



“SANAT OLMAK” YA DA “SANAT OLMAMAK” GERÇEKTEN BÜTÜN MESELE BU MU?

“TO BE AN ART” OR “NOT TO BE AN ART” IS THAT REALLY THE QUESTION?

Nur GÜRDAL*

*Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Sanatta Yeterlik

nrgurdal@gmail.com

ÖZ

Yirminci yüzyıl hem savaşlar dolayısıyla yıkımların hem de sanat alanının geçmişle bağlarını kopardığı yüzyıldır. Toplumlar ve sanat alanı için yaşanan bu büyük yıkımlardan sonra, bir yandan hayatı ve sanatı yeniden inşa etme bir yandan da aralarındaki mesafeyi kapatma süreci söz konusudur. Genel hatları ile ele alındığında; tasarım düşüncesinin sağlam bir yer edindiği, sanatçıların daha içsel ve tepkisel bir tutum takındığı, sanat alanında birçok kırılmanın yaşandığı ve sanat algısının değiştiği görülmektedir. Sanatın kutsal, iyi, güzel vb. tüm tanımlamalarından kurtulmaya başladığı ve sanatın her şey olabileceği –hatta hiç olabileceği - noktasına gelecek olan bu süreç sanatçının da günlük hayatın tam da içinde yer alması, toplumları etkileyen iyi ve kötü tüm olayları birebir yaşıyor olması, sanatın bu gerçekliğin içinde var olmasına ve elindeki tüm anlatım gücünü malzeme fark etmeksizin kullanmasına da olanak sağlamaktadır. Disiplinler arası etkileşimin de artmasına neden olacak bu gelişmeler, kuşkusuz sonuçları önceden kestirilmesi mümkün olmayan büyük bir adım olarak değerlendirilebilir. Bu büyük adım sanat alanındaki her disiplinin kabuk değiştirmesine ve dolayısıyla yenilenmesine, gelişmesine olanak tanımakta ve hem sanatçı hem de sanat adına yeni bir anlatım dilinin var olabileceğini en net şekliyle göstermektedir.

Bu çalışmada, Birinci Dünya Savaşından sonra sanat alanında yaşanan değişim, Marcel Duchamp' ın hazır –nesneleri ve söylemleri üzerinden “sanat olmamak” iddiası, seramik sanatının zanaat –sanat –endüstri üçgeninde geçirdiği süreç ele alınırken, diğer yandan tüm bu akış içerisinde gerek tasarım düşüncesi gerekse sanat algısı açısından bakıldığında, “sanat olmak” ya da “sanat olmamak” noktasında sanat disiplinlerinin genel tutumu ve seramik sanatına bakışın belli kalıplardan kurtulup kurtulmadığı irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Savaş, Sanat, Tasarım, Bauhaus, Seramik Sanatı

ABSTRACT

20th. Century is the century in which people lived through havocs because of war and the field of art broke its connection with the past. Therefore after all these great havocs for people and the art, there was a process of reconstructing life and art on one hand and make up the gap between them. Considering in general sense, it is observed that the thought of design gained a sound ground, artists maintained more internal and reactive attitude, the field of art lived various fractions and the perception of art altered. The holy of the art, good, beautiful etc. this process, which is going to get rid of all the definitions and that art can be anything - but it can be at all - is also included in the daily life of the artist, the fact that all the things that are good and bad affect the societies, it also allows the user to use the power without any material. These developments, which will lead to an increase in interdisciplinary interaction, can undoubtedly be regarded as a big step that cannot be predicted. This



big step allows each discipline in the art field to change and therefore change, and to show that it is clear that a new language of expression can exist for both artists and art.

In this study, the change in the field of art after the First World War was analyzed, the assertion of Marcel Duchamp's "not being an art" through his prompt – objects and expressions, the process of ceramic art in the triangle of handcraft – art – industry was also analyzed on one hand, while general attitude of art disciplines at the point of "being art" or "not being art" was analyzed on the other and it was discussed whether the perspective towards field of ceramic drift away from specific pattern.

Keywords: War, Art, Design, Bauhaus, Ceramic Art

1. GİRİŞ

“Yeni bir yüzyılın yaklaşması insana değişikliği çağrıştırır, “yirminci yüzyıl” denince de bin yıllık bir dönemin bir milenyumun geride kalmakta olduğunu düşünürüz. Birçoklarının “yeni çağ” dedikleri dönem kuşkusuz gelecekti, ama nasıl bir çağ olacaktı bu? (Lynton, 2004:13)

18. yüzyılda gerçekleşen Fransız Devrimi (1789-1799) ve beraberinde getirdiği özgürlük düşüncesi, daha sonrasında 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başlarında yaşanan Endüstri Devrimi, yeniden kurulacak dünya düzeninde oldukça etkili olan iki büyük adımı oluşturmaktadır. Anlam kazanan özgürlük düşüncesi, bilim ve teknolojideki yenilikler makine üretiminin artmasını, yeni iş imkanlarının oluşmasını ve kırsal’ dan kentlere göç dolayısıyla kentlerdeki hızlı nüfus artışını beraberinde getirmektedir. Süreç içinde hız kazanan Endüstri Devrimi her şeyin “daha fazla” olmasını sağlamaktadır. İnsanları alışık olmadıkları ancak alışmak ve uyum sağlamak zorunda kalacakları yeni bir hayat düzeni beklemektedir.

Devrim ile birlikte Batı insanının hayat tarzı köklü biçimde değişirken dünya tarihinde ilk kez nüfus artışı ve hayat standartlarındaki artış, birlikte gerçekleşmiştir.[...] Sanayi Devrimi’ nin en açık özelliği üretimin çapında görülen büyük artış idi. Daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla artık, daha fazla ulaştırma, sanayi ve ticaret süreçlerini izleyecek daha fazla yazman, malları satın alacak daha fazla tüketici, satacak daha çok satıcı ve büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran daha büyük firmalar hızla ortaya çıktı (McNEIL aktaran Küçükkalay, 1997: 52-53).

Bu hızlı ve her şeyin “daha fazla” olduğu süreç içinde, üretim ve tüketim mantığının kökten değişime uğramasında, insanların çalışmalarının karşılığı olarak beklentilerinin artmasında oldukça etkilidir. Teknoloji alanında yaşanan yeniliklerin, endüstri gelişiminin ve buna bağlı olarak iş imkanlarının artması ilk bakışta olumlu bir hava yaratmakla beraber



bireysel bağlamda insanların hayatlarında hem psikolojik hem sosyolojik anlamda iyi –kötü birçok yeniliğinde kapılarını açmaktadır.

Ekonomideki ve ona bağlı olarak teknolojiadaki gelişme sosyal yapıda önce inanılmaz bir refah, bir aydınlatma sürecine neden olmuş, fakat az zaman sonra teknolojinin dramatik yanı da kendini göstermeye başlamıştır. Askeri alana yapılan yatırımlar ve yeni silahlar savaş teknolojisini ortaya çıkartmış bu da kaçınılmaz olarak iki dünya savaşının var olmasına neden teşkil etmiştir (Erinç, 2009:43).

Yeniliklerin getirdiği imkânlar ve bu imkânları tekeline alma isteği, endüstrileşmenin büyümeye başlaması, hammadde ve pazar arayışlarını tetiklemekte ve sömürgeciliği ön plana çıkarmaktadır. Ülkeler arası oluşan bu rekabet ortamı, Birinci Dünya Savaşı'nın temellerini atmakta ve 28 Temmuz 1914' de Franz Ferdinand suikastıyla da resmen başlamaktadır. 4 yıl süren bu savaşta gelişen silah teknolojileri ve kullanılan kimyasal gazlar milyonlarca insanın ölümüne neden olmuş ve büyük yıkımlar yaratmıştır. Bu dört yıl içerisinde toplumlara bu büyük savaş bir kurtuluş yolu olarak gösterilmiş, propagandalarla halk seferber edilmek istenmiş, bunun için gazete haberleri ve hazırlanan propaganda posterleri kullanılmıştır.

20. yüzyılın en önemli olaylarından biri olan 1. Dünya Savaşı' nın insanlar üzerinde birçok açıdan önemli etkileri olmuştur. Savaşın ilk zamanlarında Avrupa' ya farklı bir atmosfer hakimdir. Birçok ülkede savaş büyük bir coşku ile karşılanmıştır. [...] Savaşa katılanlar ekonomi ve sanayideki gelişmelerle mücadelenin uzamayacağına, birkaç ay sonra biteceğine inanmaktadırlar” (Westwell aktaran Şahin ve Kayalıoğlu, 2016:185).

Böylesine büyük bir olayın, sosyal hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da etkili olması kaçınılmazdır. Bu süreçte savaşa gönüllü katılan sanatçılar olduğu gibi savaş karşıtı olan sanatçılar da mevcuttur. Her iki durumda da sanatsal üretim devam etmiş ve sanatçılarda içinde buldukları durumları aktarmaya çalışmışlardır.

Söz konusu savaş, sanatçıları, başlangıçta tahmin edebildiklerinin ötesinde, derin ve acı verici bir deneyimle karşı karşıya bırakmıştır. Asker veya sivil olsun, birçok sanatçı, bu deneyimi eserlerine taşımıştır. Savaş, aynı zamanda, bazı sanatçıların, savaş öncesinde meşgul oldukları sanat anlayışlarını, biçimsel ve içeriksel açıdan gözden geçirmelerine ve hatta, onları tümünden reddetmelerine kadar varacak bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Savaşın olumsuz koşulları sanatçıların psikolojik yönden etkilenmesini ve eserlerinde, bu sorunun üstesinden gelmeye yönelik çabalarda bulunmasını gerektirmiştir (Demirbaş, 2009:1).



Savaş süresince ve sonrasında yaşanan yıkımlar beraberinde ayağa kalkmayı ve yeniden yapılanmayı gerektirmektedir. Bu yeniden yapılanma toplumlar için olduğu kadar sanatçı ve sanat alanı içinde geçerlidir ve her ikisi içinde yenilenme şart gibi gözükmemektedir; toplumlar için daha insani anlaşma biçimleri, sanat içinse daha özgür bir anlatım dili. Toplumun yaşadığı yıkım, sanatın yıkımıyla denk gelince kaçınılmaz olarak, ayağa kalkmayı sağlayacak bir itici güç gerekmektedir ki, kendi yıkımıyla yeni bir anlatı geliştirecek olan sanat, tam da aranan o itici güç olacaktır. 20. yüzyıla kadar sanatın üstlendiği ya da sanata yüklenen görevler, 20. yüzyılla kabuk değiştirmeye başlamaktadır.

20. yüzyılın ilk büyük toplumsal yıkımı, şüphesiz I. Dünya Savaşı'dır. Bu savaşın bütün toplumlar için olumsuz sonuçları eş zamanlı olarak, sanatın muhalif yanının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Avrupalı aydın ve sanatçılar, sanatı, sosyal ve siyasi yapısıyla birlikte bir bütün olarak algılamıştır ve bunun bir sonucu olarak; akademiye, burjuva estetiğine ve hatta sınıf düzenine yönelik karşıtlıkta birleşmişlerdir. Bu bağlamda sanatçılar, sanat eserlerinin metalaşarak yalnızca burjuvanın estetik anlayışının boyunduruğuna girmesinin yanı sıra burjuvanın egemenliğindeki bütün toplumsal yapıya da karşı çıkmışlardır (Aslan ve Karaaslan,2016:53).

İlk olarak; 20. yüzyıla kadar olan sürece genel bir çerçevede bakıldığında; sanat alanının daha durağan olduğunu söylemek olasıdır. Modern sanatın başlangıcı olarak ele alınan Empresyonizme kadar, dönemlerden akımlara evrilen, sanatçının kendini, imkânlarını tanıdığı dolayısıyla konuların, anlatımın ve malzeme kullanımının değiştiği, kendi içerisinde bir akış ve kademeli bir ilerleyiş söz konusudur. Empresyonizmle birlikte bir kırılma yaşanır ve daha sonraki dönem de bu kırılmanın etkileri artarak devam eder.

19. yüzyıla gelene kadar sanat amaçtır, bir derdi vardır; dini konuları aktarmak, ideali yansıtmak, zaferleri anlatmak, teknik açıdan bir farklılık ortaya koymak, bir başka sanat akımına tepki olmak ve belki de en önemlisi ne anlatıyor olursa olsun, hangi teknik, hangi boya, hangi fırça darbesi kullanılırsa kullanılsın “sanat” olmak durumundadır. Yani sanat kendi içinde değişmektedir, derdi kendisi iledir demek belki daha yerinde olacaktır (Gürdal, 2018:312).

Bu yeni yüzyılda ise, hem sanatçının tam olarak bir derdinin olduğu ve derdini anlatırken sınır tanımayacağı hem de büyük tartışmalara yol açan, sanat mı, değil mi? sorularının sıkça dile getirildiği ve kendi piyasasını oluşturacak bir alan yaratacağıdır. Sanatın



bu alanı yaratırken dönemin koşullarından etkilenmemesi mümkün değildir, zira daha öncesinde hem toplumsal olarak hem de dünya üzerinde etkili olan iyi ya da kötü olarak nitelendirebileceğimiz bir çok olayın sanatta yansımalarını görmek mümkündür. Sanat artık iyi, güzel, dini vb. olmak zorunda değildir, istediği ne ise o olabilir.

20. yüzyıl başında sanat artık doğadan, nesneden ve onların temsil ettiği gerçeklikten özgürleşmişti. Cézanne doğayı geometrik formlara dönüştürmüş, kübizm zamanı ve mekanı göreceleştirerek görünüşü parçalamış; Mallarmé ve sembolizm, sözcükleri, işaretleri anlamlarından sökerek strüktüralizmin yolunu açmıştı. Maleviç ve süprematizm, formun sıfır noktasını keşfederek, soyutu ‘kozmetik’ bir ütopya morfolojisine dönüştürmüş; Kandinski gayri-nesnel sanatın felsefesini yazmış; Raymond Roussel’ in “langue trouvée” edebiyatından etkilenen Marcel Duchamp “objet trouvé” olarak tasavvur etmişti (Artun ve Artun, 2018:21).

İkinci olarak daha özel bir çerçeveden seramik sanatına bakıldığında; Endüstri Devrimine kadar olan süreçte daha bölgesel bir üretim –pazarlama alanına sahiptir ve üretildiği bölgenin kendine özgü özelliklerini de yansıtmaktadır. Endüstri Devrimiyle birlikte bölgesel bir alana hitap etmekten kurtulması, daha geniş alanlara hitap edebilmesinin önünü açmakla birlikte tasarım anlamında kısır bir döngünün de başlamasına sebep olmakta ve kendine özgü havası da kaybolmaya başlamaktadır. 19. yüzyıl’ da Avrupa’ da stüdyo çömlükçülüğünün başlaması ve 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında ise William Morris öncülüğünde başlayan “The Arts and Crafts Movement” ile bambaşka bir yol çizmeye başlar. Bu hareket el sanatlarının yenilenmesi, nitelikli ve estetik ürünlerin üretilmesi adına önemli bir adımdır. Süreçte ise birbiri arkasına birçok yeni adım atılmaktadır.

20. yüzyıl başında Almanya Darmstadt’ da deneysel sanatçıların kurduğu bir birlik ve Meiseen Porselen Fabrikası için modern figürler üretmeye başlayan Max Adolf Pfeiffer yönetimindeki Swarzbürger Werkstate Kurumu’ nun tasarımlarının ardından, 1901 yılında Belgian van de Velde tarafından Weimar Sanat Okulu açılmıştır. Bu özgür atölyelerin Avrupa’ da milliyetçiliğin arttığı bir dönemde kurulması sanatçıları cesaretlendirmiş, 1907’ de Max Laeuger, Deutsche Werkbund’ u kurmuş ve yeni sanat temellerinin olduğu fabrikaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1913’ te sanatçı ve eleştirmen Roger Fry, Londra’ da “Omega Workshop” adı verilen, sanatçıları bir araya getiren etkinlikler düzenlemeye başlamıştır (Hildyard aktaran Aslıtürk, 2014:25).



Bu noktada, daha önce değinildiği üzere 20. yüzyılla hayatın her alanına yayılan Endüstrileşmenin de etkilerine bakmak gerekmektedir. İnsanların yaşamlarına doğrudan etki eden bu kavram hem üretimi hem de tüketimi farklı bir boyuta taşımaktadır. İnsan emeğinin şekil değiştirmesi, makineleşmenin ön plana çıkması, her şeyin bir ürün gibi alınıp satılabilir duruma gelmesi ve dolayısıyla hayatın her alanının bu yeni düzene ayak uydurmasını da beraberinde getirmektedir. Peki sanat bu yeni düzende nasıl bir rol oynayacaktır?

20. yüzyılla yeni bir görev üstlenen sanat “yüksek” mertebesinden tamamen ayrılacak ve sanatçılar “sanat” ve “ sanatçı” tanımlamalarını derinden sarstığı gibi, “zanaat’ tan sanat’ a” evrilmenin de yollarını açacak, disiplinler arası etkileşim farklı bir anlatım dilinin gelişimine ön ayak olacaktır. Öncelikli olarak fark edilmesi gereken, sanatın geçmişle bağlarını daha net hareketlerle koparmaya başladığına da tanık olunmasıdır. Bu kopuş hem sanatçı ve eseri için hem izleyici, alıcı ve sanat piyasası için artık geri dönülemez bir noktayı göstermektedir.

2. YIKIMDAN SONRA “SANAT OLMAMAK” İDDİASI

Kuralların olmadığı bir sanat artık daha özgür, tartışmaya açık, tanımlanması zor bir sürece girmektedir. Bir çok sanatsal hareket ortaya çıkmış, uzun ya da kısa vade de çarpıcı işler ortaya konulmuştur. Yirminci yüzyılın başından itibaren baktığımızda: Ekspresyonizm, Die Brücke(köprü), Kübizm, Fütürizm, Section D’ or (altın kesim), Süprematizm ve Dadaizm, savaş öncesi ve sonrası farklı süreçlerde var olan sanat hareketleridir. Tüm bu hareketlerin birbirinden farklı bir duruşu ve anlatım dili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu da yepyeni bir dönemin gerçekten başladığının kanıtı niteliindedir. Unutulmaması gereken bir diğer noktada, yeni yüzyılın beraberinde getirdiği tüm etkilerin sanatın her disiplinin de benzer etkiler yarattığıdır.

[...] her tarihsel çağın tüm dışavurumlarında kendi kendisiyle sınıksız bir dayanışma içinde bulunuşu şaşırtıcı, gizemli bir şeydir. En değişik sanatlarda aynı esin, aynı biyolojik biçim nabız gibi atar. Genç müzisyenin hiç farkına varmaksızın sesle gerçekleştirmeyi amaçladığı şey, çağdaşı olan ressam, şair, tiyatro yazarınıninkiyle aynı estetik değerlerdir. Ve bu sanatsal anlam eşliği, kaçınılmaz biçimde aynı toplumsal sonucu verecektir (Gasset, 2017:11).

Sanatın her alanında benzer etkilere sebep olan savaş sonrasında en dikkat çekici, tartışmaya açık ve dolayısıyla eleştirilende kuşkusuz Dadaizm’ dir. Bu hareket sanatta gelişecek yeni anlatı dilinin habercisi ve alışılan tüm tanımlamaların ve değerlerin sonunun



geldiğinin işaretidir. Artık olanı olduğu gibi ya da olması gerektiğine inanılan şekliyle aktaran bir sanat değil, tüm yaşananları olduğu gibi aktaran, eleştiren ve derdi olan bir sanat anlayışı başlamaktadır. Doğrudan sanatı hedef alan bir anlayış, “Paul Dermeé “Dada son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyrır” diyordu. Tarihten sanat temizlenmişti” (Artun ve Artun, 2018:22)

1915’ te sanatta yerleşik düşünce ve kalıplara karşı çıkan Dada anlayışı, sanatın ve sanatçının değişen dünya konjoktüründe sorgulanmasını amaçlamaktadır. Bu anlayış aynı zamanda savaş sırasında yaşanan teknoloji hayranlığını eleştirmekte, toplumun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmektedir. Dadaist sanatçılara göre, bu zamana kadar estetik değerleri oluşturan, sanatın güzel olduğunu düşünen toplum, aynı zamanda savaşa da sebep olan toplumdur. Bu yüzden onların yarattıkları her şeye karşı durmaları gerektiğine inanmışlardır. Dadaist sanatçıların yaptıkları işlerdeki karmaşa, savaş sonrası alt üst olan dünyalarını ve yaşadıkları şaşkınlığı temsil etmektedir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016, s. 198).

Bu kadar net bir tavır ve ifade, işlere de yansımakta ve estetik algısını kökten değişime uğratmaktadır. Dadaist sanatçılar arasından bir isim ön plana çıkar; Marcel Duchamp. 1917’ de ünlü “çeşme” işi ile hazır –nesne’ nin sanat alanına girişi hem değişimin ilk ve en büyük adımı hem de endüstri çağının gerekliliği niteliğindedir. İşleri ve söylemleriyle attığı bu cesur adım sanat algısı üzerinde bir darbe etkisi yaratmaktadır. “Duchamp reddini açık bir samimiyetle ortaya koyuyordu: “Bugünkü anlamda sanatçı olmayı reddediyorum”; “Sanatçıya yönelik tutumları tamamen değiştirmek istedim”; “Son yüzyıl zarfında sanatçının dönüştüğü küçük tanrıyı öldürmek için çok çabaladım”; “Biliyorsunuz ki asla bir sanatçı olmak istemedim,” vb.” (Lazzarato, 2017:23). Söylemleri böylesine açık olan Marcel Duchamp, hazır –nesne ile de sanat algısı üzerinde bir ikilem yaratmaktaydı. Endüstri üretimi bir ürün nasıl olur da “sanat” olarak tanımlanabilirdi?

Bu tür nesnelere iki açıdan bakılabilir mi, aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilir mi? İşte Duchamp bizim onun hazır –nesnelerini tam da bu şekilde görmemizi istiyordu. Hazır –nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır –nesnelere Duchamp’ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır –nesneye dönüştürmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz madde olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler. Olabildiğince belirsiz, bir o



kadar da tuhaftırlar; yani sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkı, çoğunlukla modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırırlar. Erişildikçe erişilmez bir belirsizlik olan hazır –nesne estetik idealleştirmeyi engeller (Kuspit, 2010, s.38).

Bu noktada sanat alanında artık “sanat fikri”nin gündeme geldiği söylenebilir. Sergilenen bir endüstri ürünü olabilir, bu Marcel Duchamp’ın fikridir ve üzerinde imzası vardır. Marcel Duchamp’ın bir derdi vardır, ancak “sanat olmak” ya da “sanat olmamak” yorumlayana bırakılmaktadır. Önceden kestirilmesi pek mümkün olmayan bu duruma kimse hazırlıklı değildir, çünkü daha öncesinde böyle bir adım atılmamıştır. Sanat yücedir, kutsaldır hep en ulaşılmaz noktaya konmaktadır. Günlük bir kullanım ürününün bir sergi salonunda sanat olarak durması alışılmışın dışında olmasının yanı sıra, her hangi birinin evinde bulunan aynı üründen “yine de” üstündür. Ancak yorumlayan bu alışılmışın dışındaki durumu nasıl karşılamaktadır? José Ortega Y Gasset 1925 yılında yazdığı “Sanatın İnsansızlaştırılması” başlıklı denemesinde “yeni sanat”ın halkı 2 ayrı gruba ayırdığını şu şekilde aktarmaktadır;

[...] yeni sanat, kitleleri karşısına almış durumda ve hep öyle kalacak. Özü gereği halkın beğenisini kazanamıyor, dahası halkın beğenisine karşıt. Ürettiği bir yapıt halkta hemen kendiliğinden tuhaf bir toplumsal etkiye yol açıyor. İkiye bölüyor halkı: Bir yanda kesin azınlıkta kalan ufacık bir yandaş topluluğu ötede sayısız karşıtlar çoğunluğu. (Ne idüğü belirsiz züppe türünü bir yana bırakalım). Dolayısıyla, sanat yapıtı, iki karşıt gruba ayıran, kalabalığın biçimsiz kitlesini iki değişik ve kesin insan sınıfına bölüp seçen bir toplumsal güç işlevi görüyor(Gasset,2017:20).

José Ortega Y Gasset’ın değindiği noktadan yola çıkıldığında, ortaya konulan işi anlamayan büyük bir çoğunluk olduğu açıkça görülmekte, ancak bu büyük çoğunluğa karşın, üstelik tüm tanımlamaları –sanat, sanatçı, estetik – reddetmesine rağmen, bulunduğu o dokunulmazlık alanından çıkarılıp, herkesin her an görebildiği bir hazır –nesne ürüne indirgenmesine rağmen sanattır. Duchamp’ın tüm retleri adeta tersine işler, o bir sanatçıdır, hazır –nesne ürüne imzasını atmış ve sergilemiştir. O andan itibaren yani hazır –nesne’ye sanat vasfı atfedildikten sonra indirgenmediği yerden tekrar eski dokunulmazlık alanına geri dönmektedir. Hatta estetiği yıldırım için yaptığı bu iş bir süre sonra estetik bir değer kazanacaktır. 1962’de arkadaşı Hans Richter’e yazdığı mektubunda bu durumdan yakınacaktır: “Ready –made’leri keşfettiğimde, estetiği yıldırımı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar”(Danto,2014:113).



“Sanat olmamak”, “ Sanatçı olmamak”, “Estetiği yıldırımak” adına atılan ve çok ses getiren bu adım şaşırtıcı bir şekilde tersine bir ivme kazanmaktadır. Peki sanat alanında bu ikilem yaşanılmaktayken seramik sanatında nasıl bir ikilem yaşanmaktadır?

3. ZANAAT’ TEN SANAT’ A MI?, ZANAAT’ TEN ENDÜSTRİLEŞMEYE Mİ?

“Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. Bırakın da zanaatçılarla sanatçılar arasındaki kibirli engeli kaldıralım!” Walter Gropius (Aktaran Gompertz,2015:180).

Bir yandan Marcel Duchamp’ ın attığı adımla “sanat olmama” çabası verilirken diğer yandan zanaat ile sanat’ ın bir araya getirilmesi adına adım atılmaktaydı. Daha önce değinildiği üzere seramik sanatı bir zanaat olarak başlamakta ve endüstri devrimiyle hem gelişme göstermekte hem de tasarım anlamında tam bir ivme kazanmamaktadır.

1900’lerin sonlarına kadar, girdiği saraylarda prestijleriyle boy gösteren porselenlerin ve işlevleriyle en yoksul evlere giren seramik objelerin üretimi, sanayi devrimiyle değişen toplumsal sınıf hareketliliğiyle aksamalarla karşılaşmıştır. Tarlada çalışan köylülerin şehirlerdeki dairelere taşınıp fabrikalarda çalışması, küçük atölyelerde elde üretilen seramik testi ve kap kacak kullanımını azaltmıştı. Küçük üreticiler yavaş yavaş yerlerini bantları olan fabrikalara, küçük esnaf ve satıcılar ise marketlere bırakıyordu. Bir dönem seramiğin tek tek üretilerek işlevsel olarak girdiği evlerden biraz uzak kalması, belki de seramiğin işlev göstergeli anlamından uzaklaşması adına yarar sağladı(İnal, 2006:101).

İnal’ ın söylemiyle seramiğin “işlev göstergeli anlamından uzaklaşması” bir yandan tasarım fikrini güçlendirecek bir yandan da “sanat olmak” adına daha sağlam bir yer edinmesine olanak sağlayacaktır. 20. yüzyılın ilk yarısında önemli adımlar atılmaktadır. Bunlardan ilki 1919 yılında Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Tasarım Okulu’ dur.

Yıl 1919’ du ve Bauhaus doğmuştu. Gropius Bauhaus’ un “bir sanat akademisinin teorik ders programıyla” “bir el sanatları okulunun pratik ders programını” bir araya getirecek böylece “yetenekli öğrenciler için kapsamlı bir sistem” sağlayacak, “modern fikirleri kullanan büyük bir sanat eğitimi kurumu” olacağını duyurdu. Alman Werkbund’ unun bireyin geri çekilmesine yol açtığını düşündüğü endüstrileşmiş seri üretim politikasını reddetti: Bu politikayı savaşın sebeplerinden biri olarak görüyordu (Gompertz, 2015: 180).



Hem sanat eğitiminin yeni bir anlam kazanması hem de zanaat ve sanatın ortak bir noktada buluşması fikri kuşkusuz yenilikçi ve çağa uygun bir fikirdir. Sanatçı ve zanaatkarların dersleri beraber yürüttüğü ve öğrencilere malzemeyi tanıma fırsatı verilen bu okulda dönemin ünlü sanatçıları da dersler vermişlerdir. Bir yandan da endüstri ürünü olarak seramik alanında yaşanan tasarım sıkıntısının önünü açabilecek tasarımlar çıkması sağlanmaktadır. Sanatçılar tarafından tasarlanan, fabrikalarda üretilen ve günlük olarak kullanılabilir ürünler halkın evlerine girmektedir. Bu noktada bir değerlendirme yapmak gerekmektedir; yüzyıllardır geleneksel olarak üretilen seramik halkın elinde ve evlerindeydi, endüstrinin gelişmesiyle yine günlük kullanım ürünleri olarak halkın evinde yer aldı. Burada değişen sanatçı faktörünün devreye girmesidir. Tasarım kavramının endüstri alanına girmesi seramiğe bir sanat atfı yapılmasını tam anlamıyla sağlamamaktadır. Geleneksel el sanatları olarak adlandırılan geniş bir yelpazede değerlendirilen seramik bir başka önemli adımı Bernard Leach ile atar.

Öncü sanatçı çömlekçilerin belki de en etkili olanı Bernard Leach' ti. Japonya' da uzun bir süre kaldıktan sonra 1920' de Cornwall' da St. Ives' da küçük ve bağımsız bir stüdyo kurdu. Leach, erken dönem Çin ve Kore seramiklerinden ilham almanın yanı sıra, yerel zanaat geleneklerinin özünü de arıyordu; bu özü, ortaçağ İngiliz çömleklerinin ve astarlı seramiklerin “soylu sadeliği” nde buldu. Leach, çömlekçiliği estetik kıstaslar kullanarak değerlendirilebilecek bir sanat formuna yükseltmek için çok çalıştı. Yazılarıyla, işlevsel seramikleri endüstri ürünlerine alternatif olan yeni bir zanaatkar çömlekçi kuşağına model oluşturdu (Leifkes ve Young, 2009:31).

Görüldüğü üzere; William Morris öncülüğünde Arts and Crafts hareketi ile nitelikli ve yenilikçi bir tasarım anlayışı ve el sanatlarının değerlendirilmesine yönelik adım atılmakta, 1919' da Bauhaus Tasarım Okuluyla devam eden süreçte endüstri' de sanatçı tasarımlarının önü açılmakta, Bernard Leach ile geleneksel üretim tarzına modern tasarım eklenmektedir. Yine bu dönemde; Victoria and Albert Museum' da Seramik bölümü Barnard Racham adlı bir sanatsever tarafından kurulmuş, böylece modern seramik koleksiyonları oluşmaya başlamıştır (Rose aktaran Aslıtürk, 2014:25). Bu modernleşme süreci çağdaş bir seramik sergisi açılması fikrini de akıllara getirecek ancak bu sergi için 11 yıl kadar beklenecektir.

Uluslar arası çağdaş seramik sergisi yapma fikri 1914 yılında oluşmuştu ancak bu sergi için 1925'e kadar beklenmiştir. Konusu ise dönemin yenilikçi tarzını yansıtıyordu: “Modern ve Orijinal”. [...] 20. yüzyılın modern seramikte en büyük çıkışı 1925' te düzenlenen [...]



Paris sergisi' dir. 25 milyon kişi gezmiştir. 1925' te Fransa hükümeti tarafından yapılan bu uluslar arası sergi, sanat ve endüstri arasındaki bağları kurma amacıyla gerçekleştirildi (Aslıtürk, 2014:27) .

Atılan tüm bu önemli adımlar fark edildiği üzere hep bir sac ayağı içerisinde gerçekleşmektedir. Zanaat –Sanat –Endüstri üçlüsü arasında kuvvetlendirilmeye çalışılan bağ, bir bakıma seramiğin başlı başına bir sanat olarak ön plana çıkmasını geciktirmektedir denilebilir. Fakat sanat ve endüstri birleşiminde dikkat çekici bir ayrıntıya dikkat çekmekte fayda vardır. Propaganda amacıyla 1917 Sovyet Devrimi sonrası üretilen seramikler, sanatın hangi disiplinin de olursa olsun hangi malzeme kullanılırsa kullanılsın etkili bir ifade biçimi olduğunun göstergesidir.

20. yüzyılın en avangard tasarımlarından bazıları Sovyet devrimi sonrasında yaratıldı ve propaganda amacıyla, burjuva geçmişle radikal bir kopuşu simgelemek niyetiyle ortaya çıktı. İronik olarak bunların büyük kısmı, Rus Kraliyet Porselen Fabrikası' nın yaptığı bezemesiz seramiklere uygulanan süsleme tasarımlarıydı ve bu yüzden seçkin çağrışımları vardı(Leifkes ve Young, 2009:31-32).

20. yüzyıl, sanat alanındaki her disiplininin yeni ve farklı bir anlam aradığı, günlük hayata karışan ama bir yandan da derdi olan işler ve söylemler etrafında şekillenmektedir. Tüm ezberler bozulmaya yüz tutmuş ve çoğunlukla bozulmuştur. Hayatın her alanında var olmayı amaç edinmiş bir tavır takınan “ sanat” bir yandan en belirgin örneği Dada ile “sanat olmamak” nasıl onu deneyimlemiş bir yandan da yüzyıllarca zanaat ve endüstri kıskacında kalan seramik ile “sanat olma” çabasına girişmiştir. Bu çaba da ise asıl büyük adımı bir ressam atacak ve bu adım “modern seramik sanatı” nın da başlangıcı olarak kabul edilecektir.

4. “SANAT OLMAK” MESELESİ

“Sen bir sanatçının ne olduğunu sanıyorsun? Ressamsa yalnızca gözleri, müzisyense yalnızca kulakları olan, ya da şairse yüreğinin her kıpırtısında harp çalan, boksörse yalnızca kasları olan bir geri zekalı mı? Tam tersine! Sanatçı aynı zamanda politik bir kişidir ve dünyada olup biten iyi, kötü, korkunç olaylara tüm varlığıyla tepki gösterir. başka insanlara ilgi göstermeden, üstüne fildişinden bir umursamazlık geçirerek kendini besleyen, yaşama nasıl sırtını döner?



Hayır, resim evlere süs olsun diye icat edilmedi. Resim, düşmana karşı savunma ve saldırı için bir savaş aracıdır”
Picasso (Walther, 1997:70).

20. yüzyılın ilk yarısında “seramik sanatı” adına oldukça önemli adımlar atılmakta ve modern tasarım anlamında da yol kat edilmektedir. Ancak yüzyılın ilk 50 yılı bitmeden İkinci Dünya Savaşı patlak vermektedir. 1939’ da Almanya’nın Polonya’yı işgali ile başlayan savaş birçok ülkenin katılımıyla geniş bir alana yayılmakta ve 1945’ e kadar devam etmektedir. Sonuçları da farklı olmayan ve insanlık tarihinin en kanlı savaşı olarak nitelendirilen savaşta 60 ila 65 milyona yakın insanın öldüğü belirtilmektedir. İkinci kez yaşanan bu büyük çaplı yıkım bir kez daha hayatı sekteye uğratmakta ve sanat alanı da bu durumdan etkilenmektedir.

Bu yüzyılın savaşı en iyi anlatan ressamlarından biri olan Pablo Picasso, 1937’ de kendi anayurdu İspanya’da yaşanan iç savaşı ünlü “Guernica” tablosuyla çarpıcı bir şekilde ortaya koymakta, İkinci Dünya Savaşı sırasında bulunduğu Paris, Nazi işgaline uğradığında ise sanatı sakıncalı ilan edilmektedir. Resmi “düşmana karşı savunma ve saldırı için bir savaş aracı” olarak gören ve bu aracı en iyi şekilde kullanan Pablo Picasso, savaş sonrası dönemde 1946’ da Güney Fransa’ da Vallauris kentinde bambaşka bir malzemeyle tanışmakta ve seramik çalışmaya başlamaktadır. Georges ve Suzan Ramié’ nin atölyesi Madoura’ da başladığı ve daha sonrasında kendi atölyesinde devam ettiği çalışmalarında, yaklaşık 10 yıllık bir sürede 2000’ e varan seramik eser ürettiği söylenmektedir.

Picasso ne zaman yeni bir yöntem, yeni bir malzeme keşfetse, yeni oyuncuıyla oynayan bir çocuğa dönüşürdü. Seramik ise yerinde bir seçimdi –hem geçmişe uzanan bir geleneği vardı hem de dönemin sanatçılarının pek üzerinde durmadığı bir sanat dalıydı. Gerçi Henri Matisse ve diğer fovistlerin seramikle ilgilendiği bilinir, ama onlar daha çok, tam işlenmemiş toprak kaplar üzerine resimler çiziyorlardı (Walther, 1997:76). Pablo Picasso ve Henri Matisse dışında Joan Miro, Fernand Leger ve Marc Chagall’ ın da seramik ile eserler ürettikleri bilinmektedir. Disiplinler arası yaşanan bu etkileşim seramik malzemenin el sanatları ve endüstri kısılcından sıyrılmasını hızlandırmaktadır.

Modern sanatın içine seramiği çeken sanatçı Picasso’ dur. Seramik yüzeylerdeki boyaların ve sırrın, zaman içinde renk ve kalite kaybına uğramaması Picasso’ nun seramikle ilgilenme sebebidir. Bu nedenle seramik yüzeylerini seramik alanı olarak kullanmıştır. [...] Fernand Leger, Picasso, Miro gibi sanatçılar seramiği “limited edition” adı altında sınırlı sayıda üretmişlerdir. Leger stüdyosunu 1949’ da Biot’ da açmıştır. [...] Marc Chagall,



seramik ve resimle Vaullarais' te çalışmıştır. Ancak Chagall seramiği seri halde üretmemiştir, bu yüzden az sayıda seramik eserine rastlanır.[...] Miro, seramiğe Nazilerin Fransa' yı işgali sırasında terk ettiği İspanya' ya geri döndükten sonra başladı. İlk seramik eserini 1944' te Barcelona' da yaptı (Aslıtürk, 2014:37-38).

Bu noktada devreye giren, artık daha bireysel bir yaklaşımın var olmaya başlaması, estetik bir değer ve farklı bir ifade biçimi olarak yeniden ele alınmasıdır. O nedenle, modern seramik sanatının başlangıcı denildiğinde dönülen noktanın burası olması, sanatçıların geleneksel malzemeyi dilediklerince yorumlamalarında yatmaktadır. Kimi zaman bir form üzerinde kimi zaman bir tuval gibi düz bir seramik yüzeyde var ettikleri eserleriyle seramiğe atfedilen “geleneksel” yükünü atmaktadırlar. “Seramik sanatı, diğer dallarda uğraş veren sanatçıların elinde bir ifade aracı olarak tamamen farklı bir nitelik ve kimlik kazanmıştır” (Uludağ, 1997: 148). Peki “sanat olmak” meselesi noktasında bu yeni yaklaşım neyi sağlamaktadır?

Burada öncelikle “sanat” tanımını net bir şekilde ortaya koymakta yarar gözükmektedir. Erinç (2004) kitabında şu şekilde bir tanımlama yapmaktadır; “*Sözcük olarak sanat*, bir işi ustası gibi yapma ve yapılan işin de, çıkan ürünün de usta işi olması anlamını taşır. Politika sanatı, öğretmenlik sanatı gibi ifadelerde kullanılan, demeye getirilen, sözcük anlamındaki sanattır ve bir hüneri, bir beceriyi imler.[...] Sanat her şeyden önce bir olgudur, bir gerçekliktir. Sanatın gerçeklik kazanması ise bir ürüne dönüşmesi ve duyu organlarımız aracılığı ile belleğimizde yer etmesi demektir” (Erinç, 2004:22-23).

Bu etkiyi yaratmak, insanların her an ellerinin altında olan endüstri ürünleri ile değil, sanatçının tasarladığı, elinin değdiği ve tek olan bir parça ile mümkün gözükmektedir. Marcel Duchamp' ın hazır –nesnelere –her ne kadar Marcel Duchamp istemese de – kazandığı “sanat” statüsünde ki aynı etki seramik için de bu noktada devreye girmektedir. Geleneksel bir forma modern bir dokunuş değil, eldeki malzemeyi formuyla, deseniyle, rengiyle vb. her süreciyle en baştan yeniden yorumlamak “sanat olmak” sürecinin başlangıcıdır.

20. yüzyılın ikinci yarısı seramik sanatı' nın varlığını adeta başlı başına bir sanat disiplini olarak duyurduğu zaman dilimidir. Sanatçı örgütlenmeleri birçok derneğin kurulmasına vesile olmakta, birçok dergi yayınlanmaya başlamaktadır. Aynı dönem periyodunda birçok müze, koleksiyonlarında seramik eserlere yer vermeye başlamaktadır.



SONUÇ

Görülmektedir ki; 20 yüzyıl sanat alanının var olan düzenini sıfırlayarak yeniden yapılandığı ve bu yapılandırma sırasında da sanata ilişkin bakış açılarının tamamen yön değiştirdiği bir yüzyıldır. Alışlagelmiş tüm kalıplardan kurtulmak –ya da bir süreliğine rafa kaldırmak- olarak ele alınabilecek bu durum bir yandan da yeni kalıpların oluşturulmasını beraberinde getirmektedir. Sanatın kutsal, iyi, güzel ve en üst merteye de olmasından kurtulmak ve sanatın her şey olabileceği –hatta sanat olmaması - noktasına gelmek, kuşkusuz sonuçları önceden kestirilmesi mümkün olmayan büyük bir adımdır. Tüm bu süreç de sanat adına atılan adımlar, sanatın nasıl alımlanması gerektiğini, neyin sanat, neyin sanat olmadığını, bunların yanı sıra “sanatın sonu” nun geldiği söylemlerinin sıkça dile getirilmesi ile madem o kaçınılmaz son geldiyse, “yaşasın yeni sanat” sloganlarının atılmasını ve bitmek tükenmek bilmeyen bir tartışmalar silsilesinin de başlamasını tetiklemektedir.

Sonuç olarak, Marcel Duchamp’ ın sanat, sanatçı, estetik adına attığı tüm yıkıcı etkilerin bir zaman sonra belki de hiç talep etmediği ölçüde ters bir etki –ki bu etki bugün hala konuşulmakta ve tartışılmakta– yaratması, seramik sanatının zanaat ve endüstri kısıncından, tasarım ve sanat olmak adına attığı tüm yapıcı adımların ise bugün dahi bazı kesimlerce kabul görmediği –ya da ısrarla görmezden gelindiği- çarpıcı bir şekilde görülmektedir. Bu duruma en çarpıcı örnek ise, içerisinde bulunulan 21. yüzyılda hala “İstanbul Modern Koleksiyonu” nda seramik sanatına dair hiçbir örneğin olmaması verilebilir. Bu güncel örnekte göstermektedir ki; gerçekten asıl mesele “sanat olmak” ya da “sanat olmamak” noktasında değil , neyin nasıl algılanıp yorumlandığı –ya da yorumlanmak istendiği- ve nasıl sunulduğu ile ilgili olduğu açıktır.



KAYNAKLAR

- Artun, A., Artun, N.,A.,(2018). **Dada Kılavuz/ 1913- 1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris.** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, E., Karaaslan, S.(2016). **Sanatta Gerçeklik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak**, İdil Sanat Dergisi, Sayı 28(6), 45-63. Erişim: 10 Nisan 2018, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1482735349.pdf>
- Aslıtürk, G.,E.(2014). **20.Yüzyılda Türk Seramik Sanatı.** İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Çevik, N.,(2015). **Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları**, Sanat Tasarım Dergisi, Sayı 16, 77-95. Erişim: 22 Mart 2018, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/16_cevik.pdf
- Danto, A. (2014). **Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi.** (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı.
- Demirbaş, A.,(2009). **Birinci Dünya Savaşının Avrupa Sanat Ortamına Etkileri.** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi yayımlanmış yüksek lisans tezi, İstanbul. Erişim: 10 Mart 2018, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Erinç, S.M.(2004). **Resmin Eleştirisi Üzerine.** Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S.M. (2009). **Sanat Sosyolojisine Giriş.** Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gasset, J.O. (2017). **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler.** (Çev. N. G. Işık). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gompertz, W.(2015). **Pardon Neye Bakmıştınız?.** (Çev. S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürdal, N.,(2018). **Sanat Alanında Andy Warhol Hadisesi**, Art-Sanat Dergisi, Sayı 9, 311-321. Erişim: 14 Mart 2018, <http://dergipark.gov.tr/iuarts/issue/34607/382137>
- İnsel, İ.(2006). **20. Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı.** Seramik Türkiye, Seramik Federasyonu Dergisi, Sayı 13, 100-107. Erişim: 10 Mart 2018, http://www.serfed.com/content_files/dergi/13/15sanat03.pdf
- Kuspit, D.,(2010). **Sanatın Sonu.** (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul:Metis Yayınları.
- Küçükkalay, M. (1997). **Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi.** Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Sayı 2(Güz), 51-68. Erişim: 22 Mart 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/195233>
- Lazzarato, M. (2017). **Marcel Duchamp ve İşin Reddi.** (Çev., S. Çalıcı). İstanbul: Kolektif Kitap



Leifkes, R., Young, H.(2009). “**Giriş**” Victoria ve Albert Müzesi’ nden Dünya Seramiklerinin Başyapıtları Sergi Kataloğu içerisinde. İstanbul: Pera Müzesi Yayın. 23-33.

Lynton, N.(2004). **Modern Sanatın Öyküsü.** (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, A.N., Kayalıoğlu, S., (2016). **I. Dünya Savaşı’ nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri.** Akademik Bakış, 10(19), 183-207. Erişim:14 Mart 2018, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/gav/article/view/5000209952>

Uludağ, K.(1997). **Seramik Sanatının Kimlik Sorunu.** Anadolu Sanat, Sayı 6, 142-153. Erişim: 22 Mart 2018. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1273?locale-attribute=tr>

Walther, I.F. (1997). **Pablo Picasso/ Yüzyılın Dahisi.** (Çev. A. Antmen). İstanbul: ABC Kitabevi.