Braque, Cezanne'nin çalışmalarını geliştirecek resmi oluşturan yapıyı parçalayıp, öze inmeyi daha doğru bir gerçekliğe ulaşmayı başarmaktadırlar. Öyle de olmaktadır.⁵

Picasso, 'Horta İmalathanesi' tablosunda tek bakış açısından bakılarak ele alınan yapılanma yerine çoklu bakış açısıyla yapıların farklı özelliklerini vurgulamakla birlikte, gelenekselci anlayıştan çok daha fazla bilgilendirici özellikte içermektedir.

Kübizmin nesneyi ve uzamdaki konumunu yeniden yorumlamasıyla kapalı formun açık bir konuma kavuştuğu, tuval yüzeyi Picasso ve Braque'de resimsel elemanların yerleştirildiği bir izgara olarak görülmektedir (Resim-2).

Picasso ve Braque gerçekliği betimlemekten vazgeçmeden çalışmaktadırlar ve bütünüyle soyut tavrı almayı tercih etmemektedirler. 1912–14 yıllarında bir objenin yüzeye boyayla resmini yapmak yerine resmi yapılacak objenin gerçeğini yapıştırmaktalar ya da kum gibi malzemeleri doku elde etmek için kullandıkları bu dönem 'Bireşimsel Kübizm' olarak adlandırılmaktadır. Kübist yapıtları sahiplenip tanıtılmasında büyük rolü olan Henry Kahnweiler bu başarılı çabayı anlatırken objelerin biçimlerinin ve gerçek uzamdaki konumlarının resim yüzeyinde yeniden yapılanmasıyla, kapalı formun açık bir konuma ulaştığını vurgulamaktadır. Apollanier ise, analitik parçalanmayı bir cerrahın kadavrayı kesip parçalamasına benzetmektedir. Picasso ve Braque tümüyle saf soyutlamayı tercih etmemişler, gerçekliği de betimlememişlerdir. 1912'de sanatçılar bir objeyi resmetmek yerine gerçek kâğıdı yapıştırmakta ya da boyaya kum gibi maddeler katarak gerçek bir doku elde ederken kendi kendini içeren inşa edilmiş bir obje olarak sanat yapıtı kavramını daha da ileri götürmektedirler.⁶

5- Marilyn Mc Culk, Picasso İstanbul'da. İstanbul, 2005, s. 22.

6- Mc. Culk; a.g.y., s. 23.



Resim-2:

Picasso'nun 1912'de yapmış olduğu 'Bambu Sandalyeli Natürmort' isimli çalışmasında kullandığı muşamba bu anlayışa bir örnektir. N. Lynton bu örneği şöyle anlatmaktadır:

"1912'de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci bir Kübizmine 'Bireşimsel (Sentetik) Kübizm' adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Resim sanatı geleneksel olarak (İngilizce ve Fransızca'da kelimenin sözlük anlamıyla) bir yüzeyi boyama sanatıydı. Picasso ünlü Bambu Sandalyeli Natürmort'u (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesnelere yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı"⁷

Ayrıca 'Şişe, Bardak ve Keman' adlı resminde (1912-13) resim yüzeyine 'Journal' kelimesi yapıştırılmakta, gazeteyi ise çizgilerle ifade etmektedir. Yüzeğe yapıştırılan gazete kâğıdına kemanın bir kısmını çizerken, kalan kısmını resim yüzeyi olan kâğıtta karakalemle ifade etmeye çalışmıştır. Bir gazete kâğıdı üzerinde bardak, şişe yine kolâjla resimde yerini almaktadır.

'Şişe, Bardak ve Keman' isimli resminde boşluklar oluşturularak yapıştırılan gazete kâğıtları üzerine çizilen bardak, şişe çizimlerinin doğadaki varlıklarıyla karşıt bir durum sergilemekte oldukları dikkat çekmektedir. Cam bir bardağın, şişenin, gazete kâğıdıyla ifade edilmesi bu kontrastlığı anlatmaktadır.

Böyle değersiz sayabileceğimiz malzemeleri Picasso'nun bir oyun olarak, birbiriyle çelişen anlatımlar ya da geleneksel resim anlayışını hiçe saymak gibi yaklaşımlar sergilemekte olduğu, Cezanne, Seurat gibi pek çok sanatçının perspektif kaygısını ortadan kaldırma yollarını aradığı, insanın her zaman doğayı aşmayı denediği ve resmin yapısına göre onu yeniden düzenlediği görülmektedir.

Değersiz görünen bir malzemeyi kullanmak, gerçekte bütünleştirilmiş güzellik elde etmek

7- N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul 1992, s. 63.

için değil de adeta oyun oynamak, kolâjla her türlü resimsel dili hiçe saymak, geleneksel bir içtenliği, anlayışı, bakış açısını tümüyle yadsımak gibi bir izlenim uyandırabilmektedir. 19.yy'ın sonuna doğru Gouguin ve Cezanne gibi birçok ressam perspektifin etkilerini kırmakla uğraşmıştır. Sanat doğayı aşmayı onu yeniden yapılandırmayı gerçeklikle oynayarak elde edebilmektedir.⁸

Cezanne ile Gauguin'le giderek yüzeye yaklaşan resim anlayışı Bireşimsel Kübizimde, kolaj mantığıyla yüzeyden gerçek mekana uzanmaktadır.

Genç Rus ressamı Tatlin, 1913'de Picasso ile görüşmüştür. Picasso 1912-14 yılları arasında konstrüktivist heykel ve bireşimsel kübist resim anlayışta resim çalışmaları yapmaktadır. 1912 yılında 'Gitar' adlı çalışmasını metal tabakadan ve telden yapmıştır.

Picasso geleneksel olarak süregelen yontma, çamur ve alçıdan kalıp alma gibi yöntemlerle uğraşmak yerine eline geçirdiği malzemelerle heykel oluşturmaktadır. Resimde, resimle ilgisi olmayan malzemelere koşut olarak başlayan anlayış günümüze kadar sürüp gelmektedir. Konstrüktivist heykel geleneğinin de başlangıç noktası olarak görülmektedir. Tatlin'in ahşap, cam ve metal gibi malzemelerden yaptığı ve asarak boşlukta sallandığı çalışmalarıdır.

1915 yılında Tatlin, odaların köşelerine, duvara ya da tavana asılan, boşlukta sallanır duygusu veren soyut metal heykeller yapmaktadır. Bunların biçimleri Birleşimsel Kübizme gönderme yapmakta, çağrıştırmaktadır. Fakat cansız doğa motiflerinde izlerini taşımamaktadır.⁹

Bu soyut çalışmalar ilk konstrüktivist (yapımcı) heykeller olarak da görülmektedir. Picasso'yla tanıştıktan sonra yönelmiş olduğu çalışmaların Bireşimsel Kübist etkilerde taşıdığını M. Aydın şöyle açıklamaktadır:

Sanatçı Picasso'yla daha radikal çalışmalar yapmaktadır. Malavic'le birlikte Gençlik Birliği'nden ayrılan Tatlin, 1915'de açtığı "Taranvay V" sergisinde alışıla gelmiş malzeme yerine ahşap, cam ve metalden yaptığı kabartmalar dikkat çekmektedir. Bileşimsel Kübizim etkileriyle birlikte tamamen soyuttur ve ilk Konstrüktif heykeller olarak kabul edilmektedirler.¹⁰

Klasik de doğanın yanılısama alanı olan resim yüzeyine yaklaşım artık çok farklı bir boyut kazanmaktadır. Tatlin, terimsel nitelikli alçak kabartmalardan, çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra boşlukta yani dış doğa gerçekliğinin de varlığını aramaktadır.

Sanatçı olmanın günlük sorunları yansıtması gerektiğine inanmaktadırlar. Teknik bilgileri çıraklarına öğretebilecekleri gibi kendilerine de fabrikalarda yeni süreçlerle ilgili tasarımlar oluşturabileceklerini kabul etmektedirler. Onların savunucusu olan şair Osip Brik, 1923'te yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: "İşçilere bir şeyler öğretirken, onlardan da bir şeyler öğrenin." Bir başka yorumcu Dmitriy, daha 1919 yılında, sanatçının değişen görevini belirtmişti. Sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşdır.

11

Tatlin, Rus soyut sanatçılarından Maleviç ve Kandinsky'nin savunduğu "Laboratuar Sanatı"na karşı Rodchenko ile birlikte "Üretim Sanatı" savunmuşlardır. 1919'da sipariş almış olduğu spiral anıtı cam ve metalden oluşturmuştur. Endüstriyel malzemenin kullanımıyla dönemi ifade eden bu süreçte bu anıt projesi dönemin bir ifadesidir. Endüstriyel malzemeyle oluşturulan bu dinamik yapı Sovyet yapıcılık Akımı'nın bir simgesi olmaktadır.¹²

"Konstrüktivizm", 1914'de Tatlin'in kabartma çalışmalarıyla ilgili olarak ilk kez kullanılmaktadır. Resimsel mekân yerine gerçek mekânı kullanırken, objeyi taklit etmek yerine kendini kullanmaktadır.

Prodüktivistlerle (Üretim Sanatı) arası açılan Gabo, SSCB'den ayrılmıştır. Gabo, Tatlin'in III. Enternasyonal anıtına karşı çıkışını anıtı oluşturan biçimlerin estetik kaygı yerine, teknik bir ustalık ve malzeme kullanımının öne çıkmasına tepki göstermektedir.

8- Lynton, a.g.y., s. 64.

9- Lynton, a.g.y., s. 104.

10- M. Aydın, "Tatlin Vladimir" Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 1750.

11- Lynton, a.g.y., s. 105-106

12- M. Aydın, "Tatlin Vladimir", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 1750.

Ancak Avrupa'da yapımcılık "evrensel ve nesnel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme" anlamını taşımaktadır. Yapımcılık yalınlık, netlik ve kesinlik anlayışı bir anlamda Ögecilik ve Pürizm'le örtüşürken, anlatımcı öğelerden uzak salt soyut bir yapılanmayla her iki akımı da aştığı söylenebilir.¹³

Moholy-Nagy aracılığıyla Bauhaus, konstruktivizmi tanır. Moholy-Nagy'nin "Işık-Uzay Modülütürü" adlı çalışması en iyi bilinen yapıtıdır. Cam, tahta ve çelik malzemeden üretilen bu yapının ilk adı "Işık Donatımı"dır. Teknolojik malzemelerle üretilen bu yapıtı ışıklı bir gösteri aracı olarak görmek gerekmektedir. Hareketli aygıtın meydana getirdiği ışık ve gölgeler ele alınmaktadır. Moholy-Nagy, Bauhaus'ta endüstri ile ilgili birçok deneyimler yapmaktadır ya da sanatçıları etkilemektedir.

El Lissitzky, Yapımcılık ve Süprematizm akımlarını benimsemektedir. Mimarlık eğitimi alan Lissitzky, daha sonra resme başlar. Chagall'la birlikte Yahudi kitaplarını resimlediği yıl 1917'dir. Bunlar Kübik-Gelecekçilik anlayışında taş baskı resimlerdir. El Lissitzky'nin, yapımcılığın yayılmasında önemli katkıları olmuştur. 1920'li yıllardaki çalışmalarından biri de "Proun" dizisindeki temel geometrik biçimleri, mimari özellikleri taşımaktadır. Maleviç'in biçimlerinin üç boyutlu yansımaları olan bu çalışmada biçimler sınırsız bir boşlukta sallanmaktadır. Adeta yüzmektedirler.

"Lissitzky'nin görüşü ve sanatı, karışık, gücünü maddi dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de hesaba katan, modern görüşlerin metafizik özelliklerinden de esinlenen bir fizik dünyasının haberciliğini yapıyordu.

Sağlam fakat maddeden arınmış bir görünümü olan Proun resimleri, Onun bu görüşünü yansıtıyordu (Proun, 'yeni sanat için' anlamına gelen ve birtakım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktü). Malevich'in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, bu resimde belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısama önlenmiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibidirler. Bu türden resimler, 1922 ve 1923 yıllarında Berlin, Düsseldorf, Hanover ve Amsterdam'da açılan karma sergilerle, 1923'te Lissitzky'nin Hanover'deki Kestner Gesellschaft galerisindeki kişisel sergisinde yer almıştı. Kendisi 1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için Proun Odası adını verdiği küçük kare biçiminde bir hücre tasarladı ve kurdu. Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tavanıyla bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verilerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu. Böyle bir odanın içine girip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık-seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti."¹⁴

Kinetik sanat, Op Sanat, Minimal Sanat gibi gruplarda yapısalıcı etkiler görülebilmektedir. Metal, cam, plastik gibi teknolojik malzemelerden oluşan heykelerde mimari etkiler kendini göstermektedir. Her ne kadar heykelde anlamını bulmasına karşın resimle heykel arasındaki ayrımı da ortadan kaldırmaktadır. Resimde kübist anlayışa daha yakın durmaktadır. İndirgenmiş geometrik biçimlerin bir düzenlemesi olarak görülmektedir.

Kübizmi izleyen yıllarda Dadacılık ve Gerçeküstücülük akımlarında kolaj yaygın olarak kullanılmaktadır. Miro, Masson, Ernst ve Schwitters gibi sanatçılar da bu tekniği kullanmaktadır.

13- Z. Rona, a.g.e., s. 1924.

14- Z. Rona: a.g.y., s. 115.

Dadacılık, 1915-1916'da, New York ve Zürih'te aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Dada'da, 'Karşı Sanat' kavramı geliştirilmiştir. Fütüristlerin (Gelenekçilik), geleneksel yapılanmaya karşı çıkmalarını daha da ileriye götürmüşlerdir. N. Lynton, 'Modern Sanatın Öyküsü'nde "Dada bir sanat akımı değildi. Dada görüşlerini öncelikle Zürih, Berlin, New York, Köln, Moskova ve başka yerlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla ve sözcüklerle dile getiriyordu"¹⁵ demektedir. E. H. Gombrich, 'Sanatın Öyküsü'nde "Gerçek Sanat' diye bir şey yoktur. Sadece sanatçılar vardır, diyordu. Dada da yazarların ve sanatçıların yarattığı bir olaydı' diyerek Dada'yı anlatmaktadır."¹⁶

Dada akımında yer alan Doğuştan Fransız-Alman kökenli Arp'ın (adı hem Jean Arp- hem de Hans Arp) yaptığı "Tzara'nın Portresi" soyut biçimlerin oluşturduğu bir çalışmadır. "Kübist bir kolâjda olduğu gibi üst üste yapıştırılmıştır, fakat bu biçimler aynı zamanda canlı ve büyüyen birer varlık izlenimi verirler.

Fransız ressam ve heykeltarihi Duchamp Dadacılık akımı içerisindedir. Duchamp'ın yüzyılın en önemli figürlerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Hazır-nesne Duchamp'la sanatta yerini almaktadır. Kübist çalışmalara 1911'de başlamış aynı yıl 'Merdivenden İnen Çıplak-1' 1912'de 'Merdivenden İnen Çıplak-2'yi yapmıştır. 1913'de çizimi terk eden Duchamp makinelerin devingenliğiyle ilgilenerken zaman-mekân hesaplamalarına bağlı olarak üç boyutlu ilk çalışması olan 'Bisiklet Tekerleği'ni gerçekleştirmiştir (Resim-3).



Resim-3:



Resim-4:

1915'de pisuarı ters yerleştirerek, R. Mutt imzasıyla 'Çeşme' adıyla sergilemektedir (Resim-4). Belli bir nesneyi ele alıp anlamlandırmak yeteneğini sunacağına, sıradan bir nesneyi seçmektedir. Bu anlayıştaki sanatçı, nesneye yeni konum ve anlam değişikliği yüklemektedir. Böyle bir durum karşısında sanat seyircisinin yapıtı kabul ya da reddetme rolü yerine, sorgulamanın yapıtın sanat olup olmadığını, kendini sormak zorunda bırakılmaktadır. Sanatçının katkısı en aza inerken, seyirci de birçok değer yok olma problemiyle yüz yüze bırakılmaktadır.¹⁷ "Büyük Cam" isimli yapıtını, 1915'de çalışmaya başladığı bilinmektedir.

Bir cam tabakasına eklenmiş olan metal tabaka ve kurşun telden meydana gelmektedir. Yüksekliği 2.7m, genişliği 1.7 m.dir. Sanatçı tamamlanmayan yapıtı 1923'te bozmuştur.

15- Lynton, a.g.y., s. 123.

16- E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1993s. 129.

17- Lynton, a.g.y., s. 133-134.

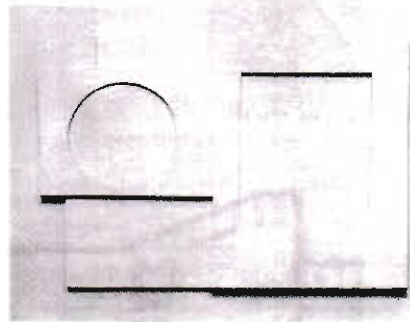
1936'da ise camsız olarak onarılmıştır.¹⁸

Ali Akay, 20. yüzyılda Picasso'dan sonra en etkileyici sanatçı kimliğine sahip olanlardan birinin Marcel Duchamp olduğunu belirtmektedir. Bunun nedenlerini, iki boyutlu gibi durmasına karşın üçüncü boyutu şeffaflığında taşıyan malzemeleri kullanmasında bulabilmektedir. Duchamp'ın 'Büyük Cam' isimli yapıtı da bu anlamda en önemlilerinden biridir. Bu yaklaşımda geri planda kalan görüntüyü, üçüncü boyutu iki boyutlu bir yüzeye taşımaktadır. Picasso'nun Öklidci bir anlayıştan Reimann fiziği sayesinde çıktığı dikkate alındığında Duchamp'ın sanayi toplumuna ait hazır-nesneyi kullanmasına Leonardo'nun âlimliğine yakın bir görünüşte olduğunu 'Raslantısallıkta Zamandaşlık' isimli makalesinde şu şekilde ifade etmektedir:

Kurt Schwitters, çeşitli malzemeleri bir araya getirerek, onları birbirine ekleyip, yapıştırarak, "Merz" isimli yapıtlarını kurmaktadır. Schwitters kumaş parçaları, gazete kâğıtları, kullanılmış otobüs biletleri gibi malzemeleri yüzeye yapıştırarak, kolâjlar üretmektedir. Bu durum geleneksel resim araç-gereçlerinin ve resim yapma anlayışının dışında bir yaklaşımdır. Yaklaşım Da-da hareketiyle ilişkiliydi.

Fovizm'in öncüsü Matisse, 20. yüzyıl sanatının en önemli sanatçılarından biridir. Matisse 1940'larda renkli kâğıtları keserek, yüzey üzerinde oynamaktadır. Büyük renkli kâğıtlarla hazırlanmış olduğu "Caz" adlı kitabında, renkli kâğıdı kesmeyi taşı oyan heykelciye benzetmesini N. Lynton bize şöyle dile getirmektedir: "Matisse, 1944'ten 1947'ye kadar içinde kendi el yazısıyla yazılmış bir metinle, kesilmiş büyük renkli kâğıtlarla hazırladığı süslü resimler için 'Caz' adlı bir kitap üzerine çalıştı... Caz'da "Makasla Çizim" başlığı altında şu satırları yazmıştı: Doğrudan doğruya renkli kâğıdı kesmek bana taşı oyan heykelcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor."¹⁹

Ben Nicholson, 1934 yılında yaptığı "Kabartma" isimli çalışması daire ve kareleri oyarak yapmış olduğu rölyef etkisi veren bir çalışmadır. Soyut yaklaşımlı yuvarlak ve dörtgenden oluşmuş resimler, beyaz kabartmalar yapmaktadır. E. H. Gombrich, yüzeyinde iki kare olan bir resim yapan sanatçının, geçmişte Meryem tablosunu yapan sanatçıdan daha çok kaygılar yüklü olduğunu, böyle bir çalışmanın sonsuz olasılıklar içeren bir yapılanmaya sahip olabileceğini söylemektedir.



Resim-5:

18- U. Tükel, "Duchamp Marcel", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997. s. 481-482.

19- Lynton, a.g.y., s. 212.

Kimi sanatçılar yüzeyi oyarak, rölyef etkisi vererek, bazıları metal, gazete, plastik malzemelerle, kimi sanatçılar talaş, kum gibi malzemelerle yüzeyde doku etkileri oluşturmaktalar (Resim-5). Espası oluşturan elemanlar yüzeyden dışarı çıkarken, gerçek mekânla bir rölyef gibi ilişki kurmaktadır. 20. yüzyıla kadar ki süreçte, resim sanatı yüzeyde doğa yanılmasını sorgularken, 20. yüzyılda soyut biçimlerle yüzey resmi oluşturmakta ve ardı sıra teknolojik malzemeler, hazır nesnelere resim yüzeyinde ifadesini bulmaya çalışmaktadır. Sanatçı yüzeyden de gerçek mekâna geçerek, 20. yüzyıl sanatında arayışını sürdürmektedir. Artık yapıt çevresinde gezilebilir bir anlayış sergilemektedir.

E. H. Gombrich, bazı sanatçıların dokuyu sert, saydam, parlak ya da esnek malzemelerde aradığını bazılarının da boya yerine çamur, kum gibi malzemeler kullandığını, resim ve heykel arası bir noktada durduklarını belirterek, Macar Sanatçı Zoltan Kemeny'nin soyutlamalarını metalden yapmaktadır.

İşte, Schu-itters'in ve diğer Dadacıların yapıştırma resimlerine (paste-ups) ilgi duyulma nedenlerinden biri de budur. Çuvalın kabalığı, plastiğin parlaklığı ve paslı demirin pütürlülüğü, yepyeni biçimlerde kullanılabilir. Bu anlayışın ürünleri, resim ve heykel arasında bir noktada yer alır. İsviçre'de yaşamış olan Macar sanatçı Zoltan Kemeny (1907-1965), soyutlamalarını metallere yapıyordu (Resim 396). Bu yapıtlar, çevremizdeki kent yaşantısını görme ve dokunma duyularımıza sunduğu çeşitliliği ve şaşkınlığı fark etmemize yardımcı olurlar. Bunların böylece, 18.. yüzyılın sanat uzmanlarını doğadaki "pitoresk" güzellikleri (sayfa 396-397) keşfetmeye hazırlayan manzara resimleriyle aynı görevi gördükleri söylenebilir.”²⁰

1960'larda Amerika ve İngiltere'de birbirinden bağımsız ve aynı anda ortaya çıkan hareket "Pop" sanattır. Kitle iletişim imgelerine dayanan bu hareket, 'Yeni Dadacılık', 'Yeni Gerçekçilik' ve 'Yeni Bayağılık' gibi adlarla da anılmaktadır. Gazete, dergi, televizyon, radyo gibi kitle iletişim araçları 'Pop' akımının babası olarak da görülmektedir.



Resim-6:

20- Lynton. a.g.y., s. 605-606-607.

'Şunun Bunun Kuvvetli ve Gürültülü Patırtılı Derlemeleri' diye adlandırdığı bir dizi kombine (birleşik) resimler yapan sanatçı Rauschenberg'dir. Pop sanatın içerisinde üne kavuşmuş olan sanatçının bu resimleri gazete, dergi ve takvimden ürettiği çalışmalardan oluşmaktadır. 'Duvara çivilediği yorgan üzerine boya dökülerek sergilediği 'Yatak' isimli çalışması (Resim-6) çok ses getirmiştir' diyen N. Lynton şöyle devam etmektedir:

Rauschenberg, 'Çevresel Sanat' ve 'Yeryüzü Sanatı'nın ilk örneğini de verdiğini J. N. Erzen şöyle belirtmektedir: "Kümes teliyle bir araya getirdiği toprak ve çimen bileşimi denemesi sonradan gelişen 'çevresel sanat' ve 'Yeryüzü Sanatı'nın ilk örneğini oluşturmuştur"²¹

Amerikalı Ressam Jasper Johns, 1955'de Amerikan bayraklarını konu alan bir dizi resim yapmıştır. Bu eserler ilk olarak New York'ta Leo Castelli Galerisinde sergilendi. İlk tepkiler kızgınlık doluydu. Johns'un, Amerika bayrağıyla alay edip etmediği sorgulanıyordu. Bu resimlerin bazılarında bayrak yüzeyin tümünü, bazılarında ise bir kısmını kaplıyordu. N. Lynton, "Bazı resimler bütünüyle beyaz olup bu beyazlık resimdeki doku ve hafif çeşitlemelerle, yıldızlar ve şeritler ortaya çıkıyordu. Bir tanesinde bayrak resimler en küçüğü en önde olmak üzere ticari bir amaçla sergileniyormuş gibi üst üste konulmuşlardı" diye durumu açıklamaktadır.²²Sanatçının 'Tuval' isimli eseri de, büyük tuvalin üzerine yerleştirilmiş bir başka tuvalden oluşmaktadır. Kalın boya tabakası ve üst üste konularak izleyiciye doğru gelen tuvaler gerçek mekâna doğru uzanmaktadır.

Claes Oldenburg, çalışmalarında resim, heykel, birleştirme ve kolaj sanat türlerini kullanmaktadır. 1962 yılında Green Galerisi'ndeki sergisinde "Dev Hamburger ve Dev Dondurma Kulağı da yer almaktadır. Bunların yanı sıra, araba motoru, sigara izmaritleri ve gıda maddelerinin mizahi bir yaklaşımla gerçeküstücü büyü etkisi oluşturulmaktadır N. Lynton ise şöyle yazmaktadır:

"Objeyi ya da obje yerine geçen insanı değil de kişinin eylemini dikkate alan 'Gösteri Sanatı' kapsamında Oldenburg, "Dükkân Günleri" adlı gösterisinde satış ve pazarlık eylemini de sergilemektedir.

Dan Flavin, ışık sanatı alanında çalışmalar yapmış olan bir sanatçıdır. Işıktan çubuklar, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak ışık, renk ve mekân ilişkilerini kurmaya çalışmaktadır J. N. Erzen, bu hususta şunları söylemektedir:

"Galeri mekânlarında köşelere, duvarlara, tavana asılmış floresan tüplerle yepyeni mekânsal konumlar yarattığı gibi, çoğu kez büro, ev içi gibi döşeli mekânları da ışık uygulamalarıyla değiştirmiştir. Sanatında her hangi bir akımla ya da tarihsel gelenekle ilişki kurmak istemeyen Flavini minimal sanatın 'Serin' eğilimleri içinde değerlendirmek olanaklıdır. Flavin 1960'larda 'Işık: Nesne ve İmge', 'Elektrik Sanatı' gibi salt ışıkla ilgili sergilenen en önemli sanatçısı olmuştur"²³

N. Lynton, hacmin yerini parıltı alanı, çizilen çizginin yerini ışıktan çizgilerin aldığını, "Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uygularlar. Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenebilmiş bir parıltı alanı vardır" diyerek açıklamaktadır.²⁴

Resim yüzeyinde doğa yanılmasından, boya maddesinden gerçek espasa çıkan anlayışın farklı bir örneği de Dan Flavin'in çalışmalarıdır. Flavin eserlerinde ışık, çizgi ve volümü de içinde barındırmaktadır.

Performans sanatı da denilen 'Gösteri Sanatı', 'Oluşumlar' ve 'Vücut Sanatı' olarak da ayrı

21- J. N. Erzen, "Rauschenberg", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 1539.

22- Lynton, a.g.y., s. 291.

23- J. N. Erzen, "Flavin Don", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 595.

24- Lynton, a.g.y., s. 319.

ayrı belirlenmesine karşın, hepsi 'Gösteri Sanatı' olarak da belirlenebilmektedir.

J. N. Erzen, 'Gösteri Sanatı'nı şu şekilde açıklamaktadır:

"Oluşumlar, ses, gürültü ve kimi kez koku kullanarak sahne nitelikleri ortadan kaldırılmış üç boyutlu bir hareket mekânı içinde, oyuncu etkinliklerini öbür çevresel ve yapay malzemeyle birlikte, nesnel ve rastlantısal görünen bir yaklaşımla bir araya getiren sunulardır"²⁵

Yer, mekân sınırlaması olmadan açık bir alanda da sahnelenebilmektedir. Ya önceden belirlenmiş bir senaryoya göre ya da içten geldiği gibi sergilenmektedir. N. Lynton "Bunlar Konstrüktivist bir kompozisyon kadar soyut nitelikte bir baleyı andırabilir ya da ayinsel gösteriler olabilirler. Tarihsel ya da dinsel törene benzeyenleri de vardır"²⁶ demektedir.

Oluşumlar; Dada hareketinden, Birleştirmelerden, Kolaj tekniğinden, Soyut Dışavurumculuk ve Hareketli Soyut'a kadar birçok sanat akımından etkilenmiştir. N. Lynton "Alan Kaprow'un 1959'da düzenlediği Happening, bir başlangıç noktası olmuş ve olay hızla yayılmıştır."²⁷ diyerek onun ilk hareketi başlatmış olduğunu vurgulamaktadır.

Kaprow, Groous, Robert Witman, Dine, Oldenburg 'Oluşumlar'ın ilk sanatçıları olarak görülmektedir. 'Oluşumlar'ın ve 'Çevresel Sanat'ın öncülerinden olan sanatçı Kaprow, yapıtın kalıcılığı ve usta işçiliğini reddederek, dayanıksız malzemeye yönelmektedir. 'Oluşum' seyircinin katılacağı, herhangi ya da galeriden bağımsız hareket edebileceği özgün 'olay' olarak nitelendirilmektedir. 1958'de Art News dergisinde yayımlanan bir yazıda, güzel sanatlarda usta işçiliğin ve kalıcılığın bırakılarak, bozulabilir dayanıksız malzemeye yönelinmesini savunmuştur. Kaprow'a göre BİRLEŞTİRME "dokunulabilir ve çevresinde dolaşılabilir", "Çevresel Sanat" ise içinde dolaşılabilir" etkinliklerdir; oysa "oluşum" izleyicinin gerçekten katılacağı ve artık herhangi bir müze ya da galeriye bağlanma zorunluluğu olmayan tek özgün "olay"dır. Sanatçı bu düşüncelerin ışığında 1959'da, ama yine de bir galeride gerçekleştirilen 6 Bölümde 18 Olay'ı düzenlemiştir. Bu tarihten sonra Kaprow 1960'larda Oluşumları günlük yaşam bağlamında çevresel tiyatro ve gösteri sanatı doğrultusunda ele almış ve gerçek yaşamla arasındaki engeli kaldırarak bunları gerçek yaşamın bir uzantısı olarak değerlendirmiştir."²⁸

Dünyanın hiç ayak basılmamış bir bölgesinde aynı çizgi üzerinde yürüyerek oluşturulan iz, bir çölde birbiriyle paralel iki siper kazarak heykele benzer iz bırakma gibi anlayışlar 'Yeryüzü Sanatı' (Toprak Sanatı) diye adlandırılmaktadır. Bu yaklaşım, ekolojik ilgilerin arttığı 1960'ların sonlarında ortaya çıkmaktadır. 1970'lerde hızla yayılmış olan Avant-Garde sanat türüdür. Çevreye, doğaya yöneliktir. Mekânı kullanma (Toprak Doldurulmuş Galerî, Walter de Maria) yerleştirme, çevresel elemanları kullanarak vurgulanmak istenen yerin öne çıkarılması gibi uygulamaları kapsar. Yeryüzü sanatı'nın gelişme nedenlerinden biri anti-kapitalist yaklaşımlardır. Birçok Avant-garde uygulamasında da böyle olmuştur. Belirli bir ekonomik çevrenin beğenisine hizmet etmeye, sanat yapıtının meta gözüyle görülmesine, geleneksel bir takım değer yargılarına tepki olarak yaşam bulunmaktadır. 1960'ların sonunda ortaya çıktığında, Yeni Dada adı altında bir araya gelen yenilikçi hareketlerden bir olarak da değerlendirilmektedir. Büyük boyutları itibarıyla, heykel geleneksel yanılsama amaçlarının ötesinde boyutlar aşamasında minimal sanatla ilişkilendirilmektedir. Walter de Maria, 1968'de bir galeriye iki ton toprak yerleştirirken, bir başkası New York'ta bir araba parkını tuzla kaplamaktadır. Bu yaklaşımları kavramsal sanatla da bağdaştıranlarda bulunmaktadır. "Surrealistlerin, örtülü bir nesnenin ardında saklı olan giz temasını almış; doğal alanlara ve büyük anıtlara uygulayarak bu düşünceye yeni bir anlam vermiştir"²⁹ diyen N. Lynton'un bu sözleri bizi Christo'ya götürmektedir (Resim-7/8).

25- J. N. Erzen, "Oluşumlar (Happenings)", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 1366.

26- Lynton, a.g.y., İstanbul 1992, s. 329.

27- Lynton, a.g.y., s. 330.

28- U. Tükel, "Kaprow Allan", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, s. 946.

29- N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü. Remzi Kitabevi, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), İstanbul 1992, s. 335.

Sahildeki kayaları, şehir merkezindeki binaları, parklardaki ağaçları, köprüleri, kaplarken, bir vadiye perde çekmekte, bir çölde 40 km uzunluğunda perdeden duvar oluşturmaktadır.

Yeryüzü Sanatçılarının uygulamalarındaki estetik kaygının çevreyle ve yaşantısal boyutla olan ilişkiden J. N. Erzen şu şekilde bahsetmektedir:

“Yeryüzü sanatçılarının birçok uygulaması estetik vurguyu sanattan çok yaşantısal boyuta ve yaşanan çevreye yöneltmektedir. Beuys’un sanatı yaşamla eşit tutması gibi yeryüzü sanatçıları içinde sanatın kozmik görevi, yaşamın bütünlüğünü ve insanın ruhsallığını yakalamak, birbirinden çok farklı nesne ve öğeler arasındaki ilişkileri kurtarmaktır.”³⁰



Resim-7:



Resim-8:

SONUÇ

Sonuç olarak yüzeysel bir şekilde akımların bu hususta genel yaklaşımları dillendirilecek olursak klasik anlayış dışı doğanın yüzeydeki yansımalarının kaygılarını taşımaktadır. Empresyonizm duyularla kavranan bir dünyanın varlığının bilincine ulaşmaktadır. Empresyonizmle derinlik kaygılarından yüzeye doğru gelen renk alanları söz konusudur.

Kübizm, resmin bileşenlerini parçalarken 1912-1914 yılında objenin resmini yapmak yerine gerçeğini kolaj mantığıyla kullanmaktadır. Böylece resim yüzeyden gerçek mekâna doğru adım atmaktadır.

Tatlin, gerçek malzemelerle resimsel mekân yerine gerçek mekânı kullanarak boşlukta varlığını duyurmaktadır.

Duchamp, sanayi ürünü hazır-nesneleriyle sanata damgasını vururken, gerçek mekânda çevresinde dolanılabilen sanayi objesi sanat objesi olarak ifadesini bulmaktadır.

Pop sanat ile günün buluntu malzemeleriyle, akıtılan boyalarla, aksiyonel yaklaşımlarla sanat uç bir noktaya doğru açılımını sürdürmektedir. Araziyi, mimari yapıları biçimlendirmek, paketlemek, boyamak gibi hareketler sanatın yüzyıllar öncesiyle çok farklı anlam ve boyutlar kazandığının bir göstergesi olmaktadır.

Yüzyıllar öncesinden bugüne düşünce, yaklaşımlar, malzeme ve teknik boyutlarıyla tuvalden gerçek mekâna çıkış yapan sanat geleceğe dönük çıkışlarını çok daha farklı ilgilerle sürdüreceği beklenebilir bir gerçekliktir.

30- J. N. Erzen, “Yeryüzü Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997, s. 1941.

KAYNAKÇA

- Ali Akay, "Raslantısallıkta Zamandaşlık", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, S. 75, İstanbul, (Bahar) 2000.
- E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran), İstanbul, 1993s. 129.
- Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, (Çev. Hayrullah Örs) İstanbul, 1990.
- İsmail Tunali, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s. 61.
- J. N. Erzen, "Flavin Don", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.
- J. N. Erzen, "Oluşumlar", (Happenigs), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.
- J. N. Erzen, "Rauschenberg", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.
- J. N. Erzen, "Yeryüzü Sanatı", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.
- Luca Sante, "İmgenin Zaferi", Sanat Dünyası, Sayı 75, İstanbul, 2000.
- M. Aydın, "Tatlin Vladimir" Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.
- Marilyn Mc Colk, Picasso İstanbul'da, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul, 2005.
- N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (Çev. Prof: Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), İstanbul 1992.
- U. Tükel, "Duchamp Marcell", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.
- U. Tükel, "Kaprow Allan", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul, 1997.