

MAGDALENA ABAKANOWICZ



İNSANLIK SERÜVENİ THE HUMAN ADVENTURE

KÜRATÖR / CURATOR:
HASAN BÜLENT KAHRAMAN

AKBANK
SANAT
BEYOĞLU

MAGDALENA ABAKANOWICZ



İNSANLIK
SERÜVENİ

THE
HUMAN
ADVENTURE

20 KASIM
NOVEMBER
2012

30 OCAK
JANUARY
2013

KÜRATÖR / CURATOR:
HASAN BÜLENT KAHRAMAN



SANATÇININ ELİ Mary Jane Jacob

El bir araçtır ve sanatçı için, içinde bulunduğumuz dijital çağda bile, elzem bir araçtır. Magdalena Abakanowicz'in sanatına baktığımızda da her yaptığı işin içinde, seneler boyu üzerine çalıştığı tüm serilerinde elini görürüz. Abakanowicz daima işlerinde mevcuttur. Yapma ediminin ardındaki güç onun ta kendisidir. Malzemenin şekillendirilmesinden, işin ruhunun araştırılmasına kadar hep işin içindedir -elleri ile ve elleri aracılığıyla- hem yeni hem de tanıdık bir şey olarak, hem ona hem de dünyaya dair. Sanatçıların, tıpkı onun gibi, bir maddeyi bir başka şeye dönüştürebilmeleri, yaratıya anlam ve hayat verebilmeleri gerçekten de bir çeşit simya içerir, sihirlidir.

Sanatçının ellerinin işin içinde olduğunu söylerken bu sadece Abakanowicz'in onları, ister atölyesinde ister belirli başka bir yerde, heykeltıraşların kullandığı malzemeler olan kumaş, metal, taş veya çamur kullanarak yaratmış olmasından kaynaklanmamakta. Ve ne de her bir işi tekil bir iş olarak yapmasından, işlerinin önemli bir özelliği olan aynı kalıpla asla birden çok döküm yapmamasından da kaynaklanmamakta. Bunun sebebi işlerinde ellerinin varlığının her zaman göze görünür bir şekilde hissediliyor olmasında. Yarattığı nesnelere bakılacak her bir açıda elinin dokusunu ve görünümünü fark edebiliriz. Yani bir yandan herhangi bir nesneye genel şeklini verirken, mesela bir bedene ya da kuşa, bir yandan da onun yüzeyinin her bir santimetresine dokunarak, kendi özel ve derin kişisel duyarlılığına da nesneye aşılar.

Abakanowicz'in yaptığı her bir heykel bileşik bir formdur. Bu onun bir imge inşa etmek için kullandığı seçilmiş bir malzemenin birikmiş halidir; ve bütün yüzeyin dile gelişi bu verili maddeselliğin sürekliliğine olanak sağlar. Yaptıkları arasından istediğiniz bir işi seçip onun da herhangi bir parçasına odaklandığımızda, orada onun elini göreceksiniz. Onun elini malzemenin işlenmesi esnasındaki hareketin, tavrın dondurulmuş ifadesinde bulacaksınız. Ama burada açığa çıkarılacak daha çok şey var. Yapım aşamasının her bir soyutlanmış, küçük ve münferit anına baktığımızda, orada çok daha engin bir şey bulacaksınız: lavın akışı, dünya

THE ARTIST'S HAND Mary Jane Jacob

The hand is a tool and an essential one for the artist, even in the digital age. Looking at Magdalena Abakanowicz's art, we see her hand in every work, each series over the years. She is always present. She is the force behind the making. She is there in the fashioning of material and investing of spirit—with and through her hands—something that is both new and familiar, of her and of the world. How artists, such as she, can transform one substance into another, giving meaning and life to the creation, is truly alchemical.

This artist's hand is in the works she makes not only because Abakanowicz has literally created them, whether in the studio or on site, using the sculptor's materials of cloth, metal, stone, or clay. It is not just because she makes each as an individual, important for she never casts from the same mold in multiples. It is because her hand is always visibly evident. We see it in the texture and look of each aspect of her objects created. So while she gives an overall form to an object, say the shape of a body or a bird, at the same time she also touches every centimeter of the surface, imbuing it with her particular, deeply personal sensibility.

Each sculpture that Abakanowicz makes is a compounded form. It is the accumulation of a chosen material from which she builds up an image; the articulation of the entire surface leads to a continuity of this given materiality. You can take any work of your choosing and focus on a section, any part, and you will see her hand. You will see it in the frozen gesture of the medium manipulated. But there is more to be revealed. Look at each abstracted, small and isolated moment of making, and there you will find something else that is quite vast: the flow of lava, the movement of the world's oceans, the stretch and strain of the body's tissues. Present here is an aliveness of things constantly in flux. Like the Buddhist parable of the seed and the universe, each work in totality and in part possesses a correspondence, coming together to tell a bigger, universal story. Magdalena Abakanowicz, thus, is uniquely able to give actual life to otherwise inert material. She does so not just through the representation of things we know and which populate our world, but through her hand that shapes the very substance of the work, making it alive and part of the universe.

okyanuslarının hareketleri, beden dokularının yayılma ve gerilmesi. Burada sürekli devinim halinde olan şeylerin canlılığı mevcuttur. Tıpkı kainat ve tohum ile ilgili Budist hikâyede olduğu gibi, her bir iş, hem bütün olarak hem de her bir parçası ile daha büyük, daha evrensel bir hikâyeyi anlatmak için bir mütakabiliyet dahilinde bir araya gelmiştir. Böylelikle, Magdalena Abakanowicz, aksi takdirde cansız olan malzemelere kendi benzersiz biçiminde hayat vermeyi başarmaktadır. Bunu da sadece dünyamızı dolduran tanıdık şeylerin temsilleri üzerinden değil, işin özüne şekil veren, ona hayat verip, evrenin bir parçası haline getiren eli aracılığıyla yapmaktadır.

İş aracı olarak el, ne ofis çalışanları ne de entelektüellerle değil, el emeği ile üreten işçiler üzerinden emek ile, işçi ile özdeşleşmiştir. Bu nedenle yüzyıllar boyunca el emeği ile üreten heykeltıraşlar, resimden daha azımsanan, sanat içindeki hiyerarşide resme eşit değerde algılanmayan bir sanat üretiyor olmakla karalanmıştır. Çağdaş sanatın sınırları son derece genişlemiş uygulamaları artık bu argümana bir son vermiş olsa gerek ve Magdalena Abakanowicz de kesinlikle heykelin ne olduğuna dair geleneksel beklentileri boşa çıkaranların liderleri arasında bulunmaktadır. Bu nedenle, onun işlerini gördüğümüzde, elini de her bir işi gerçekleştirirken sarf ettiği emeğin bir göstergesi, her bir nesneyi fiziki olarak üretirken gösterdiği çabanın bir belirtisi ve varlığının tüm kudretiyle sanatçının mevcudiyetinin takdire şayan bir kanıtı olarak fark ederiz. Yaratı olarak da yaşamın her türlü farklı kesiminde ortaya çıkan insan üretimi ile bağlantı kurarak, insanlar tarafından işlevi için, güzelliği için ya da her ikisi için birden üretilen her şey ile ilişkilendirir. Ve böylelikle o, tarih boyunca malzemeyi anlama dönüştürme zorunluluğundan doğan bir ortak insani eylemin parçası haline gelir.

Eller çağlar boyunca her kültürde sembolik anlamlarla yüklenmişlerdir. Tarihöncesi mağaralarda ellere rastlamaktayız, hem üretim aracı hem de imge olarak. El İslam’da da güçlü bir semboldür; el şeklindeki nazarlıkların koruyucu imgesi ya da Fatma’nın eliyle. Eller Musevilik’te ve Hristiyanlık’ta da bulunmaktadır ve Buda’nın öğretisini de kısmen kutsayıcı el hareketleri ya da mudraları aracılığıyla bilmekteyiz. Hayatın yaşanışının çeşitli yönlerine ilişkin bir metafordur eller. Mesela, bir dostluk eli ya

The hand as the vehicle of work has become synonymous with labor, laborers who toil with their hands, not office workers or intellectuals. Hence sculptors, by virtue of the manual labor they have undertaken through the centuries, have been denigrated for carrying out an art that is less than painting, so not valued equally in the hierarchy of the arts. The widely expanded modes of contemporary art practice should now have put this argument to rest, and surely Magdalena Abakanowicz has been one of the leaders to explode conventional expectations of what sculpture is. Therefore, when we see her work, we can take the evidence of her hand as an admirable indication of the labor invested each time she executes a work, of the effort by which she physically makes each object, and of the presence of this artist with all the force of her being. Making, she also connects to all human production as manifested in various walks of life, to all things which human beings make for the sake of function or beauty or both. And she joins in a shared human action over history that emerges out of necessity to transform material into meaning.

The hand has had symbolic meaning in all cultures throughout the ages. In prehistoric caves we find the hand, simultaneously the instrument of making and the image. The hand is a powerful symbol in Islam, the protective image of the hamsa or hand of Fatima. It exists in Judaism and Christianity as well, while we know of Buddha’s work in part through hand gestures or mudras. It is a metaphor for aspects of the living of life. For instance, we give a hand in friendship or to help; destiny is evoked as we imagine someone or something holding the world in their hands. It is no wonder, for hands are the primary extremity by which we feel and also know. The hand defines us as separate from other species, while each person’s hand is a signature unique to them and fingerprints trace our individuality in the eyes of the law. Because the hand becomes over time the image of life’s story, other belief systems look for truth in the palm. And hands are a language in and of themselves, both intuitively and as a codified system for those who cannot hear. So the hand is an ever-present and rich, personal and cultural form of communication.

It is with her hand that Abakanowicz communicates through her art. The hand has also been the image for three works by this artist over the years, first in the mid-1970s and then again, twice, in the early years of this century. However, looking at these works I hesitate to say

da yardım eli uzatırız; ve kader de birisinin veya bir şeyin dünyayı ellerinde tuttuğu imgesi ile zihnimize canlandırılır. Bu pek de şaşırtıcı değil, çünkü ellerimiz duymak ve anlamak için kullandığımız birincil uzuvlarımızdır. Eller bizi diğer türlerden ayıran bir özelliğimizdir, herkesin eli kendine has bir imza niteliğindedir ve kanun nezdinde parmak izlerimiz aracılığıyla birey olarak takip edilebiliriz. Elin zaman içerisinde hayat hikâyesinin imgesi haline gelmesi sebebiyle farklı inanç sistemleri de gerçekliği avuç içinde ararlar. Ve eller bizatihi bir dil içerirler, hem sezgisel olarak hem de duyamayanlar için belirli bir şekilde kodlanmış halde. Kısacası el daima var olan, zengin, kişisel ve kültürel bir iletişim biçimi içerir.

Abakanowicz de sanatı üzerinden eliyle iletişim kurar. El aynı zamanda sanatçının seneler içerisinde, öncelikle 1970’lerin ortalarında ve daha sonra içinde bulunduğumuz yüzyılın ilk yıllarında iki defa gerçekleştirdiği üç işin imgesi de olmuştur. Ne var ki, bu işlere bakarak elin bu işlerin öznesi olduğunu söylemekte tereddüt ediyorum. Sanki özne olmaktan daha fazlalar. Erken dönem işi olan Sisal Hand’de (Sisal El) form katıdır. El bir yumruk gibi kendi içine kapalıdır; iç kısımlar sanatçının her bir parmak etrafına, elin tersine ve bileğin bir kısmına sardığı sisal sicimiyle bağlıdır. Bu içinde gem vurulmuş enerji ve kuvveti zar zor zaptedebilen sabit ve lifli bir formdur. İşte bundan dolayı Abakanowicz’in bu işe Fate and Art: Monologue (Kader ve Sanat: Monolog) adlı otobiyografisinde beyin üzerine yazdığı metni takiben yer vermesi hiç de şaşırtıcı değildir. Beyin de aynı bu el gibi çok güçlü bir potansiyele sahiptir.

that the hand is the subject. It is something more. In the earlier work, Sisal Hand, the form is solid. The hand is tightly closed in on itself like a fist; the interior is bounded by sisal twine that the artist has wrapped around each finger; the back of the hand, and a part of the wrist. It is a fixed and fibrous form barely able to contain the energy and strength restrained within. It comes as no surprise, therefore, that Abakanowicz places this work following her text on the brain in her autobiography Fate and Art: Monologue. The brain, like this hand, is powerfully full of potential.



Bundan farklı olarak Anatomy 19'da (Anatomi 19) diğer canlı varlıklarla olan benzerliklerimizi daha bedensel şekillerde ifade eder. Buradaki el, bir açıdan, içinde insan elini barındıran bir eldiven gibidir. Fakat bir diğer açıdan da daha çok bir ağa benzemektedir; çuval bezi parmaklar arasında birbirine bağlıdır, böylelikle daha çok bir pati ya da pençeyi andırmaktadır. Burada Abakanowicz insan doğası ile, anatomisini ve ihtişamını son on yıllarda pek çok fırsatta ele alma arayışına girmiş olduğu hayvanlar alemi ve kuşları birbirine bağlamaktadır.

By contrast in Anatomy 19 she conveys our union with other living creatures in more bodily ways. This hand, from one angle, is like a glove with the human hand contained within. Yet from the opposing angle, it is web-like; the burlap medium remains joined between digits, making it appear more like a paw or claw. Here she joins human nature to that of the world of animals and birds, whose anatomy and majesty Abakanowicz have sought to capture in many occasions in recent decades.

Son olarak bir başka ilintili iş her ne kadar döküm alüminyum gibi sert malzemeler ile yapılmış olsa da, bunun tam tersi bir etkiye sahiptir. Bu, sanatçının eli kalıp almak için çuval bezi ile sarılmış iken başparmağının altındaki tenar kası gösteren, bedene dair ve soğansı bir iştir. Bu üretim süreci işin dokusunu oluşturur: daha cilde benzeyen bir yüzey ve bir tür yaşlanmışlık duygusu. Bu eser aynı zamanda içerideki sinirler ve tendonları, elin çukurlarını ve konturlarını da daha görünür kılmaktadır. Ama yapım sürecinde her zaman daha fazla şey saklıdır. Burada elin coğrafyası görsel gözlem sınırlarını aşarak daha derin bir algılayışa ulaşır -çalışmış ve bir ömrü olmuş bir elin gerçekliği. Ve dahası da var. Bu elin aldığı şekil, aynı anda hem sıra dışı hem de normaldir ve çok etkileyicidir: parmaklar bir araya getirilmiş ve avuç içi yuvarlanmış, başparmak uzatılarak diğer parmaklara doğru içeri bükülmüş ve aralarındaki boşluk neredeyse yuvarlak bir şekil almış, yukarı bakan avuç içi bu sefer görünür halde ve savunmasız. Sunma ya da paylaşma ifadesi ile kendinden emin, bu el çanak nevi bir araca dönüşüyor. Dünyaya açık, dünyayı içeriyor. O tüm olanakları içinde barındıran mekân olarak boşluğun vücut bulmuş hali.

Bu eller Abakanowicz'in işlerinin düğüm noktasını oluştururlar: derinden içerilen bir bireysel kendini ifade etme ve o ifadenin aracı olarak; dünyadaki tüm canlı varlıklar arasında paylaşılan bir varolma ve birbirine bağlı olma hissi olarak; ve o tekil insan bilinci veya bir bilince sahip tüm varlıklar aleminin ötesinde, zihnimizde kainatı canlandırır. Eğer ki onun sanatına bakma konusunda gayret sarf edecek olunursa, sanatı diğer insanlara kendi bağlılıklarını keşfetme yolunda bir açık davettir. Böylece Abakanowicz'in elleri bir yandan onun ifadesinin ürünleri iken, diğer yandan daha büyük bir şeyi de ifade ederler. Tekrar tekrar sanatının kalbinde yer alan amacını gerçekleştirmeyi başarır; kendinden yola çıkarak benliğin ötesinden bahsetmek, kendi yer ve zamanını yansıtmak fakat kendi koşulları veya o günkü varolma koşulları ile sınırlı kalmamak. Böylelikle, Magdalena Abakanowicz'in her bir eseri bu sanatçı tarafından ve onun eliyle yapılıyor olmasına rağmen, bu eserlerin her biri de bize dair olma, bizler tarafından yapılmış olma olasılığını, her birimize has emsalsiz bir anlam içeriyor olma vaadini de taşırlar.

Finally in another related work, though out of a hard material, cast aluminum, has quite the opposite affect. It is fleshly and bulbous, capturing the muscular thenar at the base of the thumb as the artist's hand was wrapped in burlap for casting. This process gives this work its texture: a more skin-like surface and a sense of aging. This work seems to reveal, too, the nerves and tendons within, the hand's depressions and contours. But there is always more that occurs in the making. Here the geographies of the hand extend beyond optical observation to arrive at a deeper perception—the reality of a hand that has worked and lived life. And there is more still. The shape that this hand assumes, at once extraordinary and normal, is telling: fingers pressed together and cupped, the thumb extended and curved inward toward the other digits and making almost a circular shape of the negative space between them, the upright palm this time exposed and vulnerable. Confident in a gesture of offering or sharing, this hand becomes a bowl-like vessel. Open to the world, it contains the world. It is the embodiment of the space of emptiness in which all potentiality dwells.

These hands serve as nodal aspects of Abakanowicz's oeuvre: deeply contained, individual human self-expression and agency; the shared sense of being and interconnectedness among all living things in the world; and beyond the single human consciousness or the realm of all sentient beings, she evokes the universe. Her art is an open invitation to others to find their own investment, if they only work in looking at her art. So while Abakanowicz's hands are products of her expression, they also express something greater. Time and again she achieves what she always aims at the heart of her practice to do—to speak from herself to beyond self, to reflect her time and place but not be restricted by her own circumstances or those of current-day existence. Thus, while each work of Magdalena Abakanowicz is of this artist and by her hand, each holds too the potential to be of us and, through our own making, to realize the promise they hold of a meaning unique to every one of us.



**İNSANIN YAŞAMIŞLIĞININ MÜHRÜ:
ABAKANOWICZ'İN HEYKELLERİNDE
İNSAN SERÜVENİ**

Hasan Bülent Kahraman

Magdalena Abakanowicz'in bu sergide yer alan heykelleri iki büyük gerçekliğin altını çiziyor. Bu heykeller hem bütün bir heykel tarihinin birikimini soğuruyor, hem de bizi son derecede dramatik bir anlatının eşiğinde, heykelin plastiğinden doğan gerilimlerle, insanın evrensel gerçekliğini yeniden düşünmeye itiyor. Abakanowicz'in izleyeni çarpan, ürperten, sarsan heykelleri söz konusu olduğunda bu iki olgunun birbirinden kopuk, birbirinden bağımsız iki farklı düzlem olmadığı, tersine birbirini besleyen ve izleyici bakımından eşzamanlı olarak türeyen iki olgu olduğunu hemen belirtmek gerekir. Heykellerin plastiği ve figürü daima zorlayan gerilimleriyle, izleyicinin bir anlatı olarak onlardan türettiği yorumlar bizi çok farklı bir eşiğe, sanat yapıtının niçin üretildiği sorusuna varacak kadar zorlamakta. Ne var ki, bu soru da tek boyutlu değil. Çünkü sanat yapıtının niçin üretildiği sorusu insanın tarih içindeki serüveninden kopuk bir biçimde ele alınamaz. Aksine ancak insanın yeryüzündeki büyük serüveni düşünüldüğünde bu soruya daha anlamlı yanıtlar üretilebilir.

Abakanowicz'in heykelleri tam da bu kat yerinde biçimlenirken somut bir özdeşleşimden doğduklarını da bize sezdiriyorlar. Bu etkileşim bir şaman-sanatçı olarak Abakanowicz'in üretimiyle bizim o üretimin sonucu olarak izlediğimiz heykeller arasında cereyan eden insana ait öykülerdir. İnsan olmasaydı bu heykeller olmazdı. Ama bu heykeller olmasaydı o zaman da insan eksik kalırdı. Bu bakımdan Abakanowicz'in heykellerini kavramak, yerli yerine oturtmak ancak insanın sanatla olan serüveninin izlenmesiyle ve sanatın insanın var oluş serüveniyle olan ilişkisinin ele alınmasıyla mümkündür. Bu da Abakanowicz heykellerinin anlam coğrafyasının metafizikten antropolojiye kadar genişleyen bir düzlemde somutlaşması demektir. Dolayısıyla bu heykellerin çözümlenmesi önce insan-sanat ilişkisine, sonra da heykellerin özgül bir 'okumasına' bağlıdır.

I

Diğerleriyle mukayese edildiğinde kendi macerasını bilen tek yaratık insandır. O macera uzun, görkemli, aynı zamanda da çok çileli bir geçmişe tekabül eder. Geçmişini anımsayabilen tek yaratık insandır. (Andre Malraux Anti-Memoirs isimli kitabının başında 'Bir

**THE SEAL OF HUMAN EXISTENCE:
THE HUMAN ADVENTURE IN
MAGDALENA ABAKANOWICZ'S SCULPTURE**

Hasan Bülent Kahraman

Magdalena Abakanowicz's sculptures in this exhibition underscore two great realities. On the one hand they grasp the history of sculpture in its entirety; on the other they compel us to rethink the universal human reality through tensions arising from the plasticity of sculpture at the threshold of an extremely dramatic narrative. When the subject is Abakanowicz's sculptures, which are at once striking, chilling, and shocking for a viewer, one must immediately point out that these two realities are by no means two different planes that are either disconnected from or independent of one another but, on the contrary, represent two phenomena that nourish each other and, insofar as the viewer is concerned, emerge simultaneously. Through tensions which constantly force the boundaries of the plasticity and figurativeness of sculpture, the narrative interpretations that the viewer derives from these works compel us in a quite different direction that leads ultimately to the question of why a work of art is created. However not even this question is one-dimensional: for the question of why a work of art is created cannot be addressed in any way that is divorced from the human historical adventure. On the contrary: it is only when the great human adventure on this planet is considered does it become possible to respond more meaningfully to this question.

Shaped as they are at this very juncture, Abakanowicz's sculptures also give us the sense that they are born of some concrete identity. The sources of this interaction are the human stories that flow back and forth between Abakanowicz's work as a shaman-artist and the products of that work which we view as sculptures. These sculptures would not exist were it not for the human story; but without these sculptures the story would also be incomplete. In that respect, one's ability to grasp Abakanowicz's sculptures and set them in their proper context is only possible if we trace humanity's artistic adventure and consider the relationship between art and the adventure of human existence. That in turn means defining the semantic geography of Abakanowicz's sculptures across a broad domain that extends from metaphysics to anthropology. For this reason, any resolution of these sculptures is contingent first of all upon the relationship between human beings and art and then on a specific "reading" of the works themselves.

Budist Metni’nden alıntılayarak fillerin hayvanlar aleminin en bilge yaratıkları olduğunu söyler. Filler durur, iki yana sallanarak geçmişlerini anımsarmış.¹ Eğer bunu saymazsak...) Ne var ki, insan o uzun ve büyük geçmişini anımsamaz. Tersine o geçmişe hayli yabancıdır. O uzak tarihi anımsamadığı için onun ne anlama geldiğini bilmez.

Oysa o tarih insanın dünyayı değiştirişinin öyküsüdür. Yeryüzüne nasıl çıktığını bugün bile yeterince bilmediğimiz o insan zamanla iki ayağının üstüne kalktı. Ardından başka hiçbir yaratığın yapamadığını gerçekleştirdi. Başparmağıyla işaret parmağını bir araya getirdi. Böylelikle, alet yapmaya başladı. Alet dünyayı değiştirmenin ana aracıdır. Alet yapamasaydı insan bugün sahip olduklarının hiçbirini elde edemeyecekti. Bu süreç aynı zamanda kültürel üretime tekabül eder. Kültür insanın tüm maddi üretimidir. İnsana ait olan ama kültürün kapsamı dışında kalan hiçbir şey yoktur.

Maddi üretimi insana asla yetmemiştir. Kültür kavramının kazandığı soyut ve manevi anlam insanın bu özelliğinden kaynaklanır. İnsanın manevi üretimi zihinseldir. Alet soyut zekânın pratik sonucuysa, bu insanın manevi tatminine yetmez. Çünkü zihinsel üretim alet yapımına içkindir ve o yönüyle maddidir. Ne var ki, maddi hayat ve dünyayla ilgisi olmayan, doğrudan ilintisi bulunmayan bir zihinsel üretimi de insan yanında tutmuştur. İnsanı asıl manada insan yapan budur, insanın entelektüel çabası ve verimidir.

Maddi hayatı dönüştürecek zihinsel verim insanın somut sonuçlar üretmesine yol açar. Hayatın dönüştürülmesi insan için yeryüzünde, evrende ‘kalmanın’, hayatı idame ettirmenin de temel yöntemidir. Etrafını çeviren koşullara direnmenin başka bir yolu yoktur. Alet yapımı bu maksatla zorunludur. İnsan aletleri bir çırpıda yapmaz, uzun bir sürede imal eder. Söz konusu imalat bir tasavvur ve tasarım sürecine denk gelir. İnsan önce kafasında düşünür, biçimlendirir, sonra içinde yaşadığı maddi birikimin imkânları dahilinde o tasavvuru uygular. Ama bu karmaşık bir süreçtir. Çünkü insan her tasavvuruyla etrafındaki maddi olanakları da genişletmektedir. Yani insanoğlunu çok meşgul eden

1. Andre Malraux, Anti-Memoirs. Çev. T. Kilmartin. New York: Jenry Holt&Company, 1970.

I
Of all living creatures, human beings are the only ones who are aware of their own adventure. It is an adventure which is lengthy and magnificent but which is also indicative of a quite excruciating past. The only creature which is capable of recollecting the past is man. (Not counting elephants which according to André Malraux citing “a Buddhist text” at the beginning of his Anti-Memoirs in which it is said that elephants are the wisest creatures in the animal kingdom: Elephants stand shaking their heads from side to side as they recall their past.)¹ Nevertheless human beings do not always remember their lengthy and great past: on the contrary, they may be quite divorced from it. And because they don’t recollect the remote past they are ignorant of what it means.

In fact that history is also the story of how people have changed the world. Human beings, of whose origins we are still insufficiently aware, eventually began walking upright. That was followed up by something which no other creature managed to do: they joined their index figure to their thumb and thus began to make tools. Tools are the principal means whereby people change their world. Had human beings not made tools they would never have come into possession of any of the things which they have today. This process also corresponds to cultural production. Culture is the sum total of all human material production: there is nothing which is human which is not also included as a part of culture.

But material production alone has never been enough for human beings. This fact is the wellspring of the abstract and spiritual aspects of culture. Human spiritual production is intellectual. A tool is the practical outcome of abstract intelligence but it is insufficient as a source of human spiritual satisfaction. This is because intellectual production is inherent in toolmaking and, in that respect, is materialistic. Nevertheless people have also favored a sort of intellectual production which is not associated with or directly related to material life or to the world. What makes human beings human is essentially human intellectual effort and productivity.

Intellectual productivity capable of transforming material life leads people to create concrete results. This

1. Andre Malraux, Anti-Memoirs, trans T. Kilmartin (New York: Jenry Holt & Company, 1970).

makine yapan makine aslında insan zekâsıdır.

Ne var ki, bu kadarı insana yetmemiştir. İnsan daima bu ölçüde somutlaşmayan bir düşüncenin de üretilmesine emek harcamıştır. ‘O’ emek insanın soyut kültürüdür. Ve bu soyut birikim insanın varoluş serüveninin en karmaşık, çetrefil ve güç sorunlarını doğurur. Çünkü, 30 bin yıl önce insan Chauvet mağarasının, Lascaux mağarasının duvarına izi, somut bir kalıcılık hesabıyla değil, tersine, geçiciliğini, ölümlülüğünü bilerek, ona direnmek için bırakıyordu. Maddi hayatı dilediği kadar dönüştürsün, insan yeryüzünde kalıcı olmadığını öğrenmişti. Bu onun çözemediği tek sorundu ve bu sorunun adı ölümdü.²

Soyut kültür buradan doğdu. Doğanın taklit edilmesi, ölen doğanın, yeniden yeşererek dirilen doğanın izlenerek aynen belli ritüellere uygulanması üstünde çok durulmuş bir konudur ama, bu, ölüm gerçeğinin sadece bir uzantısıdır. İnsan yeniden dirilen doğadan maddi hayatının sırrını çıkarıyordu. Madem ki yeniden dirilmek vardır, bu kalıcılığın bir uzantısıdır, göstergesidir, o takdirde ben de aletler yaparak, doğayı kontrol ederek, kendimi koruyacak olanakları sağlayarak kalıcılığımı oluşturabilirim. Fakat doğru olan bu akıl yürütme yetmiyordu; insan her şeye rağmen ölüyordu. İşte o ölüm, doğanın da ölmesi, insanın ölümsüzlüğü farklı bir kapıda, zeminde aramasına yol açmaktaydı: ölebilirim, yeryüzünden silinebilirim ama yeryüzündeki devamlılığımı yarattıklarımla sağlayabilirim.

Sanat dediğimiz düğüm bu eşikte atılır. Mağaraların duvarına bırakılan işaret bu gerçeği karşılıyordu. Jan van Eyck, modern dönemlerin zaman ve mekân problemlerini fuit hic-oradaydı diyerek çözüyordu. Ama bu aynı zamanda bir tanıklığın ve yaşamışlığın tercümesiydi. Lascaux mağarasının duvarlarındaki izlerden daha farklı değildi.³ Maddi üretimin ortaya çıkardığı araçlarla sanatın yaşama tanıklığı arasında ne fark vardı? Neden ilki değil de kalıcılığın icadı olarak sanat kabul edildi?

2. Chauvet Mağarası konusunda bknz., Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, Jean Clottes, Dawn of Art: The Chauvet Cave. New York: Harry N. Abrams, 1996; Lascaux konusunda bknz., Norbert Aujoulat, Lascaux: Movement, Space and Time. New York: Harry N. Abrams, 1996.

3. Mağara sanatının bu boyutunu irdelemek için bknz., David S. Whitley, Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief. New York: Prometheus Books, 2009.

transformation of life is the fundamental method whereby human beings cope with living and survive in this world–in this universe. There is no other way for them to do so except by challenging their surroundings. Toolmaking is essential to this. But people don’t make tools all in one go: it takes time. It involves processes of imagination and design. One first of all thinks about it and shapes it in one’s mind and only then is the concept realized to the degree that the material resources available allow. But this is also a complex process because every human imagining also expands the material resources that are available. In other words the machine-making machine that so captures the human imagination is actually nothing other than human intelligence itself.

And yet even that proved to be insufficient as well. People have always striven to the same degree to produce ideas which cannot be turned into concrete reality. That effort is the source of abstract human culture and it is abstract knowledge which gives birth to the most complex, complicated, and difficult issues in the adventure of human existence. This is because when people put marks on the walls of the Chauvet and Lascaux caves some thirty thousand years ago they did so not with a sense of permanence but rather with the knowledge of their own ephemerality and mortality and a desire to defy it. Human beings had learned that no matter how much they might transform their material lives they could not endure in this world. There was the only problem they could not solve and the name of that problem was Death.²

It is here that abstract culture is born. The performance of specific rituals mimicking the natural processes of death and rebirth seen in nature is an issue to which much attention has been give but, in the event, this is nothing more than an extension of the fact of death itself. It was from rebirth in nature that people discovered the secret of material life. Rebirth, which manifestly exists in nature, must therefore be an extension–an indication–of something permanent. That being so, by making tools, controlling nature, and providing myself with the means to protect myself I should be able to achieve my own permanence. But such natural reasoning was insufficient in itself: no

2. For the Chauvet cavern see Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, & Jean Clottes, Dawn of Art: The Chauvet Cave (New York: Harry N. Abrams, 1996). For Lascaux see Norbert Aujoulat, Lascaux: Movement, Space and Time (New York: Harry N. Abrams, 1996).

Birincisi, alet veya nesne dediğimiz şey kullanılan, eskiyen, geliştirilen ve değiştirilen bir şeydir. Oysa sanat çok farklı bir vurguya sahiptir. Sanat yapıtı maddi nesnenin sahip olmadığı bir boyutu kuşatır. Bu varoluşun trajikidir. Sanat varoluşun trajiğini ifade etmek içindir. Nesne ne ölçüde hayatın içinde, doğaya dönükse sanat tüm o mimesis gerçeğine rağmen doğadan o derecede uzaktır. Sanatın evrensel mevcudiyeti maddi hayatın dışında kalan bir evreni kuşatmak içindir. Nesne/alet doğayı cevaplar. Onun daha küçük ölçekte somutlaşmasıdır. Doğrudan doğruya doğanın gerçekleşmesidir. Oysa sanat daha ilk andan itibaren bunun dışındadır. Sanat yapıtı gerçeğin dışında kalan bir bağlamı ele alır. Bu, yoklukta bulunmuş bir varlığı işaret eder. Doğa insanın cevapladığı soruysa, sanat yapıtı cevabını bilmediği sorudur. Hatta daha da ileri giderek şunu söyleyelim: alet/nesne bir cevaptır. Sanat ise sorudur.

Leroi-Gourhan’ın dile getirdiği buydu. Gourhan, yukarıda belirttiğimiz gibi, insanı bir canlı organizma olarak tanımlarken tarihinin ayağa kalkmasıyla başladığımızı vurguluyordu. Ellerini kurtararak boşluğa taşıyan insan onları kullanmayı öğreniyordu. Ona bağlı olarak yüz mimikleri, konuşma ve elbette iletişim doğacaktı. O insanoglu, ikinci aşamada meydana getirdiği yapıtlarla dış ortamı (exterior milieu) içselleştirecekti. Söz konusu içselleştirmenin aracı nesnelere perdesi idi (curtain of objects). Bu da bir ara zar (interpose membrane) veya yapay zarf ile tanımlanır gene Leroi-Gourhan’da. Her iki kavramın derin ama basit anlatımı teknolojidir. Dolayısıyla teknoloji sadece kendi başına bir olgu değildir. Dünyayı kapsamanın bir aracıdır. Dünya teknoloji aracılığıyla içselleştirilecektir.⁴

Leroi-Gourhan’da bu görüşün öncesi de vardır. Düşünür, her canlının/organizmanın iki aşamalı bir gerçeklikte var olduğunu belirtir. Bunları dış ortam ve iç ortam olarak tanımlar. Dış ortam bizatihi doğadır, coğrafyadır ve iklim gibi, bitki örtüsü gibi ona bağlı koşullardır. İç ortam ise kültürdür. İnsan tekinin

4. Bu tanımlar şu kaynaktadır. Andre Leroi-Gourhan, Milieu et Technique. Paris: Albin Michel, s. 335, 364. Fakat izlemeyi kolaylaştırmak için deyimlerin yanına Fransızca orijinaleri değil, Bernard Stiegler’in kitabına alıntılanırken tercih edilen İngilizcelerini yazdım. Bernard Stiegler, Technics and Time: The Fault of Epimetheus. Çev. R. Berdsworth, G. Collins. Stanford: Stanford University Press, 1998, s. 64.

matter what they did, people still died. This fact of death and the recognition that nature died as well led people to seek immortality in other ways and contexts: I might die and all evidence of me may be erased from this world. But I can achieve permanence in this world through the things which I create.

This is the crux of the phenomenon which we call art. The markings made on cave walls reflected this reality. While Jan van Eyck resolved the problems of modern-day time and space with the inclusion of the inscription Johannes de eyck fuit hic (“Jan van Eyck was here”) in one of his paintings, that was also an expression of his witnessing and experiencing. It was no different from the markings on the Lascaux cave walls.³ What difference was there between the means made possible by material production and art’s being a witness to life? Why should the latter be regarded as the invention of permanence but not the former?

Of the two, the first (what we call “tool” or “object”) is something that is used and, when it becomes obsolete, is changed and improved upon. The thrust of a work of art by contrast is much different. A work of art encompasses a dimension which a material object does not and that dimension is the tragedy of existence. Art exists to express the tragedy of existence. The fact of mimesis notwithstanding, art distances itself from nature just as objects are a part of life or focus on nature and to the very same degree. Art exists as a universal human endeavor because its purpose is to capture a universe that is external to materiality. Objects and tools respond to nature: they concretize it albeit on a smaller scale; they are the direct realizations of nature. For art, by contrast, this is an externality from the very outset. A work of art deals with a context which is external to reality. This in turn points to an existence which has suffered from deprivation. Nature poses questions people can find answers to; a work of art is a question whose answer is unknowable. In fact one might go even further and say that tools/objects are answers, whereas art is the question.

3. For an analysis of this dimension of cave art see David S. Whitley, Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief (New York: Prometheus Books, 2009).

bağlı olduğu grubun ortak hafızasıdır. Geçmişinden getirdiği birikimdir. Dolayısıyla nesnelere perdesi bu ikili dinamikle teşekkül eder. Ortak kültürün oluşturduğu bir zemin insan tekinin teknoloji yani alet üretimi aracılığıyla dış dünyayı içine almasına yol açar. Her alet insan tekinin kültürünü ona yansıtırken aynı zamanda insanın o alet aracılığıyla dış dünyayı içine almasına yol açar.

Bu bağlam varlığı daha uzak bir noktada iddia edilse de doğrudan bir mistifikasyon içermez. Tersine insanın ne yaparsa yapsın, ne ölçüde yakınına getirirse getirsin dışında kaldığı, uzağında olan, bu nitelikleriyle de belli ve somut bir ‘gizem’ içeren doğaya uyum sağlamasının, onun ‘gizemini çözmenin’ (de-mystification) bir yoludur. Weber’in ‘dünyanın büyüünün bozulması’ (disenchantment of the world) dediği olgu budur.⁵ Modern dünya nesnelere ve onların toplamı olan teknoloji aracılığıyla dünyanın büyüünü bozar. Alet yaparken insan doğanın gizine erişir. Onu çözümler. Onu dönüştürür. Kendi denetimi altına alır. Teknoloji, Marx’ın ifadesiyle, insan elinin emeği budur: doğanın uzaklığını aşmak.

Oysa sanat bu eksende değildir. Hiçbir zaman da olmamıştır. Tersine sanat sürekli olarak doğanın gizemini kabullenmiştir. Hatta doğanın yitirilen gizemi, yok olan büyüünün yerine yeni bir gizem ve büyü inşa etme olgusudur sanat. Doğanın sırrı ortadan kalkabilir; sanat o boşluğu dolduracaktır, kendi gizemini yaratacaktır. Bu anlamıyla sanat yapıtı doğanın kendisidir. Doğanın sahip olduğu aşkınsallık, uzaklık ve büyüyle gizem, sanat yapıtının özüdür. Hatta sanat yapıtı gerektiğinde doğanın yok olmuş gizemini ve büyüünü doğrudan dile getirir. Bu bakımdan, Leroi-Gourhan’ın belirttiği türden bir içselleştirme sanat yapıtı için, nesneyle, üretilmiş aletle mukayese edildiğinde, söz konusu değildir. Her şeyden önce o düzeyde bir işlevsellik söz konusu değildir sanat yapıtında. İnsan yontulmuş taşı elinde tutarken aslında doğayı eline alıyordu. O anda insan doğayı elinde tutuyordu. Oysa bu sanat yapıtı bakımından hiçbir zaman ‘elde edilemeyecek’ bir durumdur.

5. Weber ‘büyünün bozulması’ kavramını Schiller’den almıştır ve Science as Vocation isimli yapıtında geliştirmiştir. Bknz., Max Weber, Max Weber’s Complete Writings on Academic and Political Vocations. Der. J. Dreijmanis, Çev. G.C. Wells. New York: Algora Publishing, 2008; s. 35.

This is what André Leroi-Gourhan was talking about when he said that human history began when human beings became living organisms that walked upright. The transition to bipedality freed the hands for grasping and the face for emoting and speaking and this in turn inevitably led to communication. Through the works which they created in the next stage, human beings would assimilate their exterior milieu by means of what he called “a curtain of objects”: he also referred to as an “interposed membrane” and an “artificial envelope”. The most fundamental yet simplest expression of the last two concepts in Leroi-Gourhan’s mind was technology. Technology thus did not exist in a vacuum: it is a means by which the world may be grasped. It is through technology that the world may be internalized.⁴

Leroi-Gourhan also considered the antecedents of this process. He said that every living organism experienced two “realities”, which he referred to as an “external milieu” and an “internal milieu” respectively. The external milieu is nature itself and includes such things as geography, climate, and vegetation as well as their associated contingencies. The interior milieu on the other hand is culture and consists of the shared memory and past of the group of which the individual is a member. Leroi-Gourhan’s “curtain of objects” therefore is the product of both dynamics. The foundation provided by a shared culture makes it possible for the individual to internalize the external milieu through technology, which is to say through toolmaking. Each tool is simultaneously a reflection of the individual’s culture and also the means whereby the external milieu is internalized.

Extreme interpretations and extensions notwithstanding, Leroi-Gourhan’s ideas do not in and of themselves involve any sort of “mystification”. Quite the contrary, they offer a method of providing a means for assimilating a nature which remains both external and remote no matter what human beings may do or however much they may strive to approach it. They are in fact a way of demystifying nature. This is what Weber called the “disenchantment

4. These definitions are to be found in André Leroi-Gourhan, Milieu et Techniques (Paris: Albin Michel, 1945), 335, 364. For the convenience of the reader I have eschewed the original French terms in favor of the English ones used in Stiegler’s book. Bernard Stiegler, Technics and Time: The Fault of Epimetheus, trans R. Berdsworth & G. Collins (Stanford: Stanford University Press, 1998), 64.

Daha da ilginç olan şudur. Sadece doğanın sınırlılığıyla, maddi yapısıyla ölçülü değildir sanat yapısı. Sanat yapısı doğanın içermediği, doğayı izleyen insanın, onu yeterince kavrayamadığı için onda içkin olduğuna inandığı daha üstün bir gücün, daha ötedeki bir gücün, bir metafiziğin taklidine dayanır. Mimesisle birlikte doğayı yansılayan sanatçı esasen doğayı değil, ötesindeki ‘varlıksal’ olanı, mevcudiyetine inanılan varlığı, kendisine özne olarak alıyordu. Doğa en nihayet Rönesans resminde bütünüyle tuvale geçirilmişti. Bu tam bir tekabüliyet (correspondance). Ama bu bir temellük (appropriation) değildi. Doğa gene de ‘dışarıdaydı’, uzaktaydı ve erişilmezdi. Resme bakan ve orada doğayı bulan şaşırıyordu. Hem doğanın kendisi bu şaşkınlığı yaratıyordu, hem de doğanın taklit edilip bir ‘görüntü’ haline getirilmesine rağmen gene de ‘dışarıda’ kalması bir şaşkınlık konusuydu.

Üstelik buradaki doğa görüntüsü bir soyutlamaydı (abstraction). Doğanın gerçekliğinin dışında bir inşaıydı. Dolayısıyla doğanın uzaklığı, mesafeliliği bu ‘hal’ içinde büsbütün belirgindi. Bir içselleştirme ve özdeşleşmeden çok ötede, görüntü üretimi ve doğanın sanat yoluyla çoğaltılması beraberinde ek bir mistifikasyon getiriyordu. Son kertede görüntü üretmenin maksadı, ne derecede gerçeğe bağlı olursa olsun, sadece doğayı göz önüne getirmek, göstermek değildi. Tersine sanat kendi alanını oluşturmak amacındaydı ve bu amacı izlerken yukarıda belirttiğimiz doğayı ikame etme sürecini işletiyordu. Yani kendisine ait bir misitifikasyon alanı yaratıyordu.

Söz konusu mistifikasyon sanat yapısının soyutluğu ve aşkınsallığından doğar. Bu özellikleriyle sanat yapısı a priori dinseldir. Buradaki dinsel herhangisi bir dinle ilişkili olma hali değildir. Sanatın kendi mistifikasyonundan türeyen bir olgudur. Bu bakımdan sanatın, çoğu zaman da sanat olduğu bilinmeksizin, ilk din olduğunu öne sürmek mümkündür. Sanatı insanın ilk Tanrısı saymak kabildir. İnsanın ürettiği ilk ‘yapıt’ mutlaka tapındığı yapıtı. Bu bakımdan sanatçının şamanistik özellikler taşıması kaçınılmazdır. Çünkü, belki a posteriori bir yorum olabilir ama, gene de, sanat yapısının saydığımız bu nitelikleri onun içinde saklı logos ve sembol boyutlarından türer. Sanat yapısı, Stiegler’in vurguladığı üzere logos’un sembol olarak ifadesidir. Stiegler bunu ünlem (ex-clamation) olarak

of the world”.⁵ The great enchantment of the world is dispelled by objects and the technology that represents their totality. Through toolmaking, people delve nature’s mysteries, resolve them, transform them, and render them controllable. In Marxist terms, technology is the product of the human effort to overcome the remoteness of nature.

That is not where art goes and it never has. Quite the contrary, art has always accepted the mystery of nature. In fact, art could be seen as a process whereby nature’s lost and vanished mysteries and enchantments are restored through the creation of new ones. Nature’s secrets might be delved: it is art’s job to fill the resulting void and create mysteries of its own and in this respect, a work of art is nature itself. The transcendentalness, remoteness, and enchanting mystery that nature possesses provide the substance of a work of art. When need be in fact a work of art may directly express nature’s vanished natural mysteries and enchantments. In fact when compared with manufactured objects and tools, the sort of internalization to which Leroi-Gourhan referred does not exist in the case of works of art at all. First and foremost, a work of art possesses nowhere near the same level of functionality. Someone grasping a knapped stone tool is still holding a piece of nature: that is something that would never be true of a work of art.

What is even more interesting is that a work of art is not restrained by nature or its material structure. Because a work of art does not incorporate nature and because human observation of nature must always be incomplete, a work of art necessarily hinges on a superior or transcendental force which is believed to be inherent in it, which is to say on a metaphysical mimicry. An artist reflecting nature through mimesis is actually dealing not with nature so much as with the existentiality that transcends his subject and the reality which he supposes it possesses. It was in Renaissance art that nature was first captured the most completely in artists’ canvases. But while this was absolute correspondence, it was not appropriation. Nature still remained “external”, remote, and inaccessible. Someone looking at a painting and discovering nature there was surprised when he did so. Not only did nature create this surprise by itself but so did

5. Weber took the concept of “disenchantment” from Schiller and further developed it in Science as Vocation. See Max Weber’s Complete Writings on Academic and Political Vocations, ed J. Dreijmanis, trans G. C. Wells (New York: Algora Publishing, 2008), 35.

nitelendirir. Ünlemsel olan (exclamatory) duyulanın (sensible) akli (noetic) deneyimidir. Ünlemsel ruh, düşünüre göre, duyumsanabilir (sensational) ama bu onun sadece duyarlı (sensitive) olduğu anlamına gelmez. Bu ruh, duyularını (sense), kendisini sembolik olarak ünlemek/ifade etmek suretiyle genişletir.⁶

Stiegler bu çerçeveyi Aristoteles’ten almaktadır. Aristoteles, Ruh Üstüne isimli kitabında üç tür ruh olduğunu belirtir. Bunlar hareket esasına dayalı bitkisel (vegetative), kendi kendine hareket esasına dayalı duyarlı (sensitive) ve canlılığa (animation) dayalı akli (noetic) ruhlardır.⁷ Stiegler bu kavramlaştırmayı özellikle akli ve duyarlı ruhlar bağlamında yeniden kurar. Bazı sentezler meydana getirir. Akli duyarlılık özellikle vurguladığı bir olgudur. ‘Akli ruhun duyarlılığı aklın duyarlılığıdır’ der ve ekler: ‘akli duyarlılık duyuya kendini sadece aesthesis olarak değil, aynı zamanda semiosis olarak da açar’.⁸ Stiegler bu vurgusuyla aesthesis’in akıl ve duyguyla paylaşılan bir ‘gerçeklik’ olduğunu neredeyse katı bir biçimde saptar. Söz konusu tanımın önemi yukarıda saptadığımız alet/nesne-sanat yapısı arasındaki çelişkiyi açıklamasındadır. Steigler’den yola çıkarak alet/nesnenin akli (noetic), sanat yapısının ‘akli ruhun duyarlılığı’ olduğunu söylemek gerekir. Daha vulger olma pahasına şunu söylemek bile mümkündür: sanat yapısı akılla duyunun tümelliğidir. Onun bir aesthesis ve semiosis olmasını sağlayan budur.

İnsan mağaranın duvarına bugün bildiğimiz (ve bilmediğimiz) görüntüleri çizerken dışarıda ürettiği aletlerden daha fazla insan oluyordu. Akıldan duyularına geçiyordu. Eğer sanat yapısını bir tür dinsel olarak tanımlarsak şu noktayı işaret etmekte hiçbir mahzur yoktur: mistik ve metafizik olan tıpkı sanat yapısı gibi hem duyusal hem ussaldır. Dini ve sanatı sadece aklın ve duyunun sınırlarına hapsedmek olanaksızdır. Her ikisinin de kuşatıcılığı bu özelliklerinden türer. Din olarak sanat (sanat olarak din daha farklı bir şeydir) insanın ürettiği bütün zihinsel ve duyusal süreçlerin bileşkesidir.

6. Bernard Stiegler, The Decadance of Industrial Democracies: Disbelief and Discredit. Volume 1. Çev. D. Ross. London: Polity, 2011; s. 133.
7. Aristotle, On the Soul. Çev. W.S.Hett. Cambridge, Mass.: Harvard University press, (yeniden basım) 2000.
8. B. Stiegler, Decadance, s.133.

the fact that nature remained “external” even though it had been copied and transformed into an “image”.

What’s more, even such an image of nature remained an abstraction. It was a fiction which was external to the reality of nature and it was for this reason that nature’s remoteness and detachment remained quite evident even in such a “state”. Far more than internalization and identification, the production of images and the replication of nature through art necessitated an additional level of mystification. Ultimately the purpose of image production was not solely to conjure up a vision of nature or show it, no matter how committed to “reality” it might be. Quite the contrary, art sought to create its own domain and in fulfilling this objective, it employed the nature-replacement process to which we referred above. That is, it created a mystification zone of its own.

Such mystification arises from the abstractiveness and transcendentalness of a work of art. These attributes make a work of art self-evidently religious. This religiosity is in no way associated with any organized religion however. It is instead a phenomenon which springs from art’s self-mystification. In this respect, one might contend that art was the original religion—very often before it was even realized that it was “art”. One could call art the very first human deity. The first “work of art” made by human beings must also have been something that was worshipped. Thus it is inevitable that an artist should be possessed of shamanistic attributes because although his interpretation might be empirical, the aspects of a work of art to which we just referred arise from the logos and symbol dimensions hidden within it. Stiegler calls this ex-clamation: that which is exclamatory is the sensible noetic (pertaining to the mind or intellect) experience. The exclamatory soul according to Stiegler is sensational but that does not also imply that it is merely sensitive. This soul expands senses by exclaiming (expressing) itself symbolically.⁶

Stiegler derived his framework from Aristotle. In On the Soul, Aristotle said there were three types of souls: a vegetative soul, which is based on the principle of acting;

6. Bernard Stiegler, The Decadance of Industrial Democracies: Disbelief and Discredit, trans D. Ross (London: Polity, 2011), I: 133.

II

İnsan neden sanat üretti?

Bu sorunun sayısız yanıtı var. Ama eğer sanatı bir tür dinsel olarak yorumluyorsak o takdirde üretilen yapıtın bir şeye cevap olması gerekir. Bu açıdan bakar ve yukarıda sanat yapıtını tanımlarken geliştirdiğimiz muhakemeye yönelirsek sanat yapıtı nesnelere, aletler gibi hayatı kolaylaştıran bir unsur değildir. Tersine, sanat yapıtı hayatı daha da güçleştiren bir olgudur. Çünkü aletler doğayı insana yaklaştırırken sanatın zaten insandan uzak olan doğayı bir kere daha insandan uzaklaştırdığını dile getirdik. Kaldı ki, işlevsellik düzeyinde bakılırsa hiçbir sanat araçların, gereçlerin yerini tutmaz. Düz bir mantıkla ele alınırsa sanat işlevsizdir.

Abbe Breuil’den beri bildiğimiz bir gerçek var: insan sanatı doğanın içinde olmak amacıyla yaptı.⁹ Sanat üretirken onu bugünkü anlamında bir sanatsal soyutlama amacıyla yapmıyordu. Ama bir soyutlama potansiyeline erişmişti. Paleolitik çağın insanı artık muhakeme edebiliyordu. Düşünebiliyordu. O, düşünce gücüyle ürettiği görüntüyü veya görüntü üretimini ikili bir ‘işleve’ tabi tutmuştu. Mağaranın duvarına bir görüntü nakşederken o eylemiyle doğayı içselleştiriyor, dışarıdaki doğayı içeriye alıyordu. Sanat dış dünyanın iç dünyaya taşınmasıydı. Bu iç dediğimiz varlık doğrudan iç mekân olduğu gibi, insanın (ev içi, mağara içi, insanın korunmak, kendini soyutlamak amacıyla bulunduğu her türden iç alan...) kendi içine, zihinsel ve tinsel dünyasına da tekabül ediyordu. O yoldan insan Abbe Breuil’in vurguladığı gibi doğanın eylemini, edimini zihninde yeniden kuruyordu. O görüntülerin maksadı ya avı kolaylaştırmak ya da av hayvanı sayısını çoğaltmaktı. Bu bir soyutlama idi. Dünyanın zihinde soyutlanmasıydı.

Ama bu aynı zamanda iletişimdi. İnsan mağaranın duvarına resim yaparken aslında düşünüyordu. Düşünmek nesnelere ve kavramlar arasında ilişkiler kurmaktır. Anlamlar üretmektir. Mağaraya resim yapan insan konuşuyordu. Konuşmak zaten dünyayı soyutlamak demektir. Sözcükler üretilmişti. Yani doğanın insan için bir ‘anlamı’ vardı. Duvara resim yaparken o anlamı kullanıyordu. Fakat ondan bir

a sensitive soul, which is based on the principle of being acted upon; and a noetic soul, which is based on the principle of animation.⁷ Stiegler reconstructs Aristotle’s concepts especially as they apply to noetic and sensitive souls and he synthesizes some of their aspects. “Noetic sensitivity” is one to which he gives particular attention. “The sensitivity of the noetic soul is the sensitivity of the intellect” he says, adding “Noetic sensitivity exposes itself not just to feeling as aesthesis but also as semiosis.”⁸ Through this emphasis, Stiegler all but absolutely identifies aesthesis as a “reality” shared by intellect and emotion. The importance of this definition lies in its ability to explain the conflicting interaction (to which we referred above) between tools and objects on the one hand and works of art on the other. Taking Stiegler as our point of departure, we must say that tools/objects are noetic in their spirit whereas works of art have a noetic sensitivity. To put it even more bluntly, one could say that a work of art is the universality of intellect and sense and that this is what enables it to achieve both aesthesis and semiosis.

By drawing the images which we have discovered (and yet to discover) on the walls of caves, human beings became even more human through the use of tools which had been created for other purposes. They made the transition from “intellect” to “sense”. If we can define a work of art as a kind of religiosity, then there can be no objection to making the following observation as well: that which is mystical and metaphysical is, exactly like a work of art, simultaneously sensory and rational. It is impossible to constrain either religion or art solely within the limits of intellect and sense: the comprehensiveness of both religion and art arises from their sensory and rational attributes. Art as religion (religion as art is quite something else) is the resultant of all of the intellectual and sensory processes which people are capable of engaging in.

II

Why did human beings create art?

While there have been countless answers to that question, if we regard art as a kind of religiosity then a work which has been created must necessarily be a response to something. When we consider the matter from this aspect

⁷ Aristotle, *On the Soul*, trans W. S. Hett (Cambridge: Harvard University Press, 2000).
⁸ Stiegler, *Decadence*, 133.

adım öteye gidiyor ve o verili anlama yeni bir boyut ekliyordu. Sanatın işlevi buydu. Dünyaya yeni bir anlam katmanı eklemek. Sanat insanın doğada, doğal çevresinde var olanın ötesine geçmek maksadını ona sağlıyordu. Doğadan daha fazlası sanatta saklıydı. Sanat bu manada, olanın içindeki olmayan demektir. Hayvanlar ve av doğadaydı, dış dünyadaydı ve somut bir eylemdi. Fakat insan sanatı üreterek onların o anda ve o gerçeklik kompozisyonunda sahip olduğu sınırın ötesine geçiyordu. Yani sanat bir gelecek inşası idi. Sanatı, Abbe Breuil’in düşüncesi doğrultusunda söyleyelim, av ve bolluk maksadıyla gerçekleştiren insan, gelecek tasavvurunu ortaya koyuyordu. Sanat geleceğin dilini kurmaktı: insanın ve doğanın geleceği.

Sanatın şamanistik özelliğini başka yerde aramak anlamsız. Sanat geleceği kuran tek varlıktı. Şaman onu gerçekleştiren unsurdur. Daha sonra dine dönüşen ve evrilen de zaten bu koşul oldu. Din o evrede şamana ve sanata gömülüydü. Bu ilişkiden, önce üretilen ve o sanatın bir uzantısı olan totemler çıktı. Totem bir ikame idi. Sanatsal ve ifade ettiği tüm anlam çerçevesini kuşatan bir nesneydi totem. Nihayet tek tanrılı dinlere geçildiğinde totem dünyası aşılacak, insanın bu soyutlama evreni içinde yaşadığı ve ona bu evreni kurma olanağı veren soyutlama, Tanrı düşüncesinin büsbütün soyut bir varlığa dönüşmesine yol açacaktı.

İnsanın sanatla kurduğu ilişki, onun büyük yabancılığını kırmasının özeti olarak da görülebilir. Kabul etmek gerekiyor ki, yeryüzüne çıktığında ve kendini bulduğunda insan doğanın bir yabancıydı. İnsan bir genetik sapmanın sonucunda ortaya çıkmıştı. Doğayla uyumlu değildi. Yapabileceği tek şey doğayı kendisine uydurmaktı. Doğanın büyük ölçeğini ve gücünü kendi boyutlarına indirirse insan hayatta kalabilecekti. Bunu başardı. Bunu ancak kabile hayatına geçerek sağlayabildi. Bunların ötesinde insan doğanın dışına attığı yaratıktı.

İlk insan bunu algılayamadı, muhakkak ki. Ama yaşadığı büyük genetik sapmanın sonunda ayağa kalkan, ellerini kullanabilen, baş parmağıyla diğer parmaklarını birleştirerek alet yapmaya başlayan, öylelikle dünyayı soyutlayan ve oradan da dilini ve konuşmayı geliştiren insan bunlara bağlı olarak muhakeme gücünü artırdığında iki önemli

and have recourse to the reasoning we just developed when defining a work of art, objects which are “works of art” are not (unlike tools) things that make life easier. Quite the contrary, a work of art is something which makes life more difficult. This is because, as we said, tools bring nature closer to human beings whereas art is something that puts nature, which is remote already, at an even greater distance. Finally when we consider the matter at the level of functionality, no work of art can supplant a tool or implement. To put this in its simplest terms: art is non-functional.

There is a truth which we have known since Abbé Breuil: human beings did art in order to be a part of nature.⁹ When producing art they didn’t do it for the purpose of “artistic abstraction” in any present-day sense of that term but they did achieve the potential of abstraction. Paleolithic human beings were capable of reasoning and judgment: they were capable of thought. To the images which they produced (or to the act of producing such images) they imparted a dual “function”. Through the act of embellishing a cave wall with an image they internalized nature: the nature which was outside they brought inside. Art consisted of transporting the exterior world into the interior world. This “interiority” might actually be an interior (the inside of a cave, a dwelling, or any place a person occupied for the purposes of shelter or refuge) but it could also be a person’s “inner” intellectual and/or spiritual world. As Abbé Breuil emphasized, it was in this way that human beings reconstructed the actions and acts of nature in their minds. These images were intended to facilitate hunting or animal procreation. But that was a form of abstraction: an abstraction of the world in the human mind.

But it was also a form of communication. When people made pictures on cave walls they were actually thinking and thinking involves establishing relationships between objects and concepts; it involves generating meanings. People painting cave walls must have been speaking and speech of course is also another way of abstracting the world; it involves generating words. In other words nature had a “meaning” for human beings and when they made pictures on walls they made use of that meaning. But then they went a step further and added a new dimension to an established meaning. That was the function of art:

⁹ Abbé H. Breuil, *Four Hundred Centuries of Cave Art*, trans M. E. Boyle (New York: Pan, 1999).

gerçeği fark etti. Bunların ilki insanın yabancılığını ayırmsamasıydı. İnsanın yabancılığını fark etmesi doğayla uyumsuzluğunu kabul etmesi anlamına geliyordu. İkincisi trajik olandı. İnsan ölümlü olduğunu ve öleceğini artık biliyordu. Büyük çabası ölüme karşı direnmekti. Bu doğaya uyumsuzluğuna yeni bir boyut katıyordu. Diğer hominini ölümle herhangi bir sorun yaşamıyordu. Çünkü onlar doğayla uyumluydular. Günü geldiğinde o büyük uyumun bir uzantısı olarak dünyadan göçüyorlardı. İnsan ise ölümü asla kabul etmedi. Ölümü ancak kısmen kabullenebilmesi için dinleri icat etmesi gerekti. Fakat bu gene de ölüme direnmesine engel oluşturmadı. Tersine ölümlülüğünü bilmesi ona muazzam bir kültür üretme imkânı verdi. Bu sanat ve din ilişkisinin tersine dönmesiydi.

Daha önce insan sanatı önce dinsel olarak yarattı dedik. İzleyen dönemde yarattığı dinsel bu defa sanatı kuşattı. Mısır’da ortaya çıkan ve bugün sanat dediğimiz ifade ve yaratım imkânları dinsel bir alt kategorisiydi. Fakat ilginç bir biçimde bu sanat büyük bir dinginlik içinde dile getiriyordu söylemek istediğini. Bunun bir nedeni Mısır sanatının ölümü keşfetmiş olmasıydı. Geceyle, labirentlerle, mezarlarla, mumyalarla gelişen bir sanata başka bir boyut bulmak daha başlangıçtan güç.¹⁰ Ayrıca bu sanatın ölüme adanmış olması değindiğimiz dinsel olgusuna yeni bir boyut katıyordu. Böylece kendisi din olan sanat anlayışından dini ifade etmeye çalışan sanata geçmişti. İkinci önemli yanı Mısır sanatının, insan olarak Tanrı anlayışını keşfetmesiydi. Tanrı o sanatta sadece insan olarak değil, aslan olarak, baykuş olarak, hepsinden önemlisi kedi olarak tecelli ediyordu. Mısır kediyi evcilleştirmişti. Karanlıkta gören, gecenin içinde avlanan, son derecede hızlı ve kendi dünyasında yırtıcı bir yaratığın Tanrılaştırılması aynı zamanda Tanrı’nın ev ortamına taşınması, Tanrı’nın insanla et ve kemik olarak buluşmasıydı ve maymunlar, aslanlar, baykuşlar kendi yüzleriyle ama insan gövdeleriyle o insan olarak Tanrı anlayışı içinde yerlerini alıyordu bu kültürün içinde. Mısır ya da İskenderiye sanatından etkilenen Yunan sanatı ise tam tersi bir noktada kendisini konumlandırıyordu. Yunan sanatı daha sonraki

¹⁰. Bu konuda her ne kadar nispeten daha eski ve kısmen Avrupamerkezci görüşler içerse de çok önemli bir kaynak olarak bknz. Bernard Bothmer, *Egyptian Art: Selected Writings of Bernard Bothmer*. Der. M. E. Cody. Oxford: Oxford University Press, 2004.

to add a new layer of meaning to the world. Art made it possible for human beings to fulfill the objective of transcending that which exists in nature and in their natural surroundings. There was more of nature concealed within art. Art in this sense meant something that was absent in something that existed. Animals and hunting were out there in nature—in the exterior world—and these implied concrete actions. By practicing art, human beings transcended the limits of both as they existed both at that moment and in the composition of reality. In other words, art was a construction of the future. Putting it in terms of Abbé Breuil’s line of thinking, human beings doing art for the sake of hunting and abundance were expressing a conceptualization of the future. Art was the establishment of a language of the future: the future both of human beings and of nature.

It is meaningless to seek the shamanistic aspects of art anywhere else. Art was the only means whereby a future might be constructed. A shaman was the one who performed the action. It was in fact this prerequisite that subsequently transformed and evolved into religion, which was at this time buried within art and the shaman. It was out of this relationship that totems were first produced and then emerged as extensions of art. A totem was an object which was both artistic and which embraced the entire constellation of meanings which it expressed. The totemistic world would ultimately be transcended with the transition to monotheistic beliefs: the abstraction which human beings experienced within this abridged universe would give rise to a notion of divinity that was absolutely abstract.

The relationship which human beings created with art could also be viewed as a précis of their overcoming the tremendous alienation from which they suffered. It must be acknowledged that when human beings first emerged in the world as self-aware creatures they were alienated from nature. Evidence seems to indicate that the “first human” was a genetic mutation and since it was not a particularly adapted-to-nature one, it and its descendants’ only recourse was to adapt nature to themselves. Only if they could reduce nature’s tremendous scale and power to their own level would they be able to survive. In this they were successful though it turned out to be possible only by grouping together. Without this, human beings were creatures that nature rejected.

dönemlerde Avrupa’yı bir bütün olarak etkilerken gücünü gündüzün, ışığın ve dirimin sanatı olmasından alıyordu. Avrupa’nın Mısır sanatına içkin karanlık ve ölüm duygusunu dışarıda bırakarak kendisini Yunan sanatı üstünden inşa etmesi başlı başına bir gerçekliktir. Böylesi bir durumun önemli bir nedeni herhalde Yunan sanatının Mısır sanatından Tanrı’nın görselleştirilmesi bakımından ayrılmasıdır. Mısır sanatındaki insan olarak Tanrı dinamiğine karşılık Yunan sanatında Tanrı olarak insan yer almıştır. Söz konusu yeni Tanrı anlayışının doruk noktası idealize edilmiş estetikdir. Mısır’da hiçbir biçimde görülmeyen bu gerçeklik Yunan sanatının belkemiğini meydana getirir. İnsan vücudu ve insan çehresi Yunan sanatında ideal pozisyonuna ulaşırken bunun ana nedeni insanın Tanrılaştırılmasıdır: insan artık bir Tanrı kadar mükemmeldir.

İki sanatın karşılaştırılmasında başka bir boyut daha yer alır. Bu trajik olanın keşfidir. Başka yerde de belirttiğimiz gibi trajik, Tanrı’yla insanın çatışmasıdır. Fakat her çatışma trajik değildir. İnsanın iki iyi arasında kaldığı ve Tanrı’ya rağmen doğru olarak bildiğini yaptığı anda başlar trajik olan. Tanrı bu bağlamda ötelenemeyecek kadar güçlüdür. O kadar ki, olaylar içinden çıkılmaz bir hal aldığına Deux ex machina’ya müracaat edilir. Bu Tanrı’nın gökten gelip olaylara müdahale etmesidir. Tanrı burada iktidardır: nihai iktidardır. İnsan ise iyiyi bilen, uygulayan ama daha sonra tüm tek Tanrılı dinlerin ana dürtüsü olan iyinin tatbikiyle sorunları aşamayan, tersine tam o noktada sorun yaşayan umarsız, çıkmazdaki varlıktır. Bununla birlikte trajik ruh ve algı insanı Tanrı’nın önüne geçirmekten çekinmez. İşin belki en kritik yanı budur. Prometheus bu bakımdan çarpıcıdır. Acımasız, insanı karanlıkta bırakan Tanrı’ya isyan etmiş kişidir o. Trajik ruh, ‘kötü Tanrı-iyi insan’ ikilemini göz ardı etmez.

Trajik başka bir şeyi daha keşfeder. Mısır’ın Ölüler Kitabı’na mukabil onun tam zıddı bir noktaya ölümün trajikliğini yerleştirir.¹¹ Tragedya aslında ölümün yeniden keşfinin bir uzantısıdır. ‘Yeni ölüm’ trajiktir. Ölüm artık trajiktir. Bu, insanın mağara duvarına elinin izini bırakarak sonsuzluk arayışını mühürlemesinden bu yana varılmış en önemli büküm

¹¹. The Egyptian Book of the Dead. Çeviri ve Sunuş W. Budge. Harmonsworth: Penguin, 2008.

Certainly the very earliest human beings did not realize this. Having, as a result of an extraordinary genetic mutation, gained the ability to walk upright, to use their hands, and to use their opposable thumbs to fashion tools and thus to abstract their world, which in turn led to the development of language and speech and to augmented powers of reasoning, human beings realized two important facts. The first of these was that human beings became aware of, recognized, and accepted their alienation from nature. The second was the acknowledgement of the human tragedy. Knowing now that they were mortal and that they would die, human beings’ greatest efforts were directed towards resisting death. This in turn introduced a new dimension to human alienation from nature: other hominids do not appear to have had a problem with death and that was because they were compatible with nature. That compatibility meant that when one’s time was up one died and that was it. Human beings by contrast have never really accepted death: it was not until the invention of religion that they were able to come to terms with it and even then their acquiescence was only partial and religious belief did not prevent them from resisting death. Quite the contrary, awareness of mortality provided tremendous opportunities for the generation of human culture. This was a reversal of the relationship between art and religion.

Earlier in this essay we said that human beings originally created art as a form of religion. Subsequently the religious sentiments which they created turned around and invested art. The forms of expression and creation which emerged in ancient Egypt and which we now call “art” were actually a sub-domain of religious belief. What is particularly interesting about this art is the tremendous composure with which it expressed what it had to say. One reason for this is that it was Egyptian art which “discovered” death. Finding another dimension for an art that grew up out of an emphasis on night, labyrinthine structures, funeral monuments, and mummified bodies might have been difficult initially.¹⁰ Furthermore the keenness which this art had for death brought a new dimension to the issue of religiosity: attitudes of “art as religion” were supplanted by those of “art as an expression

¹⁰. See Bernard Bothmer, *Egyptian Art: Selected Writings of Bernard Bothmer* ed M. E. Cody (Oxford: Oxford University Press, 2004). Despite the relatively outdated and somewhat Eurocentric views that the author espouses, Bothmer’s work remains an important source of material on this subject.

noktasıdır. İnsan şimdi sonsuz olmak istediğini dile getirmektedir. Onun karşısında yer alan ölüm trajiktir işte. Ölüm Tanrı'nın hükmüdür. Tragedya onu tersine çevirmektir. İnsan, kahramanca örnekleri olsa bile, tragedyada öğütülür. Buna rağmen direnir. Bu ölüme ve Tanrı'ya başkaldırışıdır. Tanrı'nın olmadığı bir düzlemde tragedya olmayacaktı. Tragedya yazgıyla bozulmuş mukaveledir. Yazgısını reddettiği anda insan, tragedya başlar. Ölüme direndiği anda insan tragedyanın öznesi olur.

Oysa Mısır sanatı ölümün doğallığında mayalanıyordu. O sanatı o derecede 'ulvi' hale getiren, ölüme olan inancıydı. Ölümün dünyevi huzuru elle tutulacak kadar sabitti Mısır'da. Yunan sanatı ise ölüme başkaldırının görkemiydi. Hatta bu durum mitolojiden de besleniyordu. Mitoloji ise en geniş manada kötülüğün anlatımıydı. Mitoloji insanın da, Tanrı'nın da kötü olabileceğini kabul ediyordu. Tragedyanın bir çıkış noktası da buydu. Zeus Ganymede'i kaçırabilecekti. Oedipus annesiyle yatabilecekti.

Batı sanatı Hellen sanatının bu yatağında doğacaktı: kötülük ve ölüm; ona direnen insanın görkemi ve kahramanlığı!

III

Abakanowicz'in yapıtı bu büyük daireyi hem kuşatır hem kapatır.

Abakanowicz'in ona sanat tarihinde yer kazandıran yapıtları insanın şu anlattığımız uzun sanatsal verim tarihinin bir sentezidir.

Bu yapıtlar mutlak bir biçimde insanın prehistoryasından meçhul geleceğine kadar uzanan büyük geçmişi kuşatır. İnsanı tarih öncesinde insan yapan, dolayısıyla onu bugüne taşıyan büyük mirasın son halkası olarak ele alınabilir Abakanowicz'in heykelleri. Bunlar insanın belli bir mizansen etrafında gösterimi olmaktan çıkar, o sınırı hızla aşar, insanın doğrudan kendisi olurlar. Hemen belirtelim. Yunan sanatı Tanrı olarak insanı, Mısır sanatı insan olarak Tanrı'yı yarattı dedik. Abakanowicz'in en az onlar tarafından sergilenen trajik ölçüsünde güçlü yapıtlarında ise insan olarak insan yer almaktadır. Bu yapıtlar tam da bu nedenle o büyük geleneğe ilave edilmiş son halkadır. Dolayısıyla da insanın trajikle,

of religion". The second important aspect of Egyptian art was the invention of the divine human. In Egyptian art godliness manifested itself not just in human form but also that of the lion, the owl, and—most important of all—the cat. It was in Egypt that the cat was first domesticated. The deification of a creature which could see in the dark, which hunted by night, and which, in its own world, was a predator was a part of this culture. So too was the importation of gods into the home environment, the flesh-and-bone personification of the godhead, and the representation of divinities as beings with human bodies but the heads of apes, lions, and owls.

Although it was influenced by the art of Egypt and the Eastern Mediterranean, ancient Greek art positioned itself at exactly their polar opposite. Greek art, which was to influence European art as a whole in subsequent periods, derived its strength from light and life. Eschewing the darkness and death that were implicit in Egyptian art, Europe constructed its own art on that of the Greeks instead. This is a remarkable fact and probably the most important reason for it lies in the way that Greek art depicted divinity, which was quite different from that in Egypt. The principal dynamic of such depiction in Egyptian art was gods as human beings whereas in Greek art it was human beings as gods. The culmination of this new understanding of the godhead was the aesthetic of idealization. Completely absent in Egyptian art, this phenomenon (idealization) provided the backbone of Greek art. The human body and the human countenance became the ideals of Greek art and the principal reason for this was the elevation of the human being to the divine: mankind was now as perfect as God.

There is another difference that appears in a comparison of Egyptian and Greek art: the discovery of the tragic. As we noted elsewhere, tragedy arises from the conflicting interaction of the human and the divine. Not every such interaction is tragic however. Tragedy begins when a person is forced to make a choice and does what he believes to be right in the face of divine will. Because that will is too strong to be overcome, it was sometimes necessary to have recourse to a deus ex machina: divine intervention to resolve a seemingly intractable problem. In this contrivance God is Power: the Ultimate Power. Humans by contrast are beings who are capable of distinguishing between right and wrong and acting accordingly but who are nevertheless incapable of

şiddetle, ölümlle, hepsinin toplamı olan bir kavramla söylersek meçhulle olan ilişkisi bu heykellerde somutlaşır.

Abakanowicz'in yapıtları gerçekten de insanın büyük macerasının bir uzantısıdır. İnsanın macerası, başta belirttiğimiz gibi, alet yapmakla başlamıştır. Homo faber olarak insan kendisini doğrulamış tek yaratıktır. Parmaklarını bir araya getirerek yaptığı aletle insan kendi serüvenine, yani kaderine direnebilen tek yaratığa dönüşür. İnsan yeryüzünde kalıp, yok olmaktan kurtulup, kaderini değiştirebildiği için Tanrı'yı bulmuştur. Bu meyanda insan varlığını Tanrı'ya değil, Tanrı varlığını insana borçludur. Hallac'm en-el-hak deyişi de, Dostoyevski'nin 'suç olmasaydı Tanrı olmazdı' deyişi de bu nedenledir. Tanrı'nın kendisini kaderle özdeşleştirmesi ve kaderi insana istikbal olarak vadetmesi bundandır. Ama insan buna rağmen meçhulle hesaplaşmasını tamamlayamamıştır. Meçhul hâlâ bir soru olarak insanın karşısında durmaktadır. Tüm 'aletlerine' rağmen insan gelecek çizgisini aşamamıştır. Yani hâlâ kaderin ve meçhulün sınırları dahilindedir.

Öte yandan insan 'bildiği' için, 'bilmeyi bildiği' için ölümün trajikliğini de yaşamaktadır. Ölüsünü ilk gömen insan aslında geçmişi unutmak istemeyen, hatırlamak isteyen insandı.¹² Ama alet yapmakla insan geleceği unutmamaya başlıyordu. Her alet insanı geçmişten geleceğe aktaran bir köprüdür. Fakat ölümsüzlüğe direnmek için yarattığı her alet onu geleceğe yani ölüme biraz daha yaklaştırmaktadır. Çünkü ölüm gelecektedir. Ölüm 'gelecek'tir. İnsanın geçmişi anımsamak, geleceği unutmak istemesi böyle bir gerçeğin içinde oluşur. Geçmiş yaşam ve yaşantı, gelecek ölüm ve yok oluş demektir.

Abakanowicz'in yapıtları bu noktada oluşur. Bu yapıtlar geçmişi anımsama yüküyle geleceği unutma külfeti arasında asılı kalan insanın gerilimidir. Gerçekten de Abakanowicz'in yapıtlarına bakan insanın gördüğü ilk şey bu gerilim olacaktır. 'Aykırı', insan olması gerekirken, insanı çağırıştırırken, insan olmayan, bildiğimiz insan olmayan yaratıklardır karşımızda duranlar. Bunların ilk elde insana

12. Philippe Aries, The Hour of Our Death: The Classic History of Western Attitudes Toward Death over the Last One Thousand Years. Çev. Helen Weaver. New York: Vintage Books, 1982.

overcoming problems through rectitude (which was to be the prime motivation of all subsequent monotheistic faiths) and who at this very point become hopelessly and helplessly trapped. At the same time, neither the spirit nor the mindset of tragedy hesitate to haul the individual into the presence of God. The myth of Prometheus is a striking example of raging against a merciless divine power that relegates mankind to darkness. The "bad god/good man" problématique is the heart and soul of tragedy.

There is something else which tragedy discovers: the tragedy of death, which stands at a point directly opposite that of the Egyptian Book of the Dead.¹¹ Greek tragedy is actually an extension of the rediscovery of death. This "new death" is tragic: death has now become a tragedy. This represents the most important inflection point reached since someone first placed a handprint on the wall of a cave and sealed the quest for infinity. Human beings now expressed a desire to be infinite and by thwarting that desire, death became tragic. Death is divinely commanded. Tragedy is a countermanding of that order: Despite numerous heroic examples, human beings are crushed by tragedy and yet despite this, they resist it. This is rebellion: rebellion against Death and against God. There can be no tragedy in any order that does not recognize godhead. Tragedy represents a contract which fate has violated. Tragedy begins the moment a person denies his fate. A person becomes the subject of tragedy the moment he resists death.

Egyptian art by contrast was fermented in the naturalness of death. What made such art "sublime" was its belief in death. In Egyptian art, the earthly peace of death was so set in place as to be tangible. Greek art by contrast was the magnificence of the rebellion against death. This was even something nourished by mythology which, in its broadest sense, is an account of evil. Mythology recognized that gods could behave just as badly as people did and that was one departure point for tragedy. Zeus was capable of abducting Ganymede just as Oedipus was capable of bedding Jocasta.

Western art would be born in the same bed as Greek art: evil and death on the one hand and the magnificence and heroism of human beings resisting both on the other.

11. *The Egyptian Book of the Dead, trans & foreword W. Budge (Harmonsworth: Penguin, 2008).*

düşündürdüğü ilkeliktir. Acaba ilk insan böyle miydi? Bize karşımızda duran anıtsal gövdelerin ilk insan olduğunu, olabileceğini düşündüren hiçbir şey yoktur aslında. Bu düşünceye izleyeni iten iki tür figür var sergide. Baş, kafası olmayan, duran ve yürüyen adam figürleri. Bunlar devasa elleri, ayakları olan varlıklar. Üstelik kafaları yok. Abakanowicz'in bunlardan farklı olarak gerçekleştirdiği ve bu tür insanları otururken gösteren yapıtları da var. Onların karşısında da aynı duygu gelip bizi buluyor: bunlar ilk insanlar mı, bunlar insanın tarih öncesi mi?

Öyle olduklarını anımsatan hiçbir iz yok. Bu sadece bizde uyanan bir duygu. Söz konusu duygunun kaynağı nedir? Bu soruyu o duyguya eşlik eden diğer duyguları anımsamadan yanıtlamak olanaksız. O zaman kendimizi yokluyoruz ve bizi etkileyen, neredeyse tutsak eden, bizi bu heykeller karşısında sözsüz bırakan duygunun daha uzakta olduğunu duyumsuyoruz. Kafası olmayan bu insanlar biraz kaderlerinin içinden gelen insanlar olarak şekilleniyor bizde. Meçhul bir gücün karşısında, meçhul bir anın içinde yazgının yıldırımı üstlerine inmiş insanlar bunlar. Kafalarından mahrumlar. Biraz daha yakından bakınca gövdelerinin de birer kabuktan müteşekkil olduğunu görüyoruz. O zaman insan olmaktan ziyade, tamamlanmış bir insan olmaktan çok birer insan imi bunlar. Belki oluşum halinde insan bunlar. Oluyorlar henüz, tamamlanıyorlar.

Bu heykellerde bir de çok yoğun bir şiddet var. Kafası olmayan insan, yeryüzünde karşılaşılacak en son görüntülerden biridir. İnsan gündelik hayatta kolu olmayan, bacağı olmayan ampute hemcinslerini görebilir. Görmüştür. Ama kafası olmaması bir insanın, Tanrısal bir andır. Her şeyden önce kafası olmayan ama ayakta duran, kafası olmayan ama yürüyen bir insan olamaz. Abakanowicz'in büyük hamlesi bu olamayacak şeyi gerçekleştirmesindedir. Kafasıyla tamamlanan, hatta tanımlanan, kafası olmadığı anda yaşamdan alınan, yaşamından olan insan şimdi karşımızda. Üstelik bu insanın bedeni de bir kabuk. Hatta eksik bir kabuk. Bu durum bizi tedirgin ediyor ve bize oluş halinde insan düşüncesini getiriyor. İlkel değil ama ilk insan dememiz, insanın tarih öncesi diye düşünmemiz bundandır.

III

Magdalena Abakanowicz's work both encompasses and closes this great circle.

The Abakanowicz works which ensure this artist's place in the history of art are a synthesis of the long history of artistic production that we have just discussed.

These works absolutely embrace the entire adventure of the human race ranging from its prehistory into the unknown future. Abakanowicz's sculptures may be considered as the latest link in the great legacy that made prehistoric man human and thus ensured our survival today. Ceasing to be displays of human beings in specific settings, they quickly surpass all boundaries and become human beings themselves. Let us make something immediately clear: we said that Greek art created man as god and Egyptian art created god as man. In works that reveal at least as much tragic force as those of Egyptian and Greek artists did, Abakanowicz shows us man as man. It is this very reason why these works represent the latest link added to the great chain of that tradition. For this reason also we find embodied in these sculptures the human relationship with the tragic, with violence, with death, and with that concept which we may say is the sum total of them all: the unknown.

Abakanowicz's works truly are an extension of the great human adventure. That adventure, as we said at the outset of this essay, got under way with toolmaking. Human beings are the only creatures which have proven themselves to fulfill the concept of Homo faber ("Man the Creator"). By means of the tools which they fashioned through the use of their hands human beings became the only living things capable of writing their own adventure, which is to say of resisting their fate. It was because human beings succeeded in surviving in this world and in changing their fates that they found God. By the same token it may be said that man owes his existence not to God but rather the other way round. This is what Mansur al-Hallaj meant when he said "I am the creative truth" and why Dostoyevsky's Kirilov says "If there is no God, then I am God". This is also why God identifies himself with fate and promises human beings fate as their future. Nevertheless people have never completely come to terms with the unknown, which remains a problem that confronts us all. Despite all of our "tools" we are unable to

Ama bu aynı zamanda bir şiddete tekabül ediyor. Bu şiddet kafanın ve bedenin olmamasından, ondan mahrum bırakılmaktan kaynaklanan bir şiddettir. Bunu daha önce bir başka sanatçının yapıtları bağlamında çalışmada irdilemiştim.¹⁵ Kafasından mahrum edilmiş insan ölüm halindeki insandır. Ama buradaki durum tamamıyla o değil. Daha Tanrısal bir durumla karşı karşıyayız. Tekrar edelim: oluş halinde insanı izliyoruz. Oluş Tanrısalıdır. Embriyonun izlenmesi, örneğin, Tanrısal çağrışımlar içerir. Ürkütücüdür. İnsan ancak 'tamamlanmış' şeylerle yüz yüze geldiğinde, kendisine benzeyen varlıklarla, tanıdığı ve kabul ettiği, bildiği varlıklarla bir arada olduğunda rahatlar. Cenin ürkütücüdür. Çünkü insanın gündelik bilinci dışında yer alır. En azından bir metafiziğe denk gelir. Daima bir maverayı, bir

15. Hasan Bülent Kahraman, Beyaz Tohumlayıcılar. Akbank Sanat, 2012.



step across the line that separates us from the future: we still stand just this side of the boundary separating us from fate and the unknown.

At the same time, human beings also experience the tragedy of death both because "they know" and because "they know they know". The first person who buried a dead body must have been someone who wished not to forget the past but rather to remember it.¹² By making tools however, human beings began to forget the future. Every tool is a bridge that conveys us from the past into the future; but every tool which we create to resist death brings us a little closer to the future, which is to say to death. This is because death is in the future: death is the future. The human desire to remember the past and to forget the future arises out of such a truth as this. Past life and living imply future death and disappearance.

12. Philippe Aries, *The Hour of Our Death: The Classic History of Western Attitudes Toward Death over the Last One Thousand Years*, trans Helen Weaver (New York: Vintage Books, 1982).

aşkınsallığı çağırıştırır. Oluş anı bir kader anıdır. Tanrısalılığı bu meçhulden kaynaklanır. O meçhulde insan Tanrı'yı 'gördüğü' için gerilim yaşar.

İnsan Tanrı'ya bakamaz. Onu göremez. Büyük dinlerin Tanrı suretini yasaklaması tesadüfi değildir. Tanrı'yı görebilen insan şiddet yaşar. Doğaldır. Çünkü büyük karizmalarla karşılaşan insanın ne türden duygulara maruz kaldığını biliyoruz. Gözlerin bu karşılaşmalarda oynadığı rolü kaydeden sayısız metnin farkındayız. Buna mukabil Tanrı insanı görür. Her yerde ve her zaman. Bu onun sahip olduğu nazar-ı mutlaktır. Ama insan kendisine bakandan rahatsızlık duyar. Tanrı'nın bakışından da kaçınır insan. Bütün bir Bizans sanatının 'ikona' haline getirdiği Tanrısal çehreye nasıl bir şekil verileceğiyle meşgul olması boşuna değildir. İnsan kendisini rahatsız etmeyecek bakışın peşindeydi. Rönesans ise bu bakışı çalıp sanatçıya teslim etti. Rönesans bakan Tanrı'yı değil, her yerde mevcut olan Tanrı'yı aradı. Rönesans'la birlikte gelen espas anlayışı bu arayışın bir uzantısıydı. Bu gelişmenin son durağı Malevich'le başlayan Amerikan soyut dışavurumcu resminin Rothko, Reinhardt çizgisinde ulaştığı evredir. Hiçbir şeyin, sadece renk boşluklarının ve siyah kütlelerin, boşluğun yer aldığı resmin nihilizmi mutlak bir espasa, mutlak bir Tanrı düşüncesine dönüştür.

Abakanowicz'in heykellerinin şiddeti burada düğümленir. Heykeller bize kaderine bırakılmış insanı verir. Ne var ki, şiddetin ikinci aşamasını heykellerin doğrudan sahip oldukları ve savundukları gerilim meydana getiriyor. Bir kaderin söz konusu olduğu muhakkaktır. Fakat gerek yürüyen varlıklar gerek duran varlıklar son derecede gergindir. Bir rıza ve teslimiyet değil, bir gerilim ve zıtlıkla çağırırlar. Elleri ve ayakları bize bunu duyumsatır. Vücutlarının oranı, kütleli yapıları, devinim halindeyken yakalanıp tersim edilmeleri bu duyguyu pekiştirir.

Mikelanj'ın gerek Musa'sında gerekse Esirler'inde görülen tansiyona eş bir durum söz konusudur. Hatta Belvedere Torsosu'ndan hareketle oluşturulmuş tüm heykellerinde görülen devinim halinde gerilim daha sakin ifadelerle Abakanowicz'in heykellerine derç edilmiştir. Dursalar dahi bize ileriye doğru bakan ve bir çatışmanın içindeymişler duygusunu veren bir hareketsiz hareket içindedir bu heykeller. Daha

This is the point at which Abakanowicz's works take shape. These works are the tension of a person suspended between the burden of remembering the past and the onus of remembering the future. Indeed the very first thing that someone viewing Abakanowicz's works will see is this tension. What confront us are creatures who are "anomalous", who are not human beings even though they ought to be, who are evocatively human but are not the sort of human being we know. The first thought which they inspire in us is primitiveness: "Is this what the earliest human beings were like?" In actual fact there is nothing at all to make us suppose that the monumental bodies standing before us are the first human beings or even could be the first human beings. There are in this exhibition two sorts of figures that provoke the viewer to think this however. One group consists of figures of individuals who stand and stride and lack anything resembling a head. These creatures do have enormous hands and feet, just no heads. The other group of Abakanowicz's works consists of works showing us a similar sort of figure in seated positions. Confronted by them, we experience the same emotion: Are these primal human beings? Are these our prehistoric ancestors?

There's not a clue to suggest that they are: it is just something that we sense. What is the source of this emotion? It is impossible to answer that question without recalling the other emotions that accompany this one. So we query ourselves and we sense that the feeling which affects us, which all but captivates us, which renders us speechless when confronted by these sculptures is something that is more remote. We conceive of these headless figures somehow as people who have eluded their destinies. These are people who, confronted by an unknown force, were struck by the thunderbolts of fate at some unknown moment. They have been deprived of their heads. When we look a bit closer we also see that each of their "bodies" actually consists of a single shell. That being so, these are not so much people—not completed human beings—they are rather human "markers". Perhaps they human beings still undergoing the process of formation: they are still "becoming human"; their humanity is still being completed.

Something else about these sculptures is their intense violence. A headless person is one of the very last things in the world one would expect to see. In the course of our everyday lives it's possible to see—we have seen—amputated



dramatik ve sanatçı açısından hayranlık veren yanı ise işin şudur: bu ‘ifade’ imkânı kafanın olmamasına rağmen, hatta, tersine, kafanın eksikliğinin meydana getirdiği boşlukta yaratılmıştır. Bu, Abakanowicz’in heykele sağladığı büyük imkândır. Aynı şey hareket eden insanlar için de geçerlidir. Abakanowicz bütün görsellik tarihindeki ‘bakan göz’ün yarattığı şiddeti, ‘olmayan göz’le yaratarak büyük dönüşümü gerçekleştirmektedir. Ama ortada bir gerçek var: bu varlıklar bize bakıyorlar. Kafaları yok. Dolayısıyla gözleri de görünmüyor. Yok. Gene de onların bizi izlediklerini, büyük ve derin bir sessizlik içinde bize baktıklarını hissediyoruz. Bizi gözetliyorlar.

Daha da beteri konuşmuyorlar. Konuşmak daima dil ve ağızla, yani kafayla ilgilidir. Kafanın olmadığı bir beden konuşması ancak insan-dışı bir yaratık tahayyül edilirse mümkündür. Abakanowicz türü-Homo Abakanowicz de, öyle, konuşmuyor. Henüz dil öğrenmemiş, henüz iletişim kurmamış, henüz etkileşmeyen bir yaratık bu. Antropomorphie oldukları muhakkak. Ama bizi ürkütüyorlar. İnsan olarak bildiğimiz ve sahip olduğumuz soyut kategorilerin ve süreçlerin dışında bir noktadalar. Belki de hepsinden daha fazla o etkiliyor bizi, konuşamamak. İnsan bakışıyla ve algısıyla değil, zihni ve onun somutlaşması olan konuşmakla, yani söyleşmek (diyalog) ve etkileşimle insandır. Bundan uzak duran, kalan herkes insan için yabancı ve ürkütücüdür.

Son bir noktaya değinelim. Hâlâ aynı sorunun etrafındayız. Yukarıda getirdiğimiz yanıtlara ve yaptığımız çözümlemelere rağmen acaba bu heykellerin bizde uyandırdığı şiddet duygusu, hatta bize ima ettiği ‘ilk insan’ duygusu nereden kaynaklanıyor?

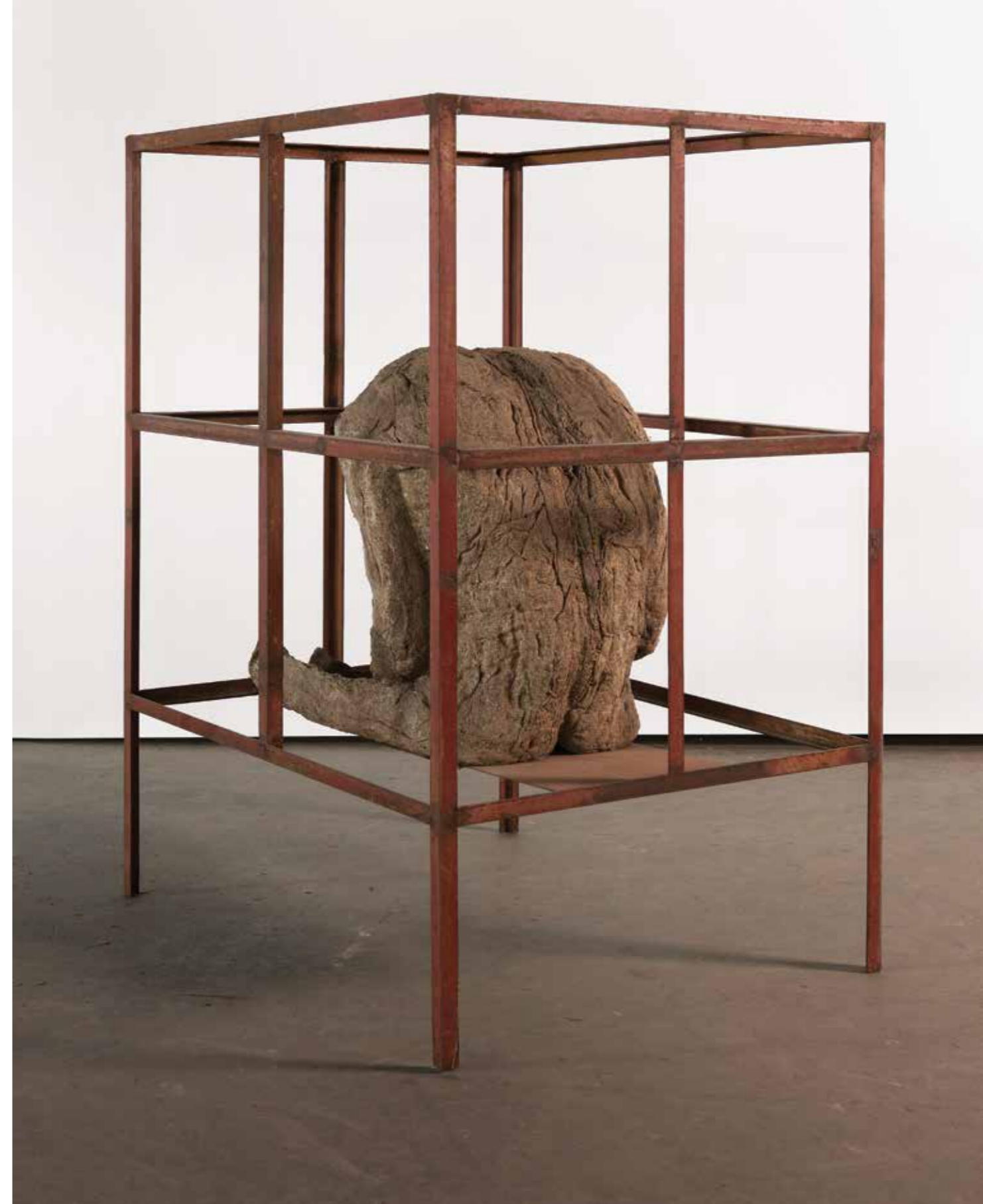
Bu sorunun son yanıtı bedenlerin görüntüsü üzerinden verilebilir. Rönesans’ın, özellikle Mikelanji heykellerinin bedenleri çektikleri acıya, yaşadıkları gerilime, duydukları şiddete rağmen görkemli ve mükemmeldir. Mermerin tüm pürüzsüzlüğünü, mesela Esirler serisi, yarım bırakılmışlıklarına rağmen dışa vururlar. Davut heykelindeki gururu ve tansiyonu ve onun mükemmeliyet halini zikretmek dahi gereksizdir. Aynı şey Rodin için de geçerlidir. Balzac serisinde örneğin, bronzun tüm pürüzlülüğüne rağmen, hatta formun çarpıtılmış oranlarına ve

members of our species lacking an arm or a leg; but witnessing headlessness in a human being must surely be a supernal moment. First and foremost a headless man capable of standing or of walking is impossible. Abakanowicz’s great feat is making this impossibility a reality. What confronts us is a human being who is completed by—who is defined by—his head, who was plucked out of life—who was deprived of life—the moment his head was gone. What’s more this person’s body is a shell—and an incomplete shell to boot. This situation is alarming and it leads us to the idea that this is a human being in the process of formation. This is why we say this is not a primitive but a primal human being and why we think about human prehistory.

However at the same time this is also indicative of violence. The violence of these figures arises from their lack—their deprivation—of heads and bodies. This is an matter I delved previously in a study of the works of another artist.¹³ A human being deprived of its head is a dead human being; but the situation here is not quite that. The situation that confronts us here is more godlike. Let us repeat what we just said: what we see here is a human being in the process of formation. The state of becoming is inherently divine. Looking at an embryo for example inspires thoughts of divine intervention. It is alarming. It is only when we come face-to-face with “completed” things—with things which resemble ourselves, which we recognize and acknowledge, which we know—that we feel at ease. A fetus is alarming. This is because it is something that stands outside our ordinary day-to-day awareness. At the very least it provokes metaphysical musings about matters supernatural and transcendental. The moment of becoming is a moment of fate. Divinity arises out of this unknowability. It is because we see God in this unknowability that we experience feelings of tension.

Man cannot look upon the face of God, cannot see God. It’s no accident that every great religion imposes restrictions of some sort or another on representations of God. A person who can see God experiences violence. This is natural because we know what kinds of emotions are undergone by someone confronted by a superior charisma. We know of countless writings in which are set down the role played by the eyes in such encounters. On the other hand, God sees man. Everywhere and always: God possesses omniscience.

13. Hasan Bülent Kahraman, Beyaz Tohumlayıcılar (Istanbul: Akbank Art Center, 2012).



onunla elde edilmiş kompozisyona rağmen heykeller bize olağanlık duygusunu hemen aktarırlar. Oysa Abakanowicz’in heykellerindeki bedenler bizde insan dışı bir yaratığı çağrıştıracak bir dokuya sahiptir. Bunlar ancak doğada insanın dışındaki yaratıklarda görülen bir ‘cilt’ veya ‘ten’le bütünleşmişlerdir. Bu ‘beden’, bir kere kesin olarak çıplaktır, gene oluş halindeki, tamamlanmış ve olmuş insandan önceki bir varlığı bize anımsatır. Belki de henüz ‘uygarlaşmamış’ bir evre/nin, bir evren’in yaratıklarıyla karşı karşıyayız. Bunu ciltlerinden çağrıştırıyoruz.

Böyle bir noktaya açılan başka bir ifade ve sanatçı var: Giacometti.

Sartre onun ince uzun, evrenin boşluğuna doğru yükselen ve yukarıda belirttiğimiz Mikelanjci anlamdaki mükemmeliyetten uzak heykelleri için ‘evrenin tozunu üstlerinde taşıyorlar’ demişti. Bu Egzistansiyalist bir yorumdu. Zaten Sartre o heykellerde, onların boşluğa bırakılmışlığında bu Varoluşçu pozisyonu görmüştü. Varoluşçuluğu, Sartre olsun Giacometti olsun, Avrupa bağlamında ve entelektüel bir hat olarak benimseyip tanımlıyorlardı. Bütün metafizik zorlamalarına, anlatımcılıklarına rağmen kabul etmek gerekir ki Giacometti’nin ince uzun heykellerindeki ifade ve tasavvur sterildir. Bize evrensel, evrenle ilgili, metafizik bir çizgi hazırlarlar ama insanın ‘vahşi’ macerasına ait bir şey söylemezler. Yalnız, yorgun, tedirgin insanlardır. Direnişe ait bir şey çağrıştırmazlar. Belki teslim de olmamışlardır. Ama kendi hallerindedirler. Kendilerine terk edilmişlerdir. Sartre, bunları varlıkla hiçlik (being and nothingness) arasındaki gerilim olarak ifade ediyordu.

Oysa Abakanowicz bu anlayış ve anlatımın zıddı bir noktadadır. Heykelleri kafaları olmayan ama tüm varlıklarıyla direnen, mücadele eden, hatta isyan, başkaldırı noktasındaki insanı dile getirir. Vücutlarına gerilmiş derileri, onların kırışıkları Giacometti’nin insanların ‘pürtüklü’ yüzeyiyle mukayese edilmeyecek derecede yalın, çıplak ve serttir. O deri bize bu insanların sahip olduğu ve olacağı büyük macerayı, uzun bir yolculuğu, büyük geçmişlerini anlatır. Gicaometti o pürtükleriyle metafiziğini giydirir ve sterilleştirirken Abakanowicz heykellerini soyar, boşluğa, daha doğrusu doğaya bırakır. Gerçekten de Giacometti’nin evrenine

However being watched all the time makes people feel uncomfortable and so they also avoid God’s gaze. There was a reason why Byzantine art devoted so much attention to how the visage of divinity should be represented and transformed it into icons. People sought a gaze that would not be disturbing for them. Renaissance art stole this gaze and turned it over to the artist. What Renaissance art sought was a God that existed everywhere rather than a God who was constantly staring out, watching. The sense of perspective that accompanied Renaissance art was an extension of this search. In American abstract expressionism this line of development began with Malevich and eventually culminated with Rothko and Reinhardt.

This is the crux of the violence imparted by Abakanowicz’s sculptures, which show us human beings abandoned to fate. However the second stage of this violence is the result of the tension which the sculptures not only are possessed of but also advocate. That this is fate is certain but these walking and standing figures are beset by an extreme tension. They provoke feelings not of acquiescence and submission but rather of frustration and conflict. We sense this in their hands and feet; the feeling is intensified by their bodily proportions; their bulky structures are captured and depicted in motion.

What we have here is a degree of tension of the sort that we see in Michelangelo’s Moses and also in his “Slaves” series. Even the tension in motion seen in all statuary whose origins can be traced back to the Belvedere torso are incorporated into Abakanowicz’s works albeit with a somewhat serener expression. These sculptures seem to be caught up in an immobile mobility suggesting that they are in engaged in some struggle even as they are standing still and looking directly at us. What is even more dramatic and artistically astonishing is that this “expression” is created despite the lack of a head: indeed expression seems to take shape in the void produced by its absence. The same thing is true of the action figures. This is no mean feat on Abakanowicz’s part. By rendering the violence of the “gazing eye” in the history of visual art through the creation of an “absent eye”, she has achieved something remarkable. One thing is for certain: these creatures are looking at us. They have no heads and thus no visible eyes either. None. And yet we sense that they are observing us, that they are looking at us from within a tremendous and deep silence. They are spying on us.

karşılık Abakanowicz’in heykelleri doğayla ilgilidir. Çıplaklık doğaya aittir. Bir uzayla değil, bir ‘yer’le bağlantılıdır. Biz o heykelleri neredeyse etraflarını çeviren (ister yabanıl, ister çölleşmiş) bir doğanın ortasında algılıyoruz, bunları çağrıştıracak işaretler olmasa bile. Giacometti ise onları entelektüel bir mekânsızlığa doğru iter. Aradaki büyük fark budur.¹⁴ Bu heykeller bize en çok Heidegger’in ‘insanın evrene atılmışlığı’ (geworfenheit) duygusunu çağrıştırmaktadır.¹⁵ Bağlantı açıktır: Heidegger insanın kendisini bu boşlukta buluşundan sonra inşa ettiğini (örtük de olsa) ima ediyordu, Abakanowicz’in ‘direnen’ dediğimiz insanları da aynı aşamadadır. Çelişki ise Abakanowicz’deki direniş ve devinimin Heidegger’in tanımındaki boşluğu aşacak mahiyette olmasıdır.

Nitekim bu hal Abakanowicz’in sergide yer alan diğer heykelleri için de geçerlidir. Heykellerin bir bölümü karşımızda duran başsız ama insan olduğunu çağrıştıran varlıkların bile ötesine geçen, Coexistence adını taşıyan yapıtlardır. Bunlar apaçık bir biçimde gene antropomorfik yaratıklardır. Bu defa insanın ötesine geçen bir varlıkla karşı karşıyayız. Artık kafası olmadığı halde bize insanı anımsatan görüntüler yok ortada. Tersine kafası tanımsız bir yaratığın kafası olarak teşekkül etmiş varlıklar bunlar. Ama gövdeleri insan gövdesi. Hatta kafasız insanlardan daha fazla ‘tamamlanmış’ yaratıklar bunlar. Ama kim bunlar, nereden gelip nereye gidiyorlar?

Bu sorunun cevabı yok. Aradığımız cevap ancak bir yeni gerilim odağına işaret eder. Bu insanlar gene muhayyilemizde canlandıracağımız biçimde geçmişin yaratıkları mıdır, bilmiyoruz. Aynı şekilde bilmiyoruz bu insanların yeryüzünde bugün uygarlık ve insanlık dediğimiz oluşumun bitmesinden, yanıp, yıkılıp kavrulmasından sonra ortaya çıkıp çıkmadıklarını. Ama bir şeyi söyleyebiliyoruz; karşımızda duran yaratıklar gene de bize insana ait bir macera anlatıyor. Adları bile bunun bir kanıtıdır: birlikte yaşamak. Abakanowicz bize tarihin belli bir noktasında yaşanabilecek bir etik soru sormaktadır bu heykel kompozisyonu. Birlikte yaşamak her daim bir ahlaki meseledir. Bunun bedensel olması daha da uç bir noktaya taşıyor bizi. Abakanowicz’in

14. David Sylvester, Looking at Giacometti. New York: Holt Paperbacks
15. Martin Heidegger, Being and Time. Tr. by J. Macquarrie ve E. Robinson. New York: Harper Perennial, 2008 (yeni basım), s.174 vd.

What’s even worse is that they do not speak. Speech is always something involving mouths and tongues—heads in other words. For a headless body to speak is something we can only imagine a non-human creature to be capable of. These specimens of Homo Abakanowicz are just that: they do not speak. These are creatures who have not yet acquired language, who have not yet established communication, who have not yet engaged in interaction. That they are anthropomorphic is certain. Nevertheless they alarm us. They stand beyond the pale of abstract categories and processes which we know and possess. Perhaps it is this inability to speak that affects us more than anything else. We are human by virtue of our ability to engage in dialogue and to interact through speech, which is both a sign and a manifestation of intelligence, rather than through just looks and perception.

There is one last point for us to touch upon and it involves the same question posed above. Notwithstanding all of the answers and analyses we have advanced so far, where does the sense of violence that these sculptures impart come from? What is the source of the “primal man” feeling they seem to imply?

The ultimate answer to this question lies in the appearance of the figures’ bodies. In Renaissance art (and especially in Michelangelo’s case), figures’ bodies are magnificent and perfect however much pain, anguish, and violence they may be suffering from. They reveal all the velvetiness of marble even in the case of figures (such as, once again the “Slaves” series) that were never finished. It is scarcely necessary even to mention the pride and tension manifested in David or the perfection of its workmanship. This same is true of Rodin, whose works immediately impart a sense of normality even when, as in the “Balzac” series of casts and studies, their forms, proportions, and compositions are distorted and they revel in all the roughness of bronze. In the case of Abakanowicz’s sculptures, the figures’ bodies possess a texture that suggests a non-human creature. They have “hides” or “skins” that one would only expect to find naturally on non-human creatures. These “bodies” are unquestionably naked and they are suggestive of a being that is undergoing formation, whose completion and existence predates that of humans. Perhaps we are confronting the creatures of an as yet “uncivilized” eon or cosmos. We deduce this from their skins.

There is another artist whose expression evolves from a similar point: Giacometti.



son derecede metafizik bir düzlemde ortaya getirdiği soru şudur: bu yaratıklarla birlikte ve onlara karşı neredeyiz? Etrafımızı bu yaratıkların kuşattığı bir dünyada, bedensel pozisyon ve kompozisyonların bu derecede deforme olduğu bir düzlemde yaşanacak duygu hangisidir, bir ürküntü, tiksinti ve red mi, yoksa çok daha kuşatıcı, kavrayıcı, benimseyen bir yaklaşım mı? Birlikte yaşamak bu sorunun cevabını öncelikle veriyor.

Buna karşılık serginin büyük mizansenini içinde bakıldığında gene bu heykeller ve sahip oldukları insanbiçimli görüntüler bizi diğer heykelleri yeniden okumaya götürüyor. Kafası olmayan insanlarla birlikte düşünüldüğünde bu heykeller bir son mudur, bir başlangıç mı? Bu sorunun yanıtı ancak serginin diğer yapıtlarından çıkarılabilir.

Sergide anonim çehreler var. Bunlar bize açıkça Yunan masklarını anımsatıyor. Yunan uygarlığının özellikle Batı Anadolu'nun çeşitli yörelerine serpiştirdiği kültürel yerleşim alanlarındaki frizlerde görülen masklarla bunlar arasında yakın bir ilişki var. Gözleri kapalı bu anonim çehrelerin çoğunun. Bunları dikkatle izleyince insan, Abakanowicz'in getirdiği ikili duygulanımların etkisi altında kalmamak olanaksızlaşıyor. Portreler/çehreler yaşamış, yaşayan ve acı çeken birilerini mi gösterip taşıyor bize, yoksa bunlar henüz, diğer başsız adam heykellerinde görüldüğü üzere, bütün 'gelişmiş insan' görüntülerine rağmen, henüz doğmamış, rahimdeki cenine ait görüntüler mi? Önemli değil. Diyebiliriz ki, bunlar olgun, erişkin bir insanın çehreleridir ama o zaman soru farklı bir kıvrım kazanıyor: neden bu insanlar bir ceninin bu yüz ifadesine sahipler?

Ortadaki kritik gerçek şu: ceninin yüz ifadesi asla huzurlu ve sakin değildir, sıkıntılı, bunalmış bir ifadedir. Bu çehrelerde de aynı görüntüyle karşı karşıyayız. Burada acıya kadar varacak ölçüde gergin, sıkıntılı, bunalımlı çehrelerin önünde duruyoruz. Yunan masklarındaki anlatımın da daha farklı olmadığını düşündüğümüz zaman ortaya klasik bir tanım çıkabilir: bu masklar trajik bir ifadenin

Rising gauntly into a universal void, Giacometti's emaciated statues are as remote from Michelangelean perfection as it is possible for figures to be. Concerning them Sartre said that they seemed to be covered with "the dust of space". That was the Existentialist speaking, for Sartre interpreted these works' isolated suspension in a void as an existential stance. Both Sartre and Giacometti recognized and identified Existentialism in a European context and as an intellectual current. Their metaphysical Expressionistic baggage notwithstanding, one ultimately has to acknowledge that Giacometti's gaunt and emaciated sculptures are sterile in both their conception and their expression. While they adhere to a metaphysical line about the universe and universality, they say nothing about the "savage" human adventure. These are lonely, tired, anxious people: they give no hint of resistance. Perhaps they may not have given up but they are aloof and abandoned unto themselves. Sartre saw them as an expression of the tension that existed between "being and nothingness".

Abakanowicz's attitude and discourse are exactly the opposite of this. Her sculptures reveal human beings who may not have heads but who nevertheless resist and struggle and even rebel and revolt with all their might. The deeply creased skins stretched out on their frames are sparer, barer, and tougher than the "scabrous" surfaces of Giacometti's figures. Her skins speak of the great adventure, the lengthy journey, and the tremendous past that these people have had and will yet have. Where Giacometti drapes and sterilizes his metaphysicality with "scabs", Abakanowicz lays her figures bare and leaves them in the midst of a void or—more exactly—of nature. Indeed Abakanowicz works are about nature whereas Giacometti's are about his universe. Nakedness is a natural state; it is associated not with "space" but with "Earth". Even though they lack any clues to suggest it, we perceive Abakanowicz's sculptures as being almost completely surrounded by a nature that may be untamed or desolate. Giacometti's works by contrast thrust us into an intellectual placelessness. This is the big difference between the two.¹⁴ The feelings that these sculptures inspire most resemble Heidegger's "thrownness" (Geworfenheit).¹⁵

¹⁴ David Sylvester, *Looking at Giacometti* (New York: Holt Paperbacks, 1997).

¹⁵ Martin Heidegger, *Being and Time*, trans J. Macquarrie & E. Robinson (New York: Harper Perennial, 2008), 174 and elsewhere.



uzantısıdır. Baştan beri irdelediğimiz diğer heykellerle birlikte ele aldığımızda bunu doğal karşılamak gerekir. Son kertede insanlık durumuna dönük derin bir sorgulamanın içinde yüzdürüyor bizi Abakanowicz. Bir anlamda bu serginin belkemiğini meydana getiren heykellerin, gerek kafasız bedenler, gerekse Birlikte Yaşamak heykellerinin biçimlendirdiği o trajik dünyanın tamamlayıcısı bu masklar, anonim çehreler. Ve bizi, yeniden söyleyelim, insanın başlangıcındaki bir ifadeye, bir duyguya götürüyor. Freud, doğum anının ilk anksiyete olduğunu belirtiyordu.¹⁶ Bu anonim çehreler o anksiyeteye hazırlanan, belki onu yaşamış bir varlığın suratında taşıdığı gerginlik ve acıdır.

Sergiyi oluşturan bu çerçeve bize insanlıkla ilgili ürkütücü bir bağlam sunuyor. O bağlam bir başlangıca, insanın başlangıcına tekabül ediyor olabilir. Ama insanın sonunu da gösterebilir. İnsanlığın bütün şiddetini kullanarak kurduğu dünyayı yakıp yok ettikten sonra içine düştüğü yeni ve umarsız durumun dile getirimi olabilir bu sergide yer alan heykeller. Çölleşmiş ve tükenmiş bir dünyanın sonsuzluğu.

Nitekim serginin bir başka imge kurucu yapıtı olan Uccello tam da bu kesitte yer alıyor. Uccello, bu demirden kuşlar nedir? Onların hemen yanında duran, insanı çıldırtacak kadar etkileyici *toynaklı memeli kafası* heykelleri nedir? Demirden kuşlar bize neredeyse dinlerin geleneksel öykülerini çağırıyor. Devasa kanatları ve varlıklarıyla boşluğa doğru genişliyorlar ve bizi Farid ud-Din Attar'ın öykülerine götürüyorlar. Ayrıca mitolojinin demir kuşlarını da biliyoruz. Stymphalian kuşları! Tümü Uccello'da vücut bulmuş durumda. Öte yanda da olanca hâkimiyetleri, şahsiyetli ifadeleriyle, tam manasıyla tarih öncesi bir yaratık izlenimi veren *memeliler* var. Bunlar da demir yaratıklar. Birer kafa bunlar da. Sanki kafasız bedenlere mukabil bedensiz kafalar olarak onları tamamlıyorlar. Çağlar ötesinin, animistik bir dünyanın

¹⁶ Freud bu görüşünü ilk defa Rüyalarnın Yorumu isimli yapıtının ikinci baskısına eklediği bir dipnotta dile getirmiştir. Bknz., Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams. Çev. J. Strachey, A. Freud ile birlikte. London: Vintage Books, 2001; s. 400. Fakat görüşünü daha sonra şu kaynakta geliştirmişti: Sigmund Freud, Sigmund Freud, Inhibitions, Symptoms and Anxiety, An Autobiographical Study, Inhibitions, Symptoms and Anxiety, Lay Analysis and Other Works içinde. Çev. James Strachey, Anna Freud ile birlikte. London: Vintage, 2001, özellikle s. 135-139.

The connection is clear. Heidegger suggested that when a person was “thrown” into a void he reconstructed himself, even if only tacitly. Abakanowicz’s “resisting” figures are in the same position. The difference is that Abakanowicz’s resilience and mobility are such as to make it possible to prevail over the Heideggerian void.

This is equally true of the other sculptures in Abakanowicz’s show. A group of works bearing the name “Coexistence” go even beyond the ones that suggest that they are human beings for all of their lack of heads. The sculptures in this group are unquestionably anthropomorphic as well but this time we are confronted by a being that is human-transcendent. No longer do we see figures that suggest humanness despite their headlessness. Quite the contrary, these are beings whose heads are those of some unidentified creature even though they have bodies that are human in form. In fact as creatures they seem to be much more “complete” than the headless humans do. But who are they? Where did they come from? Where are they going?

There are no immediate answers to these questions. Or rather the answers we seek point to a new focal point of tension. Are these “people” creatures that we imagine to have lived at some time in the past? We don’t know. Neither do we know if these are “people” who will emerge after the devastation and destruction of that which we today refer to as “civilization” and “mankind”. One thing we can say is this: the creatures confronting us here are relating a human adventure. Even their name is evidence of this: Coexistence. With this group of sculptures Abakanowicz is posing an ethical question which we may have to contend with at some point in the future. While coexisting–living together–is always an issue of morality, the fact that it is also physical takes it even farther. The question which Abakanowicz is asking is an extremely metaphysical one: how do we stand along with and in opposition to these creatures? What emotions will be experienced in a world occupied by such beings, in a context in which physical positions and compositions are so utterly deformed? Will it be fear, disgust, and rejection? Or will it be an understanding and embracing approach? The answer to this question is first and foremost Coexistence.

When these works are viewed in the overall context of the exhibition, both they and the human-form likenesses which they possess lead us to think about the other sculptures



hayvanları olarak gergin suratlarıyla izliyorlar dünyayı. Sanatçının bunlara ‘Toynaklı Memeliler’ adını vermesine rağmen hayvanların bedenlerini ve toynaklarını görmeyişimiz Abakanowicz’in büyük bilmeceğini ve karakteristiğini vurguluyor. Kafası olmayan yaratıklar için nasıl onca yorum yapabiliyordusak, sanatçı nasıl o namevcut beden parçalarını bize muhayyilemizde, hatta ondan da öte basbayağı algımızda tamamlattırıyordusa, bu defa da aynı şeyi icra ediyor. Bir kere daha karşımızdaki heykellerin eksik bedenlerini biz bütünlüyoruz. Bu arada bu bedenler de bizi tıpkı kafasız bedenler gibi bir ölçüde ürkütüyor. Doğal, Freud bunu dile getiriyor ve hayvanlara dönük korkularımızın bir çocukluk semptomu olduğunu vurguluyordu.¹⁷

Bu tesadüfi bir tutum değil. Abakanowicz olmayan ve meçhullerle dolu bir ‘dünya’nın, bir evrenin kurgusunu gerçekleştiriyor. Bunu yaparken insanın yeryüzündeki varlığını muhayyilesiyle kurduğunu hem biliyor hem duyumsatıyor. Geçmiş ya da gelecek bir dünyayı tüm bir tasarım olarak ancak muhayyilemizde gerçekleştirebiliriz. Bu fiksiyonun en önemli gerçeğidir. Aksi takdirde hegemonik bir anlatım söz konusu olur. Halbuki Abakanowicz’in dünyası apokaliptik bir dünyadır. Bu apokaliptik yaklaşım asla yalvaçsı (prophetic) bir tutum kazanmaz. Tersine olsaydı, sanatçı her şeyi tamamlanmış bir bütün halinde ortaya bırakıp karşımıza çıkarsaydı o vakit yalvaçsı bir tutum takınacaktı. Oysa şimdi bir kıyamet senaryosunun içine eksik parçaları yerleştirip, onları tamamlamayı izleyene bir sorumluluk olarak yüklüyor.

Bunu şamanistik bir tutum diye görmek de kabildir. Şaman da insanın muhayyilesine hitap eden, onu tahrik eden birisidir. Şaman yerleşik olanı değil, tahrikine bağlı olarak tahayyül edilebilecek olanı oluşturuyordu. Şamanın daha sonra monoteist dinlerin peygamberleri gibi lafza, yazılı ve sözel olarak lafza, dayanan bir tümel ve kanonik tutumu yoktu. Şaman işlevini bir ritüelde ortaya çıkarıyordu ve klanın öteki üyelerinden daha farklı değildi. Oysa yalvaç bu bakımdan da öncelikliydi, şamanın daha işin başında seçilmiş biri olduğunu klan kabul ediyordu. Bu bazen

again. When considered along with the headless human beings, are these figures an “end” or a “beginning”? The answer to this question can only be gleaned from the other works in the show.

Among the works on display are a number of anonymous “faces” that clearly remind us of ancient Greek theatrical masks. There is a close relationship between these works and the carvings of such masks that are to be found especially in and around the cultural centers that Greek civilization scattered across different parts of western Anatolia. The eyes of most of these anonymous countenances are closed. Observing them carefully, it becomes impossible for us not to be affected by the feelings of ambivalence which Abakanowicz provokes through them. Do these portraits/faces show us people who actually lived, suffered, and died? Or are they, despite their “developed human” appearance and similar to what we see in the figures of headless men, the images of as yet unborn fetuses in the womb? No matter. We may say that these are the faces of mature, adult human beings but then the question takes yet another twist: why do these people have the expressions of a fetus?

There is one crucially important fact here: the fetus’s expression is not at all peaceful or calm: it is an expression of distress, of despondency. We find the same thing in all of these countenances: we stand before faces which reveal tension, anguish, and gloom so severe as to be painful. When we realize that the discourse inherent in the theatrical masks of classical Greek theater was no different than that in these, the conclusion at which we arrive is that these masks are the extensions of the expression of tragedy. When considered along with the other sculptures that we have been examining so far, we must agree that this is a natural conclusion. Once again Abakanowicz sets us adrift on a deep contemplation of the human condition. Thus we understand that these masks round out the tragic world shaped by the sculptures which form the backbone of this exhibition—the headless bodies and the Coexistence group. This in turn takes us, let us say again, to an expression, to a feeling of the beginning of humankind. Freud said

büyük zorluklara rağmen geliyordu. Kabulden sonrasında ise peygamberin ayrıcalığı imanla teminat altına alınıyordu.¹⁸ Oysa şamanın böyle bir külfeti yoktur. Şaman bir üstün güce inanmaya çağırır. O üstün gücün olduğunu düşünür ve onu ‘kullanır’. Bu süreç Abakanowicz’in yapıtlarında aynen gerçekleşir. Abakanowicz eksik bıraktıklarını izleyene tamamlattırırken ikili bir süreç inşa ediyor.

¹⁸ Dinler arasında önemli farklılıklar gösteren bir durumdur bu. İslam dini müminlerini önce Allah’a inanmaya çağırır. Peygamber Allah’ın elçisidir. Hıristiyanlık’ta ise Tanrı’ya inanmak peygamber İsa’ya inanmaktan geçer. Musevilik’teki inanma ise metin/yazı üstünden gelişir. Tanrı da peygamber de yazılı On Emir’de tecessüm eder. On Emir önceldir.



that the first anxiety a human being feels is the moment of birth.¹⁶ These anonymous faces reveal the tension and pain of a being that is about to experience or may have already just experienced the trauma of birth.

The overall framework making up this exhibition presents us with a fearsome commentary on what it means to be human. The context may be one of a beginning—the beginning of humankind—but it may also be that of its demise. The sculptures in this show may be an expression

¹⁶ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans J. Strachey with A. Freud (London: Vintage Books, 2001), 400. Having first advanced this view in a footnote that he added to the second edition of *The Interpretation of Dreams*, Freud subsequently developed it further in *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*. Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety, An Autobiographical Study, Inhibitions, Symptoms and Anxiety, Lay Analysis and Other Works*, trans J. Strachey with A. Freud (London: Vintage, 2001), 133-139 and elsewhere.

17. Sigmund Freud, *Inhibitions*, 124-131.

Kendisi izleyeni muhayyilesini işletmeye çağırarak ve onun öncesini hazırlayarak şamanistik bir edim içine girerken, izleyene de o şamanistik eylemi icra ettiriyor. Bu durumun apokaliptik olmadığını söylemek kabil değil. Hele kurgulanan ve izleyenin tahayyül etmesi tasarlanan olgular anımsandığında apokaliptik algının daha da yükseldiğini vurgulamak gerekir. Nitekim Gutron heykelinde, kafeslerine kapatılmış insansı yaratıklar bu vurguyu daha da yoğunlaştırmaktadır.

Bütün bunların imlediği bir sonuç var ve o sonuç bir başka heykelde düğümleniyor.

Sergide Abakanowicz'in yaptığı bazen ürkütücü de olabilen el heykelleri yer alıyor. Başta da belirttiğimiz gibi el homo faber olarak insanın alamet-i farikasıdır, ayırt edici özelliğidir. Eli olduğu için insan kendisi olabilmıştır. İnsan beyni ve işlevi elin bir uzantısı olarak gelişmiştir. El, gene başlangıçta değindiğimiz teknoloji yaratan insanın özetidir. Abakanowicz,

of the novel and hopeless state into which the human race falls after having devastated and destroyed the world that it created through the perpetration of so much violence: a world desolated and depleted for all eternity.

It is at this very juncture that there stands another work that is fundamental to this exhibition: Uccello. What are these birds fashioned from iron? Standing immediately beside them are the maddeningly impressive Head of a hoofed mammal sculptures. What are those? The iron birds seemingly conjure up traditional religious stories. Expanding into space with their gigantic wings and presences, they remind us of the tales of Attar of Nishapur or of the Stymphalian birds of Greek mythology. They and all of their kind are manifested in Uccello. Nearby are figures of “mammals” whose headstrong, self-possessed expressions make us think of prehistoric creatures. These too are of iron. Each consisting of but a single head, they seem to complement the artist’s headless bodies as bodiless heads. Resembling the animals of some primeval, animistic world of the past, their tense faces gaze out upon our own. Although Abakanowicz calls them “hoofed mammals”,

insanın, ilk insanın, elini, pençe halindeki, yabancı tırnaklarıyla bütünleşmiş elini yaratıyor. Anımsatıyor. Gene aynı olgu var karşımızda: tıpkı bedensiz hayvanlar, kafasız gövdeler gibi bu defa da bedensiz eller var. Biz uzak dünyanın buluntusu gibi karşımızda duran, çuvallara sarılmış, o nedenle de bize ilk insanın giysilerini anımsatan, ilk insanı yeniden kurgulamamıza yol açan, onun büyük serüvenini işaret eden, dile getiren eller bunlar. Henüz uygarlaşmamış. Ama uygarlığı kuracak olan pençeler.

IV

Bu gönderme doğrudan doğruya teknolojiye dönüktür. Öyle olunca da serginin içerdiği figürlerin insanın yazgısıyla ilişkili olduğu anlaşılıyor. Geçmişe yönelik bir yazgı yok. Her yazgı geleceğe aittir. Her yazgı bir gelecek tasarlar. Abakanowicz'in heykelleri tüketilmiş, yok olmuş bir dünyayı değil, insanın ilk gününde kurmayı tasarladığı dünyayı bize sunuyor. Ama geleceğin yıkıntılarının hatta geçmişin içinde gene doğrudan doğruya insanın yarattığı yıkıntıların bu kurgudan dışlandığını söylemek olanaksız. İnsan yıkıcı bir yaratıktır. Toplumsal ve kültürel insan kendisini dizginlemek için üretmiştir. Freud haklıydı. Tanrıyı totemden kalkarak inşa eden insan aynı zamanda uygarlığa giden yolu da açıyordu.¹⁹ Buna rağmen, hatta çoğu kere dini de içerecek biçimde, insanın şiddete başvurduğunu biliyoruz. Her şiddetin getirdiği yıkım öncekinden daha fazla olmaktadır. Sonunda, hemcinsini bilerek ve tasarlayarak öldüren tek varlık yeryüzünde insandır. Teknolojinin silaha dönüşmesi insanın en çelişik, en garip yazgısıdır. Kendisini var etmek için ürettiği teknolojiyi gene kendisini yok etmek için kullanan insanın bu yazgısı bütün ihtişamı ve tüm ürperticiliğiyle Abakanowicz'in yapıtına işlenmiştir. Bu, tragedyadan yola çıkarak uygarlığını oluşturan insanın kendisine ait, öznesi ve nesnesi kendisi olan trajik bir dünyaya ulaşmasının da macerasıdır.

Bu yapıtlar insanın yeryüzündeki yaşamışlığının mührüdür.

19. Sigmund Freud, Totem and Taboo and Other Works. Çev. J. Strachey, A. Freud ile birlikte. London: Vintage Books, 2001.

we see nothing of their hooves nor even of their bodies—a fact that characteristically underscores the great riddle which the artist sets for us. Just as we were able to engage in so much speculation about headless creatures and just as the artist obliged us to “fill in” non-existing body parts through our imagination (going so far as to make us actually see them), here too she is doing the same thing. Once again we make whole the incomplete bodies of the figures before us. And once again too these bodies alarm us just as the headless bodies did. This is natural. Freud said as much when he pointed out that our fears about animals are symptomatic of childishness.¹⁷

This is no accident. Abakanowicz creates for us a world—a universe—which does not exist and is full of unknowns. While doing so she also knows that it is through their imagination that human beings establish their presence in the world and she makes us sense this too. It is only in our imagination that we can fully lay out a past or future world. This truth is the most important reality of fiction for the only other possible form of expression must be hegemonical. But while Abakanowicz’s world is an apocalyptic world, her apocalyptic approach is never prophetic. Only if it were otherwise, which is to say only if the artist confronted us with a complete, seamlessly constructed whole, would her attitude be a prophetic one. Instead, she makes it the viewer’s responsibility to complete the disaster scenario by finding the missing bits and setting them into place.

It is also possible to see this as a shamanistic attitude. Shamans are individuals who appeal to and incite people’s imagination. What a shaman creates is not conventionalities but rather things which can be imagined depending on the nature of the incitement. Shamans employ none of the universal, canonical approaches based on the spoken and/or written word as do the prophets of monotheistic religions. In shamanistic cultures, shamans fulfill their functions through the conduct of rituals and as individuals they are no different than any other member of the clan. While prophets had to earn their reputation through prophecy, the members of a clan recognized a shaman as a “chosen one” from the very outset though sometimes this was achieved only in the face of great suffering. Once having gained acceptance, a prophet’s

17. Freud, *Inhibitions, 124-131 and elsewhere.*



position had to be safeguarded by his believers.¹⁸ Shamans were under no such obligation. A shaman does not enjoin anyone to believe in a “higher power”: he is the higher power and channels it.

The same progression manifests itself in Abakanowicz’s works. She constructs a two-way process that obliges the viewer to fill in the things which she leaves out. She calls upon her viewers to exercise their imagination. Having laid the groundwork for this and engaged in a shamanistic performance, she obliges her viewer to perform the same shamanistic ritual. It is impossible to call the situation anything other than apocalyptic. Indeed when we recall both the constructs and the things which the viewer is intended to imagine, it must be emphasized that the apocalyptic perception is even more heightened. Just as in the Guitron sculpture, the humanlike creatures incarcerated in cages further intensify this.

There is one result to which all of this points and that result comes together in yet another group of sculptures.

Among the sculptures which Abakanowicz shows us are hands which can also be alarming sometimes. As we said at the very beginning of this essay, the hand is the trademark—the distinguishing attribute—of homo faber. Human beings are human because they have hands. The human brain and all of its functions developed as extensions of the human hand. The hand, again as we noted at the beginning, is a précis of technology-creating humankind. Abakanowicz creates and makes us think of the hands of human beings—of primal human beings with claw-like hands sporting ferocious talons. We are once again confronted by the same phenomenon: just like the bodiless animals and headless bodies, now we have bodiless hands. These are hands which stand before us like the artifacts of some distant world, which are wrapped in a coarse fabric that reminds us of primitive clothing, which lead us to recreate early human beings in our minds, and which point to and express their great adventure. These are not so much hands as uncivilized paws: but they are the paws that will create civilizations.

18. The world’s creeds differ significantly from one another on this issue. Among the Abrahamic religions, Islam commands its adherents to believe in Allah, whose messenger Mohammed is; in Christianity, faith is based on the works and teachings of Jesus Christ; in Judaism, the observance of sacred writings and commandments, which are revealed by prophets (most notably Moses), is paramount.

IV

This brings us right back to technology. It becomes clear that the figures contained in this show are associated with humanity’s fate. Fate has no “past”; fate is all about the future and every fate proposes a future. Abakanowicz’s sculptures show us a world but it is not a world which is exhausted or destroyed; it is rather the world whose creation was designed by human beings from the very first day. Nevertheless it is impossible to say that directly human-caused past or future devastation has been excluded from this construct. Human beings are destructive creatures. Human beings created society and culture precisely to rein in this destructive force. Freud was right about that. By constructing God out of Totem, human beings also opened the path leading to civilization.¹⁹ Nevertheless we also know that people have recourse to violence, quite often in the context of religion itself. Each new devastation caused by violence is worse than the preceding one. Finally the only living thing on earth that knowingly and deliberately commits murder is man. The strangest and most contradictory aspect of human destiny is the transformation of technology into weaponry. Abakanowicz’s works are informed by all the dreadful majesty of human beings using the technology which they produced to make their existence possible in order to wreak their own destruction. This is the adventure of human beings who, having created civilization out of one tragedy, end up in a tragic world of their own making, a world in which they are both the subject and the object.

Magdalena Abakanowicz’s works are the seal of human existence on earth.

19. Sigmund Freud, *Totem and Taboo and Other Works*, trans J. Strachey with A. Freud (London: Vintage Books, 2001).

İNSANLIK SERÜVENİ
THE HUMAN ADVENTURE



Anonymous Portrait #4, 1989, 1990
pamuk, reçine ve ahşap / cotton, resin and wood
65.5x25.4x18 cm



Anonymous Portrait Head #5, 1987
pamuk, reçine ve kum / cotton, resin and sand
65.4x25.4x18 cm



Anonymous Portrait Head #5, 1987
pamuk, reçine ve kum / cotton, resin and sand
65.5x25.4x20.3 cm



Anonymous Portrait Head II, 1989
pamuk, reçine ve kum / cotton, resin and sand
69x18x18 cm



Anonymous Portrait Head III, 1989
pamuk, reçine ve kum / cotton, resin and sand
69x18x18 cm



Magot from the Incarnations Cycle, 1989
bronz / bronze
61x25x18 cm



Anonymous Portrait from the Incarnations Cycle, 1985
bronz / bronze
63.5x15x10 cm

Bambini (20 figures)
bronz / *bronze*
109.2x58.1x25.4 cm





Coexistence (1), 2002
çuval bezi / burlap
175.3x55.9x61 cm



Coexistence (12), 2002
çuval bezi / burlap
198.1x63.5x48.5 cm



Coexistence (15), 2002
çuval bezi / *burlap*
215.9x65.5x58.4 cm



Coexistence (14), 2002
çuval bezi / *burlap*
198.1x66x45.7 cm



Coexistence (5), 2002
çuval bezi / *burlap*
194x63.5x40.6 cm





Coexistence (5), 2002
çıval bezi / *burlap*
181.6x61x58.1 cm



Coexistence (7), 2002
çıval bezi / *burlap*
216x66x56 cm



Coexistence (8), 2002
çuval bezi / burlap
216x66x76.2 cm



Coexistence (9), 2002
çuval bezi / burlap
195x67x40.6 cm



Figure in Iron House, 1989-1990
çuval bezi, reçine, demir / burlap, resin, iron
147.5x109x90 cm



From the Anatomy Cycle: Anatomy 19, 2009
çuval bezi, ahşap, çelik / burlap, wood, steel
94x23x15 cm



From the Anatomy Cycle: Anatomy 21, 2009
çuval bezi, ahşap, çelik / burlap, wood, steel
94x69x25.4 cm





From the cycle "Hoofed Mammal Heads" - Artubek, 1989-1990
bronz / bronze
145x13x48 cm



From the cycle "Hoofed Mammal Heads" - Artubir, 1989-1990
bronz / bronze
150x99x38 cm



From the cycle "Hoofed Mammal Heads" - Artumab, 1989-1990
bronz / bronze
168x28x61 cm



From the cycle "Hoofed Mammal Heads" - Artumad, 1990
bronz / bronze
160x28x61 cm



From the cycle "Hoofed Mammal Heads" - Artumam, 1989-1990
bronz / bronze
168x28x66 cm



From the cycle "Hoofed Mammal Heads" - Artumati, 1990
bronz / bronze
160x33x61 cm





Gutron in Cage, 2005
bronz / *bronze*
Gutron 198x66x53 cm
Kafes / cage 185x112x117 cm



Lukas in Pyramid, 1991
çuval bezi, reçine, demir / *burlap, resin, iron*
198x89x89 cm





Plaster Body 7, 1987
alçı ve ahşap / *plaster and wood*
259x81x104 cm



Plaster Body 8, 1987
alçı ve ahşap / *plaster and wood*
261.6x86.4x132 cm

Show Case with "Grey Faces", 1996
cam ve keten ipler / *glass and linen threads*
91.4x74x46 cm



Show Case with "Object in Old Suit", 1996
Demir, cam ve çuval bezi / iron, glass and burlap
94x76x46 cm





Silent Figure, 2002
bronz / *bronze*
180x51x28 cm





Uccello 4, 1999
alüminyum / *aluminum*
226x157.4x140 cm





Uccello 6, 1999
alüminyum / *aluminum*
185x119.4x119.4 cm

Standing Figures, 2000
bronz / *bronze*
167.6x51x28 cm





Walking Figures, 2000
bronz / bronze
165x51x79 cm



Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz 1930 yılında, aristokrat bir Polonyalı-Rus ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. Sovyet hâkimiyeti altında geçen bir dönem olan 2. Dünya Savaşı sonrasında, Varşova Sanat Akademisi'nde öğrenim gördü. Kendini dayatılan kurallar ve reçetelerden özgürleştirerek büyük kâğıt ve tuvaler üzerine guaj resimler yapmaya başladı ve daha sonra kendi adından esinlenerek “Abakans” ismini verdiği yumuşak malzemelerden, büyük, anıtsal, üç boyutlu formlar inşa ederek bunlarla 1965 yılında São Paulo Bienali'nde Birincilik Ödülü'ne layık görüldü. 1970'lerde çuval bezinden figüratif ve non-figüratif nesnelere oluşturmaya başladı; bu eserlerinin uluslararası arenaya ilk çıkışı da 1980'de Venedik Bienali'nde Polonya'yı temsil ettiği zaman gerçekleşti.

Abakanowicz 1986'dan 1993'e kadar çelik ile donatılmış büyük ağaç gövdelerinden oluşan “War Games” (Savaş Oyunları) serisi üzerinde çalıştı. 1980'lerde üretmeye başladığı otoportreleri, aralarında “Mutants” (Mutantlar) serisinin de yer aldığı hayali hayvan formları ve portreleri izledi. Daha sonra anıtsal büyüklükte kuşlar ve balıkların yanı sıra gerçek ve hayali hayvanlara ait metaforik kafalar üretmeye başladı. Büyük ölçekli “Hand-Like Trees” (El-Gibi Ağaçlar) serisi, onun hayatın organik ve yaşamsal formlarını ifade etmeye olan süregelen bağlılığının delili olarak görülebilir.

Bronz, alüminyum, çelik, ahşap ve beton kullanımını kucaklayarak büyük ölçekli açık hava işleri üretti. Abakanowicz açık havada sergilenmek üzere yaptığı işlerini iki temel kavram çerçevesinde ortaya koydu: birden fazla insan figüründen oluşan topluluklar, “Crowds” (Kalabalıklar) ve daha çok soyut eserlerden oluşan “Spaces to Contemplate” (Tefekkür Mekânları). Kalıcı enstalasyonları İtalya, İsrail, Litvanya, Kore, Japonya, Almanya, Polonya ve ABD peyzajlarında görülebilir.

Bugün Magdalena Abakanowicz'in çalışmaları tüm dünyada yüzlerce müze sergisinde görülmüştür. Kendisi Polonya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri üniversitelerinden yedi fahri doktora ile onurlandırılmıştır. American Academy of Arts and Letters (Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi) ve Berlin'deki Akademie der Kunst (Sanat Akademisi) yönetim kurulu üyesi olup, New York Uluslararası Heykel Merkezi tarafından verilen Yaşam Boyu Başarı Ödülü'nün de sahibidir. Sanatçı Polonya'da, Varşova'da yaşayıp çalışmaktadır.

Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz was born in 1930 to an aristocratic Polish-Russian family. After World War II, a period of Soviet domination, she studied at the Academy of Art in Warsaw. Liberating herself from rules and prescriptions imposed, she started to paint large gouaches on paper and canvas, then out of soft materials constructed huge monumental, three-dimensional forms entitled “Abakans,” so-called after her own name, which in 1965 won her the Grand Prize at the São Paulo Biennial. In the 1970s she began to create figurative and non-figurative objects out of burlap; these made their international debut when she represented Poland in the 1980 Venice Biennial.

From 1986 to 1993 Abakanowicz worked on the cycle “War Games”: huge tree trunks armed with steel. In the 1980s she also began self-portraits, followed by faces and forms of imaginary animals, including the series “Mutants.” She went on to make monumental metaphoric heads of animals real and imagined, along with birds, and fish. Her grand-scale “Hand-Like Trees,” also evidence her continued dedication to expressing organic and vital forms in life.

Embracing the use of bronze, aluminum, steel, wood, and concrete, she has created major outdoor works, too. In open space Abakanowicz introduced two key concepts for her artistic practice: “Crowds,” congregations of multiple human figures, and “Spaces to Contemplate,” more abstracted works. Permanent installations can be found in landscapes in Italy, Israel, Lithuania, Korea, Japan, Germany, Poland, and the US.

Today Magdalena Abakanowicz's work has been seen in hundreds of museum exhibitions the world over. She has been distinguished with seven honorary doctorates from universities in Poland, Great Britain, and the United States. She is a member of the American Academy of Arts and Letters and the Akademie der Kunst in Berlin, and is recipient of the Lifetime Achievement Award bestowed by the International Sculpture Center in New York. The artist lives and works in Warsaw, Poland.

Mary Jane Jacob

Mary Jane Jacob, The School of the Art Institute of Chicago’da [SAIC] Sergiler ve Sergi Araştırmaları Bölümü’nde Yürütme Direktörü ve Profesör olarak çalışan bir küratördür. Chicago ve Los Angeles Çağdaş Sanat Müzeleri şef küratörü olarak, 1982 yılındaki Magdalena Abakanowicz sergisi de dahil olmak üzere birçok Amerikalı ve Avrupalı sanatçının ABD’deki ilk sergilerini düzenlemiştir. Daha sonra çalışma alanını müzeden sokaklara kaydırarak Chicago’da “Culture in Action” (Kültür Hareketi), Atlanta Olimpiyatları esnasında gerçekleştirilen “Conversations at The Castle” (Kalede Sohbetler), ve Charleston, Güney Carolina’da ABD Spoleto Festivali’nde “Places with a Past” (Geçmiş olan Mekânlar) gibi kamusal alan ile ilgili eleştirel söylem içerisinde kıstas oluşturan mekâna özgü ve toplum temelli programlar gerçekleştirmiştir. Yakın zamanlarda gerçekleştirdiği programlar, editörlüğünü ortaklaşa üstlendiği antolojilere yönelmiştir: Buddha Mind in Contemporary Art (Çağdaş Sanatta Buda Zihniyeti), Learning Mind: Experience into Art (Öğrenen Zihin: Deneyimi Sanata Yönlendirmek), The Studio Reader: On the Space of Artists (Stüdyo Okuyucusu: Sanatçıların Mekânına Dair) ve Chicago Makes Modern: How Creative Minds Changed Society (Chicago Moderni Kuruyor: Yaratıcı Zihinler Toplumu Nasıl Değiştirdi).

Jacob, Kadın Sanat Toplantısı tarafından verilen Yaşam Boyu Başarı Ödülü’ne (Women’s Caucus for Art Lifetime Achievement Award), 2010 yılı Üniversite Sanat Derneği Konferansı’nda Kamusal Sanat Diyalogu’nun Kamusal Sanat Dalında Yaşam Boyu Başarı Ödülü’ne (Public Art Dialogue’s Lifetime Award for Achievement in the Field of Public Art) layık görülmüş ve 2011 yılında kadınların liderliği organizasyonu ArtTable tarafından ABD’de görsel sanatlar alanında en etkili kadınlardan biri olarak onurlandırılmıştır. Jacob 2012 yılında da Chicago Sosyal Uygulamaları (Chicago Social Practice) üzerine gerçekleştireceği büyük bir sergi için Warhol Vakfı Küratöryel Araştırma Bursu (Warhol Foundation Curatorial Research Fellowship) ile ödüllendirilmiştir.

Mary Jane Jacob

Mary Jane Jacob is a curator who holds the position of Professor and Executive Director of Exhibitions and Exhibition Studies at the School of the Art Institute of Chicago [SAIC]. As chief curator of the Museums of Contemporary Art in Chicago and Los Angeles, she staged some of the first U.S. shows of American and European artists, including Magdalena Abakanowicz in 1982. Then shifting her workplace from the museum to the street, she critically engaged the discourse around public space with such landmark site-specific and community-based programs as “Culture in Action” in Chicago, and “Conversations at the Castle” during the Atlanta Olympics, and “Places with a Past” for the Spoleto Festival USA in Charleston, South Carolina. More recently her programs have led to co-edited anthologies: Buddha Mind in Contemporary Art, Learning Mind: Experience into Art, The Studio Reader: On the Space of Artists, and Chicago Makes Modern: How Creative Minds Changed Society.

Jacob was awarded the Women’s Caucus for Art Lifetime Achievement Award and Public Art Dialogue’s Lifetime Award for Achievement in the Field of Public Art at the 2010 College Art Association Conference, and in 2011 she was honored by the women’s leadership organization ArtTable as one of the key influential women in the field of visual arts in the U.S. In 2012 Jacob was awarded a Warhol Foundation Curatorial Research Fellowship for an upcoming major exhibition on Chicago Social Practice.

Hasan Bülent Kahraman

Akademisyen, sanat eleştirmeni, sanat kuramcısı. Eğitimini Türkiye ve Amerika’da tamamladı. Bilkent, Sabancı, Michigan, Columbia gibi üniversitelerde profesör ve kurucu olarak görev aldı. Princeton Üniversitesi Ahmet Erteğün Profesörü oldu. Şimdi Kadir Has Üniversitesi’nde Rektör yardımcısı. Kültür Bakanlığı Danışmanı olarak çalıştı. Kahraman serbest eleştirmenliğinin yanı sıra köşe yazarlığı yapıyor. Ayrıca Contemporary Istanbul Sanat Fuarı genel koordinatörü, Akbank Sanat Danışma Kurulu ve Sabancı Müzesi Yürütme Kurulu üyesi olarak görev yapıyor. Uzun yıllar İstanbul Bienali Danışma Kurulu üyeliğinde bulundu. Kahraman küratör olarak çok sayıda sergi düzenledi. Yayımlanmış çok sayıda bilimsel makalesi ve kitabı bulunuyor.

Hasan Bülent Kahraman

Academician, art critic, art theoretician. Educated in Turkey and in the United States. Worked as a professor and as a founding member at universities like Bilkent, Sabancı, Michigan and Columbia. Became Ahmet Erteğün Professor at Princeton University. He is presently the Vice Rector at Kadir Has University. Worked as a consultant to the Ministry of Culture. Apart from being an independent critic Kahraman also works as a columnist in newspapers. He is the General Coordinator of Contemporary Istanbul Art Fair; in the Advisory Board of Akbank Art Center, and a member of the Board of Trustees at Sabancı Museum. He was a member of the Istanbul Biennial Advisory Board for a number of years. As a curator Kahraman organised various exhibitions. He has published scientific articles and books extensively.



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

METİN / *TEXT*

Mary Jane Jacob
Hasan Bülent Kahraman

ÇEVİRİ / *TRANSLATION*

Robert Bragner
Yiğit Adam

TASARIM / *DESIGN*

Publicis Yorum

BASKI / *PRINT*

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

Marlborough

