

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1960 SONRASI BATI SANATINDA SANATSAL İFADE ARACI  
OLARAK DESEN VE ÇİZGİNİN KULLANIMI**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Bariş GENÇLER**

**Enstitü Anasanat Dalı : Resim**

**Tez Danışmanı: Prof. Neslihan ERDOĞDU**

**KASIM – 2019**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ






1960 SONRASI BATI SANATINDA SANATSAL İFADE ARACI  
OLARAK DESEN VE ÇİZGİNİN KULLANIMI

SANATTA YETERLİK TEZİ

Barış GENÇLER

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 06.11/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / ~~Oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Neslihan Erdogdu	Başarılı	
Dr. Öğr. Üyesi MURAT ERTUZK	Başarılı	
Dr. Öğr. Üyesi Meryem Uzunoglu	Başarılı	
Dr. Öğr. Üyesi SİHA YILMAZ	Başarılı	
Dr. Öğr. Üyesi Nuri YAVUZ	Başarılı	



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

**Öğrencinin**

Adı Soyadı	:	Barış GENÇLER
Öğrenci Numarası	:	1560D17002
Enstitü Anasanat Dalı	:	Resim
Programı	:	<input type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input checked="" type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	1960 Sonrası Batı Sanatında Sanatsal İfade Aracı Olarak Desen ve Çizginin Kullanımı
Benzerlik Oranı	:	%10

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,**

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

  
06/11/2019  
Barış GENÇLER

Sakarya Üniversitesi ..... Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere .....@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....  
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Neslihan ERDOĞDU

Tarih: 06.11.2019

İmza: 

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## ÖNSÖZ

Önemli toplumsal ve sanatsal kırılmalara baēlı olarak özellikle modern sonrası dönemi merkeze alarak desen üretimlerdeki deēişim, dönüşüm ve gelişmelerin deēerlendirildiēi ve bu bağlamda desenin çağdaş sanattaki konumuna paralel olarak somut bir üretim meydana getirme amacı ile hazırlanan “1960 Sonrası Batı Sanatında Sanatsal İfade Aracı Olarak Desen ve Çizginin Kullanımı” adlı çalışmama katkı sağlayan deēerli hocalarım Prof. Ahmet Şinasi İŞLER’e, Dr.Öğr. Üyesi Meryem UZUNOĞLU’na ve Dr.Öğr. Üyesi Nuri YAVUZ’a, bütün çalışma süresince desteēini esirgemeyen deēerli danışman hocam Prof. Neslihan ERDOĞDU’ya, maddi ve manevi destekleri ile her zaman yanımda olan eşim, annem, babam ve ablama teşekkür eder, bu çalışmanın resim sanatına ilgi duyan herkese faydalı olmasını dilerim.

Barış GENÇLER

06.11.2019

## İÇİNDEKİLER

<b>RESİM LİSTESİ .....</b>	<b>vi</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>x</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: BİR KAVRAM OLARAK ÇİZGİNİN VE DESENİN TANIMLARI..</b>	<b>3</b>
1.1. Çizgi .....	8
1.2. Desen Çeşitleri .....	25
1.2.1. Çizgisel Desen.....	25
1.2.2. Tonal Desen.....	29
1.2.3. Lekeseli Desen .....	35
<b>2. BÖLÜM: MODERNİZM ALGISI BAĞLAMINDA 1960 SONRASI SANATIN</b>	
<b>TEMELİNİ OLUŞTURAN ETMENLER VE DESENİN KULLANIMI.....</b>	<b>39</b>
<b>3. BÖLÜM: 1960 SONRASINDA PLASTİK SANATLARDA YAŞANAN</b>	
<b>DEĞİŞİMLER VE DESEN ÜRETİMLERİNE ETKİSİ .....</b>	<b>61</b>
<b>4. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALAR.....</b>	<b>105</b>
4.1. Sanatçı Beyanı.....	105
4.2. Sanatsal Çalışmalar .....	108
<b>SONUÇ.....</b>	<b>121</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>123</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>126</b>

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Mehmet Siyah Kalem, Şeytanların Kuvvet Gösterisi, 33x25 cm, Hazine 2153 s 37a.....	4
<b>Resim 2:</b> Henri Matisse, Dans Sonrası Çalışma (I), 1909, Kağıt üzerine kalem, 21,8x35,1 cm .....	6
<b>Resim 3:</b> Vincent van Gogh, Patetes Yiyenler için eskiz, detay, 1885 .....	7
<b>Resim 4:</b> Merdiven Şekli ve etrafındaki biçimler, Yaklaşık 64.000 yıllık mağara çizimi, İspanya, Fotoğraf P. Saura.....	9
<b>Resim 5:</b> Resim 4'deki duvar resminin şeması.....	10
<b>Resim 6:</b> Yazıt Parçası, oyma hiyeroglif, M.Ö. 715-525, Kireç taşı, 35x28,5x4 cm, Louvre Müzesi	11
<b>Resim 7:</b> Antik Yunan İçki Kupası, M.Ö. 5. yüzyıl, Berlin Devlet Müzesi, Fotoğraf BPK/SCALA.	12
<b>Resim 8:</b> Brice Marden, Venüs, 1990-91, Kağıt üzerine mürekkep ve guvaş boya, 101,6x64,8cm...	13
<b>Resim 9:</b> Erich Heckel, Yemek Yiyen Deli, Kuru kazıma, 1917, Kalıp ebadı 19,5x14,3 cm, Kâğıt ebadı 27,6x21,2 cm .....	14
<b>Resim 10:</b> Leonardo da Vinci, Yengeç Etüdü, Kağıt üzerine mürekkep, 15. Yüzyılın ikinci yarısı ....	16
<b>Resim 11:</b> Honore Daumier, Korku, Dokulu kâğıt üzerine karakalem ve siyah mumlu kalem, 21x23,9 cm. Fotoğraf: The Art Institute of Chicago .....	17
<b>Resim 12:</b> Pablo Picasso, Heykeltraş, Model ve Büst, 1933, Aside yedirme baskı, Montval kâğıdı, 267x194 mm kâğıt ebadı 445x340 mm .....	18
<b>Resim 13:</b> Ernst L. Kirchner, Pipolu Oto-portre, kâğıt üzerine mürekkep, suluboya, guvaş, mum boya, 14x9.2 cm, 1914 .....	19
<b>Resim 14:</b> Henri de Toulouse Loutrec, Mademoiselle Eglantine'in Partisi, Taş baskı, 61.6x79.4 cm, 1896.....	20
<b>Resim 15:</b> Abidin Dino, El Dizisi, Parmaklar, 35x50 cm, 1984 .....	22
<b>Resim 16:</b> Raoul Dufy, Ressamın Atölyesi, 1942, Fırça ve mürekkep, 50,4x66 cm, The Museum of Modern Art, New York .....	23
<b>Resim 17:</b> Malik Aksel, Nuri Aksel Portresi, kâğıt üzerine kalem, 37x27 cm .....	24
<b>Resim 18:</b> Michelangelo Buonarroti, Cascina Savaşı için Eskiz, detay, 1504, Uffizi Galerisi .....	26
<b>Resim 19:</b> Max Beckmann, Oto-portre, 1950 .....	27
<b>Resim 20:</b> Alberto Giacometti, İsimsiz, 1948, Kâğıt üzerine kalem .....	28
<b>Resim 21:</b> Albrecht Dürer, Adam and Eve, detay, 1504, Kağıt üzerine mürekkep ve kalem, 24x20 cm (eserin tamamı), Pierpont Morgan Kütüphanesi, New York.....	30
<b>Resim 22:</b> Pierre Bonnard, Ayakta Duran Çıplak Sanatçının Başı ile Birlikte, 1930, kağıt üzerine karakalem, 60,5x46 cm, Londra, Theo Waddington'un izniyle.....	31
<b>Resim 23:</b> Jacopo da Pontormo, Çizim, 1509-1557, 35,5x23,7 cm, Kağıt üzerine kırmızı tebeşir .....	32
<b>Resim 24:</b> Annibale Carracci, Kol Çalışması Detay, 40,6x24,1 cm, Kağıt üzerine tebeşir, yaklaşık 1600.....	33
<b>Resim 25:</b> Gottfried Helnwein, Ayartma II, 1999 .....	34
<b>Resim 26:</b> Egon Schiele, Siyahlı İşçi Kız, 45x31,4 cm, Kağıt üzerine guvaş ve kalem, 1910 .....	35
<b>Resim 27:</b> Lyonel Feininger, Beş Figür, 1906, Kâğıt üzerine kalem, 15,6x10,2 cm, Modern Sanatlar Müzesi .....	36
<b>Resim 28:</b> Lyonel Feininger, Bir Kadın Figürü ile İki Yıkıntı Kompozisyonu, 1934, Kağıt üzerine kalem, Modern Sanatlar Müzesi.....	37
<b>Resim 29:</b> Auguste Rodin, Üç Çocuğun çevrelediği Ugolino, kağıt üzerine grafit, mürekkep ve guvaş, 17,3x13,7 cm, 1880 .....	38
<b>Resim 30:</b> Umberto Boccioni, Bisiklet Sürücüsünün Dinamizmi, 1913 .....	42
<b>Resim 31:</b> Ernst Barlach, Cimri, 1922, Kağıt üzerine kömür kalem, 50,9x37,2 cm, The Joan and Lester Avnet Collection.....	44
<b>Resim 32:</b> Kathe Kollwitz, İsimsiz, 1921, Litograph, 50x65 cm.....	45
<b>Resim 33:</b> Georges Mathieu, Baygınlık, Tuval üzerine yağlı boya, 1.3x1.59m, 1951, Art Institute of Chicago. Bay ve Bayan Maurice E. Culberg, 1952. 998.....	48

<b>Resim 34:</b> Lucio Fontana, Uzamsal Konsept 60 0 48, 1960, delikli tuval üzerine yağlı boya, 1,5x1,5 m	49
<b>Resim 35:</b> Alex Katz, Ada (siyah hırka ile), 1957, sıkıştırılmış fiber levha üzerine yağlıboya, 61x45,7 cm	51
<b>Resim 36:</b> Lucian Freud, Pipolu Erkek, 1943, kağıt üzeri kalem, 40x33 cm	52
<b>Resim 37:</b> Francis Bacon, Babun çalışması, 1953, yağlıboya, 1,98 m x 1,37 m	53
<b>Resim 38:</b> Louise Bourgeois, Femme Maison, 1947, kağıt üzerine mürekkep ve grafit, 25.2x18.1 cm	55
<b>Resim 39:</b> Leon Kossoff, Building Site, Oxford Street, 1952, kağıt üzerine pastel, füzen ve guvaş boya, 112x133,5 cm	56
<b>Resim 40:</b> Jasper Johns, Yeşil Bayrak, kağıt üzerine kağıt, grafit, pastel, 20x24,5 cm, 1956	58
<b>Resim 41:</b> Andy Warhol, Ayak ile Kedi, 1955-57, kâğıt üzerine mürekkep, 42,4x35 cm	59
<b>Resim 42:</b> Piero Manzoni, Line 18.82 metre, kâğıt üzerine mürekkep ve karton tüp, 26.7x7x7 cm, 1959	60
<b>Resim 43:</b> Cy Twombly, Başlıksız, 1960, tuval üzerine yağlıboya, krayon ve kalem, 97,2x140 cm, kolaksiyon, Ralph ve Helyn Goldenberg, Chicago	66
<b>Resim 44:</b> Cy Twombly, İsimli, 1968, tuval üzerine boya ve pastel, 170x225 cm	67
<b>Resim 45:</b> Sigmar Polke, Küçük sosis, 1963, kağıt üzerine tükenmez kalem, 30x21 cm, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi	68
<b>Resim 46:</b> Agnes Martin, Sabah, 1965, tuval üzerine grafit ve akrilik, 182,6x181,9 cm	69
<b>Resim 47:</b> Bob Law, Çizim 25.4.60, kağıt üzerine karakalem, 1960, 69,2 x 100,6 cm	70
<b>Resim 48:</b> Bob Law, Çizim 24.4.60, kağıt üzerine karakalem, 1960, 67,9 x 100,6 cm	71
<b>Resim 49:</b> Sol Lewitt, Duvar Çizimi 1, Çizim Serileri I 18A&B, 1968, duvar üzerine kara kalem, Paula Cooper Gallery, New York	72
<b>Resim 50:</b> 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	74
<b>Resim 51:</b> 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	75
<b>Resim 52:</b> Joseph Beuys, Yönsel Güçler, 1974-1977, 100 adet kara tahta	77
<b>Resim 53:</b> Ben Nicholson, Palaestra (Olympia) 1972, kağıt üzerine karakalem, 38,5 x 52 cm	79
<b>Resim 54:</b> Marisa Camino, İsimli, 1995	80
<b>Resim 55:</b> Tacita Dean, The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days, 1997, siyah mukavva pano üzerine tebeşir, 243,8x243,8 cm, 1997	82
<b>Resim 56:</b> Maggi Hambling, Henrietta Morales Çalışması, kâğıt üzerine füzen, 1998	84
<b>Resim 57:</b> David Shrigley, İsimli, kağıt üzerine grafit, 29,8x20,8 cm, 2003	86
<b>Resim 58:</b> Mark Manders, Ayakkabı Hareketi ile Çizim / Bina Olarak Oto-portre'den İki Ardışık Kat Planı, kâğıt üzerine grafit, 109,7x79,8 cm, 2002	87
<b>Resim 59:</b> Mark Manders, Kaçış Noktalı Çizim, kâğıt üzerine grafit, 29,7x21 cm, 2006	89
<b>Resim 60:</b> Arturo Herrera, İsimli, 2005, duvar üzerine kuru pigment, 402x838 cm	90
<b>Resim 61:</b> Cameron Robbins, Rüzgar Çizimleri, kağıt üzerine mürekkep, 2008	91
<b>Resim 62:</b> Güney Avustralya Queenscliff'de Cameron Robbins ve çizim makinası, 2008 kış gündönümü	92
<b>Resim 63:</b> Monika Grzymala, Transition enstalasyonu detay, 3 boyutlu çizim, Çizgiyi Özgür Bırakma, Marian Goodman Gallery, New York, 2006	93
<b>Resim 64:</b> Monika Grzymala, Transition, 2006, detay	94
<b>Resim 65:</b> Monika Grzymala, sanatçı ve enstalasyonu, 2006	94
<b>Resim 66:</b> Zilla Leutenegger, Kütüphane, 2007, duvar üzerine akrilik boya ve çizimli video yükleme, 3 dk	96
<b>Resim 67:</b> Kaoru Arima, 2011.05.26, basılmış kâğıt üzerine akrilik boya ve grafit, 56x30 cm, 2011	97

<b>Resim 68:</b> Gosia Wlodarczak, Window Shopping Frost Drawing for GoMA, cam üzerine pigment kalem, 18 günlük perforans, 1050 cm <sup>2</sup> , 2012 .....	98
<b>Resim 69:</b> Gosia Wlodarczak, Window Shopping, Frost Drawing for GoMA, 2012.....	99
<b>Resim 70:</b> Antonis Donaf, İsimsiz, 2014, tuval üzerine yapıştırılmış kâğıtlar üzerine mürekkep, 300x400 cm .....	100
<b>Resim 71:</b> Antonis Donef, Art Los Angeles Contemporary 2010'da sergilenen bir eserin detayı.....	101
<b>Resim 72:</b> Thomas Scheibitz, İsimsiz, 2012, kâğıt üzerine kolaj, grafit ve pigment marker, 29,7x21 cm .....	102
<b>Resim 73:</b> Jenny Saville, Röprodüksiyon çizim 1, 2009-2010, kâğıt üzerine kalem, 226,3x176,5 cm .....	104
<b>Resim 74:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 35x50 cm, 2019.....	109
<b>Resim 75:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 50x70 cm, 2018.....	111
<b>Resim 76:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 50x70 cm, 2018.....	112
<b>Resim 77:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 50x50 cm, 2019.....	113
<b>Resim 78:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 20x30 cm, 2018.....	114
<b>Resim 79:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 20x30 cm, 2019.....	115
<b>Resim 80:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 10x20 cm, 2019.....	116
<b>Resim 81:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 10x20 cm, 2018.....	117
<b>Resim 82:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 40x60 cm, 2018.....	118
<b>Resim 83:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 10x20 cm, 2018.....	119
<b>Resim 84:</b> Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 35x50 cm, 2018.....	120



**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	<input type="checkbox"/>	<b>Doktora</b>	<input checked="" type="checkbox"/>
<b>Tezin Başlığı:</b> 1960 Sonrası Batı Sanatında Sanatsal İfade Aracı Olarak Desen ve Çizginin Kullanımı			
<b>Tezin Yazarı:</b> Barış Gençler		<b>Danışman:</b> Prof. Neslihan ERDOĞDU	
<b>Kabul Tarihi:</b> 06.11.2019		<b>Sayfa Sayısı:</b> x + 126	
<b>Anasanat Dalı:</b> Resim			
<p>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 güdülerinden farklı olmadığını ortaya koyar. Estetik kaygı ile birlikte Desen üretimler önemli toplumsal kırılmalara ve dönemlere bağlı olarak günümüze kadar farklı görevler üstlenmiş ve desene olan bakış açısı çeşitli değişimlere uğramıştır.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Desen her ne amaçla kullanılsa da sanatçının en samimi ve en mahrem alanını görünür kılmaya açısından bir günce gibi sanatçının çizgi ile biçimlenmiş hafızasıdır.</p> <p>Çizginin kullanım alanına ve amacına dair tüm değişimler toplumsal yapıyla birlikte paralel bir başkalaşım geçirmiştir. Bu çalışmada amaçlanan da 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 sunabilmektir.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Çizgi, Desen, Çağdaş Sanat			

**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Master Degree</b>	<input type="checkbox"/>	<b>Ph.D.</b>	<input checked="" type="checkbox"/>
<b>Title of Thesis:</b> The Use of Drawing and Line As a Means of Artistic Expression In Post-1960 Western Art			
<b>Author of Thesis:</b> Barış GENÇLER		<b>Supervisor:</b> Prof. Neslihan ERDOĞDU	
<b>Accepted Date:</b> 06.11.2019		<b>Number of Pages:</b> x + 126	
<b>Department:</b> Painting			
<p>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.</p> <p>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.</p> <p>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. The aim of this study is to examine the disengagement process of the drawing from the classical context and its relation to the material through contemporary art as a means of expression and to present alternative perspectives to the field of art in this context.</p>			
<b>Keywords:</b> Line, Drawing, Contemporary Art			

## GİRİŞ

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 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 olarak tanımladığı desenin sadece bir izden ibaret olmadığını vurgulamak istemiştir. Kimi zaman tonal ve lekesel kimi zamanda tek başına biçimlenen bu iz, bir hayli basit ve ilkel yapısı üzerinde, duygu, düşünce ve karmaşık anlamları kolaylıkla taşır ve aktarır. 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 sağlar.

Desen, modern öncesi klasik sanatta tamamen resim ve heykel için bir ön aşama niteliğindeki, modernizm ile birlikte dışavurumcu sanatçıların desenlerinde olduğu gibi boya resminin yanında en az onun kadar değerli bir üretim şekli olarak değer görmeye başlamıştır. 1960 sonrasında çağdaş sanat kapsamında ise desen, farklı disiplinler arasındaki sınırların yok olması ve teknolojinin kullanımı gibi etkenler ile bir yüzeye olan bağlılığından da kurtularak bağımsız bir ifade aracına dönüşmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde, desenin kavram olarak farklı tanımları ele alınmış çizginin kullanımı bağlamında desenin türleri sanatçı eserleri üzerinden incelenmiştir.

İkinci bölümde, 1960 sonrası sanatın temellerini oluşturan etmenler, modern dönem sanat hareketlerinin kırılma noktaları sosyokültürel ve tarihsel açıdan irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, 1960 sonrası sanat hareketleri bağlamında ele alınan referans sanatçıları üzerinden desenin çağdaş sanatta geldiği nokta ve sanatsal ifade aracına dönüşme süreçleri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde, konu kapsamında üretilen çalışmalara ve sanatçı beyanına yer verilmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada önemli toplumsal ve sanatsal kırılmalara bağlı olarak özellikle modern sonrası dönemi merkeze alarak desen üretimlerdeki değişim, dönüşüm ve gelişmeler belirlenmeye çalışılmış ve bu bağlamda desenin çağdaş sanattaki konumuna paralel olarak somut bir üretim ortaya koymak hedeflenmiştir.

### **Araştırmanın Önemi**

Tarihsel süreç içerisinde ele alındığında desen, eskiz, tasarım veya ön çalışma olarak nitelendirilmiştir. Modernizmle başlayan sanat hareketleriyle birlikte değişen sanat algısı desen anlayışına da farklı açılımlar kazandırmış ve 1960'tan sonra bağımsız bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu çalışmanın önemi, tüm bu sanat alanındaki geçiş süreçlerini toplumsal ve tarihsel olgularla ilişkilendirmek, malzeme ve anlam ilişkisi açısından klasik kullanım alanlarından farklı olarak değerlendirilen çağdaş deseni referans sanatçılar aracılığı ile ortaya koymak ve konu kapsamında üretilen çalışmalarla da sanat alanına alternatif bir bakış açısı sunabilmektir.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Çalışmada, desenin diğer sanat pratikleri yanında bulunduğu yer ve ifade ettiği anlamı belirlemek adına, modern sanat sonrası dönem merkeze alınarak kronolojik bir sırayla referans olacak sanatçıların desen üretimlerine de yer verilerek, konu kapsamında literatür taraması yapılarak bir araştırma süreci yürütülmüştür. Farklı desen üretim yöntemleri gibi teknik süreçler başlıklar halinde incelenmiştir. Son olarak, 1960 sonrası sanatında desenin bağımsız bir ifade aracı olarak kullanılmasına paralel olarak gerçekleştirdiğim uygulamalı çalışmaları ve incelemelerini içeren bölüm yer almaktadır.

## 1. BÖLÜM: BİR KAVRAM OLARAK ÇİZGİNİN VE DESENİN TANIMLARI

Bir yüzeyin üstünde biçimlerin çizgilerle ifade edilmesi şeklinde tanımlanan desen, çizgi izleri ile nesneyi betimleyen ve Batı sanatında genellikle gerçeğe bağlılığı gerektiren bir anlatım biçimidir (Gevgilili, Hasol, ve Özer, 1997, s. 411). Çağdaş sanata kadar Batı sanatında, boya resminin veya heykel üretimlerinin ön aşaması olarak işlev gören desen, gerçeğe bağlılığını sürdürmüştür.

Desen ve yalın anlamıyla çizgi, bir sanatçının doğayla olan sembolik ilişki düzeninin biricik temelidir. Desen bir sanatçının çiraklık serüvenini öte bir duruma taşıması için gerekli donanımları sağlayan vazgeçilmez bir araç olarak kabul edilir. Bu açıdan çizgi ve desen, plastik sanatların temelinde yer alan vazgeçilmez biçimsel değerleri oluştururlar (Albayrak, 2012, s. 32). Yüzeyler üzerinde canlıların bırakabileceği ilk ve en temel iz bir noktadır. Bu izin hareketli veya sürekli hale gelmesi ise çizgiyi meydana getirir. Dünya üzerine bırakılmış tüm izlerin temelinde zorunlu olarak nokta ve çizginin olması plastik sanatlardaki önemini açıklar ve ispatlar niteliktedir.

Sanat tarihinde tamamlanmış bir bütün olarak tasarlanan boya resmi ile karşılaştırıldığında desen, henüz bitirilmemiş, değişmekte ve değişebilecek olanın ifadesi olarak değerlendirilir. Yani desen oluşmakta olan bir sürecin bildirimidir. Buna ek olarak uygulamanın başlangıcından beri yanlışlıklar, geri dönüşler, tekrarlar ve silgi izlerini de kapsayacak şekilde yüzey üzerine uygulanan tüm izleri koruyan desen kendi hatalarını kullanan bir formdur (Dexter, 2013, s. 6). Yukarıda değinilen özellikleri göz önüne alındığında desenin ifadeci yönünün ve çizenin iç dünyası ile olan dolaysız ilişkisinin öne çıktığı görülebilir. Bu ifadelerin modern sanat kapsamında gerçekleştirilmiş desenleri tanımladığı söylenebilir.

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'na göre en ufak bir renk kaygısına girmeden yapılan resimlere desen denir. Sanatçı, deseni resmin çatısı, kuruluşu ve iskeleti olarak tanımlamış ve çizgiyi de desenin temeli olarak nitelemiştir (Eyüpoğlu, 1986, s. 297). Eyüpoğlu'nun tanımında dikkat edilmesi gereken nokta deseni resmin çatısı olarak tanımlamasıdır. Deseni boya resminin bir ön aşaması olarak görmemekle birlikte boya resmi ile

ilişkisinden de koparmamaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi kara kalem deyimi, renk kullanılmayan belli bir resim tekniğini tanımlamaktadır. Resimleri renkli oldukları halde Mehmet Siyah Kalem'e bu adın verilmiş olması, eserlerinde çizginin alışılmadık bir anlatım gücü göstermesinden ileri gelmiş olabilir (İpşiroğlu, 1984, s. 9). Resimlerdeki söz konusu alışılmadık anlatım gücünün, Çin ve Moğol etkileri barındırmasına rağmen özgünlüğünü korumasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Göçebe bozkır toplumlarında resim sanatının varlığını kanıtlayan tek belge niteliğindeki Mehmet Siyah Kalem'e ait resimlerden (Resim 1) biri olan eserde (İpşiroğlu, 1984, s. 33) çizgi kurucu ve taşıyıcı bir öğedir. Kullanılan az sayıdaki soluk renk çizgiye itaat eder ve onun sınırlandırdığı alanlarda var olur. Özellikle hareketli figürlerin üzerindeki kumaşlarda kullanılan kıvrımlı çizgiler sanatçıya ait resimlerin geneline hâkim olan gerilim, tedirginlik ve korku atmosferini destekler niteliktedir.

#### Resim 1

Mehmet Siyah Kalem, **Şeytanların Kuvvet Gösterisi**, 33x25 cm, Hazine 2153 s 37a



Mazhar Ş. İpşiroğlu, Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, Ada Yayınları, 1984, İstanbul, s 39

Eyüpoğlu için desen en kaba anlamıyla düz bir yüzey üzerine hoşça giden çizgiler, girintiler ve çıkıntılar düzenleme sanatıdır. Desen resim sanatının yarısından çoğu, onun çatısı, kuruluşu ve düzenidir (Eyüpoğlu, 1986, s. 300).

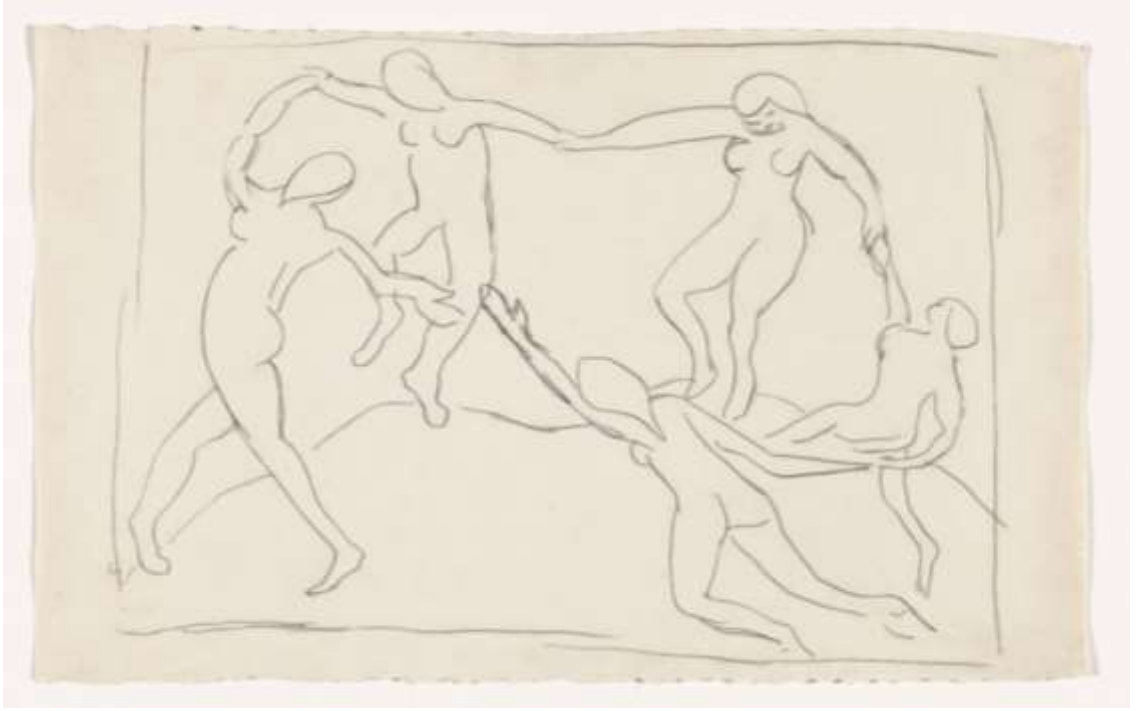
Henri Matisse (1869-1945) ve şair Louis Aragon (1897-1982) arasında geçen desen hakkındaki konuşmayı Ferit Edgü aşağıdaki gibi aktarmıştır.

Ressam (Henri Matisse) , (Louis) Aragon’a şöyle diyor: “(Paul) Valery ( 1871-1945) sanıyor ki tüm bunlar – eliyle desenleri gösteriyor Matisse – elin bir hareketi!”  
Hayır, elin beyaz kâğıt üzerindeki bir hareketinden doğmuyor desen – Valery bunu nasıl bilmeyebilir? – elin arayışından doğuyor. Ortada bir hareket var kuşkusuz, ama bu “hareket” elin kendinden, içgüdüsel ya da yeteneksel hareketi, çizgisi değil, beynin yönettiği bir çizgi, bir harekettir (Edgü, 2013, s. 50).

Burada Matisse desenin sadece kâğıt üzerinde bırakılmış bir iz olmadığını, sanatçının düşüncelerinin itici güç olduğunu, “beynin yönettiği bir çizgi” kelimeleriyle vurgulamıştır. Her ne kadar bir taslak niteliğinde olsa da Dans Sonrası Çalışma (Resim 2) yansıtma kaygısı gütmeden ifadeci bir yaklaşımla betimlenmiş figürlerden oluşmaktadır. Kadrajı belirleyen kenar çizgileri bu desenin bir taslak olduğunu ispatlamaktadır.

## Resim 2

Henri Matisse, **Dans Sonrası Çalışma (I)**, 1909, Kağıt üzerine kalem, 21,8x35,1 cm



[https://www.moma.org/collection/works/33954?artist\\_id=3832&locale=en&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/33954?artist_id=3832&locale=en&page=1&sov_referrer=artist)  
Erişim: 26.03.2018

Sanatçının tasarlamaya desenle başladığı ilk andan itibaren desen çizgi ile yol alır ve çizginin yüzey üzerindeki bazen ton, bazen de leke ile bazen de tek başına biçimlendiği bir sürece aracılık ettiği görülür. Dolayısıyla desenin tek tip bir tanımı ve çeşidi yoktur. Tasarı aşamasında eskiz olarak kullanılan desen aslında, sanatçının yaratım sürecinin en bakir halidir denilebilir. Desen ayrıca, sanatçının en yalın haliyle heyecanlarına, kafa karışıklıklarına, matematiksel hesaplarına, çözümlmelerine de tanıklık edilebilecek görsel bir döküm niteliği de taşımaktadır.

Vincent Van Gogh'a ait taslak çizimi (Resim 3) bu bağlamda sanatçının tasarlama sürecine yıllar sonra bile izleyenini tanıklık ettirmektedir. Patates Yiyenler (1885) isimli resmi için çizdiği eskizde sanatçı çizgi ve leke etkilerini bir arada kullanmıştır. Figürlerin, masanın, sandalyelerin ve tavandan sarkan lambanın yerlerini belirlemek için dikey, yatay ve diyagonal çizgiler kullanılmış ve bu çizgilerin rehberliğinde lekeler ile koyu alanlar belirlenmiştir. El ve yüzlerdeki detaylar eskizin doğasına uygun olarak sadeleştirilmiştir.



### Resim 3

Vincent van Gogh, **Patetes Yiyenler için eskiz**, detay, 1885



<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0389V1962v> Erişim: 05.03.2018

Tüm tanımlar ve örnekler bağlamında ele alındığında desen; sanatçının yaratım sürecinin en başlangıcı olarak kabul edilebileceği gibi başlı başına bir ifade aracı da olabilir. Desen, noktanın sürekliliğiyle oluşan çizginin anlam bulma halidir. Sanatçının yansıtıcı hareketlerini, kararsızlıklarını, tasarım sürecindeki çelişkilerini de tüm samimiyetiyle ortaya koyan en mahrem sayılabilecek anlarının aktarımı olarak da tanımlanabilir.

## 1.1. Çizgi

Çizgi teknik olarak iki nokta arasındaki en kısa iz olarak tanımlanmıştır. Çizer bir maddenin ele alındığı ilk andan itibaren nokta ile başlayan ister bir karalama, ister yazı, ister matematiksel bir dil, ister sanatsal bir yaklaşım olsun “çizmek” fiilinden türeyen çizgi, zihinle el arasında koordineli bir eylemi ifade eder (Gevgilili, Hasol, ve Özer, 1997, s. 410) .

Şekil, doku, renk, ton değeri ve mekân gibi tasarım öğelerinden biri olan çizgi uygarlığın başından bu yana insanları etkilemiş ve görsel iletişimi sağlamada önemli rol oynamıştır (Öztuna, 2007, s. 58).

Türkmenoğlu’na göre çizgiye yüklenen sembolik anlamlar bizi mağara resimlerinden günümüze, insanlığın ortak geçmişi, algı ve tasarımları bakımından atalarımıza bağlamaktadır. Desen ilk insanlardan bu yana yeryüzü ve kâinat ile ilgili gerçeğimizde ortak bir diyalog ile şekillenen varoluşumuzu anlamlandırmanın en temel yollarından biri olmuştur. (Türkmenoğlu, 2011, s. 42) Elindeki herhangi bir araç ile çizgi çizme eylemi gerçekleştiren bir insan dikkate alındığında binlerce yıl önce yaşamış atalarımızdan bir farkımızın olmadığı düşünülebilir. Amaç yüzeyde eylemi gerçekleştirenin ifadelerini taşıyan bir iz bırakmaktır. Bu izler tarih boyunca yan yana, üst üste birikerek, birbirini etkileyerek ve geliştirerek, zaman zaman uzun sıçramalar, zaman zaman ise küçük adımlar ile insanlığın günümüzdeki birikimini oluşturmuştur.

Picasso’dan yaklaşık 64.000 yıl önce de İspanya’da duvar resimleri gerçekleştirmişlerdir. Ahmet Özol’a göre çizgi söz konusu mağaralarda ilkel insan tarafından resimleme dili olarak kullanılmıştır (Özol, 2012, s. 64).

#### Resim 4

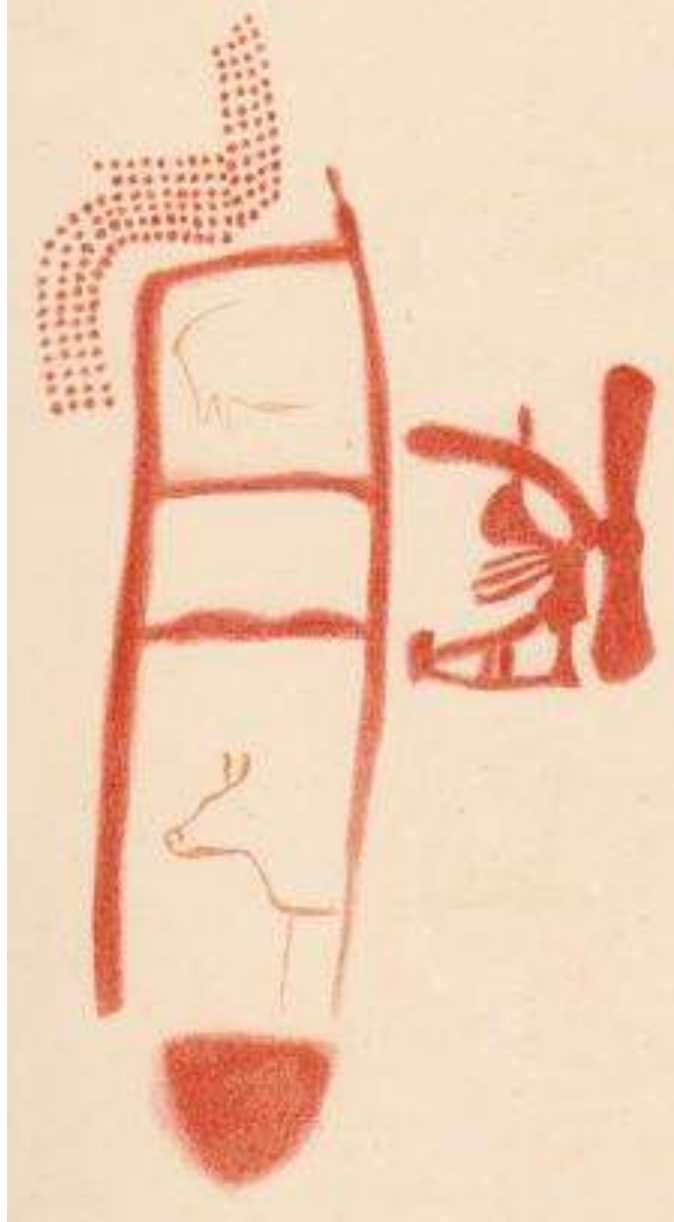
Merdiven Şekli ve etrafındaki biçimler, Yaklaşık 64.000 yıllık mağara çizimi, İspanya, Fotoğraf P. Saura



<https://news.nationalgeographic.com/2018/02/neanderthals-cave-art-humans-evolution-science/> Erişim: 05.03.2018

## Resim 5

### Resim 4'deki duvar resminin şeması



<https://news.nationalgeographic.com/2018/02/neanderthals-cave-art-humans-evolution-science/> Erişim: 05.03.2018

Antik Mısır'a ait bu yazıt parçasında (Resim 6) görsel bir eleman olan çizgi, yazının işlevini üstlenmiştir. (Özol, 2012, s. 64). Mağara resimleri, Antik Yunan süslemeleri ve antik Mısır hiyerogliflerinde kullanılan çizgiye dayalı tasarımlar çizginin öncelikli ve yaşamsal değerini ortaya koymaktadır (Öztuna, 2007, s. 58). Gerek ilkeller gerekse antik dönem insanları kendilerini ifade etme aracı olarak başlı başına çizgiye başvurmuşlardır.

### Resim 6

**Yazıt Parçası**, oyma hiyeroglif, M.Ö. 715-525, Kireç taşı, 35x28,5x4 cm, Louvre Müzesi



<https://www.louvre.fr/en/pistes-de-visite/writing-and-signs-ancient-egypt> Erişim: 05.03.2018

Antik Yunan medeniyetine ait bir içki kupası üzerindeki resimde (Resim 7) bir bilgi şöleninde içki içen misafirler betimlenmiştir. Ortaya konan sade anlatım dilinde çizginin önemi açıkça görülmektedir.

## Resim 7

Antik Yunan İçki Kupası, M.Ö. 5. yüzyıl, Berlin Devlet Müzesi, Fotoğraf BPK/SCALA



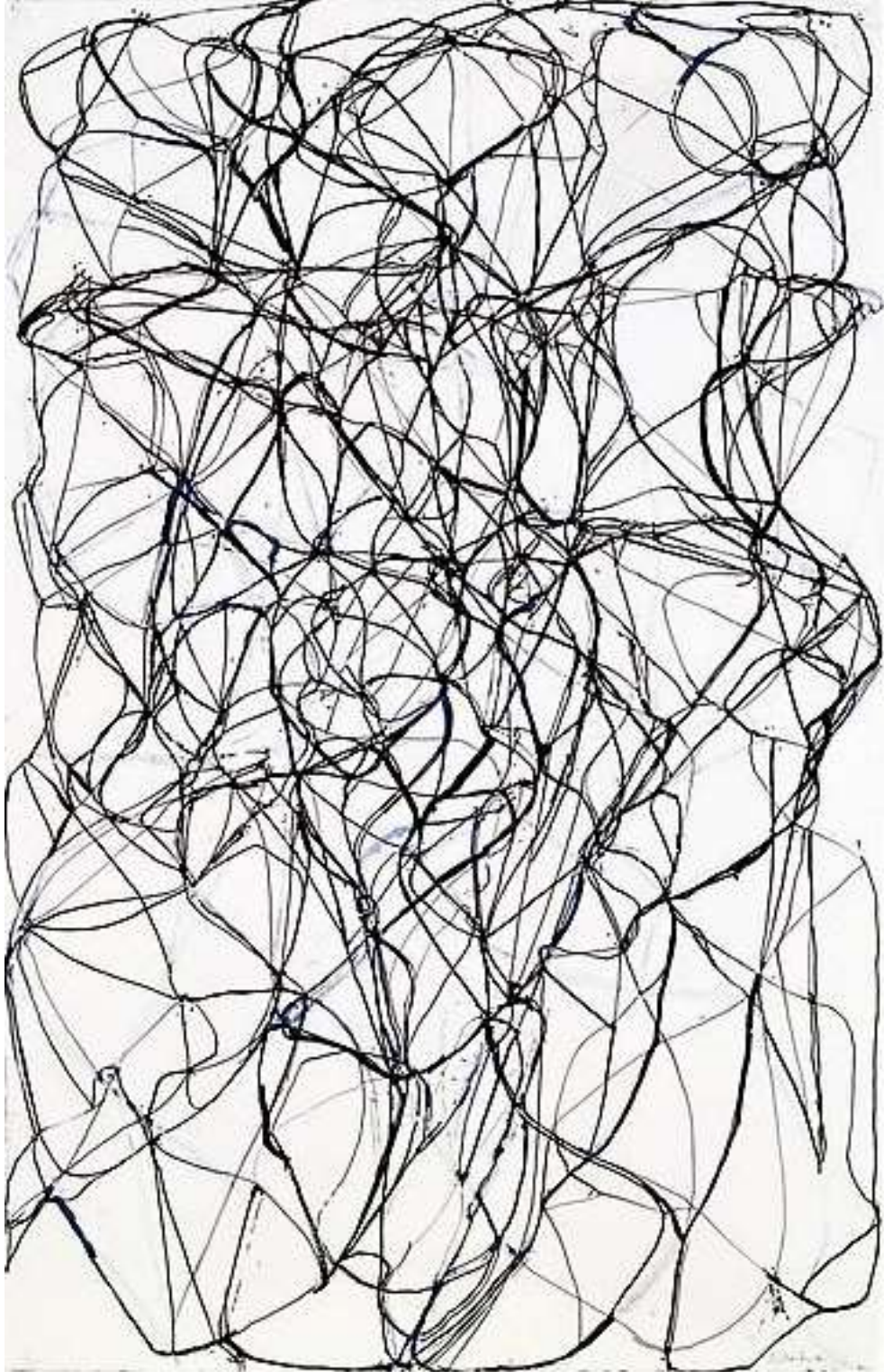
<https://www.nationalgeographic.com/history/magazine/2017/01-02/ancient-greece-symposium-dinner-party/> Erişim 06.03.2018

Çizgilerin kısa veya uzun, ince veya kalın, düz veya eğimli, doğrudan veya dolaylı, zikzak veya yılankavi, net veya bulanık gibi çeşitli fiziksel özelliklerinden söz edilebilir. (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, ve Cayton, 2015, s. 99) Fiziksel özelliklerinin yanında düz, kırık ve eğri olmak üzere çizginin üç temel karakterinden söz edilebilir (Özol, 2012, s. 63).

Brice Marden'e ait Venüs isimli eserin (Resim 8) tamamı çizgiler ile oluşturulmuştur. Burada düz ve kırık çizgiler yerine eğri çizgiler kullanılmıştır. Tüm yüzeyde yatay, dikey ve diyagonal yönlerde dolaşan ve esere son derece dinamik ve akışkan bir izlenim kazandıran çizgi kendini defalarca keserek çeşitli büyüklüklerde sınırlandırılmış biçimler meydana getirmiştir.

**Resim 8**

Brice Marden, **Venüs**, 1990-91, Kağıt üzerine mürekkep ve guvaş boya, 101,6x64,8cm

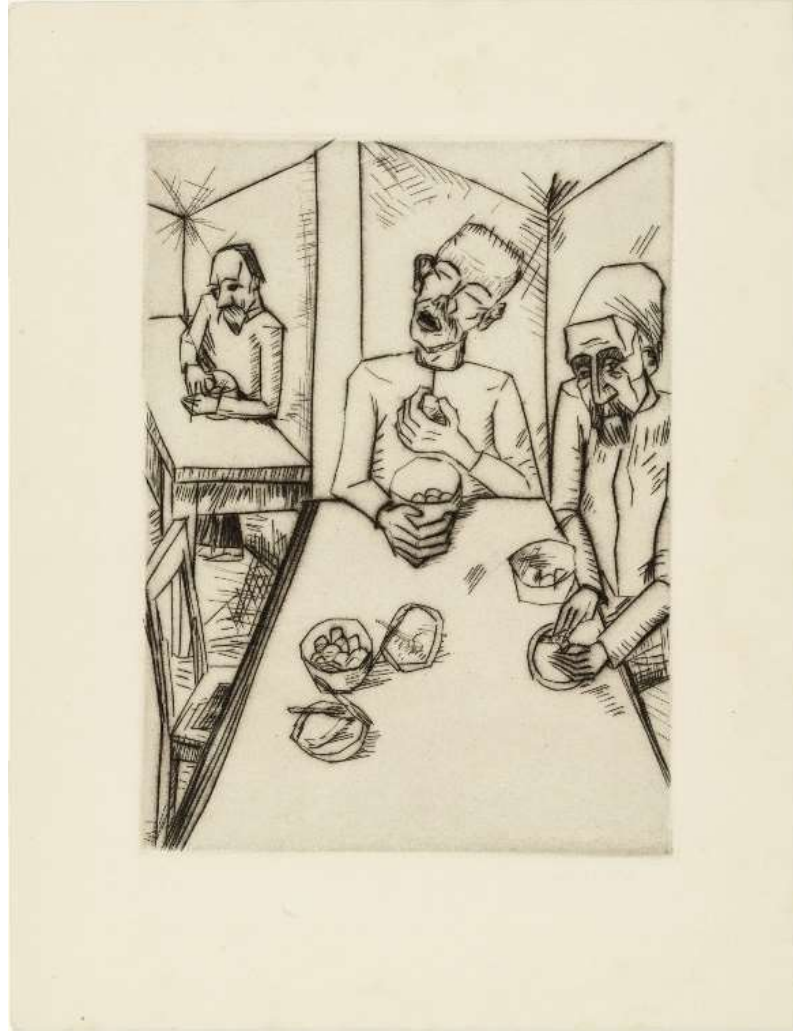


Bernice Rose, *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*, 1992, New York, Modern Sanatlar Müzesi Yayını, s. 39

Alman dışavurumcu sanatçılardan Erich Heckel'e (1883-1970) ait kuru kazıma baskıda (Resim 9) ise tekniğin de zorunlu etkisi ile düz çizgiler kullanılmıştır. Eserde biçimleri sınırlayan uzun düz çizgiler ile hacim etkisi oluşturan kısa düz tarama çizgileri birlikte kullanılmıştır. Kullanılan çizgi yapısı biçimin yanında eserin içeriğine de hizmet eder niteliktedir. Dışavurumculara özgü biçim bozular, biçimlerin kabalaşması, abartı ve sadeleştirme betimlenen konuyu güçlendirmiş ve etkisini arttırmıştır.

### Resim 9

Erich Heckel, **Yemek Yiyen Deli**, Kuru kazıma, 1917, Kalıp ebadı 19,5x14,3 cm, Kâğıt ebadı 27,6x21,2 cm



[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbytech/objbytech\\_tech-2\\_sov\\_page-173.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytech/objbytech_tech-2_sov_page-173.html)  
29.03.2018

Erişim:

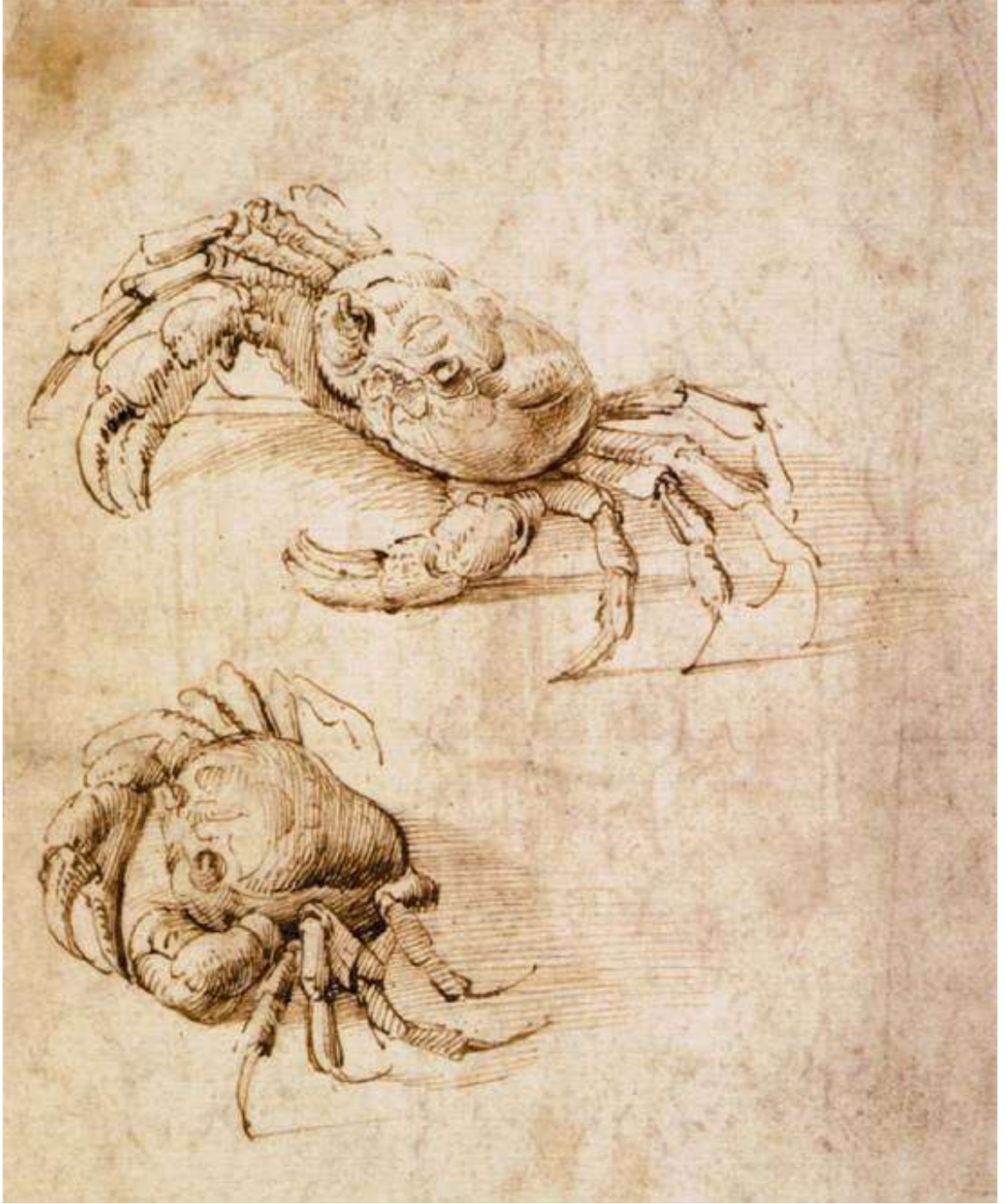


Sanatta çizgi, hareketin sürekli izi olarak ele alınır. Gerek hat ve kaligrafi, gerek resim ve çizim uygulamalarında çizgi, görülen nesnenin ve düşüncedeki imgenin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisi ile bütünleşerek yüzey üzerine bıraktığı iz olarak tanımlanabilir (Gevgilili, Hasol, & Özer, 1997, s. 410). Bu tanıma göre görülen nesne, düşüncedeki imge ve sanatçı tepkisi çizginin ortaya çıkmasındaki üç ana kaynaktır. Sanat tarihi boyunca üretilmiş desenler de söz konusu üç ana değişkene göre sınıflandırılabilir. Rönesans ve modern döneme kadar desenlerde birebir yansıtma kaygısı ile betimlenen nesneye önem verilirken, modern dönemde ve sonrasında düşüncedeki imge ve sanatçı tepkisi ağırlık kazanmıştır.

Leonardo da Vinci'nin etüdü (Resim 10) bu bağlamda ele alındığında, esere düşüncedeki imge ve sanatçı tepkisi yerine betimlenen nesnenin hâkim olduğunu görülür. Çizimde sanatçının düşüncesindeki imgenin ya da tepkisinin bir önemi olmadığı söylenebilir.

### Resim 10

Leonardo da Vinci, **Yengeç Etüdü**, Kağıt üzerine mürekkep, 15. Yüzyılın ikinci yarısı



<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/l/leonardo/11nature/index.html> Erişim: 08.03.2018

Çizginin hareket eden bir nokta olduğu tanımından yola çıkıldığında, çizginin başlı başına potansiyel durumunda hareketi çağrıştırdığı düşünülebilir (Lauer ve Pentak, 1995, s. 108).

Daumier'ın kullandığı kıvrımlı titrek çizgiler (Resim 11) betimlenen figürün beden hareketini desteklemiş, anın gerilimini ve figürün hareketine bağlı şaşkınlık ve korku duygusunu güçlü bir şekilde izleyiciye aktarmasını sağlamıştır.

### Resim 11

Honore Daumier, **Korku**, Dokulu kâğıt üzerine karakalem ve siyah mumlu kalem, 21x23,9 cm.  
Fotoğraf: The Art Institute of Chicago



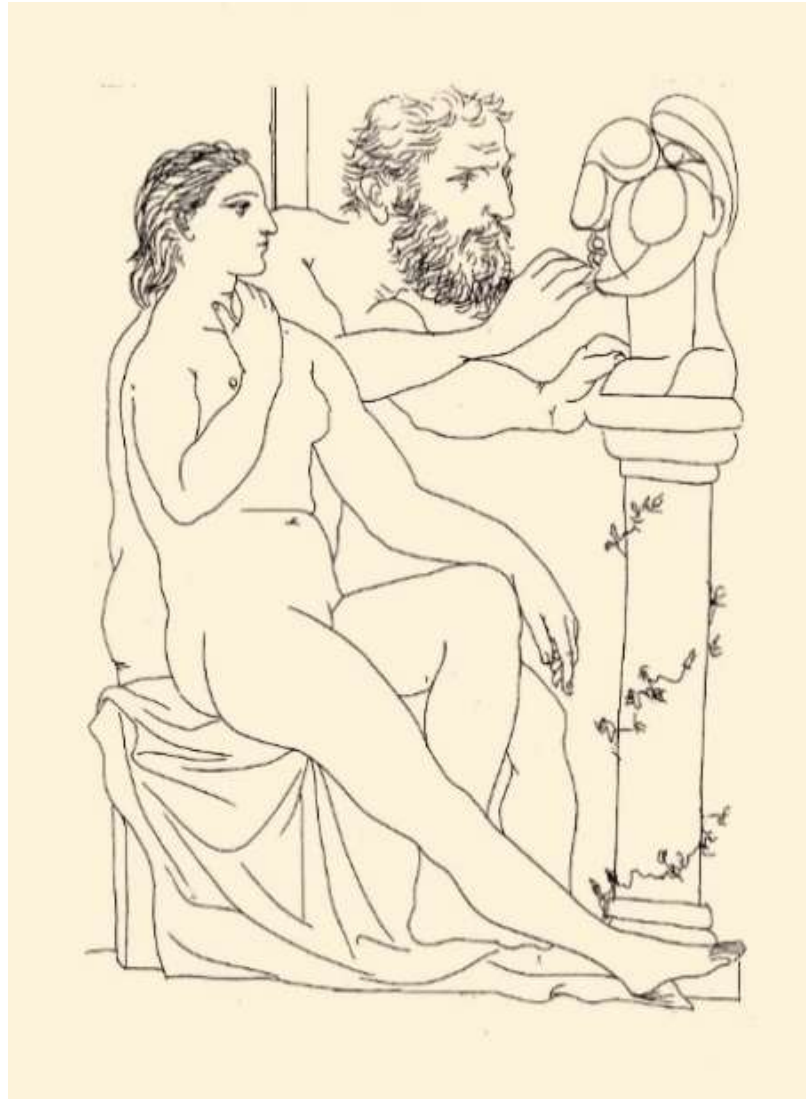
David A. Lauer, Stephen Pentak, Design Basics, Harcourt Brace, 1995, Amerika, s 109

Hans Wingler'e göre çizgi bir sadeleştirme duygusudur. Yahut sanatçının duygusunun karmaşık bir anlatım aracıdır. Çizgi çok kolay meydana geldiği için basit bir araçtır. Bir kömür parçasının, bir kalemin kâğıtla temas etmesi çizginin oluşması için yeterlidir. Aynı zamanda çocukluk döneminden bu yana beri bilinçaltı bir itimle anlatım için kullanılmıştır. Diğer taraftan da çizgi karmaşık bir araçtır. Bunun nedeni sanatçının duygularını, teknik gücünü, hayal potansiyelini ölçer. Sanatçının çizgiyi kullanışı yaratıcılıktaki derinliği belirtir (Gökaydın, 2010, s. 77). Bu tanımda çizginin

basit ve aynı zamanda karmaşık bir araç olduğu ifade edilmiştir. Bu tanımları en iyi şekilde açıklayan eserleri Picasso'nun (1881-1973) ürettiği söylenebilir. Sanatçının 1933'te gerçekleştirdiği gravürde (Resim 12) figür ve nesnelere uzun tek çizgilerle betimlenmiştir. Bu sade ve basit bir izlenim meydana getirmektedir. Ancak bu denli az çizgi ile figürlerin tüm anatomik detaylarının ve nesnelere formlarının betimlenmiş olması da çizginin karmaşık bir araç olması ile ilgilidir.

### Resim 12

Pablo Picasso, **Heykeltıraş, Model ve Büst**, 1933, Aside yedirme baskı, Montval kâğıdı, 267x194 mm  
kâğıt ebadı 445x340 mm



Picasso - Suite Vollard Engravings, Ed: Begüm Akkoyunlu Ersöz, Pera Müzesi Yayınları, 2010, İstanbul, s. 78

Çizgi, plastik sanatlarda biçimin öznel ayrımını sağlayan, belirleyici olduğu gibi aynı zamanda psikolojik değerleri de içinde taşıyan bir dışa vurum ögesidir (Özol, 2012, s. 63). Ernst Ludwig Kirchner'in (1880-1938) 1914 tarihli otoportresi (Resim 13) yansıtmacı tavidan uzak dışavurumcu özellikler ile betimlenmiştir. Ön planda omuzlarından üstü kadraja girmiş sanatçı, arka planda ise sağda ve solda olmak üzere belli belirsiz iki figür betimlenmiştir. Desende kullanılan karalama türündeki gelişmiş güzel çizgiler ile sanatçı iç dünyası ile ilgili durumları somutlaştırmıştır.

### Resim 13

Ernst L. Kirchner, **Pipolu Oto-portre**, kâğıt üzerine mürekkep, suluboya, guvaş, mum boya, 14x9.2 cm, 1914

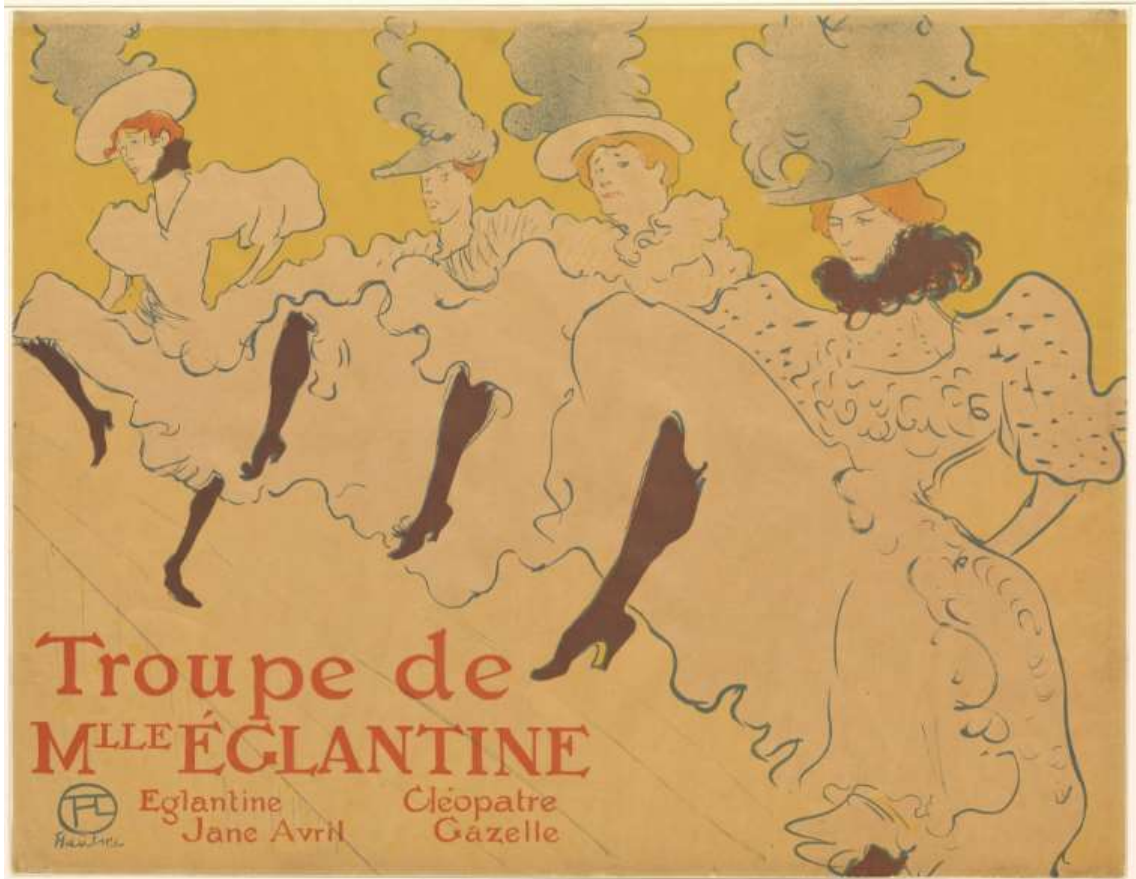


[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbyartist/objbyartist\\_artid-3115\\_tech-1\\_role-1\\_sov\\_page-6.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-3115_tech-1_role-1_sov_page-6.html) Erişim: 07.03.2018

Bir başka tanıma göre çizgi, sanatçı için nesnel olarak eşyaları tanımlamaya yarayan ve öznel olarak da duygusal halleri ve tepkileri çağrıştırarak etkin olan grafiksel bir araçtır (Özol, 2012, s. 63). Henri de Toulouse Loutrec'e (1864-1901) ait parti afişinde (Resim 14) birden fazla tasarım elemanı kullanılmış olsa da çizgi diğerlerinin önüne geçmektedir. Sanatçı duyurusunu yaptığı etkinliğin eğlenceli içeriğine uygun olarak kıvrımlı, kısa ve uzun, kalınlı ve incelen çizgiler kullanmıştır. Bazı çizgilerin birbirlerine yakın kullanımı ile izleyende titreşim ve hareket duygusu uyandırılmıştır.

#### Resim 14

Henri de Toulouse Loutrec, **Mademoiselle Eglantine'in Partisi**, Taş baskı, 61.6x79.4 cm, 1896



[https://www.moma.org/collection/works/71583?artist\\_id=5910&locale=en&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/71583?artist_id=5910&locale=en&sov_referrer=artist), Erişim: 08.03.2018

Bir alet, enstrüman ya da araç tarafından yapılan hareketli bir noktanın, bir alan boyunca hareket ederken izlediği yol olarak tanımlanan çizgi muhtemelen sanatın en tanıdık öğesidir (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, ve Cayton, 2015, s. 98).

Sanatçı çizgiyi karmaşık fikirleri temsil etmek, bir gözlemi kaydetmek ya da sadece bir faaliyeti ya da eylemi belgelemek için kullanabilir (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, ve Cayton, 2015, s. 99). Abidin Dino'ya ait eser (Resim 15) karmaşık fikirlerin temsil edildiği eserlerden biridir. Son derece sade ve az çizgi ile betimlenmiş olsa da parmakların bir araya gelişleri, bağlamından koparılmış olmaları ve birbiri ile olan ilişkileri çok derin bir içeriğe işaret etmektedir.

Sanatçı 1991 yılında *Eller* adı ile basılan kitabında eller ile ilgili olarak aşağıdaki satırları not etmiştir: “Bir yakınma: parmaklar salt avucun içine doğru bükülebiliyor. Tek yönlü: edinme eylemi yüzünden, yüzyıllar boyu edinme hırsı. Hep almak, hep almak” (Şehmuz, 2008, s. 295) aktaran (Edeer, 2015, s. 157).

Eyüboğlu'na göre çizgi, sanatçıların çatıyı kurmak için kullandığı ilk ve en özlü öğedir. Sadece çizgi ile yapılan bir resimde göz, sanatçının bütün becerilerini ve eksiklerini çırılçıplak bir durumda görebilir (Eyüpoğlu, 1986, s. 297).

Çizgilerin şekilleri oluşturması, şekillerin ise nesnelere tanımlaması bağlamında çizgi sanatçıları için önemlidir (Lauer & Pentak, 1995, s. 111). Raoul Dufy'ye ait desende (Resim 16) görülen birçok nesnenin ilk bakışta neyi betimlediği anlaşılmaktadır. Örneğin üç boyuta ve külteye sahip olmasa da renkleri ve dokuları betimlenmese de atölyede fırçalar, sandalye ve şişeler olduğunu anlaşılmaktadır. Çizgi görüldüğü üzere ekonomik kullanımda bile nesnelere en karakteristik özelliklerini ifade etmektedir.

Malik Aksel'in oğlunu betimlediği deseninde ise (Resim 17) birebir yansıtma kaygısı yerine modelin iç dünyasını görmeye yönelik bir bakış söz konusudur. Küçük bir çocuğun masumiyeti ve naifliği sanatçının kullandığı çizgilere de yansımıştır. Kendinden emin, kararlı uzun çizgiler yerine kısa, yan yana çizilmiş duyarlı çizgiler kullanılmıştır.

**Resim 15**

Abidin Dino, El Dizisi, **Parmaklar**, 35x50 cm, 1984





## Resim 16

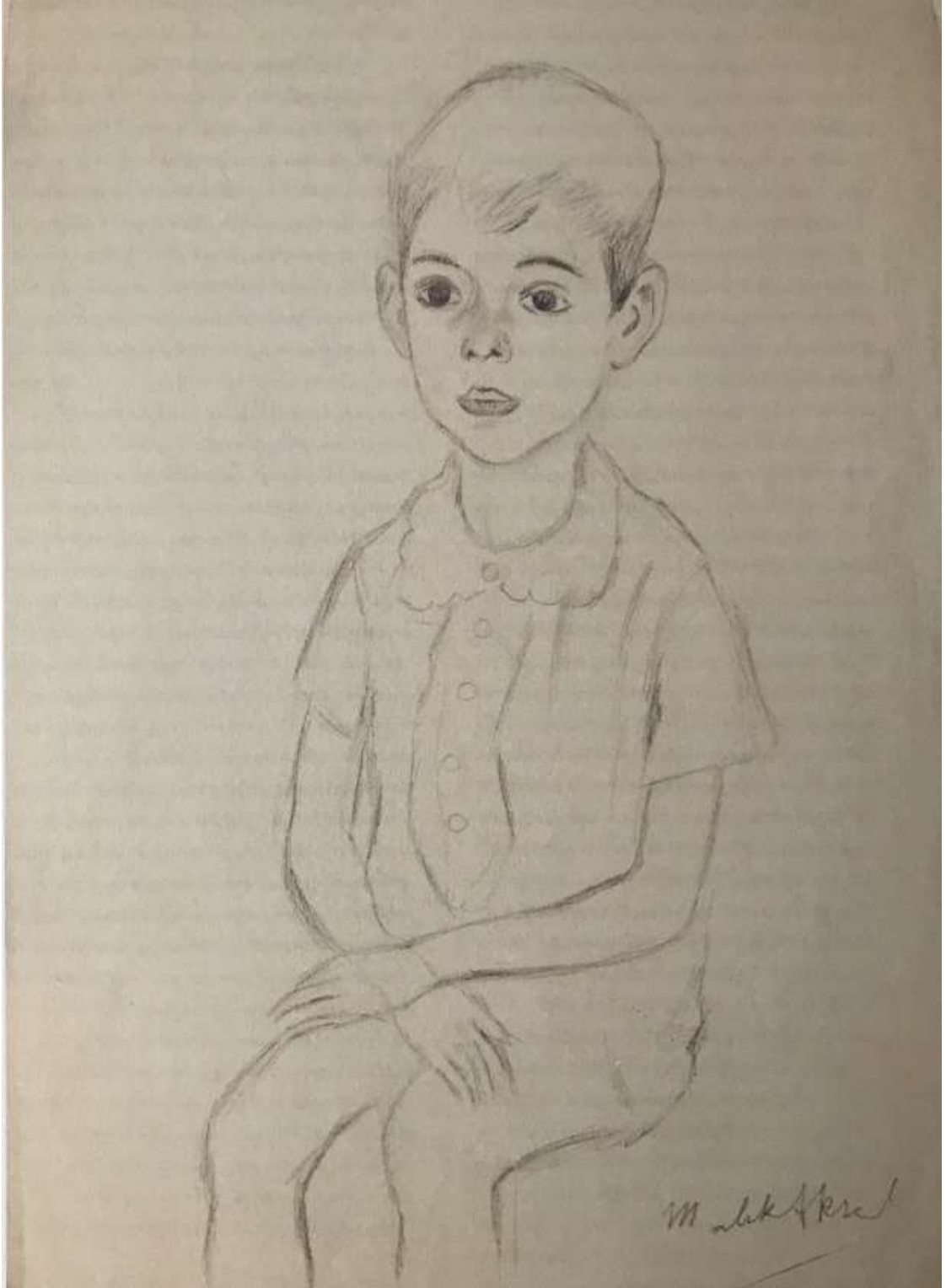
Raoul Dufy, **Ressamın Atölyesi**, 1942, Fırça ve mürekkep, 50,4x66 cm, The Museum of Modern Art, New York



David A. Laurer, Stephen Pentak, Design Basics, Harcourt Brace, 1995, Amerika, s. 111

**Resim 17**

Malik Aksel, **Nuri Aksel Portresi**, kâğıt üzerine kalem, 37x27 cm



Malik Aksel 1901-87, Mas Yayınları, 2011, İstanbul, s. 15

## 1.2. Desen Çeşitleri

Sanat tarihinde desen üretimler incelendiğinde karşımıza çizgisel, tonal ve lekesele olmak üzere üç ana başlık çıkmaktadır. Bu üç ana başlığı birbirinden net şekilde ayırmak genellikle mümkün olmamakla birlikte bu üç başlığın birlikte kullanıldığı desen çalışmaları da mevcuttur.

### 1.2.1. Çizgisel Desen

Çizgi biçimlerin dış hatlarını tanımlamak için kenarlarını takip eder şekilde kullanılmış ise ortaya çıkan desen, çizgisel desen olarak tanımlanır (Lauer & Pentak, 1995, s. 117). Bu tip desende çizgiler belirli alanları sınırlandırarak etrafını sarar ve biçimleri oluşturur. Geleneksel desen anlayışı bağlamında birçok farklı biçimin bir yüzeyde düzenlenmesi ile desen meydana gelir. Genellikle hızlı etütler için kullanılan çizgisel desende ışık ve gölge, çizginin kalınlığı ve tonal değeri ile yüzeye aktarılabilir.

Michelangelo'ya ait taslak çiziminde (Resim 18) sağ üstte görülen figür tek çizgi kullanılarak betimlenmiştir. Biçimler yüzeyleri bölen tek çizgiler veya taramalar ile belirlenmiştir.

## Resim 18

Michelangelo Buonarroti, **Cascina Savaşı için Eskiz**, detay, 1504, Uffizi Galerisi

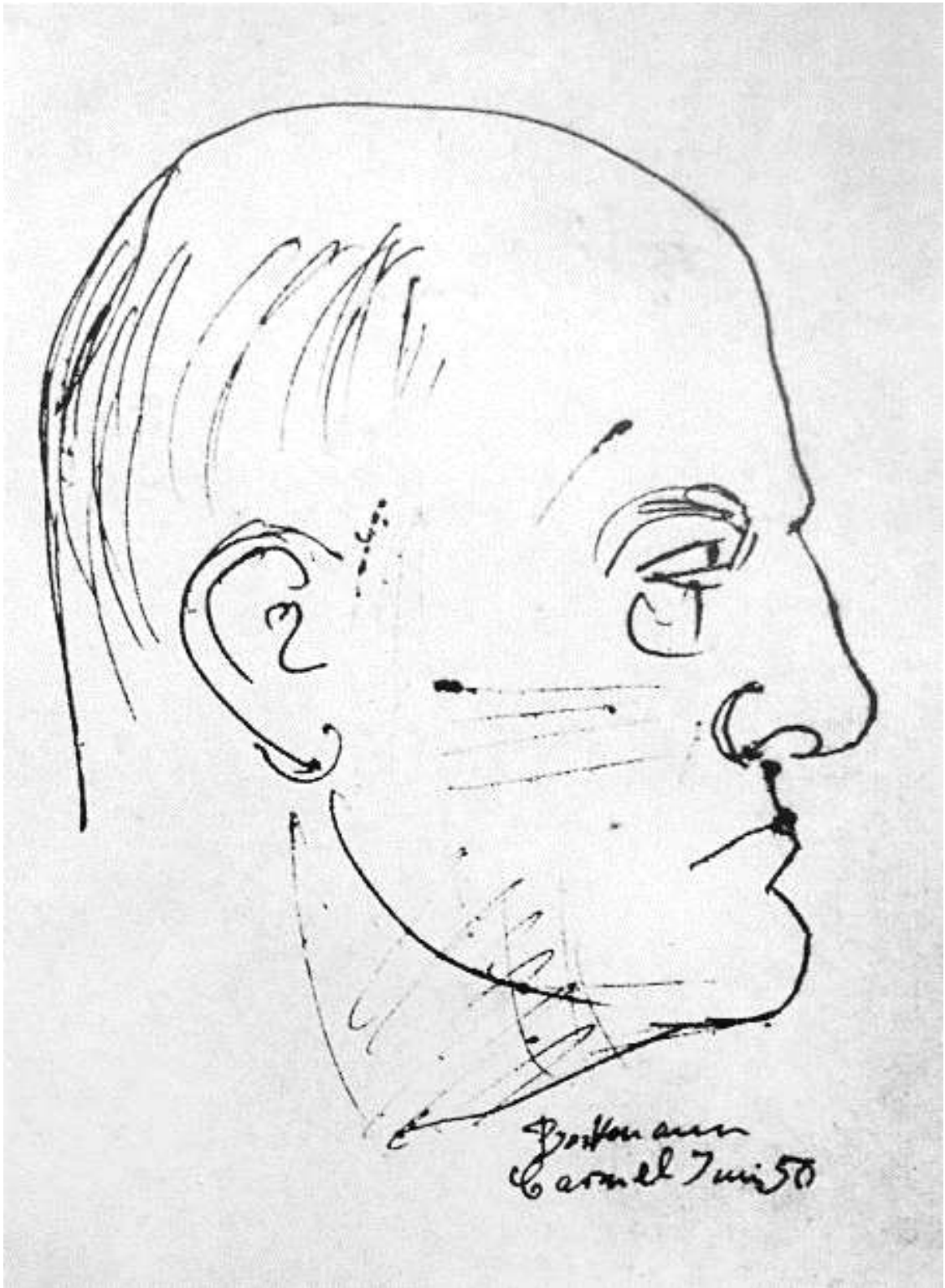


Michelangelo Buonarroti, Boyut Yayınları, 2006, İstanbul, s. 33

Modern dönem sanatçılarından biri olan Max Beckmann'ın otoportresinde (Resim 19) bazı çizgiler bir biçim oluşturmayacak şekilde düzenlenmiştir. Dışavurumcu özelliklere paralel olarak sanatçı deseninde görünenden ziyade iç dünyanın ifadesine yönelik kaygılar taşımaktadır. Rönesans dönemine ait desenlerin aksine sanatçının üç boyut yanılsaması oluşturma gibi bir kaygısı olmadığı görülmektedir. Eserde ışık, gölge ve hacim oluşturma çabasının yerini ifade ve duygu durumlarını aktarma isteği almıştır.

**Resim 19**

Max Beckmann, **Oto-portre**, 1950



Gottfried Bammes, *Menschen Zeichnen*, E.A. Seemann, 2002, Almanya, s. 210

Çizginin her hareketinin takip edilebildiği Giacometti'nin deseninde (Resim 20), çizgi adeta formun yönüne göre hareket eden dikey, yatay ve eğri metal teller gibidir. Oluşturduğu örgü figürün eğilip bükülebilir bir esnekliğe sahip olduğu izlenimi uyandırır. Sanatçının resimleri ve heykelleri de desenlerinde olduğu gibi çizginin malzeme değiştirmiş halidir. Sanatçı için çizgi, kendi başına bir ifade aracıdır.

### Resim 20

Alberto Giacometti, **İsimsiz**, 1948, Kâğıt üzerine kalem



<http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/18/alberto-giacometti-database/19/all-works/#?ref=database&open=all&work=1806> Erişim: 27.03.2018

### 1.2.2. Tonal Desen

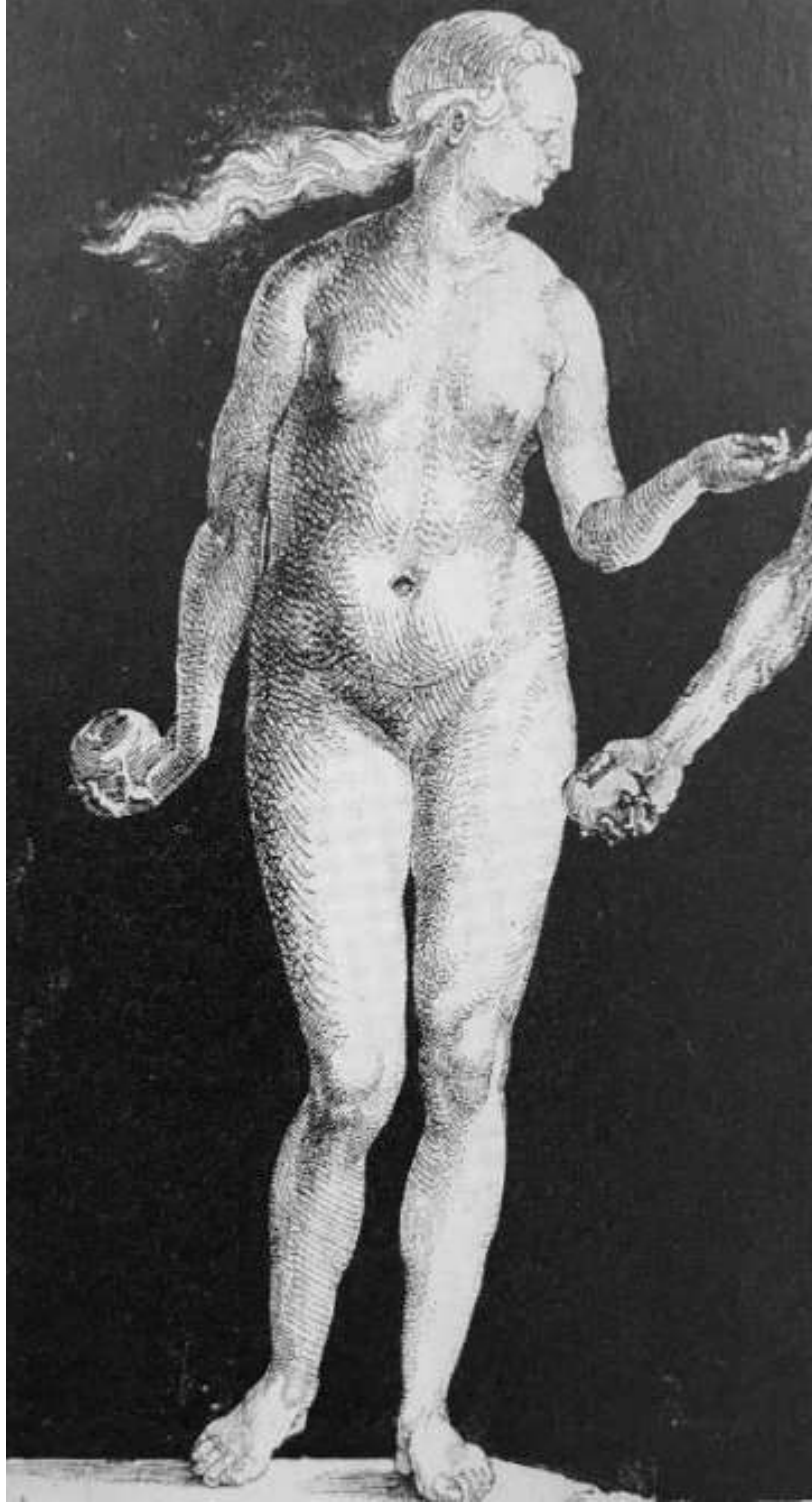
Tonal desende, sanatçılar bir dizi birbirine yakın çizgiyi kullanarak görsel bir gri alan yaratabilirler. Çizgi sayısını ve yakınlıklarını arttırıp azaltarak sınırsız sayıda açık-koyu değer elde edebilirler. Ortaya çıkan bu açık ve koyu alanlar çizgisel desende eksik olan üç boyut yanılısamasını oluştururlar (Lauer ve Pentak, 1995, s. 121).

Dürer'in (1471-1528) eserinde (Resim 21) iki tip çizgiden bahsedilebilir. Bunlardan biri siyah ve beyaz renk alanlarının kesiştiği yerde oluşan figürü saran kontur çizgisi diğeri ise üç boyut yanılısaması oluşturmak için kullanılan tarama çizgileridir. Bu başlık altında konu kapsamına giren tarama çizgileri birbirine yakınlıkları ve sayıları arttırılarak veya azaltılarak hacim etkisi oluşturmaktadır. Işık alan parlak alanlarda çizgi sayısı azaltılarak ve gölge alanlarda çizgi sayısı arttırılıp sıklaştırılarak açık ve koyu arasında birçok değer elde edilmiştir. Sanatçı üst üste farklı yönlerde taramalar yaparak koyuluğun şiddetini arttırmıştır.

Pierre Bonnard'a ait karakalem çizimde (Resim 22) çizgiler biçimlerin sınırlarını belirleyerek figürü ve mekânı betimlemektedir. Buna ek olarak biçimlerin içleri de hacmi betimleme amacıyla taranmıştır. Sanatçı amacına uygun olarak çizgisel ve tonal yaklaşımı bir arada kullanmıştır. Çizginin yoğun kullanımıyla oluşan lokal yüzeyler, açık ve koyu kontrastlığını güçlendirerek, mekândaki uzamsal etkiyi arttırmıştır.

### Resim 21

Albrecht Dürer, **Adam and Eve**, detay, 1504, Kağıt üzerine mürekkep ve kalem, 24x20 cm (eserin tamamı), Pierpont Morgan Kütüphanesi, New York



David. A Lauer, Stephen Pentak, Design Basics, Harcourt Brace, 1995, Amerika, s 120



## Resim 22

Pierre Bonnard, **Ayakta Duran Çıplak Sanatçının Başı ile Birlikte**, 1930, kağıt üzerine karakalem, 60,5x46 cm, Londra, Theo Waddington'un izniyle



Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi*, 2009, Çin, s. 180

Pontormo'ya (1494-1557) ait Samson'un hayatından üç bölümün anlatıldığı desen (Resim 23) ve Annibale Carracci'ye ait figür betimlemesi (Resim 24) tonal desen tanımını tam olarak karşılar niteliktedir. Işık-gölge ve hacim yanılsaması çizgilerin sıklık ve seyreklikleri ile betimlenmiştir.

### Resim 23

Jacopo da Pontormo, **Çizim**, 1509-1557, 35,5x23,7 cm, Kağıt üzerine kırmızı tebeşir



[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=692537&partId=1&searchText=Jacopo+Pontormo&page=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=692537&partId=1&searchText=Jacopo+Pontormo&page=1) Erişim: 07.06.2018

## Resim 24

Annibale Carracci, **Kol Çalışması Detay**, 40,6x24,1 cm, Kağıt üzerine tebeşir, yaklaşık 1600



<http://www.getty.edu/art/collection/objects/74/annibale-carracci-study-of-triton-blowing-a-conch-shell-recto-partial-study-of-an-arm-verso-italian-about-1600/> Erişim 07.06.2018

Özellikle çağdaş sanat alanında tonal desen, hiperrealist sanatçılar tarafından sıkça kullanılmıştır. Bu yaklaşım deseni bir resim türüne dönüştürme eğilimi olarak da yorumlanabilir. Helnwein'in çiziminde (Resim 25) fotoğrafik gerçekliğe yakın bir sonuç elde edilmiş olsa da sanatçının çizgileri algılanmaktadır. Klasik ustalardaki gibi çizginin sıklık ve yönleri ile üç boyut yanılması oluşturulmuştur.

**Resim 25**

Gottfried Helnwein, **Ayartma II**, 1999



[http://www.helnwein.com/works/drawings/image\\_2040-Temptation-II](http://www.helnwein.com/works/drawings/image_2040-Temptation-II) Erişim: 07.06.2018

### 1.2.3. Lekesel Desen

Lekesel desende füzün, pastel ya da karakalem ile çizgiye başvurulmadan malzemenin olanakları ile leke elde edilerek üç boyutlu resimsel etkiler yakalanabilir. Bu tip desenler, renkli resimlerin yüzeylerinde yakalanan ton geçişleri gibi bir etki yaratır.

Lekesel desende genellikle kalem gibi çizgi oluşturacak malzemenin yanında, boya ile yüzeysel alanların renklendirilme ya da lokal leke oluşturacak lavi tekniği kullanılarak, sanatçı desene artistik bir tavır kazandırır. Egon Schiele'in deseninde (Resim 26) görüldüğü üzere, rastlantısal yüzeylerin ışık-gölge kontrolü, çizginin yüzey üzerinde kontrolü ile biçim meydana gelir. Kağıdın rengi ve beyaz lekeler ışıklı alan olarak kullanılırken, boya yüzeyi ile oluşturulan lokal koyu değerler, deseni hacimsel ağırlığına kavuşturur. Lokal lekelerin arasındaki geçişler de ışığın yansıma gücüne, zamana ve mekâna dair ipuçları verir.

#### Resim 26

Egon Schiele, **Siyahlı İşçi Kız**, 45x31,4 cm, Kağıt üzerine guvaş ve kalem, 1910



Jane Kallir, Egon Schiele Drawings and Watercolors, Editör: Ivan Vartanian, Thames and Hudson Yayınları, Çin, 2003, s 109

Lyonel Feininger'a ait taslak çizimlerinde de (Resim 27, 28) insan figürlerini tanımlayan biçimler net tek çizgiler ile ifade edilmişlerdir. Bu biçimlerin içleri de aynı yönde uygulanmış çizgiler ile taranmıştır. Ancak önceki örneklerden farklı olarak burada hacim yanılması oluşturmak yerine figürün bütünsel kütlesi vurgulanarak ve tek plan halinde taranarak lekesel bir anlatıma ulaşılmıştır.

### Resim 27

Lyonel Feininger, **Beş Figür**, 1906, Kâğıt üzerine kalem, 15,6x10,2 cm, Modern Sanatlar Müzesi



[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-34210\\_image-0.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-34210_image-0.html) Erişim: 13.03.2018

## Resim 28

Lyonel Feininger, **Bir Kadın Figürü ile İki Yıkıntı Kompozisyonu**, 1934, Kağıt üzerine kalem, Modern Sanatlar Müzesi



[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbyartist/objbyartist\\_artid-1832\\_tech-1\\_role-1\\_sov\\_page-42.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-1832_tech-1_role-1_sov_page-42.html) Erişim: 13.03.2018

Rodin'in heykelleri gibi çok sayıdaki desenlerinden biri olan çalışmasının (Resim 29), anlık ve hızlıca üretildiği, çizgi ve lekelerin birbiri arasındaki dinamizmden anlaşılmaktadır. Çoklu desen teknikleri arasında sayılabilecek bu eserde, kağıdın ara ton rengi de hesaba katıldığında, üst üste binmiş çizgilerin ve siyah - beyazın mücadelesi göze çarpmaktadır. Formdan taşan lekelerin dağılımını çizgilerle toparlayan sanatçı, deseninde resimsel bir etkiye ulaşmıştır.

**Resim 29**

Auguste Rodin, **Üç Çocuğun çevrelediği Ugolino**, kağıt üzerine grafit, mürekkep ve guvaş, 17,3x13,7 cm, 1880



Antoniette Le Normand-Romain and Christina Buley-Urbe, *Auguste Rodin Drawings and Watercolors*, Thames and Hudson Yayınları, İtalya, 2006, s. 103



## **2. BÖLÜM: MODERNİZM ALGISI BAĞLAMINDA 1960 SONRASI SANATIN TEMELİNİ OLUŞTURAN ETMENLER VE DESENİN KULLANIMI**

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. Akademiler, sergiler ve eleştirmenler sanat ve zanaat ürünlerinin birbirlerinden ayrılması için gayret göstermişlerdir. Yüzyıllardır sanatı ayakta tuttuğu düşünülen değerler bu dönüşümle yıkılmıştır. Endüstri Devrimi kaliteli zanaatkarların 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 inaniş ve kuruma karşı saldırılara girişilmesine yol açmıştır (Tanilli, Uygarlık Tarihi, 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. Çalışan insanın sanata konu olabileceğinin anlaşılması, soylu sınıfının dramının yerini burjuva tragedyasının alması gibi 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 eserlere 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 mitlerini nesneleştirerek birbirine

bağlamıştır. Sanatı dinin, müzeyi de kilisenin yerine koymuş, sanat tarihini dünyevi bir ilahiyata dönüştürmüştür (Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, 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 yansıtmaya 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 yansımaya, Umberto Boccioni'nin çalışmaları (Resim 30) 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. Çizimler 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 30

Umberto Boccioni, *Bisiklet Sürücüsünün Dinamizmi*, 1913



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

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 kaybolan biricikliği ve artan ulaşılabilirlik durumunu şu ifadelerle anlatmaktadır:

Burada elenen öge, 'hale' terimiyle ifade edilebilir ve hatta şu da söylenebilir: Mekanik yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sönüp yok olan şey, bir sanat eserinin halesidir. Bu, önemi ve anlamı sanat alanını aşan bir semptomatik süreçtir. Dahası, şu söylenerek bir genelleme yapılabilir: Yeniden-üretim (çoğaltma) tekniği, çoğaltılmış olan nesneyi gelenek alanından çıkartır. Çok miktarda çoğaltma yapmak suretiyle, bir şeyin biricik varlığının yerine çok sayıda kopya konur. Çoğaltma işleminin izleyiciye ya da dinleyiciye onu kendi bulunduğu yerde takip etmesini sağlamakla da çoğaltılmış olan nesneye bir canlılık kazandırılacaktır. Bu iki süreç, geleneğin muazzam ölçüde çatırdamasına

yol açar ki geleneğin bu şekilde çatırdaması da çağın krizinin ve insanlığın yenilenmesinin zıddını oluşturmaktadır. Her iki süreç de çağın kitle hareketleriyle iç içe geçmiştir (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 yansımalarının 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 kullanılacak bir sanatsal tavra dönüşmesi ve sanat için bir medyum durumuna gelişidir. Elbette modern dönemde de renkli resimler için taslak çizimleri yapılmaya devam etmiştir. Ancak yüzey üzerine yapılan çizimler Ernst Barlach’ın eserinde (Resim 31) olduğu gibi imzalanarak renkli resimlerin yanında en az onlar kadar değer görmüştür.

### Resim 31

Ernst Barlach, **Cimri**, 1922, Kağıt üzerine kömür kalem, 50,9x37,2 cm, The Joan and Lester Avnet Collection



[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbyartist/objbyartist\\_artid-335\\_tech-1\\_role-1\\_sov.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-335_tech-1_role-1_sov.html)

Erişim: 24.07.2018, 10:14

Ernst Barlach ile aynı yüzyılda yaşamış Kathe Kollwitz savaşın yıkımlarından derinden etkilenen sanatçılardan birisidir. I. Dünya Savaşında oğlunu kaybeden sanatçı

duygularını eserlerine dolaysız bir şekilde aktarmıştır. Üretimlerinde sıklıkla savaş ve ölüm temalarını işleyen sanatçı farklı teknikler ile ürettiği eserlerinde ilk dikkati çeken çizgi ağırlıklı bir üsluba sahip olmasındır. Birçok dışavurumcu sanatçıda olduğu gibi Kollwitz de (Resim 32) duygu aktarımında çizgiyi dramatize ederek kullanmıştır.

### Resim 32

Kathe Kollwitz, **İsimsiz**, 1921, Litograph, 50x65 cm



[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbyartist/objbyartist\\_artid-31589\\_tech-3\\_sov\\_page-237.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-31589_tech-3_sov_page-237.html) Erişim: 13.11.2019 12:52

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Avrupa sahip olduğu sosyo-ekonomik ve kültürel ayrıcalıkları kaybetmekte ve başka ülkeler ile özellikle Amerika ile paylaşmaktadır. Bu gerileyişinin en önemli nedenleri yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşlarıdır. Savaş sonrası yaşanan Amerika göçü ile Paris sanatın merkezi olma konumunu New York'a bırakmıştır.

Politik cephede ise, Sovyetler Birliği ile Amerika arasında yaşanan soğuk savaş, Fidel Castro'nun, 1959'da Kuba'nın Amerikan destekli diktatörünü devirmesi Berlin Duvarı'nın 1961'deki inşası Doğu ile Batı arasındaki ilişkilerinin tonunu özetlemektedir (Fineberg, 2014, s. 229).

Çarkın tersine döndüğu bu süreç Tanilli'nin ifadeleriyle şöyle açıklanmaktadır:

Bir bunalım dönemidir ki bu, kazanılmış her şey, misli görülmemiş bir devrimin itii karşısında dengesini yitirmişe benzer. Çünkü dünyanın çehresinin değişmesi, sadece siyasal ve iktisadî alanda değildir. Bilim, fikir ve sanat alanında da köklü değişimler söz konusudur. Köklü bir devrim, fizik kurallarını altüst eder, göz alıcı buluşlara yol açar ve felsefî görüşlerde yenileşmeye götürür; sanatçılar ve yazarlar, bütünüyle yeni biçimlerin arayışı içindedirler ve bu biçimlere dayanıp çağın karmaşık ve sıra dışı özelliklerini de dile getirirler (Tanilli, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, 2003, s. 9).

Bu doğrultuda bakıldığında Amerika'nın bir güç olarak dünyayı yönetme politikası Amerikan soyut dışavurumculuğunun temellerinin atıldığı dönemle ilişki içerisindedir. Amerikan soyut sanatının yarattığı etki ve sonrasında yaşanan kültürel değişimler sanatın kırılma noktalarını kavramsal bir boyuta sürüklemiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonucu Avrupa'dan Amerika'ya büyük bir entelektüel göçü yaşanmıştır. Bu göçün etkileri de modern ve sonrası sanata yansımıştır. 1933'te Nazi baskılarından kaçan ve Amerika'ya sığınan Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer (1895-1973) inşa edilmeye çalışılan kültürel ve sanatsal ortamı incelemek fırsatını bulmuşlardır. Bu iki filozofun 1953'te kendi ülkelerine dönene kadar gerçekleştirdikleri araştırmalar günümüzde kültür endüstrisi olarak bilinen kuramların temelini atmıştır. Adorno ve arkadaşlarının değerlendirmelerine göre sermaye hem siyaseti hem de sanatı yönetmektedir. Bunun bir anlamı da sanat ve siyaset arasındaki ayırımın yok olmasıdır. Kültür artık kitlelerden doğan bir şey değil sermaye tarafından kitleleri yönlendirmek için sunulan bir endüstri haline gelmiştir. (Yılmaz A. N., 2014) Özellikle soyut sanat hakkında öne sürülen spekülasyonlar ve pazarlama stratejilerine bakıldığında ve Sovyetler Birliğine karşı politik anlamda desteklendiği kabul edildiğinde, soyut sanat kültür endüstrisinin kutsadığı bir akım olarak değerlendirilebilir.



Sanatsal açıdan değerlendirildiğinde ise modernist sanatın güçlü mitlerinden birisi olan biçim ve içeriğin tek olması, soyut prensiplerinin adeta dokunulmaz gövdesini oluşturmaktadır. Ancak modern sanatın totaliter yapısı ile bildiğini okuyan içerik detayları arasında her zaman bir gerilim mevcut olmuştur (Rose, 1992, s. 7). Bu gerilim sanatın yönünü belirleyici kılarken, tek tip bir anlayışa yönlendirme çabaları, kendi muhalefetini de beraberinde çoğaltarak piyasanın bir pazara dönüşmesine olanak sağlamıştır.

Clement Greenberg soyut sanatın yüksek sanat olarak değerlendirişi ve bu konuda Amerika'nın politik desteği figüratif ve soyut sanat arasındaki gerilimi arttırsa da 1950'lerin sanatı somut şeylere odaklanmış ve çoğunlukla bu durumu yansıtmıştır. Figüratif resim konusu yeniden canlanmıştır. Ancak soyut dışavurumculuk duygusallığı ve resimselliği nedeniyle devam ettirilmiştir (Fineberg, 2014, s. 143).

Georges Mathieu'nun (1921-2012) eserinde (Resim 33) açık-koyu lekeler, bir noktada kullanılmış yerel renk ve çizgiler üç ana öğeyi oluşturmaktadır. Çizgiler kıvrımlı hareketlerle dolaşarak açık, orta ve koyu lekenin gerginliğini tüm yüzeye dağıtmaktadır. Somut bir nesneyi betimlemekten uzak çizgilerin harfler ve geometrik biçimler oluşturduğu söylenebilir. Eserdeki plastik kaygı 1950'lerin başında modern sanatın etkilerinin devam ettiğinin bir göstergesidir. Kompozisyonlarında çizgi hâkim olan Georges Mathieu'nun soyut resimleri bu sürece katkı sağladığı gibi çizginin bir formu tanımlama amacından uzaklaşıp, kompozisyonun bir ögesi olarak kullanılmasına da örnek olarak gösterilebilir.

### Resim 33

Georges Mathieu, **Baygınlık**, Tuval üzerine yağlı boya, 1.3x1.59m, 1951, Art Institute of Chicago. Bay ve Bayan Maurice E. Culberg, 1952. 998



1940'tan Günümüze Sanat, Jonathan Fineberg, Karakalem Kitabevi Yayınları, çev. Simber ATAY – ESKİER, Göral Erinç YILMAZ, 2014, İzmir, s. 144

Resimlerinde salt çizgiyi kullanan Lucio Fontana (1899-1968) 1946'da yayımlanan Beyaz Manifesto'sunda sanat düşüncemizin kirletmediği bir sanata ihtiyacımız olduğunu belirtmiştir (Fontana, 1946). Sanatçı doğrudan ve ön yargılardan bağımsız olarak deneyimlenecek tuvalin (Resim 34), maddi bir nesne olarak bütünsel gerçekliğini vurgulamak istiyordu. Bununla birlikte metafizik bir alana girerek nesnenin ötesine de geçmek istiyordu. Maddi nesnenin canlı gerçekliğini daha içkin biçimde maddi olmayan uzamsal bir kavram ortaya çıkarmak için kullanmıştır (Fineberg, 2014, s. 143).

### Resim 34

Lucio Fontana, **Uzamsal Konsept 60 0 48**, 1960, delikli tuval üzerine yağlı boya, 1,5x1,5 m



1940'tan Günümüze Sanat, Jonathan Fineberg, Karakalem Kitabevi Yayınları, çev. Simber ATAY – ESKİER, Göral Erineç YILMAZ, 2014, İzmir, s. 145

New York'ta soyut dışavurumculuğa duyulan hayranlık ellilerde yalnızca jeste dayalı soyut ressamlar ekolü ile birlikte, resimsel bir stille çalışan figüratif ressamları da ortaya çıkarmıştır. Ancak Greenberg (1909-1994) ve Ad Reinhart'a (1913-1967) göre, gerçekçi konulara geri dönmek modernizme ihanet etmek anlamına geliyordu (Fineberg, 2014, s. 156). Tüm bu baskıcı sanat anlayışına rağmen büyük bir üne sahip olmayı başaran Amerikalı Edward Hopper, Alex Katz, Grant Wood, İngiliz Lucian Freud, Francis Bacon soyut resmin karşısında figüratif resmin önemli temsilcileri

olmuşlardır. 1950'lerin sonuna yaklaşıldığında sanat, somut şeylere odaklanmış ve çoğunlukla bu durumu yansıtmıştır. Figüratif resim konusu yeniden canlanmış olsa da soyut dışavurumcuk duygusallığı ve resimselliği nedeniyle devam ettirilmiştir (Fineberg, 2014, s. 143).

Alex Katz portrelerinde genellikle ailesi ve çevresindeki arkadaşlarını ele almıştır. Soyut dışavurumculuk ve pop sanatın etkisiyle ürettiği çalışmaları bulunmaktadır. Bu farklı üslup deneyimleri dönemin sanat algısıyla yakından ilişkili olduğunun kanıtıdır. Katz'in lekesel desenin dışavurumcu etkisiyle oluşturulmuş portresi (Resim 35), dikey bir kompozisyona sahiptir. Portre kadar figürün elleri de resimde odaksal bir etki yaptığı gibi, yataylığı ile dikey formatın dengesini sağlamaktadır.

İngiliz figüratif resminin önemli temsilcilerinden Lucian Freud'un pentür ağırlıklı resimlerine karşın erken dönem desenlerindeki (Resim 36) tek çizgi kullanımı ve yalınlık dikkat çekicidir. Matisse'in desenlerini anımsatan bu eğilim sanatçının çizgi ve form arasında kurduğu ilişkiyi minimize etmiştir. Yalın anlatımına karşın figürün tüm karakteristik yapısını etkili bir biçimde aktarabilen sanatçı, dize kadar aldığı kadrajla kompozisyonunda kullandığı boşluğun mekân olarak algılanmasını sağlamıştır.

**Resim 35**

Alex Katz, **Ada** (siyah hırka ile), 1957, sıkıştırılmış fiber levha üzerine yağlıboya, 61x45,7 cm



1940'tan Günümüze Sanat, Jonathan Fineberg, Karakalem Kitabevi Yayınları, çev. Simber ATAY – ESKİER, Göral Erinç YILMAZ, 2014, İzmir, s. 144

### Resim 36

Lucian Freud, **Pipolu Erkek**, 1943, kağıt üzeri kalem, 40x33 cm



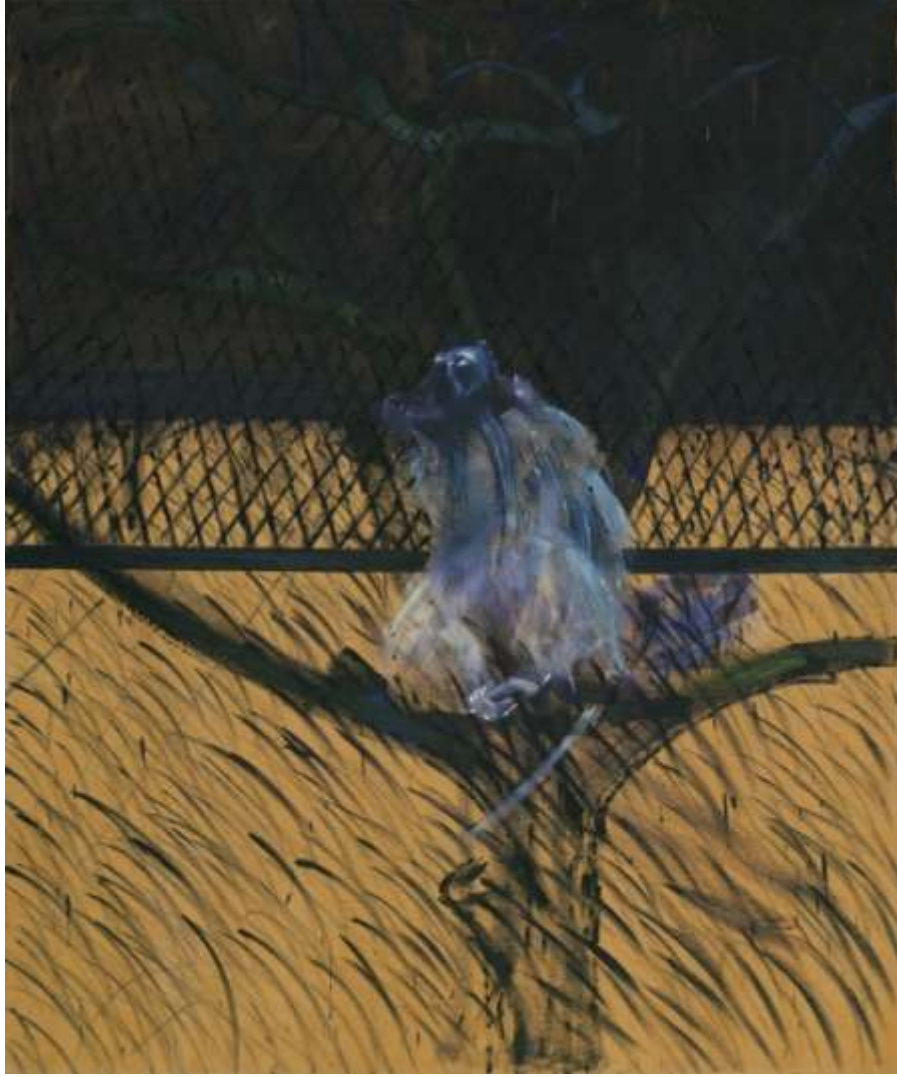
<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucian-freud-b-1922-boy-with-5459620-details.aspx> Erişim:  
10.05.2019

Francis Bacon'ın "Study of a Baboon" isimli çalışması (Resim 37) da çizgi ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Sanatçı Afrika'ya yapmış olduğu ziyaretlerinde yerel parklardaki serbest dolaşan hayvanlar ile kafes altındaki hayvanlar arasındaki eşitsizlikten etkilenerek bu çalışmayı yapmıştır. Kafes imgesini birçok resminde de tekrar eden

sanatçının en belirgin özelliği çizgisel üslubu olmuştur. Belli kalınlık ve koyulukta rast gele atılmış gibi duran çizgiler, resimdeki babunun atmış olduğu çığlıkla eş zamanlı bir gerilim yaratmaktadır. Resmi yatay olarak ikiye bölen kafes de, özgürlükle esaretin sınırı olarak resimde temsili yerini almıştır.

### Resim 37

Francis Bacon, **Babun çalışması**, 1953, yağlıboya, 1,98 m x 1,37 m



<http://alexalienart.com/schoolofbacon.htm> Erişim: 10.05.2019

Soyut sanatın yükselişte olduğu dönemde farklı bakış açısı ile ön plana çıkan Louise Bourgeois de üç boyutlu çalışmalarının dışında çizimleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçıya ait her çizim, bir hikâye anlatmakla birlikte feminen bakış açısından dolayı olarak bir öykü nakletme yeteneği ile kendinden genç sanatçılar için çok güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Çalışmaları uzun bir süre boyunca, 1939'dan 2011'e kadar

yaşadığı New York'taki sanat sahnesini baskı altında tutan üslupsal eğilimlerin dışında kalmıştır. 20. yüzyılı kapsayan işlerinin gerçeküstü ve savaş sonrası Batı sosyal yaşamındaki kadın sesinin özgürleşmesi konusuna ve Avrupa modernizmine dayanır. Soyut ve figüratif çizimlerinin tümü bir taraftan dış uyarıcılara bir cevap niteliğinde iken yaşanmış bir tecrübeyi esaslı olarak yansıtır ve sanatını ve yaşamını baskı altında tutan kaygı, duygu ve olayların günlük veri kaydını ortaya koyar. Sanatçı üç türde günlük tuttuğunu, bunların yazılar, kasetlere kaydettiği sesleri ve kendisi için en önemli olanı çizimler olduğunu belirtmiştir. Sanatçı için çizim, net bir şekilde bir fikir veya düşünceyi anlama ve kaydetme niteliğindedir (Stout, 2014, s. 50).

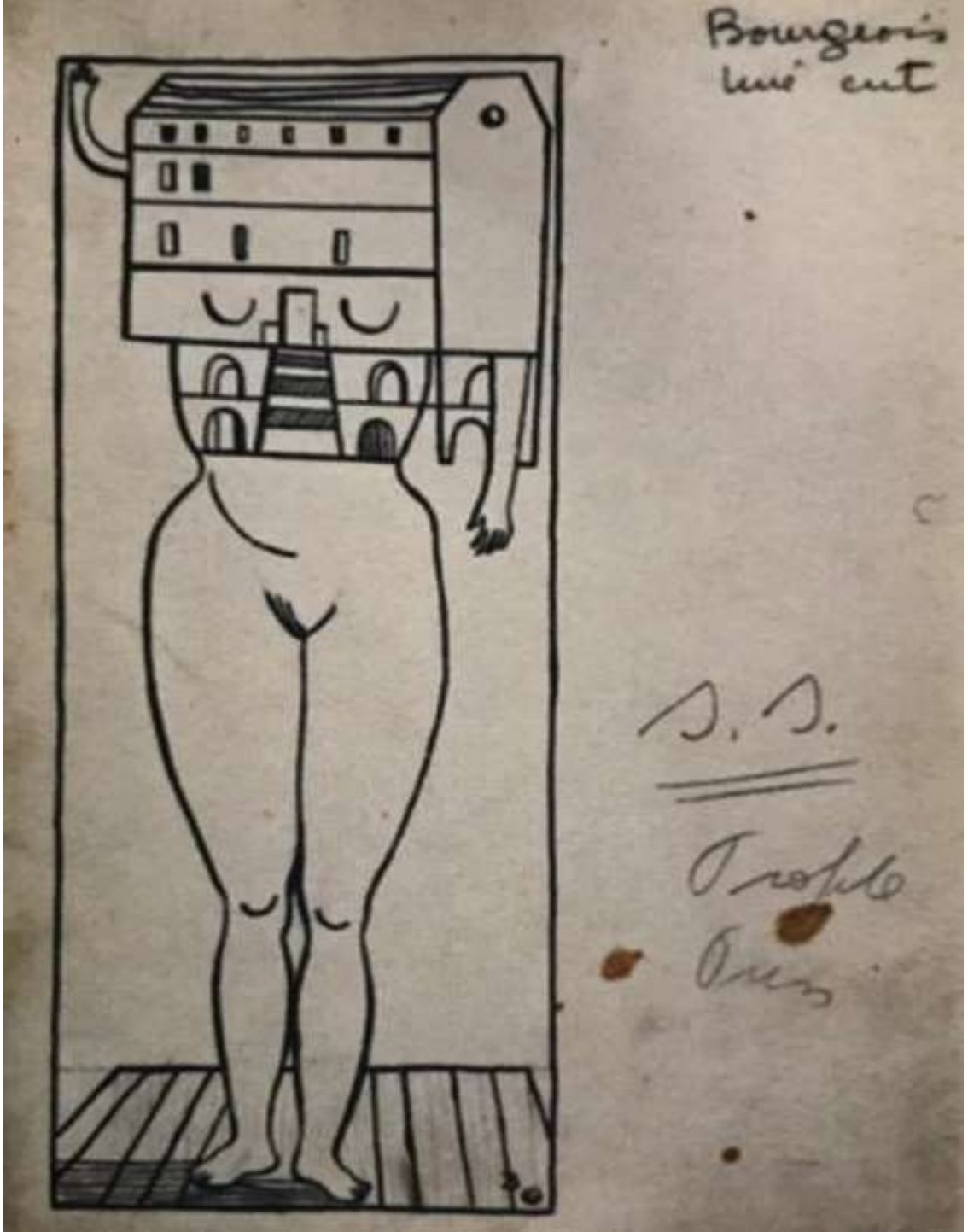
Sanatçının kâğıt üzerine gerçekleştirdiği bu desen (Resim 38) dikey formatta bir kapalı kompozisyondur. Kâğıdın sol tarafında üçte ikilik bir bölümünü kaplayan dikey bir dikdörtgen içinde belden aşağısı insan görünümünde, üst kısmı ise karmaşık bir mimari yapıyı andıran gerçeküstü bir figür betimlemiştir. Eserin ismi de dikkate alındığında toplumda yer etmiş ev kadını algısına yönelik eleştirel bir yaklaşımın varlığından söz edilebilir. Belirli bir alanda sınırlandırılmış olan bu sürreal figürün, bacakları, cinsel organı ve kolları çizilmiş ancak kalbinin ve kafasının olması gereken yerde pencereler ve kapısı olan bir bina betimlenmiştir.

Sanatçı yaptığı çizimleri birer düşünce tüyü olarak nitelemiş, onların uçuşurken yakalayıp kâğıda koyduğu fikirler olduğunu belirtmiştir. Bourgeois'in bütün düşünceleri görseldir. Özellikle soyut çizimleri duygusal ve bilinçaltı kaygı ve şüphelerinin işlenmesi için bir yol durumundadır (Stout, 2014, s. 51).



Resim 38

Louise Bourgeois, **Femme Maison**, 1947, kağıt üzerine mürekkep ve grafit, 25.2x18.1 cm



Katharine Stout, Contemporary Drawing, Tate Yayınları, 2014, Londra, s.51

Londra'da 1926'da dünyaya gelmiş İngiliz figüratif ressam Leon Kossoff, 1950'li yıllarda Londra'da 2. Dünya Savaşı'nda yıkılan veya zarar gören binaların inşaat sahalarından etkilenmiştir. Resimlerinin dokusu sanki renkli, katılmış, gres

pompasına konan makine yağı türündedir. Çizimleri de kendi üslubunda yoğun emek ürünü ve kapkaradır. Desenlerinde görüldüğü gibi (Resim 39), gerçek bir teknik ressam gibi uzamı bu denli başarılı oluşturmuş ve denetleyebilmiştir. Sanatçı dış dünya ile ilişkisinin büyük bir bölümünü kendine çizim yapmayı öğretmesi üzerinden gerçekleştirmiştir (Berger, 2018, s. 411).

Bir inşaat alanının betimlendiği desen yatay formatta açık bir kompozisyondur. Desende ilk önce çalışan figürler, merdiven ve kolonlar dikkati çekmektedir. Mekâna yayılmış çalışanlar ve uzaklaştıkça küçülen kolonlar ile uzam sağlanmıştır. Güçlü bir derinlik yanılması ile birlikte yüzeye gri bir ton hâkimdir. Betimlenen figürler el ve yüz gibi detaylardan yoksun ve kişiselleştirilmemiştir. Ancak beden hareketleri ve genel atmosfer karamsar bir tablo sunmaktadır. Desende güçlü açık-koyuların olmaması figürleri ve mekânı kaynaştırmış, figürlerin mekânda dolaşan hayaletler gibi algılanmasına olanak vermiştir.

### Resim 39

Leon Kossoff, **Building Site**, Oxford Street, 1952, kağıt üzerine pastel, füzen ve guvaş boya, 112x133,5 cm



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kossoff-building-site-oxford-street-t07199> Erişim: 09.05.2019

Özellikle New York'ta yaşayan bazı sanatçılar çevrelerinde değişen dünyayı, reklam, çizgi roman ve karikatür gibi güzel sanatlar alanının dışında bulunan figüratif stillerin stratejik adaptasyonu üzerinden tasvir etmişlerdir. Bu sırada Amerika'nın tam da diğer kıyısında özellikle Los Angeles'ta Ed Ruscha ve Vija Celmins gibi sanatçılar dünyayı, paketlenme ve tüketimle, doğu kıyısında bulunan pop sanat kuzenlerinden daha az ilgilenerek dünyanın, gerçekliğini yeni formlar üzerinden sunmuşlardır (Stout, 2014, s. 122).

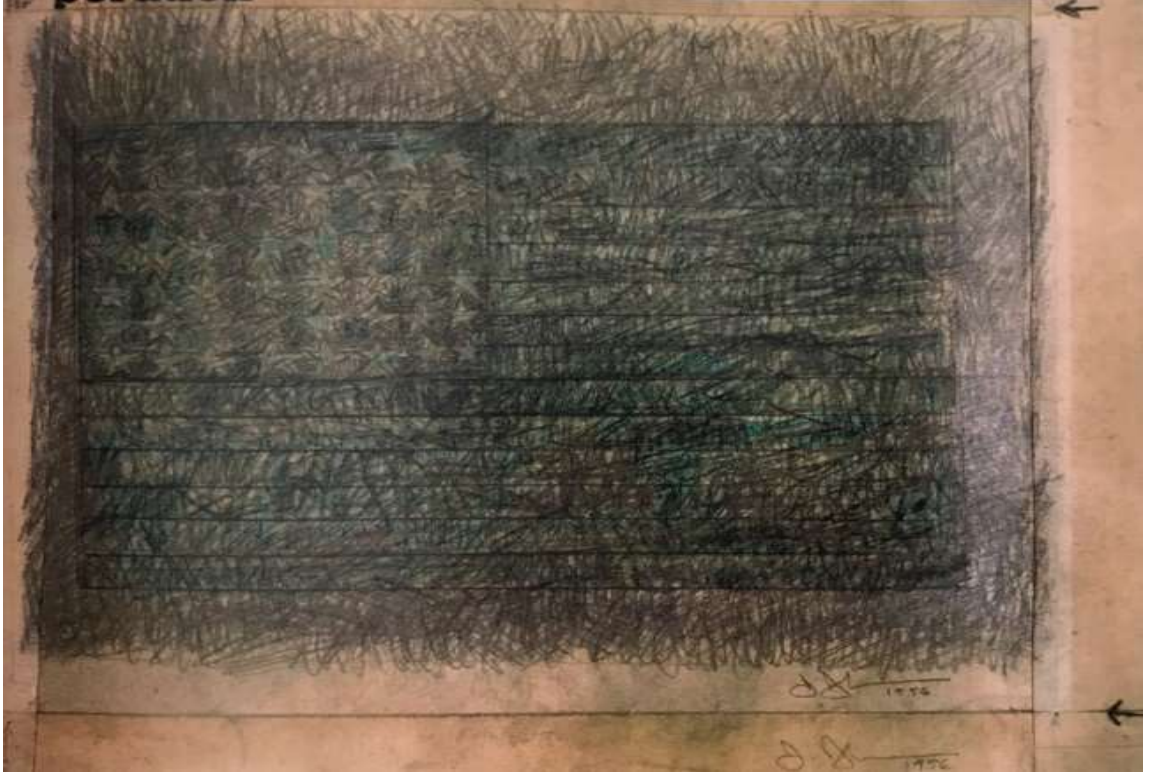
Çizimi üretimleri için değişmez ve kritik önemde gören Ruscha ve Celmins, Jasper Johns'un işlerini, sunumun ne olabileceğini yeniden düşünmede hayati bir katalizatör olarak görmüşlerdir. Johns'un harika, numara ve bayrak resimleri (Resim 40) , bir sanat eserinin, aynı anda sunuma yönelik bir imaj ve otonom, düz ve maddi bir nesne olarak var olabileceğinin ispatı durumundadır. Sanatçıya göre bir bayrak resmi elbette bayrak ile ilgilidir. Ancak boyanın fiziki yapısı, bir renk ya da bir fırça izinden daha çok bayrakla ilgili değildir. Doğadan çizme pratiğini büyük bir şevkle yücelten ilhan verici 19. yüzyıl sanatçısı, sanat eleştirmeni ve bir patron olan John Ruskin doğayı sunmanın mimetik eyleminin her zaman sadece doğal gerçekliklerin bir soyutlaması olduğunu savunmuştur. Bu bakış açısı, Platon tarafından önerilen, sanatı doğanın aşağı bir imitasyonu olarak gören taklitçilik düşüncesi ya da gerçekliği kopyalama eylemi, filozofların ve sanat teorisyenlerinin mimesis etrafındaki tarihi söylemlerine temsil ile ilişkili birçok sanatçının kafa yorduğu benzer konulara ait işlemler üzerinden sürekli olarak bilgi sağlamıştır (Stout, 2014, s. 122).

Johns temalarını önce boya ile tasvir etmiş, hazırlık taslaklarından ziyade motiflerin sınırlı bir sözlüğünü keşfetme anlamındaki çizimleri sıklıkla resimlerden sonra yapmıştır. Bir konuyu önce zihninde inşa ettikten sonra neye mal olursa olsun onu ürettiğini dile getirmiştir. Baskının, boyanın ve çizimin maddi farklılıkları üzerinden bir imajın potansiyelini keşfetmeye çalışmıştır. Çizimlerinde sıklıkla yüzeye önce sistematik işaretler uygulamış, bu tekrarlar tanıdık bir imge oluşması ile sonuçlanmıştır. Sanatçının desenlerinde izleyici göz indeksel, neredeyse soyut tek tonlu işaretler görmekle birlikte aynı zamanda sunulan konuyu da fark etmektedir. Johns konu seçimine karşı kararsız bir duruş sergilemiştir. Bir bayrak resmetme fikrinin aklına rüyasında geldiğini belirtmiştir. 1950'li yıllarda Amerika'da yaşanan

politik türbülansa kari düzenlendiği günümüzde açıkça görülmesi gerçeğine rağmen bu çizimlerin onun için önceden oluşturulmuş, geleneksel, ahsiyetsizletirilmi, olgusal harici öğeler olduğunu kaydetmiştir (Stout, 2014, s. 122).

#### Resim 40

Jasper Johns, **Yeşil Bayrak**, kağıt üzerine kağıt, grafit, pastel, 20x24,5 cm, 1956



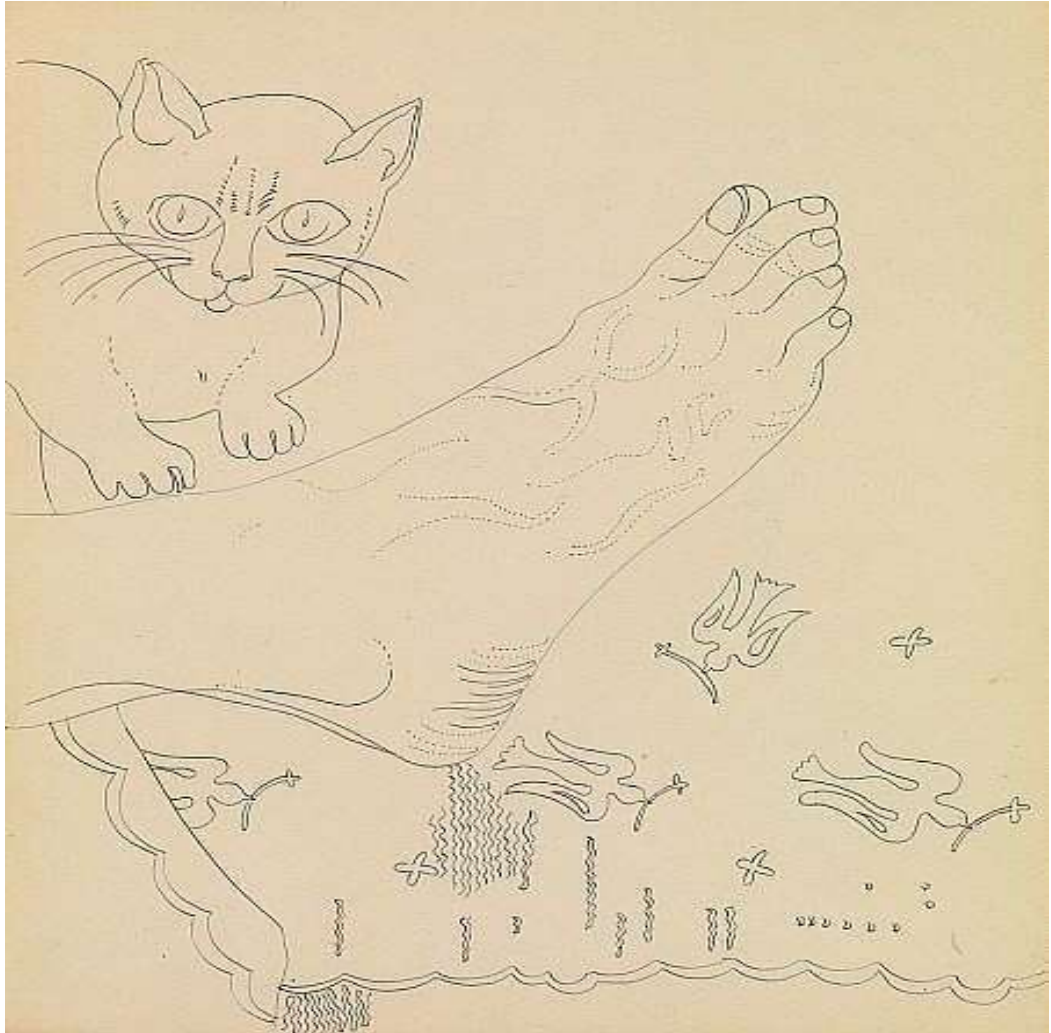
Katharine Stout, Contemporary Drawing, Tate Yayınları, 2014, Hong Kong, s.113

Warhol su emmeyen kâğıt üzerine mürekkep ile uyguladığı deseni henüz kurumamı iken başka bir kâğıt üzerine bastırarak mono baskının basit bir türevi sayılabilen bir çizim türü geliştirmiştir. Sanatçı bu mürekkepli çizgi yöntemi ile birden fazla sayıda oğaltabildiği desenleri ile çizime dair olan biricikliğin altını oymutur. Görselliği, bulunan kaynaklar üzerinden takip eden sanatçı sanat eseri üretimini gayriahsi yapmayı denemiştir. izgisinin zarıflığı ve konunun hassasiyeti onu pratiğinin geri kalanından ayıran son derece bağımsız bir samimiyete ve hafıflığe sahiptir. Warhol'un eserlerinin özünde yatan zorlayıcı bir çelişki, zahiri (görünürde) olanın seçilmesinde sanat üretiminin gayri ahsiletirilmi mekanik yolları onun erken çizim pratiklerinde ortaya çıkan ikonik bir üslup geliştirmesine izin vermiştir (Stout, 2014, s. 44).

Warhol'un dikey formattaki eserine (Resim 41) desenin sağından üstte bir kedi ve altında bir insan sağ ayağı girmiştir. Bu iki öge eserin ön planını oluşturmaktadır. Ayak, bileğin biraz üstünden kadrajın dışına çıkmaktadır. Kedinin bedeninin ön tarafı eser içinde kalarak bakışları izleyiciye yönelmiştir. Arka planda alt bölümde ise deniz dalgalarını anımsatan çizgiler ve üstünde ise stilize edilmiş gagalarında yapraklı dallar taşıyan güvercinler betimlenmiştir. Tüm hareket ifade eden elemanlara rağmen desene donuk bir hareketsizlik hâkimdir. Bu sanatçının desen pratiği ile ilgili olmakla beraber basit bir baskı tekniği ile üretilmesi de sonuca yansımıştır.

#### Resim 41

Andy Warhol, **Ayak ile Kedi**, 1955-57, kâğıt üzerine mürekkep, 42,4x35 cm



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-foot-with-cat-ar00259> Erişim: 12.05.2019

Kavramsallığı ile 1960 sonrası sanatta kırılmaların habercisi olan Piero Manzoni 1959'da kavram ve gerçekleştirme açısından basit bir sunum ile yeni bir grup eser ortaya koydu. Bu eserler (Resim 42) makinelerin de desteği ile 0,78 ila 7200 metre arasında değişen uzunluklarda kâğıtlar üzerine çizilmiş çizgilerden oluşuyorlardı. Bu kâğıtlar rulo yapılarak tüplerin içine konuluyor ve her bir eserin adı çizginin çizildiği kâğıdın uzunluğu ile belirleniyordu (Stout, 2014, s. 17).

Bu eserlerden en uzun olan "7200 metre 1960" isimli çizim kurşun bir kutu içerisinde Kopenhag'daki bir parka gömülmüştür. Sanatçı tipik teatral bir moda ile daha da ileri giderek tüm Greenwich meridyeni üzerinde devam eden beyaz bir çizgi çizmek istediğini açıklamıştır. Böylece kavramsal olarak zamanı sınırlandıran çizgiye bir maddesellik yüklemiştir (Stout, 2014, s. 17).

#### Resim 42

Piero Manzoni, **Line** 18.82 metre, kâğıt üzerine mürekkep ve karton tüp, 26.7x7x7 cm, 1959



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-line-18-82m-september-1959-t01875> Erişim 14.05.2019

### 3. BÖLÜM: 1960 SONRASI PLASTİK SANATLARDA YAŞANAN DEĞİŞİMLER VE DESEN ÜRETİMLERİNE ETKİSİ

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. Daha 1900’lerde, modernliğin ilk sosyoloğu olarak bilinen Georg Simmel (1858-1918), kültürün aşırı maddileşmesinden, nesnelere ve bilgide, kurumlarda ve hayatımızı kolaylaştıran şeylerde somutlaşarak kişisel olan her şeyi yutmasından 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 kitlesele araçlar arasındaki dolayımılama 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 aşağıdaki gibi açıklamıştır;

Sanatçı, sanatın kavramsal bir biçimini kullandığında bu, tüm planlamaların önceden yapıldığı ve kararların önceden alındığı anlamına gelir ve uygulama mekanik bir olaydır. Düşünce, sanatı üreten bir makine haline gelir. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görselleştirilmesi değildir; zihinsel süreçlerin her biçimiyle ilişkilidir ve amaçsızdır. Genellikle, sanatçının zanaatkâr olarak becerisine bağımlılıktan da muaftır (Fineberg, 2014, s. 290).



1950'ler ve 1960'lar döneminde Batı toplumu, kökleri erken 20. yüzyıla uzanan ve etkileri günümüze kadar yansıyan, politik, bilimsel ve teknolojik gelişmelere, sosyokültürel değişimlere, sanat ve tasarım alanlarında yeni yaklaşımlara sahne olmuştur (Akkaya, 2007).

1950'den sonra Londra'daki sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. İnsanın özel durumları ile ilgili konuları dış dünya bağlamında yorumlayan Francis Bacon'ın yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. Televizyon, reklam, çizgi film, sinema ve benzeri iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir (Germaner, 1960 Sonrası Sanat, 1997, s. 10).

1960-1970 yılları arası, Amerika'nın savaş sonrası hiperendüstrisini kurduğu ve zenginleştiği oranda sanata da yatırım yaptığı, dolayısıyla sanat pazarını Paris ve Londra'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 çok sayıda sanatçı yapıtın gerçekleştirilmesi üzerine değil daha çok sanatın kendisi, anlamı ve amacı üzerinde yoğunlaşmışlardır. Üretimleri kavramsal sanat kapsamında değerlendirilen bu sanatçılar sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak geleneksel sanatın sınırlarını zorlamış ve genişletmiştir (Germaner, 1960 Sonrası Sanat, 1997, s. 47).

1960'ların sonlarında çizim, ayrı bir âlemde var olan sanatı geliştirmeye devam etmesi 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 tanrıların, doğanın ve toplumun hizmetinden çıkarak, onlara karşı özerk bir hakikat ve siyaset rejimi olarak amaçsızlaşmaya/işlevsizleşmeye/yararsızlaşmaya

başladığı romantizmle, onu izleyen modernist ve avangard hareketler, zamanımızda süratle parçalanmıştır (Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, 2015, s. 12).

Hannah Arendt'e göre sanat ve politikanın ortak noktası ikisinin de kamusal alanda icra edilmesidir. Fakat sanayileşmiş kültürün doğuşuyla birlikte, kitle toplumu kültürel değerlerle daha fazla ilgilenmeye ve kültürü kendi amaçları için tekelleştirmeye başlayınca, kültürel değerler mübadele edilebilir değerlere dönüştü ve kültür alanının genelinde sanat ve politika iç içe geçmiştir (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 geliştiğidir.

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.

Günümüzde ise desen, plastik bir etkinlik olarak yaşamımızın her alanında, yaptığımız planlara ilişkin karalamalardan tutun da bir mekânda varlığımızın işaretlerini aktardığımız grafitiler kadar çevremizde genişleyen bir formda yayılmaktadır. Özellikle 1960'larda çizginin, sembolik değeri önemsizleşmesinin 'soyut bir işaret' olarak ele alınmaya başlaması ile kavramsal sanatçılardan itibaren yeni sanatsal yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Çizginin soyut bir düşünce olarak radikal dönüşümünde desenin beyaz kâğıt yüzeyinden zaman ve mekâna yayıldığı izleriz. Güncel örneklerde desenin kapsamı, bir noktanın hareketinin galeri duvarları boyunca sürdürülmesi ya da bir dansçının sahnede dinamik çizgiler oluşturan hareketlerine kadar genişlemektedir (Türkmenoğlu, 2011, s. 41-50).

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 çağdaş desenin nüfus ettiği alanları aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Çağdaş desen ve çizimlerin bireysel hikâye şeklinde pratiğe dökülebileceğini, ortak bellek, bireysel mitoloji, kültürel miras, çok anlamlılık, kamusal alan ve sosyal yaşamın sınırları arasında desenin varlığının oldukça, değiştiğini, klasik sanatçılardan alıntılarla, sinema, fotoğraf gibi disiplinlerle çizimlerin kaynaşabileceğini, izleyicinin ve kamunun bile artık desene katılabildiğini belirtirler” (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 araç 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).

Modern sanatın devam etmesi için Clement Greenberg’in gerekliliğini savunduğu arılığın çıkmaz sokağa sürülmesi ile çizimin ön plana çıkmasının aynı zamanda gerçekleşmesi bir tesadüf değildir (Stout, 2014, s. 10). Dolaysız ve temel bir ifade aracı olması kalıpları zorlayan öncü düşünce ve eylemleri kolaylıkla taşınması çizginin modern sonrası dönemde sıklıkla başvurulan bir etkinlik olmasını sağlamıştır. Söz konusu zorlama ve sorgulamalar 1960’lı yıllarda iyice belirginleşmiştir. Yukarıda verilen örnekler modern sanatın çıkmaza girmesi ve ortaya konulan yeni arayışlarda çizginin önemini vurgulamaktadır. Cy Twombly, Bob Law, Sigmar Polke, Agnes Martin’in çalışmaları bu geçiş sürecinin ve arayışların örneği olarak gösterilebilir.

Cy Twombly’nin (1928-2011) resminde (Resim 43-44) tuval üzerine duvar yazısı ya da grafiti gibi algılanan karalamalar görülmektedir. Sanatçı “eylem resmi” sanatçılarının otografik hareketleri yerine yazı kullanmayı tercih etmiştir. Böylece soyut dışavurumculuk ile arasına net bir çizgi çekmiştir. Birçok çalışmasında olduğu

gibi bu resimde de sonlanmaya karşı koyan zengin katmanlı bir belirsizlik mevcuttur (Fineberg, 2014, s. 145).

Berger için Cy Twombly, sözcükler arasındaki ve etrafındaki sessiz boşluğu canlı renklerle tasavvur ederek bir şaheser yaratmış tek batılı görsel sanatçı ve sözel sessizliğin usta ressamıdır (Berger, 2018, s. 423).

### Resim 43

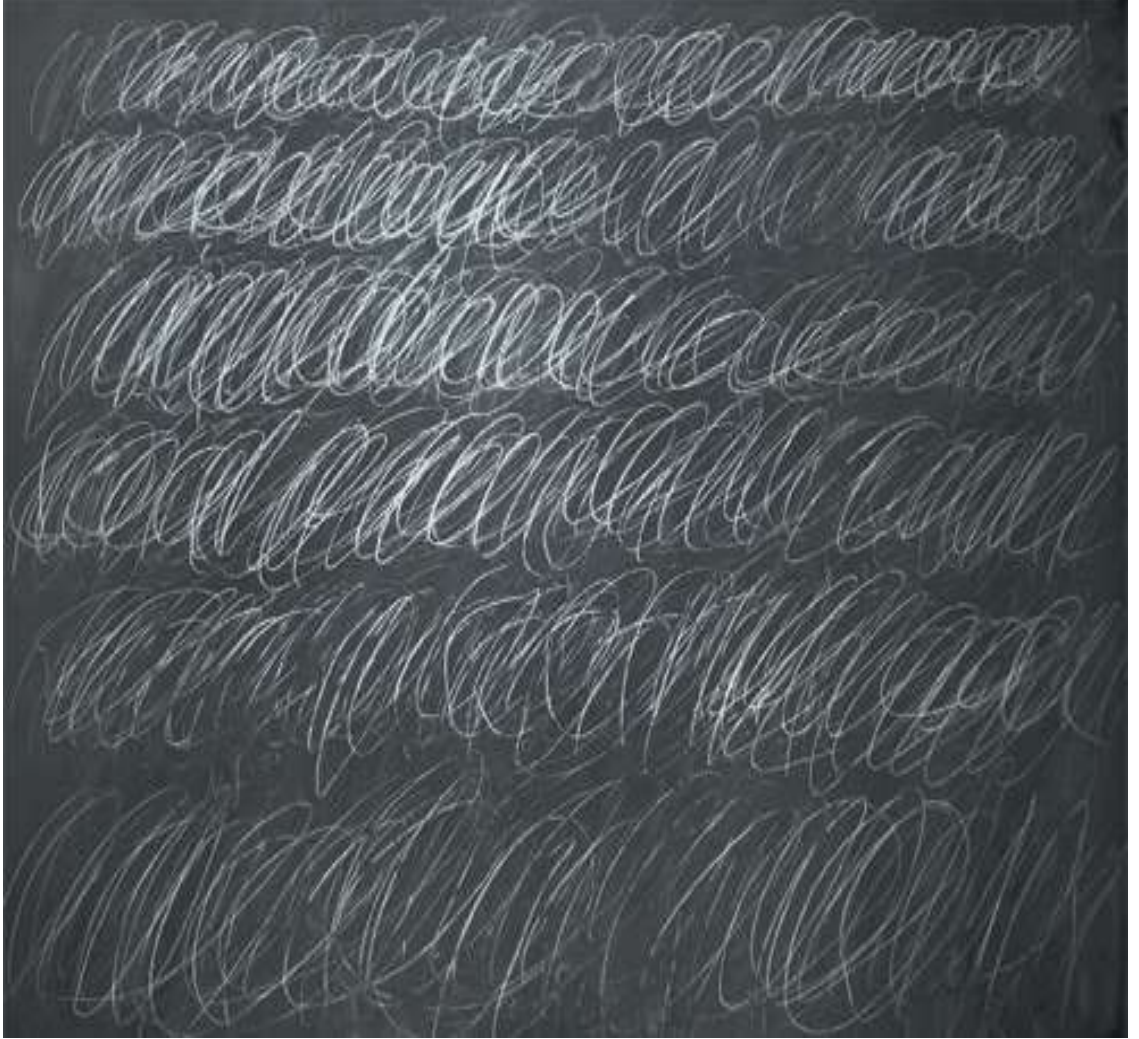
Cy Twombly, **Başlıksız**, 1960, tuval üzerine yağlıboya, krayon ve kalem, 97,2x140 cm, kolleksiyon, Ralph ve Helyn Goldenberg, Chicago



1940'tan Günümüze Sanat, Jonathan Fineberg, Karakalem Kitabevi Yayınları, çev. Simber ATAY – ESKİER, Göral Erineç YILMAZ, 2014, İzmir, s. 146

#### Resim 44

Cy Twombly, **İsimsiz**, 1968, tuval üzerine boya ve pastel, 170x225 cm



John Berger, Portreler, Metis Yayınları, s. 423

Sigmar Polke (1941-2010) eserinde (Resim 45) sosıs yemekte olan bir kadın betimlemiştir. Geleneksel anlamda desen çizirken asla kullanılmayan ve incelikli çizgi çeşitlemelerinin hiç birine olanak tanımayan bir kitle pazarı ürünü olan tükenmez kalem kullanmıştır. Çizgi kalitesi çok düşük, kompozisyon hatalı ve anatomi yanlıştır. Sanatçı tüm bunları bile isteye yapmıştır. Bu estetik karşıtı değerler radikal olmakla birlikte gelişmekte olan altmışlara özgü kitle kültürüne ilişkin bir öngörüye de sahiptir (Fineberg, 2014, s. 354).

### Resim 45

Sigmar Polke, **Küçük sosis**,1963, kağıt üzerine tükenmez kalem, 30x21 cm, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi



1940'tan Günümüze Sanat, Jonathan Fineberg, Karakalem Kitabevi Yayınları, çev. Simber ATAY – ESKİER, Göral Erinç YILMAZ, 2014, İzmir, s. 353

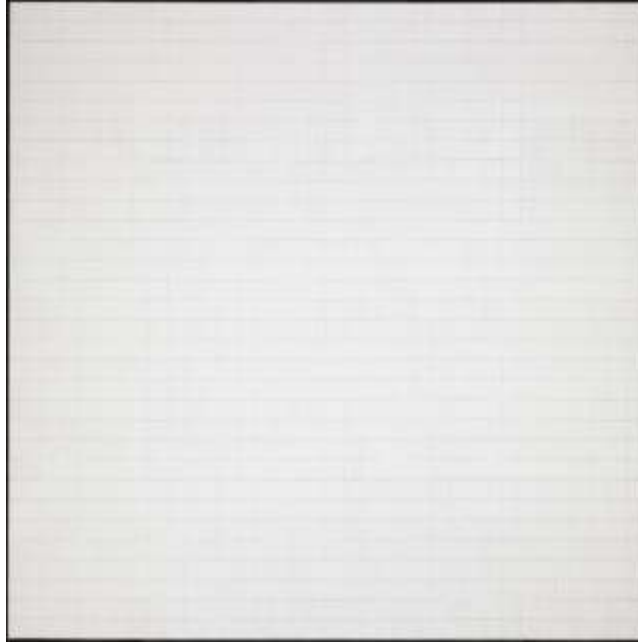
Agnes Martin'in eserlerinde doğa algısı ve tecrübesi çok önemlidir. Bunlar arasındaki ilişki doğrudan ve gerçek değildir. Sanatçı bu durumu aşağıdaki gibi açıklamıştır:

İnsanlar resimlerime baktığında bir manzara karşısında tecrübe ettikleri duyguların uyanmasını isterim. Bu sebeple resimlerimi manzara resmine benzetenleri asla reddetmem. Ama bu tam olarak manzara resmi karşısında tecrübe ettikleri özgürlük ve güzellik duygusu ile ilgilidir (Stout, 2014, s. 21).

Estetiğinin soğuk minimalizmine rağmen, ızgaranın titizliği sanatçı için eserin duygusal etkisinin ve gücünün saflaştırılması ve arttırılması anlamına gelmektedir. Sanatçının resim olarak nitelediği eserlerde (Resim 46), tekrarlanan çizgiler, gösterilen şeyin çok ötesine giden, deneyimlenmiş his ve anıların algılanabilir bilişsel haritasını meydana getirir. Sanatçı resimlerinin ne bir nesne ne mekân, ne bir çizgi ne de herhangi bir şey olmadığını yazmıştır. Resimlerin ışıklı, aydınlık olduğunu, birleşim, formsuzluk ve formun yıkılması ile ilgili olduğunu belirtmiştir. Resmin adı belirli bir konuyu referans göstermiş olsa da, eser izleyiciler için kendi anı ve kişiselliklerini yansıtabilecekleri basit işlenmemiş zihinsel bir mekândır (Stout, 2014, s. 22).

#### Resim 46

Agnes Martin, **Sabah**, 1965, tuval üzerine grafit ve akrilik, 182,6x181,9 cm



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-morning-t01866> Erişim: 24.07.2018

İngiliz minimalizminin kurucu babası olan Bob Law (1934-2004) (Chilvers ve Smith, 2009, s. 397) İngiltere'nin batı yakasında, çevresinde gözlemlediği dünyayı gittikçe soyuta yaklaşan çalışmaları için bir başlangıç olarak seçmiştir. Onun ruhsal yaklaşımı erken modernizmin soyut sanatın gelişmesi üzerinde yeni bir evrensel düzeni haritalandıran bir yankısı olarak görülebilir. Sanatçının alan çizimleri (Resim 47) 1959 yılında, zihnini ve zihninin çevre ile olan ilişkisini, nereden geldiğini, evreni ve evrenin nasıl işlediğini ilk defa anlamaya çalıştığı zamanda başlamıştır. Soyut

formların prensipleri ile ilgili Law'ın kaygıları, kâğıdın ve tuvalin sınırlayıcı formatının da etkisi ile 1960 yıllarında kabaca çizilmiş, paralel kenar şeklinde karalanmış ya da beyaz bırakılmış dış hatta sahip alanları olan bir grup “kapalı” ve “açık” çizimlere gebe olmuştur. Söz konusu derinliksiz alanın düzensiz sınırı ile kâğıdın sınırı dramatik bir farklılık meydana getirir (Stout, 2014, s. 18).

#### Resim 47

Bob Law, **Çizim 25.4.60**, kağıt üzerine karakalem, 1960, 69,2 x 100,6 cm



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/law-drawing-25-4-60-t01775> Erişim: 6.8.2018

İlk bakışta bir televizyon ekranı izlenimi veren bu çalışmalar (Resim 47, 48) anıtsal bir yapının karşısında hissedilen duyguları anımsatmaktadır. Yoğun, üst üste ve farklı yönlerde gerçekleştirilmiş taramalar sıkı bir örüntü ve sağlam bir kütle önermektedir. Çizimlerin 18. yüzyıl Alman romantiklerinin manzaralarının sunduğu enginliğe ve yücelik hissine sahip olduğu söylenebilir



### Resim 48

Bob Law, **Çizim 24.4.60**, kağıt üzerine karakalem, 1960, 67,9 x 100,6 cm



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/law-drawing-24-4-60-t01774> Erişim: 6.8.2018

Geleneksel medyumun dar alanından geniş bir alana yayılan çizimin sınırları, hem belirti hem de bir neden olması bağlamında, modernizmden postmodernizme geçişin bir parçasıdır (Rose, 1992, s. 7).

Çağdaş sanatta desenin kullanım alanları kâğıt ve tuval gibi iki boyutlu yüzeyin dışına taşmaktadır. İç-dış mekân olarak tanımlanan ve boşluğun kendisi bile mekâna dönüşen alanlarda çizginin farklı kullanım biçimleriyle desen, sanatçıların mekâna dair sorgulamalarına olanak tanımıştır.

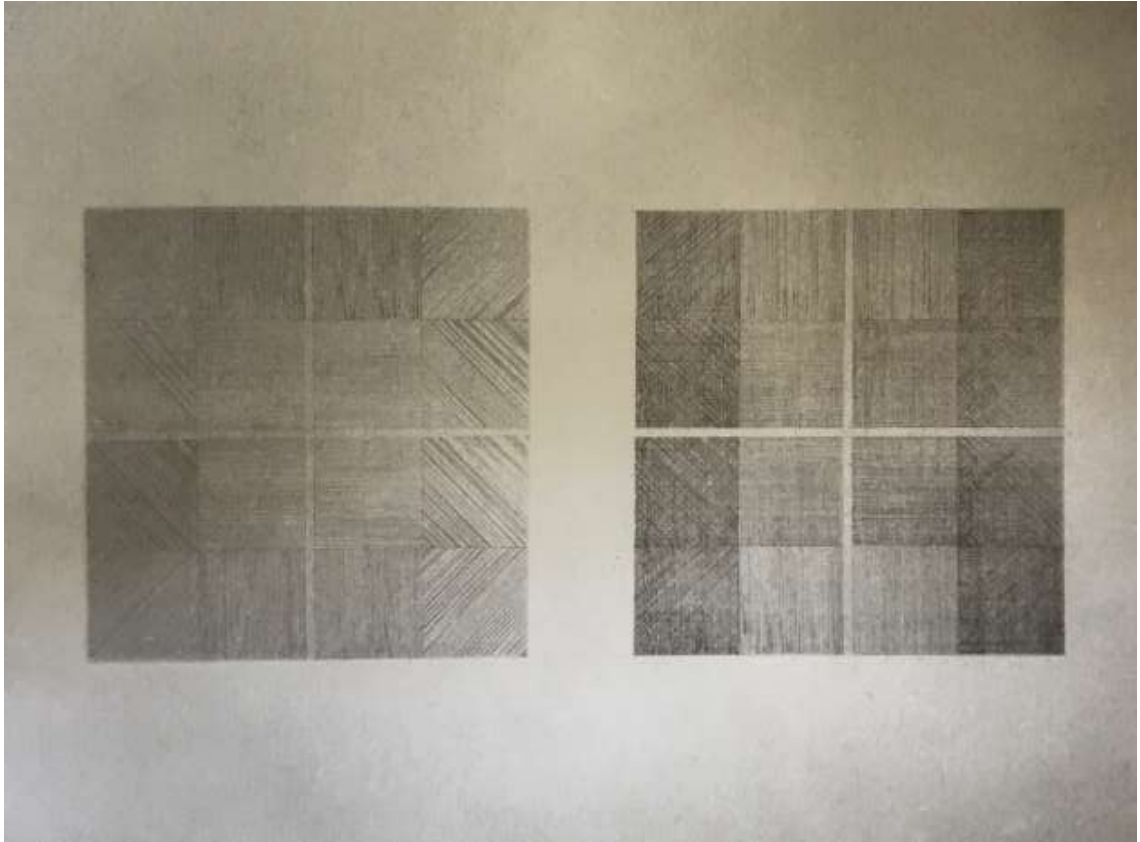
İnsana ait algıların mekândan bağımsız olması düşünülemez. İlk insanın çizimlerinden beri plastik sanatlarda mekân kurgusuna atfedilen tasarımların da yine uç noktada bir ilişki ile Rönesans resmi de dâhil olmak üzere insanın kendisini mekânda duyumsama ve algıları ile ilgili olduğunu belirtebiliriz. Rönesans'ın geometrik mekânı, insanın kendisini bir akıl varlığı olarak algılamasını belirtiyordu. Çağdaş örneklerde ise mekâna ilişkin tasarım bir anlamda kişi ve çevresi arasında sürekli dönen ilişkiler yoluyla üretilen bir kendilik duygusunun

anlatımıdır. Desen dolaysız bir şekilde bu duygunun kurgusal doğasını sorgulamaktadır (Türkmenoğlu, 2011, s. 41-50).

1960'ların sonlarında kusursuz öncü duruşu temsil eden kavramsalcular hiçbir obje üretmeyerek her türlü ticaretten ve kapitalizmden özgürleşen sanatçılardı (Bell, 2009, s. 437). Lweitt'in eserinde (Resim 49) ortaya yeni bir nesne konmamıştır. Ortada alınıp satılacak taşınacak bir sanat eseri bulunmamaktadır. Duvar üzerine yapılan bu çizimler gerekirse silinerek ve ya üstü boyanarak yok edilebilir ve aynı kolaylıkla yeni bir duvara çizilebilir. Kavram zihinsel düzeyde bir kere tasarlandıktan sonra farklı yüzey ve mekânlarda farklı sanatçılar tarafından tekrar üretilebilir. Sanatçı eserini en basit geometrik formlar olan kare ve dikdörtgenlere indirgemıştır. Bu indirgeme, eser ile kavram arasında dolaysız bir ilişki kurulmasını sağlamıştır.

#### Resim 49

Sol Lewitt, **Duvar Çizimi 1**, Çizim Serileri I 18A&B, 1968, duvar üzerine kara kalem, Paula Cooper Gallery, New York



1940'tan Günümüze Sanat, Jonathan Fineberg, Karakalem Kitabevi Yayınları, çev. Simber ATAY – ESKİER, Göral Erinç YILMAZ, 2014, İzmir, s. 291

1960'lı yıllar kültürel ve sanatsal açıdan yeni bir dönemin başlangıcı olarak nitelenebilir. Nesnel sanat anlayışının değişime uğradığı ve yeniden sorgulandığı bu süreçte düşüncenin yapıtın önüne geçmiş olması yadsınamaz. Söz konusu yıllarda resim ve heykel gibi geleneksel üretimler yerine matematiksel öneriler, yazınsal 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 50-51) 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 anlaşılmaz 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 aktarma imkânı vermesidir.

### Resim 50

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



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



yeni dil ve formatlar ile somutlaştırmaktadırlar. Hatta eskinin anılması sanatın yeni dili için ikonografik olarak ayrılmaz bir parça niteliğindedir.

1960'lardan başlamak üzere net bir şekilde teknik dil değişmiştir ve restore edilen sadece ikonografinin sanattaki önemli pozisyonu değil, değişen ikonografinin tam da kendisi olmuştur (Rose, 1992, s. 11).

Fluxsus sanatçıları arasında yer alan Beuys, nesnelere ya da biçimler ile psikolojik ve sembolik etkiler yaratarak, farklı düzeneklerle oluşturduğu yapıtlarını galeri veya gerçek mekânlar içerisinde sergilemiştir. Beuys'un "Yönsel Güçler" isimli çalışmasında (resim 52) toplam 100 adet kara tahta bulunmaktadır. Zemine yerleştirilen ahşap bir platform üzerine serilmiş bu tahtalarla birlikte bunlardan üç tanesini şövale üzerine yerleştirmiştir. Sanatçı şövale üzerindeki kara tahtaya "Gizlerin Üretimi" yazmıştır.

Şövalelerdeki üç kara tahta, Beuys'un farklı bir entelektüel noktaya işaret ettiği 'eğitsel metinler'dir. Soldaki kara tahtada yer alan 'ö-ö', Dadaistler tarafından yaratılan fonetik şiirlere gönderme yapmaktadır. Beuys, bu yaklaşımıyla duyuşsal tecrübelerimizi düşüncelerimizle bütünleştirdiğimizde, sıra dışı bir göndermeye ulaşabiliriz diyen Rudolph Steiner'e gönderme yapmaktadır (Şahiner, 2013, s. 63).

Beuys bu çalışmasında yazının ve yazı aracılığıyla çizginin anlatım aracı olma işlevinden yararlanmış ve onu bir yapıt olarak sunmuştur. Ayrıca yazının kendisini sorgulatan bir kavrama dönüştürüldüğü görülmektedir.

Buchloh ve Verwoert'e göre, Beuys'un sanatının içerdiği ikinci önemli otorite – yorumsal otorite– onun kendi işlerini kendi anlamlandırarak, özgür ve eleştirel bir estetik deneyimin önüne geçmesine dayanır... Verwoert'e göre de, "Beuys, Duchamp'a dayanan, sanat eserlerinin sergilendikleri bağlama göre, metinler-arası referanslarına göre, ve yorumlanmalarındaki oyunlara göre nasıl anlamlandırıldıkları konusundaki çağdaş analitik anlayışı geliştirmek yerine, sanatçının beyanına dayanan geleneksel tekboyutlu otoriter anlamlandırma modeline geri dönmüştür". Ders notlarını karaladığı karatahtaları birtakım nadir tarihsel arkeolojik tabletler gibi sergilediği yerleştirmesi *Richtkrafte* (Yönsel Güçler, 1974-1977), kelamını maddileştirerek

bir sanat eserine çevirmesinin göstergesi sayılır. Yorumsal otoritesini nesneleştirir (Artun, 2015).

### Resim 52

Joseph Beuys, **Yönel Güçler**, 1974-1977, 100 adet kara tahta



<https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlata-mi/2677> Erişim: 13.11.2019 14:08

Söz konusu dönem, günümüz sanatı ve modernist külliyat arasında süre gelen, sosyal değerlerin, temsilin etik doğasının, kimin ve neyin kim tarafından temsil edildiğinin sorgulandığı bir söylem olarak tanımlanabilir. Bu sebep ile ne bir baskın üslup eğilimi veya hareketi ne doğrusal bir gelişme ya da grup birliği yoktur. Bunun yerine yukarıdaki sorulara odaklanan stratejiler ve uygun anlamların dâhice kullanımından söz edilebilir (Rose, 1992, s. 11).

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).

Çizim sürecinde desenin ne zaman tamamlandığı ile ilgili bir sorun ortaya çıkar. Sanatçı ne zaman duracağına nasıl karar verir sorusunun cevabı çoğu zaman betimlenen her şey tüm detayları ile tanımlandığı zaman değildir. Kadrajda betimlenen her şey sanatçı için eşit önemde değildir. Ben Nicholson'un Palastra'daki Olimpia Antik Yunan sitesi görünümünde (Resim 53) olduğu gibi sanatçı tanımlamak istediği değerleri sıkı bir şekilde sınırlamıştır. Nicholson insan yapımı düzenli kolonlar ile organik ve daha yumuşak değerlerdeki ağacı birbirlerine zıtlık olacak şekilde betimlemiştir. Bu zıtlık ağacın daha canlı ve titreşimli görünmesine sebep olmuştur (Micklewright, 2005, s. 145).

Yatay formatta açık bir kompozisyon olan desen tek renkte çizgiler ile inşa edilmiştir. Çizgilerin tonu, sıklığı seyrekliği, yönleri ve karakterleri ile ışık-gölge, hacim ve planlar tanımlanmıştır. Ön planda antik mimari kalıntılar, orta planda ağaçlar ve arka planda dağ ve gökyüzü betimlenmiştir. Tek çizgi ile betimlenmiş açık tondaki sütun ile tam arkasındaki sık ve kalın koyu tonda çizgiler ile betimlenmiş ağacın oluşturduğu güçlü gerilim desenin odak noktasına işaret etmiştir. Nesnelerin sınırlarını belirleyen çizgiler birbirlerinin üstüne geçip devam etmiş, saydamlık hissi ile birlikte şematik belgesel bir nitelik sunulmuştur.



### Resim 53

Ben Nicholson, **Palaestra (Olympia)** 1972, kağıt üzerine karakalem, 38,5 x 52 cm



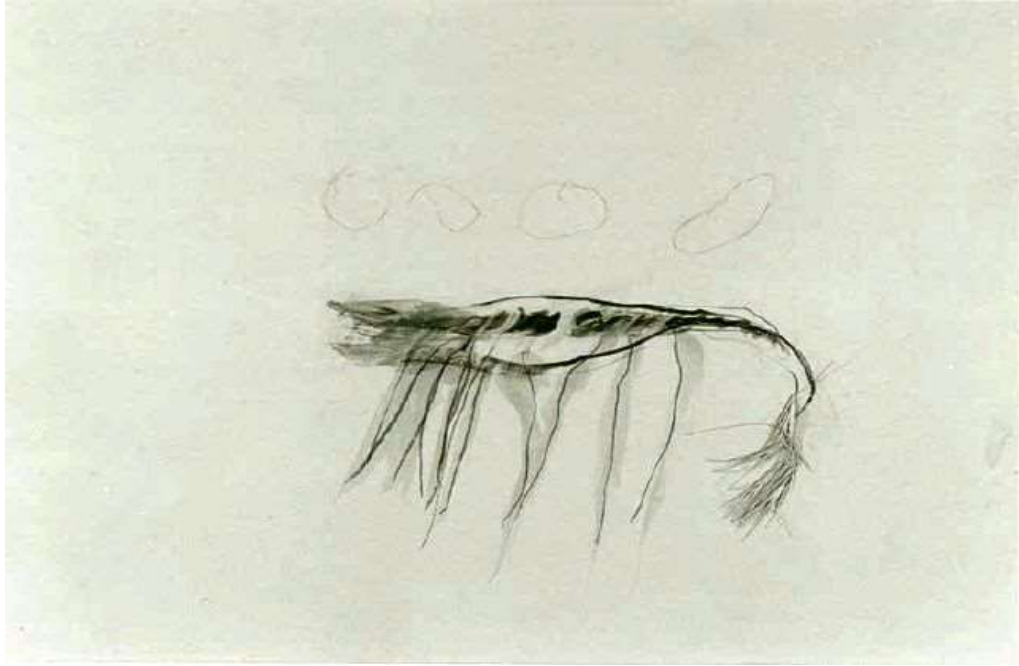
<https://www.mutualart.com/Artwork/PALAESTR--OLYMPIA-/2185047CE4BEC700> Erişim: 09.05.2019

John Berger'e göre Camino'nun desenlerinde farklı hayatta kalma örneklerinin karşılaşmaları üzerinden hayata uyum sağlamanın koşulları sorgulanmıştır. Desenlerde gerçekleşen iletişim için simgesellik ve gerçeküstüçülükten söz edilemez. Burada sadece sanatçının dokunma duygusu ile keşfettiği örme, üst üste koyma ve yan yana getirmekle oluşan izlerden söz edilebilir. Sanatçının çıkış noktası fikirler değil maddiyattır. Sanatçı sıklıkla kendi ürettiği samandan yapılmış kâğıtlar üzerine çalışmıştır. Desenlerinde (Resim 54), kâğıtların hamurundan ve samanlardan meydana gelen doğal iz ve hammadde parçalarını da tasarım elemanı olarak kullanmış, bazı parçaları kâğıttan sökerek başka kâğıtlara yapıştırmış, kimi zaman da gerçek tüy ya da bitki lifleri kullanmıştır. Sanatçı çalışmalarında keyfi bir tavırdan uzak keşfettiği fosil izlerini yeniden canlandırma çabası içinde olmuştur. Bu desenlerde yaratıcı kendisi değil bir zamanlar var olmuş bir canlının izidir.

Sanatçının deseni yatay formatta kapalı bir kompozisyondur. Kâğıt üzerine açık, orta ve koyu siyah, tek rengin tonları kullanılarak, lekeler ve çizgiler ile dişleri, ağzı, gözü, bedeni ve kuyruğa benzer organı ile bir canlı betimlenmiştir. Ayakları olmayan bir kertenkeleye benzeyen bu canlının üstünde dört adet yuvarlak fasulye biçiminde şekiller bulunmaktadır. Canlının bedeninin altından aşağıya doğru iplik benzeri şeyler sarmaktadır. Desende mekândan söz etmek mümkün değildir. Açık-koyu çizgi ve lekeler ile hacim yanılması oluşturulmuştur. Berger'in aktardıkları neticesinde betimlenen canlının bir fosil olduğunu biliyoruz. Canlının çevresinden tamamen soyutlanması izleyicinin onun yaşamdaki varlığına odaklanmasını kolaylaştırmaktadır.

#### Resim 54

Marisa Camino, **İsimsiz**, 1995



John Berger, Portreler, Metis Yayınları, s.478

Eserin adı ve estetiği göz önüne alındığında “Roaring Forties”nin (Resim 55) klasik siyah ve beyaz sinemaya gönderme yaptığı söylenebilir. Güney Atlantik’te Roaring Forties olarak bilinen tehlikeli bir bölgede geçen dramatik bir deniz yolculuğunu canlandıran bir dizi siyah beyaz fotoğrafı kullanan sanatçı, New York’taki çizim merkezinde yoğun bir süreç neticesinde yedi pano meydana getirmiştir. Çizimde epik sahnelerde kullanılan kamera hareketlerini anlatan açıklayıcı el yazıları bulunmaktadır. Sanatçının uzun bir süreden sonra siyah pano üzerine çizim yapmayı tercih etmesi,

çizim eylemini düşünmenin gelişmesi için bir yol olarak gören Joseph Beuys'un siyah panolar üzerine şematik notlar uyguladığı ünlü performansına kesin bir göndermedir. Beuys'un siyah panoları ve Kentridge'nin filmleri gibi Dean'ın kırılğan ve sonuçsuz tebeşir çizimleri zamanla dönüşen silinmiş imge ve yazıların izlerini bırakarak diğer parçaların ise aşamalı olarak eklendiğini düşündürmektedir. Sanatçı eserinde karartılmış pano üzerine ışıklı bir şekilde duran tebeşir çizimin narin maddeselliğini öne çıkarırken, kronolojik olmayan bir yaklaşıma rağmen, zamanın geçiciliğini ve klasik sinemanın savurgan romantizmi ve dramasını tek bir karede sinemaya özgü güçlü bir duygu ile yakalamıştır (Stout, 2014, s. 73).

Kare formattaki panoda (Resim 55) figürler, yazılar ve tüm yüzeyi dikey, yatay ve diyagonal olarak bölen çizgiler görülmektedir. İzleyiciye göre sağ alttan panoya giren ve sol üste doğru yükselen kütle anıtsallığı ile yüzeye hâkim durumdadır. Bu anıtsal kütle bir gemi direği, bu direği çevreleyen yelken bezi ve yelken bezini (muhtemelen) açmaya çabalayan yan yana dizilmiş yedi adet figürden oluşmaktadır. İzleyicinin gözü ilk olarak bu anıtsal kütleyle odaklanır ve daha sonra ipleri betimleyen çizgileri takip ederek yüzeyde dolaşır. Figürler kişisel özelliklerinden arındırılmış ve hatta birbirinin kopyası niteliğindedir. Elleri ve kolları ile yelken bezine sarılmışken ayakları direğin en üstünden aşağı salınan bir ipe eğreti bir şekilde değmektedir. Bu figürlerin o konumda nasıl durabildikleri tam bir merak konusu olmakla birlikte bu eğreti durum çizimin gerginliğini son derece arttırmaktadır.

### Resim 55

Tacita Dean, **The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days**, 1997, siyah mukavva pano üzerine tebeşir, 243,8x243,8 cm, 1997



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-roaring-forties-seven-boards-in-seven-days-t07613>

Erişim: 10.06.2019

British Müzesi Basın Odası'na göre Britanya'nın önde gelen çağdaş figüratif sanatçılarından olan olan 1945 doğumlu Maggi Hambling yerleştirme, boya resmi, çizim, baskiresim ve heykel gibi çeşitli ortamlarda eserler üretmiş olsa da onun pratiğinin kalbinde çizim bulunmaktadır (British Museum Press Office).

John Berger'e göre dünyada başka hiçbir şey insan yüzü kadar karmaşık bir şekilde titreşmez ve titreşimleri bir ömür boyu birbirini kovalayan dalgalar gibidir. Tek bir çizim bile yüzün hayatındaki tüm kıyılarda gözlemci durumundadır. Söz konusu

dalgalar çizime dâhil oldukça, yüz maske olmaktan çıkar. Rembrandt veya Maggi Hambling desenleri, maskeleri düşürerek gerçek yüzleri görmemizi sağlar (Berger, 2018, s. 437).

Portreler genellikle betimlenen kişiye ilişkin çoğu zaman aslında gerçek olmayan bir kişilik inşa etmeye ve bunu pazarlamaya yararlar. Portre eserlerde kıyafetler, takılar, mekân, etrafındaki nesne ve diğer insanlar birer araç olarak kullanılırlar. Sanatçıya ait portrede (Resim 56) ise betimlenen kişinin yüzü dışında hiç bir şey kadraja alınmamış, saç, kulak, yüz çevresi ve ağız tam olarak betimlenmemiştir. Portrenin bütün anlamsal ağırlığı gözlere yüklenmiştir. Burada gerçek olmayan bir kişilik inşası söz konusu değil, tam tersine betimlenen kişinin gözleri üzerinden tam bir çıplaklık, Berger'in deyimi ile maske düşesi durumu mevcuttur.

## Resim 56

Maggi Hambling, **Henrietta Morales Çalışması**, kâğıt üzerine füzen, 1998



<https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/maggi-hambling-my-studio-is-a-torture-chamber/>

Erişim: 08.05.2019

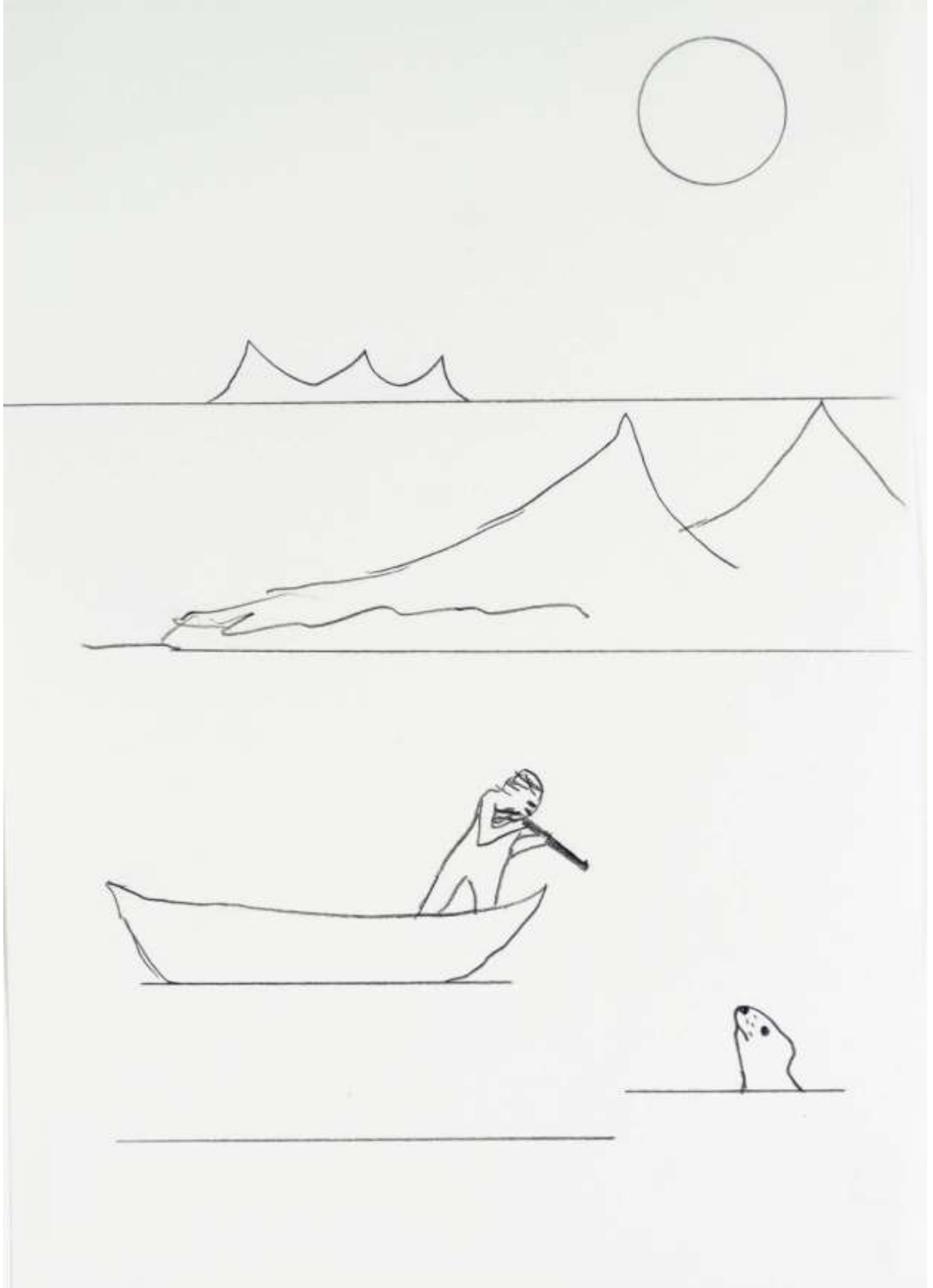
Shrigley'in eserleri kendisine ait koyu Britanya mizahı ile yüklüdür. 1990'ların ortalarından bu yana sanatçının çizimleri ham ve çocukça kalmakla beraber, fazlası

değil sadece verdiği mesajın anlaşılmasına yetecek kadar bilgi içeren bir tavır sergilemiştir. Sanatçıya göre bir eserde bazı bilgileri saklamak bir katalizör görevi görür, bazen belirli bir ölçüde ifadede bulunmak insanların hayal dünyasını yakalar ve eğer her şey açıklanmak istenirse, tüm hikâye anlatılabilir ancak bu yol büyük ihtimalle onu iyi aktarmanızı engelleyecektir. Resimlerinde sıklıkla çizim hatası olduğu gerçeği ve incelikten yoksun bilinç akımı metni, bir sanat eseri olarak onların değerini azaltmaktadır. Sanatçının çizimleri onun için her zaman önemli olan ana akım bir format olan kitap biçiminde veya ulusal gazetelerde yayımlanmıştır. Sanatçının yaptığı yüzlerce çizimden büyük bir kısmı halkın izlenimine sunulmamış, günlük mücadelelerin rahatsız edici Kafkavari gerçekliğini ve melankoliyi nakletmeye hizmet eden dolaysızlığı onun sanatının en başarılı olduğu zamanlardır. Sanatçı tamamlanmamış olan şeylerin kişiliğini sevdiğinden bahsetmiştir. İhanet ettiği bütün kaygılara rağmen tüm eğlencenin de üstünde kalan bir vaazdan ziyade Shrigley'in çizimlerinde dini ve tik kodlardan hâsıl olan gizli bir ahlak yatmaktadır. Sanatçı eserlerini filozofik anlamda son derece ölümcül olarak tanımlamış ancak mizahın eserleri sadece depresif olmaktan kurtardığını eklemiştir (Stout, 2014, s. 67).

Shrigley'in 2003 tarihli isimsiz eseri (Resim 57) dikey formatta kapalı bir kompozisyondur. Çizimde arka, orta ve ön olmak üzere üç plandan bahsedilebilir. Arka planda gökyüzü, güneş ve dağlar, orta planda çizimin solundan denizin ortasında doğru uzanan kayalık veya dağlar ve ön planda ise deniz, küçük bir tekne üzerinde bir insan ve sadece başı görünen fok betimlenmiştir. Ufku, ortadaki kıyıyı ve ön planda denizi betimlemekte kullanılmış ve cetvel ile çizilmiş gibi görülen yatay çizgiler fok balığını, insanı ve dağları betimlemekte kullanılan dikey ve diyagonal çizgiler ile dengelenmiştir. İnsan figürü yüzünde kişiselleştirmeye yönelik hiçbir detay yok iken, tam tersine fok, bağ kurabilmemize olanak sağlayacak şekilde ağız, göz ve burun gibi detaylarla betimlenmiştir. Tekne üstündeki insan figürü vahşice öne eğilmiş ve elindeki silahı ile fok balığını hedef almıştır. Deniz ile temas ettikleri çizgiler dikkate alındığında aslında tekne ve üzerindeki insan fok balığından çok gerilerde durmaktadır. Sanatçıya özgü bilinçli hatalardan birisi bu perspektif uyumsuzluktur.

**Resim 57**

David Shrigley, **İsimsiz**, kağıt üzerine grafit, 29,8x20,8 cm, 2003



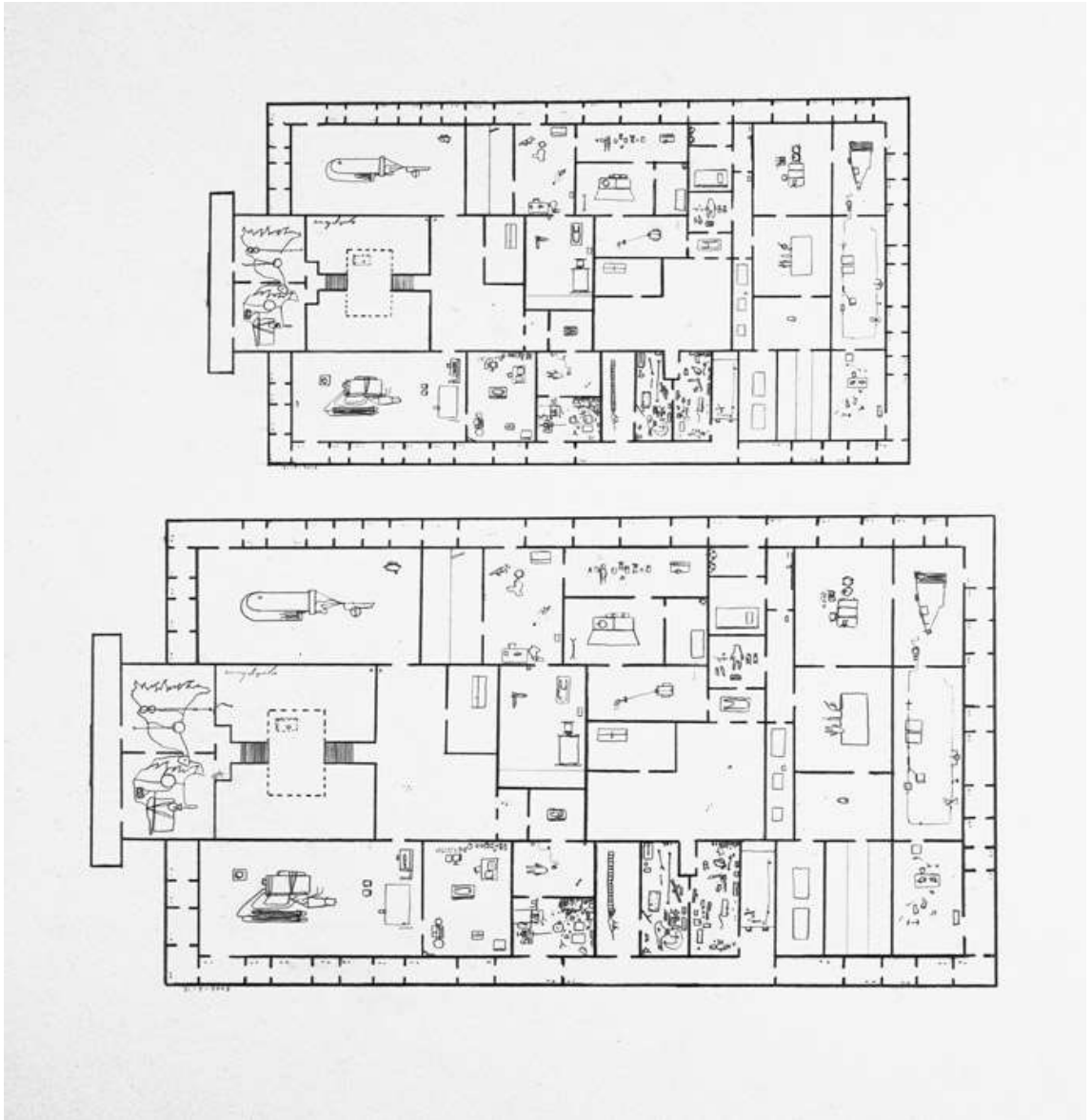
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/shrigley-untitled-t12360> Erişim: 07.02.2019



“Bir Bina Olarak Oto-portre” isimli projede (Resim 58) sanatçının odağı kendisi olmuştur. Buna rağmen bu eseri bir otobiyografik bir anlatım değildir. Burada sanatçı için sorgulanan özne yapay bir kişidir. Bu özne inşa edilmiş ve tasarlanmış bir dünyada sunulması hedeflenen icat edilmiş bir kişiliktir. Bu kişi ve inşa edilmiş çevresi öncelikli olarak heykeller ve yüklemeler ve bazı çizim temelli işler üzerinden sunulmuştur (Stout, 2014, s. 90).

### Resim 58

Mark Manders, **Ayakkabı Hareketi ile Çizim** / Bina Olarak Oto-portre'den İki Ardışık Kat Planı, kâğıt üzerine grafit, 109,7x79,8 cm, 2002



Katharine Stout, *Contemporary Drawing from 1960's to Now*, Tate Yayınları, 2014, Hong Kong, s. 91

Sanatçı diğerk bir çizim formunda (Resim 59) teknik şematik formatlardan ziyade taslak özelliğı ön plana çıkan bir tavır sergilemiştir. Bu çizimlerde Manders, her bir noktanın kaçış noktası ile olan ilişkisini silik ince çizgiler ile tanımlamıştır. Bu perspektif çizgileri esere düşünce sürecinin görselleşmesini tanımlayan bir kinetik enerji ve geçici bir kalite sağlamıştır. Çeşitli yazarlar Manders'in çizimlerini düşüncenin soruşturulması olarak tanımlamışlardır. Sanatçı için de çizim gözlemin sorgulanması değil düşüncenin sorgulanmasıdır. Manders, "Kendinize dışardan bakmak ve betimlediğiniz düşüncelerinizin bir kısmının dilsel ve bir kısmının da görsel olduğunu görmek çok ilginçtir" diyerek çizim eylemine dair düşüncelerini kaydetmiştir. Çizimler sıklıkla bir yaprak sayfa üzerine birkaç küçük hareket ile kompoze edilir. Aslında çizimler kâğıt yüzeyindeki sıkışmış siyah tozlardan fazlası değildir. Ancak izleyicide yaşamdaki önemli şeylere dokunabilen belirli ve özel bir dili uyandırabilir. Manders çizimi, sanatçı ve izleyici arasında karşılaştırma amacıyla asılı duran şeffaf bir zar olarak tanımlamıştır (Stout, 2014, s. 90).

Manders'in bu çizimi (Resim 59) dikey formatta kapalı bir kompozisyondur. Son derece çocukça betimlenmiş bir figür ve uçlarında minik bayraklar olan kuleler görülmektedir. Figürün bedeni, kolları, bacakları ve elleri tek çizgiler ile betimlenmiş, başı ise dairesel hareketler ile oluşturulmuş bir çizgi yumağından ibarettir. İki gözü ve ağzı ton farkı ile yüzünün geri kalanından ayrılmaktadır. Kâğıdın izleyiciye göre sağ altında belirlenmiş olan kaçış noktasına çok silik açık tonda çizgiler çizilmiştir. Bu uygulama, evrenin var oluşunu açıklayan büyük patlama teorisinde olduğu gibi tüm desenin bir noktadan bir anda ortaya çıkarak bize doğru geldiğı ve şimdiki halini aldığı izlenimini vermektedir. Çizime bilinçli bir çocuksuluk hâkim olsa da sanatçının düşünce ve çizim ilişkisi üzerine kaydettiğı bilgiler ışığında bu çizimlerin dışavurumcu özellikler taşıdığını söyleyebiliriz.

**Resim 59**

Mark Manders, **Kaçış Noktalı Çizim**, kâğıt üzerine grafit, 29,7x21 cm, 2006



Katharine Stout, *Contemporary Drawing from 1960's to Now*, Tate Yayınları, 2014, Hong Kong, s. 90

Herrera'nın eseri (Resim 60) ilk bakışta savaş sonrası bir “action painting” olarak görülebilir. Yeterli inceleme yapıldığında çizgi hareketlerinin bir rastlantıya dayanmadığı ve bilinçli bir düzenleme olduğu görülecektir. Daha dikkatli bakıldığında izleyici manzara ve insan bedeni renderlarının parçalarını görecektir. Bunlar bir Disney cücesinin şapkası ya da bir peri şatosunun kulesi olabilir. Sanatçının 2001 yılında uygulamaya başladığı, çocuk boyama kitapları ya da animasyon filmlerden alınma arka plan ve manzaraları kesip yeni bir düzenleme ile bir araya getirdiği işler gerçekleştirmiştir. Ardından 2005 yılında Berlin'deki Max Hetzler Galeri'si için dev bir kâğıda çizilmiş bir desenin çizgileri üzerine Rönesans'ta kullanılan delikler açma yöntemini uygulamış, pigmentleri kâğıda toz halinde uygulayarak üzerindeki desenin silik bir kopyasının arkasındaki duvara geçmesini sağlamıştır (Stout, 2014, s. 31).

### Resim 60

Arturo Herrera, **İsimsiz**, 2005, duvar üzerine kuru pigment, 402x838 cm



Katharine Stout, *Contemporary Drawing from 1960's to Now*, Tate Yayınları, 2014, London, s.30

Avustralyalı sanatçı Cameron Robbins çizim eyleminden her zaman bir basamağı çıkarmıştır. Çok detaylı çizim makinalarının üreticisi ve makinisti olarak hareket ve işaretin birlikteliğini, materyalin kırılğanlığına ve doğanın gücüne duyarlı bir akış olarak görmüştür. Sanatçının pratiğinin temelinde özellikle kaos teorisi olmakla birlikte biyolojiden fiziğe bilimin kural ve teorileri vardır. Robbins için doğanın enerjisindeki ön görülemeyen ve tahmin edilen farklılıklar sanatsal bir mücadele

ortaya koyar. İşte tam da kaotik olarak görülen şey bunu somutlaştırmaya çalışmaktır (Dexter, 2013, s. 238).

Rüzgâr çizimlerine (Resim 61) dairesel hareketlerin hâkim olduğu görülmektedir. Bu durum kullanılan makinanın dairesel hareketler ile faal olmasıyla ilişkilidir. Kalem sanatçının sınırını belirlediği bir aralık içinde sağa sola ve ileri geri, kâğıt ise rüzgârın yönüne göre dairesel hareket etmektedir. Rüzgârın hızına bağlı olarak kalemi hareket ettiren telin de esnemesiyle ve hafif kıvrılmasıyla sonuca bir katkı sağlamaktadır. Ortaya çıkan çizimler biçimsel benzerliğin yanında kavramsal olarak da doğa ile ilişkilidir. Doğa için döngüsel olma temel bir kavramdır. Sadece dünyamız ölçeğinde değil evrendeki tüm nesnelere dairesel hareket içinde olurlar ve akarlar.

Robbins sanat üretim yöntemlerini ve insanın doğa ile ilişkisini sorguladığı işlerinde doğal güçlerin ritim ve yapısını nesneleştirmeye çabalamıştır. Doğal güçlerin ritmini fiziksel işaretlere dönüştürmüştür.

#### Resim 61

Cameron Robbins, **Rüzgar Çizimleri**, kağıt üzerine mürekkep, 2008



<http://cameronrobbins.com/wind-drawings/> Erişim: 08.02.2019

## Resim 62

Güney Avustralya Queenscliff'de Cameron Robbins ve çizim makinası, 2008 kış gündönümü



<http://cameronrobbins.com/wind-drawings/> Erişim: 08.02.2019

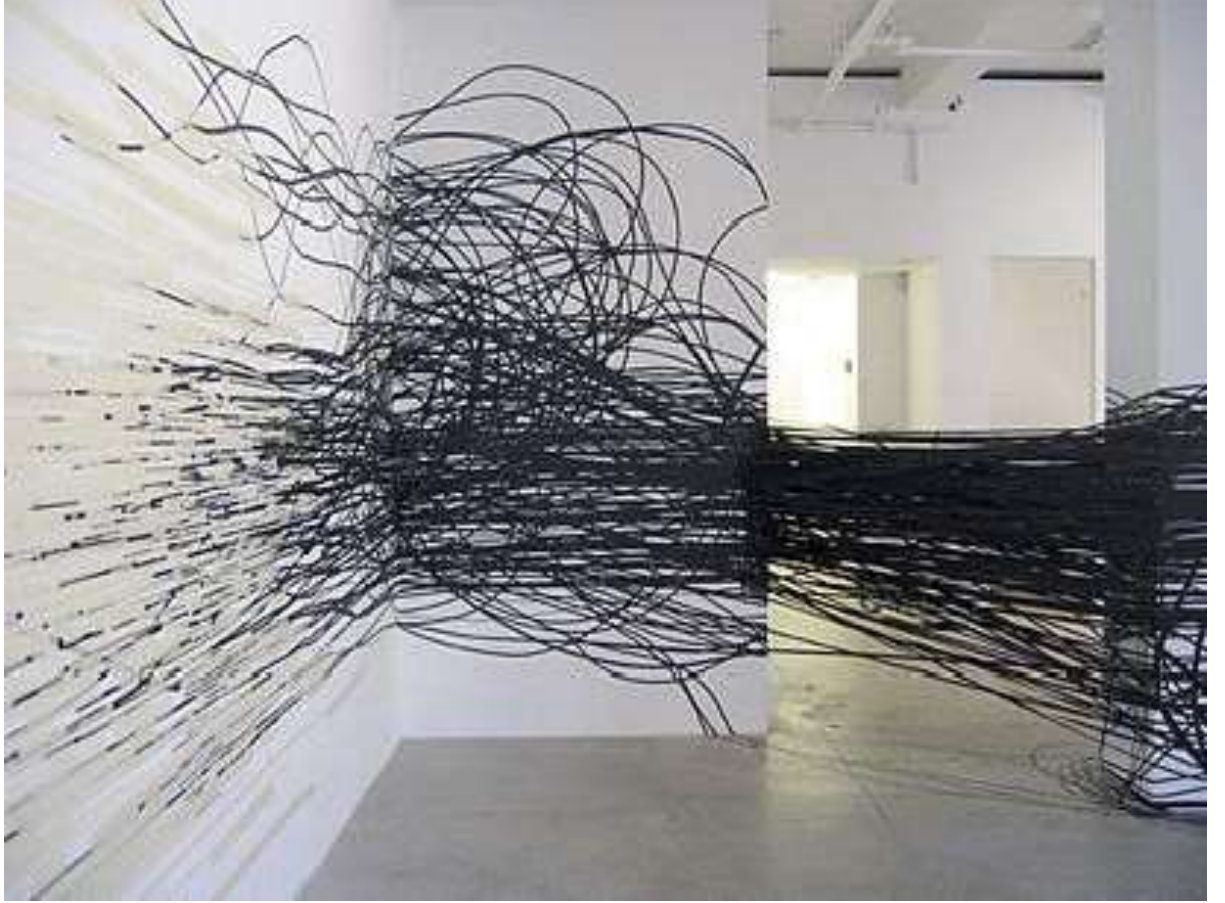
Polonya doğumlu Berlin’de yaşayan sanatçı Monika Grzymala genişletilmiş bir çizim formu (Resim 63) ile tanınmıştır. Farklı renklerde boyanmış ve neredeyse tamamı mekânda tekrar konumlanmış kolonlara ve donuk suluboya uygulanmış bir kaykay pisti yüzeyine birkaç farklı türde yapışkan bant uygulayarak geleneksel 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 ilk karşılaşmada izleyiciye hücresel 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 karşımızdadır.

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 63

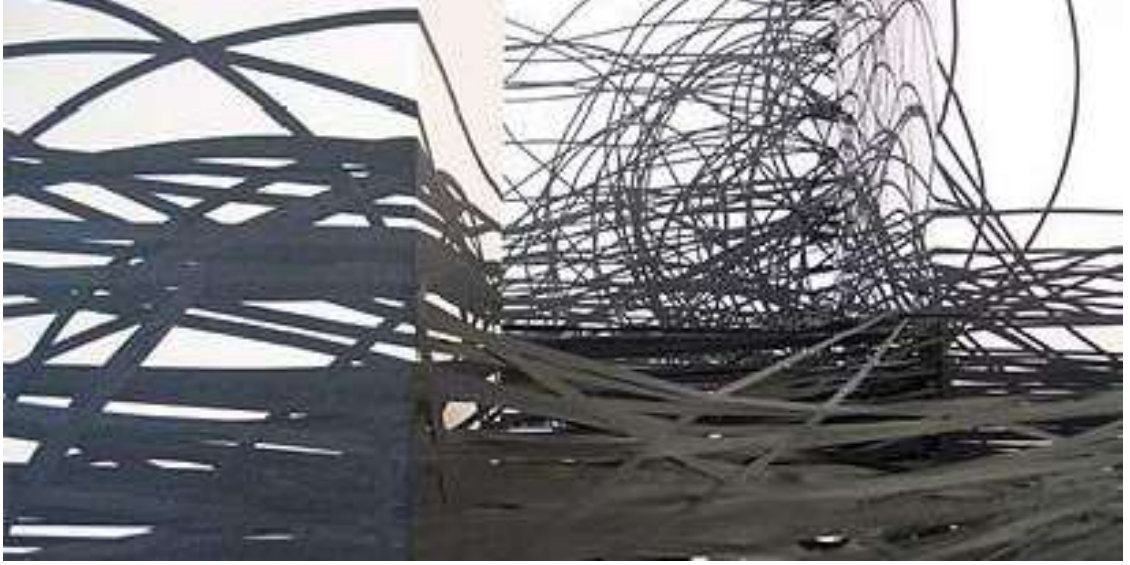
Monika Grzymala, **Transition** enstalasyonu detay, 3 boyutlu çizim, Çizgiyi Özgür Bırakma, Marian Goodman Gallery, New York, 2006



[http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2006\\_transition.html](http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2006_transition.html) Erişim: 12.03.2019

**Resim 64**

Monika Grzymala, **Transition**, 2006, detay



**Resim 65**

Monika Grzymala, sanatçı ve enstalasyonu, 2006



[http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2006\\_transition.html](http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2006_transition.html) Erişim: 12.03.2019



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 Yüksekokulunda 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 nitelermeyi sevdiğini ve onların zayıf ve arayış içinde olma hallerinin üzerinde durduğunu belirtmiştir (Robecchi, 2004, s. 129).

Sanatçı kütüphane adlı işinde (Resim 66) 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 66

Zilla Leutenegger, **Kütüphane**, 2007, duvar üzerine akrilik boya ve çizimli video yüklemesi, 3 dk



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

Kaoru Arima gazete sayfaları üzerinde beyaz akrilik boya ile oluşturulmuş alanlar üzerine 10'lu yaşlarda bir zihnin günlük kaygılarını aktaran çizimler yapmıştır. 1997 ve 2002 yılları arasında günlük gerçeklikteki hayal gücünün rolünü esaslı bir şekilde aktaran, genç bir beden cinsel garipliğinin etkisi ile birlikte, mitolojik canlıları, kayalar ve bitkilerden çıkan insan kafaları olan fantastik yaratıkları betimleyen binden fazla çizim gerçekleştirmiştir. Bu çizimleri (Resim 65) gazete sayfasının geçici yüzeyinde, şiirsel bir çizgi karakteri ile geleneksel Japon mürekkep çizimlerinin ruhunu, derme çatma bir grafiti stili ile birlikte eriten bir yaklaşımla meydana getirmiştir (Stout, 2014, s. 67).

Sanatçı çiziminde (Resim 67) beyaz akrilik ile dikey formatta tam bir geometrik formu olmayan bir alan oluşturmuş, üzerine grafit kalem ile iki figür betimlemiştir. Figürler haricinde mekân veya plan olarak değerlendirilebilecek bir eleman kullanılmamıştır. Önde betimlenen figürün ayakları yere basmamakta, gövdesi bir kuş gövdesine benzemektedir. Ayakları ise bir çuvalın iki ucu bağlanarak kapatılmışçasına birbirine düğüm atılarak bağlanmıştır. Arkasındaki figür geleneksel bir kıyafet giymiş ve

kollarını iki yana açmış, gövdesi 45 derecelik bir açı ile izleyiciye dönük ve öndeki insan başlı, kuş gövdeli ve ayakları birbirine bağlanmış figürü sol kolunun altına almış durumdadır. İki figür konforlu bir şekilde birbirine yaklaşmış ve yaslanmış durumdadır. Figürlerin solunda beyaz alanı dikey olarak keserek dışarı taşan hafif eğimli bir çizgi bulunmaktadır.

Münzevi şair ve keşişlerin ürettiği hicivler içeren 18. yüzyıl karikatürleri olan “giga”ların ardından, sanatçı, geleneksel estetiği çağdaş bir yorum ile kaynaştırdığı çizimlerini birer “yeni-giga” olarak adlandırmıştır (Stout, 2014, s. 67).

### Resim 67

Kaoru Arima, 2011.05.26, basılmış kâğıt üzerine akrilik boya ve grafit, 56x30 cm, 2011



Katharine Stout, Contemporary Drawing, Tate Yayınları, Hong Kong, 2014, s. 65

Marsel Proust için insan bedeni bir tür arşivdir. Bedene unutulmuş gibi görülen geçmişe ait anıların deposu gibi davranır. Bir uyluk kemiği, kol ya da bir el daha önceki bir anda benimsenen bir pozisyonu tekrar üstlenebilir ve bu basit tekrar eyleminden vücut istemsiz bir anıyı canlandırarak şimdi ve geçmişe kayıtlı farklı zamanların çarpışmasını harekete geçirir. Proust'a ait hafızaya fenomenolojik yaklaşım gelişimini Gosia Wlodarczak'ın işlerinde bulur. Onun disiplinlerarası uygulamaları çizim ve performans ile bağlantılıdır. Film, ses ve enstalasyonu birleştirdiği işlerinde sanatçının bedeni, sanatçının varlığı ve arşivleme eylemi arasındaki ilişkileri keşfetmeyi amaçlamıştır. Sanatçı olmanın, zamanda, mekânda ve dilde olanın gerçekleşmesini arşivlemeyi denediğini belirtmiştir (Dexter, 2013, s. 332).

Sanatçı 18 gün boyunca Brisbane Modern Sanatlar Müzesinin ön camlarına (Resim 68) pigment marker ile yüzleştiği ve gözlemediği dış dünyayı aktarmıştır. Gözlemediği ortamın sürekli değişiyor olması ortaya çıkan çizimin üst üste katmanlar halinde gelişmesine sebep olmuş, karmaşık bir yol haritası ya da sık bir ağ yapısı ortaya çıkarmıştır.

### Resim 68

Gosia Wlodarczak, **Window Shopping Frost Drawing for GoMA**, cam üzerine pigment kalem, 18 günlük performans, 1050 cm2, 2012



<http://www.gosiawlodarczak.com/Pages/Installations/GoMA.html> Erişim: 13.03.2019

## Resim 69

Gosia Wlodarczak, **Window Shopping**, Frost Drawing for GoMA, 2012



<http://www.gosiawlodarczak.com/Pages/Installations/GoMA.html> Erişim: 13.03.2019

Donaf, Atina'daki antika kitap satıcılarını tarayarak satın aldığı eski ansiklopedilerin harika ciltlerini, kitaplara düşkün biri olmanın getirdiği duygusal ve ekonomik çekincelerin üstesinden gelerek parçalar, en gözde sayfalarını diğerlerinden ayırır ve bilimsel olmayan bir sıralama ile büyük tuvallere sabitler. Sonra elde etmiş olduğu kolaja eli ile notlar eklemeye başlar ve sayfalarda önceden basılı olan resimleme ve metinler arasındaki bağlantıları mürekkep ile somutlaştırır. Böylece bu üç aşamalı süreçte kitaplara önemli dönüşümler içeren yaşamdan sonra bir hayat verebilmek için onları öldürmüş olur (Dexter, 2013, s. 88).

Sanatçı sayfaları alfabetik değil görselleri ve metni dikkate alarak resimsel kaygılarla sıralar. Akademilerin son derece hassas bir şekilde ayırdığı kategoriler burada hiçbir

anlam ifade etmez. Roman, Yunan ve Kiril alfabeleri Çin harflerine ve sıradan işaretlere karışarak yeni bir kule inşa etmezler ancak ayrıntılı, özenli hızlıca okunabilen yeni bir Babil ağı oluştururlar (Dexter, 2013, s. 88).

Esere (Resim 70) ilk bakışta izleyici bir haritaya baktığını düşünebilir. Bu harita birim olarak çizgi ve noktalardan oluşan bir dünya haritası gibi, evler, apartmanlar, sokaklar, caddeler, mahalleler, ilçeler, şehirler, ülkeler, kıtalar ve yeryüzünün tamamı detaylı bir şekilde işlenmiş durumdadır. En küçük birimden bütüne her şey birbiri ile direkt ya da dolaylı olarak bağlantılı bir ağ oluşturmuştur. Sanatçı eski dünyaya ait verileri bağlamından koparmış, farklı bir ortamda bir araya getirerek güncellemiş ve yeni bir dünya sunmuştur.

#### Resim 70

Antonis Donaf, **İsimsiz**, 2014, tuval üzerine yapıştırılmış kâğıtlar üzerine mürekkep, 300x400 cm



<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/62425/Antonis-Donaf-Untitled> Erişim: 27.02.2019

## Resim 71

Antonis Donef, **Art Los Angeles Contemporary** 2010'da sergilenen bir eserin detayı



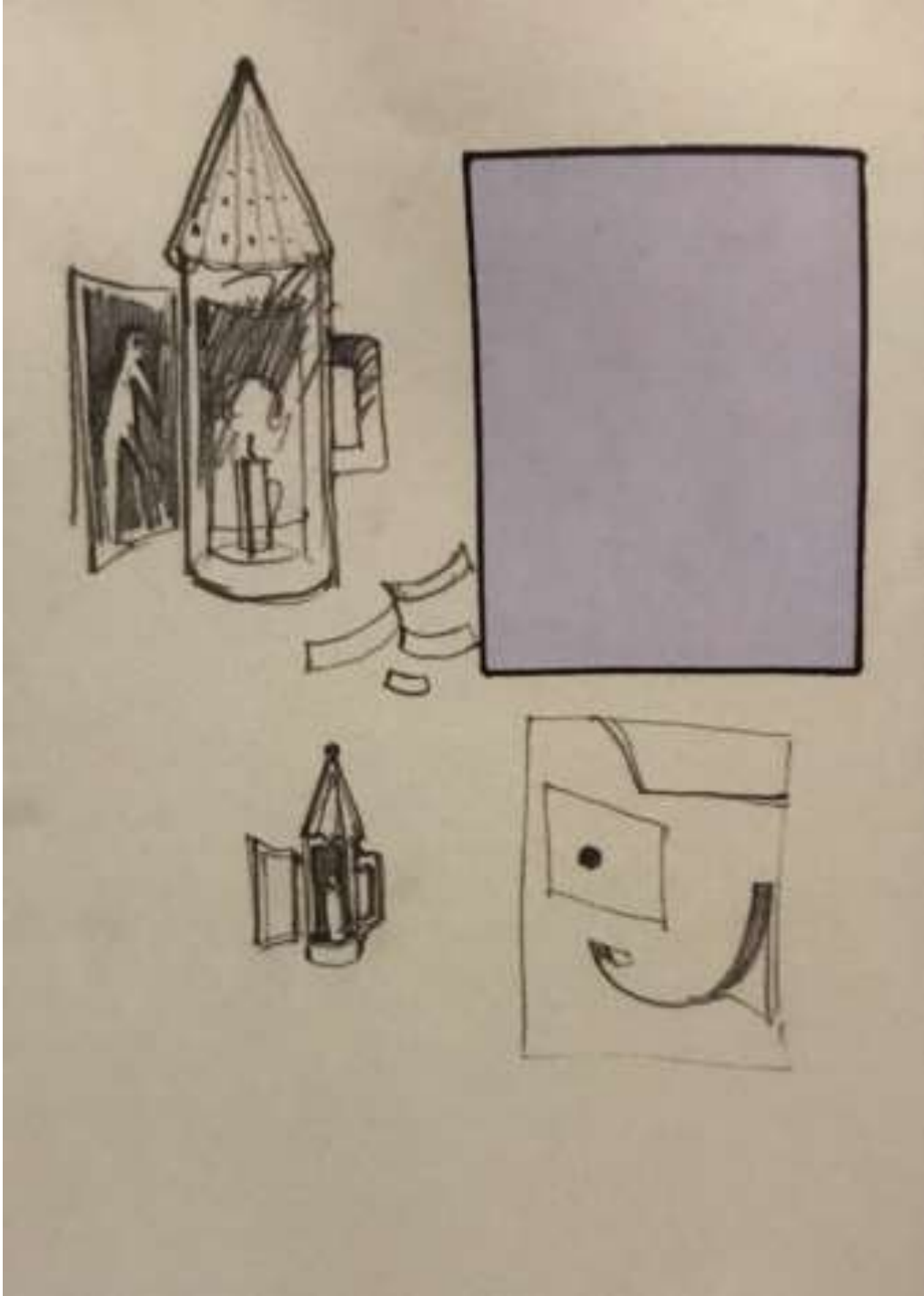
<https://www.youtube.com/watch?v=ht3gAGGZVbY> Erişim: 27.02.2019

Thomas Scheibitz normalde mimaride ve doğal formlarda bulunan sığ uzamsal planları tektonik bir inşa içinde kendi ilgi alanına aktarır. Çizimin sanat pratiğinde bir katalizör olduğunu, aslında çizim bir fikir ve o fikrin icra edilmesi arasındaki en önemli bağlantıdır sözleriyle açıklamıştır. Scheibitz'in çizimleri, resimlerinde ve heykellerinde olduğu gibi, çok perspektifli parçalanmış boşluk kavramında form ve biçimleri tanımlar. Sanatçı için parçalanma, bir grafik işaretin algılanan dünyadaki karşılığı ile olan ilişkisini yok etme isteği için çok faydalı bir araç durumundadır. Motifler algılanabilir bir formu yansıttıklarında bile sadece kendileri için vardır ve kendi yaratılışlarının otonom sistemleri ile ilişkilidirler. Scheibitz nesnelere, insanlar ve olaylarla günlük karşılaşmalarını işleyerek sürekli çizimler yapar ve not alma eyleminin salt görsel formunda bir çevre inşa eder (Stout, 2014, s. 35).

Sanatçı eseri (Resim 72) için ebat olarak uluslararası genelgeçer A4 ölçüsündeki bir kâğıdı tercih etmiştir. Yüzey kabaca dört bölüme ayrılmıştır. Sol üstte içinde mum olan bir kandil, sağ üstte siyah bir çizgi ile sınırlanmış gri bir dikdörtgen biçim, sol altta sağ üstteki çizimin küçük hali ve sağ altta ise dünyadaki herhangi bir nesneye gönderme yapmayan bir çizim bulunmaktadır. Sadece sahibinin rahatlıkla anlam vereceği gündelik bir not defteri sayfasına benzemektedir.

## Resim 72

Thomas Scheibitz, **İsimsiz**, 2012, kağıt üzerine kolaj, grafit ve pigment marker, 29,7x21 cm



Katharine Stout, Contemporary Drawing, Tate Yayınları, 2014,Londra, s.35

İngiltere 1970 doğumlu Jenny Saville YBA (Young British Artists) üyesi bir sanatçıdır. Resimleri entelektüel ve duysal olarak, birçok kültür ve sanat tarihi boyunca bedenın nasıl sunulduğıyla ilgili derin bir farkındalığı ortaya koyar. Resimlerinde betimlediğı saklanmayı reddeden, bağımsız ve hacmi ile öne çıkan



bedenleri, sanat tarihi içerisinde belirli bir alana kolaylıkla sokulmayı reddetmiştir (Jenny Saville, tarih yok).

Sanatçının eserleri toplumun insan bedeni ile ilgili artan sorgulamalarını dikkate alırken idealize edilmiş kadın güzelliğine bir tepki olarak da değerlendirilebilir. Yağlı boya eserlerinde desenlerine göre kütle ve hacim sorgulaması net bir şekilde ön plandadır. Kırılganlık, enstantane hissi, tamamlanmamış detaylar desenlerin plastiğine önemli bir katkı sunar. Çizim 1 adlı deseninde (Resim 73) ince, kalın ve kıvrımlı, üst üste yan yana tekrarlanan çizgilerle birçok farklı pozisyon ve yüz ifadesi aynı yüzeyde betimlenmiştir. Tamamlanmamış detaylar ve silik çizgiler ile değişen an duygusu vurgulanmıştır. Betimlenen bebek ve anne ilişkisi üzerinden kadının annelik rolü ele alınırken, annenin aşağıya sabitlenmiş bakışları izleyiciyi annenin iç dünyasına ve duygu durumuna yönlendirir. Bebek veya bebekler sürekli hareket halinde adeta anneyi hareketleri ile zorlamaktayken anne figürü iç dünyasına dalmış aynı zamanda çocukları da sarmaya ve tutmaya çalışmaktadır. Betimlenen bebek ve anne ilişkisi üzerinden kadının annelik rolü ele alınırken, annenin aşağıya sabitlenmiş bakışları izleyiciyi annenin iç dünyasına ve duygu durumuna yönlendirir. Burada toplumun kadına yüklediği annelik rolü ile kadının iç dünyasının arasındaki çekişme maddeleştirilmiştir.

**Resim 73**

Jenny Saville, **Röprodüksiyon çizim 1**, 2009-2010, kâğıt üzerine kalem, 226,3x176,5 cm



<https://gagosian.com/exhibitions/2010/jenny-saville/> Erişim: 07.05.2019

## 4. SANATSAL ÇALIŞMALAR

### 4.1. Sanatçı Beyanı

İmge yaratmak sanatçının yaratma eyleminde belki de en önemli süreçtir. Bu çalışma kapsamında üretilen çizimlerdeki yaratma eylemi de dış dünyaya dair kurguladığım imgelemler üzerinden biçimlenmiştir. Yaratma eylemimin zamansallığına hem tanık hem de araç olan çalışmalarındaki çizgiler de kendini her defasında yeniden inşa ederek (biçimsel olarak) kil tabletlerindeki alfabe gibi bir dil yaratıp imgelem gücümü görünür kılmaktadır.

Görünen dünyanın bellekte bıraktığı izin takipçisi olan ancak taklitçisi olmaktan sakınan bu imge yaratma sürecim, çizginin uzayan sonsuzluğuna bir sınır getirme eylemi olarak da tanımlanabilir. Uzayan, kıvrılan bu çizgiler bazen bir şehre dair iz düşünülürken bazen de yaşamı referans alan insan silüetine dönüşmektedir. Çizgi her ne forma girerse girsin, yaratma sürecimin en mahrem anının teşhir edilmesi olarak da yorumlanabilir.

Bu tez çalışması kapsamında ele alınan konuya paralel olarak gerçekleştirilen kare, yatay ve dikey formatlardaki 11 adet çizimde şehir görünüşleri ve portreler konu olarak seçilmiştir. Çizimler kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem ile gerçekleştirilmiştir. Şehirlerin merkezden uzak bölümleri ya da gecekondu denilen mahalleleri yansıtmacı dilden uzak bir tavırla betimlenmiştir. Çalışmalar, kesintiye uğramadan tüm yüzeyi dolaşan tek bir çizgiden oluşmuş gibi görünse de bu bir yanılsamadır. Asıl amaçlanan, uygulama esnasında yapılan çizime bakmayarak öğrenilmiş kalıplardan kurtulmak ve yansıtmacı kaygılardan tamamen özgür kalarak zihinden kâğıda dolaysız bir aktarım sağlamaktır. Ancak bu tamamen kontrolsüz bir süreç değildir. Çizim sürecinde aralar verilerek kâğıda bakılır ve tasarım ilkeleri bağlamında bilinçli yönlendirmeler yapılır. Çizgilerin seyreklikleri ve sıklıkları, yüzey üzerinde boş ve dolu alanların dağılımı güçlü bir gerilim oluşturmak için kontrol altında tutulur.

Desenlerde çizginin ifade imkânlarının sınırları merkeze alındığı için renk ögesi kullanılmamıştır. Çalışmalarda çizginin kendi başına sahip olduğu dolaysız aktarım kapasitesine odaklanılmıştır. Tasarım elemanlarından sadece biri olan çizginin kentlere

özgü birçok farklı detayı kolaylıkla aktardığı görülmektedir. Çatılar, kapılar, evler, apartmanlar, teller, asılmış çamaşırlar ve balkonlar gibi detaylar bir bütün içinde hem erimiş hem de bağımsız olarak varlıklarını devam ettirmektedirler.

Dünyanın çeşitli kentlerinden görünümüler içeren bu çalışmalar kentleşme politikalarına yönelik bir eleştiri olmadığı gibi durumun estetikleştirilmiş ya da idealize edilmiş bir sunumu da değildir. Kültür karşısında yaşamın, oluşun ve akışın ortaya çıkardığı bir kentleşme şeklinin öznel bir ifadesidir. Üretim aşamasında desenin çizildiği yüzeye bakmayarak akademik desenin belirlenmiş kuralları ve bu kuralların meydana getirdiği kaygılar bertaraf edildiğinde ortaya çıkan şey ile şehirleşme politikalarının ve kültürün dayattığı tüm zorunlulukların hiçe sayıldığı temel ihtiyaçlar ve doğal zorunlulukların meydana getirdiği gecekondu oluşumu arasında bir bağ vardır. Bu bağ tam olarak biçim ve içerik arasındaki bağdır. Bu durum araç mesajı belirler önermesini doğrular iken araç ve mesaj arasında iki yönlü bir ilişkiye de işaret eder. Biçim ve içerik arasındaki ilişki; modern anakent yaşamının bir sonucu olan bireyselleşme ve insanların birbirlerinden uzaklaşarak yalnızlaşması karşısında gecekondu mahallelerinde son derece küçülmüş özel alanda ve iç içe geçmişlik halinde somutlaşır. Çizimlerdeki yığın hissi de bu içe içe geçmişlik ile ilişkilidir. Tüm çizimlerde bu yığına karşıdan, betimlenen alanın dışından yani modernliğin inşa ettiği, şehirlerin planlanmış ve düzenli alanından bakılmaktadır. Bu durumun bir ötekileştirme ya da yukardan aşağı yönelmiş bir bakış olarak algılanması doğru değildir çünkü desenlerde kullanılan çizgi, şehirlerin söz konusu alanlarının en küçük ve yaşamsal detaylarını ziyaret ederek işlevini yerine getirmektedir. Her ne kadar bakış dışardan kaynaklansa da hedeflenen oradaki yaşama çizgi aracılığı ile dokunmaktır. Üst sınıfların alt sınıfları bireyselleştirmeden kitle ya da bir yığın gibi görme eğilimi bu çizimlerde söz konusu değildir. Çalışmalarda betimlenen detaylar üzerinden bireysel ve duygusal bir temas amaçlanmıştır. Gerçeklik ve simülasyonun sınırlarının eridiği bir zamanda gecekondu mahallelerinin olduğu bu yamaçlar çoğumuzun günlük yaşamda uzaktan izlediği bir görüntüdür. Çoğu insan şehrin bu bölümleri ile ancak magazinsel bir yaklaşımla geleneksel veya sosyal medyada karşımıza çıkan öyküleştirmeler üzerinden ilişki kurmaktadır. Ancak bu çizimlerde kullanılan yaşamsal detaylar ile bu tür bir yaklaşımın reddi hedeflenmiş, magazinleştirilmemiş gerçek gecekondu yaşamının tespiti sunulmuştur.

Biçimsel açıdan kompozisyonlara detaylardan arındırılıp bütünlük açısından bakıldığında ise inşa edilmiş ya da inşaya devam edilen kütleli bir yapıyla karşılaşmaktadır. Bir yumağın işlediği ağ gibi kesintisiz görülen bu kütleli yapı, kendi içlerinde birbirinden ayrılan hücreler gibi organik bir görüntü vermektedir. Çizginin yönlendirdiği hareketler ise boşluk ve doluluğu organize ederken, bu kütleli yapı şehirlerin çıkarmış olduğu ritmi bozuk uğultuya karşılık gelecek bir düzensizlikle kendini her defasında inşa etmektedir.

Şehrin ve içine gömdüğü gecekonduların topoğrafik çizimleri gibi bir yer tespit etme amacıyla bulunmayan çizimler, yaşama çizgi aracılığı ile bir dokunuşu ifade etmektedir. Nokta ile başlayıp devam eden çizginin, sonsuzluğu vaat eden zaman ile ilişkisi üzerinden bir tür deneyimleme olarak da kabul edebileceğimiz bu süreç, çalışmaların şehir görüntüleri üzerinden bir duygu aktarımı olarak da kabul edilebilir. Kenardaki boşluklar kütleli girintili çıkıntılı sınırlarını daha belirgin hale getirmekte, bu sınırları oluşturan birimler, detayları gözün algılamasını kolaylaştırmaktadır. İzleyici kimi zaman çeperdeki bir pencereden sarkan çamaşırlar, kimi zaman bir sokak lambası, kimi zaman da derme çatma bir binanın çatısına iştirilmiş tente aracılığıyla kompozisyonun içine girer ve özgürce dolaşan çizgiyi izleyerek dar sokaklar, dolambaçlı yollar, dik yokuşlarda ilerler. Bazen çatıların üzerine çıkar, oradan bir balkona atlar, elektrik tellerinin üzerinde yürür, köprüden geçer ve soluklanmak için bir boşluğa dalar. İlk bakışta büyümlü bir çizginin ritmik hareketleri ile oluşmuş gizemli bir yığın gibi görünen bu yapı yavaş yavaş kendini açar ve içinde gizlediği yüzlerce hikâyeye ortaya çıkmaya başlar.

İçeriğin dışında, çizginin başlangıcı ve sonunun sezilebileceği çalışmalarda imzanın da çizimin içine dâhil edilmesi ile izleyenin gözünün hareketi kontrol edilmeye çalışılsa da gözün bütünlükten bağımsız, çizgi aracılığı ile içi boşaltılmış mimari yapılarda ve her bir ayrıntıda gezinmesi amaçlanmıştır.

## 4.2. Sanatsal Çalışmalar

Bu tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların bazılarında yığma perspektif etkisi hissedilmekte bazılarında ise mekân geriye doğru uzanmaktadır. İlk bakışta harita benzeri bir çizim etkisi uyandıran kompozisyonlarda mekâna çoğunlukla karşıdan ve göz hizasından bakılmaktadır. Blok olarak algılanan kütleli kompozisyonu çevreleyen boşluk yüzey etkisini güçlendirmektedir.

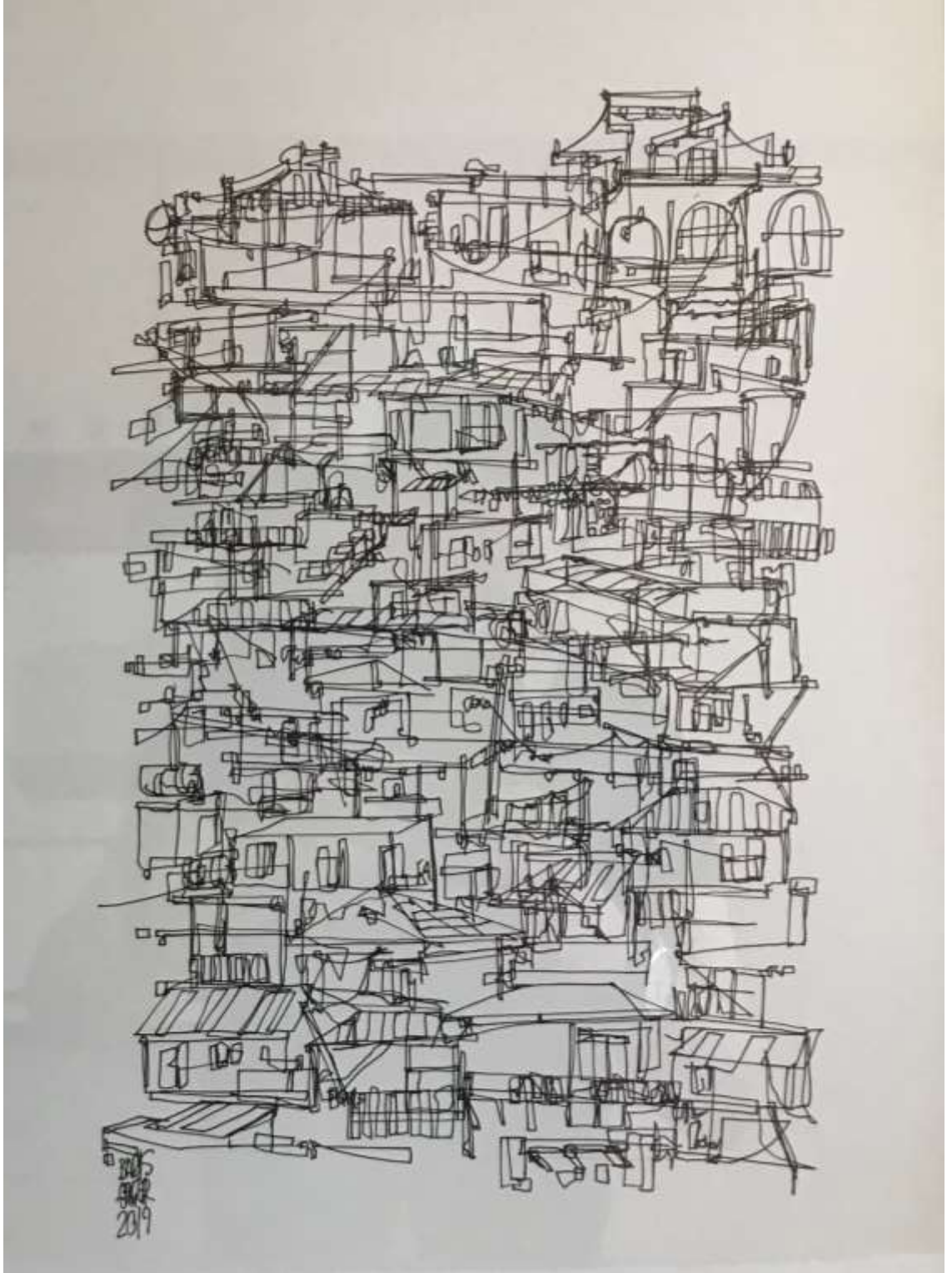
Bu dörtgen kompozisyonlarda çizginin dinamik hareketiyle oluşan denge, ritim, boşluk ve doluluk kentin periferindeki gecekondu mahallelerindeki yaşamın görsel karşılıklarını sunan ifade araçlarına dönüşür.

Kompozisyonları çevreleyen boşluk, betimlenen kadrajın kentten alınan bir kesit olduğunu düşündürmektedir. Öte yandan kare, dikdörtgen ya da üçgenimsi biçimlerin sınırlarını belirleyen dinamik çizginin kadrajın dışına taşmadan sürekli içeriye dönüyor oluşu izlediğimiz görüntünün bir kesit olduğu düşüncesini sekteye uğratır. Kendi içine kapalı bu bağımsız organizma, etrafındaki boşluğun da etkisiyle alabildiğine yassılaşır. Gerek perspektif daralma gerekse birimler arasındaki espas ilişkisi arka plana itilerek yığma perspektif yanılması oluşur.

Dikey formatta kapalı bir kompozisyon olan çizimde (Resim 74) üst üste gelişigüzel inşa edilmiş gibi görülen bir yığın ev betimlenmiştir. Bu yığın dik bir yamaçta katmanlar halinde kurulmuş birçok gecekondu oluşmaktadır. Bir gecekondu önündeki küçük alan bir alttaki evin çatısı durumundadır. Tam cepheden seçilen bakış açısı bu gecekonduların üst üste inşa edildiği yanılmasına sebep olmaktadır. Burada bir derinlik kaygısı güdülmemiş, tüm elemanlar tek bir planda ele alınmıştır.

Resim 74

Barış Gençler, Çizim, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 35x50 cm, 2019



Dikey format kullanılarak betimlenen şehir manzarasında (Resim 75-76) çizgilerin sıklığının artırılması ile meydana gelen koyu alanlar resimde derinlik etkisi oluşturmuştur. Yorumlanan evlerin bir yığın olarak sunulması bakımından diğer tüm çizimler ile benzerlik gösterse de bu çizimde evlerin uzaklaştıkça küçülmesi ve bazı bölgelerde neredeyse bir çizgi yumağına dönüşmesi birden çok planın meydana gelmesini sağlamıştır. Özellikle resim 76'da plan farklılıkları net olarak algılanmaktadır.



**Resim 75**

Bariş Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 50x70 cm, 2018



## Resim 76

Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 50x70 cm, 2018



Ahşap şaseye gerili pamuklu kâğıt üzerine çalışılmış kare formatlı desende (Resim 77) biçimlerin geriye doğru gidildikçe küçülmesi ve çizginin yoğunlaşması derinlik

yanılsaması oluşmasına neden olmuştur. Yüzeyle özgürce hareket ediyor izlenimi uyandıran çizginin oluşturduğu bütün kütle etkisi uyandırmakta, bu kütlelerin sınırları çok belirgin olmamakla birlikte yakın orta ve arka planın varlığından söz edilebilir. Kâğıdın dokulu yapısına ve açık sarı rengine bağlı olarak mürekkep farklı bir karaktere bürünmüş, çizgiler diğer desenlere göre ince ve zayıf görünerek zarif ama bir o kadar da güvensiz ve kırılmalı bir kütle etkisi ortaya koymuştur.

### Resim 77

Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 50x50 cm, 2019

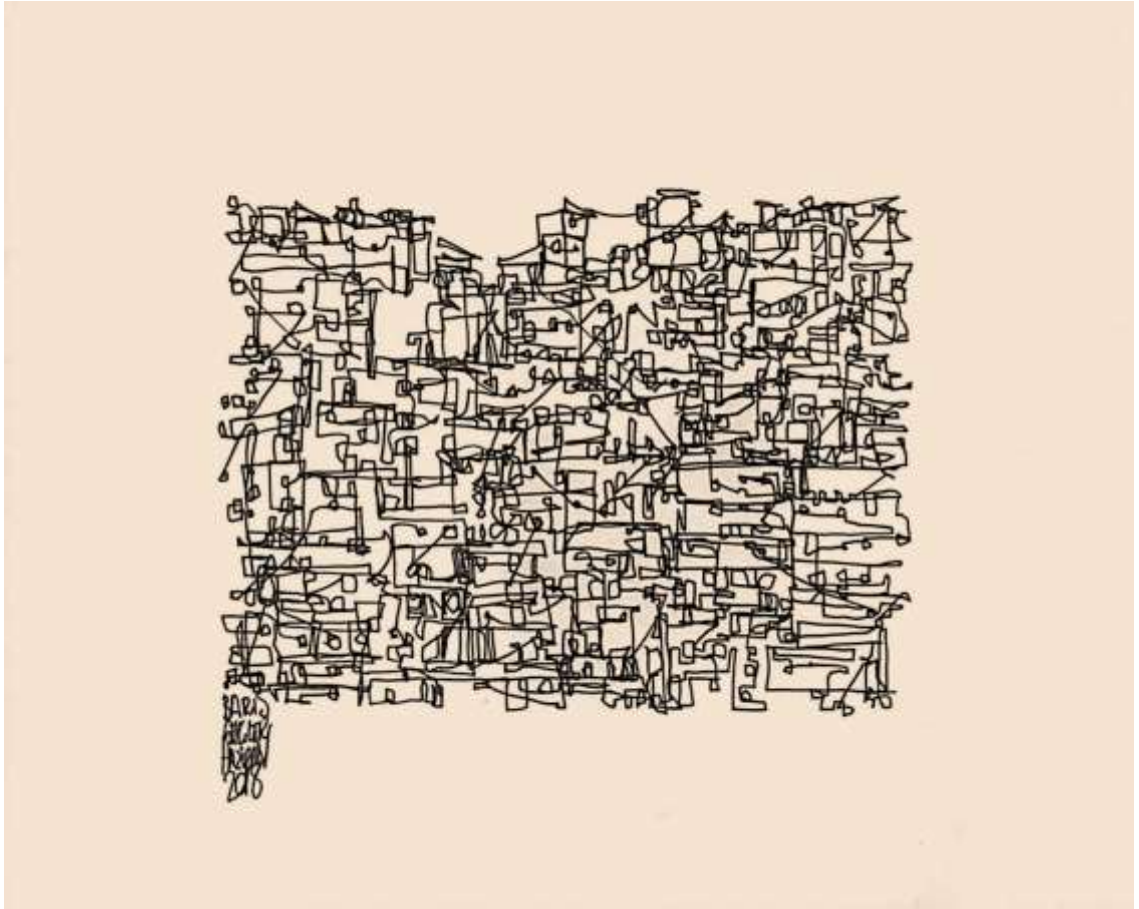


Dikdörtgen formatlı aşağıdaki desende (Resim 78) düz bir dış hatta sahip olan çizim alanı sağlam kütleli bir yığın sunmaktadır. Diğer desenlere göre soyutlamanın dozu artırılmış ve betimlenen konu adeta geometrik şekillere indirgenmiştir. Kareler, dikdörtgenler, bu kare ve dikdörtgenlerin içinde daha küçük kareler ve bu alanları

birbirine bağlayan diyagonal çizgiler öne çıkmıştır. Desende farklı planlardan söz etmek mümkün değildir. Çizgi yoğunluğu homojen bir şekilde yüzeye yayılmıştır. Çizgilerin betimlediği görüntü tek bir planda bir duvar gibi karşımızda yükselmektedir.

### Resim 78

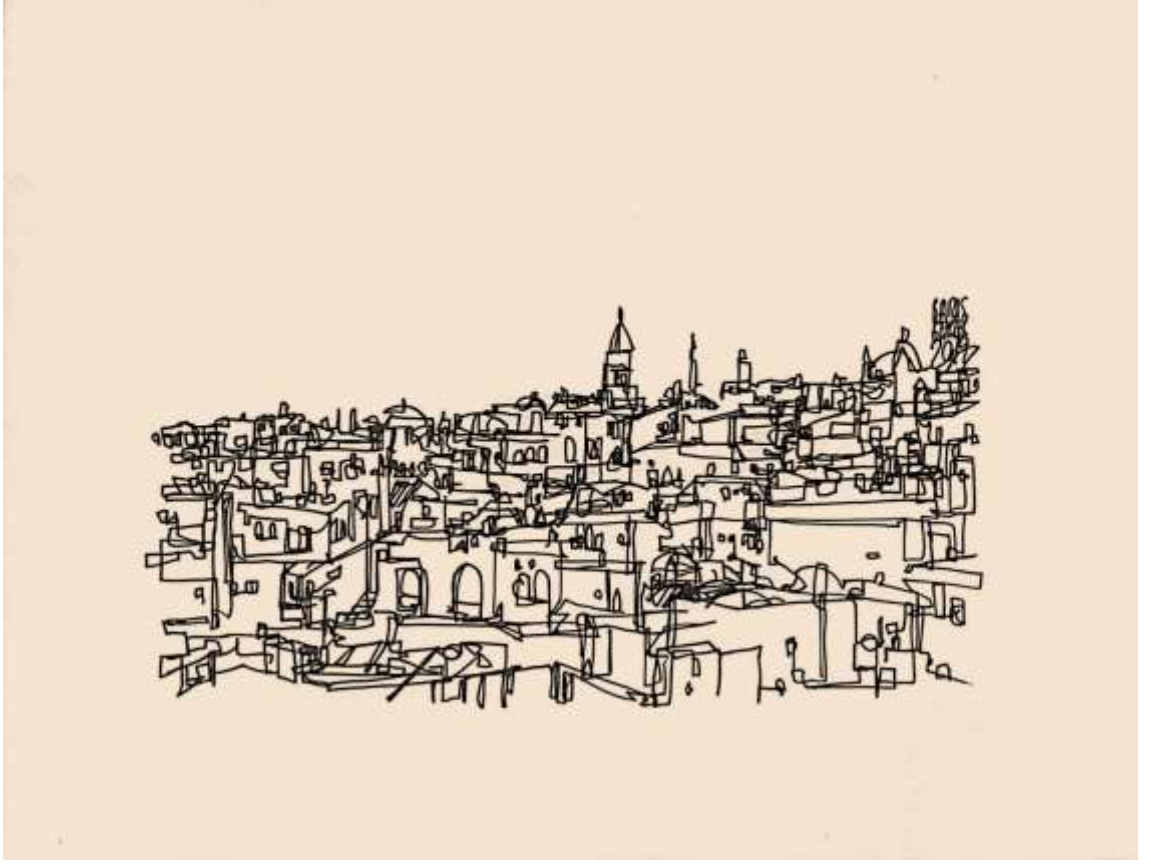
Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 20x30 cm, 2018



Yatay dikdörtgen formatlı şehir manzarasında (Resim 79) perspektif ilkeleri uygulanmıştır. Şehir dokusuna özgü pencere, kapı, kule/minare, duvar ve merdivenler gibi birçok detay kolaylıkla algılanmaktadır. Öte yandan çizginin ritmik hareketiyle oluşmuş olan tanımsız biçimler de kent dokusunu zenginleştirmekte ve espası güçlendirmektedir. Yarı kuş bakışı açısı plan farklılıklarını belirginleştirmiş, geriye doğru gittikçe yoğunlaşan çizgiler derinlik hissi meydana getirmiştir.

### Resim 79

Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 20x30 cm, 2019



Kalabalık figür gruplarının betimlendiği çizimlerde de soyutlamacı yaklaşım devam eder. Kütleli şehir manzaraları bu desenlerde (Resim 80-81) insan yığınlarına dönüşmüştür. Ancak gecekondu mahallelerindeki kaos burada yerini düzene bırakır. Devam eden çizginin etkisi ile birbiri içine geçen sıralı figürler geriye doğru gidildikçe silüete dönüşür ve bireysel kimlikler yok olur. Belli bir mesafeden bakılan bu insanlar büyük bir yığına dönüşür. Mekânın dışlandığı bu kompozisyonlarda çizginin farklı yoğunluklarda kullanılması hem boş ve dolu alanlar arasında bir denge oluşmasını hem de gözün tüm yüzeyde rahatlıkla dolaşmasını sağlamaktadır.

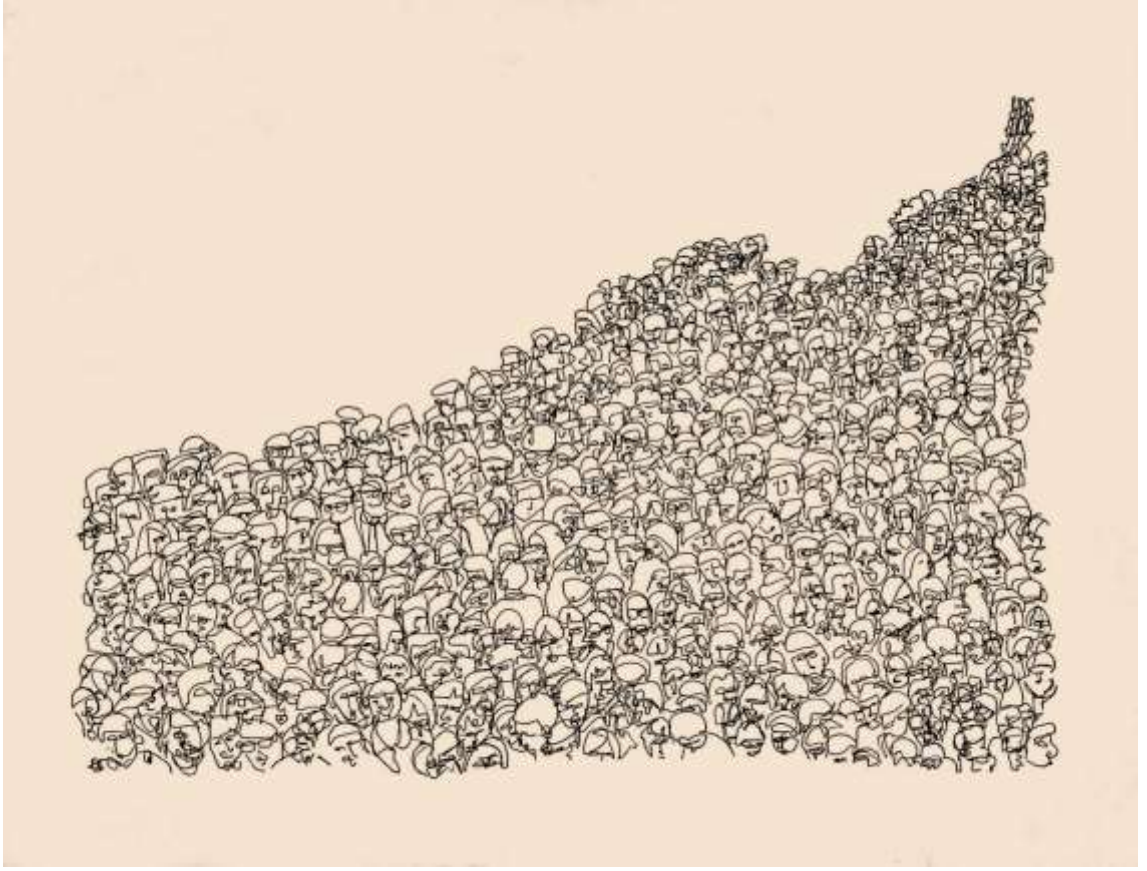
**Resim 80**

Bariş Gençler, izim, kğit üzerine siyah mürekkepli kalem, 10x20 cm, 2019



### Resim 81

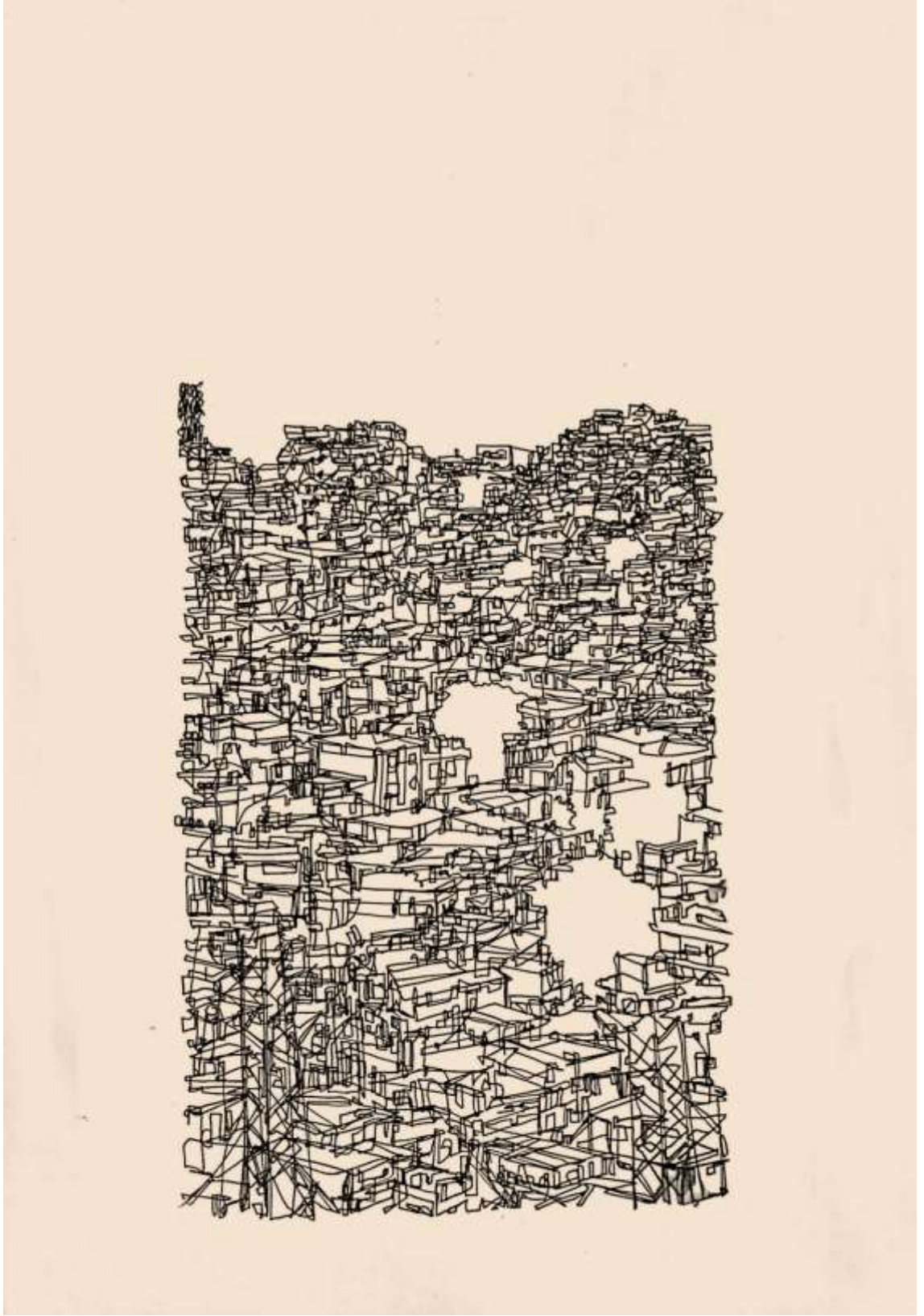
Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 10x20 cm, 2018



Dikey formatlı aşağıdaki çizimde (Resim 82) diğerlerine göre gerçeğe birebir bağımlı bir perspektif kullanılmıştır. Buna karşılık tüm çizimlerdeki soyutlama yaklaşımı devam ettirilmiştir. Şehir detaylarının geriye gittikçe küçülmesinin sebep olduğu derinlik yanılsaması ile çizimin sınırlarını belirleyen dikdörtgen hattın yassılığı birbiri ile çatışarak çizimin gerilimini arttırmaktadır. Ön ve orta planda şehir dokusunu belirleyen detayların formları algılanırken daha gerideki detaylar salt geometrik formlara dönüşmüştür. Çizimde açık koyu zıtlığından ziyade dolu-boş alanların oluşturduğu dengeden söz edilebilir.

**Resim 82**

Bariş Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 40x60 cm, 2018





Yatay formatta, diğer betimlemelere göre yakın plan olarak nitelendirilebilecek çizimde (Resim 83) evler, apartmanlar, elektrik direkleri ve telleri algılanmaktadır. Düz ve kararlı çizgiler yerine eğimli ve titrek çizgilerin hâkim olduğu desen izleyiciye, her an yıkılıp yerle bir olacak geçici ve yumuşak bir yığın sunmaktadır. Desenler farklı kalınlıkta çizgiler yerine tek kalınlıktaki bir çizgi ile tamamlanmıştır. Tüm çizimlerde olduğu gibi vurgu çizgi kalınlığı ile değil çizgilerin yönü ve sıklığı ile kurulmaya çalışılmıştır.

### Resim 83

Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 10x20 cm, 2018



Düz ve kararlı çizgilerin hâkim olduğu desende (Resim 84) yakın orta ve arka plandan söz edilebilir. Çizimin sağ yanında yakın ve arka plan yan yana gelerek, açık koyu karşıtlığı üzerinden gerginliği arttırmıştır. Resim 82’de olduğu gibi bu desende de perspektife bağlı kalınmıştır.

## Resim 84

Barış Gençler, **Çizim**, kâğıt üzerine siyah mürekkepli kalem, 35x50 cm, 2018



## SONUÇ

Nokta ile başlayan ve bir süreci takip eden çizgi, ifadenin en eski aracıdır. Yazının icadından önce resim ve şekillerle iletişim kurma çizginin varlığıyla gerçekleşirken, sanatın da en temelinde çizgi ve desen yer alır. 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 doğaya 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 deneyimi olarak Rönesans'ta olgunluk dönemine 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 savaşımını 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. (2014, Aralık 02). *Modernliğin Parçalanması ve Çağdaş Sanat*. Nisan 18, 2019 tarihinde aliartun: <http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-parcalanmasi-ve-cagdas-sanat/> adresinden alındı
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015, 11 6). *Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?* 11 13, 2019 tarihinde e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> adresinden alındı
- 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 Polisiği Hakkında Bir Eleştiri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. Çin: Ntv Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitapevi.
- Berger, J. (2018). *Portreler*. Metis Yayınları.
- 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
- British Museum Press Office. (tarih yok). *Maggi Hambling - Touch: Works on Paper*. The British Museum: [https://www.britishmuseum.org/PDF/Maggi\\_Hambling\\_press\\_release.pdf](https://www.britishmuseum.org/PDF/Maggi_Hambling_press_release.pdf) adresinden alındı
- Chilvers, I., & Smith, J. (2009). *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. New York: Oxford University Press.
- Dexter, E. (2013). *Vitamin D2 New Perspectives in Drawing*. New York: Phaidon.
- Dillon, B. (2009, Mart Nisan). An Adhesive Art. *Art on Paper*(13).
- Edeer, Ş. (2015). Abidin Dino ve Eller. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 149-162.

- Edgü, F. (2013). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*. İstanbul: Sel.
- Emmelhanz, I. (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç. *e-flux*(42).
- Eyüpoğlu, B. R. (1986). *Resme Başlarken*. İstanbul: Bilgi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*. (S. Atay Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Yayınları.
- Fontana, L. (1946). *White Menafesto*. theoria art. adresinden alındı
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gevgilili, A., Hasol, D., & Özer, B. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gökaydın, N. (2010). *Temel Sanat Eğitimi*. İstanbul: Moss Yayınları.
- İpşiroğlu, M. (1984). *Bozkır Rüzgarı*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Jenny Saville. (tarih yok). Mayıs 7, 2019 tarihinde [www.gagosian.com](http://www.gagosian.com):  
<https://gagosian.com/artists/jenny-saville/> adresinden alındı
- Lauer, D. A., & Pentak, S. (1995). *Design Basics*. Kanada: Thomson Wadsworth Yayınları.
- 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 Publisng.
- Ocvirk, G. O., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama*. (N. B. Kuru, & A. Kuru, Çev.) İzmir: Karakalem.
- Özol, A. (2012). *Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler*. İstanbul: Pastel.
- Öztuna, Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*. İstanbul: Yorum Sanat ve 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.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şehmuz, G. M. (2008). *Abidin Dino 1952-1993*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Tanilli, S. (1994). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanilli, S. (2003). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* (Cilt 6). İstanbul: Adam Yayınları.
- Türkmenoğlu, D. (2011). Çağdaş Bir İfade Formu Olarak Desen. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 41-50.
- Yılmaz, A. N. (2014, Aralık). Sanat ve Siyaset İlişkinin Dönüşümü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*(14).
- Yılmaz, E. (2010). Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(33).
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi.

## ÖZGEÇMİŞ

Barış Gençler 1983 Bursa doğumludur. Özel İnal Ertekin İlkokulu'nda ilk öğrenimini, Gazi Anadolu Lisesi'nde orta ve lise öğrenimini tamamlamıştır. Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı'ndan lisans, aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'ndan yüksek lisans diploması almıştır. 2008 yılında Bursa Uludağ Üniveristesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak göreve başlamış ve görevine devam etmektedir.