



Johan Tahon

Beyaz Tohumlayıcılar White Seeders

Küratör ve Metin / Curator and Text: Hasan Bülent Kahraman

23 Kasım November

31 Aralık December 2011

Johan Tahon

Beyaz Tohumlayıcılar
White Seeders



İnsanın kendine ağıtı: Tragedya Yasa, kurban ve sanat

I
Tragedyanın insanlara neden zevk verdiği Nuttall'ın çok eski olmasa da neredeyse klasikleşmiş kitabının konusudur.¹ Nuttall, yapıtında Aristo'dan beri devam eden bir konuyu ele alır. Gerçekten de Aristo, derecesiz ölçüde tanınmış kitabı Poetics'te tartışmayı farklı bir yaklaşımla işler.² Hocası Platon'a neredeyse her satırında cevap verdiği bu kitabında, onun, ideal cumhuriyetinden kovduğu şairleri sadece hoşgörüyü karşılamaz, aynı zamanda onların yaptığı işin değerlendirmesine de girer. O meyanda tragedyayı ele alır. Çok önemli tanımında tragedyayı anlatım (narrative) değil drama olarak yani ciddi olayların (actions) bir taklidi olarak ifade eder.³ Gene Aristo'ya göre tragedya izleyende korku ve üzüntü (fear and pity) oluşturacaktır ve o duyguların arınmasını (catharsis) sağlayacaktır. Nuttall, söz konusu katarsis kavramını uzun uzun tartışsa da önemli olan Aristo'nun saptaması ve vurgusudur: Tragedya korku ve üzüntü yaratacak ve o yoldan o duyguların arınmasını getirecektir. Tragedyadan yüzlerce başka nedenin yanı sıra zevk almamızın gerekçesi budur: Katarsis.

Korku uyandıran seyirlerden (imitation) bir zevk almamızı açıklayan sayısız başka gerekçe olduğu için Aristo'nun bu tanımını sadece bir saptamayı yerli yerine oturttuğu için değerlendirebiliriz. Aristo büyük başarısını, her büyük saptamada olduğu gibi, verdiği cevapta değil sorduğu soruda göstermiştir. Ortada açık bir gerçek var ki, insanlar kendilerinde korku ve üzüntü uyandıran seyirlerde bulunmaktan zevk alıyor. Buradaki zevk tatlı bir anlam taşıyor elbette. Şaşırtıcı olan da o: Acı veren, gündelik hayatta kaçındığımız, karşılaşmak istemediğimiz görüntülerle tragedyada yüz yüze geliyoruz ve ondan bir tat üretiyoruz. O bir tat değil, katarsis. Aristo'nun saptamasındaki güç de bu değerlendirmeden geliyor, katarsisi yerli yerine oturtmak ve tragedya izleyicisinin duygusunu adlandırmak.

Buradaki katarsisi bir arınma diye düşünmekle birlikte onu bir vecd anı olarak ele almak da mümkün. Yükselmiş duyguların oluşturduğu bir doruk vecd. Bunu sağlayan ana mesele yüzleşme. İnsan kendisini meydana getiren (korku ve

1. Nuttall, Why Does Tragedy Give Pleasure? Oxford: Oxford University Press, 1996.
2. Aristotle, The Rhetoric and the Poetics of Aristotle. (Poetics) Tr. By Ingram Bywater. New York: The Modern Library, 1984.
3. 'Tragedy is an imitation of actions that is serious in dramatic not in narrative form...'. Aristotle, Poetics, s. 230.

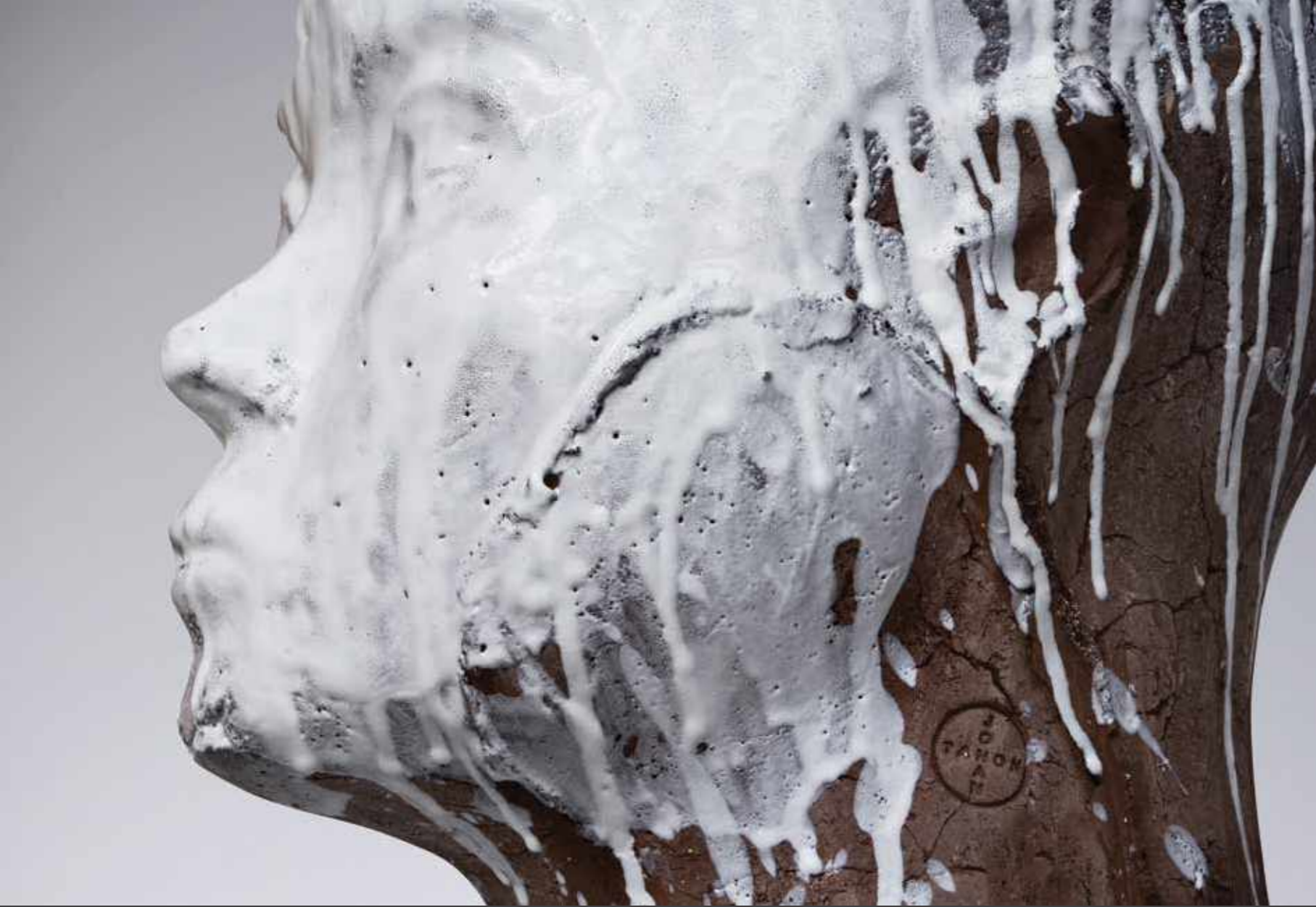
Man's elegy to himself: Tragedy Law, sacrifice and art

I
Why 'does tragedy give pleasure' to human beings is the subject of Nuttall's classical, although not that old, book.¹ In his book, Nuttall delves into a subject that persists since Aristotle. Definitely, Aristotle examines the dispute in an unusual manner in his renowned book Poetics.² In this book full of responses to his teacher Plato, he not only welcomes the poets rejected from the ideal republic, but also offers an evaluation of the work they practise. He examines tragedy in that context. In a remarkable definition he characterizes tragedy not as narrative but as drama, that is, as an imitation of serious actions.³ Again, according to Aristotle tragedy will cause fear and pity in the viewer and result in the purification of those emotions (catharsis). Although, Nuttall meticulously examines this notion of catharsis at length, the important thing is what Aristotle determines and emphasises: Tragedy will cause fear and pity and result in the purging of the emotions. Alongside all other explanations, this is one of the reasons why we take pleasure from tragedy: Catharsis.

As there are various other reasons why we take pleasure from spectacles (imitations) that cause fear, the definition of Aristotle could be evaluated only in terms of establishing a determination. As in every grand determination, Aristotle demonstrates his mastery not in his answers but in the questions he poses. It is clearly apparent that people enjoy spectacles that evoke fear and pity. The pleasure mentioned here, obviously does not refer to something sweet. And that is the surprising point: In tragedy we come face to face with painful sights, situations that we avoid, or abstain from in daily life and we create a taste for it. That is not a taste; it is catharsis. The strength of Aristotle's determination lies in this evaluation, in defining catharsis and naming the emotions of a spectator of tragedy.

Apart from being a form of purification, catharsis could as well be evaluated as a state of ecstasy. Ecstasy is the peak of raised emotions. The key to it, is confrontation. People don't want to confront conditions (fear and pity) that constitute them. But these are also part of their reality. These are truths/realities

1. Nuttall, Why Does Tragedy Give Pleasure? Oxford: Oxford University Press, 1996.
2. Aristotle, The Rhetoric and the Poetics of Aristotle. (Poetics) Tr. By Ingram Bywater. New York: The Modern Library, 1984.
3. 'Tragedy is an imitation of actions that is serious in dramatic not in narrative form...'. Aristotle, Poetics, p. 230.



üzüntü oluşturan) koşullar ile yüzleşmek istemez. Ama onlar da gerçeğinin bir parçasıdır. Ertelelediği, ötelediği birer gerçek/gerçekliktir onlar ve ilk topluluklardan beri, onlarla yüzleşmek, karşılaşmak, onları göğüslemek ancak bir vecdın içinde mümkündür. Vecd hem o yüzleşme anında ortaya çıkar hem de onları karşılayabileceğimiz tek andır. Sanatçı bu nedenle özünde şamandır.

Sanatçı olarak düşünülmediği dönemlerde sağaltım şamanın doğal bir işleviydi. Yarattığı coşum ve onun getirdiği boşalma bir sağaltım yolu olarak görülüyordu. Belki bilinçli değil ama bilinçsiz de olsa işleviyle aynı sonuca açılan bir kapıydı bu. Burada ilginç olan şamanın bu işlevi meydana getirirken kendisini iyicillikle kaplı olarak göstermemesiydi. Şaman ürkütücü, korkunç maskeler takan, karşısındakini ürperten kişiydi. Şaman, kendisini kovmak, ortadan kaldırmak istediği kötücüllükle özdeşleştiriyordu. Suratındaki maske, giysileri onu kötücül gösteriyor, o kötücüllüğün iyilik getirebileceğine inanılıyordu.

Bu ‘ortam’ birkaç şeyin birden göstergesidir. Birincisi, ortada seyirlik bir durum vardır. İzlemek, Aristo’nun imitatio dediği kavramdır. İmitatio’nun aynı zamanda taklit olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla gerçekliğin kendisi değil taklidi üstünden yaratılan bir duygulanım öncelikle izleyicinin ilgisini çekiyor. Ritüelin oluşmasının belkemiği bu: Bir izlencenin yaratılması. İkincisi, şaman izlenen kişidir. Başlangıçta kabilenin şamana katılması söz konusu değildir. Önce izlenir şaman, belli bir noktadan sonra ortak bir ritüel geliştirilir. İzleyici o noktada şamanla özdeşleşir, onunla birlikte eylemeye başlar. Şamanistik ritüelin bir sonucu olarak düşünülen iyileşme bu ortaklaşmacılıktan, izleyenin ortada duran ritüelle bütünleşmesinden türer. Bu, iyicilliğin ancak ürkütücü olanı içselleştirmekle türetilebileceğini işaret eder bize.⁴

Diğer bir husus şu: Şamanistik olan eğer sanatsal olansa -ki öyledir- o takdirde sanatın gerçekliğini, son kertede iyileşme/iyicillik olarak kursa bile kötücül olanla ilişkisi üstünden sağladığını söyleyebiliyoruz. Sanat konusundaki en çarpıcı

that are delayed and stalled, and confronting them, facing them, dealing with them has always been only possible in a state of ecstasy since the earliest communities. Ecstasy emerges in that moment of confrontation and it is the only time that we could cope with these emotions. This is why the artist is a shaman in essence.

Healing was a natural function of the shaman in those times when he was not considered as an artist. The exaltation that he caused and the purging that follows was perceived as a means of healing. Perhaps it was not meant consciously, but still, even if it was unconsciously done, its function was serving the same end anyway. What is interesting here is that while the shaman was practicing this function he was not presenting himself under a veil of goodness. The shaman was a horrifying person, wearing frightening masks and terrifying those that see him. The shaman was identifying with the evil he was exorcising, that he wished to annihilate. The mask on his face, the clothes he wore made him look evil, and it was believed that this evil could bring out the good.

This ‘environment’ is a sign of a few things all at once. Firstly, there is a spectacle. Watching refers to Aristotle’s notion of imitatio. We also know that imitatio is to imitate. Therefore, initially an emotional response created through the imitation of reality rather than reality itself, attracts the attention of the viewer. Thus, the backbone of the ritual is this: Creating a spectacle. Secondly, the shaman is the person spectated. At first, it is not possible for the tribe to join the shaman. First the shaman is watched, and after a certain point a common ritual is developed. At that point, the viewer identifies with the shaman and starts acting alongside him. The healing that is considered to be a result of the shamanistic ritual is produced through this communion, through the viewer fusing with the ritual. This implies that the goodness could only be created through internalising that which is terrifying.⁴

Another point is this: If the shamanistic is the artistic -which, it is- then we could argue that art claims reality through its

gerçeklerden birisidir bu. İyicillik ve onun getirdiği esenlik değil, kötücüllüğün diriliği sanatın eylemini meydana getirir. Sanat özünde sağaltım işlevine sahiptir. Kötücüllükle bu yoldan ilişki kurması da anlaşılabilir. Çünkü, sanatın işlevselliği taklit yoluyla insanı rahatsız eden şeyin yerini almak ve onu ortadan kaldırmak şeklinde saptanıyor. Burada taklit, ‘yerini almak’ kavramları sanatın içerdiği gerçekliğin kendisine ve doğrudan gerçeğe ait olmadığını ortaya koyan saptamalar ve son derecede önemli. Taklit olmasa sanatın ontolojisine ulaşmak da olanaksızlaşacak. Kötü de işte o yoldan elde edilecek ve ortadan kalkacak. Baştan beri iyi olanı gösteren, iyi olanı kapsayan, içselleştiren, onu kendisine çıkış noktası olarak alan bir sanat yok. Sanat gerçek gücünü, etkileyiciliğini kötücül olanla özdeşleşerek elde ediyor. Nihai amaçla onun yöntemi birbiriyle örtüşen hemhal olan şeyler değil.

Bunu tragedyaya taşıdığımız zaman ortaya daha da şaşırtıcı bir sonuç çıkıyor. Tragedya artık izleyenin katıldığı bir düzlem değil. Tragedya izleyicisi kabilenin izleyicisine, klanın üyesine nazaran çok daha pasif bir konumda. Katılarak, eyleyerek, rol alarak bir sağaltma elde etmeye çalışmıyor. Geriye sadece iki şey kalıyor: Ürküntü ve üzüntü veren duyguyu içselleştirmek, onu ‘yaşamak’, son aşama olan katarsisle onu boğmak. Bu, tragedyanın ontolojik olarak gene kötücüllükle ilişkili olduğunu bize gösteriyor. En yüksek aşamalarından biri olarak tragedya bize sanatın kötüyü ele aldığında, onunla boğuşmaya başladığında, onu öznesi haline getirdiğinde işlevselleştiğini gösteriyor.⁵

İkincisi belki daha önemli. ‘Yeni insan’ artık her şeyi kendisi yapmak zorunda. Doğrudan eylemeyerek sanatı ve onun işlevlerini ancak zihinselleştirerek ondan bir sonuç üretmek durumunda. Yeni insan doğrudan katılmıyor. Ama eyliyor. O zaman sanatın giderek daha özgülleştiği bir konuma geçiyoruz: Sanatçının performans gerçekleştiren varlık olduğu, ontolojisini ve onunla bütünleşmiş pozisyonunu hiç değiştirmedeği bir noktadayız. Sanatçı sürekli olarak eyliyor, her zaman etkin, ama izleyici şimdi pasif. İzleyici ancak zihinsel bir düzeyde kavırıyor sanatın gerçeğini.

^[1] 5. Bu konuda özellikle trajik olanın anlamı konusunda bknz., Terry Eagleton, Sweet Death: The Meaning of the Tragic. London: Wiley-Blackwell, 2002.

relationship with the evil even if it constructs a reality of healing/goodness in the end. This is one of the most striking truths about art. It is not the well-being of goodness but the liveness of evil that constitutes the action of art. Art, in essence, has the function of healing. Its relationship to evil through this path is also comprehensible. Because the functionality of art is determined in replacing and thus, effacing that which causes discomfort, through imitation. Here, the notions of imitation and ‘replacing’ point to the fact that the reality contained in art neither belongs to art itself, nor directly to reality, and this is particularly important. Without imitation it would also become impossible to access the ontology of art. And evil would thus be attained and annihilated. There has never been an art that shows the good, that contains, internalises and that takes it as a starting point. Art takes its real strength, its impressiveness from identifying with the evil. The final aim and its methods do not coincide they don’t have the same footing.

When we shift to tragedy, a far more surprising outcome comes into sight. Tragedy is no longer a plane where the viewer participates. The viewer of tragedy is in a rather more passive state compared to the viewer in the tribe or the member of the clan. He is not participating, acting out, taking a role to achieve healing. Only two things remain: Internalising the terrifying and pitiful emotion, ‘living’ it and suffocating it in the final stage of catharsis. This illustrates that tragedy is ontologically related to evil. As one of the highest levels of art, tragedy shows that art becomes functional in dealing with, struggling with evil, when it takes evil as its subject.⁵

Perhaps the second one is more important. ‘The new man’ has to do everything by himself now. He has to derive a result by mentally internalising art and its functions instead of directly acting out. The new man does not directly participate. But he acts. Then, we are entering a phase where art becomes more and more specific: We are at a point where the artist is a performing being, where he never changes his ontology and the position that is incorporated into it. The artist constantly acts, always active but the viewer is passive now. The viewer only comprehends the reality of art on a mental level.

^[2] 5. On this matter, especially on the meaning of the tragic, see; Terry Eagleton, Sweet Death: The Meaning of the Tragic. London: Wiley-Blackwell, 2002.

^[3] 4. Bu konuda çok genel ama çok önemli bir kaynak; Roy A. Rappaport, Ritual and Religion in the Making of Humanity. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

^[4] 4. A very general but much important source on this issue is; Roy A. Rappaport, Ritual and Religion in the Making of Humanity. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ayrılmaz ögesi olan diyalog, mitosla önceden kestirilemeyen mimetik şiddet bağıyla irtibatlandırılır.¹² Daha spekülâtif bir ifadeyle söylersek, şiddet yoksa tragedya yoktur. Nasıl olabilir ki, eğer tragedya ‘kurban’la ilgiliyse?

Tahon’un yapıtlarındaki şiddet elbette akla öncelikle ‘kurban’ı getiriyor. Hepsinde değil. Ama belinden tavana asılmış kollarından mahrum kalmış, uzun ve güçlü boynunu bükmüş olan figür acaba bir kurban mı? (Figür 1- Dieu Fleuve) Olabilir. Kurban, Girard’da kabilenin/topluluğun günah keçisidir.¹³ Toplumsal düzeni bozan varlıktır kurban. Topluluk ondan kurtulma konusunda hemfikirdir. O ortadan kaldırıldığında kötücül olan da aşılacaktır. Girard bunun rasyonel olmadığını ve kurbanın tesadüfi olduğunu söyler. Buna bağlı olarak önemli bir sorun vardır: Topluluk kurbanın üstünde anlaşır ama kurban kendisine isnat edilen suçlamalar konusunda toplulukla aynı düşünmez.

Bu bir politik karardır. Her politik vargı gibi taraflara ve uzlaşmazlıklara sahiptir. Sonunda güçlü olan kazanmıştır, kazanacaktır. Tahon, yarattığı şiddet görüntüsünün rahatsız ediciliğini (şiddetini) yapıtına bir başka boyut ekleyerek ilerletir: Belinden asılmış ve kolları olmayan (koparılmış?) figürün suratında bir kurban ifadesi yoktur. Ya da tam tersine bütünüyle bir kurban ifadesi vardır: Figür neredeyse gülümsemektedir fakat kesin olarak dingin, masum ve sakin. Bu, izleyenin pozisyonunu müthiş etkileyen bir düzenlemedir. İzleyen artık kurbanlaştırılmış aktör hakkında verilen karardan rahatsızlık duymaktadır. Dolayısıyla bir seçim yapmak zorundadır: Güçlü olan karar üreticilerinden yana mı olacaktır, kurbanlaştırılan mağdurdan yana mı? Üstelik, bu sergide çok sık görüldüğü gibi bu muhakemeyi ters yüz eden ve en uç noktasına iten bir başka olgu daha vardır: Söz konusu yapıtın adı Akan Tanrı’dır. Karşımızda bir Tanrı duruyor. Aşağıda ele alacağımız gibi Tanrı kurbanı yaratandır, kurbanın adına eyleme kavuşturulduğu varlıktır, varlık ötesidir. Ama burada Tanrısal bir kurbanla karşılaşıyoruz ki, bu, söz konusu tablonun trajik yapısını mükemmel bir biçimde imlemektedir.

story. And these are derived from the epic and the mimetic. Dialogue, the founding factor of speech -that is logos- and an inseparable element of drama, and mythos are associated through an indeterminable bond of mimetic violence.¹² In a more speculative statement; there is no tragedy if there is no violence. How could there be, if tragedy is about a ‘sacrifice’?

The violence in Tahon’s works, first and foremost brings ‘sacrifice’ to mind. Not in all of them. But is the figure hung from the ceiling from its waist, deprived of its arms, and bending its long and mighty neck a victim of sacrifice? (Figure 1- Dieu Fleuve) It might be. The sacrifice, according to Girard is the scapegoat of the tribe/community.¹³ The sacrifice is the being that disturbs the social order. The community shares the same opinion of getting rid of it. When it is eliminated evil would be evaded. Girard states that the process is not rational and that the sacrifice is random. There is an important problem in connection to this: The community has a common opinion about the sacrifice but the sacrifice does not share this opinion of the community in terms of allegations.

This is a political decision. Like all political verdicts it has sides and disagreements. In the end the powerful had won, and it will keep on prevailing. Tahon advances on the disturbing nature of the scene of violence that he created by adding another dimension to his work: The figure that is hung from its waist and that has no arms (severed?) does not have the facial expression of a sacrifice. Or perhaps it has exactly the expression of a sacrifice: The figure is almost smiling but certainly serene, innocent and calm. This is an arrangement that greatly affects the position of the viewer. The viewer is now uneasy about the verdict passed on the sacrificed actor. Therefore the viewer has to make a decision: Will he take the side of the powerful decision makers or stand by the sacrificed victim? All the more, there is also another phenomenon that turns this argumentation upside down and pushes it to its limits as is most often the case in this exhibition: The work in question is called Fluid God. A God

Politikanın edimi, tragedyanın politizasyonudur öne çıkan, tiyatrosallığın politik dilidir şimdi işlemeye başlamış olan ve her türlü politik karar üretme evresinde olduğu üzere, izleyen bir şiddete maruz kalmıştır. Politik olanın tragedyası sanıldığı gibi verilen kararda saklı değildir. Taraf olanın karar alma güçlüğündedir. Tüm tragedyanın kurucu unsuru budur: Seçim yapma olanaksızlığı. Politik karar şiddettir; tıpkı şiddetin politik bir edim oluşu gibi.

stands before us. As we shall be examining later on, God is the creator of the sacrifice, it is the being that the sacrifice is set in motion for; it is beyond being. But here we are confronted with a divine sacrifice, which indicates the tragic structure of the scene perfectly.

The action of politics, the politicization of tragedy surfaces here; the political language of theatricality has started to operate and as in any process of political decision-making, the viewer is subjected to violence. In contrast to common belief the tragedy of the political is not concealed in the decision. It is in the biased one’s difficulty in making a decision. This is the founding principle of all tragedies: The impossibility of making a decision. Political decision is violence; just like violence is a political action.

Figür/Figure 1
Dieu Fleuve, 2010, alçı/plaster,
175 x 255 x 105 cm



12. K.U.Leuven ‘Antigone: Mimetic violence, tragedy and ethics’, Ethical Perspectives; Journal of European Ethics Network. No. 1 (2008): s. 81-102.
13. Girard, Sacred.

12. K.U.Leuven ‘Antigone: Mimetic violence, tragedy and ethics’, Ethical Perspectives; Journal of European Ethics Network. No. 1 (2008): pp. 81-102.
13. Girard, Sacred.





Figür/Figure 3
Semen (Ich), 2010, alçı/plaster,
seramik/ceramic, 221 x 53 x 50 cm

III

Tahon'un sergisinde ilk katman budur. Bu katman izleyiciyle sergi ve yapıt arasındaki görselliğin başlangıç noktasıdır. İzleyen, sergiye söz konusu trajik etkinin içinden, onun tiyatrosallığından geçip girmektedir. İzleyici girişte kendisini karşılayan askıdaki insan heykelini aştıktan sonra arkasında yer alan Iphigenia/Titus (Fig. 2) ve Semen (Fig. 3) heykellerini, onların yabancılaştırıcı etkisini yaşıyor. Bu onu tiyatrosallığın içine çekiyor. İzleyici daha ilerlemeden önce gündelik hayatın sunmadığı ancak mimetik olanın içinden izlenebilecek figürlerle karşılaşılıyor ve bu onu kuşku duymayacağı bir biçimde bir kurmaca evrenine çekiyor. Ne var ki, 'kendiliğinden' ve sadece bir ifadecilik parametresi olarak kurgulanmış heykeller değil onlar. Bakıyoruz ve insan başlı bir at görüyoruz. Devasa, monumental bir yapıt bu. Çok işlenmiş bir 'görüntüyü' büyütüyor, bir kez daha. Ama çok önemli bir farkla. Yargı, hüküm ve kurban üçgenine oturacak özgün bir nedenden ötürü.

Bataille, dinsel olanın negatif boyutuyla ilgiliydi. Dinsellik, Bataille'a göre bir yenilenme aracıydı. Dinsellik, arkaik yapının öne çıkardığı 'üstüninsan'ın üstünde olacaktı. Nietzsche'nin geliştirdiği üstüninsan (übermensch) Bataille'da 'başsız' (acéphale) adını alacaktı.¹⁴ Söz konusu başsız, özgürce salınan kutsal enerjiyi içselleştirecek, sahiplenecek bir varlıktır ve bunu gücü daha da artmış, gücünü bir hükümlanlıkla (domination) bütünleştirmiş bir liderlikle sağlayacaktır. Bu, daha spekülative bir biçimde söylersek, Bataille'ın mimariyle simgelediği, her türden otoriteye ve 'kod'a başkaldırısıdır. Giyimden müziğe, dansa, resme, hepsinden önemlisi 'fizyonomi'ye kadar her şey Bataille için bir 'hapisane'dir ve insanı kısıtlayan süperegoya, kutsal güce dönük bir olgudur. Bununla da yetinmez Bataille ve bir adım daha atarak 'yapı'nın (bu insanın mimarisi de olabilir) bir sessizlik ve anıtsallık üreterek korkuyu öne çıkardığını belirtir. Dolayısıyla Bataille'a göre bu kısıtlamayı aşmanın

14. Başsız sözcüğü Türkçede 'kesikbaş' olarak da karşılanabilir ki, acéphale'in gerçek anlamı budur. Başsız aynı zamanda Bataille'ın yayınladığı bir derginin adıydı ve dergide Andre Masson'un çizdiği başsız bir adam figürü vardı (Fig. 4). Masson'un figürünün Leonardo'nun Vitruvian İnsan ve gene ondan bazı modifikasyonlarla esinlenmiş Le Corbusier'nin standart adamından anırtırmalar taşıdığı bir gerçekti. Leonardo'nun Rönesans idealizasyonunu taşıyan resminin bu defa bu noktaya taşınması Bataille ve çevresinin arayışlarını Batı metafiziği içindeki yerine oturtmaktadır. Fakat kesikbaş kavramı Bataille'ı açacak bir derinliğe de sahiptir. Bu konuda çok ilginç bir çözümleme için bknz., Jesse Goldhammer, The Headless Republic: Sacrificial Violence in Modern French Thought. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

III

This is the first layer in Tahon's exhibition. This layer is the starting point of the visibility between the viewer, and the exhibition and the works. The viewer enters the exhibition through the mentioned tragic effect, through its theatricality. After passing the hanging man sculpture awaiting at the entrance, the viewer sees the sculptures Iphigenia/Titus (Fig. 2) and Semen (Fig. 3) and experiences the alienating effects of them. This pulls him right into theatricality. Before going much further the viewer is confronted with figures that are not encountered in everyday life, that could only be viewed through the mimetic, and this pulls him into a universe of fiction without leaving any room for doubt. However, these are not sculptures that are constructed 'spontaneously' or merely as a parameter for expressionism. We look and see a horse with a human head. This is a gigantic, monumental work. Once again, he enlarges a widely depicted 'image'. But with a significant difference. Due to a unique reason that would fit into the triangle of law, judgement and sacrifice.

Bataille was interested in the negative dimension of the religious. According to Bataille, religion was an instrument of regeneration. Religion was going to be above the 'superior-man' that the archaic structure had accentuated. The superior-man (übermensch) that Nietzsche coined would bear the name 'headless' (acéphale) in Bataille.¹⁴ The headless mentioned here is a being that would internalise and possess the divine energy that is wandering free, and with an increased power and through a leadership that unites that power with domination he would be able to do so. To state in a more speculative way, this is Bataille's revolt, symbolised by him in architecture, against all kinds of authority and 'code'. From clothing to music, dance, painting and most important of all 'physiognomy' are all 'prisons' for Bataille and are phenomena related to the superego and the divine power limiting the human being. Bataille does not stop there, and with another leap he claims that the 'structure' (this could also be man made architecture) produces silence and monumentality to accentuate fear. Therefore, according to Bataille the way to

14. Acéphale literally means headless. Acéphale was also the name of a magazine published by Bataille and it contained the drawing of a headless man by Andre Masson (Fig. 4). Masson's figure was reminiscent of Leonardo's Vitruvian Man and of Le Corbusier's Modulor, again based on the same tradition. Making use of Leonardo's drawing carrying a Renaissance idealisation locates Bataille's and his fellows' quest in Western metaphysics. However, the notion of the acéphale has a deeper resonance that would surpass Bataille. For a very interesting analysis on the subject, see; Jesse Goldhammer, The Headless Republic: Sacrificial Violence in Modern French Thought. Ithaca: Cornell University Press, 2005.



Figür/Figure 2
Iphigénie/Titus, 2010, alçı/plaster,
272 x 295 x 95 cm



yolu mimariye saldırmaktır; mimariye saldırmak insana saldırmakla, insanın hükümranlığına, köleleştiren gücüne/yanına saldırmaktır.¹⁵ Bu saldırıyı sonuçlandırmanın aracıysa ‘hayvani/yabanıl canavarlık’ (bestial monstrosity) olacaktır. Acéphale bu bağlamda biçimsizliği, kontrolsüzlüğü, homojenliği ve kutsal olanı aşmanın bir modeli olarak önerilmektedir.

Bataille’la bakıyoruz salona. Asılı, kolları ve ayakları olmayan asılı insan, bir başka ‘canavarımsı’ figür ve insan başlı bir at var karşımızda. Bu üçlünün, üçgenin oluşturduğu çerçeve bizi başka bir noktaya sürüklüyor. Asılı insan/Tanrı, ayaklarından ve kollarından mahrum bırakılmış durumda fakat suratında gülümsemeyi andıran bir ifade var. Benzeri bir uzak ifadenin insan başlı, at bedenli ‘yaratık’ta mevcut olduğunu da söyleyebiliriz. Diğer figür ise çok daha dramatik (‘korku-endişe’ dolu) bir ifadeye sahip. Ve o da alışılmış bir insan figürü değil. ‘Antropomorfik’ (insan yapılı) bir figür bu. Tümünü birden düşündüğümüzde çok ilginç bir yorum eşliğine geliyoruz.

Tahon burada bir sıçramayı gerçekleştiriyor. Trajik olanın kurgusunu yaratırken Tahon, asılı figürü tragedyanın nesnesi olarak okumamıza olanak veriyor. İçinde çelişkiler barındıran, belki günah keçisi, belki kurban, belki Tanrı olan bir heykel olması nedeniyle. Öte yanda yer alan İfijeni heykeli, insan başlı at gövdeli hayvansı/insansı yaratık ise Bataille’in vurguladığı çelişkinin bir uzantısı. Bataille’in kurguladığı başsız insanı eğer otorite dışı, daha sonra Agamben’in çok derinleştireceği negatif pozisyonun, istisna halinin (state of exception)¹⁶ bir uzantısıysa, Tahon hayvansı gövdeyi hazırlayarak otoriteye, tragedyanın özü olan kutsallık-Tanrısallık bağlamına köklü bir eleştiri oluşturuyor. Fakat bir özgül ayrıntıyla.

Bu defa hayvansal yaratığın kafası insan kafası. Belki abartılmış ama hem anıtsal bir figür hem de insan karşımızda duran. Bunun Bataille’in acéphale yaratığının bir dönüşümü olduğunu düşünmemek için hiçbir neden yok. Anıtsal insan Bataille’in vurguladığı dinsellik-kutsal-otorite çizgisinin bir uzantısı.

move beyond this limitation is to attack architecture; to attack architecture is to attack the human being, his domination; it is to attack his enslaving power/disposition.¹⁵ And the instrument for finalising this attack would be ‘bestial monstrosity’. In that context, the acéphale is suggested as a model for transgressing formlessness, uncontrollability, homogeneity and the divine.

We are looking at the hall through Bataille. Hung, a human without arms or feet who is hung, another ‘monster-like’ figure and a human headed horse we see. The framework made by these three, by this triangle drags us towards another point. The hung man/God is deprived of his feet and arms but has an expression reminiscent of a smile. We can say that a similar distant look could be seen on the ‘creature’ with the body of a horse. The other figure, however, has a much more dramatic expression (full of ‘fear-anxiety’). And that too is not a typical human figure. This is an ‘anthropomorphic’ figure. When we consider all three together we come to the verge of a very interesting interpretation.

Here Tahon manages to realise a leap. While creating the narrative of the tragic, Tahon facilitates the reading of the hanging figure as the object of the tragedy. Due to the fact that it is a sculpture full of contradictions; perhaps a scapegoat, or a sacrifice, or maybe a God. The Iphigenia sculpture, an animal-like/human-like creature with the head of a human and the body of a horse, placed on the other side is an extension of the contradiction emphasised by Bataille. If the headless, conceptualised by Bataille, is beyond authority, if it is an extension of what would later on be further deepened by Agamben as the negative position, the state of exception,¹⁶ then by preparing the animal-like body, Tahon implements a fundamental criticism to authority and the context of the divinity-Godliness that makes up the core of tragedy. But with a specific detail.

This time the animal-like creature’s head is a human head. Maybe it is exaggerated but this is both a monumental figure and a human standing in front of us. There is no reason not to

Kutsalın ve otoritenin insanal olduğunu, insanın mevcudiyetinin bu hegemonik ilişkiye açık olduğunu bir daha işaret ediyor Tahon. Ama aynı gövdenin hayvansallığına dönük çizgiler ise bir olumsuzluk (negativity) arayışının, sıradan, verili olanın dışına taşma arzusunun göstergesi. Üstelik Tahon bunu geleneksel ‘minotaur’ figürünü tersine çevirerek sağlıyor. Minotaur hayvan başlı insandı. Şimdi insan başlı hayvanı oluşturarak Tahon insanın otoriteyle olan ilişkisinin sonsuzluğuna, otoritenin sürekli olarak yeniden üretilişine ve böylelikle insanın en önemli kısıtlamasına, kendi kendini kısıtlayışına atıfta bulunuyor. Buradan en az diğerleri kadar önemli üçüncü figüre geçebiliriz.

think that this is a transformation of the acéphale creature of Bataille. The monumental human is an extension of the line of religious-sacred-authority emphasised by Bataille. Once more Tahon points out the fact that the sacred and the authority are human, that human existence is open to this hegemonic relationship. But the lines referring to the animalistic character of the same body are signs of a pursuit of negativity, a desire to transgress the ordinary and the prescribed. Moreover, Tahon achieves this by turning the traditional figure of the ‘minotaur’ upside down. The minotaur was a human with the head of an animal. By creating the animal with the human head Tahon now alludes to the perpetuity of human being’s relationship with authority, to the constant reproduction of authority and thus, to the most important limitation of mankind, to his limitation of himself. Here, we could move on to the third figure, which is as important as the others.



15. Bu konudaki en yoğun çalışma şudur: Dennis Hollier, Against Architecture: The Writings of George Bataille. Cambridge: The MIT Press, 1992.

16. Giorgio Agamben, Language and Death: The Place of Negativity. Tr. By Karen Pinkus and Michael Hardt. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

15. The most concentrated work on this issue is: Dennis Hollier, Against Architecture: The Writings of George Bataille. Cambridge: The MIT Press, 1992.

16. Giorgio Agamben, Language and Death: The Place of Negativity. Tr. By Karen Pinkus and Michael Hardt. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

Freud, anıtsal olanın önemine dikkat çekiyordu. Anıtsal olan, otoriteyle, yücelik duygusuyla iç içeydi. Otoritenin heykel olarak baştan beri anıtsallıkla simgelendiğini biliyoruz. Üçüncü figür de ölçüleri itibariyle olağan, doğal sınırların ötesinde. Ama bir özel koşulu var bu figürün: Bir insan bu figür. Fakat insanda görülmeyen bir takım özellikler de içeriyor. Kafasında bazı işaretler taşıyor. Onu insan olmaktan uzaklaştıran, özel bir varlığa dönüştüren eklemeler bunlar. O zaman bu figür gene insan-otorite-kutsallık-yargı çizgisini hatırlatıyor bize. Ama hiçbir hayvansılığa işaret etmeksizin. İnsanın sadece ‘garip’ bir figürle arada kalmışlığına, ezikliğine bir vurgu bu. Nitekim diğerlerinin gülümseyen ifadesine karşılık bunun trajik ifadesi, kendi dışına çıkamayan insanın kısıtlanmışlığına, hatta otoriteyi yaratan varlık olarak insanın çaresizliğine bir gönderme.

Trajik olan, bu bağlamda bir eleştirel-pozitif alan Tahon’da, önerisi ise onun negatif bir pozisyonla aşılması. Bu, sanatın felsefeyle kesişiminin en kritik eşiği.

Freud has pointed out the importance of the monumental. The monumental is fused with authority, with the feeling of supremacy. We know that in sculpture authority has always been symbolised by monumentality. In terms of its size the third figure is also beyond ordinary, natural limits. But this figure has a special condition: This figure is a human. Yet, it also has certain characteristics that we do not see in humans. It has some markings on its head. These are additions that steer it away from being a human, that transform it into an exceptional being. Once again, this figure reminds us of the line of human-authority-sacred-judgement. However, without referring to any animality. This is an emphasis made on the in-between state, the ineptness of humankind through a figure that is just ‘strange’. As a matter of fact, its tragic expression in contrast to the smiling expressions of the other two is an allusion to the restrictedness of the human being unable to step outside of himself, as well as to the helplessness of the human as the being that creates authority.

In this context the tragic is a critical-positive field in Tahon, and his suggestion is its transgression through a negative position. This is the most critical threshold of the intersection of art and philosophy.



IV

Kapıdan girdikten sonra bir prolegomena gibi bahsettiğimiz görüntülerle ve aralarındaki etkileşimle karşılaşan izleyici yaratılan atmosferi üst katta devam eden çok yoğun bir mizansenle bütünleştiriyor. Bu tam anlamıyla bir tragedya. Ama tragedyayı kendi içinde kapalı tutmayan bir anlayışa da sahip. Tam tersine son derecede açık ve tarihin, sanat tarihinin kendi içindeki salınımlarını yakalayan bir dokusu var üst kattaki trajik mizansenin.

Kapıdan giriyoruz.

Sol tarafta birbiriyle bakışan üç figür var. Acı, korku ama bir o kadar da vakar içinde üç figür. Bakışıyorlar ama suskunlar. Belki söz bitmiş. Fakat hesaplaşmanın devam ettiği görülüyor. Teker teker üç kurban bunlar ve tragedyada herkes kurbandır esas olarak. Karşımızda Girard'ın yargısı duruyor: Kurban belki

IV

After entering and seeing these images that are like a prolegomena and realising the interaction between them, the viewer merges the created atmosphere with the intense mise en scène continuing upstairs. This is absolutely a tragedy. But it also has an approach that does not close the tragedy in on itself. On the contrary, the tragic mise en scène upstairs has a character that is totally open and that seizes the swings within history, within the history of art.

We go through the door.

There are three figures that are gazing at each other. Three figures that are in pain, in fear, but standing in dignity. They are exchanging glances but they are silent. Perhaps this is where speech ends. But it is clearly visible that the settling of accounts continues. These three are victims of sacrifice; and in

öldürülür ama yargısı bitmez. Üstelik burada başka bir burulma var. Tahon'un figürlerinin sessizliği izleyenin vicdanına yüklenen yükün ağırlığını artırıyor. İzleyen yargılamak zorunda şimdi. Ve bunu yaparken başını sağa çeviriyor ve salonun öte yanında tek bir figürün durduğunu görüyor: Başında kırmızı lekeler, akıntılar duran, kana, diyelim, boyanmış bir figür.

Tekil ve tek başına. Çarpıcı olan şu: Yaralı (?) olsa da diğerlerinden daha güçlü bir ifadeye sahip. Baş eğmeyen, direnen bir anlatımı var suratının. Ötekilerden çok uzakta bir noktada duruyor. Onlar üç kişi, birbirleriyle bakışırken bu figür sert bakan gözleriyle onları izliyor. O zaman düşünüyoruz: Kurban bu mu? Hiç kuşku yok ki, dışlanmış olan, yalnızlaştırılmış olan, itilmiş, sürülmüş olan bu figür. İsyanı Girard'ı doğruluyor. Belki suçluluğuna, kurban edilmesine karar verilmiştir ama o kabul etmiyor.

O zaman aşağıdaki figürü anımsıyoruz: Akışkan/Akan Tanrı. Onu da bir kurban gibi/diye imlemiştik. Onu da direnen ama kollarından ve ayaklarından olan bir kurban diye görmüştük. Kurban direniyor, kurbanın davası, direnişi bitmiyor. Fakat o, sanatçının tanımıyla bir Tanrı'ydı.

tragedy essentially everyone is a sacrifice. We confront Girard's deduction: Perhaps the sacrifice is killed but his judgement never ends. Furthermore, there is a twist here. The silence of the figures of Tahon increases the weight of the burden in the conscience of the viewer. Now the viewer has to pass judgement. And in the meantime, he turns his head to the right to see a solitary figure at the other end of the hall: A figure with red stains, leaking down its head, smeared in, let us say, blood.

Singular and solitary. This is the striking thing: Although it is wounded (?) it has a stronger expression than the others. It has an unyielding, resilient expression on its face. It stands far away from the others. They are three figures; while they gaze at each other this figure watches them with a stern look in its eyes. Then we wonder: Is this the sacrifice? There is no doubt that this is the figure that is marginalized, isolated, shoved off and banished. Its revolt confirms Girard. Perhaps it is decided that it is guilty, that it should be sacrificed but it does not accept that.

At that moment we remember the figure downstairs: Fluid God. We had also designated it as a/to be a sacrifice. We had perceived it to be resisting sacrifice deprived of its arms and feet. The sacrifice resists, but its dispute, its resistance does not come to an end. However, that figure was defined as a God by the artist.





Stream of Salt, 2011,
seramik/ceramic,
88 x 41 x 40 cm



Grigory (balm), 2011,
seramik/ceramic,
92 x 44 x 45 cm



Mount Erebus, 2011,
seramik/ceramic,
73 x 33 x 30 cm



O zaman daha işin başında bambaşka bir noktaya çekiliyoruz: Tanrı ve kurbanın özdeşliği. İlginç bir nokta, çünkü, Tanrı’nın direnmeyi gerektirecek bir ‘şey’i yok ama kurban kendisini yargılayana diremiyor; diyebiliyoruz. Ama biraz daha düşününce sorunsalın farklılaştığını görmek mümkün. Kurban bir yargıyla oluşuyor. Her karar bir hükümrانlık/tahakküm ilişkisine dayanıyor. Onu içeriyor. Tanrının varlığı neden bu iki kavramla etkileşmesin?

Dostoyevski’nin getirdiği Tanrı’yı tanıyoruz. Tanrı’yı insan oluşturdu, onu insan anlayışında yarattı. O da bir hükümrانlık ilişkisiydi. Ve Batı metafiziğinde Tanrı’nın varlıksallığı gene bu anlayışın devamına bağlıdır. Üstelik Tanrılaştırılan varlık şimdi hükmediyor. Dünyanın en zor ve çelişkili işi. Hegel’in diyalektiğinde bakarsak efendi-köle ilişkisi, kurban-cellat ilişkisi bir dönüşüm meselesidir ve Tanrılaştırılan varlık da kurban edilmiştir bir bakıma; yargıda bulunmaya ve her defasında o özdeşleşimi yaşamaya.

O zaman kurulan denge değişiyor bir daha. Her yargılayan yargılanıyor. Yargılanan ise daima sonsuz davaların nesnesi oluyor. Yeryüzünde tamamlanmış bir dava yok. Olmadığı gibi, yargılayan yani Yasa sonunda suçludur.¹⁷ Bu iktidar olmanın yüküdür. İktidar daima yargılar ve her yargılayan kendine sürgündür. Nitekim yargılayan üç kişi, acı dolu suratlarıyla, kendi gözlerinde ve izleyenin gözünde kurbandır. O üç figürün acı dolu suratları iktidar olmanın tragedyasıdır. Bu gerçeği izliyoruz serginin ilk katmanında.

Then, from the beginning we are drawn towards a totally different point: The identicalness of God and the sacrifice. This is an interesting point, because God has no ‘thing’ to resist to, but it could be said that the sacrifice resists to the judge. On further consideration, it is possible to notice a change in the predicament. The sacrifice is determined through judgement. Every decision depends on a relationship of sovereignty/ domination. Every decision contains that. Why shouldn’t the existence of God interact with these two notions?

We know the God brought about by Dostoyevsky. God was materialized by man; he was created in the mind of the man. That too, was a relationship of sovereignty. And in Western metaphysics, the existence of God depends on the continuity of this mentality. Furthermore, the being that is rendered into a deity, now reigns. The most complicated and contradictory thing in the world. According to Hegel’s dialectics, the relationship of master-slave, and sacrifice-executioner is a matter of transformation and in that way, to a certain degree, the being that is made into a God is also sacrificed; ordained to pass judgement and to go through that process of identification every time.

Subsequently the established equilibrium changes once more. Everyone who judges is judged. And the one who is judged becomes the object of eternal trials. There is no finalised trial on earth. That being said, ultimately the judge -that is the Law- is guilty.¹⁷ This is the burden of being in power. Power always judges and everyone who judges is exiled to himself. Just as the three figures judging -with their faces full of agony- are victims both in their own eyes and in the eyes of the viewer. The faces of those three figures full of agony are the tragedy of being in power. This is the truth that we see in the first layer of the exhibition.

V
Böyle bir katman, trajik olanın yasa/yargı/vicdan üstünden sunulması ve izleyenin izlenenle özne/nesne ikilemi içine girmesi, özünde bir dinsellik alanıdır. Girard, bütün yasaların başlangıçta dinsel olduğunu vurgular.¹⁸ Tragedya bunun sekülerleşmesinin ve Tanrı-insan hesaplaşmasının ilk evresidir. Belki gecikmiş ama ilk evre. Koronun, izleyicinin ve yargılayan/ yargılanan ilişkisinin varlığı yasanın ilk mertebesidir. Buradan hareketle şunu söylemek mümkün: Yasa ve yargılama son tahlilde suç ve suçlulukla ilişkilidir. Bu bir metafiziktir. Yargı ve suç, araçları itibariyle somut ve nesnel olsa da kendi edimi bakımından soyut ve özeldir. Dolayısıyla ne kadar seküler olursa olsun, her yargılamada ilk yasaya bir gönderme vardır. Yargılayan son kertede hüküm verendir. Hüküm başlangıcı itibariyle Tanrı’ya ait bir hak ve yetkidir. Dolayısıyla yargılamanın zemininde Tanrısal bir ilişkiye giriyoruz.

Büyük ve son yargı ölümdür. Her ölüm bir hükümdür. Her ölüm Tanrısaldır, o anlamda. Ölen herkes, -asıl sorun odur, eğer seküler bir mantıkla düşünülürse- yargılanmaktadır; çünkü, seküler hukuk yargısız infaz olmayacağını ilkeselleştirmiştir. İnsan öleceğini bilerek yaşayan tek varlıktır. Nietzsche’nin Tanrı öldü dediği büyük karşı çıkışı önemlidir ve yargı-ölüm-Tanrı ilişkisini tersine çevirmektedir ama bu gerçek yerinde durmaktadır: İnsan ölecektir ve bunu bilmektedir.

Yargı bu gerçeği tersine çevirmenin bir evresidir. Tanrı’nın yargılayan olmasını insan kendisini yargılayan yerine

V
Such a layer, the presentation of the tragic through law/ judgement/conscience and the viewer experiencing a dilemma of subject/object between himself and the viewed, essentially sits into the field of religion. Girard points out the fact that all laws are innately religious.¹ Tragedy is the first stage of its secularisation and the settlement between God and man. Perhaps a bit late, yet the first stage. The presence of the chorus, the viewer and the relationship of the judging and the judged make up the first stage of the law. Based on this it would be possible to state that: Law and judgement are after all related to crime and guiltiness. This is metaphysics. Although judgement and crime are instrumentally actual and objective, in terms of the deed itself they are abstract and subjective. Therefore, no matter how secular it may be, in every judgement there is a reference to the earliest law. The judge is after all the one passing judgement. In terms of its origin the verdict is a right and authority of the divine. Thus, at the bottom of judgement we are going into a divine relationship.

The biggest and final judgement is death. Every death is a verdict. In that sense, every death is divine. Everyone who dies is judged -and that is the main problem, when you think in a secular logic- because secular law has made it a principle that there shall be no summary executions. Humankind is the onlybeing that lives with the knowledge of his own death. Nietzsche’s great reactionary exclamation that God is dead is highly significant and it reverses the relationship of judgement-death-God, but the truth remains: The human being is going to die and he is aware of it.

Judgement is a stage of this reversal of truth. The human being is trying to overcome God as judge by placing himself in the

^[1] Bu değerlendirmenin nefis bir irdelemesi için bknz., Giorgio Agamben, Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life. Tr. By Daniel-Heller Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.

^[2] For an immaculate examination of this evaluation, see; Giorgio Agamben, Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life. Tr. By Daniel-Heller Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.

^[3] René Girard, Violence and the Sacred. Tr. By Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

^[4] René Girard, Violence and the Sacred. Tr. By Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

koyarak aşmaya çalışmaktadır. Girard'ın mimetik arzu dediği gerçekliğin tragedyayla örtüştüğü nokta da bu aşamada doğar.¹⁹ Tragedya bir sanattır ama insanın Tanrı'yı doğrudan doğruya taklit ettiği bir sanattır. Çünkü tragedya Tanrılar ve kurbanlar arasında cereyan eder. Buradaki Tanrıların soyut varlığı bir şeyi değiştirmez ve önemli de değildir. Çünkü asıl dikkat çekici olan insanın tragedya sürecinde Tanrılaşmasıdır.

Gene dikkat çekici olan; sanatın bir evre olarak insanın doğrudan doğruya kendisi olarak Tanrılaşmasına yaptığı yardımdır. Tanrı öldürür ama Tanrı aynı zamanda yaratır. İnsan sadece öldürdüğü zaman değil yarattığı zaman da Tanrılaşır. Üstelik öldürmek, eğer Conrad'ın romanı Karanlığın Yüreği'ndeki 'delirmiş' Albay Kurtz değilse insan, çok daha zordur. Çünkü, Tanrı'nın paylaşmak istemediği, kıskanç davrandığı edim öldürmektir. Oysa yaratmanın önünü açık bırakmıştır Tanrı. İnsan bu nedenle yaratısını özgürce ortaya koyabilir. Çünkü yapıtını yaratırken insan hem kendisini yaratmaktadır hem de ölüme karşı meydan okumaktadır.

Böyle bir yargıdan hareket ederek sanat yapıtının özünde dinsel olduğunu söylemek mümkün. Carl Andre minimal yapıtının dünyanın en aşkın ve en yercil (seküler) yapıtı olduğunu söylerken haklıydı (Fig. 4). Sanatçının Tanrılaşması yaratmasıyla, yani yapmasıyla ilgilidir. Sanatçı yapan insandır. Sanatçı yaratısını elleriyle ve zihinselliğiyle oluşturur.

Bu değerlendirme bizi serginin bir başka katmanına getiriyor.

position of the judge. The notion that Girard calls the mimetic desire where reality coincides with tragedy emerges at this stage.¹⁹ Tragedy is an art, but an art where man directly imitates God. Because tragedy takes place between Gods and victims. The abstractness of the presence of the Gods does not change anything and it is not significant. While the important thing is that man is transformed into a deity in the process of tragedy.

Another interesting thing is the way art as a phase helps the human being himself in becoming a deity. God brings death but God also creates. And the human being too, transforms into a deity not only when he kills but also when he creates. Furthermore, killing is far more difficult if you are not the 'insane' Colonel Kurtz in Conrad's novel Heart of Darkness. Because the act that God does not want to share, the one he is jealous about is killing. Yet, God has left the path to creating clear. Therefore, man can freely present his creation. Because when man is creating his work he is both creating himself and challenging death at the same time.

Building on such a proposition it would be possible to state that the work of art is in essence religious. Carl Andre was right in stating that his minimal work was the most transcendental and the most secular work in the world (Fig. 4). The artist becoming a deity depends on him creating, that is making. An artist is a making man. The artist creates his work with his hands and his intellect.

And this evaluation brings us to another layer of the exhibition.



Figür/Figure 4
Carl Andre

144 Magnezyum Kare/144 Magnesium Square 1969,
magnezyum/magnesium, 10 x 3658 x 3658 mm

19. René Girard, Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Tr by Yvonne Freccerao. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

19. René Girard, Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Tr by Yvonne Freccerao. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

VI

Serginin genel adı Beyaz Tohumlayıcılar. Tohum, Anaxagoras’ın geliştirdiği ‘panspermia’ kavramında belki de en trajik ifadesini buluyor. Anaxagoras tüm dünyanın evrenden tohumlandığını söylüyordu, daha sonra Aristo tarafından değillenecek kuramında.²⁰ Bu, dünyanın, biraz da Tanrısal bir biçimde yaratıldığını öne süren bir görüştü. Oysa daha sonra Aristo’nun çok daha fizik düşüncesi evrenin ‘yapıldığını’ iddia edecekti. Doğrudur: Evren yapılan bir şeydir. Çünkü evrenin yaratılmışlığıyla dünyanın gerçekliği birbirinden farklıdır. Evren spermik bir biçimde ortaya çıkmış olabilir ama dünya insan emeğinin ve bilincinin ürünüdür. Dünyayı meydana getiren ‘techne’dir.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

Sanatçı dölleyen bir yaratık değildir. Kuşkusuz bir döllemeden söz edilebilir. Ama ondan daha önemlisi verdiği kararlar ve elinin emeğiyle yapıtın meydana getirilmesidir. Bu Marx’ın Kapital’de belirttiği gibi emeğin, insan ve doğanın ortak katılımıyla oluşmuş bir ürün olmasıyla ilgilidir. Doğa oradadır ama onu dönüştüren insanın emeğidir, doğayı insan emeğiyle yeniden biçimlendirir, Marx’ın asıl terimiyle yeniden üretir.²¹ Sanat yapıtı bu tanıma girer mi sorusunun yanıtını vermek kolay değil. Kismen böyle olmasına karşın sanatın özgüllüğü ve yaratımı biraz daha farklıdır. Sanat yapıtı sadece doğanın yeniden üretimi olarak değerlendirilemez. Belki doğaya yapılmış özgün bir katkıdır sanat yapıtı.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

Bu yanıyla da sanat yapıtı bir yaratımdır. Tahon’un yapıtları ‘beyaztohumlayıcılar’ adıyla bizi o eşiğe getiriyor. Sanat yapıtının bir yaratı olduğunu yeniden düşünüyoruz. Ama ‘tohum’ kavramı bizi başka alanlara da açıyor bu sergide yer alan yapıtlarla. Yerde yatan bir figür var. Karnında kendinden daha küçük bir figür yer alıyor, kanlar içinde. Bu, insanın doğurganlığına bir gönderme. Metaforik olarak baktığımızda bunun üretmekle ve spermayla olan ilişkisi açık. Üstelik doğuran figür aynı zamanda yok olan bir figürü anıstırıyor. Bitmekle başlamak arasındaki metaforik ilişki üstünden Tahon sorguluyor sanat yapıtını.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

^[1] Bu konunun çok ayrıntılı bir biçimde ele alındığı yapıtlardan biri şudur: Margaret R O’Leary, Anaxagoras and the Origin of Panspermia Theory. London: iUniverse, 2008.

^[2] Karl Marx, Capital V.1 A Critique of Political Economy. Tr by Ben Fowkes. Foreword by Ernest Mandel: Harmondsville: Penguin, 1992; s. 283-292.

VI

The title of the exhibition is White Seeders. The seed finds its most tragic expression in the concept of ‘panspermia’ coined by Anaxagoras. Anaxagoras was proposing that life on earth was seeded from the universe in a hypothesis that would later on be negated by Aristotle.²⁰ This was a view suggesting that the world was created in a divine manner. However, later on Aristotle’s rather physical thought would suggest that the universe is ‘constructed’. That is true: The universe is something that is constructed. Because the notion that the universe is created and the apparent reality of the world differ. The universe might have emerged in a spermic way but the world is a product of human labour and consciousness. The world is formed by ‘techne’.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

The artist is not an inseminating creature. Of course some sort of insemination could be talked about. But more important than that is the construction of the work through his decisions and his labour. Just like Marx expressed in Capital this is due to labour being a joint product of man and nature. Nature is out there but it is the labour of man that transforms it, man gives a new form to nature with his labour, to use the original term of Marx, he reproduces it.²¹ It is not easy to produce an answer to whether the artwork would fit into this definition or not. Although it is partially true, the specificity of art and its creation are somewhat different. The work of art could not be evaluated as reproduction of nature. Perhaps the work of art is an original contribution to nature.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

In that aspect the work of art is a creation. With the name ‘white seeders’ Tahon’s works bring us to that threshold. We begin to think once more that the work of art is a creation. But the ‘seed’ concept unlocks other areas with the works taking place in this exhibition. There is a figure lying on the ground. There is another smaller figure in its belly, covered in blood. This is an allusion to the fecundity of the human being. When perceived metaphorically this is clearly related to production and sperm. And the figure giving birth also looks like a figure perishing. Tahon questions the work of art through the metaphorical relationship between ending and beginning.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

^[1] One of the works that thoroughly examines this issue is: Margaret R O’Leary, Anaxagoras and the Origin of Panspermia Theory. London: iUniverse, 2008.

^[2] Karl Marx, Capital V.1 A Critique of Political Economy. Tr by Ben Fowkes. Foreword by Ernest Mandel: Harmondsville: Penguin, 1992; pp. 283-292.

Ama öte yanda ‘semen’ kavramı serginin ana eksenini meydana getiriyor. Bu kendiliğinden bir olgu değil. Tam tersine sergiyi çok katmanlı bir düzeye itiyor. Çünkü tohum doğallıkla-techne arasındaki ilişkiyi bize çağrıştırıyor. Söz konusu çağrışım bizi gene farklı bir boyuta itiyor. Çünkü tohum son kertede insanın doğallığıyla ilgili bir kavram. Tohum insanın bedenine bizi taşıyor. Bedenin varlığı, varoluşu bu serginin ve yapıtların kurucu öğelerinden biri.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

Çağdaş sanat bedeni kendisine en önemli çıkış noktalarından biri olarak kabul ediyor. Son 20 yılın sanatı bu yörüngede gelişti. Beden politikaları bir iktidar sorunsalı olarak ele alınıyor. Tahon’un iktidarla olan ilişkisinin bu sergide yargı-yasa üstünden sorgulandığı açık. Ayrıca gene kendi içindeki metafizik bağlamında da Tahon bedeni sorguluyor. Çünkü, son kertede insanın bedeni, varoluşsal gerçekliği, onun metafiziğine dışsal değil. Olmadığı gibi hiçbir varoluş problemi insanın fiziği ötesinde gerçekleşmez. Ben eğer dünyada mevcutsam bu fiziksel bir konum ve koşuldur ve varoluşsal sorunumu ancak bu gerçeğin bağlamında oluşturabilirim. Nitekim Sartre’ın temel sorusu da kendisini bu bağlamda ifade eder.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

Böyle bakınca bedenim belli bir organizmadan meydana gelmiştir. Bu organizmayı oluşturan çeşitli ‘şey’ler var. Sperm onlardan biri. Ama onunla birlikte bedenin diğer sıvıları da, en azından, söz konusu: Kan, tükürük, safra, idrar, dışkı. İnsan kendisine yabancı bir varlıktır. İnsan kendi sesini tanımaz, örneğin. İnsan sesine yabancı olduğu kadar kendi görüntüsüne de yabancıdır. Ayna bu nedenle önemli bir araçtır. İnsanın kendisini tanımasının aracıdır ayna ve o tanımanın patolojik evreleri, narsisizm, gene bir ayna sorunsalıdır. İnsan kendi imgesine aşık olabilir. Fakat sadece imgesine. İnsanın kendi bedeninin salgılarıyla büyülenmesi bambaşka bir olgudur.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

Bataille’a göre bu, insan varoluşunun en temel olgularından biridir. Çünkü, Bataille, insanın ‘sınırlara’ bedeninin iki temel özelliğini koruyarak direndiğini belirtir. Bunların biri salgılamadışkılama, diğeri sahiplenme güdüsüdür (drive to excretion and

On the other hand, the concept of ‘semen’ makes up the main axis of the exhibition. This is not an intrinsic phenomenon. On the contrary, it motivates the exhibition onto a multi-layered level. As the seed reminds us of the relationship between the natural and techne. This association also moves us onto another dimension. Because ultimately the seed is a concept that is related to the natural side of the human being. The seed carries us to the human body. The presence of the body, its existence, is one of the founding elements of this exhibition and these works.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

Contemporaryartperceivesthebodyasoneofthemostimportant points of departure. The art of the past 20 years has evolved along that trajectory. The politics of the body is considered as an issue of power. It is clear that Tahon’s relationship to power is questioned through judgement-law in this exhibition. Tahon also investigates the body in its intrinsic metaphysical context. Because ultimately, the body of the human being, its existential reality is not extraneous to its metaphysics. Moreover, no existential problem materializes beyond the physicality of the human being. If I exist in the world, this is a physical position and condition, and my existential issues could only emerge within the context of this reality. Sartre’s fundamental question is also expressed in that context.

Anaxagoras, 1888, Paris, Louvre

In that aspect my body is conceived of a certain organism. There are a number of ‘things’ that constitute this organism. Sperm is one of them. But alongside that there are at least other bodily fluids that have to be mentioned: Blood, saliva, bile, urine, excrement. The human is a being alien to himself. For instance, he does not recognise his own voice. The human being is as alien to his image as he is to his voice. That is why the mirror is a significant instrument. The mirror is an instrument for the human being in getting to know himself and the pathological stages of that acquaintance, like narcissism, is again an issue related to the mirror. The human being could fall in love with his image. But only with his image. The human being mesmerized by his own bodily fluids is a phenomenon altogether different.

^[1] Bu konunun çok ayrıntılı bir biçimde ele alındığı yapıtlardan biri şudur: Margaret R O’Leary, Anaxagoras and the Origin of Panspermia Theory. London: iUniverse, 2008.

^[2] Karl Marx, Capital V.1 A Critique of Political Economy. Tr by Ben Fowkes. Foreword by Ernest Mandel: Harmondsville: Penguin, 1992; s. 283-292.

drive to appropriation).²² Salgılar ve onun belirlediği organizma, insanın orjyastik ve toplu (collective) olana duyduğu eğilimle toplumsal olan arasındaki çelişkisini meydana getirir. Birisinin uyardığı ve yönlendirdiğine karşı insan diğerinin engelleyici, kısıtlayıcı yaklaşımı arasında sıkışıp kalmış varlıktır. İnsan çeşitli kurumlar, süreçler tarafından içselleştirilmeye, hatta oralara çekilerek bir örnek hale getirilmeye, o yoldan kendisinden vazgeçerek kurumsal tercihlerin bir nötr üyesi olmaya ancak bedeni aracılığıyla direnir.

Buradaki salgılar, dışkılar ve diğer bedensel ‘gerçeklikler’, Bataille bunlara ‘aşırılık/fazlalık’ (excess) demektedir, gene Bataille’a göre bedenin ‘düşük’ veya ‘aşağı’ (lower) yanlarıdır. Kurumsal kabuller bunları dışlar. İnsanın dışkıyla, salgıyla, vahşetle, çığ olanla ilişkisi, kurumsal tercihlerin oluşturduğu dünyanın bilgisine dahil değildir. Uygarlık bunların yok sayılması, unutulması, görmezden gelinmesi üstüne kuruludur. Oysa bedensel insan dediğimiz gerçeklik, bedenin materyalist dokusu, bunlarla örülüdür ve bunların mevcudiyeti gerçekliğe açılan, onu kavramak için kullandığımız birer olgu değildir; olamaz, çünkü bunlar gerçeğin bir parçası değildir, gerçeğin kurucu ögesidirler. Gerçek, bedenin bu türden özellikleri dışlanarak kurulmaz. Tersine bunlar gerçeği kurarlar. Bunun uygarlık içinde kurulması ancak bildiğini (nonknowledge) gerçekleştirmekle mümkündür.²³

According to Bataille this is one of the most fundamental phenomena of human existence. Because Bataille states that the human being resists ‘limits’ through maintaining two basic features of his body. These are the drive to excretion and the drive to appropriation.²² The secretions and the organism determined by them constitute the human being’s conflict between orgiastic and collective tendencies, and the social. He is a being caught in between the urge and orientation of the one and the obstructive, restrictive approach of the other. The human being could only resist the internalisation of some institutions and processes, assimilation into uniformity and becoming a neutral member of institutional decisions through the use of his body.

The secretions, excrements and other bodily ‘realities’, which Bataille calls excess, are again according to Bataille the ‘lower’ aspects of the body. Institutional standings reject these. The human being’s relationship with excretion, secretion, violence and the raw are excluded from the knowledge of the world created by institutional preferences. Civilisation is based on ignoring, overlooking and disregarding these. However, the reality of the bodily presence of the human being, the material fabric of the body is interwoven with these and the presence of these is not a phenomenon opening onto reality through which we would grasp it; and it could not be so, because these are not just parts of reality, they are the founding elements of reality. Reality could not be constructed by excluding such characteristics of the body. On the contrary, these construct reality. Building this within civilisation is only possible through realising nonknowledge.²³

22. George Bataille, *Visions of Excess*.

23. Bilgidışı kavramı için bkznz., George Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*. Ed with an intro by Stuart Kendall, Tr. By M. Kendall and S. Kendall. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

22. George Bataille, *Visions of Excess*.

23. For the concept of nonknowledge, see; George Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*. Ed. with an intro by Stuart Kendall, Tr. By M. Kendall and S. Kendall. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.

VII

Buradan hareket edince Tahon’un sergisindeki yapıtların bir temel özelliğine geliyoruz. ‘Beyaz’ heykeller bunlar. Suskun ama bağırان, yargılayan ama yargılanan, cellat ama kurban bunlar. Beyazlıklarını kaplayan bir sır var. O sır gene beyaz akıtmalardan oluşuyor. Onları sperma olarak düşünmek yanlış değil. Bize tohumun bir halini, animalistik halini çağrıştıran bu beyaz sır bizi gene başlangıç noktasına götürüyor. O sır sergilenen insanın gerçekliğini tümelleştirme ediminin bir parçası. İnsanın insanallığını vurguluyor.

Tümellik, burada, insanı meydana getiren gerçeğin kuşatılmasından doğuyor ve çok farklı bir işlev üstleniyor. Serginin büyük tematiğine yukarıda değindik: Ölüm ve varoluş ikileminin gerilimi. Bu sergi son kertede ölümü sorguluyor, ölümün insanal evren içindeki konumunu. Vitrinde yer alan kırık kafatası bunu kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde somutlaştırıyor. Sperma ise bunun öteki yüzü: Başlangıç. İnsan eğer ölümlü bir

VII

Moving along this line we arrive at a fundamental characteristic of the works in Tahon’s exhibition. They are ‘white’ sculptures. Silent yet screaming, judging yet judged, executioner yet victim they are. There is a glaze covering their whiteness. That glaze is again constituted of white dribbles. It would not be wrong to consider these as sperm. This white glaze that reminds us of a state of the seed, of its animalistic state, takes us all the way back to the beginning. That glaze is part of the act of universalizing the reality of the human being that is being exhibited. It emphasises the humanness of the human being.

The universalization here emerges out of encompassing the reality that makes up the human being, and takes on a whole new function. We have revealed the grand theme of the exhibition earlier: The tension of the dilemma of death and existence. Ultimately, this exhibition questions death, the position of death in the human universe. The broken skull in



varlıksa ve öleceğini bilerek yaşarken onu aşmanın yolu sanat üretmekse bunu ancak kendi varlığının, varoluşunun fizik bilincinde olarak, o fiziksel gerçekliği ‘yaşayarak’ sağlayabilir.

Daha önce belirttiğimiz gibi fiziksel gerçekliği olmayan insanın evrensel ve metafizik varoluş sorunu olamaz. Sperma bu yapma eyleminin, ama sadece sanat değil, insanın kendisini yapma ediminin de bir simgesi. Kaldı ki, varoluşçuluğun en önemli argümanlarından biri budur: İnsanın kendi iradesiyle kendini yapan bir varlık oluşu. Öyleyse sperma burada Anaxagoras’ın anlamını aşan ve ondan çok daha ötede varoluşsal başlangıcı imgeleyen bir metafor. Sanatsal yaratının kendisiyle değil insanla bağlı olduğunu vurgulayan bir im sperma burada. Ama çok büyük bir diyalektik saptama ve gerilimle.

Sperma son kertede eril bir olgu. Erkek canlının üreme aracı, tohumu, sperma. Dolayısıyla Antik Yunan’dan beri erillikle iç içe geçmiş bir üreme işlevinden söz ediyor. Atavistik toplum tasavvurunun bütünüyle eril olduğunu, erilliğin güçle içiçe geçtiğini biliyoruz. Belli bazı özgül ve ayrıksı kompozisyonlar dışında Tanrısallık da eril bir olgu. Ona bağlı olarak yasa koyanın erkek olduğunu düşünüyoruz, tıpkı iktidarın erkeksi hükümranlılık olduğunu varsaydığımız gibi. Sadece yasa koyucu değil bizatihi yasanın kendisi de erkek bir soyutlama olarak ele alınıyor. Dolayısıyla tragedyanın Tanrısallığı ve hüküm oluşturan ifadesi erkekler katında teşekkül ediyor.

Ne var ki, Tahon’un sergisinde, baştan beri belirttiğimiz gibi vurgu kadın figürlerde. Serginin ‘açılış’ bölümünde, ipuçlarının verildiği aşamada yer alan asılı figür kadın/sı. Trajik figür ki, anlamını saptadık, bir kadın. Onun yargıyla olan ilişkisi, şimdi bir kadın figür olarak ortaya çıkması ve daha da çarpıcı olanı heykelin adının ‘Semen’ olması son derecede manidar. Tahon, yargı-kutsallık-trajik bağını bu defa erillikten ve o arada da erkten yalıtarak onu dişil bir düzeye/katmana taşıyor. Bu başlı başına bir yeni/den kurgu. Antikiteden ve arrivist gelenekten türeyen bilginin dönüştürülmesi. Bataille’ın farklı bir bağlamda geliştirse dahi ürettiği ‘nonknowledge’ (bilgi olmayan) kavramının somutlaştırılması. Bu aynı zamanda üretim-varoluş

the window display makes this concrete to a degree that would leave no room for doubt. The sperm is the other side of the coin: The beginning. If the human being is mortal and the only way to transcend while living with the knowledge of his death is to produce art, this could only be realised by being aware of his presence, of the physicality of his existence and through ‘living’ that physical reality.

As we have made clear earlier, there can be no universal and metaphysical existential issue for a human being without a physical reality. Sperm is the symbol of this act of making, and that is not only limited to making art, but the human being’s act of making himself. Besides, this is one of the most significant arguments of existentialism: That the human being is a being that builds himself through his own will. So, the sperm here is a metaphor that goes well beyond Anaxagoras’ sense and visualises the existential beginning. Sperm, here, is a sign that emphasises that the artistic work is not linked to its own but to the human being. But through a grand dialectical determination and tension.

Sperm is ultimately a male phenomenon. Sperm is the reproduction device of the male species, its seed. Thus, it refers to a function of reproduction that has been intertwined with masculinity since Ancient Greece. We know that the atavistic imagination of society is completely male oriented, and that masculinity overlaps with power. Apart from a few specific and unusual compositions divinity is also a masculine phenomenon. And in conjunction we consider the maker of the law to be male as well, just like we assume power to be masculine sovereignty. Not only the maker of the law but also the law itself is considered as a masculine abstraction. Therefore, divineness and the decision-making expression of tragedy take place at the echelon of men.

However, in Tahon’s exhibition, as we have been implying all along, the emphasis is on female figures. At the ‘introduction’ of the exhibition, where the hints were offered, the hanging figure is female/feminine. The tragic figure, the meaning of which was

ekseninin yargı-yasa eklemlesmesinin dişillik üstünden işaret edilerek, hukukun bir tür yapısökümü.

Aynı şey serginin ‘anlatımı’ (narrative) sayabileceğimiz ikinci katta da devam ediyor. Yargıyı oluşturan ‘bölüm’, üçlü figür ve sürdürdükleri sessiz diyalog gene kadın figürlerini içeriyor. Yargılanan dediğimiz, kurban dediğimiz figür ise daha açık olarak eril bir figür. Bu, alt kattaki üç figürün ayrı ayrı anıştırdıklarını üst kattaki mizansenin çoğaltması. Ve gene oradaki ‘bağ’ figür kadın-doğum ilişkisi semensel başlangıç ve erilliğe bir gönderme. Soyun ve o arada da kurumsallığın, yasallığın t/ürediği erilliğin dişillikle olan sert ilişkisi. Ama bir devamı da var. Salonun sonunda kurbanın sağında yer alan bir başka kadın/sı figür var.

determined, is female. Her relationship with judgement, her appearance as a female figure and most interesting of all, the title chosen for the sculpture ‘Semen’ are all very meaningful. By isolating the bond of judgement-sacred-tragic from masculinity and therefore from power, Tahon carries it to a feminine level/layer. This is an altogether new/renewed construction. The transformation of the knowledge derived from Antiquity and from the arriviste tradition. Making the concept of ‘nonknowledge’ concrete, although Bataille has developed it in another context. This is also a deconstruction of jurisprudence by pointing at the conjunction of judgement-law on the axis of production-existence via femininity.

The same thing continues on the second floor, which houses what we could call the ‘narrative’ of the exhibition. The ‘chapter’ that constitutes judgement, the three figures and their silent dialogue again consists of female figures. The figure we have called the judged, the victim is clearly a male figure. What the three figures downstairs remind us of is multiplied by the mise en scène upstairs. And again the figure that is the ‘link’, the relationship of woman-birth is an allusion to the beginning through semen and to masculinity. The harsh relationship of masculinity and femininity through which descent and besides that institutionalisation, legality is re/produced. But there is more. There is another female/feminine figure at the end of the hall to the right of the victim.



Figür/Figure 5
Michelangelo
Pietà , 1499
St. Peter's, Vatikan

Bir Madonna bu figür, mimarisiyle, hiç kuşkusuz. Onu anıstırarak her şey mevcut. Bu bize Mikelanj'ın gençlik dönemi Pietà'sını anımsatan bir yapıt (Fig 5). Mikelanj'ın heykeli kucagında 'kurban edilmiş' İsa'yı tutuyordu ve Leo Steinberg'in tanımıyla 'gelin-anne' idi. Acısını yüceltilmiş bir duyguyla (hüzün) ifade eden bu Madonna figürünün şimdi o köşede, serginin kurbanı olduğunu söylediğimiz figürün ötesinde yer almasına manidar dememek mümkün değil. O kadar böyle ki, Tahon'un Madonna'sı kucagında kurbanını taşıyor. Boş bir kucak. Ama kurbanını gözlüyor. Kurban az ötede duruyor. Bu, konvansiyonel Hıristiyan metafiziğinin Hz. İsa üstünden kurguladığı metafiziğin gizli bölmelerini açan bir hamle. İsa, başkalarının günahını çekmek için öldüğünü belirtiyordu. Üstelik yargılanmıştı. O yargı burada da devam ediyor. Çok karmaşık bir biçimde. Kadınların da olduğu bir yargı meclisinde ve Madonna büyük sessizliği içinde kucagını boş tutuyor, kurbanını almak için. Bu doğuran figür-kurban-Madonna uzantısında bakıldığında serginin en yüksek şiddet katını meydana getiriyor: Yoksa doğurmak kurban etmek midir?

This figure is no doubt a Madonna in terms of its architecture. Everything reminiscent of it is there. This is an artwork that is similar to Michelangelo's early period work Pietà (Fig. 5). The sculpture of Michelangelo was holding 'sacrificed' Jesus on her lap and according to Leo Steinberg she was a 'bride-mother'. It is impossible not to say that it is highly significant that this figure of Madonna expressing her pain in an elevated emotion (grief) is now placed at the corner behind the other figure that we have announced to be the victim of the exhibition. So much so that Tahon's Madonna does not carry the sacrifice on her lap. Her lap is empty. But she watches over her sacrifice. The sacrifice stands a little distance away. This is a move that unfolds the secret chambers of what conventional Christian metaphysics constructs through Jesus. Jesus was saying that he was dying to save others from their sins. And he was judged. That judgement continues here as well. In a very complicated way. In a judicial court also containing women and in her great silence Madonna keeps her lap empty to be able to take her sacrifice. Perceived from the line of figure giving birth-sacrifice-Madonna, this is the layer with the highest level of violence in the exhibition: So is giving birth an offer of sacrifice?



Salt Seeder, 2011,
seramik/ceramic,
66 x 41 x 36 cm



Sample (of the core body), 2011,
seramik/ceramic,
74 x 31 x 35 cm

VIII

Buna eklenecek çok çarpıcı bir imge daha var. Alt katta yer alan, Bataille-cı bir bağlamda çözümlediğimiz hayvansı/insanal figürün adı: İphigenia/Titus.

İphigenia/Titus, 2011, seramik, 100x100x100 cm

Yunan mitolojisininen çarpıcıkimliklerindenbirisidirİphigenia. Agamemnon’un aldatma yoluyla annesinden kopararak Tanrılara kurban etmek istediği İphigenia, başlangıçta babasının belirttiği gibi Aşil’le evlendirilemeyeceğini anladığında ve kendisinin kurban edilmesi dışında savaşın kazanılması için bir yol kalmadığını fark ettiğinde, kendisini kurban olarak adar. Her ne kadar tam öldürüleceği anda yerini bir geyiğin aldığı söylende dile getirilirse bile buradaki asıl sorunsal onun bir kadın olarak kendi kurbanlığını tercih etmesidir.

İphigenia/Titus, 2011, seramik, 100x100x100 cm

Bu, bildiğimiz ve Girard’ın uzun çözümlmelerinde sürekli olarak göndermede bulunduğu Eski Ahit’in Hz. İbrahim’i ve onun oğlunu kurban etmek iradesinin çok farklı bir türüdür. Buna bir alt tür mü bir üst tür mü demek gerekir sorusununyanıtı kolay değil. Fakat hiç kuşku yok ki, üst katın kurgusu alt katın imlediği ve hazırladığı dramatis personae burada çağlar içine/ötesine yayılan bir göndermeler zinciriyle bütünleştiriliyor.

İphigenia/Titus, 2011, seramik, 100x100x100 cm

Üstelik hayli şaşırtıcı bir nokta daha var: Yapıtın adı içindeki Titus ismi bize Shakespeare’in en kanlı tragedyası kabul edilen Titus Andronicus’u düşündürüyor, her ne kadar Roma tarihinin bir imparatoru da aynı adı taşıyor olsa da. Titus Andronicus’un kızı Lavinia hasımları tarafından ırzına geçildikten sonra konuşmasın diye dili, yazmasın diye elleri kesilmiş bir karakterdir. Titus bu olayın intikamını hasmının kızını öldürüp etini ona yedirmekle alacaktır. Buradaki baba-kız ilişkisi İphigenia’dakinden ne kadar farklı olursa olsun son kertede Batı metafiziğinin en tedirgin edici konularından birinin oldukça gerilimli bir biçimde bir araya getirilmesiyle serginin kurgusu bambaşka bir düzeye çekilmektedir, ama bu aynı tematiğin kendi içinde dolaşımından başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir babanın öldürmek istediği kızıyla, kızı öldürülmüş bir babanın aynı figürde buluşturulması geleneksel yargı ve bilincin bu sergide nasıl ve nerede koparıldığının çok önemli bir göstergesidir.

VIII

There is another striking image that has to be included here. The animal-like/human-like figure downstairs that we have examined in the Bataille-ist context titled: Iphigenia/Titus.

İphigenia/Titus, 2011, seramik, 100x100x100 cm

Iphigenia is one of the most interesting characters of Greek mythology. When Iphigenia, who was initially deceived and taken away from her mother to be offered as a sacrifice to Gods by Agamemnon, realises that she would not be able to marry Achilles as her father had led her to believe and that there is no other way to win the war other than her sacrifice, she offers herself as a sacrifice. Although according to the legend it is said that she was substituted by a deer at that moment when she was going to be sacrificed, the real issue here is that she, as a woman, has chosen to be sacrificed.

İphigenia/Titus, 2011, seramik, 100x100x100 cm

This is a very different version of the well-known story in the Old Testament that Girard repeatedly refers to in his lengthy analysis, where Abraham has the determination to sacrifice his son. It is not easy to say whether this version is a lower class or a higher class. But without doubt, the composition upstairs is made complete with the chain of allusions spreading across/beyond the ages by the dramatis personae signified and prepared downstairs.

İphigenia/Titus, 2011, seramik, 100x100x100 cm

There is another surprising point: The name Titus in the title reminds us of Titus Andronicus the most gory tragedy of Shakespeare, although an emperor from Roman history shares the same name. Lavinia, the daughter of Titus Andronicus, is a character whose tongue and hands were cut off so that she couldn’t speak or write after being raped by the enemies of her father. Titus would take his vengeance by killing the daughter of his enemy and making him eat her flesh. No matter how different the father-daughter relationship here is from the one with Iphigenia, ultimately collecting one of the most disturbing issues of Western metaphysics together in a rather tense way draws the composition of the exhibition towards a totally different level, however this is nothing other than an internal circulation within the same theme. Hence, the fusion of a father who wants to sacrifice her daughter and a father whose daughter is killed into a single figure is a very important sign of where and how this exhibition parts with traditional judgement and understanding.





IX

Son noktaya değinelim: Kan.

Doğuran kadın figüründe ve kurbanda var kan. Freud, kanın uygarlığın ve libidinal yapının oluşumundaki rolüne hayli güçlü bir biçimde değinir. Çok tanınmış ve tartışılmış kitabında belirttiğine göre insanlığın erken dönemindeki libidinal yapının sakatlandığını öne sürer.²⁴ Çünkü, ilkel dönemin kanla tatmin olan özgün arzusu (original desire) uygarlığın kahredici kısıtlamalarıyla kısıtlanmıştır. Gene aynı dönemin libidinal zevki (joy) kendisini fiziksel şiddet üstünden ifade etmiştir. Tatmin edilecek her libidinal özne için daha fazla sayıda kanayan kurban gerekiyordu.

Mazoistik bir zevk değil, doğrudan karşıdakine çektirilen acıdan türeyen bir zevkten söz ediyordu Freud. Bu Hegel’de ve Bataille’da çok farklı şekillerde ifade edilen efendi-köle diyalektiğinin Freud’da aldığı biçimdir ve bir hiyerarşiye tekabül etmektedir. Freud’a göre acı çekenler, kurbanlar için çektikleri acıyı engellemenin yolu, daha güçlü olanlar, efendiler, üstünde yaptırımlar uygulamaktı. Yasanın Freud bağlamındaki teşekkülü buydu.

Ele aldığımız yapıtların oluşturduğu bütünü bu değerlendirmeyele irdeleyince Tahon’un doğuran kadın - kurban kadın bağlamındaki kan ilişkisinin libidinal zevkten ziyade yasaya tekabül ettiğini söylemek kabil. Kan akmış, bu bir kesimin belki libidinal zevkine tekabül etmiş ama kurbanlarını da meydana getirmiştir. Yasa o noktada doğacaktır. Madonna burada Tanrısal yaptırımın gizlenmiş ifadesidir. Doğum doğallığın dili ve işlevidir. Doğa durumunun ifadesidir. Yani kanın ve şiddetin libidinal şiddete tekabül ettiği dönemdir. Madonna artık ister istemez ‘uygarlıktır’.

IX

Let us come to the final point: Blood.

There is blood in the female figure giving birth and in the sacrifice. Freud emphasises the role of blood in the construction of civilisation and the libidinal structure. In his renowned and widely discussed book he proposes that the libidinal structure in the early stages of humanity has been crippled.²⁴ Because the original desire of the primitive period which could only be satisfied by blood was repressed by the devastating restrictions of civilisation. The libidinal joy of the same period has also expressed itself through physical violence. Every libidinal subject that had to be satisfied required more and more bleeding victims.

Freud was not referring to masochistic pleasure; he was talking about a joy that emerges out of inflicting pain onto the other. This is the way master-slave dialectics expressed in different forms by Hegel and Bataille takes shape in Freud and it corresponds to a hierarchy. According to Freud for the ones in pain, for the victims, a way to put an end to this pain was to impose sanctions on the powerful, on the masters. This was the formation of law according to Freud.

When we consider the totality composed by these works in line with this evaluation, it would be possible to state that Tahon’s relationship to blood within the context of the female giving birth-female sacrificed is more akin to law than libidinal joy. Blood has been shed, that might have corresponded to the libidinal joy of a certain party but it has also produced the victims. Law shall emerge at that point. Here, Madonna is the covert expression of divine intervention. Birth is the language and function of the natural. It is an expression of the natural condition. It is the stage when blood and violence correspond to libidinal violence. Madonna is now, inescapably, ‘civilisation’.

24. Sigmund Freud, Civilization and its Discontents. Tr. By J. Strachey. New York: W.W.Norton&Co., 1989.

24. Sigmund Freud, Civilization and its Discontents. Tr. By J. Strachey. New York: W.W.Norton&Co., 1989.



“Mushroom-picker” III, 2011,
seramik/ceramic, 130 x 61 x 65 cm







Altai, 2011,
seramik/ceramic, 88 x 44 x 47 cm

X

Sergi kapanırken izleyeni uzun serüvenin sonuna bir soruyla birlikte getiriyor.

Uygarlık ilkel/libidinal zevkin, acı ve şiddetin kısıtlandığı evredir ama bu Freud'un ve Bataille'm kavradığı gibi, uygarlık kısıtlamasının yarattığı ve yasa/kurum üstünden bize yönelen ve bizi kendimizden, gerçekliğimizden soyutlayan, ikinci bir boyunduruk meydana getiriyorsa, bu ikilemin doğurduğu tragedyanın bizatihi kurbanı doğrudan insanlık değil midir ve tragedyanın aldığımız zevk aslında kendimize yaktığımız bir ağıt olmamakta mıdır?

İnsanın gerçek tragedyası, öyleyse, söylenebilir, ne Tanrı'sız yapabilmesidir ne de Tanrı'yla!

Hasan Bülent Kahraman

X

When the exhibition comes to a close at the end of a long adventure it leaves the viewer with a question.

Civilisation is the stage when primitive/libidinal joy, pain and violence are repressed, but as Freud and Bataille have recognised, if the restrictions of civilisation and the law/institution that asserts them on us creates another restraint that is alienating us from ourselves and from our reality, is it not humanity itself that becomes the victim of the tragedy that is born out of this dilemma and is the pleasure we take from tragedy not an elegy to ourselves?

The real tragedy of the human being, then, it could be argued, is that he can't do with or without God!

Hasan Bülent Kahraman

JOHAN TAHON

Johan Tahon, 1965 senesinde Menen’de (Belçika) doğmuştur. Ghent Royal Academy of Fine Arts’ta heykel eğitimi almıştır. Çalışmalarını Munkzwalm (Belçika) ve İstanbul’da sürdürmektedir.

1994 senesinden itibaren çalışmalarını Belçika’da ve ülkesi dışında sergilemektedir. 1996 senesinde, Belçika’nın en önemli küratörü ve müze direktörü olan Jan Hoet’in ilgisini çekmiş ve bu karşılaşma sayesinde Tahon, eserlerini dünya çapındaki sanatçılarla (Luc Tuymans, Vito Acconci ve Sam Taylor-Wood), uluslararası üne kavuşmuş De Rode Poort sergisinde, Ghent Museum of Contemporary Art’ta sergileme imkânına sahip olmuştur. O zamandan itibaren Tahon, Hoet’in desteğini arkasına almış ve Avrupa’da çeşitli galeriler ve önde gelen müzelerde, solo olarak veya Ilya Kabakov, Günther Förg, Tony Cragg ve Stephan Balkenhol gibi sanatçılarla grup sergilerinde eserlerini sergilemeye başlamıştır.

Beaufort (Belçika) ve Lustwarande’de (Hollanda) önemli sergilerde yer almış ve heykellerini Hollanda Maliye Bakanlığı (Lahey, Hollanda), Gerhard Marcks Haus (Bremen, Almanya), Academia Belgica (Roma, İtalya), Topkapı Sarayı Avlusu (İstanbul), Kennedy Center for the Performing Arts (Washington DC, Amerika) ve İstanbul Bienali’nde sergilemiştir.

Tahon’un heykelleri ayrıca; S.M.A.K. (Ghent, Belçika), MuHKA (Antwerp, Belçika), Stedelijk Museum (Amsterdam, Hollanda), GEM ve Gemeentemuseum (Lahey, Hollanda), MARTa (Herford, Almanya), the Vanhaerents Art Collection (Brüksel, Belçika), Sevil Sabancı koleksiyonu ve Dutch House of Royals koleksiyonu (Amsterdam, NL) gibi koleksiyonlarda yer almaktadır.

JOHAN TAHON

Johan Tahon was born in Menen (Belgium) in 1965. He lives and works in Munkzwalm (BE) and in Istanbul (TR). He studied sculpture at the Ghent Royal Academy of Fine Arts (BE).

Since 1994 Johan Tahon exhibits his work on a regular basis in Belgium as well as abroad. In 1996, he caught the attention of Belgium’s most influential curator and museum director Jan Hoet (e.g. Documenta 9), who made it possible for Tahon to interact with world level artists in the internationally renowned exhibition De Rode Poort in the Ghent Museum of Contemporary Art (with a.o. Luc Tuymans, Vito Acconci and Sam Taylor-Wood). From then on Tahon got the full support of Hoet and Tahon started exhibiting his work at different galleries and in prominent museums across Europe, solo or combined with works of a.o. Ilya Kabakov, Günther Förg, Tony Cragg and Stephan Balkenhol.

He took part in major exhibitions like Beaufort (Ostend, BE) and Lustwarande (Tilburg, NL) and showed his sculptures at places like the Ministry of Finance (The Hague, NL), the Gerhard Marcks Haus (Bremen, DE), the Academia Belgica (Rome, IT), the courtyard of the Topkapi Palace (Istanbul, TR), the Kennedy Center for the Performing Arts (Washington DC, USA) and the Istanbul Biennial (TR).

Tahon’s sculptures also make part of important public and private collections like S.M.A.K. (Ghent, BE), MuHKA (Antwerp, BE), Stedelijk Museum (Amsterdam, NL), GEM and Gemeentemuseum (The Hague, NL), MARTa (Herford, DE), the Vanhaerents Art Collection (Brussels, BE), the collection of Sevil Sabancı (Istanbul, TR) and the Collection of the Dutch House of Royals (Amsterdam, NL).

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

Akademisyen, eleştirmen, sanat kuramcısı. İstanbul'da yaşıyor. Türkiye'de ve Amerika'da eğitim gördü. Türkiye'de çeşitli üniversitelerde, Amerika'da Princeton ve Michigan Üniversitelerinde ders verdi. Çalışma alanları siyaset ve çağdaş sanat kuramları. Yayınlanmış çok sayıda kitabı ve makaleleri var. 1985 sonrasındaki çağdaş Türk sanatının oluşumunda kuramcı ve eleştirmen sıfatıyla etkili oldu. Yurt içinde ve dışında çeşitli sergiler düzenledi. 1993-2005 arasında İstanbul Bienali Danışma Kurulu Üyeliği, 1991-1995 arasında Kültür Bakanlığı Danışmanlığı yaptı. Şu anda Kadir Has Üniversitesi'nde Rektör Yardımcısı, Akbank Sanat Danışma Kurulu ve Sabancı Müzesi Yönetim Kurulu Üyesi, Contemporary Istanbul Genel Koordinatörü ve Sabah gazetesinde köşe yazarı.

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

Academician, critic, art theoretician. Lives in Istanbul. Educated in Turkey and in the United States. Gave lectures at various universities in Turkey and at Princeton and Michigan Universities in the United States. Works in the fields of politics and contemporary art theory. Published numerous books and articles. Was instrumental during the emergence of contemporary Turkish art since 1985 as a theoretician and critic. Organised various exhibitions at home and abroad. He was a member of the Istanbul Biennial Advisory Board between 1993-2005, and a consultant to the Ministry of Culture between 1991-1995. He is presently the Vice Rector at Kadir Has University, a member of the Advisory Board of Akbank Art Center and the Board of Trustees at Sabancı Museum, the General Coordinator of Contemporary Istanbul and is a columnist in Sabah newspaper.

Akbank Sanat / Akbank Art Center

İstiklal Caddesi No: 8
34435 Beyoğlu, İstanbul
T: (0212) 252 35 00/01
www.akbanksanat.com

Küratör / Curator

Hasan Bülent Kahraman

Metin / Text

Hasan Bülent Kahraman

Çeviri / Translation

Yiğit Adam

Tasarım / Design

Publicis Yorum

Fotoğraflar / Photographs

Serkan Yıldırım

Baskı / Print

İmak Ofset
Merkez Mah. Atatürk Cad. Göl Sok. No: 1
Yenibosna 34192 Bahçelievler / İstanbul
T: (0212) 656 49 97