

MODERN SANAT VE DESEN



OSMAN SELÇUK EROĞLU

HAZİRAN, 2017

MODERN SANAT VE DESEN

OSMAN SELÇUK EROĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ (MA)

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANA BİLİM DALI

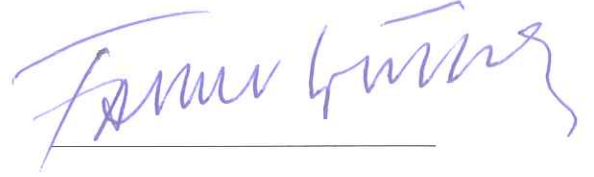
TEZ DANIŞMANI

PROF. GÜLVELİ KAYA

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

HAZİRAN, 2017

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Prof. Gülveli KAYA

Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

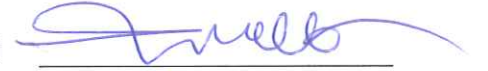


Prof. Gülveli KAYA

Danışman

Jüri Üyeleri

Prof. Gülveli KAYA (Danışman)/Yeditepe Üniversitesi



Doç. Dr. Teymur RZAYEV/Yeditepe Üniversitesi



Yrd.Doç. Muammer BOZKURT/Yıldız Üniversitesi



Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafına belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı belirtirim.



22 Haziran 2017

Osman Selçuk Eroğlu

ÖZET

Neolitik dönemlerden başlayarak günümüze kadar desen insanoğlunun kendisi resimsel olarak ifade etmesinin temel aracı olmuştur. Sanatçılarca uzun bir dönem boyunca daha çok hazırlık eskizi olarak ele alınan desen özellikle 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra başlı başına bir sanat eseri olarak görülmeye başlamıştır. Diğer bir deyişle önceleri desen, henüz bitirilmemiş, değişmekte ve değişebilecek olanın ifadesi kabul edilmekteyken modernite ile başlayan süreçte günümüzde komple bir sanatsal ifade şeklini almıştır.

Meydana getirilmesindeki sürecin yalınlığı ve kullanılan malzemelerin basitliği deseni herkesin kolayca ulaşabildiği ve kendini ifade edebildiği bir sanatsal form haline getirmiştir. Bu anlamda yaratıcı süreci yakalamanın en direk ve arabulucusuz yolu olmasından dolayı desen, kavramsal sanat uygulamalarında da kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler : Desen, Eskiz, Modernite

ABSTRACT

Starting from neolithic ages till today drawing has been a fundamental way of artistic expression for the mankind. Drawing which has been seen by the artists as a preparatory sketch for a long period time, has started to be perceived as a complete artwork especially by the second half of the 19th century. In other terms while drawing was once being perceived as an expression of the unfinished, the changing and the to-be-changed, it became a complete form of artistic expression with the onset of the modernity.

By the purity of its creation process and with the simplicity of the materials used drawing has become an artistic form of expression which can be accessed and used by many. As a result drawing is also being utilised in conceptual artworks since it is the most direct way of the creative process without the need for an intermediary.

Key Words : Drawing, Sketch, Modernity

Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans tez çalışmalarım boyunca bilgi ve deneyimleri ile bana yol gösteren, zamanını ve emeğini esirgemeyen tez danışmanım Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Sayın Prof.Dr.Gülveli Kaya'ya teşekkür ederim. Akademik eğitimim boyunca bana motivasyon sağlayan, tecrübesine ve bilgi birikimine saygı duyduğum Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanı Sayın Prof.Dr. Zahit Büyükişliyen'e ve resim çalışmalarım sırasında benimle ilgilenen ve desteğini esirgemeyen hocam Sayın Yrd.Doç.Dr. Hakan Özer'e teşekkürlerimi sunarım.

Osman Selçuk Eroğlu

İstanbul, Haziran 2017

İÇİNDEKİLER

Onay Sayfası	iii
İntihal Sayfası	iv
Özet	v
Teşekkürler	vii
İçindekiler	viii
Resim Listesi	ix
1.Giriş	1
2.Desen ve Resimdeki Önemi	3
3.Rönesans Resminde Desen	8
4.Romantizm	14
5.Empresyonizm	17
6.Modern Sanatta Desen	21
6.1.Modern Sanat	21
6.2.Modern Sanatı Farklı Kılan Unsurlar	23
6.3.Modern Sanatta Desenin Yeri	24
6.3.1.1880’li-1940’lı Yıllar Arasında Desen	24
6.3.2.1940’lı-1970’li Yıllar Arasında Desen.....	43
6.3.3.1970’li Yıllar-Günümüz Arasında Desen	64
7.O.Selçuk Eroğlu’nun Resimlerinde Desen	78
8.Sonuç	87
9.Kaynaklar	89

RESİM LİSTESİ

Resim	Sayfa
2.1 Tek Boynuzlu At (The Unicorn),Lascaux mağarası,Fransa	4
3.1 Leonardo Da Vinci,Vitrivius Adamı,1490	9
3.2 Leonardo Da Vinci, Kertenkelenin Sadakatinin Timsali,1496	10
3.3 Fillipino Lippi, Ayakta ve Oturarak Kitap Okuyan Delikanlı,1458	11
3.4 Rafael, Bakire ve Çocuk ile Vaftizci Yahya,1506-7	12
3.5 Titian, İki Satirli Manzara,1505-10	12
3.6 Francesco Salviati, Evangelist Aziz John,1548-9	13
3.7 Michelangelo, Papa Julius II'nin mezarı için tasarım,1505	13
3.8 Rembrandt, Yatan Aslan Eskizi,1650-52	14
4.1 Gericault, Medusa'nın Sali,1818-19	16
5.1 Monet, İzlenim,Gündoğumu,1872	17
5.2 Renoir, Galette Değirmeninde Dans,1876	19
6.1 Fernand Leger, Pervaneler,1918	25
6.2 F.T.Marinetti, Futurist Words in Freedom,1919	25
6.3 Jean Dubuffet, The Key is Under the Window-Shutter,1944	27
6.4 Henri Matisse, Laleli Kız (Jeanne Vaderin),1910	28
6.5 Joan Miro, Desen-Kolaj,1933	29
6.6 Jean Arp, Şans Kanunlarına göre Düzenlenmiş Kareli Kolaj,1916-17	30
6.7 Tanguy, Miro, Morise, Ray, Çıplak,1926-27	31
6.8 Picasso, Hasır Sandalyeli Ölü Doğa,1912	32

6.9 Kurt Schwitters, Desen A2:Hansi,1918	33
6.10 Georges Braque, Portekizli,1911	34
6.11 George Grosz, Hizmete Uygun,1918	34
6.12 Aleksandr Rodchenko, Yapı,1920	36
6.13 Kazimir Malevich, Süprematist Elemanlar : Kareler,1923	37
6.14 Piet Mondrian,Deniz ve Yıldızlı Gökyüzü,1915	38
6.15 Ed Lissitzky, Proun GK,1922-23	39
6.16 Chirico, Matematikçiler,1917	41
6.17 Kazimir Malevich,Geleceğin Leningrad Evleri:Pilotun Evi,1924.....	42
6.18 Jackson Pollock, Numara 7,1952	44
6.19 Piero Manzoni, Parmak İzi,1960	46
6.20 Philip Guston, Desen,1953	45
6.21 Joseph Beuys, İsimsiz (Hare Kadını),1952	48
6.22 Brice Marden, İlham Perisi Deseni 5,1989-91	49
6.23 Cy Twombly, İtalyanlar,1961	50
6.24 Henri Matisse, Kolye,1950	50
6.25 Jasper Johns, Dalgıç,1962-63	51
6.26 Ellsworth Kelly, Vahşi Üzüm,1960	52
6.27 Andy Warhol, Para Tomarı,1962	53
6.28 Edward Ruscha, Kıvrık Kenarlı Hey,1964	54
6.29,Claes Oldenburg, Büyük Fagend, Rüya Durumu,1967	54
6.30 Georg Baselitz, Ağaç Yontma için Çalışma,1967	56
6.31 Jorge de la Vega, Dökümanter,1966	56

6.32 Willem De Kooning, Kadın,1965	57
6.33 Agnes Martin, Organ Notu,1962	59
6.34 Carl Andre, İsimsiz,1960	60
6.35 Sol Lewitt, Duvar Deseni #260,1975	60
6.36 Eva Hesse, İsimsiz,1966	61
6.37 Joseph Beuys, Güneş Evresi,1974	63
6.38 Philip Guston, İsimsiz,1980	66
6.39 Andy Warhol, Kuru Kafalı Otoportre,1978	67
6.40 Enzo Cucchi, Palla Santa,1980	68
6.41, Sherrie Levine, 1917 Sergisinden,1984	69
6.42, Sigmar Polke, Nöbetçi Kulesi,1984	70
6.43, Martin Kippenberger, Balla Balla,1994	71
6.44 Allan Mccollum, Otuz Desen Koleksiyonu,1988/1990	71
6.45 Raymond Pettibon, Oto-portre, 2001	72
6.46 Robert Gober, İsimsiz, 1995	73
6.47 Janine Antoni, Kelebek Öpücükleri, 1996-99	74
6.48 Huang Yong Ping, Uzun Sarmal, 2001	75
6.49 Dave Muller, Mulleryığını, 2004	76

O. SELÇUK EROĞLU’NUN RESİMLERİ

7.1 Kolaj 1,2016	78
7.2 Kolaj 2,2016	79
7.3 Geçmişin İzleri 1,2016	80

7.4 Geçmişin İzleri 2,2016	81
7.5 Geçmişin İzleri 3,2016	82
7.6 Geçmişin İzleri 4,2016	82
7.7 Geçmişin İzleri 5,2016	83
7.8 Geçmişin İzleri 6,2016	83
7.9 Geçmişin İzleri 7,2016	84
7.10 Geçmişin İzleri 8,2016	84
7.11 Geçmişin İzleri 9,2017	85
7.12 Geçmişin İzleri 10,2017	85
7.13 Geçmişin İzleri 11,2017	86
7.14 Geçmişin İzleri 12,2017	86

1. GİRİŞ

Çizgiye yüklenen sembolik ifadelendirmeler bizi mağara resimlerinden günümüze, insanlığın ortak geçmişi, algı ve tasarımları bakımından atalarımıza bağlamaktadır. Desen ilk insanlardan beri dünya ve evren ile gerçeğimizde ortak diyalog ile şekillenen varoluşumuzu anlamlandırmanın en temel yollarından biri olmuştur.

1800'lerin ortalarında başlayan romantizm akımını takiben empresyonizmle birlikte sanatta geleneksel olandan bir kopuş yaşanmaya başlamıştır. Modernitenin başlangıcı olan bu süreç deseni de kaçınılmaz olarak etkilemiştir.

Klasik sanatta çoğunlukla nihai sanat eseri için bir hazırlık çalışması veya sanat eğitiminin vazgeçilmez bir aşaması olarak görülen desen modern sanatla birlikte başlı başına bir sanat yapıtı olarak görülmeye başlamıştır. Diğer yandan takip eden süreçte Batı akademik geleneğinde sanat eğitiminin temeli sayılan desen, 1970'lerle birlikte geçmiş uygulamaları bırakmanın kavramsal bir ifadesi olarak pek çok sanat okulunda terk edilmeye başlamıştır. Günümüzde ise bağımsız bir eylem olarak addedilen desene karşı artan bir ilgi söz konusudur. Desen kendini ifade etmenin en demokratik ve ekonomik yolu olarak kabul görmektedir (Dillon, 2009, s.6).

Desen kendini bu yolla ifade eden sanatçılar için bir fikrin başka bir medyum yolu ile ifadesinden çok başlı başına bir sonuçtur. “ Sanat eleştirmeni WGT Mitchell'e göre desen görsel üretimin merkezinde yer almakta, mimari ile heykel sanatının kesişim noktasında bulunarak bedenden çıkıp tekrar bedene dönmektedir “ (Dillon, 2009, s.6).

Günümüzde desen, plastik bir etkinlik olarak yaşamımızın her alanında, yaptığımız planlara ilişkin karalamalardan tutunda bir mekanda varlığımızın işaretlerini aktardığımız grafitilere kadar çevremizde genişleyen formda yayılmaktadır.

Özellikle 1960’larda çizginin, sembolik değeri önemsenmeksizin “soyut bir işaret“ olarak ele alınması ile kavramsal sanatçılarla beraber yeni sanatsal yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Çizginin soyut bir düşünce olarak radikal dönüşümünde desenin beyaz kağıt yüzeyinden zaman ve mekana yayıldığını izleriz. Görsel örneklerle desenin kapsamı bir noktanın hareketinin galeri duvarları boyunca sürdürülmesi ya da bir dansçının sahnede dinamik çizgiler oluşturan hareketlerine kadar genişlemektedir (Türkmenoğlu, 2016, s.2).

Dönemimizde farklı disiplinlere ait elemanların bir araya getirilmesi ile desen, hibrit bir yapıya dönüşürken, içerisinde modernizme ait elemanların bulunduğu yeni bir yapı oluşmuştur. Sanatçının öznelliğinin başlıca temsili ya da imzası kabul edilen hareketli çiziminin (gesture), geçerliliği konusunda uyanan şüpheyne rağmen, desenin hala başlıca özelliği kişiye ait öznelliğini sürdürebilmesidir.

Bir sürecin anlatımı ve bir sentez olarak desen, birçok işlevi bütünleştirmektedir. Bir bakıma desenin bakış, dokunuş, deneyim alanı olarak somutlaşan durumların çeşitli şekilleri mümkün kılma kapasitesinden bahsedilebilir. Bu anlamda hafıza ile birlikte düşünüldüğünde hareketli çizim eylemi, yapımcısının duygusal süreçlerinin de bir aktarımı olmaktadır.

Sanat tarihinde tamamlanmış bir yapı olarak tasarlanan resim ile karşılaştırıldığında desen henüz bitirilmemiş, değişmekte ve değişebilecek olanın ifadesi olarak kabul edilmektedir. Buna göre desen oluşmakta olan bir sürecin bildirimidir. Yüzeyin sürekli uygulamalar ile gizlendiği resmin aksine çizgi var olabilmek için zeminin boşluğunu büyük ölçüde korumaktadır. Ayrıca uygulamanın başlangıcından beri yanlışlıklar ve silgi izleri de dahil, yüzey üzerine uygulanan tüm izleri korumak yolu ile desen bir bakıma kendi hatalarını kullanan bir formdur. Yalınlığı, samimiyet ve saydamlığı beyaz kağıda kaydedilen tüm izlerle sürdürebilmesi yönünden desen başlangıç, gelişme ve sonuçtan oluşan bir süreçte hareket halinde olmayı belirtmektedir.

Modern sanatta desen yeni bir varoluşu ve geri dönüşü yaşamaktadır. Bu geri dönüş bir hayaletin dönüşü olmayıp çağdaş yaklaşımlar içeren bir geri dönüştür.

2. DESEN VE RESİMDEKİ ÖNEMİ

Desen sanatsal ifadenin en temel yöntemlerinden biridir. Neolitik dönem mağara duvarları üzerindeki işaretlerden çağdaş sanata desen, temel bir sanatsal ifade olarak değerlendirilmiştir. Desenin bu temel niteliği boş kağıt yüzeyindeki yalınlığı ve spontanlığında ortaya çıkmaktadır. Lascaux mağaralarındaki büyüleyici desenler insanoğlunun çizgisel resim yapma güdüsünün en iyi örneklerini sunmasına karşın, Rönesans dönemine kadar mükemmel bir sanat örneği olan desenleri görmek mümkün olmamıştır (Metropolitan Museum of Art, para.2, 2016).



Resim 2.1 Tek Boynuzlu At (The Unicorn), Lascaux mağarası, Fransa

Desenin 30,000 ile 10,000 yıl önce mağara resimleri ile başlayan serüveni antik Mısır'da tapınakların süslenmesi, yine antik Yunan'da vazo ve tabakların zarif süslemeleri şeklinde devam etmiştir. Kağıdın 12.yüzyıla kadar çok az kullanılmış olması nedeniyle günümüze pek azı ulaşan Ortaçağ dönemi desenleri Rönesans döneminde de olduğu gibi sanatçılarca hazırlık çizimleri ve sonraki yapıtları için birer kaynak olarak kullanılmıştır.

Sanat tarihçisi Joseph Meder deseni grafiksel bir tekniğin öne çıktığı ve resimden çok yazıya yakın olan kendine has bir sanat olarak tanımlamıştır. Yazar Philip Rawson'a göre ise desen bir sanat eserinde renk ve üç boyutlu uzamdan bağımsız ve sadece ton ile ifade edilebilen bir öğedir (Petherbridge, 2014, s.8).

Yazar ve doğa filozofu Pliny desen ve resmi karşılaştırırken farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Ona göre doğa dişi (feminen) iken, entelektüel alan erkeksidir (maskülen). Bu dişi olanın eksikliğini, erkeksi olanın doldurmasına bir

alegoridir. Aynı şekilde resim de, desenin eksikliğini doldurmakta, yani işin içine rengi katmaktadır (Petherbridge, 2014, s.20).

2.Yüzyıl'da yaşayan Atina'lı yazar Athenagoras'a göre çizgisel desen bir atın güneşte beliren gölgesinin hatlarını çizen Saurias tarafından, resim ise bir tablet üzerine bir kadın ve erkeğin tasvirini yapan Kraton tarafından bulunmuştur.

Fotoğrafın mucidi William Henry Fox Talbot şunları söylemiştir : *“ Ona eşlik eden fikirlerden yoksun bırakılmış durumdaki ve sadece nihai doğası içinde değerlendirilen resim bir kağıt üzerine serpiştirilen çeşitli yoğunluktaki ışıklar ve gölgelerden oluşmaktadır “*.

Alman sanat tarihçisi ve arkeolog Johann Joachim Weckelmann ise çizim ve desen üzerine şunları yazmıştır : *“ Antik dönemden kalma öğretiler bize desenin bir insanın nasıl görüldüğü değil, ne olduğunu söylediğini göstermektedir. Öyle ki onun vücudunun görünüşünü değil fakat gölgesinin hatlarını. Bu temel şekilden yola çıkan sanatçı ise oranlar üzerine yoğunlaşarak kendini Yunan sanatındaki en üst güzellik olarak gösteren kusursuzluk ve dolayısı ile başarıya ulaşır “*.

Renk ile tanımlanan resim ile desen üzerindeki, hangisinin bir diğeri önünde olduğu yönündeki tartışmaya veya fikir kavgasına 17.Yüzyıl'da yaşamış ressam ve sanat eleştirmeni Roger de Plies şu sözlerle katılmıştır : *“ İtirazım odur ki, desen rengin temelidir, rengi destekler yani renk desene bağlıdır ve desen renksiz de olabilirken renk desensiz olamaz. Sonuçta desen renge göre daha gerekli, ondan daha soylu ve daha önemlidir. “*

Benzer bir söylem ve yaklaşım çağdaş sanatta da yer bulmaktadır. Örneğin Dünya Sanat Ansiklopedisi'nde (Encyclopaedia of World Art) “ Desen her türlü resimsel deneyimin temelidir “ ifadesi bulunmaktadır (Petherbridge, 2014,s. 25).

Renk ve desen temelli sistemler üzerindeki farklar Paul Cezanne tarafından da radikal bir biçimde sorgulanmıştır. Emile Bernard tarafından not edilen bir söyleminde Paul Cezanne bu konuda : “ *Desen ve renk birbirinden farklı değildir. Öyle ki bir sanatçı resmederken aynı zamanda çizer. Renkler ne kadar uyum içerisinde ise, desen o kadar kusursuz ve kesin olur.* “

“ Uç durumlarda ise örneğin karanlıkta renk kaybolurken, hacim varlığını sürdürür. Işık miktarı siyah, beyaz ve griliği gösterecek miktarda ise form ve dolayısı ile hacim var olmaya devam eder “ (Özer, 2014, s.1).

Rönesans döneminde ise desen sadece resimde değil heykel ve mimaride de kullanılan temel bir unsur haline gelmiştir.

19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren empresyonizm akımı ile birlikte geleneksel akademik eğitimdeki desen anlayışı sorgulanmaya başlamış ve sanat gelenekselden koparak bir anlamda özgürleşmiştir. Böylece desenin tanımı genişleyerek sanatçının yapmak istediği hemen herşeyi kapsar hale gelmiş ve bütün modern sanat akımları bir medyum olarak desen ile temsil edilebilmiştir.

Desende iki temel üslup vardır : Çizgisel ve Gölgesel Üslup.

Çizgi ile desende,göz çizginin sınırları boyunca devam eder. Biçim çizgi ile sınırlandırılmıştır, çizgi onu çerçeveler. Gölgesel üslupta çizilen şeyin o anki optik görüntüsü önemlidir. Çizgi formun sınırları boyunca devam etmez, ışıkl

kısımlarda kırılır, kopar, açılır, koyu ve gölgeli kısımlarda fona karışır ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmaz.

Sanat tarihinde tamamlanmış bir yapı olarak tasarlanan resim ile karşılaştırıldığında desen, henüz bitirilmemiş, değişmekte ve değişebilecek olanın ifadesi kabul edilmektedir. Yani desen oluşmakta olan bir sürecin bildirimidir. Yüzeyin sürekli uygulamalar ile gizlendiği resmin aksine çizgi var olabilmek için zeminin boşluğunu büyük ölçüde korumaktadır. Ayrıca uygulamanın başlangıcından beri yanlışlıklar ve silgi izleri de dâhil, yüzey üzerine uygulanan tüm izleri koruyarak desen kendi hatalarını kullanan bir formdur. Yalınlığı, samimiyet ve saydamlığı beyaz kâğıda kaydedilen tüm izlerle sürdürebilmesi yönünden desen başlangıç, gelişme ve sonuçtan oluşan bir süreçte hareket halinde olmayı belirtmektedir (Dexter, 2005, s.6).

Desen sanat tarihi boyunca resim için bir hazırlıktan bağımsız bir üsluba doğru değişmiştir. Aynı zamanda diğer malzemeler, resim ve mekanik ya da elektronik araçlarla üretilen imgelerle karışmıştır. Biz bir alanda var oluşumuzu desen yoluyla işaretleriz. Bu anlamda yaratıcı süreci yakalamanın en direk ve arabulucusuz yolu olmasından dolayı desen, kavramsal sanat uygulamalarında da kullanılmaktadır. Bu anlamda yaratıcı süreci yakalamanın en direk ve arabulucusuz yolu olmasından dolayı desen, kavramsal sanat uygulamalarında da kullanılmaktadır.

Tiraje Dikmen desenin günümüz sanatındaki yerini şu şekilde tanımlamaktadır :

Bana göre desen kendi başına bir bütün. Bir tablo veya bir heykel gibi. Ortak değerlerin uygulandığı, başı ve sonu olan bir yapıt (Ingres'in veya Picasso'nun desenleri). Nitekim siyah-beyaz bir desen çok renkli görünebildiği gibi, çok

renkle yapılmış bir resim de renksiz görünebiliyor. Desen bir bütün, öncesi sonrası yok. Krokiler çizmek veya bir tabloya hazırlık desenleri çizmekle sınırlı değil (Aries, 2003 ,s.5-17.)

Desen şu anda yeni bir sanat dilinin temel öğelerinden biri haline gelmiştir ve geleneksel olduğu kadar yenilikçi birçok farklı yönlerde var olmaktadır.

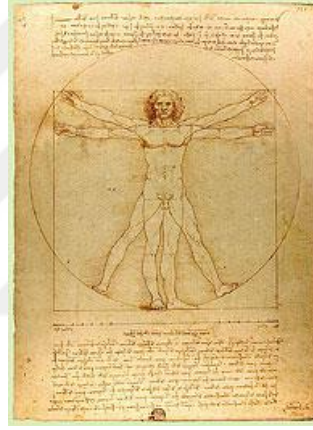
Desenin yeniden tanımlanmasını hızlandıran onun heykel ile ilişkisi olmuştur. Bağımsız bir medyum olmakla birlikte desen birçok başka medyumlarla da bir arada kullanılmakta ve örneğin boya resmi ile desen arasındaki farklar giderek daha az belirgin hale gelmektedir (Rose, 1992, s.10-11).

Günümüz sanatçıları atalarımızın yüzyıllar önce mağara duvarlarına çizdikleri resimler gibi günümüzde de desenleri aracılığı ile kendilerini ifade etmeye devam etmektedirler.

3. RÖNESANS RESMİNDE DESEN

“ Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans döneminde resim sanatında simetri ve oranı vurgulayan sanatçılar sistematik yöntemler kullanarak ustalaştılar. Bu sistematik yaklaşımın en belirgin örneği ise “ çizgisel perspektif “ ti “ (Little, 2013, s.12) . Yine çizgisel persektif ile birlikte rönesans resminde öne çıkan sfumato (formların çizgi yerine gölgeleme ile gösterilmesi) ,chiaroscuro (ışık ve gölge) ve Leonardo Da Vinci tarafından bulunan hava perspektifi teknikleri sayesinde dönemin sanatçıları desen ve resimlerinde üçboyutlu gerçekliği yakaladılar. Bunun sonucunda da doğanın gerçekçi tasvirlerini yapmak mümkün oldu.

Leonardo Da Vinci'nin doğa kanunlarını anlama ve resim sanatına bilimsel yaklaşma arzusu kendisini anatomi, ilaç bilimi, mimari ve botanik konularını kavrayabilmek için eski zamanları çalışmaya yöneltmiştir. Bu bağlamda ortaya koyduğu desen çalışmalarına en iyi örnek titizlikle çalışılmış matematiksel yaklaşımının sanatsal sunumu olan ünlü çizimi Vitruvius Adamı'dır. O bu çizimi ile yalnızca Romalı mimar Vitruvius'un bulduğu oran kriterini kavramakla kalmamış, doğrudan gözlemleri ve doğadaki deneylerinden elde ettiği anatomik, optik ve geometrik bilgisi ile bunları ileri bir seviyeye taşıyarak desenine yansıtmıştır.



Resim 3.1 Leonardo Da Vinci, Vitruvius Adamı, 1490

Kağıt üzerine karakalem ve mürekkeple oluşturulmuş olan bu desen iç içe geçmiş bir daire ve bir karenin ortasına çizilmiş, uzuvları açık ve kapalı pozisyonda üst üste geçen bir çıplak erkeği betimler. Bu çizim ve yanındaki notlar sıkça "Oranların Kanunu" ya da daha az sık olarak "İnsanın oranları" olarak anılır. Desen Romalı mimar Vitruvius'un "De Architectura" adlı kitabındaki ideal insan oranları arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Vitruvius insan figürünü klasik mimarinin temel oran kaynağı olarak göstermiştir.

Leonardo Da Vinci, Michelangelo gibi ustaların eserlerini yarattığı yüksek rönesans döneminde sanatçılar genelde karakalem ve mürekkep kullanarak hızlı eskizler çizmişlerdir. Buna bir örnek Leonardo'nun “ Kertenkelenin Sadakatinin Timsali “ adlı çizimidir. Bu hareket dolu çabuk ve güçlü ana hatlara sahip bir desendir. Zarif paralel süslemeler Leonardo'nun 1490'ların ilk yarısındaki desenlerine tipik bir örnektir.



Resim 3.2 Leonardo Da Vinci, Kertenkelenin Sadakatinin Timsali, 1496

“ Rönesans resminde çizgisel perspektifin icadı, anatomik gerçekçiliğe ampirik bir ilgi ve kompozisyon uyumuna ve klasik güzelliğine odaklanma gibi karakteristik özellikleri dönemin edebiyatta, bilimde ve felsefede yaşanan gelişmeleriyle yakından alakalıdır “ (Fortenberry, 2014, s.308). Dönemin desen anlayışı Leonardo, Michelangelo gibi sanatçıların anatomiye verdikleri önem ve sfumato tekniğini yoğun olarak kullanmaları ile beraber kurulan dengeli kompozisyonlarla birleşerek doğal bir etki yaratmaya yönelik olmuştur.

Rönesans ile birlikte sanatçılar resim ve heykel yaratma sürecinde giderek daha fazla araştırmacı hazırlık desenleri yapmaya yönelmişlerdir. Bu desenler

sanatçının kağıt üzerindeki yaratıcı yaklaşımının canlı ve samimi bir örneğidir. Sanatçılar bir kompozisyon üzerinde çalışırken detaylı desenler yerine kurşun kalem ve mürekkep kullanarak hızlı eskizler yapmayı tercih etmişlerdir (Metropolitan Museum of Art, para.4, 2016).

Fransız yazar ve filozof Denis Diderot eskiz ile ilgili şunları söylemiştir :

“Niçin güzel bir eskiz güzel bir tablodan daha fazla haz vermektedir? Çünkü o daha hayat doludur ve daha az forma sahiptir. Belki eskizleri kesin olmadıkları, belirsiz oldukları ve hayal gücümüze daha çok alan bıraktıkları için o kadar çekici buluyoruz “.

“ İngiliz yazar Edmund Burke ise bitmemiş bir eskizde her zaman tamamlanmış bir resimden daha fazla haz veren şeyler buluyorum demiştir “ (Petherbridge, 2014, s.26).

Bu dönemde ilk defa olarak rönesans sanatçılarının bazıları desenlerini oluştururken canlı modellerden yararlanmışlardır. Bunun günümüze kadar gelen ilk örneklerinden biri Filippino Lippi’nin pembe renkli kağıt üzerine gümüş uçlu kalem kullanarak yaptığı bir İsa ve Aziz Sebastian desenidir. Lippi bu desende figürün kaslarını bir heykel titizliğinde ön plana çıkarmak için bir asistanını model olarak kullanmıştır.



Resim 3.3 Fillipino Lippi, Ayakta ve Oturarak Kitap Okuyan Delikanlı, 1458

Buna zıt bir örnek olarak ise Rafael'in kırmızı yumuşak tebeşir ile gamzeli tenin yumuşak tonal etkilerini ön plana çıkararak bir bebeğin enerjisi ve hoş hareketlerini resmettiği desenini gösterebiliriz.



Resim 3.4 Rafael, Bakire ve Çocuk ile Vaftizci Yahya, 1506-7

Sonrasında sanatçılar canlı modellerden üretilen figür desenlerini ışığın etkisi ve yerleştirmenin devreye girdiği kompozisyonlarda kullanmışlardır. Rafael'in “Bakire ve Çocuk ile Vaftizci Yahya” deseni piramit şeklindeki kompozisyona kaba bir örnek iken Titian'ın şiirsel “İki Satirli Manzara” deseni ise ışık ve havanın etkilerini dönüştürmeye odaklanmıştır. Yine bu dönemdeki pek çok sanatçının desenlerinde klasik heykelin etkisi görülebilir.



Resim 3.5 Titian, İki Satirli Manzara, 1505-10

Son bir aşama olarak, sanatçılar karton üzerine tam boyutlu desenler çizmeye başlamışlardır. Bu özellikle çok hızlı çalışılması gereken freskolar için gerekli idi. Francesco Salviati'nin anıtsal kartonu siyah tebeşir ve beyaz renklere vurgularla freskonun gerçek boyutlarında yapılmıştır. Figürün ana hatları ıslak alçıya aktarmak için bir iğne ile çizilmiştir.



Resim 3.6 Francesco Salviati, Evangelist Aziz John, 1548-9

Rönesans döneminde desenin bir diğer kullanım yeri veya amacı ise sanatçıların aldıkları siparişlere başlamadan önce bu bir resim, heykel veya yapı olsun bunun bir modelinin çizilip, sipariş sahibi ile yani sanatçının işvereni ile onay için paylaşılmasıydı. Buna örnek olarak Michelangelo'nun Papa Julius II'nin mezarı için yaptığı anıt çizimini gösterebiliriz (Metropolitan Museum of Art,2016).



Resim 3.7 Michelangelo, Papa Julius II'nin mezarı için tasarım, 1505

Rönesans sanatçıları önceleri desenlerini karakalem ve mürekkep ile yaparken sonraları siyah, kırmızı tebeşir ve kömür gibi daha yumuşak malzemeler kullanarak farklı etkiler yaratabilmişlerdir.

Rembrandt, Rubens, Velazquez gibi ustaların damgasını vurduğu barok dönemde ise sanatçıların desenleri daha serbest ve akıcı bir hal almış ve çizimlerinde form, hareket ve duygular basit birkaç çizgi ile ifade edilebilir hale gelmiştir. Diğer bir deyişle Barok'u farklı kılan, özellikle insan bedenlerinde kendini gösteren kesintisiz hareket ve dönüşümdür (Little, 2013, s.42). Bu dönem sanatçıları desenlerinde mürekkep ve suluboya seyreltme (wash) tekniğini de kullanmaya başlamışlardır.



Resim 3.8 Rembrandt, Yatan Aslan Eskizi, 1650-52

4. ROMANTİZM

Sanatçıların Sanat Akademilerinin otoritesine giderek daha fazla karşı çıktıkları 19.yüzyılda Romantizm akımı onları akademinin otoritesinden, toplum yararından, kamuoyu, düzen ve uyumun ağırlığından kurtarma sürecini başlatmıştır. İlk olarak 1800 dolayında edebiyatta ortaya çıkan romantizm, 19.yüzyılın ilk yıllarında İngiltere ve Fransa'da bir sanat hareketi olarak hız kazanmış ve yüzyılın

ortalarına kadar gelişimini sürdürmüştür. “ En geniş kullanımıyla romantik sözcüğü zihnin duygular, haller ve sezgiler gibi öznel durumlarının baskın olduğu her türlü sanat yapıtını ifade eder. Her dönemin sanatının içinde romantik sanatı biçim, strüktür veya kompozisyon kurallarının çok daha önemli olduğu Klasik sanattan ayırmak mümkündür “ (Little, 2013, s.72).

Romantizm insanın mantıkla kusursuzlaşacağına ilişkin Yeni-Klasikçi anlayışı reddetmiş olsa da, erken romantizm dönemi Jacques Louis David’in atölyesinde eğitim almış Jaen Gros, Girodet-Trioson ve Ingres gibi sanatçılarca şekillendirilmiştir. Bu geçiş döneminin etkisi belirgin olarak Ingres’in *Homer’in Tanrılaştırılması* ve Delacroix’in *Sardanapalus’un Ölümü* tablolarında görülmekte olup iki eserde Davidçi gelenekten gelmesine karşın Romantizm’in ana kavramı olan sanatçının özgünlüğünü vurgulamaktadır. 18. yüzyılın rasyonalizmine aykırı olan kişiye ve sübjektife bu ilgi romantizmin portre sanatına yaklaşımında da kendini göstermiştir. Geleneksel olarak kişiye benzerliğin bir kaydı olmuş olan portreler romantik sanatçıların yorumları ile çeşitli psikolojik ve duygusal durumları ifade eder hale gelmiştir.

Romantik sanatta doğa, kontrolsüz gücü, tahmin edilemezliği ve yıkıcılığı ile Aydınlanmacı düşüncenin düzenli dünyasına bir alternatif sunmaktadır. Bu durum 19.yüzyılın ilk yarısında sıkça görülen gemi enkazı ve benzer temalı tablolarda insanoğlunun doğanın muazzam gücü ile mücadelesini göstermektedir. Gericault’un *Medusa’nın Salı* tablosu bu bağlamda gelişen romantik akımın adeta bir simgesi olmuştur (Metropolitan Museum of Art, para.7, 2016).



Resim 4.1 Gericault, Medusa'nın Salı, 1818-19

Romantik sanatın trajik, duygu yüklü öğeleri bu akımın yegane ifade araçları değildi. İngiliz peyzaj ressamı John Constable (1776-1837) doğrudan doğaya bakarak yağlıboya çalıştığı *Saman Arabası* gibi tablolarında İngiliz kırlarının sessiz oyununu günışığına çıkarmıştı. Diğer yandan renkçi ve ortam ressamı olarak J.M.W. Turner'ın (1775-1851) dehası Romantik ideali yeni ve neredeyse soyut yerlere taşıdı (Fortenberry, 2014, s.239).

Romantizmde duygu yüklü temalara yönelik arayışlar dönemin sanatçılarını hayvanlar alemine de yöneltilmiş ve yapıtlarında hayvanları doğanın gücü ve insan davranışlarının bir metaforu olarak ele almışlardır. Bu merak Delacroix, Theodore Chasseriau gibi sanatçıların vahşi hayvan eskizlerinde görülmektedir.

Romantizm ile birlikte eskizin bitmiş bir sanat eserine hazırlık için yapılan bir işlem olduğu anlayışı terk edilmeye başlamıştır. Bitmiş bir resme kıyasla eskizin canlı renkleri, enerjik fırça darbeleri ile keskin kontrastları giderek daha fazla beğenilir olmuştur. 1850'lere gelindiğinde Charles-François Daubigny (1817-

1878) ve Gustave Courbet (1819-1877) gibi ressamalar eskiz yapmak yerine doğrudan tuval üzerine çalışarak eskizin doğrudanlığını işlerine yansıtmışlardır. Eskizin 19.yüzyılın ilk yarısında bir sanat eseri olarak kabul edilir hale gelmesi içten gelenin anında tuvale yansıtılması (doğallık) ve serbestliği temel alan Empresyonizm akımının da yol taşlarını döşemiştir.

5. EMPRESYONİZM

1874 yılında Anonim Ressamlar, Heykeltıraşlar, Baskıcılar adındaki bir grup Paris'te Empresyonizm akımını başlatan bir sergi açtılar. Bu grubun üyeleri arasında Claude Monet, Edgar Degas ve Camille Pissarro gibi sanatçılar vardı. Empresyonizm ismi ise Monet'in sergideki *İzlenim, Gündoğumu* (*Impression, Sunrise*) adlı tablosunu eleştirmen Louis Leroy'un bitmiş bir sanat eserinden çok bir eskiz veya "izlenim" den ibaret olduğu şeklinde yorumlaması sonucu ortaya çıkmıştır.



Resim 5.1 Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872

Bu tablo dönemin bağımsız sanatçılarınca benimsenen kesik fırça darbeleri, saf ve karışmamış renkler ve ışığın etkilerinin ön plana çıkarılması ile yapılmıştır.

“Empresyonistler nôtür beyaz, gri ve siyahlar yerine sıklıkla gölgeler ve renk vurguları ile çalışmışlardır. Sanatçıların serbest fırça darbeleri dikkatlice hazırladıkları kompozisyonlarını gizleyen bir kendiliğindenlik ve kolayca yapılmış hissi uyandırmıştır “ (Metropolitan Museum of Art, para.9, 2016).

Empresyonistlere kadar geçen süreçte açık-koyuyla çözümlenmiş olan üç boyutluluk hissi ve hacim verme, Empresyonistlerle birlikte rengin sıcak-soğuk etkileriyle çözümlenmeye başlanmıştır. Görünenlerin, ışık alan yüzeyleri sıcak renklerle boyanırken, karanlıkta kalan yüzeyler soğuk renklerle verilmiştir. Gün ışığıyla aydınlanan doğa ve ışığın bu şekilde kullanımı resmin genelinde ve biçimler üzerinde “*detayların ortadan kalkmasına*” neden olmuştur. Böylece resim sanatı, Rönesans’dan beri sahip olduğu akademik kurallardan uzaklaşarak, özgünlük kavramını ortaya koyabilen bir sanat olma özelliğini kazanma yolunda büyük bir değişime uğramıştır.

Empresyonistler deseni zedeledikleri ve biçimlerini asıllarına göre bozdukları iddiası ile eleştirilmişlerdir. Empresyonistler için önemli olan, doğadan aldıkları duyuları ifade edebilmek ve bunun için de adeta zamanla yarışmaktı. Bu nedenle güneş ışığının nesneler üzerinde bırakmış olduğu ve günün farklı saatlerinde değişebilen izlenimlerini yansıtmak için konu olarak, su yüzeyinde oluşan kıpırtılar, hareket halindeki bulutlar, gökyüzü, sis, kar ve dört mevsime ait görünüşleri seçmişlerdir. Empresyonistler, ışığın, bir bulut tarafından kırıldığında veya yansıtıcı ya da emici yüzeylere düştüğünde dağılmış efektleriyle daha çok ilgilenmişlerdir. Dalga ve yansımaları barındıran su sahnelerine yönelmişlerdir ve her ne kadar fırtınalı ve dramatik hava efektlerinin aşırılıklarından kaçınırsalar da sis

ve kar tarafından oluşturulan belirsizleşmiş veya yok olmuş konturları tercih etmişlerdi.

Empresyonizm, klasik desen anlayışına karşı bir tavırla, nesneleri sahip oldukları kavramlarından sıyrarak, gerçekliğin yitirmeye başladığı, konturların eridiği, anlık görüntülerin yansıtıldığı, gözlem gücünün ön plana çıktığı, duyumlara dayalı yeni bir sanatsal anlatım diliydi. Desen, yüzeyin çizgisel organizasyonunu ortaya koyan kurgu ve kompozisyon kaygıları geçerliliğini yitirmiş, anlık izlenimler, renkler aracılığıyla tuvale aktarılmıştı.

Empresyonizmde çizgisel perspektif anlayışı yerini hava perspektifine bırakmıştır. Empresyonistler, ağacın, insanın ya da bulutun aldıkları ışıklarla ilgilenirken kaçış çizgisiyle ufuk çizgisine dayanan ve Rönesans sanatçılarının bir buluşu olarak ortaya çıkan çizgisel perspektife arkalarını dönmüşlerdir. Empresyonizmde, hava perspektifine ve ışığın tüm doğada yarattığı değişimlere önem verilmiştir. Işığın etkisiyle keskinlikleri kaybolan nesneler hızlı fırça vuruşları ve tonlarıyla betimlenmiştir. Işık etkileri yalnızca doğa resimlerinde aranmamaktadır. Renoir ve Pissarro insan kalabalıklarının üzerinde titreşen ışıkları ustaca betimlemişlerdir.



Resim 5.2 Renoir, Galette Değirmeninde Dans, 1876

Empresyonist sanatçıların üzerinde durdukları en önemli problem, görebilmek ve görünümünden alınan izlenimleri resmetmektir. Tuvallerine nesne üzerine bildiklerini değil, resmi yaparken duyduklarını koymaktadırlar. Nesne öyle bir biçimde resmedilir ki, tüm ayrıntıları yansıtılmasa dahi insan zihni tarafından tamamlanarak algılanır. Böylece resim, açık seçiklikten ve belirginlikten kaybettiğini duyumsal çekicilikten kazanır, enerji ile yüklü duruma gelir. Kazanılan bu özellik ise empresyonistlerin başlıca amaçlarıdır.

Empresyonizmde ışık ayrı bir önem kazanmıştır. Empresyonistler, bir anlık ışık titreşimleri içinde dünyayı görüp gösterme çabalarıyla sanata o güne kadar olmayan bir dünya görüşü getirmişlerdir. Empresyonistler, ışığı kendi başına bir konu olarak alıp, doğadaki her şeyi ışık görüntüsü olarak göstermekle, Rönesans'tan bu yana adım adım keşfedilen doğanın, üzerinde durulmamış bir yanını ortaya çıkarmışlardır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1977).

Empresyonizm, modern resimde ilk büyük devrimci sanat hareketidir.

Empresyonist sanatçılara göre, resim sanatı izlenimlerin yansıtılması olayıdır.

Empresyonistler, nesnelerin sahip olduğu durağan ve kavramsal anlamlarının ötesinde, onların ışığa bağlı olarak anlık değişen görünümünü yakalayıp duyumsadıkları gibi izleyiciye anlatmaya yönelik bir çabayla gerçek biçimi değil, görünen biçimi tuvale aktardılar (Birsell, 1965).

Empresyonist sanatçı doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almıştır.

6. MODERN SANATTA DESEN

6.1 Modern Sanat

Modern sanatın doğuşu öncelikle Batı Avrupa ve Amerika, sonrasında ise bütün dünyadaki sosyal, ekonomik ve kültürel hayatı etkisi altına alan üretim, taşımacılık ve teknolojide hızlı değişimleri başlatan endüstri devrimi ile yakın bir ilişki ve etkileşim içerir.

19.Yüzyılla birlikte birçok sanatçı sipariş üzerine sanat yapmak yerine ilgilerini çeken insanlar, yerler ve fikirler ile ilgili sanat eserleri üretmeye başlamışlardır. Sigmund Freund'un *Rüyaların Yorumu* (1899) eserinin yayınlanması ve bilinçaltı fikrinin yaygınlaşması ile birlikte sanatçılar rüyalarının ve sembolizm gibi unsurların peşinden gitmeye başlamışlardır. Sanatın dünyayı gerçekçi bir şekilde tasvir etmesi gerektiği fikrini sorgulayan sanatçılar rengin dışavurumcu kullanımı, geleneksel olmayan malzemeler ve teknikleri denemeye yönelmişlerdir (MoMA/What is Modern Art, para.2, 2016) .

Sanatçıları geleneksel yaklaşımların dışına iten diğer bir güç de yine endüstri çağının buluşlarından olan fotoğraf olmuştur. Fotoğrafın bir objeyi heykelin veya resmin yapabileceğinden daha üstün bir gerçeklikle ortaya koyması sanatın klasik temsil yöntemlerine bir tehdit olmuştur. Bunun sonucunda sanatçılar sanatta yeni anlatım yolları bulmuşlardır.

Empresyonizm ile tetiklenen modern sanat geleneksel olandan büyük bir kopuştur. Tarihsel süreklilik ve geleneksel devamlılık gibi unsurlar modern sanat ile geride bırakılmıştır. Modern sanatın ufkunda evrensel olmak vardır ve dolayısı ile Batı Avrupa’da temelleri atılan modern sanat sonuçta sadece bir batı olgusu değildir.

Post-empresyonizmin önde gelen isimlerinden Paul Cezanne “ *her zaman keşfettiğim yolun ilkeli olmaya devam edeceğim* “ sözleri ile modern sanatın gelenekselden kopuş olgusuyla örtüşür şekilde kendisini bir “ *ilkel veya öncü* “ olarak tanımlamıştır. Benzer biçimde Fütüristlerde kendilerini “ *tamamıyla yenilenmiş bir duyarlılığın ilkelleri, öncüleri* “ olarak tarif etmişlerdir.

“ Empresyonistlerin olanı değil de algılananı göstererek başlattıkları saldırı Fovlar ve Fütüristlerinde içinde olduğu Seurat ve takipçilerinin bu özgürlüğü algı dünyasının sınırlarını genişletmek için kullanmaları ile devam etmiştir “(Britt, 1989, s.7).

Modern sanat diye adlandırılan olgu yaklaşık olarak bir yüzyıl sürmüş ve birçok sanat akımını kapsamıştır. Bu dönem soyut resimden hiperrealizme, anti-sanat akımı Dada ve Fluxus’dan klasik resme ve heykele, Yeni Sanat’tan (Art Nouveau) Bauhaus ve Pop Art’a hemen her akımı içine alır. Bu kadar farklı akımları içeren bir dönemi belirlemek için ortak bir tanım bulmak zor olsa da modern sanatçıları kendilerinden önce gelen gelenekseller ve sonra gelen post-modern sanatçılardan ayıran özellik

sanatın *önemli olduğu* olgusudur. Onlar için sanat gerçek bir değere sahipti. Önce gelen gelenekseller ise sanatın bir değeri olduğunu varsaymışlardı. Onlardan sonra gelen post-modern sanatçılar ise sanatın (veya hayatın) gerçek bir değeri olduğu fikrini reddetmişlerdi (visual-arts-cork/modern-art, para.3, 2016).

6.2 Modern Sanatı Farklı Kılan Unsurlar

Modern sanatı tanımlayacak tek bir akım veya baskın bir teknik olmasa da, onu diğer sanat dönemlerinden ayıran bazı özellikler ön plana çıkmaktadır.

Kolajı sanatta ilk uygulayanlar modern sanatçılardır. Aynı şekilde çeşitli montaj yöntemleri, kinetik sanat, animasyon (desen ve fotoğraf), arazi sanatı ve performans sanatı modern sanat döneminde ortaya çıkmıştır.

Modern sanatçılar tuvaleri üzerine gazete parçaları veya başka malzemeleri yapıştırmışlardır. Dönemin heykeltıraşları Marcel Duchamp'ın hazır objeleri gibi buldukları malzemeleri veya hatta hurdaları kullanmışlardır. Montaj eserler ise arabalar, saatler, tahta kutular ve benzeri en sıradan malzemelerden oluşturulmuştur.

Fovizm, Ekspresyonizm ve Renk Alanı (Colour Field) akımları modern sanat içinde rengi en yoğun biçimde kullanan ve ön plana çıkaran akımlardır.

Kromalitografi poster sanatçısı Jules Cheret bulunmuştur. Otomatik desen ile beraber Frottage ve Decalcomania teknikleri de ilk olarak sürrealist ressamlarca kullanılmıştır. Aksiyon resmi, Benday Noktaları ve serigrafi

gibi tekniklerde modern sanat döneminde ortaya çıkmış ve yaygın kullanım bulmuşlardır (visual-arts-cork/modern-art, para.5, 2016).

Modern sanat veya modernizm bir anda sona ermemiş, 1960'ların sonlarındaki olaylar sonucu yavaş yavaş kaybolmuştur. 1960'ların sonundaki bu dönem kitle pop kültürünün yükselişi ve otoriterliğe baş kaldırış ile çakışan bir dönemdir aynı zamanda. En çarpıcı yıl ise ABD'de Martin Luther King ve Bobby Kennedy suikastleri ve Avrupa'da birçok başkentteki sokak gösterilerinin olduğu 1968'dir. Modern sanat giderek eski tarz görünmeye başlamasıyla yerini günün sanatı anlamına gelen “ Çağdaş Sanata “ bırakmıştır. Sanatın sürekli gelişimi göz önüne alındığında nötür bir adlandırma olarak görülen çağdaş sanat yerine ise son dönemin avantgard sanatını isimlendirmek için post-modern sanat terimi kullanılır olmuştur.

Post-modern sanat ise kullanılan medyum ve tarza daha fazla odaklanan yeni bir estetik değerler olgusunu ön plana çıkarmıştır. Örneğin içerikten çok tarzı (“ne” yerine “nasıl” ve “sanat için sanat” yerine “tarz için tarzı”) vurgulamış ve sanatçının seyircilerle iletişimine daha fazla önem vermiştir.

6.3 Modern Sanatta Desenin Yeri

6.3.1 1880'li – 1940'lı Yıllar Arasında Desen

19.yüzyılın sonları ile 20.yüzyılın başlarındaki teknolojik buluşlar insanların yaşamını olduğu kadar bunun parçası olan sanatı da etkilemiştir. Örneğin 1912 yılında Paris Hava Sergisi'ni Constantin Brancusi ve Fernand Leger ile gezen Marcel Duchamp orada gördüğü uçak pervaneleri karşısında “ Resim bitti! Bu

pervaneden daha iyisini kim yapabilir? Söyleyin, siz yapabilir misiniz? “ diyerek bir bakıma o yıllarda hızla gelişen teknoloji karşısında sanatçıların genel ruh halini yansıtmıştır. Bunu bir meydan okuma olarak alan olan Leger ise altı yıl sonra uçak pervanesini resimlerinin konusu yapmıştır.



Resim 6.1 Fernand Leger, Pervaneler, 1918

Edebiyatta Fütürist akımın kurucusu İtalyan şair F.T.Marinetti'nin yine 1912 yılında Milano üzerindeki ilk uçuş deneyimi kendisinde objelere farklı bir bakış açısıyla yaklaşma ihtiyacını uyandırır; kelimeleri özgürleştirme, onları hapishanelerinden çıkarmaya yönelik acil bir ihtiyaç. Bu uçuş deneyiminin etkisini aynı sayfa üstünde farklı harf karakterleri ve değişik mürekkep renkleri kullanarak oluşturduğu 1919 tarihli bir işinde görebiliriz.



Resim 6.2 F.T.Marinetti, Futurist Words in Freedom, 1919

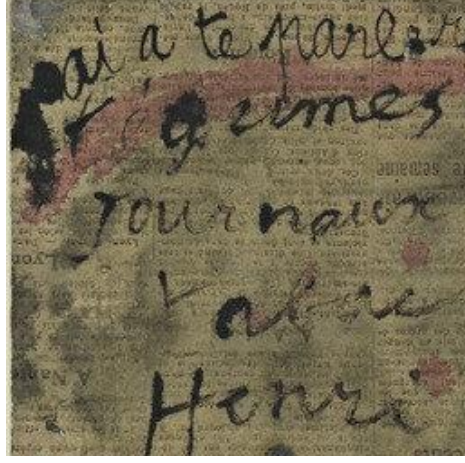
Şiir, kitap ve sayfa düzenindeki bu değişime benzerlikler resimde de vardır.

Bir kitap sayfası gibi,boş bir kağıt yüzeyi de sanatçı için bir hareket ve

mücadele sahnesi haline gelmiştir. Bir anlamda kağıt, sanatçıların çeşitli fikirleri uygulayabilecekleri bir laboratuara dönüşmüştür. Sonuçta araştırılan veya denenmekte olan desenin temel bileşenidir; Bir işaret, iz nasıl oluşturulmalı ve bu hangi temel üzerinde yapılmalıdır?

(Hauptman, 2004, s.15).

Desen çizmeye başlayan bir sanatçı kağıttaki boşluğun yarattığı korku ile başbaşa kalem veya fırça ile bir işaret, bir iz bırakmaktadır. Bu iz desen yaratma sürecinde bir çizgi, çapraz bir tarama veya gölgeleme olmaktadır. 1880'lerden itibaren sanatçılar desenin kağıt üzerinde bir işaret veya çizgi bırakma, figüratif olanı veya elin hareketlerini kaydetme ve düşüncenin ifadesi şeklindeki konumlandırılmasını sorgulamaya başlamışlardır. Bunu desenin geleneksel tanımına karşı çıkarak, geleneksel malzemelerden vazgeçerek yapmışlardır. Bu desenin içeriğinden çok yaratma sürecine veya ne çizildiği yerine nasıl çizildiğine odaklanan bir anlayışı getirmiştir. Birçok sanatçı bu dönemde desen konusunda bildiklerini unutmaya ve kabul görmüş kurallara meydan okumaya başlamışlardır. Fiziksel sınırlar (dört köşe, dört kenar ve makul ölçüler) ve kişisel dokunuşlar (sanatçının kişiliğini yansıtan tarzı) sorgulanır hale gelmiştir. Buna birkaç örnek Jean Dubuffet'in isimsiz bir alıcıya not olarak oluşturduğu gazete kağıdı üzerine mürekkeple karalanmış gizemli yazılardır.



Resim 6.3 Jean Dubuffet, The Key is Under the Window-Shutter, 1944

Rönesans sonrasında çizginin üç ana fonksiyonu vardı. Birinci olarak desende çizgi vücudun bir uzantısı yani onu yaratan elin hareketlerinin bir iziydi. İkinci olarak nasıl bir el yazısına bakarak onun kime ait olduğunu tahmin edebiliyorsa çizgide belirli bir kişiye aidiyetin beyanıydı. Üçüncü olarak ise çizgi yaratıcılığın en temel yönünü yani onu çizenin iç dünyası ve düşüncelerini yansıtıyordu (Hauptman, 2004, s.19).

19.yüzyılın sonu ile birlikte avantgard ressamlar çizgi ve el,görüntü ve kişilik arasındaki bağlantıları sorgulamaya başladılar.

Bu öncülerden ikisi Paul Cezanne ve Henri Matisse idi. Onlar için desende önemli olan elde edilen sonuçtan çok yaratma süreciydi. Bunu “ *Sonunda, artık resim çizmeyi bilmiyorum* “ diyerek geleneksel desenden uzaklaşarak kendi gerçek çizgisini, desenini ve resim dilini bulabildiğini ima eden Matisse’in *Laleli Kız (Jeanne Vaderin)* tablosunda görebiliyoruz.

Bu resimde tek bir görüş açısı veya tarz yerine ressamın sürekli farklı çizgi ve formlar üzerinde çalıştığı açıktır. Bu resimdeki desen Matisse’in de belirttiği gibi

“ *karanlıkta yolunu bulmaya çalışan* “ birisinin içinden geçtiği süreci yansıtmaktadır.



Resim 6.4 Henri Matisse, Laleli Kız (Jeanne Vaderin), 1910

Matisse’in bu desende kullandığı kömür sanatçılara çift yönlü etki bırakma şansını vermektedir; hem konstrüktif ve belirgin, hem de gözden kaybolan adeta uçucu bir etki.

Aşırı keskin etkisi ve yoğunluğuna karşın aynı zamanda özellikle kenarlarda dağılan özelliği ile kömürle yapılan desenler ruh ve madde arasındaki geçişi temsil ederler.

Modern sanatın zor anlaşılır veya diğer bir deyişle “ halk eksik “ oluşu bu dönemin sanatçıların desenlerinde de kendini göstermiştir. Sanat eleştirmeni Viktor Shklovsky “ sanatın amacını her hangi bir şey hakkında seyircinin hislerini o şeyi bildikleri şekilde değil de algıladıkları şekilde ortaya çıkarma “ olarak tanımlamıştır. Diğer bir deyişle modern sanatta sanat eserinin belirli bir mesajı veya anlamı olamaz. Bu onun seyirciler tarafından nasıl algılandığına göre kişiden kişiye farklılık gösterebilir.

Bu durum Joan Miro'nun 1933 tarihli *Desen-Kolaj* eserinde de görülmektedir. Vücut kıvrımlarını andıran çizgilerle yan yana konmuş kartpostalları, zımpara kağıtlarını da içeren kolaj elemanları ile oluşturulmuş bu resim çizilen ile hazır yapım nesneler arasındaki gerilimi barındırmaktadır. Kimilerince bu çalışma resme bir meydan okuma veya saldırı şeklinde yorumlanırken, kimileri de bunu geleneksel desene bir alternatif olarak görmüşlerdir. Bu yeni desen tarzı çizginin sınırların, konturların ötesine, kağıdın da düzlemin dışına çıktığı, gövdenin hem el ile, hem de fotoğraf ile oluşturulduğu yeni bir sanatı betimlemektedir.



Resim 6.5 Joan Miro, Desen-Kolaj, 1933

Kendilerini geleneksel veya akademik olanın baskısı ve etkisinden kurtarmak isteyen modern sanatçılar desenleri de dahil olmak üzere işlerinde şans faktörünü de kullanmaya başlamışlardır. Burada amaçlanan sanatçının elin kağıt üzerindeki hareketleri sonucu oluşan kendi iç dünyasının temsilinden uzaklaşmak ve yine dönemin I.Dünya Savaşı sonrası ulusalcı sübjektifliğinden kurtularak, bir bakıma kendini beğenmişliği geride bırakabilmektir.

Jean Arp'ın *Şans Kanunlarına göre Düzenlenmiş Kareli Kolaj* eseri buna iyi bir örnektir.



Resim 6.6 Jean Arp, Şans Kanunlarına göre Düzenlenmiş Kareli Kolaj, 1916-17

Arp burada yırtık kağıt parçalarını boş bir kağıt tabaka üzerine gelişigüzel bırakmış ve onları düştükleri yerde kağıda yapıştırmıştır. “ Bu eser ilk bakışta tamamen şans eseri ortaya çıkmış gibi görünmesine karşın sanat eleştirmeni T.J.Demos’a göre bu ve benzeri işler Arp’ın hem ızgara formasyonunun önceden belirlenmişliğini hem de şansın belirsizliğini kullanarak bir bakıma kendini kompozisyon oluşturma sorumluluğundan kurtadığını göstermektedir “ (Hauptman,2004,s.27).

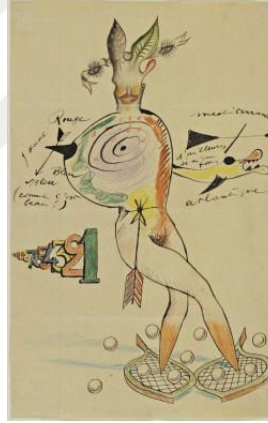
Desende el ile akıl arasındaki bağı koparmak, egoyu sarsmak ve mantığı alaşağı etmek için şansa yönelik yirminci yüzyılın ilk yarısında sıkça görülmüştür.

Bunu izleyen yıllarda sanatçılar otomatizm uygulamalarına yönelmişlerdir.

Otomatik desende el kağıt üzerinde rastgele geziniyordu. Burada da amaç aynıydı; deseni veya spesifik olarak çizgiyi mantık yürüten akıldan serbest kılmak. Böylece ortaya çıkan desen bilinçaltına ait oluyor ve aksi takdirde bastırılıyor olacak bir ruh halini yansıtıyordu.

Bu yöntemi kullanan sanatçılar otomatik olarak ortaya çıkan desenlere bazı yerlerde eklemeler yapabiliyorlardı. Böylece Arp'ın eserlerinde olduğu gibi bilinçli hareket etme ve şans arasında bir denge kurulabiliyordu.

Sürrealist sanatçılar da eserlerini meydana getirirken şans faktörünü kullanmışlardır. Faydalandıkları bir yöntem oldukça ilginç olan ve ekip çalışması ile ortaya çıkan bir sürrealist oyun olan Zarif Ceset idi. Sürrealist yazarlar ve şairlerce de kullanılan bu yöntemin resim uyarlamasında her katılımcı bir kağıda vücudun bir parçasını çizerek diğer oyuncuya çizimi devam ettirmesi için veriyordu. Sonuç ise anatomik bozukluklar içeren canavarlar, insan, makine ve hayvan karışımları içeren acayip, gülünç ve korkunç desenler oluyordu.



Resim 6.7 Tanguy, Miro, Morise, Ray, Çıplak, 1926-27

Bir ölçüde şansa dayalı desenler yaratma sürecinde kullanılan diğer bir teknik decalcomanida sanatçılar ıslak boyanın kağıda bastırılması ortaya çıkan jeolojik oluşumlara benzeyen şekiller üzerine sonradan eklemeler yapabiliyorlardı. Bu sayede bilinçli yapılan ile bilinmez, bilinçaltı arasında bir gerilim ve bilinmeyene doğru sürekli gezinti ortaya çıkıyordu.

Bugün bize çok alışılmış gelen görüntü ve yazıyı yan yana koyma, apayrı malzemeleri karıştırma, sanat dışı malzemeleri kullanma yolu ile sanat eseri yaratma yöntemi 20.yüzyılın başlarında tamamen alışılmışın ötesindeydi.

1919'lara gelindiğinde bulunan ve satın alından sanat eseri yaratma yaklaşımı geleneksel sanat malzemesi anlayışı ve biçimsel birliğe karşı gelen, sanatçının konumu ve yeteneğini sorgulayan, tuvalin sınırlarını zorlayan, yüksek ve düşük kültür seviyelerini birbiri ile iletişime geçiren, şehir hayatının dinamizmini, modern hayatın geçiciliğini ve endüstri kültürünün işleyiş biçimini yansıtan devrimci bir çabaya dönüşmüştü (Hauptman, 2004, s.32).

Çizim kağıdına veya tuvale bu alışılmışın dışındaki elemanları eklemek onu saflığından uzaklaştırıyordu. Böylece desen malzemeyi (bir araya getirilmiş malzemelerin iç ve fiziksel yapısı ile onların verdiği ilham), zamansal olanı (bu malzemelerin geçmişini ve zamanın onlar üzerindeki etkisini) ve gerçeği (çevremizdeki bilgi, veri katmanlarını) içerir hale geliyordu (Hauptman, 2004, s.33).



Resim 6.8 Picasso, Hasır Sandalyeli Ölü Doğa, 1912

Gözü aldatmak anlamına gelen Fransızca “ trompe l’oeil “ terimi klasik sanatta gerçek objelerden ayırt edilemeyecek kadar gerçekçi yapılan resimleri tanımlamakta kullanılıyordu.

1912 tarihli Hasır Sandalyeli Ölü Doğa isimli tablosu ile Picasso bir taraftan gerçeğin gerçek olmayanla içiçe geçtiği modern kolaj akımını başlatan bir eser yaratırken, diğer taraftan da gerçeğin bir bölümünü gerçek olmayan olarak sunmuş oluyordu.

Kübist kolajlarda olduğu gibi desensel bir iskelet içermese de Kurt Schwitters'in kolajları gerçek malzemelerin yani bir anlamda gerçek dünyanın soyutlamalarını içerdiği için kübist kolajlarla ortak özellikler taşır.



Resim 6.9 Kurt Schwitters, Desen A2:Hansi, 1918

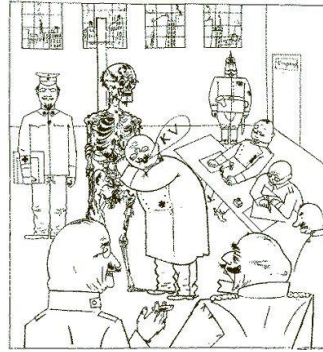
1910-11 arasındaki Kübist çalışmalara, çizgiler ve yüzeyler aracılığı ile yaptıkları form analizleri, ayrıca tek bir görüş açısıyla sınırlı kalmayı reddederek ‘çoklu görüş açısı’ diye tanınan bir perspektif damgasını vurmuştur. En karmaşık Kübist resimlerden bazıları hiç anlaşılmasın görünse de kesinlikle soyut değildir. Gerçek nesnelere odaklanarak yeni yollarla görür ve tasvir ederler.



Resim 6.10 Georges Braque, Portekizli, 1911

Örneğin, Braque'ın *Portekizli* eseri de bıyıklı bir gitaristin gövdesi üçgen formda, göz kıvrımları resmin üçte biri ölçüde aşağıda, gitarın ses deliği ve telleri ise üçte iki kadar inildikten sonra resmin ortasına doğru daha da aşağıya yerleştirilmiştir. Kübistler sonradan hem resimlere hem de kolajlara 20.yüzyılın başlarında Paris'teki günlük hayata uzanan nesneleri dahil etmişlerdir.

Modern sanatın güncel olaylara hicivsel yaklaşımı özellikle Dadacılar tarafından ön plana çıkarılmıştır. Bu eleştirisel bakış açısında resmi modle veya modülasyon ve perpektifin etkilerinden arındırarak form ve içerik olarak özüne indirgeme söz konusudur. Bu sayede sanat eserleri karmaşıklık ve çekişmeden uzaklaşarak tek bir konuya odaklanmaktadır.



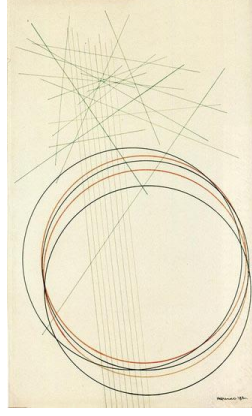
Resim 6.11 George Grosz, Hizmete Uygun, 1918

Dahası hiciv içeren çizgisel desen yalın arka planlar üzerinde izole edilmiş figürler ve bunun yarattığı yapısal gerilimler yolu ile modernizmin dilini konuşmaktadır.

Buna güzel bir örnek George Grosz'un *Hizmete Uygun* adlı taş baskı eseridir. Katı duruşlu figürlere ve sadeleştirilmiş bir desen anlayışına yer veren bu resim döneminin ötesine geçerek bugün de izleyicilere seslenebilmektedir.

“ 1918 yılındaki bir yazısında Rus eleştirmen Osip Brik sanat yapmayı endüstriyel üretime benzeterek sanatçının sadece bir yapı ustası, teknisyen veya süpervizör olduğunu belirtmiştir “ (Hauptman, 2004, s.40). Klasik formların yerine üretim ve dağıtımın mekanize ve müşterek formlarını tercih eden Yapısalcılık ile eski kompozisyon yaklaşımları arasında çizginin kullanımı önemli bir odak noktası olmuştur. Alexander Rodchenko'ya göre çizgi yapıyı bir bütün olarak tanımlamaktadır; çizgi bir çerçeve, iskelet olarak yüzeylerin birbiri ile ilişkisidir. Çizgi aynı zamanda adeta bir merminin havada izlediği yol, bir hareket, bir çarpışma, bir eklenti, bir bölme ve birleştirmedir. Buna karşın fırça ise yerine baskı makinesi, cetvel ve pergel kullanılması gereken yetersiz ve kesin olmayan bir araçtır. Benzer şekilde titrek ve hatalı bir elin çizdiği bir desen bir cetvelin düzgün ve kesin çizgisi karşılaştırılmaz.

Rodchenko'ya göre desen geçmişteki konumundan uzaklaşarak artık bir şemaya veya geometrik bir iz düşüme dönüşmüştür.



Resim 6.12 Aleksandr Rodchenko, Yapı, 1920

Bu görüş Rus Yapısalcılarının çizgiyi duygunun bir ifade şekli olarak tanımlayan Vasily Kandinsky ve arkadaşlarına bir saldırısıdır (Hauptman,2004,s.41).

Kandinsky bunu sınırlandırılmamış bir ifade serbestisi olarak tanımlarken, çizginin büküldüğünü, kırıldığını, ileri atıldığını ve aniden yön değiştirdiğini ifade ederek, hiçbir aletin bu etkiyi yaratamayacağını belirtmiştir. “ Benzer şekilde desen çizme işlemi adeta reflekse dayalı bir süreçtir. Ressamın hareketleri aynı anda bir bakıma desen tarafından yönlendiriliyor gibidir “ (Juliet McDonald, 2016, s.15).

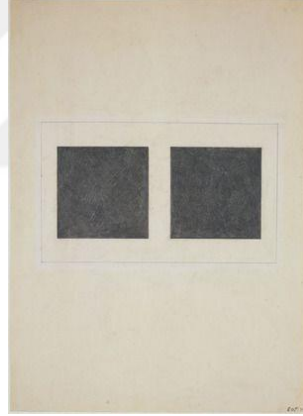
Rodchenko ile Kandinsky veya ifade etme ile inşa etme arasındaki bu mücadele soyutlamanın ortaya çıkışında görülen kavgalardan biridir sadece.

20.yüzyılın başlarında modern sanatçıların kaygısı sanatı veya daha spesifik olarak da resmi dış dünyanın etkisinden kurtararak özerkliğini ilan etmektir.

Soyutlamanın ortaya çıkmasına uzanan bu süreçte Kazimir Malevich bunu soyut geometriciliği benimseyen Süprematizm ile elde etmiştir. Malevich beyaz zemine siyah kare eseri ile özgür sanatı nesnenin baskısından kurtarıp yeni, nesnel olmayan ve saf bir hale getirmeyi amaçlamıştır. Ona göre bu saf sanatın

yaratılmasındaki ilk adımdı. Öncekiler ise naif biçim bozuklukları ve doğadan yapılan kopyalardı.

Sanatın tam arınması olarak görülen Süprematizm formu temel niteliklerine – en basiti kare olan geometrik şekillere – indirgeyerek betimleyen rengin dikkat dağıtmasını ortadan kaldırmıştır. Süprematist resimlerin çoğunda beyaz fonda yüzer ve üst üste biner gibi görünsünler diye özenle ve titizlikle yerleştirilmiş, tuvale ruhani bir hava veren çok sayıda geometrik formlar bulunmaktadır. Bu Malevich için önemliydi, çünkü o, sanatı işlevsel ve köklerini maddi dünyada gören eski dostu Vladimir Tatlin’in Konstruktivist ideallerine karşı çıkmaktaydı.



Resim 6.13 Kazimir Malevich, Süprematist Elemanlar : Kareler, 1923

Malevich, kendi yapıtlarının sanatın ruhuna uygun olduğu kadar sanatsal geleneğe de karşı durduğuna inanarak, bu özgürleşmeyi “ yeni gerçeklik “ olarak ilan ediyordu. Form ve yüzeyin çağrıştırmacı gücünü çok iyi anlamış bir sanatçı olarak her formun özgür ve bireysel olduğunu belirterek her formun adeta başlı başına bir dünya olduğunu söylemişti.

Resmin temel formların “ saf diline “ indirgenmesi Süprematizm’in bir sanat akımı olarak çabucak ölmesinin yolunu açtı. Süprematist resimler renk ve kompozisyon açısından giderek karmaşılaşırken onları yapan sanatçılar “ saf “ sanatın endüstri veya politikaya boyun eğmesine karşı çıkmayı sürdürdüler (Litte,2013,s.112).

Piet Mondrian ise 1919 yılında soyutlama üzerine şunları söylemiştir :

Gerçek modern sanatçı soyutlama yönteminden duygunun güzelliği yolu ile haberdardır;duygunun güzelliğinin sınırsız ve evrensel olduğunun bilincindedir...Böylece yeni plastik yaklaşım doğal veya somut temsili bir form alamaz,her ne kadar somut temsil kendi içinde bir miktar evrensellik barındırsa da. Bu yeni plastik yaklaşım doğal form ve renk gibi görünüm özelliklerini göz ardı etmektedir. Aksine ifadesini form ve rengin soyutlamasında,yani düz çizgi ve açıkça belirgin ana renklerde bulmaktadır...

Doğadaki bütün ilişkiler başlangıçta da var olan tek bir ilişkiden yani iki uç noktanın zıtlığından ortaya çıkmaktadır. Soyut plastik yaklaşım bir dik açı oluşturan iki pozisyon aracılığı ile başlangıçta da var olan bu ilişki ile kesin bir şekilde temsil edilmektedir.Bu durum iki uç nokta arasındaki ilişkiyi mükemmel bir uyum içinde ifade ettiği için en dengeli olandır (Britt, 1989, s.192).



Resim 6.14 Piet Mondrian, Deniz ve Yıldızlı Gökyüzü, 1915

“ Faktura “ akımından etkilenen optik sanatın öncülerinden olan soyut ressam Henryk Berlewi “ şematikleşme “ adını verdiği ve fabrikadaki mekanik üretim tarzına benzeyen bir sanat akımını desteklemiştir. Bu mekanik yaklaşım sayesinde sanat eseri üretim süreci sanatçının anlık ruh hali ve kaptislerinden arınmış olacaktı. Kaba ve engebeli yüzeyli bir kağıt üzerinde hızlı el hareketleri ile füzen kullanılarak yapılan bir desen olarak da düşünebilecek faktura soyut sanatın bir uç örneğidir.

Süprematizmin tuvali ısrarla bir resimsel öge olarak kullanmasına karşı çıkan Ed Lissitzky boşluğun dengesini yerle bir etme yolu ile formu oluşturmaktadır. *Proun* GK isimli eserindeki öğeler endüstriyel ürünlerin görüntüsünü verirken düzlemsellik ile üç boyutluluk arasında gidip gelmektedir. Bu tek nokta perspektifinin, kaçış noktasının ve de tanımlayıcı tekniklerin terkedilmesi sayesinde olmuştur. Örneğin Lissitzky’nin *Proun* GK’sının tek bir doğru sergileniş yönü yoktur; her dört bir kenarından da asılarak sergilenebilir bir eserdir bu resim.



Resim 6.15 Ed Lissitzky, Proun GK, 1922-23

20.yüzyılın ilk yarısında birçok sanatçı avantgarde hareketin içinde sanatta yeni üsluplar peşinde koşarken, I.Dünya savaşını izleyen 1920’li yıllarda bazı sanatçılar ise yeniliğin çekim gücüne karşı koymaya, geçmişî gözden geçirmeye, figürasyona dönmeye ve elin becerilerini canlandırmaya yönelmişlerdir.

Bu savaşın yol açtığı yıkıma karşı sanatçıların bir tepkisi olarak da açıklanabilir. Anma amaçlı anıtlar veya eserler yapmak yerine Picasso, Gris, Derain ve Roger de la Fresnaye gibi sanatçılar sanatın klasik geçmişine yeniden hayat vermeyi tercih etmişlerdir. Bu dönemde sanatta yeni bir şeyler yaratmaya yönelik arzu ve istek aciliyetini yitirmiş ve geçmişin sanatı yok edilecek, hor görülecek bir şey olmaktan çıkarak, aksine bir yardımcı, bir müttefik, gizli bir ilham kaynağı olarak görülmeye başlamıştı.

Poussin, Corot, Pierre Puvis de Chavannes, Millet ve Ingres bu tarzın en çok ilham alınan sanatçılarıydı. Örneğin Picasso’nun bu dönem yaptığı resimlerde akademik hatlara ve hacimlere dönüşü görebilmekteyiz.

Yine de her ne kadar klasik resme bir öykünme ve dönüş gibi görünse de, özellikle Picasso’nun Ingres’den etkilenecek yaptığı resimlerde geçmişten kopan modernist öğeler görebilmekteyiz. Öncelikle bu resimler fotoğraf ve kartpostallara dayalı yapıldıkları için yeni-klasikçi yaklaşımı en modern görüntü yöntemleri ile birleştirmiştir. Sonrasında farklı kaynakların hünerli bir kullanımı da bu modernist yaklaşımı göstermektedir.

Kendisinden önceki dönem sanatı veya sanatçılarına öykünme anlamına gelen “Pastiche” tarzına iyi bir örnek Picasso’nun *Uyuyan Köylüler* tablosudur. Bu resimde renklerin üstüste kullanımı ve kıvrımlı çizgilerinin getirdiği canlılık ve hüneri görmekteyiz.

“ Geçiş veya kriz dönemlerinde ortaya çıkmış pastiche bir bakıma sanatta iki adım ileri gitmek için bir adım geri gitmek gibidir “ (Hauptman, 2004, s.50). 20.yüzyıl boyunca geçmişe yönelik bu özlem süre gelmiş ve önemli avantgarde akımlar sırasında bile geçmişe yönelen sanatçılar olmuştur. Öte yandan pastiche eserler yaratan sanatçılar geçmişe öykünürken eserlerinde modernist öğelere de yer vererek yenilikçi tavırlarını sürdürmüşlerdir.

Giorgio de Chirico *Matematikçiler* tablosunda bir taraftan klasik anlayışı çağrıştıırken diğer taraftan bunu resimdeki modern, yama tarzı, açık ve koyu kontrastların yer aldığı oluşum ile alaşağı etmektedir.



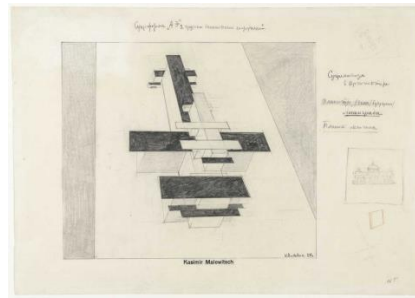
Resim 6.16 Chirico, Matematikçiler, 1917

Modern sanat söz konusu olduğunda şair Marinetti'nin pervane örneğinde olduğu gibi şair ve yazar Blaise Cendrars'da bir benzetme ile şiirinin penceresinin şehrin bulvarlarına ardına kadar açık olduğunu söylemiştir. Bu estetik bakış açısı ile hayatın kendisi arasındaki farkları en aza indirmek anlamına geliyordu.

Resimde ise bu açılım biraz daha farklı düzeyde olmuştur. Geçmişin geleneklerinden kurtulmak için ortaya atılan stratejiler sonucunda dışarıda ve içeride olan, ruh ve şehir, yüksek ve alçak olan tam olarak birbiri ile kaynaşamamıştır. Aksine zıtlar arasındaki gerilimler mevcuttur; el yapımı ile mekanik olan arasındaki (özellikle soyut desende); kendini gösterme güdüsü ile kendini gizleme ihtiyacı arasındaki; otonom olma ile dış dünyaya ilgi duyma arasındaki; inanç ve şüphe arasındaki; modernite ve tarih arasındaki gerilimler (Hauptman, 2004, s.50-51).

Bu çatışmanın modern sanatın yapısını yansıttığını söylemek mümkünken, bu gerilimleri en açık bir biçimde desenin oluşumunda yani sanatçının farklı idealler, dürtüler ve inançlara bağlı olarak yaptığı silme, ezme, yırtma ve yapıştırma eylemlerinde görmekteyiz.

Sanat tarihçisi T.J.Clark modernizmi akli ve teknik olanakların farklı bir biçimi olarak tanımlarken, bu anlamda desen diğer medyumlardan çok daha fazla olanaklar sunmaktadır. Modern desende ortaya konan form ve konular avantgarde ütopyanın biçimleridir: örgü desenler, makine, şehir, parçalar, hibrit, ilkel, anlık, nesnel olmayan ve otonom.



Resim 6.17 Kazimir Malevich, Geleceğin Leningrad Evleri:Pilotun Evi, 1924

Desenin eski durumunu bir tarafa bırakarak yeni bir tarz yaratmak ancak yeni bir düşünüş ve yeni bir dünya hayal etmek ile mümkün olacaktır.

6.3.2 1940'lı – 1970'li Yıllar Arasında Desen

Modernizm ve avantgardın değerleri özellikle belli değerlere önem atfetmektedir – özgürlük, cesaret, ferdiyet ve bunlara ek olarak karmaşıklık, nüans ve öz bilinç. Eleştirel ve teoritik sıklıkla soyutlama figürasyondan daha fazla kabul görür hale gelmiştir. Modernizmde yeniliklere yönelen bir sanat tarzı bilineni tekrar edene göre öncelik alır olmuştur (Garrels, 2005, s.13).

II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, 1940'ların ortasından 1970'lerin ortasına kadar görsel sanatlar büyük değişimler geçirmiştir. Soyut dışı vurumculuk görsel sanatların hem karakteri ve potansiyelinde hem de coğrafi yapısında büyük değişikliklere neden olmuştur. Öyle ki bu değişim Avrupa'da Paris Okulu'ndan ABD'de New York Okulu'na doğru olmuştur. Fakat son yirmi yılda tek bir sanatsal üretim merkezi anlayışı kaybolmaya başlamıştır.

Sanatın en geleneksel medyumlarından biri olmasına ve yine sanattaki köklü kopuş ve değişimlere karşın desen bu dönemde de hemen her tanınmış sanatçının işlerinde yer edinmiştir. Modernizm kavramı gibi desen de dar bir anlam içine alınıp, bir takım sınırlamalar getirilmesine karşı koymuştur. Sanatçılar bu konudaki geçmiş varsayımları bir tarafa iterek malzemeler, uygulamalar ve de konularda yeniliklere yönelmişlerdir. Desen hayal gücü ve gözlem, algılanan ve görünen, akıl ve el arasında ilişkiler kurulmasını sağlamıştır. Desenin samimi yapısı, açıklığı,

geçiciliği ve araştırmacılığı ve bunlara ek olarak göreceli hareket kabiliyeti ve de düşük maliyetli oluşu onu sanatta yeni imkanları keşfetmek için mükemmel bir laboratuvar haline getirmiştir.

Örneğin savaş sonrası dönemin soyut dışavurumcu akımının önde gelen isimlerinden Jackson Pollock ve Willem de Kooning için desen ana öğeydi ve dolayısı ile onların desenleri ve resimleri arasında kesin bir fark yoktu. Modern Sanatlar Müzesi, New York’da küratörlük yapmış olan Bernice Rose Jackson Pollock’un deseni için şunları söylemiştir : “ *Onun desen ve resmin köklü bir sentezi ile harmanlanan olgun tarzı her seviyedeki desen ve çizgi ile saplantı derecesindeki ilişkisinden kaynaklanmaktadır.* ”



Resim 6.18 Jackson Pollock, Numara 7, 1952

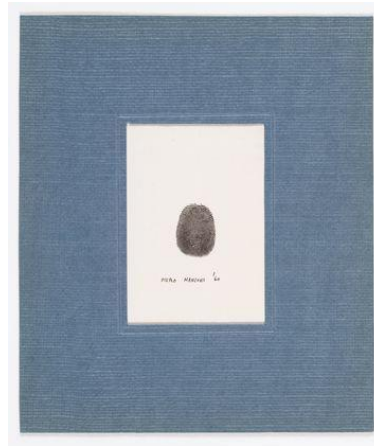
Sanat eleştirmeni Thomas Hess Willem Kooning için “ *Desenleri yaratıcı süreçleri ile o kadar içiçe geçmiştir ki onları resimlerinden ayrı düşünmek yanlış olur* ” demiştir.

“ Desen temel olarak bir jesttir. Sanatçının eli kağıdın üzerinde gezinirken yüzeye düşüncelerinin izlerini ve bilinçaltının işaretlerini bırakır. Böylece yaratıcı süreç,

fiziksel ve kavramsal tarafları ile görünür hale gelmiş olur “ (Garrels, 2005, s.16). Pollock damlatma tekniği ile Sürrealizm’in otomatik elini daha radikal bir şeye dönüştürerek resim ile desen arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır.

İki sanatçının işlerinde de çizgi baskındır ve çok anlamı vardır : Çizgi jestin bir yansıması,bağımsız grafik bir öge ve görsel bir unsur olarak iş görmektedir.

1940’ların sonuna doğru Pollock’a paralel olarak Lucio Fontana kağıdı delerek yaptığı çizimlerle desenin sanatçının bir jesti olduğu nosyonunu sürdürmüştür. Fontana’ya göre desen bir madde uzamı, ışık ve hareketin bileşimidir. 1950’lerin sonu ve 1960’ların başında yeni nesil Avrupa ve Amerika’lı sanatçıların önde gelenlerinden Piero Manzoni deseni sanatçının bir jesti olarak gören yaklaşımı *Parmak İzi* adlı eseri ile en uç noktaya taşımıştır denebilir. Fiziksel olan ile kavramsal olanı bir araya getiren bu eser sanatçının izini veya jestini en minimal seviyeye indirerek kendini ifade etme, sanatta orjinallik ve desenin sanatçının izi olmadaki en temel unsur olduğu görüşünü sorgulamaktadır.



Resim 6.19 Piero Manzoni, Parmak İzi, 1960

“ Renk alanı “ diye bilinen bir akıma öncelik eden Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Barnett Newman’a göre desen çok önemlidir. “ *Eğer bir katkıda bulunmuşsam, bu desenimle olmuştur. Ana hatlar, şekiller yapmak veya uzamı belirginleştirmek yerine desenim uzamı belirlemektedir* “. Ona göre resmi deseni sayesinde elde ettiklerinin bir uzantısıdır.

“ Küratör Brenda Richardson’a göre hayalgücü, analiz ve üzüm arasındaki etkileşimi ortaya çıkaran desendir. Aklın ve sanat yapmanın temelini oluşturan binlerce kararın işlevselliğini etkin hale getirmektedir desen “ (Garrels, 2005, s.19).

Mürekkep ile yaptığı desenlerinde rüya tarzı ruh durumlarında ortaya çıkabilecek büyük kaymalara benzer uzamlar yaratan ABD’li dışavurumcu ressam Philip Guston çizginin şekilden kurtuluşu, yüzey ve uzam arasındaki zıtlık ve de hareket ve form arasındaki gerilim ile ilgili kaygılarını sanatçı arkadaşları ile paylaşmış bir sanatçıdır.



Resim 6.20 Philip Guston, Desen, 1953

Modernizm ile başlayan ve adeta evrim geçiren desen kavramındaki radikal değişiklikler 1945 sonrasında daha da belirgin hale gelmiştir. Sanat tarihçisi Jack

Flam modernizm ile birlikte değişime uğrayan desen algısı hakkında şunları yazmıştır: “ 20.Yüzyıl deseninin getirdiği en büyük yenilik ruh hali, fikirler ve süreçler gibi daha önce görülemeyen şeyleri görünür hale getirmesidir. Desenin odağı nesnelerin tasvirinden ruhsal ve duygusal olana kaydıkça, teknik vurguda üç boyutlu uzamın yanılısamasının yaratılmasından uzaklaşmıştır. Sonuç olarak desenden beklenen estetik kaygılarda değişmiştir”.

Buna göre kontrol ve detaylara verilen önem değişmezken, bunlar geleneksel olmayan sonuçları elde etmek için geleneksel olmayan yöntemlerle elde ediliyorlardı. Kübistler kolajı getirirken, sürrealistler şansı öne çıkarırken, soyut dışavurumcular ise çizginin dolayısı ile desenin potansiyelini yetenekten arındırma (deskilling) yöntemi ile açığa çıkartıyorlardı. Son zamanlarda giderek daha fazla sayıda sanatsal çalışmayı kapsayan bu yöntem genel olarak sanatçılarının öğrenilmiş ve geleneksel olanı terk ederek sağ elini kullananların sol el ile çalışması gibi kendilerini zorlayan yöntemlerle işler üretmelerini içermektedir. Bu sayede herşeyi bilen ve kontrol eden dahi sanatçı kavramının dışına çıkılarak alışlagelmişin ötesinde işler üretilebilecektir.

II. Dünya Savaşı’nın sonrası sanat dünyasında Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların işleri arasındaki farklılıklar konusunda Alman sanatçı Joseph Beuys bir mihenk taşıdır. Beuys genelde bir heykeltraş olarak tanınmasına karşın desen onun işlerinde esastır. Küratörler Ann Tamkin ve Bernice Rose’a göre desen Beuys’un işlerinde bir düşünceleri için bir kaynak ve işlerinde kullandığı her türlü medyum için adeta bir katalizatör etkisini göstermiştir. Desen onun için düşüncelerini konuşmanın yapamayacağı bir şekilde alışlagelmiş ötesine taşıyan bir süreçtir çünkü Beuys için düşünmek formlar yaratmakla eş değerdir.



Resim 6.21 Joseph Beuys, İsimsiz (Hare Kadını), 1952

1940’lardan 1960’lara kadar Beuys karakalem, mürekkep, kömür, suluboya, çamur, metal parçaları, lamba isi ve ona özgü olan beize ve braunkreuz denilen bir yağı kullandığı binlerce desen yapmıştır. Bu dönemde desenleri özel, samimi, araştırıcı, adeta kendini anlayabilmek için fikirler ve formların çalışıldığı işlerdi.

1940 ve 1950’lerde birçok sanatçı aklın bir tezahürü olarak desen kavramını kaligrafi veya soyut yazım çerçevesinde yorumlamışlardır. Eleştirmenler ve sanat tarihçileri genellikle desen ve yazı arasında bir benzetme yapmışlardır. Batı sanatında kaligrafik desen yazıya gönderme yapsa da herhangi bir anlatım içeren durumda değildir. Fakat bundan bu tarz desenin bir anlam içermediği çıkarımını yapmak da doğru olmaz. Dışavurumda jesti veya tarzı serbest bırakan kaligrafik çizgi veya desen sanatçıyı yazıyı temel alan, formların harfler bazında hayat bulduğu ve de el ve vücudun hareketlerini yansıtan bambaşka bir yola sevketmektedir. Bu akımın önde gelen batılı sanatçıları Leon Ferrari, Brice Marden ve Henri Michaux daha çok bir doğu sanatı olarak bilinen kaligrafik desende kendi yorumlarını hayata geçirmişlerdir.



Resim 6.22 Brice Marden, İlham Perisi Deseni 5, 1989-91

Romantik sembolizm akımının temsilcilerinden olan Amerikalı sanatçı Cy Twombly'nin eserlerinde de soyut dışavurumcu sanatçıların işlerinde olduğu gibi resim ile desen arasındaki farklar bulanıklaşmıştır. İşlerinde kaligrafik ve grafiti tarzı yaklaşımlar benimseyen Twombly eserlerinde resim ve desenin kışkırtıcı bir sentezine ulaşmıştır. Joan Miro'dan Jean Dubuffet'e, Cy Twombly'den Jean-Michel Basquiat'a kadar pek çok sanatçının benimsediği grafiti onlar için bir ilham kaynağı ve sanatsal bir keşif idi. Modernizmle tutarlı biçimde grafiti sıfırdan başlamak, yeni bir sanatsal dil geliştirmek ve sanatçı için çizmek ve resmetmek konusunda yeniden öğrenmek anlamına geliyordu. Twombly'de 1950'lerden başlayarak grafiti öğelerini eserlerinde kullanarak yüzeye adeta içgüdüsel bir biçimde saldırıya geçmiş ve kah kalemıyla, kah da sivri uçlu iğnesi ile beyaza boyanmış bir zemin üzerine desenler çizmiştir (Garrels, 2005, s.24-25).



Resim 6.23 Cy Twombly, İtalyanlar, 1961

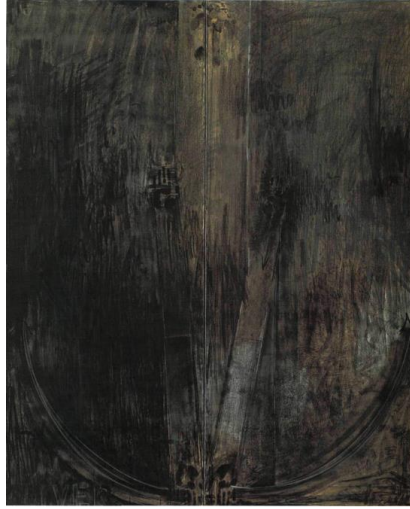
1940'ların ortalarından itibaren soyutlamanın hız kazanmasına rağmen imgeler pek çok sanatçının ilgisini çekmeye devam etmiştir. Portreler, insan figürü, yer ve durumları anlatan tasvirler özellikle savaş sonrası Avrupa'sında sanatçıların hayal güçlerini beslemeye devam etmiştir. Modernizm ile birlikte figüratif sanat yaklaşımlarında örneğin Pablo Picasso, Lucian Freud, Alberto Giacometti ve Henri Matisse gibi pek çok sanatçının işlerinde de görülebileceği gibi bir patlama yaşanmıştır. Bu desenler bir taraftan fiziksel dünyanın yakın bir incelemesini sunarken, diğer taraftan da sanatçının bilinçaltı dünyasını güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Sanat tarihçisi David Rosand'ın çok isabetli bir şekilde belirttiği gibi desen aracılığı ile sanatçıyı ve de onun gözlerinden dünyayı görebiliriz.



Resim 6.24 Henri Matisse, Kolye, 1950

Alıntı bir imgeyi ters yüz edilmiş olarak yeni bir yüzey üzerine uygulamak olarak tanımlanabilecek transfer tekniği Robert Rauschenberg ve Jasper Johns tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Rauschenberg'in kolajı andıran uygulamalarında yüzeyde hem fotoğrafik öğeler hem de sanatçının el izleri olmaktadır. Sanatçı daha sonra bunlara kalem, suluboya gibi çeşitli malzemeleri kullanarak eklentiler yapmıştır. Ortaya çıkan sonuç bir zaman sürecinin içinde genişleyen bir etkidir.

Benzer çalışmalar yapan Jasper Johns ise genelde tek ve bilinen bir imgeyi kullanmayı tercih etmiştir. Bunlara iyi bir örnek onun resmi ile aynı adı taşıyan *Bayrak* isimli desenidir. Johns'un bu erken dönem işleri bir imgenin kendisi olarak temsili ile bir sanat eseri olarak temsil edilmesi ve desenin düz yüzeyi ile temsilin aldatıcılığı arasındaki süregelen belirsizlikten faydalanmaktadır (Garrels, 2005, s.27).

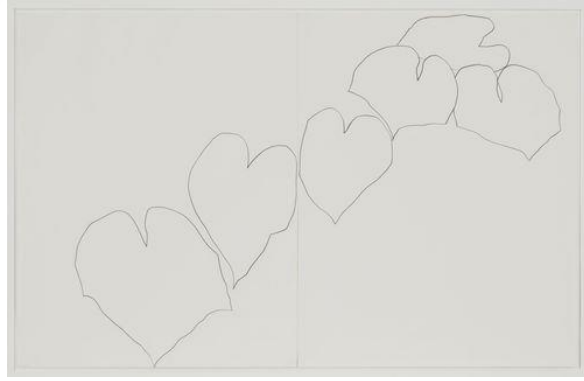


Resim 6.25 Jasper Johns, *Dalgıç*, 1962-63

Johns'un kömür ve mürekkep kullanarak elinin izini aktardığı devasa boyutlardaki *Dalgıç* isimli deseni küratör Nan Rosenthal'e göre sanatçının elini onun kişiliğinin

ve tarzının bir yansıması olarak barındırmaktadır. Diğer taraftan sanatçının kendi el izini bırakması dışavurumunu azaltıcı bir etki de yapabilir çünkü kendi eli Johns'un icat ettiği bir nesne değildir.

Johns ve Rauschenberg'e paralel olarak Ellsworth Kelly'de imge ve soyut formun bir biri içine geçtiği işler ürettiyordu. Onun *Pencere, Modern Sanatlar Müzesi, Paris* isimli deseni belirli bir yerin görüntüsü olduğu kadar iyi hesaplanmış bir soyutlama da içeriyordu. 1940'ların sonunda yapmaya başladığı bir seri bitki deseninde ise Kelly formu çabuk, güven dolu birkaç vuruş ile oluşturmuştur. Ona göre bu işler kesin gözlemlere dayanan, ne bir şeyin eklendiği ne de bir şeyin değiştirildiği, herhangi bir gölgeleme veya yüzey işaretinin olmadığı işlerdir. Görülen bir nesneye benzetme veya kişisel bir dışavurum veya soyutlama olmayıp, gözlemlenen bir gerçeğin sunumudur bu desenler.



Resim 6.26 Ellsworth Kelly, Vahşi Üzüm, 1960

1950'lerin sonuna doğru imge ve soyutlama arasındaki gerilim azalmaya başlamıştır. Bu bağlamda Pop Sanat (Pop Art) ve Minimal Sanat bu ayrımı odaklanan ve buna uyum getirmeye çalışırken zaman zaman karşıt fakat bazende örtüşen yaklaşımlar getiren sanat akımlarıdır. Hem Pop sanat ve Minimal sanat bir

tarafından sanatçının dışı vurumcu yaklaşımını göz ardı ederken, diğer taraftan yine de sanatçının tarzı ve imzası bu işlerde görünür haldedir.



Resim 6.27 Andy Warhol, Para Tomarı, 1962

Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'un başını çektiği Pop sanat akımının sanatçıları figür veya nesne olsun imgenin tasarımcıları olmuşlardır. Bunu yaparken de el ile çizilen ve baskısı yapılmış olanın mekanik kalitesini sorgulamışlardır. Lichtenstein ve Warhol'un işlerinin havalı ve mekanik görünüşüne karşın, desen ve sanatçının eli ve formun çizgileri bu işlerin temelini oluşturmaktadır (Garrels, 2005, s.31).

İki sanatçı da nesnelerin işaretler şeklinde yorumlanabilecek desenlerini yaparken dikkati hayatın ana unsurları olan kimlik, iş, aşk ve ölüme yöneltmişlerdir.

Los Angeles'da Edward Ruscha ve David Hockney Pop sanata uzam ve fiziksellik vermişlerdir. Akıcı fakat dokunulabilir yüzeyler ve iyi ayarlanmış üstün bir sanatkarlık desenlerini New York'taki meslektaşlarınınkinden farklı bir yere

koymaktadır. Ruscha tipik bir şekilde görünen nesne olarak dil ile çalışırken, bir taraftan da fotoğraflarındaki imgeler episodik olarak belirlemektedir.



Resim 6.28 Edward Ruscha, Kıvrık Kenarlı Hey, 1964

New York Pop sanat dünyasının içinde bile farklı tarzlar ve yaklaşımlar bulunmaktaydı. Örneğin Claes Oldenburg imgeleri basitleştirip ve daha anlaşılır hale getirmek yerine doku ekleyip rengi kaldırmıştır. Oldenburg yetenekli bir sanatçıydı ve çizgisi ve gölge verme tarzı diğer pop sanatçılarından çok Avrupalı eski ustalarinkini andırıyordu. Yine de nüktedanlığı ve neşeli tarzı onu Pop sanata yaklaştırıyordu.



Resim 6.29 Claes Oldenburg, Büyük Fagend, Rüya Durumu, 1967

Pop sanat, diğer sanat akımlarında olduğu gibi aynı zaman dilimi içinde faaliyet göstermiş benzer fakat çok çeşitli amaçlara sahip sanatçıların çalışmaları için aşırı yalın bir etikettir.

1960 yılındaki yazısında Berger desen çizerken ki hafifliği veya diğer bir deyişle adeta ağırlıksız olma halini şöyle tanımlamıştır. Ona göre sayfanın yüzeyi bir hacim, bir sıvı veya gaz bir medyum halini almaktadır :

Temiz, düz bir yüzeyden boş bir uzam haline gelmiştir. Beyazlığı sınırsız, opak bir ışık alanı ve içinde hareket edebileceğimiz fakat içini göremeyeceğimiz bir haldedir. Biliyorum ki üzerine bir çizgi çizdiğim zaman o çizgiyi bir düzlemdeki bir aracın sürücüsü gibi değil de havada her üç boyutta da hareket edebilecek bir pilot gibi kontrol etmekteyim (Dillon, 2009, s.10).

Aynı yıllarda Almanya’da Pop art akımından etkilenmekle beraber bir çok sanatçı Nazi döneminin yıkımından uzaklaşıp yeni ulusalcı bir kimlik oluşturmak için çabalarken daha dışavurumcu bir tarz benimsemişlerdir. Örneğin Sigmar Polke “ Örümcek Adam “ adlı eseri Avrupalı bir sanatçının Amerikan kültürüne bakışını yansıtmaktadır. Farklı biçimde Almanya’nın Nazi geçmişinin inkarına ve de ülkenin doğu ve batı olarak bölünmesinin yarattığı travmaya bir tepki olarak Alman sanatçı Georg Baselitz Alman Dışavurumcu geleneğinin bir parçası olan çok güçlü figüratif işler üretmiştir.



Resim 6.30 Georg Baselitz, Ağaç Yontma için Çalışma, 1967

Pop Art Latin Amerika’da 1960’larda ortaya çıkmıştır. Burada sanatçılar Amerikan Pop Art akımının tarafsız imgeleri yerine ülkelerinde yaşanan krizlerin ve kaosun yansımalarını içeren figüratif imgeler kullanmışlardır. 1960 yılların başında Arjantin’de ortaya çıkan “ Otra Figuración “ hareketinin üyelerinden Jorge de la Vega’nın işlerinde bu hareketin sembolü olan dışa vurumcu, acı çeken figürler yer almıştır. 1960’ların ortasında Amerika’da bir süre kalmasının ardından Vega’nın tarzı büyük oranda değişmiş ve tüketim toplumunun bir eleştirisi olarak algılanan işler üretmiştir (Garrels, 2005, s.35).



Resim 6.31 Jorge de la Vega, Dökümanter, 1966

New York'ta çalışan soyut dışavurumun iki ustası, Willem de Kooning ve Philip Guston 1960'larda sanat anlayışlarında değişikliğe gitmişlerdir. Guston soyut sanattan uzaklaşarak desenlerinde yeni bir figüratif yaklaşım benimsemiştir. Irkçı Ku Klux Klan örgütünün kukuletalı figürlerini kullandığı desenlerinde sanatçı adeta kendini saklayarak dönemin politik ve sosyal karmaşasına tanıklık etmektedir.

De Kooning'deki değişim onun *Kadın* adlı deseninde görülmektedir. Kadın figürü 1950'lerin şiddetinden kurtarılarak taze ve neşeli bir hava verilmiştir. Desen De Kooning'in mizacını ve karikatür ögesinden faydalanışını göstermektedir.



Resim 6.32 Willem De Kooning, Kadın, 1965

Batı Sanatı'nda çizgi ve desen her ne kadar geçmişin tarz ve tekniklerinden uzaklaşmış olsa da yine de imgeyi tanımlayıcı ve sanatçının benliğini gösteren bir olgudur. Sanat tarihçisi Joseph Helfenstein'e göre desen uzunca bir süreden beri soyut fikirleri algılanabilir bir forma döndürmede, karmaşık kavram ve

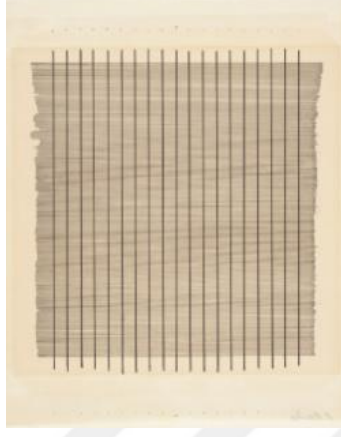
süreçleri elle tutulabilir ve anlaşılabilir hale çeviren bir medyum olmuştur (Garrels, 2005, s.37).

Desenin çizgiyi soyutlama yoluyla izole eden ve onu kendine has bir biçimde ele alan kavramsal biçimi 1960'lı yıllar ile 1970'lerin başında çok baskın olmuştur. Çizginin kavramsal bir araç olarak kullanıldığı en uç örneklerden biri İtalyan avantgard sanatçı Piero Manzoni'nin mekanik bir alet kullanarak dünyanın çevresi uzunluğunda bir çizgi üretilip bunu bir kutunun içine yerleştirmesidir. 1968'e gelindiğinde birçok sanatçı kavramsal çizgiyi ve örgüyü işlerinin temeli olacak şekilde kullanmaya başlamışlardı. Bu sanatçılar bağımsız çizgiyi oluşturarak ve anlatımcı bir karakteri olmayan çizgiyi modüler bir birim şeklinde kullanarak desenin boyutunu ve etkisini genişletmişlerdir.” Boyutun genişlemesi ve çizginin başlı başına bir özne haline gelmesi deseni sanattaki küçük, destekleyici konumundan büyük ve bağımsız bir duruma getirmiştir “ (Rose, 1992, s.13).

Savaş sonrası dönemin sanatçıları özellikle 1960'lar sonrası sanatta yenilik peşinde koşarken geçmişin sanat anlayışlarının tamamen dışarıda bırakarak herşeyi yeni baştan inşa etme arayışına girmişlerdir. Onlar için yeni bir sanat yapmak için sanatçının kimliğini ve sanatsal öznelliğini bir tarafa bırakması gerekiyordu. Yine de bu dönemde desen her ne kadar bağımsız bir form almış olsa da çoğunlukla bir resmin, bir heykelin veya bir odadaki yerleştirmenin hazırlık aşaması olarak karşımıza çıkabiliyordu.

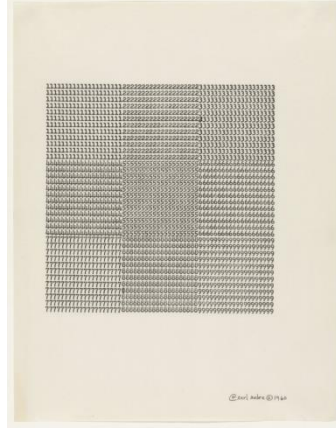
1960'ların sanatçıları desenin elin hareketlerinde kendini gösteren aklın ve düşüncenin bir yansıması olarak oluştuğu fikri ile adeta alay ediyorlardı. Aslında

bu sanatçılar her ne kadar sanatta kişisel etkiye karşı çıkmış olsalar da ürettikleri işler çoğunlukla çok da açık bir biçimde onların kişisel duyarlılıklarını içeriyordu.



Resim 6.33 Agnes Martin, Organ Notu, 1962

Bu kişisellikten ve öznellikten uzaklaşmanın bir yolu olarak sanatçılar işaret (index) yöntemini kullanmışlardır. Bu yöneme güzel bir örnek Carl Andre'nin bir kağıt üzerine daktilo ile bastığı 1'den 9'a kadar olan rakamlardan oluşan eseridir. Bu iş onun hazır malzemeleri kullanarak yaptığı örgü veya üstüste konma şeklindeki heykellerine benzeyen hareketli ve görsel bir örgü çalışmasıdır. Sanatçının el yeteneğine bir meydan okuma olarak algılanabilecek bu yöntem kullanılarak oluşturulan işler geleneksel sanata bir meydan okuma olsalar da yine de sonuçta onu yaratan sanatçının yorumu ve izini taşıyorlardı. Ayrıca bu eserlerin görsel ve algısal karakteri onları üreten kavramdan daha az önemli değildi (Garrels, 2005, s.39).



Resim 6.34 Carl Andre, İsimsiz, 1960

Carl Andre, Frank Stella gibi Minimalist sanatçılar resim, heykel, yerleştirme işlerinde deseni yoğun bir biçimde hayal güçleri ve planlama için kullanmışlardır.

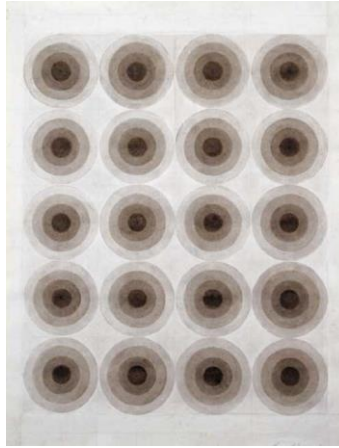
1960'ların ortasında pek çok sanatçı Minimalist sanatın kısıtlamalarını aşmak için bazı yöntemler geliştirdiler. Bu bağlamda sanatçının izini veya etkisini en aza indirme amacıyla bir sistem kullanma düşüncesi ön plana çıkmıştır. Sistem adı verilen bu yaklaşımda sanatçılar eserlerini bir sisteme dayanarak oluşturuyorlardı. Sonuçta ortaya bir bakıma kendi kendine üretilen veya sanatçı kadar her hangi bir kişinin üretebileceği işler çıkıyordu. Buna güzel bir örnek Sol Lewitt'in mimari boyutlardaki bütün bir duvarı kaplayan desenidir. Lewitt'in kağıt üzerine çizdiği desenler büyük boyutlardaki duvara desinatörlerce çizilmişlerdir.



Resim 6.35 Sol Lewitt, Duvar Deseni #260, 1975

“ İsmi Minimalizm akımı ile anılmasına karşın Lewitt aynı zamanda Kavramsal sanatın öncülerindendir “ (Garrels, 2005, s.43). Dil Kavramsal sanat içinde çok önemli bir öğedir ve onun merkezinde yer almaktadır. Burada dil ile kastedilen insanların kendilerini ifade etmek için kullandıkları işaret, yazı, sembol, soyut veya figüratif bazı imgeler gibi unsurlar ve bunların kullanım şeklidir.

1960’ların başından ortalarına kadar bir ressam olan Agnes Martin ve bir heykeltıraş olan Eva Hesse eserlerinden bağımsız olarak birçok desen yaratmışlardır. Martin bu desenlerde doğanın temsilini değil de onun neşesinin görsel bir eşleniğini betimlemektedir. Hesse ise doğa veya manzara yerine insan vücudunu referans alan desenler üretmiştir. İç içe geçmiş daire çizimleri göğüsleri hatırlatırken yüzey modülasyonları ve düzensiz şekiller elin hareketlerini yansıtmaktadır.



Resim 6.36 Eva Hesse, İsimsiz, 1966

Brice Marden ve Richard Serra’nın cesur desenlerinde Soyut

Dışavurumculuğun yoğun maddeci yaklaşımı Minimalizmin özenli geometrik yapısı ve analitik özelliği ile kaynaşmıştır. Her iki sanatçı içinde desen işlerinin

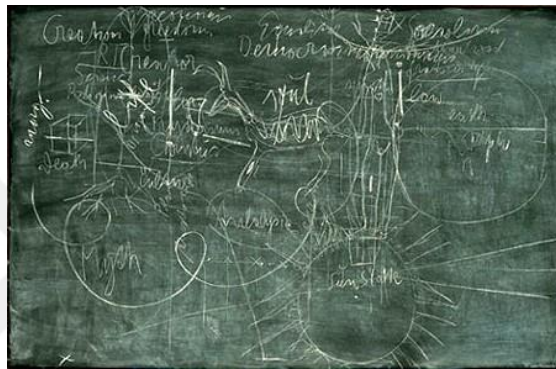
temelini oluşturmakta ve yaratma sürecinin adeta elle tutulabilir bir şekilde izleyicilerle fiziksel temasa geçtiği bir öge olmaktadır (Garrels, 2005, s.45).

Bu 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında ortaya çıkan “ süreç sanatı “nda görülen bir durumdu. Lynda Benglis, Eva Hesse, Rober Morris ve Richard Serra gibi sanatçıların içinde bulunduğu bu akımda sanatçının yarattığı eserler kadar onları yaratış süreci ve izleyicinin bunun farkına vararak bunu duyumsaması hedefleniyordu. Ortaya çıkan şekilsiz, kararsız ve bazen de bitmemiş gibi görünen işler Minimalist sanatın bozulmamış ve üretilmiş görüntüsü ile çelişiyordu. Brice Marden için bu yaklaşım deseni başlı başına bir deneyim haline getiriyordu. Ona göre desen bir ön çalışma veya başka bir şeye dönüşmek üzere olan bir şey değil, başlı başına bitmiş, tamamlanmış bir sanat eseridir.

Desen 1960 ve 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde olduğu kadar Güney Amerika ve Avrupa'da da gelişme sürecine girmiştir. Özellikle Güney Amerika'da desenin yükselişi figüratif ve soyut, dışavurumcu ve geometrik olarak çok çeşitli yönlerde olmuştur. Bu dönemde desen çok büyük atölye alanları veya pahalı malzemelere ihtiyaç duymadan taşınabilir ve ulaşılabilir durumdaydı. Bu bağlamda sürece katılımın demokratik bir yönü vardı.

Şiirsel ve politik anlam içeren şekli ve çağdaş yaşama getirdiği bakış açısı ile desen 1970'lerde Avrupa'nın iki önemli sanatçısı Marcel Broodthaers ve Joseph Beuys'un işlerinde kendini göstermiştir. Sanat hayatına bir şair olarak başlamış olan Broodthaers sonraları resime yönelerek dildeki becerisini görsel sanatlara taşımıştır.

Joseph Beuys ise aynı yıllarda deseni kişisel bir araç olmaktan çıkararak öğretileri ve politik çalışmalarında kullanmıştır. Bu onun 1974 yılında Şikago Sanat Enstitüsü'nde ders verirken kara tahtaya çizdiği Güneş Evresi isimli deseninde belirgindir. Beuys'a göre bu çizim özgürlüğü temsil ederken kozmik olan ile dünyevi olanı birleştirmekte ve sosyal düzenin doğa düzenine bağlı olduğu yaşayan ve gelişen bir organizmaya büründüğü ideal bir evreyi göstermektedir.



Resim 6.37 Joseph Beuys, Güneş Evresi, 1974

Joseph Beuys’nda belirttiği gibi desen düşüncelerimizi ve hayal dünyamızı doğrudan ve en samimi biçimde gerçeğe dönüştürmektedir.

“ 1945 ile 1975 arasındaki 30 yıllık dönemde desen öngörülemeyen bir yol izlemiştir “ (Garrels, 2005, s.50). Bu zaman dilimi içinde Batı sanatında desen bozulup yeniden icat edilirken 20.yüzyılın ilk yarısındaki parçalanmalar ve yenilikler korunmuş ve canlandırılmıştır.

Desen bütün sanat yöntemleri içinde sadece bir kağıt ve kalem ile yapılabildiği için en kolay ulaşılanı ve yine bir iz bırakan her hangi malzeme ile oluşturulabildiği için en çeşitli olanıdır. Sanatın büyük bir değişimden geçtiği bu dönemde bile desen hayal gücünün direncini göstermeye devam etmiştir.

6.3.3 1970’li Yıllar – Günümüz Arasında Desen

1960’lar görsel sanatlar açısından Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa’da oldukça verimli bir dönemdi. İkinci Dünya savaşını takip eden çeyrek yüzyılda ortaya çıkan pek çok sanatçı sanat tarihçileri, eleştirmenler ve küratörlerin adlandırdığı yeni akımlara şekil veren sanat eserleri yaratmışlardır. Pop sanat, Yerleştirme, Happening, Fluxus, Minimal sanat, Kavramsal sanat, Arazi sanatı ve Performans sanatı bu dönemde ortaya çıkan akımlardır. Bu yoğun üretim ve yaratıcılık dönemi 1970’lerle birlikte bir yavaşlama ve duraklama sürecine girmiştir.

“ Benzer durgunluk dönemlerine sanat tarihi boyunca rastlansa da 1970’lerdeki özellikle akut bir durgunluktu. Bunun sebepleri bizzat 1960’larda üretilen sanatın içeriğinde yatıyordu. Bu dönemin sanatçıları sadece temsilcisi oldukları akımın kapsamında değil aynı zamanda genel olarak sanatı sorgulayan işler üretiyorlardı “ (Kantor, 2005, s.13). Minimalist sanatçılar sanatı geometrik formlara indirgerken, arazi sanatçıları arazinin kendisini bir sanat eserine dönüştürerek sanatı neredeyse sonsuz anlamda genişletiyorlardı. Kavramsal sanatçılar ise sanatı maddesizleştirerek fikirler, sistemler ve dilin resmin, heykelin ve çizimlerin yerini almasını sağlıyorlardı. Bu akımlar bir eleştirmenin belirttiği gibi görsel sanatlarda modernizmin son izleriydi.

Her ne kadar sanatsal anlamda bir duraklama da olsa bu dönem çoğu sanatçının kendini yenileme ve keşfetme anını yakalamasını sağlamıştır. Ayrıca duraklama öncesi yoğun üretim ve yaratma döneminin sanatçıları takip eden kuşağın

sanatçılarının izleyebileceği çok belirgin yollar sunmuşlardır. Bu da özellikle 1970'lerin ikinci yarısının desen açısından niçin bu denli üretken bir dönem olduğunu açıklamaktadır. Gerçektende genç sanatçıların başını çektiği bir şekilde desen ve çizim o güne dek görülmemiş bir ilgi ve kabule ulaşmıştır.

Bu bağlamda Bernice Rose'un 1976 tarihli *Desen Şimdi* isimli sergisi desenin geleneksel rolünden kurtularak başlı başına bir sanatsal ifade biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Benzer şekilde Whitney Müzesi'ndeki *Amerikan Desenleri : 1963-73* ve Guggenheim Müzesi'ndeki *20.Yüzyıl Amerikan Deseni : Üç Avantgard Nesil* sergileri sadece Amerika'da değil dünya çapında desenin yerini belirlemiştir.

1945 sonrası doğmuş olan yeni kuşak sanatçıların üzerinde en büyük etkiyi bir önceki nesil olan Joseph Beuys, Eva Hesse, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Bridget Riley, Frank Stella ve Andy Warhol gibi sanatçılar yaparken özellikle Avrupalı genç sanatçıları büyük oranda etkileyen sanatçı aynı zamanda bir sanat öğretmeni olan Joseph Beuys olmuştur. Beuys'un Almanya'nın yakın tarihi ile hesaplaşmasından büyük ölçüde etkilenen sanatı genç sanatçıların bu kapsamın dışına çıkarak daha genel anlamda kişisel ve tarihsel konuları içeren bir sanat yapmalarının önünü açmıştır.

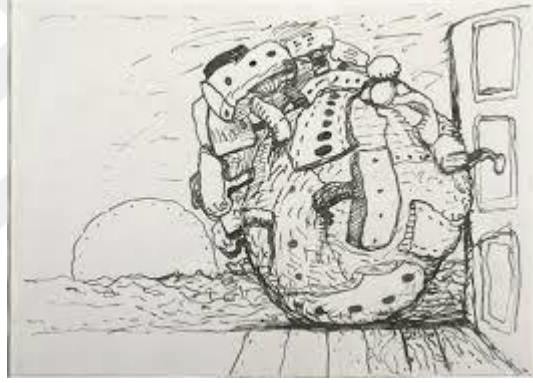
“ Amerika'da ise Andy Warhol ve Philip Guston 1970'lerin sonundaki genç sanatçı kuşağına örnek olmada öne çıkan iki sanatçıydı “ (Kantor, 2005, s.16).

Warhol'un eserleri ana olarak kültürel konuların dışarıdan görülen yüzü ve fotoğraf gibi çoğaltkan (reprodüktif) teknolojilerin resim ve desen üzerindeki etkileri ile ilgilidir. Guston'un eserleri ise daha içe dönük bir yaklaşımı içerirken hayal, fantezi ve kabus konularını araştırmaktadır. Diğer taraftan Guston'da Beuys

gibi geç modernizmin baskın resmiliğine bir seçenek sunarken 1960'ların sonunda soyutlamadan figurasyona yönelmiştir.

Warhol ve Guston'un sanatsal yaklaşımları iki eserlerinde görülmektedir.

Bunlardan ilki Warhol'un "Kuru Kafalı Otoportre" sidir. Warhol fotoğraftan projektörle yansıtarak çizdiği bu desende sanatçının elinin ifadesini ortadan kaldırarak kendisini adeta bir makineye döndürmektedir. Guston'un 1980 tarihli deseninde ise çizimler onun hayal gücünden çıkmakta ve kişisel bir desen tekniğini barındırmaktadır. Bu iki farklı yaklaşım bu iki sanatçının kendilerinden sonraki desen pratiğine form ve içerik açısından mirası şeklinde görülebilir.



Resim 6.38 Philip Guston, İsimsiz, 1980

Son 30 yılda desende soyutlama genel olarak yerini figüratif temsile bırakmıştır. Bunun belirli bir oranda nedeni Beuys, Guston ve Warhol gibi sanatçıların açtığı çoğaltıcı teknolojiler ve kabusumsu hayaller, rüyalar ve düşüncelerin figüratif temsile soyut olandan daha uygun olmasıdır.



Resim 6.39 Andy Warhol, Kuru Kafalı Otoportre, 1978

Bu dönemde kendine has figüratif bir tarz oluşturan sanatçılardan birisi de Chuck Close'dur. Close'un arkadaşları ve meslektaşlarının karelere böldüğü fotoğraflarını çok büyük boyutlarda resimlediği eserleri bilgisayarlardaki pixellere öykünerek en figüratif fotoğraflarda bile var olan soyutlamayı gözler önüne sermektedir.

1970'lerden 1980'lere giderken yeni bir genç sanatçı kuşağı minimalizm yerine daha sübjektif ve dışavurumcu işler üretmeye başlamışlardır. Neo-ekspresyonizm veya Yeni-dışavurumculuk olarak adlandırılabilen bu uluslararası akım New York, Almanya ve İtalya'da gelişmekteydi. New York'da Julian Schnabel, David Salle ve Jean-Michel Basquiat, Almanya'da Georg Baselitz, Anselm Kiefer ve A.R. Penck ve İtalya'da ise Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Francesco Clemente bu akımın önde gelen sanatçılarıydı.



Resim 6.40 Enzo Cucchi, Palla Santa, 1980

Neo-ekspresyonist sanatın tipik özelliği sanatta modernizme adeta sırtını dönerek kitle kültürünün sosyal ve politik unsurlarını reddetmesiydi.

Neo-ekspresyonist sanatçılar görüntüleri kişisel hayalgücü fikrinin canlandırılmasına bağlı olarak üretirken, Sherrie Levine, Richard Prince ve Cindy Sherman'ın dahil olduğu Resim kuşağı sanatçıları kişinin sosyal yapısını sorgulayarak temel dışavurumcu öğelerin etkisini aza indirgeyen işler üretiyorlardı. Onların sanatı imgeleri yeniden üretmek yerine televizyon, film ve sanat tarihi gibi hazır ortamlardan elde edilen imgelerin yeni anlamlar içerecek şekilde düzenlenmesini içeriyordu. Cindy Sherman daha çok fotoğraf üzerine çalışırken diğerleri için desen daha önemliydi. Örneğin Levine'in desenleri tipik olarak sanat tarihinin başyapıtlarının yeniden sunumuydu. Bu bağlamda Resim akımı sanatçılarının işleri bir önceki on yılın süreç odaklı işlerinden ayrılarak tanınabilir, soyut olmayan imgelere, sanat üretiminin temel doğasına ve resmin ne anlattığı yerine ne olduğuna odaklanıyordu. Bu sanatçılar imgelerden imge üreterek sahiplenme ve orijinal olma gibi modernist fikirleri sorgulamışlardır.

Levine gibi yapıtlarında daha önceki avangard sanatçıların işlerini refereans alan sanatçılar sadece esin kaynaklarını göstermekle kalmıyor aynı zamanda işlerinin modernizmin büyük akımlarından sonra geldiğini yani post-modernist olduğunu belirtmiş oluyorlardı.



Resim 6.41, Sherrie Levine, 1917 Sergisinden, 1984

Bu yaklaşım diğer bir yandan o yıllarda popüler olan sanatta her şey yapıldı anlayışına bir öykünmeydi. Bu sanatçılar aynı zamanda sanatsal bir orijinalliğin artık imkansız olduğu fikrinde idiler.

“ Fransız edebiyat ve kültür eleştirmeni Roland Barthes’in ortaya koyduğu “ Yazarın Ölümü “ fikri bir sanat eserinden anlam yaratmayı veya çıkartmayı sanatçıya değil okuyucuya veya izleyiciye bırakıyordu “ (Kantor, 2005, s.30).

1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında Amerikalı sanatçıların büyük bölümü sanat ve sanatın tarihçesi arasındaki ilişki ile ilgilenirken, Avrupalı meslektaşları buna politik bir yanda katmışlardır. Özellikle çoğunluğu Alman olan birçok sanatçı faşizm sonrası Almanya’nın kültürel olarak yeniden yapılandırılması ile ilgili eserler üretmişlerdir. Gerhard Richter, Sigmar Polke ve Anselm Kiefer gibi

sanatçılar Pop Sanatı Beuys tarafından ilham verilen son gelişmelerle bir araya getirmişlerdir. Üç sanatçı da Almanya'nın Nazi geçmişi ile ilgili işler üretmişlerdir. Bu sanatçıların işleri bir yandan tarihsel öğeler içerirken, diğer yandan da yine Alman olan Georg Baselitz, Jörg Immendorf ve Markus Lüpertz'in işlerinde de olduğu gibi yeni dışavurumculuk (Neo-ekspresyonizm) akımını temsil ediyordu.



Resim 6.42, Sigmar Polke, Nöbetçi Kulesi, 1984

Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Thomas Schütte ve Rosemary Trockel gibi bir sonraki nesil Alman sanatçılar ise 1960'ların göreceli refahında yetiştikleri için politikadan çok sanat tarihinin mirası ile ilgileniyorlardı.

Bu sanatçılar içinde resim, heykel, desen, yerleştirme, fotoğraf ve performans gibi çok farklı alanlarda çalıştığı için belki de en çok yönlüsü olan Kippenberger sanatında post-modernizmin bir ögesi olan sanatta geç kalmışlık unsurunu işleyen işler üretmiştir.

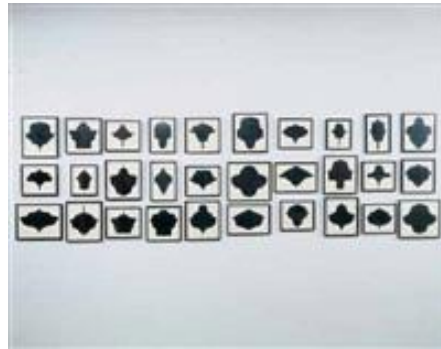


Resim 6.43, Martin Kippenberger, Balla Balla, 1994

Kippenberger'in Balla Balla adlı kolaj yaptığı sanat tarihine göndermeler içerirken, güncel konuları da kapsıyordu.

Bu sanatın en ihtişamlı dönemini kaçırmış olma veya sanata geç kalma duygusu dönemin sanatçılarının işlerinde kendini farklı şekillerde göstermiştir. Bazı sanatçılar geçmiş dönemin işlerini tekrarlarlarken, diğerleri ise bilinçli olarak daha temelsiz veya yetenek yoksunu gibi görünen işler üretmişlerdir. Diğer yandan özellikle desen üreten bazı sanatçılar ise işlerinde yüksek oranda işçilik gerektiren yöntemler de uygulamışlardır.

Alışlagelmiş ve sanatçının yaratıcı gücüne bir başkaldırı içeren bu dönemde üretilen desenler sanki acemice yapılmış gibiydi. Bu sayede sanatçılar bir anlamda kendilerini sanat tarihinin ağır yükünden kurtarmayı amaçlıyorlardı.



Resim 6.44 Allan Mccollum, Otuz Desen Koleksiyonu, 1988/1990

Bu yaklaşıma iyi bir örnek Kaliforniyalı sanatçı Raymond Pettibon'un desenleridir. Pettibon 2001 tarihli oto-portresinde bir duvara yaslanmış şekilde omzundan geriye doğru bakarken görülmektedir. Burada Pettibon'un gölgesinin üzerine düştüğü duvar sanatta yeni bir şey yaratmanın zorluğunu temsil ederken, geriye doğru bakış ise sanat tarihine duyulan bir borçluluk hissi ve adeta onun ağırlığını yansıtmaktadır (Kantor, 2005, s.37).

Bu durum son yıllarda sanata şekil veren kaygılarla ilgili kişisel bir yorum gibidir. Pettibon işlerinde güzel sanatlardaki temel yaklaşımlara meydan okumaktadır.



Resim 6.45 Raymond Pettibon, Oto-portre, 2001

Aynı şekilde bir meydan okuma ve başkaldırıya Mike Kelley ve Paul McCarthy'nin yapıtlarında da rastlanılmaktadır. Toplumun değer yargı ve tabularına karşı çıkarak sefil, iğrenç sanat (abject art) diye adlandırılabilen işler üreten bu sanatçılar estetik sınırları zorlayarak sanatın içinde her türlü ifade tarzının yer alabildiği, ayrıcalıklı ve korunaklı bir yer olamayacağı görüşünü öne çıkarıyorlardı (Kantor, 2005, s.39).

1980'ler ortasından günümüze pek çok sanatçının yaptığı gibi Kelley ve McCarthy'de işlerinde ana konu olarak insan vücudunu kullanmışlardır.

Yapıtlarında vücut temasını işleyen sanatçılardan Robert Gober ise işlerinde kültürel ve doğal unsurların etkileşimini ele almıştır. Onun 1995 tarihli kurumuş bir ağacı elbise giydirilmiş biçimde tasvir ettiği deseni İsa'nın çarmıha gerilmiş halini hatırlattığı gibi cinsiyetin kültürel ile doğal yapısının bir karşılaştırılmasıdır.



Resim 6.46 Robert Gober, İsimsiz, 1995

Bir diğer sanatçı Marlene Dumas'da desenlerinde cinsiyeti, cinselliği ve vücudu kullanmıştır. Desenlerini yere serdiği kalın suluboya kağıtları üzerine sulu mürekkep dökerek meydana getiren Dumas hızlı fırça darbeleri ile eserlerinin ana hatlarını çizmiştir. Sonrasında mürekkep yüklü kağıdı öne arkaya eğerek cilde benzer yüzeyler yaratmıştır. Böylece işlerini oluşturduğu tekniği bile vücutsal bir takım metaforlar içermiş olmaktadır.

Bazı sanatçılar ise desenlerini oluştururken performansa varan teknikler kullanmışlardır. Bunlara iki örnek daha önce şişeler içinde sergilediği çeşitli vücut sıvılarını bu sıvıların çıktığı burun, ağız ve anüs gibi organlarını boyayıp bir kağıt

üzerine bastırma yolu ile bir “ Erkek “ adlı eserini oluşturan Kiki Smith ile maskara ile boyadığı kirpiklerini bir kağıt üzerine sürerek desen üreten Janine Antoni’dir.



Resim 6.47 Janine Antoni, Kelebek Öpücükleri, 1996-99

Desen ile sanatçının yaratan eli arasındaki yakın bağ dikkate alındığında kağıt üzerindeki işlerde vücut teması öne çıkmakta ve son 30-40 yılın yapıtlarındaki çeşitliliği gözler önüne sermektedir.

Sanat dünyasının giderek daha uluslar arası hale gelmesi ile bu farklılıklar ve çeşitlilik de artmıştır. Soğuk savaş sonrası dönemde ortaya çıkan küreselleşme gibi büyük politik ve sosyal değişimler sanat dünyasını da etkilemiştir. Bu sayede Çin, Hindistan ve birçok Afrika ülkesinden sanatçılar eserlerini Batılı meslektaşları aynı koşullarda sergileme ve tanıtma şansı bulmuşlardır. Modernist anlamda işler üretmeyen sanatçıların sergileme olanağı değişime uğramış ve genişlemiş bir sanat dünyasına işaret ediyordu.

Bu duruma iyi bir örnek Çinli sanatçı Huang Yong Ping’dir. Sanatçının “ Uzun Sarmal “ (Long Scroll) adlı eseri onun entelektüel biçimde ortaya konmuş bir oto-

portresi olduğu kadar 1980’lerde Batı sanatı ile tanışan Çinli sanatçıların etkileşimlerini yansıtmaktadır. Bu eserde geleneksel bir yöntem ile kavramsal bir iş meydana getirildiği için bu Batı ile Doğu sanatı arasındaki kültür alışverişine bir örnektir.



Resim 6.48 Huang Yong Ping, Uzun Sarmal, 2001

1990’ların sanatında cinsiyet, kimlik ve güç ilişkileri ön plana çıkmıştır. 1993 yılında Amerika’da düzenlenen Whitney Bienali’ne katılan pek çok kadın, homoseksüel, lezbiyen, Asya ve Afrika kökenli Amerikalı sanatçının eserleri bu durumu desteklemektedir. Bu bienalin küratörleri desene özel bir önem atfederek desenin birçok sanatçı için tercih edilen bir medyum olduğunu ortaya koymuşlardır. Sergilenen işlerin çeşitliliğine rağmen özellikle muhafazakar eleştirmenler bu tarz bienallere katılan sanatçıların işlerinin kalitesinden çok toplumdaki kimlikleri ile öne çıktıkları düşüncesindedir.

Soğuk savaş sonrası dönemin psikolojik etkilerini işlerinde sorgulayan pek çok sanatçının yanı sıra bazı sanatçılarda aynı dönemde farklı uzamlarda arayış içine girmişlerdir. Bu sanatçılar desenin iki boyutlu bir düzleminde farklı etkiler yaratmaya çalışmışlardır. Bazıları desenleri ile devasa boyutlarda ve

mimari ölçülerde yapıtlar üreterek bizleri hayal dünyalarının içine çekmeye çalışmışlardır. Diğer bazı sanatçılar ise uzamı daha mecazi bir anlamda kullanarak günümüzün küreselleşen dünyasında kısalan mesafelere ve sanatçıların işlerini sergilemek için bir bienalden diğerine sıklıkla seyahat ettikleri gerçeğine işaret etmişlerdir (Kantor, 2005, s.47-48).

Küreselleşen bu dünyada kim olduğumuza göre ne tükettiğimiz değil de ne tükettiğimize göre kim olduğumuz olgusu vardır ve sanatçılar içinde bu küresel pazar pek çok farklı çağdaş konu ve imgeler sunmaktadır. Dave Muller oto portresini üst üste konmuş kendine ait kompakt disketler olarak oluşturmuştur.



Resim 6.49 Dave Muller, Mulleryiğini, 2004

1975’den günümüze kadar olan süre içinde dünyada politik ve sosyal anlamda birçok değişiklikler olmuştur. Doğal olarak bu değişikliklerin sanat üzerinde de yansımaları ve etkileri olmuştur. Sadece desen gibi çok spesifik sanat uygulamaları

değil neyin sanat olduğu olgusu da değışime uğramıştır ve uğramaya devam etmektedir.

1970'lerle birlikte sanatın sürekli yenilikler yaratarak yükselen bir çizgide ilerleyen bir olgu olduğu varsayımı kuşku ile karşılanır olmuştur. 20.yüzyılın ilk yetmiş yılında Amerika ve Avrupa'daki pek çok sanatçı için sanat kuralları olan ve sanatçıların bu kuralları uyguladıkları bir oyundu. Bu oyunun ismi modernizmdir. 1960'ların sonunda ise modernizmin sona ermesi ile birlikte oyunu yeni kurallara göre oynayan ve hatta tamamıyla yeni oyunlar yaratan sanatçılar ortaya çıkmıştır.

Bu başkaldırı döneminde desen birçok sanatsal üretim sürecinde ön plana çıkmaya başlamıştır. Günümüzün küresel değışim dünyasında ise desenin değışime katkısı yadsınamaz.

7. O. SELÇUK EROĞLU’NUN RESİMLERİNDE DESEN

Özellikle 20. Yüzyıl’ın ikinci yarısından sonra desen sadece yapılması düşünülen bir resim için hazırlık eskizi değil de başlı başına bir sanat eseri olarak da sanat dünyasında yer bulmaya başlamıştır.

O.Selçuk Eroğlu’nun resimlerinde örneklerini gördüğümüz desen çalışmaları da bu kapsamda değerlendirilebilir.

Eroğlu desenlerini doğrudan kağıt yerine tuval üzerine yaparak bu çalışmaları bitmiş yani nihai bir eser olarak sunmaktadır. Bu çalışmalarda uyguladığı tuval üzerine kağıt yapıştırma tekniği ise desenlerin tuvale daha net bir şekilde yansıtılabilmesi amacını gütmektedir.

Eroğlu desenlerini oluştururken eski aile fotoğraflarını kullanarak nostaljik bir anlam üretme yoluna gitmiştir. Birkaç istisna dışında hemen tamamı siyah beyaz fotoğraflardan oluşan bu aile fotoğrafları kendi içinde bir anlam bütünlüğü oluştururken diğer yandan da Eroğlu’nun kara kalem kullanarak yaptığı desenleri ile daha kolay özdeşleşmektedir. Genelde 100x80 cm ölçülerinde olan tuvallerin her biri üzerinde dört veya altı adet desen yer almaktadır.

Tez danışmanı Prof.Gülveli Kaya’nın yönlendirmesiyle aynı tuval üzerine birden çok desen yapma fikrine ulaşınca kadar Eroğlu benzer içerikli desenleri kullandığı küçük boyutlu kolaj çalışmaları da yapmıştır.



Resim 7.1 O.Selçuk Eroğlu, Kolaj 1, 2016



Resim 7.2 O.Selçuk Eroğlu, Kolaj 2, 2016

Eroğlu aynı tuval üzerine kara kalem ile yaptığı desenleri daha sonra akrilik transparan boya ile kapatmıştır. Bunu yaparken her tuval için tek bir renk kullanmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan etki özellikle uzaktan veya gözler kısılarak bakıldığında bir tuval üzerine serpiştirilmiş soyut imgeler şeklinde olmuştur. Eroğlu desenlerden her tuval için farklı yerde olan bir tanesini boya ile kapatmadan bırakmıştır. Bu sayede izleyicinin soyutlama etkisini daha iyi kavraması amaçlanmıştır.

Soyutlama ile tuvali bir resim yüzeyi olarak düşündüğümüzde desen etkisi biraz daha geri plana itilerek resim bir bütün olarak soyut bir konuma gelmiştir.

Soyutlamanın sonucu hem tuval üzerindeki desenlerde bulunan form ve üç boyutluluk etkisi biraz geri planda kaldığı için hem de soyutlama öncesinde de desenler toplu olarak bir derinlik, espas etkisi yaratmadıkları için resim bu haliyle iki boyutlu bir durumda kalmıştır.



Resim 7.3 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 1, 2016

Prof. Gülveli Kaya ile yaptığı fikir alışverişi sonucunda resimlerinde espas ve üç boyutluluk etkisi yaratmasının desenlerini de daha ön plana çıkaracağına karar veren Eroğlu bu amaçla resimlerinden bazılarında bu etkiyi yaratmaya çalışmıştır. Bunun için öncelikle duvar etkisi için resim yüzeyini yine kara kalem kullanarak üç çizgi ile bölmüştür.

Böylece tuval üzerinde iki duvar ve bir zeminin birleştiği bir köşe oluşturmuştur. Bu köşeye denk gelecek ve de desenlerin arka planında kalacak şekilde her tuval için sandalye, askılık ve bardak gibi farklı objeleri detaylandırmadan silüet olarak kara kalemle ile çizmiştir.

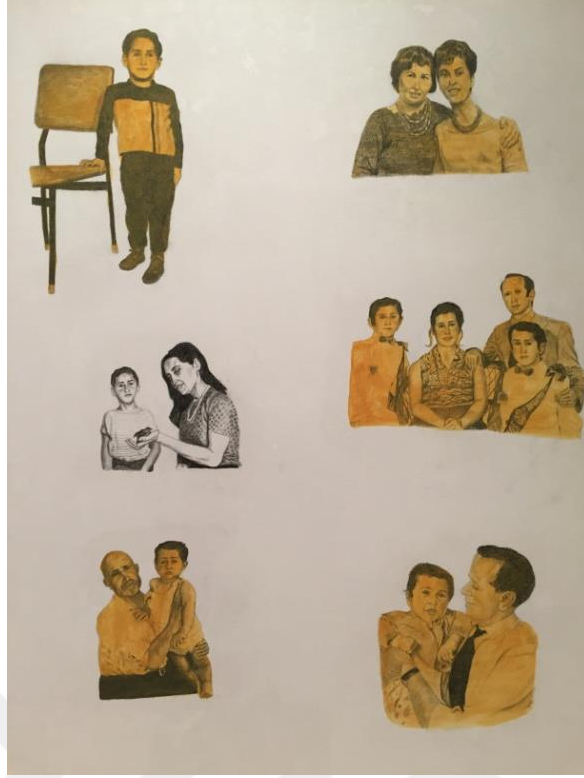
Sonrasında bir taraftan espas etkisini güçlendirmek, diğer taraftan da desenleri geri plana itmemek için duvarlar ile zemini transparana yakın ince bir kat akrilik boya ile monokrom renkler kullanarak, yani genelde pastel tonda bir rengin valörleri ile boyamıştır. Bazı resimlerinde ise değişik bir etki yaratmak için zemin veya duvarlardan bir tanesine halı veya kilim motifli kolaj yapmıştır.

Üç yüzeyin birleştiği köşede silüet halinde bulunan objeyi ise yine uçuk, pastel tondaki kontrast bir renk ile boyamaya dikkat etmiştir.



Resim 7.4 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 2, 2016

Eroğlu büyük boy tuval üzerine yaptığı desen içerikli resimlerinde modern bir etki yaratmak için kara kalem ile oluşturduğu desenleri renk ile kapatma yolunu seçmiştir. Yine aynı tuval üzerinde yüzey oluşturup, geri plana bir obje yerleştirme yolu ile bu soyutlanmış desenleri adeta boşlukta asılı halde bırakmış ve resme farklı, modern bir yaklaşım getirme amacını gütmüştür. Bu sayede Eroğlu'nun temel olarak desen ile meydana getirdiği resimler desenin modern sanatta kabul edildiği gibi bir hazırlık çizimi, bir eskiz değil de tamamen bitmiş bir yapıt olması anlayışı ile örtüşmektedir.



Resim 7.5 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 3, 2016



Resim 7.6 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 4, 2016



Resim 7.7 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 5, 2016



Resim 7.8 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 6, 2016



Resim 7.9 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 7, 2016



Resim 7.10 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 8, 2016



Resim 7.11 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 9, 2017



Resim 7.12 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 10, 2017



Resim 7.13 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 11, 2017



Resim 7.14 O.Selçuk Eroğlu, Geçmişin İzleri 12, 2017

8. SONUÇ

İlk çağlardan beri insanoğlunun kendini görsel olarak ifade etmesinin en temel yöntemlerinden biri olan desen günümüzde plastik sanatlarda yeniden önem kazanmaktadır.

Desen en basit şekilde bir yüzey üzerinde hareket elin kaydı olarak tanımlanabilir. Sanat tarihinin uzun bir dönemi boyunca desen eskiz, etüt, taslak çizim ve boya resimlerin alt çizimi olarak işlev görmüştür. Modernite ile birlikte 1800'lerin sonuna doğru desenin bu özelliği değişime uğramış ve desen serbest çalışmalar olarak tek başına bir sanat yapısı değeri taşıma özelliğini de göstermiştir.

Duyu, algı ve duyguların ifadesinde yalın ve dolaysız bir anlatıma sahip olması, belli bir an ve yaşantılarımızın aktarımında yarattığı farkındalık, kavram ve tasarımların oluşumuna etkisi ile birçok sanatçı için desen bütünleştirici bir işlev taşımaktadır. Ayrıca desen insan bilinci ya da bilinçaltının en temel alanlarına nüfuz edebilmekte, tıpkı rüyalarda olduğu gibi bilinç ve bilinçaltı gibi birbirinden farklı alanlarla bağlantı kurabilmektedir.

Günümüzde simgeselin, öykü ve anlatının sanatsal formlar içinde yeniden önem kazanmasıyla desen sanatçıya kişisel bir anlatı olanağı sunmaktadır. Pek çok sanatçı desen yolu ile kendi öznelliklerini sanatlarına yansıtma olanağı bulmaktadır. Çizgi, kompozisyon, perspektif, doku ve değer gibi desenin geleneksel öğeleri içinde en çok vücut bulan sanatçının kendi öznelliğidir

(gesture). Öznellik sadece vücutsal bir hareket olmayıp aynı zamanda bir imzadır. Bu anlamda desen her zaman onu yaratan sanatçı ile ilişkilendirilecek ve onu yansıtacaktır. Desenin başlı başına bir sanatsal ifade yöntemi haline gelmesi ve günümüzde kullanılan malzeme ve tekniğin çeşitliliği desenin günümüz sanatında birçok farklı alanla etkileşim içine girmesi sonucunu doğurmuştur.

1960'lar boyunca desen yalnızca süreç veya eylemin bir sonucu veya aracı olarak kabul görmek yerine, sanatın nasıl olması gerektiğini öneren düşünsel yönü, süreci ve şu anki, fakat değişecek olanın iç niteliği ile kendisi de bir yapı olarak kabul edilmiştir. 1960'lar ve 70'lerle birlikte kavramsal sanatta çizgi kendi içinde anlamlı bir soyutlamaya dönüşmüştür. Desenin boyutlarının galeri duvarlarını içine alacak şekilde genişlemesi, yüksek modernizmi tanımlayan formalizm hareketinin kavramsal düzeyde sorgulanışını belirtir.

Bu çalışmada desenin ilk çağlardan başlayarak günümüze kadar ki, özellikle modern sanat içindeki evrimi ele alınmıştır. Geleneksel olandan bir kopuş olan modern sanatla birlikte desen giderek artan bir biçimde bağımsız bir ifade biçimi olmaya başlamış ve sadece resimde değil görsel sanatların hemen hemen bütün alanlarında işlev görür hale gelmiştir. Desenin bu çok yönlü işlevi beni de derinden etkilemiş ve zaten ilgi duymakta olduğum resmin bu alanında çalışmalarımı yoğunlaştırmama yardımcı olmuştur.

9. KAYNAKLAR

- Arnason,H.H.(2012), History of Modern Art
- Britt,D.(1989), Modern Art : Impressionism to Post-Modernism
- Chipp, Browning (1968), Theories of Modern Art : A Source Book
by Artists and Critics
- Dexter, E.(2005), New Perspectives in Drawing, Phaidon, NY
- Dillon, B.(2009), The End of the Line : Attitudes in Drawing
- Fortenberry, D.(2014), Tarih Boyunca Sanat,
(çev.ŞENDİL,D.,EVREN,S.),YKY
- Garrels, G.(2005), Drawing from the Modern, Vol.II : 1945 – 1975
- Hauptman, J.(2004), Drawing from the Modern, Vol.I : 1880 – 1940
- Hunter, S. /Jacobus, J./ Wheeler, D.(2004), Modern Art
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1977), Oluşum Süreci İçinde Sanatın
Tarihi, İstanbul: Cem Yayınevi
- Kantor, J.(2005), Drawing from the Modern, Vol.III : 1975 – 2005
- Lively, M. (1968), A Concise History of Painting-from Giotto to
Cezanne, London: Thames and Hudson Ltd.
- Little, S. (2013), İZMLER, Sanatı Anlamak, (çev.ÖZER,D.N.),Yem
Yayın
- Petherbridge, D. (2014), Primacy of Drawing, Yale University Press
- Rose, B. (1992), Allegories of Modernism, Contemporary Drawing

INTERNET KAYNAKLARI

- Aries, <http://www.aliartun.com/content/detail/35>
- <https://www.metmuseum.org/toah/search/?search-term=Impressionism>
- https://www.metmuseum.org/toah/hd/drwg/hd_drwg.htm
- https://www.metmuseum.org/toah/hd/aest/hd_aest.htm
- https://www.metmuseum.org/toah/hd/draw/hd_draw.htm
- https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/what-is-modern-art
- http://www.julietmacdonald.co.uk/phd_files/I_Overview.pdf
- Türkmenoğlu, <http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025007868/1025006906>
- <http://www.visual-arts-cork.com/modern-art.htm>