

FÜSUN ONUR VE SARKIS'IN YERLEŞTİRMELERİNDEKİ MÜZİKAL EVREN

Bilge Evrim Erkin
İstanbul Teknik Üniversitesi
bilgeaydogan@gmail.com

Giriş

Richard Wagner (1813-1883) müziğin, insan doğası ve diğer sanatlarla ilişkisi üzerine düşüncelerini açıklığa kavuşturduğu 'Geleceğin Sanat Yapıtı' (*Gesamtkunstwerk*, 1849) adlı eseriyle, sanatın etkileşimsel sürecine damgasını vuracak bütünsel bir bakış açısı geliştirmiştir. Ona göre insanın algı süreci, içsel ve dışsal olmak üzere çift yönlüdür: Göze dış görünüş, kulağa içsel olan başvurur (Wagner 1849:26).

Wagner'e göre göz, insanın bedensel yapısını kavraması ve onu çevreleyen nesnelere arasındaki ilişkiyi tanımlaması açısından önemlidir. Kulak ise bu ilişkiyi, sesin tonal özelliği üzerinden, kişinin içsel dünyası arasında kurmaktadır. Duyguları doğrudan ifade eden bir araç olan görülen ses, gözün ve beyin sınırlı yapısından sıyrılarak ruhun derinliklerine kadar uzanan daha geniş bir temsil alanı oluşturmaktadır. Nitekim, sanat ve doğayı anlamlandırma sürecinde Wagner, insanın bu çift yönlü bütünlük içinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir.

Wagner'in bu düşüncesi, bilişsel algı psikolojisine felsefi bir yaklaşım gibi düşünülebilir. Nitekim, Merlin Donald "Art and Cognitive Evolution" makalesinde, sanatın bilişsel algı tanımı ve gelişim sürecindeki etkilerinden bahsederken, bir anlamda Wagner'de sözü geçen bu çift yönlü algı boyutunun birleşimine dikkat çekmektedir. Ona göre sanat, duyu yoluyla elde edilen veriler ile kavramsal esasların birleşmesiyle kavranır ve anlamlandırılır (Donald 2006:4). Örneğin; görmek sadece gözler aracılığıyla gerçekleşen bir süreç değildir. Aslen zihnimizde görürüz. Retinamızın üzerine düşen imajlar birer veridir ve görüntü, sadece görsel verilerle değil bellek ve çağrışım gibi diğer içsel bileşenlerin birlikteliğiyle zihinde oluşan bir kolaja dönüşür.

Bu yaklaşımın sanattaki ilk yansımasını, İzlenimci Müzik ve İzlenimci Resim'de görmek mümkündür. Resim alanında Monet'nin gerçekleştirdiği devrimi, müzikal anlamda Debussy hayata geçirir. Her iki sanat disiplininin de amacı, algısal sürece bağlı kalarak, izlenimin zaman içindeki değişiminin, izleyicisi üzerinden temsilini sunmaktır. Ortak bir amaca odaklanmış iki farklı sanat alanının, bu dönemde, tatlı bir rekabete girdiği de düşünülebilir. Öğrencisi Raoul Bardac'a yazdığı bir mektupta Debussy müziği, zaman içinde yayılan örgüsü ve değişen görüntülerin bir bütün olarak verilmesine olanak sağlayan yapısı dolayısıyla, resimden daha başarılı olduğunu dile getirmektedir (Eskilson 2002).

Bu rekabet ortamı, sanatın öznesinden çok nesnesine yöneltilen sorular ve bütünsel algı boyutuyla, yeni eğilimlere olanak sağlayan 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki etkileşimi yoğunlaştıracaktır. Schönberg ve Kandinsky ilişkisi bu yakınlaşmanın en bilinen örneğidir. Schönberg'in 1911'de kaleme aldığı *Armoni'nin Teorisi* kitabına eş zamanı olarak Kandinsky *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'yi yayımlamıştır. Kitabında, Sembolist ve İzlenimci müzik ile resme de değinen Kandinsky, Debussy ve Scriabin'in engellenmiş sanat düşüncesini kırmaya yönelik ortaya koydukları yeniliklerden bahsederken, Schönberg'in bu sanatçıların yakalamaya çalıştıkları özgürlükçü yapıyı bir adım daha ileriye taşıdığına altını çizmektedir: "Onun müziği bizi, müzikal deneyimin bir kulak meselesi değil ruh meselesi olduğu bir dünyaya götürür ve geleceğin müziği bu noktada başlar" (Kandinsky 2001:84).

Kandinsky ve çağdaşı olan Kupka, Klee gibi sanatçılar müzik ile görsel sanatların 20. yüzyılın başındaki etkileşim sürecine katkı sağlamışlardır. Klee resmi, müzikte olduğu gibi zamansallık düzleminde değerlendirmiştir. Günlüğünde, müzik ve resim arasında giderek yoğunlaşan koşutluktan bahsetmektedir (Klee 2002:169). Ona göre her iki sanat disiplini de zamansaldır.

Tıpkı Klee'de olduğu gibi Kupka'nın resimlerinde de zamansal düzlem, armoni ve ritim gibi müzikal elemanların egemen olduğu görülmektedir. Kupka'nın 'Bir Kahverengi Çizgi için Solo' (1912-1913) resminde, bu yaklaşımın görsel ifadesini görmek mümkündür (Resim 1). Kompozisyonun iki yanında yoğunlaşan farklı tonlardaki form tekrarı Klee'nin füg'lerini anımsatır ve bu formlar, ortadaki çizgisel hareketle bir eş zamanlı olma durumunu sunar. Kahverengi çizgi ise gerek hareketi gerekse de tonal değişimi ile sesin mekan içindeki dolaşımını temsil etmektedir. Müzikle birlikte mekansal ve zamansal bütünlük sağlanmıştır. 'Piyano Tuşları'nda ise Kupka, biz izleyiciyi performansı gerçekleştiren yerine konumlandırmıştır. Dolgun renk lekeleri, kalın fırça vuruşu buradaki müzikal hareketi ve onun mekana yayılmasını görselleştirmektedir. Piyanodan uzayan sesler ve belki de bu seslerin yarattığı algısal bağ, dinleyiciler arasında neredeyse bir köprü meydana getirir. Müzikle birlikte mekansal ve zamansal bütünlük sağlanmıştır.

Sanatın nesnesine yöneltilen sorular soyutlamaya, dışavuruma ve Picasso ve Duchamp gibi sanatçıların hazır nesne kullanarak sanatın formuna ve temsiline yeni bir bakış ve boyut kazandırmıştır. Kübist sanatçılar, Kandinsky, Klee ve Kupka gibi sanatçılara nazaran içsel olandan uzak ve daha nesnel bir tavır sergilemişlerdir. Görünen değil, resmin kendisi sanatın nesnesi olmuştur. Donald Mitchell *Language of Modern Music* adlı kitabında, Schönberg'in müziğini Kübizm'in gelenekten kurtulmayı başarmış analitik yaklaşımı ile karşılaştırmaktadır. Picasso'nun 'Avignon'lu Kadınlar'ıyla (1907) Schönberg'in 'Yaylı Dörtlü'sünü (Op.10, 1907-1908) örnek vererek, Rönesans'tan beri resimde egemen olan perspektif ile 17. yüzyıldan beri müzikte hakim olan tonal yapının terkedilmiş olduğuna işaret eder (Donald 1993:85). Yerleştirme Sanatının, belki de bu yeni ifade arayışlarının kaçınılmaz bir sonucu olarak, resim ve heykelin içinden çıkarak gerçek zamanlı mekana yayıldığı düşünülebilir.

Zamansallık Mekansallık Ekseninde Yerleştirme Sanatı

Yerleştirme Sanatı'nı diğer sanat disiplinlerinden ayıran en temel özellik 'zamansallık' ve 'mekansallık'tır. Kurt Schwitter'in *Merzbau*'su, bu yeni sanat formunun özelliklerinin tanımlanmasına öncü olmuştur. Sanatçının, hayatını adadığı bir iç mekan tasarımı olan *Merzbau*, aynı zamanda Schwitters'in genel sanat düşüncesini temsil eden bir kavrama da işaret etmektedir. Tıpkı bu yerleştirmede kullandığı hazır nesnelere gibi Schwitters, hazır ses kolajlarını da şiirleri için kullanacağı bir malzeme olarak görmektedir. Ancak her ne kadar yeni eklemelerle gelişen ve değişen bir devamlılığa sahip olması planlanmış olsa da *Merzbau*, hayatın geçiciliğinden nasibini almış ve 2. Dünya Savaşı'nda bir bombardıman sonucu yok olmuştur.

Yerleştirme sanatı 'mekana özgüdür'. Birbiri ardına, belirli bir düzende biraraya gelmiş resim ve heykel örneklerinden başka bir deneyim sunmaktadır izleyicisine. Eserle, onu var eden mekanı paylaşmak, aynı anı/zamanı yaşamayı da beraberinde getirmektedir. Tıpkı bir müzik eserinin dinleme sürecinde olduğu gibi, beraber geçirilen 'süre'nin anlamlandırılması söz konusu olan. Bu özelliğinden ötürü Yerleştirme sanatının 'zamansallık' ilkesiyle doğrudan bir ilişkisi

bulunmaktadır. Hem zamansallık ve mekansallık ekseninde hem de yerleştirmede kullanılan malzemeler açısından, bu sanat formunun ‘gündelik yaşam ile ilişkisi’ de ortaya çıkmaktadır. Hazır nesnelere, fiziksel durum ve an ile gerçek ve temsili dünya arasında bağlantı kurulmasına vesile olur.

Fusun Onur ve Sarkis’in Müzikal Evreni

Fusun Onur ve Sarkis. İki yerleştirme sanatçısı. Ortak yönleri ve temelde ayrılan özellikleri olması dolayısıyla önemli iki örnek. Her ikisi de Kavramsal sanatın, Türk Sanatı’ndaki öncüleri. Her ikisi de 1938, İstanbul doğumlu. Sarkis heykel, Fusun Onur ise resim bölümünde olmak üzere, her ikisi de 1957-1960 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim gördüler. Paris’e yerleşen Sarkis, halen sanatsal faaliyetlerini aynı şehirde sürdürmektedir. Fusun Onur ise sanat eğitimini Amerika’da tamamlamıştır; ancak Sarkis’in aksine, sanat yaşamı açısından hayatı bir kararlar, tutkuyla bağlı olduğu İstanbul’a geri dönmüştür.

Sarkis’in külliyatından bahsetmek istendiğinde, belki de altından tam olarak kalkamayacağımız büyük bir bilgi ve kavram yığınıyla karşı karşıya kalırız; çünkü Sarkis bir bellek toplayıcısıdır. Bu yönüyle Italo Calvino’nun dünyasına benzetilebilir. Calvino gibi Sarkis’te “dünyayı izlerin, doğal ve insan yapısı nesnelere tüm somutluğu içinde görüldüğü bir yer olarak görür” (Saatçioğlu 2010: 32). İşte bu görüntü ve nesnelere izinde sanatçı dünyayı yeniden kurgular/kurar. Anılar, tarihsel yıkımlar ve bellekte kalan irili ufaklı kırıntıları zaman içinde biriktirdiği gerçek nesnelere yerleştirmelerine taşır. Atölyesinde, bir sonraki segide yerlerini almak için bekleyen bu nesnelere mekanı bir ‘sahne’ye dönüştürürler. Bu tiyatral anlayış, Sarkis’in yerleştirmeleri için vurgulanan bir kavramdır. Ancak sanatçı kendini göçebe kumpanyalara daha yakın görmektedir (Altuğ 2006:12). Sanatçının bu yaklaşımının, gelip-geçicilik fikriyle bağlantılı olarak kurumsallaşmadan uzak hem de zamansallıkla dirsek teması olmasıyla açıklanabilir.

Sarkis’in işlerinin temelini anlamlandırmada karşımıza çıkan bir başka unsur ise köken meselesidir. Bu kavram, objelerin kökeni ve sanatçının kendisinin kökeni olmak üzere birbiriyle ilişkili ayrı iki başlık altında bir araya getirilebilir. *Kreigdchatz* (Savaş Ganimeti) kavramı bunlardan biridir. Sarkis şu sözlerle açıklar bu kavramı: “Savaş Ganimeti -savaş hazinesi- (1976’dan itibaren). Çoğu zaman zorla, başka kültürlerden toplanan ve aynı mimari içinde, aynı ısıda, aynı ışık kaynağı altında sergilenen, istiflenen nesnelere bir cevap (panzehir). Nesnelere, heykellerim, yerleştirmelerim bu dondurulmuş duruma karşı savaş veriyorlar” (Bernard 2005:17).

Sanatçı, yerleştirmelerinde kendi kökeniyle hesaplaşmaktadır. İstanbul’da bıraktıkları, bırakamayıp beraberinde taşıdığı belleği ve bunların dışında dünyadaki diğer ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel izdüşümler bu köken meselesini besleyen unsurlardır. “Uluslararası Sanat yoktur” der Jean Hubert Martin, Sarkis için kaleme aldığı yazısında. “Meselelerin yayılması ve yerel ortamlarından dışarıya dağılması için kendi gerçekliklerinden yeterince özgün ve genel bir şekilde bahsetmeyi bilenler vardır” (Martin 2005:157). Köken ile bağlantılı olan bu açıklama coğrafyaları aşmış Sarkis’in ‘Kaptan’ lakabını da nasıl aldığı bir ipucudur aslında.

Sarkis’in pek çok eserinde kullandığı manyetik bantlar, kayıtlı bir geçmişini temsil eder. Kayıtlı olan müziktir. Bu bir anlamda metaforik bir benzetmedir. Belleğin de müzikte olduğu gibi ana bir motifi olduğu düşünülebilir, ya da zaman zaman gün yüzüne çıkan, kendini tekrar eden çeşitlemeleri. Aynı zamanda ‘I Love My Lulu’da (1984), ‘Çaylak Sokak’ta (1986-2004) ve ‘Yüzyıllar

Sonu, Yüzyıllar Başı'nda (1984) olduğu gibi sardığı bedenle kayıtlı olan sesler arasında bağlantı da kurulabilmektedir.

'Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı' yerleştirmesinde kullanılan manyetik bantlarda, Wagner (Dörtleme) ve Viyana Okulu bestecileri Schönberg (Gurrelieder, Pierrot Lunaire, Musa ve Harun), Berg (Wozzeck ve Lulu) ve Webern'in (Şarkılar) eserleri kayıtlıdır (Resim 2). Yüzyılların çoğul kullanımı, bir dil oyunudur. Müzikal etkileşimin tarihsel izlerini sorgulamaya yönlendirirken, bir yandan da figüratif anlatım açısından 'Savaş Ganimeti'nin kavramsal izlerini okumamızı da sağlamaktadır. Buradaki manyetik bant, zamansallığın sınırlarını zorlayan bir başka işarettir. Kayıtlı olanın süresini, yerleştirmenin anına indirgeyerek bu süreyi tarihsel bir geri okumayla tekrar göz önüne serer. İçindeki ses potansiyeli hesaba katılmazsa, manyetik bandın plastik açıdan kullanım değerine de sahip olduğu düşünülebilir (Gintz 2005:39). Bu bantlar ile Sarkis zamanı görselleştirmiştir. Dolayısıyla Sarkis'in işleri kaçınılmaz olarak Bergson'un gerçek zaman olarak adlandırdığı 'süre' ile de ilişkilendirilir. Zamanı eşzamanlı bir bütün içinde sunmak, geçmişten bugüne doğru uzanan kesintisiz bir akışı takip etmek.

Sarkis müzikle içiçe bir hayat yaşamaktadır. Atölyesi, 16. yüzyıl-19. yüzyıl sonu müziğinin dinlenmesine ayrılmıştır. Suluboya odası olarak adlandırdığı küçük mekanda ise 20. yüzyıl müziğine yer verilmektedir. Erken tarihli bir çalışma olan ve pek çok yerleştirmesinde zaman zaman karşılaştığımız 'Fotoğraf Teknesi' adlı işi Sarkis'in ses ile ilişki kurduğu ilk çalışmalardan biridir. Fotoğraf teknesinde bulunan suya, eritilmiş kurşun akıtılarak gerçekleştirdiği bu çalışma yine törensel bir geleneğe, Sarkis'in kendi kökenlerinde bulunduğu bir ritüele işaret etmektedir. Fotoğrafın anı dondurması ile kurşunun suyun içine girdiği andaki donmuş görüntüsü arasında ilişki de kurulabilmektedir. Öte yandan bu görüntü ile kurşunun suya teması anında çıkan ses arasında forma dayalı bir ilişki de kurulmaktadır.

Fusun Onur ise, erken dönemlerinden itibaren malzemeye ve mekansal düzenlemelerin ritmik yapısına ilgi duymuştur. Çizimlerinde ve geometrik kompozisyonlarında, obje ile bulunduğu çevre ve mekanla ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, heykelin kısıtlı yapısının ötesine geçerek, ona zamana bağlı olarak devamlılığı süregelen yeni bir anlam kazandırmıştır. Sarkis gibi onun da kendi geçmişiyile kurduğu ilişkiler yerleştirmelerine konu olur. Kullandığı hazır nesnelere, kişisel bir belleğin izlerini taşımanın yanı sıra, temsili olarak da kendi gündelik anlatım dilini de ortaya koymaktadır. Gerek içinde bulunduğu toplumdaki sanatsal duruşu gerekse de kadın kimliğinin yarattığı farkındalık ile Louis Bourgeois'e benzer özellikler taşıyan bir mit oluşturmuştur.

Sanatçının, temsili anlatım ile sahne alan yerleştirmeleri içinde, müzikal bir perspektifle ele aldığı çalışmaları, konumuz itibarıyla ayrı bir öneme sahiptir. Fusun Onur bu yerleştirmelerini inşa ederken temel aldığı şey 'müziğin fikri'dir. Onun çıkış noktası, duyulamayan müziğin görünür kılınmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, Wagner, Scriabin, Kandinsky ve Klee gibi sanatçıların, sanat görüşünün temelinde yatan 'sinestezî' kavramıyla ilişkilendirilebilmektedir. Fusun Onur, müzikle kurduğu ilişkiyi şu sözlerle açıklar: "Müziği duyduğumda, neredeyse ona dokunabilirim. Yumuşak ya da serttir, ağır ya da hafif, aydınlık ya da karanlık. Müziğin yarattığı mekanı kavrarım" (Brehm 2007:98).

Fusun Onur'un müzikle birebir ilişkisi 'Çiçekli Konturpuan'la (1982) başlamaktadır (Resim 3). Bu yerleştirmede tüm galeri mekanı sualtını canlandıracak mavi renkle kaplanmıştır. İlk bakışta müzikal bir temaya ya da fikire rastlanmaz fakat sergiye eşlik eden metin zaman, müzik

ve mekan arasındaki bağlantıyı nasıl kuracağımızın yolunu gösterir: “Bu adı kullanmamın nedeni, bu çalışmada zamanın çok önemli olmasıdır... Zaman yapıtın içindedir. Bu nedenle, bu yapıtta, zamanın boşluk içinde yayılmasını istedim ve insanların, beklentilerini bir kenara bırakarak tüm unsurları görmelerini istiyorum.. O, gürültüsüzdür. Görsel olduğu için sessizdir. Ancak müzik te başlamadan önce ve bittikten sonra sessiz değil midir?” (Brehm 2007:101).

Eserin ismi müzikal olana yaklaştırmasının yanı sıra sanatçının, kendini eserin dışında bırakarak, bizden beklediği -bir anlamda sinestezik bir yaklaşımla- algılama sürecini yaşamamızdır.

Duyulabilir mekanlar inşa etmek Füsun Onur için öncelikli bir meseledir. Kullandığı malzemeler, mekana ve kurgulanacak olan düzene bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Örneğin ‘Kadans’ta (1995), tüller dışındaki tüm malzemeler galeri mekanına aittir (Resim 4). Böylesi bir tercih, eserin mekanla ilişkisini daha da kuvvetlendirir. ‘Kadans’, sergileme açısından zor bir mekan olan Maçka Sanat Galerisi’nde yer almaktadır. Galerinin, zemin de dahil olmak üzere tüm yüzeyleri fayans döşelidir. Ancak mekanın fiziksel özelliğinin burada, eserin ritmine, onun matematiksel düzenine katkısı olduğu düşünülebilir. Karşı duvarda bulunan niş de yine eserin isminden hareketle bitişe yönelmek şeklinde algılanabilir.

Füsun Onur, belirli bir müzik parçasını referans olarak kullanmaz. Tamamen içinde bulunulan mekana özgü hazırlanmış duyulmayan seslerin peşindedir. Kimi zaman, Baden Baden’deki ‘Opus II’ (Fantasia 2001) gibi bir kaç gün içinde belirir mekanın müziği ya da ‘Kadans’ta olduğu gibi 4 ay da sürebilmektedir. Eser tamamlandıktan sonra onunla işi biter. Bir anlamda bundan sonrası eserin, izleyici/dinleyiciyle buluşma anına bırakılmıştır.

Değerlendirme

Yerleştirme sanatının, müzikal bir eserin deneyimlenmesine benzer bir süreci bizlere yaşattığı düşünülebilir. En temelde, zamansallık ve mekansallık kavramları etrafında şekilleniyor olması bu durumu destekler niteliktedir. Müzik ile görsel sanatlar arasındaki etkileşim ve birbirlerini karşılıklı nasıl besledikleri tarihsel gelişmeler ışığında pek çok örnek üzerinden verilebilir: Milan Knizak, Wolf Vostel, Rebecca Horn ve Beuys, tıpkı Sarkis’te olduğu gibi müziği temsili bir anlatımla yerleştirmelerine taşımış sanatçılardır. Müziğin, kendi mecrasından nesnelere temsili sözkonusudur. Beuys’da piyano, Rebecca Horn’da kemanlar, Knizak’da kırık plaklar... Birebir müziğe yapılan göndermelerin yanı sıra her bir nesne, çeşitli anlamlar barındırır. Anlatımcıdır. Ancak Füsun Onur’u, bu bağlamda biraz daha dışarıda tutmak gerekecektir. Sanatçı, izleyicisine algısal bir deneyim alanı sunar. Müziğin kendisi değil fikridir onu harekete geçiren. Sessizlik içinde duyulabilir bir mekan ya da müzikal bir yapı kurmaktadır amaçladığı; tıpkı kağıt üzerine değil ama mekanın içine yayılmış bir grafik notasyon gibi.

Referanslar

- Altuğ, Evrim. 2006. “Sarkis ile Söyleşi” *Sarkis: Ondan Bize*, Elvan Zabunyan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernard, Christian. 2005. “Bir Sarkis Sözlükçesi” *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyatı Üzerine*, (ed.) Uwe Fleckner: 15-27. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Brehm, Margrit. 2007. *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Donald, Merlin. 2006. “Art and Cognitive Evolution” *The Artfull Mind: Cognitive Science and*

the Riddle of Human Creativity, (ed.) Mark Turner: 3-21. New York: Oxford University Press.

Eskilson, Stephen. 2002. "Monet & Debussy, Searching for a National[ist] Style"

<<http://castle.eiu.edu/modernity/eskilson.html>>

Gintz, Claude. 2005. "Kaptan Sarkis'in İzinde" *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine*, (ed.) Uwe Fleckner: 35-43. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kandinsky, Wassily. 2001. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (çev.) Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Klee, Paul. 2002. *Günlükler 1898-1918*, (çev.) Selahattin Dilidüzgün. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Martin, Jean-Hubert. 2005. "Belleği Vatanıdır" *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine*, (ed.) Uwe Fleckner: 153-157. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Mitchell, Donald. 1993. *The Language of Modern Music*. London: Faber and Faber.

Saatçioğlu, Işıl. 2010. "Sunuş" *Görünmez Kentler*, Italo Calvino: 19-57. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wagner, Richard. 1849. *The Art-Work of the Future: Richard Wagner Prose Works Volume 1*. tr. William Ashton Ellis (1895): The Wagner Library



Resim 1: Frantisek Kupka, Bir Kahverengi Çizgi İçin Solo, 1912-1913



Resim 2: Sarkis, Yüzyıllar Sonu Yüzyıllar Başı, 1984



Resim 3: Füsün Onur, Çiçekli Kontrpuan, 1982



Resim 4: Füsün Onur, Kadans, 1995