

Eller İŖe, Düşünce Tanrıya

Bir sanatçı ancak, hazırlama ve yaratma süreçleri, teknik ve sanatsal süreçler, maddi ve manevi olgular, proje ve nesne gibi meseleler hep bir arada ve hiç kesintisiz uygun koşulları oluşturduğunda huzur içinde çalışabilir.

Bu sergideki sanatçılar, genellikle el işlerinde kullanılan kumaş, iplik, tuğla, yaprak, köpük, kurşunkalem gibi malzemeler aracılığıyla tekrara ve “el emeği”ne dayanan bir eylem içine giriyorlar. Böylece zihin, sözgelimi Oliver Herring’in örgü örme sürecindeki gibi sağaltıcı ya da Madeleine Hatz’ın “tuğla bir duvarın inşası” gibi dramatik bir eylem içinde olduğu gibi, ruhani bir düzeyde uyarılıyor, adeta dinsel bir esinle doluyor.

Bu sanatçıların yaratıcı süreçleri, çiçek düzenleme, resim, okçuluk gibi uğraşların yüksek bir bilinç düzeyi yakalamak için uygulandığı Zen pratiğinde olduğu gibi, tekniğin ötesine uzanarak Bilinçdışı’ndan kaynaklanan “sanatsal olmayan bir sanat” ya da mistik bir idmana dönüşüyor (*Eugen Herrigel’in ‘Zen ve Okçuluk Sanatı’ kitabına bakınız*). Dolayısıyla yapıt, sıradan malzemeleri, yaşayan nesnelere ya da varlıklara dönüştürme uğraşının bir metaforu oluyor.

Sanat ile zanaat arasındaki temel fark da elbette burada yatıyor. Kavramla, simgeyle, göstergeyle ilgili olan sanat, maddesel bir varlığın ötesine uzanıyor; zanaatta ise kullanılan malzemenin fiziksel değerleri üzerine odaklanmak yetiyor.

Teknolojinin pek çok genç sanatçı için temel bir araç haline geldiği dijital çağımızda, “Eller İŖe, Düşünce Tanrıya” sergisine katılan sanatçılar genellikle zanaat işlerinde, dekoratif sanatlarda ve hatta inşaat sahasında kullanılan türde malzemelerle çalışıyorlar. Sanat tarihine baktığımızda, taşların yontulduğunu, kâğıdın kesip biçildiğini (Matisse) görüyoruz. Bu sergiye katılan sanatçılar da kendilerini son derece meşakkatli işlere adanarak, yapıtlarında sıradışı biçimsel ölçütler yakalıyorlar.

Kendine özgü bir örme biçimi yaratan **Oliver Herring** (teyp, Mylar gibi malzemelerle), örgüyü arzu, kayıp ve sağaltım gibi meselelerle yüzleşmek üzere kullanıyor. Örgünün tekrara dayanan süreci, Herring için zamanın geçişine dair bir

çağrışım yaratarak hem yaşamın kendisine hem de ölümün kaçınılmazlığına işaret ediyor (*Starr Figura, "Modern Sanatlar Müzesi'nde Projeler", 1996*). Sanatsal kariyerine ressam olarak başlayan Herring, sanat ortamındaki yakın bazı arkadaşları genç yaşta AIDS'ten ölüncü sağaltıcı bir uğraş olarak annesinin kendisine öğrettiği örgüye başlamış. Korku, ızdırap, keder gibi yoğun duygularla yüzleşebilmek için geleneksel olarak kadınların uğraşı olan, resim ve heykel gibi "güzel sanatlar"a da alternatif olarak görülen el işine dönmüş. Yalnız başına yapılan bir iş olan örgü, geleneksel olarak sevilen birini rahatlatmak ya da korumak adına yapılır. Bu sergide yer alan *Büyük Yuvarlak Yüzey* (2001) başlıklı yapıtta gördüğümüz gibi örülmüş çizgi, tıpkı bir daire gibi başı ve sonu olmayan bir sonsuzluk olarak varoluyor. İsrail'in "Barış Yılı"na davet edilen yüz uluslararası sanatçıdan biri olan Oliver Herring, burada bir performans gerçekleştirerek gündeğumundan günbatımına dek çölde kazılan bir çukurda kalmış. Sanatçının oradayken günlüğüne yazdıkları, oldukça şaşırtıcı: "Umduğuma çok yakın, son derece basit ve saf bir deneyimdi: Bir yaşam süresinin metaforu olarak ışık üzerine bir tür meditasyondur bu. Ben örgü örüyorum ve bu öyle güzel bir ritim oluşturuyor ki, doğal olan ve çevrele son derece özdeş bir eylem içinde hissediyorum kendimi. Bu performansı 'Karanlıkla Örülü' olarak adlandıracağım. Karanlıkta içeri giriyorum, karanlıkta dışarı çıkıyorum ama düşüncelerimde ikisinin arasındaki güne odaklanıyorum."

Joan Backes, *Yapraktan Halı* (2003) başlıklı yapıtını, kültürel kimlik olgusu ile ormanlar arasında kurduğu yakın ilişki bağlamında sunuyor. Bu yapıt, Emerson'un "Orman Notları" ya da Thoreau'nun "Maine Ormanları" gibi, ormana adanmış lirik bir şiir niteliğinde (*Jon Proppe, "Patikasız Orman için Bir Deneme", 2003*). Backes, geleneksel anlatım biçimlerinin kavramsal yaklaşımlarla ve yerleştirme teknikleriyle uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde nasıl bir araya getirilebileceğine dair belli bir örnek oluşturuyor. Kişisel deneyimler ve estetik üzerindeki odağını yitirmeden ekolojik meselelere değinen *Yapraktan Halı*, sanatçının seçtiği konuya dair yoğun ilgisini ve sevgisini ortaya koyuyor. Sanatçı bunu şöyle ifade ediyor: "Yapraklardan yaptığım halı, sonbaharda dışarıda uçuşan yapraklardan esinlenen bir yapıt. Dışarıdan gerçek yaprakları galeriye getirip koruyarak yalnızca ekolojik meselelere göndermede bulunmak değil, onların estetik güzelliğine de işaret etmek istiyorum."

Biz bugün artık, sözgelimi Thoreau gibi, hiçbir şey olmamışçasına Doğa'ya dönme umudu taşıyamayız. Backes, California'da, insan tarafından yürütülen deneylerle bağlantılı olarak ağaçların yakalandığı hastalıklardan söz ediyor. Bu tür hastalıklar, eğer dikkat edilmezse, kızıl selvi ve sekoya gibi değerli türlere de sıçrayabilir. Bu durum, Muiz'in 1982 yılında yazdığı, ancak büyük olasılıkla başkalarını eyleme geçsinler diye korkutmak amacıyla oluşturduğu felaket senaryosunu akla getiriyor. Bu tür felaket senaryoları gerçekleşecek olursa, başımız gerçekten belada demektir. Son derece kasvetli bir gelecek düşüncesi olabilir ama, en azından bir zamanlar Thoreau'nun tanıyıp bildiği ormanları kendi gözlerimizle tanımamız, takdir etmemize bir engel değil.

Son yıllarda epey dikkat çeken **Polly Apfelbaum**, artık imzası haline gelen malzeme ve tekniklerle büyük boyutlu yerleştirmeler yapıyor: yerlere yerleştirilen ve her biri elle kesilmiş, kumaş boyasıyla boyanmış yüzlerce küçük boyutlu kadife parçası ve – bu da yetmiyormuş gibi- bütün bu parçaların sanatçı tarafından son derece düzenli bir yapı içinde renk lekeleri halinde yerlere yerleştirilmesi... “Benim yapıtlarım doğaçlamaya, sezgiye, sürece dayanıyor,” diyor Apfelbaum. “Her türlü olasılığı ölçüp biçip, kararlarımı sonra veriyorum.”

Son dönemde New York'taki Triple Candie Galerisi'nde bir sergi açan Polly Apfelbaum'un buradaki yerleştirmesi, galerinin geniş mekânı içinde yerlere düşmüş resimler gibi görünüyordu. Bunlar, resim, heykel ve yerleştirme arasındaki belirsiz alanda yer alan ve böylece tartışma yaratabilecek, ama estetik açıdan son derece güzel yapıtlardı. Şöyle anlatıyor kendini sanatçı: “Resim/heykel, duvar/yer gibi belirli kategorilerle çalışırken amacım bu kategorilerin anlamını çarpıtmak ya da onların kesinliğine saldırmak değil. Ben aslında bunlara farklı bir biçim kazandırmaya çalışıyorum. Yapı ve destek, akışkanlık ve hareket, renk ve yüzey, bitmişlik ve aralıklarla ilgiliyim. Bağlamın yapıta bir anlam kazandırması gibi, melez yapı da bir tür yanlış okumaya yol açabiliyor. Ama bu, belli olasılıkları azaltmak yerine, yeni yollar açan bir durum olarak görülebilir. Walter Percy'nin ‘Yanlışlık Olarak Metafor’ başlıklı makalesinde hemen her durumda otantik birer şiirsel deneyime yol açan ‘yanlış adlandırmalar, yanlış anlaşılmalarda ve yanlış anımsamalar’ diye adlandırdığı olgulara yol açmak için uğraşıyorum.”

Polly Apfelbaum'un *Kırmızı Noktaları*'nda (2000) kadife ve boya, işlemeli bir battaniye ya da zarif Bizans mozaiklerini anımsatacak şekilde keten bir çarşaf üzerine işlenmiş. Kadife noktaların arasını dokumak gerçekten ipnotize edici bir deneyim; bu radikal heykelin elips biçimi –adeta fiziksel olarak- insanı kendi merkezine çekiyor. (Terry R. Meyers, *Artext*, No. 70).

Madeleine Hatz'in her biri kendisi tarafından kalıba dökülen, mavi renkte parlak tuğlalarla inşa ettiği duvar, resim, heykel, desen, performans, fotoğraf ve video gibi çok farklı ifade biçimlerinin oluşturduğu bir kapsam içinde değerlendirilebilir. Kendisini bir tür “dünya göçmeni” olarak düşünen sanatçı, bir mecradan diğerine kolaylıkla geçişi gibi, bir kıtadan diğerine de sürekli yolculuk ediyor. Kültürel farkların ötesine böylece geçebilen Hatz'in duvar örmeciliği, bu açıdan bakıldığında insanın kültürel kimliğini yeniden inşa edebilmesi yolunda bir metafor oluşturuyor. Sanatçının kullandığı her renk nüansı, bir kokunun anımsanması gibi, son derece kendine özgü bir özelliğe sahip ve evrensellik düşüncesine işaret ediyor. Hatz'in başlıca esin kaynaklarından birisi, 11. yüzyıl mistiği Hildegard von Bingen. Bir manastır da yöneten bu ünlü rahibenin günlük yaşamı, son derece alçakgönüllü koşullarda ve dinsel vecd arayışında geçmişti: Hildegard von Bingen'in düşü, kozmik bir merkez, yeni bir kent yaratmaktı. Ruhlarını tazelemiş kişiler, bu yeni kentin “yapıtışları” olacaktı. 2000 yılında Hollanda, Leeuwarden'de “Kamusal Yarar” başlıklı bir sergiye davet edilen Madeleine Hatz, kentin belediye binasının avlusunda mahkumlarla birlikte tahrip olmuş tuğla duvarlar inşa etmişti. Faslı, Surinamlı, Hollandalı mahkumların bazıları, farklı malzemeler kullanarak duvar örmeyi öğrendikleri bu projeye hayatlarında ilk defa çalışmış oluyorlardı. Duvarların örüldüğü bu projede gerçekleştirilen işler, ne bir ev ne bir yapıydı oysa. Farklı bir “durum”, mekânı ele geçirmişti. 2001 yılının Ocak ayında yaptığı bir söyleşide “Kamusal yarar bir sanatçı olarak size neyi ifade ediyor?” sorusuna Hatz'in yanıtı şöyle olmuş: “Uzun yıllar, atölyemde çevremden soyutlanmış olarak yaşadım. Çok yoğun çalıştığım bir dönemdi – hâlâ da öyle çalışıyorum- ve son derece üretkendim. Ama öte yandan, bu işlerin çoğunu yok ettim çünkü atölyemin duvarları dışındaki dünyada bu işleri göstermek istemiyordum... Bugünlerde, bu soyutlanmışlığı kırmaya başladığım bir süreç geçiriyorum. Belki de Leeuwarden'deki kırık dökük, tahrip olmuş duvarlar bunun bir ifadesiydi – bir tür özgürleşme gibi. Şimdi artık izleyiciyi atölyeye sokmak, atölyeyi de izleyiciye açmak istiyorum.”

David Burrows, çok renkli köpük ve plastik malzemeler kullanarak çizgi film tarzında üç boyutlu nesnelere yaratıyor, bunlar aracılığıyla çeşitli senaryolar kuruyor. *Düşük Sodyumlu Tuz Kıvamında Ruh Hali* (2003), tümüyle polietilen köpükten oluşan bir duvar panosu; burada çiçekler vahşi birer çizgi patlaması halinde böcek yiyen bitkilere benziyor. İzleyici, eşzamanlı olarak bir ilgi ve iğrenti hissediyor. “David Burrows, insanın gözlerini yuvalarından oynatan ve öyküler anlatan ‘köpük fantastiği’ yerleştirmeler yapıyor. Çağdaş sanatta anlattı, büyük bir iddiayla geri döndü. Etrafa sıçrayarak çiçek açan renkler, ilk bakışta Pop sanatın Monet’nin nilüferlerine bir yanıtı gibi görülebilir. Oysa bunlar, vahşi bir partinin ertesinde yere dökülmüş içkinin ya da Burrows’a özgü bir dünyada bir araba kazasından sonraki kanlı görüntünün temsili olabilir pekala.” (*Art Review, Aralık 2001*)

“Burrows’un kullandığı malzemeler kendine ait bir dokuya sahip olduğu için dokunun temsili anlamında bir belirsizlik var, sözgelimi sıvı ve katı şeyler aynı şekilde gösterilebiliyor. Beyaz köpük, kar ve pamuğu temsil edebiliyor ya da renkli bir çiçek ile bir su birikintisi aynı malzemededen çıkabiliyor... Pollock esinli bu işler, canlı yeşiller, ketçap kırmızıları ve hardal sarısıyla daha çok televizyonda gördüğümüz yemekleri akla getiriyor. Bu canlı artıkların kendine özgü özelliklerine karşın Amerikan soyut sanatına dalgacı bir bakış getirdiklerini söyleyebiliriz.” (*The Guardian Guide, 2002*)

Sanatçı ve yazar Burrows, görsel olanı metinlerle ilişkilendiriyor. Gustave Flaubert’in basmakalıp düşünceleri bir araya getiren sözlüğüne atfen, 21. yüzyıla özgü bir “Basmakalıp Düşünceler Sözlüğü” yazan Burrows, kitabında entelektüel çevrelerde hiç bilmedikleri bir konu hakkında derinlemesine konuşmak isteyenlere çeşitli öğütlerde bulunuyor. Sözgelimi B harfi altında “Bubble-Gum (bull-bell-ghum)”a (sakız) yer veriyor ve şöyle yazıyor: “Plastiğin ötekisi. Herhangi bir biçime girebilen bir madde. Sakız çiğnemek küçük bir haz sayılabilir; hiçbir işe yaramayan, besin kaynağı olmayan, kişiye hiçbir şey kazandırmayan bir eylem. Yine de sakız, 20. yüzyılda bilinçaltı düşünce ve arzuların ortaya çıkmasındaki en güçlü maddelerden birisi olarak nitelendirilebilir. *İsim.*” L harfinde ise, ‘daha aşağıda, aşağılık’ anlamına gelen “Lower (loh-err)”, sözcüğünü buluyoruz: 1. Herkes şan ve şöhret peşinde koştuğunda insanların aklına yüreğine hitab eden şeylerin ancak daha aşağılık olan

şeyler olduğu söylenebilir. Ancak popüler olabilecek ya da olamayacak kadar aşağılık şeylerin bir tepki yaratma şansı vardır. 2. Elbette ki aşağılık olan, yükseği, popüler, kitleseli olsun her türlü kültürün gizli fantazisidir. Tek soru kişinin ne kadar alçalabileceğidir.”

Jo Mitchell'in karton ya da plastik vinil gibi malzemelerden keserek yaptığı devasa boyutlu ve izleyici adeta ipnotize eden işleri, Çinli karakterler, neo-Gotik metinler, İslami biçim öğeleri, logolar, graffiti ve dövme gibi farklı kültürlerle ait simgeler, yarış arabaları için kullanılan süsler gibi farklı kaynaklardan besleniyor. Kaligrafik yazılar ve kullanılan imgelerin akıcı çizgileri arasında genellikle okunaklı olmayan metinler, bu yapı içinde soyut bir görünüm kazanıyor. Mitchell, anlamlarıyla olan bağlantıları kopan bu sözcüklerin üslubu ve biçimi üzerinde duruyor. Sözcükleri birer nesneymiş gibi kullanan Mitchell, süslemelerle oluşturulmuş ve üst üste bindirilmiş kâğıt ve vinil çıkartmalarında genellikle görsel ve üslupsal olarak onomatopik bir yaklaşımı benimsiyor. Sözcüklerin belli bir malzemedan aynı boyutlarda tıpatıp kesilerek her birinin farklı bir renkle boyanmasıyla oluşan bu yapıtların görsel açıdan hızlı bir etkileşime açık oluşu, yaratma sürecinin ne denli meşekkatli olduğunu adeta gizliyor. Bu çıkartmaların daha sonra yüzey üzerine katman katman yerleştirilmesiyle imgeler bir derinlik duygusu kazanıyor.

Jo Mitchell, farklı kaynaklardan sözcükler, şekiller ve motifler seçerek, bunları yaşam tarzının tutkuları/özellikleri ile harmanlayarak görsel bir tasarım halinde sunan *Canlı Metal* ile yer alıyor sergide. “Metal” sözcüğü, bir heavy-metal dergisinden alınmış; gotik bir yazı karakteriyle yazılan bu sözcük, marjinal gruplara dair göndermeler içeriyor, ancak daha süslemeli ve (süslenmiş yazıları da akla getiren) içsel deseniyle hemen akla gelen çağrışımların ötesine uzanan anlamlar içeriyor. Standart siyah bir yazı karakterinden geliştirilerek yazılmış olan “Live”(canlı) sözcüğü ise daha çok bir gösterge olarak yer alıyor, gerçi hafif içe kıvrık yapısıyla ‘live’ ile ‘evil’ (kötülük) sözcüklerinin okunmasında bir karışıklık olabiliyor. Bu sözcüğün kullanımı, bu tür müzik kapsamındaki şarkıların tersten çalınması durumunda gizli mesajlar içerdiği efsanesine göndermede bulunurken, daha geleneksel anlamda da bir dil-sözcük oyunu gerçekleştirilmiş oluyor. İki heykelsi öge olarak ele alınan bu yazılar katman katman kartonlardan elle kesilmiş olarak dikey bir biçimde perspektifli bir kompozisyonla, yerden tavana uzanan üçgeni bir duvar resminin içinde yer alıyor. Söz konusu resim,

daha geleneksel İslami biçim öğelerini Pop/Op tarzında soyutlamalarla buluşturarak metinsel unsurları bütüncül tasarım örgüsünün içine yerleştiriyor. Mitchell'in işaret ettiği gibi yapıtlarında yer alan imge-göstergeler sanatçının dil ve metne olan ilgisini görünür kılıyor; sanatçı, işin içine görsel/biçimsel estetiğin de girmesiyle oluşan anlam kaymalarını irdeliyor.

Gerek büyük duvar resimlerinde (ki en son örneklerini Londra Delfina'da izledik) gerekse küçük boyutlu desenlerinde gördüğümüz gibi, **Haluk Akakçe**'nin yarattığı resimsel yüzeyler genetik kodların ve kendini sürekli olarak yeniden yaratan gösterge şeritlerinin oluşturduğu çifte sarmal eğrilerin oluşturduğu bir dünyayı yansıtıyor. Bir kar tanesinin kristalize yapısının inceliği ve çeşitliliği kadar ince işlenmiş desenler, dalgalar halinde uzaklaşan kaligrafik öğelere dönüşüyor. "İş dünyası ve mimari çevreler gibi farklı ortamlarda da bulunmuş olan Akakçe, dijital devrimin çocuğu olarak yapıtlarında çok çeşitli mecralar arasında geziyor, duvar resimlerinden desenlere uzanan ifade biçimlerini kolaylıkla, hep aynı rahatlık içinde kullanıyor. Çizgisinin ritmi öylesine ince, öylesine yerinde arabeskler yaratıyor ki sanki kalem ve kâğıt bütünleşmiş, tek bir hareket halinde bu imgeleri oluşturmuş." (*Holland Cotter, New York Times*)

"Akakçe'nin desenleri, bir biçimde, dijital olarak tasarılanmış imgelerin nasıl görünmesi gerektiği yolundaki düşüncelerimizin mükemmel örneklerini oluşturuyor. Akıcı, değişken, hafif ve atik olan elinin yarattığı dairesel ve çizgisel biçimler, bunlara tümüyle tezat oluşturan kırmızı ve bej yüzeylerle çarpışıyor. Bu desenler öylesine titiz ve profesyonel anlamda öylesine 'finesi' olan işler ki adeta TV animasyon hücreleri gibi düşünülebilirler. Çoğunda merkezi bir figür var: insan ya da siborg biçimli olan (ki bir biçimde de genellikle dişil yapıda) bu figür, daha soyut bir tekno-karalamalar düzeni içinde yerini buluyor. Genellikle bu figürler, David Cronenberg'i olduğu kadar Aubrey Beardsley'i de akla getiren protezvari uzuvlarla donatılmış oluyor. Akakçe'nin desenlerinin tanımlayıcı özelliği, belli dönemleri çağrıştıran imgelerin kullanımı –sözelimi Viktoryen karşısında fütüristik, Art Nouveau karşısında Siberpunk gibi- olabilir. Eğer değilse de en azından bu desenlerin son derece çağdaş bir yaklaşımı ortaya koyduğunu söyleyebiliriz." (*Bennett Simpson, Artext, No. 70*).

Vasili Kandinski, “Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı yapıtının (1910) “Kuram” başlıklı bölümünde Őu son derecede çarpıcı gözlemi dile getirmişti: “Amacı bilinmeyen çok basit bir hareket, bir etki yaratarak kendi kendine çok önemli, gizemli ve ciddi bir eylemin nedeni olabiliyor. KiŐi bu eylemin dıŐsal, pratik nedeninin farkında olmadığı sürece bu etki sürüyor. Herhangi bir dıŐsal amacı olmayan basit bir eylem içinde sonsuz olanaklar gizlidir.”

İŐte bu, Kandinski’nin “ilahi olana hizmet eden, gerçek anlamda saf bir sanat biçimi” dediĐi olgunun bir kesitini oluşturuyor.

Hands to Work, Mind to God

Borusan Art + Culture, Istanbul 2003

The right frame of mind for the artist is reached only when the preparing and the creating, the technical and the artistic, the material and the spiritual, the project and the object, flow together without a break.

The artists in this exhibition employ materials normally used in craft—such as fabric, thread, bricks, leaves, foam, pencils—to enter into an activity that by repetitiveness and “hands on” engagement brings the mind to a spiritual level, a religious inspiration, be it therapeutic as in Oliver Herring’s knitting process or a dramatic act as in Madeleine Hatz’s “building of a brick wall.”

As in the practice of Zen, where flower arrangement, painting, archery, etc., are simply means of attaining higher awareness, the creative process of each of these artists transcends technique to become an “artless art” or a mystical exercise growing out of the Unconscious. (See *Zen in the Art of Archery* by Eugen Herrigel). The work is thus a metaphor for the act of transforming ordinary materials into *living* objects or beings.

This is, of course, the main difference between art and craft. Concerning itself with concept, symbol and sign, the former transcends its material actuality, while the latter is content to focus on its physical qualities.

In our digital age, where technology has become the main tool for many younger artists, the participants in "Hands to Work, Mind to God" wield implements normally utilized in craft-making and decorative arts, or even construction work. Throughout art history, stones have been engraved or paper cut out (Matisse). But by devoting themselves to such painstaking methods, the contemporary artists exhibited here achieve an exceptional formal integrity in their work.

Oliver Herring uses his form of knitting (with tape, Mylar, etc.) to come to terms with issues of desire, loss and healing. For Herring, the repetitiveness of the knitting process underscores the passage of time, both affirming life and reminding us of the inevitability of death. (Starr Figura, "Projects at the Museum of Modern Art," 1996.) Herring started as a painter and took up knitting (taught to him by his mother) as a therapeutic activity when close friends in the art world passed away prematurely from AIDS. In dealing with intimate experiences like fear, suffering and grief, Herring turned to traditionally feminine

practices as alternatives to the "fine arts" of paintings and sculpture. A solitary endeavor, knitting is traditionally undertaken out of the desire to comfort or protect a loved one. The knitted line—as in *Big Round Flat* (2001) in this exhibition—is endless, without a beginning or an end, like a circle. Every stitch is a measure of both commitment and time.

One of a hundred international artists invited to participate in the celebration of Israel's "Year of Peace," Herring staged a performance, staying from sunrise to sunset in a hole dug out of the earth in the desert. I was struck by a quote of the artist's diary:

It was all very simple and pure and close to what I hoped it would be: a meditation on light as a metaphor for the duration of a life. I knit and that establishes a certain beautiful rhythm, which makes the situation of me knitting in here seem perfectly natural and in tune with my surroundings.

I will name the performance "Framed by Darkness." I enter in darkness, exit in darkness, and I concentrate on the day in between.

A long and intimate association of forest and cultural identity is the context into which **Joan Backes** inserts her installation *Carpet of Leaves* (2003). It is an ode to the forest, like Emerson's "Woodnotes" or Thoreau's "The Maine Woods" (Jon Proppe "Essay in the Pathless Wood", 2003). Backes sets a standard for how traditional media can be combined with conceptual approaches and installation techniques to produce a coherent whole. *Carpet of Leaves* evokes ecological issues without losing its focus on the aesthetic and personal experiences that reveal the artist's own fascination with and love for her subject. As the artist says: "The carpet of leaves that I made is inspired by those seen outside in the fall. By bringing real leaves from outside into the gallery and by preserving them, I want to remind us of their aesthetic beauty as well as environmental issues."

We can no longer hope to return, as Thoreau did, to Nature as though nothing had happened. Backes speaks of the diseases, often assisted by human meddling, that affect many trees in California and could spread to such valued types as the giant redwoods and sequoias.

This fulfills a doomsday scenario that Muiz wrote about in 1982 but probably only invented to scare others into action.

If it comes true now we are indeed in trouble. That may seem like a depressing prospect but it does not prevent us from finding our own way to approach and appreciate the woods that Thoreau knew.

Polly Apfelbaum has been gathering steam for the past few years, making several large-scale floor installations of what has become her signature material and technique: hundreds of small pieces of crushed velvet, each cut out by hand, stained with fabric dye, and – as if that weren't enough – laboriously placed by the artist on the floor in highly organized 'washes' of color. "My work is improvisational, intuitive, process oriented," Apfelbaum observes. "I want to see every possibility and then I'll make up my mind."

In a recent show at Triple Candie gallery in New York, her pieces strewn across a large open space looked like "fallen paintings," hybrid works of rare beauty that exists in a contentious, ambivalent space between painting, sculpture and installation.

As Apfelbaum says: "Working with given categories – painting/sculpture, wall/floor – my intention is not to attack or disrupt the finality of such categories, but

rather to twist them into a different form. I am interested in structure and support, in flow and movement, in color and surface, in repletion and interval. In as much as context gives meaning, the hybrid is also a kind of misreading. It is about opening up rather than narrowing the possibilities. I work to leave room for what Walter Percy in his essay "Metaphor as Mistake" has called "misnamings, misunderstanding, or misrememberings" which, in each case, have resulted in an authentic poetic experience.

In *Red Dots* (2000) velvet and dye are placed on cotton sheet, reminiscent of a quilt or delicate Byzantine mosaics. Weaving between the velvet dots is truly a hypnotic experience, as the shape and radical sculpture of the ellipse seems to draw you – quite physically – into its center (Terry R. Meyers for *Artext* No.70).

Madeleine Hatz's action of building a brick wall (using luminously colored bricks, each cast by hand by the artist, and mortar tinted blue) is a part of an extensive body of work consisting of painting, sculpture, drawing, performance, photography and video. The artist considers herself a "world nomad" and just as easily slips from one continent to another as from one media to another. This facilitates her search for a way to transcend cultural

differences, and the bricklaying in particular serves as a metaphor for rebuilding our cultural human identity. Each color nuance is both extremely specific like the memory of a smell and aimed towards universality.

One of Hatz's great inspirations is the 11th century mystic Hildegard von Bingen. The daily regimen for this nun (and later abbess) consisted of both extreme humility and ecstasy, as in her vision of building a cosmic center, a new city, with renewed persons who are the "stones" of this city.

Madeleine Hatz was invited to Leeuwarden, Holland, in 2000 to participate in a show titled "Public Interest." She erected ruined brick walls in the City Hall courtyard with convicts –Moroccan, Suriname, Friesian – many using tools and working for the first time in their lives. They were laying bricks, erecting walls, which could not possibly amount to a house or a structure. A "situation" had taken over the place.

When asked in an January 2001 interview: "What does 'Public Interest' mean to your development as an artist?,"

Hatz answered the following:

For many years I worked isolated in the studio. I worked very intensely—I still do, by the way—and I had a huge production. I destroyed a lot of it and I didn't want to show it in the world outside the walls of the studio. . . . At the moment I am in a stage where I am breaking the isolation. Maybe the broken/ruined walls in Leeuwarden also have to do with that, an image of freedom and breaking out. Now I want to bring the audience into the studio and the studio out to the audience.

David Burrows creates his scenarios in a three-dimensional cartoon style from cutout multi-colored foam and rubber. In *The Spirit Is Lo Salt* (2003), a wall work made entirely from polyethylene foam elements, flowers look like fiery cartoon explosions or insect-eating plants, thus eliciting a response of simultaneous attraction and repulsion.

"David Burrows makes eye-popping, 'foamtastic' installations that tell a story. Narrative in contemporary art is back with a vengeance. Flowering splashes of color might at first appear to be Pop's answer to Monet's water lilies but may actually represent spilt booze after a wild party or spilt blood after a road accident in Burrows' world. (*Art Review*, Dec. 2001.)

"Burrows' material is non-committal about the texture it represents because it has a texture of its own, which means that liquids and solids, for instance, are rendered identically. Snow and cotton are cut out of the same sheet of white foam, as would a splash of water or a similarly colored flower. . . . These Pollock-inspired blooms look more like the ambrosia splats on SM: TV in lurid greens, tomato ketchup red and mustard. Peculiar they may be but these vibrant scraps are a witty take on American abstract art." (*The Guardian Guide*, 2002)

Artist and writer Burrows links the visual with text. He wrote *A Revised Dictionary of Received Ideas*, an updated version for the 21st century of Gustave Flaubert's original dictionary of ideas, designed for those who wished to speak in great depth about a topic that they knew nothing about, so as to shine in intelligent society. For example, under the letter B, Burrows writes "**Bubble-Gum** (Bubb-bell-ghum): The other of plastic. **Bubble Gum** is a substance that can take any form. Chewing bubble gum is small pleasure; an activity of absolutely no use, producing absolutely no nourishment whatsoever. Nether-the-less it is one of the most potent substances of the twentieth century for unlocking unconscious thoughts and desires. *Noun.*" Under L,

we find "**Lower** (Loh-err): **1.** When fame and spectacle are welcome everywhere, then it is only something that is thought to be too low which can expect to stir hearts and minds. It is only that which is considered too low to be popular or unpopular that has a chance of getting a reaction. **2.** Of course the low and the base are the secret fantasy of all high, popular, and mass, forms of culture. The only question is how low can someone go?"

Jo Mitchell's mesmerizing and exceptionally large cut-outs made from either cardboard or plastic vinyl draw from different sources, such as Chinese characters, neo-Gothic script, Islamic patterns, pop-out logos, the sub cultural genres of graffiti and tattoo, the eloquent excesses of drag-strip and hot-rod car decoration. The words are often indecipherable amongst the printed calligraphic peaks and swirling lines of the images, which transform them into abstract entities. Mitchell's emphasis is on the style and form of these words, which become disconnected from their meaning. She uses words as objects, usually rendered as ornately embellished and overlapping paper and vinyl cutouts that are visually and stylistically onomatopoeic. The visual immediacy of the work belies the labor-intensive process of its creation, which involves cutting out identical words from a chosen material and then spray-

painting each in a different color. The cutouts are then layered, giving the images a sense of depth.

For "Hands to Work, Mind to God" Mitchell created *LIVE METAL* – taking words, patterns and motifs from various sources and weaving them into a composition that embraces visual design along with a suggestion of lifestyle declaration/obsession. The word "Metal" is taken from a heavy metal magazine; depicted in a gothic typeface it is loaded with sub cultural references. However it carries a more ornate, internal fretwork (reminiscent of decorated texts) that diffuses the content and its immediate reading. The word "LIVE," derived from a bold/standard typeface acts more as a sign, although it is half inverted, confusing the reading between LIVE and EVIL. It references the myth that songs of that genre played backwards carry hidden messages, as well as acting out a more traditional form of textual pun. These two sculptural elements, hand cut from layers of card, will be hung vertically in a perspectival composition and set within a floor-to-ceiling triangular wall-painting. This painting fuses the geometry of more traditional Islamic patterns with Pop/Op abstraction and places the textual dynamics within an overall design.

As Mitchell points out, the image-sign in her work is a departure point for her interest in language/text and shifts in meaning when visual/formal aesthetics come into play.

Whether in giant wall drawings (as in his recent show at Delfina in London) or small-sized drawings on paper in "Hands to Work, Mind to God," **Haluk Akakce's** pictorial surface is a petri dish of genetic code, an endlessly self-replicating double helix of signifying strands. Woven tracery, as nuanced and various as the crystal lattice structure of a snowflake, trail off into bands of undulating calligraphy.

"With a background in the corporate and architectural worlds, Akakce is a child of the digital revolution, who works in a broad range of media, effortlessly moving from low-tech drawing to wall-painting. His lines spin out arabesques so fine-tuned and sustained in their rhythms that they seem to be executed without the pen ever leaving the page." (Holland Cotter, *New York Times*.)

"Akakce's drawings are, in some sense, perfect examples of what we think digitally designed images should look like. Fluid, morphing, light and fast, his lines mark out bulbous and sinewy forms against high contrast backgrounds of blood

red and beige. The drawings are slick and so professionally finished they might be TV animation cells. Most have a central figure: a human or cyborg form (usually somehow feminine) set in quiet standoff against a more abstract arrangement of techno doodles. Often the figures are appended with tubes and prosthetic attachments that evoke Aubrey Beardsley as much as David Cronenberg. Such ambiguous use of period imagery – the Victorian vs. the Futuristic, Art Nouveau vs. Cyberpunk – may be the defining feature of Akakce's drawings. If not, it's certainly the most contemporary." (Bennett Simpson for *Artext*, No. 70.)

In the section called "Theory" in *The Spiritual in Art* (1910), Wassily Kandinsky makes this poignant observation: "A very simple gesture, whose aim is unknown, evokes by itself the effect of an important, mysterious and solemn movement. This lasts as long as one is unaware of the exterior, practical reason for this movement. It acts, then, as a pure resonance. In a simple movement, with no exterior motive, there is an endless source of possibilities."

This is part of what Kandinsky called "a really pure art form, to serve the divine."