

LEONARDO DREW: BÜYÜK GÖÇ*

Thomas McEvelley

Çeviri: Arş. Gör. Dr. Tülay ÖZKUL¹

¹Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü , dtulay_durmus(at)hotmail.com

Özkul, Tülay."Leonard Drew: Büyük Göç" idil, 61 (2019 Eylül): s. 1245- 1251. doi: 10.7816/idil-08-61-16

Öz

Bu makale, 1999 yılında Thomas McEvelley tarafından yazılan Şüphe Çağında Heykel/ Sculpture in the Age of Doubt adlı kitapta bulunan, Leonardo Drew: Büyük Göç/ Leonardo Drew: The Great Migration adlı 24. bölümün çevirisidir. Bu metinde Drew'in heykel ve resim sanatının temel unsurlarını üretimleri içerisinde eriterek, sınırları nasıl aşındırarak yok ettiği konu edilmektedir. Nitekim Drew, yapmış olduğu üretimleri genel anlamda resim olarak nitelendirmekte ancak üretimlerinde kullanmış olduğu malzemeler, üç boyutlu materyallerden oluşmaktadır. Bu sebeple yapmış olduğu üretimler, resimden ziyade heykelle çok daha yakın durmaktadır. Muğlak alanda üretim yapan ve çağdaş sanatın önemli figürlerinden olan sanatçının Türkçe kaynaklarda yer almaması sebebiyle alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Leonardo Drew, Heykel, Resim, Disiplinlerarası, Muğlak alan

Makale Bilgisi

Geliş: 21 Mayıs 2019

Düzeltilme: 12 Haziran 2019

Kabul: 23 Temmuz 2019

¹ Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü , dtulay_durmus(at)hotmail.com

*Sculpture in the Age of Doubt, 1999, Chapter Twenty-four, Leonardo Drew: The Great Migration adlı kaynaktan Sky Horse yayınevinin izni ile çevrilmiştir. *Translated and excerpted from Sculpture in the Age of Doubt by Thomas McEvelley by permission of Arcade Publishing, an imprint of Skyhorse Publishing, Inc.*

Giriş

Leonardo Drew Tallahassee'de doğdu. Bridgeport, Connecticut'taki konut projelerinde büyürken, şehrin çöplüğüne sıklıkla gider, bulduğu nesnelere tekrar tekrar düzenleyerek değişken tablo içerisinde bir tür özel krallığı ifade ederdi. 13 yaşında komünite destekli sergilerde çizimlerini ve resimlerini sergilemeye başladı. 18 yaşında, kısa bir süre için DC Comics adına bir illüstrasyon çalışması yapmak için New York'a gitti. Ancak, illüstrasyonun ötesine geçen bir sanat fikri, aklına lise zamanında okul kütüphanesindeki bir kitapta (muhtemelen Irving Sandier'ın Amerikan Resminin Zaferi) karşılaştığı Jackson Pollock çalışmalarıyla yerleşti. O zamandan bu yana yaptığı çalışmaların çoğu, Pollock'un allover² kompozisyonunun etkisinin heykelsi tavrılara tercüme edilmiş olduğunu gösteriyor. İllüstrasyon işi yapmak yerine Drew, Parsons Tasarım Okulu'na girdi ve daha sonra 1985 yılında resim alanında BFA ile mezun olduğu Cooper Union'a geçti. Cooper'da yaptığı resimleri, görünüşte alakasız ayrıntıların post-Modern bir anlayışla ustaca yanyana koyulduğu figüre büyük bir dikkat gösteren bir yaklaşım içeriyordu. Bu çıraklık dönemini, onu özgün kişisel bir tarza götüren bir dizi gelişme izledi.

1986-1987'de Drew, "totemik şekiller" olarak adlandırdığı, duvara monte edilebilen, yaklaşık 8 fit yüksekliğinde kesilmiş kâğıtlarla figürler yapıyordu. Resim gibi düz ve duvara monte edilmiş bu çalışmalar, düz alanı sunum için değil aksine sunumun kendisi olarak kullanması bakımından herşeye rağmen heykeldi. Çalışma, geleneksel Afrika heykelinin cepheden ve diyagramatik iki boyutlu görünümünden etkilenmişti ve ona bir saygı duruşu niteliğindedi. Bu çalışmalarla Drew, halen tüm eserlerinde yapısal bir prensip olan, çağdaş batı ve geleneksel Afrika biçim tavrılarının sentezini üstlenmişti.

Sayı 1 ve Sayı 2 gibi (her ikisi de 1987'ye tarihlenmiş) kâğıt kesme çalışmalarında, figür kendini belli belirsiz bir dikdörtgen düzlemde oluşturmaya başlar. Bu, eseri resme daha da yaklaştırırken, dikdörtgen figürün temsil edileceği bir alandan ziyade, figür olmasından dolayı çalışma heykelin alanında kalır. Sayı 15 (1991) gibi daha sonraki bir çalışma, bu üslubu daha da yoğun bir şekilde korur. Dikdörtgen tuval bir zemin değildir, ancak tellerle paslanmış ve delinmiş haliyle Aziz Sebastian benzeri

bir figürü andırır. Tuvalin dikey dikdörtgeni, resmi ima eder, ancak içinden geçen teller, izleyicinin vücudunun bulunduğu alanın içine heykelsel olarak nüfuz eder. Michael Tracy'nin, bunun gibi delinmiş ve kederli ve benzer şekilde hem resim hem de heykel unsurlarını birleştiren Umutsuzluk İkonu (Icon of Despair) gibi bir çalışma ile karşılaştırılabilir.

Sayı 1'den Sayı 15'e giden gelişimsel kavisedeki çığır açan eser, ipten perdeler, sopalar, hayvan parçaları ve kentsel döküntülerin asılı durduğu bir art brut çalışması olan Sayı 8'dir (1988).



Resim 1. Leonardo Drew, Numara 8, 1988, 108 × 120 × 4 inç, hayvan leşleri, hayvan derileri, tüyler, boya, kâğıt, ip ve tahta

Sayı 8, bir eleştirmen tarafından söylendiği gibi, "uzak gelecekte veya uzak geçmişten tanımsız, bilinmeyen bir hayvanın birbirine dikilmiş kalıntıları" hissini veren bir figürü ima eder. Sayı 8, 1989 yılında, Drew'un ilk kez bir New York sergisinde karşımıza çıktığı Kenelaba Galeri'sinde açılan Pillar to Post sergisine dahil edilir. Sakatları, hayvan derilerini, pençelerini, boynuzlarını ve kedi, kirpi, rakun ile geyik kafataslarını- tüm malzemelerin üzeri kasvetli bir siyah boya ile hafifçe spreyleneştir - yanı sıra paçavraları, ipleri ve ölü kuşları birleştiren eski püskü ve işkence görüntüsü veren asılı parça, sarsıcı ve dikkat çeken bir etki yaratır. Kendi içindeki görsel etki, bir tür tükenmiş biyomorfizma önermesi ile Pollock'un allover ilkesini Eva Hesse'nin asılı eserlerinin çizgileri boyunca post-Minimal tavrı ile ilişkilendirir.

² Müdahale edilen yüzeyin boydan boya kaplanması anlamını taşımaktadır.

Bir yazar, Sayı 8'i "uğursuz melankoli" olarak tanımlarken bir diğeri "ölüm yorganları" olarak nitelendirir. Bu hastalıklı mizaç kısmen, Afro-Amerikan geleneğinin sosyal tarihine dair yansımalar içeren ve asılı ağaç, linç halatı, kültürden kovulmanın acı tadı ve doğanın bataklığına sürgün edilme çaresizliği önermeleri ile Orlando Patterson'un "sosyal ölüm" olarak adlandırdığı bir üslup hissi uyandırır. Sayı 8, yüzeysel olarak Hessen'in bazı çığır açıcı çalışmalarına benzese de, yakından bakıldığında eser, Hesse'nin çalışmalarının soğukluğunda olmadığı kadar tehditkâr, uğursuz ve trajiktir.

Eser aynı zamanda fetişistik alaylı sanattan (outsider art), Güney kırsal büyüünden ve primitivizmden ipuçları da içerir. Bridgeport çöplüğündeki döküntü malzemelerin toplandığı yıllar, Drew'un çalışmasının üzerinde bir iz bırakmıştır, farklı malzemeleri bir araya getirip yeni bir şey ortaya çıkaran Güney Afro-Amerikalı brikolaj geleneğiyle bir dereceye kadar paralellik gösteren bu yaklaşım örneğin Lonnie Holley'nin çalışmalarında görülür. Çalışmayı bağlam veya yorum olmadan gören biri için, bunu yapan sanatçının naif mi yoksa mektepli biri mi olup olmadığı sorusu ortaya çıkmış olabilir. Aslında Drew, David Hammons ve Thornton Dial gibi bazı diğeri sanatçılara benzer bir şekilde sanat dünyasının Avrupa - Amerikan tarihselleştirmesinin aksine Afro-Amerikalılara açılmasıyla ilgilenen bu iki geleneği birleştirmek ve sentezlemek eğilimindedir. Drew, bu çalışmadan başlayarak köleliği özel veya programatik olarak olmasa da başat bir konu olarak ele alır- Harriet Jacobs'ın otobiyografisi üzerindeki çalışması ile Renee Green'de, kıvrık saç ve tavuk kanadı fetişleriyle ve Teddy Roosevelt'i hedeflediği toplarla oluşturduğu yerleştirmesinde Hammons'da olduğu gibi. Drew'un çalışması, çağdaş sanat tarihi ile Afro - Amerikan sosyal tarihi arasındaki bir kesişme noktasında özenle dengelenmiştir. Ancak, resmi sanat tarihi ile olan ilişkisini anlamak için bu yönünü bilmek bir zorunluluk değildir. Örneğin biri Sayı 8'i kendi içindeki tarihsel anlatıyı düşünmeden onun post-minimalizm hakkındaki çalışılmış ayrıntıları için takdir edebilir. Yine de, hem performans hem de maddi ikonografide ortaya çıkan anlatı, işin parmak izi ya da nabızı gibidir.

1991 Kasım'ında, Drew Harlem'deki Studio Müzesinde bir misafir sanatçı sergisi gerçekleştirir. Sergi, sayı 8'in bazı temalarını yeni biçimsel cisimleştirmeleri içerisinde ele alan tel ve kanvas

asamblajı Sayı 15'i içerir.

Özellikle Afro-Amerikan meseleler açısından bakıldığında, tuvalin gövdesinin ıstıraplı Aziz Sebastian benzeri delinmesi, baskılanmış karanlığın ardından şimdi beliren yüzyılların tarihinin acısını sanatın ifade alanına taşır. Klasik bir Avrupa teması olarak Aziz Sebastian'ın, Nathan Huggins'in deyişiyle, bir tür ritüalistik kurban deneyimi olarak Afro-Amerikan tecrübesinin "kutsal tarihi" nin ipuçlarına dönüşmesi, Amerika'nın arınmasıyla sonuçlanır.

Aynı sergide, kontrplak üzerine monte edilmiş paslanmış tuvaler arasında preslenmiş ham bir pamuk kütlesi olan Sayı 17c (1991) de bulunur. Parçanın, post-minimalizm'den daha çok Arte Povera hissi veren biçimsel bir görünüşü vardır. Çalışma, biçimsel olarak, bir balya pamuğunun korten çeliğinin levhaları arasına sıkıştırıldığı Jannis Kounellis'in 1967'deki çalışmasını hatırlatır. Ancak eserlerin ikonografik amaçları çok farklı bir bilinçten kaynaklanmaktadır. Kounellis'in çalışması *Untitled* (1967), sertlik ve yumuşaklık, inorganik ve organik, toplumsal düzenin ızgarası ve bireyin kendine has kişiliği arasındaki uyumsuzlukla ilgilidir. Neredeyse Heraklit havasında, insan yaşamının uzun zamandır devam eden koşulları üzerine genel bir düşünümdür. Drew'un eseri de aynı temeli benimser, ancak sonra onu kendi özel anlatım bağlamına odaklar. Drew'un belirttiği gibi, pamuğun üzerinde kan vardır.

Pamuk balyası, Güney Amerika'da köleleştirilmiş Afrikalıların emeğini göstermektedir. Metal plakalara benzeyen, kontrplağa monte edilmiş paslı tuvaler, hem katı bir kapatılma fikrini hem de ikonografik tuval malzemesiyle hissettirilen, sanat objesi fikrini içerir. İki tür emeğin uygunsuzluğuna dair bir ima vardır; başkasının yararı için üstlenilen faaliyeti yerine getiren köle ve Alman İdeolojisi'nde Karl Max'ın, kendi için yaşayarak, insan emeğinin yabancılaştırılmamış şekli olan "kendi kendine hareket etme" olarak tanımladığı bir tür praxis içindeki sanatçı. Çalışma, bu uygunsuzluktaki bir karışıklığı ima ederken, aynı zamanda belki de bu nesilde bir araya geleceklerine dair soluk bir ütopyik önermeye işaret eder.

Pamuğun yanı sıra pas, Drew'un çalışmalarında merkezi bir malzemedir. Kentsel çürüme, erginlenme töreni ve yeniden doğuşun ipuçlarıyla ilişkilendirilmesi, onu Robert Smithson, Mel Chin, John Chamberlain, ve diğerlerinin eğilimleriyle

yakınlaştırır. Drew, Manhattan etrafında pasları toplayarak yürür ve günün sonunda Washington Tepelerindeki evine bir alışveriş sepeti içinde topladıklarını iter. Denebilir ki, tozlu, tabakalı veya yapay olarak indüklenmiş³ pasın ustasıdır. Özellikle tuval olmak üzere, çeşitli malzemelerde pas oluşumunu hızlandırmanın yollarını öğrenir.

Sayı 14 (1991), bir kontrplak desteği üzerine özenle monte edilmiş pas parçalarının eski duvar ustalığı örneklerine ve doğal bozulmaya benzer hassas bir yüzeyde bulunduğu büyük bir duvar parçasıdır. Hiç kimsenin gerçekten böyle bir şey görmemiş olmasından dolayı bu aykırı bir çalışmadır (gene de Kounellis'in bazı kaya ve tahta moloz yapılarıyla karşılaştırılabilir). Tüm materyaller buluntudur, ancak neredeyse gözden kaybolan bir zamanın sisinin geri dönüşü olmayan bir geçmişe doğru daldığı gibi maddesizdirler.



Resim 2. Leonardo Drew, Numara 14 - 1990 Okside metal ve pas - 103 x 83 x 1/8 inç - 216,6 x 210,8 x,3 cm

Drew'un tüm çalışmaları emek-yoğun bir süreç içerir; her bir parça için yaklaşık üç ay günde 16 saatten fazla zaman gerekir. Bu yoğun işgücü hali, performatif bir ikonografi oluşturur. Her bir parçadaki yüzlerce saatlik çalışma, köle işgücü tarihinin ve Afro-Amerikalıların uzun ve yorucu mücadelesinin, Marx'ın kişisel aktivite kavramını tekrarlayan Richard Rorty'nin özerk, kendi kendini yaratma olarak

³ TDK' daki tanımı "Kapalı bir devreyi, şiddeti her an değişen bir manyetik alanın içine koyarak onun üzerinde bir elektrik akımı oluşturmak" şeklindedir.

tanımladığı özerk, kendi için aktiviteyi cisimleştirme ihtimali taşır. Benzer şekilde, Drew'in malzeme ikonografisindeki, pamuk, ip ve pas, Afro- Amerikan tarihindeki belirli temaları ---zorunlu iş gücü, linç edilme ve çaresizlik--- ortaya koymak için birlikte çalışırlar ve aynı zamanda Drew'un onları sanat malzemesi olarak kullanması, Afro-Amerikalı sanatçıların kendilerini yeniden yaratarak bu tarihin üstesinden gelinebileceğini ortaya koyar.

Drew'un son eserleri, "kutsal tarihin" ikonografisini genişletir ve ondan kaçışı sağlar. Sayı 25 (1992), yığılmış pamuk balyalarından yapılmış gibi görünen duvar benzeri bir heykeldir. İzleyici üzerinde belli belirsiz vücuda gelen eser, hem engel hem de gözdağı olarak çalışır. Afro-Amerikalı çevrelerindeki kültür hayatına tam olarak katılmaktan alıkoyan vasıfsız işgücü, sadece yollarını bloke etmekle kalmayıp, ironik bir şekilde, kendileri tarafından inşa edilmiş bir duvardır. Drew'un iş ahlakı veya emek-yoğun performatif ikonografisi, onun pamuk balyalarını basitçe satın almasına engel olur.



Resim 3. Leonardo Drew, Numara 25, 1992, pamuk, 108 x 120 x 46 inç

Bu balyalar, yatakların doldurulduğu, tabaka halindeki pamuklardan kesilip elde yapılmış ve balya görünümü verilecek şekilde yeniden birleştirilmişlerdir. Sürecin, Dennis Oppenheim'in, bitmiş bir ürünün materyallerini tekrardan onların ham haline geri döndürdüğü çalışmaları ile ortak bir yanı vardır. Yine, Minimalist ve Post Minimalist Sanatı ve Arte Povera'yı hatırlatan bir şekilde, Sayı 25, Joseph Beuys'ın keçe ve diğer materyal yığınlarına daha da fazla benzer. Beuys'un keçe kullanımının altında yatan içerik bakımından - yirminci yüzyıl tarihinin felaketinden sonra insanlığın yeniden doğuşuna yardımcı olmak için sağaltıcı bir

materyal olarak- bu rastlantısal benzerliğin belirli bir derinliği vardır.

Sayı 26 (1992), görsel olarak, 1944'te Afro-Amerikalıların Güney kırsalından kitlesel göçünü tetikleyen pamuk toplama makinesinin çıkışı açan icadından önce, elle toplanan pamuk çağındaki pamuk çuvallarını andıran kırk sekiz çuvaldan oluşur. Duvara dikdörtgen bir sırada monte edilen çuvallar, yine hem resim biçimini hem de heykel varlığını çağrıştırır. Paslanmış tuvalden yapılmış, her biri Drew'un hem işgücüne hem de el sanatına bir saygı duruşu olarak tüm kenarları elle dikilmiştir. Söz konusu emek-yoğun nitelikte beraber Afro-Amerikan anlatılarının içeriği, Kounellis'in İsimli (1968) ve Marcel Duchamp'ın Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove (Soba Üzerine Tavandan Asılmış YüzYirmi Kömür Torbası) (1968) gibi çalışmalardan eseri ayırır.

Drew, çalışmalarını Afrikalı ve kentsel dürtülerin kaynaşması olarak nitelendirmektedir. Bu anlamda, Robert Farris Thompson ve diğerlerinin Afro-Amerikan sanatındaki Afro-Atlantik dürtü dediği şey ile kesin bir ilişkisi vardır. Ancak sanat tarihinin çağdaş beyaz adam bakışındaki çeşitli güçleri de hedef alır. Bu amaçla, çalışma, bir başka deyişle Modernist kategorilerinin post-Modern revizyonunda çözülmeyen bir soruyu ele alır: halk sanatı ile çağdaş sanat arasındaki ilişki. Bu soru, aslında tarihsel bilincin sorularından biridir. Aralarındaki basit ayrım halk sanatının tarihsel oluşunun yanında çağdaş sanatın kaçınılmaz olarak tarihselleştirildiği olgusudur, yani altta yatan veya onlarla örtüşen folk ya da mitik dürtüden ziyade, geniş ölçüde tarihsel sorunların aciliyetle çözümü dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Drew'un çalışması, diğer bazı Afro-Amerikan sanatçıların çalışmalarında olduğu gibi, tarih karşısında Post-Modernist bir yeniden yapılanmayı içermektedir. Bir sanatçının çalışması, diyelim ki, kölelik ve toplumsal baskı hakkında olması, bu sanatçının ya bir halk sanatçısı ya da Ben Shahn gibi duygusal bir sosyalist olduğu varsamına yol açmaktadır. Öte yandan, birinin çalışması çağdaş ise, bu meseleler ile ilgili olamazdı. Tarihsel ipucunu, tarihsel anaakımın görsel yönü olarak algılanan biçimsel nüansların saf sanat tarihsel oyunundan almıştır. Ancak tek bir ana akımdan ziyade sayısız akımların tarihi olarak post-Modern farkındalık içinde, bu ayrım artık geçerli olmayacaktır. Drew'un çalışması aynı zamanda, kölelik ve baskı üzerine olduğu kadar Pollock, post-minimalizm, Arte Povera

ve daha fazlası ile ilgili biçimsel nüanslar hakkındadır. Gerçekten de, çoğulculuğu ve polimorfizmi içinde post-modern kültür gibi, kültürel miras sınırlarından muaf siyah beyaz, yeni bir sanat türlerinin ipucu vardır.

Drew'un çalışmalarını Batı geleneğine bağlayan güçler arasında, onun şövale resim geleneğine sık atıfta bulunması gösterilebilir: dikey bir biçim alma eğilimi, sıklıkla düzlüğü kullanışı, boya kullanımı, hem figür sanatına hem de Pollock'un allover kompozisyonuna ilgisi. Aynı zamanda, bunları metodik olarak dengeleyen karşıt eğilimler içerir. Primitif materyaller -leş ve tüyler; yüzeydeki resim yerine daha çok mağara duvarına benzeyen kıllı kaplamalar; ölü çiçeklerden endüstriyel paslanmaya kadar doğal objeler ve materyallerin fetişistik birleşimini içerek- Batı geleneğinin reddedilişine ve Batılı olmayanın etkilerinin kabulüne yol açar. Drews'un çalışmaları, doğaya doğru bir bozulmayı ve yeni bir toplumsal form sentezinin bu döküntüden yeniden oluşumunu ima etmektedir.

Sayı 8 ve Sayı 14 gibi az ya da çok düz ve dikdörtgen resim biçiminin yankılandığı eserlerde, temsil olarak resim geleneği, mevcudiyet olarak resim fikrine karışır; resmin, duvar içinde, başka dünyaların veya görüntünün görülebileceği, bir pencere olduğu fikri dolaylı olarak, bu iddialı dünyevi gerçeğin lehine reddedilmektedir. Resim düzleminin ardındaki geleneksel illüzyonist mekan şimdi çerçeveden uzaklaşan bir görüntü yerine, engellenmiş, pıhtılaşmış, tüylü, dikenli, yasaklayan ve opak bir duvarla değiştirilmiştir. Drew'un bazı çalışmalarında, Lucas Samaras'ın ilkel korkutucu iğnesinden ve jilette kaplı parçalarından tamamen farklı olmayan ama Kounellis'in bloke edilmiş -görüntünün reddi, resmin üzerine çekilmiş siyah perde- pencere ve kapıları ile daha da fazla yakınlık kurduğunu hissettiren bir özellik vardır. Bununla birlikte, Kounellis'in aksine, Drew, insanın niyetini ima eden ızgara gibi bir yapıyla izleyicinin mekândaki görüşünü bloke etmez ama kıllı, sivri, biyomorfik fazlalıklarla, insanın niyetini içine çekmekle tehdit eden daha temel bir gerçekliğe - siyah lagündeki bir yaratık- işaret eder.

Daha açıkça ve sadece heykel olan Sayı 17c (paslı tuvaler arasındaki ham pamuk) gibi diğer eserlerinde, mekân, sıklıkla yabancı bir maddenin sert düzlemleri tarafından sıkıştırılmış, acılı bir şekilde bir tür esaretin içinde yoğunlaştırılmış, konsantre edilmiş gibi görünür. Eserlerin oda büyüklüğündeki boşluğa

yerleştirilmesi, birçok seçenek ya da hareket yelpazesi olduğunu gösterir, ancak heykelsel varlığın kendisi bağlı, engellenmiş, sıkıştırılmış ve görünüşe göre hiç hareket edemez bir haldedir.

Bu sıkıştırılmış, engellenmiş, delinmiş ve işkence görmüş mekânın sosyal sonuçları, Patterson'un sosyal ölüm kavramı gibi bir şeyle ilişkili olmalıdır. Sayı 15'in delinmiş Aziz Sebastian benzeri figürü ve Sayı 8'in çürüyen yağmur ormanı perdesi hem suçlamalar ve hem de şikâyetler gibi sosyal alanın ortasında durur. Yine başka bir düzlemde, titiz ve zahmetli üretimleri sosyal konstrüktivizme bir bağlılığı ya da gizli bir mecburiyeti dile getirir. Eserlerin ayrıntılı ama görünmeyen zanaatkarlığında, ülkenin brikolajcı ideolojisi Hegel benzeri bir enerjiye, derinlerde saklı ruhsal bir amaç duygusuna dönüşmektedir

Görsel Kaynakçası

Resim 1. Leonardo Drew, Numara 8, 1988, 108 × 120 × 4 inç, hayvan leşleri, hayvan derileri, tüyler, boya, kâğıt, ip ve tahta, <https://art21.org/gallery/leonardo-drew-artwork-survey-1980s/>. (Erişim Tarihi: 24 Nisan 2019).

Resim 2. Leonardo Drew, Numara 14 - 1990 Okside metal ve pas - 103 x 83 x 1/8 inç - 216,6 x 210,8 x,3 cm, http://leonardodrew.com/border_galleries/exhibitions/. (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2019).

Resim 3. Leonardo Drew, Numara 25, 1992, pamuk, 108 x 120 x 46 inç, <https://art21.org/gallery/leonardo-drew-artwork-survey-1990s/#2>. (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2019).

LEONARDO DREW: THE GREAT MIGRATION

Abstract

This article is a translation of the 24th chapter named Leonardo Drew: The Great Migration, of the book *Sculpture in the Age of Doubt*, written by Thomas McEvelley in 1999. In this text, it is discussed that how Drew destroyed the boundaries abrasively by melting the basic elements of sculpture and painting art within their productions. As a matter of fact, Drew describes his productions as a painting in general but materials used in his productions are composed of three dimensional materials. For this reason, productions he made are much closer to the sculpture than to the painting. Because the artist who produces productions in the ambiguous area and is one of the important figures of contemporary art sits out in Turkish sources, it is thought that he will contribute to body of literature.

Keywords: Leonardo Drew, Sculpture, Painting, Interdisciplinary, Vague Area

*Translated and excerpted from *Sculpture in the Age of Doubt* by Thomas McEvelley by permission of Arcade Publishing, an imprint of Skyhorse Publishing, Inc.*