

**Linie**

**Line**

**Linea**

Çağdaş

Çizim

İçindekiler

**Önsöz**

Elke aus dem Moore,

Nina Bingel

**Çizgi İle**

Volker Adolphs

**Çizim: Ara-cı Sanat**

Clemens Krümmel

Biyografiler ve Sergilenen Eserlerin Listesi

## Önsöz\*

Dünya çapında faaliyet gösteren Kültürel Dış İlişkiler Enstitüsü (ifa), sivil toplumda sanatsal etkileşim ile karşılıklı diyalog girişimlerini destekleyen ve yurtdışı kültür politikaları hakkında bilgi sağlayan kuruluştur. Uluslararası kültürel etkileşim alanında Almanya'nın öncü kuruluşu konumundaki ifa, Almanya'nın sanat, mimari, tasarım, fotoğraf ve sinema alanındaki eserlerini bir araya getirerek dünya çapında sergiler. Program, ülkenin çok yönlü yüzünü ortaya koymayı ve farklı kültürel arka planlara sahip insanların karşılaşmasını sağlayarak karşılıklı fayda sağlayacak diyalogu tesis etmeyi amaçlar.

Çizim, çağdaş sanat içerisinde kendine has ve heyecanlı bir konuma sahiptir. Nasıl ki her kültür kendine ait efsanevi, siyasi, tarihi, dini ve benzer kaynaklardan alınma bir dizi imgeye sahiptir; çizim de her kültürde kendini göstermeyi başarır. Linie Line Linea sergisi, Irina Baschlaw, Marc Brandenburg, Monika Brandmeier, Fernando Bryce, Marcel van Eeden, Gerhard Faulhaber, Katharina Hinsberg, Pauline Kraneis, Pia Linz, Christiane Löhr, Theresa Lükenwerk, Nanne Meyer, Thomas Müller, Christian Pilz, Alexander Roob, Malte Spohr, German Stegmaier, Markus Vater, Jorinde Voigt ve Ralf Ziervogel'e ait çizimleri farklı mekânlarda yeni bir diyalog içine taşıyor. Sözkonusu sanatçılar, çizimin bugün sahip olduğu olanakları sorgularken ziyaretçileri de çizimler ile kendi kültürlerindeki imgeler arasındaki farklılıkları ve bağlantıları düşünmeye davet ediyor.

Sergi, Almanya'daki çağdaş desenin genel hatlarını gözler önüne seriyor; temel unsur olarak çizimin kendisine odaklanırken dahi çizimin ne kadar çok katmanlı bir dil konuşabildiğinin altını çiziyor. Birbirinden farklı sanat araçları içerisinde çizim, kendinden emin ve özgün resimler meydana getirip bu esnada kendimize ve dünyaya dair algımızı şekillendirip değiştiren bağımsız ve belirgin bir yöntem olarak karşımıza çıkıyor.

Serginin gerçekleştirilmesindeki katkılarından ötürü Kunstmuseum Bonn küratörü Volker Adolphs'a müteşekkirimiz. Çizim konusunda yıllardır sergiler düzenleyen küratörün bizler için hazırladığı bu muhteşem sergi için kendisine minnettarız. Çalışması için kendisine can-ı gönülden teşekkür ediyoruz. Sergiye sundukları katkılarla ilgili olarak bizlere heyecanla sundukları fikirlerinden dolayı da tüm sanatçılara teşekkürü borç biliyoruz. Çizim sanatını ve sanatçıların kendisini derinlemesine ele alan yazılarından ötürü yazarlara ne kadar teşekkür etsek azdır. Serginin dışarıya bakan yüzü olarak hazırladıkları kusursuz katalog nedeniyle Michael Heimann ile Hendrik Schwantes'a; bu projedeki gayreti ve heyecanı dolayısıyla da DuMont Buchverlag'dan Nicola von Velsen'a teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Elke aus dem Moore

Nina Bingel

Volker Adolphs

## Çizgi ile

Düz bir yüzey üzerine çekilmiş çizgi... Tek başına bu dahi çizim sayılabilir çünkü çizgi çizgidir; yeri gelir daire olur, ufuk olur, ev olur... Çizgi, maddi olan ile olmayanı kendi bünyesinde aynı anda taşır; bazen grafit, bazen kömür, bazen tebeşir bazen de bir fikir olur. Görünürlüğe erişmek için kâğıt parçası yahut duvar gereksinir; öte yandan kendisini taşıyan zemini, boşluktaki bir nesne olmaktan çıkarıp çizimin yer aldığı evrene dönüştürür. Malzeme seçiminde mütevazı olmakla birlikte bir yandan ani ve doğaçlama devinimi, bir yandan dünyanın karmaşıklığını dile getirebilir; kâh kişisel deneyimleri kayıt altına alır, kâh gündelik kültürde yer alan ticari sanata sesini verir; kavram olarak da karşımıza çıkar, kayıt olarak da. Çizim, gösterge ve yazı arasındaki tarihsel bağın sıklığı, çizimi bugün sanatsal ifadenin en özgün biçimlerinden biri olarak görmemize olanak tanıyor. Bu küresel ve görsel dil, sınırları aşarak farklı kültürlerin birbirini anlamasını sağlıyor.

Çizime sahip olduğu gücü sağlayan çizgi böylelikle iki şekilde tanımlanıyor: “nesneyi çevreleyen hat” ve “öznenin bıraktığı iz”<sup>1</sup>. Sanatçılar nesnelere çevreleyen hatları yeniden oluşturmak için çizgiyi kullanırlar; dünyaya ait bir parçayı kâğıda aktararak kendilerini, ellerinin hareketini kayıt altına alırlar. Temsil ve ifade olarak çizimin sahip olduğu bu ikili savunma, kendi içerisindeki dengeyi korumayı uzun süre başardı. Yirminci yüzyılın başlangıcında modernizm, sanatın yegâne sorumluluğunu temsili olarak kayıt altına alınabilecek bir gerçeklik imgesi olmaya indirgeyince, çizimin kendine özgünlüğü önem kazanarak merkeze oturdu. Düşünme ile elin, çizimin ve kâğıdın arasındaki doğrudan ve hızlı bağlantı nedeniyle çizim, sanatçıların kendilerini ânın içerisinde ve sahici olarak ifade edebilecekleri bir araç olarak anlaşılmaya başlandı. Fakat öznelliğe ve dolaysızlığa olan bu vurgu çizimin tuhaf bir biçimde yaftalanmasına, sanatçının en derinlerinde yer alan gizli duyguları, düşünceleri, ruh hâllerini sismograf gibi yakalamaya tanımı gereği müsait tek yöntemmiş gibi algılanmasına yol açtı.

Oysa ki çizim, sanatı yaratıcı özelliğin varoluşsal ifadesi olarak görmeyi bırakan 1960’lar ve 1970’lerin sanatsal evriminden<sup>2</sup> ayrı düşünülemez. Kavramsal sanat ve haleflerini takiben çizim, eserin tamamlanmasından bağımsız olarak o esere dair fikir ve planları kayıt altına almanın aracı hâline geldi. İşin tuhafı, çizim böylelikle eserin kendisi için daha ciddi bir rol üstlenmiş oldu. Çizim genel anlamda sanatın yeni bir tanım, yeni çalışma alanları, yeni biçimler ve yeni malzemeler kazanmasında rol oynadı. Örnek olarak arazi sanatını, süreç sanatını, aksiyon resmi düşünebiliriz. Çizimin kendisi elbette her şeyden önce bir eylemdir. Öznel göstergeler ve anlamlar ifade etmek zorunda değildir. Sanatçılar, olanak alanlarını genişleterek çizime yeni gözlerle baktılar, çizimin ana unsurlarını irdeleyip yeniden derinlemesine düşündüler, yaratım ve algılanma koşullarını

<sup>1</sup> Carolin Meister, “Physik der Zeichnung,” beyond the line: Ein künstlerisches Forschungsprojekt zur Zeichnung diesseits und jenseits der Linie, sergi katalogu, Hochschule für Bildende Künste (Braunschweig 2007), 16 – 24, özellikle 16.

<sup>2</sup> Bkz. Johannes Meinhardt, “Spätmoderne Zeichnung: Untersuchung von Intentionalität, Hand und Lesbarkeit,” Gegen den Strich: Neue Formen der Zeichnung, sergi katalogu, Staatliche Kunsthalle (Baden-Baden 2004), 32 – 39, özellikle 33 – 34.

sorgulamaya başladılar. Çizime yönelik bu içeriden bakış, öteki olası anlam ve işlevlerin göz ardı edilmesine yol açmadı. Çizginin en belirgin özelliğini takiben çizim, sanatçının fiziksel, duygusal ve entelektüel mevcudiyetini kayıt altına almaya devam etti. Fakat aynı zamanda çizim artık dünyanın betimlemesi, hafızası ve yeniden icadı olarak görülmeye başlandı. Bu bakış açıları birbiriyle uzlaşmaz yaklaşımlar asla değil; aksine, kolları ve imkânlarının çokluğu sayesinde sonunda birbirlerine varabilecekleri bir düzlemde yan yana uzanıyorlar.

Diğer tüm sanat dalları gibi çağdaş çizim de kendi tezahürlerinin kapsamını genişletmiş durumda. Artık yalnızca müzelerin koleksiyonlarında yer alan baskı ve çizimlerden oluşan elitist ve gettolaşmış varoluşa sıkışıp kalmış bir araç değil; öte yandan, güya daha görkemli görsel biçimlerle yarışarak bağımsızlığını ilan edebilmek için resim, sinema, video, fotoğraf ve enstalasyonla iç içe geçme zorunluluğunu da duymuyor. Türlerin ve araçların alt kollara ayrılmaları ve kendi aralarında hiyerarşi geliştirmeleri çağdaş sanat içerisinde önemini büyük ölçüde yitirdi. Sanat artık belli bir türün özerkliğini vurgulamakla uğraşmak yerine yeni bağlantıları açığa çıkarıyor. Çizim bugün duvara, hatta odaya yayılmış bulunuyor; çizgi ise kablo, kumaş ve plastik biçiminde ete ve kemiğe bürünerek kendi devinimini sinemanın devinimine dönüştürmüş durumda. Fakat çizim dediğimiz alanın kendi içerisindeki genişleme bundan bütünüyle bağımsız. Çizim, sınırlar sözkonusu olduğunda da kabından taşarak kâğıdın sahip olduğu alanı aşıyor; özgürlüğünü ise tam burada buluyor. Linie Line Linea sergisindeki sanatçılar çizginin ve yüzeyin, kalem ve kâğıdın ortaya çıkardığı kısıtlamalar sayesinde çizimin hem kendisi hem dünya hakkında ciddi önermeler ortaya koyabildiğini gösteriyorlar. Farklılık meselesi, araçların iç içe geçmesi ve birarada kullanılması nedeniyle kendine has özelliklerin eriyip gitmesi gibi meseleler böylelikle geçerliliğini koruyabiliyor. Alanların karşılıklı olarak birbirini kopya etmesine ve kesiştikleri noktalara<sup>3</sup> rağmen sahip oldukları temel özelliklerin geleneksel tasnifine yönelik tartışmalar hâlâ işimize yarıyor; bu tartışmalar, türlerin eski düzenlerinin yeniden hayata geçirileceği anlamına da gelmiyor. Çünkü çizim için elimizde halen çizgi, resim için renkler, heykel için uzam ve hacim, sinema ve video için ise ses ve hareket var.

Çizgi, nesne olarak dünyada herhangi bir yere sahip değil. Ontolojik açıdan bakılacak olursa bir hiç; bu nedenle de vurgulayarak, içine alarak, dışarıda bırakarak, şeylerin çeperlerini kayıt altına alarak veya şeyleri birbirinden ayırarak her şeyi gösterme yetisine sahip. Gördüğümüz şey dünya değil, dünyaya verdiğimiz biçim ve bu biçim içindeki görünüşü... Çizgi, hareketi takip ediyor ve hareketin kendisi oluyor: durup dinlenmek bilmeden. Ucu bucağı bilinmeyen bir mesafe, belirsiz sonuçlara gebe bir macera... Çizgiye bu açıdan baktığımızda nokta, imkânın kendisi, çizginin başlangıcı konumuna geçiyor; çizgi, bir tür bekleme ile birlikte mekânı da içeren hareket hâlindeki nokta anlamına geliyor. Noktalar ve çizgiler yoğunlaşıp farklı bir kip içerisinde matlaşabilirler. Üzerine çizim yapılmış bir yüzey, noktalardan oluşan bir alan, çizgili desenlerle bezeli bir kumaş bileşim olarak varlığını sürdürecektir; birbirinden farklı ve bağımsız aksiyonların sahip olduğu enerjiyi kendi bünyesine katmış, titreşen eklentiler konumunda olacaklar. Boyayla kaplanan yüzey ise aksine katılaştır. Bir başka yüzey gelip üzerine oturmuştur. Katmanlar oluşturan resim yalnızca kendisini değil, üzerinde

---

<sup>3</sup> Bir yanda çok renkli çizim, öte yanda tek renkli resim var. Bir yanda Richard Serra'nın çizimlerinde yüzeye yayılan siyah renk, öte yanda Cy Twombly'nin eskize benzeyen, yazıymış gibi görünen resimleri var. Bunların yanında boşluğu bir heykel gibi dolduran çizgiler ve renkler var. Yine de tüm bunlar çizginin, rengin ve uzamın kendine özgü niteliklerini ortadan kaldırmıyor. Çizgi, renge bağımlı değil; renk, çizgiye ek nitelik kazandırıyor. Çizimin niteliğine, temel işlevine dair Matthias Bleyl'in çizgiyi değil de aydınlık ile karanlık arasındaki karşıtlığı merkeze koyma teşebbüsü hiç de ikna edici değil. Evet, aydınlık ile karanlık arasındaki karşıtlık çizimin temel özelliklerinden biri (kalem kağıda dokunduğu an aydınlık ile karanlık arasındaki karşıtlık ortaya çıkar) fakat bu durum çizgiyi niceliğe dair bir ayrıntı olmaya indirgemez. Aksine, çizimin hem tarihsel olarak hem günümüzde sahip olduğu olasılıkları kavramamıza yarar. Bkz. Matthias Bleyl, "Zeichnung—Was ist das eigentlich? oder, Warum die Linie nicht wesentlich ist," Kunstforum international, no. 196 (Nisan – Mayıs 2009): 73 – 79.

bulunduğu tuvali de gizler. Çizimde çizgilerin bitişikliği ve kesişimlerinden söz edilebilir, her şey görünür hâldedir: her karar, her hata.

Resimde boyayı tutan nasıl tuval ise çizimde de çizgiyi tutan kâğıttır. Buna karşılık çizgi, kâğıda yeni bir nitelik kazandırır; kâğıdı bir başa şeyin, çizimin parçası hâline getirir. Kâğıt ile çizgi arasındaki ilişki, çizimin kimliği bakımında özel bir önem taşır. Resimde uzam ve ışık, boyayla ifade edilir; bütün bunların altında tuval kaybolur. Çizgi ise bunları kâğıt aracılığıyla ifade edebilir; çizginin yüzeyde işgal etmediği alanlar, uzam ve ışık fikrine dönüşüverir. Kâğıdın sahip olduğu uzamda çizgi, havada asılıdır. Göz, olguyu ve etkisini<sup>4</sup> aynı anda görür. Çizim, boyutu ve malzemesi önceden tanımlanmış, uzam içerisindeki bir şey olarak; uzamın, sınırları çizilmiş yüzeyin ve sınırsız derinliğin hayali olarak görülür. Bu etki, çizginin nesneden bağımsız bir hareket işlevi görmediği, üç boyutlu olarak çizilmiş nesnelere veya perspektiflerle kurulmuş dünya algısı aracılığıyla uzamsallığı temsil ettiği zamanlarda da ortaya çıkar.

Çizim, zaman olgusunu birçok biçimde şekillendiriyor. Çizgi, yalnızca tek bir zaman çizgisiyle ilişkilenebilir kalmıyor, zamansal bir eylem de gerçekleştiriyor. Sanatçı yeni bir çizgi eklediğinde hemen önceki çizgi hem mevcudiyet hem bellek anlamında hâlen gözümüzün önünde bulunuyor. Çizgi yinelenemez olsa da hiçbir zaman tekrarının aynısı konumuna düşmüyor, her seferinde bir başka ânın bir başka çizgisi olarak kendi konumunu koruyor. Her ne kadar boyanmış yüzeyle, hatta dökme malzeme yardımıyla heykelin sahip olduğu sonsuzluk iddiasıyla karşılaştırıldığında çizgi neredeyse cisimsiz ve geçici görünse de kendi varlığında ısrarcıdır. Açıklığındaki bu esneklik ve daimi olarak değişimi onu, canlılığı ve zamanın akışını ifade eder gibi yani gelip geçici gösterse de beyaz zeminin üzerine silinemeyecek biçimde bırakılmış kara bir izdir aslında. Sanatçı, çizime dair her ayrıntıyı ne kadar tanımlarsa tanımlasın, ne şekilde kullanırsa kullansın yine de eksik ve tamamlanmamış izlenimi verir. Çizgi, sonsuzluğa işaret eder; devam etmek ve izleyici tarafından devam ediyormuş gibi düşünülme ister. Tek bir çizim kendisinin ötesindeki bir diziye ulaşmak ister, sanki orada bütünlüğüne erişecekmiş gibi. Çizim, algı üzerinde gerçekleşen bir deney; asla bitmeyen bir düşünme biçimidir.

Hız, çağrışım, âna özgü olma ve dolaysızlık gibi özellikler çoğu zaman çizime atfedilir; fakat çizim, üretimi sonucunda tam tersi özellikleri de kazanır: kesinlik, kontrol, mesafe ve düzen. Bir yandan hem ekonomik oluşu hem gereçlerinin ulaşılabilirliği bakımından en basit araçlardan bir tanesidir. Öte yandan basit bir çizginin sadeliğinde dahi entelektüel ve biçimsel karmaşıklığın zirvesine ulaşılabilir. Herhangi bir zamanda herhangi bir yerde icra edilebilir. Herkes sanatçı değilse bile her insan çizim yapabilir, işaretler çizebilir. Bu nedenden ötürü mağara duvarlarına bakıp varoluş efsaneleri yaratarak kendisini var olan ilk görsel üretim biçimi olarak adlandırmaya ihtiyaç duymaz; gün yüzü görmeyip müzelerde korunması gereken kıymetli ve narin türler gibi kendini yüceltmeye gerek görmez. Demokratik bir araçtır, siyasetin içerisinde; kamusal olduğu kadar özel de olabilir. Bugün hem internette hem sanat üzerine üretilen söylemin doğal bir parçası olmasından ötürü yaygın biçimde birçok alanda bulunmaktadır.

Dönüp tarihe bakıldığında çizimin farklı biçimlerde tarif edildiği görülür. Çizim resamlara, heykeltıraşlara ve mimarlara tasarım aracı olarak hizmet etmiş; böylelikle “esas sanat eseri” için bir nevi hazırlık aşamasında kullanılmış ve ona eşlik etmiştir. Öte yandan yaratıcı fikir, zihindeki imge ve dışarıda, görünür hâle bulunan biçim arasındaki ilişki üzerine kurulan teori, *disegno interno* ile *disegno esterno* arasındaki ilişkiye (yani, zihindeki ve görünürdeki tasarım; fakat İtalyanca’da

---

<sup>4</sup> Rengin algılanmasına yönelik araştırmasında Josef Albers “olgusal gerçekler” ile “aktüel gerçekler” arasındaki meşhur ayrımı geliştirmiştir. Bkz. Josef Albers, *Interaction of Color*, gözden geçirilmiş baskı (New Haven 2006), 71 – 72.

*disegno*<sup>5</sup> sözcüğünün aynı zamanda çizim anlamına geldiği unutulmamalı) bağlandığında doğal olarak çizimin de konumunda yükselme görülmüştür. Çizimin işlevini özerk ve yardımcı amaçlar (“sanat çizimi” ile “uygulamalı çizim”, “serbest” ve “bilimsel” illüstrasyon, vb. biçimlerde) olarak ikiye ayırmak bugün artık çağdaş çizimin kazanmış olduğu konumun hakkını vermekte yetersiz kalıyor. Çizim evrildi, imge üretimi ve kaydı amacıyla kullanılan kapsayıcı bir araç hâline geldi. Çizgi üzerine düşünmeyi, dünyayı betimlemeyi içeren; eskiz, notasyon, şema ve süsleme gibi biçimleri de kapsayan bir alan çizim. Illüstrasyon ve yerinde çizim (reportage), karikatür ve çizgi roman, fantezi ve gotik, popüler kültür ve altkültürün diğer olguları, çizim üzerine yapılan tartışmaların uzun süredir içerisinde yer alıyor.

Linie Line Linea sergisi, Almanya’da yaşayan ve çalışan, çizimi kendi çalışmalarının merkezine oturtan yirmi sanatçıya ait eserleri ve serileri izleyiciyle buluşturuyor. Çizime dair yaklaşımlarının sunduğu geniş yelpaze, alanın çağdaş sanat içerisindeki, asla kaybolmayan, canlı konumunu da teyit eder nitelikte. Sanatçılar, çizimin bugün ne anlama gelebileceğini, kendimize ve dünyamıza dair algımızı nasıl dile getirip nasıl değiştirdiğini sorguluyor. Seçilen sanatçılar, diğer araçları kullanmayı reddediyor; çizimi, kendisini yaratan elden ayrı tutmamayı tercih ediyor<sup>6</sup>. Bunun yerine, elin kâğıt üzerine çizmiş olduğu çizgiden yola çıkıyorlar. İster küçük boyutlu diziler olsun ister bütün duvarı kaplayan yekpare yüzeyler, sergideki sanatçılar çizimin niteliği ve özgürlüğü üzerine düşünerek içerde ve dışarda bulunan hareketleri kaydetmek üzere çizgiye başvuruyorlar. Böylelikle dünyanın olası tüm biçimlerinin oluşturmuş olduğu labirentte yollarını bulmaya, gerçekliği belgelemeye yahut icat etmeye ve bu gerçekliği çizimin gerçekliğine (uzama, insana, topluma, tarihe ve rüyaya) dönüştürmeye çalışıyorlar. Figüratif ve nonfigüratif çizimler arasında ayırım yapmaya çalışmanın ne anlamı ne gereği var; hangisine öncelik vermek gerektiğini tartışmaya gerek bile yok. Buradaki amaç birbiriyle bağlantılı geçişleri, aynı anda var olan olguları tanımlamak... Daha önemlisi ise çizimin sunduğu müsterekliğin, kendisini ve nesnelere aynı anda hem inşa edip hem dönüştürüyor oluşu... Katharina Hinsberg, Thomas Müller ve German Stegmaier çizimlerinde kendi kullandıkları çizim araçlarını çizdiklerinde buradaki mesele yalnızca çizimin kendi kendisini gözlemlemesi değil; öteki, çok daha uzaklara uzanan, beden, uzamın ve zamanın deneyimlerini aktarmasıdır. Buna karşın Marcel van Eeden, Marc Brandenburg ve Ralf Ziervogel yüzeyin dışına uzanan bir şeyi çizdiklerinde çizimlerinin inandırıcılığı betimleme isteklerinden değil, betimlemeleri aracılığıyla çizimin sanatsal imkânlarının gözler önüne serilip gerçekleşmesinden ileri geliyor. Çizim daima çizimin içerisinden doğuyor.

Katharina Hinsberg çizim hakkındaki temel soruları soruyor. Öznenin güdüsel ifadeleri olmaksızın çizimin nasıl görüneceğini keşfetmek üzere yola çıkıyor. *Nulla dies sine linea* (Çizgisiz Tek Gün Geçmesin) dizisinde çizgi, başlangıçtaki yatay hattan giderek uzaklaşıyor, peş peşe duran 932 yaprak üzerinde mekanik olarak çoğaltma çabasına karşın bu şekilde her biri istemi dışında kendi bireyselliğini koruyor. Sonuçta ortaya çıkan küp, çizim sürecini uzamsal bir nesne olarak belgeliyor. *Diaspern I ve O*, çizimin, düzlemin ve uzamın doğası üzerine yönelik bir başka çalışma... Sanatçı, kalemle çizilmiş bir yaprağın altına ikinci bir yaprak yerleştiriyor; ardından bisturi yardımıyla her iki kâğıdı bu çizgiler boyunca kesiyor ve yaprakları ayırıyor. Bu eylemiyle birinci yapraktaki çizimleri

<sup>5</sup> Bkz. Federico Zuccari (1542 – 1609) ve diğerlerinin *disegno* tartışması.

<sup>6</sup> Buradaki referans, yapay ve bedenden bağımsız olarak üretilen çizimlere yönelik. Örneğin bilgisayarda çizim, çizim makineleri tarafından üretilen çizimler, Olafur Eliasson’un 1998’de ürettikleri gibi sanatçısız çizimler... Eliasson çerçeve içindeki çizim kâğıtlarını gemi içerisindeki bir masanın üzerine yerleştirmiş, yazıcı mürekkebine batırılmış toplar fiziğin yasalarına uymuş, elin değil denizin hareketlerini takip etmişti. Bkz. Meister, “Physik der Zeichnung” (bkz. 1 no.lu not), 23 – 24, ve aynı eserde, “Ohne Illusionen: Von anderen Räumen der Zeichnung,” Angela Lammert, Carolin Meister, Jan-Philipp Frühsorge ve Andreas Schalhorn, ed., *Räume der Zeichnung* (Nuremberg 2007), 170 – 79, özellikle 178 – 79.

silmiş, buradaki çizgilerin sahip olduğu hatları ise önceden çizilmemiş olan yaprağa aktarmış oluyor. Göz, çizgilerin hareketini iki yaprakta da aynı biçimde görebiliyor fakat sadece orada bulunmamaları yoluyla, yani uzamsal yokluklarıyla.

Cesur bir tereddüt gösteren German Stegmaier, önceden planlanmamış, hassas yapılar tasarlıyor. Arayış içindeki çizim süreçlerinde kalem çizgileri yeniden siliniyor, sanki orada bulunan ufacık şey dahi fazlalıkmiş gibi... Fakat yine de geriye etkileri kalıyor. Kararsız iskelelere benzeyen bu koordinat sistemine kavisler ekleniyor. Stegmaier kâğıdın kendisiyle, yüzeyi ve sınırlarıyla özellikle ilgileniyor. Kâğıtları kaplayan ve köşelerine kadar uzanan dik, yatay, çapraz çizgiler, eşkenar dörtgenler, kapanınca kimi zaman kapları andıran daire parçaları hacim kazanıyor. Monika Brandmeier çizim sürecinde belirli bir çizime yapacağı göndermenin sistemini kuruyor yalnızca: birinci çizgiyi, kendisini tamamlayacak veya kendisinden ayrı düşecek ikinci çizgi takip ediyor. Üçüncü çizgi bir nesne ima ettikten (tüy, silindir veya yastık gibi) sonra yeniden çizgi hâlini alıyor. Sanatçının heykelleri gibi çizimleri de deneyimlerini uzamsal gerilimlerle, kuvvet ve karşı kuvvet aracılığıyla anlatıyor. Dahası, çizimlerini başka malzemelere doğru taşıyor: çizgilerin arasına yapıştırılan bantlar, kırılğan sahnelerin üzerinde bulut gibi duran yağlı boya.

Thomas Müller çizim sürecini çizimin içerisinde gözlemliyor, farklı malzemeleri keşfe çıkararak çizimin farklı hâllerini bir araya getiriyor: kurşun kalem, tükenmez kalem, fırça, kırık cam parçası, tebeşir, çini mürekkebi, yağlı boya; fırçayla, kazınarak, boyanarak, inceltilecek, zenginleştirilerek. Tüpünden sıkılarak çıkarılmış plastik çizgi şeklindeki boya bu nedenle özellikle resmin sınırlarında denilerek tarif ediliyor. Müller her bir sayfada yeni bir çizim deneyine girişiyor; bir yandan bu deneylerin her biri kendi iddialarını ortaya koyarken öte yandan çizimle ilgili daha geniş kapsamlı bir deneyin parçası olarak kalmaya devam ediyor. Sonuç olarak sanatçı birbirleri arasında bağlantılar bulunan çizimlerini sürekli değişmekte olan gruplar içerisinde bir araya getiriyor. Fakat bu çizimler aslında Müller'in peşinde olduğu (ve asla nihayete ermeyecek) geniş bir çizim alfabesinin parçaları sadece. Thomas Müller'in resmettiği canlı figürlere, temsile dayanmayan soyut sanat demek yeterli görünmüyor. Benzer şekilde Christiane Löh'r'ün çizimleri doğaya dair anıları, bitkilerin gelişimini hatırlatırken hareketleri kendilerinden gelen, ağırlık, yön ve simetri gibi soruları irdeleyen soyut çizimler olarak da ortaya çıkıyorlar. Enerjileri, resmin sahip olduğu alanın tamamına yayılıyor: boyutu ister küçük olsun ister büyük; ister hassas bir grafit dokunuşuyla olsun isterse yağlı boyanın koyu rengiyle çizgi, yüzeye dönüşsün. Bu noktadan sonra göz, pozitif ile negatif arasındaki ilişkiye tersten bakıp kâğıdın üzerindeki boş alanları siyah yüzey üzerindeki ışık huzmeleri olarak görmeye başlayabilir. Çizimlerin şekli ile çizgi-sınır ilişkisi burada asla rastgele değil. Sınır olarak sayfanın köşeleri, belirginlikleri farklı derecede olmak kaydıyla, bir yandan kabul görürken bir yandan ihlal ediliyor. Löh'r aynı anda hem kâğıdın sınırı içerisinde biçimler çiziyor hem çizgilerin oluşturduğu daha büyük ağırlardan parçalara yer veriyor.

Malte Spohr malzeme olarak suyun, bulutların, yaprakların, ışığın ve gölgelerin fotoğraflarını kullanıyor. Ardından, önce bilgisayar yardımıyla, sonra karmaşık bir çizim sürecine girerek bu malzemeyi bağımsız birer yapıya, resme dönüştürüyor. Ressamvari gölge oyunları nedeniyle bunlar ilk bakışta çizime benzemiyor; ancak yakından bakıldığında sanatçının cetvel yardımıyla dikkatle çizmiş olduğu, bir araya getirilmiş yatay çizgiler olduğu ortaya çıkıyor. Spohr yumuşak, taşma hareketi ile çiziminin sahip olduğu ağır ve sistematik yapı arasındaki ilişkiyi irdeleyiyor. Bunların ilki doğa olaylarıyla ilgili çağrışımlar yaratırken bir yandan da kendi enerji sahalarını korumayı başarıyor. Öte yandan çizgi, devinimi disipline edilmiş elin hareketleri üzerine kurulu. Bu ilişkiyi irdeleyerek sanatçı, imgelerin nasıl yaratılıp nasıl algılandıkları üzerine düşünüyor. Jorinde Voigt, yine benzer biçimde kendi çizimine dair verdiği kararları, kurmuş olduğu bir sistemin eline bırakıyor. Uzamda yer alan sayısız olayı düzgünce sıralanmış çizgilere ve bir dizi sayıya dönüştürecek hesaplamaları geliştirmek

için dinamik dizileri matematiksel bir titizlikle kullanıyor. Blickwinkel Studien isimli serisi, hareket hâlindeyken uzamı kavrayabilmek için bir model geliştiriyor. Bir daireye ait parçaların, önceden belirlenmiş bir güzergahta ve süresi önceden hesaplanmış mesafe kat edilerek geziliyor oluşu, hayali seyircinin değişen konumunu gözler önüne seriyor. Söz konusu parçalar belirli noktalardan, seyircinin bakış açısına göre çiziliyor.

İrina Baschlakow'un çizimlerini bilinmeyen güçler tarafından idare edilen bir evren olarak tanımlayacak olursak bu evrenin hiç durmayan, karmaşık hareketlerini çizim için tekrar edilebilir bir kurallar bütününe dönüştürmediğini söyleyebiliriz. Baschlakow bu evrendeki gezintilerinde sıradan olanın daimi dönüşümüne bakarak kıyamet ile yaratılışı, son ile başlangıcı, çürüme ile dünyaya gelişi, katı olan ile akışkan olanı, teknik biçimler ile organik biçimleri harmanlıyor. Birbirinden farklı çizim tekniklerinin meydana getirdiği bu öteki dünyada geleneksel fizik yasalarımız hüküm süremiyor. Nanne Meyer aracılığıyla dünyaya sanki müthiş yüksekliklerden bakıyor, bulutların ve şehirlerin gelip geçişini seyrediyoruz. Bu, çizimin mümkün kıldığı bir bakış: bir tür *kâğıt perspektifi*. Sanatçı, uçağın içinden aşağıya bakışını çizim süreciyle birleştiriyor, aynı hareketleri kendine has bir hızla takip ediyor. Eserleri iç ve dış mekânlara dair detaylı bir döküm sunarken yeni bir düşünüş biçimini temsil ediyor, dünyaya dair olası bir envanter çıkarıyor. Bu esnada çizimden yola çıkan bir başka çizim şaşkınlık içerisinde çizimin dönüşümünü izliyor, yani su aygırı bisikletin üzerine çıkarken çizgi, *açık uçlu* kalıyor.

Nanne Meyer'in görüşündeki genişlik ve çizgilerindeki akışla karşılaştırıldığında Pauline Kraneis'in çizimleri çok daha sıkı ve katı. Farklı uzunluklardaki kısa ve paralel çizgiler iç içe geçerek örgü oluşturuyor. Yine de iki sanatçı, dünyaya bakışları bakımından birbirini andırıyor. Kraneis'in çiziminde gerçek boyutlarıyla yeniden oluşturduğu İran halısı deseni ilk bakışta sokaklardan, kavşaklardan, meydanlardan meydana gelen uzak ve sonsuz bir coğrafya veya kişiyi afallatacak derecede karmaşık bir dünya haritasından alınmış parça gibi görünebilir. Sanatçı, çizimlerini hem uzamın sahip olduğu etkiyi düşündüren bir düzlem hem de ışığı yansıtan katlanma çizgileri sayesinde uzam içerisindeki bir nesneymiş gibi ifade ediyor. Mesafe ve yakınlık, kuşbakışı ve ayrıntı, süreç ve an arasında bir ileri, bir geri gidip gelen algı nedeniyle izleyici ne yönünü kavrayabiliyor ne de gördüğünü. Jorinde Voigt, Irina Baschlakow, Nanne Meyer ve Pauline Kraneis gibi sanatçılar çizimin yalnızca dünyayı görsel olarak kayıt altına almakla kalmayıp aynı zamanda onu kendine ait bir düzene şaşılacak bir başarıyla sokabileceğini farklı biçimlerde gösteriyor. Bunu sağlayan şey tam da çizimin doğada kendiliğinden bulunmaması, her zaman entelektüel bir soyutlamayı gereksinmesi ve böylelikle odaklanmayla birlikte gerçekliği yeniden biçimlendiriyor olması. Çizim dünyanın bedeninden çok iskeletini ortaya çıkarıyor. Sanatçılar, eserlerinin birer deneyden ibaret olduğunun, bütüne dair resmin ve kesintisiz bir kuşbakışı görüntünün mümkün olmadığını farkındalar. Bu belirgin mağlubiyet çizimin mağlubiyeti değil, niteliğinin göstergesi. Çizim, dünyanın kendisi aracılığıyla ölçülemeyeceğinin, sabit bir haritaya indirgenemeyeceğinin farkında olduğunu belgeliyor. Dahası, çizgi her ne kadar ayrı duran parçaları birbirine tuttursa, boşlukları birbirine bağlasa, olası bağlantıları eskizlerle birleştirse de çizim, zaman ve mekân içindeki hareketlerindeki açıklığını daima koruyor.

Christian Pilz'in çizdiği sonsuz labirentler için de aynısı geçerli. Sanatçının çizimlerinde yoğunluğu iyice artmış olan o korkunç ve devasa mimari, kâğıdın köşelerinden taşıyor neredeyse. Bu dünyanın insan eliyle ayağa kaldırılmış olduğu belli olsa da insanların üzerinde artık hüküm sürmediği, makinelerine emrini geçiremediği aşikâr. Teleskop ve küre gibi teknik araçlar kişiye umut aşılasa da, daha kapsamlı bir planın bulunmadığı yine ortada. Keskin ayrıntılar, merdivenler ve mobilyalar yakından bakıldığında göze çarpıyor fakat uzaktan bakıldığında birbirine yalnız narin çizgilerle bağlanmış, değişen perspektiflerin üst üste oturmuş yüzeylerinin belirsizliğinde her şey giderek silikleşiyor. Bu denli net bir hayalgücüne ancak çizim sahip olabilir. Ayrıntılar ve ayrımlar konusundaki



saplantı bakımından Pia Linz'in çizimleri yine belli benzerlikler taşısa da onun dünyasında icatlara yer yok. Sanatçı, gördüklerini titiz bir yoğunluk içerisinde aktarıyor. Görmenin fiziksel hareketliliği aracılığıyla deneyimlenen gerçeklik sahasını alıp bunu çizime olabildiğince eksiksiz bir biçimde aktarma çabası çizimin, gerçekliğin basit bir tekrarı değil bağımsız bir ifade biçimi olduğunu sanatçının eliyle teyit etme teşebbüsü olarak karşımıza çıkıyor. *Gehäusegravur: Atelier* (Kutu Gravürleri: Atölye) için sanatçı pleksiglastan yapılmış bir küpün içerisinde oturup dışarıda gördüklerini panellerin üzerine çiziyor. Böylelikle atölyesini iç içe geçen farklı bakış açılarından oluşan yeni bir çizim yüzeyi olarak buraya aktarmış oluyor. İzleyiciler, atölyenin iç kısmını oluşturan duvarları dışarıdan, yani bir nevi boşluğa açılan pencere vasıtasıyla görüyorlar. Oda içindeki bu odayı seyrederek etrafında yürürlerken Linz'in eserlerinde kendini belli eden bu gerçeklik algısının karmaşıklığı, değişmekte olan bakış açılarıyla birlikte iyice vurgulanıyor.

Şimdiye kadar sözü edilen çizimlerde gözlem ile hayal gücü biraraya geliyordu; Marcel van Eeden, Theresa Lükenwerk, Gerhard Faulhaber, Marc Brandenburg ve Fernando Bryce'in çalışmalarında ise fotoğraf, çizimlerin ortaya çıkışında rol oynayan bir diğer unsur olarak ortaya çıkıyor. Fotoğraf gerçekliğin hem yeniden üretimi hem yorumu olarak bu eserlerde karşımızda duruyor. Zamanın sürekliliğinde donmuş bir an, hemen öncesi ve sonrası hakkında varsayımlara gebe olsa bile çoktan gelip geçmiş bir şimdiki zaman ve sonrası yok. Fotoğrafın yönelttiği, zamana ve imgelerin hakikat içeriğine dair sorular çizimin içerisine ekleniyor; böylelikle çizim, tam da fotoğrafla ilişki içerisinde olmasından ötürü, fotoğraf karşısında artı değer kazanmış oluyor. Çizimin soyutlama gücü sayesinde çizim, fotoğrafın sahip olduğu natüralizmin erişemediği ütopyacılık ve sınırsız hayal gücünden parçalar taşıyor. Bu noktada fotoğrafın çok daha ötesine geçen çizim, olasılıkları ifade eden bir forma erişmiş bulunuyor. Çizim yapan sanatçı ayrıntı ve belirsizlik, mesafe ve kişisel duygular, raporlama, yorum ve yaratım arasında serbestçe hareket edebiliyor. Marcel van Eeden imgelerini kendi doğumundan, yani 1965'ten önceye ait dergi ve kitapların içerisinden seçiyor. Bu imgeleri kullanan Van Eeden bir yandan anlatımsal bir bağlam üreten, öte yandan ise kendi hayret verici farklılığını gizlemeyen çizimlerden oluşan seriler üretiyor. 1965 öncesinden rastgele seçilmiş ve çoğu kez gözden kaçırılmış olaylar, mekanlar ve insanlar ile metinsel, soyut ve figüratif motiflerden oluşturduğu seçkiyle Van Eeden, kendi hayatının ötesinde yaşanmış olan fakat çizim aracılığıyla kendisinin de içinde bulunduğu kurgusal ve çelişkilerle dolu bir geçmişi yeniden inşa ediyor. Sanatçının ayrıntılı olduğu kadar esrarengiz de olan eserleri, ölümü ve yok olmayı yenmek üzere kullanılan bir tür arkeolojiye dönüşüyor. Van Eeden'in çizim tekniği, yani Nero kalem kullanarak yarattığı karanlık yüzeyler, kâğıdın beyaz zeminini kaplayarak dünyayı sanki her an kıyametin eşliğindeymiş gibi resmediyor.

Theresa Lükenwerk de dergi ve kataloglardan aldığı seri üretim imgeleri kullanmayı tercih ediyor fakat bu bolluk içerisinden yalnızca tekli motifleri çekip çıkarıyor. Örneğin sarı renkli şişme yatağı tutan kolun dirsekten aşağısına ait görüntü, söz konusu uzvu sanki vücudu tamamlayan bir heykel parçasıymış gibi resmediyor. Tatil keyfini temsil eden bu sıradan belgenin çizim aracılığıyla meydana getirilmiş kopyasında ofset baskının noktalı resme dönüştürülmüş olması, iki araç arasındaki temel farklılıkları bir anda gözler önüne seriyor. Lükenwerk endüstriyel teknolojinin hızına karşı emek isteyen, inanılmaz ağır ilerleyen, renkli kalemler yardımıyla nokta nokta ve renk renk ilerleyen çizimi yerleştirdiğinde fotoğrafın kendisini değil özel bir durum olarak gerçekliğin kendisini yeniden üretmiş oluyor. Önemsiz bir modeli alıp şahsi imgesine dönüştürerek dünyayı büyülü ve kendine özgü havası içinde yepyeni gözlerle görmeyi mümkün kılıyor. Gerhard Faulhaber'in çizimleri, silikleşen fotoğraflarda olduğu gibi artık yitip giden şeyleri yakalamanın bir başka yöntemini gösteriyor bizlere. Her şeyin silikleştiği bir uzamda hayal meyal seçilen figürler görüyoruz. Hayal gücümüzde beliren onca imge var ki: gökdelenler, pasajlar, hamamlar, ayınlar, bekleme salonları, ölümler diyarı, ölüm kampları. Sanatçı, Meksika ile Birleşik Devletler arasındaki sınırda, tırların içindeki kolilerin arasında

saklanan, yerlerinin tespit edildiğinin henüz farkında olmayan yasadışı göçmenlerin taramalarda elde edilen fotoğrafları üzerinde oynuyor. Bu çizimler, çizginin nesnelere ayırma gücünü kendisine temel almıyor. Çizimlerin zihinlerde oluşturduğu çağrışımlar bunun yerine yüzey üzerindeki narin el dokunuşlarından, karanlık ve aydınlık arasındaki geçişlilik nedeniyle uzamın ve içerisindeki insan figürlerinin belirsizleşmesinden kaynaklanıyor. Figürlerin ve nesnelere doğrudan var oluşlarına saldıran bu yaklaşım onları neredeyse hiçlik seviyesine indiriyor.

Fernando Bryce tarihin kendisinin ve ansiklopedi gibi düzeneklerdeki metin ve resimler aracılığıyla bu tarihin aktarılış biçiminin inşasını inceliyor. Giriştiği kapsamlı arşiv araştırmalarının ardından belirli kişiler ve olaylarla ilgili olarak gazetelerin, afişlerin, kitap kılıflarının ve broşürlerin ön yüzlerini fırça ve çini mürekkebiyle yeniden üretiyor; ardından bu çizimleri birleştirerek karmaşık görsel anlatılar kuruyor. Alman tarihinin tartışmalı figürlerinden II. Ludwig'e adanmış çizim serisi, sanat düşününü genç Ludwig ile siyasi iktidar mücadelelerinin arasındaki yaşlı Bavyera kralına ait portreleri, tarihsel figürün kendisinden daha fazla akıllarda kalmış olan bir film karakteriyle iç içe geçiriyor. Gerhard Faulhaber ve Fernando Bryce belirsiz siyasi ve tarihsel bağlamlar yaratırken Marc Brandenburg konularını kendi alt kültürünün ve şehir yaşantısının yakın geçmişindeki motifler arasından seçiyor. Bu gerçekliğin içerdiği örtük şiddet ve saldırı, çizimlerin soğuk ve karanlık esrarıyla müthiş bir uyum içerisinde. Brandenburg kendi fotoğraflarından oluşan koleksiyonundan ve başkalarından topladığı malzemelerden yola çıkıyor. Çizimleri için kullandığı model her zaman negatif olarak ters çevriliyor. Denetim altındaki coşma hâli, akıllı uslu radikal olma durumu sonuç olarak ortaya "gündelik hayatın saykodelik belgeseli"<sup>7</sup> biçiminde çıkıyor. Brandenburg bilgisayar üzerinde oynayarak bu fotoğraflara aynı zamanda hız kazandırıyor. Burada sergilenen eseri için çizimlerini yeniden çoğaltıp parçalarına ayırdıktan sonra çok araçlı hâle getirerek şeffaf çıkartmalardan oluşan bir kolaja dönüştürdü. Böylelikle kendi arzularının kölesi olan toplumun sarsıcı bir panoraması sergilenmiş oldu.

Brandenburg'un resimlerinde çizgi, koyu yüzeylerin içerisinde kaybolurken Alexander Roob, hemen ve doğrudan görüneni kayıt almak için çizgiye başvuruyor. Roob da yine aynı şekilde toplum içerisindeki farklı noktaları ve mekanları bulmaya çalışıyor. Kapsamlı çizim projesinin bir kısmını oluşturan çizgi romanı *Marcel I* içerisinde Viyana'daki bir adamı belirli bir mesafeden izlerken karşısındaki de gizli servis tarafından izlendiğini düşünerek şehirden şehre gidip göçebe hayatı sürmeye başlıyor. Yerinde çizim alanını yeniden düzenleyerek kendine mâl etmek için Roob çizimde sinematografik bir yaklaşıma yöneliyor. Bakışı boşlukta gezinirken nesnelere tutunuyor, baktığı açılırları ve çekime geçtiği noktaları değiştiriyor. Varmaya çabaladığı "odaksız dikkat hâli" içerisinde çizgi ipleri eline alıyor, sanatçının istenci böylelikle ikincil duruma düşüyor<sup>8</sup>. Buradaki amaç, seri olarak sıralanan çizimlerde olayların akışını belirgin hâle getirirken resimlerin kendi başlarına sahip oldukları bütünlüğü bozmamaya çalışmak. Roob'a göre diğer araçlarla karşılaştırıldığında çizim, içinden geçtiği süreci ve algının ete kemiğe nasıl büründüğünü karşısındakine doğrudan aktarabilmenin en başarılı biçimi. Buna karşılık Markus Vater çizgiyi, dünyanın açıklanabilirliğini, anlamsızlık içerisindeki metafizik anlamını sorgulamak için kullanıyor. Sanatçının eserleri, resim ile metni, çizim ile göstergeleri biraraya getiriş biçimi bakımından karikatürleri hatırlatıyor. Gerçeklik ancak ve ancak belli bir dereceye kadar yararlı bir kurgu olsa da Vater, içerisinde huzur bulduğumuz bu gerçekliğe bakışımızı afallatıyor. Bizim bilindik dünyamıza benzeyen fakat farklı bir dizi kanunla yönetilen başka bir dünyanın sahip olduğu olasılıkları farklı bir bakışın yardımıyla gösteriyor. Burada yine, Tanrı'nın varlığından gündelik hayatın saçmalığına uzanan benzer sorunlar karşımıza çıkıyor. Çocuksu yazılar ve

<sup>7</sup> Daniel Völzke, "Die Nacht aus Blei," *monopol*, no. 11 (2008): 65 içinde zikredilen Marc Brandenburg.

<sup>8</sup> Alexander Roob, *Theorie des Bildromans* (Köln 1997), 110. Ayrıca bkz. Alexander Roob ve Andreas Bee'yle yapılan söyleşi, Andreas Bee, ed., *Richter zeichnen* (Köln 2001), 209 – 20.

basit hatlardan oluşan çizgiler kullanan Vater bilmecelerle çelişkileri kayıt altına alırken zekâ kıvraklığı ile derin anlamları iç içe geçiriyor.

Ralf Ziervogel'in çizimlerindeki karikatür etkisi çok daha vahşi ve sert. Ziervogel, aralıksız bir ihlal ve penetrasyon hâlinde meydana gelen grotesk bir gösteriyi resmediyor. Kâğıdın yüzeyindeki geniş boşluklara uzaktan bakan izleyici yalnızca koyu renkli bir zincir, çizgisel ve hareket hâlinde bir süsleme görüyor. Yakından bakıldığında en ince ayrıntısına değin resmedilmiş bedenlerden oluşan zincirin üzerinde birbirine bağlanıp iç içe geçmiş insanların boşlukta aşağı düştüğü ortaya çıkıyor. Ziervogel'in buradaki amacı, toplumumuzun korkunç fantezilerini eleştirmek değil çizimi ileriye taşıyan, şeyleri birbirine bağlayıp birbirinden ayıran farklı enerjileri keşfederek çizimin sahip olduğu olasılıkların keyfini sürmek. Şiddet içeren, çizgi roman görünümü papatya tacı biçimindeki desen her ne kadar birbirine karşılıklı işkence eden figürleri resmetse de *Euroma* isimli çizim, aynı temel üzerine kurulu. Resmin yüzeyini kaplayan kemer, ilk bakışta soyut bir dekor gibi görünebilir. Yakından bakıldığında kancalarla birbirine tutturulmuş bir dizi dehşet ânı olduğu ortaya çıkıyor. Ziervogel'in ayrıntılarla dolu fantezileri çağdaş çizimin sahip olduğu özgüveni, kavramsal açıklığı, farklı resim dillerinin kendine mâl edilerek kullanımını, duygusal yakınlıkla birleştirilmiş üst düzey disiplini göstermesi bakımından büyük önem taşıyor.

Clemens Krümmel

### Çizim: Ara-cı\* Sanat

Son yıllarda çağdaş sanat çevrelerinde “en son trendler” hakkındaki tahminler ve tanımlar gitgide basmakalıplaştı. Genel kural olarak öncelikle, son aylarda şurada burada açılmış, çizimi merkeze alan önemli sergiler sıralanıyor. Niceliğe dayanan bu sanat piyasası araştırmalarının sayısı gazetelerin ve sanat dergilerinin eleştiri köşelerinde, fi tarihinden beri değişmeden kalakalmış çizim tekniklerinin kendine has özelliklerini bıkmadan vurgulayarak can sıkıcı bir istikrarla artıyor.

Bu anlatılarda çizimi tarif etmek için dolaysızlık, sadelik, tasarruf, canlılık, âna özgü olma, okunabilirlik ve genel olarak ulaşılabilirlik gibi özelliklere başvurulur. Çoğu tamamen makul tanımlamalar olsa da toplu olarak düşünüldüklerinde çizimin zararsız ve “fazla çaba gerektirmeyen” bir uğraş olduğunun gizliden gizliye kabulü olduğu fark edilir. Kriz günlerinin ideal sanat biçimi midir yoksa? Sanatçının zaman ve kaynağa asgari yatırım yaparak “hakiki” malzeme yaratma fırsatı mıdır? Denetimden muaf, görünüşte göçebe ve mekânsız eserlerin, “durmadan hareket hâlinde olma”nın sanatsal karşılığı mı yoksa? Sanat eserlerine genellikle atfedilen maddiliğin sınırlarında gezinen ticari bir mal meydana getirmeyi mi başarıyor? Kendinden büyük kuzenleriyle karşılaştırıldığında boyutlarının sunduğu rahatlık sayesinde evlere taşınabilen, mütevazı olduğu kadar ciddi sayılara da ulaşan sanat objelerini “küçük çaplı koleksiyonerler”in tedarik edebilmesini mi sağlıyor? Yüzlerce sanatçıyı biraraya getiren, geniş bütçeli ve sigorta primi yüksek, çok yönlü ve çoklu ortama sahip enstalasyonlar ile büyük sergileri finanse edecek fonlar bulunamadığında başvuru olan geçici bir sanat türü mü yoksa?

Yukarıda saydıklarımız elbette büsbütün abartı değil. Hele hele çizimin üretimi, çoğaltımı ve dağıtımında ekonomik faktörler çoğu zaman büyük rol oynarken... Yine de başka bir dizi koşul içerisinde düşünülecek olursa yukarıda sıralanan nitelikler ve avantajları kusur olarak görmek de mümkün olacaktır. Örneğin bir başka sanat türü moda olup maddi olanlar ve maddi olmayanlar arasındaki denge yeniden eski hâline döndüğü zaman... O zaman basit olan, biraz gereğinden fazla basit görünecek göze; ağır sıkletler de yeniden sahneye çıkarak ağır nesnelere ve temalara övülmeye başlanacak. Fakat çizimin yukarıda sayılan, övgüler alan, güya tanımlayıcı niteliklerine gereğinden fazla güvenmemek gerekir. Çünkü çizimin ontolojik dolaysızlığı ile piyasa odağı nedeniyle taşıdığı ekonomik mecburiyetler hem çizimin kendisinin hem çizme eyleminin temel unsurlarının önünü tıkkıyor. Salt “sanatçıya ait çizim”in ötesinde, bugün çizim ilkelerinin cazibesini oluşturduğunu düşündüğüm bu unsurları temel alarak aşağıdaki önermeleri sunmak istiyorum:

Farklı çizim tekniklerinin kullanıldığı alanlardaki sanatsal üretim akla getirildiğinde kişiyi şaşkırtan şu gerçek ortaya çıkar: çizimin “sadeliğine” tapınmanın haricinde çizim son yıllarda karmaşıklık, hatta çetrefillik, tarihsellik ve araç olarak kendi eleştireliliğiyle başa çıkabilecek hâle geldi. Bu becerisinin gözler önüne serildiği mekânların arasında, kendisini başkalarından ayırmaya gayret ederken çizim üzerine geliştirilmiş estetik normlar ve dar kapsamlı tanımlarla arasına yeterli mesafeyi koymayı başaran bu sergi de bulunuyor. Sanatçıların strateji ve tekniklerine bakıldığında da çizim sürecinin temel niteliklerinden birisinin ilham olduğu, çizimin günümüzde kavramsal olarak da açıklığa sahip

olmasıyla kendini belli ediyor. Çizim en geniş anlamıyla bir yüzeyin üzerine çizgilerin uygulanması veya kazınması olarak tarif edilse de, günün sonunda resmî kanona uyarak beyaz yüzey üzerindeki siyah çizgiden ibaret olsa da, giderek dijitalleşen kültürlerimiz içerisinde çizim sürecinin yaydığı kavramsal cazibeyi açıklamayı başaramayız.

Bu durum, çizim çok daha karma biçimler içerisinde yer aldığına somutluk kazanır. Geleneksel nitelikleri olan geçicilik, kişisel, öznellikten ciddi biçimde uzaklaşmış olan çizim, kavramsal olana, “çizilmemiş” olana, (kimi zaman, belli durumlarda) “sanatsal olmayana” ilişkin yeni bir başvuru çerçevesi meydana getirir. Genel olarak tarif etmek mümkünse, sanatsal düşünme biçimleri kendisini tüm olası çelişkiler içerisinde değerlendirebilir, yeni işleyiş biçimlerini benimseyebilmek için durmaksızın yeni stratejik sonuçlara varabilir. Çizimin genelde sanat olarak görülmemeyen, “nesnel” olarak adlandırılan uygulamalarıyla arasındaki belli belirsiz bağlantılar, yeni bilgi ve deneyim türleri kazanma potansiyeli taşır. Esneklik payı daha az olan resim, heykel, mekân enstalasyonları gibi sanatın diğer biçim ve türlerinde ise bu durum, söz konusu türlerin doğal olarak taşıdıkları otorite ve duygusal formüller nedeniyle aynı derecede olası değil. Çizim, tam da sahip olduğu ve bugün yeniden keşfedilen, endüstriyel modernitenin yüklü deneyim hazinesi sayesinde sanat olan ile sanat olmayan arasındaki eşikte farklı anlarda farklı noktalarda konumlanıyor. Çizime bakan kişi yalnızca modern sanatçı imgesini değil, teknik çizim yapan kişi imgesini de duyumsayabilir. Bu iki alanın tarihsel olarak farklılaşan imkânları ve kısıtlamaları arasındaki bitmek bilmez müzakere, geçmişte ve günümüzde “sanat ile zanaat”, “sanat ile bilim”, “sanat ile kitlesel eğlence” gibi ikilikleri bünyesinde barındırır. İmgenin sahip olduğu yeni yüksek teknoloji olan fotoğrafın bulunuşuna rağmen çizim teknikleri, fotoğrafçıların daha uzun yıllar erişemeyeceği, uzamsal ve zamansal olarak yoğun, karışık olayları, hızlı hareketlere dair tasvirleri matbaalara görsel olarak tedarik ederek on dokuzuncu yüzyılın resimli gazete ve dergilerindeki rakipsiz konumlarını korumayı başardılar. Fotoğrafçılıkta daha kısa poz süresinin icadı ve yaygın biçimde kullanılmaya başlanmasına kadar çizim, görsel temsilin gelişme safhalarında avantajlı konumdaydı. Bu üstünlük, hayali bir geleceğe kadar sürecekti.

Çizimin bu çelişkiler arasında bir şekilde uzlaşma yolu bulma potansiyelini gereğinden fazla vurgulamak istemiyorum fakat etkisi her yana yayılan bu karmaşık teknolojinin kullanıldığı alanla ilişkili veya onunla birlikte gelişen alanlar, hem sanat disiplinlerinde hem aynı teknolojiden sanat kadar etkilenen, diğer komşu disiplinlerde başka yenilikleri tetiklemiştir. Çizimdeki özgürlük kavramı bugün kesinlikle siyasi bakış açısıyla yorumlanabilir ve idealist özerklik düşüncelerinin ötesine ulaşır. Sanatsal olmayan sahaların içine her zaman olduğundan daha derinlemesine nüfuz ettiği için kavramın üzerine fiyat etiketi iliştilmiştir. Çizim eyleminin harekete dayanan doğasının altını bir kez daha çizirken bir tür “üst” konum elde ederek diğer görsel araçlar üzerine çalışan yorumcu kimliğini kendine biçmiştir. Sınırları belli sanat dünyasının kurulu düzeni içinde farklı alanlarla kesişen ve istikameti bilinmezlik olan bu yolculuk, tahmin edilebilir sonuçlar doğurmuştur. Bienallerde gösterilen, çoğuz zaman müphem video belgesellerde gördüğümüz tehlikelerin sarhoş edici etkisini düşünün... Hakiki icracı sanatçıların günümüzde kendilerini nasıl durmak bilmeden, neredeyse tiryakiymişçesine “sanat değeri taşıyor” addettiklerini düşünün... Çizimleri üreten bu sanatçılar, zorunluluk hâlini almış bu kendi reklamını yapma hâlinde kendilerini peki nasıl kurtaracak?

Fotoğraf, sinema, baskı gibi çoğaltılabilir sanatların bilinen avantajları arasında, tarafsızlıkları teknik olarak tanımlanmış olduğu (bir başka görsel veya fiziki gerçekliğin yalnızca “bir kopyası” olarak görüldükleri) için, herhangi bir nesneyi kendi amaçlarına uygun olarak kullanabilmek yer alıyor. Teknik resimlerin miktarca bolluğuna bakılacak olursa, çizimin sahip olduğu avantajlar, aracın eskiden itham edildiği konular olabilir gayet. Örneğin “imalinin”, icadının, tasarlanmış olduğunun izlerini sürekli üzerinde taşıması; akademik ve teknik bakımından kusursuzluğunun temelde radikal bir bakış açısı sergilemesi... Özgünlüğe ulaşmanın birden fazla şekilde tarif edilebileceği gerçeğini gözler önüne

seriyor bu durum. Çünkü teknik dolaysızlığın iç güdüselliği, bedenselliği ve araçsallığı sayesinde çizim, stratejik avantajlar kazanıyor. Sanatçı Gunter Reski'nin biraz ironik biçimde "zor durumda ve kenarda kalmış araç" unvanını verdiği çizime bugün gösterilen ilgi, dijital imgeler ve verilerin dünyasıyla olan "mücadelede" özel bir rekabet veya üstünlük anlamına gelmiyor. Fakat farklılaşma yetisine sahip bir araç olarak çizimin özel gücünü tanımlayan tam da bu geçicilik unsuru, günümüz çizimindeki iş birlikler, ortaklaşmalar ve nirengi noktaları. Çizim uygulamalarının yayıldığı geniş yelpaze, özellikle fiziksel veya ruhsal olarak erişmesi zor alanlarda kendisine paspartu tekniğinin karakterini kazandırıyor. Sadece bu katalogda gördüğünüz sergi bile başlı başına bilimsel çizime, olaylar ve durumlara ait görsel kayıtlara, (alternatif) tarihsel resimlere, psikolojik çalışmalara, şemalara ve kartografyaya ait referanslar taşıyor. Elbette sanat eserlerinin çizim gerekçeleri olarak düşündüklerimizin yalnızca başlangıçtaki güdüler olduğunu, esas varlık sebebi anlamına gelmediğini unutmamak gerekiyor. İdeal senaryoya göre bu stratejiler, yeni bilgi alanlarını kendi amacına uygun olarak kullanmakla yetinmeyip bunları bir filtre aracılığıyla hayal edilebilir hâle getirirken aynı zamanda çizim denen aracın eleştirel bakış açısından da geçirir.

Çizimin doğasında bulunan meydan okuma, fiziksel olarak zahmetli olma ve karmaşıklık gibi unsurların hem uygulamayı hem ekonomik gerçekliği kısmen de olsa nasıl meydana getirdiği daha önce vurgulandı. Bu durum, başarı hissini psikolojik bakımdan idareli kullanmak olarak düşünülebilir; haksız da sayılmaz. Böyle düşünülürse sanatçılar, çabalarının gözle görünürlüğüne dair bir retoriğe başvurmuş olur. Bu retorik, orta çağ kâtiplerinin kendilerini yok sayma metodolojisiyle kıyaslanıp yirminci yüzyılda doğmuş modern sanatçıların makine gücüne erişme emelleriyle birleştirildiğinde kişinin kendisini tasvir etmesine dair ilginç bir yelpaze sunar. Hele ki yüzeye tek çizgi çekmekle yetinen dehayı düşününce... Retorikleşmiş bir kanı olarak beliren bu ilkeyi çoğu çizimin metodolojisindeki "emeğin gözle görünürlüğünde" bulmak mümkün olsa da belirleyici olan esas olarak bu araçların sunduğu sanatsal erektiler belki de. Bu apaçık karmaşıklığa ek olarak çizim, eylemin kendisinin içerdiği, el hareketine dayanan, olası, parçalanmış ve tutarsız unsurlara sık sık başvurur; bu unsurlar, baskı sürecinde bile çizimlerde kendini gösterir. Sözkonusu çizimler figüratif bakımdan "deha göstergesi" sayılabilecek bireysellik ve öznellikler tarafından "çizilmiş", "işaretlenmiştir". Bu hissi veren sadece yazıya yakın durmaları değil. Fakat en azından başlangıçta kendilerini üreten kişinin koşullarını yansıttıkları kesin.

Fotoğrafın toplumsal uygulamaları üzerine hazırladığı 1960 tarihli çalışmasında sosyolog ve fotoğrafçı Pierre Bourdieu'nun fotoğrafçılığı daha hemen başlıkta "art moyen", yani "orta boy\* veya orta karar sanat'ın vücut bulmuş hâli" olarak tanımlaması gibi bugün çizimin çağdaş biçimlerini de yukarıdaki anlamıyla fakat bambaşka bir terminoloji bağlamında "ara-cı sanat" olarak tarif edebiliriz. Bourdieu, toplumsal hayalgücü ve bu hayalgücünün yayılımı üzerine yapılacak çalışmalarda fotoğrafın, kendi kendisini güçlendiren hiyerarşilerin bir özelliği olarak "ara-cı ve orta düzey" niteliğinin temeli teşkil ettiğini söylemiştir. Böyle bakıldığında, içinde bulunduğu koşullara göre sanatsal ve "sanatsal değil" denen, imge yaratan süreçler arasında ortaya oturduğu için çizime de pekâlâ "orta düzey" denilebilir. Bugün çizim, tek ve somut bir sanat biçimi olarak değil farklı sanatların, öteki düşünüş biçimlerinin ve faaliyetlerin bileşimi olarak kendisini "ara-cı" bir sanat olarak konumlandırmıştır. Bu bileşim, varlığını halen her daim hissettiren "yüksek" ve "alçak" kategorilerinin arasında bulunması itibarıyla çağrışımsal niteliği, böylelikle de ötekinin sürekli olarak ön plana çıkmaya davet edilebilmesini mümkün kılıyor. Ana özelliği belki de aracılık olmayan bir sanat olarak çizim böylece daha ziyade farklı araçların, farklı disiplinlerin, hiyerarşi kademelerinin arasında konumlanan "ara-cı sanat" olarak görülebilir.

\*Çevirmenin notu: Bu makalede “ara-cı” olarak çevrilen “medium” sözcüğünün hem ebat olarak orta boy, hem iletişim ve aktarım unsuru olarak aracı ve araç anlamında kullanıldığını hatırlatalım.

## **Irina Baschlakow**

Irina Baschlakow çizimlerinde, karmaşa içerisindeki yığınlara kendi tasarladığı, olduklarından küçük görünen kurguları yerleştiriyor. Yakından bakıldığında ise söz konusu eserlerin yapıları bakımından bir bütün oluşturduğu dikkatleri çekiyor. Örneğin, çoğunlukla farklı renklerdeki çizgiler veya taramaların ağır bastığı etkileyici bireysel biçimlere ek olarak, birebir veya değişikliğe uğratılarak tekrar eden (kimisi zincir biçimde birbirine bağlanmış) birçok unsur bulunuyor. Bileşenlerden birçoğu kalemle çizilmiş dikey ve yatay çizgilerle birbirine bağlanıyor. Resmedilen biçimlerin birçoğu, çizgi romanlarda görülen yan unsurları anımsatırcasına sanatçının yıllar içerisinde geliştirdiği dile ait aslında. Gözyaşına benzeyen ve lambayı andıran (uçları bir dolu yuvaya bağlı) motif bu örneklerden biri. Çizimlerinden ikisinde Baschlakow bal peteğini andıran, kısmen bozulmuş hatta parçalarına ayrılmış, karelerden oluşan disko topunu ele alıyor. Daha önceki eserlerinde bulunan daire şeklindeki saman balyasına benzeyen bu motif, buradaki iki çiziminin uzamsal yapısına, yani fotokopilerden oluşan kolaja ekleniyor. Gölgele düşen bu saman balyaları, eklemledikleri yeni çizimlerin bağlamı içerisinde özel kalem çizgileriyle birlikte bütün bir yapının uzamsal temellerini taşıyan yatay çizgilerin üzerinde duruyor. Buradaki unsurlar, aralarında farklı uzunlukta mesafeler olmak üzere yüzeyin tamamına yayılmış durumda. Birbirleriyle etkileşir veya birbirlerinden uzaklaşırken bu unsurların içinde nelerin vuku bulduğu belirsizliğini koruyor. Taşdıkları organik, teknik veya mimari referanslara karşı içlerindeki anlamı açığa vurmamaları bunun en önemli nedenlerinden.

Andreas Schalhorn

## Marc Brandenburg

Büyük boyutlu, siyah-beyaz çizimlerinde hipnotize edici bir çevre ile neredeyse metalsi katılığı birleştiren Marc Brandenburg, elindeki araca nadir görülen şiddette bir eleştirelilik ve dolaysızlık katıyor. Berlin doğumlu sanatçının kökleri altkültürün hüküm sürdüğü bölgelere giderken kalem ve grafitle çizdiği hayli yoğunlaşmış hâldeki eserleri konularını bugün hem medyadan hem kendi özel hayatından seçip alıyor. Tekrar tekrar başvurduğu konular arasında büyük kalabalıklar, cinsellik, Berlin'in post-punk ve *rave* ortamının yanısıra örtük ırkçılıkla, şiddetle ve Afro-Amerika kökenli bir Alman olarak kendi kimliğiyle yüzleşme bulunuyor. Brandenburg külliyatı içerisindeki en önemli buluş, orijinal fotoğraf baskılarını fotokopi makinesi yardımıyla pozitiften negatife çevirme kararıydı. İnsanı çileden çıkartacak derece kısa ömürlü "negatif" ile çekilmiş çizginin onlarca anlam kapısı aralayan sertliğinin ve fizikselliğinin bileşimi, esere nabızı derinden derine atan bir gerilim katıyor. Bu durum fotoğrafın ve çizimin araçsallığı üzerine zeki bir söylem üretilmesinin fitilini ateşleyerek Gerhard Richter'in bulanık fotoresimlerle ulaştığı başarıyı da hatırlatıyor. Farklı politik eylemlerin içinde yer almış olsa da Brandenburg kendisini politik sanatçı olarak görmüyor. Eserleri bundan ziyade, kontrol ile kontrol yokluğu, biçimcilik ile biçimsizlik arasındaki paradoksal olduğu kadar yaratıcı ikiliği keşfe çıkarken hepsinden vazgeçerek bir anda soyutlamaya kayabilecek somut nitelikler de taşıyor. Kâğıt üzerindeki aşırılık ve dram ne kadar fazlaysa sanatçının kalemi de tepki olarak o kadar hissiz ve cerrahvari hareket ediyor.

Stephan Berg



## Monika Brandmeier

Monika Brandmeier'in çizimleri ender olarak nesnelere temsil etme amacı taşır. Kendilerine özgü varlıklarına hükmedenler uzun çizgiler, kısa çizgiler, çizilen, sıvayan, boyanan, yapıştırılan biçimlerdir. Tüm bunlar başlangıçta kural olarak taklit etme niyeti taşımasa da duyuşal yetilerimiz aracılığıyla çizgiyi hacim, hacmi nesne, nesneyi ise çizgi olarak algılayan çağrışımlar dünyasına kapı aralar. Kabaca düşünölmüş bir biçim fikriyle yola çıkan sanatçı kendini görsel güdülerin tetiklenmesine terk ederek masumiyeti kendisinden şimdi zorla alınmış olan kâğıdı, kah birbirine benzeyen kah taban tabana zıt görsel unsurlarla takviyeye çalışıyor. Böylelikle bu yolu izleyen biçimlerin sahip olduğu hatlar, anıların tüm çağrıştırdıkları bu görsel unsurları soyut ile somut arasında durmadan gidip gelen küçük bir dizi deneye dönüştürüyor.

Çizimin idrak konusunda yönelttiği temel sorular motif ve figürler zincirinin gelişmekte olan soykütüğünün ötesine geçerek aynı zamanda çizimin kendisini sanatsal ifadenin doğrudan vücut bulmuş hâli olarak ele alan böyle bir eserin nasıl meydana geldiğiyle ilgileniyor. Kâğıt üzerindeki eser artık son hâlini almış sanat eserinin taslağı değil, sanatçının kendine ait biçimleri keşfederken başlattığı düşünce sürecinin nihai ürünü olarak ortaya çıkıyor. Bu eserlerin altında yatan sanatsal kavrayış çizimin kendisinde saklı; kati ve yaratıcı var oluş nedeni ortaya çıktığı anda, çizim yapan elin istemsiz eylemi estetik ve entelektöel bir mantık kazanıyor. Bu türden bir stratejinin sonu ise tüm dikkatleri eserin meydana çıkışına, çizim sürecinin kendisine odaklamak; "çalışan" elin hareketlerini kendini gözlemleyebilmek adına koruma altına almak oluyor. Nihayetinde ise bu dik başlı parçaların tümünün taşıdığı tema, aracın kendisi üzerine düşünmek hâlini alıyor. Çizim, kendi olanaklarını keşfediyor, yalnızca motifleriyle değil yapısı aracılığıyla da sanatçının heykel ve fotoğraf türündeki külliyatı üzerine de yorumda bulunuyor.

Uwe Fleckner

## Fernando Bryce

Fernando Bryce mürekkeple boyama tekniğini yüzlerce arşiv dokümanına uygulayarak 1990'lardan beri çizimler üretiyor. "Kopyalar yaparak dünyayı yerle bir ediyorum. Belgeler, geçmişe ait olgulardır. Çizim ise yenidir. Farklılık böylelikle yaratılmış olur."<sup>9</sup> Baverya'nın efsanevi kralı II. Ludwig üzerine hazırladığı üçlü seri, neredeyse tefekkür hâlini almış çalışma biçiminin standartlaşmasını vurguluyor. Mürekkep yardımıyla çoğaltılan fotoğrafları ve film sahneleri yan yana yerleştiriliyor, gölgeleri dikkatle ayarlanıyor. Resme bilimsel yaklaşımı benimseyen Pointilist Seurat geleneğini takip eden Bryce, çizimlerini oluşturmak için aynı kamerada olduğu gibi parlaklık değerlerini kullanıyor.

Aslen Perulu olan sanatçı, Paris'te École des Beaux Arts'da aralarında Christian Boltanski'nin de bulunduğu öğretmenlerden dört yıl eğitim aldı. 2001'e gelindiğinde Berlin'de yaşamaya başlamış, anavatanının 1930'lardan itibaren tarihini konu alan, en önemli ilk serilerinden olan *Atlas Peru*'yu tamamlamıştı. Bu esnada broşür, afiş ve türlü basılı malzemeye ilgi duymaya başladı. "Gözlerim artık otomatik olarak işliyor. Bir imge gördüğüm an ilgimi çekip çekmediğini sanki biri bana fısıldayıveriyor."<sup>10</sup> Bryce II. Ludwig'e ait illüstrasyonları kendi "mimetik analizine" tabi tuttuğunda, anlatıyla ilgili niyetleri görünür hâle geliyor. Bütün hikâyeyi üç adımda anlatmak mümkün: genç bir entelektüel olarak Ludwig, Romy Schneider'la birlikte rol alan film karakteri olarak Ludwig, masalsi kalelerinin inşasına para sağlamak için devlet hazinesini batıran, davul gibi şişmiş, devasa adam olarak Ludwig. Bismarck'ın zoruyla 1870'de kaleme aldığı, *Kaiserbrief* olarak bilinen mektuba ait alıntı, Gölge Kral'ın gerçeklikten ne kadar uzak düştüğünü gözler önüne seriyor. Kendi rızası dışında da olsa sözkonusu mektubu imzalayarak Alman İmparatorluğu'nun tacını Prusya kralına bırakıyordu. Sonradan ortaya çıktığına göre Ludwig bu mektubu karşılığında maddi mükafat almıştı.

Carmela Thiele

---

<sup>9</sup> "Fernando Bryce – Helena Tatay, Conversation," Fernando Bryce, H. Tatay, ed., sergi katalogu, Fundació Antoni Tàpies (Barcelona 2005), 374.

<sup>10</sup> A.g.e., 373.

## Marcel van Eeden

Zaman ve zamansızlık, Marcel van Eeden'in işlerini anlamaya giden yolun anahtarıdır. Motiflerinin ansiklopedik kosmosunda kullandığı tek seçim kriteri, Nero kaleminin (bazen de fırçasının) kâğıt üzerine aktardığı her şeyin kendi doğumundan, yani 22 Kasım 1965'ten önce vuku bulmuş olması. Tüm kavramsal işlerde olduğu gibi onunkiler de hem gelişigüze hem kendine özgü bir mantığa dayanıyor. Kendi hayatı esnasında olup biten olayları kayda geçiren kişi olma rolünü özellikle reddedip bunun yerine henüz kendisinin var olmadığı zamanlara odaklanarak rastgele meydana geldiği gibi hiç vuku bulmamış olması da mümkün olan, hayatın tesadüfi yanlarına yapısal olarak dokunuyor.

van Eeden 1992 senesinden beri günde en azından bir çizim üretiyor, resimlerden oluşan portfolyosu bugün yaklaşık 5000 sayfa ediyor. Metinlerin eşlik ettiği, çoğunlukla siyah-beyaz eskizlerden oluşan portfolyosunda dergilerden, gazetelerden, kitaplardan seçmiş olduğu, geçmişe dair olaylar yeniden keşfedilirken aynı zamanda korunmuş oluyor; şimdiki zaman boş levha olarak sunuluyor.

*Encyclopedia of My Death* (Ölümümün Ansiklopedisi), Hollandalı sanatçının bu iddialı ve tek bir meseleye dair saplantılı girişimine verdiği isim. Doğumdan önceki zaman, ölümden sonraki zamanla örtüşmekle kalmıyor; her ikisi de sözkonusu birey tarafından deneyimlenemiyor. Geçmişe ve geleceğe ulaşmanın yapısal olarak mümkün olmamasına rağmen içinde bulunduğumuz zamanla ilgili kategorik olarak hiçbir kararın verilmemiş olması, projenin tamamına sirayet eden gerilim olarak ortaya çıkıyor. Sanatçının günlüğü (saplantı noktasına varmış bu çizim dizisinin meydana getirdiği şey çünkü aslında bu) erişilemeyen geçmiş, şimdiki zamanın rastgele bir ânını ve geleceğe dair çılgın öngörülerini yokluğa adanmış melankolik bir dansı kaleme almak üzere paradoksal bir biçimde bir araya getiriyor.

Stephan Berg

## Gerhard Faulhaber

Yolculuk nereye? Bu insanlar bu dünyada mı hareket ediyor yoksa çoktan öte tarafa geçtiler mi? Berlin'de yaşayan sanatçı Gerhard Faulhaber'ın 2006 senesinde ürettiği bu serideki figürler eski ve uğursuz bir hava taşıyor. Faulhaber sayısız noktadan oluşan yumuşak ve bulanık yüzeyler meydana getirerek mukavva üzerinde kalemiyle öyle harikalar yaratıyor ki insan çizimin ne anlattığını düşündüğü kadar fotoğraf emülsiyonundaki kimyasal süreçleri de merak etmeye başlıyor. Aslına bakılacak olursa Faulhaber'ın motifleri, Meksika-Amerika sınırını tırların içinde geçen yasadışı göçmenlerin tespitinde kullanılan termal görüntüleme ve röntgen taramalarına kadar götürülebilir.

Sanatçının çizimlerinde yer alan bedenlerin dokusu neredeyse yarı saydam. Canlı olan derinin altında parıldayan omuriliğin hatları ölümü muştuluyormuşçasına seçilebiliyor. Karşımızdaki yolcular tespit edildiklerinin, yeni hayata dair umutlarının alt üst olduğunun henüz farkında değiller; fakat elimizdeki resim, olacakları bize haber veriyor.

Izgaraya benzeyen yapılar bedenlerin üzerini kaplıyor; noktalardan oluşan çizgiler kar taneleri gibi aralarından süzülüyor, kemerler ve sütunlar etraflarını sarıyor. Sözkonusu motiflerin ortaya çıkmasına neden olan siyasi bağlam, gökdelenlerin oluşturduğu silüet veya Rönesans dönemine ait pasajlar gibi bir başka mekânı ve zamanı hatırlatan yapıların altında kaybolup gidiyor. İnsanın içine huzursuzluk veren, gelip geçicilik gibi bir duygu zamana ve mekâna sirayet ediyor.

Gerhard Faulhaber'ın fotoğrafları temel alarak yapmış olduğu ilk çizim serisi değil bu. Sanatçının zamana bakışındaki farklılık, temsil meselesini bir kez gölgede bırakıyor. Kararların verildiği o kilit an erimeye, yok olmaya, kendini tekrar etmeye başlıyor.

Katrin Bettina Müller

## Katharina Hinsberg

Katharina Hinsberg'in eserlerindeki çok yönlülük, çizimin dar anlamını aşarak *Strichgitter*'da (Izgara Çizgileri) kâğıt kesme sanatıyla, *Nulla dies sine linea*'da (Çizgisiz Tek Gün Geçmesin) yarı heykel yapılarla ve kâğıt kümelerinden oluşturduğu uzamsal enstalasyonlarla iç içe geçiyor. Sanatçı, kâğıdı çerçeve içinde "mumyalanmamış", izleyiciden uzaklaşmamış somut bir malzeme olarak görüyor.

Böylelikle *Diaspern, I ve O*'da (2006/2007) kâğıt üzerindeki kesikler önceden belirlenmiş bir çizgiyi takip ediyor, heykelde olduğu gibi boşluğu yerleştirerek çizimi ortadan kaldırıyor. Bu esnada iki kâğıdın hizası bozuluyor; olumsuzlama ve yaratım arasındaki karşılıklı ilişkide tekrar, basit bir kopya olmaktan çıkıyor.

Çok farklı biçimde olsa da 2001 tarihli, 932 parçadan oluşan *Nulla dies sine linea # 3*'te (Çizgisiz Tek Gün Geçmesin No. 3) benzer temalar takip ediliyor. Kullandığı tekniği Hinsberg şöyle tarif ediyor: "Çizimle çizilen, alttaki kâğıdın üzerindeki ilk çizgi, kâğıdı tam ortadan ikiye ayırıyor. İkinci kâğıt, birinci ve orijinal olan çizimin üzerine konuyor. Alttan halen görünen çizgi bu sefer el yardımıyla olabildiğince birebir çizilmeye çalışılıyor. Yani birinci çizgi kendisini kopyalıyor, çoğaltıyor, halen görünen gölgesini giderek artan miktardaki ufak sapmalarla bölmüş oluyor."

Tabakalama, çizimin sürece bağlı olan ve kendisini kâğıt heykelin yanına yerleştiren hikâyesini gizliyor. Çizimin sözde bilimsel sapmasında elin kendi kendisini gözlemlemesiyle birlikte oluşan kâğıt küp de Protegenes ile Apelles arasındaki yarışa dair Pliny'nin anlatısının yeniden hayata geçirilişi gibi okunabilir. Bu yarışmada tekrar tekrar çizilen düz bir çizgi yavaşça eğrilip yeni bir yöne seyrederek bir başka resme dönüşüyordu. Sadeleştirici olmakla birlikte hayli anlatımsal sanat anlayışıyla Hinsberg adlandırma, anlam, uzam, eylem, zaman ve rastgelelik gibi temel kategorilere meydan okuyor; hatta bu meydan okuma çizimi aşarak sanatın kendisine yöneliyor.

Stefan Gronert

## Pauline Kraneis

Şark halısı kendini yalnızca biçimlerinin zenginliğiyle, motif ve renklerinin kalitesiyle değil, dokunduğunuz vakit uyandırdığı çağrışımların sunduğu olanaklarla da gösterir. Pauline Kraneis'ın büyük boy çizimi *Ghashgai*, yukarıdaki tarife ancak belirli bir dereceye kadar uyuyor. İlk aşamada akılda kalan yalnızca resim oluyor. Renkler yitip gidiyor, dokunma hissi ise sadece sanatçının elinde üretildiği süre boyunca canlılığını koruyor. Öte yandan başka yorumlar önermek de mümkün. Başlangıçta şöyle bir bakıldığında halının deseni rastgele biçimlerin bileşiminden doğmuş, çözülemez bir karmaşa gibi görünüyor. Heykelsi dokunun dalgaları, kişiyi sersemletecek gibi. Kenara çekilip bakıldığında ise kişi, düzgünce dizilmiş bir dizi desen ve motif görüyor. Böylelikle halı, gösterge sistemi aynı haritalardaki gibi çözülebilen, kodlanmış bilgi bütünü olarak okunabilir. Özlenen olası bir mekânın kartografyası ve topografyası, dokunmuş kumaşın betimlenmesiyle kavranır hâle gelebilir. En azından eserin başlığı, İran'ın güneyindeki göçmen Ghashgai konfederasyonuna atıfta bulunarak bu yöndeki eğilimini bir dereceye kadar ima ediyor.

Pauline Kraneis'ın çizimleri, biçimin saf övgüsü olarak karşımıza çıkıyor. Fakat bu çizimler aynı zamanda yoğun bir entelektüel hareketliliğin sonucu, bilgiyi ileten bir araç. Sanatçının eserleri hem dokunma duyusuna hitap ediyor, hem de dünya soyutlaşıp inceldiğinde imgenin içine düştüğü çıkmaz sokaklarla bile isteye yüzleşmeyi içeriyor. Pauline Kraneis çizdiği motiflerle, dünya olarak bildiğimiz akıl ermez satıhla yakın temasta kalmayı sürdürüyor. Sanatçı, resimsel uzam ile resmin sahip olduğu uzama ilişkin sanatın özüne dair sorular yöneltiliyor; bu sorular aynı zamanda varlığımızı meydana getiren uzamın içerisindeki kendi konumumuzu sorguluyor.

Kraneis'ın çizimleri yeni bir yönelimi zorunlu kılarak uzamı belirsizleştiriyor. Görünür olanın betimlenmesine dair taşıdığımız şüpheleri gözlerimizin önüne getiriyor. Resmin içine görsel olarak yerleşmek mümkün olduğu için zihnimizin gözleri yahut gözlerimizin zihni içinde güvenle gezinebiliyor. Sonuç olarak bu resimleri görülen, hatırlanan, hayal edilen ve çizilen dünyanın kesişip birarada bulunduğu mekân olarak düşünebiliriz.

Harald Uhr

## Pia Linz

Pia Linz çizimin geleneksel görevlerini yerine getiren bir sanatçı olsa da yeni malzemeler kullanıyor, sıradışı ve yaratıcı yöntemler uyguluyor. Dünyayı ve içindeki nesnelere ayrıntılarıyla kayıt altına alma gayreti ile çevresindekilerin kartografik ve perspektif görünümünü aktararak kendi konumunu teyit etme çabası, araç olarak çizimin kendi tarihinde çok daha gerilere gidiyor.

Pia Linz'e tanınırlık kazandıran ilk çalışması, akrilik cam nesnelere ile bunların iç yüzeyleri için hazırladığı yoğun işlemler idi. Bu camlar, kutu biçimini alarak sanatçının kendini buraya kapatarak çevresini buradan gözlemlemesine, gördüklerinin tamamını çizimlerine eksiksiz ve birebir olarak aktarmasına olanak tanıyor. Edding kalemi yardımıyla yapılan bu çizimlerdeki çizgiler akrilik filme aktarıldıktan sonra grafitle işleniyor.

*Box Engravings: Studio* (Kutu Gravürleri: Atölye) isimli çalışması sanatçının Berlin'deki atölyesini, hem özel hem çalışma alanını olduğu gibi gösteriyor. Çizim vasıtasıyla aktarılan bu suret, sergi salonunun farklı odalarında sergileniyor. İzleyiciler bütününe erişemiyor olsa da Pia Linz'in çizimlerini olduğu gibi kurup inşa etmek mümkün. Gözlemciye ait bakış açısını benimsemiş olmasına rağmen sanatçının, çizimlerinde bakış açısını başkalaştırarak Rönesans döneminde uzamı ve nesnelere titizce ve bütünlüklü olarak aktarmış olan gözün sabit konumuyla oluşturulabilecek gerçeklik imgesinden çok daha karmaşığını meydana getirdiği açığa çıkıyor. Pia Linz, çok odaklı görüş vasıtasıyla süreç olarak görme eyleminin görselliğini belgeliyor. (Yeniden) üretimin eş zamanlılığında ardışık süreçlerin "çoklu zamanı" "tekil uzama" bağladığı gözler önüne serilmiş oluyor.

İzleyicinin konumunu durmadan değiştirmesi yönündeki estetik gereklilik, çok katmanlı görüş ve ânın ortaya çıkmasına, Pia Linz'in algılayıp betimlediği karmaşıklığın daha da güçlenip kuvvetlenmesine yol açıyor. Sanatçının "gören" resimlerinin binlerce yeni bakış açısını ve imgeyi bünyesinde barındırması ise bizim görme sürecimizin eksikliğini tekrar tekrar vurguluyor.

Christoph Schreier

## Christiane L hr

Çizgiler kâğıttan taşarak yaprağın ucuna kadar ulaşıyorlar. Büsbütün eriyip kâğıdın belirlemiş olduğu yüzeyin ötesine geçerek karmaşık bir filigran ağında vücut buluyorlar. Asma yaprakları gibi yayılarak hem saygı duyup hem ihlal ettikleri beyaz kâğıt tarafından çizilmiş uzamın sınırlarını kolaçan ediyorlar. Bazen sadece birkaç çizgi oluyor ve yüzeyi neredeyse sistematik biçimde ikiye bölüyor. Bazense kontrolden çıkarak hızla çoğalıyorlar, kâğıdın ucuna varmaya çabalarken düğüm olup birbirlerine dolanıyorlar. Christiane L hr' n kalem çizimleri, birden yükselip havaya karışan sakin ezgilere, cennetin m ziğiyile bir olabilmek için durmadan tiz tonlara yükselen ayırkuşunun şarkısına benziyor.

Pastel boyanın el yapımı kâğıt üzerinde bıraktığı izler çok daha keskin, çizgilerin esnekliğı çok daha aşıkar. Yine de hangi çizginin  nde, hangisinin geride olduğunu ayırt etmek g . Bu nedenle siyah çizgilerin oluşturduğu ağın arasında kalan boşlukları beyaz parlak ışıklar olarak algılamak mümkün. Aydınlık ile karanlığın,  ndeki ile geridekinin, yüzey ile çizginin girmiş olduğu etkileşim dikkatleri yakalayıyor. İmk nlardan oluşan bir labirent gözlerimizi resmin ötesine çekiyor. Doğaya ait biçimleri örnek alan bu çizimler, sonraki eserlerinde kendilerini neredeyse hiçbir Şey izmemenin ve keskin kenarlı resimlerin sadeliğinden kurtaran Amerikalı minimalistlere ait. Brice Marden, leke baskı serisine Suzhou bahçelerinin adını veriyor; Ellsworth Kelly'nin taşbaskıları gerçek birer botanik araştırması; Robert Mangold'un çizimleri çiçeklere dair birçok unsur içeriyor. imenden, çiçekten, tohumdan heykeller yapan Christiane L hr tamı tamına zıt bir yol izliyor. Onun izimleri soyut sembollerden meydana geliyor, fakat bu sembollerin en soyut olanı bile bilgiye giden yolun doğadan geçtiğini ink r edemiyor.

Amine Haase



## Theresa Lükenwerk

Yaz güneşi gibi sapsarı parlayan sarı şişme yatak yahut şişme yatağın iki farklı resmin alınma iki detay... Panelin iki kanadındaki çizimleri tutan ve çerçeveleyen bronzlaşmış kol resmin köşelerine o kadar yakın ki resmin alegorisi olarak orada durup resimleri tutuyor diye düşünmek mümkün. Şişme yatak olarak panelin alegorisi, Lükenwerk'in külliyyatında bulunan su topları, deniz giysileri içindeki kadınlar ve dalgıçlar gibi diğer yaz motiflerine dolaylı olarak göndermede bulunuyor. Yahut bir çift yalınayak... Koyu keskin gölgeler ışık hüzmelerine doğrudan atıfta bulunuyor. Şişme yatağın parlak sarısı, güneşin parıltısını yansıtıyor. Evet, güneşin ta kendisi. Nasıl ki Barok'un altın rengi yalnızca bir temsil değil aynı zamanda Tanrı'nın vücut bulmuş hâliyse... Lükenwerk'in çizimleri aynı zamanda bazen görkemli imgeler, bazen görkemin imgesi; kimi zaman tatil fotoğraflarının sıradanlığı kimi zamanda kaynağını arayan aydınlığın aurası olarak ortaya çıkıyor. Yoksa Lükenwerk yarattığı bu göz alıcılıkla Tanrı'yı kandırarak uzanıp yatmaya mı çağırıyor? Bütün bildiğimiz, Lükenwerk'in yaz seyahatine ait resimlerinin, görsel dünyanın baskıdaki hâliinden arta kalan son parçalar olduğu. Sanatçının çizimleri yalnızca imge üzerine değil, imgenin basılmasını sağlayan teknik süreçler üzerine düşünmenin de birer ürünü. Tarama ve JPEG dosyalar çağında Lükenwerk dört renkli ofset baskı süreçlerindeki renk ayrımlarını takip ederek elle baskı tekniğini kendine uyarlayıp parmaklarının maharetiyle endüstriyel süreçlerini yineliyor. Katman üzerine katman ekleyip renk üzerine renk katarak... Bu sadeleştirici süreç yardımıyla sanatçı eşsiz bir görsel etki yakalıyor, sır perdesi aralanmış (baskı merkezli) dünyaya büyüsünü yeniden kazandırıyor. Lükenwerk'in çizimleri, isimsiz ve endüstriyel kökenlerine rağmen gayet kişisel, tekil ve mahremler. Çünkü görsel dünyanın tamamını tek bir süreç içerisinde kopyalamak yerine basılı dünyanın tamamını tek bir imgeye sığdırmaya çalışıyor.

Knut Ebeling

## Nanne Meyer

Nanne Meyer çizimlerinde, biçimlerin ve nesnelerin dünyasını keşfe çıkıyor. Atıldığı yolculuk kâğıdın üzerinde vücut buluyor ve kâğıdın içine doğru yöneliyor, yani basit bir metaforun ötesine geçiyor. Çizimleri, “daha derin bilginin” coğrafyasına doğru korkusuzca yelken açıyor. Çizgileri bu nedenle hareketi, geniş açılar, dalgaların iniş çıkışını, çapraz geçişleri, kavisleri ve noktaları kâğıda aktarıyor. Nanne Meyer, aradığı huzuru çizimde bulamayıp göz kamaştırıcı akışın içerisinde kalmayı yeğleyen gelip geçici izlenimlerin ve kısa ömürlülüğün coğrafyasına kaptırıyor kendini. Bu “dünya-sözcük-imge” buluşları hiçbir zaman statik değil, yerleşmiş fikirlerimizi daima bozguna uğrattırıyor. Tuhaf ve akış hâlindeki figürler bitmez bir dönüşüm içerisinde. Sayfa, neden ile sonucun zirvesinde dengede duran, harekete geçirilmiş ve hareketli bir sahaya dönüşüyor; sanatçının bıraktığı izler, her iki tarafın sınırlarında kendilerinden emin olarak dans ediyor. Paul Valéry yazılarının ufak bir kısmını “ani rüzgâr” adı altında toplayarak ruhun daimi ve en tipik istikametine atıfta bulunuyordu. Sıçrayışlar, olaylar, hafızalarda birikenler; arzuların bereketi, duygular, şu basit davranışa yani Öteki’nin tırnaklarıyla kazıyarak gösterdiği sebata etki eden dürtüler. Aynı zamanda hem odaklı ve özgür, hem neşeli ve bilge olan Nanne Meyer değişen izlenimler arasında, çizimlerindeki orijinalliğin rehberliğinde bir yol takip ediyor. Çizim serileri çok katmalı bir kartografyanın ayrıntılarını belirlerken tepeden görüşünü esas alıyor; bunun ardından manzara, yoğun atmosferik dalgaların, hareket ve yönelime ait çizgilerin zengin dokusuna karışarak eriyor. Sözkonusu çizimlerde farklı hızlar kesiyor, algılama süreleri örtüşüyor. Bir başka seride hafiflik ile ağırlık, bisiklet ile gergedan tek vücut olarak yeniden doğuyor: birbirini izleyerek, değişerek, çizgilerin, oranların, ağırlıkların, yukarı ile aşağının yer değiştirdiği bir düzende. Her şey o kadar berrak, o kadar net ama bir o kadar rüyaya benziyor ki gergedan, evdeki sineğin burnuna rahatlıkla tüneyebiliyor.

Dorothee Bauerle-Willert

## Thomas Müller

1990'ların ortasında Thomas Müller resim yapmayı bırakıp kendini tamamiyle çizime adadı: yaratıcı zekasına ve çalışma biçimine çok daha uygun düşen araca. Böylelikle yalnızca daha geniş özgürlük alanı kazanmakla kalmadı, aynı anda üretilen çizimler arasındaki etkileşimin sunduğu imkânları da (kah biçime yönelik taşıdıkları ortak arayış, kah sanatsal önermelerindeki zıtlık) arttırdı. Müller'in bu yol ayrımından beri ürettiği eserlerin bütünü, çizginin sahip olduğu klasik kanona sadık kalırken bir yandan da aracın mevcut sınırlarını hem radikalliği hem kendi sanatsal sorgulamalarının keskinliği bakımından esnetti.

Müller'in ifadelerde gösterdiği tasarruf, varyantlar ve modülasyonlardan oluşan gerçek bir bolluk meydana getiriyor. Kalemin bıraktığı kontrollü fakat kati izlerin şekillendirdiği özgür ve açık semboller, zarifçe işlenmiş ve bütün yüzeyi kaplayan gevşek örgülü şeritlerle güçlü bir karşıtlık oluşturuyor. Merkezden yayılan, birbirlerine delice bir titizlikle paralel olarak hizalanmış çizgilerin keskin biçimde çekilerek oluşturduğu bütün, yüzeyi derin ve grafit grisi bir girdabın dalgalarına veya bükülmelerin oluşturduğu gök mavisi bir anafora dönüştürdüğünde yine aynı karşıtlık ortaya çıkıyor. Karşınızdaki çizimin tüm unsurları inandırıcı bir bütün meydana getirirken soyut oldukları kadar elle de tutulur görünüyorlar, "görsellik denizine atılmış ağlar"<sup>11</sup> gibi.

Bolluk ile hiçlik, kuvvet ile narinlik, hareketlilik ile sakinlik, tesadüf ile katiyet arasında beliren gerilim, çizimleri besleyen ana damar. Bu diyalogun sahip olduğu geniş saha, format seçiminden (küçük boyutlu çizimlerden duvar boyunda çizimlere) renk seçimine kadar (grafit, tebeşir ve mürekkeple yakalanan açık-koyu renk karşıtlığından akrilik ve yağlı boyadaki turuncu ve açık yeşilin güçlü parlaklığına) her yere sirayet ediyor.

Bu uçlar arasında gidip gelen, deney yapma arzusu ile analitik yaklaşım ısrarının baskın olduğu Thomas Müller'in çizimlerini en doğrusu, sorgulamalar, notalar, ritmik ve lirik sesler olarak tanımlayabiliriz.

Ruth Diehl

---

<sup>11</sup> Marilena Pasquali, "Lichtspuren," Thomas Müller, Opere su carta, sergi katalogu, Galleria Torbandena, Trieste, 2001.

## Christian Pilz

Christian Pilz çizimlerinde dünya denilen yapının labirentlerinin peşine düşüyor. Hakiki tasvirlerin hüküm sürdüğü bu mimarının realizmle ortaklığı yine de çok az. Sanatçının iç içe geçmiş, karmaşık çizimleri Giovanni Battista Piranesi'nin fantastik hapishane gravürlerini (etching) anımsatıyor. Kısmen yeraltındaki bu tonozları Piranesi, müthiş faal olan hayalgücünü dizginlemek üzere icat etmişti. Fakat sanat eseri olmalarının ötesinde bu çizimler kalp damarlarındaki daralmanın yarattığı çekilmezliği de sembolize ederek bu canavarcasına devasa yapıların arasında kendisini görünür kılmaya çalışan zaman algısının eğretilmesi olarak da karşımıza çıkıyor. Bu dünyanın kurucusu olan insan ise sözkonusu sahada umutsuz bir köle olup doğadan büsbütün kopmuş dünyadaki nihilist girişimin figüranı işlevi gördüğü için eserlerde neredeyse hiç görünmüyor. Escher'in optik illüzyonlarını hatırlatan, yaratma çılgınlığının tetiklediği, harika ve zarifçe çizilmiş dokularıyla Christian Pilz günümüz toplumlarının, teşkilatlanma biçimi olarak arzu edilir hiçbir yanı olmadığını düşünen *zeitgast*'ı ifade ediyor. Ağ gibi görünen bu yapıları oluşturan çizgiler, dört dörtlük ve tartışmasız bir çizim ustalığını teyit ediyor. Yukarıda yüzeye çıkıldığında kurtuluş, tüketim savurganlığında aranırken genç bir insan bu gizli labirentlerin içinde peki ne yapıyor diye merak edenler olabilir. Kendi kurmaca laboratuvarlarının ağlarına sıkışıp kalması, yukarıdan gelen ışığa artık güvenmemesinden mi kaynaklanıyor? Sanatçının eserlerindeki mesajın gücü, endüstriyel modernitenin oran duygusunu büsbütün yitirmesi nedeniyle insanların başında bulunduğu üretimin anlaşılır hiçbir amacının kalmamış olduğuna duyduğu inançtan geliyor. Buradaki çizimler aracılığıyla dünyamızın narin temeli gözler önüne seriliyor; gerçek ve önemli olana gösterilen hassasiyet deneyimle sınanabilir, hatta daha da iyisi, okunabilir hâle geliyor. Çizim elbette gerçekte hiçbir şeyi değiştiremeyecek kadar zayıf, fakat aynı yazılı sözcük gibi nihayetinde değişimin işaretçisi olacak entelektüel gücün peşinde olanlar için manifesto görevi görüyor.

Eugen Blume

## Alexander Roob

Grafik sanatçısı ve duyuşal araştırmacı Alexander Roob, kalem hareketlerinin çevresindeki gerçekliği tamamen kendi başına (yani kalemi tutan kişinin doğrudan kontrolü olmaksızın) ve sismik doğrulukla belgeleme noktasına ulaşmasını hedeflediği yolculuğunu şaşmaz bir kesinlikle sürdürüyor. 1985'ten bu yana kaleme aldığı çizgi romanlar, klasik sanatçı çizimlerinin taşıdığı mantığına kulak asmayarak Roob'un kurduğu Melton-Prior Institute'un kendini adanmış olduğu yerinde çizim aracını benimsiyor. Filmlerde olduğu gibi birbirine müteakip olayların tasvirine dayanan ve sanatçının daima esas olana odaklanan isabetli kalem darbeleri, Roob'un yerinde çizimin en temel özelliğini, yani orada hakikaten olmuş olanları aktarma gerekliliğini kavramış olduğunu açıkça belli ediyor. Bu şekilde üretilmiş çizimler bir zamanlar sergi duvarlarında köksap misali tomurcuklanıp biraraya gelerek farklı anlatı kolları ve olay örgüleri oluşturmuş olsa da Roob şimdilerde daha doğrusal bir sunum biçimini tercih ediyor. Meraklı sanatçının çizgiyi kendine başrol oyuncusu yapan kalemi, inşaat alanları, ameliyathaneler, kömür madenleri, Roma'nın şehir trafiği gibi birbirinden farklı pek çok mekânı ziyaret etmiş, hatta Gerhard Richter'in RAF fotoğraflarının Frankfurt Museum für Moderne Kunst'tan (Frankfurt Modern Sanat Müzesi) kaldırılışına tanıklık etmiş. Aslında görülecek hiçbir şeyin olmadığı alanlar onun tercihi. Örneğin Darmstadt'taki Ağır İyon Araştırmaları Merkezi'nde sanatçı, görülmeyenin kaydını olduğu haliyle belgeleyerek ters çevrilmiş bir görme biçimini teşvik ediyor. Yani nesnenin içinde bulunan öz, dış görünüşünden anlaşılırken yapısal olarak yabancılaşmasını ve ulaşmazlığını korumayı hâlâ başarabiliyorsa çizim amacına ulaşmış demektir.

Stephan Berg

## Malte Spohr

Eserleri, (imgeleri) görme edimine duyulan çok araçlı hayranlığın ifadesi olsa da Malte Spohr gerçek bir grafik sanatçısı. Küçük kare yapraklar, izleyicinin bu işlere konumunu değiştirerek bakmasını gerektiriyor. Uzaktan bakıldığında odaklanmamış, bulanık bir fotoğrafı anımsatan imgeler, yakından bakıldığında bir başka biçime bürünüyor. Tercih edilen konum ne olursa olsun, ilk bakışta çok az şey anlaşılabilir. Bu biyomorfik, kamuflaj desenini andıran yığınlar veya lekelerin ifade ettiği gerçekte ne? Spohr'un çizimleri motif meselesini bir kenara bırakıp "soyut" ve "figüratif" arasındaki geleneksel ayrıma kayıtsız kalıyor. Spohr'un çizimleri öznel bakış açlarına kendini özgürce teslim etmekle birlikte tek başına düşünüldüğünde sıradan bir dikkatli bakma eylemini yadsıyan, izleyiciyi düşünmeye iten uzun bir gözlemi gerektiriyor.

Eserlere yakından bakıldığında belli olan işleme ustalığı hayranlık verici. Spohr'un çizimleri, farklı kalınlık ve koyuluktaki yatay çizgilerin birleşmesinden oluşuyor. Sürekli değişen, sayısız birleşme noktası, üst üste katmanlar ve çizgileri vurgulayan boşluk, ışık izlenimi uyandırıyor. Çizgilerin katı bir biçimde yatay olarak ilerleyişine rağmen çizimler, doğrusal biçimlerden ziyade şeylerin kanıtlanması mümkün olmayan hatıraları ile doğaya ilişkin çağrışımları tetikleyen kavisleri içeriyor. Ne kâğıtların bazılarında karşımıza çıkan sınırlı renk kullanımı ne de sonunda ulaşılan, uzamsallığın hayali olarak sezdirdikleri bunu değiştirebilir.

Dolayısıyla Spohr'un çizimleri, özünde hiçbir şey anlatmaz. Çizimlerin öncesinde veya onlarla eşzamanlı üretilmiş, kısmi benzerlikler taşıyan fotoğraflarla birlikte düşünüldüğünde dahi bu eserler yalnızca yeni bir araç vasıtasıyla ifade alıştırması değil, çizme eyleminin kavramsallaştırılması olarak karşımıza çıkıyor ve görmenin kendisini temsil ediyor.

Stefan Gronert

## German Stegmaier

German Stegmaier'in çizimleri, elle çizildiğini açık seçik gösteren, kalemle çizilmiş çizgilerden oluşur. Kavisler, daireler, yatay ve dikey çizgiler, biçimi değiştirilmiş dikdörtgenler, hatta pound işaretleri karşımıza çıkarır. Biraraya geldiklerinde oluşturdukları saydam yapılar ile taslak halindeki cisimler, özgürce akan ve bir kısmı birleşip ızgara biçimini alan çizgilerin içinde kâh biçimlerin varyasyonlarının belirlediği yapılar, kâh hareket hâlindeki desenler olarak evrilir. Her bir tekrar, paralel çizgi dizilerinin her biri, düzenlilik adına yapılmış göstermelik bir jesttir. Hiçbir şey hesaplanmadığı için her şey çizim yapan elin, sanatçının görsel yargılarının ritminden yola çıkar.

Görünür kalem çizgilerine ek olarak daha ölçülü, dikkatleri daha az çeken başka çizgiler de var. Bunlar neredeyse tamamen silinmiş olsa da çizimden büsbütün çıkarılmamışlar; koyuluklarını çoğu zaman kaybetmiş olsalar da izleri hâlâ belirgin. Başka türden bir çizgi, farklı kâğıt yapraklarının biraraya gelmesiyle oluşan, zayıf bir gölge ve bitişik kenarlarla kendini gösteriyor. Stegmaier kimi zaman çizimi parçalarına ayırıyor, her bir parçanın yönünü değiştiriyor (tıpkı çizim esnasında kâğıdın yönünü tamamen değiştirmesi gibi), ardından bu parçaların önceki dizilimini ortadan kaldırıp, yeni bağlar yaratıp, bağlantıları yeniden dizip sahip oldukları simetriyi kaydıracak şekilde tekrar birleştiriyor.

Çizim, çizgisel yapılar sunar. Bu yapıları kısaca ve en doğru şekilde tanımlayacak olursak, makul biçimde düzenlenmiş veya görünürde uzamsal, görsel olarak ulaşılabilir yapılar veya yorumlaması ilk bakışta zor olan grafikvari kayıtlar diyebiliriz. Çizimin tanımlanması zor bir tür olarak her zaman farklı konumda olacağını gayet iyi bilsek de bu eserler tohum hâlindeki fikirlere, tasvir edilen şeyi açıklamaya yönelik gösterilen ilk çabalara daha yakındır. Silinmiş çizgilerse girilen sapakların ve dolambaçların kayıdır. Yine de çizim, (geçici) şeklini keşfeden ve değişiklikler, geriye dönüşler, yeni müdahaleler ve düzeltmeler sonucunda arzu edilen nihai ürüne ulaşan bir şey gibi geçmişin ve şimdinin tüm izlerini içinde barındırır. Çizim, serüvene dair bir araçtır ve bu serüvenin süreçlerini korumayı başarır. Çizimin bu kademeli biraraya gelişi, aynı oranda esrarengiz ve anlaşılır olmasıyla zirve noktasına ulaşır.

Jens Peter Koerver

## Markus Vater

Dünya dışı varlıkların damarlarında elektrikli kanın dolaştığı gayet açık ve net. Bilinç akışlarını jestleriyle birleştiriyorlar ve böylelikle ellerine kâğıt veya tuval geçirir geçirmez hayretler uyandıran imgeler üretiyorlar. Yalnızca birkaç keskin çizgi, sağa sola serpiştirilmiş birkaç kelimeyle bugüne kadar hiçbir dünyanın bırakın kâğıda aktarmayı, görmediği, düşünmediği, hissetmediği şeylerin eskizini çiziyorlar. Fakat yine de kavram dünyaları ve koordinat sistemleri dünyevi gerçeklikten fazla uzağa düşmüyor. Resimlerinin dünyalı ziyaretçiler tarafından kolayca anlaşılmasını arzuladıklarındandır belki, tanrı ve felsefeye ancak ara sıra değiniyorlar.

Fakat niye durmadan dünyanın durumuna değiniyorlar? Öyle görünüyor ki şu Grandville denen insan gibi “un autre monde” (bir başka dünya) istemiyorlar. Hayır, bunun yerine var olan dünyayı değiştirmek istiyorlar. Kalp grafilerinin teyit ettiği üzere bu görev için yaratılmışlar. Kendi aralarında ve mutlaka bilinçaltılarında kurdukları ağ, çizimleri ve el yazıları kadar koordineli. Bu durumda sormadan edemiyoruz, acaba insan kalabalıklarının karanlık köşelerinde farklı dünyaların hayalini kuran yabancıların oluşturduğu gizli grupların yandaşı mı bunlar? Peki böyle bir şey mümkün mü? Nihayetinde, hackerlar ve bağımlılar, hayalperestler, devrimciler, sanatçılar ve tarikat müritleri birbirinden farklı gruplardan oluşuyorlar. Bu resimler büyük ihtimalle sadece periferik gruplara değil, gezegenler arası bir diplomaside karşılık anlayışın geliştirilmesine de hizmet ediyor. Sıradışı, hayali, el yazısı veya el çizimiyle oluşturulmuş bu dünyalarla bağlantı kurabilen herkes için son derece gelişkin bir eğitim programı sunuyorlar. Nihayetinde tek tek bakıldığında, kullanılan içerik ve tasarımlar son derece karmaşık. Belki de dünya dışı varlıklar kendilerine herhangi bir misyon biçmiyor. Kesin olan tek şey, Markus Vater’ın bu çizimleri imzalaması konusunda hepsinin uzlaşmış olduğu.

Johannes Stahl



## Jorinde Voigt

Jorinde Voigt, (koreografisi yapılmış) müzik partiyonlarını ya da karmaşık matematiksel hesaplamaların görselleştirilmesini andıran formları içeren çizimlerini kâğıt üzerinde sahnelenmiş ve görselleşmiş eylemler gibi icra ediyor. İnce siyah mürekkepten çizgilerle resmedilen Voigt'in çizimleri, önceden belirlenmiş parametreler temelinde çizgisel ve yazınsal elementlerin (tasvir ve ölçümler) karmaşık etkileşimi. Kavramsal hazırlık nihayetinde çizim için eylemin sistematik gelişimi kadar önemli rol oynuyor.

*Blickwinkel-Studien* (Bakış Açısı Çalışmaları), Voigt'in büyük boyutlu çizimlerinin gelişimi esnasında üretildi. Fakat Voigt'in sanatsal ilkelerini örnekleyecek biçimde tamamlanmış eserleri temsil ediyorlar. Eserler, sanatçı tarafından tasavvur edilen bir kahramanın hareket ve konumunun sırasına odaklanıyor. Kahraman, önceden belirlenmiş bir süre boyunca kâğıt üzerindeki belirli sayıda konum değiştiriyor. Bu konumlar, kahramanımızın sahip olduğu bir dizi perspektife veya "bakış açısına" dönüşürken daireye ait kesitler olarak da ortaya çıkıyor. Voigt, birbirine bitişik konumdaki görüş alanları arasındaki kesişimlerin her birini siyah renkteki yamalarla kaplıyor.

Sonuç olarak çizimler, kahramanın bulunduğu konumların sayısal olarak ilerleyişi ve her birinde geçirdiği süreye göre değişim gösteriyor. Kavisli çizgi üzerindeki 1. konumdan 2. konuma geçiş bir dakika sonra gerçekleşiyor, 2. konumdan 3.'ye geçiş iki dakika sonra ve bu şekilde devam ediyor. Birlikte bakıldığında üç eser, birbirinden oldukça farklı sonuçlara varıyorlar. Her biri, önceden belirlenmiş parametrelerin ve yaratıcı yetkinin derecesinin farklı ölçülerde uygulanmasına bağlı olarak değişiyor.

Andreas Schalhorn

## Ralf Ziervogel

Çizim, video ve enstalasyon araçlarıyla da eşit oranda çalışan Berlin merkezli sanatçı Ralf Ziervogel çoğunlukla son derece büyük ölçülerde ürettiği mürekkep çizimleriyle beğeni kazandı. Bu çizimler, şehvetli dudaklar ile rahatsız ellerin, patlayarak çoğalan insanlık yığını ile *Zigarette rauchende nackte Jünglinge'nin* (Sigara İçen Çıplak Çocuklar), dildo ve yumrukların duhul ettiği bedenler ile "Tony Cragg'in düşmekte olan helikopter tarafından taşınan 'zardan' heykelinin" (Ziervogel) karşılaşmasını tasvir ediyor. Kendi gerçeküstü mantığı içerisinde her şeyin her zaman birbiriyle bağlantılı olduğu, Bosch ve Brueghel'in cehenneme inişinin yankısını taşıyan mürekkeple çizilmiş bir katliam koreografisi zarifçe hazırlanmış bir kargaşa gözlerimizin önüne seriliyor. Ziervogel'in, bedeni vahşi ama bir o kadar da cerrahmişçasına kesip parçalarına ayrılması, Georges Bataille ve sistem teorisyeni Kurt Gödel'le olan paralellikleri ortaya koyuyor. Öte yandan, ilişkilerin neredeyse tamamen zulüm ve şiddetle kurulduğu, patlayarak genişleyen kosmos çizimleri hem şehirlerdeki toplumsal yapıların metaforu olarak, hem de kızgın züppenin geçmişteki dekadan öfkesinde olduğu gibi geleneğin modası geçmiş stratejilerine karşı yürütülen takıntılı ve mitomanik mücadelesi olarak okunabilir. Soyut mekânsal enstalasyonu çok daha fazla andıran bu eser gücünü, şiddetli penetrasyon içeren işkence görüntülerinin uzaktan bakıldığında filigran süslemeli rüyaya benzemesinden alıyor. Bu durum ise şehvi aşırılıkların (ayrıntılar için bkz. de Sade), eyleme dökülmüş fantezilerin anlatımından ziyade matematiksel kesinlik ve titiz koreografi bakımından zorlu bir girişim olduğunu kanıtıyor.

Stephan Berg

\*Türkçe'ye çeviren Barış Acar