

ABSALON

Absalon altı yıldan fazladır "dünyayı değiştirme"yi düşleyen genç bir hayalperestin inancı ve inadıyla aynı arayış içindedir. Onun peşinde olduğu, bir arkeolog kadar bir antropologun da örgütlü toplumun en belirgin göstergesi olarak kabul ettiği yerleşme birimidir. Yerleşme birimi, biçimi, düzeni ve eşyası ile bazı toplumsal töreler kadar evrenle olan özel ilişkiyi de kanıtlayan bir yaşam biçimine damgasını vurur ve bu biçimin bireşimini ortaya çıkarır. Absalon'un "yerleşme birimi önerileri" ya da hücreleri", her ne kadar kaçınılmaz biçimde Maleviç'in "Arkitekton"larını ve onların geleceğe yönelik bütünleyici ileri görüşlerini anımsatsa da, kişi Absalon'da yalnızca kişisel "öneriler" ve sıradan, günlük gerçekler için özel çözümler bulur Dolayısıyla yapıtlarında -her ne kadar kendi evreninin lekesiz beyazlığı, ideal arılığın ve sessizliğin göstergesi olarak yansısı da- idealizmin hiç bir izine rastlanmaz, ama, yapıcı ve yönlendirici arzuyu -uygulamaya- biçime sokar.

Absalon'un ahşap, alçı, mukavva ve beyaz boyadan yararlanarak ürettiği yerleşme modeli benzeri yapıtları, Etienne Louis Boullçe ya da Claude Nicolas Ledoux'nun ütöpik mimari maketlerini örnek alır. Hiç bir belirgin işlevi olmayan bu yapılar, gerçek yerleşme birimlerinden çok, onların bir tür arketipleridir. Yalın biçim kütleleriyle oluşan bu yapıtlarda kişi, orada burada bir masa, bir yatak ya da bir tabureyi sezinler ve kuşkusuz hepsinin bir yanılısama olduğunu ve öncelikli olarak nesnenin değil, düşüncenin görülmesi gerektiğini bilir. Bununla birlikte Absalon, son yapıtlarında, içinde yaşanabilen modüller, "Evler" gerçekleştirmeye başlamıştır. Bunlar, içinde, yalnızca bir masa, bir iskemle ve bir yatak bulunan gerçek birer manastır hücresi gibidir. Bu evler sessizlik ve unutmaya evleri olarak bir göçerin ya da sürgünün, dinlenme ve kurtulma için bir

CHRISTIAN BOLTANSKI

Christian Boltanski'nin benimsediği bütün eğilimler gözlemlendiğinde, araştırmalarının ilk yıllarında üstlendiği bütün rollerde, özellikle dikkat çeken bir öğe vardır: Bu onun var olan gerçeği tutkulu biçimde inkâr etmesidir. Bu inkâr ediş, geçmişin, sınıflandırmanın, envanterlerin hastalıklı bir deşme eylemi biçimi kadar sanatçının, uydurma ikizi "C.B." maskesi altında ham sanatı (art brut) yaratıcısının -günümüz etnoloğu ya da düşlemcisi- davranışını benimsemesi gibi bir tür şizofrenik sürükleniş biçiminde ortaya çıkar. Bu inkâr ediş, tahmin edilebileceği gibi, kişinin "yetişkin" durumunu kavramanın olanaksızlığıyla ilişkilidir. Bu olgu bir psikolojik zayıflık göstergesi olmaktan çok, toplumun çekilmez insanlık dışı niteliğini açığa çıkarır. Saçma nesnelere oluşturduğu envanteri, ufak tefek el işleri, ve alaycı mizahı, tüketimin zaferine, tasarım kültürüne, büyük ideolojik tartışmalara bir karşı çıkıştır. Christian Boltanski, bir yandan şiirsel boyutları ve yapıtlarındaki anlatım gücünü sağlam tutarken, aynı zamanda günümüzün egemen değerlerinden tümüyle arındırılmış bir alanda ilerler. Derin ve çaresiz olduğunu hissettiğimiz acısının özünde, çocukluk evreni bir sığınak olarak ortaya çıkar. Yapıtları, çirkin, acımasız ve uğursuz olarak algıladığı bir dünyayla dalga geçercesine, güzellik, iyilik ve mizahla doludur. "Fotoğrafik Kompozisyonlar"dan (1977) "Japon Kompozisyonu"na (1979), "Büyülü Fenerler"den (1980) "Grotesk Kompozisyon"a (1982) kadar her şey güzel, göz alıcı ve bir düş gibidir. Sanki sanatçının kendisi de bu oyuna kapılmıştır; eğer "Model İmgeler" (1975) ya da "Japon Kompozisyonu" (1979), belli bir "vasat beğenin estetiği" üzerine yergisel bir alıştırma gibi görünüyorsa, Boltanski'nin, 1984'te, yarattığı imgelerin yumuşak güzelliği içine büyülenmiş gibi daldığı -fotoğrafik düzenlemelerine acaba ne demeli?

Bu son altı yıl sanatçının yapıtlarında bir dönüm noktası olmuştur. Geçmiş dönem yapıtlarıyla ilişkisini bütünüyle kesmesine neden olan ani ve kararlı bir dönüşle, ilk yapıtlarının anlatım biçimlerine geri dönmüştür. Burada, endişeli

ve acı dolu bir düşünceye dalış olarak yorumlanabilen yeni bir olgunluk söz konusudur. Boltanski'nin gerçekleştirdiği "Anıtlar", "Arşivler" ve "Depolar" gibi sayısız sunak, 70'lerin başlarında gerçekleştirdiği "Envanterler" gibi yalnızca raslantıyla seçilen bir kaç kişiyi ilgilendiren bir anı değil, bütün insanlığı, yok oluş ve ölüme doğru kaçınılmaz ilerleyişi içinde kucaklayan ortak bir bellektir.

Antik Çağ'dan ortaçağa kadar insanların zihnini sürekli kurcalayan "ölü kültü"ne bağlı olarak karamsar bir nitelik sergileyen fotoğraflar, beyaz metal kutular, giysiler, küçük ışıklar, eğreti ve dokunaklı bir bütün oluşturur. Aslında bu yapıtların bu denli dokunaklı ve akıl karıştırmacı olması, köklerinin Boltanski'nin kendi belleğinde olmasından kaynaklanmaktadır. Bunlar önceden olduğu gibi düşsel bir geçmişin değil, uzun süre varlığı inkâr edilerek göz ardı edilen Yahudi soykırımının bıraktığı izlerin aniden neden olarak görüldüğü ve eksik parçaları olan sorunlu geçmişin doğru gerçekleridir.

JEAN-MICHEL OTHONIEL

Altı yıldan fazla bir süre önce J.M.Othoniel'in yapıtları sanat çevrelerinde ilk kez görüldüğünde, kendine özgü, tuhaf ve düşündürücü görülmüştü. Yapıtların bıraktığı bu ilk izlenimlerde, yapıtların adları kadar, sanatçının kullandığı malzemelerin metaforik içerikleri de -ister kükürt, tunç, alçı gibi hammaddeler olsun, isterse imal edilmiş nesnelere uyarlanmasından kaynaklansın- etkili olmuştu. Aslında, Othoniel'in evrenindeki her şey, aptallar oyunu örneğinde olduğu gibi çift anlamlı görünmektedir; olabilir olanın her zaman doğru olan olması gerekmez; gösterilen, her zaman görülmesi gereken değildir.

Aynı şey kükürt kullanımı için de geçerlidir. Tatlı sarı renkteki bu taş, sırasıyla sıvılaşabilir, hatta buhar olur, ama sonra gene eski durumuna dönebilir. Sanatçı tarafından yeğlenmesi ise, temel olarak taşıdığı fiziksel-kimyasal özellikler kadar, sunduğu gönderme olanaklarındandır. Simgesel düzlemde kükürtün yaydığı gazlar Antik Çağ'ın kehanetleri; semantik düzlemdeyse kükürtten (soufre) hareketle çağrıştırdığı sözcüklerdir; acı (souffrance), kükürtlü (sulfureux), hastalıklı (souffreteux)

Bu özgün yaklaşım biçimi sanatçının dile yaklaşımında da yinelenir. Raymon Roussel gibi Othoniel de yer değiştirmeyi, cinasları ve anagramları sever. Bunlar aslında onun sanatsal etkinliklerinin en önemli kaynaklarıdır. Sözcük çoğu kez biçimi doğurur; ya da daha çok, sözcükler üzerinde oynama, biçimler üzerine oynamayı kışkırtır. Bütün bunlar anlamı tersine döndürür; işlevleri karıştırır, yüklenenleri saptırır... Sonuçta, ortaya çıkan görsel şiirlerin açıklaması, baştan çıkarıcı ve alaycı bulmacalardadır. Ancak bu kırılğan yapıtlardan elde edilen keyif gizemli olduğu kadar da ender ve dayanıklıdır.

Yakın zamanda Othoniel muzipçe piruetlerinden vazgeçerek, daha kişisel hatta daha entim arayışlara girmiştir. Bedenle ilgili ve ekseni, cinslerin ikiliğinden kaynaklanan bir belirsizlik ortaya çıkmaktadır. Ama sanatçı, bu bedene önden ya da dışardan yaklaşmaz. Garip bir biçimde, bedene "içerden", onun organik biçim ve boyutlarından ulaşmaya çalışır. Burada gene aşırı doğrudan ve tek anlamlı yaklaşım, bunlara, izleyiciyi şaşırta, rahatsız ve altüst eden ikili bir güç verir; onu benliğinin gizli ve derin köşelerine iter. Bunlar ise J.M. Othoniel'in yapıtlarının önemsiz nitelikleri değildir.

Guy Tosatto

ABSALON

For more than six years now, Absalon pursues the same search with the conviction and obstinancy of the young visionary who dreams of "changing the world". His search is precisely on that which for the archeologist as well as the anthropologists constitutes the most obvious sign of organized society: the habitat. In fact, this synthesizes and stigmatizes, by its form, its arrangement, the furniture it contains, a life style which testifies certain social ritual as well as a particular relation to the universe. However, although his "dwelling proposals" or his "cells" are inevitably reminiscent of the "Architectones" of Malevitch and their totalizing vision of a future world, in Absalon one only finds individual "Proposals", special solutions for an everyday and commonplace reality. Therefore, there is no trace of idealism in this work -although the immaculate whiteness of his universe reflects the sign of an ideal of purity and silence - but rather putting into form - in application - of a constructive and directing willingness.

With the help of wood, plaster, cardboard, white paint, Absalon produces what appears to be models of dwellings, indeed models of utopic architecture as Etienne Louis Boullée or Claude Nicolas Ledoux. Not having a precise function, these constructions, refer more to sort of dwelling archetypes rather than real dwellings. They compose a mass of stripped forms where one believes to identify a table here, a bed there, a stool over here, all the while knowing without a doubt that this recognition is illusionary, that foremost, an idea rather than an object is put forth to be seen.

Meanwhile, recently Absalon has given himself to realizing liveable modules, his "Houses", genuine monastic cells where only a table, a chair and a bed are found. Houses of silence and forgetfulness, they are like the ultimate refuge of the nomad or the exiled in his quest of a place of rest and salvation.

CHRISTIAN BOLTANSKI

On observing the whole of the attitudes adopted by Christian Boltanski, all the roles he liked to play the first years of his researches, one element appears to be particularly evident : his almost obsessive denial of present reality. A denial which assumes the form of a morbid activity of investigating the past, of classifying, "inventories", as well as one of a schizophrenic drift where the artist, under the mask of his fictional double "C.B.", assumes the behaviour of the creator of art brut, the ethnologist of the present or the fantasist... This denial refers, as can be guessed, to the impossibility of assuming one's "adult" state. But, far from being a sign of a psychological weakness, it rather betrays the intolerable, inhuman character of our society. His inventory of absurd objects, his approximative inkerings and his sarcastic humour oppose the triumph of consumption, the culture of design, the grand ideological debates. Christian Boltanski really proceeds into a clean out of the dominant values of our time while conserving the poetic dimensions and the expressive force of his works intact.

In the heart of this distress, which we can feel is deep and incurable, the universe of childhood appears as a refuge. And as if mocking a world which he perceives as too ugly, cruel and sinister, his works first enjoy the beautiful, the kind and the humorous. From "Photographic Compositions" (1977) to "Japanese Composition" (1979), from "Magic Lanterns" (1980) to "Grotesque Composition" (1982) everything is beauty, enchantment and dream. The artist himself seems to be caught in the game; and if "The Model Images" (1975) or the "Japanese Composition" (1979) appear to be an ironical exercise on a certain "aesthetic of mediocre taste", what can be said of the photographic compositions of 1984 where

Boltanski, evidently, is totally penetrated - as if fascinated - by the appeased beauty of the images he creates.

These last six years have marked a turning point in his work. An abrupt, decisive turn which has provoked a clean cut-off with his past work, and curiously enough a return to the forms of expression of his early works. There is a new maturity that is interpreted by a sombre and painful meditation. Like numerous altars put up to memory by Boltanski, "Monuments", "Archives", "Reserves" constitute a memory which no longer concerns only a few individuals chosen by chance encounters, as it happened in the early 70's with the "Inventories", but a collective memory which embraces all humanity in its inevitable advance towards disappearance, death.

Photographs, boxes of white metal, clothes, small lights make up precarious and affecting wholes whose funerary character seems to be connected to the "cult of the dead" which, from old antiquity to the medieval period, has always occupied man's mind. However what makes these works so touching and confusing is the fact that they are rooted in the memory of C. Boltanski himself. Not that of an imaginary past like was the case previously, but one that is truly real of a memory rediscovered where suddenly the stigmas of the Jewish genocide appear as the causes, pushed aside for a long time, of a denied present and a problematic past with missing parts.

JEAN-MICHEL OTHONIEL

As soon as it appeared on the artistic scene more than six years ago, the work of J.M. Othoniel looked peculiar, strange and intriguing. The metamorphic terms contained in the materials used by the artist -whether they be raw materials such as sulphur, bronze, plaster or stem from the adaptation of manufactured objects - as well as the titles of his works help create this first impression. In fact, everything in Othoniel's universe, as in the example of a game of fools, seems to have a double meaning; what is likely is not necessarily true; what is shown is not necessarily that which has to be seen.

The same thing is true in the usage of sulphur, this stone which has a suave yellow colouring and which can be transformed into liquid, then into vapor before regaining its initial state. Favoured by the artist mainly for its physico-chemical properties, as well as its reference potential, on the symbolic plan, where one is reminded of the emanations propitious to sulphur in the antiquity of oracles and on the semantic plane; from sulphur (souffre) we pass to suffering (souffrance), sulphurous (sulfureux), sickly (souffreteux) etc...

This peculiar mode of approach is reapparent in his apprehension of language. Like Raymond Roussel, Othoniel likes transposition, puns, anagrams. These are in fact very important resources in his artistic activity. The word often engenders the form of rather the play on words instigates playing on forms: reversing of meaning, confusion of functions, diversion of attributions... The result is visual poems whose explanations arise from perverse, ironical enigma. However, the pleasure procured by these fragile works, all with an aura of mystery, is no less rare and durable.

Recently, Othoniel dismissed his mischievous pirouettes to go on a more personal, even more intimate search. An uncertainty of the body arises and the pivot point is the duality of the sexes. But the artist does not approach this body from the front, the exterior. Very strangely, he tries to attain it from the "interior", in its organic form and dimensions. There again, the wish to

baffle a too direct and univocal approach of his works confers to these, the double power of confusing, disturbing, perturbing the spectator and thus driving him to the far corners of his deep and secret self. This is not one of the lesser qualities of the works of J.M.Othoniel.

Guy Tosatto