

Heykelde Deformasyon ve Form Düzenleme Yöntemleri

Metin ŞEN

Yard.Doç.

Mersin Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Heykel Bölümü, Öğretim Üyesi

Balzac "Her şey formdur ve hayat da bizzat formdur" diye yazmaktadır. Biz bu sözü sanata uyarlıyorsak şöyle değiştirebiliriz: Sanatta her şey deformasyonla oluşturulan formlardan meydana gelmektedir." (Turani 1985:102). Form, sanatçının zihninde bir bilincin oluşturulması sürecidir. Çünkü, sanatçı doğada gördüğü nesnelere sanatına eleman olarak seçtiğinde onu olduğu gibi almaz. Bir sanat formuna dönüştürür. "Heykeltçi somut formu, kafasının içindeymişçesine algılar, boyutları ne olursa olsun o formu bütünüyle avucunda tutuyormuşçasına düşünür, kafasında, kendi kendine yeterli bir bütün olan, karmaşık bir form görür. Bir yandan baktığı bu formun öbür yanından nasıl görüldüğünü bilir." (Read 1937:21-29). Sanatçının doğayı kendi diliyle ifade ederken yapmış olduğu deformasyonlar onun aynı zamanda bireysel ifadelerini ve üslubunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakılırsa, sanatçı deforme etme sürecinde, gerek dış dünyanın etkileri, gerekse kendi iç dünyasının hareketliliğinin bilincinde yansıması ile öznel gerçeklik ve nesnel gerçekliğin karşılıklı etkileşiminden kaynaklanan ilişkiyi biçimlendirme çabasını güder. Kandinsky'ye göre form: "Daima zamana görecedir. Zira form, sanatçının belirli bir zaman içinde, kendine ait dışavurumunda gerekli olduğunu hissettiğidir... Form, özden gelen içeriğin, dışavurumudur. Öyleyse insan, belirli bir formu ilah olarak görmemelidir; ve insan belirli bir formun, içten gelen sesi, en iyi şekilde ifade edeceğine inandığı sürece, o form için savaş vermelidir. Form, içeriğin ifadesinden başka bir şey olmadığına ve içerik de, sanatçıdan sanatçıya değişeceğine göre, açıkça görülebilir ki aynı zaman parçası içinde, birden çok form eşit dere-

celerde iyi olabilir. Çünkü formu, içten gelen zorunluluk belirler. Derinlerde yüzen balıkların gözleri yoktur, filin dişleri vardır, vs. Yani, formda her sanatçının, yansıyan ruhunu görürüz. Form; kişiliğin izlerini taşır." (İnel 2000:21).

Kandinsky form dar anlamıyla; bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasından başka bir şey değildir diyerek dışsal olarak tanımlar formu. Ama dışsal olan her şeyde kendini gösteren, bir de içsel tarafın gizli olduğunu vurgulayarak her formun bir de içeriği olduğunu belirtir. Ona göre form, içsel olan içeriğin dışavurumudur. Böylece formların uyumunun, bir ilke üzerine kurulması gerektiğini ve bu ilkenin insan ruhuna, amaca uygun, bir içeriğe sahip olması zorunluluğunu belirtmektedir. Kandinsky'e göre içsel zorunluluk üç temelden kaynaklanır.

"1- Her sanatçı, yaratıcı olarak, kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır.

2- Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, o çağa özgü olanı ifade etmek durumundadır.

3- Her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak, genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır." (Kandinsky 1993:62).

Sanatçılar hiçbir şeye, onu kendi içsel yaşamlarıyla doldurmaksızın dokunmazlar. Bu yüzden hiçbir nesneyi kendisine bir iç yaşam ve kişisel form vermeden düşünmezler. İçsel yaşamların katılmasıyla üretilen formlar, doğada varolan nesnelere yeniden ama daha farklı bir formda üretimi olarak bize sunulur. Her form, kendi gerilimleri, gereklilikleri ve nedenleri ile içsel bir anlam değeri içerir. Algısal deneyimlerimize göre nesnelere deforme olduklarında bizde gerilim izlenimi uyandırır ve taşıdıkları ifade daha da güçlenir. Bu durum geometrik formlar için de geçerlidir. "Geometri ve doğaya birbirine yabancı değil ortaktır. Sanatçının çalışmaları her ikisiyle de uğraşır. Geometri doğal yapıdır ve doğal yapı kaçınılmaz olarak geometriktir." (Kuspit 1997:134).

Deformasyon içeren heykellerde ifadenin güçlü bir yapıda olmasının nedeni de deformasyon sayesinde elde edilen bu gerilim duygusundandır. Formda yapılan deformasyon sonucunda oluşan gerilim hissi heykelde ifadeyi de güçlendirir. Birçok deformasyon içeren sanat akımında deformasyon sonucu oluşan gerilim hissi, heykelde devinin etkisini de güçlendirmektedir. Ayrıca birbirine benzer formların tekrarı heykelde devingenliği daha da artırmaktadır. Klasik Yunanda, Rönesansta, Barokta, vs. sanatçıların yapıtları arasında bir benzerlik varsa da, aynı sanat akımı içinde bir sanatçının yapıtıyla diğerinin yapıtı arasında farklılıklar görülür. Birinin formu yorumlaması ile diğerinin yorumlayışı farklıdır. Dolayısıyla geçmişten günümüze pek çok sanatçı tarafından formlar (örneğin insan figürü) kendi bireysel üslubu-

nu oluşturmak amacıyla deformasyonlara uğramıştır. Örneğin ilk bilinçli deformasyonun yapıldığı Helenistik dönem sanatçıları ve dışavurumcu sanatçıların yoğunluğu birbirine oranla daha farklıdır. Helenistik dönem sanatçısı duygunun coşkusunu ve şiddetini abartılı figürlerle getirir. Dışavurumcu sanatçıda ise imgesel yoğunluk daha içsel-bireysel bir nitelik kazanmıştır.

"Yapıtla baş başa kalındığı zaman form; bakan kişi için sadece bir araç, amaca ulaşmak için, ruhsal titreşimleri olanca çok sesliliği ile içinde duyurabilmek, bakana bir şey aktarabilmek, haz ve heyecan uyandırabilmek için bir araçtır." (İpşiroğlu 1993:58). Bir heykelin düzenlenmesi, o andaki yaratma işleminden, heykelin üzerinde çalışan sanatçının ona son şeklini verirken sağladığı form bütünlüğünden doğar. Ya da, heykel (sanat yapıtı) daha ilk anda, özel düzenleme yönüyle ortaya çıkmış olabilir. Heykelin ortaya koyduğu kompozisyon sorunu ancak sanatçının heykele vermek istediği etki yönünden çözümlenebileceğinden heykel, form düzenleme bakımından kendine özgü olmalıdır. Bu nedenle sanatçı, yapmak istediği etkiye bağlı olarak heykelini düzenlerken izleyeceği ilkeleri aşağıdaki örneklerden herhangi birinin ifade olanaklarını temel almak koşuluyla yerine getirebilir.

Oran ve Orantısal ilişkiler

Varlık ve nesnelere gerçek oranlarının saptanması sanatta mümkün olmamaktadır. Bu yüzden ortaya çıkan deformasyon zorunlulukları vardır. "Doğa ya da nesne karşısında sanatçı, ilk aşamada modelin optik görüntüsüne ait parçaları, bir oran kaygısıyla gerçeği kendi mantığına göre saptamaktadır. Çünkü 'modelin gerçeği, cepheden dikkate alınınca, yanların gerçek ölçüleri; yandan görünüş dikkate alınınca, ön ve arkanın gerçek boyutları ile görülememekte ve saptanamamaktadır. Bu nedenledir ki, sanatçı için nesne ve varlıkların ön cephe, yanlar ve arkanının aynı anda gerçek oranları ile saptama olanağı yoktur" (Turani 1985:100-1001).

Ne olursa olsun oran sorunu sanatın temel sorunlarından ve oranları aşma girişimi her zaman yeni oranlar arama girişimidir. Sanatta aşırılığa kaçmaktan korkmamalı der Flaubert. "Ama büyütmenin sürekli ve kendisiyle oranlı olması gerektiğini de ekler." (Camus 1995:253). Her sanatçı yaratma edimlerinde bir oranlama çabası ortaya koyar. Anlatım için, anlamı gerçekleştirmek için bu bir zorunluluktur. Sanatçı oranlarla oynar, her şey olduğundan daha uzun ya da daha kısa, daha büyük ya da daha küçük olabilir. Çünkü sanatçı, doğadaki nesne ve figürde oranları olduğu gibi korumayı düşünmez, düşünemez. Çünkü doğayı ya da nesne ve figürü olduğu gibi kağıda, tuvale, taşta, ağaca yapmak olası değildir. Bu yüzden sanatçı yaşamdaki ölçüleri aşan ölçüler kullanır. Deformasyon biraz da ölçülerin aşıldığı, hiçbir başlangıç hesabının yapılmadığı yerde belirir. Deformasyonda

oran elbette vardır ama belli bir oran ya da belli oranlar, daha doğrusu önceden belirlenmiş ölçüler yoktur. Yaratıdaki oranlar kendiliğinden oluşur. Timuçin'e göre: "oran yapıtın ögeleri arasındaki uyumdur. Sanatçı yapıtını oluştururken bütünü değişik oranların diyalektiğinde gerçekleştirir. Sanatçının yaptığı bir tür karşılaştırmadır, sanatçı yapıtının ögelerini birbiriyle karşılaştırır, böylece kimi öge öne çıkar kimi geride kalır. Yapıt böylece biçimlemeler ya da biçim bozmalar (deformasyon) içinde kendi biçimini kazanır. İnsanlarda baş bedeninin sekizde biridir ya da sekizde biri kadardır. Oysa örneğin El Greco' nun Tapınakta Satıcıları Kovan İsa'sında başla bedeninin oranı 1/11'e yaklaşmaktadır (2000:174)."

Demek ki deformasyon da oran sanatçının kendine göre belirlediği şeydir, her şeyden önce yaratımını ortaya koyarken yaşadığı şeydir. Yeni biçimler, yeni anlamlar, her zaman yeni oranları ve deformasyonları getirecektir ya da gerektirecektir. "Biçim bozma ya da yeni oranlar getirme işi köklü bir seçme etkinliğidir." (Timuçin 2000: 155).

Büyültme ve Küçültme

Sanatçı doğayı algımlarken, daima kendi varlıksal büyüklüğüne göre algılamada bulunur. Kendi eninde, boyunda, yüksekliğindeki nesne ve varlıkları, ölçüsel olarak değerlendirir. Büyültme ve küçültme bir bütünün bir ögesi veya birkaç ögesiyle de uygulanabilir. Büyültme "obje veya varlıkların, kendi doğal ölçülerine göre (eni, boyu, yüksekliği) büyütülmesidir." (Atalayer 1997:15). Böylece obje veya varlık, kendi doğal veya yapay ortamında, güçlülük, ağırlık, hacimsel ve kütleli etkisinde baskın ve egemen bir etki ve yapılanış kazanacaktır. Büyültme ve küçültme etki yaratacak ölçülerde olmalıdır. Giacometti'nin Orman adlı heykelinde olduğu gibi "Modelin temsil ettiği , başlıca kafa ve gövdeden oluşan insanın temel organik yapısının görünüşüne kendi vizyonunu soyutlamalar ve deformasyonlar aracılığıyla taşıyor. Ya da belki daha doğrusu ondan var olanı, bu soyutlama ve deformasyonlar aracılığıyla görüngüye çıkartıyor." (Lord 1995:6). Giacometti, heykellerini gerçek sandığımız dünyanın bir yansıması olarak görmez. Bu heykel, onun doğaya bakılarak yapılsa da, yapılmassa da, gerçeğe benzese de, benzemese de, onun kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir. "dehşetle gördüm ki heykeller küçüldükçe küçüldüler; ancak küçüldükleri zaman bir benzerlik taşıyorlardı. Gene de, heykellerin boyutları beni deli ediyordu ve bıkip usanmadan yeniden işe girişiyordum; ama birkaç ay sonra kendimi gene aynı noktada buluyordum. Büyük bir figür sahte, küçük bir figür de aynı ölçüde dayanılmaz görünüyordu. Sonra figürler genellikle o kadar minnacık oluyorlardı ki, bıçağımın bir dokunuşuyla toz olup gidiyorlardı. Ama başlar ve figürler, bana ancak küçük oldukları zaman birazcık gerçekmiş gibi görünüyordu." (Bilge 2000:93).

Doğadaki her nesne, "büyük ve titiz" bir ölçü düzeni içindedir. Nesne ve varlıkların sınırları, alan ve hacimleri, ağırlık ve uzunlukları, kendi öznelliklerine göre sınırlanmıştır. Sanatçı doğayı algılayarak, değiştirirken, kullanırken, kavramsal açıdan soyut kendine göre, ölçüler arasında "oranlamalar yapar" büyütülebilir ya da küçültülebilir. Küçük ölçüler daima yapılan işin daha uzağındaymış imajını verirken, büyük ölçüde buna ters olarak daha yakın ve büyüklük görünümü sağlar. Örneğin; Oldenburg'un çalışmasında, akıllıca ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normalde aşan boyutlarda nesnelere kullanılarak sağlanmıştır. Normalden büyük boyutlar kullanmayı kutsal ve evrensel anlam olan simgelerle bağlantılı görürüz. Bu genel kurallara hem meydan okuyarak, hem de onları kullanarak, Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları sorgulamaya yönelir.

Ekleme ve Çıkarma

Sanatçının kendi bilgi ve isteklerine göre, yeni bir karakter olacak tarzda, eklenen ve çıkarılan parçalarla yeni bir formun yapılmasıdır. Brancusi'nin 'sonsuz sütun' adlı heykelinde ekleme, bir bütünü bir veya birkaç öğesinin artırılmasıyla da olabilir. Bu heykel birbirinin tam benzeri on beş öğeden oluşmaktadır. Kare biçiminde tasarlanan bu parçalar uygulamada birer birer ve neredeyse belirsiz ve keskin kenarlı eğriler olarak üst üste konmuştur. En üstte de yine aynı biçimde yarım bir modül vardır ve aynı biçimde bir başka parça ise en alttaki kare biçiminde bir taban işlevini görmektedir. Burada Brancusi, yalın anlatımlı bir görsel etki yaratmayı amaçlıyordu. Sütunun tümü ve parçaları bakış açısına göre şaşırtıcı derecede değişen bir özellik göstermektedir.

Ekleme ve çıkarmalarla yapıtı düzenleyen sanatçı bize yalnız nesnelere, ya da alanlar arasındaki dengeyi değil, bu dengeyi ne yoldan sağladığını da belli eder. Bir formun ötekiyle bağıntısı bize dengeyi nasıl meydana geldiğini gösterebilir. Günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturma vs. gibi eşyalar çerçevesinden çıkarılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya konuyordu. Sanatçı artık nesne yaratmak yerine, hazır nesnelere kullanarak heykelini oluşturmaktadır. Amaç, yapma yerine bulma, seçme ve bunları bir düzende yerleştirmektir. Bunun ilk örneğini ise Duchamp "Bisiklet Tekerleği" ile vermiştir. Bisiklet tekerleği kullanım aracı olarak düşünüldüğünde, koşulsuz olarak atıl bırakılmıştır. Diğer bir deyişle, sırtüstü bırakılmış kaplumbağaya benzemektedir. Diğer bir çalışması olan Mona Lisa'da fotoğraf üzerinde bu figüre bir bıyık ve keçi sakalı eklemiştir. Ekleme ve çıkarmaya diğer bir örnek de Man Ray'dir. Man Ray'ın objeleri Duchamp'ın hazır yapıtlarıyla Giacometti'nin "simgesel fonksiyon yapan objeleri" arasında yer alır. Bunların

arasında kuşkusuz en tanınmışları olan "Hediye" adlı çalışması ise, bir ütünün düz olan alt-yüzünün dikenlere benzemesi, eklenmesi suretiyle meydana getirilmiştir.

Değişim

İnsan, düşünce ve etkinliklerinin yansıtıcısı olan form, bir gerekliliğin karşılığıdır. Tüm formlar içeriklerine bağlı olarak değişirler. "Form sürekli değişime uğrarken, geçirdiği süreçlerle, sürekli uyum içinde ve çelişkili bir birliklilik sergiler. Bir nesne bir yandan, formun özünü belirleyen çelişkilerin, ağır basan yönü doğrultusunda, değişikliğe uğrarken, öbür yandan da, çevresindeki süreçlerle etkileşimi nedeniyle, ortaya çıkan dış gelişmeleri dengelemek durumundadır." (Aksoy 1977:42).

Sanatçının algıladığı her nesne, ifade sırasında gerçeklikten uzaklaşır, biçimi bozulur, yeni bir form olarak değişirler. Örneğin bir motorlu aracın farlarının gözümüze iki parlak göz gibi gözükmesi ender değildir; bunları gerçekten göz diye betimlememiz de rahatlıkla düşünülebilir. Sanatçıda bu türden benzerlikleri sihirli değişimler için kullanabilir. Picasso'da, Habeş maymunu adlı heykelini yaptığında, böyle bir sihirli etki yaratmayı başarmıştır. Çünkü bu heykeli oluştururken, büyük bir olasılıkla çocukların dolabında bulunduğu bir oyuncak otomobilden yararlanmış, bu otomobili bir maymun kafasına dönüştürmüştür. Picasso "çoğu kez insanın anlamadığı, benim birçok biçim bozmalarımdaki giz şudur: Bir çizgi diğerini çeker ve çekimin en yüksek olduğu noktada çizgiler çekici noktaya doğru eğilir ve böylece biçim değişir." (Ashton 2001:50) demektedir.

Picasso, Boğa başı, heykeli için çeşitli parçaları nasıl bir araya getirdiğini, değişimin nasıl oluştuğunu şöyle anlatır. "Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı anında birleştirdim, zihnimde... Kendiliğinden oldu bu. Benim tek yapmam gereken, aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmekti." (Walther 1997:47). Michael Leiris, bisiklet parçalarından bir boğa başı yaptığı için onu kutladığında, Picasso ona şöyle demiştir. "Bu yeterli değil. Biri eline bir ağaç parçası almalı ve o bir kuş olmalı." (Ashton 2001:173). Çevremizdeki bütün nesnelere belli bir renkle ortaya çıkan nesne ile onun rengi arasında yapısal bir ilişki vardır. Nesnenin rengi görsel algı olarak içinde bulunduğu mekanın ışıklılığına göre değişse bile, nesnenin rengiyle olan yapısal ilişkisi değişmez. Ancak nesnelere üç boyutlu hale getirilirken, sanatçı tarafından hem değişmiş, hem de rengin yapısal öğeleri ve insan gözüyle algılanma sürecinin tanımlanmasıyla gelişmiştir. Nesnelere belirli renkleri çağrıştırmaları nedeniyle, örneğin ağacı resmetmek isteyen sanatçı, her zaman, yeşili kullanmamıştır. Böyle bir durumu Naguchi "Siyah Güneş" adlı heykelinde ortaya koymaktadır.

Bilinen ve görülen güneş imgesinin değişimi Naguchi'de renk olarak zıt bir görüntü sergilemektedir. Siyah Güneş adlı heykelini gördüğümüz zaman bir çeşit hareketliliğin varlığını kesinlikle algılıyoruz. Bir biçimin ötekine yani heykelin rengine ne kadar uygun düştüğünü ve burada anlamın malzeme-deki biçimin ve rengin ortaya koyduğu dengeden doğduğu kanısına varıyoruz.

Malzeme ve Doku Değiştirme

"Her objenin, her varlığın, kendisinin ve çevresinin doğal veya yapay bir malzemesi, dokusu (dış yüzey örtüsü) vardır."(Atalayer 1997:16). Nesne ve varlığın malzeme ve dokusu değiştirildiğinde, o zaman nesnedeki görüntüde dışsal bir değişiklik meydana gelir ve bu da yeni bir form, yaratmada önemli etkenlerden biridir. Malzeme ve dokuda ışık-gölge, hareket-dinglilik, aralık-sıklık, tekrarlanan, bağlanan gibi değişik değerlerin yakınlık ve uzaklık etkilerinin düzenlenmesi insan üzerinde çok çeşitli etkiler meydana getirmektedir. Heykel sanatında, bir yapıtı en iyi anlatmanın ve çözümlenebilmenin yollarından biri de malzemedir. Heykel sanatçısının seçebileceği, her birinin nitelikleri başka çeşit çeşit malzemesi vardır. Taş, ağaç, metal gibi değişik malzemelerin her biri sanatçıya bir başka ifade olanağı sağlar. Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan, yapıtın görünürdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Henry Moore "formda hayatiyet kazanan taşır, bronzdur" der. Bu nedenle bütün varlıklar dokularıyla yaşarken, malzeme kendi dokusunu yaşamaktadır.

Giacometti'nin yaptığı heykelde yüzeylerin dokusu başlangıçta kil'den, parça ilave etmek suretiyle yapıldığını anlayabiliyoruz. Yumuşak kil, formu ayakta tutacak olan metal destek üzerine modle edilmiştir. Form, içten dışa yüzeye doğru geliştirilerek yapılmış ve formun her parçası, vücudu, kendisine özgü bir hareket sağlayacak tarzda sanatçı tarafından malzemesinin özelliği nedeniyle deforme edilerek düzenlenmiştir.

Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan, heykelin görünümündeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Bu nedenle, heykelle temasımız, sanatçının kullandığı farklı malzemeyle doğrudan ilişkilidir. Her malzeme, malzeme olarak heykele katkıda bulunur. Ancak malzemelerin farklılığı değişik etkiler yaratır. Aynı biçimi farklı malzemelere aktararak malzemenin yapısından kaynaklı gerçekliklerin formdaki ve dolayısıyla anlamdaki etkilerini gözlemleyen Brancusi, bu malzeme farklılıklarından oluşan etkileri araştırmıştır. Mermerden oluşturduğu bir heykeli, aynı zamanda bronzdan da oluşturmuştur. Boşluktaki kuş serisi bu malzemelerle araştırılmasının bir sonucudur.

Bronz ve mermer malzemeyle elde edilen kuş heykelleri, dikey boşlukta belirli bir yumuşaklıkta şişip göğe dikilen başlarıyla ve alttaki kaidenin

konumuyla eylemsel olarak uçmakta (hız), bir koruyucu ve sonsuzluk imgesini çağrıştırmaktadır. Heykellerinde elde ettiği sadelik ve yüzeylerdeki pürüzsüzlük, doğallık, formlara dokunması bir duygu verirken; hemen hiç el sürülmemiş de zaman ve havanın işlemesiyle deformasyona uğramış, tesadüfen yaratılmış bir nesne görüntüsü vardır.

Kaynakça

- AKSOY, Özgönül. Biçimlendirme, Trabzon K.T.Ü. Yayınları, 1977
- ASHTON, Dore. Picasso Konuşuyor, (Çev. Mehmet-Nahide Yılmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, 2001
- ATILAYER, Faruk. Sanayi ve Sanat, Ankara: H.Ü. Güz. San. Fak. Yayınları, 1977
- BİLGE, Nilgün. Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, İstanbul, Boğaziçi Üniv. Basımevi, 2000
- CAMUS, Albert. Başkaldıran İnsan, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Adam Yayınları, 1992
- GENÇ, Adem. Dada, İzmir: Dokuz Eylül Üniv. Yayınları, 1983
- İNEL, Berke. Genç Sanat, İstanbul: Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı 67, Mart 2000
- İPŞİROĞLU, N. ve M. İpşiroğlu. Sanatta Devrim, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993
- KANDİNSKY, Vasili. Sanatta Zihinsellik Üstüne, (Çev. Tefik Duran), İstanbul: YKY, 1993
- KUSPIT, Donald. "Reviews, Richard Deacon" Art Forum, Summer, 1997
- LORD, James. Bir Giacometti Portresi, (Çev. Erkut Sezgin), İstanbul, 1995
- READ, Herbert. Notes on Sculpture, The Painter's Object, My Forum Evers, Londra: (Gerald Home Ltd.), 1937
- TİMUÇİN, Afşar. Estetik, İstanbul: Bulut Yayınları, 2000
- TURANİ, Adnan. Sanat Üzerine, Ankara: H.Ü. G.S.F. Yayınları, 1985