

Çağdaş Sanatta Sanatsal İfade Aracı Olarak Desenin Kullanımı

Arş. Gör. Barış Gençler*

Gönderim Tarihi: 15.09.2021 – Kabul Tarihi: 08.11.2021

Özet

Desen ve temel ögesi çizgi sanatçının çevresi ile olan ilişkisinin temelini oluştururken boya resmi ile karşılaştırıldığında henüz bitmemiş, değişmekte ve gelişmekte olan bir süreci ifade eder. Desen noktanın çizgi ile süreklilik kazanmış hali olarak kabul edildiğinde, insanın elindeki herhangi bir araç ile çizme eylemi, ilkel atalarımızın güdülerini halen taşıdığımızı ortaya koyar. Estetik kaygılarla gerçekleştirilen desen çalışmaları önemli toplumsal kırılmalara ve dönemlere bağlı olarak günümüze kadar farklı görevler üstlenmiş ve desene olan bakış açısı çeşitli değişimlere uğramıştır. Romantizm ile başlayan ve modernizmle devam eden sanatta özgürleşme hareketi daha önce dinin ve soylu sınıfının hizmetinde olan klasik sanatın ilkelerini tersine döndürmüştür. Bu dönemde çizimler boya resmi yanında en az onlar kadar önemli bir yer kazanmakla birlikte geleneğini sürdürerek taslak niteliği taşımaya devam etmiştir. Dolaysız ve temel bir ifade aracı olması, öncü düşünceleri, eylemleri ve karmaşık kavramları kolaylıkla taşıması çizginin modern sonrası dönemde sıklıkla başvurulan bir etkinlik olmasını sağlamıştır. Desen her ne amaçla kullanılırsa kullanılsın sanatçının en samimi ve en mahrem alanını görünür kılma açısından bir günce gibi sanatçının çizgi ile biçimlenmiş hafızasıdır. Çizginin kullanım alanına ve amacına dair tüm değişimler toplumsal yapıyla birlikte paralel bir başkalaşım geçirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Modernizm, Desen, Çizgi

* Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü - barisgencler@uludag.edu.tr

ORCID: 0000-0002-7405-7590

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü "1960 Sonrası Batı Sanatında Sanatsal İfade Aracı Olarak Desen ve Çizginin Kullanımı" isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

The Use of Drawing as a Means of Artistic Expression in Post-1960 Western Art

Assist. Barış Gençler

Sending Date: 15.09.2021 – Acceptance Date: 08.11.2021

Abstract

Forming the basis of the artist's relationship with the environment, the drawing and its basic element line refer to an unfinished, changing and developing process compared to painting. When the drawing is considered to be a continuous way of the point with a line, the human's act of drawing with any tools available reveals that we are not different from the motives of our primitive ancestors. The drawing production has taken on different tasks until today due to important social breaking points and eras with aesthetic concerns, and the perspective of the drawing has undergone various changes. The liberation movement in art, which started with romanticism and continued with modernism reversed the principles of classical art, which were previously subservient of religion and the noble class. Although drawings gained a place as important as the paintings during this era, they continued to be drafts by carrying on the tradition. The fact that it is a direct and basic means of expression, and it carries the leading thoughts, actions and complex concepts easily has made the line an activity that is often referenced in the post-modern era. Whatever the drawing is used for, it is the memory of the artist formed by the line like a journal in terms of making the artist's most intimate and private space visible. All the changes regarding the use and purpose of the line have undergone a parallel metamorphosis with the social structure.

Keywords: Contemporary Art, Modernism, Drawing, Line

Giriş

Desen terimi dilimize Fransızcadan aktarılmıştır. Kurşun kalem, uç, tuşe, kömür kalem gibi araçlar ile yapılan renkli ya da renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimlere desen denir (Turani, 2020, s. 34). Desenin temel elemanı olan çizgi ise hareket eden bir nokta olarak tanımlanabilir (Öztuna, 2007). Biçimlerin çizgilerle ifade edilmesi, henüz bitirilmemiş, gelişmekte ve değişmekte olan bir süreç, çizgiler ile nesnelere betimleme, renk kaygısı taşımadan yapılan resimler ve yüzey üzerine hoşça giden çizgiler düzenleme sanatı gibi birçok tanımı olan desen genellikle sanatçının kendisi ile yaptığı bir konuşma ve kendisine bakma çabası olarak da değerlendirilebilir. Deseni tanımlamak için söylenmiş birçok sözden belki de en etkilisi Matisse'e aittir. Sanatçı, "insan beyninin yönettiği bir çizgi" (Edgü, 2013, s. 50) olarak tanımladığı desenin sadece bir izden ibaret olmadığını vurgulamak istemiştir. Kimi zaman tonal ve lekesele kimi zamanda tek başına biçimlenen bu iz, bir hayli basit ve ilkel yapısı üzerinde, duygu, düşünce ve karmaşık anlamları kolaylıkla taşımış ve aktarmıştır. Desenin sahip olduğu bu lütuf, izleyici, eser ve sanatçının iç dünyası arasındaki mesafeyi son derece kısaltarak dolaysız bir iletişime izin verir. Sahip olduğu bu özellikler, tarih boyunca birbirini takip eden akım ve eğilimlerin ve hatta önemli toplumsal dönüşümlerin desen eserleri üzerinden kolaylıkla takip edilmesine ve anlaşılmasına da olanak sağlamıştır.

Bu çalışmada desenin klasik bağlamından kopuş süreçlerini ve malzeme ile ilgili ilişkisini bir ifade aracı olarak çağdaş sanat üzerinden irdelemek ve bu bağlamda sanat

alanına alternatif bakış açıları sunabilmek amaçlanmıştır. Bu amaçla konu kuramsal ve kavramsal çerçevede ele alınıp betimleme modeli kullanılmıştır. Konu ile ilgili referans sanatçılar seçilip eser analizi yapılarak yorumlanmıştır. Birinci bölümde 1960 sonrası sanatının temelini oluşturan etmenler, modern dönem sanat hareketlerinin kırılma noktaları sosyokültürel ve tarihsel açıdan irdelenmiştir. İkinci bölümde 1960 sonrası sanat hareketleri bağlamında ele alınan referans sanatçılar üzerinden desenin çağdaş sanatta geldiği nokta ve sanatsal ifade aracına dönüşme süreçleri incelenmiştir. Bu çalışmanın, desenin modern sanat öncesinde, modern sanatta ve çağdaş sanatta geçirdiği değişimleri ele alması bağlamında literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. Modern Sanatta Desenin Değişen Rolü

Yirminci yüzyılda Avrupa'da politik, ekonomik, sosyal, teknolojik ve kültürel değişimler gerçekleşmiştir. Fransız İhtilali ile başladığı kabul edilen bu toplumsal hareketler ve sonrasında 19. yüzyılda Endüstri Devrimi, Avrupa'nın sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını derinden etkilemiş ülkelerin yönetim şekillerini, yapılarını ve halkın yaşamını temelden sarmıştır. Tüm bu değişimler, burjuva sınıfının soylu ve ruhban sınıf karşısında sosyal hak ve özgürlükler elde etmesine sebep olmuştur.

Sanat tarihçisi Gombrich'in de ifade ettiği gibi modern sanatın temelleri 19. yüzyılda atılmıştır. Gombrich'in gelenekten kopuş olarak adlandırdığı, Fransız İhtilali döneminde etkili olan olgu, sanatçıların hayatlarını

ve üretme şartlarını değiştirmiştir. Akademikler, sergiler ve eleştirmenler sanat ve zanaat ürünlerinin birbirlerinden ayrılması için gayret göstermişlerdir. Yüzyıllardır sanatı ayakta tuttuğu düşünülen değerler bu dönüşümle yıkılmıştır. Endüstri Devrimi kaliteli zanaatkârların o yıllara kadar taşıdığı gelenekleri yok etmeye başlamış, el işçiliğinin yerine mekanik üretim ve atölyenin yerine fabrika yerleşmeye başlamıştır (Gombrich, 2007, s. 499).

Tarih Üzerine Tezler’de Walter Benjamin, Fransız Devrimi esnasında, çatışmaların başladığı günün akşamı birbirlerinden habersiz olarak aynı anda Paris’in birçok mahallesinde saat kulelerine ateş açılarak saatlerin imha edildiğini yazmıştır (Benjamin, Son Bakışta Aşk, 1993, s. 87). Zamanın devamlılığının bir simgesi olan saat kulelerine yapılan bu saldırılar artık yeni bir döneme geçildiğinin göstergesi olmuştur.

Sanayi Devrimi sonrası 20. yüzyılda süratle ilerleyen bilim ve teknolojik gelişmeler aynı zamanda toplumsal yaşamda politika ve ekonomi sistemlerinin geleneksel yapısına karşı, gerek felsefe alanında gerek siyasal alanda gerekse sanat alanında köklü bir başkaldırıya sebep olmuştur. O zamana değin dokunulmaz sayılan pek çok inanışa ve kuruma karşı saldırılara girişilmesine yol açmıştır (Tanilli, 1994, s. 134).

Ernst Fischer’e göre söz konusu yüzyılda ilahi konulardan seküler konulara geçilmiş, soyluların halk ile ortak yaşam alanları artmış, ilahi konular, kent ve köylerdeki günlük konular ile kaynaşarak maddi dünyaya indirgenmiştir. Yeni toplumsal konular sanatın içeriği olmaya başlayınca, bu içeriği taşıyacak yeni

biçimlerin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur (Yılmaz E. , 2010, s. 339).

Yaşanan bu dönüşümden önce sanat eserleri dinin ve soyluların hizmetinde idi. Bu kişilere ait özel mekânlarda özellikle portre eserler ailenin yaşayan ve yaşamayan büyüklerini hatırlatan birer kayıt niteliğindedi. Eskiden dini içerikli bir tabloya bakan izleyicinin taparcasına saygı duyduğu şey ne sanatçı, ne yüzey ne de yüzey üzerindeki boya değil, eserde yansıtılan kutsal imgelerdi (Yılmaz M., 2006, s. 26).

Romantik Friedrich Schiller (1759-1805) sanatın sınırlarını genişletmiş, sanat ile siyaseti, sanat ile hayatı bağdaştırarak düşün, yazın ve sanat alanındaki değişimde önemli paya sahip bir şair, filozof, tarihçi ve oyun yazarıdır. Düşünür sadece birtakım nesnelere ve eserlerin değil eylemlerin de sanat eseri olarak değerlendirilebileceğini (Artun, Sanatın Sınırları, 2018) vurgulayarak 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıl sanatını öngörmüştür.

Romantizm ile başlayan ve modernizmle devam eden sanatta özgürleşme hareketi, 15. yüzyılda temelleri atılmış olan klasik sanatın değişmez ilkelerini tersine çevirerek, sezgiyi, hayali ve duyguyu ön plana çıkartacak anlayışlar geliştirerek bir başkaldırıda bulunmuştur.

19. yüzyıl Avrupa’sındaki kültürel ve ekonomik koşullar, sanatçıların bağımlı olduğu kurumlardan özgürleşmesine sebep olmuştur. Kapitalist sanayiye dayalı örgütlenmenin sebep olduğu para hareketlerinin yarattığı burjuva sınıfının sanatı tüketmesi için yeni bir kurum olan galeriler ortaya çıkmıştır.

Sanatın devlete ve dini kurumlara olan bağımlılığının sona ermesi daha sonraları "sanat için sanat" anlayışının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Bradley, 2016).

Ali Artun'a göre bir bakıma modernlik müzede kurulmuştur. Müze modernliğin yazdığı bireysellik, ulusallık ve evrensellik mitlelerini nesneleştirerek birbirine bağlamıştır. Sanatı dinin, müzeyi de kilisenin yerine koymuş, sanat tarihini dünyevi bir ilahiyata dönüştürmüştür (Artun, Çağdaş Sanat ve Kültürizm, 2015, s. 20). Dine ve devlete karşı özgürlüğünü kazanan sanatçılar modern sanat ile birlikte bu sefer de müzelerin ve galerilerin egemenliği altına girmişlerdir.

Fotoğraf makinesinin icadı ile de bu değişim ve başkaldırı sanatın akışını tamamen değiştirmiştir. Var olanı yansıtma üzerine biçimlenen gerçeklik algısı ve görünen dünya tamamen sanatçının kişisel bakış açısına göre şekillenmiş ve sanatçılar özgürlüklerini ilan etmişlerdir. Çağın teknik gelişmelerine duyarsız kalamayan birçok sanatçı da fotoğrafın teknik olanaklarını yaratım süreçlerinde kullanmaya başlamıştır. Modern dönemle birlikte teknolojinin sanatçıya sunduğu pratikler sonucu, sanatçıların farklı bakış açılarına ve metotlara yönelmesi kaçınılmaz olmuştur.

Teknolojinin çağa getirdiği hız ve hareketin sanata yansımalarına, Umberto Boccioni'nin çalışmaları (Resim 1) örnek olarak gösterilebilir. Hareketli film kamerasının ve Eadweard Muybridge'nin (1830-1904) 19. yüzyılın sonlarına ait seri fotoğraflarının etkisi ile dondurulmuş bir anın imgesinin tanımlanması yerine 20. yüzyıl başlarında gelip geçmekte olan bir akışı tanımlamak önem kazanmıştır.

Boccioni'nin çizimleri kısa bir zaman diliminin ifade edildiği karışık anları bir imgede birleştirmiştir. Umberto Boccioni (1882-1916) gibi gelecekçiler hareket ile ilgili fikirleri keşfetmeye çalışmışlardır. Boccioni sadece hareketli imgeleri betimlemeye çabalamamış, buna ek olarak görsel enerjinin formunu ifade etmeye çalışmıştır (Micklewright, 2005, s. 125).

Enstantane çekimleri model alan sanatçı, yatay formatta açık kompozisyona sahip çizimde düz ve eğimli açık koyu tonda çizgiler kullanarak bisiklete binen bir sporcuyla betimlemiştir. Çalışmada, zamanın akışını iki boyutlu yüzeye aktarabilmek için figürler tamamlanmamış, bir an önce ve bir an sonraki hareketinin nasıl olduğu ve olacağı da birden fazla saydam yüzey üst üste getirilmişçesine kâğıda aktarılmıştır. Ancak kullanılan çizgilerin yönleri, yoğunlukları ve karakterleri birkaç farklı anın tek bir karede birleştirilmesinin de ötesinde izleyiciye güçlü bir enerji aktarmaktadır.



Resim 1: Umberto Boccioni, Bisiklet Sürücüsünün Dinamizmi, 1913

Görünen gerçekliği yansıtmayı amaç edinen sanat anlayışını fotoğrafçılara devreden modern sanatçılar, kendi gerçekliklerini

ve kişisel dünyalarını ortaya çıkartabilecek bir ortama yönelmişlerdir. Diğer yandan fotoğraf makinesiyle elde edilen görüntünün tekrar edilebilmesi sanat anlayışında özgünlük, kopya gibi yeni problemleri de beraberinde getirmiştir. Çoğaltılabilir sanat yapıtı kavramını ele alan Walter Benjamin sanat eserinin biricikliğini kaybaldığını ve ulaşılabilirliğinin arttığını ifade etmiştir. Benjamin mekanik çoğaltma ile sanat yapıtında ortadan kalkan elemanı "hale" kavramı ile ifade eder ve çoğaltılmış objenin gelenek alanından çıktığını belirtir. Çoğaltma ile sanat eserinin biricik varlığının yerini artık çok sayıda kopyalar almış ve izleyicinin kendi bulunduğu yerde bu kopyaları tüketmesi çoğaltılmış nesneye aura kazandırmıştır. Burada ortaya çıkan ikili süreç geleneğin parçalanmasına sebep olarak dönemin kitle eğilimleri ile paralellik göstermektedir (Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihi, 2013, s. 51).

Modern dönemden önce sanatçının, eserin ve tekniğinin bir önemi bulunmuyordu. Ancak bu eserler buldukları yerlerden alınıp müzelere girmeye, ya da eserlerin bulunduğu yerlerin (sarayların müzelere dönüşmesi) eski işlevi değiştirilerek halka açık yerler haline gelmesi eserlerin bağlamını değiştirdi. Artık önemli olan eserlerde söylenen şey (içerik) değil, kimin (sanatçı) nasıl (üslup) söylediğiydi. Bu durumun Rönesans ile başladığını ve 18. yüzyıldaki politik yansımasının Fransız İhtilali olduğunu söyleyebiliriz. Bu yeni bağlamın ifade ettiği toplumsal sınıf ise burjuvadır. Ruhban sınıfının ve soyluların sahip olduğu güçlü "aura"dan yoksun olan burjuva, bu eksikliğini kapatmak için, günümüz kültürel göstergeler düzeninde ekonomik değişim değerini gösterge değişim değerine dönüştürerek egemenliklerine bir aşkınlık ve kutsallık

kazandırmaya çalışmıştır (Baudrillard, 2009, s. 135).

Teknik olanakların gelişimiyle sanatın ne olduğu ve olması gerektiği sorunsalı bir yönden sorgulanırken, modernizmle birlikte özgürlüğünü ilan eden sanatçıların sanat yapma sürecindeki olanakları çeşitlendirmiş, malzemenin ve ifade araçlarının önemi artmıştır. Geleneğin karşısına bugüne dair yeni olanı koyma çabası modern dönemin en belirgin anlayışı olmuştur. Tüm bu gelenek karşıtı anlayışlar 20. yüzyılın ortalarına doğru soyut sanatın ortaya çıkması ile bir kırılma yaşanmasına neden olmuştur. Bu kırılma dönemlerinde desenin modern dönem ve sonrasında geldiği yere bakıldığında açıkça görülen, çizginin tek başına bile kullanılabilecek bir sanatsal tavra dönüşmesi ve sanat için bir medyum durumuna gelişidir.

2. 1960 Sonrası Plastik Sanatlarda Yaşanan Değişimler ve Desen Üretimlerine Etkisi

Klasik sanata karşı bir tepkiyle başlayan modern dönemdeki süreçler 1960 sonrası sanatta kendi arasındaki sınırları da ortadan kaldırmaya, disiplinler arası bir anlayışa yönelmeye neden olmuştur. Tuval resmi, heykel, seramik gibi genel başlıklar özellikle performans sanatı, fluxsus, kavramsal sanat gibi gelenek dışı sanat hareketleriyle sanat sınırlarını genişletip, teknik olarak sanatın tanımlanan ayrımlarından uzaklaşmıştır. Desen de bu bağlamda "taslak", "eskiz" olma tanımından çıkan bir anlayışa kavuşmuştur.

Bu bir tesadüf olmamakla birlikte altmışların sanatında, varoluşçuluktan uzaklaşma ve göstergebilime odaklanma durumu, bu

on yılın özellikle de Amerika'da, sersemletici yeni sosyal ve politik gerçekliklerinden ayrı düşünülemez. Ellilerin sonuna yaklaşırken her şey radikal biçimde değişir ve yeni koşulların içinde en önemlisi, dünyayla ilgili enformasyonun bireyin özel alanını işgal etmeye başlayan niceliği ve canlılığıdır (Fineberg, 2014, s. 229). Bireyin özel alanı ardı ardına dünyadan gelen bilgilerle kuşatıldıkça daralmış, insan özgünlüğünü yitirmeye başlamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginleşen bu durum 19. Yüzyılın idealist felsefesinde kendini göstermiştir. Örneğin Kant (1724-1804), Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831) gibi filozoflar "tin"i kültür yerine kullanmışlardır. Henüz 20. Yüzyılın başlarında, modernitenin ilk sosyal bilimcisi olarak bilinen Georg Simmel (1858-1918), kültürün aşırı maddileşmesinden, bireye özgü her şeyi içine almasından bahsetmekteydi (Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, 2015, s. 9).

Bir süredir suluboya, kalem, mürekkep, kolaj, çizim ve resmin karışımının bir görsel dili temsil etmesi gibi, basılan şey ile baskı teknikleri, kolaj, kopyalama, çizim, fotoğrafik projeksiyon ve kitlesel araçlar arasındaki dolaylımlama artık yeni zenginleştirilmiş teknik görsel dil için kesin bir ifade aracı olarak ele alınmaya başlanmıştır (Rose, 1992, s. 11).

Diğer yönden desenin kendi başına kullanımında ve çizimin bir araç olarak sınıflandırılmasındaki zorluğun sebebi heterojen yapısı olarak gösterilmiştir. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında kavramsal sanatın uyanışı ile belirli tek bir medyuma bağlı kalarak çalışmanın sona erişini tanımlamak için Rosalind Crauss çizim için "medyum sonrası durum"

tanımını önermiştir (Stout, 2014, s. 9).

Bu genel anlaşma ortamında söz konusu yeni durumun tabiatına da uygun olarak çok sayıda çeşitli oyunlar var olması gibi, modern sonrası alegorinin başlıca aracı haline gelen çizim sonsuz potansiyele sahiptir (Rose, 1992, s. 12).

1950'lerden itibaren sanat ile teknolojinin birlikteliğinin giderek artması sonucunda, yeni ifadeler ve tecrübeler de ön plana çıkmaya başlamıştır. Ancak teknoloji ile sanatın bu yakın ilişkisi kapitalist sisteme yönelik eleştirilerin de azalmasına sebep olmakla birlikte, bu durum duyarlı bir grup sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu süreç abartılı organizasyonlar ve sergiler gibi etkinliklerin giderek artmasıyla 1960'lardan 1970'lerin başındaki ekonomik krize kadar devam etmiştir. Elbette bu çok yüksek maliyetli sanat etkinliklerinin finansörü durumunda olanların sanat ile olan ilişkisi de sorgulanmıştır (Akkaya, 2007).

1970'teki ekonomik krizden sonra piyasalarda yaşanan durgunluk ile beraber kavramsal sanat ve nesnesiz sanat fikri ön plana çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla sanatsal üretim sürecinde malzemeye sadece teknik bir mesele olarak bakıldığı için önemini kaybetmiştir. 1960'ların ikinci yarısında kavramsal sanat ile sanatçıların eserlerin meta değerini sorgulaması, medyum özgüllüğünün yok olması, yerleştirme sanatı ve yeni sanatsal denemelerin yükselişi aynı zamana denk gelmiştir (Stout, 2014, s. 10).

1960 sonrasında sanatta bir kırılma noktası yaratan kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Lewitt, kavramsal

sanatın dinamiklerini açıklarken, sanatta kavramsal formların tercih edilmesinin sürece ilişkin planların önceden belirlendiği anlamına geldiğini vurgular. Bu durumda pratiğin de mekanik bir sürece dönüştüğünü ve düşüncenin sanatı üreten bir mekanizmaya dönüştüğünü belirtir. (Fineberg, 2014, s. 290).

20. yüzyılın üçüncü çeyreğinde Batı toplumu, temelleri aynı yüzyılın başlarına dayanan ve günümüzde de etkileri görülen, siyasal, bilimsel ve teknolojik gelişmelere, sosyokültürel değişimlere, sanat ve tasarım alanlarında yeni yaklaşımlara sahne olmuştur (Akkaya, 2007).

20. yüzyılın ikinci yarısında Londra'daki sanat sanat eğitimi kurumlarında yeni bir eğilim ortaya çıkar. Bireyin iç dünyasına ilişkin konuları dış dünya bağlamında ele alan Francis Bacon'ın eserlerinin henüz yolun başında olan sanatçıları etkilediği görülmektedir. Günlük hayatın tekrar sanat kapsamına girmesi söz konusu genç sanatçılar için ilgi çekici olmuştur. Kitle iletişim araçlarının çağdaş niteliğinin farkına varan söz konusu sanatçılar, hayatın içinde olmayı istiyorlar ise, ifade aracı olarak kitle iletişimine özgü basmakalıpları ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir (Germaner, 1960 Sonrası Sanat, 1997, s. 10).

1960-1970 yılları arası, Amerika'nın savaş sonrası hiperendüstrisini kurduğu ve zenginleşmesine paralel olarak da sanat alanına yatırım yaptığı, dolayısıyla sanat pazarını Avrupa'dan kendisine çekebildiği yıllardır (Germaner, 1960 Sonrası Sanat, 1997, s. 9).

Kavramın sanattaki önemi Marcel Duchamp'tan bu yana önemsenen bir durum olmakla beraber 1965'ten sonra sanatçılar eserin meydana getirilmesi konusuna değil daha çok sanat kavramı, anlamı ve ereği üzerinde yoğunlaşmışlardır. Üretimleri kavramsal sanat kapsamında değerlendirilen bu sanatçılar sanatı kavram ve erek bağlamında ele alarak geleneksel sanatın sınırlarını zorlamış ve genişletmiştir (Germaner, 1960 Sonrası Sanat, 1997, s. 47).

1960'lı yıllar kültürel ve sanatsal bağlamda yeni bir dönemin başlangıcı olarak ele alınabilir. Nesneye dayalı sanat yaklaşımının değiştiği ve sorgulandığı bu yıllarda düşüncenin eserin önüne geçmiş olması gözardı edilemez. Söz konusu yıllarda resim ve heykel gibi geleneksel üretimler yerine matematiksel öneriler, metne dayalı dokümanlar ve sözlü performanslar öne çıkmıştır. Seyirci tamamlanmış ve bitmiş bir eser görmek istese de kavramsal eserlerde bitmemişlik izleyicinin aklına hitap ederek izleyiciyi de kendine katar.

Mel Bochner'ın 1966 tarihli sergisi (Resim 2) birçok sanat tarihçisi için kavramsal sanat hareketinin başlangıcı olarak görülmüştür. Bu sergi için Bochner sanatçılardan, bilim insanlarından, mimarlardan ve matematikçilerden işlerinde çalışırken zihinlerinin anlık bir görüntüsü niteliğinde "özel spekülasyonlar alanı" adını verdiği çizimler yapmalarını istemiştir. Bunların kamuya sunulmak için üretilmemiş, bir sanat eserinin taşıdığı asgari özellikleri dahi taşımayan ve çoğunun anlaşılabilir çizimler olmasını beklemişti. Sanatçı için önemli olan bu çizimlerin bir sanat pratiğinde veya sergisinde yerinin asla olmamasıdır (Stout, 2014, s. 12). Bochner'ın sanat eserinin

kavramsallığının temellerini sorguladığı eserinde çizgiyi tercih etmesinin sebebi düşünce ve kavramları en dolaysız yolla aktarmayı vermesidir.



Resim 2: Mel Bochner, Çalışma Çizimleri ve Sanat Olarak Görülmesi Gerekmeyen diğer Görsel Şeyler, 1966, her biri şemalar, çalışma çizimleri ve atölye notlarından oluşan her biri 100 fotokopi içeren 4 defter



Resim 3: Mel Bochner, Çalışma Çizimleri ve Sanat Olarak Görülmesi Gerekmeyen diğer Görsel Şeyler, 1966, her biri şemalar, çalışma çizimleri ve atölye notlarından oluşan her biri 100 fotokopi içeren 4 defter, Sol Lewitt çizimi

1960'ların sonlarında çizim, ayrı bir âlemde var olan sanatı geliştirmeye devam etmek yerine, sanatın gen havuzuna bulaşarak onu daha da güçlendirmiştir (Stout, 2014, s. 10). Resim için bir yardımcı, ön aşama ve taslak durumunda olmasına ek olarak 1970'lerden itibaren desen sanat için lokomotif görevi görmeye başlamıştır.

Sanatın dinin, tabiatın ve toplumun hizmetinden kurtularak, bu alanların karşısında bağımsız bir gerçeklik ve siyaset rejimi olarak amacını / işlevini / faydasını kaybetmeye başladığı romantizmle, arkasından gelen modernist ve öncü eğilimler, günümüzde hızla parçalanmıştır (Artun, Çağdaş Sanat ve Kültürizm, 2015, s. 12).

Hannah Arendt'e göre icra edildiği alan bağlamında sanat ve siyaset benzerlik taşır. Ancak sanayi toplumuna özgü kültürün ortaya çıkışı ile, kitle toplumu kültürel değerlerle ağırlık vermeye ve kültürü kendi amaçları için tekelleştirmeye başlayınca, kültürel değerler dolaşıma sokulabilir değerlere dönüştü ve kültürel düzeyde sanat ve siyaset arasındaki sınırlar erimiştir. (Emmelhantz, 2013).

Günümüzde çağdaş sanatın politik olma eğilimi daha çok sanatçının iktidar ve güç karşısında tavır alma ya da olaylara karşı sorunsal yaklaşımı ile doğrudan ilişkili olmasının yanı sıra bu eğilimin küratöryel oluşumunun yönlendirmesi ile ilişkili olduğu da düşünülebilir. Bu durum sanatı çağdaş sanat nedir ve sınırları nelerdir gibi soruların sıklıkla sorulduğu ve birçok cevabın bulunduğu belirsiz bir sürece sürüklemektedir. Görünen gerçeklik ise sanatın sınırlarının ne kadar esnek olabileceği ve çağın ruhu ile ne kadar paralel geliştigiidir.

Dolayısıyla sınırların ortadan kalktığı çağdaş sanat alanında kavramın da bir araç olarak kullanılması sonucunda, desen formla olan ilişkisini özgürleştirip, zaman-mekân algısı üzerinden alımlayıcı ile birlikte ilişkisel bir yaklaşımla kendine yeni bir alan yaratabilmiştir.

Türkmenoğlu'na göre günümüzde desen şekil verilebilir bir faaliyet olarak hayatın her katmanında, gündelik karalamalardan grafiti sanatı örneklerine kadar kapsamını arttıran bir biçimde varlık alanını genişletmektedir. Çizginin 1960'larda taşıdığı anlamlardan kurtulmaya başlaması kavramsal sanat kapsamında üretim yapan sanatçıların yeni yaklaşımlar ortaya koymalarına sebep olmuştur. Artık çizgi kökten bir değişime uğrayarak soyut bir düşünceye dönüşmüş ve yüzeylerden kurtularak zamana ve mekana taşmıştır. (Türkmenoğlu, 2011, s. 41-50).

Zürih'te yaşayan ve üretimlerine devam eden Zilla Leutenegger 1968 İsviçre doğumludur. 1985 yılında Hong Kong'da bir moda firmasında satın almacı olarak çalışırken bir arkadaşının ısrarı üzerine sanatçı olmaya karar vermiştir. 1995 yılında Zürih'te Sanat Yüksek okulunda sanat eğitimi almaya başlamıştır. İşlerinde medyumların sınırlarını keşfetmeyi amaçladığını dile getiren Leutenegger politik bir sanatçı olmak yerine şiirsel bir sanatçı olduğunun altını çizmiştir. Sanatçı çalışmalarında başarısızlığın önemine vurgu yapmıştır. Çizimlerini başarısız olarak nitelemeyi sevdiğini ve onların zayıf ve arayış içinde olma hallerinin üzerinde durduğunu belirtmiştir (Robecchi, 2004, s. 129).

Sanatçı kütüphane adlı işinde (Resim 4) çizimler, nesnelere, ışık ve video projeksiyonunu yüksek kişisel dili ile harmanlayarak bir hayal dünyası ortaya koymuştur. Burada izleyicinin karşı karşıya olduğu şey bir film değil, hareketli bir imgedir. Eserde bir eğlence unsuru bulunmamakta, koltuk ve kütüphane imgelerinin hatırlattığı yalnızlık ve sıkılma duygusu üzerinden izleyici kendine yönlendirilmektedir. İş izleyiciyi yalnız olduğunda veya sıkıldığında ne yaptığını düşünmeye yönlendirir. Başka bir şey düşünmeden rahatlayarak var olmakla veya sıkılmış olmakla ilgili düşündürür.

Leutenegger çalışmalarında yalnızlık kavramı, konsantre olma durumu, ışığın yaşam içerisinde izlediği yol ve yaşama yönelik soru işaretleri üzerinden izleyicilerin işlerine kendilerinden ne eklediği sorularına odaklanmıştır (Leutenegger, 2014).



Resim 4: Zilla Leutenegger, Kütüphane, 2007, duvar üzerine akrilik boya ve çizimli video yüklemesi, 3 dk

Çağdaş desen, kâğıdın iki boyutlu yüzeyinden üç boyutlu mekâna uzanan disiplinler arası sanat anlayışıyla statik-hareketli, kısa-uzun, eğri-düz gibi birçok çizginin form bulduğu popüler bir ifade aracına dönüşmüştür.

Ahmet Albayrak'a göre çağdaş desen bireysel hikâyelere, ortak hafızalara, kişisel mitolojilere, kültürel mirasa, kamusal alana ve sosyal yaşama nüfus etmektedir. Desenin var olduğu alan değişmiş, sanat tarihinden aldığı parçalar ile sinema ve fotoğraf gibi alanlara taşmış, halkın ve izleyicilerin de katıldığı formlara dönüşmüştür (Albayrak, 2012, s. 4).

20. yüzyılın ikinci yarısında çizim sanat pratiğinin temel ilkelerinin yeniden değerlendirilmesinde araçsal bir rol oynamaya başlamıştır. Artık ne sanat için ilksel bir araç ne de daha da öncesinde olduğu gibi resmi ve heykeli destekleyen bir yardımcı değildi. Kendine biçilen sınıflandırmalardan kurtulmaya devam ederek araçtan ziyade bir etkinlik olarak tanımlanmıştır. Çizim sanatçıların yeni bir dil geliştirmek için aradıkları son derece esnek bir araç haline gelmiştir (Stout, 2014, s. 9).

Polonya doğumlu Berlin'de yaşayan sanatçı Monika Grzymala genişletilmiş bir çizim formu ile tanınmıştır. Farklı renklerde boyanmış ve neredeyse tamamı mekânda tekrar konumlanmış kolonlara ve donuk suluboya uygulanmış bir kaykay pisti yüzeyine birkaç farklı türde yapışkan bant uygulayarak geleneksel çizim formunu mekâna yayarak uzamı sorgulamıştır. Grzymala her bir işinde kullandığı bantın uzunluğunu o işine isim olarak belirlemiştir. Sanatçının işlerinde tanımlanan paralel ve farklı özelliklerdeki çizgiler, Paul Klee'nin "çizgiyi yürüyüşe çıkarmak" olarak tanımladığı çizimi hatırlatan bir önerme yerine, işinin doğasına özgü parçalanmış örüntülerle belirlenmiş kesik kesik, uzun, dümdüz ve sivri ve kimi zamanda kıvrımlı çizgilerdir (Dillon, 2009, s. 23).

Grzymala'nın enstalasyonu (Resim 5) ilk karşılaşmada izleyiciye hücresele boyutta bir görüntüyü ya da bilimkurgu bir film sahnesini hatırlatabilir. Bir merkezden çevredeki duvar, kolon gibi yüzeylere sıkıca tutunarak yayılmaya çalışan yabancı bir canlı gibidir. Grzymala'nın eserinde belki de çizgi en canlı ve en tehditkâr hali ile karşınızdadır. Bunun nedeni eserin, izleyicinin de yer kapladığı boşluğa ortak olmasıdır. Sanatın en temel ve basit elemanının bu denli vücut bulması Grzymala'nın kavramsal gücüne işaret etmektedir.



Resim 5: Monika Grzymala, Transition enstalasyonu detaylar ve sanatçı, 3 boyutlu çizim, Çizgiyi Özgür Bırakma, Marian Goodman Gallery, New York, 2006

Modern sanatın devam etmesi için Clement Greenberg'in gerekliliğini savunduğu arılığın aynı zamanda çıkmaz sokağa sürülmesi ile çizimin ön plana çıkmasının gerçekleşmesi bir tesadüf değildir (Stout, 2014, s. 10). Dolaysız ve temel bir ifade aracı olması kalıpları zorlayan öncü düşünce ve eylemleri kolaylıkla taşınması çizimin modern sonrası dönemde sıklıkla başvurulan bir etkinlik olmasını sağlamıştır.

Sonuç

Nokta ile başlayan ve bir süreci takip eden çizgi, ifadenin en eski aracıdır. Yazının icadından önce resim ve şekillerle iletişim kurma çiziminin varlığıyla gerçekleşirken, sanatın da en temelinde çizgi ve desen yer almıştır. Tarih öncelerine dayanan desenin bu serüveni, çağın sanat algısına ve beklentilerine göre gelişim göstermiştir. Çizilebilir her yüzeyde malzemenin olanakları

ile farklılık gösteren desen, aynı zamanda sanatçının yaratıcı süreçlerine tanıklık etmesi açısından da ayrı bir öneme sahip olmuştur.

Düşünme, tasarlama çizgiyle başlar ve çizginin hareketi sonucu biçim oluşur. Çizginin sonsuz birbirinden farklı hareketi ile biçim bir karakter kazanır. Desen sanatçının doğa ya da kendi ile kurduğu ilişkinin ilk evresidir. Dolayısıyla desen, sanatçının hayal gücünün günceleridir ve bir belge niteliği taşır.

Desene bakış açısı da sanat tarihinde farklılıklar göstermiştir. Klasik dönemde desen rasyonel bir bakış açısına sahiptir. Bir çiraklık tecrübesi anlamında Rönesans'ta olgunluğa ulaşan desen aynı zamanda resim kompozisyonlarının da temelini oluşturmuştur. Avrupa'da kurulan akademiler sonucunda formasyonun eğitim biçimi olarak disiplin haline gelmiştir. Doğayı taklit etmenin temelinde yer alan desen modernizmle birlikte boyanın yanında ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmış, kâğıt dışında tuval resmi içerisinde de kendine çizgi olarak yer bulmuştur. Çağdaş sanatta ise desen, kendi başına sanatsal bir pratiğe dönüşme süreci kavramsal sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte popülerlik kazanmıştır. Rosalind Krauss, Benjamin Buchloch, Hal Foster, Alain Bois gibi sanat kuramcıları ve eleştirmenleri desenin özellikle 1990'lardan sonra varlığını değiştirdiğini ve birçok disiplinde yer aldığını vurgulamışlardır.

Çağdaş sanatta görsel imgenin dışında kullanılan ifade, anlatı, yazı gibi kavramsal irdelemeler de desenin ve çizginin tekrar gündeme gelmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca Çağdaş Sanatın deneyselliğe olan ilgisi ve teknik olanakların sunduğu sonsuz pratikler, sanatın kendi içindeki sınırlarını genişletmesine neden olmuştur ve çağın sağladığı olanaklar da desenin günümüz

sanatında kullanımını ve popülerliğini açıklamaktadır.

Çizginin teknik olarak ele alındığında tarihsel geçmişinde de aşına olduğumuz estetik yapısı, sınırsız bir dünyanın sonsuz olanaklarını sanatçının hayal gücünde biçime sokmaktadır. Belki de bu bağlamda çizgi, sanatçının sonsuzluğa ulaşma çabalarının en görünür halidir.

Dolayısıyla eskiz ya da sanatsal ifade aracı olsun desen ve çizgi her bir yaratım sürecinin başlangıcıdır. Desen her ne malzeme ve amaçla ile yapılırsa yapılsın, gücünü aldığı düz, eğri, kıvrak, ince, kalın, dinamik, statik gibi sayısız hareketleri sonsuzluktan kopartılmış bir "an" a dönüştürür. Bu nedenle sanatçı "an" a karşı savaşına izleyicisini desen aracılığıyla ortak eder. Çağdaş sanatın deneysel bakış açısı da desen ve çizgiyi yaratıcılığın gücüyle her defasında yeni doğurgan anlamlara kavuşturur.

KAYNAKÇA

Akkaya, Ç. (2007). *1950ler ve 1960lar Modern Batı Toplumunda Kurgulanmış Gelecek Zaman Vizyonunun Konut Tasarımına Yansımaları*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1950ler-ve-1960lar-modern-bati-toplumunda-kurgulanmis-gelecek-zaman-vizyonunun-konut-tasarimina-yansimalari/2929> adresinden alındı

Albayrak, A. (2012). Günümüz Sanatında Birincil İfade Aracı Olarak Çizgi ve Desen Pratikleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32.

Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2018, 10 22). *Sanatın Sınırları*. e-skop dergi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sinirlari/3787> adresinden alındı

Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitapevi.

Bradley, W. (2016). *Sanat ve Toplumsal Değişim*. e-skop dergi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-sanat-ve-toplumsal-degisim/2955> adresinden alındı

Dillon, B. (2009, Mart Nisan). An Adhesi-ve Art. *Art on Paper*(13).

Edgü, F. (2013). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*. İstanbul: Sel.

Emmelhanz, I. (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç. *e-flux*(42).

Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*. (S. Atay Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Yayınları.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.

Leutenegger, Z. (2014). Zilla Leutenegger. (F. C. Burgos, Röportaj Yapan) Nisan 03, 2019 tarihinde <https://vimeo.com/89121901> adresinden alındı

Micklewright, K. (2005). *Drawing*. Çin: Laurance King Publishing.

Öztuna, H. Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*. İstanbul: Tibyan Yayıncılık.

Robecchi, M. (2004, Mayıs Haziran). Zilla Leutenegger. *Flash Art International*(37).

Rose, B. (1992). *Allegories of Modernism, Contemporary Drawing*. New York: Modern Sanatlar Müzesi Yayınları.

Stout, K. (2014). *Contemporary Drawing from 1960's to Now*. London: Tate Yayınları.

Türkmenoğlu, D. (2011). Çağdaş Bir İfade Formu Olarak Desen. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 41-50.

Tanilli, S. (1994). *Uygurlık Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Turani, A. (2020). *Sanat Terimleri Szölüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, E. (2010). Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(33).

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Post-modernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Resim 1: Drawing, Keith Micklewright, Laurence King Publishing, 2005, Çin, s.125

Resim 2: <https://carnegiemuseums.org/carnegie-magazine/fall-2018/bochner/> Erişim 09.06.2019

Resim 3: http://artistsbooks.info/AB_Bochner%20Mel_Working%20Drawings%20and%20other%20Visible%20Things%20on%20Paper%20Not%20Necessarily%20Meant%20to%20Be%20Viewed%20as%20Art.html Erişim 09.06.2019

Resim 4: <http://www.peterkilchmann.com/artists/zilla-leutenegger/overview/library-2007> Erişim: 22.06.2019

Resim 5: http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2006_transition.html Erişim: 12.03.2019