

**YERLEŞTİRMELERİYLE SARKİS ZABUNYAN METAFORLARI
VE
ZAMAN BAĞLANTILARI**

Yüksek Lisans Tezi

Şeyma Nalan EKİCE

Eskişehir, 2017

**YERLEŞTİRMELERİYLE SARKİS ZABUNYAN METAFORLARI
VE
ZAMAN BAĞLANTILARI**

Şeyma Nalan EKİCE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Aralık, 2017**

Bu tez alıŐması Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından kabul edilen 1604E153 no'lu proje kapsamında desteklenmiŐtir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Şeyma Nalan EKİCE'nin "Yerleştirmeleriyle Sarkis Zabunyan Metaforları ve Zaman Bağlantıları" başlıklı tezi 21 Aralık 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sanat Tarihi Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Üye : Prof.Dr.Rıdvan COŞKUN

Üye : Yrd.Doç.Serenay ŞAHİN

İmza

.....
.....
.....

Prof.Dr.Emel SIKLAR
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

.....

ÖZET

YERLEŞTİRMELERİYLE SARKİS ZABUNYAN METAFORLARI VE ZAMAN BAĞLANTILARI

Şeyma Nalan EKİCE

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık, 2017

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Yerleştirme sanatı (enstalasyon), geleneksel sanat eğilimlerinin aksine, sanat eseri ve izleyici arasındaki demir parmaklıkları kaldıran, mekanın niteliklerinden yararlanan ve izleyici ile interaktif bir bağ kuran sanat anlayışıdır. Açık veya kapalı mekanlarda icra edilen sanat yaklaşımının kökleri ise, Marcel Duchamp'ın hazır yapım nesnelere ile Kurt Schwitters'e kadar uzanmaktadır. 20. yüzyıl başında kıvılcımları hissedilen bu sanat türü, çağdaş sanatta kavramsal sanat, performans, video, ses, ve mimarlık gibi disiplinler ile etkileşim içinde, günümüzde en fazla kullanılan sanat üretim biçimlerindedir.

Çalışmanın konusunu oluşturan Sarkis Zabunyan, bu yaygın ancak zor sanat anlayışını, çeşitli teknik ve yöntemleri ile farklı ve bir o kadar da kendine özgü, başarıyla uygulayan ender sanatçılardan biridir. Yerleştirmelerdeki mekan olgusunu, yarattığı bellek metaforu ile zaman kavramıyla da ilişkilendirmesi, yerleştirme sanatına yeni anlamlar ve felsefi boyutlar kazandırmıştır. Bu özellikleri ile diğer sanatçılardan ayrılan ve yeni bağlamlarla ürettiği yerleştirmeleriyle uluslararası sanat platformunda ses getiren sanatçının bu çalışmada su, renk, ışık, ses, iz öğelerini uzamsal ve zamansal paradigmlar içinde kullanışı irdelenmiştir. Ayrıca, sanat dönemlerine göre farklılaşan eğilimleri, metaforları, kavramları ve sanat terminolojisine kazandırdığı özel terimler ayrıntıyla incelenmiştir. Sarkis'in işlerindeki ve sergilerindeki öne çıkan ilham kaynakları, etki ve etkileşim çerçevesinde değerlendirilmiş, yaratılan katmanlaşmanın 'tümel yapıt' ilkesine dayandığı saptanmıştır. Sanatçının Çağdaş Fransız Sanatı ve Çağdaş Türk Sanatı arasında en sağlam köprülerden birini kurması, multikültürel ve multisosyolojik ortamlarda yer aldığını doğrularken, sanatsal tavrının evrensel bir dile sahip olduğunu da vurgulamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, Enstalasyon, Fransa, İstanbul, Sarkis Zabunyan, Metafor, Zaman, Bellek, Biçim, Kavram, Bağlam.

ABSTRACT

SARKIS ZABUNYAN METAPHORS WITH HIS INSTALLATIONS AND TIME CONNECTIONS

Şeyma Nalan EKİCE

Department of Art History

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, December, 2017

Supervisor: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Installation, unlike any other traditional art trends, is an interactive art type that makes use of locational features and so, eliminates barriers between audience and the artwork. The origin of the art approach performed indoor and outdoor is based on Kurt Schwitters with Marcel Duchamp's ready-made objects. This art type originated first in the 20th Century and has interacted with the disciplines of conceptual art, performance, video, audio and architecture in contemporary art. Today, it is one of the most widely used forms of art production.

Sarkis Zabunyan is also one of the exceptional artists who applies this common but difficult sense of art successfully with his different technics and methods. Correlating the location phenomenon in installation with the memory metaphors created by him and time concept, he had the installation gain a new meaning and philosophical dimension. The artist, who separated from other artists with these features, and resound in the international art platform with installations in new contexts, whose usage of water, color, light, sound, trace elements in spatial and temporal paradigms has been studied. According to art periods, his diversifying trends, metaphors, concepts and the special terms that he has bring into art terminology have been examined in details. Inspiration sources that have emerged in his works and exhibitions have been evaluated within the framework of influence and interaction, and it has been determined that the created stratification has been based on the principle of 'Art Total'. While establishing one of the most solid bridges between contemporary French art and contemporary Turkish art affirmed that he was involved in multicultural and multisocial environments, it also emphasized that his artistic attitude has a universal language.

Key Words: Contemporary Art, Installation, France, Istanbul, Sarkis Zabunyan, Metaphor, Time, Memory, Form, Concept, Context.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Şeyma Nalan EKİCE



TEŞEKKÜR

Yerleştirmeleriyle Sarkis Zabunyan Metaforları ve Zaman Bağlantıları isimli yüksek lisans tezimin araştırma sürecinde katkılarında dolayı Yrd. Doç. Dr. Zeynep Kedik Ertuğrul'a, danışmanım Prof. Leyla Varlık Şentürk'e, manevi destek vererek beni umutlandıran ve güçlendiren canım aileme, tecrübelerini benimle paylaşan Tülin Yenilir'e, Begüm Sönmez'e, Oğulcan Avcı'ya, Selda Uygun Yazıcı'ya, Fransızca çeviri konusunda yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Canan Parla'ya ve tüm yüksek lisans eğitimim boyunca destek veren bölüm başkanımız Prof. Dr. B. Yelda Olcay Uçkan'a en içten teőekkürlerimi sunarım. Ayrıca önerileri ile tezime katkılarında dolayı sayın jüri üyelerim Yrd. Doç. Serenay Şahin'e, Prof. Rıdvan Coşkun'a, felsefe konusunda bana zaman ayırıp sohbet tadında verimli bilgiler sunan Doç. Dr. Demet Kurtoğlu Taşdelen'e, Öğr. Gör. Işiltan Ataman Tiryaki'ye ve emekleri dolayısıyla Dirimart Dolapdere Galeri'ye, Nathalie Obadia Galeri'ye özel teőekkürlerimi iletirim.

Özellikle; bu çalışma boyunca büyük bir sabırla sorularımı yanıtlayan, sanat ve yazım konusunda ufkumu geliştiren, sanatçı kimliğinin ötesinde tanıdığım en mütevazi, en hassas, en ince düşünceli insanlardan biri olan saygıdeğer Sarkis'e, hem kaynak konusunda yardımcı olduğu için hem de değerli zamanından ayırma inceliği gösterip tezin hedefleri konusunda karşılaştığım engelleri alternatif düşünceleriyle en minumuma çekme Şansı tanıdığım için ayrıcalıklı teőekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. SIFAT VE KAVRAMLARIYLA SARKİS ZABUNYAN VE SANAT SERÜVENİ.....	9
3. SARKİS'İN BEŞ ELEMENTİ.....	19
3.1. Su: Suluboya Resimlerden Su İçinde Suluboyaya.....	19
3.2. Işık: Neon Dışavurumculuğu.....	25
3.3. Renk: İyileştirme Çalışmaları.....	41
3.4. Ses: İşitsel ve İşitselliğin Görselliği.....	53
3.5. İz: Taze ve Canlı Tutma Girişimleri.....	66
4. SARKİS'İN ZAMAN BAĞLANTILARI.....	68
4.1. Geçmişten Gelen Sarkis.....	68
4.2. Zamanının Sarkis'i.....	70
4.3. Bütüncül Sarkis.....	72
5. SARKİS'İN KONUŞMALARI: 'PASSAGES/PASAJLAR'.....	76
6. İKİZ/TWIN: TEKRARIN İKİLİKLERİ.....	81
7. CAGE/RYOANJI YORUMU: SESSİZ RASTLANTISALLIK.....	99
8. DEĞERLENDİRME.....	124
9. SONUÇ.....	135

KAYNAKÇA.....136

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel - 1 , Kaptan Sarkis'in Hazinesi, 1985, Villeurbanne Müzesi, Fransa.....	20
Görsel - 2 , Ankara'dan Bugüne, Ocak 1993, Zon Galeri, Ankara	20
Görsel - 3 , Başlangıçta, Hazine-25 Filmden 17'incisi, 4 dakika 30 saniye.	22
Görsel - 4 , Başlangıçta, Kafa-25 Filmden 18'incisi, 2 dakika 40 saniye.	22
Görsel - 5 , Başlangıçta, Giriş-25 Filmden 22'incisi, 3 dakika 40 saniye.....	23
Görsel - 6 , Başlangıçta, Haykırış-25 Filmden 23'üncüsü, 3 dakika 5 saniye.	23
Görsel - 7 , Çocuklar için özel tasarlanmış suluboya kutusu, 2010, Centre Pompidou, Paris.	23
Görsel - 8 , Sarkis, su ve üç renk, 2010, Centre Pompidou, Paris.....	23
Görsel - 9 , Pasajlar sergisi kapsamında 'Su içinde Suluboya Atölyesi', 2010, Centre Pompidou, Paris.	24
Görsel - 10 , Sarkis, çocuklara 'Su içinde Suluboya' tekniğini anlattıktan sonra onları izlerken, Pasajlar-Passages, 2010, Centre Pompidou, Paris.....	24
Görsel - 11 , Dekor Heykelleri, 1982, Eric Fabre Galerisi, Paris.....	25
Görsel - 12 , Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize, 1989, iç mekan, demir kafes, kırmızı neon, Ç: 118 cm, Y: 220 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali.....	27
Görsel - 13 , Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize, 1989, dıştan görünüm, demir kafes, kırmızı neon, II. Uluslararası İstanbul Bienali	27
Görsel - 14 , 'Başlangıçta, Işığın Sesi, Varışta', 1997, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.....	28
Görsel - 15 , 'Gece Sahneleri, Gündüz Sahneleri', 1992, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.	29
Görsel - 16 , 21.01.2000-09.04.2000, Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi- CAPC, 2000.	30
Görsel - 17 , Geisteblitz heykelinin Ouverture sergisinden bir görünümü, 1993, Rocca Paolina, İtalya.....	32
Görsel - 18 , Karışık Retrospektif, 2001, Maçka Sanat Galerisi.	33
Görsel - 19 , İlk ve tek Türkçe versiyonlu renkli neonlar, Site sergisi, 1989-2009, İstanbul Modern.....	35
Görsel - 20 , Sarkis'in Büyük Zamanları Önünde Raks Eden Maymun Kafataslı Heykel, 2009, İstanbul Modern.....	35

Görsel - 21 , M. Vitray-1: 73,5x30 cm.....	37
Görsel - 22 , M. Vitray-10: 68x30 cm.....	37
Görsel - 23 , M. Vitray-3: 60x30 cm.....	37
Görsel - 24 , M. Vitray-6: 61x67 cm.....	38
Görsel - 25 , M. Vitray-7: 63,5x51 cm.....	38
Görsel - 26 , M. Vitray-8: 65,5x51 cm.....	38
Görsel - 27 , M. Vitray-4: 54,5x60,5 cm.....	38
Görsel - 28 , M. Vitray-5: 64x48 cm.....	38
Görsel - 29 , M. Vitray-9: 70x52 cm.....	38
Görsel - 30 , 'Masumların Vitrayları'ndan ikincisi, 30x65,5 cm. Sanatçı Koleksiyonu.	39
Görsel - 31 , Gökkuşığı, 2014, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin Ön Cephesi.....	40
Görsel - 32 , Operasyon Organ, 1972, Düsseldorf Kunsthalle, Almanya.....	41
Görsel - 33 , Blackout 1, 1974, Handschin Galeri, Basel.....	42
Görsel - 34 , Blackout 8, 1975, Le Métronome, Paris.....	42
Görsel - 35 , Yanık Peyzaj, 1991, Halle Tony Garnier, Lyon.....	44
Görsel - 36 , Erişilebilir Rezervler, 1979, Centre Georges Pompidou.....	47
Görsel - 37 , Kriz, 1979, Sonnabend Galeri, Paris.....	49
Görsel - 38 , Savaş Meleği, 1989, Maçka Sanat Galerisi.....	49
Görsel - 39 , 19380-19930, 1993, Maçka Sanat Galerisi.....	50
Görsel - 40 , Neon Işıklı Asrın Defilesi, 2000, Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Fransa.....	53
Görsel - 41 , III. Reich'in Düşüşünün Kökenleri,1971, Sonnabend Galeri, Paris.....	54
Görsel - 42 , Tableaux d'une Exposition, 1973, Pont des Arts, Paris.....	55
Görsel - 43 , Gun Metal (Silah Rengi), 1974, Sonnabend Galeri, Paris.....	55
Görsel - 44 , 'Çağların Sonu, Çağların Başı', 1984, Paris Modern Sanat Müzesi.....	56
Görsel - 45 , 'Trio avec Piano Kriegsschatz, Viola d'Amour, Flûte de Guatemala devant le Décor des 3 Expositions de Sarkis au Centre d'Art Contemporain', 1985, Cenevre Çağdaş Sanat Merkezi.....	57
Görsel - 46 , Chambre Sourde (Sağır Oda), 1986, Galerie de Paris.....	58

Görsel - 47 , Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, göbek taşına dikili sütun, ses bantları, piriç davul.....	59
Görsel - 48 , Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, 'Kriegsschatz' yazılı erkek ayakkabıları.....	61
Görsel - 49 , Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, üstü mumlu mermer	61
Görsel - 50 , Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, ılıkılıkta asılı altın işlemeli elbise	62
Görsel - 51 , Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, soğuklukta asılı altın tefli palto.	62
Görsel - 52 , Çaylak Sokak, 1986, Maçka Sanat Galerisi	64
Görsel - 53 , Site, 2009, İstanbul Modern Sanat Müzesi	64
Görsel - 54 , Sarkis ya da Walkman dinleyen hamurdan yapılmış büst, 1982.....	65
Görsel - 55 , Ziyaret, Konuşma, Bekleyiş, 2002, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.....	66
Görsel - 56 , Bir Kilometre Taşı, 2005, Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul	66
Görsel - 57 , Küçük Sparta & Savaş Ganimeti, 1985, Ian Hamilton Finlay-Sarkis, Sainte-Marie Şapeli.	67
Görsel - 58 , Yüzyılın Başlangıcı, 1984, DAAD Galerisi, Berlin.....	67
Görsel - 59 , Paris'teki ilk kolaj çalışması, 1964, Sarkis Koleksiyonu	69
Görsel - 60 , Alman Denizaltı Üssü, 1980, Le CAPC de Bordeaux.....	69
Görsel - 61 , Leidschatz (Uccello), Altın Varaklı Kasa, 1992-2007, Ahşap, Neon, Kasetler, Altın	74
Görsel - 62 , Passages/Pasajlar: Sarkis'in yerleştirmesi ve büyük giysiler, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris.....	77
Görsel - 63 , Passages/Pasajlar: Beuys'un 'Plight' adlı enstalasyonu etrafında renkli keçeden terlikler, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris.....	77
Görsel - 64 , Passages/Pasajlar: Beuys'un yıllardır kapalı kalan enstalasyonu, Sarkis müdahalesiyle keçe giysiler ve keçe terlikler eşliğinde tekrar hayat buluyor, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris	78
Görsel - 65 , Passages/Pasajlar: Brancusi'nin atölyesinde Stravinski'nin Bahar Ayiniyle Dans Eden 12 Kriegsschatz, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris.	79
Görsel - 66 , Sarkis'in Atölyesi Malevich'in Arkitektonlarıyla, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris.	80

Görsel - 67 , Passages/Pasajlar: Breton'un duvarının karşısında Masumlar Vitrini, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris.	80
Görsel - 68 , Sergi mekanının giriş katı, Galeri Mana	81
Görsel - 69 , Sergi mekanının ikinci katı, Galeri Mana	81
Görsel - 70 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 71 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 72 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 73 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 74 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 75 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 76 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 77 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı, 32x48x0.2 cm.	82
Görsel - 78 , Davetli Portreler, 2012, Vitray, neon, metal yapı, V.17.....	83
Görsel - 79 , Davetli Portreler, 2012, Vitray, neon, metal yapı, V.18.....	83
Görsel - 80 , Davetli Portreler, 2012, Vitray, neon, metal yapı, V.19.....	83
Görsel - 81 , Davetli Portreler, 2012, Vitray, neon, metal yapı, V.20.....	83
Görsel - 82 , Ballads sergisi fotoğrafının üst ve alt katta ikiye bölünerek sergilenmiş hali	84
Görsel - 83 , Ballads sergisi fotoğrafının üst ve alt katta ikiye bölünerek sergilenmiş hali.....	84
Görsel - 84 , Bakır Sahne (İki Taşıyıcı), 2011, Bakır içinde mum, 96x96x25 cm. ...	85
Görsel - 85 , Bakır Sahne (İki Taşıyıcı), 2011, Bakır içinde ham bakır, 96x96x25 cm.	85
Görsel - 86 , Bakır Sahne (İki Taşıyıcı) ve Dozo ceketi, 2011, 96x96x25 cm.	85
Görsel - 87 , Başlangıçta, Görünme (Film no. 72), 15.02.2005, 3'26".	86
Görsel - 88 , Başlangıçta, Damlama (Film no. 007), 25.11.1997, 4'10"	86

Görsel - 89 , Bakır taşıyıcı, voodoo heykeli resmi, yerde ekran, tavanda asılı iki zincirden oluşan ters kubbe ve onun altında merkezde duran bakır daire levha ...	86
Görsel - 90 , Bakır Sahne-Bakırla Maskelenmiş İki Hoparlör, 2012, her biri 97x20x36,5 cm.....	87
Görsel - 91 , 'Aura d'après Vaudou' sergisinden bir voodoo heykeli resmi, 2012, 56x76 cm /22x30 in.....	87
Görsel - 92 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı.....	88
Görsel - 93 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı.....	88
Görsel - 94 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı.....	88
Görsel - 95 , On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş renkli gümüş baskı.....	88
Görsel - 96 , Bakır Sahne (Bakır Boru Üzerinde Dozo Ceket), 2012, Bakır Boru, Dozo ceket, 280x70 cm	89
Görsel - 97 , Bakır Sahne (İki Bakır Boruya Dayalı Maske), 2012, İki boru, maske, y: 250 cm	89
Görsel - 98 , Davetli Portreler, V.21, 2012, Vitray, neon, metal yapı.....	90
Görsel - 99 , Davetli Portreler, V.22, 2012, Vitray, neon, metal yapı.....	90
Görsel - 100 , Davetli Portreler, V.23, 2012, Vitray, neon, metal yapı.....	90
Görsel - 101 , Beppu no.2 (Şövale), 2011, Suluboya, ayna, ahşap, 212x120x80 cm	91
Görsel - 102 , Beppu no.1 (Şövale), 2011, Suluboya, ayna, ahşap, 212x120x80 cm	91
Görsel - 103 , Sergi mekanının giriş katından üst katına çıkışı sağlayan merdivenler	91
Görsel - 104 , Tavandan sarkan uzun bir zincire takılı zil	92
Görsel - 105 , Bakır Sahne (Palet), 2011, Bakır, ahşap, hava kabarcıklı ambalaj malzemesi, cila makinesi, 96x96x86 cm	92
Görsel - 106 , Bakır Sahne'nin (Palet) arka yüzü ve cila makinesi ile genel görünüm, Atelier Sarkis, Villejuif, Kasım 2012	93
Görsel - 107 , Kasanın içindeki hava kabarcıklı ambalaj malzemesi	93
Görsel - 108 , Sinan için, Bakır Zincir (El yapımı) görüntüsünün ortadan ikiye bölünmüş hali, 2011, Bakır her biri 320 cm.	94

Görsel - 109 , 10 Eylül 2013 tarihinde tekrar açılan İkiz/Gökkuşacağı sergisinin genel görünümü	95
Görsel - 110 , Tekrar eden Bakır Taşıyıcılar ve Bakır Hoparlörler	96
Görsel - 111 , Tekrar eden Bakır Taşıyıcılar ve Bakır Hoparlörler	96
Görsel - 112 , Tekrar eden Bakır Taşıyıcılar ve Bakır Hoparlörler	96
Görsel - 113 , Tekrar eden Bakır Taşıyıcılar ve Bakır Hoparlörler	96
Görsel - 114 , Genel Görünüm, Atelier Sarkis, Villejuif, Kasım 2012; Geçmişte atölyede duran ahşap kasa	97
Görsel - 115 , Genel Görünüm, Atelier Sarkis, Villejuif, Kasım 2012; Geçmişte atölyede duran bakır taşıyıcılar.....	97
Görsel - 116 , İkiz/Gökkuşacağı sergisinde giriş katta bulunan gökkuşacağı yerleştirmesi	98
Görsel - 117 , Sarkis, ARTER'in üçüncü katında yer alan 'Cage/Ryoanji Yorumu' sergisinin bir cepheden görünümü.....	99
Görsel - 118 , Charles Germain de Saint Aubin, 1740-1757, Castel'in renk klavyesi başında bir karikatürü, 18,7 x13,2 cm., Paris, Fransa.	101
Görsel - 119 , Kandinsky, 'İzlenim III (Konser)', 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 77,5x100 cm, Lenbachhaus, Münih.....	102
Görsel - 120 , Ryoanji Zen Bahçesi (Huzurlu Ejderhanın Tapınağı), Kyoto, Japonya.	104
Görsel - 121 , Rouleau en Attente (avec néon blanc) [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)], 1968 - 1969, sac kasa içinde alüminyum kaplı katran rulosu ve beyaz neon.	106
Görsel - 122 , Robert Rauschenberg, 1951, White Painting (three panel), 182, 88 x 274, 32 cm.....	108
Görsel - 123 , 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu', 2012, Boijmans Museum, Rotterdam.....	109
Görsel - 124 , John Cage, 'Ryoanji' bestesinin solo flüt partiyonu, 1983-1985....	110
Görsel - 125 , M. C. Esher, Sky and Water-1, 1938, Ağaç baskı.	111
Görsel - 126 , Cage'in, on beş kayayı temsilen attığı taşların izdüşümlerinin çizimi	112
Görsel - 127 , Zen bahçesindeki kayaların etrafından yayılan halenin çakıl taşlarına karşıtan görüntüsü.....	113
Görsel - 128 , Sarkis'in Ryoanji flüt partiyonu yorumunu içeren 96 suluboya yapıtının bir parçasının detay görünümü	113

Görsel - 129 , Mavi tonlarındaki kısa aralıklı daha bağımsız Sarkis dokunuşlarından detay görünüm	114
Görsel - 130 , Yeşil tonlarındaki ardışık daha bağımlı Sarkis dokunuşlarından detay görünüm	114
Görsel - 131 , 'Ryoanji yorumu opus n° 1, Kyoto'53' adlı işin Kuad Galeri'deki sergi görüntüsü, 2008, kağıt üzerine suluboya, neon, 114x147,5 cm.	115
Görsel - 132 , 'Ryoanji yorumu opus n° 1, Kyoto'53' adlı işin Doxa dergisindeki kapak görüntüsü 2008, kağıt üzerine suluboya, neon, 114x147,5 cm.	115
Görsel - 133 , 'Ryoanji yorumu opus n° 2, Kyoto', 2012, kağıt üzerine suluboya, beyaz neon, 114 x 193 cm.....	116
Görsel - 134 , 'Ryoanji yorumu opus n° 2, Kyoto' adlı işin sergi mekanındaki görünümü	116
Görsel - 135 , "D'après Ryoanji" (Ryoanji'den ilhamla /After Ryoanji), 2012, kağıt üzerine yağlıboya, 56x76 cm.....	117
Görsel - 136 , Ryoanji Zen Bahçesinin duvarı ile kaya ve çakıl taşlarının bir cephe görünümü	117
Görsel - 137 , Sarkis, 'Nights and Days', 1998, Storkmarknes, Hadsel Kommune, Norveç.	118
Görsel - 138 , C. D. Friedrich, 1830-35, 'Evening Landscape with Two Men', 25x31cm, T. ü. yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg.....	118
Görsel - 139 , 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'ndaki parmak izlerinin sesli deviniminin ayrıntılı görünümü.....	119
Görsel - 140 , 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'ndaki parmak izlerinin sesli deviniminin ayrıntılı görünümü.....	119
Görsel - 141 , Katsushika Hokusai, 'Büyük Dalga', 1823-29, 24,6x32 cm, Renkli tahta kesme, Victoria and Albert Museum.	121
Görsel - 142 , Yön: Derek Jarman, 'Blue' (Mavi) filmi, Sesler: Derek Jarman, Nigel Terry, John Quentin, Tilda Swinton, Renkli, 35 mm, 75', İngiltere, A Basilisk Communications production © 1993	121
Görsel - 143 , Sarkis, 'Cage/Ryoanji Yorumu', 15.11.2013-12.01.2014, ARTER, İstanbul.	123
Görsel - 144 , Freud'un çalışma odasının bitişiğindeki muayenesinde bulunan dolabı	134
Görsel - 145 , Sarkis'in Masumlar Vitriini'nden bir detay görünümü	134
Görsel - 146 , Fotoğraflarını Sarkis'in çektiği Villejuif'teki atölyesinden bir görünüm	134

Görsel - 147, Fotoğraflarını Sarkis'in çektiği Villejuif'teki atölyesinden bir oda görünümü- Masumların Vitrayları ile birlikte **134**

1. GİRİŞ

Sanat eğitiminin temelini Türkiye’de alan Sarkis Zabunyan, Ermeni kökenlidir. 26 Eylül 1938’de İstanbul’daki bir Alman hastanesinde doğmuştur. Öğrenim hayatına 1945 yılında Beyoğlu’nda, Tarlabası yakınlarındaki bir Ermeni ilkokulunda başlamış, 1950’den 1957’e kadar da Saint-Michel’de okumuştur. Fransızca eğitiminin yanı sıra çağdaş Fransız yazar ve filozofların yazınlarıyla da ilgilenmiştir. 1957-1960 yılları arasında ise Güzel Sanatlar Akademisi’nin seçmeli iç mimarlık bölümünde okumuş, çalışmalarında farklı kültürel öğelerden beslenmiştir. Akademiden mezun olduğu sene, dışavurumcu resimleriyle ilk sergisini Şehir Galerisi’nde, ikincisini ise 1962 yılında Türk Alman Kültür Derneği’nde açmıştır. Sarkis, İstanbul ve Ankara’da yaşadığı dönemde, edebiyat, felsefe, sinema ve resim alanında büyük klasikleri ciddi bir şekilde öğrenme çabası içine girmiş olsa da Fransa’nın başkentinin o dönemlerdeki sanatsal ve entelektüel konumu, 18 Eylül 1964’te Paris’e gitme kararında etkili olmuştur.

Suluboya ve guajlarla başladığı sanat serüveni; 1963’te son tuvalini yapmasıyla geleneksel resim türünü bırakıp kolaj çalışmalarına başlamasını takip ederken, Paris’te kısa bir dönem ‘Figuration Narrative’ grubuna dahil olmuştur. Ancak, bu grupta ürettiği ‘savaş’ temalı eserlerin anlatımcılığının çarpıtıldığına ve gerçeklik temsilinin bu tekniğin yetersizliği üzerinden yansıtılmadığına inanması dolayısıyla hem kolajı bırakmış, hem de bu ortamdan uzaklaşma ihtiyacı duymuştur. 1967’de katıldığı Paris Bienali’nde resim dalında birincilik ödülü aldığı eserin bir kolaj olması ve hemen ardında açtığı sergideki tüm işlerin satılması, sanatçının görsel çekiciliğin ağır bastığı durumların sanatı metalaştırdığı düşüncesini pekiştirmiştir. Kolay ve ticari başarıyı, gerçek bir başarı olarak nitelendirmeyen Sarkis, 1967’den sonra da metal plaklar, elektrik akımını geçiren parçalar, teller, ses kayıt cihazları, manyetik bantlar, tahta, tüy, neon ışıklar, su ve katran gibi çeşitli birçok malzemeyi işitsel ve görsel enstalasyonlarda kullanmaya devam etmiştir. Sanat-mekan, yapıt-izleyici ilişkisi kurma, siyasi eleştiri, sanat kurumlarına ve müzelere eleştiri gibi yaklaşımların baskın olduğu 1960’lı ve 1970’li yıllarda benimsediği bu sanat anlayışını ise günümüze kadar taşımıştır. Aynı zamanda Amerikan sanatında Pop-Art’ın zirve yaptığı bu dönemlerde, malzeme anlayışıyla Arte Povera’ya yakın durduğu düşünülen sanatçı için diğer bir dönüm noktası,

Harald Szeemann'ın 1969 yılındaki 'When Attitudes Become Form' (Tavırlar Biçime Dönüşünce) adlı sergisidir. Çünkü bu sergi, adından anlaşıldığı gibi Sarkis'in sanatının gerçek merkezini oluşturan biçimin metaforlar ve kavramlarla harmanlandığı sonu olmayan bir başlangıcın habercisi olmuştur.

Bu tarihten sonra, sayısız kişisel ve toplu sergi gerçekleştiren sanatçı, gerçek başarılarını yerleştirmeleriyle sürdürmeye devam ederken, çok yönlü kimliğini eğitimci rolüyle beslemeyi arzulamıştır. Strasbourg'da Ecole des Arts Decoratifs'de (Dekoratif Sanatlar Okulu) sanat bölümünü kurup yöneticiliğini yapmış; 1980-1990 yılları arasında burada ders vermiş ve bölümdeki kural ve sınırlamaları da eleştirmiştir. 1997'de Sache'deki Calder atölyesinde kaldığı zamanlarda ise yüzlerce film ortaya koyması, filmlerin esin kaynağı olan çocukların eserlerine dahil olmasıyla başlamıştır. Ayrıca, 'Su içinde Suluboya' adında geliştirdiği bir teknikle de, su ve boyaların akıcılığını, çok renkliliğini çocukların özgür ruhuyla buluşturmuş; onları rengarenk tasarlanan kostümlere gökkuşağı gibi eşlik etmeye çağırmıştır.

Larousse'ye geçen; Heykel Büyük Ulusal ödülüne, Fransa sanat nişanına layık görülen Sarkis, Jean Marie Straub, Robert Cramer, Joseph Beuys gibi yönetmen ve sanatçılarla da yakın dostluklar kurmuş bir isim olmakla birlikte Türkiye'de de yaptığı işler ve sanatçılarla olan etkileşimi ile kavramsal eğilimleriyle tanınan öncü sanatçılar arasında yerini almıştır. Paris'e yerleştikten on dokuz sene sonra Türkiye'deki ilk sergisini 1983'te Maçka Sanat Galerisi'nde Paris'e gitmeden önce yapmış olduğu Serko imzalı resimlerle '1961-1962'den Guajlar' adıyla gerçekleştirmiştir. İstanbul'da çocukluğunu geçirdiği Çaylak Sokak'ın adında otobiyografik izler taşıyan Paris'ten dönüş denilebilecek en kapsamlı sergisini 1986 yılında yine Maçka Sanat Galerisi'nde açmıştır. 2005'te Akbank Kültür Sanat Merkezi'nin tüm katlarını ilişkilendirerek bir sanat merkezinin nasıl olurluğuna cevap verdiği 'Bir Kilometre Taşı' adlı sergisi ile 2009 yılında İstanbul Modern'de sokak temalarıyla birlikte bir mikrokozmos yarattığı 'Site' adlı sergisini gerçekleştirmiş ve böylelikle en dinamik, en can alıcı sergilerinin İstanbul ayağını oluşturmuştur. Sarkis, farklı kültür ve farklı belleklere seslenmek amacıyla sahnelediği nesnelere dışında, sanatını kişisel mitolojisiyle oluşturarak kendisini de bir ikona olarak sunmakta ya da mimari bir plan görünümüne sahip işlerini farklı bir niteliğe büründürerek de sahnelemektedir. Böylece, sanatçının mimarlık, sanat

tarihi, sinema, tiyatro, felsefe, tıp ve astronomi gibi farklı alanlara da yönelmesi, Sarkis'e yeni sıfatlar kazandırmaktadır. Katmanlı ve sonu olmayan sanatı gibi sanatçının unvanları da 'Ruh bilimci Sarkis', 'Simyacı Sarkis', 'Zeitgeist Sarkis', 'Yönetmen Sarkis', 'Mimar Sarkis', 'Suya Yazı Yazan Sarkis', 'Kaptan Sarkis', 'Göçebe Sarkis' olmak üzere katmanlaşarak çoğalmakta ve sonsuzlaşmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünü oluşturan Sarkis'in hayatı hakkında tek kapsamlı çalışma, kızı Elvan Zabunyan tarafından yazılan 'Ondan Bize' adlı yaşamöyküsel kitaptır. Süreli yayınlarda ve internet kaynaklarında yer alan kısıtlı ve tekrarlanan biyografik metinlerin yetersizliği nedeniyle ilk bölümde büyük oranda 'Ondan Bize' kitabından yararlanılmıştır. Araştırmada 'Sıfat ve Kavramlarıyla Sarkis Zabunyan ve Sanat Serüveni' başlığı altında sanatçının hayatı kronolojik olarak geniş kapsamda ele alınmış ve sanat anlayışındaki değişimlerle birlikte 'bir bütün olarak' incelenmiştir. Sanatçının, farklı tema ve malzemelerle icra ettiği 'Operation Organ', 'Gun Metal', 'Blackout', 'Duvar Boyacısının Düşleri', 'Kriz', 'Kriegsschatz', 'Leidschatz' şeklinde adlandırdığı sanatsal dönemleri olmuştur. Ancak, bazıları eski olmak üzere bahsi geçen süreçlerden esintiler ile işlerinde belleksel ve zaman faktörlü izlekler yaratması ve nicece saptanan altı yüz kadar sergisinin olması, sanatçının düşünsel olarak çalışmalarını kompleksleştirdiği düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle, sanatçının dönemsel olarak incelenmesinin imkansızlığı dahilinde, ifade dilini daha anlaşılır hale getirmek adına 'Sarkis'in Beş Elementi' başlığı oluşturulmuştur. Henry-Claude Cousseau'nun '21.01.2000-09.02.2000' sergisi için yazdığı 'Orbis Sarkis' adlı metinde 'madde, ışık, ses, su, ateş' şeklinde tümevarımsal bir çözümleme sunması, bu bölümün metodolojisini etkileyen önemli bir unsurdur. Alt başlıklarda kullanılan 'su, renk, ışık, ses, iz' ögeleriyle maddi boyut denilebilecek teknikler yorumlanarak öne çıkan kavramlara koşut yeni adlandırmalar gerçekleştirilmiştir. Her alt bölümde ele alınan İstanbul ve yurt dışı kaynaklı sergilerinin sadece bir tekniği üzerinde durulmuştur. Böylelikle, farklı ögelerin kullanılışları arasında benzerlikler ve farklılıklar tespit edilerek, nüfuz alanları açıklanmaya ve düşünsel bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır.

Sarkis'in sanatının teknik olarak incelendiği bölümdeki, çok katmanlılık ve çok çeşitlilik, 'Sarkis'in Zaman Bağlantıları' başlığı altında daha düşünsel boyutta devam etmiş ve çalışmalarının üretiminde, 'kavram', 'biçim' ve 'bağlam'dan oluşan üç

değişken ile karşılaşmıştır. Böylelikle, araştırmanın bahsi geçen üçüncü bölümünde, çalışmalarının üretimindeki değişkenler aracılığıyla ortaya çıkan katmanlaşmanın zaman ile kurduğu ilişkiler değerlendirilmiştir. Geçmişten gelenler, yorum uyarlamaları ile günümüze taşınarak, kurduğu bağlamlar ile geleceği anımsatıcı bellekler oluşturulmuştur. Sanat mekanizmasının işleyişini sıraya koymaktan ziyade, sanatçının işlerindeki süreklilik gösterilmeye çalışılmıştır. Çünkü Sarkis, kavramdan biçime dönüştürdüğü nesnelere, kayıt bantlarının görselinde yarattığı 'kayıtlı ve kayıtsız bellekler' kavramına da dönüştürebilir ya da piyanoyu tabuta dönüştürdüğü gibi biçim biçime de karşılık gelebilir. Kişisel olarak yaşadığı acılarla büyüttüğü savaş olgusu; özelden genele, tüm insanlığa yorular hale getirilip bağlamlar oluşturulurken, bağlamların yarattığı sürgünlük olgusu da Sarkis'in kişisel uzaklaşmasından doğan, 'Belleğim Vatanımdır' kavramına yaklaştırabilir. Böylelikle, ilhamın biçim ya da kavramdan nereden geleceğinin bilinmemesi vurgusuyla, Sarkis'in sanatının spiral sarmal gibi süreklilik içinde sonsuzluğa aktığı söylenebilir.

'Sarkis'in Konuşmaları: Passages/Geçişler' başlığında ise sanatçının eleştirel yaklaşımı, 'birleştirme', 'buluşturma' ve 'konuşturma' olarak adlandırdığı kavramlar üzerinden incelenmiş ve Fransa'da Türkiye Mevsimi'nin "Büyük Olaylar" kategorisinde, Paris Georges Pompidou 'Beaubourg Kültür Merkezi'nin Ulusal Modern Sanat Müzesi'nde (UMSM), 2010 yılında gerçekleşen 'Passages / Pasajlar' adlı sergi kapsamındaki örnekler baz alınarak Sarkis'in eleştirilerinden doğan cevapları anlatılmaya çalışılmıştır. Son iki bölümde ise 2013 yılında Galeri Mana'da ve Arter'de gerçekleşen sergileri, manevi boyutun merkezinde düşünce, kavram, metaforlarla yaratılan bağlam ve yeni anlamlarla incelenmiştir. Bu sergilerin seçilmesiyle, 'Sarkis'in Beş Elementi' bölümünde yer verilen ilk dönem sergileri ile karşılaştırılması; araştırmacı, yazar ve sanat eleştirmenleri tarafından aynı kalıplar içinde defalarca ele alınan Sarkis çalışmaları dışında, bu sergilere hiç değinilmemesi üzerine eksik bırakılan noktaların tamamlanarak, literatüre yeni özgün bakışlı güncel yorumların kazandırılması hedeflenmiştir.

Önemli başka bir husus da, sanatçının doğal-yapay ışık, iç dünya-dış dünya sesleri, iç-dış mekan, katlar arası geçiş alanları, zıt renk-ışık kullanımı, mikro-makro durumlar, geçmiş-şimdi-gelecek bağlantıları, toplumsal bellek ve farklı kültürel

öğeler ile ilişkilendirdiği 'Tümel Yapıt'/'Bütüncül Sanat' olgusunun sergiler arası bağlantılar kurulmasıyla da sağlanabileceği gösterilmek istenmiştir. Sarkis'in deyimiyle de, farklı veya benzer tarihlerdeki işlerin, sergilerin bazen birbirini çektiği ve yeni oluşumlar için birbirini çağırdığı duyumsanmaktadır. Bütünselliğin ise uyum ve uzlaşma kadar çatışma ve kontrastlıklar üzerine de kurulu olması, 'İkiz' sergisinin biçimsel dilindeki sertlikle, 'Cage/Ryoanji Yorumu'nun daha yumuşak, şiirsel ve müzikal dokusunu birleştirmektedir. İkiz'in konseptini oluşturan tekrarın ikilikleriyle Soren Kierkegaard'ın tekerrürü ispatlamaya çalışmasından yola çıkılarak, özdeş gibi görülen nesnelerin içeriksel farklılıklarıyla diyalektiği irdelenmiştir. İkiz'deki ikiliklerin tekrarından sonra ikiliklerin rastlantısallığına geçen 'Cage/Ryoanji Yorumu' sergisi, İkiz'deki üçlü ana kavramın evrildiği üçlü somut biçimle ve ikili diyalogların temsil örnekleriyle birlikte bütünsellik açısından incelenmiştir. Bu serginin konsepti ses/imge ilişkisi ise sanat tarihsel bir yöntemle açıklanmış; sanat akımları/izmler ile Sarkis'in ses-sessizlik-rastlantısallık-yapıbozum kavramları arasında ilintili bağlamlar yaratılmıştır. Her iki sergide de, sanatçının zaman bağlantılarının sadece bellekle ilişkilendirilemez oluşunun vurgulanması amaçlanmıştır.

Sarkis Zabunyan'ın çalışmaları, 1950 öncesi ve sonrası sanat anlayışları içinde değerlendirilmektedir. Sanatçının bu uzun sanat serüveni içinde, 1960 sonrası Fransa'da yaşadığı ve 1980'lerin sonlarına doğru Türkiye'de tekrar sanat faaliyetlerine başladığı düşünüldüğünde, 1990'larda ülkemizin avangard çağdaş sanatçılarından biri olduğu kabul edilebilir. Bu yüzden, Sarkis için önem taşıyan Paris ve İstanbul gibi şehirlerde gerçekleştirdiği çalışmalarının, döneminin sanat ortamına göre değerlendirilmesi açısından iki yönlü kaynak taramasının yapılması hedeflenmiştir. İşlerinde yansıttığı çok çeşitliliğin paralelinde, görsel sanatlar ve sanat tarihi disiplinlerinin birlikteliğinde uygulanan yöntem ve metotlar tercih edilmiştir. Bu çalışma kapsamında öncelikle, şehir içi ve şehir dışındaki kütüphaneler ile ilgili kurumlardaki kaynaklar taranmış ve beraberinde web tabanlı kaynaklara da ulaşıp, sanatçı hakkında veriler toplanmıştır. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve sanat dergilerinden (Sanat Dünyamız, Sanat Olayı, Aries, Hürriyet Gösteri, Sanat Çevresi, Milliyet Sanat, Doxa, Artist, Ankara Sanat, Arredamento Mimarlık, Rh+ sanat, P Dünya Sanatı, Argos ve çeşitli gazeteler) elde

edilen veriler incelenerek, il sınırları içinde arşiv taramasının başlangıcı oluşturulmuştur. Çalışma ile ilgili başka önemli kaynaklar içeren Ankara Goethe Enstitüsü Kütüphanesi, İngiliz Kültür Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi de veri toplamanın devamına olanak sağlamıştır.

Sarkis, 1983 yılından başlayarak İstanbul'daki sanat galerileri ve sanat merkezlerinde önemli sergiler gerçekleştirmiştir. Maçka Sanat Galerisi, Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul Modern, Galerist, Pera Müzesi, Portakal Sanat ve Kültür Evi, Ariel Sanat, Kazım Taşkent Galerisi (kapatıldığı için yerine açılan Yapı Kredi Yayınları), Galeri Mana (kapatıldığı için Robinson Crusoe 389 kitabevi-İkiz sergisi için), Kasa Galeri ve Arter Galeri aracılığı ile sergi kataloglarına (veya basın bültenlerine, bazı kısa metinlere ve görsel malzemelere) ulaşılmıştır. Ayrıca, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Marmara Üniversitesi Kütüphanesi, Bahçeşehir Üniversitesi Kütüphanesi, Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi, Sabancı Üniversitesi Kütüphanesi ve Salt Araştırma (Salt Galata), dönemin ve sanatçının sanat anlayışına yönelik veriler için önemli araştırma merkezleriyken, son olarak Mimarlar Odası Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi'nde gerçekleştirilen kaynak araştırması da sanatçının mimari kimliğine yönelik önemli veriler içermektedir.

Louvre Müzesi (Fransa), MOMAC (İsviçre), Guggenheim Museum (ABD), Musée d'Art Contemporain (Fransa) ve Centre Georges Pompidou (Fransa) gibi birçok ünlü sanat merkezi, müze ve galerilerde sayısız sergiler gerçekleştiren sanatçı hakkındaki arşiv taramasının ikinci ayağının, Fransa ve Almanya sergilerinden bölümler oluşturulması amacıyla yapılması hedeflenmiştir. Ayrıca, çalışmanın fikir aşamasında Sarkis ile yapılan internet ortamındaki görüşmelerde karar verildiği gibi, Paris'teki atölyesinde bir buluşma yaratılması planlanmış, ancak Türkiye'deki darbe girişimi yüzünden proje kapsamında desteklenen çalışmanın bu ayağı gerçekleştirilememiştir. Aynı nedenden dolayı, çalışmanın süresi boyunca yurt dışına çıkış yapılamadığı için çoğunlukla yurt içi kaynaklardan yararlanılmıştır. Ancak, Sarkis ile sürdürülen e-mail yazışmaları sayesinde de güncel bir sergisine katılma ve orada sanatçıyla tanışma fırsatı yakalanmıştır. 2017 yılının ilk günlerinde Dirimart Dolapdere'de gerçekleşen 'Ayna' adlı bu sergide, fotoğraf ve video çekimleri yapılarak, araştırmaya güncel görsel malzemeler ve metinler ilave

edilmiştir. Sarkis'in ve Dirimart ekibinin hoşgörü ve içtenliği sayesinde kaynak araştırmasını destekleyen başka verilere de ulaşılmıştır. Ayrıca, Sarkis aracılığıyla Paris'teki Galerie Nathalie Obadia ile iletişime geçilmiş ve yurt dışı kaynaklar konusunda yardımları alınmıştır. Sarkis, TRT'nin 1995 yılındaki 'Sanatçıların Sanatçıları' belgesel programının dördüncü ve sekizinci bölümlerine konuk edilmiştir. NTV'nin 21-22 Ocak 2017'de yayımlanan 'Benim Sanatım' programında ise sanatçının Paris'teki atölyesinden kareler ile Paris'in müze ve sokak manzaralarından oluşan yarım saatlik film gösterilmiştir. Bu tür yaşamöyküsel videoların da, çalışmaya önemli katkıları olmuştur.

Sanatçı hakkındaki yazınlara baktığımızda ise Elvan Zabunyan'ın yazdığı 'Ondan Bize' adlı kitap, derlemesini Uwe Fleckner'in yaptığı 'Sarkis Külliyyatı Üzerine: Bellek ve Sonsuz', Sarkis'in yine Uwe Fleckner ile birlikte hazırladığı 'Mnemosyne'in Hazine Sandıkları'¹ adlı kitap, detaylı ve incelikli çalışmalar olarak örnek gösterilebilir. Ali Akay, Necmi Sönmez, Beral Madra, Melih Fereli, Ceren Erdem, Ahu Antmen, Aykut Köksal, Rana Öztürk, Ferit Edgü, Özgen Yıldırım, Cem İleri, Kaya Özsegin ve Zeynep Oral, Levent Çalikoğlu, Defne Ayas, Evrim Altuğ, Zerrin İren Boynudelik ve daha birçok ismin yazdığı metinlerden de, araştırmanın derleme ve yazma aşamasında faydalanılmıştır.

Böylelikle, sanatçı ve işleri hakkında veriler toplandıktan sonra, teknik ve düşünsel boyuttaki iki ana başlıkta, Sarkis'in sanatına dair genel bir bakış açısının oluşturulması amaçlanmıştır. İlerleyen bölümlerde, belirli sergilerin kapsamlı ve derinlemesine incelenmesi, çeşitli sanat terimlerinin tartışılmasına olanak sağlamıştır. Çalışmanın diğer bölümlerini oluşturan sanatçının 'birleştirme', 'buluşturma' ve 'konuşturma' olarak adlandırdığı kavramlar üzerinden, sanat ve müze kurumlarına karşı eleştirel yaklaşımlarıyla birlikte çalışmalarına eklemlenen yeni terminolojik çıkarımlar, 'Sarkis Sanat Haznesi'nin önemli referans noktalarını vermektedir.

Günümüzde sanat alanında yapılan araştırmalarda, sanatçıların hayatından yüzeysel bir şekilde bahsedildiği görülmektedir. Sanatçıların kendi hayatı veya

¹ İlk Almanca baskısından sonra 1998'de Fransızca ve İngilizce çevirisi yapılmış ve 2017'de de, Türkçe olarak yayımlanmıştır. Bu kitap, derleme niteliğinde olup, sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un ünlü 'bellek atlası'na göndermede bulunur. İçeriğini, Platon'dan Derrida'ya kadar kırk bir düşünürün bellek teorisi üzerine yazıları oluştururken, çekimini Sarkis'in yaptığı Villejuif atölyesine ait fotoğraflar, esere eşlik eder.

yaşadığı toplumun hayatından esinlendiği ve etkilendiği düşünüldüğünde ise bazen düşünsel zemindeki aktarım ve yorumlamalar yetersiz kalmaktadır. Özellikle kişisel geçmişleriyle sıkı bağlar kuran Sarkis gibi sanatçıların çalışmaları da, hayatlarından ayrılmaz bir bütün olarak incelenmelidir. Çünkü, Sarkis'in sanatı da dünya olaylarının paralelinde gelişen, ilerleyen ilişkiler ve bağlamlar yaratılan yerleştirmelerinde saklıdır. Bu yüzdendir ki, çalışmamızın amaçların biri, sanatçının hayatını ve geçmişini sanatıyla ilişkilendirerek okuyuculara sunmaktır. Ayrıca, yerleştirmelerindeki biçimciliğin kavramsal sanattan ayrılan noktaları ile kesişmeleri ve görsellerde yarattığı kavramlarının kavramsal sanatta buluşmaları, tekdüze kalıplaşmış sanat deyimlerini farklı açılardan yorumlamaya olanak sağlayacaktır. Bu şekliyle, uzun yıllardır Fransa'da yaşayan ve sanatını orada icra eden Sarkis'in işlerindeki dokunulurluk ve dinamizm gibi yaklaşımların Çağdaş Türk Sanatına yansımalarının kazandırılması hedeflenmektedir.

Bu araştırma, yerleştirme sanatında zaman-mekan anlayışının benzer ve farklı noktalarını saptaması; çağdaş sanatta mikro-makro durumların canlı yorumlarını sunması; tümel yapıt ilkesinin güncel çözümlerini yapması, okuyucuların belleklerinde kişisel ve/veya toplumsal olgular yaratarak düşünce alanlarını genişletmesi; Sarkis'in sanat serüveninin, görsel sanatlar, mimari, felsefe, sanat tarihi gibi birçok farklı alan ve açılardan incelenmesi ve değerlendirilmesi; bellek metaforunun zaman ilişkilerinden ayırt edici noktalarına değinilmesi; çok fazla konu edilmemiş Sarkis eserlerinin literatüre farklı metodolojilerle dahil edilmesi ve Sarkis hakkında Türkiye'de yapılmış ilk kapsamlı tez çalışması olması açısından önem taşımaktadır.

2. SIFAT VE KAVRAMLARIYLA SARKİS ZABUNYAN ve SANAT SERÜVENİ²

Büyük dedesinin adını taşıyan sanatçı Sarkis Zabunyan, 26 Eylül 1938'de İstanbul'daki bir Alman Hastanesi'nde doğmuştur. Babası Garabet Bey, 1910 Bilecik doğumlu, annesi Diruhi Hanım ise 1909 Sivas doğumludur. Aile içinde Yaya olarak hitap edilen Sarkis'in annesinin iki kız kardeşi vardır. Annesinden yaşça büyük teyzesinin adı Siranuş ve diğer teyzesinin adı da Sirarpi'dir. Sarkis, 7-8 yaşlarında bir çocukken, Sirarpi teyzesinin eşi olan Simon eniştesinin kunduracı dükkanında çalışmıştır.

Sarkis gibi babası Garabet Bey de, 1924'te Fransa'ya giderek yurt dışı deneyimi yaşamıştır. Fransa'da bir çok zorlu işte çalışan Garabet Bey, bir motorsiklet montaj atölyesinde çalışırken sağ kolunu yaşamı boyunca sakat bırakan bir kaza geçirmiştir. Daha sonraları Fransa'dan dönüp bir bakkalda çalışan babası ile bir muayenehanede çalışan annesi tanışıp 1933-1934 yıllarında evlenmiştir. Sarkis'in abisi Torkom Bey ise 1935 yılında doğmuştur. Zor ekonomik koşullar altında geçimini sağlayan bu ailenin, Sarkis'in abisinin doğumundan sonra, babasının bir kasap dükkanı açmasıyla maddi durumları oldukça düzelmiş ve düzelen durumları, Sarkis'in bir Fransız Okulu'nda okumasında etkili olmuştur. Babası her gün, sabaha karşı, saat üç buçukta, et seçmek üzere Haliç'teki mezbahaya gider ve dükkanına döndükten sonra akşam dokuzlara kadar çalışmıştır. 1940-41 yılları arasında ise babasının askerde olması durumundan dolayı bu dükkanla annesi ilgilenmiştir. İstanbul'a geldiklerinde mütevazı kökenlere sahip olmalarına karşın, çok çalışmanın karşılığı olarak mahallenin hatırı sayılı kişileri arasında yerlerini alan bu ailenin babası, artık 'Sarı Kasap' adıyla tanınmaktadır. Babası kasap dükkanından elde ettiği gelire, Taksim'in Talimhane semtinde Çaylak Sokak'taki 54 numarada, Sarkis'in bebekliğini geçirdiği bu evin tam karşısına (soyadlarının sonunda bulunan -yan ekinin çıkartılmış hali olan isim) Zabun apartmanını (63 numara) inşa ettirmiştir. Annesinin desteği ve babasının ataerkil konumunun pekiştirdiği sıkı aile bağları içinde ailesi ve teyzeleri ile birlikte Sarkis, bu apartmanda yaşamış ve bu ünlü Çaylak Sokak sanatçının 'yaşamını ve yapıtını' her düzeyde etkilemiştir.

² Sanatçının hayatı hakkında kısıtlı bilgi mevcut olduğundan dolayı, E. Zabunyan (2010). *Sarkis: Ondan Bize/ From Him to Us*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. kaynağından elde edilen veriler doğrultusunda Sarkis Zabunyan'ın hayatı kronolojik sıraya konularak hazırlanmıştır.

Öğrenim hayatına 1945 yılında Beyoğlu'nda, Tarlabası yakınlarındaki bir Ermeni ilkokulunda başlayan Sarkis, 1950'den 1957'e kadar da Saint-Michel'de okumuştur. İlkokul eğitimi sırasında ilk yıl okulda kalan Sarkis, Saint-Michel öncesinde yaşadığı o deneyimi pek heyecan verici, pek belirleyici olarak görmemektedir: 'Aklımın başka yerde olduğunu hissediyordum, bana öğretmeye çalışılan şeylere yoğunlaşamıyordum'³ sözleri de bu düşüncesini pekiştirmektedir. Saint-Michel'de Fransızca eğitiminin yanı sıra çağdaş Fransız yazar ve filozofların yazmış olduğu kitaplarla da ilgilenmiştir.

Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamadan önce, cep harçlığı ve babasının müşterilerine et kolileri dağıtırken kendisine verilen bahşişlerle, taksitle resim kitapları satın almıştır. Bu kitaplar; Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Cezanne, Van Gogh gibi sanatçıların kitapları ile çağdaş resim, soyut resim sözlükleri gibi kaynaklardan oluşmaktadır. Ancak, 1950'li yılların sonunda, Sarkis daha Güzel Sanatlar Okulu'na girmeden önce, bu gibi güncel olayları takip etmeye çalışırken, Alman ya da Amerikan sanatı konusunda bilgisinin kısıtlı olduğunu ve bunun nedeninin incelediği dergilerin, Batı sanatında hegemonyacı bir konumda bulunan bu coğrafi bölgelere vurgu yapmaktan kaçınmaları olduğunu dile getirmektedir.

Resim sanatına olan ilgisinin biçimlenmeye başladığı tarih olarak 1955'te, et sardığı bir dergi sayfasında, kendisi için ne kadar önemli olduğunu birçok kez söylediği, daha sonraları da çalışmalarına defalarca kattığı o resimle tanışmıştır. Bu resim, Edvard Munch'un 'Çılgılık' adlı tablosudur. Bir üniversite öğrencisinden, bu reproduksiyonun kökenini öğrendiği zaman 17 yaşında olan Sarkis'e, çocuk yaşlarında başarısız bir burun ameliyatının ardından geceleri çılgılık atarak uyandığı o anları hatırlatmıştır. Başka bir söyleşiden alıntıda geçen 'O çılgılık atan bir çocuk değil, yakınlardaki bir mezbahadan gelen hayvan seslerini duymamak için kulaklarını tıkayan bir çocuk'⁴ sözleri de, çocukluk yıllarında babasının kasap dükkanında çalışmasının yarattığı etkiyle, Sarkis'in bu resmi bu şekilde yorumlamasına neden olduğu anlaşılmaktadır. Aynı tarih, 1955'te yaşanan 6-7 Eylül olaylarında Sarkis, 6 Eylül Salı günü, akşamüstü radyodan dükkanlara saldırılacağını duymuş ve babasını korumak amacıyla dükkana gitmiştir. Dükkanlarına şans eseri

³ Zabunyan, 2010, a.g.k., s. 22, dipnot 2.

⁴ Zabunyan, 2010, a.g.k., s. 35.

demir çubuğun camekana çarpması ile atlatılan ama büyük teyzesi Siranuş Morakur'un dükkanını tamamen harabeye döndüren bu olay ve bu tarih, sanatı için dönüm noktası olmuştur. Ailesinin bu saldırıya, tepkisiz kalmasıyla evi saran sessizlik ve yerlere saçılmış halı ve kumaşlarla kaplı sokaktaki başka bir ölüm sessizliği, Sarkis'in bu sessizliklere tepkisi sonucunda oluşacak ve onları 'buluşmalar veya konuşmalar' olarak adlandıracağı yerleştirmelerinin kökenlerini temsil etmektedir (Sesleri ve ışıkları etkisizleştirmeye yarayan kaplama araçları olarak kullandığı malzemeler: Katranlı rulolar, kumaşlar, halılar ve keçelerdir). Sanatçının sergilerine kendisini de dahil etmesi, izleyici ve sanat kurumlarınca eserlerine karşı çoğu kez yanlış yorumlanmış soruları, sessiz kalmayarak cevaplamak amacıyla gerçekleştirdiği başka bir sessizlik tepkisi olarak algılanmaktadır.

1957-1960 yılları arasında ise Güzel Sanatlar Akademisi'nin seçmeli iç mimarlık bölümünde okumuştur. Sanatçının resme olan ilgisine rağmen, iç mimarlık bölümünü seçmesinin nedeni, 'babasının sanat eğitiminin, ancak gerçek bir meslek sahibi olunması noktasında gerekli olduğuna inanması'⁵dir. Bu yüzden orta yol bulmak adına, iç mimarlık eğitimini tercih ettiği söylenebilir. Eğitimi sırasında Marcel Duchamp ve Jean Arp'ın eserleri ile daha tanışmamış olan Sarkis, onlar hakkındaki bilgi edinimlerini, daha sonraki dönemlerde İstanbul ve Ankara'daki Alman Kültür Merkezlerinin zengin kütüphanelerini keşfederek sağlamıştır. Ayrıca, mimarlık eğitimi aldığı üç seneyi hiç tatmin edici bulmadığını ve hatta Sinan gibi önemli bir mimardan bile yeterince bahsedilmediğini dile getirmektedir. Bu nedenle oluşan öğrenme isteği neticesinde, 1970'li yıllardan sonra kendisi gibi Ermeni kökenli bir mimar olan Sinan ve yapıları ile ilgilenmeye başlamıştır. Georges Rouault ve onun özellikle dini konulu vitrayları ve resimleriyle ilgilenmesinin ardından bahsettiğimiz üzere Edvard Munch'le ve sonraları ise Doğu kültürlerine meraklı bir sanatçı olarak Ajanta mağara freskleri ile ilgilenmiştir.

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki ilk yıllarında sanatsal ve entelektüel çalışmalarında, kültürel geçişlerin önemli bir yeri olmuştur. Bu yüzden, Jackson Pollock tarzı, harekete yansıyan resimsel ifade sorununun ele alındığı bir süreç dikkatini çekmiştir. Tarihsel ve siyasal olayları barındırmayan sadece renk ve

⁵ Zabunyan, 2010, a.g.k., s. 25.

desenin öne çıktığı bu resimler ona, İstanbul'a gidiş ve dönüşlerini sorgulatmıştır: 'İstanbul'da olmak ve Munch'e bakmak, İstanbul'da olmak ve Ajanta'ya bakmak'⁶ demiştir (İstanbul, sanatçı için birçok kültürün birlikte yaşadığı bir merkezdir, ancak Batı sanatı eserlerinin sadece reproduksiyonlarını gördüğü orjinallerine ulaşamadığı bir merkezdir). Kimi zaman özgünlükten fazlasıyla uzak, geleneksel bir türü yansıtan öğelerden oluşan dışavurumcu guajlar yaratmış; kimi zaman ise reproduksiyonlarını gördüğü resimlerin kopyalarını yapmaya başlamıştır. İlk örnekler Van Gogh'un resimleridir. Yaptığı kopya resimleri daima özgün bulan sanatçı, bakıp incelediği bir resmi görsel anlamda yorumlamak olarak nitelendirmekte ve yorumcu sanatçıyı, yaratıcı sanatçı kadar değerli görmektedir.

Akademide aldığı eğitim boyunca, Zabun apartmanının çatı katında bulunan küçük bir yeri atölyeye çevirerek gizlice resim yapmıştır. O dönemlerde çok yalnız bir çalışma üreten Sarkis, guajlarını çok öznel bir alanda geliştirmiştir (Çalışma alanı öznelken, çalışma konuları geneldir: yaşamın farklı dönemlerindeki iki dünya çapındaki savaş, tarihsellik, siyasi gerçeklik, sosyal aile hayatındaki sessizliğe karşı kendi savaşı). Bu şekilde rahatsız edilmeden resim araştırması yapabilmeyi yalnızlığın getirdiği avantaja bağlı kılmıştır. Diplomasını aldığı en az beş yıldır resim yapan ve o zaman daha 22 yaşında olan Sarkis, mezuniyetinden birkaç ay sonra da İstiklal Caddesi'nde belediyenin bir galerisinde ilk kez guaj resimlerini sergilemiştir. Aile saygısını gözetken değerlere önem vermesinden dolayı sanata olan tutkusunu yarı gizlilikle gerçekleştirmesinin yanı sıra; artık bu sergiyle, entelektüel ve sanatsal bir özerklik isteği sonucunda, babaerki boyunduruktan kurtularak sanatçı kimliğini pekiştirmiştir.

1960'lı yıllarda ise Sarkis'in deyimiyle, İstanbul'un sanatsal anlamda kısıtlı olması, onun çalışma deneyimini farklı bir şekilde etkilemiştir (İki galeri vardır: Şehir galerisi -İstiklal Caddesi- ve sinemanın yanındaki diğer galeri). Resim ve Heykel Müzesi'nde Türk sanatçıların eserleri ve Batılı sanatçıların eserlerinin kopyaları sergilenirken, onun özgün olarak hatırladığı tek resim, Bonnard'a aittir. 1959'da açılan Yüksel Arslan sergisi, o zamanlarda görmeye alışık olmadıkları bir tarzda (Klee'ye benzer), akademik kurallar çerçevesinin dışında, özgür bir ruhu temsili ile Sarkis'i etkileyen ve hafızasında yer eden nadir sergilerden biri olmuştur.

⁶ Zabunyan, 2010, a.g.k., s. 22.

Askerliğe başlamadan önceki bir döneminde ise bazı yazın ve felsefelerden çok etkilenmiştir. Başlıcaları: Bertrand Russell, Rabindranath Tagore, Fyodor Dostoyevski, Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre'dir. Sarkis XIX. yüzyıl sonlarına göstermiş olduğu bu ilgiyle, dünya kültürüne kozmopolit bir yaklaşımı benimsemiştir ki, Hint kaynaklarına başvurması ve eserlerinde Ajanta mağaralarında betimlenen figürlerin görülmesi, bunu daha da ispatlar hale getirmiştir.

Sarkis, 1961-1962 yılları arasında, altı ay boyunca Silahtarağa'daki askeri bir okula gitmiş, ardından Ankara'da bir buçuk yıl Kara Kuvvetleri'nde yedek subaylık yapmıştır. Askerlik zamanında resme ayırdığı vakit ise 1972 tarihli 'Operasyon Organ'daki kısa yaşamöyküsel metinde şöyle geçmektedir: *'Bu çalışma kavramına Sarkis'in yaşamında 1960'tan sonra rastlanır. O sırada, Türk ordusunda teğmen olarak Savunma Bakanlığı'nda askerliğini yapıyordu: Gün sabah dokuzda başlıyor, saat 17:30'a kadar subay olarak çalışıyor, saat 18'den sonra gece 1'e kadar mimarlık bürolarında çizim yapıyor, ardından 1:30'dan 3'e, 4'e kadar ressam bir sanatçıya dönüşüyordu.'*⁷ Çocukluk yıllarından itibaren çalışan Sarkis'in babasında ve aile yakınlarında da görülen bu çalışma disiplinin varoluşu, her gün en az bir guaj çalışma yapmadan uyuyamayan sanatçının hayatındaki sıkı düzenle paralel gelişim gösterdiği açıkça ortadadır.

1962 yılının sonunda askerliğini bitirdikten sonra mimarlık ofisinden ayrılan Sarkis, yine Ankara'da, Bayındırlık Bakanlığı'nda tasarım çizimleri yapmak üzere çalışmaya başlamıştır (Halk için Konutlar Projesi). Erken yaşta resim satarak para kazanmaya başlayan sanatçının, hala yalnız sanatıyla yaşama düşüncesi içinde olmadığı görülmektedir. 1962'den 1963'e geçiş yılları ise İstanbul-Ankara arası çalışmaları yeni perspektifler kazanması dolayısıyla sanatçının gözünde büyük önem taşımaktadır. Örnekleme gerekirse; o dönemlerde, ünlü Alman sanat tarihçisi Werner Hoffman bir konferans vermek amacıyla Ankara'ya gelmiştir. Ayrıca, bir sergide de Hoffman'ın konuk olacağını duyan Sarkis'in sanatçı bir arkadaşı da, bunun üzerine o sergide birkaç resminin bulunması için Sarkis'e teklifte bulunmuştur. Sergiye katılan ancak yer kalmadığı için guaj tablolarını yere seren Sarkis'in sahneleme biçimini gören Hoffman, bundan oldukça etkilenmiş ve ilgi

⁷ Zabunyan, 2010, a.g.k., s. 49.

çekici bulmuştur. Sarkis, daha sonra Hoffman'ın konferansına katılmasıyla onunla tanışmış ve sanat tarihçisinin tebriklerini almıştır. Bunun sonucunda, Türk-Alman Kültür Merkezi'nin müdürü, Sarkis'e galeride bir sergi açmasını önermiştir. Bu sırada Sarkis, 20 Eylül 1963'te Işıl Hanım ile evlenmiş ve beraber Ankara'da sanatçı ve entelektüellerle görüştükleri bir dönem yaşamışlar, sonra da 1964 yılında İstanbul'a geri dönmüşlerdir.

Halil Altındere ile Süreyya Evren'in birlikte hazırladığı Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat adlı kitabın giriş yazısında, Altan Gürman ve Sarkis, 1960'lı yılların başında, çalışmalarını 'Kavramsal Eğilimler'e göre düşünen ilk sanatçılar olarak geçmektedir. Altan Gürman ile Sarkis Ankara'daki askerlikleri sırasında tanışıp, arkadaş olmuşlardır. Aynı kuşaktan olan sanatçıların ikisi de, yaratımsal tavırlarını sanata kazandırmak istedikleri yeni bakış açıları çerçevesinde geliştirmiş ve birkaç ay arayla Paris'e gidip, yine benzer tarihlerde Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan mezun olmuşlardır.

Sarkis'in eşi, Işıl Hanım Müslüman bir aileden gelmektedir. Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce ve Almanca konuşabilen Işıl Hanım'ın babası, dine mesafeli yaklaşımı ile bilinmektedir. Sarkis gibi, Işıl Hanım da Fransız okulu olan Notre Dame Sion'da eğitim görmüştür. Sarkis'in bu şekliyle, açık fikirli, kozmopolit bir kültürü benimseyen bir ailenin kızıyla evlenmiş olduğu açıktır. Türkiye'de Işıl Hanım'la birlikte yaşadıkları dönemde, edebiyat, felsefe, sinema ve resim alanında büyük klasikleri ciddi bir şekilde öğrenme çabası içine girmiş olsalar da, Fransa'nın başkentinin o dönemlerde sanatsal ve entelektüel anlamda çok daha önemli bir yere sahip olması, beraberce Paris'e gitme kararını almalarında etkili olmuştur. Ancak, gitmeyi düşünürken, ne kadar kalacakları konusunda hiçbir fikri olmayan bu çift, 18 Eylül 1964'te, yanlarında yaklaşık yüz kadar guaj resimle, üç gün üç gece süren bir tren yolculuğu sonrasında Paris'e varmış ve hemen o günün akşamında Ingmar Bergman'ın 1963'te çektiği Sessizlik filmini izlemek için Sinematek'e gitmişlerdir.

1962 yılında Cezayir'in bağımsızlığını kazanması ve 1964 yılında ise ABD'nin Vietnam'a saldırılar düzenleyerek katıldığı savaşın etkisiyle, sanatçılar ve entelektüeller militarizm karşıtı bilinçlenmenin getirdiği eserler ortaya koymuşlardır. 1960'lı yıllarda Pop Art siyasetten uzak, popüler kültürden etkilenen bir sanat anlayışı olsa da, toplumun ortak tavır alması gereken durumlarda farklı

tarzda sanatsal ifadeler ile düşünceler aktarılmıştır. Fransa’da ise o dönemde öncü akım, Yeni Gerçekçilik’tir. Aynı dönemde, ön planda olan diğer bir sanat anlayışı ise Anlatılı Biçimleme (Figuration Narrative)’dir. Çalışmalarını bir akım olarak nitelendirmeyen bu sanatçılar arasından Gerard Gassiot-Talabot, Bernard Rancillac ve Herve Telemaque, Paris Çağdaş Sanat Müzesi’nde, Temmuz 1964’te, ‘Gündelik Mitolojiler’ adlı bir sergi gerçekleştirmişlerdir. Popüler kültürden de beslenmeyi amaçlarken, sadece bunu birincil kabul etmeyen sanatçılar, Vietnam Savaşı’na sık sık gönderme yaparak, dönemin siyasi durumuna başkaldıran eserler üretmişlerdir. Sarkis de, bu grubun içinde kolajlar üreterek siyasal yapıtlar ortaya koymuştur. Ancak, bu çalışmaların ana ereğindeki etik ve siyasal düşünceyle çelişkili bir şekilde koleksiyoncuların yüksek fiyat biçmeleriyle ticari nesnelere dönüşmelerinden ticari bir başarı payı almamak adına, 1967 yılından itibaren, ortamdaki uzaklaşma isteği artmıştır. Ayrıca kolaj tekniği ile sadece savaşı resmettiğini farketmesi ve asıl içeriğin savaş eleştirisinin bir tablo gibi dekoratif unsurlar haline gelmesi, siyasal yapıt üretmedeki teknik bilinçsizliğin göstergesi olan kolajı tamamen bırakmasına neden olmuştur. Böylece, 1967-1968’de direkt olarak askeri sözcük dağarcığıyla kavramsallaştırılan terimlerin, malzemeler ve nesnelere harmanlanarak biçimlerin tepkiselleştirildiği bir sanat tavrına geçmiştir. Aynı dönemde, 1966’dan itibaren tek bir odada yaşadıkları Arago Caddesi’ndeki küçük stüdyodan aynı bölgedeki, Choisy Caddesi’ndeki daha büyük bir eve taşınmışlardır. 15 Şubat 1968 tarihinde ise kızları Elvan dünyaya gelmiştir. Sarkis, baba olmanın getirdiği güzel duygulara rağmen, hem geçmişin izlerinden hem de birçok fotoğrafını çektiği Mayıs 1968 olaylarından dolayı, sert, madeni, koyu renkli biçimler üretmeyi sürdürmüştür.

Sarkis’in sanat ideolojisini oluşturan bu nesne ve maddelerin sürekliliği, 1967 yılında sergi yönetmeni olarak çalıştığı -uluslararası sanat dünyasında önemli bir yeri olan- Sonnabend Galerisi’nde gerçekleşen sanat olaylarının etkisinde biçimlendiği görülmektedir. Bu galerinin sahibi, Ileana Sonnabend sayesinde, Paris ilk defa, Andy Warhol ve Robert Morris gibi sanatçıların eserleri ile tanışma fırsatı yakalamış ve Vietnam Savaşı’nın en yoğun etkilerinin yaşandığı dönemde, Amerikan sanatının en önemli kişileri, Fransız eleştirmenlerine ve halkına tanıtılmıştır. Önceleri, yaşamını kazanmak için bu galeride çalışan Sarkis, Nisan 1970’ten sonra ‘Mekano+Katran’ adında bir yerleştirmesinin öncülük ettiği sergilerini yine bu

galeride açmaya devam etmiştir. Bu çalışmalarındaki görsel ve plastik sertlik de, yine dönemine uygun olarak siyasal bir bakış açısıyla oluşturulmuştur.

Sanatçı, 1971 yılında çalışma yoğunluğunun en fazla hissedildiği atölye olan, Vergniaud Sokağı'na taşınmıştır. Bu atölye ile Sarkis'in çalışma mekanına olan ilgisinin biraz değişikliğe uğradığı görülmektedir. Diğer atölyelere göre daha büyük, geniş ve özerk olan bu mekanın büyümesi, tüm aile bireylerinin (6 Ağustos 1973'te, Sarkis'in oğlu Dork doğmuştur.) yaklaşık 40 yıl boyunca, burada beraberce yaşamalarında etkili olmuştur. Sarkis, 1968-1973 tarihleri arasındaki çalışmalarında kendi deyimiyle bir 'soluma'ya yönelmiştir. Ses ve ses boşluklarıyla yaratılan durak ve tonlamaların zihinsel ve uzamsal yankılarını oluşturan çalışmalarda, kayıt ya da yayın aletlerinin kullanılması (bantlara sanatçının sesinin veya başka seslerin kaydedilmesi) bu solumanın nedenini açıkça ortaya koymaktadır (Fırtına Draması, Silah Metal, Pont des Arts'ın Üstünde Havlayan Köpekler yerleştirmeleri). 1974'ten sonra ise artık soluğunu tutan Sarkis'in, Black-out (karartma-askeri bir terim) düşüncesine göre şekillenen çalışmalarında, bir bekleyiş sezilenmektedir. Askeri anlamda bir saklanma gerekliliğini vurguladığı tehlikelere karşı korunmanın ardında sergilenmeyi, yorumlanmayı, fotoğraflarının çekilmesini bekleyerek bir arada atölyede duran bu yapıtlar, aynı zamanda bir kurtun avına saldıracağı ana hazırlanırken en sessiz halini koruması gibi aktifleşecek potansiyellerini içlerinde bulundurmalarıyla özdeşleştirilmektedir.

Strasbourg'da Ecole des Arts Decoratifs'de (Dekoratif Sanatlar Okulu) sanat bölümünü kurup yöneticiliğini yapan Sarkis, 1980-1990 yılları arasında ders vermiş ve buradaki kural ve sınırlamaları da eleştirmiştir. 1997'de Sache'deki Calder atölyesinde kaldığı zamanlarda ise yüzlerce film (video yerleştirmeleriyle beraber) ortaya koyması, filmlerin esin kaynağı olan çocukların eserlerine katılmasıyla başlamıştır. Sarkis için çok değerli olan çocukların sanatına girişi, kızı Elvan'dan kendi avucuna keçeli kalemle bir cezve çizmesini istemesi ve kızının daha acemi olduğu sıralarda keman çalarken çıkarttığı o tiz ve pes sesleri kaydetmesiyle; oğlu Dork'a ise havlayan kurt köpeklerini yorumlatması ve Kaptan Sarkis'in Yolculuğu yapıtındaki geminin bir bölümünü çizdirmesinden başlayarak, torun sahibi (24 Şubat 1995'te, ilk torunu Meena; 29 Ekim 2003'te ise ikinci torunu Lilly doğmuştur.) olmasıyla da güçlenerek günümüze kadar devam etmiştir. Son yirmi yılda, Sarkis'in

çocuklarını, renk ve malzemelerin kullanımında, çocuklar tarafından tasarlanan ve giyilen giysilerin yer aldığı çalışmalarda ve 'Su İçinde Suluboya' tekniğiyle adlandırdığı atölyesinde görmekteyiz.

Sanatçının suluboya ve guajlarla başladığı sanat serüveni, 1963'te son tuvalini yapmasıyla geleneksel resim türünü bırakıp⁸ kolaj çalışmalarına başlamasını takip ederken, 1967'den sonra da metal plaklar, levhalar, katranlı rulolar, elektrik akımını geçiren parçalar, teller, ses kayıt cihazları, teyp bantları, su ve neon ışıklar gibi çeşitli birçok malzemenin enstalasyonlarda kullanılmasıyla devam etmiştir. Sanat-mekan, yapıt-izleyici ilişkisi kurma, siyasi eleştiri, sanat kurumlarına ve müzelere eleştiri gibi yaklaşımların baskın olduğu 1960'lı ve 1970'li yıllarda benimsediği bu sanat anlayışını ise günümüze kadar taşımıştır. Bellek ve zaman ilişkileriyle yeni bağlamlar yarattığı 'leitmotive'leri ile çocukları sanatına dahil etmesi de, onu biricik ve özgün kılan değerli kavramlar olmuştur.

1967'de katıldığı Paris Bienali'nde resim dalında aldığı birincilik ödülünün ardından, sayısız kişisel ve toplu sergi gerçekleştiren Sarkis Zabunyan, Türkiye'de yaptığı işler ve diğer sanatçılarla olan etkileşimi ile döneminin öncü sanatçılarından biri haline gelmiştir. Fransa'da Joseph Beuys sayesinde tanınmış bir isim olan Sarkis, Türkiye'deki ilk sergisini, 'Serko imzalı 1961-1962'den Guajlar' adıyla, 1983'te Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir.

Halen Paris'te yaşayan sanatçının, Türkiye'de gerçekleştirdiği diğer önemli sergilerden⁹ bazıları şunlardır: 1985 yılında 'II. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' adlı sergiye katılmıştır. En kapsamlı ilk sanatsal etkinlik olan 1986'da, Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşen 'Çaylak Sokak' adlı sergisi; 1987'de, Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'nin ilki olan 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' adlı sergide, 'Ayasofya Hamamı'nda Raks' işi; 1989'da II. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, 'Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize' adlı çalışması; 1989'da, Maçka Sanat Galerisi'nde, 'Savaş Meleşği' adlı sergisi; 1993'te Maçka Sanat Galerisi'nde, dördüncü kişisel sergisi olan '19380-19930' adlı çalışması; 1993'te Ankara Zon Galeri'de,

⁸ 1969'da Harald Szeemann'ın Bern Kunsthalle'de düzenlediği 'When Attitudes Become Form; Works-Concepts-Processes-Situations-Information' ('Tavırlar Biçime Dönüşünce; İşler-Kavramlar-Süreçler-Durumlar-Bilgiler') sergisine katılmış olması, onun geleneksel bir tavırdan uzaklaştığının göstergesidir.

⁹ R. Öztürk (2008). Sarkis. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde, (Ed: İpek Duben, Esra Yıldız), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 53-71; <http://www.sarkis.fr/en/expographie-complete/> (Erişim tarihi: 29.11.2016) kaynaklarından Sarkis Zabunyan'ın Türkiye'de gerçekleştirmiş olduğu sergiler hakkında veriler alınmıştır.

'Ankara'dan Bugüne' adlı retrospektif nitelikteki sergisi; 1995'te Orient/ation temalı IV. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, Antrepo Gümrük Binasının üst katında bulunan 'Pilav ve Tartışma Yeri' adlı işi; 2001'de Sabancı Kasa Galeri'de, 'Ses... Ses... Ses...', 'Bir Okul' adlı projesi ile Maçka Sanat Galerisi'nde 'Karışık Retrospektif' adlı sergisi; 2005'te Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde, 'Sarkis: Bir Kilometre taşı' adlı sergisi; 2007'de X. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, 'Sinan Louis Kahn' adlı işi ile Portakal Sanat ve Kültür Evi'nde 'İmzalı Anonimler' sergisi; 2009'da İstanbul Modern'de 'Site' adlı sergisi, 2010'da Galerist/Galatasaray'da, 'Opus' adlı sergisi ile İstanbul Kazım Taşkent Galerisi'nde 'Bir İkona' adlı sergisi; 2011'de İstanbul Hasköy İplik Fabrikasında, 'Hasköy Altın İskele' adlı sergisi ile Galerist Akaret'te 'Depo Sergi'; 2013'te İstanbul Galeri Manâ'da, 'İkiz/Gökkuşığı' adlı sergisi ile Arter'de 'Cage/Ryoanji Yorumu' adlı sergisi; 9 Mayıs-22 Kasım 2015 tarihleri arasında Venedik Bienali 56. Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonu'nda, 'Nefes' adlı sergisi; 2016'da Ariel Sanat'ta 'Bellek ve Sonsuz için Kitaplık (İkiz)' adlı sergisi; 2017'de Dirimart Dolapdere'de 'Ayna' adlı sergisi ile Riverrun'ın 'Bunker Sergileri'nin ilki olarak açılan 'Sarı Nokta' sergisidir.

Sarkis Zabunyan'ın sayısız sergilerinden diğerleri, Louvre Müzesi (Fransa), MOMAC (İsviçre), Guggenheim Museum (ABD), Musée d'Art Contemporain (Fransa) ve Centre Georges Pompidou (Fransa) gibi birçok ünlü sanat merkezi, müze ve galerilerde de sergilenmiştir.¹⁰

¹⁰ Sarkis Zabunyan'ın tüm sergileri hakkında detaylı bilgi için bkz: <http://www.sarkis.fr/en/expographie-complete/> (Erişim tarihi: 22.01.2017)

3. SARKİS'İN BEŞ ELEMENTİ

3.1. Su: Suluboya Resimlerden Su İçinde Suluboyaya

Sarkis Zabunyan'ın resim sanatına, suluboya ile başladığı 1955'ten günümüze kadar vazgeçemediği bir malzeme olarak sanatının ilk elementi su olduğu söylenebilir. Suluboya resimlerinin yanında, guaj ve yağlıboya resimler de sanatını renklendiren diğer malzemeler olmuştur. Ancak, 1963'te son tuvalini yapması, sanat anlayışının değişen yönünde suluboya kullanımının işlevini de değiştirmiştir. Eskiden resim yapma aracı olarak kullandığı suluboya artık uçucu, dağılan ve yayılan bir görsel etki yaratan özellikleri ile sergi mekanında kullandığı birçok malzemenin oluşturduğu çok çeşitlilikten sadece biri haline gelmiştir.

Sanatçı suluboyanın birçok işlevinden yararlanır. Desen çizimleri nasıl bir öntaslak çalışması ise suluboya da Sarkis için, düşüncelerini hızlı not alma aracı olarak işlerinin taslağını oluşturmada verimli bir araçtır. Farklı titreşimlerle yön değiştiren düşüncelerin yakalanması, suluboyanın hızla çalışılması gereken bir malzeme olma özelliğiyle eşleşmekte ve suluboyanın uçuculuğu ile düşüncelerin uçuculuğu kaynaşmaktadır. Kağıt üzerine işlenen bu suluboyalar, Sarkis'in 1968'de yaptığı sınıflandırmasıyla üçe ayrılır: 1. Tasarı çizimleri: heykellerin krokileri, enstalasyonların çizimleri, not defterlerindeki yazılar, çizimler ya da suluboyalardan oluşan ve asla sergilemeye, satışa açık olmayan 'sergi düşleri'. 2. Bir enstalasyon içine giren ve heykellerle bütünleşen suluboyalar. 3. Tamamen özerk işlerden oluşan suluboyalar.¹¹

Heykelle bütünleşen suluboya çalışmalarına örnek oluşturan ve Fransa'da Villeurbanne Müzesi'nde gerçekleşen 'Kaptan Sarkis'in Hazinesi' (1985) adlı sergide 10 ayrı mekana 10 ayrı heykel davet edilmiştir.¹² Sarkis'in en bilinen heykellerinden biri olan 'Lulu' (Alban Berg'in bir operasının isminden esinle, bu operanın tümünün kayda geçirildiği ses bantlarının demir bir strüktüre yığılmasıyla oluşturulan ses heykeli) mekanların birinde tam ortaya, yeşil ve kırmızı ışıkların etkisi altında yerleştirilmiş; aynı mekanın duvarlarına ise 9 suluboya asılmıştır. 'Lulu'nun diğer mekanlardaki 9 işe baktığı gibi, diğer 9 mekandaki her bir heykel de diğer işlerle

¹¹ B. Madra (Kasım 1991). Sarkis 'İş'lerini Anlatıyor. *Arredamento Dekorasyon*, S. 31, s. 112.

¹² Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 111.

buluşturulmuştur (Görsel 1). Bu suluboyalarla mekan duvarları ortadan kaldırılmış, her bir iş birbiriyle etkileşime açık halde derin sohbetlere dalmışlardır.



Görsel 1: Kaptan Sarkis'in Hazinesi, 1985, Villeurbanne Müzesi, Fransa.

Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1985-les-tresors-du-capt-sarkis/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

Birinci grupta yer alan görsel rüyaların gerçekleşen örneklerinin sunulduğu 'Ankara'dan Bugüne' (1993) adlı sergideki suluboya eskizler ise sergi öncesinde galeride hazırlanarak mekan bir atölyeye dönüştürülmüş ve aynı zamanda birinci grubun dokunulmazlık ve özel alan ilkesine sadık yeniden üretimin özgür ve nesnel alanına geçiş sağlanmıştır (Görsel 2).



Görsel 2: Ankara'dan Bugüne, Ocak 1993, Zon Galerisi, Ankara.

Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1993-ankaradan-buguene/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

Böylelikle ikinci gruba daha yakın duran retrospektif nitelikteki bu sergide, sanatçının Ankara'dan uzakta geçirdiği 30 yıl içinde Paris, Sidney, Cambridge, Berlin, Floransa, Sao Paolo, Edinburg¹³ gibi şehirlerde gerçekleştirmiş olduğu sergilerinin suluboya resimleri dikdörtgen bir tahta platform üzerine bıçakla tutturulmuştur. Platformun merkezindeki suluboya resimde yer alan biri kırmızı, diğeri yeşil olan iki eli çevreleyen on dokuzuncu yüzyıl Japon kaplanı ve demirci heykeli gibi sergi görüntüleri, tek bir anda yukarıdan bırakılmış gibi duran bıçakların üstünde yazılı olanlara ve rastlantısallığa ters şimdiye taşınmıştır.¹⁴ Şöyle ki, elliye yakın serginin yapım yılı ve yerleri yazılı her bir bıçağın ilgili sergi görüntüsünde konumlandırılarak kurgulanan sahne tasarımında yer alan tüm nesne veya biçimler kendi özel geçmişleriyle beraber merkezde simgelenen sanatçı elinden farklı geçmişlerde çıkan işlerin otobiyografik gücüyle şimdiye ulaşmıştır. Geleceğe de itelenen fikrini veren suluboya kutusu ise mekanın küçük havuzunda bir sal gibi yüzmeye bırakılmıştır.¹⁵ Suluboyanın uçuculuğunun aksine sanatçı belleğinde en çok yer etmiş bu görüntüler bıçakla sabitlenerek, kalıcı izler sergi mekanında yaratım sürecinin sürekliliği içinde izleyici ile paylaşılırken, bu resimleri gerçekleştiren boyaların bitmemişliği, gelecek görüntülerin habercisi olarak alımlamaya açık hale getirilmiştir.

Sarkis'in son grubuna dahil edilebilir olan '103 Suluboya'sı, ilk kez 1989 yılının Mart ayında Strasbourg'daki sergisinde ortaya çıkmıştır (Bu serginin görseline ulaşamamıştır). Özerk işler gibi görünen bu suluboyalar, Paris-Strasbourg gidiş-geliş trenlerinde (1980'de Strasbourg'da sanat kürsüsü kurduğu zamanlar) gece düşleri betimlemeleri olarak gerçekleştirilmiştir. Ancak bu gece işleri, özellikle 1983'ten sonra farklı görüntülerin çağrıldığı farklı karelerde; bazen bir Paradjanov filminden sonra, bazen de sevilen bir sanatçı arkadaşın ölümünden -Beuys'dan, Benjamin'den- sonra belleği canlı tutma girişimleri olarak gelecekte buluşmalar yaratmak üzere icra edilmiştir. Böylelikle, başlangıcı 1959 yılına uzanan solumaları farklı tüm bu suluboyalar, her ne kadar 1963-1976 yılları arasında nefeslerini tutsalar da, bu sessiz bekleyişin 1982'de sona erdiği görülür.¹⁶ Sarkis'in kendi

¹³ R. Öztürk (2008). Sarkis. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde, (Ed: İpek Duben, Esra Yıldız), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 66.

¹⁴ S. Sağlam (Nisan 1993). Ankara'dan Bugüne Sarkis. *Hürriyet Gösteri*, S. 149, s. 44-45.

¹⁵ K. Özsezgin (Şubat 1993). İnsan ve Üretim Biçimi Olarak Sanat. *Milliyet Sanat*, S. 305, s. 48.

¹⁶ Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 112.

deyimiyle, obje-nesne, mekan-kavram ya da enstalasyonla ilgilenenlerin resim, suluboya sanatına karşı olduklarının düşünülmesinin yanlış çıkarımlar¹⁷ olabileceği vurgusuna paralel, onun sanatında güçlenen suluboya kullanımı da, her zaman yenilenerek farklı icra alanları oluşturur. Suluboyaya batırılmış parmak izlerinden oluşan mimari planlar, yansımali yüzeylerdeki renkli parmak izleri ya da renkli vitraylar, 'Suluboya Havuzları',¹⁸ suluboyaların çerçeveleriyle konuştukları 'Sarkis İkonaları'¹⁹ suluboya çalışmalarının güncel yorumlarından sadece birkaçıdır.

Suluboyayı kağıt üzerindeki görselliğinden kurtararak maddeselliğini hafıza ve bellekle ilişkilendirilmiş halde yerleştirmelerindeki nesne ögesi dışında, videolarında da kullanmıştır. Sarkis, 1997-1998 yıllarında Saché'deki Calder Atölyesi'nde çektiği 25 filmde (yaklaşık 200 filmi bulunan sanatçının 'Başlangıçta' adıyla başlayan erken dönem film serisi) -25 Films de Sache- bazı karelerde suluboyayı, su içinde, kağıtta, elde veya farklı nesnelere birlikte görüntüleyerek suluboyanın maddesel nitelikleriyle oynamıştır (Görsel 3-6).



Gör. 3: Başlangıçta, Hazine- 25 Filmde 17'incisi, 4' 30". **Kaynak:** Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 79.



Gör. 4: Başlangıçta, Kafa-25 Filmde 18'incisi, 2 dakika 40 saniye.²⁰

Plan-sekans tekniğinin zorluğunda çekilen filmlerde, avuç ayasının bazen bir sahneye; parmakların da bazen birer oyuncuya dönüştüğü kareler, rengin suyla dansını yeniden alevlendirirken, eski-yeni, litürjik-gündelik her türlü malzemenin

¹⁷ Madra, a.g.k., 1991, s. 112.

¹⁸ Sanatçı, 2003 yılında İtalya'nın Poggibonsi kentinde, Arte all'Arte etkinliği çerçevesinde 'Suluboya Havuzu' adlı bir tasarım gerçekleştirmiştir. Bu havuz, Carrara'da Bianco Michelangelo mermerinden yontulmuştur. 12'nin katları şeklinde ölçüleri olan havuzun çapı 192 cm, yüksekliği 72 cm'dir. Merkezdeki büyük havuzun çevresinde daireler oluşturan 24 cm çapında 12 küçük havuz vardır. Bknz:(Kasım 2003). Sarkis'ten Suluboya Havuzu. *Arredamento Mimarlık*, S. 100+63, s. 36-38.

¹⁹ Sarkis, 1985-2009 yılları arasında suluboya, kolaj ve fotoğraf gibi ifade araçlarıyla gerçekleştirdiği 'İkonalar'da resimlerdeki imgeler kadar imgeleri taşıyan çerçevelere de odaklanır. Bknz: A. Antmen (Yaz 2010). Balığın Suyunu Temizlemek. *P Dünya Sanatı Dergisi*, S. 52, s. 35.

²⁰ Kaynak için bkz: <http://www.sarkis.fr/qla-miniature-et-le-filmq-entretien-par-erik-bullot/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)



Gör. 5: Başlangıçta, Giriş-25 Filmden 22'incisi, 3 dakika 40 saniye.²¹



Gör. 6: Başlangıçta, Haykırış- 25 Filmden 23'üncüsü, 3 dakika 5 saniye.

Kaynak: Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 35.

eşlik ettiği yeni bir dil doğurmuştur. Suluboyayı sert bir nüfuz alanından doğası olan suya döndüren yaratımsal tavır, her yeni göze farklı anlam ve kavram okumaları sunmuş; alımlayıcısında oluşan izlenimler, belleksel süreçte daha da farklılaşıp, çeşitlenmiştir. Renk ve suyun, yoğunluk, yansıma, kaynama, geçme, itişme, uzlaşma kaynaklı akışkan oyunun adı: 'Su İçinde Suluboya' olan bu yeni tekniğin filmlerde izlenilebilir olmasıyla birlikte, yönetmeni ve senaristi: 'Suya Yazı Yazan Sanatçı' tarafından 'Sarkis Atölyesi'nde uygulamalı olarak katılımcılara öğretilen bir etkinlik haline de getirilmiştir.

Suluboyanın maddesel özelliklerinden yararlanan sanatçının, zaten bir resim tekniği olan suluboyayı daha da farklılaştırarak başka bir boyutta geliştirdiği bu teknikte ise su dolu beyaz bir kap, sadece üç renk: sarı, kırmızı, mavi ve bir fırça kullanılmış; her rengin farklı hızlarda yol alması ile dipte görülen şekillerin farkındalığını yaşatma ve yazıldığı anda kaybolan su üzerindeki yazıları ölümsüzleştirme çabası amaç edinilmiştir (Görsel 7, 8).



Gör. 7: Çocuklar için özel tasarlanmış suluboya kutusu, 2010. **Gör. 8:** Sarkis, su ve üç renk, 2010. Her iki görsel de Passages sergisinden, Centre Pompidou, Sanatçı ve Gallery Nathalie Obadia izniyle.

²¹ Kaynak için bkz: <http://www.sarkis.fr/qla-miniature-et-le-filmq-entretien-par-erik-bullot/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

Suluboya ustasının, özellikle son yirmi yılda çocukları, renk ve malzemelerin kullanımına, çocuklar tarafından giyilen rengarenk giysilerin tasarlandığı çalışmalara kattığı görülmektedir. Bunun dışında, suluboyanın çokrenkliliği ve akıcılığı ile bu tekniğin çocukların ruhuyla özdeşleşmesi gibi etkenler de çocukların 'Su İçinde Suluboya Atölyesi'ne katılmasına davetiye çıkarmıştır (Görsel 9). Bu atölyede Sarkis, tekniği çocuklara anlatarak renklerin hızının verdiği özgürlük ve heyecan gibi güzel duyguları onlarla paylaşmasının yanı sıra suluboya resimlerden, 'Su İçinde Suluboya'ya akan yolda ilk elementi olan su ile arasındaki bağın devamlılığının sonsuzluğunu da yaşamıştır (Görsel 10).



Gör. 9: Pasajlar sergisi kapsamında 'Su içinde Suluboya Atölyesi', 2010, Centre Pompidou, Paris. Sanatçı ve Gallery Nathalie Obadia izniyle.



Gör. 10: Sarkis, çocuklara 'Su içinde Suluboya' tekniğini anlattıktan sonra onları izlerken, Pasajlar-Passages, 2010, Centre Pompidou, Paris. Sanatçı ve Gallery Nathalie Obadia izniyle.

3.2. Işık: Neon Dışavurumculuğu

1968-69 yıllarında su ve ışığı tehlikeli işlerde bir araya getiren sanatçı, rezistans ve katranlı rulolarla birlikte yardımcı öge olarak beyaz neonları, ışığın ısı işlevinden yararlanmak üzere kullanmıştır.²² Beyaz neonlarla soğuk-sıcak, yanma-donma ilişkisini vurguladığı işlerden, 1979'da ilk kez renkli ışıklara, aydınlatmalara yönelmiştir. Böylelikle, Sarkis'in ikinci elementi olan ışık, suluboyayla benzer işlevlerde kullanılmaya başlanmış ve sadece etki alanları farklılık göstermiştir. Sergilerinde sıkça kullandığı renkli ışıklar ve neonlar artık sergi mekanını boyarken, suluboya ise kağıdı renklendirerek sergi mekanının öğelerinden biri haline gelmiştir. Sanatçının bazı çalışmalarında ışıklar, sergi mekanına direkt etkide bulunurken kağıttaki suluboya veya nesnedeki su dolaylı bir etki bırakmaktadır. Bu etki derecelerine bakacak olursak, Sarkis renk yoğunluğunun suyun içinde azalması gibi, ışığın nesnelere ve mekan üzerindeki azalan-artan yoğunluğuyla ilgilenmiştir.²³

İlk kez tamamen renkli ışıklarla aydınlatılan 'Dekor Heykelleri' (1982) sergisi²⁴, ışığın mekan ve nesnelere üzerindeki yayılımına iyi bir örnek oluşturmaktadır (Görsel 11). Sarımsı bir döşemeye kaplı yerden kesilen parçalar,



Gör. 11: Dekor Heykelleri, 1982, Eric Fabre Galerisi, Paris. **Kaynak:** Zabunyan, **a.g.k.**, 2010, s. 74.

heykelleri dış etkenlere karşı koruma altına almış ve onları ısıttığı için gerekenden fazla olan ışığı bünyesine almadan uygun nefes düzeyleri yakalanmıştır. Farklı biçimlerde olan bu yerleştirmelerden K harfindeki ahşap heykel (K, Kriegsschatz-

²² 1969 yılında, Harald Szeemann'ın 'When Attitudes Become Form' (Biçimler Tavra Dönüşünce) sergisinde, Sarkis elektriği ileten katranlı ruloları, su içine yerleştirmiştir.

²³ Sarkis: Işık bir mekanın nasıl havasıyla karışıyor, boya da suyla karışıp kağıda yayılıyor. Bknz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 112.

²⁴ Paris'te Eric Fabre galerisinde gerçekleşmiştir. Bknz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 108.

Savaş ganimeti kelimesinin ilk harfi) yere dik, üstü yer döşemesi kaplı halde ayakta dururken, yerde gölgesi gibi yansıyan başka bir K, kırmızı ve yeşil ışıkların nüfuz alanlarına girmiştir. Mekandaki döşemenin zeminden ayrılmadan nesnelere örtmesiyle mekan-nesne ilişkisinde bir bütünlük anlayışına gidilmiştir. Gölgenin renksizliğinin aksine ışıkla boyanan yerdeki K ise bu şekliyle çok renkli bir gölge oluşturmuştur. Barok ışık-gölge oyunlarını sorgulatan bu düzenleme, her nesnenin-nesnin farklı auralara sahip olduklarını ve aynı ışık, ısı altında sergilenemez oluşunu dile getirir bir nitelik kazanmaktadır.

Bahsettiğimiz etkilerin dışında, ışığın izleyicide, bazı kavramlar üzerinde vurgu yaratmak istenircesine kullanıldığı hissi oluşmaktadır. Bu yüzden de, Sarkis'in çalışmalarında bu his, yani benim adlandırmamla neon dışavurumculuğu farklı şekillerde yansıtılmaktadır. Örneğin, 17. Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı'nda (1990 yılındaki FIAC'ta) Sarkis'in resim çerçevelerinin üzerine yerleştirdiği neonlu lambalardan oluşan küçük kolajları ile kent isimlerine ilişkin gezi izlenimlerini aktardığı kompozisyonları yer almıştır.²⁵ Neonun nesne üzerindeki etkisinden mekan ve zamanla olan iletişime geçen 'Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize'²⁶ adlı işinde ise işlevselliğinden dolayı mekana yüklenen 'hazine' ismi, hem Sarkis'in kişisel ve sanatsal sözcük dağarcığında keskin bir yeri olmasıyla eşleşmekte, hem de geçmişte farklı kültürlerle ait maddi değeri yüksek hazinelerin, gelecekte kültürel ve sanatsal değerler olarak evrensel manevi bir hazineye dönüştürülmesiyle paralellik göstermektedir (Görsel 12, 13). Mekanın içindekilerle birlikte kendisinin de yaşayan bir hazine olarak şimdiye taşınmasını sağlayan bu transformasyon, binanın 1/10 ölçeğindeki demir konstrüksiyonun tam merkeze konumlandırılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Mekanın tüm mimari unsurlarını taşıyan küçültülmüş modele²⁷, kırmızı neonlarla ışık ve ısı kazandırılmış ve kubbenin altında sarkan bir avize fonksiyonuyla, mekan etkileşime açık hale getirilmiştir. Kırmızının, canlılık ve

²⁵ Kaya Özsezgin, 'Paris'te 'FIAC' ve Picasso Sergileri' başlıklı yazısında, Sarkis'in bu sergi kapsamındaki neonlu işlerini, 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşen 'Çaylak Sokak' adlı kişisel sergisi ile I. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1987) yer alan işlerinden farklı ve yeni sanatsal deneyimler olarak ayırmıştır. Bknz: K. Özsezgin (Aralık 1990). Paris'te 'FIAC' ve Picasso Sergileri. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 253, s. 34. Sarkis'in işlerini anlattığı metinde yer alan 'Son zamanlarda, çerçevelerinin üzerine neonlu yazılar konmuştur' alıntısı da, sanatçının 1990 yılının başlarında yeni neon düzenlemeler gerçekleştirdiğini desteklemektedir. Bkz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 112.

²⁶ II. Uluslararası İstanbul Bienali (25 Eylül-31 Kasım 1989) kapsamında 'Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat' konulu bölümde oluşturulan sergiler için Ayasofya Müzesi, mekan olarak yararlanılan yerler arasına girmiştir.

²⁷ Daha sonraları İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın yeni binası (Şişhane'deki Deniz Palas) için yeniden üretilen avize, mekanın giriş koridoruna asılmıştır.

yaşam taşıyan özelliğiyle avize, mekanın kalbi gibi atmaya başlamış ve zamanında mermerlerle kaplı olan soğuk mekan, kan dolaşımı için bulduğu gerekli ısıyla tekrar nefes almaya başlamıştır.²⁸



Gör. 12: Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize, 1989, iç mekan, demir kafes, kırmızı neon, Ç: 118 cm, Y: 220 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1989-ii-biennale-istanbul/> (Erişim tarihi: 22.01.2017)



Gör. 13: Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize, 1989, dıştan görünüm, demir kafes, kırmızı neon, II. Uluslararası İstanbul Bienali
Kaynak: Öztürk, a.g.k., 2008, s. 62.

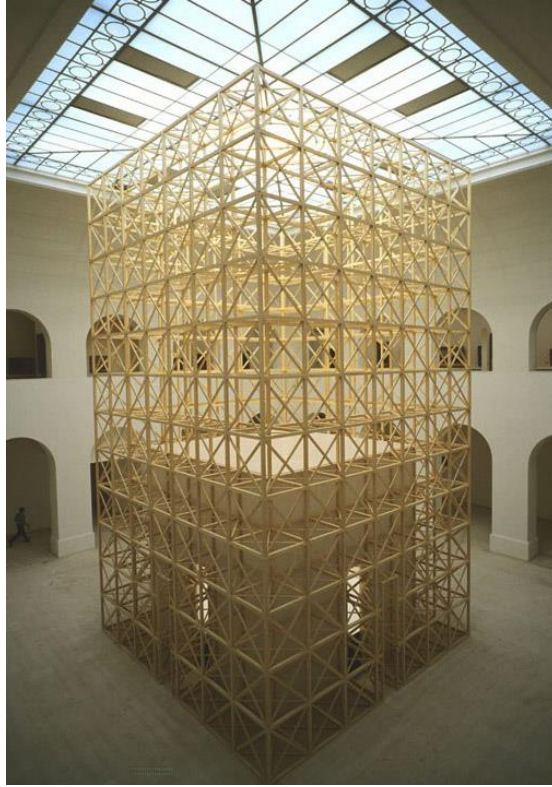
Tekrarlama ve küçültme temalarıyla 'Mekan içinde mekan' yaratarak, yapının (Skevophylakion) tarihi önemini günümüzde de sürdürmeye çalışan Sarkis, Ayasofya'nın ikonografik dilinden esinlendiği bir mozaikle sadece mekanın değil, içindekilerin de birer hazine olabileceğini dile getiren kavramsal bir tutarlılık sergilemiştir. Ayasofya'nın güney kapısı üzerindeki bu mozaikte, ortada yer alan Meryem Ana, kucağında çocuk İsa'yı taşıırken betimlenmiştir. Meryem'in sağında ise, İstanbul kentinin maketini ona ve oğluna sunan İmparator B. Konstantin yer alırken, solunda Ayasofya'nın maketini sunan İmparator Justinianos görülmektedir.²⁹ Ayrıca, Bizans mozaiklerinin arka fonunda kullanılan altın sarısının 'iç ışığı' simgelemesi, yapıta bir ışık katması gibi kırmızı neonların da, benzer işlevlerde ilintili bağlamlar kurmak üzere tercih edildiği söylenilebilir.³⁰ Şöyle ki, belleğin dışavurumu sonucunda Sarkis hazinesinden çıkmış kişisel bir ışık olan kırmızı avize, Bizans hazinesine eklenerek kültürel belleği yaşatmada mekanın iç ışığı, iç sesi olmuştur.

²⁸ N. Sönmez (Eylül 1989). Sarkis, Ayasofya Hazinesi ve Andre Chenier. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 224, s. 30.

²⁹ Öztürk, a.g.k., 2008, s. 62-63.

³⁰ Sönmez, a.g.k., 1989, s. 30-31.

Kırmızı avize ile mozaik ilişkisinde gerçekleşen görünür kılmanın/ön plana çıkarmanın, bir başka sergide sanatçı müdahalesiyle nasıl mekanın iç ışığına set çekilip saklanmaya evrildiği ise Nantes Güzel Sanatlar Müzesi'nde izlenebilmektedir. Bir tekniği, zıt kavramlar ve ilişkiler doğurmak üzere farklı şekillerde ustalıklarla kullanabilen sanatçı, 1997 yılında gerçekleşen 'Başlangıçta, Işığın Sesi, Varışta' adlı bu sergide ³¹, yapay ışıklarla sağladığı vurgulamanın aksine doğal ışığın mekana ait unsurları görünür kılmasında kısıtlamalara gitmiştir (Görsel 14).



Görsel 14: 'Başlangıçta, Işığın Sesi, Varışta', 1997, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1997-au-commencement-le-son-de-la-lumiere-a-larrivee/> (Erişim tarihi: 22.01.2017)

Müzenin orta mekandaki (patio'daki) iç ışığını oluşturan tavanda yer alan camdan panellerin altına 14 m yüksekliğinde ahşap bir iskele dikmiştir. Yerin kalıcılığına inat iskelenin geçiciğiyle kurulan bu yerleştirme, 7.70 m x 7.70 m kare bir taban üzerine oturturulmuş ve 1 m kalınlığında saydam duvarlarla çevrilmiştir. Bizim odak noktamızı oluşturan mozaik ve ışık ilişkisinde yaratılan saklanma bağlamı da bu tabanda, müze mimarisine ait 5.50 m x 5.50 m ölçülerindeki mozaığın üstünün alçı

³¹ A. Köksal (2009). Sarkis'in Bir Yerleşmesi Üzerine Okuma Denemesi. *Anlamın Sınırı* içinde, İstanbul: Mas Matbaacılık, s. 161-168.

plakayla örtülmesiyle başlamaktadır. İskeletin içinde bir hücre oluşturan kare mozağin yüzeyleri mozaikten yüksek bir şekilde alçı plakalarla çevrilmiş ve üstteki alçı plaka ile mozaik arasında bir boşluk, geçiş alanı oluşturulmuştur. Bu plakaların üstünden ve yanlarından açılan deliklerle de ışığın kısmı geçişi sanatçının izin verdiği ölçüde sağlanmıştır. Böylece, Hazine Dairesi'ndeki avizesiyle ve bu ışığın rengi ve ısı gücüyle mekanı ayağa kaldırabilen Sarkis, teknik uygulamaların mimarının kültürel öğeleriyle kurduğu ilişkinin bir Bizans mozağini görünür kılabilceği gibi ışığın nüfuz alanının indirgenmesiyle o manevi değerlerin yok olabileceğine de işaret etmektedir.

Işık, atmosferik bir olay olarak işleri üzerindeki etkisini değerlendirdiği 'Gece Sahneleri, Gündüz Sahneleri'³² (1992, Centre National d'Art Contemporain) adlı sergisinde ise ışığın anlamını sorgulatan gündüzün doğallığına, gecenin yapaylığına gönderme yapmıştır (Gösel 15). On farklı işinin yer aldığı bu sergide, yeşil ve kırmızı neonlar kullanarak, doğal ve yapay ışığın birlikteliğinde zamanın geçiciliğini vurguladığı gece ve gündüz sahneleri oluşturmuştur. Karanlığı aydınlatan, ışığa ışık katan neonlarla günün farklı zaman dilimlerinde başkalaşan işlerin eşliğinde, sergiyi en anlamlı, en çarpıcı hale getiren anın yakalanma arzusu doğmuştur.



Gör. 15: 'Gece Sahneleri, Gündüz Sahneleri', 1992, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1991-scenes-de-nuit-scenes-de-jour/> (Erişim tarihi: 22.01.2017)

³² <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16623/001510530006.pdf?sequence=1>
(Erişim Tarihi: 22. 01. 2017)

Işığın zamanla ilişkilendirilerek farklı malzemelerle de bir araya getiren Sarkis, yarattığı gece ve gündüz sahneleri imgesinin dolaylı anlatımıyla ışığın dönüştürücü gücünü vurgulamıştır. Işığın, imge yaratmadan etkin bir biçimde malzemede duyumsatmak üzere yararlandığı vitraylar ise Batı mimarisinin sembolik anlamlar içeren ışık kaynakları olduğu kadar, Sarkis mimarlığında da, incelikli yeri olan gün ışığının geçiş unsurlarını oluşturan malzemelerdir. Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi'nde 2000 yılında gerçekleşen '21.01.2000-09.04.2000' adlı sergide, vitray ve neon kullanımının farklı ve benzer işlevlerinden bahsetmek olasıdır (Görsel 16). Eskiden depo olarak kullanılan Bordeaux Müzesi, Fransız sömürgeleriyle yapılan mal alışverişinin gerçekleştiği bir ticaret merkezi olarak 1822-24 tarihleri arasında Claude Dechamps tarafından tasarlanmıştır.³³ Mekan ve yerlerin her zaman tarihi geçmişine duyarlı tasarımlar gerçekleştiren Sarkis de bundan etkilenmiş olacak ki, ticari alışveriş yerine kültürel alışverişin yapıldığı bir yapı konsepti geliştirmiştir. Mekanın büyük nefinde alçak tahta platformlardan oluşturulan on yedi sahnede Azeri, Ermeni, Çeçen, Özbek, Afgan, Tunus, Fas, Cezayir, Hint, Pakistan, Türk, Kürt, İran, Irak, Tibet, Kafkas, Romen gibi farklı kültürlerle ait halı ve kilimler serilmiştir. Ayrıca, televizyonların da bulunduğu bu sahnelere oturup, filmleri (daha önce de bahsi geçen Sarkis filmleri) izlemek için seyircilerin ayakkabılarını çıkarması gerekmiştir.



Görsel 16: 21.01.2000-09.04.2000, Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi- CAPC, 2000.

Kaynak: <http://www.sarkis.fr/2000-sarkis-21012000-09042000/> (Erişim Tarihi: 22. 01. 2017)

³³ N. Sönmez (Yaz 2000). Belleğin Dönüşümü, Sarkis'in Bordeaux Sergisi Üzerine. *Sanat Dünyamız*, S. 76, s. 115.

Yapının galeri katına ise yarım daire şeklinde kırmızı, mavi, sarı ve yeşil renklerde tasarlanmış vitraylar yerleştirilmiştir. Alt kata filmlerin izlenebilmesi için konulan sandelyeler gibi bu vitrayların arkasında da sandelyeler hazır edilmiş ve yukarıdaki vitraylardan aşağıdaki sahnelerin izlenmesi sağlanmıştır. Bir opera dürbünü işlevselliğiyle vitraylardan bakıldığında ise görüntülerin yakınlaşmasının aksine, görüntüler tamamen farklılaşmıştır. Farklı renklerdeki vitraylara aynı zamanda bakan her farklı kişi, ışığın ve rengin gücüyle on yedi sahnenin nasıl farklılaştığına tanık olurken, kendi renk gözlüklerinde akıp giden zamanda hareket eden görüntüleri de bir operanın değişik sahneleri gibi izleyebilmiştir. Sarkis ise mekanın en sessiz izleme alanını oluşturan vitrayların dışarıdaki ışığı içeriye davet ettiğinden ve böylece mekanı daha da renklendirdiklerinden ve filtre işlevi gören her bir vitrayın görsel değişmeyi yaşattığından söz etmiştir.³⁴

Yukarıdan tekrar aşağı kata indiğimizde de, vitraydan neona da geçiş yapmış olmaktayız. Aşağıda, büyük nefin ortasındaki kemerde yere dikilmiş bir heykel, tüm sahnelerin merkezini oluşturan şekilde konumlandırılmıştır. Daha önce bahsettiğimiz Lulu'ya benzer ama ondan büyükçe ve uzunca olan bu heykel, yine demir bir konstrüksiyon üzerine yığılmış ses bantlarından, neon ve kubbeli bir mekanı temsil eden bir maketten oluşturulmuştur.³⁵ Adı 'Geistebnitz' olan bu ses heykelinin (1993'teki Ouverture sergisinde de bu sergideki haliyle; 1996'daki Geistebnitz sergisinde kafası üzerinde yer alan neonlu kubbenin başka bir yere konumlandırılmasıyla; 1999'daki El mundo no es legible, pero mi corazon si! sergisinde ise kubbesiz sadece ses bantlarıyla vücut oluşturmasıyla sergilendiği gibi farklı şekillerde birçok sergide yer almıştır.) üstündeki demir kubbeden kırmızı bir neon el sallandırılmış; ayrıca ses bantlarının arasına, yeri konumuyla kalbi anımsatan başka bir kırmızı neon ışık da yerleştirilmiştir (Görsel 17). Kubbe formunun içinde yer alan neon elin Hıristiyan ikonografisindeki Tanrı'nın elini çağrıştırması dışında, heykele nefes veren diğer neona yüklenen kalp fonksiyonu da düşünüldüğünde, sergi bağlamında bu heykelin dini bir figür olmaktan çok, metafor

³⁴ Sarkis, ayrıca bu mekandaki ışıkları üçe ayırmıştır: 'Büyük nefte on yedi platform var. On yedisinde ışığı farklı ayarlanmıştır. Farklı ışıklar nefes gibi olur. Aynı zamanda gün ışığını da davet ediyorum. Gün ışığı kendi değişimini getiriyor iç mekana. Değişen bir ışık (gün ışığı) değişmeyen bir ışıkla karışıp, birleşip üçüncü bir ışık doğuruyor. Bu sürekli ışığın doğması, halı ve kilimlerin görsel ilişkisini bir konuşmaya, titreşime, kıpırdamaya götürüyor...' Bunun için bkz: Metin içinde yazarın Sarkis ile yaptığı röportaja yer verdiği bölümde; Sönmez, **a.g.k.**, 2000, s. 124.

³⁵ Sönmez, **a.g.k.**, 2000, s. 119.

olarak sergi yaratıcısına yapılan bir gönderme olduğu çıkarılabilir.³⁶ Çünkü, büyük nefi çevreleyen koridorun uzun bölümlerinde de, Sarkis'in geçmişte kullandığı on dört atölyesinin küçültülmüş neon modellerinin asılmış olması, sanatçının mikrodan makroya ve hatta tikelden tümele yönelişleri içinde değerlendirilebilir.



Görsel 17: Geistebnitz heykelinin Ouverture sergisinden bir görünümü, 1993, Rocca Paolina, İtalya.
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1993-ouverture-2/> (Erişim Tarihi: 22. 01. 2017)

Mikro olarak yaratılan durumlar, sadece sanatçının otobiyografik izlerinin yansıtıldığı işler olarak görülmemelidir. Bu kişiselliğin başka tarih ve kişilerle ilişkili katmanlardan özerk veya onlara bağımlı makro durumlarla çoğul katmanların yaratıldığı yeni anlamlar olarak yorumlanabilir. Şöyle ki; halıların, televizyonların bulunduğu ve sıcak bir atmosferin hakim olduğu bu sergi mekanında, sanatçı imgesinin de yaratıldığı işlerle birlikte izleyiciler kendilerini, bir sanatçı evinde gerçekleştirilen etkinliğin katılımcıları gibi hissedebilirler. Sarkis tarafından yönetilen bir operanın tüm sahneleri de, neon ve vitraylar aracılığıyla hareket kazanırken tüm değişimler görsel anlamda takip edilebilir. Böylelikle, neonun heykele sanatçı kimliği kazandırmasındaki tekillik ile neonun nesne ve mekanlara hayat kazandırmasındaki bütünlük ya da farklı renklere olan vitrayların farklı

³⁶ Sönmez, a.g.k., 2000, s. 119.

görüntü titreşimleri yaymasındaki tekillik ile tüm vitrayların dışarıyı içeriye katan ışık kaynağı olmasındaki bütünlük, ışığı farklı olan platformlardaki farklı halıların tekilliği ile doğu kültürleri konuşurmasındaki bütünlük ve buna eklenen batı motifleri barındıran objelere de mekan olan müzenin yeri ve tarihinin de aynı potada eritilmesi, birleştirilmesi zor olanların bile nasıl birleştirildiğinin göstergesidir. Bu bütünsellik içindeki tekil farklılıklar, çatışmalar, zıtlıklar ve kültür farklılıkları halıların güzellikleriyle yok edilirken, bu halılara ayakkabılarını çıkarıp oturan her bir kişi de mikro parçaların eşit katılımcıları olarak yerlerini almıştır.

2001 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşen 'Karışık Retrospektif' adlı sergiye değinecek olursak, bu sergide mikro durumların ve hatta kişiselliğin daha ön plana çıkarıldığı hissedilmektedir. Sarkis, kenarları ahşap, üzerinde cam bulunan büyük bir masanın üzerine serpiştirdiği geçmişteki sergilerine ait yüzden fazla fotoğrafın izlenebilir kılınmasını, masanın altına yerleştirdiği neon ışık ile sağlamıştır³⁷ (Görsel 18). Bu masanın etrafına izleyicilerin oturup fotoğrafları daha



Görsel 18: Karışık Retrospektif, 2001, Maçka Sanat Galerisi.³⁸

detaylı inceleyebilmesi için -sanatçının İstanbul'daki ilk kapsamlı sergisi Çaylak Sokak'ın yine aynı galeride gerçekleştiği- 1986 yılından 2001 yılına kadar basında yer almış çeşitli gazetelerin katlı bir şekilde üst üste sıralanmasıyla tasarlanan tabureler konulmuştur. Gazetelerin herkes tarafından kolay ulaşılabilir kitle iletişim araçları olmasındaki genellik, sanatçının Türkiye'de etkinlik gösterdiği yıllardan

³⁷ Öztürk, a.g.k., 2008, s. 68.

³⁸ Kaynak için bkz: L. Çalıkoğlu (2009). Tüm Sergilerim Bir Doğurma Yeri, Site: Sarkis içinde, (Ed: Barış Tut), İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., s. 153.

başlayarak şimdiye kadar olan zaman dilimiyle sınırlandırılmıştır. Böylece, masadaki sergi fotoğrafları ve sanatsal deneyimlerin aktarıldığı gazete metinleriyle birlikte öznellik taşıyan bir sanatçı dokümantasyonu oluşturulmuştur.³⁹ Ancak, neon araçsallığındaki dolaylı bir anlatımın kişisel vurgusu dışında, izleyicilerin gazetelerde ilgilerine yönelik konularda serbest dolaşımına (sembolik anlamda) ve fotoğrafların onlarda uyandırdığı farklı his ve alınmalara da olanak tanınmıştır.

Sarkis'in, fotoğraflar, nesnelere ya da zaman ve tarih gibi kavramlara neon aracılığı ile vurgu yapmasından sonra insanın kendisini ve hislerini ortaya koyan dışavurumculuğunu, 'Site'⁴⁰ adlı kişisel sergisi için gerçekleştirdiği "Sarkis'in Büyük Zamanları Önünde Raks Eden Maymun Kafataslı Heykel" çalışmasındaki neon kelimelerde görmekteyiz (Görsel 19). Sanatçı, artık kendisine direkt bir şekilde vurgu yapmaktan kaçınmamış ve kendi deyimiyle gazino şarkıcılarının isimleri gibi sanatındaki dönemleri rengarenk neonlarla yazmıştır. Site'deki sanatçıya dair sanat dönemlerinden oluşan pano, en yeni şekliyle ve ilk defa Türkçe versiyonuyla izleyicisiyle buluşurken, bu yerleştirmenin fikri doğumunun ilk ürünü 1989'da Paris Modern Sanat Müzesi'nde sahneye çıkmıştır. Panoda yazılı olan sanat anlayışlarını kategorize eden Sarkis, bu dönemleri şöyle açıklamaktadır: '1969'dan bugüne kadar işlerim ve sergilerim, birtakım devrelere ayrılır. Örneğin, 1972-73 yıllarıma 'Operation Organe' derim (Organ, organik kelimesinden gelir).... 1974-76 yıllarıma 'Blackout' devri, 1976-78 'Duvar Boyacısının Düşleri' devri, 1976'dan itibaren 'Kriegsschatz' (Savaş Ganimetleri) devri, 1979: 'Kriz' devri.'⁴¹

Sanatçının açık bir dille senelere göre ayırdığı bu dönemlerin yeri geldiğinde tekrar canlanabilir oluşuna parantez açmak gerekir ki; güncel sergilerde Kriegsschatz'a ait enstantanelerin farklı biçimlerle görülmesi, geçmiştekilerin gelecekteki canlı yorumlara katılacağına işaret eder. Bu hassas noktayı

³⁹ Bu sergide Milliyet, Cumhuriyet, Hürriyet, Argos, Sabah gibi basın kurumlarına ait gazeteler kullanılmıştır. Bu gazetelerin sanatçı hakkında en çok veri sunan süreli yayınlar olduğu düşünüldüğünde, sanatçıya dair metinlerin de, sembolik anlamda sergiye katıldığı düşünülebilir. Dolayısıyla metinlerin görsellerle desteklendiği bir okuma alanının sunulduğunu söyleyebiliriz. Bu gazetelerin kurum bilgisine ulaşmak için bkz: A. Akay (2001). Sarkis'in Sergilerindeki Pedagoji. *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* içinde, İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 194.

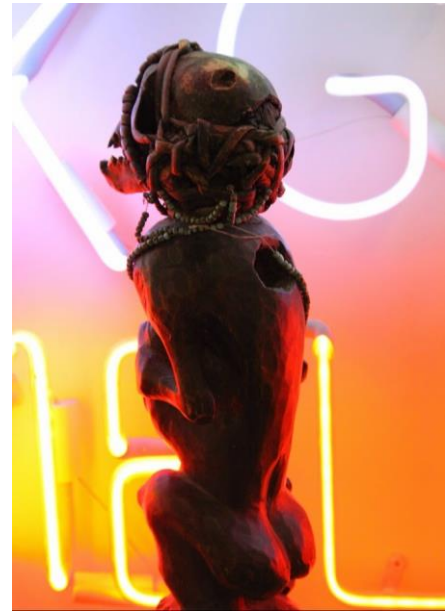
⁴⁰ İstanbul Modern'de 11.09.2009-10.01.2010 tarihleri arasında gerçekleşen bu sergi, henüz beş yıllık olan bir sanat kurumunun ilk defa tek bir sanatçıyı merkez aldığı en büyük sergisidir. Sarkis'in, Avrupa'daki müzelerden ve Vergniaud, Villejuif atölyelerinden getirdiği işlerle birlikte yaşayan ve nefes alan bir kent yaratma ereği üzerine kurulu Site, başka bir kent inşasını da bünyesinde barındırır. Sanatçının sergiye yakın tarihlerde kullanıma açtığı web sitesi, bir kelime oyunu üretirken, sergiyle içeriksel bir bağlantı da kurar. Bknz: L. Çalıköğlü (2009). Tüm Sergilerim Bir Doğurma Yeri, *Site: Sarkis* içinde, (Ed: Barış Tut), İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., s. 61-62.

⁴¹ Madra, a.g.k., 1991, s. 113.

değerlendirebileceğimiz bir başka husus, önce Paris'te sonra İstanbul'da aynı kavramsal tutarlılıkla kurulan panoların ve önünde yer alan heykelin bir bütün şeklinde yerleştirmeye nasıl bir ad oluşundan kaynaklanır (Görsel 20). Her iki sergisinde de yer alan neon ışıklı panolar için 'gazinoların önünde renkli neonlarla şarkıcıların, dansözlerin adları yazılı olan ve yanıp sönen cazcaflı gazino ilanları' benzetmesinde bulunan Sarkis'in, Paris'teki yerleştirmesinin adı, 'Çingenelerinin Meryem Anası'nın Sarkis'in Sergilerinin Önündeki Dansı'dır⁴². Site'de ise panonun önünde dans eden Kongolu maymun kafataslı bir heykel olunca, işin ismi de ilk başta bahsettiğimiz üzere değişmiştir. Serginin küratörü Levent Çalıkoğlu bu işi *'İlk günden, bugüne sanatının belirli dönemlerinin adlarıyla birlikte önünde bir döner tablo üzerinde duran bir Afrika heykeli onun bütün sanatındaki, şu ana kadar kattığı gelişimi, evreleri ve katmanları bize aktarmaktadır. Ayrıca, bizim bir mumya olarak algıladığımız ama Sarkis'in dans eden kız diye tabir ettiği bu heykel ile aralarındaki ilişki sanatının başka katmanlarına da referans etmektedir.'*⁴³ şeklinde açıklamıştır.



Gör. 19: İlk ve tek Türkçe versiyonlu renkli neonlar, Site sergisi, 1989-2009, İstanbul Modern
Kaynak: Yıldırım, a.g.k., 2009, s. 31.



Gör. 20: Sarkis'in Büyük Zamanları Önünde Raks Eden Maymun Kafataslı Heykel, 2009, İstanbul Modern⁴⁴

⁴² 'Bu ışıklı panonun tam ortasında, dönen bir motor üzerinde, 50-60 cm yüksekliğinde, 19. yy.'dan kalma İspanyol çingenelerinin Meryem Anası rakseder gibi döner... Bu çingene Meryem Ana'yı, Cadaques, İspanya'daki bir bit pazarından satın almıştım... Çok şey düşünülebilir bu heykelim için: Kukla tiyatrosu, gazino reklamları, 1970'den bugüne dek yaptıklarımın nefes alıp verişleri, bir İspanyol kilisesinden kaçıp bir müzede rakseden bir dansöz Meryem Ana, ışıklı (çağdaş) bir ikona...' Sarkis'in Çingenelerin Meryem Anası için bahsettiği bu sözler için bkz: Madra, a.g.k., 1991, s. 113.

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=S1bbgNthiz8> (Erişim Tarihi: 20.02.2017)

⁴⁴ <http://nonim.blogspot.com.tr/2014/10/gecmis-ve-gelecek-2-bolum.html> (Erişim tarihi: 03.12.2017)

Bu anlatımdan ve sergiye, işe ait başka görsellerden ⁴⁵ (işin önünde 'Çingenelerin Meryem Anası'nın yer aldığı fotoğraflar da vardır) edinilen verilere göre, iki farklı heykelin bu oyuna katılmış olabileceği düşünülür. İstanbul Modern'de hala bir Afrika heykeliyle birlikte sergilendiği de görülür ki; bu ikilemi Sarkis'e sorduğumdaki, 'Sergideki dönen ilk figür 'uslu' rolünü bitirdikten sonra yerini daha ürkütücü bir figüre bırakmıştır: maymun kafataslı bir Afrika heykele.'⁴⁶ aldığım bu cevap, aslında Çalikoğlu'nun mumya olarak algıladığı, Sarkis'in dans eden kız olarak betimlediği heykeli birbirinden ayırmış ve işin önünde farklı rollerde iki oyuncuya yer verilmiştir. Kriegsschatz'dan verdiğimiz örnekle zamanla değişen, başkalaşan ve başka sergilerde yeniden canlanan işler gibi sergi süresince de tüm nesnelere ve işler bir hareket halinde birbiriyle iletişim kurar ya da rollerini değiştiren tüm figürler yeni sahnelerde yeni oyunlarını sunmak üzere yerlerini alırlar.

Sarkis nesnelere doğasında yatan bu genel çözümlenmeden özele, neon ışıklı panolara dönecek olursak; Paris'teki sanat dönemlerine Site'de, 'Acıların Hazinesi', 'Asırların Sonu Baş', 'Şimşegin Işığı Gökürlemesinin Sesi', 'Yerleştirmelerin İcrası' adlarını taşıyan yeni işler eklenmiştir. Sarkis'in 1979'a kadar olan icraları daha karanlık ve ürkütücüdür. Site'de eklenen yeni dönemler ise daha renkli görüntüleri çağırıştır. Neon ışıkların azalıp çoğalan nefes alır verir gibi hareket edişleri ve onların renkliliğinin aksine panoda yer alan ilk dönemler, her zaman karanlık ve korkutucu olmuştur. Neon ışığın aynı güçte aydınlatmadığı 'Çingenelerin Meryemi' de rengin karanlığından kaçarken yerini yeni renkli dönemlerin de bir karanlık yönünün olabileceğini temsil eden ürkütücü bir Afrika heykeline bırakmıştır ya da ışıklar, masumu bir canavara da dönüştürmüş olabilir.⁴⁷

Işığın dönüştürücü etkisine bir başka örnek olarak bu sergi kapsamında yer alan 'Masumların Vitrayları' verilebilir (Görsel 21-30). Bu vitraylar, farklı ışıklar altında değişik sahne görüntüleri sunan Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki

⁴⁵ Ö. Yıldırım (2009). Bir Sarkis Retrospektifi: Site. *rh+artmagazine*, S. 65, s. 28-32; R. Öztürk (2010). Yerleştirme Sanatçısı Sarkis'in Evrenine Bir Yolculuk: 'Site'. *Sanat Dünyamız*, S. 114, s. 9-15.

⁴⁶ 31.01.2017 tarihinde Sarkis'ten e-mail vasıtasıyla gelen cevaptan bir alıntıdır.

⁴⁷ Çingenelerin kiliseden konulmuş Meryem Anası'nı temsil eden ahşap heykelin ve neon ışıklı panonun altında, zeminde beyaz üzerine siyah dairesel halkaların çizildiği bir görüntü yer almaktadır. Sarkis'in 1974'deki 'Gun Metal' adlı sergisindeki plakların görsel çizimini hatırlatan bu işin, daha bir çok sergisinde bir plağın döngüsü metaforunda kullanıldığı gibi Çingenelerin Meryem Anası'nın sürekli kendi etrafında dönüşüne de tekabül eder. Bu dönüşün, dönüşümün bir Afrika heykelinde somutlaşmasıyla birlikte genellikle buldukları ülkelerin dinlerini kabul eden; Avrupa çingenelerinin Hıristiyan ya da Türkiye'deki çingenelerin Müslüman oluşu gibi anlamsal bağlamlar da kurulabilir.

vitraylardan çok farklı olarak Sarkis'in son dönem işleri arasında değerlendirilmektedir. Batı terminolojisi içindeki kurşunlu vitray tekniğinin güncel yorumları olarak Site'de, on farklı savaşçı figürün yansıtıldığı renkli vitraylar, Tolkein'in 'Yüzüklerin Efendisi' romanının filme çekilmiş karakterlerinden oluşmaktadır. Bu kez de canavardan masuma olan bu başkalaşımın aşamalarını Sarkis'ten dinleyelim: *'Aslında 10 vitraydaki o "canavarlar" vitrayın içinde yaşamaya mecbur (!) edilince "masuma" dönüşüyorlar; bilindiği gibi vitray tekniği barok kiliseler gibi kutsal alanlar için yaratılmış bir teknik; canavarlar öylesine bir tekniğe girip, bulaşıp masumlaşıyorlar (sanki).'*⁴⁸ Sarkis'in anlatımında olduğu gibi bilim kurgu kokan bu vitrayları, geleneksel teknikten ayıran nokta da, cam yüzeylere hapsolan masumların arkasındaki ışıkla (vitraylarda yapay bir ışık kaynağı bağlantısı vardır) bugünün canavarları olarak doğmaları olmuştur. Gündüz de kendini hissettiren vitray ışığı, gece şiddetini artırdığında kurşun engelleri aşip geçen savaşçılar, parça parça olan tüm uzuvlarının güçsüzlüğüne yekpare olarak işlev kazandırıp, gecenin sessizliğinde en korkunç halleriyle vitraylardan çıkıp canlanmışlardır.



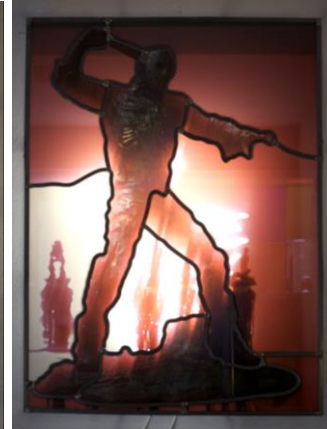
Gör. 21: M. Vitray-1: 73,5x30 cm. **Gör. 22:** M. Vitray-10: 68x30 cm. **Gör. 23:** M. Vitray-3: 60x30 cm. **Kaynak:** 2005-2007 yıllarında yapılmış 'Masumların Vitrayları' adlı on farklı işin görüntüleri, sanatçının izni doğrultusunda, kişisel koleksiyonu aracılığıyla temin edilmiştir.

⁴⁸ 05.03.2017 tarihinde Sarkis'ten e-mail vasıtasıyla gelen cevaptan bir alıntıdır.

Bu işin yarattığı çağrışımlardan biri 'Masumların Katli'⁴⁹ olurken, Hıristiyan mitostan koparılmış bu katilin -Kral Hirodes'in- toplattığı bebekleri öldürtmesiyle masum ruhların toprağa hapsedilmesine getirilen bir eleştiri olduğunu düşündürmektedir. Richard Kearney'in 'Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar' adlı kitabının sunuşunda verildiği üzere 'yabancıların, tanruların ve canavarların mit veya fanteziden ibaret olmadığı, bilakis kültürel bilinç dışımızın önemli bir bölümünü oluşturduğundan'⁵⁰ bahsedilmesiyle de kurgu-gerçek, öykü-tarih, geçmiş-şimdi kavramlarının farklılığı kültürel belleklerde aynışmakta; canavar ve masumları yaratan bizler, geçmişin masumları bugünün canavarları olarak reenkarne olmaktayız.



Gör. 24: M. Vitray-6: 61x67 cm. **Gör. 25:** M. Vitray-7: 63,5x51 cm. **Gör. 26:** M. Vitray-8: 65,5x51 cm. **Kaynak:** 2005-2007 yıllarında yapılmış 'Masumların Vitrayları' adlı on farklı işin görüntüleri, sanatçının izni doğrultusunda, kişisel koleksiyonu aracılığıyla temin edilmiştir.



Gör. 27: M. Vitray-4: 54,5x60,5 cm. **Gör. 28:** M. Vitray-5: 64x48 cm. **Gör. 29:** M. Vitray-9: 70x52 cm. **Kaynak:** 2005-2007 yıllarında yapılmış 'Masumların Vitrayları' adlı on farklı işin görüntüleri, sanatçının izni doğrultusunda, kişisel koleksiyonu aracılığıyla temin edilmiştir.

⁴⁹ A. Antmen (Yaz 2010). Balığın Suyunu Temizlemek. *P Dünya Sanatı Dergisi*, S. 52, s. 128.

⁵⁰ <http://www.metiskitap.com/catalog/book/5452> (Erişim tarihi: 22.01.2017)



Görsel 30: 'Masumların Vitrayları'ndan ikincisi, 30x65,5 cm. Sanatçı Koleksiyonu.

Tekrar doğuştan oluş ve oluşum anlarına referans veren Sarkis işlerine geçtiğimizde ise rengarenk bir gökkuşağı ile karşılaşmaktayız. 2014'te İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin onuncu kuruluş yılını kutlamak amacıyla gerçekleştirilen Sarkis'in 'Gökkuşak' isimli yerleştirmesinde, 7.5 metre yüksekliğinde ve 15 metre eninde neon malzeme kullanılmıştır (Görsel 31). Bu kez de neonun çok renkliliğinden yararlanan sanatçı, gökkuşağına vurgu yaparak, bir gökkuşağının oluşum hali ile sonsuz düşünce ve eylem alanı olan sanatın oluş hallerini ritim, heyecan ve mutluluk kavramları üzerinden ilişkilendirerek anlatmıştır. İstanbul Modern Şef Küratörü Levent Çalıkoglu ise sanat ve doğa olgusunun oluşum süreçlerini ortak bir paydada toplayan Sarkis'in bu çalışması için şunları söylemiştir: *'Gökkuşak adlı çalışma görsel olarak insanları etkileyen bir doğa olayının oluşum haline referans veriyor. Sanatsal bir fikrin doğum anında yaşanan heyecan ve belirsizlikler ile doğanın bir mucizesi arasında paralel bir ilişki kurguluyor Sarkis. Bir fikir nasıl doğar, nasıl gelişir ve nasıl sonuçlanır? Sarkis, sanat yapıtı ile gökkuşağının varoluşu sürecini özdeşleştiriyor.'*⁵¹

Bize göre geldiğimiz son ışık noktasında ise Sarkis'in Ayasofya Hazine Dairesi'ni kırmızı neon avize ile hayata kavuşturması, ışığın bir mozaiği görünür kılması, doğal ve yapay ışıkla gece gündüz sahneleri oluşturması, vitraylarının ve ışıklarının mekan duvarlarını şeffaflaştırması, kişisel belleğinin ürünlerini neonlarla fotoğrafik görüntüler olarak vurgulaması, neonlu sanat dönemleri yazılıyla

⁵¹ <http://www.arkitera.com/haber/19084/istanbul-modern-10-yilina-gokkusak-ile-giriyor>
(Erişim tarihi: 22.01.2017)

dışavurumcu bir tavra yaklaşması, vitraylarının yaratıkların karakter ve ruhsal özelliklerini değiştirmesi, neon gökkuşağıyla doğanın ve sanatın oluşum hallerini ilişkilendirmesi, en güçlü elementlerinden olan ışığın birleştirici, canlandırıcı, dönüştürücü gücünden ustalıkla faydalanması üzere gerçekleşir. Vitraylardan çıkıp canlanan canavarlarına, Pantheon⁵² kubbesindeki seksen neonunun ışıksal titreşimleriyle anıtta gömülü cesetleri dirilttiği kişiler de eklenir. Mekanların iç ve dış ışığını birleştirdiği gibi iç ışığıyla birlikte mekan yaratan Sinan'ı ve Kahn'ı⁵³ dev bir neonda da birleştirebilir. Neonlu imzaların nefes olduğu bedenler gibi farklı zamanlarda, başka kişilere ait neonlu imzaların gerçek sahiplerini de buluşturabilir. Sarkis'in neonlu yazıları ya da rakamları bir buluşma yaratır: Rakamlar, geçmiş-şimdi-gelecek arasında; yazılar, kişiler-işler-sanatçılar arasında zamansal ve mekansal uzamların kesiştiği şu an noktasında.



Görsel 31: Gökkuşağı, 2014, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin Ön Cephesi

Kaynak: <http://www.arkitera.com/haber/19084/istanbul-modern-10-yilina-gokkusak-ile-giriyor>
(Erişim tarihi: 22.01.2017)

⁵² 08.06.2000-14.11.2000 tarihleri arasında Pantheon'da gerçekleşen 'Soluma' adlı sergide, Sarkis ışık ve ses olmak üzere iki öge üzerinde durmuştur. Bunlardan ışığı, anıtta gömülü kişilerin imzalarını kendi yazısıyla yorumladığı 80 mavi neonu, Pantheon'un kubbesinin altına yerleştirerek kullanmıştır. Nitekim, ölmüşlüğe ve donmuşluğa karşı nabız gibi atan neonların yaydığı ışıksal titreşimler, kutsal ölümler mezarlığına ve onun içindeki ölümlere nefes olurken, zamanın değişimini ters yüz eden 'sanatçı ölümsüzlüğü' de eklemişlerdir. Bkz: E. Zabunyan (Güz 2000). Gözden Kulağa: Solumayı İzlemek. *Sanat Dünyamız*, S. 77, s. 12-14; A. Akay (2011). Kulakdavulu'nun Eğimi: Sarkis'in Sesleri ve Işıkları. *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* içinde, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 191-193; F. Edgü (2010). *Sarkis: Işık Yılı*. İstanbul: Mas Matbaacılık. (Satış dışı tutulan 'Sarkis: Işık Yılı' adlı bu kitabın 33 nüshası yazarı tarafından numaralandırılıp imzalanmıştır. Ancak, bu metne P Dünya Sanatı Dergisi'nin 52. sayısında yer verilmiştir. Bunun için bkz: A. Antmen, *a.g.k.*, 2010, s. 126-127.

⁵³ Sarkis, 8 Eylül 2007'de başlayan 10. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, Taksim'deki Atatürk Kitaplığı binasına yerleştirdiği dev bir neonda, Mimar Sinan'ın ve Amerikalı mimar Louis Kahn'ın imzalarını ve dört yüz yıl kadar olan zaman farkını buluşturmuştur. Bkz: M. Saris (2007). *Belleği Yaşatma Sanatı. İzi Kalır Hatıraların* içinde, İstanbul: Aras Yayıncılık, s. 351-352.

3.3. Renk: İyileştirme Çalışmaları

Sarkis'in 1974'ten sonraki işlerine bakıldığında, üçüncü elementi olan rengin daha fazla işlevsel ve düşünsel olarak yerleştirmelerine katıldığını görmekteyiz. Her ne kadar renk ve ışık bazen benzer erekler için kullanılsa da, burada önemle üstünde durulması gereken husus, ışıkla boyanan heykel ve mekanlardan ziyade, renklerin yerleştirmelerdeki ayrıcalıklı yönünü ortaya çıkarmaktır. 1972 yılında Düsseldorf Kunsthalle'de gerçekleşen sergide, ilk kez katranlı rulolar açılarak kısmen yakılmıştır (Görsel 32). Böylece, yakma olayının uygulandığı objelerden çıkan karanın artık kendisinin obje haline gelmesi, Blackout (karartma) adını verdiği işlerin doğmasına neden olmuş ve siyah rengin kavramsal yönü ele alınmıştır.⁵⁴ Sarkis'in anlatımıyla, zihnin bir anlığına kararması ve fotoğraf makinelerinde hiç delik kalmadan tamamen kararan diyafram anlamlarını da içeren 'Blackout' sözcüğünün⁵⁵ daha çok, siyahın dışarı vurması ile askeri terim olması şeklindeki tepkisel ve çatışmayı vurgulayan alanlarıyla ilgilenilmiştir.



Görsel 32: Operasyon Organ, 1972, Düsseldorf Kunsthalle, Almanya.

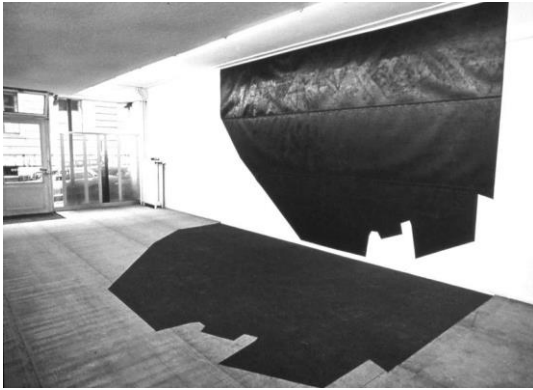
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/operation-organe/> (Erişim tarihi: 22.01.2017)

⁵⁴ Sarkis'in yakma olayı, yapıbozumla ilişkilendirilerek sıfır biçim, sıfır renk anlayışıyla yorumlanabilir. Maleviç'le de örtüşen bu durum, sanatçının deyimiyle bu işi yaptığı 1974 sıralarında değil, sonrasında süprematizmi çağrıştırmıştır. Sanatçının haç formunu kullandığı işlerinde de, Maleviç'e yapılan göndermelerden bahsetmek mümkündür. Bkz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 108.

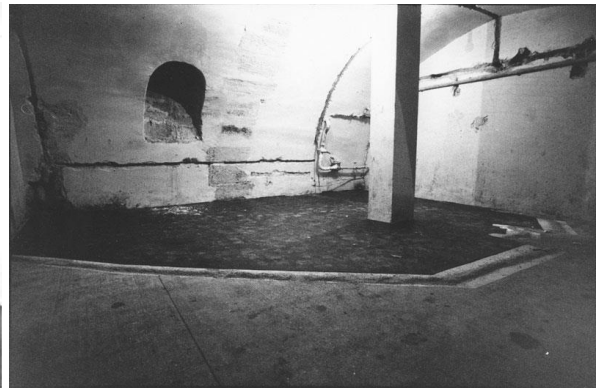
⁵⁵ Nazlı Gürlek'in, Sarkis'le Paris, Villejuif'deki atölyesinde Ocak 2011 ve Aralık 2012'de gerçekleştirdiği üç ayrı söyleşi kayıtları ile oluşturulan metinde 'Blackout' sözcüğünün anlamlarına yer verilmiştir. Bkz: N. Gürlek (2013), *Sarkis ve 'When Attitudes Become Form' (Tutumlar Biçime Dönüşünce)*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür A.Ş., s. 37-39. http://saltonline.org/media/files/sarkis_and_when_attitudes_become_form_scrd-1.pdf (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

Her yaz geldiği gibi 1974 yılının yazında da İstanbul'da bulunan sanatçının, o yazı, Kıbrıs Harekatı dönemine denk gelmesiyle diğerlerinden oldukça farklı geçmiştir. O gecelerde, ev ve sokak lambalarının lacivert kağıtlarla kaplanması, araba farlarının da dahil tüm ışıkların örtülmesi gibi yaşanan tüm olaylar, İkinci Dünya Savaşı sıralarında evlerindeki ışığın dışarıya sızmaması için halılarını pencereye astıkları⁵⁶ o çocukluk günlerini hatırlatmıştır. İki karartmanın da etkisi altında radyoda yasak saha ilanlarını dinlerken verilen enlemler ve boylamları kaydeden Sarkis, onları harita üstünde saptayarak 18 noktanın birleşiminden bir biçim ortaya çıkarmıştır. Kıbrıs Harekatı zamanında elde edilen bu biçimin de 'Blackout No: 1'⁵⁷ sergisinde yer aldığını görmekteyiz.

30 Eylül-30 Kasım 1974 tarihleri arasında Felix Handschin Galerisi'nde (Basel-İsviçre'de) gerçekleşen bu sergide, mekanın zemini katranla kaplanmış ve zeminden kesilip alınan bir parça da yakıldıktan sonra duvara asılmıştır (Görsel 33).



Gör. 33: Blackout 1, 1974, Handschin Galerie, Basel
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1974-blackout-1/>
(Erişim tarihi: 22.01.2017)



Gör. 34: Blackout 8, 1975, Le Métronome, Paris
Kaynak: Sarkis, Karartma (Mayıs 2006).
Doxa, S. 2, s. 6.

O parçanın, Kıbrıs Harekatı'nın yasak sahasından elde edilen biçim olması ve başka bir karartmada pencereye asılan halılar gibi duvara asılması, sanatçının geçmişinde yer etmiş iki karartma görüntüsünün ateşin saldırganlığında ve siyahın görünmezliğinde buluşan 'Blackout'un tekrar vuku bularak en somut şekillerini canlandırmasından oluşmuştur. Sanatçının da dediği gibi daha iyi saldırabilmek için

⁵⁶ Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 108.

⁵⁷ 'Blackout'larının gerçekleştikleri yere göre biçim aldığı söyleyen Sarkis'in 1974'ten 1976'a kadar 16 Blackout sergisi gerçekleşmiştir. Ayrıca, 1985'de Kunsthalle Bern'deki sergi kataloğunda, genellikle adları numaralandırılan tüm 'Blackout'larının listesi verilmiştir. Bkz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 108. Blackout sergileri hakkındaki benzer veriler için bkz: Y. Taktak (Nisan 1979). Sarkis'in Paris'teki Sergisi: 'İki Belgeye Üç Yaklaşım'. *Sanat Çevresi*, S. 6, s. 25; Z. Oral (1979). 'Sarkis'in Çatışma, Savaş ve Dehşeti Simgeleyen 'İş'leri Paris'in Ünlü Beaubourg'unda Sergilendi'. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 318, s. 20; N. Özayten (1992). *Batı'da Objeler Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 143.

saklanmanın gerekli olduğu bu sessiz bekleyişte, tüm düşüncelerden arınarak tek bir odak noktasına kilitlenmeyle gerçekleşen o gizli işte-karartmada, katran yakılmış; bu şekilde içindeki, 'kara' çıkartılarak, kullanılan malzemeler içlerindeki enerjiyi kusmuş⁵⁸ ve bu enerjinin kapkara olmasıyla siyah renge vurgu yapılmıştır. Ayrıca, karartma için gereken saklanmanın da, gelecekte asıl potansiyel gücü çıkarabilecek enerji deposu olarak savaşa hazırlık beklentisi yaratması üzerinden çok da masumane olmayan bekleme eyleminin ve sonrasında rahatsız edici rolüne; savaşın kötü siyahlığına karşı atılmış sessiz bir çılgılık olduğu da sezilmektedir.

Sarkis'in yakma eylemleri ile ortaya çıkan yanmışlığın ve siyahlığın enerji deposu metaforunda kullanılmasına başka bir örnek olarak geçmiş atölyelerine dair tasarladığı maketler verilebilir. İlk kez 1991 yılında Albi'de gerçekleşen 'Les douze rues des chambres brûlées (la cité Leidschatz)' adlı sergide, sanatçının çalıştığı oda ve mekanlar siyah tahta maketler ile gösterilmiştir.⁵⁹ Farklı konumlarda, farklı aydınlatmalar altında sergilenen bu biçimlerin yakılarak siyah rengi alması ve 'blackout'taki gibi içindeki enerjiyi dışarı çıkarması, daha özel bir alana taşınarak, Sarkis'in sancılı üretim aşamalarından geçerken emek gösterdiği işlerin oluşumda harcanan büyük enerjinin mekanı olan atölyelerinin işaret edilmesi ereğiyle gerçekleşmiştir. Ancak özel bir çalışma alanının genelliğe yorulabilir düşüncesinde, bir Sarkis kavramı ortaya çıkmıştır. 'Leidschatz'⁶⁰: acı hazinesi, acı ganimeti anlamları taşıyan bu kelimenin, iki Alman sanat tarihçisi Doris von Drathen ve Uwe Fleckner tarafından incelenmesi üzerine Aby Warburg'un toplumsal bellek kuramı çalışmalarıyla ilişkilendirilebileceği ortaya çıkmıştır.⁶¹ Bu ünlü sanat ve kültür tarihçisi-Aby Warburg, toplumsal bellekteki korkuların üstesinden gelme yolu olarak gördüğü sanat yapıtını 'İnsanlığın ıstırap hazinesi, insanlığın serveti haline dönüşüyor' cümlesiyle açıklamaya çalışmıştır. Sarkis ise atölye imgesiyle aktardığı

⁵⁸ 'Black-Out' askeri bir terim. Saklanmayı gerektiren bir durumu belirliyor. Ancak, aynı zamanda daha iyi saldırabilmek için saklanma gerekliliğini vurguluyor. Bu terimin başka çağrışımları da var: Aklın bir an için tüm düşüncelerden arınması, bir gizli işi örtbas etmek vb... O başlığı verdiğim işlerde karartmayı katranla gerçekleştirirken katranı yakarak kullandığımdan aynı zamanda içindeki, gerisindeki 'kara'yı çıkarıyordum (Bir çeşit şeytani kaçırma gibi). Böylece kullandığım gereçler içlerindeki enerjiyi kusuyordu. Ve bu enerji kapkaraydı.' Sarkis'in bu sözleri için bkz: Z. Oral, **a.g.k.**, 1979, s. 20.

⁵⁹ U. Fleckner (2001). Sanatçısız Atölye. *Sanat Dünyamız*, S. 81, s. 142.

⁶⁰ Sarkis'in 'Leidschatz' terimi ile ilgili daha kapsamlı açıklamalara, tezin 'Bütüncül Sarkis' başlıklı bölümünde yer verilmiştir.

⁶¹ Doris von Drathen ile Uwe Fleckner'in bu konu hakkında yazdığı metinler için bkz: D. Drathen (2005). Sarkis. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* içinde, (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 173-183; U. Fleckner (2005). Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* içinde, (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 185-197.

sancılı yaratım aşamalarını sadece kişisel geçmişine atfetmekten öte, yaşanan tüm acıların yaratıma elverişli enerji haznesi olduklarını vurgulamayı amaçlamıştır. Bu yüzdendir ki, zorlu ama bir o kadar da kazançlı olan bu sürecin görsel ifadesine en uygun anlatım araçları olarak, siyahlığın acı yönüyle asil gücünü, ateşin kışkırtıcılığında bir araya getirmeyi tercih etmiştir.

*'İşlerime 1990 yılının sonlarından itibaren, aynen 1970 yıllarındaki gibi bir sertlik, acılık girmeye başladı.'*⁶² diyen Sarkis'in bu sözlerini doğrulayan ve yanmışlığı daha renkli çalışmalarda buluşturan 'Yanık Peyzaj'⁶³ adlı işi, 1991 yılında Lyon Çağdaş Sanat Bienali kapsamında sergilenmiştir (Görsel 35). Sanatçının



Gör. 35: Yanık Peyzaj, 1991, Halle Tony Garnier, Lyon. **Kaynak:** Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 114.

'hazine' kavramını hissedebileceğimiz atölyelerinde saklanan, korunan işlerinden sonra geçiş yaptığımız bu sergide, yine ganimet gibi olan işleri taşıyan nakliye sandıkları, tavanı beyaz bir bezle kaplı bir mekana yerleştirilmiştir. Farklı yüksekliklerdeki ve farklı renklerdeki bu sandıklar tek bir sırada dizilmiş ve aynı hizaya ses kayıt bantlarından tasarlanmış -'Lulu' ya benzer- iki heykel, kamuflaj bezlerle örtülü bir şekilde konulmuştur. Bu sıra düzende yer alan yüksekçe bir masanın üstünde ise bir suluboya defteri vardır. Bu defterde dikkati çeken nokta, sayfasının sol üst köşesindeki kırmızı boyadır. Yakma olayını sanırım, burdan başlatmak gerekecek ki, masayla birlikte sandıkların da -tümüyle olmasa da- üst yüzeylerinin yandığı görülmektedir. Alımlayıcısında şüphe yaratan başka bir unsur olarak, tavandaki bezin üst köşeden sarkıp bir açıklık oluşturması eklenebilir. Yaratıcının, yarattıklarını yakmış olması ihtimaline kapıldığımız bu yerleştirmede; ateş, beyaz bezin o açık köşesinden bir giriş yapmış ve fazlaca dağılmadan hava

⁶² Sarkis'in bu sözleri için bkz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 114.

⁶³ Bu sergi hakkındaki içerik için bkz: Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 114.

alınan o boşluktan tekrar çıkmış⁶⁴ olacak ki; yüzeysel, küçük çaptaki bir yangının ardında bırakılan izlerle benzerlik göstermesi, bu ihtimali güçlendirmektedir. Sonuçta, kamuflaj bezler sayesinde korunan iki iş zarar görmezken, onları taşıyan sandıklar ve masa, enerjinin siyahlığını yüzeylerine aksettirmişlerdir.

Sarkis'in atölyesinde yarattığı çalışmalarının dışında, müzelerde ve galerilerde de uzun süreler kendisini kapatarak çalıştığı, işlerini orada oluşturduğu veya çeşitli aktiviteler ve programlarla sergilerini desteklediği bilinir. Ayrıca, yerleştirmelerin kurulum aşamasını da sanatçının gerçekleştirmesinin çalışma süreleri içinde değerlendirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bütün bunlar düşünüldüğünde, acı deneyimlerine sahne olan atölyeleri gibi bir çalışma alanı olan sergi mekanının da bu tecrübeleri yaşayan ve barındıran birer enerji haznesi olması kaçınılmazdır.

Bir metnin giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden çok, gelişmenin yoğunluğunu fazlasıyla hissettiren yazılar gibi ele aldığımız bir serginin renk ve boyalarla ilişkisinden söz edecek olursak, Sarkis'in yine oluşum odaklı temalarını hatırlamak gerekecektir. Sudaki rengin oluşumu, hızı, yoğunluğu gibi duvardaki rengin oluşumu, kaynağı ve katmanları ile ilgilenen sanatçının arkeolog ve sanat tarihçisi tavrıyla keşfe ve belgelemeye yönelik tespit ettiklerini sanatta konumlandırmaya çalıştığı bir tecrübesi olmuştur. Tarihe duyarlı olduğu kadar günceli yakalayabilmesinden ve çevresinde olup bitenleri çok iyi gözlemleyebilmesinden dolayı gerçekleşen bu 'Duvar Boyacısı' hikayesini Sarkis'ten dinlemekte fayda görmekteyiz: '*... Binanın kömürlüğüne yakın bir yerde, duvarlarda beyaz boyalı izler buldum. Siyah-beyaz fotoğrafını çektim. Bunları sanat ortamındaki meslek sahiplerine gösterdim; ressam, müze müdürü, eleştirmen, koleksiyoncu gibi... Hayrettir, tümü de hemen hemen aynı şeyi söyledi. Bu resim dediler, 1950'lerde Amerika'da yapılan dışavurumcu soyutlama akımına bağlı bir ressamın. Yetenekli biri ama öteki yapıtlarını da görmeli... Fotoğrafı alıp, bir de duvar boyacısına göstereyim dedim. Boyacı şaka yapmadığımı anlayınca, kardeşim dedi, sabahtan akşama dek fırça sallarız. Akşam fırça kurumasın diye su dolu bir kaba bırakırız. Sabah taze boyaya batırmadan önce duvarlara süre süre temizleriz. İşte bu fotoğraf, onu gösteriyor...*'⁶⁵

⁶⁴ Madra, a.g.k., 1991, s. 114.

⁶⁵ Y. Taktak (1979). Sarkis'in Paris'teki Sergisi: 'İki Belgeye Üç Yaklaşım'. *Sanat Çevresi*, S. 6, s. 25

Sarkis'in bu tavrı, Duchamp'ın pisuarıyla sanat eserini sorgulattığı gibi bir bakış açısı olarak değil; daha çok 'Yüksek Sanat' kavramına getirilen bir eleştirinin yansıması olarak değerlendirilebilir. Siyah-beyaz fotoğrafın daha az görünür kılma araçsallığında kişisine göre değişen gerçekler, yine bir sınıf çatışmasının sanat üzerindeki görünmez yönünü ortaya koymuştur. Duvar yazıları ya da duvar işleri, toplumun sosyal ve sanatsal yapısının ayrılmaz birer parçaları olarak protest ve aktivist dışavurumun en özgün şekillerini oluştururken, sanat insanlarının 'Yüksek Sanat' ilkelerinden bilgi ve birikim gereken kompleks yapıyla fazlaca ilgilenmeleri, Sarkis'in vurguladığı gereğinden fazla estet arayışlara girilmesinin gerçekliklere yüz çevirerek⁶⁶ sanatçının sadece terminolojik kalıplarda sıkışması ve göreceliğinin azalması anlamlarını barındırmaktadır. Neticede, en olağandan uzak yaşayarak olağanüstücülüğü oynamak, sanatın binbir çeşit farklı unsurdan oluşan yapısını tekdüze indirmenin bazen entelektüel yordamların bilinçsizliğinde gerçekleştiğini gözler önüne sermektedir.

Yukarıda da duvardaki rengin oluşumu, kaynağı, katmanları derken gerektiğinde sosyo-politik içerikli de olabilen bu yazı veya resimlerin toplumsal gelişim ve değişim içindeki rolü de anlatılmak istenmiştir. O siyah-beyaz duvar fotoğrafındaki görüntünün kaynağı-yaratıcısı, bir ressam da olsa ya da bir duvar boyacısı da olsa gelecek duvar işlerine farketmeksizin yer açmak için o duvar, yine bir duvar boyacısının ellerine düşecektir. Ayrıca, duvardakilerin ister polis, ister güvenlik görevlileri tarafından her defasında boyalarla kapatıldığı bir fotoğraf da olsa; toplumun geçmiş olaylarını biriktiren duvar, daha nice yenilere gebe katmanlaşan yüzeyine katmanlar ilave edecektir. Böylelikle, sanatçı duvardaki rengin oluşumunu sağlayan duvar boyacısının fırçasını temizlemek için yaptığı hareketle, bu bitmek bilmeyen döngüsel oluşuma da dikkat çekmek istemiştir. Paris'te gerçekleşen bir sergisine Brecht'in şiirlerinden bir alıntıyla 'Duvar Boyacısı Geleceğin Büyük Devirlerinden Söz Ediyor'⁶⁷ adını vermesi de, tüm anlatılanları kısa bir özet şeklinde ifade etmektedir.

⁶⁶ Taktak, **a.g.k.**, 1979, s. 25

⁶⁷ Taktak, **a.g.k.**, 1979, s. 25.

Sarkis'in 'Site' sergisindeki neon ışıklı sanat dönemlerinin arasında da görülen 'Duvar Boyacısının Düşleri' devri, benzer düşünce eğilimlerini kapsamaktadır. Bu grup içinde değerlendirilen konumuzun başında sözünü ettiğimiz ve bahsi geçen hikayeye ilişkilendirdiğimiz sergi de, 'Reverves Accessibles'⁶⁸ adıyla 1979 yılında Beaubourg Müzesi'nde (Centre Georges Pompidou'da) gerçekleşmiştir (Görsel 36). Bu serginin adındaki iki kelimenin



Gör. 36: Erişilebilir Rezervler, 1979, Centre Georges Pompidou. **Kaynak:** Zabunyan, 2010, s. 73. anlamları arasındaki çelişkili çağrışımlarla ('Blackout'taki çatışmalar gibi) uyumlu müzenin dördüncü katındaki geçitlere yerleştirilen işler, otuz üç panodan oluşmaktadır. Plastik bezden yapılmış, tavana asılmış bu büyük panoların her birinin önünde ve arkasında yer alan altmış altı iş, bir düğmeye basıldığında üçer üçer aşağıya inmekte ve ancak o zaman görülebilmektedir (Otomatik bir sisteme bağlı bu panoların hepsi aynı anda görülememektedir). Genellikle, lacivert, siyah gibi koyu zeminler üzerine atılan beyaz, kırmızı, siyah şerit ve lekelerden oluşan bu görüntüler, siyah-beyaz duvar fotoğrafını anımsatırken; üçer üçer inen panolar, yine o fotoğraftaki görüntünün yaratıcısının kim olacağına dair yapılan üç yorumu⁶⁹ da beraberinde getirmektedir. Bir duvar boyacısının ressam olamayışının karamsarlığına koşut karanlık tonların hakim olduğu panoların, onun fırça temizleme hareketlerinin somut biçimleri gibi tekrarlardan oluşması ve mekanı

⁶⁸ Bu sergiyi konu edinen metinler için bkz: Taktak, **a.g.k.**, 1979, s. 25; Oral, **a.g.k.**, 1979, s. 21; N. Aksoy (Mayıs 1979). Paris'te Türk Sanatçıları. *Ankara Sanat Dergisi*, S. 157, s. 25.

⁶⁹ 'Sanatçı bu tür çalışmalarında, tema olarak, ne zaman yapıldığı ve kime ait olduğu bilinmeyen soyut formların oluşturduğu iki duvar resminden faydalanmıştır. Sarkis bunların 1-) Bir sanatçının çalışması, 2-) Bir boyacının fırçasını duvarda temizlemesi, 3-) Bir sloganın üzerinin boyayla kapatılması olabileceği düşüncesinden yola çıkarak 66 çeşitleme yapmıştır.' Bu metin için bkz: Aksoy, **a.g.k.**, 1979, s. 25.

kaplayan 'hayır bu bir artistik resim değildir' diyen Sarkis sesi, kamusal alanı bir sanat merkezi içine taşımıştır. Sanatçının deyimiyle bir cümlelerin sözcükleri gibi olan altmış altı panonun⁷⁰ her biri, bu şekliyle farklı zamanlarda yapılan duvar işlerinin yüzeyde oluşturduğu katmanlaşmayı yansıtmaktadır. Bir harfin, gelecek söz ve sözcüklerin oluşumu açısından taşıdığı güç ve bitmemişlik hali, toplumsal ve evrensel gerçeklere hazne olan duvar yazılarının yinelebilirliğiyle örtüşürken, duvar boyacısının bu oluşumlardaki önemli rolü, sonu olmayan bir yazıyı sürekli gelişim ve hareket yoğunluğunda bırakması olarak gün yüzüne çıkmaktadır.

'Kriz' adlı yerleştirmede görüldüğü üzere, 1979'dan itibaren, özellikle kırmızı ve yeşil olmak üzere renkli ışıkların kullanıma geçildiğinden bahsetmiştik (Görsel 37). Ayrıca, bu ışıkların bazen birbiriyle uzlaşıp yüzleşmesi, bazen de birbiriyle itişip üstüste binmesi gibi renk yerleştirmelerinde de zıtlık ve uyum ilişkiselliği yakalanmaktadır. Sarkis, Güney Amerika hakkında bir kitapta gördüğü müzik aletinden esinle 1988 yılında gerçekleştirdiği 'Savaş Meleği'⁷¹ adlı suluboya çalışmasında, başında miğferiyle savaşçıyı anımsatan bir figür oluşturmuş ve aynı zamanda çocuk gibi sevimli de olan bu ufak tefek bedene, kendi parmak izlerinden oluşan yeşil ve kırmızı birer kanat takmıştır (Görsel 38). Ekvatordan gelen 8 cm boyundaki pişmiş toprak heykelciğin (İ.Ö. 500-İ.S. 1500)⁷² yorumu olan bu ikonasını 1989 yılında ise Maçka Sanat Galerisi'ne getirerek, sol duvardaki nişe yerleştirmiştir. Tek eserli serginin, ikonalara dokunanların şifa bulduğu ayinsel bir atmosfer içinde geçmesi, sanat çevresinde oldukça ses getirmiştir.⁷³ Çünkü Sarkis, 'eserlere dokunmayınız' yazan uyarılar gibi bu resmin altına, 'Desendeki meleğin her kanadı da, Sarkis'in kırmızı ve yeşil mürekkebe bastırarak çıkardığı parmak izlerini taşıyor. Siz de, sağ ve sol işaret parmaklarınızı yeşil ve kırmızı mürekkebe bastırarak,

⁷⁰ Oral, a.g.k., 1979, s. 21.

⁷¹ Sarkis'in bu işi hakkında yazılan bazı metinler için bkz: F. Erdemci (2007). Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek, *Modern ve Ötesi* içinde, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, s. 51; C. Beykal (Mart 1989). Büyücü Kaptan Sarkis'in Savaş Meleği. *Hürriyet Gösteri*, S. 100, s. 67-69; N. Sönmez (Şubat 1989). Sarkis'in Melekler Cehenneminde. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 210, s. 16.

⁷² <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16652/001510527006.pdf?sequence=1> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

⁷³ 'Sarkis'in şaşkın bakışlı, çıplak ama miğferli meleğinin kanatları şu günlerde hayli ağırlaştı. Özellikle açılış günü meleğin kanatlarına çok sayıda parmak izi eklendi. Tek yapıtlı sergide "Savaş Meleği"ni yakalayanlar arasında Mehmet Gülerüz, Füreye Koral, Bülent Erkmen, Handan Börüteçene, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Füsün Onur, Serhat Kiraz ve Sezer Tansuğ da vardı.' Parmak basma olayına esprili bir şekilde yaklaşan ünlü sanatçıların da katıldığı bu serginin açılış gününde yaşananlar için bkz:

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16652/001510527006.pdf?sequence=1> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

*camın üzerinde, yalnızca kanatların üstüne gelecek şekilde parmak izlerinizi bırakabilirsiniz.*⁷⁴ şeklinde bir not bırakarak müze kurumlarının tersine bir istekte bulunmuştur. Böylece, izleyenlerin bugüne taşınan 'Savaş Meleği'nin kanatları üzerinde bıraktıkları süreklilik sağlayan parmak izleriyle, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki mesafenin kaldırılması amaçlanmış ve eserin ancak izleyicilerle birlikte tamamlanacak oluşuna da vurgu yapılmıştır.



Gör. 37: Kriz, 1979, Sonnabend Galeri, Paris⁷⁵ **Gör. 38:** Savaş Meleği, 1989, Maçka Sanat Galerisi⁷⁶

Sanatçının suluboyalarının çerçeveleriyle kurduğu ilişki içinde altın varaklı çerçevede hem bir ikonaya, hem de camın üzerindeki izleyici dokunuşlarının barındırdığı ince bir kinayeye savaş ganimetine (Kriegsschatz) dönüşen bu resim, yeşil ve kırmızı kanatlarıyla barış için savaşan melekleri canlandırmaktadır. Yani, tamamlayıcı renkler olan kırmızı ve yeşilin uyumu ve çatışması, 'Savaş' ve 'Melek' kelimelerinin anlamlarını eylemleriyle niteleyen bütünsellikte de görülmektedir. Miğferli figürün yeşil ve kırmızı kanatlarıyla, Savaş Tanrısı Ares ile Savaş Tanrıçası Athena arasında sık sık geçen bir Yunan miti mücadelesini anımsatması ya da kalın bacaklı tıknaz gövdesi ve kanatlarıyla Rönesans'ın çocuk meleklerini andırması, yüzyıllar öncesine ait insan görünümlü bu müzik aletinin, farklı tarihlerde farklı görünümdeki savaş meleklerinin sonsuz savaş ve barış çağrılarında bulunma görevlerini şimdide üstlenen bir şekle dönüştürmüştür. Sonuçta, tarihlere göre değişen melek imgesi gibi Sarkis'in fotoğraftan gördüğü figürün görselliğine dayalı

⁷⁴ Öztürk, a.g.k., 2008, s. 63.

⁷⁵ Kaynak için bkz: Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 45.

⁷⁶ Kaynak: <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/1988-1989/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

bir melek ortaya koyması ama aslında onun gerçekte bir müzik aleti olması, tam da işlerinin genel özelliği olan rolleri sürekli değişen, her yeni sergide başkalaşan ve farklı işlevlerde kullanılan nesnelere yansıtılmaktadır.

Sarkis'in suluboyasından başladığımız, neon ışıklarına ve karartmalarına (blackout'larına) doğru çıktığımız yolda, yeşil ve kırmızı renklerin de kullanıldığı durak noktamızda, tüm bu öğelerin bir arada yer aldığı fakat farklılıkların da açıkça sunulduğu bir enstalasyon ile karşılaşmaktayız. Maçka Sanat Galerisi'nde dördüncüsü olan bu kişisel sergisinde, Sarkis'in doğum yılı 1938 ile serginin gerçekleştiği 1993 yılına gönderme yapılarak sanatçının 'mikrokozmos'uyla ilişkilendirilebilen tiyatral bir mekan düzenlenmiştir. Dolayısıyla '19380-19930' adını alan sahnelemenin odağında, neon ışıklarla ön yüzünde 19380, arka yüzünde 19930 yazılı, dar ve dikdörtgen büyük bir sandık görülmektedir (Görsel 39).



Gör. 39: 19380-19930, 1993, Maçka Sanat Galerisi. **Kaynak:** Eyigör, a.g.k., 2009, s. 75.

Sol tarafında kırmızı, sağ tarafında yeşil bir kırmızı perde ile ortada kuşatılan ve yakıldığı için siyah rengi alan bu sandığın üzerinde ise mavi bir Kütahya kasesi dönüp durmaktadır. İçindeki sıvıyla halkalar oluşturulan kasede ayrıca, perdelerin renginde kırmızı ve yeşil suluboyayla boyanmış ve ev biçiminde kesilmiş iki küçük kağıt renklerini yitirirken, su kahverengiye dönüşmektedir. Sandığın solundaki duvar nişinde, bu oluşumun benzeri, daha bağımsız bir şekilde gerçekleşmiş; iki ayrı cam bardağın içinde kasedekilere eş evler, suyu ayrı ayrı yeşil ve kırmızıya boyamıştır. Bununla birlikte, nişi aydınlatan ışık, cam bardaklara da süzülerek

onları birer kandile dönüştürmüştür.⁷⁷ Az ışıklı bu loş ortamda gizli tutulanların kandillerle ve neonlarla daha açık hale getirilmesinin yanı sıra asıl ezoterizm kokan alana geçişi kapatan kırmızı ve yeşil perdelerin arkasında başka bir mekan daha bulunmaktadır. İki girişi de kapalı bu saklı mekanda, ilk mekanın tavan kumaşları ön odadaki perdelerle paralel, art arda sıralı bir şekilde asılmış; kırmızı perdenin arkasındakiler yeşil, yeşil perdenin arkasındakiler kırmızı ışıkla renklendirilmiştir.⁷⁸ Böylelikle, önceden görülmeyen bej renkteki kumaşlar, artık ışıklarla renklenirken, perdelerin kontrastlığında bir bütünün parçaları olmuşlardır.

Bizim de, ışık renkleri ve boya renkleri ilişkisinde aradığımız ayırıcı nokta, evlerin renklerini kaybederken, perdelerin daha da canlanması ya da arkadaki beyaz kumaşların da bu etkileşim içine girmesidir. Sarkis'in iki zıt renkteki evi, İstanbul'daki evi ile Paris'teki evini ya da atölye evlerini anımsatırken, doğu ve batıdan oldukça iyi beslenebilmiş sanatçının yanık sandığı, farklı kültürlerden çıkan farklı sanatsal üslupların uyum içinde nasıl yeni ürünler verebileceğine de dikkat çekmektedir. Mavi kütahya kasesindeki kırmızı ve yeşilin karışımından oluşan kahverengi de, bunun işareti olmalıdır ki; suda karışabilen renkler gibi farklılıkların her zaman çatışma değil, uzlaşmalı bir çeşitlilik yaratabileceği de akıllara gelmektedir. Bu çeşitliliğin oluşması için zıtlıkların, çelişkilerin eritilmesi ve kaynaşması, zaten sancılı süreçlerle yaratılan işleri temsil eden yakma olayına eklenilebilir. Perdelerin, doğu-batı arasındaki İstanbullu bir sanatçıyı öne çıkarmasından başka, zaman ve mekan unsurları olarak bir tiyatro sahnesine kapı açtığı da izlenebilmektedir. Evlerin rengini kaybetmesi geçmişi arkalarken, perdelerin renginin canlı kalması şimdiki baskın hale getirebilmekte ve böylece evden çıkıp sahneye konan işlere referans verilmektedir. Arka mekanda tiyatro dekorları gibi duran tavan kumaşlarına sızan kırmızı, yeşil ışıklar ile sandığın bu mekana dönük arka yüzüne yerleştirilen '19930' yazılı neon, gizli mekanı sergi oluşumuna dahil ederek orayı bir kulise dönüştürürken; bu sahnelemenin beklenilenin dışında gerçekten de arka yüzünde -geçmişin yaratımsal tavrından doğan- görünmeyenlerle ve bilinmeyenlerle yaratılmış olduğunu da düşündürmektedir. Ayrıca, nümeroloji ustası Sarkis'in 1993 yılının sonuna geleceği

⁷⁷ E. Zabunyan (Şubat 1993). Sarkis 19380-19930. *Hürriyet Gösteri*, S. 147, s. 30.

⁷⁸ F. Eyigör (Ocak 2009). Sarkis'in '19380-19930'undan 2009'a Kalanlar. *Rh+Sanart Plastik Sanatlar Dergisi*, S. 58, s. 74.

iteleyen bir sıfır koyması ve '19930' neon rakamların kulis gibi görünen bu semiyolojik alana dönük olması, her gelecek sahnelemede yer alacak ön hazırlığın işlerle birlikte yenilenip, süreklilik kazanacağını da dile getirir.

Elvan Zabunyan'ın bu sergi için yazdığı metinde belirttiği gibi Sarkis, tiyatral mekanını vurgulamak için ilk kez gerçek perdeler kullanmış ve onun kırmızı-yeşil renk seçimi ve perde kullanımını, bizi 1460'lara Piero della Francesca'nın 'Madonna del Parto' adlı freskosuna götürmüştür⁷⁹: Solda yeşil giysili, kırmızı kanatlı ve kırmızı çizmeli bir melek; sağda kırmızı giysili, yeşil kanatlı ve yeşil çizmeli bir melek çadırın eteklerini kendilerine yakın köşelere iterek ortada mavi giysiler içindeki hamile Meryem'i göstermektedirler. Sarkis'in enstalasyonu ile birçok açıdan ilişkilendirilebilecek bu resmin bizim açımızdan dikkat çekici noktası, Rönesans'ın üçgen kompozisyonun çadırın şekliyle daha da belirginleşmiş olması ve üçgen şeklinin Meryem'in rahmine ve doğurganlığına yapılan bir gönderme olabileceği çıkarımıdır. Kırmızı, yeşil renklerle de; evrendeki melekler dahil her varlığın farklı özelliklere sahip olarak aynı misyonlarda (tek bir genel amaç için) bulunduğu hatırlatılmak istenmiş olabilir. Mavi giysili Meryem gibi Sarkis'in mavi kasesi de, yukarıda da değindiğimiz üzere yeşil ve kırmızı zıtlığındakilerin (eski-yeni, geleneksel-çağdaş, doğu-batı, merkez-periferi...) aynı potada eritildiği yeni bir doğumun, doğuşun, oluşumun habercisidir. Mekanın soldaki duvar nişinden başlayarak sandığa ve oradan da yeşil perdeye doğru düzlemsel bir şekilde takip edildiği sanılan sergi ise aslında bu Rönesans tablosundaki gibi üçgen formlu bir derinlik kazanmış ve bu biçimle de ilişkisi kurulan iki farklı renkteki sanatçı evi, geri dönüşlü bir okuma sağlamıştır: Evden çıkıp sahneye konan işlerin kendi evlerini inşa etmesindeki devridaim.

Sarkis, siyahtan kırmızı ve yeşile ardından son olarak çok renkli bir çalışmaya geçtiği 2000 yılında, 'Buluş'⁸⁰ (İcat etme anlamında) konseptli bir sergide, çocuklara rengarenk tasarlanmış giysiler giydirmiştir (Görsel 40). Sanatçı, çağdaş sanat merkezinin (FRAC) bulunduğu ve gri bir havanın hakim olduğu Carquefou kentinin çirkin bir kiliseyle, bomboş sokaklardan oluştuğunu görünce, 'Buluş' konseptine 'Buluş'la cevap vermek istemiş ve sessiz sokakları şenlendirecek bir buluşma yeri

⁷⁹ Zabunyan, **a.g.k.**, 1993, s. 31.

⁸⁰ Sarkis'in 29 Aralık 2006 tarihinde, Evrim Altuğ ile gerçekleştirdiği bir söyleşiden alınarak yazılmıştır. Bkz: E. Zabunyan (2010). *Sarkis: Ondan Bize / From Him to Us* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 6-8.

yaratmayı düşünmüştür. Haftanın bir gününün bir saatinde, şehrin merkezine çıkan sokaklardaki evlerden parlak fluo-renkli giysiler giymiş on çocuk, aynı anda dışarı fırlamış ve ellerindeki çanlarla beraber akıllarına o anda gelen şeyleri bağırarak (Yarın kar yağacak; Arkadaşımın kedisi doğdu- gibi cümlelerdir ki bunlar da fikrin ortaya atıldığı bir buluşu simgelemektedir.) o donuk, gri, sessiz kenti adeta yeniden canlandırmayı başarmışlardır. Böylelikle, o şehrin griliği, çocukların giydiği rengarenk giysilere yenilmiş ve buluşların paylaşıldığı buluşma yerinde bir 'İyileştirme' durumu yaşanmıştır: Çocukların aracılığıyla sağlanan çok renkliliğin, renksizliğe tepkisi sonucunda Sarkis'in neon ışıklı gökkuşağının, adeta yeryüzü yansımalarını oluşturan renkli armonilerin coşkulu dansıyla yaşayan bir kent yaratılmıştır.



Görsel 40: Neon Işıklı Asrın Defilesi, 2000, Frac des Pays de la Loire, Carquefou, Fransa.
Kaynak: Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 85.

3.4. Ses: İşitsel ve İşitselliğin Görselliği

Çalışmalarında su, ışık, renk ve daha birçok kurucu öge kullanan sanatçının dördüncü baş elementi olan ses, ya kayıt ve yayın aletleriyle görselleştirilerek ya da çeşitli enstrümanlarla birlikte direkt yerleştirme olarak kullanılmıştır. Heykellerle ses imgesi yaratılan ve sesleri kaydederek dinlebilir hale getirilen işleri de işitsellik yorumlamalarına örnek oluşturmaktadır. 70'li yıllardan itibaren ilgilendiği bellek ve savaş olguları kapsamında gelişen III. Reich'in Düşüşünün Kökenleri ve Gun Metal sergilerinde savaşın yıkıcı gerçekliği ilk kez tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmiştir. 1971 yılında Sonnabend Galerisi'nde gerçekleşen 'III. Reich'in

Düşüşünün Kökenleri' adlı sergi; masa, sandalye, daktilo, teyp, mikrofon, bantlar ve ses alıcısı gibi nesnelere⁸¹ dolu askeri istihbarat odası görünümünde, geçmişi yaşatan ve hissettiren bir yapıyla kurulmuştur (Görsel 41). Tüm sergi salonunda iki dev hoparlörden binlerce kez tekrarlanan beş yüz kadar isim ile bir davanın nihai sonucunu daktilosuna kaydeden katibin vuruşları kadar sert ve katı olan sesler duyulmaktadır. Bu seslerin yaratıcısı Sarkis, burada bir savaş geçmişini anımsatmak için 'Başlangıcından Çöküşüne III. Reich' kitabının bini aşan tüm sayfalarından isim alıntıları yapmıştır. II. Dünya Savaşı'nda 'tarihe damga vurmuş' Hitler, Himmler, Goebbels, Ribbentrop gibi kişilere ait bu isimleri ise banda okumuş; aynı zamanda daktilosuyla da yazmıştır.⁸² Kayıtlı teyp bantları sayesinde duyulan beş yüz isim ve daktilo sesleri, tarihe ışık tutan belgelerin silinmezliğine ve unutulmazlığına atıfta bulunurken; savaşın getirdiği olumsuzluklarla birlikte bu bantlar, toplum belleğinden silinmeyecek izler kadar ağır olan kasalara (kasaların her biri altmış kilo ağırlığındadır) kapatılmıştır.



Görsel 41: III. Reich'in Düşüşünün Kökenleri, 1971, Sonnabend Galeri, Paris.

Kaynak: Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 70.

Şili devlet başkanı Salvador Allende'nin 1973 yılındaki vefatı dolayısıyla onu ve Şili'yi konu alan 'Tableaux d'une Exposition' adlı sergide ise Sarkis dört gün boyunca (30 Eylül- 4 Ekim) Paris'te Pont des Arts'da (Sanatlar Köprüsü) bazı sesleri susturmuş, istediklerini de bu köprüden geçenlere dinlettirmiştir: 1939-1946 yapımı on beş adet plağı yere sermiş ve üzerlerine askeri boya sürerek onları

⁸¹ Bu sergi hakkında yazılan metin için bkz: Oral, a.g.k., 1979, s. 20.

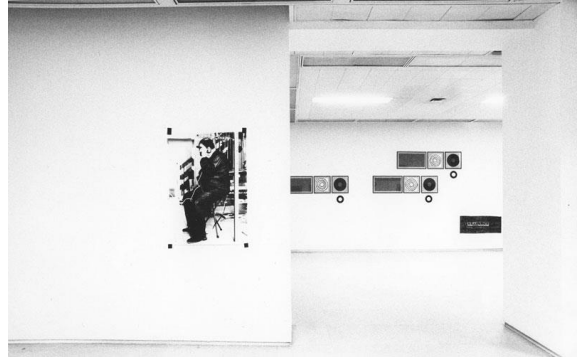
⁸² Oral, a.g.k., 1979, s. 20.

susturmuştur⁸³ (Görsel 42). Ancak, o anda teypte çalan bir Güney Amerika müziği ise tüm sükuneti bozmuştur. Bu sahne, darbeye hazırlık içinde köprüden geçen Şili askerlerinin çıkardığı seslerin, sessizlik yaratma gayesini hatırlatırken; Batı'da serbest seçimle iktidara gelen ilk Marksist devlet başkanı olan Allende'ye yapılan darbenin (teslim olmayı redderek intihar etmiştir) onu ebedi sessizliğe kavuşturmasını tekrar sorgulatmaktadır.

Plakla oluşan dizilerden biri de, zımpara ile silinen plakların silah rengini andırmasından dolayı 'Gun Metal' ismi verilen on iki panoluk iştir (Görsel 43). 1974 yılında Sonnabend Galerisi'nde gerçekleşen sergide Sarkis, Fransa'da Nazi taraftarı bir örgütün para toplamak için hazırlattığı ve aralarında Mussolini ve Hitler'in seslerinin de olduğu on iki plaklık koleksiyonu yok etmek amacıyla zımpara ile kazıdığı plaklardan çıkan silme seslerini teybe kaydetmiştir. Daha sonra da plak kapaklarını Gun Metal'e (Silah rengi) boyamış; silinmiş plağı, kapağını, iki cam arasına yerleştirmiştir. Ses ve ses boşluklarıyla yaratılan durak ve tonlamaların zihinsel ve uzamsal zımpara yankılarını oluşturan bu silme seslerini 45'lik plağa kaydererek, plakları (silinen-dinlenebilen) ve kapakları panolar halinde sergilemiştir.⁸⁴



Gör. 42: Tableaux d'une Exposition, 1973, Pont des Arts, Paris. **Kaynak:** <http://www.sarkis.fr/1973-tableaux-dune-exposition/>



Gör. 43: Gun Metal (Silah Rengi), 1974, Sonnabend Galeri, Paris. **Kaynak:** Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 72.

Sarkis'in 1971, 1973 ve 1974 tarihlerindeki sergilerinden verdiğimiz bu örneklerde, 1971'de direkt, dolaysız bir şekilde sesin kullanıldığı, ancak 1973'te sesin susturulması ile 1974'te ise silme seslerini içeren plakların zihinsel uzamda dinlenebilirliğini sorgulatmasıyla görüntülerin sessizlik⁸⁵ imgesini çağrıştırdığını

⁸³ Taktak, a.g.k., 1979, s. 24.

⁸⁴ Taktak, a.g.k., 1979, s. 25; Özyayten, a.g.k., 1992, s. 143.

⁸⁵ Sarkis'in sessizlikle ilgili eğilimleri, bu tez çalışmasının 'Cage/Ryoanji Yorumu: Sessiz Rastlantısallık' başlığı altında daha geniş bir şekilde ele alınmıştır.

hissetirmiştir. 'Tableaux d'une Exposition'da (1973) kısmen duyumsanan sessizliğin, Sarkis'in söylediği gibi 1974 (Gun Metal'de olduğu gibi) yılında tamamıyla işlerine girdiği görülür.⁸⁶ Blackout'unda ortaya çıkan biçimindeki siyahlığın; karanlığı, boşluğu, sessizliği temsil etmesiyle hem imgesel, hem de karartma eyleminin kendisinin sessiz olması gerekliliğiyle de kavramsal bir sessizlikten söz edilebilir. 'Blackout No:1' adlı çalışmanın da 1974 yılına denk gelmesi, sanatçının sessizlikle ilgilenmeye başlamasının bu işlerinin etkisi ya da etkileşimi altında gerçekleştiğini doğrular. Görüntü ve imajların durağanlığıyla kurulu sessizlikle ya da düşünsel dinlenebilirlik olgusuyla ilintili olan plaklar dışında kullanılan kayıt bantları da sanatçının diğer ses malzemelerindedir.

Ses kayıtları ya da ses heykelleri oluşturmak amacıyla yararlandığı teyp/kayıt bantları, ilk kez 'Çağların Sonu, Çağların Başı'nda (La Fin des Siècles, Le Dèbut des Siècles) gösterime girmiştir (Görsel 44). 1984 yılında Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris'te (Paris Modern Sanat Müzesi) gerçekleşen bu sergide, Richard Wagner, Alban Berg, Arnold Schönberg ve Anton Webern'in müziğiyle yüklü 21 kilometre uzunluğunda teyp bandı kullanılmış; isimlerden de anlaşılacağı üzere 19. yüzyıl Batı müziğinin önemli temsilcilerinden olan Wagner'e, 20. yüzyıl bestecisi Schönberg ile çağdaşları Webern ve Berg'in müziği eşlik etmiştir.⁸⁷ İki farklı çağın bestecileri buluşturulduğu gibi Schönberg, Webern ve Berg'in yüzyılın sonundaki doğumlarının yeni yüzyıl müziğinde dönüm noktası oluşturması, serginin ismini daha anlamlı hale getirmiştir.



Görsel 44: 'Çağların Sonu, Çağların Başı', 1984, Paris Modern Sanat Müzesi. **Kaynak:** <http://www.sarkis.fr/1984-la-fin-des-siecles-le-debut-des-siecles/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

⁸⁶ Madra, **a.g.k.**, 1991, s. 108.

⁸⁷ <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16633/001510521006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

1985 yılında Cenevre Çağdaş Sanat Merkezi'nde ise ses bantlarıyla müzik aletlerini ilişkilendirdiği bir sahne ortaya koymuştur. Daha doğrusu bu merkezde gerçekleşen geçmiş üç sergisini, yeni sergisinin dekoru olarak kullanmıştır ⁸⁸ (Görsel 45). Müzik aletlerini konu alan heykeller: bir piyano, bir viyola ve bir flüt ile ses bantlarıyla kaplı iki metre yüksekliğindeki iki heykelin ve duvar çizimlerinin yer aldığı serginin ismi 'Trio avec Piano Kriegsschatz, Viola d'Amour, Flûte de Guatemala devant le Décor des 3 Expositions de Sarkis au Centre d'Art Contemporain'dir. Özet niteliğindeki bu başlığın anlamına koşut, Çağdaş Sanat Merkezi'ndeki üç Sarkis sergisi dekoru önünde, 'Piyano Kriegsschatz', 'Aşk Viyolası' ve 'Guatemala Flütü'yle üçlü bir sunum yapılmıştır.



Gör. 45: 'Trio avec Piano Kriegsschatz, Viola d'Amour, Flûte de Guatemala devant le Décor des 3 Expositions de Sarkis au Centre d'Art Contemporain', 1985, Cenevre Çağdaş Sanat Merkezi.⁸⁹

21 Haziran 1986'da Paris'te düzenlenen Uluslararası Müzik Festivali'ne katılan Sarkis bu kez de minimalist eserleriyle tanınan Fransız besteci ve piyanist Erik Satie'nin adına kurulan müzenin (Musée-Placard d'Erik Satie) merkezine onunla ilgili bir enstalasyon hazırlamıştır (Bu eserin görseline ulaşamamıştır). 'Audition' adını verdiği çalışması, kırmızı, yeşil, mavi, sarı ve beyaz ışıklar altındaki 19. yüzyıl bronz bir Japon kaplanı heykeli ile 36 beyaz zambaktan ve 36 km uzunluğundaki ses bantından oluşmuştur.⁹⁰ Ses bantlarının Erik Satie müziği ile

⁸⁸<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16633/001510521006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

⁸⁹ Kaynak: <http://www.sarkis.fr/1985-trio-avec-piano-kriegsschatz-viola-damour-flute-de-guatemala-devant-le-decor-des-3-expositions-de-sarkis-au-centre-dart-contemporain/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

⁹⁰<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16626/001510525006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

dolu olduğundan emin olarak burada, Sarkis'in ses imgesi yaratan Japon kaplanı heykeli üzerinde ayrıca durmak gerekmektedir. Çılgılığın sessiz görüntüsü olan kaplanın aynı sene 'Sağır Oda' (Chambre Sourde) adlı sergide tek başına katran kaplı yerde durduğu ve bulunduğu mekanın duvarlarına şerit halinde çekilen manyetik bantlarla birlikte sesi içselleştirdiği gözlemlenmektedir⁹¹(Görsel 46). Blackout'daki katranın yakılmış görüntüsündeki sessizlik, bu kaplanın katran üstündeki durumunun kırmızı ışıklarla (katranın yakılması gibi) beslenmesiyle her an kükremesini duyurabileceği bir ses edinimine dönüşebilir. Ancak, mekanın köşe ışıklarının yeşil olmasındaki çelişki, sesin desibeli ve duyumu hakkında tekrar şüphe yaratır. Katranın yakılmasıyla kusulan enerji gibi ışığın ısı gücüyle sese kavuşabilir olan kaplanın sorgulattığı diğer olgu ise ışık kaynağı ve ses kaynağı arasında geçen zaman farkıdır.



Gör. 46: Chambre Sourde (Sağır Oda), 1986, Galerie de Paris. **Kaynak:** Çalikoğlu, a.g.k., 2009, s. 84.

Görüntüdeki hareketsiz konumuyla sessizlik kazanan kaplanın getirdiği sorunsal onun için kükremekse bizim için çılgılık atmaktır. Çılgılık atan kişinin ilk önce sesi mi yoksa dehşet içindeki yüzü mü algılanır? İşte, Sarkis'in sadece bellek endekli değerlendirilemez olan zamanından bir sav, 'Sessizliğin Sesi'⁹² dir. Aynı siyahın duyumsattığı sessizliğin ışık yanınca bitecek olması gibi her sessizlik imgesinin bir iç sese sahip olduğu ancak henüz algı alanlarına nüfuz etmediği düşünülebilir. 'Şimşegin Işıyla Gök Gürültüsünün Sesi Arasındaki Zaman Farkı'⁹³ adlı

⁹¹ E. Zabunyan (Güz 2000). Gözden Kulağa: Solumayı İzlemek. *Sanat Dünyamız*, S. 77, s. 13.

⁹² Zabunyan, a.g.k., 2000, s. 13.

⁹³ Zabunyan, a.g.k., 2000, s. 13.

yerleştirmesi de, ışık ve sesi ayıran saliseler üzerinden şimseğın görme ve gök gürültüsünün ise işitme algımıza hitap etmesiyle iki fiziksel duyum arasında önceliğın saptanmasını konu edinen başka bir çalışmadır.

Aslında Sarkis'in de dediğı gibi ister kükreyen bir kaplan heykeli olsun, ister silinmiş ya da doldurulmuş plak ve ses bantları olsun, onun işleri sesi barındıran bir kalıp, bir form oluşturur.⁹⁴ Bu şekilde sesin görselleştirildiğini düşününerek ele aldığımız örneklerden İstanbul'da gerçekleşen bir sergisinden söz edecek olursak, 'Ayasofya Hamamı'nda Raks' adlı işi 1987 yılında, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında gösterilmiştir (Görsel 47). Sanatın sadece müze ve galerilerin sunduğı sergileme olanaklarıyla değil, farklı mekanlarda da icra edilebileceğı düşüncesiyle yola çıkılan ve 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' adıyla geliştirilen konsept çerçevesinde sanatsal alanlar oluşturmak amacıyla Aya İrini Kilisesi ile Ayasofya Hamamı (Mimar Sinan Hamamı) kullanılmıştır.⁹⁵ Sarkis mekanının ise Ayasofya Hamamı olması, daha önce anlatılan ama bir sonraki Bienal'de gerçekleşen 'Ayasofya Hazine Dairesi'ndeki Avize'yi tekrar gündeme getirir. Bütüncül sanat anlayışının etkisinde mimari mekanların tüm unsurlarını irdeleyen Sarkis'in ana yapı Ayasofya Müzesi'ni saf dışı bırakmasını beklemediğimiz gibi II. Bienal'de bir Bizans mozağı ile Müze ve Hazine Dairesi'nde kurduğı ışıksal ilişki, I. Bienal'deki Müze ve Hamam'da ise sessel bir iletişime bürünür.



Gör. 47: Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, göbek taşına dikili sütun, ses bantları, pirinç davul⁹⁶

⁹⁴<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16633/001510521006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

⁹⁵(Eylül 1987). Uluslararası İstanbul Sergileri: Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 176, s. 39.

⁹⁶ Kaynak için bkz: Sarkis (2007). I. İstanbul Bienali. *Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman* içinde, (Ed: Cem İleri), İstanbul: A4 Ofset, s. 65.

Sanatçı, Ayasofya'nın iç bükey formundaki sesi içeri alan, yansıtan ve hatta yankı oluşturan kubbesiyle, hamamın geleneksel dans ve ritüellerinde tınsal bir bağlantı yakalamıştır. Serginin ana fikri görsel ses iletimi⁹⁷ için etkilendiği ikinci unsur ise yine müzede bulunan ve biçim, renk, tını özellikleriyle etkileyici bir görünüme sahip olan büyük yuvarlak hat levhalarıdır. Bu hüsnühatları, Sarkis için çekici hale getiren başka bir husus da, büyük ihtimalle serginin ön hazırlık araştırmaları (mimari planlar, tarihçe gibi kaynaklar) sırasında ulaşılmış olabileceği verilere göre, levhalardaki Peygamber isimlerinin altın yıldızlarla deve derisine yazılı olduğu şeklinde bir çıkarıma varmasıdır.⁹⁸ Bunun neticesinde, derinin ses verme işlevinden yararlanmak üzere sessiz ve biçimci bir gösterimi gerekli kıldığı düşünülebilir.

Erkekler hamamının soğukluk, ılıkılık, sıcaklık bölümlerinin hepsini doğasına uygun nesnelere yeniden tanımlamaya çalışan sanatçı, mekansal geçişler için giysilerden yararlanmış; soyunma, arınma, birlik ve beraberlik kavramları aracılığıyla toplu temizlenme işlevselliğindeki hamamı bir bütünsellik içinde yorumlamıştır. Soğukluktan işe koyularak ilk başta, girişte bir paltoyu tavana asmış ve sırtına gerilen bir tefin üzerine de altın renginde 'Savaş Ganimetleri' yazmıştır. Ayrıca, buradaki altıgen mermer havuzun içine, bir çift erkek ayakkabısı koymuştur (Görsel 48). Alman sanatçı Domenika'nın tasarladığı altın işlemeli beyaz ipek elbise ise Paris'ten getirilen tek iş olarak ılıkılıktaki yerini almıştır⁹⁹. Son mekanda, arınmanın asıl yeri olan sıcaklıkta, yine altıgen biçimli göbek taşının ortasına dikdörtgen mermer bir sütun dikilmiş ve alt yarısını etek gibi saran- Ercüment Batanay'ın 1960'ta yaptığı bir doğaçlamanın kayıtlı olduğu- bantlar aşağıya sarkıtılmıştır.¹⁰⁰ Bu ses heykelinin ayak ucuna da altın yıldız süslemeli bir davul ve tokmağı iliştilmiştir. Son olarak, sıcaklıktaki bir kurnanın en arkasına ortayı hizalayacak şekilde göbek taşının küçültülmüş modeli yerleştirilmiş ve üzerinde mumlar eritilmiştir¹⁰¹ (Görsel 49).

⁹⁷ Sarkis, bu sergide görsel bir ses iletebilmeyi amaçlamıştır. Bkz: Sarkis (Eylül 1987). Ayasofya Hamamı Benim İçin Çok Elverişli, *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 176, s. 38.

⁹⁸ İ. Niyazioğlu (Kasım 1987). Fısıltıları Çılgık Olan Sarkis. *Hürriyet Gösteri*, S. 84, s. 69.

⁹⁹ Sarkis, *a.g.k.*, 1987, s. 38; Öztürk, *a.g.k.*, 2008, s. 61.

¹⁰⁰ Niyazioğlu, *a.g.k.*, 1987, s. 69.

¹⁰¹ Sarkis, *a.g.k.*, 1987, s. 38.



Gör. 48: Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, 'Kriegsschatz' yazılı erkek ayakkabıları¹⁰²



Gör. 49: Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, üstü mumlu mermer¹⁰³

Sarkis'in tanımıyla üç boyutlu bir ikona¹⁰⁴ gibi tek bir vücutta toplanan sergi, Ayasofya'nın genel yuvarlak biçimini, hamamın özelindeki altıgen biçimle kaynaştırmış; soyunma ve arınmayı çağrıştıran erkek ve kadın giysileri ile hamamın erkek-kadın sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Müzenin hat levhalarının malzeme, renk ve biçim özelliklerinden sesli bir alıntı yapılarak derinin tınısal yansıtıcılığının işlevselleştiği davul ve tef altın bezemelerle donatılmıştır. Bu geleneksel müzik aletlerinden çıkan altın varaklı sesler de, hem palto ve elbisedeki hareketlenmeyi arttırırken hem de her üç bölümün aurasına sızarak en nihayetinde göbek taşında çalan Ercüment Batanay müziğine ritim tutmuştur. Elbiseler, müzik aletleri ve kayıt bantları gibi görsel ses iletimini sağlayan tüm bu nesnelere ile canlandırılan hamam eğlencesiyle birlikte arınma ve soyunma metaforlarıyla da toplu temizlenme, birlik ve beraberlik kavramlarının ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Bu şekilde, toplumun geçmiş bağlarının bir mekanda süreklilik kazanması hali, Sarkis'in geçmiş-şimdi-gelecek bağlantılarının öznel ve/veya nesnel alanlarda yeniden özümşenerek kurulması sonucunda gerçekleşmiştir.

Aslında, serginin en can alıcı noktası da, toplumsal bir yapıya göndermeyle ya da müze ve hamam ilişkisiyle sağlanan bütünselliğin daha birçok farklı yaklaşımları içinde barındırmasıdır. Çünkü, Sarkis sadece ana yapı Ayasofya'yı işine dahil etmemiş, beyaz ipek elbisesinin biçimsel özellikleriyle ve Bizans öğeleri taşımasıyla Bienal'in diğer mekanı olan Aya İrini'yle de konuşmuştur. Diğer ayırt edici husus, tavanda asılı giysilerden göbek taşına ve kurnaya doğru alınan yolun yukarı-aşağı rotası izlemesidir. Domenika'nın beyaz ipek elbise tasarımı ile Sabri Kiraz'ın

¹⁰² Kaynak için bkz: Sarkis, **a.g.k.**, 2007, s. 64.

¹⁰³ Kaynak için bkz: Sarkis, **a.g.k.**, 2007, s. 65.

¹⁰⁴ Sarkis'in sergiyi tanımlamak amacıyla kullandığı terim için bkz: Niyazioğlu, **a.g.k.**, 1987, s. 69.

paltosundan¹⁰⁵ oluşan yukarıdaki -asılı- işleri, kişisel olduğu kadar her kişiye ait olabilirliğiyle ve giyinik durumların farklılığından soyunmanın eşitliğine geçilmesiyle toplumsal bir mesaj vermektedir (Görsel 50, 51). Ortaya ve aşağıya



Gör. 50: Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, ılıkılıkta asılı altın işlemeli elbise.¹⁰⁶



Gör. 51: Mimar Sinan Hamamı'nda Raks, 1987, soğuklukta asılı altın tefli palto.¹⁰⁷

konumlandığı işlerinin ise daha kişisel izler yansıttığı söylenebilir. Türk hamamının en özgün mimari ögesi göbek taşının küçülmüş modelini, başka önemli bir mimari unsur olan kurnaya yerleştirmesinden oluşan ve diğerlerine göre daha aşağıda duran işi, görüldüğünün aksine en kişisel olanıdır. Sarkis'in bu küçültülmüş göbek taşında mumları erittiğinden bahsetmiştik. Yakma olayının ise enerjiye atfedilerek yanmış sandıklar, yanmış atölyeler ve hatta blackout'lar ile sanatçının yaratım enerjisiyle bağdaştırıldığı da bilinmektedir. Burada da benzer bir oluşum olarak, yanan mumun hamamın sıcaklığıyla ilişkilendirilmesinden ziyade hala sıcak olan, yaşayan ve ısıyı sayesinde yaşayacak olanla ve dolayısıyla aktif bir sanatsal sürecin devam etmesiyle özdeşleştirildiği düşünülebilir. *'Bunun üzerine yanmış mumlarla resim yapacağım... Yanmış mum, sıcak bir durumun anlatımı.'*¹⁰⁸ şeklindeki Sarkis sözleriyle de göbek taşıyla vurgulanan hamam ana temasıyla aslında bugünkü işlerinin evine işaret edildiği ve yarının işlerine kapı açacak yeni yuva ve

¹⁰⁵ Sergide kullanılan palto, futbolcu ve teknik direktör Sabri Kiraz'a aittir. Bkz: Niyazioğlu, a.g.k., 1987, s. 69.

¹⁰⁶ Kaynak için bkz: Sarkis, a.g.k., 2007, s. 65.

¹⁰⁷ Kaynak için bkz: Sarkis, a.g.k., 2007, s. 64.

¹⁰⁸ Sarkis, a.g.k., 1987, s. 38.

mekanların temalarının yaratılmasıyla da kendi içinde tekrar bir iş ürettiği ve böylelikle oluşan katmanlaşmaya, döngüye dikkat çekildiği saptanabilir.

*'Sabri Kiraz'ın paltosundan, Domenika'nın beyaz ipek giysi tasarımından ses ve görüntü birlikteliği Tarkovski ile gökten yere iniyor.*¹⁰⁹ serginin özeti niteliğindeki bu cümlesi de oldukça ilginç ve şaşırtıcıdır. Sanatçının 'görüntü ses birlikteliği'yle sinemayı kastettiği ve bu yüzden de Tarkovski ile ilişkilendirdiği söylenebilir. Ancak, niçin 'gökten yere' indirdiği ve niçin sinema yönetmeni olarak Tarkovski'yi seçtiği tam olarak çözümlenemese de farklı okumalar yapılabilir. Bu sergisinden bir sene önce gerçekleştirdiği 'Çaylak Sokak' adlı çalışması, Türkiye'de ilk kez gösterime sunduğu ses bantlarıyla farklılaşırken, kullandığı ses bantlarında¹¹⁰ Tarkovski'nin Nostalji filminin müziğinin kayıtlı olması, bu iki sergi arasında kurulan ilişkiyi göstermektedir. Ayrıca, bu filmde yer alan mum yakma sahnesi de hamamdaki ayinsel mum yakma töreniyle örtüşmektedir. Böylelikle, Sarkis'in ses bantları, hamam eğlencesindeki raks etme olayına yapılan bir gönderme olmaktan çıkarak, kişisel geçmişle ve geçmiş sergileriyle ilintili bir öge konumuna da gelmektedir. Domenika'nın ve Sabri Kiraz'ın gökteki nesnel içerikli objelerinin, Tarkovski ile yerde ses bantları ve mumlar halinde özelleşmesi de, gökten yere deyimindeki sorunsalı açıklamaktadır. Sarkis kişiselliğinin Tarkovski üzerinden anlatılmasındaki en önemli etkenin filmin öyküsü olduğu düşünülebilir. Nostalji'nin müziğinin kaydedildiği 'Çaylak Sokak' bantlarında da, sesin görselleştirilmesine ilaveten bu biçimin-diğer işlerinde de olduğu üzere- kavrama dönüştürüldüğü izlenmektedir (Görsel 52). Ana işlevlerinin dışında kayıtlı bellek ve kayıtsız bellek olmak üzere kavramsallaşan bantın doluluğu düşüncesi, bellekte yer etmiş durumların silinmezliğine atıfta bulunurken, hem öznel hem de ortak olabilen belleğin sorgulanmasını da kapsamaktadır.

Çaylak Sokak'tan sonra sanatçının 1960'lı yıllardan itibaren yaşattığı ve ruh kazandırdığı nesnelere ve belleğini ortaya koyduğu en kapsamlı İstanbul sergisi 'Site'de ise çok katlı ve çok geçişli koca bir dünya yaratılmıştır (Görsel 53). Sarkis tinselliğinin merkez noktasını hissettiren tekerlekli metal bir heykel, tüm işlerin

¹⁰⁹ Niyazioğlu, a.g.k, 1987, s. 69.

¹¹⁰ Sarkis, 'Çaylak Sokak' sergisinde kullandığı ses bantlarına Tarkovski'nin 'Nostalji' filminin müziğini kaydetmiştir. Bkz: E. Arpacık (Nisan 1986). Neyzi'lerin Koleksiyonu, Zafer Aytekin'in, İslimiyeli'nin ve Sarkis'in Sergileri. *Sanat Olayı*, S. 47, s. 14.

bağlantı ağını oluşturan imajıyla yüklü bir şekilde konumlandırılmıştır. Çünkü, izleyicilerin müdahalesiyle hareket eden ve tüm mekanı dolaşabilen bu nesne¹¹¹ sayesinde, serginin en içten sesi olan sanatçının kalp atışları, kesintisiz olarak duyulabilmektedir. Kalp atışının kullanılması ile sanatçının varlığının sürekli olarak hissedilmesi amaçlanırken, bu dinletiyi harekete geçiren dinamiğin hassasiyeti ve tamamlayıcı etkisi üzerinde de durulmuştur. Böylece, kalp atışının ritmiyle ayarlanmış serginin içini dolaşan metronom, büyük bir aşkla oluşturulmuş sanat birikimlerine eşlik ederek tüm kavram ve fikirleri izleyici ile buluşturmuştur. Sesle¹¹² hissettirilen sanatçı varlığının gözle görülebilir formunu oluşturan bir kristal kafa ise serginin minyatürü halindeki maketin ortasına yerleştirilmiş ve ışığıyla etrafı aydınlatmıştır.¹¹³ Görsel ve işitsel, iki taraftan kuşatılan 'Site'nin düşünsel boyutunu merkezde vurgulamanın aslında bir iç ses, bir iç ışıktan kaynaklandığı ve dolayısıyla sanatçı imgesini doğurduğu ortaya çıkmaktadır.



Gör. 52: Çaylak Sokak, 1986, Maçka Sanat G. **Kaynak:** Zabunyan, **a.g.k.**, 2010, s. 109.



Gör. 53: Site, 2009, İstanbul Modern Sanat Müzesi **Kaynak:** Zabunyan, **a.g.k.**, 2010, s. 10.

Sarkis, düşüncelerin haznesi kafatasında gerçekleşen titreşimsel ve yankısal iletimlerin de bir ses oluşturduğunu incelerken, doğal ve yapay ışık gibi kategorize ettiği kaynaklardan sesi de bileşenlerine ayırır. Solumanın, kalp atışının, çığlık atmanın içsel sesini, Ayasofya'nın ve Tac Mahal'in mimari sesinde arar.¹¹⁴ Pantheon

¹¹¹ Bu nesnenin anlatıldığı yazı için bkz: Ö. Yıldırım (2009). Bir Sarkis Retrospektifi: Site. *Rh+artmagazine*, S. 65, s. 28.

¹¹² Sarkis'in, Alban Berg'in Lulu Operası'nın kaydedildiği bantların giydirilmesinden oluşan 'I Love My Lulu' adlı meşhur heykeli de, bu sergide bulunan diğer ses öğelerinden biridir. Dışarıdaki sokakları da çağırان 'Site'nin bu konseptine uygun bir sokak yosmasına dönüşen Lulu'nun kimliğinden dolayı yaşadığı ümitsiz aşk vakaları, Berg'in operasının karamsarlık ve ümitsizlik temaları üzerine kurulu olmasıyla örtüşür. Böylelikle, bestecinin yaşadığı umutsuz bir aşka da göndermede bulunur. Bkz: Bir Sarkis Retrospektifi: Yıldırım, **a.g.k.**, 2009, s. 28.

¹¹³ Öztürk, **a.g.k.**, 2010, s. 13.

¹¹⁴ Bir insanın kalp atışının, soluk alıp verişinin ya da haykırışının bir iç ses oluşturduğunu dile getiren Sarkis, yapıların iç mimarisinin de kendi sesleri olduğunu düşünmektedir. Özellikle, Ayasofya ve Tac Mahal'den oldukça etkilenen sanatçı, bu yapıların iç seslerini kaydetmiş ve işlerinde kullanmıştır. Bkz: Zabunyan, **a.g.k.**, 2000, s. 14; Sönmez, **a.g.k.**, 2000, s. 123.

kubbesindeki asılı stereo mikrofon ¹¹⁵ aracılığıyla anlık tınları yansıtan canlı organizmayı, 'Walkman Dinleyen Büstü'¹¹⁶nde (Görsel 54) müziği dinleyen plastik hamurun titreşimlerle zihinsel uzamdaki dirilişinin gerçekliğiyle buluşturur. Bir bebeğin doğum sonrası çığlığını kaydederek, formların içine gömdüğü seslerin, uygun sıcaklıkta en özgün melodilerini duyuracak ortamlarını bekleyişleri yüzünden sessiz kaldıklarını ifade etmeye çalışır. Çünkü her iki tepkime de, dış dünyaya uyum sağlamada çekilen zorluk ve acıyı somutlaştırır. Aynı şekilde, Saché'deki filmlerine eşlik eden kısık sesli müzikler de, görsel imgelerle kaynaşarak onları daha aktif alımlamaya açan bir iç ses oluşturur. Tüm bu iç dünya sesleri ile rüzgarın, gök gürültüsünün ve yağmurun dış dünya seslerini farklı farklı estiren Sarkis filmleri gibi Pantheon'un ¹¹⁷ kubbesini çatlatmayacak incelik ve titizlikle ayarlanan desibel ve frekanslarıyla tüm dünyanın seslerini dinletebilen de yine bir Sarkis işidir.



Görsel 54: Sarkis ya da Walkman dinleyen hamurdan yapılmış büst, 1982.

Kaynak: Çalıkoğlu, a.g.k., 2009, s. 77.

¹¹⁵ Sarkis, 2000 yılında Pantheon'da gerçekleştirdiği 'Soluma' adlı çalışmasında, kubbe içinde 60 metre yüksekliğe yerleştirdiği bir mikrofon aracılığıyla sadece binanın işitebileceği anlık sesler ile önceki kayıtlarından oluşan sesler arasında belleksel bir bağlantı yakalarken, geçmişteki bir anı, şimdide eklemeyerek çoksesli bir yapı oluşturur. Bkz: Zabunyan, a.g.k., 2000, s. 13.

¹¹⁶ Sanatçının yüzünü betimleyen 35 cm yüksekliğindeki bu büst, Aralık 1982 tarihinde yapılmıştır. Sarkis'in kükremeye hazırlanan Japon kaplanın tersine, dış sesin içteki titreşimlerini yansıtan bu büstün walkman dinleyerek harekete geçtiği düşünülebilir. Bknz: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16633/001510521006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

¹¹⁷ Sarkis, Pantheon'daki sergisinde ses mühendisi Julius Tessarech ile çalışarak, birlikte proje aşamasında gerçekleştirdikleri yolculuklarında ve kentteki gezilerinde birtakım sesler kaydetmişlerdir. İnsan sesleri, çocuk sesleri, şarkılar, fısıltılar, bir bebeğin doğum çığlığı gibi seslerden oluşan kayıtlar ise, on altı ses kaynağı sayesinde dinlenebilmiş ve tüm bu dünya sesleriyle birlikte Pantheon'un doğal sesi gerçek ve imgesel solumalar gerçekleştirmiştir. Bkz: Zabunyan, a.g.k., 2000, s. 12-14.

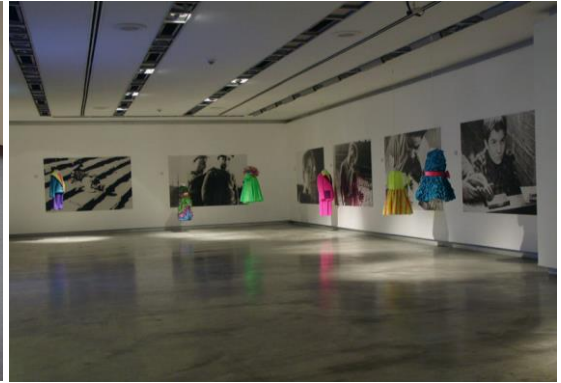
3.5. İz: Taze ve Canlı Tutma Girişimleri

Sarkis'e göre, bir sanatçının çalışmaları sergilendikten sonra tüketilenler veya eskiyenler gibi çöpe atılamaz, çünkü bir kitabın asıl işlevselliği, kitabın son sayfasına vardığımızda başlamakta, rafa kaldırılmasıyla da devam etmektedir. Okurken ellerimizle dokunarak sahiplendiğimiz kitap, artık onun bizim aklımıza dokunmasıyla yer değiştirmiş ve hazmedilen fikirler zihnimizde kalıcı izler bırakmıştır. Önceki kitaplara benzer kitapları okuduğumuz zaman da bu izlerin kalıcılığı artmaktadır. Bahsettiğimiz süreçte oluşan iz, sanatçının çalışmalarında görülen onun son elementi olan iz ile aynıdır.

Sarkis'in çizdiği ilk resim aradan yıllar geçmesine rağmen tazeliğini korumaktadır. Bu tazeliği nasıl sağladığı, eski işlerindeki izlerin son işlerine dahil edilmesiyle açıklanabilmektedir. Örneğin, 2000 yılında rengarenk giysilerin giydirildiği çocuklarla gerçekleşen 'Buluş' konseptli serginin tazeliği, Sarkis'in bu işi birkaç kez yeni uygulamalar ve icralarla yaşatmasından ileri gelmektedir. Rengarenk giysili bu çocuklarla, 2002'de Darmstadt kentinde bulunan Joseph Beuys'un 'Block Beuys' yerleştirmesi buluşturulmuş (Görsel 55) ve yine aynı sene, Port-Bou'da 1940'da intihar eden Walter Benjamin'in mezarlığı ziyaret edilmiştir. Ayrıca, 1900-2010 tarihleri arasında onar yıllık dönemler oluşturularak İstanbul çocuk giysilerine gönderme yapıldığı on bir adet özel tasarım giysi, 2005'te 'Bir Kilometre Taşı' adlı serginin dekorunda da kullanılmıştır (Görsel 56).



Görsel 55: Ziyaret, Konuşma, Bekleyiş, 2002, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
Kaynak: Çalıkoğlu, a.g.k., 2009, s. 159.



Görsel 56: Bir Kilometre Taşı, 2005, Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul.
Kaynak: <http://www.sarkis.fr/2005-a-milestone/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

Almanca ‘Savaş Ganimeti’ anlamına gelen Kriegsschatz sözcüğü başka bir iz olarak sanatçının bazı çalışmalarında, kimi zaman onu oluşturan harflere ayrılarak figürlere tutturulmuş halde; kimi zaman ise tek tek ayrı bıçaklara yazılarak bir bütün oluşturmuş halde sanatsal bir ifadeyle karşımıza çıkmaktadır. Sarkis, müzelerin sanat eserlerini toplumsal bağlamlarından kopararak aynı ısıda, aynı ışıkta, aynı gösterme tutumu içinde sergilemeleriyle onları birer savaş ganimetine dönüştürdüğüne inanmaktadır.¹¹⁸ Kriegsschatz kelimesinin anlamının başlattığı olguyu, çok farklı şekillerde başka sergilerinde kullanması, bu izin tazeliğini koruyarak geçmişi, bugüne taşımaya olanak sağlamıştır. Bu kelime, ‘Küçük Sparta’ ve ‘Yüzyılın Başlangıcı’ adlı işlerde de duvar tasarımları olarak icra edilmiştir (Görsel 57, 58).



Görsel 57: Küçük Sparta & Savaş Ganimeti, 1985, Ian Hamilton Finlay-Sarkis, Sainte-Marie Şapeli, Apac¹¹⁹



Görsel 58: Yüzyılın Başlangıcı, 1984, DAAD Galeri, Berlin¹²⁰

Günümüzdeki işinin tazeliğini, gelecekteki işlerine bağlı kılan Sarkis’in tüm çalışmalarındaki ortak amaç, çeşitli izlerin yenilenerek taşınması ile oluşan canlı esere, sanatçının kendisinin ve izleyicisinin dokunmasını sağlamaktır. Böylelikle, yaratılan tazelikler belleklenecek, o bellek yaşatılacak ve süreklilik kazanacaktır. ‘Sarkis’in Beş Elementi’ başlığı altında sanatçının sanatının maddi boyutu, farklı ve yeni adlandırılmış tekniklerle anlatılmaya çalışılmış, her işinde sadece bir teknik üzerinde durulmuştur. İleriki bölümlerde daha kapsamlı bir şekilde ele alacağımız manevi boyutu ise kavramlar üzerinden ilişkilendirilerek bir bütün olarak değerlendirilecektir.

¹¹⁸ Özayten, a.g.k., 1992, s. 144.

¹¹⁹ Kaynak için bkz: <http://www.sarkis.fr/1985-little-sparta-a-kriegsschatz-ian-hamilton-finlay-sarkis/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

¹²⁰ Kaynak için bkz: <http://www.sarkis.fr/1984-der-anfang-der-jahrhunderte/> (Erişim Tarihi: 22.01.2017)

4. SARKIS'İN ZAMAN BAĞLANTILARI

4.1. Geçmişten Gelen Sarkis

Bir ressam üretim sürecinde, taslak çizimler gerçekleştirerek eserinin ön evresini desenleriyle oluşturmakta ve çalışmasının geçmişini hazırlamaktadır. Araştırma çizgilerinin son bularak veya çalışmanın renklendirilerek sunulması da bitirilmiş olan çalışmasını günümüze taşımaktadır. Peki, teknik açıdan bitirilmiş gibi görünen resim gerçekten bitmiş midir, yahut bitirilmeli midir? Sanatın hazırlık evreleri olarak nitelendireceğimiz teknik ve düşünsel evrelerini, Sarkis'in işlerinden yola çıkarak, onun sanatını anlamaya çalışmamız ve değerlendirmemiz ile bu sorumuzun cevabına ulaşmaktayız.

Sarkis'in sanatının teknik olarak incelendiği bölümdeki çok katmanlılık ve çok çeşitlilik 'Sarkis'in Zaman Bağlantıları' başlığı altında inceleyeceğimiz düşünsel boyutunda da süregelmektedir. Böylece, teknik ve düşünsel hazırlık evrelerinin paralel gelişip, birlikte yaşadığı çalışmalarının üretiminde, kavram, biçim ve bağlamdan oluşan üç değişken ile karşılaşmaktayız. Bu değişkenlerin zamanla kurduğu ilişkide, birçok tekniği ve birçok düşünsel katmanı sanatında barındıran Sarkis'te yine tek bir geçmiş aramak ya da sadece onun geçmişini aramak doğru değildir. Sanatçının geçmişleri vardır: Annesinin, evinin, atölyesinin geçmişi, ülkesinin veya ülkelerin geçmişi, mekanların, müzelerin, kitapların, sinemacıların, gazetecilerin, aydınların geçmişi...

Sarkis'in tüm bu geçmişleri, hem otobiyografik izler taşıdığı kadar kişisel, hem de alımlayıcısında bıraktığı izler kadar kolektiftir. Onun geçmişini anılar oluşturmamaktadır, çünkü kendi deyimiyle de vurguladığı durmuş, dondurulmuş, bugüne gelmeyen bir kavram olarak gördüğü anılar, antika eserlerin görünüşü kadar eski ve geride bırakılmıştır. Onun geçmişi ise gerçekleri sunmakta ve devam etmektedir. Sunulan canlı gerçekler, geçmişin acı, özlem, eleştiri, savaş, sömürgecilik, din, dil ve kimlik gibi genel kavramlarını, biçime dönüştürerek bir sonraki geçişine zemin hazırlamaktadır. Bunun içindir ki Sarkis, geçmişinin sürekliliğini ve canlılığını anılarına değil, belleğine borçludur.

Sarkis'in hayatı ile ilgili bölümde de bahsettiğimiz üzere, Paris'e daha yeni taşındığı 1964 yıllarında sanatçı, Vietnam Savaşı'na sık sık gönderme yaparak dönemin siyasi durumuna başkaldıran eserler üreten bir gruba dahil olmuş ve

kolajlar üreterek siyasal yapıtlar ortaya koymuştur (Görsel 59). 1967 yılından itibaren ortamdan kopma isteğinin nedenlerini ise ticari ve kolay elde edilebilir başarıyı kabul etmemesi, kolaj tekniği ile sadece savaşı resmettiğini farketmesi, siyasal yapıt üretmedeki teknik eksiklikler olarak sıralamıştık. Bu nedenlerden ayrıntılı bahsedecek olursak; Sarkis'in kolaj çalışmaları aslında savaşın vahşetini yansıtan fotografik işlerden oluşmaktaydı ve bu işlerdeki farketmediği yanlış ise sanatta görüntüleri kullanarak ifşa etmenin yüceltmeyle fazlaca yakın olduğuydu.¹²¹ Sarkis'in geçmişleri gerçektir ve gerçek olan duygular bir temayı, kavramları doğurmaktadır. Oysa ki, bu fotografik işlerin sunduğu savaş gerçek değil, medyanın televizyonlar aracılığıyla sunduğu yıkım ve şiddet görüntülerinin sıradanlaşması kadar sahte ve yapaydır. Bu yüzdendir ki, sanatçı bu tarz çalışmaların getirdiği kolay ve geçici başarıyı tercih etmeyerek, 1967-1968'de direkt olarak askeri sözcük dağarcığından yararlandığı kavramları biçime dönüştürdüğü malzemelerden, nesnelere oluşan saf, gerçek görüntü ve seslere geçmiştir (Görsel 60). Böylelikle, sanatının kısa bir döneminde, savaşın resmedildiği tablolar da görülmektedir. Ancak, savaş kavramından örnekle biçime yönelerek savaşı yaşadığı veya yaşattığı yerleştirmeleri, sanatının gerçek merkezini oluşturmaktadır.



Görsel 59: Paris'teki ilk kolaj çalışması, 1964, Sarkis Koleksiyonu

Kaynak: Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 56.



Görsel 60: Alman Denizaltı Üssü, 1980, Le CAPC de Bordeaux

Kaynak: Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 73.

Bir sanatçının geçmişinden bahsettiğimiz zaman, aklımıza gelenlerden biri de retrospektif sergiler olmaktadır. Sarkis'in de retrospektif sergiler gerçekleştirdiğinden haberdar olduğumuza göre ve hatta bu sergilerinde fotografik

¹²¹ J. Martin (2005). Belleği Vatandır. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* içinde, (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 153-154.

diyebileğimiz görüntüler de mevcutken, Sarkis'in gerçek olarak nitelendirdiğimiz geçmişlerini farklı kılan özelliklerin neler olduğu hususu gündeme gelmektedir. İlk olarak kullanmaya devam ettiği fotografik görüntülerin değişiminden söz edersek; artık kavramın açık olarak resmedilmediği görülmektedir. Böylece, yukarıda da bahsettiğimiz kolaj çalışmasında ilk bakışta algılanabilen savaş olgusu, protest bir eylemin dışavurumculuğu iken, her bir küçük camlanmış çerçevenin görünüşte zararsız, tekrarlanan aynı resmi sunduğu 'Blackout Leica Museum'¹²² serisi ise çözmesi kolay olmayan sırlar yumağından oluşmaktadır. Çünkü, Sarkis'in tek bir görüntüsü açıkça tek bir kavramı ifade etmeye devam etseydi, Sarkis'in geçmişlerinden bahsetmek olanaksızlaşacaktı. Böylece, onun geçmişi görüntüleri çağırdı ve kavramları algılayabilmek için bir görüntüden diğer görüntüye bakmak zorunluluğu oluştu. Retrospektif sergilerinde de çeşitli dönemlerden seçmiş olduğu bu görüntüler sahnelenmektedir. Sarkis'in geçmişte gerçekleştirdiği işlerin tek tek yüceltilmeden, oyuncuların tiyatro sahnesindeki gibi kendilerine öz ses ve görüntüleriyle mekanla kurdukları ilişki sayesinde sahnelenmesi, retrospektif nitelikteki bu sergilerini farklı kılmaktadır. Kısacası, Sarkis eskiyi sahneleme tekniği ile güncelleştirdiği retrospektif sergilerinde bile, geçmişi geçmişte bırakmamakta ısrarcı gözükmektedir.

4.2. Zamanının Sarkis'i

Sarkis'in çoğu kez konuşmalarında geçen yorum kavramı, işlerinin güncelliğinin başlangıç noktası olmuştur. Edvard Munch'un 'Çılgılık' adlı tablosuyla tanıştığında on yedi yaşında olan sanatçı, bu resmin reproduksiyonunu kendine özgü teknikleriyle farklı şekillerde gerçekleştirerek daha sonraki işlerinde de kullanmıştır. Hiç bir zaman taklit olarak görmediği reproduksiyon çalışmalarını, yorum gücüyle icra edilen yeni özgün çalışmalar olarak değerlendirmiştir. Böylelikle, yorum deyimi, belleğe atıfta bulunduğu yerleştirmeleri için geçiş aracı haline gelmiştir. Şöyle ki, kişisel belleğinde yer etmiş kavramların yorum gücüyle yeniden şekillenerek biçime dönüşmesi, geçmişteki işlerini günümüze taşımasına olanak sağlamıştır. Bu yüzden, Sarkis'in sanatını anlamak için, kendisi için de büyük önem taşıyan bu tablo üstünde durmakta fayda görmekteyiz. Çünkü, geçmiş ile

¹²² Martin, a.g.k., 2005, s. 153-154.

günümüz arasında sürekli geçişler yaratan sanatçının, bu zaman bağlantıları içinde güncelliği ve tazeliği yorum gücüyle sağladığı yerleştirmelerinin esin kaynağının bu reproduksiyon olduğu açıkça görülmektedir.

Sanatçının geçmişlerinin günümüze taşındığı Türkiye'deki ilk örneklerinden biri, 1986'da gerçekleştirdiği 'Çaylak Sokak' adlı sergisidir. İstanbul'dan ayrı kaldığı yirmi iki sene boyunca sanatındaki yerini, otobiyografik öğeler içeren çocukluğunu anımsatan yerleştirmelerle göstermiştir. Kullandığı nesnelere arasında, kunduracı dayısının tezgahı, amcasının banyo küveti, Sarıyer'de bulduğu balıkçı takası maketi, teyzesinin lambalı radyosu ve babasının ayakkabıları olması, Sarkis'in geçmişinden izler taşısa da, asıl anlatılmak istenenin sadece kendisinin olmadığı, ancak günümüzde anlaşılmasıdır. Sergide yer alan ses bantları ve 'Kriegsschatz' yazılı ayakkabılar da o gün için geçmişte kaldığını sandığımız ipuçlarıdır. Kişisel ve sanatsal geçmişi için kullandığı bellek metaforu aslında, bu serginin ilk ama son olmayacağını aracı haline dönüşerek günümüze bir göndermedir. Ayrıca, sanatçının sadece Çaylak Sokak'taki gibi geçmişten aldığı nesnelere günümüzde kullanılmasıyla güncellik sağladığı söylenemez. Aslında tüm hadise, yorumun işlenişinin özündedir. Bir tiyatro oyunundaki kostümlerin, sahne tasarım öğelerinin her yeni oyuna göre tekrar düzenlenmesi gibi yerleştirmelerinde nesne veya figürlere her defasında farklı şekillerde uyguladığı müdahaleler de yorum uyarlanmaları sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kısacası, Sarkis'in yorum gücü aynı zamanda onun metodolojisidir ki, iz olarak adlandırılan bölümde teknik olarak incelenmesinin nedeni, bu bölümde daha fazla açıklığa kavuşturulmuş olmaktadır.

Sarkis'in çocuk kostümleri bir kavram, bir fikir için somutlaştırılmış biçimlerdi, bunları başka işlerinde farklı yorumlar katarak kullanması ise izleri oluşturmaktaydı. Geçmiş, bugüne taşıyan nesnelereindeki yorum gücünün nasıl şekillendiğine bakacak olursak, sanatçının belleği biçimleştirerek kayıt bantlarına yüklediği zaman olgusundan başka kendisi için önemli tarihlerin sonuna sıfır ekleyerek oluşturduğu yazılar da örnek verilebilmektedir. 1993'te, Maçka Sanat Galerisi'ndeki '19380-19930' adlı işinde, geçmişten bugüne atıfta bulunduğu gibi 2009 yılında, 'Site' sergisi kapsamında, annesinin ölümü dolayısıyla gerçekleştirdiği bir işi bulunmaktadır. Dirihu Hanım, 1997 yılında birkaç ay Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi'nde tedavi gördükten sonra vefat etmiştir. Sarkis, annesini kaybettikten

sonra son kez onun odasını görmek için yukarı çıkarken, aşağıda hep gördüğü eski, salaş, tabut gibi piyanoyu ilk kez ufak tefek bir adamın çaldığını duymuş ve o anı hiç unutmamıştır.¹²³ Bu acı kayıp anına eşlik eden piyanoyu bir süre sonra gerçekleştirdiği sergi ile sanatına da dahil etmiştir. Demirden, katranla boyanmış bir karafirin piyanonun üzerinde dört renkle aydınlattığı ışık vermeyen 1900 stili kör bir avize bulunmaktadır. Avizeden aşağıya piyanonun üzerinde "bir gelin gibi" biriktirdiği değerli/değersiz, eski/yeni bir dizi neşeli obje akmaktadır.¹²⁴ Piyano, tabut ve krematoryumu andıran tüm bu düzeneğin içinde, işte tam da bahsettiğimiz tarih, beyaz neonla yazılmıştır: 30.7.19970. Sarkis'in annesinin ölüm tarihinin sonuna eklediği sıfır, zamanı ileriye itelediğini göstermektedir. Görüldüğü üzere, piyano ve tarih yazılı neonla örnek verdiğimiz nesnelere, sanatçının yorumu ile işlev değişikliğine uğratılmıştır. Piyano tabuta dönüştürülerek, ölüm tarihine de sıfır eklenerek, tüm geçmiş bugüne taşınmıştır.

4.3. Bütüncül Sarkis

Sarkis'in şu ana kadar kişisel geçmişlerinden örnek verdiğimiz çalışmalarını incelemiş bulunmaktayız. Sarkis'in geçmişleri diyerek çoğulluk yaratmak istememimizin sebebi ise bu başlık altındaki bağlamda yatmaktadır. Sanatçı, belleğinde yer tutan olguları bugüne taşımıştı, ancak geçmişte kalmak istemeyen olgular, bugünde de bırakılmayarak geleceğe hızla yol almaktadır. Sarkis'in kendi tarihi dışında bulunduğu ülkenin, kentin tarihi, insanlığın tarihi gibi kişisel belleği ile yarattığı içiçe geçmiş imgeler de, izleyicilerin geçmişlerinde kalan izleri tekrar canlandırmasıyla toplumsal bir bellek oluşturmaktadır. Bu şekilde, farklı kültürlerin belleklerinde geleceğe dönük öngörüler yaratılmaktadır. Sarkis'in geçmişini bugünle/gelecekle ve kişisel belleğini toplumsal bellek ile birleştirme arzusunda, bütünlük yaratma kaygısı yattığı sezilenmektedir. Bellek ve zaman dışındaki sanatçının diğer bütüncül yaklaşımları, kendisi gibi sergilerini de oradan oraya taşınmasında, mekanların kat ve içeri/dışarı ilişkisinde, işlerini farklı sanatçıların işleriyle konuşturmasında, bağlamla kurduğu ilişkiler sayesinde gözlenmektedir. Böylelikle, bütünlükle yaratılan kavramların oluşturduğu biçimlerin

¹²³ http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/sarkis-site-sergisi_550.html
(Erişim tarihi: 23.12.2016)

¹²⁴ http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/sarkis-site-sergisi_550.html
(Erişim tarihi: 23.12.2016)

sonuçlanmaması ve bağlantıların çoğaltılabileceği vurgusuyla sürekliliğin yaşanması sağlanmaktadır.

Sarkis'in ailesi olarak tabir ettiği nesnelere kaybolduğuna inanılan bir anı tekrar canlandırmaları, onların da kendilerine ait bir özyaşama sahip olduklarını açıkça göstermektedir. Böylelikle, nesnelere dahi yaşam hakkı veren sanatçının, sanat eserlerini estetik obje tutsaklığında savaş ganimeti gibi bırakan müze ve arşivlere eleştirisi de kaçınılmaz hale gelmektedir. Aslında eleştirisi, insanlığın kültürü yaşatmadaki başarısızlığına, dolaylı olarak da bu kültürü yaşatmaya yardımcı olan öğelerin müzeler tarafından temsil edilmesine yöneliktir. Çünkü, tarih bilinci zayıf toplumsal bellekler, canlı aktarımı kesintiye uğratmakta ve toplumlar kendi kültürlerini müzelere hapsetmektedirler. Böylece, modern çağda özgül bellek kültürü yerini, kağıt belleklerin tarihselleştirdiği kültüre yani, arşiv, envanter ve müzeler kültürüne bırakmaktadır.¹²⁵ Sanatında belleğin önemi üzerinde defalarca duran Sarkis, 'Kriegsschatz' (Savaş Ganimeti) kavramından yola çıktığı biçimleriyle müzeler eleştirisi bağlamında toplumsal belleğe atıfta bulunmuştur: *'Benim işim hep belleğe dayanmıştır. Yaşadığım her şey onun içindedir. Tarih aslında bir ganimet gibidir. O bize aittir. Tarihte olan biten her şey bize aittir. İnsanlık boyunca ortaya çıkan her şey, acı ve sevgi, bizim içimizdedir ve bizim en büyük ganimetimizdir. İşte bu sanatta somutlaşınca, görünür olunca, denince, elde edilenlerle yolculuk yapılır, sınırlar kapanmaz açılır.'*¹²⁶

Sarkis'in bağlantılarının nasıl bir toplumsal bellek oluşturduğu örneğini, Kriegsschatz'dan (savaş ganimeti) sonra Sarkis'in son işlerinde gördüğümüz Leidschatz (acı ganimeti) sözcüğü üzerinden de verebiliriz (Görsel 61). Sanatçının kendisi de Kriegsschatz'dan yine bellek olgusuyla temellendirdiği Leidschatz'a geçişini şu sözleriyle dile getirmektedir: *'Kriegsschatz sözcüğü, bana ait olmayan yabancı bir şey gibi geldi bana. Ama bir yandan da beni çekti. Bilincim için bir tür katalizör işlevi gördü. Leidschatz sözcüğünde durum farklı. Bu kavram aracılığıyla belleğin içsel birikimiyle, bu belleğin etrafındaki acılarla, içsel olarak birikmiş olanla karşılaşacağım duygusuna kapıldım. Ancak birikmek için bir şeyin önce bir biçim kazanması gerekir, belleğin, bir hazinenin oluşabilmesi için bir biçim yaratılması*

¹²⁵ Fleckner, a.g.k., 2005, s. 194.

¹²⁶ Özyayten, a.g.k., 1992, s. 145.

*gerekir. Bu bağlamda, bu, aşırı derecede acı veren bir iştir. İstiraplarla uğraşmak, bir enerji geliştirmek, ıstırabın belleğiyle uğraşmak için bir biçim bulmak anlamına gelir daima.'*¹²⁷



Görsel 61: Leidschatz (Uccello), Altın Varaklı Kasa, 1992-2007, Ahşap, Neon, Kasetler, Altın.¹²⁸

Sanatta toplumsal bellek konusu üzerine düşüncelerini kuramsal olarak kavramsallaştıran Alman sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg, Nisan 1928'de gerçekleştirdiği bir konuşmada 'toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelinmesinin ürünü ve taşıyıcısı' olarak gördüğü sanat eserini 'İnsanlığın ıstırap hazinesi, insanın serveti haline dönüşüyor' cümlesiyle özetlemeye çalışmıştır.¹²⁹ Warburg'un 'İnsanlığın İstırap Hazinesi' kavramı ile acının görsel bir dille sunulduğu tabloların içinde yansıtılmayı bekleyen acı deneyimlerin biriktiğini ve bu haznedekilerin geçmişi canlandırmasıyla, acının bellekte yeniden değerlendirilmesine olanak doğacağı anlatılmak istenmiştir. Sarkis'in daha öznel bakış açısını içeren 'İstırap Hazinesi' ise ıstıraplara enerji atfetmek konusunda Warburg'un düşüncesine uygun düşmektedir. Sarkis'in geçmişin izlerini taşıyan, ıstırap dolu deneyimlerin enerji hazinesi olarak kullandığı nesnelere aynı zamanda anımsama imgeleridir. İstırapla deneyimlenmiş tüm bu nesnelere, kişisel olduğu kadar toplumsal bir geçmişi de barındırdığından birer bellek gücü hazinesi olarak depoladıkları ıstırap enerjisini serbest bıraktıklarında da insanlığın ıstırap hazinesi, insanın serveti haline dönüşmektedir.

Sarkis, geçmişteki ve şimdiki atölyelerinin kömürleşmiş haldeki ahşap modellerini sunduğu yerleştirmesine 'İstırap Hazinesi' ismini vermiştir. Nesnelere atfettiği acıyı, tümünden mekanlarına taşıyarak büyük bir enerjiyle

¹²⁷ Fleckner, **a.g.k.**, 2005, s. 191.

¹²⁸ K. için bkz: <https://universes.art/nafas/articles/2015/sarkis-respiro/img/12/> (Erişim tarihi: 01.12.2017)

¹²⁹ Fleckner, **a.g.k.**, 2005, s. 188.

üretilen sanatsal çalışmanın gerçekleştiği yer ile insan tutkularının enerjisini bağdaştırmaktadır. Şüphesiz, eski ve şimdiki atölyelerinin maketlerini kullanması da sanatçının geçmişten geleceğe doğru sürekli devam eden yaratım enerjisiyle izleyicilerin belleklerinde kendi sahip oldukları mevcut enerji potansiyelini anımsatma amacı gütmekten kaynaklanmaktadır. Sarkis'in gerek müzelere eleştiri gibi görünen kültürel bellek yaratma çabası, gerek de acılarıyla istiflediği nesneleredeki yaratım enerjisini insanlığa mal etme tutumu, geçmişteki kişisel deneyimlerini gelecekle birleştirme arzusuyla birlikte kolektif bir idea barındırmaktadır. Ayrıca, Sarkis tek bir kelime ile (Kriegsschatz ve Leidschatz) toplumsal belleğe gönderme yapmayı büyük bir ustalıkla gerçekleştirirken, 'Site' adlı sergi kapsamında, bombalanmış Saraybosna Kütüphanesi'nden Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi romanındaki canavarlara, Alban Berg'in Lulu operasından Alman Romantik dönem ressamı Caspar David Friedrich'e, John Cage'den Sergei Paradjanov'un filmlerine ¹³⁰ dek tasarladığı farklı kültürel öğelerden esintiler sayesinde de farklı kültürel belleklere çağrıda bulunmayı başarmaktadır.

'Sarkis'in Zaman Bağlantıları' adlı başlık altında sanatçının üretim aşamasında ortaya çıkan katmanların zaman ile kurduğu ilişkiler değerlendirilmiştir. Geçmişin izleri yorum uyarlamaları ile günümüze taşınmış, kurduğu bağlamlar ile de geleceği anımsatıcı bellekler oluşturulmuştur. Sarkis'in sanatının işleyişini sıraya koymaktan ziyade, işlerindeki çok katmanlılık ve süreklilik gösterilmeye çalışılmıştır. Çünkü Sarkis, kavramdan biçime dönüştürdüğü nesnelere, kayıt bantlarının görselinde yarattığı 'kayıtlı ve kayıtsız bellekler' kavramına da dönüştürebilir ya da piyanoyu tabuta dönüştürdüğü gibi biçim biçime de karşılık gelebilir. Kişisel olarak yaşadığı acılarla büyüttüğü savaş olgusu, özelden genele tüm insanlığa yorulabilir hale getirilip bağlamlar oluşturulurken; bağlamların yarattığı sürgünlük olgusu da, Sarkis'in kişisel uzaklaşmasından doğan 'Belleğim Vatanımdır' kavramına yaklaştırabilir. Böylelikle, ilhamın biçim ya da kavramdan nereden geleceğinin bilinmemezliği vurgusuyla, Sarkis'in sanatı için spiral sarmal gibi süreklilik içinde sonsuzluğa akmaktadır, diyebiliriz.

¹³⁰ http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/sarkis-site-sergisi_550.html
(Erişim tarihi: 23.12.2016)

5. SARKİS'İN KONUŞMALARI: 'PASSAGES / PASAJLAR'

Sarkis'in sanat üretiminde teknik ve düşünsel olarak nasıl yol aldığını inceledikten sonra işlerine bütünsel bir yaklaşımla bir daha bakmanın, sanatının değerlendirilmesinde daha anlaşılır ve açıklayıcı niteliğe bürüneceğine inanmaktayız. Sarkis'in müzelere eleştiri bağlamında Kriegsschatz yazısını veya Kriegsschatz yazılı nesnelere yerleştirmelerinde sık sık kullandığına değinmiştik. Sanatçı eleştirel yaklaşımını, 'birleştirme', 'buluşturma' ve 'konuşturma' olarak adlandırdığı kavramları nesnelere uygulayarak eleştirinin doğurduğu cevap verme hakkını nesnelere ithafen kullanmasıyla da göstermektedir. Sarkis'in cevaplarını inceleyeceğimiz bu bölümde, konuşmalarda neler geçtiğini 'Fransa'da Türkiye Mevsimi'nin "Büyük Olaylar" kategorisinde, Paris Georges Pompidou 'Beaubourg Kültür Merkezi'nin Ulusal Modern Sanat Müzesi'nde, 2010 yılında gerçekleşen 'Passages / Pasajlar'¹³¹ adlı sergi kapsamındaki örneklerden öğrenmekteyiz.

Sarkis, bir yapının çoklu işlevine de yeni bir yorum getirmek amacıyla Centre Pompidou'nun bodrum katından en üst katına kadar tüm katlarını kapsayan çok boyutlu, çok mekanlı sergisini tek elden "Filarmonik Senfoni Sergi Şefi" (2010 basın tanıtımında gazetecilerin Sarkis için yaptığı benzetme) gibi yönetmiştir. Brancusi Atölyesi'nde oluşturduğu bir webcam düzeneğiyle atölyesini büyük bir ekrandan devamlı izlenebilir kılmasıyla atölyesinden müzeye bir nevi geçiş kurmuştur ki, serginin isminin 'Passages' olmasıyla da uyumludur. Böylelikle, yapının işlevine cevap veren sanatçının ikinci bir müdahalesi ise yapıtların başlangıç bağlamından koparılarak müze engellerine takılıp kalmasına karşı itirazının konu edildiği konuşmalarıdır.

Bu konuşmalardan biri de, sıkı dostluk ilişkileri kurduğu Joseph Beuys'un (sanatsal anlayışları da birbirine yakındır) ölümünden sonra yerleştirmelerinin geçmişten bugüne uğradığı değişimine katlanamadığına yönelik cevabından oluşmaktadır. Joseph Beuys, Ocak 1986'daki ölümünden birkaç ay önce, Londra'daki Anthony d'Offay Galerisi'nde 1985'te son sergilerinden birini açarak 'Plight' adlı yerleştirmeyi gerçekleştirmiştir. Yerleştirmenin sanatçının ölümünden sonra, 1989

¹³¹ http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis_ten_Beaubourg_a_Senfoniik_Sergi_.html
(Erişim tarihi: 26.12.2016)

yılında Centre Pompidou'ya taşınmasıyla Sarkis de bu merkezde, 1993 yılında 'Şimşegin Işığı ile Gök Gürlemesinin Sesi Arasındaki Zaman Farkı' adlı sergisinde¹³² ilk defa Plight'a atıfta bulunarak eleştirel bir söylemde bulunmuştur. Daha sonraları Ulusal Modern Sanat Müzesi, Sarkis'e kendi sergisini açmak üzere Plight'ın yeniden yapılandırılması teklifi ile gelince, Sarkis de 2010 yılında 'Passages' sergisi kapsamında müzenin önerilerinin aksine, yapıtı müze tutsaklığından kurtaracak savlar ileri sürerek ikinci kez özgürlüğüne kavuşturmuştur (Görsel 62, 63).



Gör. 62, 63: Passages/Pasajlar: Beuys'un 'Plight' adlı enstalasyonu etrafında renkli keçeden terlikler giymiş ziyaretçiler (sağda); Sarkis'in yerleştirmesi ve büyük giysiler (solda), 2010, Centre Georges Pompidou, Paris. **Kaynak:** Zabunyan, **a.g.k.**, 2010, s. 113.

Müzenin dördüncü seviyesine yeniden yerleştirilen Plight, 'Kadın Sanatçılar' sergisinin arkasında, bej-gri doğal renklerinden oluşan keçeleriyle birlikte altı yıldır saklanmaktadır (Küçük bir hırsızlık olayından dolayı Beaubourg yöneticileri ziyareti yasaklamışlar). Korumaya yönelik nedenlerden dolayı ilk halinden tümüyle uzak, yabancılaşmış halde durmasının üstüne izleyicilerin onun bütününe ulaşmasındaki engel de eklenince, eser özünü yitirecek duruma gelmiştir. Sarkis'in de bu duruma iki cevabı olmuştur: İlki, kendi renk kullanımıyla tasarladığı¹³³ beş renkte asılı perdeler (büyük giysiler şeklinde) ve örtülerden oluşan Beuys'un bitişiğinde yer alan 'Keçeler de tüm renkleri içerir' adlı yerleştirmesi ve ikincisi ise yine kendisinin hazırladığı renkli keçeden terlikleri giymiş ziyaretçilerin haftanın belirli saatlerinde Sarkis'in mekanından geçerek 'Plight'ı gezmeleri ile sağladığı buluşmadır ¹³⁴ (Görsel 64). Sonuç olarak, yasak konulan izleyicilerin giydikleri terliklerle (keçe terliklerin koruyucu işlevi) birlikte aktif oyuncular halinde yerleştirmenin asıl koruyucuları (canlı tutanlar) haline dönüşmeleri ve bir eserin

¹³² Zabunyan, **a.g.k.**, 2010, s. 111.

¹³³ Sarkis'in renkli keçe kullanımı özellikle Darmstadt'taki sergisinde ortaya çıkmış ve ayrıca bu sergideki keçeler de, Beuys'un keçe aldığı fabrikada üretilmiştir. Bkz: Zabunyan, **a.g.k.**, 2010, s. 112.

¹³⁴ http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis_ten_Beaubourg_a_Senfonik_Sergi_.html (Erişim tarihi: 26.12.2016)

özgünlüğünü kaybetmesine neden olacak kadar güvenlik takıntısı içindeki müzenin artık duvarlarını kaldırması, sanatçının bu iki cevabıyla yarattığı etkiler olarak görülmektedir.



Görsel 64: Passages/Pasajlar: Beuys'un yıllardır kapalı kalan enstalasyonu, Sarkis müdahalesiyle keçe giysiler ve keçe terlikler eşliğinde tekrar hayat buluyor, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris Sanatçı ve Gallery Nathalie Obadia izniyle.

Sarkis'in en hararetli konuşmalarının geçtiği bölümlerden birisi de, webcam düzeneğiyle atölyesi ve müze arasında yarattığı geçişin merkezini oluşturan Brancusi Atölyesi'dir. Atölyesinin görüntülerini müzeye aktarmak üzere bir ekranın yerleştirildiği bu salonunun ortasında, aralarında 6. yüzyıl Çin ve 20. yüzyıl Kore'den esintilerin de yer aldığı, çeşitli ülke ve devirlere ait 12 heykel bulunmaktadır¹³⁵ (Görsel 65). Sarkis'in atölyesinden yansıyan neon ışıklarının renklendirdiği bu heykeller, bantlarla bezenmiş haldeki yüksek yuvarlak kaideler üzerinde durmakta ve her biri Kriegsschatz sözcüğünün harflerini tek tek taşımaktadır. Taşıdıkları harflerin bütünü oluşturulan kelimeyi kendilerine isim olarak alan '12 Kriegsschatz / 12 Savaş Ganimeti' giydikleri kostümlerin yarattığı görkem ve hareketlilik dışında, ayrıca Igor Stravinski'nin Bahar Ayini'yle de dans ederek sessiz kalmaya pek niyetli gözükmemektedirler.

¹³⁵ [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis ten Beaubourg a Senfonik Sergi .html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis%20ten%20Beaubourg%20a%20Senfonik%20Sergi%20.html)
(Erişim tarihi: 28.12.2016)



Gör. 65: Passages/Pasajlar: Brancusi'nin atölyesinde Stravinski'nin Bahar Ayiniyle Dans Eden 12 Kriegsschatz, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris. Sanatçı ve Gallery Nathalie Obadia izniyle.

Aslında, Sarkis'in bu cevabının da eleştirel olmasını sağlayan tüm ipuçları keşfedilmek üzere yerleştirmesinde beklemektedir. Çünkü, başlı başına 'Kriegsschatz' sözcüğü eleştirel mekanizmanın yapı taşı olarak merkezin tam ortasında yer almakta ve belleği ima eden manyetik bantlar da bu bütünün ayrılmaz birer parçası olarak konumlandırılmaktadır. Kuşkusuz atölyesinden yansıttığı görüntüler de yerleştirmeye paralel karelerden oluşarak Sarkis'in cevabını güçlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Peki, sanatçının neye karşılık bir itirazının bu düzeneği bu şekilde tasarlatabilir konusunu, Sarkis'in kendi sözlerinden duyalım: *'Alçı canlıdır. Toz ister, hava ister. Onun için akvaryumun yanına koyduğum ekranda Pudovkin'in "Asya'da Fırtına" filminden 20 saniyelik bir sekans seçtim. Oradan yükselen tozla Brancusi'nin eserini besliyorum'*.¹³⁶

Bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, Rumen kökenli büyük heykeltıraş Constantin Brancusi'nin dondurulmuş halde saklanan eserlerini tekrar hayata döndürmenin telaşı içindeki sanatçı, havasız, tozsuz bir akvaryuma hapsedilmiş alçı eserleri kurtarmak için hem Pudovkin'in "Asya'da Fırtına" filmindeki, hem de İgor Stravinski'nin "Bahar Ayini"ndeki dinamizmi eş zamanlı olarak heykellere yüklemiştir. Böylece, Sarkis tarafından kalp atışları tekrar normale döndürülen heykeller, akvaryum sayesinde aldıkları nefeslerini artık dışarıda solumaya devam etmişlerdir.

¹³⁶ [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis ten Beaubourg a Senfonik Sergi .html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis%20ten%20Beaubourg%20a%20Senfonik%20Sergi%20.html)
(Erişim tarihi: 28.12.2016)

Sarkis'i başka bir sefer de müzenin beşinci seviyesinde bulunan Konstrüktivistler Salonu ile Andre Breton mekanından Kazimir Malevich'e ve Andre Breton'a seslenirken görmekteyiz. Avangart süprematist hareketinin yaratıcısı Rus ressam ve sanat teorisyeni Kazimir Malevich'in 'Architectones' dizisine, haç şeklindeki küçük beyaz neon ışıkları içine konumlandığı atölyesinin maketiyle cevap verirken (Görsel 66); Fransız yazar, şair ve sürrealizmin babası Andre Breton'u da yalnız bırakmamış ve onun ünlü Breton Duvarı'nı kendi gezi, anı ve deneyimlerinden derlediği nesnelere kurduğu 'Masumlar Vitrini'¹³⁷ ile yüzleştirmiştir. Sonuçta, atölyeden müzeye, farklı kültürlerden farklı belleklere geçişleriyle müzenin altı ayrı bölümündeki sekiz ayrı mekandan seslenen Sarkis'in herkese ve her şeye yetecek cevabı var gibi gözükmektedir (Görsel 67).



Görsel 66: Sarkis'in Atölyesi Malevich'in Arkitektonlarıyla, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris. Sanatçı ve Gallery Nathalie Obadia izniyle.



Görsel 67: Passages/Pasajlar: Breton'un duvarının karşısında Masumlar Vitrini, 2010, Centre Georges Pompidou, Paris. **Kaynak:** Zabunyan, a.g.k., 2010, s. 115.

¹³⁷ [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis ten Beaubourg a Senfonik Sergi .html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis%20ten%20Beaubourg%20a%20Senfonik%20Sergi%20.html)
(Erişim tarihi: 28.12.2016)

6. İKİZ/TWIN: TEKRARIN İKİLİKLERİ

Kierkegaard: Tekrarın olanaklı olup olmadığı ve bunun nasıl bir önem taşıdığı, bir şeyin tekrarlanınca bir şeyleri mi kazandığı, yoksa bir şeyleri kayıp mı ettiği problemiyle uzun süredir, en azından arada sırada, ilgileniyor olmam itibarıyla, birdenbire aklıma geldi, 'Daha önce bulunmuş olduğun Berlin'e seyahat edebilirsin ve kendini tekrarın olanaklı olup olmadığı ve ne anlama geldiği konularında artık ikna edebilirsin.'¹³⁸

Soren Kierkegaard tekrarın ispatlanmasını ve anlamını ararken bu tekerrürün ikili yansımasını Galeri Mana'da Sarkis'in İkiz'inde deneyimleme şansı yakalıyoruz (Gör. 68, 69). Sarkis'te sonu gelmiş gibi görünenler, aslında bir başlangıcın habercisidir. Onun figürlerine yüklediği roller, zamanın onlara sunduğu doğal ortamında işlevlerini bitirdikten sonra, başka bir rol başka bir figüre devredilebilir ve hepsi birer birer yeni roller üstelenebilir. Rol bitiminin veya iz arayışının sekteye uğrayışından sonu gelmiş gibi görünenler, belki o sergi için aradığımız bir sonken, diğer bir serginin başlangıcını veya devamını oluşturabilir. Figür veya nesnelerin doğum aşamasında kullanılan malzeme-tekniklerin seçimi ve potansiyellerinin yansıtılmasına uygunluğu Sarkis'in hassasiyetle üstünde durduğu dinamiklerden biri olarak dikkate alınması da, bu ilişkilerin kompleks alımlama sürecini başlatması ve sürdürmesine yönelik önem taşır.



Gör. 68: Sergi mekanının giriş katı, Galeri Mana¹³⁹**Gör. 69:** Sergi mekanının ikinci katı, Galeri Mana¹⁴⁰

24 Mayıs- 6 Temmuz 2013 tarihleri arasında gerçekleşen ve tekrar eden ikiliklerden doğan bu sergide, ilk başta hissedilen; insan ırkının, mitolojik figürlerle birlikte ikizlerden oluşumuna gönderme yapan bir başlangıç. Sergiyi

¹³⁸ S. Kierkegaard (2014). *Tekerrür*. (Çev. Zeynep Talay), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, s. 13'ten aktaran U. Fleckner ve S. Zabunyan (2017). *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*. İstanbul: Umur Yayınları, s. 126.

¹³⁹ Kaynak için bkz: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6299/guncel-sanatin-2013u> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁴⁰ Kaynak için bkz: <http://sergiyazilari.blogspot.com.tr/2013/07/ikiz-kavramn-ikizi.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

incelediğimizde, ikizlerin yan yana değil, iki farklı katta benzer noktalarda olmasıyla, her nesneyle iki kez karşılaşmış hissiyatı yaşatması yanında, ikizlerin kendi varlıklarıyla birbirine tezatlıklar oluşturduğu fark ediliyor (Görsel 70-77). Yoğun bir şekilde kullanılan bakır malzeme de, Nico Anklam'ın dediği gibi bu elementin kimyasal simgesiyle ilişkili olarak kadın cinsiyetiyle bağdaştırılmasına ya da genişletilen anlamıyla aynaların eski zamanlarda bakırdan yapılmasının ve dairesel şekillerinin (kulplu el aynaları) kadınlığın Venüs ile birlikte sembolleşmesine kadar dayandırılabilir.¹⁴¹



Görsel 70-77: On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş 12 adet renkli gümüş baskı, her biri 32x48x0.2 cm. **Kaynak:** Anklam, a.g.k., 2013, s. 36-39.



Sarkis'in daha önce Black-out sergilerinde kullandığı katranın kendi niteliği sayesinde anlatımına güç kazandırması veya suyun içinde bekleyen katran rulonun, aynı kaptaki ışıktan beslenebilmesi ve ortaya çıkan sıcaklığın da, izleyiciyi yakın mesafe kurma konusunda uyarması gibi, İkiz'deki bakır da, kadına veya aynaya işaret ederken tamamlayıcısı erkeği arayabiliyor (Görsel 78-81) ya da bakır plaka kapaklı ahşap sandık içindekilerle olan enerji birikimini de sunuyor. Yani, bir

¹⁴¹ N. Anklam (2013). Çifte İkiz, Ayna Tutan Bakır ve Derinlerden Gelen Balina Şarkıları Üzerine. *Sarkis: İkiz/twin içinde*, (Ed: Aslı Seven), İstanbul: Galeri Mana, s. 50.

malzeme sadece tözüyle yanıt verebilirken, diğer malzemelerle-nesnelere olan ilişkileriyle de yeni doğumlar gerçekleştirebiliyor. Dediğimiz gibi kullanılan malzemenin seçimi ve çeşitliliği izleyiciye 'yakın ol, uzak kal, gör, göster, dokun, yansıt, kork, mutlu ol, hisset, algıla, hareket et, düşün' diye etken veya edilgen bir şekilde seslenebilmesinin yanında potansiyelleriyle birlikte düşünsel uzamlar yaratabiliyor. Bu sergide yansıtan, ileten bakır ile bünyesinde tekilliği barındıran çoğulluk olan 'İkiz' kavramındaki dualizmden yola çıkarak, ilk başta bahsettiğimiz Kierkegaard'ın 'Tekerrür'ünde geçen kavramlara değinmek yerinde olacaktır.

Kierkegaard: Umut, kişinin elinden kayıp giden cazibeli bir genç kızdır; hatırlama, kişinin şimdi tatmin olmayacağı güzel ama yaşlı bir kadındır; tekrar, hiçbir zaman kendisinden bıkmayan sevilen eştir, çünkü kişi sadece yeni bir şeyden bıkar... Umut, kolalı sert ve ışıltılı yeni bir elbisedir; ancak kişi onu hiç giymediğinden elbisenin ona nasıl olacağını bilmemektedir. Hatırlama atılmış bir elbisedir, ne kadar güzel olsa da, kişi büyüdüğü için artık ona yakışmamaktadır. Tekrar ise, bozulmayacak bir elbisedir, kişinin üstüne tam ve rahat bir şekilde oturur... Umut, tatmin sağlamayan cazibeli bir meyvedir; hatırlama tatmin sağlamayan acınası bir iâşedir; fakat tekrar, takdis ile tatmin eden günlük ekmektir.¹⁴²



Görsel 78-81: Davetli Portreler, 2012, Vitray, neon, metal yapı, sırasıyla V.17, V.18, V.19, V.20

Kaynak: Anklam, a.g.k., 2013, s. 58-59.

Kierkegaard, umut, tekrar ve hatırlama arasındaki önemli fark ayrımını kadın, elbise ve yemek gibi farklı metaforlar yoluyla nasıl ortaya koyuyorsa, Sarkis de bellek üzerine yaptığı çalışmaları bir anı veya bir hatıra üzerine konumlandırmadan, tekrara vurgu yaparak gerçekleştirir. Bu sergide de ikiz kavramıyla yaşatılan bir hatırlama, yineleme değil, bir tekrardır. Kierkegaard'ın umut, hatırlama ve tekrar üçlemi gibi, Sarkis'in, İkiz'inde de bir üçleme gidildiği hissedilmektedir: 'İkiz',

¹⁴² Kierkegaard, 2014, a.g.k., s. 14-15'ten aktaran U. Fleckner ve S. Zabunyan, 2017, a.g.k., s. 128.

'Tekrar' ve 'Tekrar Eden İkilikler'. Özünde tekrarın kilit taşı olduğu işlerden, ikiz kavramıyla 'Tekrar'dan 'Tekrar Eden İkilikler'e geçiş yapılarak bir değişimden, metamorfozdan bahsetmek söz konusudur. Eş, özdeş, benzer, yakın gibi sözlük anlamları taşıyan İkiz kavramından yola çıkılarak ikiz nesnelerin sergilenmesiyle hissedilen olumlu çağrışımlar, sadece biçimde sınırlı kalmıştır. Biçimden çıkıldığında, nesnelerin tekrarından doğan kavramla 'Tekrar Eden İkilikler'le karşılaşılır. Biçimde buluşulan, derin temelde ayrılır ve ikilikler, ikilemler gibi zıt unsurlar, tekrarın olanaklarıyla tekrar birleşir. 'Tekrar Eden İkilikler'i çıkartan sergideki ikiz nesnelerin neler olduğuna bakarsak, daha anlaşılır hale gelecektir.

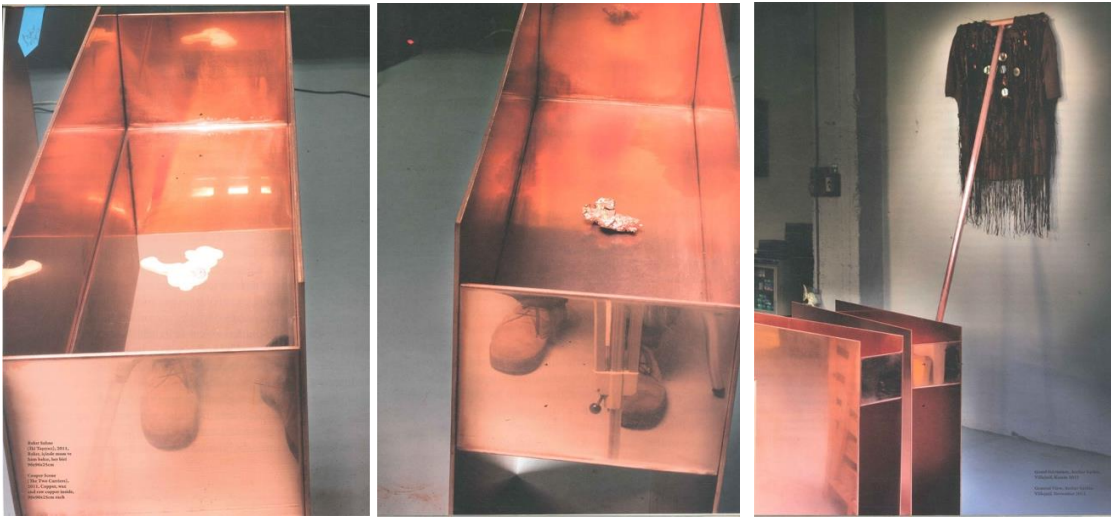
Sergi mekanının giriş katında, 2012 yılında Rotterdam'daki bir denizaltı şantiyesinde açılan 'Ballads' adlı Sarkis sergisinin büyük boy fotoğrafı tam karşımızda durmaktadır. Zeminden biraz mesafe bırakılarak yerleştirilmiş ağaç kütüklerinin dairesel şovuna tanıklık etmemizi sağlayan görsel, zemin katı delip, ikinci kata geçercesine yarıda bırakılmıştır (Görsel 82). Ancak, ikinci kata çıktığımızda zihnimizin onu tamamlayan diğer ikinci yarısıyla karşılaşmaktayız (Görsel 83). Zeminden yarıya kadar uzanan ağaç kütükleri tavana ikinci kat vasıtasıyla ulaşınca, iki fotoğrafın sunduğu 'Tekrar Eden İkilik'in tamamlanmış/tamamlanmamış olanına varıyoruz. Bu giriş katta tamamlanmamış ikinci katın sayesinde tamamlanabilir olanın tekrarına, ikinci katta tavana asılmış iki bakır zincirin kesişiminin boşluğa uzamından oluşan yarım dairenin iz düşümünde, zeminde duran bakır dairede de rastlanır.



Görsel 82, 83: Ballads sergisi fotoğrafının üst ve alt katta ikiye bölünerek sergilenmiş hali

Kaynak: Anklam, a.g.k., 2013, s. 1, 82.

Giriş katın sol orta tarafına yerleştirilmiş olan bakır taşıyıcının ikizi, üst katta aynı noktada durmaktadır. Bu taşıyıcılardan biri, doğal olan/doğal olmayan ikiliğini içindeki ham bakır maddeyle görünür kılarken, ondan olan ama onu taşıyan bakırın işlenmişliğine gönderme yapar: İnsandan önce, öylece kendince var olanlar; insandan sonra, ona yarar şekillendirildiğince var olurlar (Görsel 84-86). Diğer katta bulunan bakır taşıyıcının tıpatıp aynı olan ikizi ise yüzeysel ve biçimsel olarak içindekiyle ikilik oluştururken, keskin ve köşeli hatlarıyla bakır, taşıdığı dairesel, yumuşak, kırmızı parmak izli mum öbeğine¹⁴³, Hıristiyan adak ritüellerini anımsatır şekilde seslenir.



Gör. 84-86: Bakır Sahne (İki Taşıyıcı), 2011, sırasıyla Bakır içinde mum ve ham bakır, her biri 96x96x25 cm, bakır taşıyıcıların yanında da Dozo ceketi. **Kaynak:** Anklam, 2013, s. 64, 65 ve 75.

Her iki katta bulunan bu bakır taşıyıcılara yakın mesafede yerde konumlandırılmış filmlerden giriş kattaki 'Başlangıçta, Görünme (Au Commencement, L'apparition)'de alüminyum bir zemin üzerinde 'K' harfinin kırmızıya bürünmüş haliyle karşılaşıyoruz (Görsel 87). Bu zemine dökülen süt, kırmızı K'yı beyaz rengiyle değil, yoğunluğuyla kapatır. K'nın kurumuş halinin beyaza karışmamasının aksine, canlı olan elin işaret parmağının canlı ve akışkan kırmızıya batırılmış halinden donmuş kırmızı K¹⁴⁴'yü kapatan beyazın üstünde canlı, dağılan ve yüzen kırmızı bir damla bırakır. Zamanla kırmızı hale şekli, sütün

¹⁴³ Sarkis'in galeri mekanında gösterdiği tipteki bakır taşıyıcılar kiliselerde bulunur, genellikle içleri adak mumlarını tutabilecek kumla dolu olur. İkinci taşıyıcı, bu kültürel pratiğe açık bir gönderme içerir. Bknz: Anklam, 2013, **a.g.k.**, s. 26.

¹⁴⁴ Sarkis, kırmızıya bulanmış işaret parmağı ile sütün altında görünmez haldeki donmuş kırmızı K'ya işaret ederek ona dokunur ve donmuş kırmızı K, savaş ganimetinin (Kriegsschatz) K'sı olarak okunursa, sütün üstünde tekrarlanan kırmızınının akışkanlığıyla esareten kurtulduğuna tanıklık edilebilir, hissiyatı yaşatır.

yoğunluğunun ve zeminin eğiminin dış etkenlere bıraktığı koşullarda bozuntulara uğrar. Kırmızıyı kapatan beyaza karışan kırmızı, sanki filmin ilk saniyelerindeki kırmızı K'dan habersizmiş gibi filmin sonunda beyaza karışan tek kırmızı şeklinde yüzmeye devam eder. Kırmızı ile beyazın renk ve yoğunluk çatışmasından doğan üçlü tekrardan oluşan bu filmde sonra, yine 'Başlangıç (Au Commencement)' serisinin diğer bir filmi olan 'Başlangıçta, Damlama'yla üst katta buluşuyoruz (Görsel 88). Suya hazne oluşturmuş sağ ele, sol elle tutulan bir mumun sıcaklıktan düşen taneleri dökülür. Suyun sıvılığına, mumun donmuşluğu; suyun soğukluğuna, mumun sıcaklığı karışır. Su olmasa, sağ el mumu tutmaktan yanar; ateş olmasa, sol el suya hazne olmaktan donar. Renk-yoğunluk, sıcak-soğuk, sıvı-katı gibi tekrar eden ikiliklerin kurduğu sistematik işleyişteki ikili düzen, Sarkis'in bu sergi mekanının iki katının, vücudun sağ ve sol kolu olarak iki parça halinde düzenlendiğinden bahsetmesiyle özdeşleştirilebilir.¹⁴⁵



Gör. 87-89: Başlangıçta, Görünme (Film no. 72), 15.02.2005, 3'26"; diğeri, Başlangıçta, Damlama (Film no. 007), 25.11.1997, 4'10"; en sağda, bakır taşıyıcı, voodoo heykeli resmi, yerde ekran, tavanda asılı iki zincirden oluşan ters kubbe ve onun altında merkezde duran bakır daire levha¹⁴⁶
Kaynak: Anklam, a.g.k., 2013, s. 45, 33. (Soldaki film görsellerinin kaynağıdır.)

Bakır taşıyıcıların içinde bulunan kırmızı parmak izli mum öbeğinin, filmde zemine dökülen sütün üstünde bırakılan kırmızı izle benzer kırmızı-beyaz ilişki kurması yanında sütün yaşam kaynağının akışkanlığı, sıcaklığıyla ışık enerjisi yayan

¹⁴⁵ <http://www.hurriyet.com.tr/bu-bir-sanat-yapiti-degil-benim-hayatim-23369211> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁴⁶ En sağdaki görsel için bkz: <http://www.art-agenda.com/reviews/sarkis%E2%80%99s-%E2%80%9Cikiztwin%E2%80%9D/> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

mumun katılmış haline atfedilir.¹⁴⁷ Var olanın bakırın yansıtma ve iletkenliğinden yararlanarak filmde görselleştirilmesi gibi sesin görselleştirilmiş halini de ilk başta bahsettiğimiz, sergi mekanının her iki katında karşı duvara aşılmış büyük boy fotoğraflarda buluyoruz. Sarkis, Ballads sergisinde John Cage'in 'Litany for the Whale' (Balina İçin Ayin) adlı yapıtını ağaç kütükleri arasındaki 43 parçalık orkestra çanında çalmıştır. Eski tersane binasında yankılanan sesin görselini Galeri Mana'nın duvarına taşıyarak, buradan tüm sergi mekanına tekrar iletilmesini, bakır hoparlör çift aracılığı ile sağlamıştır (Görsel 90). Diğer kattaki sergi mekanında ise yine John Cage'in 1983 tarihli 'Ryoanji' adlı çalışmasına ait bir yorum, bakırın tüm yansıma ve iletkenliğinin gücüyle hoparlör çiftinden taşmaktadır. 'Tekrar Eden İkilik'in tamamlanmamış olanın ayırık katlardaki iki Sarkis (Ballads) fotoğrafıyla ve onlarla konuşan Cage müziklerinin içeriğindeki su ve toprak öğeleriyle tamamlanmasının yanı sıra, her iki kata da yerleştirilmiş bakır zil aracılığı ile yayılım sağlayan ses dalgaları da sergideki nesnelere, bu konuşmaya davet eder.

Her rengin bir aurası¹⁴⁸ olduğunu söyleyen Sarkis, voodoo heykellerini bir kağıda yağlı boya ile resmettiği ve yağlı boyanın kağıt üzerinde küçükten büyüğe doğru açılan dairesel titreşimlerle bıraktığı izi, o heykelin büyüsünün, o rengin tonunun ve tüm o eserin aurasının sergi mekanına dağılması üzere her iki kattaki duvarlara asmıştır (Görsel 91). Afrika sanatı kokan duvarlarda, bakır zemine



Gör. 90, 91: Solda, Bakır Sahne-Bakırla Maskelenmiş İki Hoparlör, 2012, her biri 97x20x36,5 cm¹⁴⁹; Sağda, 'Aura d'après Vaudou' sergisinden bir voodoo heykeli resmi, 2012, 56x76 cm/22x30 in.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Georges Didi-Huberman, Sarkis'in 'Başlangıçta, Görünme' adlı filmi üzerine yazdığı metinde, Sarkis'in parmağını ekranı kaplayan sütun beyaz sıvısının içine daldırıldığına ve arkasında kırmızı bir iz bıraktığına dikkat çekiyordu. Bu, Didi-Huberman'ın belirttiği gibi aynı zamanda Aziz Thomas'a göndermede bulunan bir andı. Aziz Thomas, önünde duran kişinin yeniden dirilmiş kurtarıcı olduğuna inanmayarak parmağını, İsa Mesih'in yarasının içine daldırır ve inanır. Parmağıyla gördüğüne inanır. Bknz: Anklam, 2013, **a.g.k.**, s. 31.

¹⁴⁸ <http://www.hurriyet.com.tr/bu-bir-sanat-yapiti-degil-benim-hayatim-23369211> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁴⁹ Görsel 90'nın kaynağı için bkz: Anklam, **a.g.k.**, 2013, s. 52.

¹⁵⁰ Görsel 91'in kaynağı için bkz: <http://www.art-agenda.com/reviews/sarkis%E2%80%99s-%E2%80%9Cikiztwin%E2%80%9D/> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

yatırılarak fotoğraflanmış Afrika maskelerinin ikili yüzleri, bizim yüzlerimizdeki somut ifadenin ikiliğini yansıtır. Gerçekte tek, ama yansısıyla 'İki Başlı Afrika Maskeleri'¹⁵¹ imgesiyle karşılaşılan fotoğraflarda, hayvan-insan, kadın-erkek, iyi-kötü gibi tekrar eden ikilikler, saklanma, korunma, ürkütme ve süslenmenin dışında büyü ya da kutsal amaçlara hizmet ediyorsa, 'On iki Ölü Maske' bizlerle on iki canlı maskeye dönüşür (Görsel 92-95). Her iki katta da ikili gruplar halinde oldukça yükseğe asılan maske fotoğraflarının arasında onlardan daha alçakta göz hizasına gelecek şekilde 'Aura d'après Vaudou'¹⁵² isimli sergiden alınmış voodoo heykellerinin resimleri yerleştirilmiştir. Bu sergileme-asma tutumu, Sarkis'in sergilerinin özelinde nesnelere arası ilişki ile auratik estetik çözümleme anlayışından gelir. Her sergiye özel farklılaşan bu tutumu, Malevich veya benzer sanatçılara yormaktan ziyade¹⁵³, duvarlardaki çıkışın Afrika sanatını doğurduğu¹⁵⁴ tınısı içinde yaratılan bağlamlarla arayabiliriz.



Görsel 92-95: On iki Ölü Maske, 2012, Bakır plaka üzerine monte edilmiş 4 adet renkli gümüş baskı
Kaynak: Anklam, a.g.k., 2013, s. 40-41.

¹⁵¹ Afrika'da bulunan çok sayıda maskeler, kabilelerin kullanım amaçlarına göre biçimsel farklılıklar gösterir. Bunlardan 'İki Başlı Maskeler', Hayvan-insan, kadın-erkek, iyi-kötü birlikte ya da sırt sırta oyularak yapılır. Bknz: Ö. Kaptan. Maske Geleneği (1999). *Anadolu Üniversitesi E-arsivinde bulunan makale*. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/946/138567.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁵² https://www.nathalieobadia.com/show.php?show_id=2418&language=1 (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁵³ Uygur Asan, 'Sarkis ve İkiz'i ve Fark ve Tekrar' adlı blog yazısında, İkiz sergisini anlatırken Sarkis'in asma biçiminin Malevich'in siyah karesinin kendi stüdyosunda ve ardından gerçekleştirilen süpermatist sergide işini yukarı asmasını hatırlattığını söyler. Malevich diyaloguyla birlikte 'Kutsal Olan/ Kutsal Olmayan' ikiliğini de beraberinde getiren bu yaklaşımın aşılması bir kartezyen düşüncüyü tekrarlamaya değil, serginin 'İkiz' çerçevesine hizmet ettiğini söylemenin gerekli olacağını da ekler. Bknz: <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2013/10/sarkis-ve-ikizi-ve-fark-ve-tekrar-bir.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017) Cem Bölüktaş ise, Academia'daki 'Sarkis, İkiz' adlı yazısında, maskelerin sergilenme tarzını, yine Malevich başta olmak üzere soyut avant-garde ekolün izlerini taşıdığından söz eder. Bknz: https://www.academia.edu/3744956/Sarkis_Ikiz (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁵⁴ Sarkis ile Ezgi Atabilen arasında yapılan konuşmadan alınarak 26 Mayıs 2013 tarihinde Hürriyet gazetesinde yayımlanan metinde, Sarkis Afrika sanatının bugüne kadar Türkiye'de etkin bir şekilde var olmadığından, oysa Picasso'nun 'La Demoiselle d'Avignon' tablosunda resmen ondan etkilendiği gibi Batı'nın bu sanata verdiği öncelikli değerden bahseder. Afrika sanatının ondaki etkisini ise, daha çok bir şeyi yerinden çekip koparmak şeklinde olduğunu ve bunun tamamen kolonyalistlerin tavrı olduğundan, bu kolonyalist tavrın Türkiye'den dünyanın eserini kopup götürdüğünü söyleyerek devam eder: Berlin'deki Bergama Müzesi bizden alınan mallarla dolu. Müzelerin alıp doldurma tavrına karşı duran Sarkis'in asıl ilgilendiği konu, o eserlerin halen nasıl yaşadığı meselesidir ve bu sergide de voodoo heykellerini, Afrika ayinlerinden bir parça olarak sunarken, o eserleri nasıl kurtarmaya ve yaşatmaya çalıştığını anlatmak istediğini dile getirir. Bknz: <http://www.hurriyet.com.tr/bu-bir-sanat-yapiti-degil-benim-hayatim-23369211> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

Afrika heykel resimlerinin duvarı ortalarcasına asılıp, her birinin dört köşeye yayılım gösteren aurasının, bir ayini yöneten maske taşıyıcılarının gücüyle birleşip daha hissedilebilir bir aurayı çevrede hakim kılacak sembolik ifadeye, takılması beklenen maske ve giyilmesi beklenen giysinin kutsal başkalaşım sürecinin somut ifadesi eklenir (Görsel 96, 97). Zemin katta, duvara birbirine yakın asılmış ikili gruptan oluşan dört Afrika maskesi fotoğrafının sağ duvarında, yaklaşık iki buçuk metre yüksekliğindeki bakır borunun üstüne yatay konumlandırılmış bir başka bakır boruyla T şekli oluşturan askıya bir ceket giydirilmiştir. Yatay düzleme asılmış bu koyu kahverengi kumaş ceketin üzerine çeşitli süslemelerle birlikte kumaşın boyunu aşan deri şeritler işlenmiştir. Bu süslemeler¹⁵⁵ sayesinde kutsallık taşıyan ve adını 'Dozo Ceket'i olarak alan giysi, Sarkis'in deyimiyle görünmezlik gibi özel bir güce sahiptir: Bu giysiyi giyen kişi, avına yaklaşırken ya da savaşta kendisine ve kabilesine tehdit oluşturacak kişilerinin yanına giderken onlara görünmeden yaklaşabilmektedir.¹⁵⁶



Gör. 96, 97: Solda, Bakır Sahne (Bakır Boru Üzerinde Dozo Ceket), 2012, Bakır boru, Dozo ceket, 280x70 cm; Sağda, Bakır Sahne (İki Bakır Boruya Dayalı Maske), 2012, İki boru, maske, y: 250 cm¹⁵⁷

İkinci katta ise iki ayrı duvarda asılı ikili Afrika maskesi fotoğraf grubunun tam arasında, duvarın köşesinde bu ceketin ikizi olan Afrika maskesi durmaktadır. Ceketin yatay boru vasıtasıyla zeminle ilişkisinin kesilmesinin aksine maskeden

¹⁵⁵ Ceketin üstüne işlenmiş olan nesnelere, yani gris-grisler, Batı Afrika'daki Dozo'ların av sırasında kullandıkları koruyucu muskalara, şans getiren nazarlara karşılık geliyor. Gris-grislerin sadece görme ve işitme algılarını güçlendirmekle kalmadıkları, aynı zamanda kendilerini taşıyan kişileri yaralanmaz kıldıkları söylenir. Bu yüzden, Dozo ceketini taşıyan bakır çubuğu da, metafizik bir durumun fiziksel bir ifadesi olarak değerlendirebiliriz. Bkz: Anklam, 2013, **a.g.k.**, s. 30-34.

¹⁵⁶ <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2013/10/sarkis-ve-ikizi-ve-fark-ve-tekrar-bir.html>

(Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁵⁷ Kaynak: <http://www.art-agenda.com/reviews/sarkis%E2%80%99s-%E2%80%9Cikiztwin%E2%80%9D/>
(Erişim tarihi: 25.03.2017)

çıkan iki bakır boru, zeminde sabitlenerek havada asılı kalma hissiyatını kırar. Maskenin iki yanında asılı duran Afrika maskesi fotoğraflarının ikili yansıma imajından birinin taşıyabilmesi mümkün olduğu düşünülen tarihsel, kültürel ve geleneksel olgular, bu maskede terkedilir ve maskenin iki boruyla zeminle ve şimdiyle ilişkilendirilmesiyle onun sadece taşıdığı işlevsel temaya gönderme yapılır. Afrika maskesi imajından yani kutsal olandan, maskeye-kutsal olmayana doğru bireysel bir yolculuk başlar.¹⁵⁸

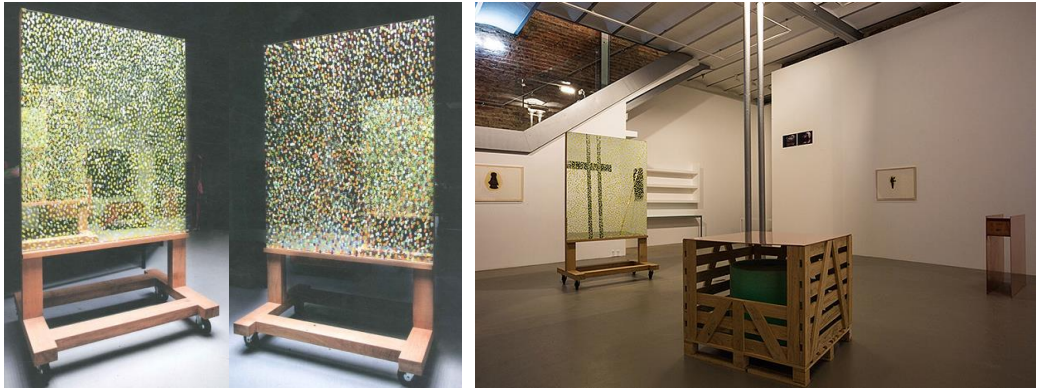
Afrika maskelerinin fotoğrafları ile maskenin kendisi arasında ya da maske ile Dozo ceketi arasında tekrar eden ikiliklerden 'Kutsal olan/Kutsal olmayan'a sergi mekanının her iki katının sağ duvarlarına yerleştirilmiş vitraylarda da rastlanır (Görsel 98-100). Bakırın yansıtıcılığından, vitrayların kutsal yansıtıcılığına doğru giden bu yolculukta kutsal olmayanlar ise sokakta duran, müzik dinleyen ya da metro vagonuna yaslanan gündelik yaşamın figürleridir. Caravaggio'nun 'Aziz Matta ve Melek' adlı tablosunda, Aziz Matta'yı sıradan bir insan gibi tasvir ederek ona hakaret etmesi veya onu yanımıza çağırarak, aramıza katılıp sıradan insanların hayatlarına dahil olmasını istemesi gibi Sarkis de günlük yaşamın sıradan insanlarını kurşun camlara davet ederek, onların kendi kutsal hayatlarını bizim kutsallığımızla birleştirir ve onları günlük yaşamın azizleri olarak vitraylarda onurlandırarak 'Davetli Portreler'ini yaratır.



Gör. 98-100: Davetli Portreler (sırasıyla V.21, V.22, V.23), 2012, Vitray, neon, metal yapı
Kaynak: Anklam, a.g.k., 2013, s. 60, 61, 57.

¹⁵⁸ Maske, başka bir şeye dönüşmek için giyilir. Duvarda asılı duran maske, nesneyi ritüel bağlamından çıkararak dekoratif bir bağlama iten bir estetik yorumlamaya karşılık gelir. Bknz: Anklam, 2013, a.g.k., s. 42.

Obje ve nesnelerin potansiyelleriyle birlikte derin konuşmaların yapıldığı bu sergide, bir giriş bir de çıkış noktasına işaret eden yönlendiriciler olduğu söylenebilir. Her iki katta da, Ballads sergisi fotoğrafının karşısına denk gelecek şekilde mekanı girişte ortalayan zemine, renkli parmak izlerini taşıyan büyük boyutta aynalar konulmuştur. (Görsel 101-103). Bu konuşmalara kimlerin tanık olduğu veya olacağı hususunda kendimizden bir iz bırakılmasının istendiği hissi içinde, aynalara dokunulduğu ve bu dokunuşlardaki parmak izlerinin birbirinden farklı olduğunun ispatı gibi olan farklı renklerdeki izlerin de büyük ihtimalle işaret parmağıyla bırakıldığı düşünülmektedir: Robert Bresson filmlerinde özellikle ellere vurgu yapıldığının bilinmesi üzerine, Sarkis de filmlerinde sıklıkla ellerini kullanır ve işaret parmağıyla da vuruş ve dokunuşlar gerçekleştirir. İşaret edilen konu sadece gösterilmez, ona dokunulur da. İkiz'deki konuşmalara start veren zilin,



Gör. 101-103: Solda sırasıyla to Beppu no.2 ile to Beppu no.1 (Şövale), 2011, Suluboya, ayna, ahşap 212x120x80 cm¹⁵⁹; Sağda sergi mekanının giriş katından üst katına çıkışı sağlayan merdivenler¹⁶⁰

ritmik ve periyodik sesi ise zamanla derinleşen konuların değişim gerekliliğini nitelercesine her yeni sahnenin başlangıcında duyulur (Görsel 104). Zil, sık aralıklarla çaldığındandır ki; konuşulacak çok fazla konu, çok fazla sahneye yedirilmiştir. Sarkis'in John Cage ile defalarca konuşması gibi Ballads'tan kalma Sarkis konuşmasının devamı, bu sergide gerçekleştirilmiş ve yeni konular açılmıştır. Sarkis, üst katta iki bakır zincirin salınımından oluşan ters kubbeye (Sinan'ın Selimiye'sindeki ters lale motifini aklına getirir) birlikte Sinan'la ve bakırın malzeme niteliğiyle brütalist mimar Kahn ile konuşurken, Sinan da merdivenlerde (iki kat arası galeri merdivenlerindeki duvarda 'Sinan Kahn' yazılı neon yerleştirme yer

¹⁵⁹ Soldaki görsellerin kaynağı için bkz: Anklam, a.g.k., 2013, s. 16-17.

¹⁶⁰ Sağdaki görselin kaynağı için bkz: <http://cigdemzeytin.com/sarkis-galeri-manada.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

alır.) Kahn'a rastlar. Sarkis, John Cage dışında, Sinan ve Kahn temsilindeki iki farklı mimari tarzı ve dört yüz sene zaman farkını da buluşturur. Ayrıca, balinaların, günlük yaşamın azizlerinin, Afrika maske ve heykellerinin veya bizlerin de bu toplu konuşmalara¹⁶¹ başka kimlerin katıldığı konusu olarak düşünülmesi gerekir.

Sembolik bir biçimde yaratılan girişten bahsedildikten sonra çıkış olarak da kastedilmek istenilen, Sarkis'in serginin kalbi¹⁶² olarak tanımladığı ve sergideki ikiz nesnelere ayrıcalıklı olarak yalnız sergilenen kare şeklindeki ahşap bir kasadır (Görsel 105). Giriş katta, sergi mekanının tam ortasında yer alan bu kasanın içinde, eşyaların zarar görmesini engellemek amacıyla taşımacılıkta kullanılan baloncuklu naylon torba rulo halde durmaktadır. Sarkis'in de bu serginin çıkış noktası olarak konumlandığı bu kasa, ilk başta Afrika maskelerini savaş ganimetleri olarak saklamayı amaç edinse de, içine yerleştirilen silindir ambalaj sayesinde sergideki tüm ganimetleri kapsayan bir anlama bürünmüştür.¹⁶³ Tüm ganimetlerin bu kasa ile taşınıp sergi mekanının giriş katına getirilmesinden sonra, ikinci katta da birinci kattakine benzer, ama bir o kadar da farklı bir dünya kurulduğu gözlemlenir.



Gör. 104, 105: Solda, tavadan sarkan uzun bir zincire takılı zil¹⁶⁴; Sağda, Bakır Sahne (Palet), 2011, Bakır, ahşap, hava kabarcıklı ambalaj malzemesi, cila makinesi, 96x96x86 cm¹⁶⁵

¹⁶¹ Sarkis, Cage ile sohbetini sürdürürken, uzaktan çalan çanların sesi de, konuşan iki balinanın şarkısına karışıyor. Hatta bu sesin serginin ziyaretçileri üzerindeki tesirini zayıflatmamak için sergi açılışındaki kokteyl, sergi mekanı dışında düzenlenmiştir. Sarkis bu tercihinin sebebinin "Yapıtlarımın başkalarının dedikodusunu, kadeh seslerini dinlemesini istemiyorum" diyerek açıklar. Bknz: <http://www.hurriyet.com.tr/bu-bir-sanat-yapiti-degil-benim-hayatim-23369211> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

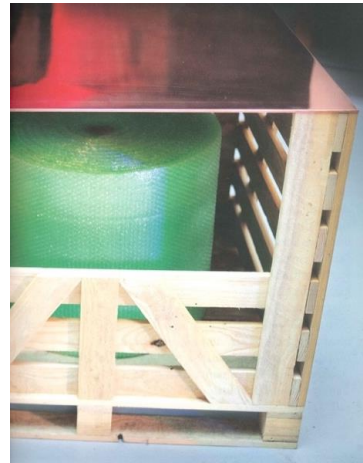
¹⁶² Çiğdem Zeytin, Sarkis ile yaptığı konuşmasını, kendi blogunda 20 Aralık 2013 tarihinde bir metin olarak aktarmıştır ve bu metinde, Sarkis'in ahşap kasayı-sandığı, serginin kalbi olarak nitelendirdiğinden söz edilir. Bknz: <http://cigdemzeytin.com/sarkis-galeri-manada.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁶³ Zeytin, 2013, a.g.k.

¹⁶⁴ Kaynak için bkz: <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2013/10/sarkis-ve-ikizi-ve-fark-ve-tekrar-bir.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

¹⁶⁵ Kaynak için bkz: Anklam, a.g.k., 2013, s. 20.

Serginin dağılımı olarak merkezden birinci ve ikinci kata yatay bir yayılım yaşatılmasıyla kurulan düzen, aynı zamanda tüm ganimetlerin ikinci kattan birinci kata inerek ve oradan da merkeze doğru ilerleyip tek bir kasada tekrar yaşam bulmaları neticesinde sergi mekanını terk etmeleri ile tekrar bozular. Serginin çıkış noktası olan bu obje, bu şekliyle sergiden çıkış noktasına da referans verir. Ancak çıkış, bir son getirmez; bu kasanın içindeki yeşil silindirin içinde de petekte bir bal vardır ve kasanın ortasındaki delikten hava alarak yaşamaya devam eden bal, içindeki ganimetlere de böylece yaşam verir¹⁶⁶ (Görsel 106). Başka bir yaşam ve dünyayla buluşuncaya kadar da burada birlikte yaşamaya devam ederler. Ancak, bu yaşam kapalı ve soyutlanmış değildir; ganimetler nasıl kasanın içindeki bir bal ile birlikte nefes alabiliyorsa, kasanın üzerindeki kapak işlevli bakır bir levha ile de çevresindekilerle konuşup, iletişim kurabilir. Bakır kapak dışında, yüzleri ahşap suntalardan oluşturulmuş kasanın bir yüzünün de içeri bakılmasına olanak sağlayacak şekilde yarı açık bırakılması, onu iletişime daha da açık hale getirmektedir (Görsel 107). Enerji akışının sekteye uğramamasına bir önlenmiş gibi alınan bu açıklıktan başka, Sarkis bakır kapağın paslanması ve iletkenliğinin azalması ihtimali karşısında da tedbirli davranmıştır: kasanın yanına bir cila makinesi koymuştur. Böylelikle, bir çiçek saksısının yanındaki sulama kabıyla bir bütünlük arz etmesi ile cila makinesinin kasayla benzer bir ilişki içinde onu tamamlıyor olması özdeşleştirilir.¹⁶⁷



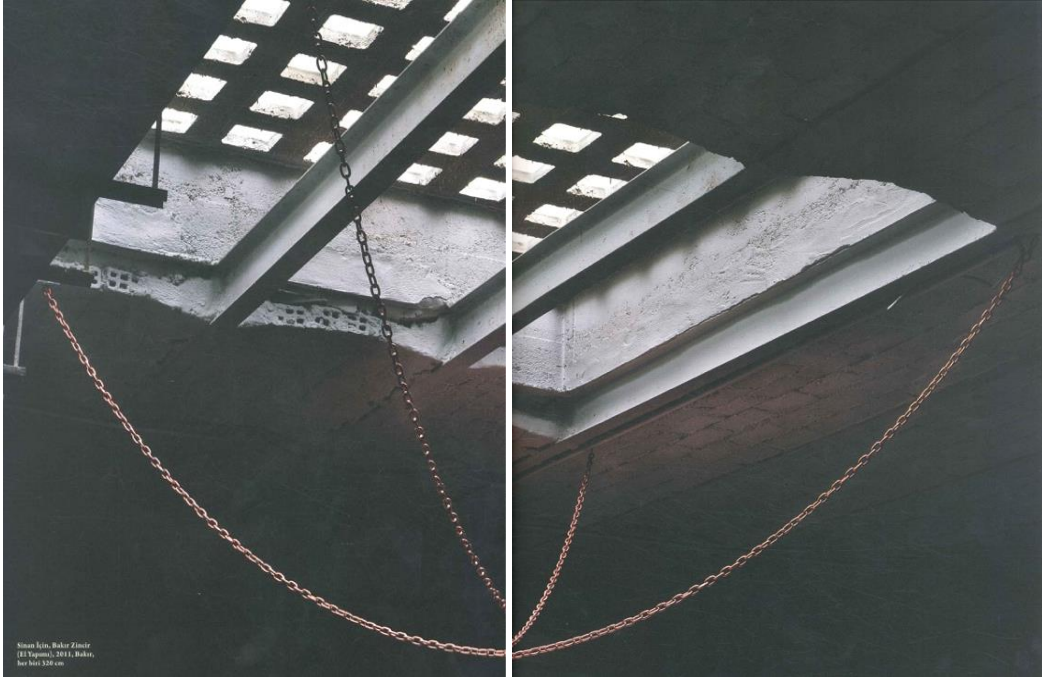
Gör. 106, 107: Solda, Bakır Sahne'nin (Palet) arka yüzü ve cila makinesi ile genel görünüm, Atelier Sarkis, Villejuif, Kasım 2012; Sağda, kasanın içindeki hava kabarcıklı ambalaj malzemesi

Kaynak: Anklam, 2013, **a.g.k.**, s. 5 ve 25.

¹⁶⁶ Balın sıra dışı bir etkiye maruz kalmadıkça bozulmaması ve zamana yenik düşmemesi gibi özelliklerinden, Sarkis'in işlerinin canlı ve taze kalmasına yönelik metaforik bir anlam çıkarılabilir. Bkz: Zeytin, 2013, **a.g.k.**

¹⁶⁷ "Zaman zaman bir kişi buraya gelecek ve tıpkı bir bitkiyi sular gibi bakır plakayı cilalayacak" diyen Sarkis sözleri için bkz: Anklam, 2013, **a.g.k.**, s. 50.

Ganimetleri, her daim özgür kılarak farklı mekan ve farklı zamanlar dahil olmak üzere onlara yaşam veren kasadaki bal ile filmde kırmızı K'nın donmuşluğunu hatırlatan süte, tekrar dokunan canlı kırmızı ve izlerini farklı şekillerde kağıda veya aynaya bırakan boyalar, canlılık, değişkenlik, yenilik ilişkileri içinde birbirleriyle sürekli konuşurlar. Bakır, mum, bal, su, süt, boya yaşam formları olarak ister tabloları canlandırırın, isterse de video veya yerleştirmelerde soluk alsın, buradaki üst düşünce, Ali Akay'ın dediği gibi bu objelerin potansiyelleri¹⁶⁸ midir? Yoksa Duchamp'ın buluntu nesnelere farklı görebileceğimiz buluntu maddelerin tözleri ile kurduğu ilişki midir? Objelerin potansiyellerini açığa çıkarmak, maddenin tözüne yönelik onun zaten içinde sakladığı enerji midir? Değişim ve yenilik temelli farklı bir Sarkis terminolojisinin farklı katmanları nasıl oluşturduğuna yönelik karşımıza çıkan bu soruları sorduran nesnelere konuşmalarının özelinde serginin kendisini konuşurması, genelinde sanatta yeni konuşmaların geçeceğine işarettir.¹⁶⁹



Gör. 108: Sinan için, Bakır Zincir (El yapımı) görüntüsünün ortadan ikiye bölünmüş hali, 2011, Bakır her biri 320 cm. **Kaynak:** Anklam, a.g.k., 2013, s. 10-11.

¹⁶⁸ A. Akay (2005). Bir kilometre Taşı: Sarkis/Ali Akay-Potansiyeller. *Sarkis: Bir Kilometre Taşı/A Milestone* içinde, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.

¹⁶⁹ Sarkis, İki'yi ve ona eklenen gökkusağı için serginin kendisinin konuşur hale gelmesiyle nesnelere sınırlı kalmayarak, sanatın konuşuyor olduğunu söyler. Bknz: Zeytin, 2013, a.g.k.

Bu işarete benzer bir oluşum, aynı mekanda farklı bir zamanda -10 Eylül 2013 tarihinde- gerçekleşir. Galeri Mana'da Ballads fotoğrafının karşısında bir gökkuşağı süzülür. Nico Anklam'ın İkiz/Twin sergisi için söylediği Ryoanji motifi aracılığı ile sergideki nesnelere bahçedeki taş düzenlemelerin bütünleşmesine ve aynı zamanda iki Sarkis (Ballads) fotoğrafıyla konuşan Cage müziklerinin içeriğindeki su ve toprak öğelerine artık hava da eklenir. Aslında, zaten Ballads sergisinde var olan hava ögesi, yerini 'İkiz/Gökkuşağı'¹⁷⁰ sergisindeki gökkuşağıyla perçinler (Görsel 109). Ballads kuşlarının tüyleri¹⁷¹ gökkuşağına konar; toprak ve suya, hava karışır. Karaköy'deki Galeri Mana'nın çevresiyle kurduğu ilişkinin bir ögesi olarak yaşayan 'Gökkuşağı', boğaz sularının akışına karışırken, yedi renkli görüntüsünü tarihsel, kültürel, sosyal tüm formlarda yaşatır. Serginin nefesine nefes katar, onun yaşamını daha da renklendirir. İkiz'deki yenilik ve değişimi 'Gökkuşağı', daha anlamlı hale getirir ve onu sürekli canlı tutar.



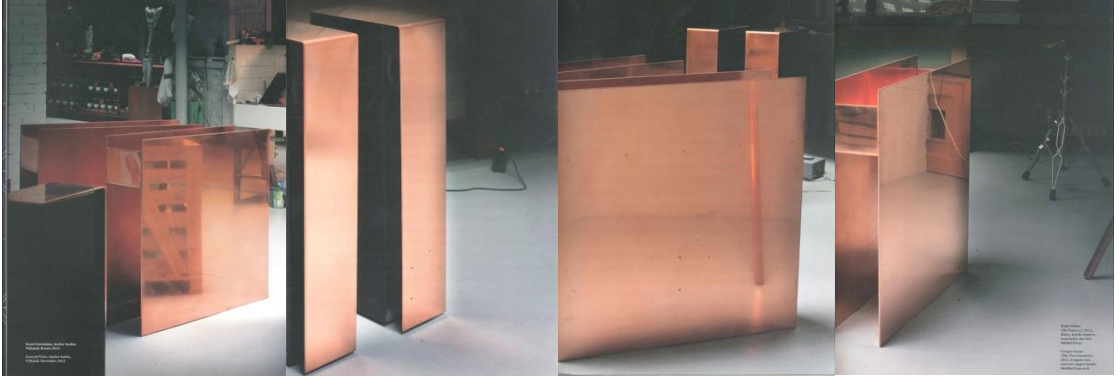
Görsel 109: 10 Eylül 2013 tarihinde tekrar açılan İkiz/Gökkuşağı sergisinin genel görünümü
Kaynak: <http://cigdemzeytin.com/sarkis-galeri-manada.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

'İkiz' kavramındaki dualizmden yola çıkarak ilk başta Kierkegaard'ın umut, hatırlama ve tekrar kavramlarından bahsedilerek, sergi metnine giriş yapılmasından sonra ikinci olarak Sarkis'in İkiz'i ve Kierkegaard'ın Tekerrür'ü için ortak olan sorunun sorulmasıyla sergi metninden çıkış yapılmasını gerekli görmekteyiz: Bir kişi, bir eseri tekrar gördüğünde veya dinlediğinde nasıl tepki

¹⁷⁰ Gezi olayları sırasında Galeri Manâ'nın bir ay boyunca kapalı kalmasından dolayı, "ikiz" sergisinin Eylül ayında bir ay daha uzatılmasına karar verilmiştir. Ancak, Sarkis'in dediği gibi aynı şekliyle değil, olagelenleri bir türlü vurgulayarak, 'Gökkuşaklar'ın doğmasıyla, bir "big bang" gibi... Bu bilgi, 17.04.2017 tarihinde Sarkis ile yapılan e-mail yazışmalarından alınmıştır.

¹⁷¹ 2012'deki 'Ballads' sergisinde yer alan ağaç kütüklerinin sıralanmasıyla oluşan devasa yapının aldığı dairesel hacim şeklinde sayısız kuş tüyüyle kaplanan bir strüktür inşa edilmiştir. John Cage de gönderme yapılan serginin doğa katliamına ilişkin eleştirisi, 'İkiz'in bal, süt, bakır gibi maddelerle doğa unsurları içermesi açısından uyusmaktadır. Ballads için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=oslQ9dhZASM> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

verir? Sergiden sergiye dikişler atılarak belleklerimizde oluşacak bu sorunun, tek bir sergide İkiz'de toplandığının bir ilk mi olduğunu sorduğum Sarkis'ten gelen cevap şu şekildedir: *'Öncelikle bu bir ilk değil, aslında "tekrar"da "ilkin" aynı bir şekilde algılanmadığını anlar/hissederiz, mesela siz aynı filmi gördüğünüzde, aynı müzik parçasını dinlediğinizde ayrı tepkiler alır, verirsiniz; zira "ilk" hafızanızda çalışmaya başlamıştır, ikincisinde "ilk" zengileşerek yaşamını sürdürür (ya da "ilk" bir miras bırakmamış da olabilir).'*¹⁷²



Gör. 110-113: Tekrar eden Bakır Taşıyıcılar ve Bakır Hoparlörler
Kaynak: Anklam, a.g.k., 2013, s. 4, 29, 21, 15.

Kierkegaard ise tekerrürün olup olmadığını, şayet varsa bir şeyler mi kazandırdığı, yoksa bir şeyler mi kayıp ettirdiği sorunsalıyla birlikte daha önce bulunmuş olduğu Berlin'e gider. Bu yolculuk için aynı günü (Evrensel Kefaret ve Dua Günü) ve aynı konaklama yerini tercih eder. Ancak, oradaki ev sahibinin evlenmesiyle onun değiştiğini görünce tekerrürün mümkün olmadığını ilk basamağında olduğunu hisseder¹⁷³ ama vazgeçmeden daha önce gitmiş olduğu restoranlara ve tiyatrolara da gider. Der Talismann'ı izlemek için Königstädter Tiyatrosu'na gittiği zaman, oyunun hatırası ruhunda canlanır, her şey geçen seferki kadar canlıdır. Ancak bu sefer, Beckmann onu güldüremez ve yarım saat sonra salonu terk eder. Bu tiyatrodaki keyfin daha uzun ömürlü olduğunu bildiğine inanırken, aksi bir durumu yaşaması onu hayal kırıklığına uğratar. ¹⁷⁴ Aynı restoran ve tiyatrolara birkaç gün boyunca gitmesiyle sonunda tekerrürün olmadığını keşfeder ve Berlin'den evine dönmeye karar verir. En azından evinde,

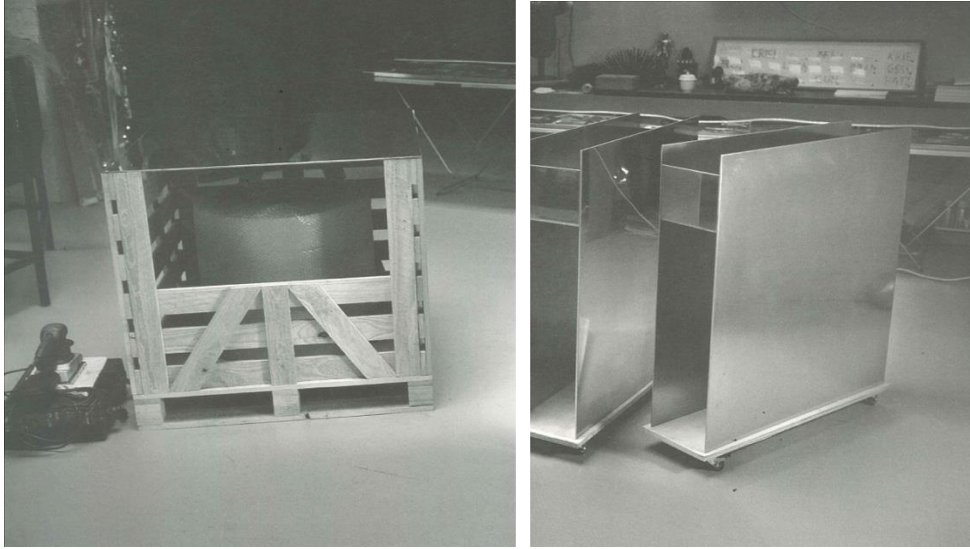
¹⁷² Sarkis ile e-mail aracılığıyla 08.02.2017 tarihinde yaptığım görüşmeden alıntıdır.

¹⁷³ Kierkegaard, 2014, a.g.k., s. 38.

¹⁷⁴ Kierkegaard, 2014, a.g.k., s. 56-57.

her şeyi tekerrür için hazır olarak bulacağından eminken, ne yazık ki, uşağının evinde yarattığı değişimlerle alt üst olur.¹⁷⁵

Burada Kierkegaard'ın tecrübesini asıl ilginç yapan durum, tekrarın olup olmadığını tekrarlayarak ispatlamaya çalışmasıdır. Ona göre olmayan tekrar, tekrarlanarak gerçekleştirilmiştir. Böylece, tekrarın ancak fark ve yenilikler yaşatarak var olduğu ya da geleceğe yönelik gerçekleştiğini yine hatırlama ve tekrar arasındaki farkı ortaya koyduğu sözleriyle açıklayabiliriz: Tekrar ve hatırlama aynı harekettir, yalnızca farklı yönlerde giderler; zira hatırlanan, geriye doğru tekrar edilir, fakat kelimenin gerçek anlamıyla tekrar, ileriye doğru hatırlanır.¹⁷⁶ Sarkis de işlerinde hatırlama ve tekrar arasındaki keskin ayrımı ortaya koyarken, tekrarın ilki algılamakta fark yarattığını ve bazen zenginleşirken, bazen de ilkin bir iz bırakmaması durumunda yok olabileceğini de dile getirir.



Gör. 114, 115: Genel Görünüm, Atelier Sarkis, Villejuif, Kasım 2012;
Geçmişte atölyede duran ahşap kasa ve bakır taşıyıcılar.¹⁷⁷

Geçmişteki izler olarak gördüğümüz nesnelerin, günümüze taşınmasıyla belleklerimizde anımsatıcı imgelerin oluşturulmasını, sergiler çoğulluğundan sergi tekelliğine çeviren Sarkis, ikiz kavramından yola çıkarak tekrarların aynılığını kırar. İkiz nesnelerin sunduğu ikilikleri tekrar yoluyla üçler. Böylelikle, Sarkis'in nesnelere hiçbir zaman aynı kalmaz, sürekli değişim ve gelişim içindedir. İkiz sergisi, Kierkegaard'ın sorunsalına dahice getirilmiş bir çözüm pratiği olarak karşımıza

¹⁷⁵ Kierkegaard, 2014, **a.g.k.**, s. 59-60.

¹⁷⁶ Kierkegaard, 2014, **a.g.k.**, 13-14'den aktaran U. Fleckner ve S. Zabunyan, 2017, **a.g.k.**, s. 126.

¹⁷⁷ U. Fleckner (2013). Ruhun Tarihçisi: Sarkis ve İmgelerin Psiko-Tarihsel Belleği, *Sarkis: İkiz/twin içinde*, (Ed: Aslı Seven), İstanbul: Galeri Mana, s. 4-5.

çıkarken, onun farklı zamanlarda tecrübe edip, ortaya çıkarmak istediği fark ve yeniliği, Sarkis tek bir zaman diliminde ikizleriyle ortaya koyar. Üstelik, İkiz sergisini de tek bir tekrar ile ikileyen Gökkuşığı sergisi, tekrarın sunduğu fark ve yeniliğe tekrar kapı açar (Görsel 116). Sarkis'in İkiz sergisine farklı bir zamanda tekrar ama farklı bir şekilde gelmesiyle açılan bu kapı da, onun kavramlarının sabitlenemez olduğunun ya da metaforlar yoluyla değişime uğrayabildiğinin göstergesidir. Kierkegaard'ın kadın, elbise ve yemek metaforları ile anlattığı tekrarı, Sarkis bir gün ikiz kavramıyla anlatırken, başka bir gün başka bir kavramla da anlatabilir ya da Duchamp'ın sanat, mekan ve izleyici üçleminin Cage ve Cunningham'la müzik, dans ve izleyici üçlemine evrildiği gibi Sarkis de ikiz, tekrar ve tekrar eden ikilikler üçlemine başka evrimlere tabi tutabilir...



Görsel 116: İkiz/Gökkuşığı sergisinde, giriş katta bulunan gökkuşığı yerleştirmesi

Kaynak: <http://www.trendsetteristanbul.com/sarkis-gokkusak/> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

7. CAGE/RYOANJI YORUMU: SESSİZ RASTLANTISALLIK

İkiz'deki ikiliklerin tekrarından sonra ikiliklerin rastlantısallığına geçen 'Cage/Ryoanji Yorumu'¹⁷⁸ sergisi, İkiz'deki üçlü ana kavramın devrildiği üçlü somut biçimle ve ikili diyalogların temsil örneklerine yer verilmesiyle İkiz sergisinden kısa bir süre sonra 15.11.2013-12.01.2014 tarihleri arasında ARTER'¹⁷⁹ de gerçekleşmiştir (Görsel 117). İkiz'de karşılaşılan zıt kavramlar ve tekrara, Ryoanji'de tekrara zıt kavram olan rastlantısallıkla karşılaşılması da rastlantı mı bilinmez ama sergilerin hem yakın zamanlarda gerçekleşmesi hem de illintili bağlamlar kurulmasıyla, bu bölümde Ryoanji sergisine yer verilmesinin rastlantı olmayacağı kesindir.



Gör. 117: Sarkis, ARTER'in üçüncü katında yer alan 'Cage/Ryoanji Yorumu' sergisinin bir cepheden görünümü. **Kaynak:** <http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=53> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

Ryoanji diyalogunun ana konusu ise 'Ton'dur. Ton kelimesinin birçok sanat alanında kullanıldığı gibi bu sergiye de ilk konuşmacılar olarak rengin tonu ve sesin tonu eşlik etmiştir. Ton, ilk defa müzikte kullanılırken, on altıncı yüzyılda sanat eleştirisinin başlamasıyla resimde de kullanılmıştır.¹⁸⁰ Müzik eleştirmeni de 'ton'

¹⁷⁸ Bu sergi, ARTER'in Sesli Dizi'sinin ikinci sergisidir. Bkz: M. Fereli (2013). Ryoanji'yi Çağırarak. *Sarkis: Interpretation of Cage/ Ryoanji Yorumu* içinde, (Ed: İlkay Baliç), İstanbul: ARTER, s. 7. Bu dizinin ilk sergisi ise, Erdem Helvacıoğlu'nun 'Siyaha Özgürlük' başlıklı yerleştirmesidir. (10-26 Şubat 2012). Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 7, dipnot 3.

¹⁷⁹ ARTER'in üçüncü katında sergilenen 'Sarkis'in Cage/Ryoanji Yorumu' başlıklı Sarkis sergisine, binanın giriş katında Aslı Çavuşoğlu'nun 'Taşlar Konuşuyor' sergisi ile birinci katta Fatma Bucak'ın 'Düşüşe Dair Bir Başka Hikâye Daha' sergisi eşlik etmiş ve üç sergi de aynı tarihler içerisinde gösterimde kalmıştır. İzleyicilerin bu sergilerle kurduğu kavramsal ilişkileri interaktif bir ortamda deneyimlemesine (mekanda karıştırılabilecek kitaplar, keşfedilebilecek videolar, filmler ve belgeseller yer alıyor) olanak sağlayan 'Bahane' isimli bir oluşum ise, İlkay Baliç ve İz Öztat tarafından başlatılmış ve binanın ikinci katında, bu oluşumu şekillendirmeye hevesli tüm katılımcılar buraya davet edilmiştir. Bkz: <http://www.architectureoflife.net/arterde-uc-sergi-bir-bahane-15-kasimda-aciliyor/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

¹⁸⁰ H. Read (2014). *Sanatın Anlamı*. (Çev: Nuşin Asgari), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 27.

kelimesini resim sanatına özgü terimlerle birleştiren ortalık iyice karışmıştır. Resimde 'ton' anlamını gölge ve ışık konularında ararken müzikle de bağlantı kuran Leonardo da Vinci ise şöyle açıklamaktadır: '*Göze görünen şeyler bizden uzaklaştıkça kesintisiz olarak birbirlerine bağlanırlar, buna rağmen ben derinlik kuralımı yirmişer arşınlık mekanlara göre ayarlıyorum, tıpkı müzisyenlerin aslında tek bir bütün olan tonları sadece birkaç derece farkıyla göstermeleri gibi.*'¹⁸¹ Bilindiği üzere, Leonardo'nun ressam, heykeltıraş, mimar, mühendis, matematikçi, botanist, jeolog gibi sanatsal ve entelektüel kimlikleri üzerine müzisyen olmasını da eklersek, müzik ve resim arasındaki bu benzer ilişkiye değinmesi şaşırtıcı değildir.

Sanat eleştirisiyle birlikte ton kelimesinin resimde kullanılmaya başlanmasına Rönesans döneminden gösterilen örnek dışında, aslında müzik ve resim etkileşiminin eski çağ uygarlıklarına kadar dayandığı, yedi sesin yedi renge karşılık gelmesiyle bilinir.¹⁸² Ancak, on altıncı yüzyılın gerçeküstücü ressamı olarak nitelendirilen Arcimboldo'nun, rengin tonu ve sesin tonu olarak salt bir özdeşliğe gitmesi, bu dönemi etkileşim açısından ayrıcalıklı kılmaktadır. Şöyle ki, tarihte ilk kez ışık ve müzik üreten bir enstrüman tasarlamasıyla bilinen bu sanatçı, aynı zamanda bir renk klavyesi tasarımı geliştirir. Bu tasarımda, bas notaları beyazla ilişkilendirilirken, tenor seslerin yeşille, yüksek seslerin maviyle ve daha yüksek seslerin de kahverengiyile gösterilmesi gerektiği düşünülür.¹⁸³

Barok dönemin ise dinamizm, hareket ve coşkunluğu barındırması, ton skalasının hem müzik hem de resim açısından gelişmesiyle paralellik gösterir. Barok resminde, ışık etkisiyle oluşturulan zıtlık ve hareket, Barok müziğindeki düşük ses (piyano) ve gür ses'ten (forte) oluşan kontrasta koşuttur. Olgun Barok döneminde de müzikteki minör tonların soğuk renklerle, majör tonların da sıcak renklerle özdeşleştirildiği görülür.¹⁸⁴ Ayrıca, bu dönemde Fransız rahip ve bilim insanı

¹⁸¹ Read, 2014, **a.g.k.**, s. 28.

¹⁸² B. Kandemir (2007). *20. Yüzyıl Resminde Müziğin Etkisi ve Bu Etkilenmenin Klee ve Kandinsky Odaklı Biçimsel İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 5.

¹⁸³ 'Arcimboldo'nun tasarımına göre, renkli kağıt parçalarının klavsene monte edilmesiyle, hangi tuşa basılırsa ona karşılık gelen renkli kağıt görünecektir. Fakat Arcimboldo'nun tasarımı tam olarak çalışmadığı için, Pitagoras'ın matematiksel ölçeklerini kullanmaya karar verir. Renklerin parlaklıklarıyla olan matematiksel hesaplamalar için Arcimboldo'nun bilgisi yetersiz geldiğinden, grinin çeşitli tonlarından oluşan bir renk skalası kullanmak zorunda kalır. Bu skalaya göre düşük sesler açık renk, yüksek sesler koyu renk gösterilir. Daha sonra Arcimboldo, renk klavyesi tasarımı geliştirerek çeşitli renklerin bulunduğu bir skala hazırlar.' Archmboldo'nun renk klavyesi tasarımı için bkz: Z. Abacı (2016). *19. ve 20. Yüzyıl Sanatında Müziği Etkileyen Resim ve Ressamlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 27.

¹⁸⁴ Abacı, 2016, **a.g.k.**, s. 30.

Louise Bertrand Castel de, Newton'un 'Optiks' adlı eserinden ilham alarak bir renk klavyesi tasarlamıştır ¹⁸⁵ (Görsel 118). On dokuzuncu yüzyıla geldiğinde, disiplinlerarası etkileşimin doruk noktasına ulaştığı Romantizm akımı sayesinde, edebiyatçılar, şairler, müzisyen ve ressamlar birlikte paylaşımlarda bulunarak sentez bir sanat dünyası oluşturmuşlardır. Franz Liszt'in programlı müziği¹⁸⁶ ile Richard Wagner'in Gesamtkunstwerk'i (bütüncül sanatı)¹⁸⁷ bu sentezin ortaya çıkardığı kavramlar olarak düşünülür.



Görsel 118: Charles Germain de Saint Aubin, 1740-1757, Castel'in renk klavyesi başında bir karikatürü, 18,7 x13,2 cm., Paris, Fransa.¹⁸⁸

Diyaloğun konusunun ve konuşmacılarının tarihsel gelişiminin kısa örneklerle açıklanmasından sonra on dokuzuncu yüzyıl Romantiklerinin resim ve müzik etkileşimi bağlamında etkin rol oynamaları, diyalogu konuşanlardan konuşturanlar boyutuna taşır. Bu ikili diyalogu konuşturanlar ise yine bu etkileşimin ikili temsilcileridir. Romantizmin ikili temsilcisinden birincisi, Fransız ressam Delacroix'dir. Duyulara yönelik hisleri harekete geçiren, müziğin ritmini yansıtan eserlerinde, romantik müzisyen Chopin'in etkisi olduğu bilinir. Ancak, diyalogu konuşturan müziğin temsilcisi olan Chopin için ne kadar Delacroix etkisi olduğu tartışmalıdır. Aynı şekilde, empresyonist ressam Gauguin'in saf renk arayışını

¹⁸⁵ Bu tasarımda ışık, renk ve tınıyı bütünleştiren Castel, bu bulgusuyla resim sanatının bundan böyle 'sessiz müzik' diye nitelenmesine hak kazanacağını söylemiştir. Bkz: N. İpşiroğlu (2017). *Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 48.

¹⁸⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz: İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 33.

¹⁸⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz: İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 43.

¹⁸⁸ Kaynak için bkz:

<http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?view=detail&page=1&id=41808&db=object>

(Erişim Tarihi: 01.07.2017)

müzikle bağdaştırması gibi müzisyen Debussy de saf ses arayışını Gauguin'in 'renk orkestrasyonu' kavramında devam ettirmiştir.¹⁸⁹ Her iki alanında gelişimine katkı sağlayan araçsallık niteliğinde olan bu etkileşim, yirminci yüzyıldan sonra dil ve terminolojik yapının benzeşmesiyle daha da yoğunlaşır. Bu yüzdendir ki, Nazan İpşiroğlu resim-müzik etkileşiminin yoğun hissedildiği dönem olarak 1910 dolaylarını vermiştir.¹⁹⁰

Yirminci yüzyıl başlarında, bu etkiyi yoğunlaştıran en önemli ikiliden biri, Kandinsky ve Schönberg'dir. On iki ses müziğinin yaratıcısı dışavurumcu besteci Arnold Schönberg, sekiz sese bağımlı tonal armoni yerine, on iki sesi eşit değerde kullanarak özgürlükçü adım atan yenilikçi bir müzisyendir. Atonalite olarak adlandırılan on iki ton müziğinde (Schönberg'e göre atonalite, tonsuzluk yerine çok tonluluk anlamı taşır) armonilerin deforme edilmesi, dışavurumcu resimdeki biçimlerin deformasyonu ile eş tutulabilir.¹⁹¹ 1911 yılında, Schönberg'in atonal müzik bestelerinin ilk defa seslendirildiği konsere giden Kandinsky ise Schönberg'in müziğini kendi sanatıyla ilişkilendirerek onunla oluşacak dostluklarının temelini atar. Hatta, Schönberg'e 'Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını ben de resimde bulmaya çalışıyorum...' ¹⁹² dediği bir mektubu sanat tutumlarındaki benzerliği dile getirmek amacıyla gönderir. Kandinsky'nin, İzlenim III (Konser) adlı eseri de Schönberg'in müziğini ilk defa dinlemiş olduğu bu konserdeki izlenimlerini anlattığı bir tablodur (Görsel 119).



Görsel 119: Kandinsky, 'İzlenim III (Konser)', 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 77,5x100 cm, Lenbachhaus, Münih. **Kaynak:** İpşiroğlu, 2017, s. 68.

¹⁸⁹ Kandemir, 2007, **a.g.k.**, s. 13.

¹⁹⁰ İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 67.

¹⁹¹ Abacı, 2016, **a.g.k.**, s. 60.

¹⁹² İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 63.

Schönberg'in ¹⁹³ öğrencilerinden olan John Cage ¹⁹⁴ ise bilindik müzik anlayışını ters düz ederek özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısına damga vurmuş ender sanatçılardan biridir. Sarkis'in en sevdiği bestecilerden ¹⁹⁵ biri de Schönberg'dir. Cage'in de Schönberg'in öğrencilerinden biri olması, Sarkis ile başlayacak diyalogun ilk sözleridir. Sessizlikle ses getiren Cage müziğinin, kilit taşları nasıl mekan ve zamansa, Sarkis sanatı için de mekan ve zaman yerleştirmelerin vazgeçilmezleridir. En başta diyalogun konusundan, konuşuranlara genelinde değinmek, Sarkis'in Ryoanji sergisinin özelinde doğacak kavramları yerlerine oturtmak açısından önem taşır. Diyalogu konuşuranların son temsilcileri olarak Sarkis-Cage ikilisi de, Ryoanji'nin görsel ve işitsel yorumlarını sunar.

Serginin küratörlüğünü yapan Melih Fereli'nin deyimiyle triptik ¹⁹⁶ olarak değerlendirilen üç işten oluşan 'Cage /Ryoanji Yorumu', davetlilerini Kyoto'dan İstanbul'a doğru bir yolculuğa çıkarır. "Huzurlu Ejderhanın Tapınağı" anlamına gelen Ryōan-ji, Japonya'nın Kyoto şehrinde yer alan bir Zen tapınağıdır ¹⁹⁷(Görsel 120). Tanışma fırsatları olmasına rağmen bir türlü rasgelemeyen bu ikiliden Cage, Kyoto'ya ilk ziyaretini 1962 yılında gerçekleştirirken, Sarkis de bu ünlü Zen

¹⁹³ Arnold Schönberg, Cage'in bir besteci olmaktan çok bir mucit olduğunu öne sürmüştür. Bknz: <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/sessizligin-filozofu-100-yasinda7-bolumde-bir-john-cage-sozlugupp-i-405> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

¹⁹⁴ 1940'lı yıllardan itibaren özellikle Duchamp'ın etkisi altında Amerikan sanatında önemli bir yere sahip John Cage "Beethoven ya da Shostakovich eserlerinin parçacıklarını rastgele bir şekilde viyaklatarak çalan bir kayıt aleti, bir şekilde, yüzüne bıyık çizilen Mona Lisa'nın ses dünyasındaki karşılığı oluyordu" ifadesini kullanmıştır. Ayrıca, Cage 1937 yılında yazdığı The Future of Music: Credo (Geleceğin Müziği: Credo) başlıklı manifestosunda geleceğin müziğinin eskimiş 18. ve 19. yüzyıl melodi, ton ve armonik düzeni yerine Schoenberg'in 12 ton dizgesi anlayışıyla ritmik bir düzen üzerine kurulması ve müziğin müzik dışı tiyatro, dans, radyo ve film amaçlarıyla kullanılması gerektiğinden bahseder. Bkz: E. Esen (2016). *Sesin İmgeyle İlişkisi*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 46.

¹⁹⁵ 'Sarkis'in en sevdiği besteciler listesinin başında Bach yer alsa da, müzikal hassasiyeti daha ziyade Hauer, Schönberg, Feldman ve Boulez etkisiyle şekillenmiştir.' Bkz: M. Fereli (2013). Ryoanji'yi Çağırarak. *Sarkis: Interpretation of Cage/ Ryoanji Yorumu* içinde, (Ed: İlkay Balıç), İstanbul: ARTER, s. 9.

¹⁹⁶ Serginin küratörü Melih Fereli, mekanı üç taraftan sarmalayan üç iş için triptik yakıştırması yapmıştır. Yapıt listesi: "Partition de flûte Ryoanji / Cage selon Sarkis" [Sarkis'e göre Cage / Ryoanji flüt partiyonu], 2012; "Ryoanji yorumu opus n°2, Kyoto", 2012; ve "D'après Ryoanji" [Ryoanji'den ilhamla], 2012. Bknz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 7, dipnot 4.

¹⁹⁷ 1450 yılında inşa edilen tapınağın bahçesi, dikdörtgen bir alanda 248 metre kare genişliğindedir. Farklı büyüklüklerde bulunan kaya parçalarının biri beş, ikisi üç, diğer ikisi ikişer olmak üzere beş grup şeklinde bahçede konumlandırılmıştır. Kayaların etrafında bulunan çakıl taşları her gün keşişler tarafından tırmıkla taranır. Verandadan bakıldığı zaman, kayaların hepsini bir anda görmek mümkün değildir. Verandanın neresinden, hangi açıyla bakılırsa bakılsın sadece on dört kaya görülür. On beş kayanın bulunduğu kompozisyonun tamamının, ancak aydınlanmış kişiler tarafından görülebileceği söylenir. Bknz: W.S. Wong (2016). Purity and Equanimity – The Mandala of Zen Rock Garden. *The Asian Conference on Ethics, Religion and Philosophy*'de sunulmuş bildiri özeti, The International Academic Forum (IAFOR): s. 81-87. <http://hub.hku.hk/handle/10722/232237> (Erişim Tarihi: 01.07.2017); Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 11, dipnot 16.

bahçesine 1994'te gider.¹⁹⁸ Rastlantısallıklarla dizilmiş kayalardan oluşan sade ve yalın bahçenin dinamizm, uyum, boşluk, doluluk, ritim, ahenk gibi soyut anlamlar taşınması, her iki sanatçıya da, farklı ama bir o kadar da benzer sanatsal deneyimler yaşatır.



Görsel 120: Ryoanji Zen Bahçesi (Huzurlu Ejderhanın Tapınağı), Kyoto, Japonya.

Kaynak: <http://www.pbase.com/doowopper/image/156410654> (Erişim Tarihi: 01.07. 2017)

Cage, bu bahçeden rastlantı ögesini öne çıkarır ve kendi sanatına güç katmak üzere perçinler. Bilindiği gibi, Cage'in rastlantı ilkesiyle, Ryoanji ziyaretinden önce 1952 yılında gerçekleştirdiği 4'33"¹⁹⁹ adlı eserinde de karşılaşılır. Cage, burada müziksiz müzik (ona göre müzikal sessizlik yoktur) olabileceğinin yanında her sesin de müzik olabileceğini, dinleyicilerin, mekanın ve tüm dış etkenlerin seslerini dahil ederek gösterir. Bu bağlamda, gürültü ve sessizlik iç içe ve rastlantısal olarak deneysel müziği oluşturur. Şöyle ki, Cage 1957-1959 yılları arasında deneysel kompozisyon dersleri verir. Yüksek modernizm ile gelişen müziğin anlamsızlığını savunduğu derslerinde, gündelik yaşamın yani gürültünün müziğin yerini alması için müziğin susması gerektiğini söyler.²⁰⁰ Bu yüzdendir ki, müziğin susması ile kastettiği sessizlik kavramı ile seri üretim ve teknik çoğaltılabilirliğin yerine gürültü denilebilecek rastlantısal seçilen sesler, Cage müziğinin felsefe taşlarıyken, aynı

¹⁹⁸ Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 11-12.

¹⁹⁹ '1952 yılında Cage 'bireyin niyetlerinden özgürleştirilmesi' prensibiyle 4'33" isimli eserini ortaya koyar. Üç parça halinde ve rastgele bir zaman dilimi için bestelenen bu eser ilk kez 29 Ağustos 1952 tarihinde New York, Maverick Konser Salonu'nda sergilenmiştir. Performans piyanist David Tudor tarafından gerçekleştirilmiştir. Tudor bu performansı, her bir bölüm için piyanonun kapağını açmak, kapatmak ve sayfaları çevirmek dışında hiçbir ses çıkartmadan gerçekleştirmiştir. Performans sırasında izleyicilerin gergin hareketleri, öksürme ve iç çekme sesleri, kendi aralarındaki fısıltuları, sandalyelerinin çıkarttığı sesler, mekanın dışından içeriye sızan diğer sesler haricinde başka hiçbir ses duyulmamıştır.' Bkz: Esen, 2016, **a.g.k.**, s. 47.

²⁰⁰ H. B. Kahraman (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. (Genişletilmiş 3. Baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 169-170.

zamanda doğal ve bireysel yaratıcı seslerin kaynaklık ettiği Fluxus'a da zemin hazırlar. John Cage'in 1940'lı yıllardan itibaren Zen Budizmi ve I-Ching²⁰¹ öğretileri ile sessizlik kavramına yoğunlaşmasına ilaveten, 1962 yılında Ryoanji Zen Bahçesine gitmesiyle sessizlik gibi rastlantısallık üzerine de daha derinden ilgilenmesinin Fluxus'a öncülük ettiği söylenilebilir ki, bu sanat eğiliminin Amerika ve Avrupa dışında Japonya'da da yayılım göstermesi bunun göstergesidir.

Sarkis'in sessizlikle tanışması ise İstanbul dönemlerine rastlar. Bunu, Edward Munch'un 'Çığlık' tablosuyla başlatmak bile olası görülebilir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, Sarkis bu tabloyu, çocukluk yıllarında gece çığlıklar atarak uyandığı bir dönemle özdeşleştirmiştir. Çığlığın gürültüye yorulabilen anlamından nasıl bir sessizlik doğabileceğini yine Sarkis'in bu tabloyu yorumladığı sözleri açıklığa kavuşturur: 'O çığlık atan bir çocuk değil, yakınlardaki bir mezbahadan gelen hayvan seslerini duymamak için kulaklarını tıkayan bir çocuk'.²⁰² Yani, bizim çığlık atıyor sandığımız figür, şiddet ve gürültüden kendini soyutlamaya çalışan ve dış dünyanın kirli seslerine kulaklarını tıkayarak sessiz ve sakin kalmayı başarabilen bir çocuktur. Sarkis'te doğan sessizlik gereksiniminin bir başka ilkiyle Elvan Zabunyan'ın babası hakkında yazdığı metinde²⁰³ de karşılaşırız: 1955'te yaşanan 6-7 Eylül olaylarında Sarkis'in babasının dükkanının zarar görmemesine karşın büyük halasının dükkanı harabeye döner. Bu büyük karmaşa ve gürültüden çıkan tek şey ise sessizliktir. Gelecekteki bir enstalasyonun parçalarını oluşturacakmış gibi duran yağma edilmiş halı ve kumaşların boylu boyunca sokağı kaplayan ölüm sessizliğine, hiçbir şey olmamış ve yaşanmamış gibi duran bu ailenin sessizliği karışır.

Sarkis'in, Cage ile sessizlikte ortaklaştığı payda, ikisinin de gürültüden sonra, yani kaotik bir durumdan beslenip bu kavram üzerine yoğunlaşmalarıdır. Cage için sessizlikle deneyimlenen ancak, sessizliğin sağlanamadığı müzikal bir şovun tanıkları, izleyicilerin mırıltıları ve mekanın sesi oluyorsa; Sarkis için de mekanın ışığının neonların renkli dünyasına süzülmediği bir uzama eşlik eden ses ve/veya video enstalasyonlarının sesli ve canlı aurasına tanıklık edenler, nesnelere kendi

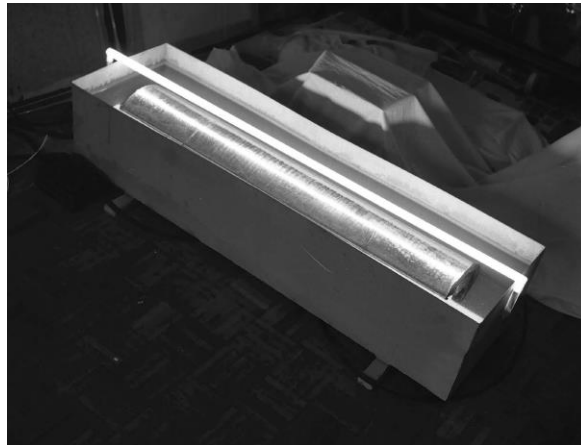
²⁰¹ Konfüçyüs'ten yüzyıllar öncesine dayandırılan Yi Ching olarak da bilinen Değişimler kitabı, Çin tarihinde ve Çin düşünce dizgesinde bilgeliğin kitabı olarak olağanüstü bir yer tutar. Bkz: R. Wilhelm (2014). *I Ching ya da Değişimler Kitabı: Yorumlar*. (Çev: Levent Özşar), Bursa: Biblos Kitabevi, s. 3.

²⁰² E. Zabunyan (2010). *Sarkis: Ondan Bize / From Him to Us*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 35.

²⁰³ Zabunyan, 2010, **a.g.k.**, s. 39-40.

aralarında geçen sessiz konuşmalarıdır. Böylelikle, her iki sanatçı da sessizliğin içindeki sesi çıkartır.

Sarkis'in sanatının ilk dönemlerine düşünsel olarak girdiği tespit edilebilen sessizlik, eleştirel anlamda onları sessiz konuşturduğu 'buluşmalar veya konuşmalar' olarak sahnelenen yerleştirmelerinden, nesnelere somut beslenme şekillerine kadar sızar. Sesi, sessiz hale getirme uğraşlarından katran, kumaş, halı ve keçeler, Sarkis için verimli birer malzemeyken, yine sesin sesli mi veya sessiz mi sorunsalını ortaya koyan en belirgin kavramı ise 'Kayıtlı/Kayıtsız Bellekler'dir. Çoğu zaman, heykel ve nesnelere üzerine yığılan kayıt bantlarının içinin dolu olup olmaması, sessiz nesnelere bir gün konuşup, hareket edebilir ihtimalini doğurur. Nesnelere beslenmesine değinecek olursak, Sarkis'in neon lambayla ısıtılan alüminyum kaplı katran rulosu *Rouleau en Attente (avec néon blanc)* [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)] (1968) işi için söylediklerine yer vermek gerekir (Görsel 121): *'Hani, civciv olsun diye ısıtırsın yumurtaları, ona sanki annesinininki gibi bir sıcaklık verirsin, ama suni bir sıcaklıktır o. Burada da işte aynı diyalektik var. Üstteki ışık suyu besliyormuş ve uzun süre de besleyecekmiş gibi yanmaya devam ediyor. Zaman kavramı işin içine giriyor, yenilik başlıyor! O su yaşamaya başlıyor; o katran rulo suyun içinde beklemeye başlıyor ve enerjisini suyun içinde saklıyor. Suyun içindeki ışık onu ufak bir sıcaklıkla sürekli besliyor. Malzeme olduğu yerde duruyor, evet, ama aynı zamanda yaşıyor da..'*²⁰⁴



Görsel 121: *Rouleau en Attente (avec néon blanc)* [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)], 1968 - 1969, sac kasa içinde alüminyum kaplı katran rulosu ve beyaz neon. **Kaynak:** Gürlek, 2013, s. 20.

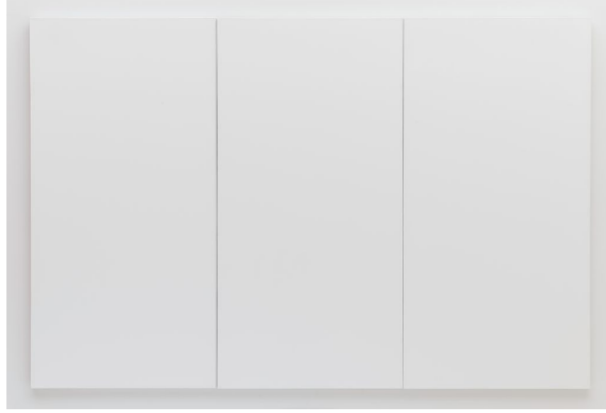
²⁰⁴ Nazlı Gürlek'in, Sarkis'le Paris, Villejuif'deki atölyesinde Ocak 2011 ve Aralık 2012'de gerçekleştirdiği üç ayrı söyleşi kayıtları ile oluşturulan metinden alınmıştır. Bkz: N. Gürlek (2013), *Sarkis ve 'When Attitudes Become Form' (Tutumlar Biçime Dönüşünce)*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ., s. 22. http://saltonline.org/media/files/sarkis_and_when_attitudes_become_form_scrd-1.pdf (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

Sarkis'in sac kasa içine yerleştirdiği alüminyum katran rulusunun, su ve ışık sayesinde beslendiğini ve yaşam kazandığını bir civciv üzerinden anlatması, bir embriyonun gelişim safhalarını akla getirir. Sac kasa bir plasenta ve içindeki sıvının uygun sıcaklıkta embriyoyu beslemesi gibi. Ancak, yaşayan sadece katran rulo değildir; su da, hatta neon da yaşam kazanır... Işığın enerjisi suya, suyun enerjisi katran ruloya karışırken, ışık suyu, su katran ruloyu besler. Hepsi gereksinimlerini birbirlerinden karşılarken, enerjilerini açığa çıkarırlar. Maddesel niteliğinden bilinir ki, katran suda erimez ancak ateşle yakılabilir. Bu yerleştirmede de, katran ışığın ısısından zamanla yanabilecek durumdan, alüminyum ve su sayesinde kurtulur. Sıcaklık-soğukluk gibi buna benzer zıt ilişkileri, Sarkis'in çoğu işlerinde görürüz. Bu, beslenme çeşitlerinden biri olup, bir yaşam formu oluştururken, Sarkis'te sessizliğin gürültüden nasıl doğabileceğine de anlam kazandırır. Sessizlik anlamlandırılması, bu şekliyle sessiz konuşmaların geçmesine benzer ister sessiz bir gelişim, yaşam olarak isterse de çelişkilerin yeni kavramlar doğurması olarak ele alınabilir.

Sarkis'in edebiyat ve felsefe kadar müziğe ve sinemaya olan düşkünlüğü de bilinir. Dolayısıyla Cage ile ilişkisi, Sarkis sessizliğinin müzikal etki bağlamındaki boyutunu oluşturur. Peki, somut bir biçimde derin bir mavinin şiddeti veya sessizliği gibi görsel sanatlarda onu ve hatta Cage'i²⁰⁵ vurabilecek bir isim ve çalışma arayacak olursak, işte Sarkis'in Ryoanji'sini burada başlatabiliriz. Aradığımız maviden ziyade beyaz serilerin yaratıcısı Rauschenberg'dir. Dikey şeritlerle ayrılmış boş tuvalleri anımsatan ve önünden kim geçerse, mekandaki ışığın izniyle silüetini orada bırakacakmış gibi yansımalar yaratan bu boşluğun 1951'de yaratıldığı sıralarda, Sarkis de suluboyayla ilgili çalışmalarını yürütüyordu (Görsel 122). Kağıdında izler bırakmak suretiyle suya batırdığı fırçasından, suya boya batırma sürecine doğru geçişte, fırça kağıttan kurtulmuş; kaptaki sessiz su da, Rauschenberg'in beyaz zemininin gölgelerini beklemesine benzer şekilde mekânsal koşullara bağlı üzerinde oluşacak ve dağılacak renklerle hareketlenmeyi arzulamaya başlamıştır: *'O sessiz suya boya batırma süreci, karanlık odada fotoğraf tab etme sürecine*

²⁰⁵ John Cage'in sessizlik temalı müziğinin ve bunun altında yatan düşünsel zemin açıklanmaya çalışıldıktan sonra onun somut bir biçimde görsel sanatlardan etkilenmiş olup olmayacağı sorusu, boşluk olarak bırakılmamalıdır. 'Cage, Rauschenberg'in resimlerinin müzikteki karşılığı olan eserlerinde 'sessizliği', her bir performansı çevreleyen mekan seslerinin dinamik akışını işitsel bir 'boş tuval' gibi kullanır; yapıtın 'müziği' oyuncuların, izleyicilerin, binanın ve dış dünyanın doğal seslerinden oluşur.' Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 10, dipnot 13.

*benziyordu, imgenin yavaş yavaş ortaya çıkışı bana zamanı genişletebildiğim, çarpıtabildiğim, esnetebildiğim hissini veriyordu.*²⁰⁶



Görsel 122: Robert Rauschenberg, 1951, White Painting (three panel), 182, 88 x 274, 32 cm.
Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C#artwork-info> (Erişim Tarihi: 01.07. 2017)

Suluboyalardan ‘su içinde suluboya’ya sızan başka bir sessizlik temsili olan ‘Cage/Ryoanji Yorumu’ da Sarkis’in, Cage’in Ryoanji’sini²⁰⁷ ilk defa 2011 yılında dinlemesinden sonra 2012’de yorumlanmasıyla ortaya çıkar. Sergi mekanının tam karşı duvarını 4 şerit halde kaplayan 96 adet suluboyadan oluşan ‘Sarkis’e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu’²⁰⁸ hem mekanda daha fazla yer kaplamasıyla hem de içeriğinde öne çıkan sessizlik ve belirlenemezlik temalarıyla serginin odak yapıtı olduğu izlenimini yaratır (Görsel 123). Daha önce de bahsettiğimiz üzere, Cage’in sıklıkla kullandığı rastlantısal yöntemler, I Ching’in belirlenemezliğinden ilhamla vücut bulmuş, Zen’in zihinsizlik anlayışı ile yoğurularak bilinmeyenin mistisizmi ve fantazyası içinde Ryoanji serisi bestelerinin ruhu oluşturulmuştur.²⁰⁹ Sarkis ise bu bestenin solo flüt versiyonuyla ilk kez karşılaştığında “çizgilerin ve kaligrafinin boş bir sayfa üzerindeki dansı”²¹⁰ gibi duyumsadığı bu partiyonun yorumunu, kısa ve uzun aralıklı dokunuşlarıyla gerçekleştirir. Kendi deyimiyle, partiyondaki çizgileri

²⁰⁶ Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 9-10.

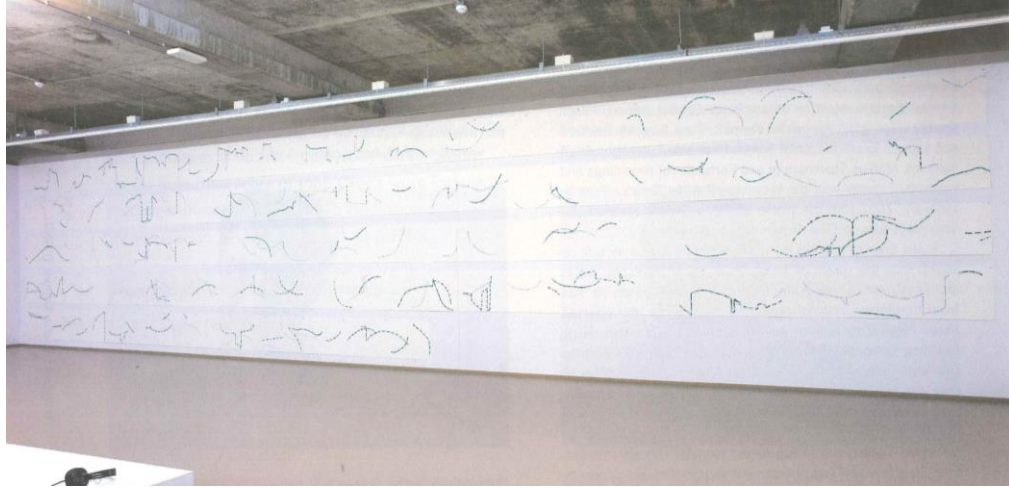
²⁰⁷ Cage, Ryoanji’nin ilk versiyonunu 1983 yılında obuacı James Ostryniec’in siparişi üzerine solo obua için besteler. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 11; 1983-1985 yılları arasında ise, vokal, flüt, kontrbas ve trombon versiyonları olmak üzere dört parça daha eklemiştir. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 12, dipnot 18.

²⁰⁸ 2012 yılında Rotterdam’daki Boijmans Müzesi’nde gösterilen “Sarkis’e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu” adlı Sarkis işi, Türkiye’de ilk kez ARTER’de sergilenmiştir. Serginin basın bülteni için bkz: http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/ARTER_SARKIS_CageRyoanji_Yorumu_BasinBulteni.pdf (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

²⁰⁹ Cage, bestesinin tematik içeriği için Zen bahçesindeki on beş kayayı temsilen on beş farklı taşın izdüşümünü kağıda geçirir; konum, kurşunkalemin sertlik derecesi, kağıtta bırakılacak iz sayısı gibi diğer değişkenler için ise, I Ching’in belirlenemezlik yöntemine başvurur. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 12-13.

²¹⁰ http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/ARTER_SARKIS_CageRyoanji_Yorumu_BasinBulteni.pdf (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

parmağıyla izlediği her dokunuşu, Ryoanji'deki o on beş kayayı çevreleyen çakıl taşlarını simgeler ve her biri yeni bir ses, taze bir dokunuştur.²¹¹



Gör. 123: 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu', 2012, Boijmans Museum, Rotterdam.
Kaynak: Fereli, 2013, s. 64.

Rengin tonu/sesin tonuyla başlatılana özdeş, dokunuşlarını seslendiren Sarkis'in bu işinde tınlayana mı, imleyene mi bakacağız algılamında, belki icracının 'Görünür olan, müzikle doludur'²¹² söyleminden Frank Stella'nın 'Gördüğünüz gördüğünüzdür'²¹³ söylemine doğru yol almak gerekecektir. Neo Plastisizm'deki karşıtlardan referansla renk ve renksizlik, müzikte ses ve sessizlik ile koşuttur. Sessizlik renksizliğin siyah, beyaz ve grisiyken; müzikte ise suskunluğun aksine birçok sesi bir arada barındıran gürültüdür.²¹⁴ Bu bağlamda, Neo Plastisizm'deki sessizlik ve gürültünün²¹⁵ anlamdaşlığı, Cage'deki gürültü ve sessizliğin biraradalığıyla ilintilidir. O zaman, 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'ndaki beyaz zemin sessiz ise çeşitli mesafelerdeki dokunuşların parmak izlerindeki seslerle kısa ve uzun aralıklı titreşimler yaratılmıştır. Ancak beyaz zemin gürültü ise

²¹¹ Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 14-15.

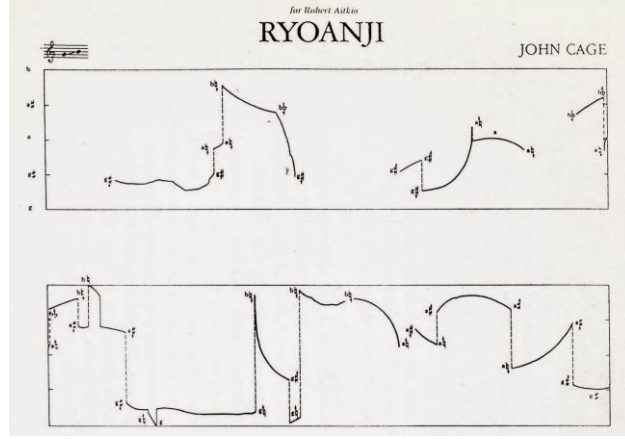
²¹² Sarkis bu deyimini, 1984'te Berlin'deki daadgalerie'de sergilenen 'Der Anfang der Jahrhunderte (Schönberg, Berg, Webern)' [Yüzyılların Başlangıcı (Schönberg, Berg, Webern)] işi için kullanmıştır. Bkz: G. Knapstein (2013). Uçucu İmgeler, Kaçıcı Sesler: Sarkis'in Eserlerinde Müzik. *Sarkis: Interpretation of Cage/Ryoanji Yorumu* içinde, (Ed: İlkay Baliç), İstanbul: ARTER, s. 28-29.

²¹³ A. Akay (1996). *Kıvrımlar: 1990'larda Plastik Sanatlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 72.

²¹⁴ İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 122.

²¹⁵ Gürültü deyince, fütüristlerin gürültülü müziğini yani, bruitist müziğin de hatırlatılmasında fayda vardır: 'Gürültü müziği, geleneksel armoni yerine mekanik aletlerle gerçekleştirilen gürültülere (gıcırta, sürtünme, vurma) çıkan sesler, insan ve hayvan sesleri, gürlüme, kükreme, fisiltı, mırıltı, ıslık çeşitleri gibi) dayanan bir müzik türüydü. Fütüristler, bu sesleri çıkartan makineler yapmışlardı. 'Intonarumori' adını verdikleri bu aletlerle konser veriyorlar, bu müziği halka tanıtmak istiyorlardı.' Bkz: İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 114. Böylelikle, 20. yüzyılın başında fütüristlerle başlayan gürültü müziği, bestecilerin farklı yaklaşımlarıyla günümüze kadar gelmiştir. John Cage ile onun 4'33" adlı eseri, dışarıdaki gürültünün sessiz müziğe eklenmesiyle buna örnek gösterilebilir.

Rauschenberg'in 'Erased de Kooning'ı gibi gürültüden silinen seslerle kesik çizgili tınısal izler bırakılmıştır. Cage'in belirlenemezlik yöntemiyle rastgele yaptığı karalamalar, bu şekliyle Sarkis'in silmesiyle veya karalamasıyla oluşacak somut belirsizlik biçimleriyle²¹⁶ birlikte sessizliği içinde barındırır (Görsel 124).



Görsel 124: John Cage, 'Ryoanji' bestesinin solo flüt partiyonu, 1983-1985.

Gürültüyü yapıbozuma uğratmak ile yeni bir konseptin ani çıkışı olan sessizlik gibi daha önceki yüce olanla var olan ve artık var olmayan, şimdi de başka bir yüksek olan arasındaki mesafeyi Derrida 'açıklanamazlar' şeklinde adlandırırken, bu tanımla da belirsizliğe işaret edilmiştir.²¹⁷ Böylelikle tınlayana baktığımızda, Derrida'nın 'açıklanamazlar'ı gürültü ve sessizliğin karşıt anlamlar olarak Cage'de nasıl bir araya geldiğinin göstergesidir. Bu duruma en güzel örnek de, Cage'in daha önce de bahsettiğimiz 4'33" adlı sessiz eseridir. Burada, Cage gürültüyü yapıbozuma mı uğratmıştır, yoksa sessizliğe karışan dış etken seslerle biraradalık mı sağlanmıştır? Sessizlikten gürültüye gidebilecek bu süreç veya tersi süreç eş zamanda gerçekleşerek açıklanamazlar durumuna yaklaşırken, ayrıca yapıbozumun genel stratejisi için felsefi karşıtlıkların gerekli olup olmadığını sorgulatar.

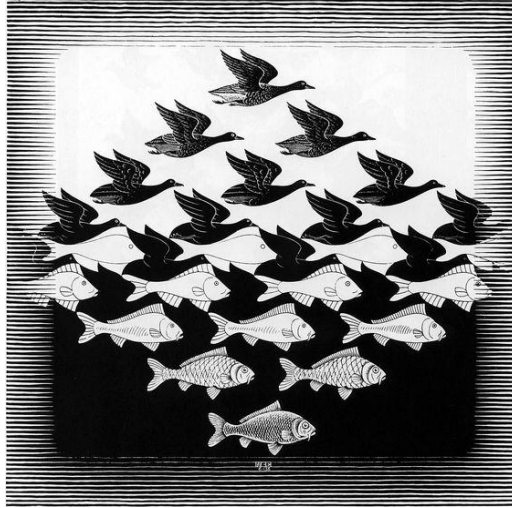
Karşıt anlamların bütünselliği ile ilgilenen M.C. Esher'in 'Sky and Water-1' (1938) adlı eseri,²¹⁸ Cage müziğindeki sessizlikle yaratılan boş blokların anlamlandırılması açısından incelenebilir (Görsel 125). Ağaç baskısının adından da anlaşılacağı üzere, siyah-beyaz tema, kuş ve balık figürleri ile kompozisyon, ilk

²¹⁶ Belirsizliğin biçimsel formatları karalama, silme ve lekeleme gibi biçimsel tavırların içerisindedir. Bkz: N. Karkın (2009). *Sanatta Anamnesis Sarsıntıları*. Ankara: De Ki Basım Yayın: s. 83.

²¹⁷ Karkın, 2009, **a.g.k.**, s. 84.

²¹⁸ A. Akay ve E. Zeytinoglu (1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 31-32.

bakışta gökyüzü ve su olmak üzere iki bölümden oluşuyor gibi görünmektedir. Ancak, boşlukların tamamlanmasını ön gören bir geçiş alanının yaratıldığı ve bu alanda önceden birbirlerine uzak olan kuş ve balık figürlerinin merkeze doğru yakınlaştığı sonradan algılanmaktadır. Boşluğun figürlerle ve siyah-beyaz araçsallığı ile doldurulmasıyla sağlanan bütünlük, aslında basit bir kuş desenine, sonradan eklenen kanatlarla onun tam oluşuna koşut gelebilir.



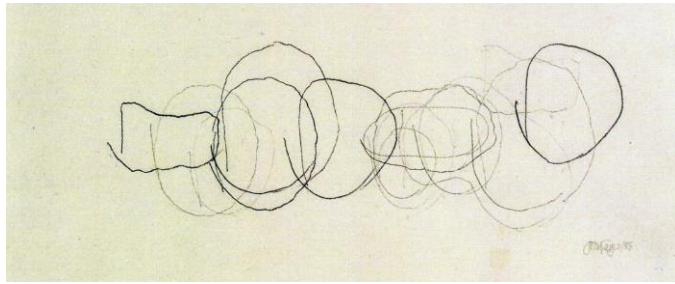
Gör. 125: M. C. Escher, Sky and Water-1, 1938, Ağaç baskı. **Kaynak:** Akay ve Zeytinoğlu, 1998, s. 32.

Felsefi karşıtlıklar konusunda Derrida'yla ilişkilendirebileceğimiz Jonathan Culler ise sınırı çizen kategorik verilerin varlığını reddeder ve karşıtlıklar üzerinden anlam bütünlükleri kuran puzzle'daki boşlukları tamamlarcasına hareket eden Escher'in aksine, bu karşıtlıkların bütünlüğüne de karşı çıkar.²¹⁹ Bu yüzden, Culler için yapıbozum; eserin anlamını, izleyicinin kuracağı bağlamla ortaya çıkarmasından ziyade, bir esere yüklenmiş standart anlamları yıkılabilme olasılığı taşımasıyla önem kazanır. Çünkü, bir eserin sözü edilmeyen boşluklarının kolayca sözü edilir hale gelmesiyle bir tam oluşturup, o tamın tek ve kesin olarak anlamlandırılması yerine sınırsız bağlam bileşenlerinin yeni anlamlar ortaya koyabilmesi gerekmektedir. Culler'in tanımlanması imkansız boşlukları bu şekliyle, Escher'in kolayca algılanabilir boşluklarından uzaklaşırken, Cage'in ses boşluklarına yaklaşır. Culler'de boşluklar, dolu alanlar olduğu için varlık kazanmaz ve boşluklar arasındaki tanımlanamaz mesafeyle tanımlanamaz biçimlerin anlamı söz konusu olur. John Cage'in ses boşluklarının dolu alanlardan

²¹⁹ Akay ve Zeytinoğlu, 1998, a.g.k., s. 34.

bağımsız olmasında da, aynı yaklaşım söz konusudur. Uzun ses boşluklarının önceki sesleri unutturması ve besteden kopukmuş gibi bağımsız birer ses öbekleri haline gelmesi, Culler'in aşırı yorumuna²²⁰ örnek gösterilebilir.²²¹

Culler'in izleyicinin 'söz edilmeyen' ile ilgilenmesinin aşırı yorum olmadığını²²² dile getirmesinden referansla bu sefer de söz edilmeyen imleyenlere bakacak olursak, 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu' için birkaç soru sormak gerekir: Ryoanji'nin ilk tınısal hareketi bir kayayla mı başlar? Durağan bir kaya nasıl konuşur ve nasıl hareket kazanır? Bunu, resimlerindeki ritim duyarlılığıyla tanınan Joan Miro'ya soracak olursak; devinimsiz şeylerin, örneğin duran bir taşın kendisinde sınırsız bir boşlukta sonsuz devinim çağrıştırdığını ve bunu resimlerine aktardığında ise küçük bir kıvılcım gibi resim yüzeyinden dışarıya fırladığını söyleyerek, cevaplar.²²³ Miro'nun hareketsiz kayasının tuval dışı uzamda devinim kazanmasından örnekle, Sarkis'in sessiz konuşmalarının nice mekanlarda yankılanması gibi sessiz kayalar da, Ryoanji'nin ilk basit ritimleridir. Böylelikle, Zen bahçesindeki çakıl taşlarını simgeleyen parmak izlerinin çevrelediği görülmeyen (söz edilmeyen) kayaların, boşlukta tınılara hareket veren ilk başlangıç olduğu söylenebilir. Bu yüzden, paftalarca yatay bir tınısal hareket içinde görülenin aksine kayaların merkezden dışarı doğru dairesel bir devinim kazandırdığı çakıl taşlarının müziğinden bahsetmek olasıdır. Cage'in de, on beş kayayı temsilen attığı taşların izdüşümlerini çizmesiyle Ryoanji'yi başlatması, kayaların sembolik dilde var olduğunu gösterir (Görsel 126).



Görsel 126: Cage'in, on beş kayayı temsilen attığı taşların izdüşümlerinin çizimi

Kaynak: <https://dlwpblog.files.wordpress.com/2011/05/john-cage-ryoanji-1988.jpg> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

²²⁰ U. Eco (1997). Jonathan Culler, Aşırı Yorumun Savunusu. *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları, s. 136-137'den aktaran A. Akay ve E. Zeytinoğlu (1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 31.

²²¹ Akay ve Zeytinoğlu, 1998, **a.g.k.**, s. 34.

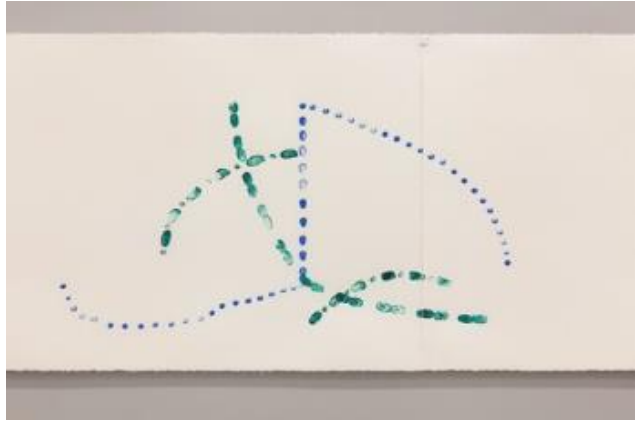
²²² Akay ve Zeytinoğlu, 1998, **a.g.k.**, s. 33.

²²³ İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 134.

Kayaların basit ritminin nereye ve nasıl yol alacağı da Klee'nin Bauhaus derslerinde yapmış olduğu bir deneyle²²⁴ ilişkilendirilerek açıklanabilir. Bu deneyde, ince bir metal veya ahşap zemin üzerine kum dökülür. Zeminin kenarına sürtülen bir keman yayıyla yüzeyde titreşimler yaratılır ve kum tanelerinin birbirleriyle girdiği etkileşim sayesinde değişik biçimler oluşur. Deney sonucu verilerinde ise başlangıçta maddeyi yani kumu harekete geçiren bir istencin olduğu saptanır: Keman yayı metaforuna karşılık gelen istenç sayesinde, kumda bir takım ritmik titreşimlerle biçimsel sonuçlar elde edebileceği kastedilir. İşte, Sarkis'in biçimlendirme istencinin kanıtı da, o on beş kaya; parmak izleri ise titreşimlerle harekete geçirilen çakıl taşlarıdır. Her gün rahipler tarafından tırmıklanarak ivme kazanan çakıl taşları, Sarkis dokunuşları sayesinde daha da canlanır, daha da tazelenir ve sesleri dairesel dalgalarla yankılanırken, tüm bahçe duvarlarını aşarak bizlere kadar ulaşır²²⁵ (Görsel 127). Böylelikle, soyut gibi görülen ama her defasında Sarkis tarafından tekrarlanan somut biçimciliğin²²⁶ altında da bu ilişki vardır; o görsel yorum, çakıl taşları seslerinin somut biçimleridir (Görsel 128).



Görsel 127: Zen bahçesindeki kayaların etrafından yayılan halenin çakıl taşlarına karışan görüntüsü. **Kaynak:** <https://webgram.co/p/BWRAOwmBmp6> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)



Görsel 128: Sarkis'in Ryoanji flüt partiyonu²²⁷ yorumunu içeren 96 suluboya yapıtının bir parçasının detay görünümü. **Kaynak:** <http://www.artter.org.tr/W3/?iExhibitionId=53> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

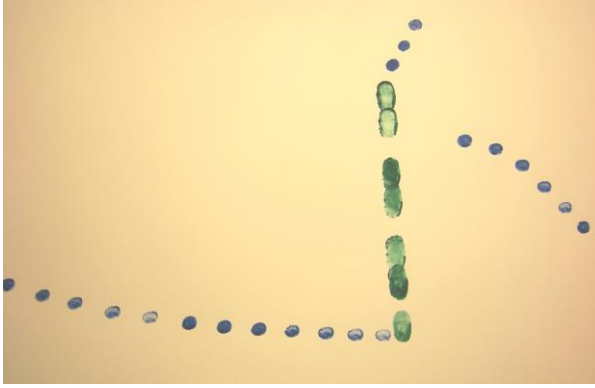
²²⁴ İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 183.

²²⁵ Sanat tarihçisi Aby Warburg, sanatçının duygulanımsal süreçlerin yarattığı sarsıntıları coğrafi ve tarihi uzaklıklardan bir sismograf gibi hissetmesini ve hissettiklerini sanat yapıtında dil ve ifadeye kavuşturmasını incelemiştir. Bkz: U. Fleckner (2013). Ruhun Tarihçisi: Sarkis ve İmgelerin Psiko-Tarihsel Belleği. *Sarkis: İkiztwin* içinde. (Ed: Aslı Seven), İstanbul: Galeri Mana, s. 30. Burada yapılan sismograf betimlemesi, Sarkis ile onun Ryoanji'yi alımlama ve aktarma süreçleriyle uyum içindedir. Sarkis, parmağının ucuyla dokunarak duygusal olayları hareketlendirip bir sismograf gibi sürekli titreşimler yayarak Ryoanji'ye ve tüm Zen güzelliklerine gidilen yolda ilerlerken, bizleri de bu yolculuğa davet eder. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 14.

²²⁶ 'Yapıtlarımın, kendi özel hazinem olan hafızamla güçlü bir bağlantısı var. Tüm deneyimlerimin ve yaşadıklarımın yapıtlarımda, sınırları aşan bir yolculuğa çıkmamı sağlayan somut biçimlerle ifade edildiklerini söylemek mümkün...' Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 14.

²²⁷ Sarkis'in Ryoanji flüt partiyonu yorumundaki 96 paftanın her birisi 57x76 cm. boyutlarındadır.

Sarkis'in, Cage'in solo flüt partiyonunu yorumlarken özgürleşme adına attığı adımlar dikkate değerdir. 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'nda herhangi bir perde işaretine yer verilmemesinin yanında parmak izlerinin oluşturulmasında seçilen mavi tonlarını, gökyüzünün sonsuz özgürlüğünü temsilen kısa aralıklı daha bağımsız dokunuşlarında; yeşil tonlarını ise gökyüzünün bir parçası olan doğayı temsilen ardışık daha bağımlı dokunuşlarında kullanması, rastlantısal duran izlere daha da özgürlük kazandırırken, Sarkis seçimlerindeki nedenselliği de sorgulatır. Cage rastlantısallığının sadece şansa dayalı olmadığını, daha doğrusu pratikte rastlantısal işlemlere dayandığını 'Bazıları karar almaktan vazgeçtiğimi zannediyor, ama benim kararımı almayı tercih ettiğim konu hangi soruların sorulacağı.'²²⁸ diyen Cage alıntısından gayet açık bir şekilde okuyabiliriz. Sarkis'in özellikle filmlerinde su ve boyayla yaptığı rastlantısallık barındıran işlerinde ise elinin yönlendirdiği suyun veya boyanın akışının nereye doğru yol alacağı, neyi işaret ederek ön plana çıkarmak istediği veya boyaların renk seçiminde, yoğunluğunda bir hiyerarşi ya da bellek sorunu sorgulatması, Cage'in karar almayı seçtiği konulara benzer direktif bir anlayışa sahiptir. Rastlantısal dokunuşların sezinlendiği 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'nda da, renklerin seçimi ile hangi biçimlerde kullanıldığı böyle bir anlayışın semiyotik öğeleridir (Görsel 129, 130).

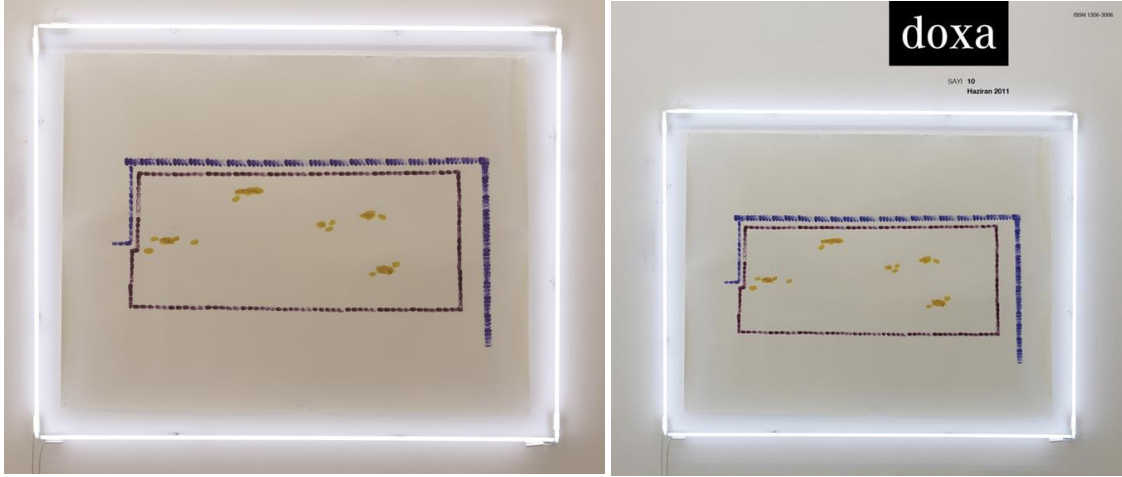


Gör. 129: Mavi tonlarındaki kısa aralıklı daha bağımsız Sarkis dokunuşlarından detay görünüm **Gör. 130:** Yeşil tonlarındaki ardışık daha bağımlı Sarkis dokunuşlarından detay görünüm
Kaynak: <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2014/01/sarkis-ryoanji-zen-bahcesi-ve-john-cage.html>
(Erişim Tarihi: 01.07.2017)

Özgür adımların atıldığı 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu' ile bizlere Arter'de değişik duygu sarsıntıları yaşatan Sarkis, bu sarsıntıların kaynağı olan doğum yerini de çağırarak mekan içinde mekan bağlamında duygularımızı daha da

²²⁸ Fereli, 2013, a.g.k., s. 13, dipnot 22.

yoğunlaştırırken bizi daha da özgürleştirir. Dev görsel yorumu, iki yandan kuşatan “Ryoanji yorumu opus n° 2, Kyoto”,²²⁹ 2012 ve “D’après Ryoanji” (Ryoanji’den ilhamla/After Ryoanji), 2012 adlı iki Ryoanji Zen Bahçesi planı, iki farklı kültürün buluşmasından doğan farklılıkların taze uyumlarına kucak açar (Görsel 131, 132).



Görsel 131 ve 132: ‘Ryoanji yorumu opus n° 1, Kyoto’²³⁰, 2008, kağıt üzerine suluboya, neon, 114 x 147,5 cm. Solda, işin Kuad Galerisi’deki sergi görüntüsü; sağda Doxa dergisinin kapak görüntüsü.

Sarkis’in mimari çizimlerini neonla taçlandırdığı işlerine ‘Opus’ adı verildiği bilindiği üzere, Ryoanji planını suluboyayla gerçekleştirdiği yorumda²³¹ sarı ve yeşil olmak üzere iki renk kullanılmış ve yine neonla çerçevelemiş bir görüntü elde edilmiştir. Düzlemsel şeritler halinde oluşturulan planda, içte sarının dışta yeşil ile çerçevelemesi, iç-dış etkenler, öznellik ve nesnellik gibi kavramları çağrıştırırken, daha önce de bahsi geçen Kandinsky’i tekrar akıllara getirir. Sinestezik bir algıya sahip olmasıyla da bilinen Kandinsky’nin dünyasında her biçim ve rengin özel bir tınısı vardır: Dış algıları farklı renklerle kendi iç dünyasını ‘sarı bir tını’²³² (müziğin

²²⁹ Sarkis’in 2 numara verdiği bu işleyle, 1 no’lusunu için merak uyandıracakı kesindir: Sarkis’in bir numaralı ‘Ryoanji yorumu opus n° 1, Kyoto’ adlı işi, Cage’in yüzüncü yaşını kutlamak için 18 Temmuz- 5 Eylül 2012 tarihleri arasında Kuad Galerisi’de düzenlenen sergide boy göstermiştir. Bkz: s. 115, Görsel 131. <http://www.futuristika.org/kuad-galeri-john-cagein-100-yasi-kutlaniyor/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

²³⁰ Sarkis’in bu işi, 2012 yılında Kuad Galerisi’de sergilenmesinden önce, Haziran 2011’de Doxa’nın 10. sayısına kapak resmi de olmuştur. Bkz: s. 115, Gör. 132. <http://norgunk.com/doxa/doxa-10> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

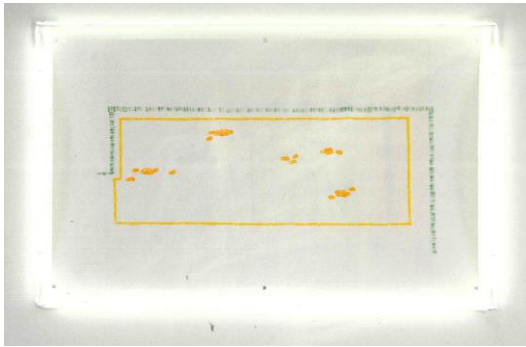
²³¹ Sarkis’in Ryoanji planını suluboyayla gerçekleştirdiği yorumu, ‘Ryoanji yorumu opus n° 2, Kyoto’ adlı işidir. Böylelikle opus ismini verdiği işlerinde, neonun eşlik ettiği ışıkla birlikte sesi de renklere katarak mimari çizimlerdeki o doğum yerlerini renk-ışık-ses gücüyle ayağa kaldırdığı söylenebilir. Ayrıca Sarkis’in Opus ismi verilen işlerinden örnek verecek olursak, 5 Mart-10 Nisan 2010 tarihleri arasında Galerist / Galatasaray’da gerçekleşen kişisel sergisinde, serginin adı da dahil olmak üzere tüm işlerine OPUS adı verilmiştir. Bkz: <http://www.galerist.com.tr/tr/exhibition/opus/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017); 16 Eylül-15 Ekim 2011 tarihleri arasında Galerist/Akaret’de gerçekleşen DEPO SERGİ başlıklı sergisinde ise, hepsi olmamakla birlikte bizim aradığımız kriterlerde olan neonlu mimari çizimlere Opus adı eklenmiştir.

Bkz: <http://www.galerist.com.tr/tr/exhibition/depo-sergi/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017).

²³² ‘19. yüzyılda sembolistlerle güncellik kazanan sinestezinin bütüncül sanat düşüncesinin temel taşlarından biri olduğu söylenebilir. Kandinsky’nin besteci Hartmann ile hazırladığı ‘Sarı Tını’ adlı eseri, bu duyarlılığın ürünlerinden biridir.’ Bkz: İpşiroğlu, 2017, a.g.k., s. 49.

ressamın üzerindeki etkisi) olarak betimlediği İzlenim III (Konser) adlı tablosundaki gibi sarı rengi her zaman sanatçı için ayrıcalıklı olmuş; içsellik ve bireysellik yanında onu giderek güçlenen bir trompet ya da fanfar sesiyle de özdeşleştirmiştir.²³³

Kandinsky sarısının²³⁴ güç ve şiddetinden enstantaneler anımsatan Sarkis'in Ryoanji planına bakıldığında ise parmak izlerinin otobiyografik gücünün sarının içselliği ile birleştirilmesinde, bahçe sınırları içinde kendi deneyimleri ile Ryoanji'nin onda bıraktığı büyülü atmosfer ve tınıyı aktarma istencinin yansıtıldığı izlemine kapılabiliriz (Görsel 133, 134). Bahçe duvarları aşıldığında ise sarı olmadan var olmayacağını bilen yeşil gibi yaşananları orada bırakmadan katmanlaştırarak çok farklı yerlere, coğrafyalara taşıyan Sarkis ve onun doğum yeri aurasının bizlerdeki dışsal tepkimeleriyle karşılaşabiliriz. Plandaki kayaların aslına uygun olarak mı gruplandırıldığını tespit edecek olursak da, on beş kaya gruplardaki sayılarla örtüşür ancak farklı büyüklüklerde izlenir (gerçekte de kayaların büyüklükleri birbirinden farklıdır). Kandinsky'nin biçim ve renk tınısına karşılık, Sarkis'teki auratik tavrın biçimsel sonuçları olarak her kayanın farklı aurası olacağı düşüncesinden hareketle dokunuş farklılıklarından söz etmek olasıdır. Sarkis'in bu planındaki suluboya ve neon bütünselliğinin ise malzeme hafifliğinin neonla güçlendirilebilir oluşuyla ya da suluboya ve ışığın akışkan özellikte benzeşmesiyle ilintili olarak yer edinmesi tatmin edicidir.



Gör. 133: 'Ryoanji yorumu opus n° 2, Kyoto', 2012 **Gör. 134:** 'Ryoanji yorumu opus n° 2, Kyoto' adlı kağıt üzerine suluboya, beyaz neon, 114 x 193 cm. işin sergi mekanındaki görünümü²³⁵

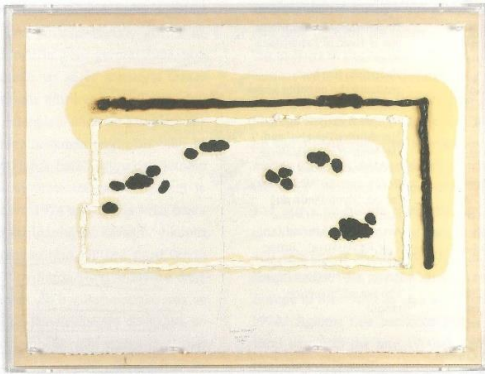
Kaynak: Fereli, 2013, s. 21.

²³³ İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 64. Kandinsky'nin 1912'de yayınlanan 'Sanatta Tinsellik Üzerine' adlı kitabında, renklerin ruhsal gücü; biçim dili ve renk dili; renk, biçim ve seslerin uyandırdığı ruhsal titreşimler şeklindeki konular incelenmiştir. Kitap başlığının farklı anlamlandırılması, 'Sanatta Zihinsellik Üzerine', 'Sanatta Ruhsallık Üzerine' gibi farklı Türkçe çeviri yayınların çıkmasına neden olmuştur.

²³⁴ Kandinsky'e göre tınısı en yüksek ve en sıcak renk olan sarı, ayrıca merkezden dışarıya doğru yayılan ve bu şekilde seyirciye ulaşan renktir. Bkz: Kandemir, 2007, **a.g.k.**, s. 68.

²³⁵ Kaynak için bkz: <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2014/01/sarkis-ryoanji-zen-bahcesi-ve-john-cage.html> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

Yağlıboyanın kalıcılığına ve etki alanlarına işaret ediliyormuşçasına ardında bıraktığı yoğun izlerden oluşan Sarkis işlerinin bazılarında “D’après”²³⁶ adı verildiği gibi “D’après Ryoanji” de, aynı şekilde siyah ve beyaz yağlıboya ile bunların izlerinden oluşarak icra edilmiştir (Görsel 135). Diğer planda bahsettiğimiz bahçe duvarı²³⁷ ayrıntısı bıraktığı boya iziyle daha ön plana çıkarken, tematik olarak ise sessizlik, siyah ve beyaz etkisinde daha fazla duyumsanır. Ryoanji’nin tınısal hareketini başlattığımız sessiz kayaların somut biçimlerinin, bu planda siyahla gayet açık bir şekilde vurgulandığı, aynı renkle alanı çevreleyen duvarın da kayalar kadar bahçenin önemli bir bileşeni olarak sunulduğu gözlemlenebilir (Görsel 136).



Gör. 135: “D’après Ryoanji” (Ryoanji’den ilhamla /After Ryoanji), 2012, kağıt üzerine yağlıboya, 56x76 cm. **Kaynak:** Fereli, 2013, s. 23.



Gör. 136: Ryoanji Zen Bahçesinin duvarı ile kaya ve çakıl taşlarının bir cephe görünümü **Kaynak:** <https://webgram.co/p/BWSgy6slg2j>

Kayaların harekete geçirdiği ritmin dalgasal boyutlarını yayan beyaz çakıl taşlarının ise boşlukta ve duvara kadar olan alan içinde beyaz boyalı çerçeveye tanımlandığı düşünülebilir. Böylelikle, kayalar ile çakıl taşlarının titreşim izlerinin bahçe duvarına yaklaşırken onu da içine almasıyla izler birbirine karışır ve daha kalıcı, daha sesli hale gelir. Ancak burada bir oluşum; kayalar ve çakıl taşlarının enerjilerini ortaya çıkaracağı süreç ile bir bitmişlikten ziyade sessiz bir bekleyiş söz konusu olur. Harekete geçecek auralara sahip kaya ve çakıl taşlarının şu anki sessizlik

²³⁶ “D’après”: -e göre, ona göre; bakarak, örnek tutarak kelime anlamları taşınmasıyla Sarkis’in bu kelimeyi kullandığı işleri, bir maddeden, nesneden, kişi veya olay ve olgudan ilhamla oluşturulan anlamı kazanabilir. Sarkis’in Ryoanji’sinin, Cage ve Zen Bahçesi ilhamında yaratıldığı açıkça okunurken, sanatçının ‘Aura d’après Vaudou’ adlı başka bir işinde ele alınması gereken çok yön olduğu söylenilebilir: Voodoo’nun mistik ve kutsal aurasına atıfta bulunulurken, ilhamını Voodoo’dan alan sanatçının kalıcılık, etki ve nüfuz gibi kavramlara dikkat çekmek istediği düşünülebilir. Bu kavramlar, doğrudan sanat eserleri ve sanatçılar üzerinde kullanılacağı gibi sanatçıların etki ve etkileşimi bağlamının genişletilmesiyle (Walter Benjamin’in ‘Aura’ kavramı gibi) çeşitli düşünsel alanlarda da kullanılabilir. ‘Aura d’après Vaudou’ adlı Sarkis sergisi için bkz: https://www.nathalieobadia.com/show.php?show_id=2418&language=1 (Erişim Tarihi: 01.07.2017).

²³⁷ Bahçenin önemli bileşenlerinden biri olan duvar, kolza tohumu yağıyla yoğrulmuş balçık kullanılarak yapılmıştır; böylelikle beyaz çakıl taşlarının yapacağı parlama etkisinin önüne geçilmiştir. Zaman içinde duvarın üzerinde oluşan belli belirsiz kahverengi ve turuncu lekelerin tonları, yağın sızıp yayılması nedeniyle sürekli değişmektedir. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 19, dipnot 35.

halleri, Sarkis'in 1998 yılında Norveç kıyılarında gerçekleştirdiği 'Nights and Days' adlı işini hatırlatır (Görsel 137): Durgun suya sızan sessizliğin her an bozulacağı inancıyla sükûnetini koruyan gece ve gündüz bekçileri, Caspar David Friedrich'in 'Evening Landscape with Two Men' adlı tablosunda (Görsel 138) tepede gün batımına tanıklık etmeyi bekleyenlere göz kırıp geçerken, Ryoanji'de de bir doğa oluşumuna hazırmış gibi duran kayaların sessiz fısıltılarındaki ana eşlik etmenin hevesini taşırlar.



Gör. 137: Sarkis, 'Nights and Days', 1998, Storkmarknes, Hadsel Kommune, Norveç. **Kaynak:** <http://www.sarkis.fr/1998-nights-and-days/>



Gör. 138: C. D. Friedrich, 1830-35, 'Evening Landscape with Two Men', 25x31cm, T. ü. yağlıboya, The Hermitage, St. Petersburg.²³⁸

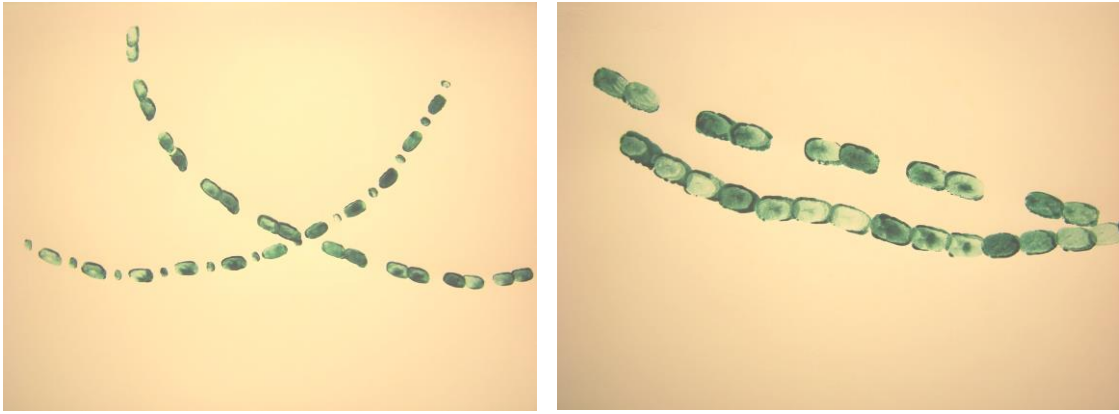
Şu ana kadar sonuna ulaşmadaki heyecanla bir kitap gibi okunan sergideki Ryoanji planları için 'Bir müzik yapıtını dinlerken, o parçanın doğduğu yere ulaşmak için çaba göstermeli, o doğuma tanık olmalısınız... Planlarımla ben de bunun için uygun sahneyi, o doğum yerini hazırladım!'²³⁹ şeklindeki Sarkis anlatımıyla, her iki planın da doğum yerine ulaşma yolunda atılmış incelikli ve güçlü adımlar olduğu söylenebilir, ancak bu adımların farklılığına da dikkat çekmek gerekir. "D'après Ryoanji'de o doğum yerini oluşturan parçaların aura dünyası baskınken, yani bahçenin ta kendisi varken (Sarkis'in parmak izleri algılanmaz), diğer planda bahçeye girmiş bir Sarkis ve bir takım filizlenmelerin onda uyandırdığı yenilikler ile bize aktarımın başlayacağını habercisi olan bir doğum yeriyle karşılaşılır. Bu bahçeden doğacak olan nice güzelliklerden bir örnek olarak da Cage'in Ryoanji flüt partiyonunun görsel yorumu, yarattığı titreşimlerle birlikte verilir. Bu anlamda, gerçekten okuyucuyu okumaya hazırlayan kitaptaki süreçler gibi Sarkis Ryoanji'sinin tüm evreleri de izleyicisinin alımlamasına açık hale getirilirken daha da fazlası olarak sonsuz uğrak noktaları bırakılır. Düz çizgisel bir zaman anlayışı

²³⁸ Kaynak için bkz: http://www.wga.hu/html_m/f/friedric/4/408fried.html (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

²³⁹ Fereli, 2013, a.g.k., s. 18.

yerine zaman katmanları ve uğrak noktalarda değişen zaman dilimleri içinde farklı diyalogları konuşturan sanatçı ve müzisyenlerin farklı gözlerle okunmasına fırsat tanınır.

Bu şekliyle, diyalogu konuşan rengin tonu ve sesin tonundan diyalogu ilk konuşturan Leonardo da Vinci'den başlayarak Kandinsky-Schönberg ikilisinden, bir taşı konuşturan Miro'ya ve ona benzer şekilde kumda titreşimler yaratan Klee'ye uzanan örneklere yer verilmesiyle resim-müzik etkileşimi ve günümüz sanat eğilimleri bağlamında ortaya çıkacak kavramların irdelenmesi, Sarkis Ryoanji'sinin geniş yelpazesini daha açıklanabilir hale getirecek oluşuyla gerçekleşir. Bir noktanın çizgiye dönüşen uzamdaki Klee zamansallığı gibi Sarkis'in tek bir parmak iziyle başlatılan devinim, bu öngörünün nedenlerinden biri olarak Sarkis'teki Ryoanji zamansallığını da tekrar sorgulatır (Görsel 139, 140).



Görsel 139 ve 140: 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'ndaki parmak izlerinin sesli deviniminin ayrıntılı görünümü.²⁴⁰

Müziğin zamansal oluşunun resimde var olmadığı ancak resmin müzikle ilk etkileşiminde renk-ses özdeşliği üzerinde durulduğu zamanlardan daha sonraları noktadan çizgiye giden yolda, biçim ve renklerin tamamlanmasının bir süreç olduğuyla resmin de zamansal olduğu dile getirilirken, zamana eş kavram olarak mekanın eklemlenmesiyle de resim sanatından çağdaş sanata bir sıçrayış gerçekleşir. Günümüzde zamansal ve mekânsal kavram nitelendirmelerinde, Sarkis'in bir noktayla (parmak izi) başlattığı ve daha sonra mekan duvarlarıyla bir bütün olan beyaz zemin üzerinde dans eden tüm kıvrımların boşlukta sonsuzluk kazanarak sürekli akıp gidecek gibi yarattığı desenlerin başka bir mekanı (Ryoanji planı) başka

²⁴⁰ Kaynak için bkz: <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2014/01/sarkis-ryoanji-zen-bahcesi-ve-john-cage.html> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

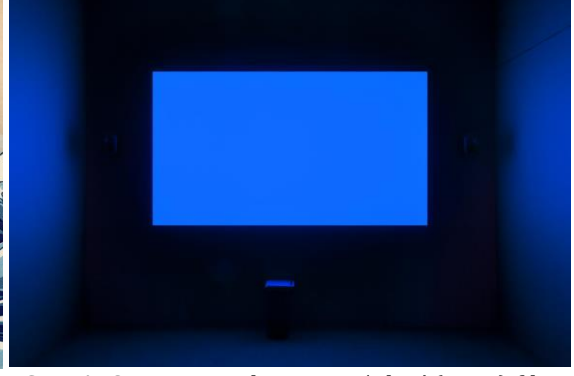
bir zamana (sergi anına) katmak istemesi, Sarkis sanatının zaman algılamının eşsiz bir özelliği iken, resimdeki geleneksel zaman sorunsalını anımsatması yanında bellek kavramı içinde araştırılmasına da olanak sağlar. Ancak, resim ve müzik etkileşimi ile resim ve müzikte zaman kavramının güncel yorumları üzerinde durulmasından referansla, Sarkis'in işleri bellek dışında Ryoanji'den örnekle John Cage'in ritimler arası boşluklar bırakması gibi de ele alınabilir. Bu yüzdendir ki, Ballads'taki John Cage müziği, Ballads'ın görseliyle İkiz'e taşınabilir ya da başka bir sergide de, Ryoanji'de olduğu gibi Cage'in başka bir bestesinin görsel yorumu sunulabilir. Sanatçılar, esinler, etkileşimler, deneyim ve pratiklerin çokluğu ile kurulan katmanlaşma bağlamında, bu bir resim serisi oluşturmaktaki basit işleyişe benzemez ama Cage'in ses aralarındaki boşlukları temsilen sessizlikte nefes alan Sarkis işlerinin başkalaşım, değişim sürecinden söz edilebilir. Böylelikle, Sarkis işleri tekrar canlanır, tazelenir ve farklı tarihlerden kavramlar ve biçimler bizleri karşılar.

Sarkis Ryoanji'sini daha geniş olarak, gürültü ve sessizlikten yola çıkılan tematik zaman anlayışında değerlendirecek olursak, Malevich beyazının şimdinin minimalist bir tavrıymış gibi nüksetmesinin algıda değişen süreç olarak ya da yapıbozum olarak nitelendirildiği şekliyle ele alınabilir. Michel Foucault'nun *'Her söylemsel oluşumun kendine has bir sözcüğü vardır; ama aynı sözcüğe çağlara göre farklı anlamları içerebilmektedir.'*²⁴¹ deyimini, sanat eserinin tarihsel koşullara bağlı olarak yeniden anlamlandırılabilir oluşunu iyi bir şekilde açıklar. Bu durumda, 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu' Japon sanatçı Katsushika Hokusai (1760-1849)'nin 'Büyük Dalga' adlı eserindeki titreşimleri çağrıştıracak şekilde, diğer iki plan işi de dahil olmak üzere daha önce de sözünü ettiğimiz Frank Stella'nın 'Gördüğünüz gördüğünüzdür' söylemiyle, Sarkis'in minimal bir tavra yaklaştığı ya da Sarkis'in kendi deyimini olan 'Görünür olan, müzikle doludur' yönlendirmesiyle Derek Jarman'ın 'Blue' (1993) filmindeki akması beklenen görüntünün aksine donmuş olması ile sessiz mavi bir ekranı sadece sözlerin hareketlendirmesine benzer şekilde sestem oluşması beklenen Sarkis Ryoanji'sinin de, sessiz ama görsel bir şekilde dile getirilmesiyle benzeştiği söylenebilir (Görsel 141, 142).

²⁴¹ Akay, 1996, a.g.k., s. 72.



Gör. 141: Katsushika Hokusai, 'Büyük Dalga', 1823-29, 24,6x32 cm, Renkli tahta kesme, Victoria and Albert Museum.
Kaynak: Read, 2014.



Gör. 142: Yön: Derek Jarman, 'Blue' (Mavi) filmi, Sesler: Derek Jarman, Nigel Terry, John Quentin, Tilda Swinton, Renkli, 35 mm, 75', İngiltere, A Basilisk Communications production © 1993.²⁴²

Bu farklı alımlamaların, izleyicide duygu ve his uyandırma çabaları ya da açık kapı bırakılarak serbest yorumlamaya teşvik veyahut tam tersi durumunda giz yaratma biçimi olarak sanatçının öznel veya nesnel bir tavrın içinde olmasından kaynaklanması gibi daha nice nedenlerle farklı bağlamlarda tartışılabilir. Bizim ana bağlamımızın kaynağını oluşturan ise Ryoanji Zen Bahçesi ile bilinmeyenin mistisizmine çıkılan yolculukta sessizlik ve devinim beklentimize aranan cevaplardır: Bu yolculuktaki doğaya yönelişte bilinmeyen eğer korku yaratıyorsa, o doğanın içinde varlık olarak hiçlik hissetmemiz ve ona karşı güçsüz kalmamız natüralist taklitçi bir yaklaşımı tetikler mi ya da o doğanın bir parçası olma bilinci, bütünü oluşturan parçaların birbirinden farklı olmadığına rahatlığına büründürürse, bireysel coşkunun ön plana çıkıp, o parça olmanın haklı gururu bizi romantik bir tavra iter mi? Haklı bir gurur daha sonra bizi cesaretlendirirse, parçası olduğumuz renkli ve ışıklı oluşumun anlık yorumlarını yapacak birer empresyonist olur muyuz?

Ryoanji'deki sessizlik ve devinim beklentimize aradığımız cevapları, tüm insanlık tarihler boyunca aramıştı. Çünkü, her şeyden önce sessizlik vardı; doğanın devinimiyle birlikte renk ve ses oldu... Rengi ressamlar, sesi müzisyenler görev edindi. Gerçekliği doğada arayan kimileri ise dalgaların hız ve şiddeti karşısında küçük kalıp, ancak onu resmedeceği gücü olduğunu düşünürken, kimileri kendilerini dev dalgalara bırakıp onda uyandırdığı derin duyguları anlatmaya çalıştı. Gözleriyle doğaya bakan sanatçı daha sonra sezgi yoluyla gerçekliği arama

²⁴² Kaynak için bkz: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/derek-jarman-blue> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

peşinde koştı. Tinsel enerji, devinimi daha da hızlandırınca doğanın renk ve sesleri çoğaldı. Çokluktan birbirine karışan renk ve sesler, ressamlar ve müzisyenleri birlikte ilgilendirmeye başladı. Biçimler ve renkler anlamlandırılmaya çalışılırken simgesel anlatımlar da doğdu. Böylelikle, sanatta evrensellik yolunu açmaya gelinen noktada, farklı sanatçıların farklı gayeleri oldu: Gauguin'in içsel-düşünsel gerçekleri, Kandinsky'nin ruhsal titreşimleri ve Marc'in organik bütünlüğü doğayı algılama biçimlerinin öznelliğinde ortaya çıkarken, Mondrian'ın karşıtlıkların dengesi, Klee'nin evrensel dolaşım içinde karşıtlıkların eş zamanlılığı ve Kupka'nın kozmik ritimleri doğanın tüm değişkenliği içinde kalıcı olanı aramalarıyla daha nesnel bir şekilde duyumsandı.²⁴³

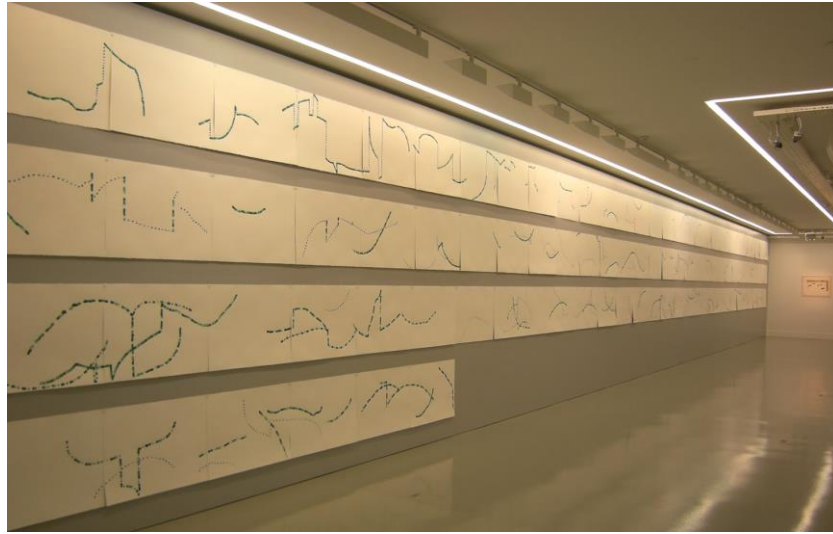
Doğa oluşumlarıyla haşır neşir olan Sarkis'in ise doğanın parçalarıyla ontolojik olarak fazlasıyla ilgilendiği söylenebilir. Ryoanji bahçesini alımlarken evrensel gerçeklerini, bu sürece ne kadar dokundurduğu tahminini yapmak zorken, Sarkis dinamikleri olan zaman katmanları sonsuzlukla buluşturulabilir. Cage'in, Zen öğretisi etkisinde her şeyin kendince, kendi içinde ve kendi için var olduğu düşüncesi, sanatında her sesin müzik olabileceğiyle benzeşiyor oluşuna ilaveten Sarkis'in doğayı algılayışındaki varoluşsal süreçlerin sanatına yansması, onun zaman ilişkilerinin bir yönü olarak ele alınabilir. Sarkis'in maddenin tözü ile maddesel nitelikleri aradığı kurşun, katran, bakır, bal, süt gibi doğanın parçalarını nesne birleşenlerinde kullanması, varlık olmanın şiddetini ya da varlıksal şiddet ve gücü duyumsatırken, sergilerinde gökkuşağının renklerinden öte gökkuşağının oluşum evrelerindeki kırılmalar ve yayılımları öncelemesi; şimşegın görüntüsü ile gök gürültüsünün sesi arasındaki zaman boşluğunu²⁴⁴ değerlendirmesi, varlıksal oluşumun renk ve ses devinimindeki zamansallığı sorguladır.

Sarkis Ryoanji'sinde ise doğa oluşumlarındaki renk (imge) ve ses alımının sıralama zorluğundaki gibi bir duyu karmaşası yaratılmıştır. Sarkis'in parmak izlerinin otobiyografik gücüyle kaligrafik dışavurumun öznelliğinde gerçekleştirilmiş gibi duran 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partisyonu'nun bizlerde uyandırdığı ritmik titreşimlerin genelliğine yine, Sarkis'in Ryoanji planlarındaki

²⁴³ İpşiroğlu, 2017, **a.g.k.**, s. 71.

²⁴⁴ Sarkis'in 1993 yılında gerçekleştirdiği serginin adından referansla yazılmıştır: Bkz: <http://www.sarkis.fr/en/1993-le-decalage-entre-la-lumiere-de-leclair-et-le-bruit-du-tonnerre/> Ayrıca, Ali Akay da, kitabının bir bölümünde, bu sergi hakkında kısaca bahsetmiştir. Bkz: A. Akay (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 192.

kaya ve çakıl taşlarının özel auralarından dağılan Japon kültürünün nesnel mistik atmosferi eklenmiştir (Görsel 143). Ancak, Sarkis'in sır ve gizlerinin yanında odak noktalarında uğrattığı değişimler ile sürpriz sahnelemeler gerçekleştirdiği de bilinir. Ryoanji'de de, işitselliğin görsel yorumlarını sunarak farklı mekan ve zamanları birleştirmeyi arzulayan Sarkis'in duyularımızda yarattığı dalgalanmalar, Kudsi Erguner (ney) ile Jean-François Lagrost'un (şakuhaçi) sürpriz müzikal yorumlarının²⁴⁵ da dahil edilmesiyle resmen duygu sarsıntılarına evrilmiştir. Ney ve şakuhaçinin akışkan geçiciliği²⁴⁶ ile Sarkis'in parmak izlerinden yayılan ses ritimlerinin tek tek algılanışında kurulan canlı bağ, bütününde Ryoanji'nin doğum yerine de ulaştırır ve onun İstanbul'a kadar gelen serüveninde iki farklı kültürün buluşma noktalarında tatlı kıvılcımlar yaratır. İşitselliğin görselliği, görselliğin işitselliğinde akan bu sanat bileşenlerinin tümü, duyularımızla birlikte, ruhumuza ve de düşüncelerimize nüfuz ettikten sonra, belleklerimizde sanatta evrensellik yolunda bırakılmış en sesli parmak izleri olarak bizleri sonsuzlukta ağırlar...



Görsel 143: Sarkis, 'Cage/Ryoanji Yorumu', 15.11.2013-12.01.2014, ARTER, İstanbul.²⁴⁷

²⁴⁵ Melih Fereli'nin küratöryel müdahalesiyle -Ortadoğu müziğinde öncelikli bir yere sahip, uçtan üflemeli bir flüt türü olan- ney ve -Çin'den Japonya'ya 8. yüzyılda geçen uçtan üflemeli bir flüt türü olan- şakuhaçi, Sarkis'in suluboyalarının müzikal yorumundaki enstrümantal bileşenler olarak bir araya getirilmiştir. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 17-18. Kudsi Erguner (ney) ve Jean-François Lagrost (şakuhaçi) serginin açılış günlerinde (15. 11. 2013 - 17. 11. 2013) saat 18:00'de ARTER'in üçüncü katında canlı yorumlar gerçekleştirmiştir. Ayrıca, 'Sarkis'e göre Cage/Ryoanji flüt partiyonu'na gönderme yapan bu doğaçlama yorumunun daha önce yapılmış bir kaydı, sergi boyunca mekanda sürekli yayınlanmıştır. Bu kayıt (Ryoanji'yi Çağırarak/Calling Ryoanji: Kudsi Erguner, Jean-François Lagrost), sergiye eşlik eden yayının ('Sarkis: Interpretation of Cage/ Ryoanji Yorumu' adlı sergi kataloğu) parçası olan CD'de de yer alıyor. Serginin basın bülteni için bkz:

http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/ARTER_SARKIS_CageRyoanji_Yorumu_BasinBulteni.pdf
(Erişim Tarihi: 01.07.2017)

²⁴⁶ Melih Fereli, bu müzikal yorumun izleyiciyi, akışkan geçicilik hali içinde alımlamaya davet ettiğini yazmıştır. Bkz: Fereli, 2013, **a.g.k.**, s. 18.

²⁴⁷ Kaynak için bkz: <http://uygarasan.blogspot.com.tr/2014/01/sarkis-ryoanji-zen-bahcesi-ve-john-cage.html>
(Erişim Tarihi: 01.07.2017)

8. DEĞERLENDİRME

*'Şimdi, şimdi, şu anda, hem geçmişten, hem gelecekte gelen, şimdi duyulan sesin yönlendirdiği el. O elin sesi, o elin rengi, o elin biçimi, o elin yaşam biçimi... Göze yol gösteren el. Çerçeveyi tutan el. Düşleyen el. Bir imgeye, bir kokuya, bir soluğa, havaya, neme, yosunlu duvarlara dokunan el.'*²⁴⁸

İstanbul'u hiçbir zaman bırakmayan o el, Sarkis 1960'lı yılların başında, Türkiye'de Altan Gürman'la birlikte kavramsal eğilimlere kapı açan öncü sanatçılar arasında anılan isimlerden biri olarak ön plana çıkarken, 1964 yılında Paris'e taşınmasından kısa süre sonra Fransa başta olmak üzere birçok ülkede sergiler gerçekleştirir. Sanatçı, yetenekli ve sihirli dokunuşlarıyla ürettiği enstalasyonları sayesinde uluslararası sanat platformunda oldukça ses getirmiştir. Onu farklı kılan ise geçmiş-şimdi-gelecek arasında kurduğu sıkı bağlarla zaman katmanları yarattığı işlerinin, farklı ve çeşitli tekniklerle başkalaşıma uğramasıdır. Her seferinde yeni doğumlar gerçekleştirerek dünyanın binbir ucuna taşıdığı sergileriyle 'Göçebe' olarak nitelendirilen Sarkis, sadece sergilerini değil; Strasbourg'da Ecole des Arts Decoratifs'deki (Dekoratif Sanatlar Okulu) 1980-1990 yılları arasındaki eğitmen kimliğinin baskın rolü doğrultusunda 'okullarını'da genç yeteneklerin tecrübelerinden faydalanması üzere beraberinde taşır. Sanat, felsefe, tarih, edebiyat, müzik, sanat tarihi, mimarlık, sinema gibi farklı alanlarda gerçekleştirdiği tartışma ve sohbetlerle işlerini yeniden doğururken, katılımcıların bakış açılarına kazandırdığı yeni nefes ve solumalar, farklı paradigmalarda yeni sanatsal edinimlere olanak sağlar.

Sarkis'in 'okul projesi' olarak adlandırdığı ve 2000 yılında fikrini ortaya attığı bu proje, Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi'nde ilk defa hayat bulurken, İstanbul'da da fazlaca ara verilmeden, 2001 yılında, 12-30 Mart tarihleri arasında 'SES...SES...SES..., bir okul' başlıklı sergisiyle Sabancı Üniversitesi Kasa Galerisi'nde devam eder. Mart ayı boyunca her hafta üç kez; pazartesi, çarşamba, cuma günleri saatlerce süren söyleşilerine, dönemin genç sanatçıları dışında, Sarkis'in eski öğrencilerinden Selim Birsal; ayrıca Erdağ Aksel ve Handan Börüteçene'nin katılımıyla da zaman saliselerini-saniyelerini unutturken, mekan çağdaş sanatta az rastlanan konuşmalara tanık armonileri duvarlarına kaydeder. Aynı yıl, 20 Mart-12

²⁴⁸ Ferit Edgü, a.g.k., 2010. (Özel basım)

Mayıs tarihleri arasında Maçka Sanat Galerisi'nde, 'Karışık Retrospektif' adlı Sarkis sergisinde de benzer bir oluşum sanatçının deyimiyle, müze-okul (eğitim yeri) ilişkisini gündeme getirmek; tek hocalık ve günde tek öğrencilik 'okul' fikri amacıyla tüm heyecanı ve zevkiyle Sarkis tekilliğinin bütünsellik ereğinde gerçekleşir. Bu amaçla, dönemin sanat merkezi modelinin eleştirisi bağlamında, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi'nin katlar arası geçişi sağlayan merdivenlerini bile sanatsal devinime açık hale getirir. Altı katın ilişkisel bağlantılarını kurduğu merkezin üçüncü katını, 'Su İçinde Suluboya Atölyesi'yle çocuklara ve yine sekiz genç sanatçıyı davet ettiği 8 günlük bir okula ayırmasıyla, 2005 yılında sanat ve sanat merkezinin nasıl olurluğuna cevabını verir. 2009 yılında Site ile 2015 yılında, Ege Üniversitesi 6. Uluslararası Egeart Sanat Günleri çerçevesinde Atatürk Kültür Merkezi'nde yer almış olan Sarkis sergileri de, kurumların farklılığında, aynı fikrin çeşitli varyasyonlarını bulabileceğimiz sanatsal oluşumlardan bazılarıdır.

Sanatçının eğitimci yönü, sadece kişilere bilgi edinimleri kazandırmaktan öte, sanatını açıklayıcı ve tarzını, eğilimlerini belirleyici hale getirmesiyle, Sarkis kimliğinin anlatımcı bir parçası olarak üzerinde durulması gereken önemli konulardan biridir. Nice çocuk ve öğrencilere dokunan bu elin didaktikliği, işlerinin oluşturulmasında, çeşitlenmesinde de etkilidir. Sanatçının hayatıyla ilgili bölümde bahsettiğimiz olayda, kızının eline cezve çizdirmesi; daha sonra filmlerinde kendi elini boyalarla ateşe veren bir Sarkis doğuracaktır. Böylelikle, çocuklar ve öğrencilere öğrenme dinamiğinin prensiplerini anlatırken, onlardan birçok konuda esinlenerek yeni ürünler oluşturduğu saptanabilir. Filmlerinin özünü oluşturan kızıyla yaşadığı bu hikayeye, nice sanatçı ve aydınlara da dokunduğu film sahneleri eşlik etmiştir. Saché'deki Calder Atölyesi'nde, 1997-1998 yılları arasında çektiği yirmi beş film serisindeki 'Başlangıçta' adıyla başlayan çeşitli kareler ile son dönem filmleri, Sarkis'in sanat anlayışının anlaşılmasında önemli yer tutar.

Bu filmlerde, Afrika maskesinden muma; kurşundan ekmeğe; alevden suya geçişler yaratılan karelerin, bazen sakin bazen gergin duygu sarsıntıları yaratması, Sarkis sergilerindeki bazı sahnelerin mistik atmosferinin izleyici çekerken bazı işlerindeki elektriği ileten malzemelerin, ısı işlevinden yararlanan katranın ve ürkütücü heykellerin tehlike sinyalleri verip mesafe yaratmasıyla uyuşur. Derin bir sanat, müzik ve sinema bilgisi üzerine kurgulanan ve sanatçının özgün

çalışmalarından oluşan sahneler dışında, bazı filmlerinde farklı sanatçıların işlerini yeniden canlandırması da, yine sanatçının eleştirel mekanizmasındaki ve yorum işleyişinin özgünlüğündeki 'buluşmalar ve konuşmalar' kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. 1974'ten sonra solumasını tutan işlerdeki sessizlik, suluboya ustasının akan görüntülerinde sessiz fısıltılara dönüşür. 'Sarkis'in Beş Elementi' başlığında incelediğimiz, ışık, renk, ses, su, iz öğeleri filmlerde de kullanılırken; onların farklı kültür ve mitlerle yoğrulması, ifadesel ve görsel bir çarpıcılık kazandırır. Suyun akışkanlığına uyumlu tinsel hareketler ise, Sarkis kutsallığının temel parametresidir ve ışıklı dikdörtgen çerçeveden çıkarak uzamsal ve zamansal bir süreklilik içinde gerçekleşmeye devam eder. Renk, koku ve biçimden bağımsız suyun maddesel niteliklerinin nötrlüğü, sanatın kırılğanlığında yaşayan ve yaşatılana öz olurken; akışkanlığının hız ve ritmi, yakalanması zor anlık değişimlerin sınırsız görüntülerine dair ipuçları barındırır.

Dolayısıyla, sanatçının sadece bu filmlerdeki suda, boyada, kurşunda, mumda ve litürjik malzemelerde değil de, tüm sanatında mikro'dan makro'ya bir simyacı titizliğinde maddenin özü-tözü ilişkisinde aradıkları, tıp-sanat evriminin değişen yüzüyle buluşur. Çelişki ve uyumun bir arada sunulduğu Sarkis kavramları ise sanat terminolojisinin batı ve doğusunda yeniden süzgeçten geçirilip, dünyanın dört farklı yönünü tanımlayan tüm kültürlerin mit ve ritüel kaynaklarının derinliklerinde yeniden keşfedilir.

Sarkis, şiirsel, minimalist ve yalın kendine has üslupları olan filmlerini televizyon ya da projektörlerle tek başlarına sunduğu gibi yanlarına film karelerinden alınan görüntüleri asarak da sergiler. Bu tutumu ise defalarca bahsini ettiğimiz (İkiz sergisinde) auratik-estet eğiliminden ziyade, nesnelere sürekli canlı tutmaya çalışmasının diyalektiğini oluşturan canlılık-donmuşluk, gerçek-kurgu arasındaki gelgitleri ve gerçek bir eserin kurgulanmış anını sorgulatmayı hedeflemesinden kaynaklanır. Nesnelere çekilmiş fotoğrafları veya yapılmış resimlerinin önünde veya yanında konumlandığı işleri de aynı sahneleme özelliklerine sahiptir. 'Zaman Bağlantıları' bölümünde sırlar yumağı olarak geçen bir işinden örneklemek gerekirse, Doxa'nın dördüncü sayısındaki 'Blackout Leica 1913-1973 Üzerine Alınmış Notlardan Parçalar' adlı metinden sanatçıya ait bir parçayı sunmak isteriz: *'Not, 7 Ağustos: Wetzlar'daki Leica-Werkendeyim. Leica*

koleksiyonun fotoğrafını çekme iznim var. İki gün içinde, Ur-Leica'dan (1913) Leica CL'ye (1973) kadar 59 modelin fotoğrafını çektim. Onları bir beklenti/durma/bitme pozisyonunda fotoğraflamaya çalıştım. Makineler, aynada kendilerine bakıyorlar. Fotoğraf makinesi artık fotoğraf çekmiyor, kendisinin fotoğrafı çekiliyor. Bir aynaya, kendi aynasına bakarmışçasına fotoğraflanıyor. Ayna belki de onun görüntüsü, belleği. Fotoğraf makinesi, narsist haldeki bir koleksiyon objesi misali fotoğraflanıyor. Bu duruşun altmış yılı, aynı ayna-bellekte, aynı tarih içinde sergileniyor. Fotoğrafın ve ona 59 kez eşlik eden pozun ayarı neredeyse hiç değişmeden kalıyor...'

Sarkis'le yaptığım konuşma sayesinde bu koleksiyon işiyle ilgili ulaştığım daha ince bilgilere göre, Blackout Leica Museum'deki 59 pano, çift fotoğraftan oluşur. Soldaki fotoğraf, Leica'lara; sağdaki ise hiç değişmeyen tek, sabit bir fotoğrafa aittir. Uzaklarda net görülemeyen bir adamın gölün kenarında oturduğu renkli bir manzaranın olduğu bu fotoğraf ise, Berlin Grönewald gölünde çekilmiş; ancak tarihi belli değildir. Ayrıca, manzara fotoğrafı tab edilirken "fixatif" kullanılmamıştır (Leica'ninkiler ise fixatiftir). Zamanla görüntüsü silinecek manzarayı fotoğraflarken sanatçının ne hissettiği bilinmez, ama Leica'nın ilk kez gövdesini açtığında üretim şekilleri açısından onu bir şarjöre benzettiğinden bahseder. O yüzden, çalışmanın Blackout (Karartma anlamına gelen Sarkis kavramı, savaş olgusuyla ilişkilendirilir) ile niteletendirilmesi de, makineyi zaten savaş aletine dönüştürür. 1913 ile 1973 tarihleri arasında Leicalar'ın çektiği bir görüntünün duraksaması, donması; aktörlerin sürekli değişirken aynı olayların tekrarlanması gibidir.

Sarkis'in hangisinin gerçek hangisinin kurgu olduğu anlaşılmayan durumları, farklı zamanlardaki 59 'Leica' modelini fotoğraflayarak tek bir tarih, tek bir bellekle yüzleştirmeye tabi tutması, mimesisten öte onun gerçeklik paradigmasını temsil eder. Ayna-belleklerde hep aynı kalan din çatışmalarını ve siyasi savaşları yaratan insanlar, yıkım sahnelerininin değişik versiyonlarını günümüzdeki bizler olarak devam ettirirken; çeken fotoğraf makinelerinin çekilmesi, salt bir yüzleşme yaşatır. Savaşın çağlarca aynı şiddetini koruması, sadece strateji metodlarının Leica modelleri gibi değişmesi üzerinden Sarkis, bir hakikat problemi yaratır. Nietzsche'nin insanın ahlaki ve dinsel değerleri sorgularken, beş duyu organının algısı dışında Dünya için kullandığı masal; ya da Nietzsche'yle ortak zeminde Marx

ve Freud'un da perde metaforu yaklaşımlarındaki arkada görünmeyen gerçeklik ve belki de hiçlik, günümüz yansımalarını Sarkis'in ayna-belleklerinde oluşturur.

Sudan ateşe doğru fotoğraf koleksiyonuna geçmemizle örtüşen göl manzarasının serinliğinin savaş ateşini çok da söndürmediğini ve Sarkis çatışmalarının 1976'daki bu işten sonra da devam ettiğini gösteren Türkiye'deki en son örnek, 2017 yılındaki 'Ayna'dır. Genellikle, sanatçının savaş ve çatışma konulu eserlerini 1970'li tarihlerde gerçekleştirdiğini dile getiren bakış açısına karşı sav oluşturacak bu sergide de, dünyadaki en güncel toplumsal ve siyasi olaylara aynı yoğunlukta yaklaşılmıştır. Sanatçının Uccello'nun 'San Romano Savaşı' adlı tablosundaki mızrak çizimlerini neon ışıklarla yorumlaması, Sarıyer balıkçı teknesini deniz mavisine boyamasındaki masumane tavrın, Bismarck savaş gemisinin rujlarla boyamasındaki tutkuya ve hırsa dönüşmesi, Site'deki Saraybosna kütüphanesi yangınına eş Londra'daki Holland Hause kütüphanesinin bombalanmış görüntüsüne ait bir fotoğrafa yer vermesi ve yine evsiz bir insanın sokaktaki yaşamına dair belgesel niteliğindeki başka bir fotoğrafı, Gun Metal 4 adlı işinde savaş çığırtkanlığını zımparalaması, 45 yılın ardından Vergniaud'daki ev atölyesini boşaltmasının ardından duvardaki işlerin sökülmesinden oluşan siyah bir izin, Blackout No:1 adlı işindeki yakılmış biçimi çağrıştırmaları, bulutlu ve şimşekli gece görüntüleri ve bu kez de kamuflajla boyadığı başka bir Leica gibi birçok savaş, yıkım ve sınıfsal çatışma sahnelerine yer vermesi bu yoğunluğun ne denli yaşandığının göstergesidir.

Maalesef ki, zaman kısıtlamasından dolayı ayrı bir bölüm oluşturamadığımız bu serginin en önemli noktalarından biri de, Sarkis'in kintsugi adında bir teknikten yararlandığını öğrenmemizdir. Bahsettiğimiz atölyesinin fotoğrafı üzerinde uyguladığı bu teknik, kökenini 15. Yüzyıl Japonya'sından alırken daha sonra Çin, Vietnam ve Kore'ye yayılmasıyla da hala güncel bir şekilde yaşatılan kırılmış seramikleri altınla onarmaya dayalı bir tür sanat biçimi oluşturmuştur. En çarpıcı özelliği ise kırılan ve onarılan yüzeylerin saklanması yerine, onları yaşanmışlığın, tarihin izleri olarak ön plana çıkarmasıdır. Sarkis'in 'Leidschatz' (Istirap Hazinesi) kavramıyla da sancılı geçen yaratım sürecindeki enerjinin salınımıyla servete dönüşen sanat olgusu gibi parçalanan, kırılan belki de eskiyen nesnelerin geçmişini ve tarihini anlatan bu izlerin, taşıdıkları değer açısından ilk hallerindeki estetik

görünüşe yeğlenmesinden dolayı yakın ilişki içindedir. Her ikisinde de, geçmiştekileri depolayan ve onları canlı tutan potansiyelin yarını daha değerli kılacağı vurgulanır. Boşaltılmış atölyenin bellek işlevselliğindeki duvarlarına uyumlu uygulanan bu tekniğin anlamını, serginin geneline yoracak olursak; savaşın, çatışmanın ardında kalan yıkım ve parçalanmanın her ne kadar üstü kapatılıp, iyileştirilmesine ve birleştirilmesine ya da yeniden inşasına kalkışılrsa da, toplum belleğinden silinmeyecek izlerin deneyimsel niteliğinin gelecek tarihlerin yönünü belirlemesi açısından önem kazanacağı düşünülebilir.

Sarkis, Ayna'sındaki fotoğraflarda kintsugi dışında, vitray tekniği de kullanır ve görüntülerden öne çıkarmak istediği biçimleri de (San Romano'daki mızraklar ve gökkuşağı neonları gibi), neon ışıklarla destekler ki, tüm bu araçlarla onların gerçeklik temsilliğini arttırmaya çalışır. 'Sarkis'in Zaman Bağlantıları' başlığı altında sanatçının geçmişlerinin gerçek olduğunu söylememizin nedeni de, yine onun gerçeklik arayışlarına uygun malzeme seçimindeki hassasiyetini vurgulamak istememizden kaynaklanır. Bu yüzden, Sarkis kolaj ürettiği dönemi arkasında bırakarak, 'askeri kalite' dediği demir, alüminyum, ve katranlardan oluşan yeni bir malzeme anlayışına yönelir. Çünkü, vahşet ve kıyım sahnelerini içeren kolajların eve asılan bir süs objesi olarak sergilenişi, savaşı yüceltirken asıl öz noktasındaki yaşanan acılar ve alınan yaralar gizlenmektedir. Sarkis'in bu tekniği bırakması, hem onun 'Savaş Gerçekliği'ni yansıtmada, hem de sergileme biçiminden evrilen sahnelemesinde yeni bir dönem başlatır. Enstalasyon kavramının girişi, bu keskin dönüşe²⁴⁹ bağlıdır, artık kavramların yüklendiği biçimler (nesnelere), onun gerçek sanat anlayışının odağını oluşturur. Sarkis, Maçka'daki (Karışık Retrospektif) ya da Modern'deki (Site) sergilerinde olduğu gibi fotografik görüntüler kullanmaya devam eder, ancak Ayna'da tanımladığım üzere onları tamamlayıcı öğelerle kuşatır ya da konumlandırılma ilişkileri sayesinde onlar da nesnelere gibi birbirleriyle konuşur ve hatta yeni görüntüler çağırırlar. Bu yüzden ki, sanatçı sahneleme tarzıyla tek bir olgudan ziyade düşünce katmanları oluşturmayı hedefler.

Sarkis'in çoklu düşünce alanları yaratma metodolojilerinden biri olan 'buluşma ve konuşma' konseptinde sadece ikili diyaloglar kurulmaz; karşılıklı

²⁴⁹ Sarkis, bu sancılı süreçte, hayatında ilk defa depresyon belirtilerinin vuku bulunduğunu söyler. Bknz: Madra, a.g.k., 1991, s. 102.

iletifimler, çelişkili kavramlarla birlikte zıtlık ve ikilikleri de çağrıştırır. Leicalar'ın fotoğraflanması, aynanın yansıtıcılığının ikililiği, figürlere takılan Sarkis maskeleri, Afrika maskeleri ve onların yansıtıcı yüzeyler üzerindeki ikili konumları (İkiz sergisi) ve hatta İkiz kitaplıklar, (Ariel Sanat'taki 'Bellek ve Sonsuz için Kitaplık') zıtlıklar ve karşıtlıkların gerçekleştirdiği yeni doğumlara karşılık gelir. Blackout'taki maddesel nitelikleri farklı iki ögenin katran ve ateşin birlikteliği, yeni bir biçim yaratabilir veya suyun içinde bekletilen katran rulo, aynı kaptaki ışıktan beslenebilir. İkiz'deki bakır da, kadına veya aynaya işaret ederken tamamlayıcısı erkeği arayabilir ya da bakır plaka kapaklı ahşap sandık içindekilerle olan enerji birikimini de sunabilir. Yani, bir malzeme sadece tözüyle yanıt verebilirken, diğer malzemelerle olan ilişkileriyle de yeni doğumlar gerçekleştirebilir. Bu oklu anlatım ve etki-etkiletifimin kaynağını oluşturan Sarkis'in kimyasal ve fiziksel tepkimelerle bir siymacı gibi ilgilenmesi, maddelerin yeni oluşumlarının nesne-obje ve heykellerin yeni rollerde yeni oyunlar sahnemesiyle özdeşleştirilmesine olanak sağlar.

Sanatçının nesneleri için aktörler veya aile bireyleri olarak tanımlamalarda bulunması, sahneye çıkılan mekanları bazen bir tiyatro sahnesine bazen de sıvacık bir yuvaya dönüştürür. Bu tiyatroyarılıkte rolleri sürekli değişen aktörlerin ortaya koydukları her oyun ise yeni bir doğuğu simgeler. Mekan algısına, ses, ışık, oyuncu, izleyici ve zaman gibi faktörlerin eklenmesi, Richard Wagner'in 'Bütüncül Sanat'ını (Gesamtkunstwerk) akla getirir. Sarkis'te modern kaymalara uğrayan bu anlayışın etkisi, doğal-yapay ışık kaynaklarının, zıt renk ve ışık kullanımının, iç ve dış dünya seslerinin, mekanların katlar arası geçişlerinin, iç ve dış mekanlarının, merkez-periferi, kolonyalist-anti kolonyalist kuramlarının, görsel-işitsel uyarlamalarının, yeni icralarla yorumlanan farklı sanatçılarının ve onların işlerinin ilişkilendirilmesinde görülür. Zıtlıkların uyum ve tamamlayıcılığında ortaya çıkan yeni düşünce ve olguların temsil ettiği 'doğurtma' kavramı gibi Sarkis bütünselliği de karşıtlıklar ve uzlaşma üzerine kuruludur.

Hegel'in tez-antitez-sentez diyalektik üçlü hareketiyle evreni, maddeleştirilmiş bir düşünce olarak görmesi gibi Sarkis mikrokozmos'u da maddeleştirilen ses ve ışık öğeleriyle minör ve majör durumların bağlamla kurduğu uzamsal bir bütünsellik oluşturur. 'Ayasofya Hazine Dairesi' ve '21.01.2000-

09.02.2000' sergilerinde bahsettiğimiz üzere, mikro ya da minor olarak yaratılan durumlar, sadece sanatçının otobiyografik izlerinin yansıtıldığı işler anlamında kullanılamaz. Neon elin 'Geistesblitz' heykeline sanatçı kimliği kazandırmasındaki tekillik ile Hazine Dairesi'ndeki neon avizenin mekana hayat kazandırmasındaki bütünsellik ya da farklı renklerde olan vitrayların farklı görüntü titreşimleri yaymasındaki tekillik ile tüm vitrayların dışarıyı içeriye katan ışık kaynağı olmasındaki bütünsellik gibi eğretilmeler, farklı durumların yarattığı katmanlaşmaya işaret eder. Ayrıca bu örneklerde öne çıkan 'hayat kazandırma', Sarkis ideolojisi'nin felsefe taşıdır. 'Sarkis'in Beş Elementi' başlığı altında incelediğimiz bölümlerde 'su, renk, ışık, ses ve iz'e element adını verdiğimiz öğelerin işler üzerindeki etkilerinin benzer ve farklı noktalarının saptanması, katmanlaşan işlerin en önemli ortak özelliğini, 'zaman' faktörünü ortaya çıkarır. Bazen ışık, bazen ses araçsallığında nesnelere, işlerin ve oluşturdukları bağlamlarının taze, canlı tutulmaya çalışılması, Sarkis'in geçmişle kurduğu sıkı bağlar sayesinde gerçekleşir. Sanatçı, nesnelere tekrarlanmasına yönelik izler oluşturur ve bu izlerin gelecek işlerde anımsatıcılar olarak 'şimdi'yle bağlantılar kurması üzerinden bağlamlar yaratır. Tarihi mekanları tekrar ayağa kaldırmayı, Pantheon'daki ölüleri diriltmeyi, 'Savaş Ganimetleri'ni esaretten kurtarmayı, yerleştirmelerinin mekanla olan ilişkisine bir boyut daha atlatarak onları, zamana yenik düşürmemesiyle başarır. Diriltme operasyonlarını ise çok farklı ortamların aurasına sızarak titizlikle gerçekleştirir: Kültürel bellekler olan yıkık, dökük tarihi binalara girerken, altında kalmaktan değil, yaşanmışlıklara ezilmekten korkan Sarkis, kültür koruyucu kağıt bellekler müzelerin acımasız gardiyanlarıyla restleşmekten asla çekinmez. Kimliksiz eserlerin yaratıcıları için yaptığı 'İmzalı Anonimler' ise en az Pantheon'un Fransız entelektüelleri için düzenlediği anma töreni kadar görkemlidir.

Sanatçının farklı dönemlerden farklı kültürel esintiler taşıyan nesnelere ilintili olan 'nesnenin tarihi/nesnenin ruhu' olgusunun kişisel/toplumsal belleklere atıfta bulunması, tümel yapıtının zamansal boyutlarından biridir. Dört asırı aşan zaman farkıyla yaşamış olan iki büyük mimardan Mimar Sinan'ın merkezîyetçi anlayışı ile Louis Kahn'ın brütalist tarzını, Schönberg'in atonallığı ile Cage'in sessizliğini, Parajanov'un sürrealistliği ile Tarkovski'nin yavaşlığını, içedönüklüğünü konuşurması da aynı bütünsellik eğilimiyle gerçekleşir.

Sanatçıların üslupsal farklılıklarının Sarkis ikiliklerine (zıtlık) eklenmesi, temel ilişkiler zincirinin bir halkasıyken; farklı dönem sanatçılarının şimdide buluşturulması, bütüncül yaklaşımlarındaki bir başka zaman unsurudur. Ayrıca, müzelerin aynı ısı ve ışık altında ve aynı sergileme tutumu içinde farklı nitelikteki eserleri birer savaş ganimetine dönüştürmesini eleştirel mekanizmasının merkezinde tutan Sarkis, sanatçıların eserlerinin doğru yorumlanmasının ve sanatçıların ölümlerinden sonra bile eserlerinin anlamlarını kaybetmeden yaşatılmasının gerekli olduğunu da savunur.

Sanatçının bütünsellik ilkesinin, zaman algısında da farklı boyutlar oluşturduğunu, aynı veya farklı dönemlerdeki işlerinin ve hatta sergilerinin bazen birbirini çektğini dile getiren Sarkis sözlerinden de okuyabiliriz. Bu etki ve tepkime yoğunluğu olarak ele alınabilecek zıtlık ve uyum çerçevesinde de yeni doğumlar gerçekleşmiştir. Sonuç olarak, bir metnin giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden çok, gelişmenin yoğunluğunu hissettiren yazılar gibidir, Sarkis sergileri. Nasıl başladığını anlamadan tüm duyularınızla birlikte gelişmeye kapıldığınız, sürpriz sonlar yaratılan (o an için) ama tümü anlayabilmek için sürekli takip etmeniz gereken derslerin en zor olanıdır. Sarkis'in bu özelliği, anatomiye, tıpa, kimyaya, fiziğe, astronomiye ve dolayısıyla doğaya yani tüm çevreye yakın ilgi göstermesinden kaynaklanır. Daha önce de bahsettiğimiz mikro ve makro durumların yaratılmasında da payı olduğu bilinen bu ilginin, oluşumlara odaklı olduğu, su, bal, süt, mum, keçe, metal, bakır, kurşun, gökkuşağı, gökgürültüsü, şimşek, sessizlik gibi doğa ve madde bilimsel inceleme alanları oluşturması üzerinden anlaşılır.

Sanata şifa arıyormuş gibi hastalıkları, kirlilikleri yok etmeye çalışan sanatçı, maddeyi odak aldığı işlerinde daha kısıtlı yüzeylere başvurarak mekansal ilişki kurma yoluna girer. Bu da bir boyanın nüfuz kapasitesini akla getirdiğinde, küçük bir izin, noktanın sınırsız çizgileri oluşturabilecek yeni yollardan geçeceği düşünülebilir. En küçükten genele doğru yapılacak bir yorum da, sanatçının zaman ve bellek teorilerine güç kazandıracaktır. Sarkis'in kat kat sürdüğü boya ile son dönemlerde yeni bir biçime yöneldiği görülmektedir ('Munch'tan sonra 100 Çıglık'-2017 ve 'Aura d'après Vaudou'-2012 adlı işlerindeki gibi). Bu eğilimin, duyumsattığı öznel bakış açısı ise sanatçının belleğinin kuramsal olarak daha ispatlanabilir bir yönünü ortaya çıkarır. Douwe Draaisma'nın 'Bellek Metaforları' adlı kitabın ilk

bölümünde (Yazboz Tahtası) Freud'un bellek üzerine olan düşüncelerinden bahsedilir. Freud, izlerin belleğimizde nasıl korunduğuna araç olarak 'Yazboz Tahtası'nı gösterir: Bu araç, bal mumu tabaka, onun üzerinde yağlı ve şeffaf bir selüloitten oluşur. Selüloit tabaka üzerine yazılanlar, yağlı kağıdın üzerinde gözüktürken; yazılan şeyler silinmek istendiğinde ise yağlı kağıdı balmumu tabakadan ayırmak gerekir. Ayrıldığında, yazboz tahtası yine bomboş gözüktürken, yağlı kağıdın altında, balmumu tabaka üzerinde kalıcı bir iz görünür. Böylelikle, dış tabakalar hiç bir şey yazılmamış gibi bomboş kalmakta ve iç tabakada ise yazılan her şey korunmaktadır. Bu araç, Sarkis'in işlerindeki yağlı boyanın kağıtta bıraktığı izlere, auralara benzetilebilir: Boyayı kağıda sürdüğünüzde, kağıtta yavaş yavaş oluşan iz, zamanla kalıcı hale gelir. Boya kuruduktan sonra boyayı spatulayla kazıyıp çıkarabilmenize rağmen, iz kağıttaki koruyuculuğunu sürdürür ve dış tabaka temizlenmişken, iç tabakadan-kağıttan izi çıkarmak mümkün olmaz. 'Kayıtlı-Kayıtsız Bellekler', 'Su İçinde Suluboya', Saché'deki Calder Atölyesi'nde çektiği 'Başlangıçta' adıyla başlayan 25 film serisi ve dahası için de benzer yorumlar yapılabilir.

Yine Freud'u örnek gösterecek olursak, kendisi bilindiği üzere çalışmalarında farklı alanlardan birçok metafor kullanmıştır. Adına Elektra ve Oedipus Kompleksi dediği psikanalitik çözümlerinde mitolojiden aldığı metaforları kullanırken, ego ile bilinç dışı arasındaki ilişkiyi de savaş bilimi metaforlarıyla açıklamıştır. Başka bilim insanları ve kuramcılar da benzer metaforları çalışmalarında kullanırken, size Freud'u örnek göstermemizin bir başka nedeni ise onun çalışma odasındaki bir vitrinin fotoğraf görüntüsüdür (Görsel 144). Arkeolojiye meraklı bir psikanalistin vitrininin görüntüsü, Sarkis'in 'Masumlar Vitriini'ni anımsatır. Sarkis de müze ve sanat galerileri gibi kurumlara yönelik eleştirilerinde savaş teriminden gelen metaforlar kullanır ya da Grünewald'ın 'Çarmıha Geriliş'indeki yalvarırcasına duran kadının birbirine kenetlenmiş ellerini, bir 'İkona' olarak karşımıza çıkarır. Sonuçta, 'Ryoanji'yi Çağırma'yla ya da Beuys'un 'Plight'ıyla da sadece belleğe çağrıda bulunmaz, çünkü farklı kültürlerle yoğurduğu bir sanat anlayışını 'multi'leştirmesi, onu evrensele yaklaştırırken, alımlayıcısına da farklı düşünce alanların keşfi eşliğinde katlı okumalar olanağı sunar.



Gör. 144, 145: Freud'un çalışma odasının bitişindeki muayenesinde bulunan dolabı ile Sarkis'in Masumlar Vitriini'nden bir detay görünümü, Sanatçının izniyle. (Görsel 144: Draaisma, 2014, s. 29.)



Gör. 146: Fotoğraflarını Sarkis'in çektiği Villejuif'teki atölyesinden bir görünüm, Sanatçının izniyle.



Gör. 147: Fotoğraflarını Sarkis'in çektiği Villejuif'teki atölyesinden bir oda görünümü- Masumların Vitrayları ile birlikte, Sanatçının izniyle.

9. SONUÇ

Sarkis, farklı kültür ve farklı belleklere seslenmek amacıyla sahnelediği nesnelere dışında, sanatını kişisel mitolojisiyle oluşturarak kendisini bir ikona olarak da sunmakta ya da mimari bir plan görünümündeki işlerini farklı bir niteliğe büründürerek de sergilemektedir. Sanatçının sanatının merkezinde yer almanın imkansızlığını vurguladığımız, eserlerinde giz yaratma tutumu, mimarlık, felsefe ve sanat tarihi gibi farklı sanat ve bilim dallarına yönelmesi zaten algılanması zor sanatını daha da uçsuz bucaksız hale getirmektedir. Çünkü farklı zaman paradigmalarındaki dolaşım ve akıcılık, kayıt bandının bir gün Hitler ve Himmler gibi isimleri okuyan, aynı anda onları daktilosuyla tarihe yazan bir Sarkis ile karşılaştırırken, başka bir gün gelecekte Tarkovski'nin Nostalji'siyle buluşturabilmektedir.

Sarkis'in sanatındaki belirleyici ana unsur ise zaman faktörünü ve metaforlarını yükleyebileceği biçimler aramasıdır. Kavramsal sanatçıların bilinçli bir şekilde biçimden uzaklaşmalarının yerine Sarkis, tam tersine biçime yönelmektedir. Bunun nedeni, geçmişi bugüne taşımak istediği bağlam ve bağlantıda (bağlam ekonomiyile, siyasetle, tarihle, toplumla, mekan ve mekanların mimarisi ve tarihi ile ilişkilendirilebilir) yatmakta ve yine aksine soyutlamaya yönelen bir tutuma rastlanmamaktadır. Sarkis'in sanatsal tavrınının ayırıcı özelliği, kavramdan biçime dönüştürdüğü nesnelere, kayıt bantlarının görselinde yarattığı 'kayıtlı ve kayıtsız bellekler' kavramına da dönüştürülebilmesi ya da piyanoyu, tabuta dönüştürdüğü gibi biçimin biçime karşılık geldiği sadece ona özgü olan işler doğurabilmesidir. Leitmotive'leriyle döngüsel bir ritimde süreklilik ve sonsuzluk kazandırması da, mekan ve zaman anlayışlarını yapıbozuma uğratarak yeni bir 'bütüncül sanat eseri' anlayışında evrensel bir dil yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abacı, Z. (2016). *19. ve 20. Yüzyıl Sanatında Müziği Etkileyen Resim ve Ressamlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Akay, A. (2005). *Bir kilometre Taşı: Sarkis/Ali Akay. Sarkis: Bir Kilometre Taşı/A Milestone* içinde. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi.
- Akay, A. ve Zeytinoğlu, E. (1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A. (1996). *Kıvrımlar: 1990'larda Plastik Sanatlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A. (2011). Kulakdavulu'nun Eğimi: Sarkis'in Sesleri ve Işıkları. *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 191-193.
- Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. (Gözden Geçirilmiş Baskı), İstanbul: Belge Yayınları.
- Akay, A. (2001). Sarkis'in Sergilerindeki Pedagoji. *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 194-196.
- Anklam, N. (2013). Çifte İkiz, Ayna Tutan Bakır ve Derinlerden Gelen Balina Şarkıları Üzerine. *Sarkis: İkiz/twin* içinde. (Ed: Aslı Seven), İstanbul: Galeri Mana, s. 7-69.
- Antmen, A. (2010). Balığın Suyunu Temizlemek. *P Dünya Sanatı Dergisi*. Sayı 52. s.122-135.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aksoy, N. (1979). Paris'te Türk Sanatçıları. *Ankara Sanat Dergisi*. S. 157. s. 25.
- Arpacık, E. (1986). Neyzi'lerin Koleksiyonu, Zafer Aytekin'in, İslimyeli'nin ve Sarkis'in Sergileri. *Sanat Olayı*. S. 47, s. 13-14.
- Artun, A. ve Öрге, N. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ayas, D. (2014). Sarkis: Eşzamanlılığın Sahnesinde. *Sarkis: Respiro* içinde, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, s. 22-35.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*. (Çev: Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batur, E. (1992). *Başkalaşım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2010). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. (Çev: Elçin Gen ve Mustafa Tüzel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. (Çev: Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Beykal, C. (1979). Büyücü Kaptan Sarkis'in Savaş Meleği. *Hürriyet Gösteri*. S. 100. s. 67-69.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev: Nermin Saybaşıllı), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı*. (Çev: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. (Çev: Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.
- Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat*. (Çev: Özlem Avcı), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (Çev: Kaya Özsezgin), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Çalıkoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2009). Tüm Sergilerim Bir Doğurma Yeri. *Site: Sarkis* içinde. (Ed: Barış Tut), İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., s. 56-65.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Çev: Gürol Koca), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017). *Felsefe Nedir?*. (Çev: Turhan Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (Çev: Ayşe Meral), İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Drathen, D. (2005). Sarkis. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* içinde. (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 173-183.
- Duben, İ. ve Şengel, D. (1993). *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. İstanbul: Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği/Yayınlar.
- Eco, U. (1997). Jonathan Culler, Aşırı Yorumun Savunusu. *Yorum ve Aşırı Yorum*. (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, F. (2011). *Görsel Yolculuklar, Toplu Sanat Yazıları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Edgü, F. (2010). *Sarkis: Işık Yılı*. İstanbul: Mas Matbaacılık. (Özel Basım).
- Erdem, C. (2017). Aynanın Hazinesi. Sarkis: Ayna/Mirror içinde, İstanbul: Dirimart.
- Erdemci, F. (2007). Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek, *Modern ve Ötesi* içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, s. 37-85.
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Esen, E. (2016). *Sesin İmgeyle İlişkisi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eyigör, F. (2009). Sarkis'in '19380-19930'undan 2009'a Kalanlar. *Rh+Sanart Plastik Sanatlar Dergisi*. S. 58. s. 74-75.

- Fereli, M. (2013). Ryoanji'yi Çağırarak. *Sarkis: Interpretation of Cage/ Ryoanji Yorumu* içinde. (Ed: İlkyay Balıç), İstanbul: ARTER, s. 7-19.
- Fleckner, U. ve Zabunyan, S. (2017). *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*. İstanbul: Umur Yayınları.
- Fleckner, U. (2013). Ruhun Tarihçisi: Sarkis ve İmgelerin Psiko-Tarihsel Belleği. *Sarkis: İkiztwin* içinde. (Ed: Aslı Seven), İstanbul: Galeri Mana, s. 7-40.
- Fleckner, U. (2005). Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* içinde. (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 185-197.
- Fleckner, U. (2001). Sanatçısız Atölye. *Sanat Dünyamız*. S. 81. s. 133-145.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası-21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huberman, G. (2016). Ölümün Sütü. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine* içinde. (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 307-343.
- İpşiroğlu, N. (2017). *Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. (Genişletilmiş 3. Baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandemir, B. (2007). *20. Yüzyıl Resminde Müziğin Etkisi ve Bu Etkilenmenin Klee ve Kandinsky Odaklı Biçimsel İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karkın, N. (2009). *Sanatta Anamnesis Sarsıntıları*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Kierkegaard, S. (2014). *Tekerrür*. (Çev: Zeynep Talay), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Knapstein, G. (2013). Uçucu İmgeler, Kaçıcı Sesler: Sarkis'in Eserlerinde Müzik. *Sarkis: Interpretation of Cage/ Ryoanji Yorumu* içinde. (Ed: İlkyay Balıç), İstanbul: ARTER, s. 25-31.

- Köksal, A. (2009). Sarkis'in Bir Yerleştirmesi Üzerine Okuma Denemesi. *Anlamın Sınırı* içinde. İstanbul: Mas Matbaacılık, s. 161-168.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Madra, B. (1991). Sarkis 'İş'lerini Anlatıyor. *Arredamento Dekorasyon*. S. 31. s. 100-114.
- Martin, J. (2005). Belleği Vatanıdır. *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyatı Üzerine* içinde. (Der: Uwe Fleckner), İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 153-157.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (Çev: Tuncay Birkan), Ankara: Ayraç Kitabevi.
- Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev: Cem Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Niyazioğlu, İ. (1987). Fısıltıları Çığlık Olan Sarkis. *Hürriyet Gösteri*. S. 84. s. 68-69.
- Oral, Z. (1979). 'Sarkis'in Çatışma, Savaş ve Dehşeti Simgeleyen 'İş'leri Paris'in Ünlü Beaubourg'unda Sergilendi'. *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 318. s. 18-21.
- Özayten, N. (1992). *Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özpınar, C. (2016). *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsezgin, K. (1993). İnsan ve Üretim Biçimi Olarak Sanat. *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 305. s. 47-49.
- Özsezgin, K. (1990). Paris'te 'FIAC' ve Picasso Sergileri. *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 253. s. 32-35.
- Öztürk, R. (2008). Sarkis. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde. (Ed: İpek Duben, Esra Yıldız), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 52-73.

- Öztürk, R. (2010). Yerleştirme Sanatçısı Sarkis'in Evrenine Bir Yolculuk: 'Site'. *Sanat Dünyamız*. S. 114. s. 9-15.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (Çev: Nuşin Asgari), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sağlam, S. (1993). Ankara'dan Bugüne Sarkis. *Hürriyet Gösteri*. S. 149. s. 44-45.
- Saris, M. (2007). Belleği Yaşatma Sanatı. *İzi Kalır Hatıraların* içinde. İstanbul: Aras Yayıncılık, s. 346-369.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sönmez, N. (2000). Belleğin Dönüşümü, Sarkis'in Bordeaux Sergisi Üzerine. *Sanat Dünyamız*. S. 76. s. 115-132.
- Sönmez, N. (1989). Sarkis, Ayasofya Hazinesi ve Andre Chenier. *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 224. s. 30-31.
- Sönmez, N. (1989). Sarkis'in Melekler Cehenneminde. *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 210. s. 16.
- Taktak, Y. (1979). Sarkis'in Paris'teki Sergisi: 'İki Belgeye Üç Yaklaşım'. *Sanat Çevresi*. S. 6. s. 24-25.
- Yıldırım, Ö. (2009). Bir Sarkis Retrospektifi: Site. *rh+artmagazine*. S. 65. s. 28-31.
- Zabunyan, S. (1987). Ayasofya Hamamı Benim İçin Çok Elverişli. *Milliyet Sanat Dergisi*. S. 176. s. 38.
- Zabunyan, E. (2000). Gözden Kulağa: Solumayı İzlemek. *Sanat Dünyamız*. S. 77. s. 12-14.
- Zabunyan, E. (2010). *Sarkis: Ondan Bize / From Him to Us*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zabunyan, E. (1993). Sarkis 19380-19930. *Hürriyet Gösteri*. S. 147. s. 30-31.
- Zeytinoğlu, E. (2008). *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev: Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Say Yayınları.

Wilhelm, R. (2014). *I Ching ya da Değişimler Kitabı: Yorumlar*. (Çev: Levent Özşar),
Bursa: Biblos Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.metiskitap.com/catalog/book/5452> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=S1bbgNthiz8> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://www.sarkis.fr/en/expographie-complete/> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16623/001510530006.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://www.arkitera.com/haber/19084/istanbul-modern-10-yilina-gokkusak-ile-giriyor> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

http://saltonline.org/media/files/sarkis_and_when_attitudes_become_form_scrd-1.pdf (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16652/001510527006.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16633/001510521006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16626/001510525006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16633/001510521006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/sarkis-site-sergisi_550.html (Erişim tarihi: 25.03.2017)

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis_ten_Beaubourg_a_S_enfonik_Sergi_.html (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://www.hurriyet.com.tr/bu-bir-sanat-yapiti-degil-benim-hayatim-23369211> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/946/138567.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

https://www.nathalieobadia.com/show.php?show_id=2418&language=1 (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://uygarasan.blogspot.com.tr/2013/10/sarkis-ve-ikizi-ve-fark-ve-tekrar-bir.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

https://www.academia.edu/3744956/Sarkis_Ikiz (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://cigdemzeytin.com/sarkis-galeri-manada.html> (Erişim tarihi: 25.03.2017)

<http://www.architectureoflife.net/arterde-uc-sergi-bir-bahane-15-kasimda-aciliyor/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://collection.waddesdon.org.uk/search.do?view=detail&page=1&id=41808&d b=object> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/sessizligin-filozofu-100-yasinda7-bolumde-bir-john-cage-sozlugupp-i-405> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://hub.hku.hk/handle/10722/232237> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/ARTER_SARKIS_CageRyoanji_Yorumu_BasinBulteni.pdf (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://www.futuristika.org/kuad-galeri-john-cagein-100-yasi-kutlaniyor/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://norgunk.com/doxa/doxa-10> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://www.galerist.com.tr/tr/exhibition/opus/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://www.galerist.com.tr/tr/exhibition/depo-sergi/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://uygarasan.blogspot.com.tr/2014/01/sarkis-ryoanji-zen-bahcesi-ve-john-cage.html> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

https://www.nathalieobadia.com/show.php?show_id=2418&language=1 (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://www.sarkis.fr/en/1993-le-decalage-entre-la-lumiere-de-leclair-et-le-bruit-du-tonnerre/> (Erişim Tarihi: 01.07.2017)

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Şeyma Nalan EKİCE
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Antalya, 22/06/1989
E-posta : sne@anadolu.edu.tr

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

2012, Doğu Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü