

Dosya: Müstesna Kadavra



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Anlamdan İmgeye

ALİ GAZİ



“...
Anlatır gibi
Bir çeşit dilsizliği, bir çeşit beraberliği.
Peki
O çocuk gönüllü yabancı kimdi.”

Etkileyici kavramsal eserleriyle öne çıkan günümüz sanatçılarından Hale Tenger, kariyeri boyunca farklı medyumlarla çalışmış bir isim. Galeri Nev İstanbul'da 18 Aralık 2020 – 13 Şubat 2021 tarihleri arasında gerçekleşen *Cadavre Exquis / Müstesna Kadavra* adlı grup sergisinde ise mekanın ortasına konumlandırılan 2019 tarihli “Bir çeşit dilsizlik” adlı eseri, sanatçının 1990’lardan itibaren zaman zaman atık malzeme ve genellikle hazır nesnelere yararlanan tekniğini takip ediyor. Tenger’in evinin önündeki at kestanesi ağacından toplanmış kuru dal parçalarının bronz dökümleri, demirden metal bir kap içinde, yanık motor yağıyla dolu havuzda adeta minik, kurumuş bir kuru gibi yükseliyor.

Serginin doğanın kendi çevrimiçi döngüsüne atıfla kurguladığı kavramsal bakışı, malzemenin farklı form ve ortamlarda varlığını devam ettirmesine odaklanarak sanatsal düzlemde “kadavra” metaforuyla yorumlanırken, “şeylerin” nihai bir ürün gibi estetik sanat yapıtına dönüşümünü imgeleştiren işleri kuşatıyor. Günümüzde bir sanat eseri için kastedilen ve tıpkı doğanın işleyişindeki organik veya inorganik malzemelerin yerini tutan bu şeyler; Tenger’in işinde karşımıza çıkan dize gibi arkasında pekâlâ bir fikir, bir söz, bir metin de barındırabilir.

“Bir çeşit dilsizlik” kısaca, Edip Cansever’in 1980’de yayımlanan Şairin Seyir Defteri kitabındaki “Rüzgarların Dinlendiği Yer” adlı şiirinde geçen aynı dizeden hareketle Tenger’in sözel bir ifadeyi görselleştirmesi olarak okunabilir. Kavramsal yaratımında varoluş, toplumsal ve kişisel bellek, doğa, tarih, kimlik ve pek çok kültürel unsura göndermelerle çalışan sanatçının üç boyutlu bir yerleştirme olarak görselleştirmeyi tercih ettiği eserinde döküm tekniği ve atık hale gelmiş motor yağı kullanması, doğa içinde ölümle döngüsel hale gelen yaşamı sembolize ederek, sözden imgeye dönüşümü ortaya koyuyor.



Hale Tenger, “Bir çeşit dilsizlik”, 2019
Bronz, demir, yanık motor yağı, 20 x 65 x 32 cm

Aslında sanatçının ikinci yeni şairlerinden Edip Cansever’in şiirleriyle dönem dönem kurduğu öznel ilişkisi, sanatsal pratiği içinde kendi imgesel dilinden süzerek görselleştirdiği çeşitli eserlere dönüşmüş. Örneğin aynı şiirin “Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık su altındaki ölüyü” dizeleri, Tenger’in 2007 tarihli bir diğer yerleştirmesinde, vantilatörlerle dolu loş bir odanın zemin hizasında çepeçevre döndürülerek yansıtılmasıyla kurgulanmıştı. Zamanla değişerek derinleşen bu ilişki nihayet 2019’da şiirin tamamından çağrışımlarla çalışılmış *Rüzgarların Dinlendiği Yer* isimli kişisel sergiye dönüştü. Dolayısıyla böylesi esinlenmelerin kavramsal derinlik açısından çağdaş sanat içinde bereketli bir damar oluşturduğunu, Tenger’in de üslubuyla yapay olmaktan uzak, sahici bir görsel anlatıma kavuştuğunu söyleyebiliriz. Zira sanatın temsili, yazının ise tasvir edici bir alan oluşu, sanatçıya uymak zorunda olduğu sınırlamalar değil, aksine birbirlerine farklı şekillerde “dönüştürülebilir” özgür açılar bırakıyor. Özetle metin veya anlatı, modern öncesi klasik sanatta olduğu gibi belirli şeyleri dikte eden yerine, özgün ve açık bir kaynak olarak çağrışımlarla, sanatçının öznel yaşantısı ve yaratımına katılıyor.



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Tam da bu dönemde genel anlamıyla plastik sanatların tarihi söz konusu olduğunda, her zaman için imgenin evrimini ve gerçeği temsil etme kapasitesini hatırlamak önemli. Çünkü klasik anlamda özellikle Rönesans’tan Modernizm’e kadar geçen uzun dönemde imge, verilmek istenen mesajın ve mesajla ortaya çıkan anlamın tam bir karşılığı olarak işlev görmüş ve dolayısıyla “gerçeği” temsil etme bağlamında belirgin bir güç sahibi olmuştur. Yani din, mitoloji veya tarih konulu bir eser, anlatılan hikayenin çarpıcı şekilde görselleştirilerek sunulması bakımından kendisine hep bir referans noktası edinmiş, sanatçının özgün yaratımı ve yorumlama isteği hemen her zaman göz ardı edilmiştir.

Diğer taraftan, temel dinamiği siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimler olan, 19. yüzyılda başlayıp özellikle 20. yüzyılda farklı yönlerde evrilen modern süreçte sanat, bağımsız rotalarda ivmelenerek adeta kendi özerk, ontolojik alanını belirginleştirmiştir. Mikro ölçekte konu anlamında bağlı olduğu metinsel referanslardan arınırken, makro ölçekte kilise veya akademi gibi kurumlara karşı da tavır almıştır. Elbette klasikleşmiş edebi metinlerin, efsanelerin, halk masallarının çeşitli sanatçılara kaynaklık ettiği örnekler devam etse de, artık üslup anlamında sanatçının özgür seçimi ve çağrışımlarla dolu özgün yorumu öne çıkmaktadır.

Bu anlamda çağdaş sanat içinde geliştirdiği imgeleme ve temsil gücüyle Tenger’in, özellikle 1980 ve 90’lı yıllarda keskin ve travmatik dönüşümler geçiren toplum ve hayatımıza ait dil ve bellek öğeleri olarak okunabilen bir şiiri, içinden geçtiği zaman ve yerin yaşamıyla örtüşürmesi önemli. Bir akış halinde tekrar tekrar değişerek karşılaşılan süreçte, şiirin açık veya örtük anlam veren ya da tamamen muğlak ifadelerinde karşılığını bulan bir hava var. Bir yapı oluşturan, kendi ritmi, söyleyiş biçimi ve hatta mimarisi olan bu dilsel kurgu, yaşamın bir kesitini tasvir eden ifadesiyle Tenger’in yaratım eşliğinden geçtiğinde, öznel yaşantısı ve bilincine değen bir çağrışıma dönüşüyor. Görsel olanın dil ve bellek arasındaki organik ilişkiden doğabileceğinin bir göstergesi olarak “Bir çeşit dilsizlik”, dizedeki “söyleyememe” halini aşarak, izleyiciye yeni bir dilde ve yeni bir kurgu içinde sesleniyor.

Kırılğan Bir Görüntü Ağı

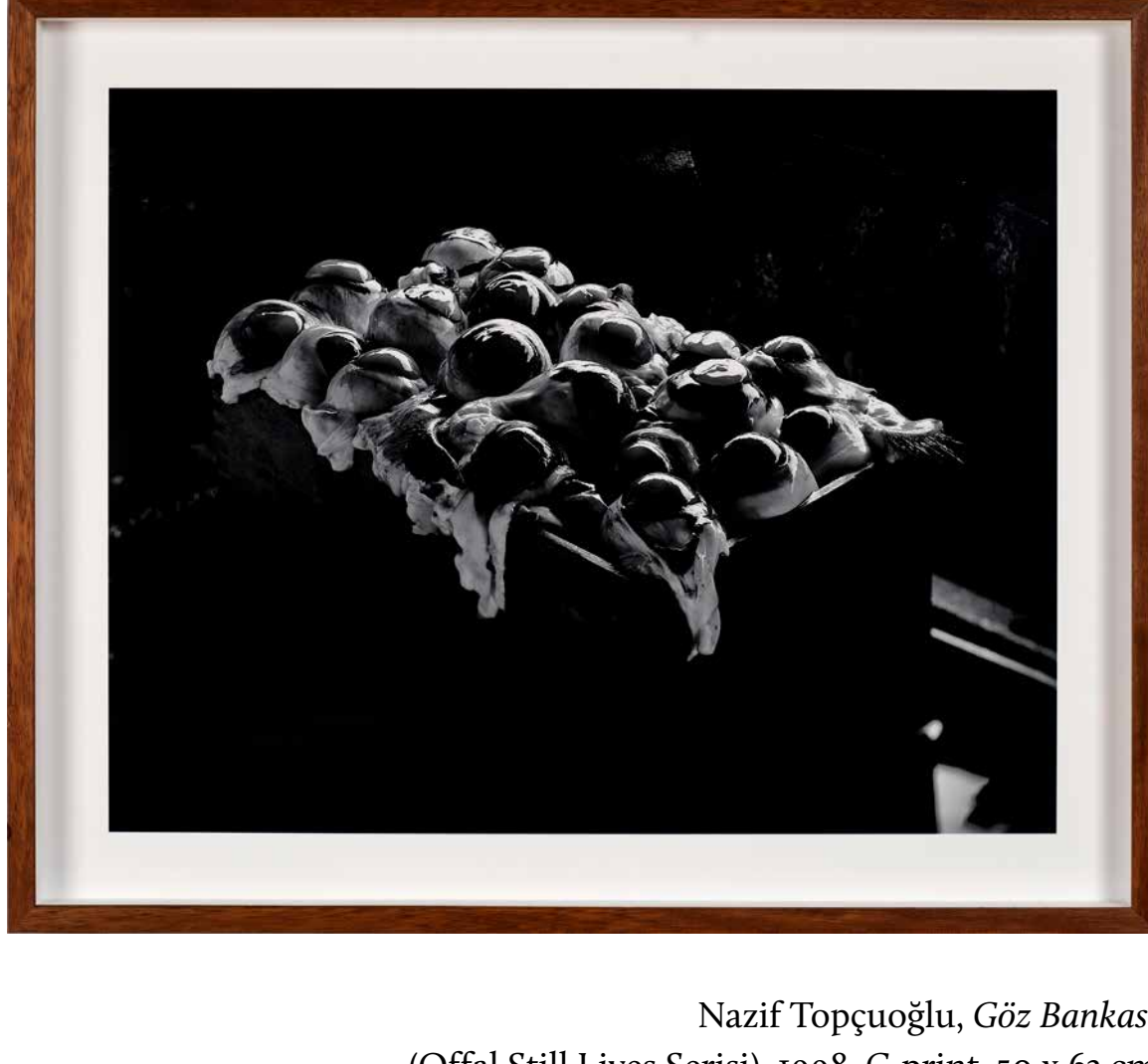
İLKER CİHAN BİNER



Müstesna Kadavra, Sergi Görüntüsü
Galeri Nev İstanbul, Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Müstesna Kadavra başlıklı sergide Nazif Topçuoğlu'nun galerinin giriş bölümündeki üç fotoğrafına baktığımda, "Orada neler oluyor?" demekten kendimi alamadım. Hatta, bu çalışmaların "düşündüklerini" hissettiğimi söylemek kulağa biraz garip gelebilir. *Yalnız Kalpler*, *Göz Bankası* ve *Adalar* başlıklı üç eser, sanatçının 1990'ların sonlarına denk gelen *Sakatat Serisi*'ne ait ve bana kalırsa, insan-hayvan ilişkisini çatışmalı şekilde ortaya koyuyor. *Yalnız Kalpler*, streç film üzerine dizilmiş hayvan kalplerinden oluşurken *Göz Bankası* adlı fotoğrafta dizilmiş dana gözleri ve *Adalar* isimli eserde ise üç adet hayvan böbreği, içeriği bilmesek belki de ne olduğunu pek anlayamayacağımız şekilde kompozisyon haline getirilmiş.

Bu şok görüntüler, insan merkezli bir dünyanın şiddet dolu hâlinin üstündeki örtüyü belki de kaldırmaya uğraşiyor. Yazımın başında "görüntüler düşünüyor" diyerek işaret ettiğimde de, tam olarak bu çatışmalı alanı kastediyordum. Daha açık bir ifadeyle, bu görüntüler kesinlikle belirli bir gerilim gücüne sahip. Çalışmalardaki "sıradan olana" yönelik müdahalenin de bu çatışmalı konudan azade olmadığını söylemem gerekiyor. Örneğin kasapların önünden geçerken, vitrinde duran ya da süpermarketlerin et reyonlarında sakatat çeşitleri mutlaka göze çarpar. İşte bu fotoğraflardaki kalp, böbrek ya da herhangi bir organ, aslında kasap gibi gündelik bir tüketim alanında da bulunabilir. Bu eserlerde de "sanat" haline gelebileceği bile düşünülemez hayvan organları düzenlenerek, yeni bir imge yaratmak üzere bir araya geliyor. Karanlık arka planlar ve yüzeylerle buluşan bu organlar, sıradan görünümlelerinden tamamen sıyrılarak "direnen" bir sanatsal forma kavuşuyor.



Nazif Topçuoğlu, *Göz Bankası*
(Offal Still Lives Serisi), 1998, C-print, 50 x 63 cm

Hayvan meselesi gelmişken, elbette konunun politik yüzüne değinmeden geçemeyiz. Bu eserlere baktığımda, aklıma ister istemez Borges'in sınıflandırması geliyor. Yazar, insan-hayvan ilişkisini üç şekilde ele alır: İlki, birlikte ödipal ilişki kurduklarımız (kendini üstün tutan ebeveyn), ikincisi araçsallık (tüketim), üçüncüsü ise egzotikleştirme (dinozor mitleri, korkutucu ve efsanevi yılan hikâyeleri gibi). Bana göre Nazif Topçuoğlu'nun eserlerinde, insan türünün hayvan üzerindeki egemenliği, etçil – fallus merkezci mantık¹ olarak yani Borges'in sınıflandırmasındaki ikinci özellik olarak ele alınıyor. Sanatçının ifadesine göre ise bu organlar izleyici ve gördüğü görüntü arasında bir şok unsuru, şiddetin imgesel yansıması olarak kullanılıyor.

Antik çağlardan beri insan kontrolünde kullanılan ve sonraki tarihsel süreçlerde de hayvan bedenlerinin et, süt olmak üzere endüstriyel kaynak hale getirilmesi sömürünün nasıl sürdüğünün kanıtı. Özne olarak insanın üstünlüğü anlayışının gelişimi bu yazıya sığmasa da sanatçının ortaya koyduğu çatışmanın izlerini böyle bir hatta da ele almak mümkün. Bu açıdan sanatçının insan merkezci paradigma ile bağını koparmasının ne kadar kıymetli olduğunun altını da çizmek lazım.



Nazif Topçuoğlu, *Yalnız Kalpler ve Adalar*
(Offal Still Lives Serisi), 1997
C-print, 50 x 70 cm ve 50 x 63 cm

Bugünden baktığımızda, bu eserlerin ortaya çıktığı tarih de oldukça önemli. Topçuoğlu'nun çalışmaları 1997-98 yıllarına ait ve hâliyle o dönemden bu yana insan – hayvan ve maruz kaldığımız görüntüler ekseninde değişen mevzular da söz konusu. Güncel sanatın sahasında "heterojen unsurların kaynaşması" diyebileceğim olumlu bir bellek yaratımından söz edebiliriz. Görsel malzemelerin değişimi, teknolojinin ilerlemesi ve görüntünün yayılımıyla birlikte tanıklık hâli taşıyan fotoğraflar, nesnelere... Birçok hayvan türünün video ya da ses kayıtları, *siborg*² olarak da kavramsallaştırılan kedi, köpek, insan etkileşimli görsellerle beraber çerçeveyi değiştiren durumlar var. Günümüzde bu olanaklar, hem kolektif yaşamla ilgili durumları hem de imgelerin ortak tarih potansiyelini açığa çıkartmaya gayret ediyor. Topçuoğlu'nun karara bağlanamaz, kıskırtıcı görüntülerinden çağrışımla, bunları aşarak yoldaş türler³ geliştirmeye çalışan böyle estetik pratiklerin de oluşumu konuşulabilir. İnsan – hayvan sürekliliğine dair imgelere, görümlere daha çok ihtiyaç var. Böylelikle kurgu oluşturular, görüntü düzeneği meydana getirme anlamında yeni ilişkiler kurmanın kapıları açılabilir. İnsan – hayvan etkileşimini egemenlik bağlantılarıyla değerlendirmek meselenin yalnızca etrafından dolaşmaya yol açar. Bir diyalektik karşıtlık şemasını yerinden etmek ve insan ile hayvan arasındaki derin eşitlikçiliğin kurulması temel referans olmalı. Nitekim, günümüzde yeni bir anlam rejimi oluşturulamaz mı?

Bu yüzden "algılanabilir ve düşünülebilirin peyzajını"⁴ yeniden yapılandırırken derin ekoloji de hesaba katılabilir. Özetle, Nazif Topçuoğlu'nun bu düşünce akışını sağlayan "direnen" estetik formlarını kayda geçerken, bir yandan da insan – hayvan bağının baskı ilişkisinin (ve bilhassa da türçülüğün) ötesine geçip, hiyerarşik olmayan ilişki biçimleri üzerine de düşünülmesi gerektiğine inanıyorum. Nitel bir değişim bu dünya için şart.

[1] Derrida'nın makalesi önemli: *Hayvanlara Karşı Suç*, Çeviri: Elçin Gen:

<https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-hayvanlara-karsi-suc/2623>

[2] Bkz. Donna Haraway, *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist – Feminizm*, Türkçesi: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı (İstanbul, 2006)

[3] Bkz. Ezgi Ece Çelik, "Donna Haraway'in Yoldaş Türleri ve Ağ Ören Anlatıları":

<https://dergipark.org.tr/pub/flsf/issue/41871/460339>

[4] Bkz. Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, 2. Bölüm: Eleştirel Düşüncenin Talihsiz Maceraları, Çeviri: E. Burak Şaman, Metis Yayınları (İstanbul, 2010), s. 47