

## Önsöz

Avrupa birleşiyor, dünya bölgeleri birbirine yaklaşıyor, sınırlar trafik ve alışveriş için geçirgenleşiyor. Değerler ve özellikler birbirine benzedikçe, ulusal kültür kavramı, ayırt edici kriter olma özelliğini gün geçtikçe yitirerek eskiyor. Ulusal özellikler ve standartlar, sınır ötesine uzanan ve bilginin küreselleşmesine neden olan medyanın bir sonucu olarak değişiyor. Kültürlerin birbirleri içine geçip nüfus etmesi bir "dünya kültürü" kavramı oluşturuyor. Ancak bu kavram henüz tüm netliğiyle kavranabilmiş değil. Görsel sanatlar ise, bizim bugün bu kavramın nasıl gözükeceğini okumamızı sağlıyor.

Bu sürecin başını, dilini uzun zamandır evrensellik ve ortak zeminden alan çağdaş sanat çekmektedir. Çağdaş sanatların uluslararası nitelik kazanan gelişimi, tüm dünyada ulaşılabilir kılınan ve bu yüzden de gün geçtikçe ulusal olma özelliğini kaybeden sanat etkinliklerinde net bir biçimde görülebilir. Küresel bütünlük sanatın sınır tanımayan alanında uzun zamandır gerçeklik kazanmıştır.

Dünyamızda sanatçılar, vizyonlarını gerçekleştirmek amacıyla bir yerden diğerine taşınan ruhsal göçebelere. Onlar, mekân ve sınırları birbirinin içine geçmiş, durağan ve bugünün postmodern kültürleri arasında hareket eden gezginler ve küresel oyuncuların öncüleridir. Gerçi gezginler her zaman sanatçılardandır: Birçok Alman sanatçı geçtiğimiz yüzyılın 1950'li yıllarında sanat metropolü Paris'e veya 1960'lı yıllarından itibaren New York'a göç etmiş, buna karşılık 1990'lı yıllarda sayıları gün geçtikçe artan başka ulusların sanatçıları da Almanya'ya yaşam ve çalışma merkezleri olarak seçmişlerdir. Kısa bir süre içinde Alman okullarına ve Alman sanat yaşamına dahil olmuş ve burada kültürel söylemin bir parçası haline gelmişlerdir. Bu da bugün Almanya'nın doğal bir özelliği olarak algılanan yaratıcı ve yenilikçi itici gücün yeni gelenler tarafından yaratıldığını göstermektedir.

Bu yeni gelen göç dalgası Alman akademilerinde öğretim görevleri üstlenerek, akademi hayatını daralmış sınırlayıcı koşullarından özgürleştirmişlerdir. Böylesine liberal bir ruh Almanya'da o zaman kadar kendini göstermemiş, bu kadar olağan kabul edilmemişti. Uluslararası saygınlık kazanan etkileri, Alman eğitim kurumlarını hem yerel hem de yurtdışından gelen genç sanatçılar için cazip eğitim odaklarına dönüştürdü. Bugün sadece Alman değil, Almanya'ya göç eden uluslararası sanatçılar da sanatsal yaşamımızı şekillendirmektedir. Bu özellikle yabancı sanatçılar için bir kentin çekiciliğinin olağanüstü bir yaşam kültürü sunan ve konumlanmak için en önemli faktörleri içinde barındıran Berlin dışında başka hiçbir kentte bu kadar iyi gözlemlenemez.

Ifa sergisi, şeffaf, Federal Alman kültür politikasının gelişiminde büyük bir paya sahip olan yeni "Artspace Germany" sergisine meraklı bir bakış atıyor ve Alman Dış Kültür Politikası çerçevesinde ilk uluslararası sergi olma özelliğini taşıyor. Armando, Candice Breitz, Tony Cragg, Marianne Eigenheer, Ayşe Erkmen, Christine Hill, Magdalena Jetelová, Per Kirkeby, Joseph Kosuth, Marie-Jo Lafontaine, Nam June Paik, Giuseppe Spagnolo ve herman de vries gibi sanatçıların eserlerinden oluşan sergi, sanatsal çeşitliliğin içindeki kültürel birliğe de dikkat çekiyor. Son kırk yılın örnek eserlerini sunmasının ötesinde, sergi her şeyden önce temalar, medya ve günümüz sanat söylemlerinin ifade biçimleri üzerindeki anlam ve etkilerinin de izini sürmektedir. Sergide yer alan tüm sanatçılara ortak projemize verdikleri katkı ve ilgilerinden dolayı teşekkür ederiz.

**Ursula Zeller**

## Sanat Alanı Almanya - Almanya'da Sanat

Bu sergi, Almanya'da geçici veya kalıcı olan, sanat dünyasına uluslararası olma özelliğiyle damga vurmuş, bir yüzyıldan fazla bir süredir sanata kozmopolit tutumdan ziyade yerel ve içedönük bir açıdan bakmış olan Almanya'nın sanat sahnesine ışık tutuyor. Bu bakımdan "Artspace Germany", bölgesel veya kültürel açıdan ulusal bir nitelik ile tanımlanan bir sanat sergisinin tam zıddını simgeliyor. Bu proje, farklı ulusal kökenlerden gelip, Almanya'da çalışan sanatçılara farklı bir açıdan bakıyor. İlk bakışta, onları görünüşte yüzeysel önem taşıyan ölçütte birleştiriyor: Hepsi belli bir zamanda kişisel olarak aldıkları bir kararlar, doğdukları ülke yerine Almanya'da yaşamayı seçmişler. Bunun sebepleri kişiden kişiye farklılık gösterse de, bazılarında kişisel, bazılarında kültürel motivasyonlar taşıyabilir. Ancak bu karar siyasi geçmişin arka plandaki etkilerine gösterilen güvenin bir kanıtı ve toplumumuzdaki sanatsal gelişim olanaklarına genel bir onay niteliğindedir ve hepsi ev sahibi ülke tarafından pozitif olarak değerlendirilmelidir.

Bu sanatçılar, aynı 1918-1933 yılları arasında olduğu gibi, Almanya'daki sanatın yabancı sanatçıların akını ile gelişmesinden doğan ve bu etkenler olmadan bu derece aktif ve üretken olamayacak bir sanat tartışmasının canlanmasına sebep oluyorlar. Bu sergi için on üç sanatçı seçildi. Bu sanatçılar, aynı kendileri gibi yaşam yerleri olarak bizim sınırlarımızın içinde sanatlarını üretmeyi seçmiş, diğer pek çok sanatçıyı temsil ediyorlar.

Sanatçılar, değişen sanat kültürü merkezlerinde eğitim alanlar ya da ün arayanlar, yüklü siparişler ve olumlu ekonomik şartları takip edenler olarak her zaman ulusal sınırların ötesinde serbestçe hareket etmişlerdir. Diğer mesleklerle kıyaslandığında, sanatçılar, seyahat ederek kendilerini daha iyi geliştirebilmişlerdir. Floransa, Roma, Paris, Berlin, New York'un manyetik etkisi bilinmektedir. Bu nedenle, sanatçıların sınır ötesi değişimi çok da olağandışı bir durum değildir. Bu değişim güncel sanatın da halen bir parçasıdır. Bilim ve görsel sanatların sınırsız ve uluslararası oluşu, ulusal çıkarların ve ulusal dışlayıcı kalıpların ötesine geçerek dünyanın ilerleyen küreselleşmesinin önemli bir kanıtı olarak düşünülebilir. Ancak, bu birleşim süreci uzadıkça, küreselleşmenin uzun zamandır öngörüldüğü gibi bölgesel ve ulusal farklılıkları tamamen ortadan kaldırmayacağı, tam tersi gerekliliği ve kalitesi konusundaki farkındalığı arttıracığı açıktır. (i) Çağdaş sanatın çeşitli alanları arasındaki artan benzerlikler örtüsünün altında, kendini ulusal sanat alanlarıyla sınırlayanların farkı gittikçe belirginleşmektedir. İslam bilgini ve uluslararası ilişkiler uzmanı Bassam Tibi, bir röportajında şunu vurgulamaktadır: "Küreselleşme 'küresel bir köy' yarattı, ancak dünya kültürünü yaratamadı. Daha ziyade, yapısal küreselleşme ve kültürel parçalanma arasında bir eşzamanlılık bulunmakta... Benim anlayışıma göre, demokratik toplumsal bir birlik, etnik kökenleri ya da dinleri gözetmeksizin, siyasi kültürlerini tanıyan Citoyens anlayışı çerçevesindeki vatandaşlardan oluşuyor. Bir dünya kültürü kurulamayacak – çünkü kültürlerin özellikleri varlıklarını sürdürecektir - bu konuda tartışılacak bir şey yok..." (i) Goethe de dünya kültürü hakkında benzer şekilde düşünüyordu.

Bu çerçevede, sanatçı değişimi heyecan ve politik anlam kazanıyor. Sanatçı değişiminin, toplumların kültürel değişiminin dünya bazında görünür kılmasının yanında, aynı zamanda bu gelişimde aktif görevler üstlenen önemli bir unsur olarak da görülmesini gerektiriyor. Harekete geçirdiği kültürel ve sosyal dönüşüm süreçleri, sergi konseptimizin tezini oluşturuyor: Birincisi, 21. yüzyılın başlarında uluslar ötesi sanatsal söylemin ön şartı olarak ulusal sahne karakterinin ve öneminin keşfedilmesi, ikincisi de göç hareketlerinin sanatsal bir mekândaki rolü. Bunu gerçekleştirirken iki deneyim buluşur: bir yandan kültür ve toplum arasında kimlik yaratan bir bağlantı olduğu varsayımı ve öte yandan da Batı Avrupa ve ABD'de sanatın gelişmesinden türetilen, 20. yüzyıldaki modern sanatın ulus ötesi yöneldiği, yani göçmenlerin katkılarından etkilenmiş olduğu gerçeği.

## Göç ve Modern Çağ

Modern sanatın, en azından 1945 yılına kadar, başlangıçta ulusal olmasa da Avrupa ile sınırlandırılmış tek tip bir batı etkisi altında olduğu anlayışına alıştık. Erken Modern Çağ'ın sanatsal ivmelerini incelersek, göçmenler tarafından tetiklendiğini görebiliriz. Rus avangardının entelektüel etkileri Batı Avrupa'ya yalnızca teoriler ve manifestolar yoluyla değil; aynı zamanda kişisel varlıkla da ulaştı: Wassily Kandinsky, Alexei Jawlensky, El Lissitzky gibi sanatçılar Alman sanatçı gruplarına yönelik devrim niteliğindeki çıgırlara ve biçimsel yeniliklere katkıda bulundu. 20. yüzyılın başlarından kalma dışavurumcu veya Kübist tasarımlar, Afrika ve Okyanus sanatının yönlendirmesi olmadan düşünülemez. Avrupa'ya odaklanmış olan modern sanat, hiçbir zaman dünyayı bir bütün olarak görmeyi bırakmadı, aksine, her zaman dışarıdan ilham alma arayışına devam etti.

17. yüzyıldan bu yana Avrupa'nın kültürel banliyösü olan Paris, Empresyonizm'den bu yana modern sanatın merkezi olmuş ve bu konumunu 20. yüzyılın ortalarına kadar korumuştur. Paris'te, Avrupa'nın dört bir yanından gelen ilerici modern çağ söylemleri ve sanatsal cesaret toplanmış, ancak entelektüel ve sivil özgürlük anlamında sunulan fırsatlar, Fransız'ın sınır ötesi etkisinden çok uzakta kalmıştı. - örnek olarak Wilhelm etkisi altındaki Berlin'in sanat özgürlüğünün baskısını düşünün. Ulusal sınırların ötesine yayılan bu özgür alan, savaşın aniden başlaması ile son bulmuştur. İşgal ve baskı onu manevi ve ekonomik temelinden yoksun etmiştir. Bazı sanatçılar yine de kalmış ve iç göç yolları ile hayatta kalmaya çalışmıştır. Ancak, büyük çoğunluk 1930'lu yıllardan itibaren göç etmiştir. ABD, Avrupalı göçmenlerin ana varış noktasıydı: Josef Albers, André Breton, Marc Chagall, Max Ernst, Hans Hofmann, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Andre Masson, Roberto Matta, Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy ve Yves Tanguy göç eden isimler arasında sadece bazı ünlü isimlerdir. Avrupa'daki güncel sanat sahnesi için bu, emsali görülmemiş bir kan kaybı anlamına geliyordu. Bununla birlikte, göç dalgası boyunca, ABD'deki sanatsal çevre, izole edilmişliğin üstesinden gelebildi ki bu da, o zamana kadar Yeni Dünya'nın etkili bir sahne olamamasına sebebi. Göç dalgası, savaş sonrası dönemde öngörülebilir etkileri yarattı. ABD, sanatsal seçkinlerin akını sayesinde çağdaş sanat tartışmalarında söz sahibi oldu ve kısa sürede öncülük etmeye başladı.

Böylece modern sanatın avangard söylemi Avrupa'dan ayrılmaya başladı. Paris'in yanında, gittikçe daha baskın hale gelen New York, sanatçıların yaşamak ve çalışmak istediği bir yer haline geldi. Daha önce olduğu gibi, göçmenler esas olarak rekabet eden iki sanatsal merkezi oluşturdu: Paris, Avrupa sanatının yaşlanan başkenti ve canlı New York. Sanatsal özerkliğe tolerans konusundaki Amerikan kültür politikasının yenilenme ihtiyacına rağmen, her iki merkezde de eşzamanlı olarak nesnel olmayan duygusal anlatım dili, Fransa'da ilerici ve Amerika'da soyut dışavurumculuk üreten yeni yöntemler geliştirdi.

1960'lı yıllarda, iki rakip merkez arasındaki dengeler Avrupa'da değil ABD'de Pop Art'ın yeni gerçekçiliğiyle birlikte, düşünsel bir yaklaşımın oluşması ile keskin bir şekilde değişti. Avrupa sahnesi - galeriler, koleksiyonerler, sanatçılar, müzeler ve sanat kuruluşları - kendi sanatsal potansiyelinin yenilenmesi olarak algıladığı yeni doktrini coşkulu bir biçimde içselleştirdi. New York'un fikir ve pazarlara yönelik çekiciliği, stüdyo ve galerilerin gönüllü göçüne yol açtı. Paris, 1970'li yıllara kadar Avrupa'da ihtişamını korudu. Eski kuşaktan pek çok Alman sanatçı da burada yaşamaya ve çalışmaya devam etti; bunların arasında, savaşın zor şartları altında yaşamaya dayanan ve erken ölümüne kadar burada yaşayan Wols ve 1935'den beri Paris'de yaşayan Hans Hartung sayılır. Sonunda, K.R.H. Sonderborg, 1950'li yılların başında Paris'e taşındı, seyrek de olsa Jochen Gerz gibi daha genç bir nesil tarafından takip edildi. Marcel Duchamp ile haleflerinin fikir tartışmaları ve hepsinden öte, zengin ve canlı sanat piyasası sebebi ile New York'a göç etmek, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Avrupalı ve Alman sanatçılar için karşılaştırılmaz bir çekicilik kazanmıştı. 1960'lı yılların başından beri, Hans Haacke, Venedik Bienali performansında ve Berlin Reichstag projesinin en son örneğinde görülebileceği gibi, hala Almanya üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğu Alman sanatının en bilinen temsilcisi olarak New York'ta yaşıyor.

## **Almanya'da 1945 Sonrası Atılım**

Savaş sonrası Almanya'sında öncelikle çağdaş sanatın Nazi kültür politikası sayesinde dışlanmanın rehabilite edilmesi arzusu doğdu. Bir kısmı kaçan ipin ucunu yakalamaya çalışırken, diğerleri çağdaş Avrupa'ya atılım yaparak bağlantılar kurmaya çalışıyordu. Onlar için, serbest bireylerin uluslararası dili simgeleyen soyut sanat mücadelesi önemli ölçüde milliyetçi geleneklerden soyutlanarak gerçekleştirilmeliydi. Dolayısıyla bilinçli olarak yeni kazanılan fikri ve demokratik özgürlüğü, sanatçının özerkliğini kanıtlayan ve nesnel olmayan sanatın bundan doğan bir sonuç olduğunu yorumlayan modernizmin/yenilikçiliğin dogmalarına bağlanıyorlardı. İtirafı savaşı öncesi 1930'lu yıllara kadar geriye uzanan ve süreklilik arz etmesi sebebi ile kabul gören Willi Baumeister ve Fritz Winter, bu yaklaşımın habercileri olarak kabul gören sanatçılardır. 1955 yılında Kassel'daki documenta girişimi, batıda kendini kurucularının Almanya'da bağımsız batılı sanat alanında bir yer kazanmak üzere verilen mücadelesi ile tanımlar.

Almanya'da sanatın daha da gelişmesi, dış etkiler ile önemli ölçüde ilişkili olmasına bağlıydı - bundan fayda da sağladı: burada etkili olan, genç Amerikalı veya Almanya'daki Nouveau Réalisme adı ile anılan sanatçıların ilk sunumlarıydı. 1957'de Düsseldorf'ta gerçekleştirilen Fransız Yves Klein'in ilk sergisi, ZERO hareketi çerçevesinde Heinz Mack, Otto Piene ve daha sonra da Almanya'daki Günther Uecker'e, İtalyan Piero Manzoni'nin Düsseldorf'a gerçekleştirdiği 1959'daki ziyareti ile daha da kuvvetlenen ivmeler kazandırdı. Avrupa'da birçok girişimle benzerlik taşıyan ZERO hareketi ile Alman sanat sahnesi uluslararası platformda yerini geri kazandı ve karşılıklı sanatçı değişimini yeniden hayata geçirdi.

Siegfried Gohr geçmişe bakarak, Almanya'nın 1970'li yıllardan beri süre gelen ve Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Georg Baselitz, Luciano Fabro, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Sigmar Polke, Gerhard Richter ve Per Kirkeby gibi sanatçılar tarafından mümkün kılınan çoğulcu bir sanat sistemine sahip olduğunu iddia eder. Bunu teyit ediyormuşçasına, o zamandan beri uluslararası odaklı sanatçıların ilgilerini, Alman akademilerindeki fikir potansiyeline ve Almanya'daki iş fırsatları üzerinde artarak çekmeye devam eder. Sanatçılar özellikle Avrupa ve ABD'den öğrenci veya bursiyerler olarak gelmişlerdir. Ve bunların çoğu geri dönmemiştir. Örneğin, Berlin, Edward Kienholz ve Armando için yeni bir etki alanı olmuş; DAAD'nin Berlin sanatçı programı bunun için uygun koşullar yaratmıştır. Berlin, programın uygulama kenti olarak olarak iyi bir seçimdi, çünkü Batı Berlin'in özel durumu deneysel tecrübeler kazanabilmek için mükemmel koşullar sunuyordu. Ticari sanattan ve kültür politikasından uzak, sanat eserleri için Almanya'daki herhangi bir kentten daha fazla alan ve özgürlük olanağı vardı. Berlin Duvarı'nın yapımına rağmen, Berlin doğu ve batı arasında, fiziksel ve entelektüel buluşmalarla ev sahipliği yapan bir merkez olmaya devam etti. Sadece eleştirel Batı Almanlar değil, aynı zamanda Doğu Almanya'nın mültecileri de Berlin'i sanatsal tartışmaların odağı haline getirdi.

## **Alman Sanat Sahnesinin Uluslararası haline dönüşmesi**

Berlin'in yanı sıra, Almanya'daki diğer kentler de, 1980'li yıllara kadar dünyanın her bir yerinde yaşayan sanatçıların ilgi odağı oldu. Bu öncelikle Renanya (Rheinland) bölgesinde bulunan federal başkent ve Köln-Düsseldorf bölgesi için geçerliydi. Ticari galerilerin yoğun ağları, açık fikirli özel koleksiyonerler, müzeler, sergi kurumları ve belediyenin teşvik politikaları dünya çapında benzersizdi. Açık görüşü destekleyen sahnenin ve aktif pazarın yanı sıra, birinci sınıf öğretim kadrosuyla ve yabancı sanatçılara profesörlük olanakları sağlayarak büyük etkiler yaratan Düsseldorf Akademisi yerini aldı. Bağımsız kültürel etkileşimlerin sanatsal zeminini bu denli verimli ve açık kılan Berlin ve Düsseldorf Akademilerinden daha iyi bir yerde eğitim almak mümkün değildi. Bu koşulların arzulanan bir sonucu olarak, yurt dışında başlayan ancak Almanya'da gelişme imkânı bulan Almanya'nın sanat sahnesi daha farklı uluslararası girişimlere açıldı.

Özellikle Almanya'da, sanatın bu hızda globalleşmesinin en güzel örneklerinden biri Fluxus hareketidir. İlk Fluxus aktiviteler, ABD'deki 1960'lı yılların başında, çok yönlü sanat karşıtı hareketlerin gerilim alanında ve fikirleri takip edilen Marcel Duchamp ile başlamıştır. Bununla birlikte, Fluxus tek bir ortam ile ne kadar sınırlandırılırsa da; bu hareketin kaynak ve uygulama alanı bir o kadar kısıtlanır ve ulusal ya da bölgesel olarak yerleştirilme olanağı bulmakta zorlanırdı. Fluxus, bir fenomen olarak tüm ulusal ve kültürel sınırları aştı. Fluxus hareketinin kahramanı George Maciunas, Litvanya kökenliydi. Çocuk yaşlarında, kökenindeki izlenimlerini, beklentilerini ve kültürel özlemlerini Almanya üzerinden ABD'ye taşıdı. Tasarımcı olmak üzere aldığı eğitimi sırasında ona bunlar eşlik ettiler ve çift zeminli sanat formlarına olan ilgisini şekillendirdiler. Aynı zamanda, ABD'de, yeni harekete geçen sanatsal özgüveni benimsedi, John Cage, besteciler ve New School for Social Research'un Happening – Sanatçıları ile temasa geçti. ABD ordusu için bir iş onu yeniden Almanya'ya getirdi. Bagajında, Fluxus'un Almanya'da kurulmasına sebep olan 1962'de Wiesbaden'deki "Festum Fluxorum" adlı ilk Fluxus konserine götürülen ara eylem yaklaşımlarını taşıdı. Buradan yola çıkarak, Avrupa ve ABD'ye yansıyan bu hareket ilk ivmelerini kazandı. 1956'da Yeni Müziğe olan ilgisinden dolayı Almanya'ya gelen Nam June Paik, Fluxus hareketiyle tanıştı ve en önemli temsilcilerinden biri oldu. Yıllar sonra Paik, video sanatını Japonya ve ABD üzerinden Almanya'ya getirdi ve 1970'lerden bu güne kadar etkisi devam eden elektronik medya ile ilgili ilk tartışmaları başlattı.

Fluxus ve video sanatının yanı sıra, kavramsal sanat Almanya'da yaygın olarak kabul edildi. En önemli temsilcilerinden biri olan Joseph Kosuth, 1970'li yılların başından beri Almanya'da düzenli olarak sergilendi. 1980'li yılların sonunda ve 1990'lı başında, çalışmalarının örnek olarak sergilendiği ve koleksiyonlara girdiği Hamburg ve Stuttgart'ta profesörlük yaptı, 2001'den 2006'ya kadar Münih'te çalıştı. Kavramsal yaklaşımının etkileri öğrencileri aracılığıyla bugüne taşınmaktadır. Bu, üniversitelerin çeşitli kökenlere sahip öğretmenleri aracılığı ile son onbeş yılda Alman sanatının uluslararası olmasında en büyük ivmeyi nasıl sağladığını gösteriyor. Ayrıca, sergide yer alan Marie-Jo Lafontaine, Magdalena Jetelová, Marianne Eigenheer, Tony Cragg, Nam June Paik, Giuseppe Spagnulo ve Per Kirkeby gibi birçok sanatçı da bu ülkedeki öğretim üyelikleri aracılığı ile genç nesil sanatçılarına yön verici ivmelerin aktarılmasında etkin roller üstlendiler.

1990'lı yıllarda - sadece Almanya ile sınırlanmayan - çalışan sanatçı neslinin yaşamlarında özgüven geniş bir yer edindir. 1970'li ve 1980'li yılların temsilcileri sınırlarının ötesinde etkin olmuş olsalar da, genele bakıldığında yerel etkilerden esinlenerek çalışmışlardır. Sanatçıların kişisel yaşamları onlar için önemli bir ilham kaynağı oluştururdu. Tarih ve yerel gelenekler onlara yüzleşme ortamları ve dolayısıyla da kendi öz varlıklarını belirleme imkânları sunuyordu. Daha sonra, küresel yükümlülüklerin baskısı altındaki hareketlilik, sanatçılarda geniş kapsamlı zihinsel kişisel sonuçlara sebep oldu. Çünkü durmaksızın ikametgâhını değiştiren hiç kimse aynı kalmaz: geride bırakır ve bir şeyler kazanır. Bu nedenle, genç nesilde öz algılarında örneğin ulusal temsiliyete kayıtsız tavırda ya da ulusal, bölgesel veya yerel bir sahneye bağlılık göstermemesiyle ifade edilen, müdahale edici bir değişim gözlemlenir. Sonuç olarak, birbiri ile bağlantılı olmayan, 'iki arada bulunma' durumu çalışmalarının bir parçası haline gelir ve bunun sonucunda da "gezgin" sanatçının sanatının bağlamını sosyal, politik ya da her ne şekilde tanımlarsa nasıl tanımladığını ve kendince belirlediği iddiasını tarihsel görevle ne şekilde birleştirdiği sorusunu ortaya koyar.

### **Ulusal Kültür – Zaman Aşıma Uğrayan bir Model?**

Bazı iyi nedenlerden dolayı, hemen hemen hiç kimse bugün ulusal bir kültürün karakterini belirlemeye kalkışmıyor. Bu sadece Almanya'daki sanat teorisyenleri için geçerli değildir, Almanya'da bu tür girişimlerin neredeyse tamamı tarihsel nedenlerle sonuçlandırılmamıştır. Heinrich Klotz'un Mart 1999'da sorduğu "Almanya'da doğan ancak Avrupa'da bastırılan bir sanata farkındalık yaratabilmek adına Avrupa odaklı Alman Sanatın tarihine izin vermeli

miyiz?" sorusuna geçmişe bakılarak yanıt verilmedi. Öte yandan, "Yirminci Yüzyıl Sanatı - Almanya'da bir Asırlık Sanat" sergisi üzerine yapılan bir panelde, yurtdışından gelen küratörler Kirk Varnedoe ve Henry Meyric Hughes, Alman sanatının tahmin edilen karakteristik özelliklerini tanımlayabilme konusunda diğer yerli meslektaşlarından çok daha az sıkıntı yaşadılar. Bu bir geleneğe işaret eder. Örneğin, Fransız eleştirmenler, 1968'de Max Beckmann'ın Paris'teki Musée National d'Art Moderne'deki sergisini tartıştıklarında ortak bir görüşte birleştiler: Resimleri yabancılaştırıcı, yetersiz, acımasız ve çirkin buldular. "Farklı" veya yabancı olarak algıladıkları ve reddettikleri, Beckmann'ın 20. yüzyıla ait Alman sanatı boyunca sabit bir şekilde etkisini devam ettiren resimlerindeki ekspresyonist mirastı. 1980'li ve 1990'lı yıllara kadar, Georg Baselitz gibi sanatçılar bundan etkilenmiş ve "Alman" sanatçı tanımını bu etkileşimden de kazanmışlardır. Diğer ulusların sanatsal aktarımları için, benzer şekilde örnekler ve özellikler bulunabilir.

Hiç kuşkusuz, ortak deyimler bireysel ifadeleri renklendirir ve böylece her ne kadar birbirinden farklı bireysel özellikler taşınırsa taşınısın, bu özellikleri bağımsız sanatsal alanlarda birbirine bağlar; böylece dil imajında kalırsak, sanatın farklı lehçelerinden bahsedebiliriz. Öte yandan, küresel bağlamda çalışan sanatçının yaygınlığıyla, kendisine toplumsal bir görev olarak atfedilen kimliği kayboluyor. Bundan sonra ulusal çerçevede, devlet teşvikli bir sanat alanı varlığını sürdürebilir mi?

### **Değişim baskısı altında Ulusal Kültür**

Bu soruya cevap bulabilmeye uzmanlık sınırlarının ötesine bakmak yardımcı olacaktır. Küreselleşme süreçlerinin nedenlerinden hareketle sosyoloji de ulus kavramına politik, ekonomik ve hatta turistik nedenle gelişen insanların yoğun hareketliliğinin ve eş değer değerlerin ve sembollerin küresel medya varlıkları aracılığı ile dünya çapında yayılması ve kültürel girişimlerin sınırlandırılan güçleri yenmesi sonucunda, yeni tanımlar ve formüller bulma arayışına girmiştir. Bu arada, özellikle son iki yüzyılda kolektif kimliğin vücut bulmasını sağlayan tüm ulus devletler açılım baskısı altında bulunmakta, çünkü kültür ve ekonomi ulus-aşırılasmayı talep etmektedir. Bu çerçevede, Claus Leggewie'nin nüfus, bölge ve kültürün arasındaki geniş kapsamlı rekabetin ideal bir varsayım üzerine kurulan saf ulus-devleti fikrinin eskimiş olduğu bulgusunu kanıtlıyor. Bu arada ulus-devleti olarak düzenlenen toplumlar bu baskı altında kalmasıyla birlikte ve her ne şekilde yapılandırılmış olursa olsun bir "dünya toplumu" nun bir parçası olmasından uzaktır. Fakat bu toplumlar bugün nasıl tarif edilebilir?

Çok kültürlü birçok devletten oluşan ve dünyayı tek bir birim gibi politik olarak yönetecek bir sistem tanımlayıcı bir model olarak gösterilebilir. Amerika Birleşik Devletleri örneğinin gösterdiği gibi, tarihsel olarak çok kültürlülük kümülatif bir sürecin sonucu olarak, etnik yabancı grupların nüfus çoğunluğuna göç etmesidir. İçinde bu farklı grupların yeni bir ulusa ve yeni bir öz algısını yarattığı bir *melting pot* 'eritme kabı' fikri bugünün bakış açısıyla zor ulaşılabilir – belki de amaçlanmaması gereken – bir ideal olarak görülmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çeşitli etnik ve dini gruplar, 11 Eylül 2001 gibi olaylar sebebi ile dışarıya karşı bir arada durduklarını göstermelerine karşın, umulduğu gibi tek vücut haline gelebilmek üzere asimile olmamışlardır. Bu örnek çok kültürlü toplumlarda bile, sosyo-kültürel farklılıkların birey için kişisel deneyim olanakları olarak giderek daha da önem kazandığını gösterir. Claus Leggewie, bu toplumların merkezinde oluşan değişiklikleri şöyle açıklıyor: Etnik, kültürel fraktallar ve 'ırk' ve 'cinsiyet' gibi ön planda yer almaya çalışan kavramlar, siyasi birimlerin alanlarını işgal ediyor; bunların yerini 'tinsel' sınır hatları önem kazanıyor ..."

Farklı kültürlerin buluşması, yalnızca kültürel özelliklerin ve geleneklerin birbirine eklenmesi demek değildir, bir ülkede bulunan iki veya daha fazla kültür birbirine içine geçip karışıp ortak bir ortalama buluşamaz. Kendi durumunu yabancıların durumu ile kıyaslayarak eleştirel bir biçimde onları aydınlatmak amacı güden olağan ikili düşünce şemalarının da artık günümüz

toplumlarını tanımlamak için uygun olmadığı anlamına gelir. Aksine, farklı kültürlerden üyeleri içinde barındıran toplumlar daha çok, ikili çoğunluk-azınlık-ilişkisinin çözüldüğü bir iç dinamizme işaret etmekte. İçlerinden tamamen farklı, yeni bir alan ortaya çıkıyor: Küresel oyuncuların olduğu gibi tüm sanatsal dallarının sanatçıları da içeren bir göçmenler alanı. Kesin bir ulusal veya kültürel atıf girişiminin her türlü karşısında duran, aynı zamanda da dışlanmaları engelleyen heyecan verici bir 'arada var olmaya' öncülük ederler. Onlar sadece bu değişim süreçlerinin belirtilerinden biri değil; aynı zamanda değişmiş, fakat yine de ulusal nitelikte yapılmış toplumlar içinde 'gezinler' adına yeni bir anlayış yaratmaya etkin olarak katkıda bulunanlar arasında yer alırlar.

### **Kültürler arasındaki Gezinler**

Günümüz toplumlarında azınlıkların yaşam tecrübeleri ve deneyimleri, çoğulcu kültüre bir zenginlik kazandırır. Bu şekilde, Almanya'da sayısız yeni toplumsal hareketin kendi yerel kültürünü geliştirdiğini görüyoruz: eşcinsel ve lezbiyen kültürünün yanı sıra, çevre kültürü veya barış hareketi bunlara örnek gösterilebilir. Dışarıdan gelenler ise bu sayısız "iç" kültüre eklenir. Ancak bu aynı zamanda kültürel kimliğin statik değil, bir süreç olarak anlaşılması gerektiğinin altını çizer. Çünkü hiç kimse yaşamını değiştiremez bir kimlikle yaşayamaz.

Villem Flusser'in "yaklaşan yurtsuz gelecek" insanı olarak bahis ettiği göçmenler "yurtsuz" kalmaya devam ediyor. Çok sayıda edindikleri kültürel aidiyet, onların öz farkındalıklarının bir parçasıdır. Kendinden olan ve yabancı olan onlar için artık bir karşıtlık ifade etmez. Kendini "farklı" olarak algılamayı, olumlu bir kişisel deneyim olarak yaşarlar. Bilimsel kimlik araştırması bunu şöyle ifade eder: "Çoğullaştırılmış bir toplumun koşulları altında, günümüzde kimliği 'özdeş olmayan' yaratır: birisini diğerlerinden / hepsinden ayıran, ama aynı zamanda onu bazı azınlıkta olanlarla birleştiren özel bir deneyim." Bu, göçmenlerin topluma entegre olamayacağı anlamına gelmez – ancak "farklı olma" deneyimiyle gerçekleşir.

Bu kimliği bulma süreci, herhangi bir toplum grubundan ziyade daha çok iyi sanatçılar aracılığı ile görülebilir, çünkü istisnai hareketlilikleri onlara kültürel öz-anlayış konusunda bir avantaj sağlar. Onların dinlenmeksizin hareket halinde olmaları, post-modern sanatçı rolünün kimliğini oluşturmuştur. Bununla birlikte harekete geçen sanatın küresel yayılımı aynı zamanda eserleri ve genel olarak sanat sahnesinin etkileşimini de içerir. Bunun sonucunda gelişen, sanatın kültürel dönüşümü de sanat anlayışında izlerini bırakır: Sanat kavramı çok yönlü genişledi, farklı, bazen karşıt üsluplar ve eğilimler bugün eşit bir temelde yan yana varlıklarını koruyorlar.

Bu gelişme sürecinde 1990'ların sanatçıları, Marcel Duchamp'ın geleneğini izleyerek, sanat bağlamını giderek daha fazla ön planda tutuyorlar: sanat, bu şekilde ifade edilen veya bir sanat bağlamında sunulandır. Boris Groys, modern çağdaki seçkin oluşumu üzerine yazılmış bir metinde şu eğilimi açıklar: "... En azından sanatta, seçkinlik çalışması... Kişinin kendi çabasını görselleştirme düzeyinde değil, başkalarının ürettikleri ile bir bağlamı oluşturma düzeyinde. Aslında bağlamsallık, sanatçılara çalışmalarını için o materyali sunan genç sanat tarihinin en önemli icatlarından biridir - belki de çalışmalarını ile aynı anda var olan çeşitli etki ve eğilimler, bağlamlarının da eş zamanlı ele alınmaması durumunda anlaşılır kılınamayacağındandır.

Sanatçıların hareketliliği ile de bağlamlar yeniden kuruluyor. "Yeraltı", "Muhalefet", "Cinsiyet", "Geçiş" gibi yeni temalar sanatçılar için estetik meselelerden daha büyük önem taşıyor. Estetik, üretime çok fazla odaklanmıyor, ancak sanat sahnesinin sosyal dokusunda stratejiler geliştiriyorlar. Sergide "Resmi Şablon – Official Template" aksiyonu ile yer alan Christine Hill, sanatçıların toplumun politik ve sosyal yönleriyle ilgili çalışmalarına en iyi örnek. Böyle bir çalışma bir ağın kurulmasını ve sanatsal ve sosyal bir müdahaleyi gerektirir.

Özellikle 1990'lardaki sosyal süreçleri nadir netlikle yansıtan görsel sanatlar, kültürel normdan sapmanın kimlik yarattığına işaret etmektedir. Bu gelişmeden tüm çağdaş sanatta çokluk birliğe, periferi merkeze, fark özdeşe yeğlenen paradigma değişiminden geçtiği görülebilir. Her şeyin aynı anda mümkün olduğu bu açık durumda, yeni bir referans değer gerekli olur. Bunun için sanatçılar kişisel kimliklerini seçmekteler. Artık yalnızca "Yurdum kendimim" mottosu geçerlidir. Tek başına olan bireye, kültürel katılımın değil, öz referansın yaşamın uygulanmasındaki tek sabit nokta olduğunu dile getirmektedir. Bu şekilde kendine ait, yalnızca kişilikte ve – dışsallaştırıldığında – sanat dünyasında kanıtlanmış her durumda, her yerde ve her bağlamda güncellenen kişisel mitolojiler doğar.

### **Sanatçı Seçimine Dair**

Bu sosyal bilim modelini güzel sanatlara uyguladığımızda – bunu yaparken uygun olmayan ne olurdu? - öyleyse, artık bütünü temsil eden bir yetkiye sahip olan tek bir ulusal kültürün var olmadığından yola çıkmalıyız. Artık her toplum, alt gruplarının çeşitliliği tarafından taşınan kadar farklı 'kültürü' birleştiriyor ki, kültür'ün bundan böyle 'çoğul' olarak anlaşılması gereğini kanıtıyor. Bu bağlamda da, bu karmaşık zenginlik sadece dışarıya doğru taşınabilir.

Sergi bu tanım çerçevesinde hareket eder ve Federal Cumhuriyet'in kültürel değişim anlayışına karşı gelen bir geleneği bozar: Alman kültürünün yalnızca Almanya'da doğmuş sanatçılar tarafından temsil edilemeyeceğini savunur. (Vatandaşlığın kültürel ve politik olarak kazanımı) Ancak çağdaş sahne, vatandaşlık belgelerinin gösterebileceğinden çok daha renkli ve çok yönlü gelişmiştir. Sergi bu nedenle bir parça Alman normalliğini yansıtmaktadır. Ne Alman geleneklerini sanata ihraç etmek, ne de batılı ve batılı olmayan sanatları kıyaslamak, ne de Avrupa sanatından önce Avrupa dışı sanatı rehabilite etmeyi amaçlamaktadır. Bu saydığımız özellikleri taşıyan başkaca sergi projeleri olabilir. Daha ziyade, görsel sanatların örneğinden yola çıkarak, dünyanın hangi bölgesinden gelirlerse gelsinler, göçmen sanatçıların ulusal bir sahneyi nasıl teşvik ettiklerini, etkilediklerini, değiştirdiklerini ve böylece kültürler arası bir iklimin nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.

Seçilen tüm sanatçılar kendi kararları doğrultusunda Almanya'da yaşamayı tercih etmişlerdir. Dışarıdan getirdikleri yeni bakış açıları, bilgileri ve ilhamları ile ilk nesil göçmenler arasında bulunmaktalar. Deneyim alanlarının Federal Cumhuriyeti'nin siyasi sınırlarıyla kısıtlanması, konunun ulusal formülasyonunu beraberinde getirir ki, bu da uluslarüstü bir fenomene dönüşür. Bu her ülkenin kendi bulunduğu şartlar doğrultusunda gözlemlenebilir ve her ülkenin kendi özel tarihi, kültürü ve sosyal şartlarına göre incelenebilir. Bu sergi sadece Almanya'daki duruma ışık tutabilir. Ancak her ev sahibi ülkede, benzer durumdaki sanatçıların yaklaşımlarına da açıktır.

Bununla birlikte, seçilen sanatçılar sadece temayı örneklememelidir, çünkü görsel sanat sergileri öncelikle iyi ve önemli eserler göstermek istemektedir. Bu bağlamda, tüm katılımcılar için geçerli seçim kriteri, her şeyden önce, Almanya'daki sanat sahnesine bağımsız ve olağanüstü sunduğu katkıdır.

Ursula Zeller



## **Artspace Germany - Sanatçılar**

Armando  
Candice Breitz  
Tony Cragg  
Marianne Eigenheer  
Ayşe Erkmen  
Christine Hill  
Magdalena Jetelová  
Per Kirkeby  
Joseph Kosuth  
Marie-Jo Lafontaine  
Nam June Paik  
Giuseppe Spagnolo  
herman de vries  
Armando

## **Armando**

### **Bilmek ve Kavramak Arasında**

Armando'nun çok yönlülüğü onun Rönesans'ın hümanist insanlık idealine uygun bir sanatçı olduğunu gösteriyor. Kendisi, bir sanatçı, yazar, müzisyen, aktör ve film yapımcısı olarak her zaman uzmanın dar görüşünden mahrum bırakılan dünyanın bir bütün olarak görüntüsünü elde etmeye çalışır. Bu görüntüyü sanatsal açıdan hangi kaynaklarla yaratırsa yaratsın - heykeltıraş, ressam veya çizer olarak - yeni yollar henüz açılmamış olacak ve onu dosdoğru hedefe götürmeyecek. Çalışmaları her zaman, izleyicinin karşısına denenmemiş olanın direncini çıkarıp, kolay tüketim karşısında direnen ham yüzeydeki sürtünmeyi yaratmaktadır. Armando'nun çizimleri, yumuşak yönlendirici bir el tarafından kağıda akar gibi çizilmiş kırık çizgiler olarak görünür. Armando, sürrealistler gibi gözleri kapalı bir şekilde, karanlıkta veya sadece sol elini kullanarak çalışıyor. Bu şekilde parlak bilince karşı geliyor ve kırık hareketlerle iç dünyanın ifadelerini kaydediyor. Çizgilerin hatları titrek, duraklayan ve bilinmeze doğru akan görmeyen elin değişken baskısını içeriyor. Tabloları da sanatçının seçtiği konuya olan yaklaşımını ve resimleme ile ilgili yaşadığı ihtirasını yansıtıyor. Kuvvetli fırça darbeleri ile kendini boyanın en derinine kazıyor. Tabloların yüzeyinde yer alan çizgi izlerinden, görsel malzeme ile arasındaki çelişki gözlemleniyor. Doğrudan göze çarpan bu görüntü etkisi, yaratım sürecinde oluşan dramı gözler önüne seriyor. Sanatçının tutkusundan doğan tablolar oluşum süreçlerinde yaşadıkları şiddetin karşısında sanki halen titriyorlarmış gibi bir izlenim bırakıyorlar.

Armando'nun tabloları, psikolojik gerilimi açığa vuran, gözle görülür bir şekilde tabloya taşınan ifadeler içerir. Buna tezatla neredeyse tek renkli bir tavırla, siyah ve beyaza ayarlanmış, çekişken bir renk paleti gözlemlenir. 1980'li yıllarda Berlin'den Rotterdam'a şöyle yazar: "Yavaş yavaş bildiğin şeyi yazmaman ya da resimlememen gerektiğini anladım. Kişi, bilmek ve kavramak arasında saklı olanı yazmalı veya resmetmeli. Küçük bir ima, bir işaret, bir tahminden daha fazlası olmamalı ki, bunlar dahi çok fazla. "Bu sanatsal irade tablolarında görünür kılınıyor: Görüntü biçimleri çerçevesiz kalıyor ve kenarların siyah ve beyazında eriyor. Armando sergide yer alan eserlerine "Bayrak" ve "Odunsu" adlarını verdi. Hem amblem hem peyzaj hem de motif ve renk seçimleriyle izleyici üzerinde karanlık ve tehdit edici bir etki yaratıyor. Ve söyledikleri doğruluğunu koruyor: sanatçı için yükleminden yoksun boş manzaralar veya sinyaller yoktur.

Onu anlamamanın anahtarı çocukluğunda yatıyor. Amersfoort'ta büyüyen Armando, bir toplama kampının yakınında yaşaması sebebi ile savaş ve işgal deneyimi yaşıyor. Bu deneyimler onu yetişkin bir birey olduğunda dahi etkilemiştir. Ömür boyu unutulmamasını sağlamak amacıyla çalışmalarını kullanır. "Zamana güvenilmez. Geçmiş ve bugünün arasında korkunun çığılığı vardır." - Adalbert von Chamisso'un bu cümlesi 1992'de Armando'nın bir kitabının başında yazar. Sanatsal dürtüsünün temelini bu cümle ile tanımlıyor: Korku çığılığının bitmesine izin vermemek.

Tabloların siyah ve beyaz renkleri gibi, gerçekte de yalan ve hakikat, evet ve hayır birbirine çok yakındır ancak aralarında geçişleri vardır. Armando 1979'da DAAD'nin daveti üzerine Berlin'e geldi. Onun için, o zamanlar bu bir "aslanın inine girme" tecrübesiydi. Burada, karanlık geçmişin en açık izlerini taşıyan şehirde "düşmanla yüzleşebildi" ve hatırlatma çalışmalarına istediği şehirde devam edebildi.  
U. Z.

## **Candice Breitz**

### **Kavram olarak Medya**

Candice Breitz, yeni binyılın başından beri Berlin'de yaşıyor. Olağanüstü yetenekleri ve ısrarcı çalışmaları başından beri fark edildi. Tanınmış "Rainbow Serisi" gibi ilk çalışmaları fotoğraflara dayanıyor. Siyah tenli kadınların ve beyaz porno modellerin vücut parçalarının fotomontajından oluşan orantısız bir karışık varlık oluşturur. Kolajın kesiği aracılığı ile Candice Breitz, parçaları orjinal ve kültürel bağlamından çıkarır ve onları yeni bir anlamda birleştirir, bunu yaparken içeriksel eleştiri bu yöntemle gelişir. Bir yandan sanatçı, porno dergilerinde ve Afrika'dan gelen geleneksel resim kartpostallarında yer alan kadın çıplaklığının farklı bağlamlarına değinir ve kadınların röntgenci bakışlara eşit derecede maruz kaldıklarını ifade eder. Öte yandan doğduğu ülke Güney Afrika'da 1994'e kadar var olan ırk ayrımcılığına işaret eder. Özellikle böyle bir toplumda, insan kimliğinin hangi yapı taşlarından oluştuğu ile ilgilenir.

Bu ilk eserlerden anlaşıldığı gibi, Candice Breitz kullandığı araçlara titizlikle ışık tuttuğu görülüyor. Örneğin, "Rainbow Serisi" nde, monte edilen parçaların kesim kenarları net bir şekilde görünmeye devam ediyor ve perspektifler ve boyut ilişkileri de kusursuz geçişlere sahip olmuyor. Her ne kadar Breitz yeni bir gerçeklik yaratsa da, kırılmaları görünür kılıyor. Aşağıdaki çalışmalarda da, reklam, kartpostal ve porno dergilerinde yer alan küresel kitle kültürünün ikonografisi odak noktasını oluşturuyor. Aynı zamanda sanat tarihçisi olması sebebi ile görsel miras ve tarihi malzemelerle güvenle oynayabiliyor.

1999'da, Candice Breitz kendi ana çalışma aracı olan video ile buluşur, ancak hareketli resim ve dilin kullanılmasına rağmen, çalışma yöntemi fotomontajlarla bazı benzerlikler taşır. Ne belgesel nitelikte çalışır ne de eylemler icat edip onları kaydeder. Yine de çalışmaları hep performatif unsurlar içerir. "Babel Series" adlı çalışmasının ilk bölümünde rock ve pop dünyasının kitle kültüründen tercih ettiği ve onlarla yepyeni ve karıştırılmaz bir yapının ortaya çıkmasını sağlayacak düzenlemeler ve montajlamalar yapar. Yıldızların aksiyonlarını, videoda (kendi) sahnelerinden kopmayacakları kadar kısa sekanslara indirger. Bu, izleyicinin, hayranının, idolleriyle özdeşleşmesini imkansız hale getirmektedir. Bunun sonucunda, geriye ses görüntüsü olarak algılanan, içeriksiz dilsel parçalar kalır. Bu ve bunu takip eden video yerleştirmelerinde Candice Breitz'in ilgisi gittikçe eğlence edüstrisinin pop ikonlarının ve onların aynı zamanda bir kimlik inşaaası oluşturmak amacıyla senaryolaştırılmış yaşam planlarının kültürel kodlarına yoğunlaşır.

Sergide yer alan "Factum Kang"(1) adlı çalışması, 2009 yılında Toronto'da gerçekleştirdiği "Factum"(2) serisinden doğdu. Candice Breitz bu çalışmada, onları biçimlendiren en önemli yıllarında birlikte büyüdüleri tek yumurta ikizleri ve üçüzlerle 6-7 saatlik görüşmeler kaydetti. Röportajlar konuşmacılarla bireysel, tek bir soru katalogunun kullanıldığı, çoğunun da ev ortamını seçtiği farklı yerlerde gerçekleştirdi. Konuşmacılar mümkün olduğu ölçüde kıyafet, saç modeli, ve makyajları açısından aynı görüntüyü vermeliydiler ancak hepsi buna uymadı. Böylece her konuşmacı hikayesini, olaylara bakış açısını sunabildi. Sorular çocukluk çağı, kardeşler arasındaki rekabet, aile hikayeleri ve aynı zamanda şimdiki dünya görüşüne yönelikti.

Breitz, kendi senaryosuna göre iki kanallı ve üç kanallı video yerleştirmeleri şeklinde bu materyali kısalttı ve kesti. Röportajlar yan yana asılı iki veya üç ekranda paralel olarak görülmektedir. Böylece cevapları doğrudan birbiri ardına duymak ve aynı zamanda tüm katılımcıları aynı anda görebilmek mümkündür. Röportajı yapılan kişilerin sözel ifadelerine kadar gösterdikleri performanslarının bazen tamamen benzer olduğu, bazen de oldukça farklılaştığı dikkat çekicidir. Bu, algılamının son derece öznel olduğunu gösteriyor; aynı olay, olayın bir parçası olan iki birbirine çok yakın kişi tarafından çok farklı bir şekilde tanımlanabilmektedir. Doğuştan gelen davranışlar ve özellikler insanın sadece bir tarafını oluşturur. Diğer bireysel sosyalleşmesiyle belirlenir.

U.Z.

1. Serinin adı, Robert Rauschenberg'in neredeyse birbirinin aynı, 1957'deki iki eşzamanlı Kombine Resim Sergisi "Factum I" ve "Factum II" ye dayanıyor. İlk bakışta, kendiliğinden soyut dışavurumculuğun ruhu ile resmedilmiş bu tablolar, tekrarlanan, planlı, kendiliğinden gelişmeyen bir eylemden ortaya çıkıyor.
2. Bkz. Çalışmanın ayrıntılı bir açıklaması: Ausst.Kat. The Power Plant: , Candice Breitz: Same Same, Toronto 2009, S. 19

## Tony Cragg

### "Heykeltraşlık daha yeni başladı"

Tony Cragg, 20. yüzyılda şüphesiz İngiliz heykel geleneğinin meşru önemli halefi olarak kabul edilir. Kendi ülkelerinde, Henry Moore'un baskın figürasyonuna karşın 1960'larda "New Sculpture" fikrinden doğan ve Richard New, Anthony Caro, John Hilliard veya Gilbert ve George tarafından geleneğe alternatif olarak formüle edilen bir rekabet oluşmuştur. Heykel kavramının radikal bir biçimde genişlemesi, örneğin Richard Long tarafından gerçekleştirilen doğaya açılım, genç Cragg'i oldukça etkiler: bu örneği takip ederek, günlerce yaya olarak veya doğada bisikletle dolaşır. Yenilikçilerin estetik-teorik yaklaşımından daha çok, onda nesnelere duyduğu tutku hakimdir. Bu tutkunun etkisi altında heykeltıraş pratiğini kavramlar aracılığı ile oluşturur. Doğada, ilk çalışmaları için materyali "bulur", materyali toplar, eve getirir ve buluntulara yeni bir form verir: bu şekilde ilk duvar çalışması ve "stacks" yaratılır. Bu dönem Tony Cragg için aydınlatıcı deneyimlerdir. Hiçbir şeyin yeniden icat edilmesi gerekmemektedir, dünya zaten her şekli içinde barındırmakta ve hazırda tutmaktadır. Sanatçının eserindeki buluntuları için, kimyasal bir etkileşimde olduğu gibi yeni bir bağlam oluşturması gerekmektedir. Bu yolla, dünyanın aslında gizli kalmış birliğini, tekliğini deneyimleyen üstü örtülü bağlantıları görünür hale getirir.

Sanatçı, aşağıdaki eserlerde yapısal ilişkileri sistematik olarak inceler. 1981'de gerçekleştirdiği duvar montajı "More&More&More" için artık malzeme kullanmaz, farklı renklere boyanmış üç ahşap panel kullanır. Bunlardan, çizim ile sembolik olarak soyutlanmış günlük nesnelere biçimleri - örneğin mayo, araba, televizyon, güneş gözlüğü – kesitleri alır. Ancak yalnızca çizilen ve kesilen şekil değil; aynı zamanda ahşap plakada kalanlar da tasarımın bir parçası haline gelmiştir. Şekli olan ve olmayanları duvar zemininde yeniden ilişkilendirir.

Merak ve malzeme kalitesinden aldığı mutluluk, Tony Cragg'in görsel çalışmalara akmasını sağlamıştır. Sonuçta, onun için tasarımın anahtarı malzemenin özelliklerinde yatar: Malzeme ve malzemenin yapısal nitelikleri yeni şekiller bulmaya yönelik hayal gücünü canlandırır. Sistematik incelemeler neticesinde, bir kez tasarlanmış bir şekil karakterini yaratmak ve psigonomik bir şekilde çoğaltmak sanatsal fikir üzerinde çalışmanın bir sonraki adımını oluşturur. 1997'de Venedik Bienali'nde, yapıldığı yıl sergilenen "Flotsam" heykeli, yeni bir malzeme ile 1980'li yılların sonlarına ait yeni bir temayı devam ettiren bir çalışma grubuna aittir. O sırada, "Benches – Banklar" adlı çalışmada malzeme kumtaşıdır. On yıl sonra, yeni bir plastik malzemenin tabakalaşma özelliği bu şekil formülasyonunun - istiflenmiş kapların – mekânda geleneksel malzemeyle erişilemeyen şaşırtıcı bir dönüşü mümkün kılar. 1994 yılında yapılan bir röportajda Tony Cragg, çizimin anlamı ile ilgili: "Beni uzun süredir büyüleyen bir konu, görünmez dünyayı görünür kılan görüntüler arayışıdır. Bugün içinde yaşadığımız dünya, 100 yıl önce tamamı ile bilinmeyen sayısız görünmez şeyden oluşuyordu (...) Bu yüzden fikrimce çizim, buna benzer algılanamayan süreçleri tanımlayan mucittir. Çizim, yeni bir eser için sadece Prima Idea'yı değil, aynı zamanda bilim ve araştırmaların bulgularına dayalı hızla hareket eden dünyayı, algılayabilmeye yönelik hizmet eden bir araçtır. U. Z.

## **Marianne Eigenheer**

### **"Your Time, my World" - Senin Zamanın, Benim Dünyam**

Sergide yer alan üç fotoğraf eserinin başlıkları, Marianne Eigenheer'in sanat anlayışı ile ilgili ana yapıtaşlarına değiniyor. Çalışmaları, kendisi ve yaşam dünyası ile yakından ilintilidir. Sanatsal gelişimi kişisel gelişim ve özgürleştirme yolu olarak görülebilir - kendi beklentilerine yönelik çalışmaya el veren, dışarıdan taşınan beklentilerinden arındıran bir yol. Bu yol her zaman basit bir yol değildi, uzun molalar ve sapaklardan oluşur. Sanatçı bu yolu, bugün karıştırılamaz konumuna ulaştığı, İsviçre'nin "içselliğinden" uluslararası tartışmalara taşınan, göz önünde olan sanatsal varlığının belirsizliği içinde, büyük bir enerji ile takip etti. 1970'li yıllarda, öncelikle gerçeküstü etkileri tutarlı bir şekilde formüle ettiği kara kalem çizimler üzerinde çalışır. Ağır sembolik bir arketipik şekil kanonunu temel alarak, kişisel mitleri formüle eder. 1970'li yılların sonunda görsel araçları azaltır ve dili sınırlandırır; Anlatısal çeşitlilik yerine, çerçevesi net olarak belirlenen formları daha az sayıda kullanır, kurşun kalem ve pastel tebeşir yerine, fırça ve renkler kullanır. Birkaç renk - mavi, kırmızı, sarı - beyaz, siyah, bazen altın rengi yeterlidir. Son yorumları açık bıraksalar da figüratif fikirleri canlandıran işaretler bulur.

Konsantre bir yaratıcı fazında, Marianne Eigenheer biriken potansiyeli patlatırcasına açığa çıkarmak için, enerjileri toplarcasına günlük olarak birkaç düzine sayfa yaratılabilir. Çıkan sonucu artık düzeltmiyor: ya tutarlı olarak algılıyor ya da tamamen reddediyor. Sanatçı, ikisinden birinin tavizsizce gitmesine izin veriyor. Çizim başlıklarında, Marianne Eigenheer, üretkenliğinin ikinci tanımına atıfta bulunulan roman ve masal karakterlerinden alıntı yapmayı seviyor. Çizim çalışmalarına paralel olarak yazılar, hikâyeler ve şiirler yaratıyor. Hayalci ve efsanevi eğilimler gösteren metinler, gerçek ile kurgusal olanı, biyografik ve okunmuş olanı birbirine bağlıyor. Harikalar Diyarı'ndaki Alice gibi, Marianne Eigenheer de gerçeklik aynasının arkasındaki fantastik olaylarla dolu gerçekliğin alanlarına bakıyor.

Daha taze işlerinde fotoğrafçılığı yeni bir araç olarak kullanıyor. Hızla değişkenlik gösteren işlem özellikleri, kısa sürede ve yoğun bir çalışma ile sayısız görüntü oluşturmaya yönelik teknik imkânlar, onun çalışma tarzını destekliyor. Bunun dışında fotoğrafçılık bir mesafe yaratıyor: kişinin spontane hareketine, izleyicisine, yorumcusuna. Fotoğrafçılık el yazısını bastırma bile, resimdeki kişiselliği çok destekliyor. Sanatçı, çizimlerden daha fazla, yakalanan görüntünün arkasına çekiliyor.

"Your Time, my World" dizisinin üçlü ve çok biçimli takımlarının her biri, kişisel dünyadan özenle seçilmiş motiflerden oluşan birkaç tablodan oluşuyor. Fotoğraf kadrajının içindeki görüntü bulunur, çalışılarak elde edilmez. Buna rağmen içinde tesadüfen bulunanı barındırmıyor. "Your Time, my World" insanların bir ömür boyu raflarda veya duvarlarda sakladığı hatıraları gibi, akrabaların, meslektaşların veya idollerin fotoğraflarını, tatil manzaralarını, sanat eserlerini, çocuk oyuncaklarını, kitap ve dergilerini yakalıyor. Bunlar izleyici açısından, kökeni ve anlamı hakkında detaylı bilgi edinmek zorunda olunmayan özel emanetlerdir. Kendileri için konuşurlar. Fotoğrafta Marianne Eigenheer, bugünü ve geleceği, bilinen ve kurgusal olanı, gerçek ile kimyasal birleştiren kişisel arkeolojiyi yeni bir imaja dönüştürüyor.

U. Z.

## Ayşe Erkmen

### Mekân kavramı

"Here and There", renk ve biçimde birbirinden farklı 16 farklı trapez formundaki metal gövdeden oluşur. Bunları birbirinden tamamen farklı biçimde gruplamak mümkündür. Birinde, her gövdenin kendi yerine sahip olduğu mükemmel bir daire oluştururlar (Varyant 1), çünkü ancak o zaman üç boyutlu temel düzen mümkün kılınır, bu düzen aynı bir yapbozdaki gibi, benzersiz şekilleri nedeniyle oldukça karmaşıktır. Duvara yönlendirilmesi ile sergi mekânının ötesinde kapalı bir dairenin olası bir şekilde tamamlanması önerilmektedir. Diğer yerleşim ise, konuyla ilgili öğelerin mümkün olduğunca kişiselleştirilerek sergi mekânına yayılabilen, mekânı dolduran eksiksiz bir karmaşadır.

Ayşe Erkmen, eserleri ile sergi mekanı arasında bir diyaloga girer. Eserin ilk sergilendiği yer olan İstanbul'da bulunan Maçka Sanat Galerisi'nin duvarları ve zeminine eşit ölçülerle döşenmiş olan karolardan ilham almıştır. Minimal Art'ta Amerikalı sanatçı Carl André'nin bilinçli bir biçimde elementlerin geometrik ve materyal yapısındaki kusursuzlarını ima etmesi gibi, sanatçı da bilinçli bir şekilde düzenli ve kurallı, yine de değişik formlarda, farklı şekilde boyanmış elementlerle, Arte Povera mantığıyla, küçük yaş çocuklarca sıkça kullanılan, pedagojik blok kutusu ve yapbozu andıran formları aracılığıyla düzen düşüncelerinin temelini çürütür. Sanatçı, bu eserle temel yaşam deneyimleri ve büyük ölçüde bilinçaltına etki eden sanat, sanatsal görüntü ve yapısal algı, düzen ve açık karmaşa, değerlik, ucu açık soru ve yapılandırılmış cevabın estetik kavramlarının etrafında, sanatın doğasında olduğu sanılan bir söylemi hedefler. En basit ve de en güncel şekilde, çağdaş sanat heykelinde yaratıcı açıklık ile entelektüel hesaplama arasındaki üç boyutlulukta bir form bulma sorusuna yönelik bir resim yaratır. Aynı zamanda, 1976'da "Inside the White Cube" un yayınlanması ile tekrar ateşlenen, sanat ve sanatın anlamını oluşturan çerçevesini, sanat mekanını tartışmaya açar. Tüm algı düzeylerinde, bu sanat eseri iddia eder ki, oyunun şiiri ile yüceliğin hakkı arasında bir kutuplaşma meydana gelir. Bu kutuplaşma karmaşa ve elemanların karmaşıklığını birleştiren temel anlam arasındadır. Ayşe Erkmen, yalnızca kendi kurallarıyla tanımlanan sanatın bugünkü algısına dikkat çekmektedir. Bir sergi bağlamında ve sanatla ilgili bir söylemde yerleştirme, onu oluşturan unsurların formları ve düzenlenmesi sanatsal ve anlamlı bir ifadeye dönüşüyor. Bu ifade her türlü farklı bağlamda, seviyelendirilmiş bir anonimlik içinde çözülüyor. Bu, "Here and There" adlı eserin adının ne anlama geldiğini açıkça ortaya koyuyor.

Ayşe Erkmen'in kavramsal sanatı sanatsal sınır çizgisi deneyimlerini formüle ediyor. Çalışmaları materyallerin yanı sıra elementlerinin zihinsel özelliklerine ve olası yapılarına ve anlamlarına odaklanıyor. Çağdaş sanatın sentetik stratejilerini benimsiyor ve çalışmaları yaratıcı, muhtemel eleştirel bir şekilde yansımaları bir yorum gibi görünüyor.

W.M.

Kaynak: Ferdinand Ulrich (ed.), Ayşe Erkmen.

## Christine Hill

### U.Z.: İletişim olarak sanata olan özel ilginiz nedir?

C.H.: Okulda sözlüğü okumak için çok zaman harcadım. Nesnelere "gerçek" tanımına oldukça takıntılıydım. Benim için sanat en iyi şekilde iletişim kelimesi ile tanımlanır. Bir eseri sergilediğinizde başka ne yaparsınız ki? Yani işim izleyici için benim için bir tanım eklemekten oluşuyordu. Doğası gereği içe dönük ve kendi kendini yansıtan bir aktiviteyi bir diyaloga dönüştürme arzusu - onu dışa dönük niteliklerle zenginleştirmek - onu herhangi bir anlamsızlıktan özgürleştirme isteğidir. Eğlenceli olmalı, ama amaçsız da olmamalı.

### U.Z.: Duchamp'ın sanatı yaşam olarak tanımlayan modeli çalışmalarınıza uygun mu?

C.H.: Duchamp, hayatını iyi yaşamanın en iyi sanat olduğunu açıklıyordu. Yani olayları doğrudan yaşamdan süzmek en uygun kaynak gibi görünüyor. İnsanın sanatın sınırlarını genişletmeye devam etmesi gerektiğine inanıyorum. Bir şeyleri kendi yaşamınıza yansıtmak, onları güncel sanat kuramlarına bölmekten daha etkilidir.

### U.Z.: Sizin için performanslarla ilgili en heyecan verici şey nedir?

C.H.: Tabii ki, her şeyin gerçekleştiği anda orada olma arzusu var. Bir sanatçının moderatör ya da reflektör olması fikri benim için önemlidir, bu yüzden orada olmak önemlidir. "Performans", özellikle sanatla eşleştirildiğinde de sorunlu bir tanımdır. İnsanların düşünceleri derhal deneyimledikleri klişelere yönelir: çıplaklık, ateş, her neyse. Bu yüzden, günlük yaşamı "performansa" dönüştürmekten bahseden Goffmann'ın fikrine geri dönen bir tür "performans" yapmaya çalışıyorum.

### U.Z.: Çocukken ne olmak isterdiniz?

C.H.: Çocukken en sevdiğim oyun avukat olmaktı. Daktilo, karbon kağıdı ve en önemlisi, "isim ... adres ... yaş" vb. olan gazeteden kestiğim formlarla dolu bir dosyayla bodrum katımızda, kilerde işleyen bir ofis kurdum. İnsanlar geldiğinde, "avukat" için "müşteri"yi oynamalarını sağladım: formları doldurmak, masa başında konuşmak, iş yapmak. Bugün, her zaman yapmam gerektiğini düşündüğüm şeyi yapıyorum - yalnızca farklı koşullar altında.

### U.Z.: Üzerinde çalıştığınız proje ile birlikte saçlarınızı ve kıyafetlerinizi değiştiriyorsunuz. Proje için dış görünüşünüzü nasıl seçiyorsunuz?

C.H.: "Kostümlü" görünmeden "uygun" görünmek önemlidir. Bir tiyatro oyunu oynar gibi görünmek istemiyorum ya da asla bir performans sanatı'na benzememeli. Normalde basitçe etrafa bakarak karar verilebilir: Örneğin bir rockçının ağartılmış saçları veya bir renge boyanmış bir tutam saç ya da tiftiklenmiş saçları olabilir. "Volksboutique" için "heidi misali" bir özellik olarak saç örgüleri seçtim. (ve tabii ki ikinci el kıyafetlerle). "Tourguide": At kuyruğu, temiz kesim - yan taraftaki kıza benzeyen biri. Projeyi ziyaret edenler, şehir içinde onlara rehberlik edecek böyle bir "arkadaş" "kiraladıkları" için mutlu görünüyorlardı.

### U.Z.: Berlin'e geldiğinizde nasıl hissettiniz ve şimdi nasıl hissediyorsunuz?

C.H.: 1991 yılında Berlin'e sanat okulundan mezun olduktan iki hafta sonra taşındım. Daha önce hiç ABD dışında bulunmamıştım ve Almanca bilmiyordum. Üniversite hayatımın devamı gibi görünüyordu. Hayatımı, hayatımın birincil motivasyonu yapmak. Bu hayattan bir şey çıkarmak. Şehri yapmak istediklerinin üstüne inşaa edeceğin bir model olarak kullanmak. İlk yıl sıradan görünen faaliyetlerle doluydu: Dil öğrenmek, şehri ve insanları tanımak. Bu hafife alınmamalıdır, hepsi iletişimsel görevlerdir. Açıkçası, işim bunlardan esinlenmişti. Berlin'de yaşadığım süre boyunca Avrupa'nın çeşitli şehirleri ve özellikle NYC "en çok heyecan verici kentler" olmak üzere öne çıkarılıyordu, ben de "bunların hiç bir fikri yok herhalde hiç Berlin'e gelmediler" diyordum. Ancak bugün, daha az kişinin Berlin'i keşfetmesini isterdim, benim heyecanımı alıyorlar. Şimdi, NYC, Berlin - ikisi de iş için somut materyal sağlayan yerler diye düşünüyorum. Şehirler fikir alabileceğiniz bir sözlük haline gelir. Denge hareketini seviyorum, bu yüzden şimdi iki farklı yerde çalışmayı deniyorum. Bir çalışmanın hep içe dönüklük ve dışa dönüklük arasında bir denge kurması gerektiğine işaret ettim ve sanırım bu o şehirlerde de bu şekilde yapıyor.

## **Magdalena Jetelova**

### **Atlantik Duvarı (1995)**

Norveç'ten İspanya'ya, Atlantik sahili boyunca bir dizi büyük beton siper, sığınak, nişan ve gözetleme kulesi uzanıyor: 1942-1944'de Alman müttefiki işgaline karşı Alman Wehrmacht tarafından inşa edilen "Atlantik Duvarı". 1974'de Fransız filozof Paul Virilio'nun "sığınak arkeolojisi" yayınlandı. Atlantik Duvarı'nın yıkıntılarına dayanarak, bir siper tipolojisi ve "askeri alan" felsefesi geliştirildi. Efsanevi yıkıntıların görünümü felsefi düşüncede savaş ve şiddet kategorilerini, askeri anıtlarla birleştirir.

Atlantik Duvarı'nın Jütland'taki kalıntıları ve Paul Virilio'nun araştırmaları, müttefik işgalinin 50. yıldönümünde, 1994-1995 yıllarında, Magdalena Jetelová'nın sanatsal bir projesinin konusu olmuştur. Sanatçı için büyüleyici olan, Paul Virilio'nun duvarın tarihsel öneminin yanında skandal olarak tanımladığı korkunç kütlelerin ve hacimlerin heykelsi, gizemli görsel doğasıdır: beton kütlelerin manzaraya kronolojik hatalı ile bütünleşmiş, fütüristik modernliği ve kendilerinin de bir resim olarak vücuda getirdiği mimari arketipleri. Öte yandan, Magdalena Jetelová'nın resmine, görünüşte askıya alınmış bir kaybolma süreci dahildir: denizin gelgitlerine maruz kalarak, su altında kalan binanın yavaşça kuma, denize, geçmişe ve geleceğe batması.

Paul Virilio'nun kitabından alıntılar bu algıyı sürdürüyor, güçlendiriyor ve anlam veriyorlar. Lazer ışığının ışıldayan, bir odakta toplanmış enerjisi, çizim ve dil, düşüncenin, sanatsal görüş ve daha derin anlam açığa çıkaran fikirlerin ifade biçimleridir. "absolute war becomes theatricality" sanki merdivenlerle iç tarafa doğru yönlendirilen ve bir sahne gibi açılan bir silah sığınağının içine atılan adımlara düşen bir bakışa yönlendiriyor. Anlamını yitiren sığınağın parçaları üzerinde sanatçı algıda kaybolan kırsal bölgenin üzerinde "area of violence " olarak adlandırdığı projeksiyonunu yansıtıyor. Bu tanımının kanıtlarını, çizimler ve fotoğraflar oluşturuyor. Alacakaranlık ve uzun pozlama süreleri sebebiyle, fotoğraflarda denizin ve ufku genişliğinde puslu bir örtü oluşturuyor; bu örtü korkutucu heybet ve anıtsal sürenin bir ifadesini taşıyan çok katmanlı fotoğrafların kaybolmasına karşı koyuyor.

Magdalena Jetelová'nın heykelleri, 1990'lı yıllardaki projelerinde coğrafi boyutları kabul eden alanları içerir. 1992'de, sadece İzlanda'nın kuzeyinde görülen, dünyayı çevreleyen bir sınır sisteminin parçası olan, aynı zamanda kıtaları birbirinden ayıran gerçek ve efsanevi sınırını, orta Atlantik sırtını temsil eden bir lazer çizgisi üzerinde çalışmıştır. Buna bağlı olarak elde edilen işlerde, büyümlü bir atmosfer kadar jeolojik bilgi içeren fotoğraflar ve manzaralar üretmektedir. Son olarak, sanatsal bir şekilde yapılandırılmış ve yorumlanmış, radar reflektörleri ile işaretlenen, bir uydu tarafından fotoğraflanan, Sidney'den New York'a kadar uzanan ve dünyayı çevreleyen bir coğrafyayı yansıtmaya çalışıyor. "Atlantik Wall" da da coğrafi ve tarihi bir çizgiyi algılamamanın nesnesi haline getirir, sanatçı yıkıntıların içinde bir hat takip eder, Paul Virilio'nun sivriltilmiş yorum boyutuna açık "askeri alan" cümlelerinde olduğu gibi, kendi bakış açısı ve perspektifinden "çizer" ve yeni yüklemelerde bulunur. W.M.

**Kaynak: Klaus Wolbert (ed.): Magdalena Jetelová. Orte und Räume - Locations and Spaces 1990-1996. Ostfildern 1996, özellikle P. 150ff**

## **Per Kirkeby**

### **Her şey hatırlanır - Per Kirkeby'nin resimlerine**

Per Kirkeby'nin 1991 tarihli "isimsiz" adlı çalışmasının koyu yeşil bir arka plandan siyah bir gölge gibi beliren ve hayali alana bir form olarak hükmeden ağaç kütüğü, onun ifade kalıplarından biri olabilir. Fakat bu, sadece olası bir çağrışım olmaya devam etmektedir, resmetmenin bir motifi ve aynı zamanda bir süreci olarak, şekil kendini tanımından ayrıştırıyor, sol taraftan gelen, resmin yüzeyi ile derinliği, renkler ve şekiller, yoğunlaşma ve çözünme arasındaki dengelyi oluşturan, yoğun sis dalgaları yaratan zarif fırça darbeleri ile resmin alanı içinde belirsizleşiyor. Benzer bir tabakalaşmayı, 1994 eserinde de, derinliklerin suyun yüzeyinden kendini her türlü tanımdan ayrıştırdığını ve aynı anda doğadaki yansımayı incelikle hatırlatan, renkli ışığın içindeki hareketlerinde sıvılaştığını görebiliyorsunuz. İlişkili nesnellik, boyama sürecinde çözülür. Tanıma yeniden tanımadan ayrıştırılır.

Her ne kadar Kirkeby'nin sanatsal yansımaları doğayı, figürü, bitki örtüsünü, manzarayı, atmosferi yansıtıyor olsa da, bir bilim adamı ve jeolog olarak da, görüntünün tarafsız sorgulanabilirliğine de hakimdir. Sanat üretiminde, algı sürecindeki belleğin, resimlerdeki görüntülerde olduğu gibi yoğunlaştığı ve sıvılaştırıldığı, akıcı ve geçici doğasına yöneliktir. Ressamın eserlerinde, görmeyi hatırlamanın bu algısal-psikolojik ve epistemolojik yaklaşımları, tarihi ressamlık tartışmalarından geçer. Per Kirkeby'nin resimlerinin gerçekliği, tabakalaşmalarda, kaos ve düzenin birbirine geçişlerinde, renk gradyanları ve yoğunlaşmanın form ve yapılar akmasıyla ortaya çıkan karmaşık bir deneyim, hafıza ve imgelem yapısıdır. Resim bu diyalektik içinde gelişir, ressamın araçları ile anlatı ve aynı zamanda tüm anektodlardan koparılmış dramatik görüntüler yaratılır. Görüntülerin güçlü bir anlatım güçleri var, ancak kesin tanımlar koyabilmeyi de mümkün kılmazlar. Tüm ikonografik dayatmalar resmetme sürecinde çözülür.

Ressamın ilk olarak ısrarla bir manzaranın jeolojik formlarını öne süren ve bir kaya duvarına atılan bir bakışı hatırlatan, 1998'deki eserinde de olduğu gibi, materyalizm renkler ve formlarda ve resmin çiziminde çözülmüştür. Sanatçı, somut hafıza ile resmin imgesel özü arasındaki sınırın bulanıklık ihtimallerinden, algılamaya yönelik yeni bir alan yaratır. Çizgilerin hareket izlerinde, kısmen üst üste binmiş katmanlarda, renklerin ve formların resimdeki maddesel yapısında, kompozisyonun aydınlık ve karanlık dramatiğinde, somut detaylar ortaya çıkar. Bizler hep resimlerin ötesine bakabiliyoruz. Bu, resimlerde anlamı taşıyan hafızaya ait bir durumdur. Bazen bir resim bu yüzden tanıdık gelir. Bununla birlikte, bilinmeyene yeni, farklı bir keşif isteği gelişir, hatırlama ve sezgiyi yorumlamak, algıyı resim sürecinde öne çıkararak soyutlanmasında direktmek, Per Kirkeby'nin resim sürecine yol açmaktır.

W.M.

**Kaynak: Armin Zweite, Per Kirkeby. Resim Çizim Heykel, Sanat Koleksiyonu Kuzey Ren-Vestfalya Düsseldorf, Köln 1998**

## **Joseph Kosuth**

### **Art as Idea as Idea**

Joseph Kosuth, ABD kavramsal sanatının önemli temsilcilerindendir. Onun sanatı, estetik veya ikonografik sorular yerine, tanımlayıcı sorularla ilgilenir. 1981 yılında sanatta kavramsal yaklaşımı şöyle tanımladı: "İşlenmemiş *ready-made* ile sanat yönünü değiştirdi: dil biçiminden söylenenlere (...) Bu görüntü biçiminden tasarıma doğru giden değişim "modern" sanatın ve "kavramsal" sanatın başlangıcıydı. Buna göre, kavramsal sanat, görünürden vazgeçen, sanatçının eskiz veya bir sertifika aracılığı ile formüle ettiği saf fikrini hedefler. Bu şekilde ortaya konan bu fikrin, bir sergide sunulacak materyal bir görünüm alıp almayacağı sanatsal gerçeklik açısından önem taşımamaktadır.

Kosuth'un ilk çalışmaları, filozof Ludwig Wittgenstein'in fikirlerinden etkilenmiştir. 1965' de "One and Three Pans" adlı eserin de bir parçası olduğu "Protoinvestigations" serisi bu



konuya dayanıyor. Bu seri üç bölümden oluşur. Tava ve bu tavanın gerçek boyutlardaki siyah beyaz bir fotoğrafı ve sözlük tanımı; nesne ve iki gerçekleşme yan yana bir duvara monte edilmiştir. "Protoinvestigations" Wittgenstein'in tautolojik eserlerine yöneliktir: iş kendi kendine tarif eder fotoğraf ve sözlük tanımı sadece tasvir edilen nesneye atıfta bulunur ve işin dışında kalan gerçeklere atıfta bulunmaz. Eşzamanlı bir şekilde, bir yandan görüntünün ve görünür kılınanın kimliği veya kimliksizliği, bir yandan da resimli ve dilsel temsil biçimleri sorusunu gündeme getirmektedir.

Joseph Kosuth daha sonra yaptığı çalışmalarda, 1966 sonrasında analitik karakterini vurgulamak için belirlediği "Art as Idea as Idea" alt başlıklı eserleri, görme ve dil arasındaki ilişkiyi araştırmaya devam eder. Wittgenstein aynı zamanda bağlamsallığın, yani bir kelimenin dilde kullanımının, tanımın oluşturulması için en önemli hareketi oluşturduğunu formüle eden bir öncüdür. Bu araştırmalardan biri, üç örneğini sunduğumuz "Definition" dizisidir: "Purple", "Volume" ve "Meaningless", üçü de 1966-1967'ye dayanmaktadır. Bunlar, duvarda asılı duran, fotoğrafik büyütülen sözlüksel tanımlardan oluşuyor. Aynı şekilde – (foto) grafik bir imge olarak kullanılan dil aracılığıyla – mantık ile algınan dünyadan ("Purple" ve "Volume") gelen kavramları ve düşünce dünyasından soyut tanımları ("Meaningless") temsil ederler.

İlk çalışmalarına, sanat ve dili içeren sorulara, eleştirel aydınlatıcı eserler serisi "Investigation 1-10" ile 1966-1974 yılları arasında devam ediyor. Giderek saf sanat bağlamının incelenmesinden, sanatın dil gibi duran sosyal bağlamlarına yöneliyor. Kosuth kaçınılmaz bir şekilde, 1960'lı yılların sonlarında, metin afişleriyle ilk kez sergi alanının "white cube" dışına çıkarak yaşamın gerçeklerine dönüyor. O zamandan beri, felsefi soruları ve edebi eserleri çevreleyen iç ve dış mekânlara yönelik çok sayıda metin ve görsellerin birleşiminden doğan eserler oluşturmuştur. Ancak, fotoğraf çalışmalarında önemli bir araç olmaya devam etmektedir. Bunu 1987'de gerçekleştirdiği "O & A/ F! D! (to I.K. ve G.F.)" adlı iki parçalı metin dizisi çalışması da göstermektedir. Metin ve resim alıntıları, farklı temsil modlarına sahip farklı bağlamlardan gelir. Çalışmada, örtülerek karşılıklı gizlenme yoluyla birliğe zorlanırlar ve bu yolla deşifrenmeyi bekleyen yeni bir anlam bağlamı oluştururlar. U. Z.

## **Marie-Jo Lafontaine**

### **Ateşin son derece güzel şiddeti**

#### **Marie-Jo Lafontaine yangın resimlerine dair**

"Her Melek Korkunçtur", 1992'de Marie-Jo Lafontaine tarafından gerçekleştirilen bir video yerleştirmesinin başlığıdır. İzleyiciyi korku ve hayranlık arasında yoğun bir fiziksel ve duygusal deneyime sokan, on beş ekran, izleyici dairesel, çelikten bir heykelde tutarcasına, ateşli bir deniz görüntüsü ile santrifüj etkisi yaratan bir hareketle çevreler. Başlangıçta yer alan kısa resim sekansları ve rap müziği ilk başta patlak veren Amerikan ırksal çatışmalarına işaret eder. Kısa bir ayarda başlıklı ve meşaleli bir adamın görüntüsünü canlandırır. Çığlıklar, silah sesi ve bir helikopter sesi korku ve şiddetin atmosferini yoğunlaştırır. Sonra geleneksel ritimler ve nihayetinde yanan ateşin sesini duyarsınız. Görüntüler volkanik püskürmeler ve yanan yağ algısını uyandırır. Sonunda büyük bir patlama, duman, sessizlik - fırtınadan sonraki sakinlik. İmge dizisi anlatsal bir süreklilikten yoksundur, hızlı değişkenliği, algının etkili yoğunluğunu artırır.

Üç resim bu çalışmayla bağlantılı olarak geliştirildi: fotoğrafların atmosferini tek renklilik ile kusursuz bir şekilde birleştiren aynı zamanda masif siyah çerçevedeki sunağa yükselten sütunlar gibi, monokrom tablolarla birleştirilen fotoğraflar. Burada söz konusu olan ateşe duyulan hayranlık ve efsaneleridir.

İnsanlık tarihi, hem reel tehdit hem de egemenliği arasında hem de efsanevi ve mecazi anlamlarıyla ateşe bağlıdır. Doğanın gücünü ve kontrolünü sembolize eder ve insan uygarlığının arındırıcı, yenileyici bir katarsis gücü olarak da mitlerde ve ritüellerde merkezi bir rol oynar. Ateş, güçlü duygular ve tutku, aynı zamanda şiddet ve ölüm için bir metafordur. "Her melek korkunçtur" (1996), ateşin büyüğü ve ihtişamının saf, maddi olmayan bir görünümünün yanı sıra, ürpertici, tüketici korkunçluğunu içerir. "... Çünkü güzel olan, katlanmak üzere olduğumuz korkunç olanın bir başlangıcından ibarettir, buna hayran kalıyoruz çünkü sessizce, hiçe sayarcasına bizi yok ediyor. Her melek korkunçtur." Rainer Maria Rilke'nin "Duino Elegies" in başındaki bu sözleri, Marie-Jo Lafontaine'in resimlerinde ateşin büyüğüne isim ve ilham verir. Melek, görünürde daha yüksekte yer alan görünmez bir anlamı ile ölümü sembolize eden, görünürün güzelliğini yakalamak isteyen şairi temsil eder. Meşaleyi karanlıkta tutan başlıklı adamın fotoğrafı, insan ve ateş imajını, tehdidin ve potansiyel olarak yıkıcı gücün aşılması zor, ateşle birleşen, bireyselleşmiş bir güç kültürü alegorisine dönüştürüyor. Gecenin sınırsız karanlığında geminin denizde bir meşale gibi yanmasına andıran alevler - resimde, metafor olarak görülen - özlemin klasik romantik görüntülerinden birini tüketir. Bir ana motiv gibi, Marie-Jo Lafontaine çalışmalarında, Martin Heidegger'in ölüm kavramını, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak kullanır. Heidegger'in bilinci bu yüzden, insanın davranışını ve duygularını kontrol etmeye, onları imgelerken yoğunlaştırmaya veya kısıtlamaya yönelik geliştirdiği temel gücüdür. W.M.

**Kaynak: Nehama Guralnik, Marie-Jo Lafontaine.**  
**"Her melek korkunçtur" Tel Aviv Sanat Müzesi, Tel Aviv, 1992**

## **Nam June Paik**

### **Güzel Yeni Dünya**

İçi boşaltılmış bir TV gövdesi ve yanan bir mum, Nam June Paik'in "Candle TV"sinin malzemesini oluşturur. Farklı teknolojilerden gelen sıradan gündelik nesnelere, bir içerik birliği oluşturmak için birleştirilir. İzleyici için alışılmadık bir yorum yelpazesi açılır: görüntü aktarımında kullanılan teknik mühendislik, fonksiyonel çalışmayan bir dış görünüme indirgenir. Sanatsal müdahale tüm elektronik aksamı ayırır, geriye sadece boş gövde kalır. Tüm dünyadan görüntüleri günlük hayata aktaran tüp yerine, bir mum titrer: teknik öncesi zamanlardan kalma eski bir aydınlatma aracı.

Kitle iletişim araçlarının dengeleyen gücünün eleştirilmesine ek olarak, karışımlarından Nam June Paik'in karakteristiğini simgeleyen mizah, deneysel ve düşünsel tutkuları - ve elbette yapısızlaştırmadan yeni bir şey yaratmayı başaran radikal yaklaşımı görülür. Pasif bir bilgi edinim aracı, mum alevi içinde gerçek yaşamı geliştiren bir tefekkür aracı haline gelir. İzleyici, düşüncelerine ve içsel görüntülerine meditasyon için boş zaman ve alan sunulmasından, aktif bir katılımcı haline gelir.

Nam June Paik, 24 yaşında Almanya'ya müziğinin izini takip ettiği için geldi. Paik, akustik üretim için sunulan elektronik olanaklarının yanı sıra televizyon teknolojisinin olanaklarından etkilendi. 1960'lı yılların başında, sanatçı, televizyon ve elektronik müzik arasındaki ilişkiyi keşfetti. Kendini teknik gereklilikler ile ilgili hazırlar, cihaz yapılarını devre şemaları aracılığı ile tanımaya çalışıyor. Tekniğe yaptığı ilk girişimler, görüntü aktarım aracı dışında görüntülerden geriye çok az şey bırakan müdahale girişimleridir.

Paik, televizyonun sanatsal dönüşüm konusundaki olanaklarından emindir. 1965 yılında, "Kolaj tekniğinin yağlı boyanın yerini aldığı gibi, katod ışın tüpü (TV) perdenin yerini alacak. Bir gün sanatçılar bugün boya fırçaları, kemanlar ve çöplerle çalıştıkları gibi kapasitörler, dirençler ve yarı iletkenlerle çalışacaklar." Ve o haklı çıktı. Kendisi yeni video sanatı alanındaki en önemli uyarıcılardan biriydi. 1965 yılında ABD'de yeni tanıtılan kayıt cihazlı portatif kamerayı satın aldı ve kendi video kayıtlarını üretti. Japon sanatçı Shuya Abé ile

birlikte yalnızca gerçekliğin fotoğrafını çekmeyi değil aynı zamanda biçimini, rengini ve sırasını değiştirmeyi ve hatta sanal gerçeklik resimlerini yaratmayı mümkün kılan bir video sentezleyiciyi geliştirdi. İşte tam burada bugünün bilgisayar kullanımıyla olanakları arttırılmış yapay görüntü geliştirme dünyasının başlangıcı yatmaktadır.

Sergi, 1970'li yılların radikal konumunu, 1990'lı yılların eseri ile karşılaştırıyor. "İnternet Sakini", Paik'in 1960'lı yılların ortalarında "Big Brother" in karikatürü olarak icat ettiği Robot ailesinin bir takipçisidir. Bunlar, teknik cihazlardan oluşan insansı varlıklardan oluşur. Güvenlik kamerası, Polaroid kameraları ve laserdisc oynatıcılar gibi araçlar da kullanılmaz: ses ve görüntüde her şeyi kapsayan bir gözlem böylece sembolik bir gerçeklik haline gelir. Nam June Paik, Batı'da Asya'dan daha uzun süre yaşadı. Uzakdoğu kültürü ve felsefesinden etkilenmiş olmasına ve orada belirleyici dürtülere sahip olmasına ve diğer taraftan sanatta önemli yenilikleri başlatabilmiş olmasına rağmen, kendisinden "Ben yine de yabancıyım" diye bahsediyor. O muhtemelen hep "dünyalar arasında" duran kişilere ait olacaktır.  
U. Z.

## Giuseppe Spagnulo

### Toprak, Çelik ve Ateş

Giuseppe Spagnulo'nun yapıtları, farklı bir zamandan geliyormuşçasına arkaik bir etki bırakıyor. Bir yandan, bu temel çalışma şekli, diğer yandan da basit formlardan ve hepsinden öte, heykelleri için seçtiği iddiasız malzemeden kaynaklanıyor. Spagnulo, sanatsal kariyerine dünyadaki tüm malzemelerin içinden en doğal olanı seçmesi ile başlar. Babasının seramik atölyesinde öğrenilen günlük nesnelerin imalatının ötesinde, killi toprak, karakteristik özellikleri tasarım izleri boyunca okunaklı kılan sanatsal bir malzeme haline geliyor. Daha sonra ikinci malzeme olarak demir ve çelik ekleniyor.

Sanatsal süreçte onun doğasında barındırdığı işleme olanakları ile materyalin ilk sırada yer almasını sağlayan sanatçının kendisidir. 1988'de şöyle yazar: "Toprak bir çalışma malzemesidir. Seramik toprakla yapılır; Dünya seramiğin bir çalışma malzemesidir. Ve böylece daire kapanır: Heykel tüm malzemeleri kullanır. Toprak - Seramik - Heykel, değişimi ve süblimleşmeyi, sanatçının yaratıcısı olduğu yangında öğrenir. Ateşle ilgili açıklanamayan bir şey var: bu, zanaatkarları ve sanatçıları şekillendiren Hephaestus'un, yaratıcı Dionysos ile buluşmasıdır." Spagnulo, böyle bir geleneği betimleyerek ortaya koyduğu zorlukların elbette farkındadır. Sanatçının bir yaratıcı olduğunu iddia etmesinden, ilahi yaratma eylemini takip etmekten, yaşayan dünyasını bir kil yığınının yaratması anlamını ifade eder. Ateş sanatçının dünyasına süre verir, tahrip etmez, korur. Ateş aynı zamanda diğer malzemeleri şekillendiren elementtir.

Metal ile çalışılan tasarım süreci, seramik çalışmanın tam tersi anlamına gelir: formun yavaşça şekillenmesi yerine, el işçiliği çalışma sürecine hakim olur, ani, aşırı kuvvet etkileri ve hızlı kararlar önemlidir. Burada da Giuseppe Spagnulo küp, küboid, küre, disk, dikdörtgen ve daire gibi basit plastik formlardan yola çıkar. Ancak ilk biçim değil, malzemeye etki eden kuvvetler, malzeme özellikleri ile birlikte, plastiğin yeni oluşturulmuş halini mümkün kılar. Döverek ve keserek malzemenin sırları açığa çıkar. Sanatçının müdahalesi, biçimlendirici kararın kısa anı, orijinal biçimin düzenine "müdahale ediyor".

Fakat Spagnulo'yu dış görüntüden ziyade, formun yaratıldığı süreç ilgilendiriyor.

Yüzeylerdeki çalışma izleri metalde de kalır ve üretim süreci hakkında bilgi verir. Metaldeki en eski eserler grubu, sergide 1972'nin bir versiyonuna yer verdiğimiz "Cerchi spezzati" dir. 1981'de bununla ilgili "Büyük bir viraj, acımasız değil, ama arkaik (...). Büyük bir makine onu eğdi, büyük bir ateş onu kesti. Ateş benim ellerimde bir şimşekti. Kesilmemiş bir noktayı kor haline gelene kadar ateşe tuttum ve kendine geri eğdim "dedi

Giuseppe Spagnulo, malzemenin direncine dayanarak iki ve üç boyutluluk arasındaki sınırdaki hareket eder. Bu yaklaşımdan hareketle çizim serileri ve döngüleri de önem kazanır. Siyah boyaya kum ve kül ekleyerek, sanatçının kil çalışmalarında iz bıraktığı gibi, elementer şekilleme arzusuna ifade kazandırılan, yüzeyde iz bırakan plastik nitelikler kazanırlar. U. Z.

## herman de vries

### ... durum ne ise

Bir bilim adamı olarak, herman de vries, genç yaşta oldukça kuşkucuydu. Küresel bir koleksiyon ve gözlem projesine başlaması için gerekli soğukkanlılığa erişmesi için yıllar harcadı. Sanatsal çalışmalarının başlangıcını ellili yaşlarda gerçekleştirdi. İlk olarak, çizimler, şekilsiz görüntüler, rouvés kolajları – tesadüfi keşfedilen nesnelere kolajlar oluşturdu. Tesadüfleri kabul etmeye hazır olması, gelecekteki yapıtlarının çalışma prensibi haline geldi. Ona göre, Hollanda'daki ZERO hareketinin merkezinde bulunan monokrom beyaz faz, bir yandan sanatsal araçları en aza indirmek, diğer yandan "tabula rasa" anlamında yeni gelişmeler için başlangıç noktası oluşturabilmek anlamına geliyor.

Bilimsel araştırma, sanatsal tutum ve felsefi dünya görüşü bütün çalışmalarını belirliyor. 1967'de Almanya'ya taşındı. Doğada huzurlu bir yer aradı ve onu Aşağı Franconia'da buldu. Steigerwald ile büyük stüdyosu kapısının hemen önünde bulunuyor: 200 km<sup>2</sup> doğal orman. "Bildiğimiz her şey dünyada bulunur, dünyadır. Eğer bir şey gerçekse, oradadır (aksi takdirde bulunamazdı)." - Aralık 1994 ile Ocak 1995 arasında yazılan metinden alınan bu cümle, herman de vries'in sanatsal anlayışını ve dünya görüşünü hem şiirsel hem de kesin biçimde yansıtır. Fotoğraflarının yaratım sürecini de bu şekilde de tanımlıyor.

herman de vries'in sanat kavramı ayrıca Ludwig Wittgenstein'in "Dünya, olay ne ise o dur" cümlesiyle ilgili pozitivist görüşünü de içeriyor. Bundan sonra, bilgi gerçeklerin bir kopyasıdır. Bu bağlamda doğa her işin başlangıç noktasını oluşturur. herman de vries doğayı tanımlamaz, ancak doğrudan materyal olarak kullanır. Sanatsal müdahale azamidir. Müdahale eser sınırlarının tanımında ve kesitin seçiminde bulunur. herman de vries, gözüne kestirdiği doğanın parçasına uygun bir çerçeve seçer (tam anlamıyla bir resim çerçevesi). Örneğin, "Rasenstück" te, bulunduğu bir çayır parçasını kesip cam paneller arasında presler. Kaynak materyali doğaldan sanatsal içeriğe kaydırarak, sanatsal etkisini ortaya çıkarır. Bu şekilde, doğa ve kültür / sanatın karşıtlıkları eserde bir sentezle birleştirilir. "Rasenstück" aynı zamanda ünlü sanat tarihinin bir örnek modele işaret eder - Albrecht Dürer'in 1503 isimli çalışması. Rönesansta doğa, tefekkür ve imgeye değer bilimsel araştırma ve bilgi konusu olacak. Dürer'in programatik ifadesi, "Sanat gerçekten doğadadır; kim onu oradan koparabilirse, onun olur. Onu kandırırsanız çalışmalarınızda sizi kötüye kullanır" ifadesi herman de vries'in çalışmaları hakkında bir leitmotif görevi üstlenebilir. Ancak sanatçı olarak iddiasında daha mütevazı: kendisini yaratıcı tanrıya benzeyen bir sanatçı olarak değil, öğrenen ve koruyan olarak görünmek ister. Leonardo ile sanatsal etkileşim onun için bilince varma anlamına geliyor. Amacı dünyayı doğal düzeninde yakalamak. Bu şekilde, "toplama, keşfetme, koruma" görevini ciddiye alarak bir doğa müzesi yaratır. Bu yüzden Ekim 1992'de "ak dikenin altında iki gün" yaprak halinde birikenler üzerine dikkatlice yoğunlaşır. Görüntülerin sırasını belirleyen sanatçı değil, kendi yaşam süreçleri aracılığı ile doğanın kendisidir. Başka bir yerde, "terre provençale« için, Provence'de toplanan farklı renkte ve farklı yapılarıdaki toprakları resim yapacağı yüzeye yayarak gerçekliğin resmini kendi özü ile çizilmesini sağladı. U. Z.