

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sarkis Külliyyatı Üzerine Bellek ve Sonsuz

Norgünk



Uwe Fleckner
Derleyen

Sarkis Külliyyatı Üzerine
Bellek ve Sonsuz

n[■]

© Norgunk Yayıncılık 2005
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-23-0

Birinci Baskı
Mart 2005

Genişletilmiş İkinci Baskı
Kasım 2016

Yayına Hazırlayan
Ayşe Orhun Gültekin

Çeviriler
Ogün Duman, Işık Ergüden
Ayberk Erkay, Roza Hakmen, Erden Kosova
Ayşe Orhun Gültekin, Orçun Türkay, İnci Uysal

Kapaktaki Eser
Sarkis
La Drama of the Tempest, 1974

Kapak Fikri
Bülent Erkmen

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3 Kağıthane 34408 İstanbul
T. (212) 294 10 00 / F. (212) 294 90 80
kitap@masmat.com.tr / Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. (212) 351 48 38
info@norgunk.com / www.norgunk.com

BELLEK VE SONSUZ
Sarkis Külliyyatı Üzerine

Derleyen
Uwe Fleckner

Norgunk

İÇİNDEKİLER

İkinci Baskıya Önsöz, *Uwe Fleckner*, 7
Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi: Sarkis'in Sanatı
Üzerine Bir Deneme Antolojisi için Önsöz, *Uwe Fleckner*, 9

Bir Sarkis Sözlüğü

Bir Sarkis Sözlükçesi, *Christian Bernard*, 15
Her Sergi Bir Yorumlamadır, *Érik Bullot*, 25

İşaretlerin Savaşı

Damnatio memoriae, *Wolfgang Becker*, 31
Kaptan Sarkis'in İzinde, *Claude Gintz*, 37
Kaptan Sarkis ve Şürekası, *Adrian Harding*, 45
İşaretlerin Savaşı, *Walter Grasskamp*, 55

Işığın Renkleri, Ruhun Renkleri

Aydınlanma, *Elvan Zabunyan*, 63
Suluboyanın Fotojenisi, *Érik Bullot*, 83
Kaptan Sarkis'in Bataryası, *Michel Menu*, 91
Sarkis: İkonların Bakışı Altında, *Henry-Claude Cousseau*, 103
Varoluşun Derinliklerinde: Sarkis'in Yapıtlarında
Kutsal ve Seküler İkonlar, *Uwe Fleckner*, 115
Zamanı Yerine Koymak: Sarkis'in Stalker'i, *Elie During*, 131

Sarkis Konuşuyor...

Sarkis ya da Terkedişin Dramı, *Irmeline Lebeer*, 141

Bellek Tanrıçası

Atölye ile Sergi Arasında, *Herbert Molderings*, 165
Belleği Vatanıdır, *Jean-Hubert Martin*, 169
Bellek ve Dağılma, *Roland Recht*, 175

Sarkis, *Doris von Drathen*, **189**

“İnsanlığın ızdırıp hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.”

Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği, *Uwe Fleckner*, **199**

Theatrum Mundi

Başlangıçta... Varışta, *Deepak Ananth*, **215**

Sarkis'in Bir Yerleştirmesi Üzerine Okuma Denemesi, *Aykut Köksal*, **237**

Portre Olarak Atölye: Caspar David Friedrich'ten Sarkis'e

Çalışma Yerinin Temsili Üzerine, *Uwe Fleckner*, **242**

Sarkis'in Evreni, *Henry-Claude Cousseau*, **271**

Theatrum mundi, *Uwe Fleckner*, **281**

Sarkis: Adak-Yerleştirme, *Louise Déry*, **289**

Ölümün Sütü, *Georges Didi-Huberman*, **307**

Çocuklar için Sarkis

Uçucu Hayat, *Uwe Fleckner*, **347**

Bibliyografya, **349**

Uwe Fleckner

Sarkis'in sanatının uluslararası kabulüyle ilgili metinleri bir araya getiren *Bellek ve Sonsuz* başlıklı külliyat, 2005 yılında İstanbul'da yayınlandı ve o günden bu yana, bu sıradışı sanatçının merkezini oluşturduğu çekim alanının etrafında dönen eleştirel kuramların ne denli zengin olduğunu Türkiyeli okurlara sundu: Özellikle de Sarkis'in işlerinde en önemli konulardan biri olan bellek teorisi, Alman, Fransız, Belçikalı ve Türkiyeli yazarlar tarafından kaleme alınan metinlerde tartışıldı. Yayıncıları Ayşe Orhun Gültekin ve Alpagut Gültekin'in hazırladığı bu öncü ve zengin kitabın baskısı bir süre önce tükenmişti, bu da bize yeni bir baskı hazırlama imkânı verdi. Bu yeni baskı yalnızca bir tekrar baskı olmamalıydı, Sarkis üzerine geçtiğimiz bu birkaç yıl içinde – Érik Bullot, Georges Didi-Huberman, Elie During ve benim tarafımdan – yazılmış bazı yeni metinlerle zenginleşmeliydi.

Bugün 78 yaşında olan genç ve enerjik sanatçı Sarkis, geçtiğimiz on yıl içinde, daha öncesinde de yapageldiği gibi, dünyanın dört bir tarafında pek çok önemli ve katmanlı sergi gerçekleştirdi, güzel ve meselesi olan sergiler. Sarkis'in kendi merkezî konularına olan sahici yaklaşımı hiç değişmedi, dahası, günümüzün meydan okumalarına her daim yeni bir güçle karşı durmakta. Uluslararası tanıkların sanatçının yapıtlarına, yapıtlarının gönderme yaptığı çağdaş yaşamımızın estetik, toplumsal ve siyasal problemlerine baktığı bir yayın bugün on yıl öncesinden daha da önemli olabilir: Dünyamız değişti, gün be gün dönüşüyor, angajmanlarının gücüne inanan tüm sanatçı ve entelektüellerden yüksek düzeyde kuvvet ve enerji, yüksek düzeyde kavrayış ve hassasiyet bekleniyor artık. Öyleyse, sanatçı ve onun işini yorumlayanlar, sırf geçmişe ve onun belleği üzerine değil, tüm konuların ötesine geçerek, gelecek üzerine, umut ve görü üzerine mi yoğunlaşmalıdır? Friedrich Nietzsche *Zamansız Meditasyonlar*'da şöyle

der: “Geçmişı varlığın en yüksek gücüyle yorumlayabilirsin ancak.” Ama Sarkis’in, belleğin kazanımları anlayışından, yani varlığı anlamak için geçmişe bakmak ve onu daha iyiye taşımaktan yola çıkarak şöyle demeliyiz: “Varlığı geçmişin en yüksek gücüyle yorumlayabilirsin ancak.”

İşte bu nedenle *Bellek ve Sonsuz*’un ikinci baskısı, sanatsal, toplumsal ve siyasal belleğimizin en yüksek gücüyle zamanımızın yorumlanmasına adanmıştır. Bu kitap, bir sanatçının – sıklıkla, bazen fazlasıyla sıklıkla, acı veren deneyimler yaşatan – varlığın meydan okumalarıyla nasıl başa çıktığını, nasıl onlara kafa tuttuğunu ve sanatının dönüştürücü gücüne ne denli güvendiğini Türkiyeli okurlara gösterecektir. Nitekim Sarkis, bu varlığı özgür ve asil bir geleceğe taşımamız için gereken cesareti bulmamızda hepimize yardım eder.

İngilizceden çeviren: Ayşe Orhun Gültekin

YAZILI SÖZCÜKLER HAZİNE DAİRESİ:
SARKIS'IN SANATI ÜZERİNE
BİR DENEME ANTOLOJİSİ İÇİN ÖNSÖZ

Uwe Fleckner

Sürekli değişen ve hep yenilenen yerleştirmelerini açık, içine girilebilir biçimde tasarlayan Sarkis, sanat yapıtının kişisel belleği olduğu kadar ortak belleği de depolayıp işlediği özel bir form bulmuştur. Bulup işlediği nesneleri, klasik heykel kavramını çoktan geride bırakmış olan yapılarla uyarladığından, Sarkis'in yapıtı çağdaş sanatın müze ve galerilerin sergileme sınırlarına müdahale eden türüne dahil edilmelidir. Her şeyin ötesinde, sanatçının işlerinin ayrık yapıtı, yapıtının esas olarak açık olmasından ve tamamlanmışlığa karşı koymasından kaynaklanır. Yerleştirmelerinin her kuruluşunda ortaya yeni bir bileşim çıkar; sanatçının dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklarında kimi işleri için onyıllar boyunca beraberinde gezdirdiği nesneler yeniden gruplanarak ve sürekli biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın öznelere olurlar. Gerçekten de, bir yerleştirme çalışması bir senfoni orkestrasının konser performansı ile karşılaştırılabilir: tıpkı partiyonda çeşitleme yapma hakkının esirgendiği sıradan yorumcudan farklı olarak bir orkestra şefi sıfatıyla nesneler orkestrasını yöneten bir besteci gibi.

Bu performansın yeri çoğunlukla müzedir. Ne var ki, müze şimdiki zamanın kendi kuralını tarihe kabul ettirdiği yer olduğu ölçüde, nesnenin tarihi işlevinin dönüşüm geçirdiği yerdir de. İşte tam da bu estetik kamulaştırma Sarkis'i, *Kriegsschatz* [savaş ganimeti] kavramını müzede sergilenen ganimet koleksiyonuna taşımaya, ve sonuç olarak da kendi sanatsal işinin verimli malzemesi haline getirmeye yöneltmiştir. Bu sanatsal kavram ona 1976'dan beri eşlik eder, bu kavram ilk defa, Berlin'de müzeleri gezdiği bir sırada, *Le Monde*'un bir makalesinde, grev yapan işçilerin fabrikanın üretiminin bir bölümüne "savaş ganimeti"

olarak el koyduğunu okuduğunda karşısına çıkar. Sarkis derhal, gazetede okuduğu haberi müzelerde gördükleriyle ilişkilendirir: insan yapımı nesne [*artefact*], şimdinin inşası için geçmişin yağmalanması anlamına gelmektedir. O andan itibaren, sanatçı yerleştirmelerinde kendi bulunmuş ve işlenmiş nesneler derlemesini, içinde her bir sanat yapıtının şimdinin tarih üzerindeki dayatmasının simgesi olarak dondurulduğu müzelerdeki sanat hazinelerinin tam zıddı olan, yaşayan bir koleksiyon içinde kurmaya çalışacaktır.

Geçmişe ait sanat yapıtlarının her zaman bugünün sanat yapıtları üzerinde tek tek doğrudan bir etkisi olmasa da, sanat yine de, yalnızca ressamların ve heykeltıraşların değil, hepimizin imge dünyalarından süzülerek oluşmuş ortak bir belleğe sahiptir ve görsel bilinçaltımızda olduğu kadar görsel bilincimizde de derin izler bırakır. Yalnızca sanatçı değil, aynı zamanda izleyici, eleştirmen ve sanat tarihçisi, herhangi bir sanat yapıtının gizli derinliklerine erişmek için, hem geçmiş dönemlerin sanatsal mirasını hem de bu dönemlerin hepimizin paylaştığı zengin görüntü hazinesinde bıraktığı “kalıcı bellek izleri”ni hesaba katmak zorundadır.

Sarkis’in işleri böyle gizli bellek derinlikleri barındırır. Bu işler sanatçının bugününden başlayarak geçmişin düzleminde hep daha uzağa erişirler. İnsanlık tarihi Sarkis’in işlerinde daima merkezî bir yer tutar, ve bu tarih de özellikle imgelem dünyasını etkileyen sanat ve kültür tarihidir – Matthias Grünewald ya da Andrey Tarkovski’ye, Edvard Munch ya da Anton Webern’e olan bağlılığı bunun kanıtıdır. Sarkis yoğun ve çok kişisel bir şekilde, kendisiyle geçmişin sanatçıları arasında, onların yapıtlarının kimi yanlarını kendi işlerine taşıyarak bir köprü kurmaya çalışır, ve böyle yaparak geçmişin sanat yapıtlarının bıraktığı kalıcı izleri yok saymadığını açıkça ortaya koyar.

Sarkis’in yapıtının kavramsal çerçevesi yakın zamanda Alman sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg’un *Leidschatz* [ızdırap hazinesi] fikrinden etkilenmesiyle genişledi; Warburg bu kavramı 1928’de, sanat yapıtı anlayışını toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelmenin ürünü ve taşıyıcısı olarak tek bir formülde bir araya getirmek amacıyla geliştirmişti: “İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.” Böylece

sanat yapıtının kendisi de, öncelikle insanın acı çekme deneyiminin arşivindeki bir belge olarak görülür. Warburg’a göre tarihçinin rolü – buna sanatçının rolünü de dahil etmeliyiz –, tutku ve duyguyla yüklü geçmişin bellek dalgalarını algılamakla görevli bir sismograf gibi çalışmaktır.

Sarkis’in bellek temalı işleri, 1995’te, görsel bir deneme olarak *Les Trésors de la Mnémosyne* [Mnemosyne’in Hazine Sandıkları] adlı kitapta yayınlandı, burada sanatçı ve editör bu tema etrafındaki çeşitli kuramsal ve yazınsal çalışmaları – Platon’dan Derrida’ya – sanatçının atölyesinin görüntüleriyle karşı karşıya getirdiler. 1976’dan beri çekilen bu fotoğraflar atölyenin öyküsüyle kalmayıp, çok daha fazlasını anlatıyor. Okur ve izleyici atölyeyi dolduran yaratılmış ya da bulunmuş nesnelerin yıllar içindeki düzenlenişlerinin geçirdiği değişiklikleri gözlemleyebiliyor: sanatçının kendi heykelleri ve uzak toplumların ve çağların fetiş nesneleri, suluboyalar ve yazı, resim ve mask parçaları, bütün bunlar sanatçının yerleştirmelerinde kullandığı nesneler, hepsi sürekli olarak birbiriyle yer değiştiriyor, sürekli değişen gruplanmalar içinde birbirleriyle konuşuyorlar.

İşte bu mikrokozmos içinde – zira gerçekten de sanatçının Paris’teki atölyelerinin zaman içinde aldığı hal budur – izleyici hayatın burada birikmiş, geçip giden zaman gibi üst üste binmiş çeşitli safhalarını da keşfediyor. Ne var ki, Sarkis’in sergileri yalnızca yeni bir yaşama çağrılmayı bekleyen nesneleri içermezler, aynı zamanda atölyenin estetik görünümünü çok somut bir şekilde bir yerleştirmenin sanatsal kavramı içine dahil ederler. Bir taraftan, örneğin, sanatçının çalışma yeri hakkındaki fikirlerinin kendileri sayısız yerleştirmenin temasını oluştururlar, diğer taraftan serginin yapıldığı yer de her zaman için çalışma ve düşünme yeri olarak tasavvur edilir.

Sanatçının emeği üzerine geliştirilen, yalnızca sanatçının ruhundaki sarsıntılara değil, ama geçip giden zamanın ona taşıdığı şeylere de yanıt veren bu anlayışın izi, Sarkis tarafından ızdırıp hazinesi kavramı içinde bilinçsizce sürülmüştür: İster sanat tarihine ister kültür tarihine ait bir çalışma olsun, özel ikonografi parçacığı, nesne – tutkuyla dolu bir geçmişin bellek parçası olarak – sanatçının belleksel heykel mimarisi içinde alımlanıyor. Sarkis, şimdinin ve geçmişin duygu deneyimlerini

depolayarak, bulunmuş, üretilmiş nesneleri bellekte iz bırakmış imgelerin hazine dairelerinde bir araya getiriyor.

1938’de İstanbul’da doğan ve 1964’te Paris’e göç eden Sarkis, sanat yaşamının başından itibaren kimi entelektüellerle işbirliği içinde çalıştı – sanatçılar, sanat eleştirmenleri, küratörler, şairler, sinemacılar, sanat tarihçileri ve filozoflar –, bunların birçoğu onun sanatı üzerine epey ilginç yazılar yazdılar. Bu kitabın hedefi ve arzusu bu isimleri geniş çapta bir katılımla bir araya getirerek ilk defa – ve yalnızca Türkçede ilk defa değil – okura Sarkis’in sanatsal evrenini yazılı sözcükler üzerinden keşfetme, estetik fikirleri ve zengin yapıtının ilkeleri hakkında sanat eleştirisi, sanat tarihi ve felsefe metinleri aracılığıyla bilgi edinme olanağı sunmaktır.

Tarihleri 1978’den günümüze dek gelen bu metinler, yazarların eleştirel yaklaşımlarına zaman içinde çıkış noktası olmuş sanat yapıtlarının küçük bir seçkisiyle diyalog halinde sunuluyorlar. Geçmişe ve bugüne ait fikirlerin bir hazine dairesi olan bu kitabın, okurun kulağına sessizce mırıldanışı, ve bir köşede sessizce oturan, derin bir okumaya dalmış bir ziyaretçinin düşünceli duruşu, bunlar Sarkis’in son dönemdeki yerleştirmelerine sıkça dahil ettiği unsurlar. Sanatçıyla editör arasındaki yakın – ne ilk ne de son – işbirliğinin bir meyvası olan bu kitap, yıllarca birlikte çalışmanın neticesinde kıymetli bir dostluğa dönüşen bu işbirliğinin sonucu olarak şimdi okurlara ulaşıyor.

İngilizceden çeviren: Ayşe Orhun Gültekin

BİR SARKİS SÖZLÜĞÜ



Le buste de Sarkis en p te   modeler qui  coute le walkman, 1982

[Model hamurundan walkman dinleyen Sarkis b st ]

(FRAC Alsace Koleksiyonu)

BİR SARKİS SÖZLÜKÇESİ:
SARKİS'İN CHRISTIAN BERNARD'IN BİR TEKLİFİNE YANITI

Christian Bernard

Sarkis'in şiirsel ve plastik yapıtı iki eksen etrafında birbirine eklemlenir: Endüstriyel malzemeleri kendine mal etmek ve genellikle epey teatral olan mekânlar kurmak. Bu yapıt bir güzergâhtır, her sergi bizzat bu güzergâh boyunca oluşur, ki bu da bizi sanatçının biyografisi üzerine olduğu kadar yer hakkında da bilgilendirir.

Sarkis'in çalışması kendi dönemi içinde okunabilir, örneğin Beuys ve *Arte Povera* arasında bir yerde, ya da dostluklar, ortak çalışmalar ve öğrencilerinden oluşan ince bir ağ üzerinden. Onu başka bir zaman aralığına ve daha geniş başka bir coğrafyaya da yerleştirebiliriz. Hiçbir yerden gelmiyor olabilirsiniz, bu hiçbir zaman kolay olmamıştır (bkz. Warhol ve Pittsburgh). Doğduğunuz yerde bile kökeninizi bulamayabilirsiniz. Köken sonradan inşa edilir; anlamın kişisel bir üretiminden, başka bir deyişle yaratıcı eylemden gelir (her şeyi olduğu gibi, kendini yaratma). Sarkis İstanbul'da doğdu, iki bin yıllık bu efsanevi, ama en önemlisi bu ara kentte. O uzaklardan geliyor, daha da uzak bir geçmiş devralarak. Belleğin altın arayıcısı. Onun savaş ganimetleri, ızdırap hazineleri zamanın altınını önüne katmış götürüyor. Sarkis'i tersine, yerin kırılgan şimdiki zamanıyla kurduğu ilişki içinde, bir alıştırma ve minnettarlık sergileme yolu olan kesintisiz bir dikkat içinde de görebiliriz. "Burada ve şimdi"nin mistik bir taktikçisidir o. Yapıtı her zaman karşıtlıklar üzerine, karşıt ve simetrik güçlerle, direnmeler ve kutsala duyulan saygıyla işler. Sarkis'in sanatı, olması gerektiği gibi, zamana karşı çalışır, onu askıya almaya ve yansıtmaya uğraştığı gibi, onunla bizi beslemeye de uğraşır. Giderek yapıtlarının birincil maddesi haline gelen ışık, sanatının sembolü olmuştur. Doğal ışık ya da ilave edilmiş yapay ışık, görünür kılan ve bakılan, değiştiren ve değiştirilen, günü uyarlayan ve soluğu paylaştıran.

Esas olarak yerleştirme sanatı, diğerk bir deyişle sergi ve sergileme sanatı icra ederken, çalışmasının bir diğerk paradoksunu atölyesinin stratejik önemi oluşturur. Kapanma yeri, yenilenme ve odaklanma yeri olan atölye, yapıtının paradigmatik mekânıdır. Sergi hiçbir zaman geçici bir yayılmanın gerçekleşmesinden, tekrarlanmaya daima hazır bir yeniden yorumlamadan başka bir şey değıldir. İzleyiciye açık seanslar için, Sarkis’in – ok az kişide görölen – bir başlık koyma duyarlığı vardır. “Felsefesi”ni oluşturan bu başlıklar her bir serginin meselesini belirginleştirir ve açıklığı kavuştururlar. Telgraf dilinde yazılmış onca şiir.

Ama onun yapıtı dramaturgi sanatıyla sınırlandırılmaz. Örneğın eğıtmenliğinin yarattığı çarpıcı etkiyi de ölçmek gerekir. Sanat okullarında “başarılı” sanatçılar acınacak ölçüde azdır. Sanat eğıtimi vermek, eğer bunun bir anlamı varsa, her türlü “vasıf”tan ziyade, öncelikle sanatçının hayatında kolayca boşa çıkaramadığı bir zaman parçasını bu işe ayırmayı göze alması demektir. Başkalarını çabucak etkileyen sanatçılar vardır. Bu, onların kendi benzerlerini yaratmak istedikleri anlamına gelmez, ama basitçe sanatla ilişki kurma tarzlarının yetkinlik ve özellikle “sanat arzusu” aktarmaya yatkın olması anlamına gelir. Sarkis bu az sayıdaki sanatçıdan biridir.

Sanatçıya, bir söyleşiden ziyade bir sözlükçe sunmayı tercih ettik. Dille olan ilişkisi orada farklı bir şekilde okunuyor. Sarkis’in kimi zaman birinci tekil, kimi zamansa üçüncü tekil şahıs kullanmayı seğıtiğı görölecektir: Konuşan kim ve kendimden bahsederken kimden bahsediyorum? İkiye bölünme, ayrılma: Sanatçının kimlik diyalektikisi olarak portresi.

C.B.

İstanbul. Doğduğu şehir (1938). Hem Avrupa hem Asya üzerindeki tek şehir. Sarkis, 1955 yılında Munch'un *Bağırış* [Çığlık] adlı tablosunun bir reproduksiyonunu gördükten sonra resme başlar. Daha sonra Ajanta'daki (Hindistan) mağara resimlerinin reproduksiyonlarıyla karşılaşır. Kendini bu iki kutup arasına yerleştirecektir: Kuzey ülkelerinin anlatımcı soğuğu ile Doğu ülkelerinin erotik sıcaklığı arasına. Sıcak ile soğuk arasına.

Kırmızı ve Yeşil (1979'dan itibaren). Sıcak deniz soğuk denize temas eder. Kırmızı el soğuk eli ısıtır. Yeşil ışık kırmızıyı karanlığa sürüklemeye çalışır.

Blackout (1974-1977). Katranın karasına gömülü, saklı bir bölge. Işık da karanlıktır. Sıcaklık katranı daha da karalaştırır.

Katran. Korunma malzemesi. Çoğunlukla metal L demirleriyle (*meccano*), neon tüpleriyle, 500 ya da 1000 Watt'lık rezistanslarla, suyla, vs. kullanılır.

IŞIKLA TAŞINMIŞ

Işık. Yapay (kişisel olmayan), yapay (kişisel), gün ışığı. Diğer ışığa eklenmiş bir ışık onda bir üçüncüsünü yaratır, vs. Işık donup kalmak istemez. *Kriegsschatz* için ideal yol arkadaşı.

Kriegsschatz (1976'dan itibaren). Savaş ganimeti. Çoğu zaman zorla, başka kültürlerden toplanan ve aynı mimari içinde, aynı ısıda, aynı ışık kaynağı altında sergilenen, istiflenen nesnelere bir cevap (panzehir). Nesnelerim, heykellerim, yerleştirmelerim bu dondurulmuş duruma karşı savaş verirler.

Bellek. Yapıtlar deneyimleriyle hareket ederler. Deneyimler belleğe dönüşür. Her yapıtın kendi belleği vardır – bir yerden diğerine, bir ülkeden diğerine durmadan zenginleşen.

Yerler. Yapıtlarım hep bir yerde doğarlar. O yerin ışığıyla (İstanbul, Kudüs...), o yerin siyasi durumuyla (İstanbul, Kudüs, La Réunion...), o yerin tarih yüklü mekânıyla (İstanbul, Viyana...), o yerin terk edilmiş haliyle (Cluny, Albi, Verdun...), o yerin mekânının özelliksizliğiyle (Metz, Bonn...) taşınırlar ve hep bu yerlerden yola çıkarak seyahat ederler. Yapıtların hayatı, göçebeler gibi, bütün topraklarda.

Seyahat (Paris'e). 20 Eylül 1964. Dil bir araç, bizi doğduğu yere götürür. Fransızca (misyonerlerin kültürüyle giydirilmiş) beni doğrudan Paris'e taşıdı.

Kaptan Sarkis. Bazı işlerde kullanılan takma ad: *Kaptan Sarkis'in Kaptan Cook'un Ülkesine Seyahati, Böcklin'in Kaptan Sarkis'le Karşılaşması*, vs. 1987'den beri bu adı kullanmıyorum.

Atölye (Paris'te). Vergniaud Sokağı, 1971'den itibaren. Sergi konseptlerini düşünme, hazırlama yeri. Bütün projeler burada şekillenmişlerdir. Bütün arşivim buradadır: kataloglar, yazışmalar, fotoğrafların negatifleri (1965'ten itibaren), bütün sergilerin diaları (1968'den itibaren). Pek çok yapıtın başka nesnelerin ya da başka kültürlerden gelen yapıtların (Güney Amerika'dan, Afrika'dan, Hindistan'dan, Bizans'tan, Osmanlı'dan, Japonya'dan, vs.) yanibaşında dinlendiği yer. Hoparlörler de müzik için atölyedeler.

Müzik. Bütün yapıtlar, bütün nesneler müzikle yıkanıyorlar. Atölye 16. yüzyıl - 19. yüzyıl sonu müziğinin dinlenmesine ayrılmıştır. Bir diğer yer ise, daha küçük – “suluboya odası” olarak adlandırdığım – 20. yüzyıl müziğine ayrılmıştır.

Lulu. Teyp bantından heykel, 1984'te Berlin'de doğdu (şimdi Paris Modern Sanat Müzesi'nde). Alban Berg'in *Lulu Operası*'nın tamamı teyp bantı üzerine kaydedilmiştir. Heykel sessizlikte kendi gövdesini dinler. Bu, bir kadın karakterin ismini taşıyan iki yapıttan biridir. Diğer *la Domenika* (1986), saten, ipek ve altın iplikten heykel, sanatçı-giysi tasarımcısı Domenika tarafından, Sarkis'le *Lulu* ve *Lulu Süiti* üzerine yapılan uzun konuşmalar sonucunda yaratılmıştır.

Konuşmalar. Sanatçılar arasında. Sergiler diyaloglardan, tartışmalardan (sanatsal, siyasal, vs.) doğarlar. Boltanski ile (1970). *A l'Akademie Raymond Duncan* için Sauerwein, Borgeaud, Le Gac, Cadere ile (Paris, 1972). *Partis pris* sergisi için ARC'takilerle (1979). *À Pierre et à Marie, une exposition en travaux* için Buren, Michel Claura, Jean-Hubert Martin, Selman Selvi ile (1982). Michel Aubry ile (1985), Ian Hamilton Finlay ile (1985), Domenika ile (1987), vs.

EL ÖLÇÜSÜ

Öğretim. Strasbourg Dekoratif Sanatlar Okulu'nun sanat bölümünü 1980'den 1991'e kadar yönetti. Institut des hautes études en arts plastiques'e (Pontus Hulten tarafından kurulan Plastik Sanatlar Yüksek Araştırmalar Enstitüsü) eğitmen ve seminer yöneticisi olarak katıldı. Genç sanatçılar için özellikle tartışmaya ve düşünmeye yönelik tek yerdi. 1995 yılı sonunda bir bütçe kesintisi bu enstitüyü sona erdirdi (kıyım).

Strasbourg (Krutenu Sokağı'ndaki Oda). Sarkis'in Strasbourg'daki eğitmenliği süresince 1982'den 1990'a kadar kaldığı, neredeyse gizli kalmış oda. Gereksenen en az şeyle donatılmıştı, bir hücreyi andırıyordu. Sarkis'in en önemli sergilerinden biri olarak gördüğü bir sergisine adını verdi (Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi, 1989): *la Chambre de la rue Krutenu en satellite* [Krutenu Sokağı'ndaki Uydu

Oda], yapıtlarının ölçekle (sonsuzca küçük, sonsuzca büyük; buradan kozmosa) ve ışıkla (kırmızı, mavi, sarı ve yeşil) ilişkisini nasıl kurduğunu tümüyle sahneye koyan devasa yerleştirme. Her heykel için farklı bir ışık solunumu vardı. Tanım gereği dışarıyla bağlantısı kesilmiş sergi mekânının dışarıdan beslenmesi de söz konusuydu. Bunun için müze boyunca akan III İrmağı'nın suyu mekâna dahil olmaya davet edilmişti ve olukların içinden tüm mekânı dolaşıyordu. Engin bir sessizlik içinde, suyun dolaşırken çıkardığı ses her şeye hükmediyordu.

Sahneleme. Yerleştirme sanatı yorumlamalar gerektiren bir sahnelemedir. Bir yerleştirme her yer değiştirdiğinde, başka yere taşındığında onu yorumlamak gerekir. Benim her yerleştirmem için de geçerlidir bu. Örneğin, *Krutenau Sokağı'ndaki Uydu Oda* sergisini Venedik'te (San Lazzaro Adası, 1990), Grenoble'da (Magasin, 1991), Utrecht'te (Centraal Museum, 1992), Bonn'da (Kunst-und-Austellung Halle, 1995), ve Ferme du Buisson'da *Écart* sergisi için, hep yeniden yorumladım. Yorumlama bir yerleştirmeyi yaşatmak için tek yoldur.

El. Metre, vb. gibi kişisel olmayan ölçü birimlerine karşıt kişisel ölçü birimi. Suluboya resimlerde pek çok parmak izi, sanatçının elinin görüntüleri vardır. Aynı şeyi sanatçının elinin ölçeğinde hazırlanmış neondan ellerde de görebiliriz. Yapıtları yorumlama yöntemi için elin ölçüsü zorunludur. Elle yaratılan şeyler üzerinde kişisel olmayan ölçülerle uygulanan yeniden kurma yönteminden ayrılır (bkz. bu yöntemin Beuys ve Broodthaers sergilerinde yol aıtığı başarısızlık).

BEYAZ KAĞITTAN YOLA ÇIKARAK

Sinema. Fassbinder: sinematografik mekâna teatrali nasıl davet etti (bkz. *Querelle*). Straublar: bugünden yola çıkarak tarihe nasıl baktılar. Biçimleri bir direnme biçimidir. Tarkovski: *Stalker*'de "Zon"; *Solaris*'te bakışın mucizesi; *Andrey Rublev*'de ikonlardaki insanın

sözü; *Nostalghia*'da nostaljinin hastalığa dönüşmesi; *Kurban*'da karar. Paradjanov: bir dil ve kültür – Ermenice, Gürcüce, Türkçe, Azerice, Çeçence, vs. – çokluğuna açılan yapıtında hoşgörüsüzlüğü eritti. (Not: Bazı sergileri süresince, Sarkis Straubların, Paradjanov'un, Tarkovski'nin, Rossellini'nin filmlerinin gösterilmesini ve aynı şekilde çeşitli müziklerden oluşan bir repertuar sunulmasını istedi. Bonn'daki sergisinde, Giacinto Scelsi'nin kuartetlerinin çalındığı iki konser, Cage'in bir kuartetinin konseri, ve de Hintli şarkıcı Kishori Amonkar'ın konseri düzenlendi.)

Leica. Profesyonel fotoğraf makinesi. Sarkis Leica tarihçisidir, özel olarak *Blackout Leica-Museum* başlıklı bir kitap-katalog yazdı (1976). Aynı zamanda, bir Leica koleksiyonu vardır. Çoğunlukla, “her koşulda çalışan” diye adlandırılan araç ve gereçlerle çalışır (Leica, Nagra manyeteskopları, vb.). Bunlar asla eskimezler. Bunlar ayrıca tümüyle elle çalışan, neredeyse hiç otomatik yanı olmayan araçlardır. (Not: Her heykelin, her yerleştirmenin fotoğrafını çekerim, çoğunlukla bir Leica ile.)

Suluboyalar. Beyaz kağıdın uzanında doğan özerk yapıtlar. İlk büyük suluboya resim sergisi *103 Aquarelles* [103 Suluboya] başlığı altında Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi'nde gerçekleşti (1989). Suluboya resimler, Sarkis'in yerleştirmelerindeki renkli ışıklarla (1979) hemen hemen aynı dönemde görülmeye başladılar: Bir yanda boya maddeleriyle renklendirilmiş su; diğer yanda filtreler tarafından renklendirilmiş ışık. (Not: Bütün yerleştirmeler proje olarak suluboyayla resmedilmişlerdir.)

İkonlar. Çeşitli ülkelerden, bölgelerden ve dinlerden gelen çerçeveler için gerçekleştirilmiş suluboya resimlere verilen ad: Hindistan, Bizans (Ortodoks kiliseleri), Rusya, Osmanlı İmparatorluğu (18. yüzyıl), Viyana (19. yüzyıl sonu), Alsace (1850-1860), İspanya (18. yüzyıl), vs. Çerçeve gerçek bir mekân gibi, içinde yapıtın yaratıldığı mekân gibi kullanılıyor.

Atölye (yapıt olarak). 1993'te Dordrecht'teki (Hollanda) bir sergi için, küçük bir ahşap konstrüksiyon inşa ettirir (1,5 x 1,5 x 2,5 m.). Dört gün boyunca içinde çalışır, şehrin pencerelerinden hareketle yüz kadar suluboya resim yapar, sonra onları konstrüksiyonun iç duvarlarına asar. İçerisi izleyici için tümüyle görünürdür. Bu atölye-yapıt üç ay boyunca bu haliyle kalır ve yok olur. Fikir 1996'da Kudüs'te, duvarların dışındaki bir sergi için yeniden tekrarlanır. Bu sefer atölye altıgendir ve tavanı çeşitli renklerde camdandır: İçeride yapılmış otuz kadar suluboya resim atölyeye asılmıştır. Üçüncü atölye-yapıt, Dordrecht'tekiyle neredeyse aynı büyüklükte, Kopenhag'daki devasa bir 19. yüzyıl sonu binasının içinde inşa edildi. Kalıcı bir tanesi, ahşaptan bir hücre şeklinde 1994'ten beri Cenevre'deki Mamco'da bulunmaktadır: *L'Atelier depuis 19380* [19380'den beri Atölyem]. Sarkis yılda birçok defa buraya çalışmaya gider.

Kutsal. Sergilerin sessizliği onu hissettirir. Sergilerin ışığı sayesinde, yapıtın zaman içindeki gelişimiyle, yapıta davetle deneyimlenir – savaşı dışlayan bir an.

Savaş. Önce nesne olarak (1963-1968), daha sonra sanatsal ve siyasal tavır alma konusu olarak *Blackout*'ların (1977) ve *Rêve du peintre en bâtiment* [Duvar Boyacısının Rüyası] sergi dizisinin (1976) sonuna kadar. 1979-1980 yıllarından başlayarak, renkli ışıklar ve suluboyaların suyu savaşı eritirler.

Leidschatz. Hazineye dönüşmüş ızdırapların birikmesi. Sarkis'in yapıtında Aby Warburg'un bu kavramının iki Alman sanat tarihçisi tarafından incelenmesi: Doris von Drathen ve Uwe Fleckner. Sözcük bazı sergi başlıklarında kullanılmıştır.

Tarihler. Tarihlerden önce: büyük bir bulanıklık. Tarihten sonra: ilerleme olasılığı. 19380: gelecek zamana yansıtılmış doğum tarihim. Neondan, geleceği aydınlatır, 19970 gibi. Bonn'daki serginin başlığı 26.9.19380 (1995-1996).

Başlıklar. Sarkis'in neredeyse tüm sergilerinin bir başlığı vardır. Bir anlamda, sergiyi "aydınlatırlar". Zaten şimşek, olduğu gibi ortaya çıkar: *le Décalage entre la lumière de l'éclair et le bruit du tonnerre* [Şimşeğin ışığı ve gökgürültüsü arasındaki zaman farkı] (Centre Georges-Pompidou, 1993-1994). Diğer başlıklar: *Opération Organe* (1972), *Crise (en Rouge et Vert)* [Buhran (Kırmızı ve Yeşil)] (1979), *Réserves sans retour* [Dönüşü Olmayan Depo] (1980), *De Lascaux à Kriegsschatz* [Lascaux'dan Kriegsschatz'a] (1982), *Ma mémoire est ma patrie* [Bellegim Vatanımdır] (1985), *Chambre sourde* [Sağır Oda] (1986), *la Source éclaire toujours* [Kaynak Daima Aydınlatır] (1988), *les Douze coins du monde* [Dünyanın On İki Köşesi] (1991), *Scènes de jour, scènes de nuit* [Gündüz Sahneleri, Gece Sahneleri] (1992), *Froid, au dos* (1993), vs. Sarkis Nantes Güzel Sanatlar Müzesi'ne *au commencement / le bruit de la lumière / à l'arrivée* [başlangıçta / ışığın gürültüsü / varışta] başlıklı bir sergi hazırlamaktadır.

Fransızcadan çeviren: Ayşe Orhun Gültekin



Sarkis avec Paradjanov
[Sarkis Paradjanov'la]
Boghossian Vakfi, Brüssel, 2015

HER SERGİ BİR YORUMLAMADIR: SARKİS İLE SÖYLEŞİ

Érik Bullot

BERLİN HATIRASI

Benim için belirleyici olan bazı deneyimlerden bahsetmek isterim. Ağustos 1976'da Berlin Etnoloji Müzesi'ni, yani halk sanatları müzesini ziyaret ettim. Bu ziyaret sırasında hem yaşamım hem de müzelere ve sergilere olan bakışım tamamen değişti. Eskimo sanatına ayrılmış salonları gezerken bir tür aydınlanma yaşadım. Heykellerin sabit nem oranı altında, 21° sıcaklıkta tutulan bir salonda kaideler üzerine yerleştirilme biçimleri ve itinalı aydınlatma beni çok etkiledi. Yandaki salonda da benzer koşullarda sergilenen Afrika heykelleri izlenebiliyordu: 21° sıcaklık, benzer nem oranı, aynı kaideler ve aynı aydınlatma. -30° veya -40° sıcaklıkta üretilmiş nesneler, ya da +30° veya +40° sıcaklıkta üretilmiş diğerleri aynı ortam sıcaklığında sergileniyordu. İşte işlerimin büyük bir bölümü bu bakış açısından yola çıkarak vücut bulur. Sergilerimde yer alan nesneler mimariye, mekânın ısisına, sergilendikleri yerin kültürüne uyum sağlamaya çalışırlar hep. Yine aynı gün müzeye girmeden hemen önce Lip saat fabrikasındaki grev üzerine *Le Monde*'da yayınlanmış bir makale okumuştum. İşçiler üretilen saatlere bir savaş ganimeti olarak el koymuşlardı. Bu iki deneyim müzelere bakışımı tümüyle altüst etti. Müzeler silah olarak kullanılan nesneleri kendilerine mal ederek, farklı bir yoldan, savaş ganimetlerine dönüştürüyorlar.

YORUMLAMAK

Ocak 1976'da Marcel Broodthaers öldü. 1980'lerin başında Berne'deki Kunsthalle'de onun ismini taşıyan bir sergi gördüm. Bir Broodthaers

sergisinin taklidiydi bu. Örneğin Broodthaers yeni bir başlık türetmediği hiçbir sergi yapmadı. Başlık her zaman serginin bir parçasıydı. Hiçbir zaman “Marcel Broodthaers” başlıklı bir sergi yapmadı. Ama Berne’deki bu sergi, yorumlanmamış bir sergiydi, sanatçının tipografik tercihlerini taklit ederek uygulamaya kalkıştıkları bir Broodthaers formülünün kopyasından yola çıkmışlardı. On yıl sonra Ocak 1986’da Joseph Beuys aramızdan ayrıldı. Kısa bir süre sonra, Pontus Hulten ile birlikte Institut des hautes études en arts plastiques’i kurduk. Pek çok seansı yapıtların yorumlanma ve mekân içinde sergilenme biçimlerine ayırdık. Luciano Berio gibi bir besteciye bu konu üzerinde düşünmek için davet ettik. Beckett’in, yapıtlarının yorumlanma biçiminden memnun olmadığını biliyorduk. Tadeusz Kantor bizzat sahnede bulunuyor ve temsiller sırasında oyunu yönetmeye devam ediyordu. Ölümünün ardından gerçekleşen ilk temsili izlemiştim. Sandalyesi boştu. Ondan sonra kimse bunu sürdürmedi. Bence bu bir hata. Sürdürmek gerekir. Benim inancıma göre, bir sergi yapıldığında her zaman bir yorumlama yapmak gerekir.

KAR MANZARASI

Paradjanov’un yapıtlarının sergilendiği iki sergi gördüm. Büyük hayal kırıklığına uğradım. Yerleri değiştirilebilir şekilde asılmış bir yapıt yığınıydı iki sergi de. Hiçbir mekân duygusu yoktu. Paradjanov bir mekânda sergi yapmayı arzu etmiş miydi, bilmiyorum. Serginin konsepti, Paradjanov’un yapıtlarının Tiflis’te, kendi evindeki asılma tarzından çok uzak görünüyordu. Daha ziyade içe doğru bir katlama hareketi gibi. Halbuki, serginin kendine bir mekân oluşturması gerekliliği ve dışa doğru hareket Paradjanov’un filmlerinde var. Bu serginin onun filmlerindeki kompozisyonlara yaklaşmasını arzu ediyorum. Bunu söylerken aklımda onun *Sayat Nova* filmi ve kimi kendi sergilerim var: 2000’de Bordeaux CAPC’deki sergi veya 2009’da Japonya’daki. Sergi, yapıtlarımız arasında ilişkiler üretmeli. Brüksel’e Paradjanov Müzesi’nden elli kadar yapıt davet ediyoruz, çoğunun çerçeveleri Paradjanov’un kendisi tarafından yapılmış, bir

kısmıysa sonradan tasarlanmış. Sergi bir yorumlama olacak, bir sahneleme. Bizim gösterme şeklimiz, üslubumuz algılanır olacak. Tıpkı bir şarkıcının bir bestecinin müziğini yorumlaması gibi. Ziyaretçiler Paradjanov'un yapıtının kendisi tarafından yorumlanmamış olduğunu bir noktada fark edecekler. Şayet benim dilimi biliyorlarsa, halı ve kilimi işlerimde nasıl kullandığımı biliyorlarsa, Paradjanov'un yapıtına benim sesim aracılığıyla bakacaklar. Sergi bir yön kaybetme hissi yaratmalı. Bu biraz da, çok güzel bir evlilik vesilesiyle bir ailenin doğması gibi. Sergideki adak motifinin ziyaretçiyi çarpmasını arzu ediyorum. Şurası kesin, ne benim işlerim ne de Paradjanov'un kiler bir gün Art Deco bir mimarının içinde yer alacaklarını hiçbir zaman hayal etmediler. Bu mimari, kontrast üzerinden ele alınmalı, dekor ve sergilenen yapıtların arasındaki git-gelle oynayan bir sahne olarak. Büyük mimari değere sahip, çok iyi restore edilmiş bu mekân bana bir kar manzarasını hatırlatıyor. Biz, Paradjanov ve ben, bu kar manzarası içinde bizi sıcak tutacak paltolar giymeliyiz. Yapıtlardan beklentim ise içlerindeki sıcaklığı durmaksızın etrafa yaymaları.

ZİYARET

Serginin yapıtların etrafında bir mekân yaratarak bir tür masalsı opera oluşturmasını arzu ettim. Vitrinlerin içinden bile mekân duygusu yayılmalı. Tüm sahneler serginin kalbinde eşzamanlı cereyan ediyor, ama giriş davetkâr bir hava akımı yaratmalı. Açılışı büyük bir sahneyle yapıyoruz; daha girişten, mekânı ve onun mimarisini görünür kılan yüksek tavanlarla serginin havasını aktarıyoruz. Zeminde, halıların ısıttığı kilimlerle kaplanmış, giyinmiş sekiz monitör *Sayat Nova*'dan sekiz sekans gösteriyor. Seslerin mekâna karıştığını duyuyoruz. Bu, bir opera uvertürü. Yukarıda da, desenlerini 2000 yılında yaptığım, floresan renkli bir yığın giysi asılı. Soldaki küçük salonda bazı filmlerimi gösteren iki-üç monitör de yine kilimle kaplı. Bunların ortasında da, Erivan'daki müzenin kumaşları ve Paradjanov'un filmlerinin manyetik bantlarıyla yaptığım heykel duruyor: Paradjanov'un portresi. Dipte, yirmi dört metrelik uzun bir

vitrin *İkonlar*'ımdan yüz ellisini manzaraya bakan pencerelerin karşısında sergiliyor. Sıcaklık ve serinlik arasındaki karşıtlıkla oynuyoruz. Soğukluk mimariye ait kalırken, sergilenen yapıtlardan bariz bir sıcaklık yayılıyor. Üst kat ise, özel bir atmosfer yaratmaya kalkışmadan, yapıtlarımız arasında bir başbaşalık öneriyor. Bunlar daha ziyade, yapıtların tıpkı oyuncular gibi, rollerini icra etmek için sahneye çıkma sıralarını bekledikleri, zarif bir saatin altında alıkonulmuş tiyatro locaları gibi.

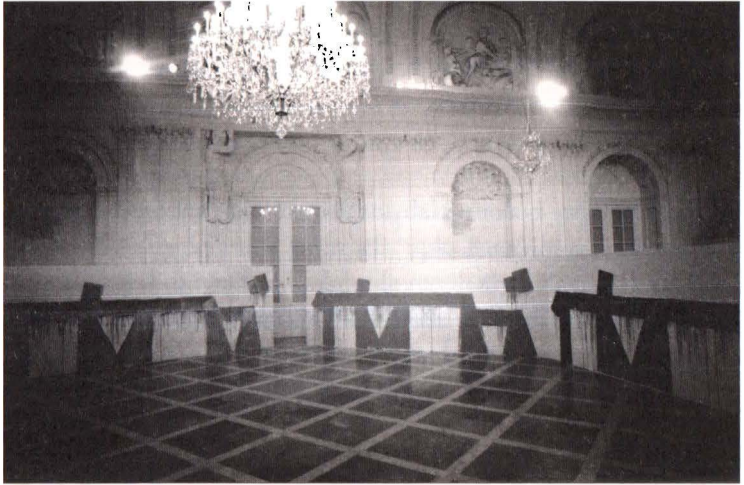
BAŞİBOŞ SOLUK

Serginin atmosferi bir kervansaraydaki molayı çağrıştıran, başıboş veya göçebe bir duyguyu dile getirmeli, tıpkı Paradjanov'un filmlerindeki gibi. Yapıtlar belirli bir zaman aralığında sergileniyor. Genelde serginin bir süreklilik hissi vermesini severim. Bu burada söz konusu olmayacak. Sergi bir solukla katediliyor, bir esintiyle. Bedenlerimiz birbirinden ayrı ama, soluklarımız birimizden diğerine geçmeli.

Villejuif, 3 Haziran 2015

Fransızcadan çeviren: Ayşe Orhun Gültekin

İŞARETLERİN SAVAŞI



Der BLACKOUT ist voller schwarzer blauer roter goldener Farbe so wie der Anstreicher, 1979

[BLACKOUT tıpkı boyacı gibi siyah beyaz mavi kırmızı altın boyayla kaplı]

Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen

Wolfgang Becker

6.3.1979

Sarkis ile Paris'te bulunan Centre Pompidou'daki sergisinde buluşuyoruz. Buranın müzeciliğe getirdiği yenilikler arasında, içine girilebilen resim depoları var. Bunlar yaklaşık 8 x 4 x 2 metre ebadında kutular halinde tavana asılı duruyor, ve bir düğmeye basmak suretiyle, iki yanına resimlerin asılı olduğu 33 (11 x 3) metal çerçeveyi aşağı indirmek mümkün. Sarkis bu depolardan birine metal çerçevelerin büyüklüğünde 66 adet boyalı kamyon brandası yerleştirdi. Serginin başındaki görevli, bunları istenilen kombinasyonda indiriyor. Ama yapıtları ancak 30 saniye incelemek mümkün, sonra yeniden yukarı çıkıyorlar.

66 resmin hepsi, Sarkis'in metninde tarif ettiği işareti taşıyor: Serbest fırçaıyla, daha doğrusu boya rulosu kullanılarak el hareketiyle yaratılmış, kalın, güven uyandıran bir izlenim bırakan bir kesme taş figürü: Aşağı doğru giderek genişleyen beş adet dikey çizgi, bunları birbirine bağlayan, bir kez kesintiye uğrayan bir yatay çizgi ve havada duran kalın, tek bir son nokta.

Bir Aachen'lı bu şekle "STONEHENGE" adını verecek.

Sarkis, üretimlerini düzenli aralıklarla sergileyen stokçu sanatçılardan değil. Ama onun sanatçılık geçmişi yapıtlar değil, sergiler tarafından belirleniyor.

Buradaki sergi, bulunulan mekânı yansıtıyor. Sergi ancak ve ancak burada gerçekleştirilebilir. Sarkis'in bu mekâna ilişkin tavrını, ona karşı duyduğu korkuyu yansıtıyor: Mekanizma yapıtları koruyor ve sadece kısıtlı süreler için tüketilmelerine izin veriyor. Burada slayt gösterisi prensibini görmek mümkün.

Sarkis Paris'teki serginin afişi olarak, Centre Pompidou'nun önündeki Brancusi atölyesinin duvarına yazılmış anonim bir duvar yazısını

kumlama makinesiyle kapatan bir üniformalının görüldüğü bir fotoğrafın reproduksiyonunu önermişti. Müze yönetimi bu reproduksiyona izin vermedi ve Sarkis'ten alternatif bir öneri istedi. Nitekim, sonrasında bu tasarım kullanıldı: *Le poète assassiné* adlı kitabın eski baskılarından birinin kapağında yer alan başı kanayan bir atlı deseni.

Biz Aachen'daki serginin davetiyesinde Centre Pompidou'nun önündeki polisin fotoğrafına yer vereceğiz. Sarkis'in şifreleri vardır. Paris sergisinin afişi ona gurur veriyor. Afişi çok az insanın anlamış olması onu neredeyse sevindiriyor. Sarkis gizlenmeyi öğrendi.

1.4.1979 – PAZAR AKŞAMI

Sarkis geldi. İhtiyaç duyacağı neredeyse her şeyi tedarik ettik.

Neue Galerie, içine girilebilen asılı depolara sahip değil, sadece 18. yüzyılın sonundan kalma bir “balo salonu” var. Sarkis ile ben üç yıldır bu “balo salonu” hakkında konuşuyoruz. Bunun gibi “balo salonları” şölen-sel hatıraların yanı sıra nostaljik canlandırmanın mekânlarıdır. Aynı anda hem çok etkileyici hem de gülünç.

Sarkis balo salonunun ortasına açık eksenli, yüksekliği 2, her bir kenarına 4 metrelik bir altıgen kurulmasını istedi: iç kısmı gri astarlı, boyamaya hazır ahşap bir altıgen. Elimizde ancak 185 santimetre yüksekliğinde malzeme olduğundan Sarkis altıgenin kenar uzunluğunun 5 metre olmasını ve salondaki avizenin altıgenin içine kadar indirilmesini istedi.

2.4.1979 – PAZARTESİ

Altıgen kuruluyor. Sarkis, isteği üzerine temin ettiğimiz boyalara hayranlıkla bakıyor: MAVİ-SARI-KIRMIZI-SİYAH-BEYAZ.

Bayraklarda yer alan renkler bunlar, bizden bu renkleri istedi. Satın aldığımız boya ruloları yeterince enli değil: Sadece 18 santimetre. İlk denemeler gösteriyor ki, 25 santimetre genişliğinde olmaları gerekiyor.

Sarkis boyacı tulumunu giyiyor. İlk katı vurmaya başlıyor.

Her boya katının kuruması 3 saati buluyor. Dolayısıyla Sarkis pazartesi, salı, çarşamba günleri ikişer kat boyayacak. Böylece çalışmasını perşembe günü basına tanıtabilecek.

“Boyacı” figürüyle özdeşleşme denemeleri bir tür mimikri egzersizine benziyor. Gerçekten de bunu yazmak yapmaktan daha kolay. Sarkis’in inatçı, dik kafalı yönünü keşfediyorum.

Boya ruloları aynı kalınlığa sahip olduklarından alttaki kat üstteki kata yansımıyor, “saçaklar”, lekeler, boya damlaları ve ezilmeler görünecek şekilde örtülüyor. Örtmek kapatmak anlamına gelmiyor. Sevilen kadının perdenin ardındaki sureti görünür kılınabilir. Yüzleri kırılmış heykeller, kazınıp silinmiş yazıtlar kendilerini yine de ele verebilir, hatta bunu isterler. Zira yazgısı unutulmak olanı unutmanın nasıl bir etkisi olur ki!

3.4.1979 – SALI

Sarkis işi bugün bitirmeye kararlı. Avizenin indirileceği ânı büyük bir heyecanla bekliyor. Çalışma ona keyif veriyor. Dördüncü alanda nihayet siyah, beyaz, kırmızı, mavi ve sarının üzerine sürdüğü inanılmaz parlaklıktaki şu kırmızı!

“Boyacı” ile özdeşleşme, onu mitleştirme girişimlerine yol açıyor. Sarkis’in çalışmasını dayandırdığı alıntıyı Brecht’te bulamıyoruz. Bulduğumuz alıntıda boyacıyla Hitler kastediliyor. Aklında başka fikirler dolaşan Sarkis bu keşif karşısında keyifleniyor.

Bu çalışmanın hassas bir siyasi vicdanın kanıtı olduğunu anlamak zor görünüyor. Slayt göstericilerinin şaryolarına, altıgenin dış yüzeyine yansıtmak üzere altmışar slayt yerleştiriyoruz. Bunlarda Paris ve Türkiye’den anonim duvar yazıları görülüyor.

1974 yılında Neue Galerie’de, Gordon Matta-Clark’ın New York metrosu vagonlarındaki anonim duvar resimlerini çektiği fotoğrafları sergilemişim: bu duvar resimleri Porto Rikolu çocukların ayaklanmasının ifadesiydi.

Kamuya ait duvarlara izin almadan yapılan resimler ve yazılan yazılar sanat eleştirisi tarafından hor görülür, çünkü onların etik talepleri estetik taleplerini bastırır ve onları yok etmek, onları yapanların peşine düşmek genellikle işin kendisinden daha ilginç görünür.

Slaytlardan da görüleceği üzere Türk mercileri bu duvar yazılarının üzerini boyayla kapatırken (üzeri boyanan yazı, insanları daha da meraklandırır ve yeni yazılar yazmaya teşvik eder), Paris'te bu yazılar kumlama makineleriyle uzmanlar tarafından yok ediliyor (aynı durum Aachen için de geçerli: 1979 ilkbaharında Neue Galerie'nin girişindeki sütunlardan birinde dikkat çekici dışlara sahip devasa bir erkek başının profilden çizilmiş resmi yer alıyordu; resim birkaç gün sonra silindi; resme dair hiçbir iz kalmadı geride; resmin esrarı yokediliş biçiminde de sürüyor).

Resim, resim yapma, boyama: çocukları kendilerini resim yaparak dışavurmaları için teşvik ederiz. Yetişkin uzmanlar tarafından üretilen resim sanatı, “dışavurma” ya da “ifade etme” (parola: “yaratıcılık”) değerini elde edebilmek amacıyla müzenin sözde özgür alanını kullanır. Sınırlandırılmamış kamusal alan içerisinde resim yapmak yasaktır ve özel izne tabi olmadan önce denetlenmesi gerekir.

Avize hâlâ indirilmedi. Basın toplantısında Sarkis'in *environment*'ının yanı sıra Amerikalı foto muhabiri WEEGEE'nin 67 fotoğrafını da sergiliyoruz: Otuzlu yılların sinik fotoğraf gözetleyicisine hayranlık besleyen Sarkis istedi bunu. Zira onun fotoğraflarında çok sayıda *BLACKOUT* buldu.

BLACKOUT karartma için kullanılan bir terim: Bombardımanlarda karartma anlamında ve de bilincin kapanması anlamında kullanılıyor: Bir boksörün, bir trafik kazası mağdurunun *BLACKOUT*'u gibi.

Ama DTV sözlüğünün 1966 baskısında *BLACKOUT* maddesi altında şöyle yazıyor:

Yapay *BLACKOUT* = İyonosferdeki iyonize edilebilir maddenin 60-100 km. yükseklikte yapay yollarla artırılması sonucunda radyo dalgalarının emilişinin yapay olarak artması.

6.4.1979 – CUMA

Avize *environment*'a indiriliyor. Spot ışıkları ayarlıyoruz. Akşam olduğunda, altıgen, bir şenlik havasında ışıldıyor. Boyama çalışmasını kat kat tespit etmeye çalışıyoruz:

1. mavi - sarı - kırmızı - siyah - beyaz - kırmızı
2. sarı - kırmızı - siyah - beyaz - kırmızı - mavi
3. kırmızı - siyah - beyaz - kırmızı - mavi - sarı
4. siyah - beyaz - kırmızı - mavi - sarı - kırmızı
5. beyaz - kırmızı - mavi - sarı - kırmızı - siyah
6. kırmızı - mavi - sarı - kırmızı - siyah - beyaz

Akşam Jean-Marie Straub'un, Mallarmé'nin bir şiirinden esinlenerek çektiği *Un coup de dés* adlı filmi izliyoruz. Sarkis Straub'a hayran, onun dostu. Yaşamöyküsünü katalog içine rastgele serpiştirme fikri.

7.4.1979 – CUMARTESİ

Açılış, gizli kalmayı tercih eden iki Aachen'lı duvar ressamını anonim olmaktan çıkardı. Siyah-beyaz ve renkli posterler, duvar resimlerinin reproduksiyonlarını sunuyorlar. Projeksiyon makinesine onların çalışmalarına ait slaytları da koyuyoruz. Sarkis'in *environment*'i böylelikle yerel bir bağlam kazanıyor.

Görünüşe bakılırsa, müzenin sözde özgür alanı her tür sansürden uzak bir dışavuruma izin veriyor. Müzedeki insanlar, bu sanat mı, diye soruyorlarsa, bir düzen, bir uzlaşma ve bir sansür olduğunu da biliyorlar demektir.

“Sansür” (olası müze ziyaretçilerinin gereksinimleri ve beklentileri, sanatın desteklenmesini görev edinmiş yönetim mercilerinin baskısı) neyin desteklenmeye değer, neyin müzeye girmeye değer, yani hatırlanmaya değer olduğunu belirler.

Buna karşın *BLACKOUT*’ta, kamusal duvar ressamlığındaki zaman boyutu, çift yönlü olayın ânına indirgenmiştir: Kendini ifade eder ve kısa sürede ortadan kaldırılır.

Boyacı ustasından sonra taş ustası da gelecekteki büyük zamanlardan söz edecek, kaldı ki gravürcü de o anlardan söz ediyor.

Almancadan çeviren: Ogün Duman

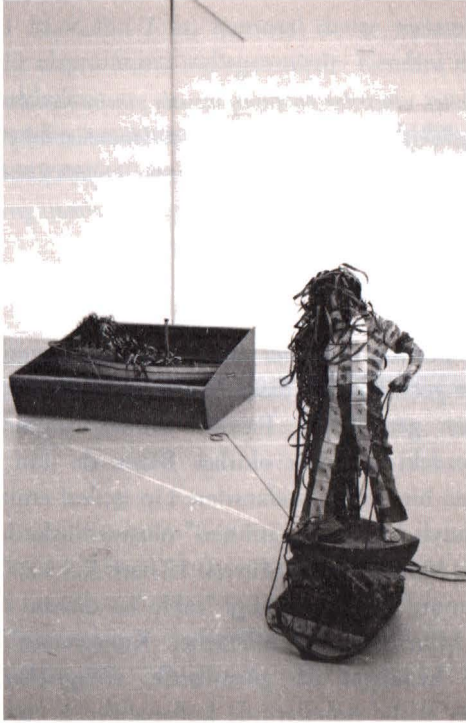
Claude Gintz

Hiçbir sanatçı, zincirden boşanmış sanatla zincire vurulmuş toplum arasındaki çelişkiyi kendi başına ortadan kaldıramaz; tek yapabileceği, zincire vurulmuş topluma zincirden boşanmış sanatla karşı çıkmaktır ve üstelik neredeyse umutsuzluğa kapılmış olması gerekir.

Theodor Adorno

Kriegsschatz..., keşfedilen, ve zafer işareti, güç göstergesi olarak gösteriş yapmak üzere ele geçirilen şey. Savaş ganimeti... Nam salmış kaptanların uzak seferlerinden getirdikleri. Bazıları bunları topluma bağışlar; bu durumda müzelerdeki hazineler olurlar. Bazen de tam tersine gizlenir, bakışlardan uzakta bir yerlere saklanırlar; Lip işçileri emin bir yere depoladıkları saat stokuyla bir “savaş ganimeti” oluşturmuşlardı.

ARC'ta (Paris Modern Sanat Müzesi) 12 harf: K.R.I.E.G.S.S.C.H.A.T.Z., Sarkis'in bir laytmotif gibi sahnelediği “tablo”lar dizisini dolaşıyor. Onları Ocak 1976'da Münster'de Westfälischer Kunstverein'deki yerleştirme için yayınlanan katalogta da görmüştük. *Kriegsschatz*'ın her harfi, – Jasper Johns'un alfabe resimlerinde kullanabileceği türden delikli kalıp harfler – Berlin Etnografya Müzesi katalogundan bir sayfanın sürekli tekrarlanan siyah-beyaz reproduksiyonu üzerine belirgin biçimde altın yaldızla bindirilmiş; sayfada görünen Aztek hançerinin sapı, sıkılmış bir yumruk. Sarkis, binlerce başka nesneyle birlikte emniyet altına alınmış olan hançeri, müzenin zenginliğinden ve aşırı titizlikle sınıflandırılıp sergilenmiş olmasından ötürü hem Güzel Sanatlar, hem de etnoloji koleksiyonuna benzeyen olağanüstü “primitif sanat” koleksiyonunda “keşfetmiş”. Kurban bıçağının sapı, kuşkusuz zalim tanrıların iradesinin günahları ödeten elini simgeliyordu; bu müzede ise savaş ganimeti, fatihlerin kupası olmuş. Sarkis



La Fin des Siècles, le Début des Siècles, 1984

[Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı]

Paris Modern Sanat Müzesi

onu sahiplenerek imgenin anlamını tersine çeviriyor. Obsidiyen yumruk, ait oldukları sosyal sınıf ya da ırk yüzünden ezilenlerin başkaldırısını simgeliyor artık; ayrıca o dönemde Federal Almanya'da hakim olan polis baskısı ortamında bir protesto gösterisi niteliğinde. Bir başka deyişle, Sarkis'in kataloğunda imleyen, tarihte kendisine mal edilmiş, ortak belleğimizde kayıtlı kimi önceki imlenenleri gizlemeyen yeni bir imlenen sergiliyor.

Define avı kavramı öteden beri simgelerle yüklüdür. Wagner için evrensel iktidar arayışının simgesiydi. Onun gözünde, sonuçta her ikisi de “mülkiyet arayışı”nın kaynağı olsa bile, Nibelungenler'in hazinesi “dünyevi iktidarın özünü” içinde barındırıyordu, daha sonraki Kutsal Kâse ise daha ruhani bir iktidarın özünü.¹ Sanat alanında, bir sanat yapıtının – fiilen başyapıtın – mülkiyeti, sahibi için prestij simgesi ve iktidar vaadidir. Sarkis daha mütevazı hazinelere el koymakla yetiniyor. Oturduğu binanın bodrum katı duvarında bir boyacının elbette o niyetle bırakmadığı izler, bir Motherwell'in fırçasından çıkma formları getiriyor akla. Geçen yüzyıl sonundan bir balıkçı heykeli, veya Almanya'da nasyonal sosyalizmin yükseldiği dönemden bir demirci heykeli. Kuşkusuz aydın sanat meraklısının gözünde herhangi bir sanatsal değer taşımaları da, bugün, endüstriyel gelişme döneminde işçi emeğinin ideolojik olarak üretilen ve yüceltilen meziyetlerini doğru biçimde temsil ediyorlar. Sömürge döneminde Gold Coast açıklarında İngiliz gemilerinin boşaltılmasında kullanılmış teknenin yerliler tarafından imal edilmiş küçük maketi de Sarkis için bir define. Bu nesnelerin hepsi bizim kendi tarihimizi oluşturan şeylerden birinin izini taşıyor. Çağımız fonunda geçmiş ortaya çıkarıyor, biçimleriyle belleğimizi harekete geçiriyorlar. Ama Sarkis'in onları sahiplenmesinden sonra, ele geçirilişlerinin öyküsünü de ayrıca anlatıyorlar. Sarkis onları çeşitli durumlarda kullandıkça, giderek kendilerini keşfedenin onları bulduğu andaki anonimlikten kurtularak bizzat onun yaratısı değilse de, zaman içinde oluşan kişisel bir simgesel yapının *izi* haline geliyorlar; yaratıcının “dublörü” Kaptan Sarkis ise onları sahiplenerek gerekli mesafenin korunmasını sağlıyor. Kuşkusuz bu,

1 J.-J. Nattiez, *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau*, Christian Bourgois, 1983, s. 31.

boyacının, yaratı ve sahiplenilme aşamasında toplumdaki işbölümüne bir karşı çıkış olarak yorumlanabilecek, ama zamanla kendi içinde Sarkis'in bir formu haline gelmiş boyacının imzasız şekilleri için olduğu kadar, Sarkis'in *Kriegsschatz/Klassenkrieg* [Savaş ganimeti/Sınıf çatışması] olarak adlandırdığı *Balıkçı* heykeli için de geçerli. Sürekli yenilenen bağlamlarda kullanıldıkça anlamları katmerleniyor.

Kaptan Sarkis kimi zaman, atölyesinde biriken bu hazineleri, ama ayrıca *mevcut imkânları*, yani el altında ne varsa (bir parça model hamuru, eski bir katran kabı, içtiği puronun izmariti) onu kullanarak son derece kendine özgü nesneler imal ediyor. Bazıları maceralı hayatının hatırlanmaya değer olaylarından birini (Güney Pasifik'te Kaptan Cook'un izinde), bazıları da garip bir karşılaşmayı (örneğin bir delinin yapıtıyla karşılaşmasını) çağrıştırıyor. Birçoğu sanatçının kendi portreleri, daha doğrusu maskları: Sarkis'in yüz hatlarından yola çıkılarak siyah boyayla yeniden biçimlendirilmiş anonim bir baş; bir kaset markası tarafından ele geçirilmiş Puccini büstüne ya da Sarkis'in bir Türk heykeltıraş dostu tarafından yirmi yıl önce yapılmış kendi büstüne gönderme niteliğinde, *walkman* takmış model hamurundan maskı. Böylece bu karakterin çevresinde yavaş yavaş, tanıdık (evcilleştirilmiş) nesneleri bir araya getiren, belleğin zaman ve mekânı katederek ağını ördüğü bir galeri oluşuyor. Bu durumda hayat işlenecek bir *madene* dönüşüyor. Sarkis'in kazdığı damarda, sanki Bertolt Brecht'in deyişiyle “ne imgeler,... ne keşifler, ne de icatlar, yasanın koruması altında değilmiş”² gibi. Mülkiyet ilişkileri, yapıtların henüz tam olarak *meta niteliği* kazanmadığı Shakespeare dönemindeki gibi, *kaos* durumuna geri dönüyor. Sarkis'in yapıtında *fantastik* bir yan var, bu “yüzyıllar sonu/yüzyıllar başı”nda, aynı zamanda belki hakikati de barındıran bir yan.

Tiyatro sanatıyla ilgili olarak *tarihselleştirme* mefhumunu ilk formüle döken kişi Brecht'ti kuşkusuz. Daha sonra çağdaş görsel sanatlar alanında en ilginç gelişmelerden bazılarını kaynaklık eden bu mefhumu göre her insani süreç, dolayısıyla sanatsal süreç, tarihsel niteliği tarafından belirlenir: “belirli

2 Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1972, s. 558.

bir döneme bağlıdır, bir kerelik ve bir süreliktir.”³ Örneğin Daniel Buren 1970’te Guggenheim’da çizgili bez şeritlerini orta boşluğu boydan boya kaplayacak şekilde sergilerken, minimalizmin düşmüş olduğu şeyleştirme durumuyla tanımlanan belirli bir tarihsel/sanatsal duruma müdahale ediyordu. Diğer katılımcılar gibi işini mekânın mimarisinin dayattığı koşullara tabi kılmayı reddederek bu şeyleştirmeye işaret ediyordu, ama bir yandan da müdahalesi, ancak ortaya çıktığı koşullarda bir anlam taşıyordu. Marcel Broodthaers’ın yerleştirmelerinin çoğu için de aynı şey geçerliydi (son Documenta’da Dekor’un yeniden oluşturulması denemesinin ne kadar yapay olabileceğini gördük). Michael Asher’in işleri de, sırf müdahalelerine olaysal bir nitelik vererek de olsa, tarihsel süreci hesaba katıyor. Sarkis’in birçok yerleştirmesi de aynı şekilde belirli bir duruma cevap veriyordu. Örneğin boyacının imzasız şeklini 1979’da Aix-la Chapelle’de bir müze salonunun özentili rokoko dekoruna yerleştirmişti; bu sırada sokaklarda politik duvar yazıları yasaktı (günümüzde bu kendiliğinden başkaldırı ifadesi de şeyleşti; artık ticari galerilerde ve müzelerde baş köşeyi işgal ediyor). Nasıl ki içinde politikayla tarihin fırtına tarafından bir adaya fırlatıldığı *The Tempest* [Fırtına], Shakespeare’in tiyatroya vedaı idiyse, 1980’de Sonabend’te *The Drama of the Tempest* de Sarkis’in boş bir arenaya dönüşmüş Mazarine Sokağı’na vedaıydı.

Şeyleşme ve kaçınılmaz gibi görünen metalaşma eğilimiyle mücadele eden görsel sanatların *tarihselleştirilmesinin* bedeli, – yaratıldıktan sonra tekrar yorumlanabilen bir tiyatro oyununun ya da müzik yapıtının tersine – geçici olmaları, gelecekte ancak pek az sayıda uzmanın ulaşabileceği fotoğraflardan oluşan bir belge ve bir açıklama dışında tekrar üretilememeleridir. Bu önerme, ancak bundan böyle kuşkulu görünen bir varsayıma, tarihin ani bir ivme kazanacağı, toplumun yakın tarihte kökten bir değişim geçireceği ve böylece, değişimden önceki, ortaya çıktıkları dönemin düzenine tabi olmayı baştan kabul eden ifade biçimlerini geçersiz kılacağı varsayımına dayandığı takdirde kabul edilebilir görünüyordu... Bu tür bir *tarihselleşmenin* artık fiilî koşullara pek uygun görünmediği,

3 A.g.e., s. 336.

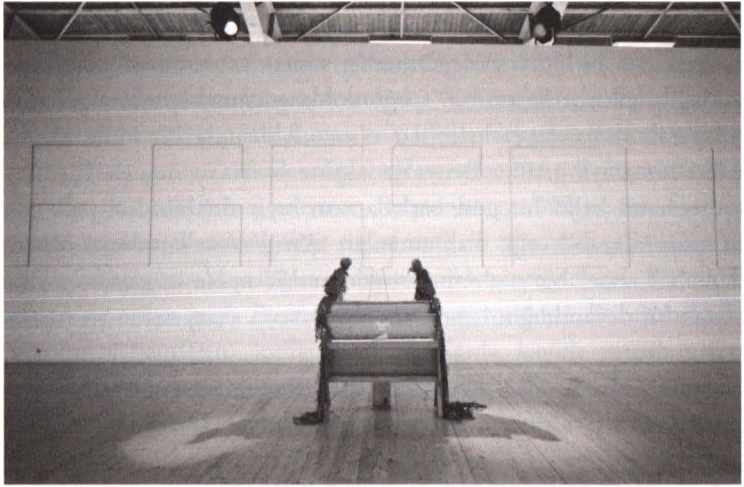
öte yandan şu anda yeniden yerleştirilmeye çalışılan, yalıtılmış ve özerk sanat yapıtı kavramı henüz inanılabilirlik kazanmadığı ölçüde, Sarkis'in yerleştirmeyi, yapısı aracılığıyla, bir kerelik müdahale ve yalıtılmış ve özerk sanat yapıtı mefhumlarını aşarak ilginç bir açılım öneriyor.

Sarkis'in ARC'taki yerleştirmesinde teyp bantları Ariadne'nin ipliği misali dolanıyor. Bu bantlarda yirmi dört saatlik "modernist" müzik, Wagner'in ve üç Viyanalı'nın, Schoenberg, Berg ve Webern'in yapıtları kayıtlı: Wagner'den *Dörtleme*; Schoenberg'den *Gurrelieder*, *Pierrot Lunaire* ve *Musa ve Harun*; Berg'den *Wozzeck* ve *Lulu*; Webern'den *Şarkılar*. Sarkis bu müziği dinlediğinde bir paradokstan çok etkilenmiş gibi: Yahudi müzisyen Schoenberg'in yapıtının, modernliği bağlamında, Yahudi düşmanı besteci Wagner'den kaynaklanmış olması. Schoenberg, Wagner'in aşamadığı tonalitenin sınırlarını, öncülünün yapıtlarındaki aşırı romantizmden arındırmak ve müziği maddeselliğine kavuşturmak suretiyle aştı. İlk adımları *Gurrelieder*'de atılan geçiş *Pierrot Lunaire*'de gerçekleşti. Bununla birlikte, Sarkis'in teyp bantlarını kullanışıyla bantlarda kayıtlı müzik arasında doğrudan bağlantı kurmak şart değil; bu müzik daha ziyade yaşantısının, çalışmasının fon müziği ve belki yerleştirmesinin esin kaynaklarından biri olmuş. Ancak bantların oynadığı rol, içerdikleri ses potansiyelleri hesaba katılmadan, sadece plastik niteliklerinden kaynaklanıyor. Elbette Sarkis'in, onun da bir belleği olduğu için benimsediği, ama özellikle *nitelsiz* olduğu için malzeme olarak yararlandığı, zaman zaman kullanmaktan hoşlandığı su gibi, sabitleştirilemediği için tercih ettiği bir malzeme.

Aurasal sanat yapıtında olduğu gibi parçalar bütüne kesintisiz biçimde bağlanmasa da birbirlerine ekleniyorlar. Bazı malzemeler bir dizi başkalaşım geçiriyor: Tuğlalar kâh kaide oluyor, kâh (bir Selçuklu heykelinden esinlenmiş) kendi başına bir form, kâh basit bir nesne (saf maddesellik diyebiliriz). Teyp bantlarından yapılmış toplar bazen doğrusal bir düzende (Sarkis'in adının oturduğu kaide), bazen dizi düzeninde (üç çarpı üç), bazen de figür oluşturuyorlar. *Sarkis'in Siyah Boya Maski*'yle *Colima Oyuncusunun Perukası*'nın, tual üzerine katranla çizilmiş isimsiz formun iki kemerinin altında sunulmaları arasında adeta uyumsuz bir ilişki (disonans ilişkisi) kuruluyor. Sahipsiz şekil motifi daha sonra yatay olarak, Davud'un

altı köşeli yıldızı ve İsa'nın haçıyla yüzleşmek için çıkıyor karşımıza. Bu yaklaşımı sürdürüp *kemerin* [arc] iki ucundan birini “açılış” (“haberci”) olarak görmek mümkün: daha önceki bir sergiyi noktalamış olan bir Maya heykelinin bulunduğu, teyp bantlarının dinlenirmiş ya da beklemedeymiş gibi suyun üstünde yüzdüğü bölüm. Öteki uçta, bir “K” patlamasının ortasında bantların akışının bir hamleyle kısa devre yaptığı sahne de “final” olarak görülebilir. Kuşkusuz, benzetmeyi fazla ileri götürmek tehlikeli olur. Bununla birlikte, yerleştirmenin tamamı bir dizi “tablo” ya da “sahne” gibi çıkıyor karşımıza. Çoğunlukla geçmiş bir eylemin hatırasını vurgulayarak canlandıran kalıntılar olmanın dışında bir iddia taşımayan nesneleri bir araya getiren Beuys'un aksine Sarkis'in nesneleri, yapısı bir bestenin, hatta belki bir gün başkalarının seyir defterinden yola çıkarak tekrar yorumlayabileceği, kahramanları *Kriegsschatz*'lar olan, salt form çeşitlemeleri sessel bir malzemeye eşdeğer bir opera *alegorisinin* yapısını hatırlatan bir devamlılığın içinde yer alıyor.

Fransızcadan çeviren: Roza Hakmen



*Trio avec Piano Kriegsschatz, Viola d'Amour, Flûte de Guatemala
devant le Décor des trois expositions de Sarkis au Centre d'Art Contemporain*

[Trio: Kriegsschatz Piyanosu, Guatemala Flütü ve Aşk Violası
Sarkis'in Çağdaş Sanat Merkezi'ndeki Üç Sergisinin Dekorü Önünde]
Cenevre Çağdaş Sanat Merkezi, 1985

Adrian Harding

Varlığın dikkatinin yankısının biriktiği yer olan duvarlar geçmiş zamandaysa, mekân hangi ölçüde şimdiki zamandadır? İster mimari olsun (galeri/bina), ister kültürel (galeri/*misterium*) ya da duygusal olsun (galeri/açılıp genişleme), sistemlerin fiziksel ve zihinsel iktidarı önünde, biçimlerin dayanıksızlığı karşısında, insan – yani ben ve yeniden değerlendirmek için elimden geleni yaptığım çalışma – kavramsal yapıları birbirine karıştırmak için bu tür metaforik ifadelere başvurur. Güçlü sanat karşısında kavramlar yaklaşımların kare kökü gibidir; çünkü sanat daima çelişiktir, o zamana dek varolmamış varoluşsal mekânlara sığınır. Sarkis'in çalışması hep bu varolmayan mekânlar boyunca ilerledi; kimi zaman, örneğin *BLACKOUT* dizisinde, ölçülmüş ve kopya edilmiş çalışma mekânını, duvara yansıtılan yaşanmamışa doğru iterek. En sıradan şey, yani yaşanmış mekânın sınırları, imgeselliğin kutsal mekânını biçimiyle istila eder: Yaşanmış olan kurmacaya dönüşür, ama biz tersi bir dönüşüme, bir kurmacanın bizim algı alanımız üzerine/içine dahil edilmesine alışkınsınız. Çalışmanın anlaşılması, okunması ve izleyicinin de parçası olduğu bir sisteme dahil edilmesi, bu çalışmanın (biçim), izleyicinin bilincinin bu biçimi geçmişe doğru, yaşanmamışa doğru itebilme yöntemi üzerinde güç kazanmasına yol açar. Bununla birlikte, kişi kendini bu şekilde geçmişe doğru itemeyeceğinden, biçimlerin tanımladığı mekân – yeni mekân – bir zamansallık kazanır, “donmuş zaman” (klasik çalışma) ile “akışkan zaman” (klasik yaşantı) arasındaki ilişki için tamamen altüst edici olan bir gelecek zamana sahip çıkar. Böylece mekânın şimdiki zamanı bizi büyüler, çünkü bu şimdiki zaman tam da o âna dek yalnızca bizim olduğuna inandığımız varolmayan bir gelecek zamanı istila etmekle tehdit eder.

“Varlık” sözcüğünün anlam belirsizliğinde, yukarıdaki sorunun ne kadar yetersiz olduğu görülür; soru yaşayan şeyler arasında sorulması

gerekirken, o bir kataloğun içinde hapis kalmıştır. Ve burada Sarkis'in çalışmasına biraz daha yaklaşabiliriz, çünkü o gerçekten de yaşanan mekânın dramaturgudur. "Belleğim vatanımdır" demişti; ama onun çalışması bir özyaşamöyküsünün imge ve nesnelerini özel ve özerk bir geçmişin içinde aramaya kalkmaz. Bellek, boyutlarını ölçtüğümüz, kendimizle kaldığımız, kendimizi yalnız, sevilen, görülen ya da terk edilmiş bulduğumuz anda bir yerin kimliği olabilir. Aslında mekân daima bir yaşamın geçişini sembolize eder; biz ise, tıpkı bir yılanın derisini bırakması gibi, terekemizi sürekli fırlatıp atarız, ve bu tereke, içinde yaşadığımız koşullardır. Bu durumların üstesinden gelmek, tutkunun en aza indiği anda bile, belleksiz-mekân'ın hatırlayan-yaşam'a (Kaptan Sarkis) dönüşümü için gerekli yöntemi oluşturabilir: Örneğin, Paris'teki ARC'ın aynalarla bölünmüş mekânı ya da *Çin Sehпасının Kırmızı Mekânında Yüzen KRIEGSSCHATZ*'in harfleri geliyor aklıma. Belleğimizden kaçmayı en fazla başaran şey, yani bizi çevreleyen, bizi kısıtlayan yer, böylelikle kendi varlığının bu fiziksel geçişi için çalışmanın tanıklık ettiği arzu tarafından geri alınmış olur. "Ganimetler"i bunlar olan "savaş", unutma ile geçici yaşamımız arasındaki, – bu durumların dramatik terimlerini kullanacak olursak – gelecekteki mekânlar ile yaşanmış mekânlar arasındaki ebediyen kaybetmeye mahkûm olduğumuz savaştır. Unutma mekanizmaları içinde mevcut durumların kaçınılmaz geçişini fark etmediğimizde, bu "savaş" kaybedilir; "hazine" unutuşa, yani ötekinin zaferine gömülür. Bir galeride ilk yaptığımız şeyin meraklı gözlerle mekâna girmek olması gibi, Sarkis'in çalışmaları da hatırlama arzularını bayrak gibi sallayarak belleksiz-mekân'a yaklaşmanın heyecanını taşırlar. Bu dramatik sadelik kimi zaman biçimlerle – yatay, dikey okuma, parçaların dinamiğini mekâna yansıtma – kimi zaman başlıklarla – örneğin, *bir delinin yarattığı biçim ile benim tarafımdan yaratılan bir diğer biçim arasındaki konuşma* – ifade edilir. Dolayısıyla, "belleğim vatanımdır", bir yöntemin analizi değil, yöntemin ta kendisi, duyarlı ve yaşayan biçimi olur: Sarkis'in çalışmasına bakıldığında, parçaların birbirlerine gösterdikleri dikkat, izleyicinin dikkatiyle canlanıp ikiye katlandığı zaman, bu parçaların bütün biçimleri tehdit eden unutmaya karşı durmak istedikleri görülür. Mekân

ölçülmüştür, üstlenilmiştir, yaşanmıştır, varoluş alanı haline gelmiştir: Mekân nihayet bir belleği taşıyabilir. Ve bütün bunların metafizikle hiçbir ilgisi yoktur.

Bunca söz harcadıktan sonra, bu bile belki az gelecektir. Gerçekten de Sarkis'in çalışması kimi zaman yaşayan bir varlık niteliğindedir: Eşit taraflı mekânın içinde olmak, varlığının geçişini ölümcül/biçimsel yetenekleri aracılığıyla yaşamak, gelecekteki yokluğuna katlanmak ve ötekinin aktif varlığını arzulamak; bunlar sanatsal bir çalışmanın *a priori* özellikleri değildir. Sanatçının içsel yaşamını, bu çalışmalar aracılığıyla, dışsal ve kamusal mekân içinde hangi noktada yönettiği, yaşadığı görülür. Sarkis'in parçaları dinlediler, baktılar; ve sanatçının varoluş biçimini ifade eden şey onların *sahneye girişleridir*: Mekân üzerinde güç sahibi olma, yaşayanın unutulmaya direnme arzusunu göstermek için sahip olduğu tek imkândır. Öncelikle, her parça olup bitene dikkat eder, zira olup biteni anlamaktadır; Sarkis'te, manyetik bant bu bilginin izidir. Bu giriş, bir burjuva salonunda bir hayaletin belirişi gibi bizi yakalamalıdır, çünkü bizim içinde bulunduğumuz mekân ile hayaletin istila ettiği alan arasında fiziksel olarak hissedilen bir yakınlık vardır: Bu varlık bize dokunabilir, tenimize değebilir, dosdoğru gözümüzün içine bakabilir. Kısacası onun tarihi, hikâyesi bizimkilerle kesişir. İki çalışma ögesinin – birbirini seven bir erkek ve bir kız kardeş gibi – korunaklı bir duyarlık alanı oluşturması, mekânın yaşanmışlığını kazanmaları, bu mekânı kendilerinin kılmaları için yeterlidir. Bunlar zamanın akışından önce olup biter; duvardan geçildiğinin farkına varmadan önce, özellikle bizler – bana eşlik eden görünmez kabilem – bu varlıkları sahte geçmişe doğru, yani uçsuz bucaksız dekordan başka bir şey olmayan sistemlerin dramatiklikten kurtulmuş mekânına doğru itme arzumuzu gerçekleştiremeden olup biter. “Belleğim vatanımdır”, demek ki, yaşayan tek bir vücudun, soluk alan tek bir biçimin yüceltilmesinin adıdır *KRIEGSSCHATZ*, ve esinlenmenin, kimlik edinmenin adıdır Kaptan Sarkis.

Yok olan yapıtlarla varolan yapıtlar arasındaki, davet edilenlerle davet edenler arasındaki büyük dayanışmanın altını çizmek gerekir. Bu çalışmanın gövdesi, hiçbir şekilde gecikmiş bir simgeciliğin dört bir yana yayılan ağı değildir. Parçaların dolaşımı ile katedilen tarihsel ya da algısal alan arasındaki

her karşılaşmada gerçekleşen şey iktidarın ele geçirilmesi ve yerine bir başka tarihin yerleşmesidir. Bu gövdenin yolculuğuyla kesintiye uğrayan politik malzeme birkaç yıldan beri değişti: *BLACKOUT* döneminde, 19. yüzyıl bronz balıkçısının ortaya çıktığı dönemde – ve onların arkadan, siluet halinde oluşturmaya başladıkları biçimsel dram. Reddin ve unutmamanın dev kütlesi; ister 1974 yılında Türk kuvvetlerinin Kıbrıs'ta işgal ettiği ve dışlama bölgesi olmuş topraklar görünümü altında belirsin, ister boyacının bodrum duvarında bıraktığı izler etrafında belirsin, bu kütle kendini hem geçmişte kalmış ve büyülenmiş (duvara çivilenmiş), hem de kaçınılmaz ve kuvvetli (duvarı işgal eden) bir biçime indirgenmiş buluyordu. İktidar sistemi ile bundan kaçan biçimler yapma arzusu arasındaki yapay denge, basitçe bir yer gibi, bir dram (Yunanca 'dran' = yapmak) sahnesi gibi kendini gösterir. Beden iktidara karşı durur: izleyici duvara karşı durur: yer boşluğa karşı durur. ("Yerler", zaten, olası yerlerin adından oluşan sonraki bir çalışmanın konusu olacaktır, örneğin "Toplantı Yerleri", her türlü gerçek yerden bağımsız varolan adlar.) Yer her türlü anlam ifade etme arzusunun önkoşulu haline gelir. Bu o kadar açıktır ki, farkına varılmaz: *BLACKOUT* parçalarında camın aydınlığı vardır, ışığın karşısında görünmez kalırlar. O anda sadelik vicdani bir ilke gibi ortaya çıkar: Olup biten her şeyin sınırı vardır, bu sınırlarda gerçekliğin doğmasına imkân tanıyan dönüşümler meydana gelebilir. *BLACKOUT*'lara zaman zaman eklenen askeri kamuflaj parçaları gerçeğin bu doğumunu sarmalayan zardır.

Beden doğdu, iktidar geri püskürtüldü. İşte o anda çalışmanın yaşanmışlığı, kendi kabilesinin – kabile olsa da olmasa da – tüm hikâyesini bir şaman gibi üzerine çeker. Arzunun geçirdiği bu değişikliklere *KRIEGSSCHATZ* denir: Bu, Sarkis'in "Ariel"idir. *KRIEGSSCHATZ* karşısında, – ister Batı'nın egemen kültürleri olsun, ister romantik tarihyazımı ya da sanayi toplumunun değerler hiyerarşisi – iktidar sistemleri hiçliğe indirgenir. Enkazlar arasından kurtulan kültür, yani savaş ganimeti, her şeyden önce bir eylem yeri olarak, arzulanan varlığa yeniden ulaşmak için bir beden olarak işe yarar. "Hiçliğe indirgenmiş olanlar", ama didaktik bir düzlemde değil – bu cümlelerin bir anlamı yoktur –, ama onların yanında veya karşısında mücadele eden nesnelerin kaydı olarak

yerlerine başkaları geçer, tıpkı müzikal bir tonun yerine bir başkasının geçmesi gibi: İlk orkestra şefini düşünüyorum, *Dekorun Heykelleri*’ndeki, üzerinde yenebilir bir K harfinin okunduğu bir tepsi sunan zenci heykeltici. *Demirci*’nin, *Balıkçı*’nın, *Edinburgh Şövalyesi*’nin kardeşi olan bu küçük parça, kaplanı tuzağa düşüren keçi rolü oynamaktadır, şu farkla ki, Sarkis’in kaplanı – doğan bellek – tuzak yemini sever, öyle ki bu yemi kendi hikâyesine ebediyen dahil eder. *KRIEGSSCHATZ*’ın gösterildiği salonlarda, mekânlarda, birbirlerine ümit ve cömertlik dolu çığlıklar ve bakışlar fırlatan parçalar arasındaki bu sevgi, şaşırtıcı bir kesinlikteki şekilsel ve somut yollarla ifade edilir: Mekânsal ilişkilerin biçimi zamanın akışını buyurur. “*Balıkçı’nın yük asansöründeki yolculuğu*”, yalnızca biçimsel yöntemlerinin kesinliği sayesinde – *Balıkçı* sizinle birlikte yukarı çıkar, ışığı sizi içine alır, sizi özgürleştirir – izleyicinin basit hareketini ve basit bakışını şiddetlendirerek bu bütünleşmeyi gerçekleştirir. Bu şiddetlendirme, çalışmanın bizzat kendisi ve izleyicisi karşısındaki son derece saygıdeğer bir jestidir: Çalışma ve izleyici, gördüğümüz gibi, eşit düzlemdeyler. *Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı*, bir belleğin sahneye girişini sağlayabilecek tek şey olan yaşanmış olanın bu şiddetlenmesini ve dramın bu kesinliğini temsil ediyordu: Mekân/hikâye’nin başında, manyetik bantın görüldüğü yarı saydam ekran, aynalar halinde kesilmiş biçimi, kültürel bir tarihin enkazları – Gold Coast gemisi, Kolomb-öncesi heykeltici, 19. yüzyıldan bronz balıkçı – ile bunların oluşturmaya başladıkları biçimsel dram arasındaki uyumsuzluk; her nesne, Schoenberg’in, Berg’in ya da Webern’in bandının her santimi, bir başkasının bakışını, arzusunu peşinden sürükler ve kendi geleceğine duyduğu aşkı onun önüne yansıtır. Su ve ayna, ışık ve boşluk, bu nesneler için duygusal durumları, bilgi kipleriydi, “polis” sistemleri, ortak yaşam sistemleriydi. Kültür, kesin bir dikkati ve kesin bir varoluşu gerektiren belirgin ve kesin durumlardan yola çıkarak yeniden yapılır. Sarkis yeşilin yanına kırmızı koyduğunda, duvarın üzerindeki uzama bakan Lombok maskının yalnızca gözünü boyadığında, demirci yönünü 45 derece değiştirdiğinde, tüm bunlar belleğin, yaşanmış bölgenin – *BLACKOUT*’un sınır çizgisi kadar kesin olan – sınırlarının yer değiştirmesidir. Bunun da metafizikle hiçbir ilgisi yoktur.

Demek ki kültür her an ortaya çıkan durumun imgesidir, bu, parçaların kendi geçmişlerine dönük eylemleri tarafından derinden belirlenmiş imgedir. Kültür sanatçı tarafından her an yeniden yapılmak zorundadır, kültür, sanatçının üzerinde yürüyebileceği önceden kazanılmış bir alan oluşturmaz. Kaptan Sarkis ancak durumun bizzat kendisini inşa ettiğinde kendi evinde olabilir. Çalışma sürekli bir sürgün dönüşüdür; tabii eğer her seferinde söz konusu varlıklar, her türlü geri dönüş fikrinin gelecekte bir saçmalık olacağı bir alan inşa etmeye başlamış değillerse... Sarkis kendi kültürünü bir yerden başka bir yere sırtında taşıdığını söyler; unutmamanın ve belleğin toprakları arasındaki bu uzun yolculukta altüst edici olan şey, sürgün olunan mekânın, ölümün izlerinin musallat olduğu mekânın sığınağa dönüşmesidir. Parçalara bakılır, bakışlar parçaları izler, onların da birbirlerine baktıkları fark edilir, birbirleriyle bağlantılı olarak orada bulundukları fark edilir. Parçalar kendi aralarında, yalnızca biçimi görülen sessiz bir hikâye anlatırlar; bu hikâye bizi oluşturan, bizi biçimlendiren sessizliğin içinde iştilir. Bu hikâyelerin en inceliklisi yaşanmış olanın yolundan sapmasıdır. Sarkis, çalışmanın kendi sessizliğini bulması gerektiğini söyler. Ben de şunu ekliyorum ki: Bu sessizlik, bir kez hissedildiğinde, mekândaki yaşanmışın yapılarını işgal eder, bir hikâye bir diğerrinin yolunu değiştirir. Le Havre'daki Renault fabrikasının parçaları, yaklaşık iki metre yükseklikte manyetik banttan iki figür, baskı atölyesine götüren köprüler üzerine konulmuş, bu atölyelerin gürültüsünü kaydetmişlerdi ve bu gürültüyü içlerinde taşıyorlardı, sanki bir kefarete gibi. Parçalar iletişim kurmaya, ötekine karşı vicdan gösterisinde bulunmaya o kadar çok ihtiyaç duyarlar ki – Şövalye kendi paslanmış nesnelere tapar – tamamen özel bir duygusal karakter edinirler. Onların, diğerrlerinden ayrı duran kendi yaşamları vardır; bedenlerinin kapladığı mekânı düzenleyerek bir aciliyet duygusu yayarlar. En ufak şey bile onların yaşamını etkiler, sanki mekânın tüm yayılımına bir alarm sistemi bağlanmış gibidir. Sessizlik de bir bekleyiştir. Biçimlerle desteklenen bu gerilim parçaların hikâyesine kadar uzanır: *Demirci*'nin yüzündeki Sarkis'in maskı, yapıtları ayıran tüm hikâyeyi bir keman yayı gibi kopma noktasına varacak kadar gerer. 1984'te Berlin'de yaptığı çalışma bu aciliyet belleğinin bir yapıtıdır: Büyük *Lulu*, kendisinin ve yol arkadaşlarının yaşamış olduğu

düşü – Webern’in müziğinde kılık değiştirmiş olan düş – parçalamakla tehdit eden unutmamanın tüm yıkıcı enerjisini kendi görkemli bedeni üzerine çeker. Bir arzu biçim bulmak istediğinde, ama benzerlerinin seveceği bir biçim bulmak istediğinde – çünkü kendini onlar kadar ölümlü kabul eder – olup biten şey, işte bu sınırdır, Kaptan Sarkis’in her bir ögesinin aşması gereken sınır. Kendi gerçek yaşamımıza, ve geleceğimizi yüzüstü bırakmak için bir eylemden, bir kelimeden başka bir şey beklemeyen olası belleklerin, jestlerin, açılıp saçılmaların emanetçileri gibi çevremizde bulunan başkalarına kendimizi verdiğimiz her seferinde, olduğumuzu zannettiğimiz kişi Kaptan Sarkis’tir.

Cenevre’deki çalışma bizi, başta (yalandan) sorduğum soruya götürür: Duvarlar ve mekân, Sarkis’te, asla duvar ve mekândan başka bir şey olmadıkları gibi, asla duvar ve mekân da değildirler. Daha ziyade onlar tarihi olmayan biçimlerdi, şimdi bir Yer’dirler. Sarkis’in çalışmaları şimdiki zamanı ziyaret eder, bizim çok aşına olduğumuz hiçliğin o büyük yüzeylerinden ortaya çıkarlar. Duvardan kurtulan biçim adım adım geleceğe doğru giderse, bulunduğumuz mekânın merkezi neye dönüşür? Yine de, geleceğe bunca odaklanmış böyle bir söylemin mekânla bir tiyatro grubu gibi oynayan biçimlere eşlik etme iddiası – şanslı durum – ne anlama gelir? Zira onlar oradadırlar, bu bakışlar, bu ganimetler, bu topraklar oradadırlar: İstenirse bu mekân dramaturgisinin bir geometrisi çizilebilir. Tarihi bu parçalarla anlatılan insan ardında asla kendi anatomisini bırakmaz; tıpkı ganimetin savaşı aşması gibi, bu anatomiye aşmaktan başka bir şey yapamaz. Sarkis aşmak için yolundan sapar, parçaları kendi geçmişlerini aşındırır; bu parçalar öyle davranır ki önceden katedilmiş yol sanki katedilecek yolu işaret eder. Kimlik, kendi ötekisinden sökülüp alınmıştır. Bir gün, Ruysdael’in alaca karanlık bir manzarası önünde Sarkis’le birlikteydim. Birkaç küçük beyaz leke, küçücük bir kırmızı gömlek ve – yanlış hatırlamıyorsam – bir tutam mavi gökyüzü dışında, tabloda tek gördüğüm şey, ağır akan iç karartıcı bir nehrin üzerine çöken gölgeler ve karanlıktı. “Bu, beyaza yazılmış bir ilahi,” dedi bana.

Sekizinci yüzyılda Japon sarayında şairler “buhuru dinlemek” denen bir gelenek icat etmişlerdi: Önlerinde yanan her buhura bir ad veriyorlardı, bu ad, imasının güzelliğiyle, herhangi bir efsaneyi ya da tarihsel olayı hatırlatırdı. Zamanın akışı ne sinestetik ne de platonik olan tutkusal bir denklik ölçüsüne tabiydi: Tarih, bir dumanın kışkırttığı düşe dönüşüyordu. Herodot’un peşinden giden Amerikalı şair Charles Olson’a göre tarih bir sözdü – *istorin*; “[söz] keşif edimini herkesin kendi başına gerçekleştirmesini sağlıyordu, bu da *traum*’u yeniden doğuruyordu: En azından bir yerde durum avcun içine alınarak davranılır, hedef (örneğin teyp bantı) olup bitenin ne olduğu hakkında bildiklerimizle kıyaslandığında bir yalandır, düştür”. Düş yalnızca bilincin tarihe verdiği biçim değildir: Tarih gerçeği ele geçirme edimi olduğundan, düş ve tarih *traum*’un bu restorasyonu içinde türdeşleşir. Olson’a göre, “bu durumun şiirselliği henüz keşfedilmedi”; Sarkis’e göre her çalışma tarihin *traum*’unu yeniden doğurur.

Düş, çalışmanın yaşadığıdır ve ardından düşü yaşayandır. Bu art arda gelmenin oluşabilmesi için bir ölçü gerekir, Sarkis bu ölçüyü sessizlik ile biçim arasındaki ve bunların ötekisi olan müzik ile mekân arasındaki dramatik ilişkide bulur. *Trio* dinlenir, sessizlik duyulur. Düş gören kimdir, sessizce, klavyenin üzerine konan bir taş, bir anıt gibi, grup halinde kuşlarla sunulan Schoenberg ile Hauer’in müzikleri arasında piyanoya bakan ben mi, yoksa piyanoyu çevreleyen bellek dekoru tarafından tam anlamıyla mevcut kılınmış, onu kendi geleceğine doğru fırlatan piyanonun kendisi mi? Bir tereddüt vardır, durum bir süreliğine boyun eğer. Bu tereddüt ya da bekleyiş, düşün ölçüsünü veren şeydir, dolayısıyla, biçimin kendi tarihini ele geçirmesini, onu avcunun içine almasını sağlayan şeydir. Bu bekleyişin yarattığı zihinsel mekân da *Aşk violası*’nın avcundadır; bir başka art arda gelmenin “*locus*”u, bu da görüngüsel geçmişin mekânından, miadını doldurmuş düş biçimlerinin yayıldığı duvardan kısmen ayrılır. Her parçanın – her karakterin – rolü, ilk başta bizim “nesnel” bakışımızı reddetmektir, bu da ondan *istorin* gücünü çekip alır: *Aşk violası*’nın açısı, *Flüt*’ün yüksekliği ve *Piyano* üzerinde şeritlerin varlığı bu redde

tanıklık ederler – belirtmek gerekir ki red, mekânın eklemlemeleriyle gerçekleşir, red, şarkı söylemenin bir tarzıdır. Demek ki *Trio*’nun her bir çalgıcısı kendi geçmişine (partisyonuna) ve şimdiki zamanına (izleyicisi) eşzamanlı olarak karşı durur: Mekân tamamen büyülenmiştir, izleyici olarak arzumuz, doğmakta olan bir duruma doğru yön değiştirmiş olan nesnelerin bu direnişi tarafından baştan çıkarılmıştır. Tıpkı parçalar gibi biz de “kendimizin dışındayız”: Bu ölçüye tabi olan mekân yaşanmış olur.

Tereddüt, bekleyiş, direniş, yolundan sapma; bunlar yaşanmış olanın içinde kendini bir seviyeye taşıma tarzlarıdır. Bu *Trio*’nun içinde müzik – ki Sarkis’e göre uzun süreden beri kültürel bir belleğin (yaşayan) bedenidir – her bir karakteri açıkça ele geçirir. Yer müzik tarafından inşa edilmiştir ve müzik parçaların yarattığı dramatik anlar arasında *çağrışım yoluyla kurulan* ilişkiler içinde kendini gösterir (bu terimi Baudelaire, Wagner eleştirisinde ortaya atmıştır; bu terimin *Trio*’daki zihinsel bölge ile plastik bölge arasındaki ilişkiyi açıklamasını çok doğru buluyorum). Aslında Sarkis’in çalışmasında hiçbir şey eksik değildir: Ne simge vardır, ne de görünmez kavramsal yapı iskelesi. Fiziksel mekânın içinde olup biten ile zihinsel anlatı arasında olup bitenin ilişkisi, dizisel müzikteki ilişkiler kadar kesin olay yapıları üzerinde temellenmiştir: Buna inanmak yeterlidir. *Flüt*’ün mekânı ölçtüğü görüldüğünde, buna inanmak için *Flüt*’ün ölçmesine izin vermek gerekir; *Aşk violası*’nın çalışmanın belleği ile şimdiki zamanı arasında tereddüt ettiğini gördüğümüzde, onun tereddütünü izlemek gerekir; *Piyano*’nun – biri ondan kaçan – iki müzik arasında derin bir sessizlik içinde düşüncelere daldığı görüldüğünde, müzik denen *hareket halindeki bu anlatı biçimi*’nin bizi akort etmesine izin verilir. *Trio*, yüklü mevcudiyet biçimleri aracılığıyla plastik mekânın keşfidir. Dolayısıyla, kendisi kadar tarih, arzu, nüfuz içeren insani bir yaşanmışın analogisi haline gelir: Bir alegori değil, bizim görüngüsel varlığımızın bir tür boşalımını gerçekleştiren – sözcüğün teatral anlamında – bir gizemdir. *Piyano* Strasbourg’daki bir eczane vitrininde sergilendiğinde, sanki çevredeki tüm mekân onun sessizliği üzerinde patlıyor gibidir: Taş tuşların üzerine bastığında – basmış olduğunda –, tüm bir durum soyunup dökünür. *Trio*, tıpkı bizim gibi, boşluğu kayıp

bir anlamla, olası bir geleceğin hayal edilmiş izleriyle yükleyerek, bu boşluğa eklemlenir.

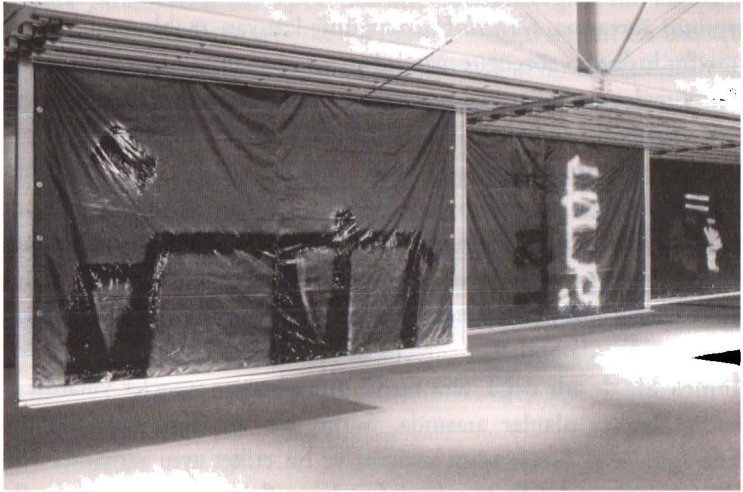
Her şey sessizlikte olup biter. Müzikten çok söz ettim, ve buna rağmen bir şey duyulmaz. Çünkü müzik bu parçaların kendi aralarında konuştukları dil için bir addır, bu onların iletişim kurma tarzıdır. Guatemala Stradivarius'tan epey uzaktır, Schoenberg'in on iki tonunu pek bilmez. Yine de, burada herkes, *Traum*'u – düşü – yeni bir düş içinde yeniden doğuran bu katılımcı dil aracılığıyla, kendini bu tarihsel dilsizlikten – kültürel önyargıların da dilsizliği – kurtulmuş bulur.

Fransızcadan çeviren: Işık Ergüden

Walter Grasskamp

Hücresinin duvarına *Özgürlük* sözcüğünü kazıyan mahkumun ve bunun üzerine bu kıskırtıcı sözcüğün üzerini sıvayla kapatması için hapisane idaresinin görevlendirdiği sıvacının öyküsü çeşitli biçimlerde anlatılagelmiştir. Elbette sözcüğün üzerine sürülen sıva kuruduktan sonra harflerin daha da belirgin biçimde ortaya çıktığı görülür; ancak bu nedenle oluşan sıva-harfleri hücre duvarlarının boyandığı boyayla örtmesi için gönderilen boyacı da, kuruyan katın eski boya katından daha belirgin ve harflerin de öncekinden daha büyük görünmesini engelleyemez. Türkiyeli sanatçı Sarkis'i bu öyküye rahatlıkla dahil edebiliriz: Yıllar içerisinde sevgiyle topladığı Leica'larından birini alıp yukarıda anlatılan sürecin farklı evrelerinin fotoğrafını çektiğini düşünmek hiç de zor değil, zira bu ve buna benzer süreçler yıllardır onun ilgilendiği başlıca alanlar arasında. Sarkis bu süreçleri meydana getiren evrelere *İşaretlerin Savaşı* adını veriyor, ve bu etiket aynı zamanda 1964'te Paris'e göç etmesiyle, başlıca konuları kamuflej, ülke toprakları, silahlar ve savaş alanları olan ve 1974'den bu yana *Blackouts* adı altında bir araya getirdiği savaşın kapsamlı mitolojisine adanmış külliyatının devamlılığına gönderme yapar. Burada kastedilen sömürge savaşları, yayılma savaşları, sınıf çatışmaları ve özgürlük mücadeleleri gibi savaşlarda onu ilgilendiren asıl konu militanların ve askeriyenin estetiği değil, daha ziyade uğruna savaşılan kaynakların ve bölgelerin yazgısıdır. *Journal du Blackout* 15'in dördüncü sayısında sadece *Kriegsschatz* [Savaş Ganimeti], *Klassenkrieg* [Sınıf Çatışması] sözcükleri yer alıyordu ve onu ilgilendiren tam da bu savaş ganimetiydi işte. Bunun ardından Almanya ve Fransa'da 1976 ile 1979 yılları arasında düzenlediği birçok sergi, savaş kasası ile savaş yağması arasında bir yere konması gereken bu savaş ganimetiyle kurulan ilişkiyi gözler önüne sermiştir.

Bu sergilerin merkezinde Sarkis'in iki anonim resimle uğraşması yer alır; bunlardan birini Alman donanmasının Bordeaux'da bulunan eski bir



Réserves Accessibles, 1979
[Gezilebilecek Depolar]
Centre Georges Pompidou, Paris

denizaltı üssünde, diğeri niyse Paris'teki Rue Vergniaud 67 numaradaki evin bodrumunda bulmuştur. Aslında resim sözcüğü kısmen de olsa yanıltıcıdır, zira duvar boyacılarının boya rulolarını temizlemek amacıyla sürdürdüklerini düşündürten ne idüğü belirsiz boya izleridir bunlar. Bu gelişigüzel ve sahipsiz boya izlerinin zemini sıradan duvarlar değil de çerçevelenmiş tualler olsaydı, örneğin Franz Kline ya da Willem de Kooning gibi soyut Amerikan dışavurumcularıyla bir çağrışım kurmak son derece doğal olurdu. Ancak belli bir *yerin*, bir boyama eyleminin sonucunu sanat olarak görmemizi sağladığı, ve bu yer dışında bunlara kirletme adının uygun görüleceği anlayışı, Sarkis'in müze sergilerinde alınıladığı bu anonim resimlere bakışının çıkış noktasını oluşturur. Sarkis, bu soyut boya izlerinin sanat mertebesine çıkmasını sağlayan şeyin öncelikle mimari ve kurumsal sahneleme olduğunu kesin ve yetkin biçimde anlatabilmek için elindeki tüm araçlarla bu sahnelemeyi gerçekleştirdi.

Bu bağlamda Münster'deki Westfälischer Kunstverein'in amorf ve zor salonunu hacimli, tahtadan bir duvar konstrüksiyonu yardımıyla, biri açılışa gelen konuklar için düşünölmüş geniş ve boş bir toplantı salonu, diğeri yse toplantı salonunun duvarına paralel ilerleyen ve buradan görölmeyen dar bir sergi parkuru olmak üzere iki mekâna böldü. Bilindiğı üzere profesyonel ve amatör sanat tüketiminde iki gaye çakışıyor; bunlardan biri sanatı görmek, diğeri yse tanıdıklarla karşılaşmak ve kendini göstermek. Genellikle sosyal gaye estetik olana öylesine baskındır ki, açılışa katılan konuklar, tek bir sanat yapıtı bile görmeden oradan son derece memnun ayrılabilirler. Sarkis'in iki işlevi kesin bir biçimde ayırması, sergi açılışlarının sosyal boyutuna sanatsal bir dekor sağlamanın reddi anlamına geliyordu. Sarkis'in iş ve temaları için dar ve manidar bir geçit olan sergi parkuru ziyaretçiyi, sanat fuarı standlarında olduğu gibi ilgisini sağa sola dağıtmadan, işlerle çevrelenmiş ve bunlarla karşılıklı etkileşime giren bir izleyici olmaya zorluyordu.

Paris'teki Centre Pompidou'da gerçekleştirdiğı sergisinde, Sarkis bu *high-tech* sergi makinesinin dramaturgisine cevap verdi. Sergi *Réserves Accessibles* [Gezilebilecek Depolar] başlığı altında, üstelik Pompidou'nun bu teknik adı taşıyan bölümünde, dördüncü kattaki ziyarete açık depoda

gerçekleştirdi. Söz konusu mekânın tavanında üç sıra halinde on bir büyük levha asılı duruyor. Döğmeye basmak suretiyle bunlar art arda indirilebiliyor ve normalde, burada depolanmış olan seçkiye ait resimlere 30 saniyelğine bakılabilir. Sarkis bu büyük levhaların her bir yanına, kamyonlarda yükün üzerini örtmek için kullanılan naylon brandalardan gerdi ve bunları, iki anonim resimle çeşitli biçimlerde etkileşim içine giren akıllıca düzenlenmiş spreyl boya resimleriyle boyadı. *Gezilebilecek depoların* kullanımıyla Sarkis – tıpkı Münster’de yaptığı gibi – ziyaretçiden kararlar talep etmek ve onu sahnelemenin bir parçası haline getirmekle kalmadı; önceden programlanmış otuz saniyelik izleme süreleriyle *sahnenin* yanı sıra *sahneleme süresini* de serginin bir parçası haline getirerek, tiyatronun son derece önemli bir ikinci boyutunu da sergi sahnelemesine katmış oldu. Serginin biçimi, sözcüğün hem sözlük hem de mecazi anlamıyla sanat etrafında yapılan tiyatrodur ve bu tiyatro da Sarkis’in yerleştirme sanatının temasıdır.

Sarkis, Aachen’daki Neue Galerie-Sammlung Ludwig’in Rokoko dönemine ait kartonpiyerler ve mimari süslemelerle yüklü balo salonunda altı köşeli, kapalı bir konstrüksiyon yardımıyla mekân içinde sapsade bir mekân yarattı. İçteki mekânın iç duvarlarına Paris’teki bodrum katında bulunduğu anonim resimden altı alıntı yerleştirdi. Bu resmin yanı sıra altıgenin dış cephesine de iki slayt projeksiyonuyla anonim resmin başka bir türünü, Fransa, İtalya ve Türkiye’de karşılaşp fotoğrafını çektiği sloganları ama bundan da önemlisi bu sloganların üzerinin görevliler tarafından nasıl boyandığını ya da sıvayla kapatılmaya çalışıldığını yansıttı. Sarkis’in, Centre Pompidou’nun hemen önünde tanık olduğu buna benzer bir yok etme eyleminin fotoğrafının Paris sergisinin afişinde kullanılması düşünülmüştü; ancak fotoğrafta görünen Pompidou yöneticisi bu tasarımı engelledi ve böylelikle Sarkis’in anonim resimlerle uğraşının gözler önüne serdiği bir başka hakikati tüm çıplaklığıyla teyit etmiş oldu: Sanat sokakta yapılmaz. Buradaki çifte sansürün, yani önce dış duvarın üzerindeki yazının silinmesinin, ikinci olarak fotoğrafla birlikte bu yok etme eylemine ilişkin bütün hatıraların da silinmek istenmesinin Sarkis’e rastlaması tesadüf değil, zira bu onun teması. Çünkü ona göre sanat da, hatta özellikle de sanat savaş ganimetidir. Yüksek ve saygın bir ifade biçimi olarak sanat, toplumsal çatışmalarda genellikle koşullardan çıkar sağlamasını

bilenlerin hizmetindedir. Bu çevrelerin hizmetinde olmasının sebebiyse bizzat sanatçıların kendilerini bu hizmete *sunmalarıdır*, çünkü yarattıkları yapılara teşekkür etmek için sanatçıların etrafında oynanan tiyatro baştan çıkarıcı bir rüşvettir. Bu sanat anlayışı, toplumun diğer memnuniyetsiz kesimlerinin vahşi ve aniden ortaya çıkan ifade eylemlerine karşı geliştirilmiştir. Bu ifade eylemlerini sanat kavramının dışında bırakmakla bunların yok edilmesi için icazet çıkarılmış oluyor. Böylelikle her toplumun belli bir kesimi sanat ve sanatçının kullanımına ilişkin fikir yürütebilirken, kalan diğer kesim sessiz ve izsiz kalır.

Bu bağlamda, Bordeaux ve Paris'te bulduğu anonim resimler de artık şüphe uyandırmaz değerlidir; her ne kadar (Aachen'daki gibi) Robert Motherwell ile Sam Francis'in eğlenceli bir ortak çalışması gibi görünseler de. Ne de olsa onlar da birer yok etme eyleminin ürünü olabilir ve uygunsuz bulunmuş duvar yazılarının üzerini örtmek için yapılmış olabilirler. Sarkis'in çalışmaları anonim resim ve boya lekelerinin bu ikircikliğinin atmosferinde hareket eder. Aachen'da balo salonunun devasa avizesini mekân içindeki mekânının hizasına indirtmesinin sebebi, onları daha iyi aydınlatma arzusu değildi. Bu anonim işaretler arasında avize de bir işarete dönüşür. Çünkü o bütün ihtişamıyla temsil ettiği, müze sınırlarının dışında yasal takibata uğrayabilecek bir sanatsal ifade için kendine ait alanlar açan bir kültürel düzenin yerine geçer. Yasal takibata uğrayacak bir eylem de, Sarkis'in de yakından tanıdığı ve bir sergisinin adı olarak kullandığı *wilde Plakatieren*'dir [İzinsiz Afiş Asma]. Sarkis, slaytların arasına, gece karanlığının koruyuculuğunda anonim olarak Aachen'daki evlerin duvarlarına, sonradan belediye tarafından genellikle çabucak temizlenmiş olan siyasi resim, spreyci boyalı mesaj ve nükteli çizimler yapan Aachen'lı duvar ressamlarının resimlerini de kanıt olarak katmıştı. Böylelikle bu resimlere simgesel bir sürgünde simgesel bir iltica hakkı tanımıştı, çünkü onun gözünde sanat sergisinin mekânı, müze sınırlarının dışında sürekli kaybedilen işaretler savaşını her defasında yeni baştan ilan etme düşüncesinin kuşatma altındaki bölgesidir.

Almancadan çeviren: Ogün Duman

IŖIĖIN RENKLERİ, RUHUN RENKLERİ



Ma chambre de la rue Krusenau en satellite, 1989

[Krutenu Sokağı'ndaki Uydu Odam]

Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi, Eski Gümrük
(Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi Koleksiyonu)

DÜNYA VE SAHNE

Kendimizi niçin görünümler tiyatrosuna, hayatın kıyısına feda edelim?

İçsel tiyatro için yaratılmış olduğumuz halde

buna neden tenezzül edelim?

Thomas Bernhard, *Perturbation*

Sarkis'in işi, tarihsel bir devamlılık, hem yapıtın devamlılığı, hem de bizim devamlılığımız içinde yer aldığı anda anlam kazanıyor. Ne var ki bu devamlılık, mekânla, sergi mekânının yanı sıra yapıta özgü mekânla kurulan sıkı ilişkide izleniyor. Sarkis yirmi yıla yayılmış olan yapıtlarını birbiriyle karşılaştırmaya karar vermiş; dev bir alanda sayılarının çokluğuna rağmen, hepsi aynı kutup etrafında toplanmış, birleşmiş. Kendisi de ilk kez farklı tarihsel bağlantıları olan, ama aynı düşünce mekânında yaratılmış işleri karşısında buluyor. Her yapıt kendi bağımsız mekânına sahip olmakla birlikte, on iki gerçek sahne üzerine yerleştirilmiş olarak bir arada sahneleniyorlar.

Yaklaşık 1530'da, tiyatroda önemli bir gelişme oldu: Sahne boyut değişti ve yüzey mefhumundan hacim mefhumuna geçerek derinlemesine kullanılabilir hale geldi.¹ Yine 16. yüzyılda sahne bağımsız bir mekân, yani bir odanın içinde bir platformdan öte bir şey haline geldi. Bu bağımsız mekân, tiyatro oyununa yeni bir bakış getirdi. Aynı yüzyılın ortasından (1542) kalma belgeler, sahnenin en basit şeklini, panayır sahnesini, yani ayaklar üzerine yerleştirilmiş platformu gösteren en eski belgeler. Sanatçı, sahnelemesinde bu sahne türünü kullanıyor; bu sahnelerin üzerinde yaşayan sanat yapıtlarının

1 *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Uluslararası CNRS Kolokyumları, Royaumont, 22-27 Mart 1963, 2. baskı, Editions du CNRS, Paris, 1986, s. 76, 78, 486.

karşısında izleyici olarak konumlanmamıza imkân tanıyor. Karşımızdaki nesneler belirli mekânsal sınırlar (sahnenin sınırları) içinde yaşıyor ve aynı zamanda nesne rolünü aşip kendisi de dünyayla ilişkili olan sanatçının belirlediği mekânsal-zamansal bir ilişkiye yansıyorlar. Bir dış deneyimin haricinde zaten varolan tek ilişki, yapıtların kendi aralarındaki ilişki. Bakmak ve bakılmak üzere yerleştirilmişler; bu bağlamda Sarkis'in içindeki sahneleme fikri, tiyatro kurallarının basit bir tekrarı değil; Sarkis yapıtlarına oyuncu olarak rol verip kendilerine ait olmayan bir dünyada hareket ettirmiyor; aksine sahneleme, işi yoğunlaştırmasına imkân tanıyor. Yapıtlar birbirine göre düzenlenebiliyor, birbirini anlayabiliyor; her biri bir bellek (geçici bir deneyimin belleği) ve sahip oldukları bir enerji (fiziksel enerji, örneğin ışık) edinebiliyorlar. Sahneleme olarak adlandırabileceğimiz şey, belirli bir mekândaki bu alışveriş. Sahneleme, *beklemedeki* işin belirli bir durumda sabit kalmamasını sağlıyor. Sarkis zaten buna karşı mücadele etmek amacıyla, bir sergiyi başka yere taşıdığına bile asla daha önceki bir mekânda bulunduğu şekilde yerleştirmiyor. Tarkovski'nin, "Nesneler temsil edilen dünyanın üslubunda yer almak durumunda değildirler, söz konusu dünya görüşünün içinde kendi anlamlarını ifade etmeleri gerekir"² yorumu, Sarkis'in işiyle mekân arasında kurduğu ilişkiye çok yakın; yapıtlar bir sahnelemenin içinde yer alsalar da, sahnelemenin unsurları haline gelseler de, asla bütünlüklerini kaybetmiyorlar. Sahneleri dört taraftan da seyretmek mümkün; sahne izleyiciye tek bir taraftan açılmıyor sadece, izleyiciler tarafından çevrelenebiliyor. Bundan böyle dünyayla ilişkimizi ölçek belirlemektedir. Karşımızda artık yalıtılmış olmayan ve diğer formlarla karşılıklı bağımlılık ilişkisi içinde olduğundan ölçeği değişen bir nesne vardır. İşte bu bağlamda, Sarkis'in 1989 Strasbourg sergisi, *Krutenau Sokağı'ndaki Uydu Odam*, evrenle ilişki kurarak ölçek fikrini yerleştiriyordu. Sanatçı, uydu kelimesini kullanarak bizi göksel bir mekânın izleyicileri olarak konumluyordu, çünkü burada uydu – bir gezegenin çevresinde dönen gök cismi – belirli bir mekânda, çeşitli ölçeklerde dönen bir oda maketiydi. Burada, sahne mekânında bu odanın çok sayıda bulunmasının nedeni, mekân-zamanda bu dönüşün tanıkları olarak

2 Andras Kovacks Balint ve Akos Szilagyi, *les Mondes d'Andreï Tarkovski*, L'Âge d'Homme, Lozan, 1987.

görünmeleridir; sanatçının sorduğu soruyu, yani sürekli olarak bu dünyayı temel alan bir sanat çalışması karşısındaki konumumuzu görsel olarak açıklığa kavuşturmak da izleyiciye düşüyor. *Gündüz sahneleri ve gece sahneleri* (hem zamana, hem de ışığa ilişkin bir mefhum) olarak adlandırılan on iki sahne askıda duruyor, yer değiştirmeye, sökülmeğe hazırlar; yapıtların kendileri de, bir yörünge etrafında dönen bir gök cisminin hafifliğiyle yaşıyorlar. Sarkis'in çalışmalarında ölçeğin giderek daha önemli bir yer tutmasının bir nedeni de, tiyatroya ait bir durumu, dekoru temel alması. Bir dekor oluşturmak, – temsilin alanına girdiği için – bir *kurmaca* dünyasını yeniden oluşturmaktır bir anlamda, ama bu, gerçeklikten çekip alınmış bir kurgusal durumdur. Bu dünyayı 1/1 ölçeğinde kurmak, ancak dekorun yerleştirileceği mekân buna izin veriyorsa mümkündür. Örneğin Sarkis, Valmy³ için yaptığı sahnelemede on iki duraklı bir güzergâh oluşturmuştu; duraklar, sanatçının yaşadığı ve çalıştığı, son derece kişisel mekânlara karşılık gelen *kulübelerd*i. Bu mekânlar, onun belleğindeki halleriyle, hayali bir 1/1 ölçeğindeydi. Ölçek her zaman insan bedeniyle orantılıdır; mekânla ilişkideki farklı mesafeleri deneyimimiz belirler. *Krutenau Sokağı'ndaki Oda*, Valmy sergisindeki on iki kulübe, ahşap maketlerdi, dekor unsurlarıydı, ama Strasbourg'da, oda 1/50 ölçeğinde bile mevcuttu: odayı mekâna bir armağan gibi sunan neondan bir elin üzerine yerleştirilmiş halde. Sungu meselesi (küçültülmüş maket sungusu) İstanbul Ayasofya mozaikleriyle (11. yüzyıl) – Jüstinyen ve Konstantin'i Ayasofya ve Konstantinopolis'in (Kilise ve Kent) maketlerini Meryem Ana'ya sunuşlarını betimleyen mozaik – ilişkilendirilmiştir, ama ayrıca mimari bir sorunla da ilişkilidir. Sarkis'in mekânla kurduğu ilişki her zaman kendi deneyiminden geçer; mekân kişiselse onu yeniden oluşturur, bu şekilde gerçekleştirilen maket bir yandan bizde o yer *fikrini* oluşturur, bir yandan da yapıtların, içinde bulunduğumuz sergi mekânındaki düzenlenişini anlamamızı sağlar. Maket, gelecekteki bir mimari projenin küçültülmüş ölçekteki uygulamasıdır; Sarkis varolan mekânların maketlerini, yaşadığı bir gerçekliğin dekorları olarak tasarlar.

3 *Valmy: naissance d'une nation*, Fransız Devrimi'nin iki yüzüncü yıldönümünde Valmy çarpışmasının anılması; 24-26 Eylül 1989.

Sarkis'in "ilk" sahnelemesi *Duvar Boyacısının Gece ve Gündüz Rüyası*'ydı;⁴ dönen bir kaide üzerine, bir "arena"nın ortasına yerleştirilmiş hoparlör, yerleştirmenin bir bölümünü oluşturuyordu; gece sahnelerinden birinde yer alan bölüm de bu. Bu durumda sahnenin kendisi de bir kaide olarak algılanabilir. Sarkis yetmişli yılların başından itibaren yapıtın bütünüyle bir parçası ya da yer değiştirmesine imkân veren taşınabilir bir destek olan kaide mefhumunu tersine çevirdi. Tekerlekli iskeleler – *Bir hatıra ve yedi tekerlek* (1970) –, renkli tabureler veya – *İniş Alanı*'nda küçük tiyatro sahnelerine oldukça açık göndermeler olan – tekerlekli platformlar bir yapıtı taşır ve yapıta dönüşür. Bazen de – özellikle *Çaylak Sokak* sergisinde⁵ sergi mekânının tamamı sahne olarak düşünülmüştür; *Magiciens de la terre*'de [Yeryüzü Büyücüleri] sergilenen yerleştirmenin kaidesi, galerinin yeniden oluşturulmuş mekânıydı. Bu "yeniden oluşturma", etrafında gezilebilecek tahtadan bir sahne-kerevet biçimindeydi. İstanbul'da mekânın *içindeydik*, Paris'te *etrafındayız*. İzleyicinin bakış açısı farklı; Sarkis işini taşıyarak bir yerleştirmenin yeniden sergilenmesi meselesini sorgularken – böylece yorum konusunu da tartışmaya açıyor – her şeyden önce potansiyel izleyicinin bilincine sesleniyor. Yıllardan beri çalışmalarının özünde varolan yorum meselesi, tiyatro, müzik ve ayrıca (bir rolü yorumlayan) oyuncunun alanına girer; yapıtlar bir rolü yorumlamadıkları gibi biçim de değiştirmezler, ama yeni bir mekânda koşullandırılarak, tekliklerini korumakla birlikte sanatçı tarafından yorumlanabilirler.

On iki *gündüz ve gece sahnesini* barındıran iki mekândan açık olanı gündüz mekânına, kapalı olanı da gece mekânına dönüşüyor. *Gündüz sahneleri* alçıyla kaplı, *gece sahneleri* ise katranla. Başlangıçta sıvı olan her iki malzeme katılaşıp tahtaya yapışıyor. Yapıtların üzerine yerleştirildiği yüzeyin hem direnç kapasitesi hem de rengi – beyaz ve siyah – zamana ve ışığa bağlı bir deneyimi belirliyor – gündüz ve gece. Renk ya da renksizlik diyebileceğimiz bu beyaz ve siyah, ışık fazlasını ya da yokluğunu simgeleyerek ışığa farklı tepki veriyorlar. Heykeller beyaz ve düz ya da siyah

4 Galerie Sonnabend, Paris, 1979.

5 Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1986.

ve pürtüklü bir malzemeyle temas edince durum değiştiriyorlar. Dışarıda, alçının *Çingene Meryem*'le, 19380 ve 19910 neonlarıyla ve *İki Melek*'le, *Domenika*'yla ve kendisi de alçıdan olan *Fluo*'yla, *Sarkis'in Atölyesinde Dans Eden Fetiş*'le ve "Neon-Hazine" yle diyalogu var; içerde ise katranın *Bekleme halindeki merdaneler*'le, iskelelerle, tuğlalarla, *Duvar Boyacısının Rüyası*'yla, *Krutenau Sokağı'ndaki Oda*'yla ve *Demirci*'nin üç sandığıyla diyalogu. Ağırlık ve yükselti, fiziksel ve görsel bir rol oynuyor. Alçı, gökyüzüne doğru yükselen, hafifliklerini koruyarak malzemenin kırılğanlığını bozmayan yapıtları taşıyor. Bakışlar yukarıya yöneliyor ve mimari mekânda kilitleniyor; "Mimariyi hiçbir zaman gizlemiyorum, hep ona yöneliyorum," diyor Sarkis. Başımızı yukarı kaldırdığımızda dışarıya açılan çatı penceresini görüyoruz. Ayrıca gündüz sahnelerinde varolan dikeylik, gece sahnelerinde yataylığa dönüşüyor. Bu yataylık kapalı bir mekâna daha fazla ağırlık katıyor. Uçak benzetmesini kullanacak olursak, kalkış ve iniş terimleri akla geliyor. Dışarıda, heykel-sahneler kalkışa hazır, içerde ise inmişler. İçerideki "ara" mekânlardan birindeki sahnede Sarkis'in atölyesi gösteriliyor; bu görüntü, yataylıkla (görüntünün düzlem oluşu) dikeyliği (görüntünün içeriği) karşı karşıya getiriyor. Yine içerideki ikinci mekânda bulunan *Gemi*'nin gövdesi (*Böcklin'in Kaptan Sarkis'le Karşılaşması*) ve – manyetik bantlardan yapılmış dikey konstrüksiyonun taşıdığı – *l'Esprit japonais* bir denge oluşturuyor. Bu mekânların yan yana getirilişi serginin odak noktasını oluşturuyor.

İşlerini bir yerden diğerine taşıırken mutlaka yorumlamak istemesi, Sarkis'in bir tiyatro durumu yaratmasına yol açıyor. Mekânı bu şekilde görselleştirip sergisini kuruyor. *Krutenau Sokağı'ndaki Uydu Odam*'ı Strasbourg'dan Venedik'e, San Lazzaro dei Armeni adasına taşıdığında, bir müzeden çıkan unsurları bir manastır mekânına taşımıştı. Strasbourg'da "kapalı" olan *Oda*'ya San Lazzaro'da girilebiliyordu. Duvarları yıkmıştı, açılan mekân, işe yeni bir açıdan bakılabilmesini sağlıyordu: Artık yapıta dışarıdan bakılmıyor, yapıt içeriden yaşıyordu. Burada⁶ da aynı yaklaşımı benimsiyor.

6 *Burada* kelimesi sergi bir kentten diğerine, Grenoble'dan Utrecht'e taşındığı için kullanılıyor.

Gündüz ve gece sahneleri'nin dokuz salona taşınması, tiyatro mekânının başka bir çerçeveye oturtulmasıyla gerçekleşiyor; dört ayaklı ahşap sahne kayboluyor ve mekânın bütünü dekor unsurlarını ve yapıtları ağırlayan bir sahneye dönüşüyor. Her salon başka bir durumu temsil ediyor; aralarından altısı, üç gündüz ve üç gece sahnesinin mekânı. Bu kez sahnelerin etrafında dönmüyoruz, sahne mekânının *içindeyiz*. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, izleyicinin rolü farklı; gezinerek yapıtlarla her defasında farklı bir ilişki kuruyor. Dokuz salonun simetrik düzeni iki yönde gezilmesine imkân tanıyor ve iç ve dış mekânları yan yana getiriyor. Artık, on iki sahnenin yer aldığı gündüz mekânı – açık – ve gece mekânı – kapalı – arasında bir diyalog var. Sahne ortadan kalktığı için de Sarkis içeri ve dışarı mefhumlarını pekiştirmek için mekânı düzenleyen boyasız ahşap konstrüksiyonlar kullanıyor. Bunlar, izleyiciyle yapıt arasında görsel ilişkiye imkân tanıyan “saydam” konstrüksiyonlar. Bu saydamlık sayesinde mekân hem açık, hem de kapalı. *Dekor heykelleri*'nin⁷ halı kaplı büyük ahşap konstrüksiyonları geliyor akla. Ancak burada, dekorlar heykel olmayıp yapıtları çerçevelediği için mutlak anlamlarını koruyorlar. Bir tiyatro gösterisi konumunda olan, izleyici tarafından gezilebilen yerleştirmenin bütünü. Bu durumda yapıtlar yeni bir deneyime başlayabilir; bizim bu deneyimi algılayışımız ise onların yeni bir aşamaya geçmesine imkân sağlayacak.

ZAMAN VE BEKLEYİŞ

*İnsanın aşkı umutsuz dünyaya ilişkin
bütün soyut kuramları çürürebilecek mucizedir.*
Andrey Tarkovski

Zaman Sarkis'in bütün işlerinin özünde vardır. Süre olarak ele alınan zaman (süreölçüm) – *Metronom* (1970) – ve art arda ele alınan zaman (zamandizin) – *Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı* (1984). Ancak zaman ayrıca solunum ve müzik ritmidir. Yapıtların bir mekânda bir arada yaşayacağı

7 Galerie de Paris, 1982.

sergi süresidir ve bu süre, sanatçı tarafından sahnelemenin kendisi kadar titizlikle işlenir. Hem bir *zaman*, hem de zaman içinde bir süre olan müziğin kullanımıyla bilhassa belirginleşir. Sarkis müziği teyp bantlarına kaydederek Zamanı görselleştirir – kaydın ve dolayısıyla bandın uzunluğuyla. Ayrıca çeşitli kayıt zamanları vardır (9,5 cm., 19 cm., 38 cm.) ve teyp bantlarının dolandığı 3888 tuğla da bu hesaba katılmıştır.⁸ Sarkis ayrıca kayıt zamanının örneğin operanın uzunluğuna, onun da teyp bandının uzunluğuna paralelliğiyle de oynar. Jean-Luc Godard *Week-End*'de (1967) [Haftasonu] bir kazanın meydana geldiği bir yolda on dakikalık bir kaydırma yapar; bu on dakika, kazada yer alan araçların bulunduğu üç yüz metreye karşılık gelir. Yaşanan zamanla bu zamanın görsel uzunluğu arasında çok yakın bir ilişki vardır. Aynı şekilde, *Sarkis'in atölyesinde Dimitri Şostakoviç'in On Beşinci Kuarteti eşliğinde dans ediyor* için heykel, tıpatıp müziğin süresi boyunca filme çekilmişti. Bu ölçü teyp bandının ilk kullanıldığı yapıtlarda da (1973) karşımıza çıkıyordu; Sarkis bir kelime ya da cümleyi kaydediyor, bandın kayıtlı bölümünü kesiyor, bir kağıda yapıştırıyor ve altına cümleyi yazıyordu; görsel olarak – bandın uzunluğuna göre – telaffuz edilip kaydedilmiş sözün süresini elde etmiş oluyordu.

Bu *görselleştirilmiş zaman*, hem yapıtı, hem de izleyiciyi “toplum tarafından benimsenmiş bağımsız bir hareketin, Dünyanın dönme hareketinin”⁹ içine yerleştirme imkânı sağlar. Artık Bergson tarafından geliştirilmiş ve Sarkis'in çalışmaları üzerine bir incelemeye garip bir yakınlık gösteren kuramın içindeyizdir. Bergson devamlı bir gerçek zaman ve noktalardan oluşan mekânsallaşmış zaman konusunu sorgular: “Mekân-sallaşmış zaman gerçek zamanın üzerinde sekerek ânı ortaya çıkarır.” Sarkis her sergisinde bu ânı tekleştirmeye çalışır. Bekleyiş kavramının da sürekli varolmasının nedenlerinden biri budur; hatta bazı yapıtların adında yer alır: *Bekleme halindeki beş merdane* – yatay – ve *Bekleme halindeki beş merdane* (gece) – dikey – (1969). Onun algıladığı şekliyle bekleme, sanatçının nesnenin yanında hazır bulunmasını gerektiren edilgen bir

8 Palais de Beaux-Arts de Charleroi, 1989.

9 Henri Bergson, *Durée et Simultanéité*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, P.U.F., Paris, 1968, s. 50.

bekleyiş değildir. Nesne, direnmesini (zamana direnmesini) sağlayan kendi potansiyelini içinde barındırır. Bu durumda bekleyiş, iskeleler üzerine oturtulmuş, katranlı kağıtların rulo haline getirilmesiyle pekişen ve nesneye bir başka süreye geçinceye kadar süresini yaşatan bir yoğunlaşma ânına dönüşür. Böylece “zaman hem şimdiyi geçirtir, hem de geçmişini içinde barındırır,”¹⁰ ancak “bu geçmişten bir şeyleri şimdiye iten belleğim var. Ruh halim zaman yolunda ilerlerken devamlı olarak biriktirdiği süreyle şişiyor, çığ gibi büyüyor... Ama bu kesintisiz değişimi dikkate almamak ve ancak bedene farklı bir duruş, dikkate farklı bir yön verecek kadar büyüdüğünde fark etmek işimize geliyor. Tam o anda, farklı bir duruma geçtiğimizi görüyoruz. Aslında durmadan değişiyoruz ve ruh halinin kendisi bir değişim zaten”.¹¹ Süreyi belirten bu değişimdir, ama aynı zamanda bir bedeninin ya da bilincin aynı durumdan iki kere geçmesini de imkânsız hale getirir. Sarkis işlerinde bunu bütünüyle hesaba katar ve görünür olmayabilecek bir değişimi, yapıtlarını (sergi mekânı değişmiş olduğundan) yeni olmakla kalmayıp kasıtlı olarak yer değişikliğine işaret eden bir durumun içine yerleştirmek suretiyle görselleştirir. Gerçek zamanın devamlılığı, hareket halindeki yapıtın kendi süresine bağlıdır. Böylece bekleyiş, içsel de olsa harekete dönüşür. *Le Révélateur* [Tespit Banyosu] (1969-1991)¹² yirmi yılı aşkın bir süre boyunca sanatçının atölyesinin balkonunda kalmış, paslanan madenî tekne zaman ve ışıkla bir iktidar ilişkisi içinde yaşamıştı. Sarkis bu işi yeniden sergilemeye karar verdiğinde üzerini beyaz bir çarşafı örtterek sergi salonuna götürür. Çarşafı açtıktan sonra teknenin iki kenarına, pasın üzerine yağlıboya kırmızı bir ev, kumaşın üzerine de yeşil bir ev resmi yapar. Etrafındaki metal “artık”larına rağmen, gövdesine yapışan bu yeni formlarla

10 Gilles Deleuze’ün Bergson’dan yaptığı alıntı, *Image-Temps*, Paris, Minuit, “Critique” dizisi, 1985, s. 129.

11 Henri Bergson, “De la durée”, Hoffding’e mektup, 1916, Paris, “Philosophes”, *Bergson, sa vie, son œuvre*, André Cresson, P.U.F., Paris, 1961, s. 81.

12 *Tespit Banyosu*, ICA Londra’da *When Attitudes Become Form* [Tutumlar Biçim Olduğunda] (1969) sergisinde (üçüncü bölüm) gösterilen *Suda Rezistans*’ın “yeni” adıdır. *Tespit Banyosu 1969-1991* ilk olarak *Bir Paris Sahnesi 1968-1972* (Rennes, 1991) sergisinde sergilenmiştir.

sarmalanan yapının yoğunlaşması gerçekleşir. Süre, malzemeler arasında karşıtlık oluşturmak suretiyle ortaya çıkar: yağlıboyaya bulanmış pas. *Kaptan Sarkis'in odasının pasını gidermeye çalışan Kriegsschatz Harfleri*'ni çağırıştırır. Burada tamamen paslanmış olan *Tespit Banyosu*'na eklenen ev, yirmi yıl boyunca atölyeye bitişik bir mekânda yaşamış bir yapının iç yaşantısını ve tarihini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu iş, gövdesiyle zamanı görselleştiren ve böylece açığa çıkan bir yapının direncinin sınırına dayanmaktadır.

"Bazen işlerim zaman içinde gidip gelirler," diyen Sarkis, yeni yapıtlarla karşı karşıya getirdiği eski yapıtlarını bu bağlamda kullanır; ancak daha önce de görüldüğü gibi, zamanla bir yüzleşme de söz konusudur. İşini aynı zamanda *tarihsel* zamanın da içine yerleştirir. Örneğin *Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı* sergisinde,¹³ kasıtlı bir şaşırtmaca vardı; hangi yüzyıllar, hangi yüzyılın başı, hangilerinin sonu? Yuvarlak bir mekânda açılan, Berg, Webern ve Schoenberg'den yapıtların kayıtlı olduğu bir teyp bandı, bizi tipik bir "yüzyıl sonu" durumuna, 19. yüzyıl sonu Viyana'sına götürüyor, aynı zamanda 21. yüzyıla yüzleştiriyor. Sanatçı "yüzyıllar" çoğul kullanımıyla kasıtlı bir "zamansızlık" yaratıyor; bir yandan kendisini bir sınırın dışında konumluyor, bir yandan da, kaydın bir süresi olduğu ve bu süre mekânın ritmini belirlediği için, bu sınırı oluşturuyor. Zaman bu işte bir geçiş haline geliyor, bir önce ve bir sonra var; Bergson bir matematikçiden bahsederken, "...oysa neyi ölçtüğünü sorgulasa, dikkatini zamanın kendisinde yoğunlaştırırsa, mecburen bir art arda geliş, dolayısıyla bir önce ve sonra, ardından da ikisi arasında bir köprü düşünecekti (aksi takdirde, ancak ikisinden biri salt anlık olarak bulunabilirdi); bir kez daha, bir bellek, dolayısıyla bilinç unsuru olmadan önceyle sonra arasında bir tireyi hayal etmek imkânsız,"¹⁴ diye ısrar ediyordu. Yüzyılların sonuyla başı arasında, 19380'le 19910 arasında karşımıza çıkan da bu bellek çizgisi değil midir? *Sarkis'in atölyesinde Dimitri Şostakoviç'in...* sergisinde, duvarın üst kısmında kırmızı neonla anlaşılmaz sayılar yazılıydı: 19380, bir notta, "Sarkis'in doğum yılı, 17442 yıl sonrası" diye belirtiliyordu. Burada hayalî bir zaman devreye giriyor ve sanatçıyı hayatın ve ölümün

13 Paris Modern Sanat Müzesi, ARC, 8 Şubat - 11 Mart 1984.

14 Henri Bergson, *Durée et Simultanéité*, s. 45-46.

sınırlarından kurtararak başka bir zamana (zamansızlığa) oturtuyordu. Ancak aynı yapıt 19910 ya da 19920'yle ve dönen iki melekke yan yana olduğunda kendisi de zamandan kurtuluyor.

Melek maddedışı ve göksel bir formu temsil eder; (Portekiz ya da İspanya kökenli, 19. yüzyıla ait, Hint Adaları'na giden), dönen bir kaide üzerine yerleştirilmiş bu iki küçük kanatlı yaratık, geçmekte olan, ama her durumda bizim için ulaşılmaz olacak bir zamanın ritmini belirlerken, bir yandan da bir yükselti oluştururlar.

Kendi süremizin gücünü kavrarken, aynı zamanda öncenin ve sonranın ve gelecek zamanın bilincine varırız. Bu görsel hafiflik – neonun kırılğanlığı, dans eden melekler ve ışıkla birlikte – bizi müthiş bir şiddetle duygusal gerçekliğimize daldırır.

Sarkis yetmişli yıllara ait işlerine dönüp onları seksenli yılların yapıtlarıyla karşı karşıya getirmeye karar verir, ama sergi bir retrospektif değildir. Retrospektif, yapıtın potansiyelini geçmişe bir bakışla sabitleştirirdi. Retrospektif edilgen bir durumdur; ister açık olsun ister kapalı, bir sahne mekânına yerleştirilip başka işlerle, dekor unsurlarıyla karşı karşıya getirilen yapıtlar edilgenliği reddeder.

Gündüz ve gece sahnelerinin yaratılması, bizim kendi ritmimizle yapıtların ritmi arasında ilişki kurar. Zaman'la Işık, gündüzün ve gecenin ışığı arasında da sıkı bir ilişki ortaya çıkar.

IŞIK

*Filmim, Tutku nedir? İki yüz plan, yani iki yüz eksen. Bir iş.
Filmdeki fikir, çalışma aşkının hâlâ birkaç kişiyi, bazen devrimcileri
ilgilendirdiği; sadece bir şeyleri değiştirmek isteğinin aşkı.*

Jean-Luc Godard

Sarkis mekânı ışıkla, görsel “malzeme”yle yontar.

Neonu, projektörü, doğal ışığı kullanımı, her zaman işiyle mekân arasında kurmayı amaçladığı diyalogla bağlantılı olmuştur. *Opération*

Organe (1972)¹⁵ adlı sergisini tarif ederken, “Mekânın ışığını azaltarak yıldızlara ya da havai fişeklere benzetmeye çalıştım. Işığın tek işlevi işleri aydınlatmak değildi, ışık bir nesneye dönüşüyor, gökyüzüne bakıldığı gibi bakılıyordu ışığa,” der.

Krutenau Sokağı’ndaki Uydu Odamı’nın girişinde mavi neonla yazılmış cümleyi alıntılama edemiyoruz: “Burada gece uçsuz bucaksız” yazısı izleyiciye solunum ritminde azalıp artan ışıklarla renkleri mekânda görsel olarak konuşturma imkânı veriyordu.

“*Tutku*’nun dramı, sonuçta ‘Dünyayı nasıl aydınlatmalı?’ sorusunda düğümleniyor. Çalışmamda kendime şu soruyu da soruyorum; bir galeride ya da müzedeysen, sabahdan akşama kadar değişen gün ışığı, sonra da her şeyi sabitleştiren yapay ışık var. Yapıtın ışığına titizlikle uyulması için müzenin ışığıyla aynı mı olması gerekir? Bir dünyanın ışığı var, bir de klinik ışık; peki başka bir ışık yaratmak nedir? Bu ikisini kullanarak üçüncü bir ışık yaratmak.”¹⁶

Sarkis gündüzün ve gecenin ışığını kullanarak zaten zamanın yönettiği doğal ışığın ritmini yerleştirmiş oluyor. Karanlıkta kalan işler kendi iç ışıklarıyla yaşamak zorundalar. Bu iç ışık yapıtın hammaddesi haline geliyor, artık dış ışığa ihtiyacı olmayan yapıt bağımsız olarak varlığını sürdürüyor. Sanatçı, işinde sabitliği tamamen reddediyor; gözü etkileyen ve nesneleri görünür kılan bu fiziksel etken karşısındaki tavrıyla bile. Işık hem nesneyi ele geçiriyor, hem de nesne tarafından emiliyor. Bu özelliği unutmayan sanatçının işinde “katı malzeme”yle “ışık malzeme” arasındaki uyum, katı malzemeyi görünür kılmakla kalmayıp ışığın da yansıtılmasını sağlıyor.

*Işık ince katmandan
öteye nüfuz etmiyorsa
karşı katmanın geçmesine izin vermediği
bir nokta olmalıdır;*

15 Kunsthalle, Düsseldorf, 1972.

16 Sarkis, “Cinéma et peinture”, *Le cinéma selon Godard* içinde, Cinéma/Action, Paris, 1989, s. 140.

ve dışarıdan gelen ışın,
tıpkı ardında kurşun bulunan camdan rengin
yansıdığı gibi yansır bu noktadan.
Dante Alighieri¹⁷

Bu diyalog, her yerleştirmede projektörlerin ışığını emen ve yansıtan teyp bantlarında karşımıza çıkıyordu; gördüğümüz harelenme, teyp bantlarının metalini fark etmemizi sağlıyordu. Böylece ışık görünmezi görünür kılar, çünkü malzemelerin karşı karşıya gelmesi sonucunda bir açıklama olur. Sarkis *gündüz sahnelerine*, üzerine kırmızı, yeşil, mavi ve sarı ışık düşürülen, – önceki sergilerden kaynaklanan, böylece çifte bir bellek yansıtan kayıtlı – teyp bantlarından oluşan tomarlar yerleştirerek, sadece görsel malzemeyi kayıtlı malzeme haline getirmekle kalmayıp teyp bandını da sesle ışığın karşılaşma noktası haline getiriyor. *Gündüz sahneleri*'ndeki bu tomarlar, yeni bir ışık yaratan, yoğun bir mekândan yola çıkarak zeminden yükselen sessiz ama ışıklı varlıklar. Bir başka yerleştirmede, *Tiyatro çukurunun yükselişi*'nde¹⁸ bir bant tomarı bir sahnenin üzerine yerleştirilmişti; üstte kırmızı, altta yeşil ışıklarla mekân yatay olarak ikiye bölünmüştü: üstü kırmızı, altı yeşil. *Buhran*'da (1979)¹⁹ da aynı şey çıkıyordu karşımıza; yerden birkaç santimetre yüksekteki *Blackout* formundan fişkıran kırmızı neon yangını, mekânın geri kalanını aydınlatan yeşille savaşıyor, ikinci bitişik mekânla diyalog kuruyordu.

Kırmızı ile yeşil, Sarkis'in 1968'den bu yana işinde kullandığı ilk renkler olmakla kalmayıp [*Kırmızı neonla ısınan iki tekne (hayvanlar için)*, 1969 hariç], ışıkla birlikte kullanılmışlar.

Kırmızı-yeşil sessiz salon'da²⁰ 1969'dan bir heykel, her iki tarafında kırmızıyı ve yeşili yansıtan kare aynalar bulunan *Bekleme halindeki merdane*

17 Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, “Le Paradis, Chant deuxième”, Librairie Ernest Champion, Paris, s. 261.

18 *Perdeler: tiyatro çukurunun yükselişi*, “Tam güneşin altında”, Villa Arson, Nice, 1988.

19 Galerie Sonnabend, Paris, 1979.

20 Tournus Manastırı mahzeni, 1987.

(*rezistanslı*) sahneleniyordu. Kırmızı alanda yeşil bir kare, yeşil alanda da kırmızı bir kare ortaya çıkıyordu. 1969 tarihli bir yapıtın 1987 tarihli bir sahnelemede kullanılması, Sarkis'in ilk ışıklı işlerine götürür bizi: madenî bir teknenin üzerine yerleştirilmiş parlak katranlı kağıt rulonun üstünde beyaz neon (1969), kırmızı rezistanslı ve yan yana altı neon tüplü katran (1969-1970), bir konstrüksiyonun üzerinde, her biri birer beyaz neon tüpü taşıyan beş katranlı rulo (1969). Bu durumların her biri ışığın ham malzemeyle ilişkisini yaratır, ama ışığı suyun ya da katranın yakınına yerleştirerek, hem ısının enerjisi, hem de şiddetli, hatta tehlikeli olabilecek bir tepkimenin enerjisi hesaba katılır. Bir *gece sahnesi*'nin üzerine, ulaşılamaz biçimde, bir arena ya da *campo aperto* gibi yerleştirilmiş bütün bu yapıtlar bir *Leidschatz*'i çevreler.

Kriegsschatz gibi *Leidschatz* kelimesinin de açıklanması gerekiyor: Almanca *leiden* ızdırap çekmek, *Schatz* da hazine demek; *Leidschatz*, ızdırabın adeta jeolojik katmanlar halinde birikmesi ve bir hazine oluşturması. 18. yüzyıl düşünürleri ızdırap mefhumuyla tutkuyu birleştirirlerdi (Almanca tutku *Leidenschaft*'tır). Önceki yüzyılda Spinoza (yaklaşık 1661'de yazmaya başladığı) *Ethica*'da, "herhangi bir tutkunun kuvveti ve gelişmesi, varolmakta direnmesi, bizim varolmakta direnme kudretimizle değil, dış etkenin kudretinin bizim kudretimize kıyasla büyüklüğüyle tanımlanır," diyordu ("İnsanın köleliğine dair", V. önerme). Bir sonraki önermede, "Bir tutkunun ya da duygulanışın kuvveti insanın diğer eylemlerini ya da kudretini aşabilir, böylece bu duygulanış insana bağlı kalabilir," diye ekliyordu.²¹ İnsan tutkuya *boyun eğmiştir*, ama tutku bir *eylemdir*, bu da insanın durumuna ilişkin karşıt bir imge yaratır; bu bağlamda, Sarkis'in *Leidschatz*'ındaki *ızdırap* (ya da tutku) dışarıya hayati bir enerji yayan bir kuvvet olarak algılanabilir. Heykel dökme demirdendir ve gövdesinde bir ocak vardır; altmışlı yılların sonuyla yetmişli yılların başına ait yapıtların ortasına yerleştirilmiştir ve onları aydınlatır.

"Gerçeklikle hiçbir ilişkisi yoksa kurmaca ölür," der Sarkis. "Öte yandan, kurmacasız gerçeklik de besin eksikliğidir. Birçok sanatçı için kurmaca nedir? Örneğin Tarkovski'de, inanılması güç, ama onun filmiyle

21 Spinoza, *Ethique*, Garnier Flammarion, Paris, 1965, s. 225-226.

seni inandırdığı bir mistisizmdir. Sineması o kadar gerçek hale gelir ki, kurmacayı kabul etmeye başlarsın. Onun gerçekle kurmaca arasına sıkışmış özgül mekânına hapsolursun. Birdenbire parmaklarını öyle bir gerçekliğe daldırırsın ki insanları şiirle uyandırırısın.” Işık böylece gerçekliğe, dış dünyanın gerçekliğine, ama bilhassa işin, geçmiş ya da gelecek işlerin kendi gerçekliğine sıkı sıkıya bağlı olduğu halde kurmacayı besler. Sarkis, kendi yaşantısını ışıklı formlarla şimdiye bağlayan durumları giderek daha fazla yaratmakta: örneğin *Çingene Meryem Sarkis’in sergilerinin önünde dans ediyor (Opération Organe, Blackout, Duvar Boyacısının Rüyası, Buhran, Kriegsschatz-Klasse...)*; Valmy’deki on iki duraklı güzergâh (Ayacucho, Madrid, Afrika, Marsala, Tian Anmen, Hue Che, Pancho Villa, Viva Zapata, Potemkin, Stalingrad, Vercors, Valmy, Budapeşte); ayrıca, videonun ışığı dışında yerleştirmenin karanlıkta mücevher gibi parıldayan neonlardan oluştuğu (*Kriegsschatz, Sarkis ve 19380*), *Sarkis’in atölyesinde Dimitri Şostakoviç’in...* Neonla yazı bu durumda sözü ışıkla ve renkle temsil etmenin yolu haline geliyor; söz kendi anlamının dışında onu sahneleme unsuru sıfatıyla belirlenmiş bir mekâna gönderen bu iki parametre sayesinde bir anlam daha kazanıyor. Bu noktada Maleviç’in tanımına çok yaklaşıyoruz: “Mekânın açılmanması, ışığın, rengin, malzemenin açılmanmasının analojisidir.”²² Işık, aydınlatma işlevi içinde etkir, aydınlık ve aydınlatmadır.

*Kaynaklandığı mutlu mizaçtan ötürü,
bedene yayılmış fazilet parlak bir gözbebeğinde ışıldayan neşe gibi parlar.
Bir ışıkla diğeri arasındaki fark ondan kaynaklanır,
yoğunluktan ya da azlıktan değil;
fazilet, iyiliğine uygun şekilde karanlığı
ve aydınlığı üreten biçimsel ilkedir.
Dante Alighieri*

22 Kazimir Maleviç, *La lumière et la couleur, textes de 1918-1926, Écrits sur l'art, L'Âge d'Homme, Lozan, 1981, s. 89.*

Sarkis video monitörüyle birlikte yeni bir ışık kullanır: görüntüden gelen ışığı.

Galeri alanı bu mekânı – ışık kaynağı, işin kaynağı – kapsıyordu: fetişin dans ettiği atölye ve dansına devam ettiği atölyenin görüntüsü. *Atölyem bir fenerin üzerinde seyahat ediyor*'da (atölyenin küçültülmüş, balmumuyla kaplı formu, hareketli bir kaide üzerindeki gerçek bir fenerin üstüne oturtulmuştu),²³ atölye dikey olarak yayılan güçlü bir ışık düzlemine yerleştirilmişti. Videoyla ışık yatay olarak yayılıyor, ama bu kez atölyenin gerçek görüntüsü var karşımızda. Böylece sahnelerden birinin üzerine yansıtılan ve yüzeyini kaplayan fotoğraf hem yeni bir mekân yaratıyor, hem de ilk kez bir araya gelen diğer heykellere, belleklerini bu yüklü mekânda yansıtma imkânı tanıyor. Atölyenin ışık sayesinde görünür olan dia görüntüsü, gerçek bir dış mekânın sahnelenmiş bir iç mekânda açığa çıkmasını sağlıyor.

Sarkis daha önce *Suda Rezistans*'ı (1969) yapmıştı:²⁴ “Temel fikir, iki buçuk metre uzunluğunda, elli santimetre derinliğinde kumlu, su dolu bir tekne ve suyun içinde bin Watt'lık bir rezistansın yansımaları; ısıyla suyun içine düşmüş ısıyı miknatıslayan şey arasındaki ilişki.” *Fotograf*ta kayıtlı ışık, su tarafından yakalanmıştı. Sarkis yansıtma-yansıma ve görünme arasındaki ilişkiyi işliyordu. Böylece suyun yüzeyi ışık kaynağına – ve buluşma mekânına – dönüşüyor, bir yandan da rezistans-ışığın görüntüsünü tersine çeviriyordu.

Işık tarafından taşınan bu iki sergi mükemmel bir simetriden yola çıkarak yaratılmıştır; simetri ister bir eksen etrafında olsun – iç mekân dış mekânla çakıştığında (*gece ve gündüz sahneleri*) – ister merkezî – beşincisi (*Leidschatz*'la birlikte) simetrisinin merkezi olan dokuz mekân –, simetrisinin sınırları birleşme noktalarını belirler. Sarkis ışığı, iki cisim arasında geçiş işleviyle kullanır; her mekân, sınırını başka mekânlarla temasında arayan (ve bulan) etken bir mekân haline gelir.

Mekânlar birbirine elektrik vermez, birbirlerini elektrikleştirir.

23 *İniş Alanı*'nda sergilendi, Galerie de Paris, 1988.

24 Bkz. dipnot 12, s. 70.

– *Burada çok fazla ışık var.*

O bir kopya, değil mi?

– *Kendisi bilmiyor, şüpheleniyor.*

– *Ne olduğunu nasıl bilmez?*

– *Tyrell olarak sloganımız, “İnsandan daha insan”dır.*

Rachel bir deney modeli.

Garip saplantıları olduğunu keşfettik bu modelin.

Herhangi bir duygusal geçmişleri yok, ayrıca bizim kalıtımla edindiklerimizi

birkaç yılda yaşıyorlar.

Onlara bir geçmiş yükleyerek duygularını yönlendiriyor, daha iyi denetliyoruz.

– *Bellek... bellek nakli yani...*

Ridley Scott, Bıçak Sırtı

Sarkis’in kullandığı şekliyle bellek kavramı, geçmişten bir iz, bir hatıra, şimdiye ait olması artık mümkün olmayan sonlu ya da tanımlı bir eylemden öte bir şeydir. Bellek etkindir ve dönüşsüz olabilecek her şeye karşı savaş açar. Gerçekten de bu olgu, yapıyla yüzyüze gelindiğinde görülür. Bellek, işi beslemeye devam eden deneyimdir, işin kendisi de bir belleğe sahip olsa bile. Ayrıca eksiksiz bir malzemedir; Sarkis bu yüzden kayıtlı bellek olan manyetik bantı kullanır. Banda kayıtlı olan şey, kayıt sırasında gerçektir, ama kullanılan malzeme bir dış bellekle, bağlandığı yapının belleğiyle, katettiği güzergâhın belleğiyle yüklenir. Bu durumda bellek iç bellek olur, ama aynı zamanda dış bellektir; bir kayıt vardır, bir de kayıtlı olan şeyin okunması. Sarkis işini bu iki mekân temeli üzerine kurar: belleğe yerleştirme ve kullanımı; ama aynı zamanda bir başka bellek, başka yerden gelen bir bellek daha vardır. Sarkis’in yapının özünü oluşturan da bu olgudur. Sahnelemenin tamamı bir mekândan yola çıkarak oluşturulsa da, her zaman başka yerlere, başka bir öyküye, bir tarihe atıfta bulunur; *Krutenau Sokağı’ndaki Uydu Odam* ile ilgili olarak, birçok sergi orada doğmuş olduğu için gizli odasını göstermek istediğini açıklar ve bunu *uydulaşmış-oda-heykel* olarak yapar.

Önceki sergilerin belleğiyle yüklü olduğundan, oda mekânı tekrar oluşur. Bir iç mekânın patlaması, ardından bir dış mekânın iç patlaması söz konusudur.

Ulaşılmaz olan yerler ise Sarkis'in kullandığı nesneler aracılığıyla görünürlü olurlar; bu otantik nesneler, hazineler, savaş ganimetiyken başlangıçtaki belleği barındıran tek birer parçaya dönüşürler. Geçmiş uygarlıkların bellekleri bizim şimdiki zamanımızla, uzak mekânların bellekleri serginin şimdiki zamanıyla karşı karşıya gelir. Bu nesnelerin bazıları yüzyıllardan beri vardır; Sarkis onları işiyle yan yana getirirken yerlerini değiştirse bile asla yaşantılarından yoksun kılmaz. 18. yüzyıla ait sabit ve sessiz, ahşap bir heykel olan *Çingene Meryem*, neonların, Sarkis'in yetmişli yıllardaki sergilerini oluşturan harflerin önünde dans eder; bir ışık ve renk altarının karşısında bambaşka bir görünüme bürünür. Sarkis beyazlar giymiş ahşap heykelin varlığını koruyarak onu dans ettiren "geçmiş" bir zamanla aydınlatır. Meryem, Işık tarafından döllenmiş, bir ışık halesi içinde gökyüzüne yükselmiştir. *Çingene Meryem* belleği, *Opération Organe*'nden *Duvar Boyacısının Rüyası*'na kadar ışığı benimseyen bir doğru çizen sergilerle bütünlüşür.

Sarkis yapıtlarının yorumlanmasına ilişkin kendi araştırmasını tiyatro diliyle aktarır, ama fiziksel bir dil olması koşuluyla: sahneler, dekor konstrüksiyonları; bu ayrıca geçici olanın da dilidir. Sınırlı bir zamanda yapılan bir gösteri söz konusudur ve sergi bu sınırlar içinde yer alır. Her parça sadece birkaç gün, birkaç hafta, birkaç ay boyunca, yer değiştirmeyi beklediği süre boyunca aynı yerde kalır. Sarkis yapıtlarını farklı deneyimlere yerleştirme ihtiyacı duyar; yaşanmış olan ve yaşanacak olan meselesi vardır. Her zaman bir aciliyet söz konusudur ve bir direnç potansiyeli edinmek gerekir; bu da bellekle gelişir. *Sarkis'in atölyesinde Dimitri Şostakoviç'in...* yerleştirmesinde dans eden (*O*), bir fetiştir, sanatçının yaptığı kilden bir heykeldir ve üzerinde taşıdığı (yirmi yılda birikmiş) nesneler malzemeye bağlanarak tek bir cisim oluştururlar. Bütün bu nesnelerin bu formun üzerinde birleşmesi bir fetiş oluşturur; fetişin sihirli gücü, *O*'nun doğduğu, *O*'nun filme çekildiği yerin belleğini taşımasıdır. Heykel dönen bir kaidenin, kaide 18. yüzyıla ait bir Türk kiliminin, kilim de video

monitörünün üzerine yerleştirilmiştir. Sanatçının atölyesinin hareketli görüntüsü, kilimden çıkar. Bir yanda mekânın filme çekilmiş belleği, öte yanda mekânın bir başka mekânın içinde yayımı. Biz bakarız, o bakar, *O* döner; artık bakmayıp dinleriz ve *O*'nun dans ettiğini biliriz. *O*, şimdiki ânı yaşar ve belleğinde saklar.

Sarkis böylece, belleği ve başka yeri işinin özündeki bir anlatıya yerleştirerek bellek-başka yer ilişkisini dengelemeyi başarır. “Anlatı, enformasyonun tersine, salt olayın kendisini aktarma kaygısı taşımaz, dinleyene kendi deneyimi olarak iletme üzere olayı anlatıcının hayatına dahil eder. Böylece anlatıcı, çömlekçinin kil vazo üzerindeki el izi misali, kendinden bir iz bırakır,” der Benjamin;²⁵ Sarkis tarafından yaratılan form geçmiş ve gelecek bir deneyimin görselleştirilmesi olarak süregider; sanatçı bir belleği – hem kendi belleğini, hem de kullandığı nesnelerin belleğini – yorumlama yöntemiyle aktarma kaygısını bu anlamda taşır. Bu yorumlama yöntemi de, Benjamin’in açıkladığı şekliyle, deneyimin her aşamasını hesaba katarak anlatının aracı olur.

Elimi başıma götürüyordum, ama gerçekten değil
Thomas Bernhard, *Bitik Adam*²⁶

Sarkis sergilerinden birine *Belleğim Vatanımdır* adını vererek işini oturttuğu konuma kendisi de katılıyor; yapıtlarını bir mekândan diğerine taşısa da asla yaşantılarından yoksun bırakmadığını söylemiştik. Aynı şekilde Sarkis de, bir ülkeye aidiyetini inkâr etmek şöyle dursun, uzak mekânlarda ve geçmiş yüzyıllarda doğmuş nesneleri sahiplendiğinden, onların kökeniyle kendi kökenini buluşturuyor. *Bellek*'in işlevi *Vatan*'ın yerini tutmak değil, geçmiş bir durumla gelecekteki bir durum arasında iletim yüzeyi işlevidir.

25 Walter Benjamin, “Thèmes Baudelairiens”, *Poésie et Révolution*, Dossiers des Lettres Nouvelles, Denoël, Paris, 1971, s. 229.

26 Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, Gallimard, Paris, 1986, s. 39.

*Her insanın bir yerlere gidebilmesi gerekir.
Çünkü öyle bir an gelir ki, nereye olursa olsun,
mutlaka bir yere gidilmesi şarttır!*
Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*²⁷

DUYGU VE KOZMOS

*Dünyaya bir zihin ürünü getirmek. Çılgınlık!
Konuşan o, diye düşündüm.*
Thomas Bernhard, *Bitik Adam*

Dönen kaideler çoğunlukla yuvarlak kaidelerdir, üzerine konan heykel bu kendi etrafındaki daireler oyununa girer, ama asla baş dönmesine boyun eğmeden, belirli bir ritimde, kendi ritminde döner. Ancak dönüş aynı zamanda hem kendi etrafında, hem de Güneşin etrafında dönen Dünyanın da dönüşüdür. Çoğu yuvarlak olmakla birlikte, Sarkis kare bir kaideyi de döndürmüştür – tiyatro sahnesini hatırlatan ahşap bir düzlem –; *Bir delinin yarattığı formla benim yarattığım bir diğeri arasında diyalog* adlı işinde delinin formu, bir başka hayvanla karşı karşıya duran uzanmış bir hayvandır – biçimlendirilmiş bir kil parçasının üzeri, kile nüfuz eden izmaritlerle, manyetik bantlarla kaplıdır – diğer hayvan *Sarkis'in atölyesinde dans eden* figüre çok benzer...

Sahne döner, köşeler her dönüşte boşluğa çarpar. Sanatsal form sürekli olarak bizim evrenimize gönderme yapmakla birlikte, bir an bildik sınırlardan koparak farklı bir algılanabilir mekâna ulaşır.

Günün birinde, hareketi düzene girmiş olduğundan artık hareket etmeyen bir güneş sistemi oluştu. Tekrar harekete geçmesi için bir şeyin onu bozması gerekiyordu. İnsan bu nedenle icat edildi. (Rainer Werner Fassbinder).²⁸

27 Fyodor Dostoyevski, *Crime et Châtiment*, Fernand Hazan, Paris, 1947, s. 17.

28 Rainer Werner Fassbinder, “un monologue”, *L'Anarchie de l'imagination, Entretiens et interviews*, L'Arche, Paris, 1987, s. 77.

İşte bu yüzden, Sarkis deneyimimizin verilerini kullanarak onları sahneleme aracılığıyla daha da gerçek kılmak için başka yönler sevkeder. Güneş ışıktır, ama aynı zamanda ısı ve yanıktır; *Leidschatz* – üst üste binmiş dökme çemberler – yanan bir kuyudur. Dünyanın hareketine katılır ve çekirdeğini sahiplenir.

Dünyanın ışığının Ay üzerindeki yansımasına *kül rengi ışık* denir ve Ay Dünyanın uydusudur.

Kaynak daima aydınlatır.

Fransızcadan çeviren: Roza Hakmen

Érik Bullot

AKUAREL ad, dişil – 1791; İtalyanca acquarella, acqua – “su” dan.

1) Suyla karıştırılarak şeffaflaştırılmış renklerle kağıt üzerine yapılan hafif yoğunluklu resim, suluboya. *Suluboya yapmak.*

2) Bu yöntemle elde edilen yapıt. *Sarkis’in bir suluboyası.*

Karanlık bir fotoğrafı kibrit çakarak aydınlatmak. Kutsal bir müzik eşliğinde, yanan bir mumu eğmek ve sıvılaşmış mumu avuç içine doldurulmuş suya akıtmak ve mumun orada katılaşması. Eli su dolu bir kâseye daldırmak, yağmurun ve horozun sesi eşliğinde diğer elle tutulan bir fırça yardımıyla bu suyun içindeki siyah mürekkebi dağıtmak. Avuç içine kırmızı renkte gizemli bir işaret çizmek ve bir kemanın dertli sesi eşliğinde bu eli bir kâse suya daldırmak, su kıpkırmızı olana dek bekletmek. Tahtadan bir maskın şematik biçimini kurşun kalemle çizmek, bu resim eskizini gözlerin, burnun ve ağzın beliren renk altında yavaş yavaş kaybolduğu donuk bir kütle oluşana kadar kırmızıya boyamak. Bir kâse suda, art arda sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renkte suluboya daireler çizmek. İki bardak suyun gölgelerini kırmızıya ve yeşile boyamak ve resim fırçasını bardaklardaki suda çalkalayarak her suyun kendi gölgesinin rengini almasını sağlamak. Kırmızı renge boyalı eli bir kâse suya daldırmak ve eldeki rengi boya olarak kullanarak, yan tarafa, parmakları alev biçiminde kırmızı bir el çizmek. Avuç içine perspektiften görülen bir oylumun diyagramını çizmek, kırmızı çizgileri yavaş yavaş uzatarak alevler oluşturmak. Konturları akışkan ve seyreltilmiş, yüz biçimli yeşil bir oval çizmek, bir fırça yardımıyla yeşil rengin içine kırmızı bir çizgi koymak ve parmağı bu çizginin üzerine koyarak rengin dağılışını yönlendirmek. Beyaz bir kağıdın üzerine harfler çizmek ve yazının üzerine su dökmek. Beyaz bir kağıdın üzerine yapıştırılan



Elle danse dans l'atelier de Sarkis avec le quatuor N° 15 de Dmitri Chostakovitch, 1990

[Sarkis'in atölyesinde Dimitri Şostakoviç'in On Beşinci Kuarteti eşliğinde dans ediyor]

elin konturlarını kurşun kalemle çizmek, eli kaldırmak ve elde edilen biçimi hafifçe ıslatmak, desenin içine kendi parmak izini – sarı, kırmızı ve mavi – basmak. Elin çizgilerini boyamak – sarı, kırmızı, yeşil ve mavi – ve eli sıkıca yummak. Bir tarafı kırmızıyla, diğer tarafı yeşille aydınlatılmış bir kâse suyun içinde manyetik bantı açılmaya bırakmak. Almanca bir sözcüğün harflerini kırmızı çizgilerle ok ok uzatmak ve böylelikle yağmur ve horoz sesi eşliğinde kesintisiz bir alev şeridi oluşturmak. Bir davula her vuruşta bir kâse suyun üzerine sarı bir daire çizmek.

1997-1998 sonbahar ve kış boyunca Sarkis'in Fresnoy'da gerçekleştirdiği on altı kısa filmin burada kısaca tarif edilen görüntüleridir bunlar.¹ Eylemlerin aşırı basitliği, bir ritüele yakınlıkları, çoğunlukla suluboya etrafında odaklanmış olmaları, düzenlenişlerindeki radikal tavrı güçlendirir: Doğal sesle çekilmiş sabit plan-sekanslar, başlığı, planın süresini ve çekim tarihini belirten levhalarla birbirinden ayrılmıştır. Bu radikal tavrın etkisi, her bir önermenin temel özelliğini elbette şiddetlendirmektir. Her film gerçekten de sınırlı sayıda öğeye çağrı yapar. Sayalım: başlangıçta su, ateş, ses ve renk. Bu öğelerin her biri, bir çift kutupluluğa – sıcak-soğuk, kuru-yaş, opak-saydam – bağlı olarak birçok düzende etkili olur ve bunlardan güç toplar: Örneğin su, hem yüzeyine elin renkli bir çizgi çizdiği bir ekrandır, hem de bu aynı rengi dağıtan bir ortamdır; ateş hem kibritin veya mumun gerçek ateşidir, hem de kırmızıya boyanmış alevlerin mecazi ateşidir; ses fırtına veya keman sesi gibi hem dış sestir, hem de sanatçının ellerinde bir kâsenin içinde açılan manyetik banttır; renk hem çizen ve sınırlandırandır, hem de üst üste sürülerek bu aynı konturu kaplayandır. *Uygulayıcısı* sanatçının elleri olan – ki bu eller de bir kutupsallık oyununa tabidir – her bir öğedeki esnekliğin örneklerini bu şekilde çoğaltabiliriz. Gerçekten de el, hem üzerine fırçanın işaret koyduğu ekrandır, hem de ayasında bir sıvıyı toplayabilen bir haznedir. Bu almaşık özelliklerin ritmi, bu çeşitli öğelerin tabi olduğu *bileştirici* kip tarafından çoğaltılmıştır.

1 *Au commencement. Les films réalisés au Fresnoy* [Başlangıçta. Fresnoy'da çekilen Filmler], 16 mm., renkli, 63 dakika, 1998, Yapım: Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains. On altı filmin her biri bağımsızdır. Yine de, on altı filmin aynı kopya üzerinde bir araya getirilmesi süreklilik ve anlam etkisi yaratır.

Burada çocukların oynadıkları bir oyun akla gelir. Çocuk, arkasında sakladığı elini rastgele çıkararak, sırayla, taş, kağıt ya da makas işareti yapar. Makas kağıdı kesse de, taş çarptığında kırılır. Aynı şekilde su ile ateş defalarca karşıtlığa düşerler: Sıvı mum suyla temas ettiğinde katılaşır, şiddetli bir yağmur yağarken boyalı harfler sanki alev alıyor gibidir. Aynı şekilde renkler, ki yine temeldir ve sayıları dördttür – kırmızı, yeşil, mavi ve sarı –, farklı yayılma hızlarıyla suyu bulandırır. Aynı şekilde renk yanar ve manyetik ses aygıtı suyun içinde yüzer. Sarkis’in kısa filmleri, kendi tarzlarında, düşünceye dalmış ve şiddetli, bir tür temel *simya* uygulatır. Ögelere ve bir sempati-antipati oyununa göre bu öğelerin dönüşümlerine başvurmanın ötesinde, sanatçının renklerin belirli düzenini etkilemekteki ısrarı üzerinde de durulabilir. Öğeler sınırlı sayıda olsa da, bunların bileşimi – sonsuz değilse bile – açık bir çağrışım ve sapma oyunu sunmaktadır.

Bu filmler plastik sanatçı Sarkis için yeni bir deneyimi temsil ederler. Tutkulu bir sinemasever olması kuşkusuz film çekimindeki radikal tavrında ve plan-sekans tercihiinde önemli bir rol oynamıştır. Kimi izleyiciler ne ressamın kendine özgü işaretini, ne Krutenau Sokağı’ndaki odayı, ne de *Kriegsschatz*’ı biliyor olabileceğinden, ben bu filmleri onun plastik yapıtıyla bağlantılandırmaktan özellikle kaçındım. Çünkü her filmi, özellikle – seyir günlüğü, seyahat defteri ve biçim laboratuvarı arasında, Sarkis’e göre taşınabilir bir teknik olan² – suluboya kullanımı dolayısıyla, mahrem bir mitolojinin öğeleri olan ve sanatçının pek sevdiği sayısız motifi sürdürmektedir. Ateş ile su, ses ile renk arasındaki bu gizli el hünerleri hem çocukların sihribazlık oyunlarına – hatta benzerlik, karşıtlık ve yakınlık yasalarına göre büyüye – hem de simyaya bağlıdır. Dolayısıyla bunların özyaşamöyküsel motiflere uygulanması bir tesadüf değildir. Burada hem (kelimenin tam anlamıyla maddesel öğelere ait) dışsal bir süreci, hem de (psşik veriler üzerinde oynayan) içsel bir süreci içeren simya işlemlerine özgü ikilikler görülür. “Simyacı keşfetmeye çalıştığı maddeyi aydınlatmak amacıyla bilinçdışını maddenin

2 Bu konuda *103 Aquarelles*’in kataloğu incelenebilir: Musée des beaux-arts, Nantes; Ancienne Douane, les Musées de la Ville de Strasbourg. *103 Aquarelles*, Roland Recht (önsöz), Elvan Zabunyan (metin), les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg; Éditions Lebeer-Hossmann, Brüksel, 1989.

karanlığına yansıtıyordu, [...] kendisi kimyasal deneyleriyle uğraşırken, tilmizi kimyasal sürece özgü gelişme olarak gördüğü bazı psişik deneyimleri yaşıyordu.”³ Ama bence bu filmlerin önemi – hayranlık verici olsa da – bu iç tutarlılıktan çok, bize önerdikleri *yöntemin* cırtlıçplak ortaya serilmesinde yatar. Bu filmlerin bir sanat okulu çerçevesinde, ikili bir pedagojik hedefle gerçekleştirildiklerini de unutmayalım: Filmlerin, öğrencilerin de aktif katılımını içeren uygulamalı bir şekilde gerçekleştirilmeleri ve yaratıcı bir *süreci* ortaya koyan sahnelenişleri.

Sade, ölçülü, en aza indirgenmiş temel özelliklerine rağmen bu filmlerin bizde ertelenmişlik, şaşkınlık, heyecan yaratmalarını sağlayan özel nitelik nedir? Basit, yumuşak, belli belirsiz eylemlere dayanarak izleyicide şaşkınlık yaratmak nasıl mümkün olabilmektedir? Bu filmlerin şiirsel paradoksu budur. Bir biçimin titizlikle çiziminin, bir yüzeyin doldurulmasının, bir rengin yoğunluğunun yavaş yavaş azaltılmasının seyri bile, bizim üzerimizde, Sarkis’in uyguladığı baskı ve ıslatma teknikleri gibi, dağınık, boğuk, dokunaklı bir bekleme ve heyecan duygusu yaratmayı başarmaktadır. Gerçekten de sanatçı suluboya kullanarak tüm gücünü suya emanet etmektedir. Kağıdın içine işleyen, rengi açan sudur; akararak, taşarak, dışa sızarak dağıtan, silen, saçaklandıran odur; kendi dolaşımının kılcal ritmine bir süre, bir zaman, bir durak dayatan odur. Bu basit ilke – iz ve yayılma ilkesi, temas ve yankı ilkesi – bir ilk itki kipinde, boğuk, yavaş bir yayılmayı izleyen bir saldırı kipi üzerinde inşa edilerek filme çekilmiş önermelerin her birinde bulunur. Kibrit tutuşur ve aydınlatır, mum akar ve katılaşır, renk suyun içinde yayılır ve bir başka rengin içinde dağılır, su adım adım renklenir, parmak izi ıslak kağıt üzerinde soluklaşır, davul sesi suyun üzerine çizilmiş suluboya dairede titreşir. Halbuki, ıslatmanın bu gözenekli tarzı, sanki *gözeneklilik* bir duyarlılık kategorisi oluştururmuş gibi bu filmlerin bizi etkileme tarzı değil midir?

Sarkis rengi sanki zamanmış gibi filme çekmektedir. Bekleyişimiz süresince bir görüntü biçimlenir ya da bulanıklaşır. Böylece burada, olası

3 C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Henry Pernet ve Roland Cahen (çev.), Buchet-Chastel, Paris, 1970, s. 318-319.

bir cklemlenme noktası, sinema ile plastik sanatlar arasında bir geçiş noktası incelikli bir biçimde belirlenmektedir. Suluboyanın zamanını, yani bizzat bu süreci filme çekerek, sinemaya özgü bir niteliğı, yani yalnızca sürüp gitmesi sayesinde bekleyiş yaratılabilen bir süreyi sergileyebilme ve biçimlerin organik gelişimini kaydetme gücünü yeniden bulmaktadır. Bu filmlerin akışını hiçbir çarpıcı dramatik gelişme düzenlemiş değildir, ama hesaplanmış, aldatici bir ıslatma sürecinin seyri, büyüü bir buluşçılıkla bizi etkilemeye yeter. Zaten her bir filmi aynı tarzda algılarız: On altı filmin her birinin verdiği başlangıç itkisinin ardından, her ögenin çeşitli tezahürlerini ve bileşik kaplar gibi bir kaptan diğerine art arda aktarılan bu öğelerin filmde dolaşımlarını sonunda belleğimiz yavaş yavaş yeniden bir araya getirir. Bizim belleğimiz de gözenekli, lifli, tam anlamıyla bir ağaç gibi ve damarlı değil midir? Sanıyorum ki – bu filmlerin son derece didaktik özelliğı budur – yoğun bir konsantrasyonla, zarafet ve beceriyle, el maharetiyle gerçekleştirilen bu süssüz eylemler sayesinde sinemada *şiişel* fikir denebilecek şey – organik olarak, bizden habersiz dal budak salan temel bir önerme – sergilenmektedir. Sanatçı, hakim olamadığı bir sürecin uygulayıcısıdır. Jean Cocteau'nun deyişini kullanırsak, o bir gizem örgütleyicisidir. “Yağmur yağdırmak için göge kova kova su dökülen bir zenci büyüünde, ‘benzer benzeri çağırır’ denir. Film yaratıcısı olarak yaptığımız bundan başka nedir ki?”⁴

Yine de Sarkis'in bu on altı filmin her birinde yürüttüğü çeşitli işlemler, ironik uygulayıcısı sanatçı olan organik bir gelişim çizgisi izlemekle yetinmez. Aksine paradoksal biçimde saf mantıksal nedenselliğe karşı dururlar, onu tersine çevirirler ve böylelikle bir *dönüşüm* hedefler. Her bir ögenin sahip olduğu kutupsallık ikiliğinin tabi olduğu karşıtlık yasasından daha önce söz ettik. Sarkis'in yöntem olarak kullanmak için ödünç aldığı ardışık dizi de neden sonuç ilişkilerini tersine çevirir. Örneğin: Bir yüzün biçimini, sulandırılmış suluboya kullanarak gözlerin, ağzın ve burnun öne çıkan noktalarını boyamaktaki şiddetli ısrar biçimi donuklaştırır ve yerine ilk anda bozulan mask görünümünü yeniden oluşturarak koyar; bardağın

4 Jean Epstein, “La vue chancelle sur des ressemblances...” [1928], *Écrits sur le cinéma I* içinde, Seghers, Paris, 1974, s. 187.

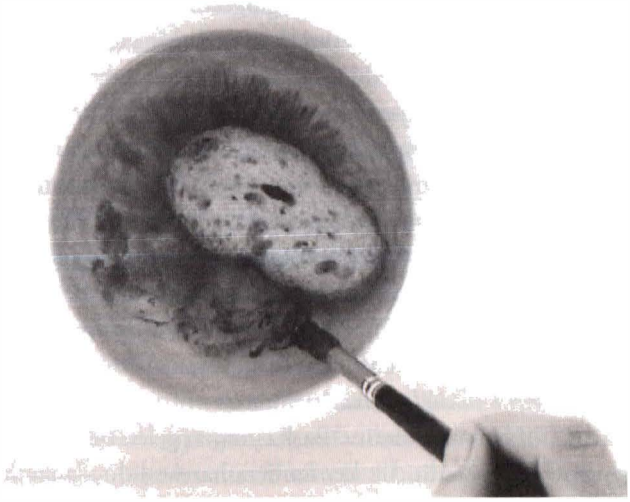
gölgesini renklendiren fırçanın aynı bardağın içinde temizlenmesi ona kendi gölgesinin rengini, gölge ile ışığın nedenselliğini tersine çevirerek verir; suyun içine bir suluboya çizerken, resmin yoğunluğunu azaltan şey artık su değildir, burada su uygulayıcının işini zorlaştıran şeydir; model ile paleti birbirine karıştırarak bir elin resmini yapmak için kullanılan, diğer bir elin bulandığı suluboyadır; kendi elinin sınırlarını çizerek elde edilen biçim üzerine kendi parmak izlerini bastığında izler kendi kendilerine çatallanır ve dağılırlar. Model ile izinin, renk ile gölgesinin, nesne ile yansımasının nedensel düzenini tersine çeviren ve yerini değiştiren bir yığın işlem.

Nedenselliğin tersine dönmesi ile süreçlerin organik gelişimi arasındaki bu diyalektik gerilim sayesinde Sarkis'in filmleri bizde şaşkınlık ve heyecan uyandırır. Bu engellenmiş zamansallığın keşfi sonucunda bir büyü etkisi ortaya çıkar (özelliklerin aktarımı yoluyla yeni çağrışımlar yaratmak için değişken bileşikler birbirinden ayırmak). Ve bu nedenle bu filmler yalnızca suluboyanın fotojenik verilerini sorgulayan sanatçı filmleri olmakla kalmaz, dahası bunlar, plan-sekansa özgü gerilimle oynayarak ve sinema ile plastik sanatlar arasındaki mesafeleri çoğaltarak kendi karmaşık, gözenekli, çelişik sürelerini icat eden dört başı mamur sinemacı filmleridir.

Başlangıçta yaldızlı davul başlıklı son film bize Sarkis'i sırttan, sırtına bir davul asılı olarak gösterir. "Başka yerden gelen ben, kültürümü sırtımda taşıyorum" demektedir. İlk kez kamera hareketlidir, sanatçıya doğru ilerler ve çerçeve Sarkis'in omzu üzerinden, önünde duran bir kâse suya yönelir. Sarkis, çerçeve dışından davul çalmaktadır ve her vuruşun ardından suyun yüzeyine sarı suluboyadan bir daire çizmektedir. Dağınık ve bulanık suluboya daire, bir sesin yankısıdır, sesin görsel yayılımıdır. Sanatçı burada, sinestezi düzenine göre rengi harekete geçiren bir kulak zarı gibidir. "Ses ışığın taklitçisidir" diyen Cizvit Athanasius Kircher'in önermesinin tersine, burada rengi yaratan, tuhaf bir şekilde, ses değil midir?

Burada ses birincil, renk ikincildir – gökgürültüsünün şimşekten geri kalmasını sanatçının tersine çevirme tarzı –; bu esnada kâsedeki su ise sarı bir güneş oluşturarak yavaş yavaş bulanır.

Fransızcadan çeviren: Işık Ergüden



au commencement, le pain qui nage, 1997

[başlangıçta, yüzen ekmek]

filmden kare

Michel Menu

Belleğin izini koruyan malzemeler aramak? Bu durumda belleğin hangi dönüşüm ve çalışma tekniklerini uygulamaya koymak gerek, hangileri uygun olur? Başta Roland Recht ile Uwe Fleckner – ama yalnızca onlar değil –, Sarkis'in, bu sürgün sanatçının yapıtını anlamak için yollar önererek, yorumlama kanalları açarak onun bellek ufuklarını katettiler. Sarkis'in İstanbul kökenli olması ve otuz beş yıldır Fransa'da yaşaması değildi bunun tek nedeni; çünkü her sanatçı yabancısıdır, her sanatçı sürgündür, çağdaş mekân ve zamanda kendini sürgün etmelidir. Bir araya getirildiğinde yeni bir aydınlanma sunan, yeni perspektifler ortaya koyan, bir bütün, bir dizi oluşturan, ertelenmiş zamanın içine sızan ve acele ile yavaşlık arasında hareketsiz gibi duran bir yapıt oluşturan bütün bu şeyleri ancak bu şekilde önerebilir sanatçı.

Demek oluyor ki, Sarkis bir bellek sanatçısıdır;¹ ona göre “dünya engin bir rezerv, bir taş ocağı” olduğundan, yolculuklarından hazinelerle döner, ziyaret ettiği yerleri istila eder, “savaş ganimeti” olarak atölyesini dolduran, hem de tıka basa dolduran bir yığın nesne toplar. O gün bugündür de kendi mağarasının – elbette hayalî bir mağara – içeriğini oluşturan bu *Kriegsschatz* harikalarını anlatıp durmaktadır. Ama Sarkis, yapıtının büyüğü aracılığıyla, bu hayalî mağaranın gerçek bir bellek mekânı olduğu konusunda bizi ikna eder. Sarkis'in yerleştirmeleri mağarasının kapısının hazinelere açık olduğunu sürekli tekrarlarlar. Sanatçı bizi yaşadığı yer olan Paris'teki Vergniaud Sokağı'ndaki atölyesine, Dekoratif Sanatlar

1 Bkz. bellek teorisi hakkında bir araya getirdiği metinler derlemesi: Uwe Fleckner, Sarkis, *Les Trésors de la Mnémosyne: recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida. Avec un essai en images de Sarkis*, Uwe Fleckner (yay. haz.), Verlag der Kunst, Dresden, 1998 [Türkçesi: *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*, Emre Koyuncu (çev.), Umur Basım, yayına hazırlanıyor].

Okulu'nda öğretmenlik yaptığı Strasbourg'daki Krutenau Sokağı'ndaki odasına götürür; yolculuklarından dönüşte bize, su yüzüne çizilmiş suluboya desenler gibi kırılğan, dokunaklı hikâyeler getirir. Zira bu savaş ganimetleri, sanatçının cömert bağışını kabul edenlere ve sırası geldiğinde onun peşinden giderek meçhule doğru yola koyulacaklara sunulan geçici bellek izlerinden başka bir şey değildir. Her zaman bilinen şeylerin peşinden koşmamayı öğrenmek gerekir, çünkü sanatçı olmanın özü balta girmemiş yeni yollar bulmaktan ibarettir.

Sarkis belleğin sınırlarında dolaşırken müze kavramı üzerinde çalışmıştır. Gerçekten de Sarkis, bir bellek için inşa edilmiş bu bellek mekânlarına yerleşir ve bir araya geldiklerinde mekânı dönüştüren nesneleri buluşturur: Bir yerleştirmede resimler, heykeller, film sekansları, videolar, hoparlörler bulunur. Yerleştirme: mekân ve süre sanatı. İzleyici burada kendi yolunu, mekân içindeki parkurunu, zaman içindeki ritmini kendi yaratmalıdır. Kendini yitirme pahasına, hiçbir şey algılamama pahasına, karşıya geçirmek için uzanan eli kabul etmeme pahasına. 2000 yılında Sarkis farklı yerlerde defalarca ortaya çıktı: Bordeaux'da CAPC'de büyük bir sergi için; Panthéon'da, çağdaş plastik sanatçıların “Zamanın Değişimi” üzerine tarihsel anıtlara müdahaleleri çerçevesinde; ve de Paris'te *Lumière aux Cordeliers* sergisinde.

Gerçekten de ışık Sarkis'in yapıtında temel önemdedir: “Sarkis ışığı çeşitli biçimlerde kullandı: yazı ya da desene araç olarak, başka malzemelere eklenmiş bir yapıtın ögesi olarak, sergilerindeki özgül aydınlanma olarak, görüntü üretim aracı olarak...”² Işık Sarkis'in yapıtında elektriğin tek kullanım biçimi olmasa da, özel bir yer kaplar, yerleştirmelerine yansır ve bir dünya yaratarak nesneler üzerinde yayılır. Elektrik ışığı sanata bir gereç olarak davet edilmiştir, ve aydınlığıyla, rengiyle, taşıdığı gölgelerle yarattığı karşıtlıklarla oynar. Işık yapıtın gerçekten soluk almasına katkıda bulunur; bu soluk alış, sanatçı sanki ışığın titreşimli doğasına duyarlıymış gibi

2 S. Lecombe, *Lumière aux Cordeliers*, sergi kataloğu (Cordeliers, 15, rue de L'École-de-Médecine, Paris, 26 Nisan -4 Haziran 2000), Mairie de Paris, Direction des affaires culturelles, 2000.

algılanır. Işık, daha doğrusu Sarkis'in ışıkları, karartma uygulanan bir dünya üzerinde hüküm sürer. Araç olarak elektriği çeşitli biçimlerde her kullanışı, gizemi sayesinde, izleyici için üretilmiş olan olağanüstü nitelikte simya benzeri hakiki bir çalışmanın meyvası olur. Böylece, Claude Allemand-Cosneau'nun³ güzel deyimiyle hakiki bir "ışık diyalogu" ortaya çıkar.

BLACKOUT

Karanlığın içine kapanıp kalmış olan Sarkis 1974'ten itibaren birçok yapıtına *Blackout* adını verir. *Blackout*, her şeyden önce bir pasif savunma buyruğu olan tam karanlıktır, bir çatışma ânında düşman tarafından fark edilmemek için bütün ışık kaynaklarını söndürmenin mutlak zorunluluğudur. Sarkis, bildik işaret noktalarını, gündelik hayatın işaret noktalarını yitirmek amacıyla siyaha sürgün etmiştir kendini. Bellek hazinelerini biriktirdiği yer, bir balıkçı olarak elde ettiklerini koruduğu yer, siyahtır, bir tür mağaradır. Sarkis'e göre siyah zorunludur; tıpkı fotoğraf filmini basabilmek için gereken karanlık oda kadar zorunludur. Böylece karartma hem sanatsal yaratı mekanizmasının dahil olduğu isyan ve gerilim ruhunu aktarmak için, hem de boşluktan, şeyleri ışığa kadar götüren karanlıktan geçişi betimlemek için zorunlu olur. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf filmi metaforu çok yerindedir, çünkü kimyasallı banyo içinde yüzen duyarlı kağıt ışığın izini ancak karanlıkta gösterir. Sarkis işte bu imgeyle oynamaktadır; kendi kuşağından birçok sanatçı gibi fotoğraf makineleriyle çalışır, Leica koleksiyonu yapar. Görüntünün çekilmesi, açı seçimi, pozlama süresi; bunlar ortaya koymak istediği perspektifler için bile ona malzeme sağlar. *Camera obscura* onun için önemlidir ve bir tür simyasal niteliği, kısacası bir tür siyah yapıtı vurgulamak için Sarkis buna sık sık gönderme yapar. *Blackout*, mağarasıdır, geçici bir sığınaktır, çünkü istikrarsız bir denge içinde hep tehlikeye açıktır.

3 Claude Allemand-Cosneau'nun metni; *Sarkis, Au commencement, le son de la lumière. À l'arrivée* içinde, Musée des beaux-arts, Nantes, 1997.

Sarkis izleyicinin birçok duyusunu kışkırtarak *Blackout*'a çağrı çıkarır: Katranın varlığını algılayan, koku alma duyusudur. Sarkis 1991 yılında, Albi'de, *Cité Leidschatz*'a katılır. *Leidschatz* Sarkis'in, Aby Warburg'dan ödünç aldığı, bir diğer hazinesidir. Sanat tarihçisi, tamamen bir bellek teşebbüsüne adanmış olan Bellek [*Mnemosyne*] Kütüphanesini kurmak için bu "ızdırap hazinesi" kavramını geliştirir. *Cité Leidschatz*'da, "gölge yandı". "Isıtıldığında enerjisini püskürten" katran siyah bir koku, yanık bir siyah verir; Sarkis, ayrıca, yerleştirmeleri için malzeme olarak kurumu kullanır ve oda böylece yalnızca siyah değil, aynı zamanda sağır da olur. Sesler orada Sarkis'in özellikle değer verdiği bir sanatçı olan Beuys'un hatırasına, duyulmaz hale getirilmiştir (*Sağır Oda*, 1986'daki bir Paris sergisinin adıdır). Dünyaya karşı sığınak olan bu siyahtan geçiş, Sarkis'in kendi potansiyel enerjisini biriktirmesini sağlar. Hazine metaforu, sır metaforu sanatçının işine uymaktadır. Şok nihayet mümkün olacaktır ve sonrasında Sarkis "ateşi yakabilecektir". Elektrostatik türdeki bu gerilim, "psşik ve toplumsal dönüşümün bir katalizörü" olabilecek kadar enerjiye sahip olan sanatın gerilimidir. *Burada gece uçsuz bucaksız*, Sarkis'in bir başka yapıtının başlığıdır ve gecenin uçsuz bucaksız olması, tüm olasılıkları içinde taşıyor olmasındandır. Böylece, yapıtlarının başlıkları onun belleğinin labirentindeki yolu izleyebilmek için bir güzergâh sunabilir.

SARKIS'IN IŞIKLARI

Sanatçı, buyurgan bir şekilde, kurumsal bir bellek mekânını istila etmeye dayanan bir strateji ortaya koyar, ve bu amaçla, biriktirdiği enerjiyi orada yeniden oluşturmak için kamufle olduğu ininden, gizli yerinden, siyahtan çıkması gerekir. Burada sanki büyü, simyasal bir çeşit dönüşüm var gibidir. Malzemelerle enerjiler (katranlar, kurum, siyah cisimler, vs.) arasında başlangıçta istenen karşıtlık, elektrik ışıklarının cesur kullanımı sayesinde aşılmıştır. Sarkis 1983 yılında Paris Modern Sanat Müzesi'ndeki *Electra* sergisine davet edilmişti ve o dönemde şöyle diyordu:

“Sanatsal çalışmam kendi ışığıyla aydınlanmak istediğinde (1965’te), elektrik çalışmama dahil oldu.”⁴

Dolayısıyla ışığın rolü temel olacaktır ve Sarkis ışığın potansiyel enerjisini çekip çıkarmak için her bir etkisini birbiri ardına sınayacaktır. “Çalışmayı kendi ışığıyla aydınlatmak,” demek ki, 1965 yılında, sonra da 1977 yılında “çalışmanın içinde bulunduğu mekânı aydınlatmak”. Bu amaçla, sanatçı, Edison’dan beri ışığın gücünü simgeleyen elektrik ampulü denen ışık saçan temel birimi kullanır. Ama ampul aynı zamanda ısı da verir (fizikçiler ince tungsten telinin yalnızca görünür ışık yaymadığını, aynı zamanda kızılötesi ışın da yaydığını bilirler): 1968 yılında, Sarkis “çalışmasını kendi ısısıyla ısıtır”. Daha sonra, her zaman bir ampul olan ışık kaynağı, haber, görüntü ve boyalı harfler kaynağını da içinde taşıyacaktır (1977-1982); *Kriegsschatz*’ın on iki harfini yazmak için, izleyiciye “gece uçsuz bucaksız” sözünü sessizce söyleyebilmek için, Panthéon’da yatan şahsiyetlerin seksen imzasını kendi yazısıyla yorumlamak için⁵ hep neonları kullanacaktır. Büyük sahinin bitişik dehlizlerinde asılı şamdanların yapımında ve CAPC sergisindeki meleklerin kanatlarının konturunu çizmekte de kırmızı neonlar kullanılır. Işıklar, bu durumda, gerçek birer heykeldir. Yapıtlar böylelikle bir iç ışık tarafından aydınlatılmış olurlar. Sarkis, ışık aracılığıyla “parçalarını kuluçkaya yatırdığı”nı söyler.⁶

Sarkis çocukken Edvard Munch’un *Çığlık*’ından etkilenmiştir; buradaki devasa, kırmızı gökyüzü “yüzün rengini boşaltmış” gibidir. Çığlık sessiz gibidir, göğün rengi içinde asılıdır. Kırmızı rengi özellikle tercih edişini belli ölçüler içinde açıklayabilecek olan şey bu çocukluk hatırasıdır. Zira Sarkis’in yapıtının diğer temel yanı, boyalı ışığın ya filtreler aracılığıyla (bu da fotoğrafçılık çalışmasından kalmaz) ya da renkli neonlarla kullanılmasıdır. Karanlık

4 *Electra* sergisi, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1983.

5 Sarkis, *La Respiration*, Panthéon, Paris. Elvan Zabunyan’ın metni, “De l’œil à l’ouïe: regarder la respiration”, *La Respiration* içinde, Centre des monuments nationaux, Paris, 2000.

6 Sarkis ile Irmeline Lebeer’in söyleşisi, *Sarkis, Ma chambre de la rue Krutenau en satellite, 103 aquarelles, Le Pont des travailleurs en rouge et vert*, les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg; Éditions Lebeer-Hossmann, Brüksel, 1989, s. 100 [Türkçesi: “Sarkis ya da Terkedişin Dramı”, bkz. bu kitapta, s. 148].

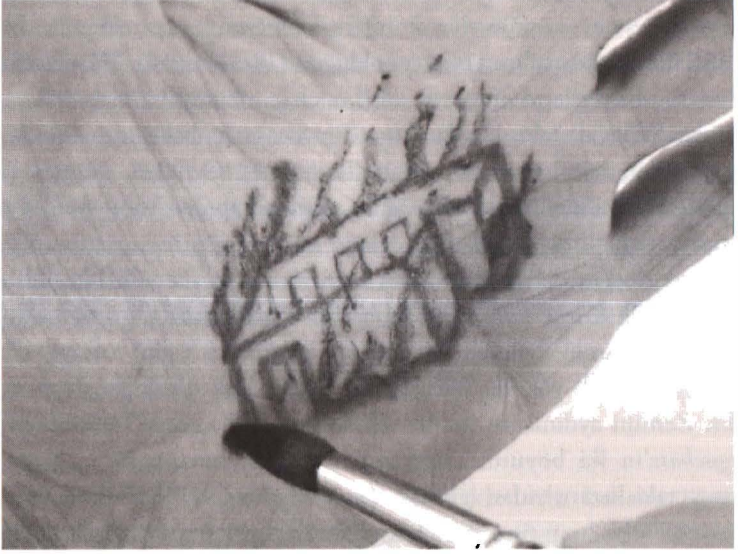
odadaki fotoğrafçının aktinik ışığının rengi olan kırmızı, sıcak ve iyicil bir ışıkla yapıtını besler. Sarkis kırmızıyı tamamlayıcı rengi olan yeşille birlikte kullanır. Bu onun, *Demirci Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesiyle*'sini art arda gelen kırmızı ve yeşil ışık içinden geçirmesini ve yüzün bir bölümünü aydınlatırken öteki bölümünü tamamen karartmasını sağlar: Kırmızıyı coşturan ve yeşili karartan kırmızı, ve tersi.⁷ Kırmızı ve yeşil sanatçının tercih ettiği renklerdir; tıpkı Van Gogh'un insanın korkunç tutkularını temsil etmek için tercih ettiği renkler gibi. Ortaçağ'da kırmızı ve yeşil yaşamın sembolik ilkelerine karşılık gelir: merhamet için kırmızı ve umut için yeşil. Bu referanslar kırmızının, kırmızılının sözlüğünde ortaya konmuştur;⁸ yeşilin sözlüğü de yapılmayı beklemektedir. Sarkis'e göre isyan, kurbanın kanı, *Kriegsschatz*, tüm metaforik anlamlar kırmızının içinde fiilen mevcuttur. Renk, ışık, ona göre, belleğin gerçek taşıyıcısıdır: yüzer gezer, görünümleri bakımından çeşitli, sıcak, değişen, öznel, şiirsel taşıyıcı. Dolayısıyla bu taşıyıcı bizzat belleğin tüm özelliklerine sahiptir. Karayolu işaretlerinde kırmızı tehlikeye, yasağa denk düşer; yeşil güvenliğe. Gemilerde de kırmızı geminin iskele tarafı, yeşil sancak tarafıdır. Kaptan Sarkis bizi, tehlikelere, güçlüklerle, kör kayalıklara meydan okuyan teknesinin uyarı lambalarının ışığında, "gece uçsuz bucaksız" dediği yere götürür. Rota Sarkis'tedir, limandan çıkarak, bizi bilinmedik engin ufuklara götürür. İki ateş arasında kalınır: rölyef görüntüler yaratmak isteyenlerce de kırmızı ile yeşilin kullanıldığı bilinir. İki görüntü iki göz tarafından eşzamanlı olarak görülür: Sağ göz kırmızı bir filtreyle, sol göz yeşil bir filtreyle görür.⁹ Sarkis burada bize çalışmasının bir başka boyutunu algılamayı önermiyor mu?

Sarkis ışığı gölgeleri boyamak için de kullanır. Leonardo da Vinci, Goethe, Caspard David Friedrich ve izlenimcilerle birlikte, bilindiği gibi, aynı nesneyi farklı tayf bileşimlerine sahip ışık kaynaklarıyla aydınlatmak amacıyla gölgeler boyanmıştır. Kar üzerindeki gölge genelde mavi gözükür.

7 Irmeline Lebeer, *a.g.e.*, s. 105 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 154-155].

8 Annie Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de la couleur: le rouge*, CNRS Éditions, Paris, 2000.

9 Bkz. örneğin: Philippe Lanthony, "Le Paris noir et blanc de Charles Meryon", *Point de vue* 42, *revue internationale d'information d'optique oculaire d'Essilor*, 2000, s. 31-39.



au commencement, Il brûle la chambre, 1997

[başlangıçta, odayı ateşe verir]

filmden kare

Bordeaux'daki CAPC'de, Sarkis 20. yüzyıl heykelinin (1995), Strasbourg ESAD'daki, dört bir yandan dört ışık kaynağıyla aydınlanmış – mavi, portakal sarısı, kırmızı ve yeşil renkte – *Art Nouveau* avizesiyle (1900) buluşmasını kışkırtır. Böylelikle avize çeşitli renklerde gölgeler saçar ve titiz bir gözlem sonucunda renklerin üretim yasaları ortaya çıkar.¹⁰ Ahşap bir yapı, bir tür kaptan köşkü ya da cihannüma da aynı şekilde aydınlatılmıştır. Érik Bullot¹¹ (dümencilere ait) köşkün bir korunak olduğunu, bir teknenin kaptan köprüsü üzerine oturtulmuş bir yapı olduğunu bize hatırlatır: “Kaptan Sarkis, tayfunların, kasırgaların ortasında düşünmek için buraya sığınabilir.”

Ama Sarkis doğal ışıkla da oynar. Bir fotoğrafçı belleğine sahip olarak, yerleştirmeleri içinde *camera obscura*’lar yaratır. Örneğin, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi’nin içavlusunu istila eden ahşap bir yapı içinde göğüs hizasına yerleştirilmiş bir platoyu deler.

Yüz kırk dört delik, yani on iki kere on iki (sayı tesadüfi değildir, yüz kırk dört delik *Kriegsschatz*’ın on iki harfini ister istemez çağrıştırmaktadır), mozaiğin üzerinde “yıldızlı bir göğün görüntüsü” gibi ortaya çıkar.¹² Burada yapay ışık yoktur, yalnızca bir oyun, “ışık diyalogları”nın oyunu vardır. Zemini aydınlatan kubbe içinde sembolik olarak kamufle edilmiş *Kriegsschatz*’ın iki boyutu, sanatçının yapıtının boyutlarını çoğaltma ve başlangıçtaki karartmadan çıkmak için yeni perspektifler bulma arzusunu destekler. Sarkis, ışığı titreştirmek için, soluk alıp vermesini algılanır kılmak için “ışığı gösterir, ışığı denetler, ışığı görünür kılar” der bize Deepak Ananth,¹³ ve izleyici, “ışıkların evladı” olan Sarkis’in kulağıma ışığın sesini fısıldadığını sanabilir.

10 Bkz. Françoise Viénot, “Le rendu de la couleur dans son contexte. Antériorité du regard des peintres sur l’analyse des scientifiques”, *Techné*, sayı 9-10, 1999, s. 74-91.

11 Érik Bullot’nun metni, “Kiosque pour Sarkis”, *Sarkis*, 21.01.2000-09.04.2000, CAPC, Musée d’art contemporain de Bordeaux, Éditions du Regard, Paris, 2000.

12 Claude Allemand-Cosneau, *Sarkis, Au commencement, le son de la lumière. À l’arrivée* içinde, Musée des beaux-arts, Nantes, 1997.

13 Deepak Ananth, *Sarkis. Au commencement – Le son de la lumière – À l’arrivée* içinde, sergi kataloğu, Musée des beaux-arts, Nantes, 1997 [Türkçesi: “Başlangıçta... Varışta”, bkz. bu kitapta, s. 215-235].

Demek ki ışık temel bir bileşendir ve sanatçı tarafından bir müze ya da galeri sergisinde üç biçim altında ele alınır. Öncelikle gün ışığı, sonra güneş ışığının yokluğunu örtbas eden normal elektrik ışığı ve son olarak da, yalnızca parçaların üzerine düşen yönlendirilmiş ışık. Birbirine bağlantılı olarak düzenlenmiş olan üç ışık da, farklı iktidar düzeylerini yansıtır. Işık çiftanlamlıdır, – rengi ne olursa olsun – iyilik kaynağıdır, ama aynı zamanda korku kaynağıdır da. İncelikli bir oyunla, nesnelerin ölçeğinde, statüsünde bir değişime imkân tanır. Nesneler, gördüğümüz gibi, bu durumda, büyümlü bir şekilde gerçek mimari yapılar, gerçek devlerin küçük heykelleri halini alırlar. Sarkis yıldızlı gökkubbeyi, Nantes'ta 1997 yılında, daha önce de Paris'te 1993 yılında Modern Sanat Müzesi'nde gündüz vakti gösterir. Sanatçının ayrıcalığı, Paris'te Cordeliers'de (2000) Kaptan Sarkis'in sallarıyla yüzdüren ya da Nice'teki Arson villasında bir tiyatronun orkestra bölümünü havaya kaldıran (1988) ışık gücü yanılmasıyla bizde uyandırarak yaratabilmesidir.

ELEKTRİK OYUNLARI

Sarkis elektriğin sunduğu başka olanakları da kullanır, örneğin videolar – 1997 yılı sonunda Tours yakınındaki Saché'de Calder atölyesinde gerçekleştirdikleri. Hepsi de “*başlangıçta...*” (kırmızı ve yeşil, sarı ve mavi, gece, izler, vs.) dizisinden olan bu kısa metrajlar daha sonra yerleştirmelerinde yeniden kullanılmıştır; örneğin Bordeaux'da, CAPC'nin büyük sahininde Özbek, Çeçen, Azeri, Ermeni, Türk, Kürt, İran, Irak, Kafkas, Romen, Türkmen, Tunus, Fas, Cezayir, Afgan, Keşmir, Hint, Pencab, Pakistan, Tibet, Çin halıları ile birlikte, bir tür yaşayan koleksiyon gibi.

Sarkis teyp bantlarını, elektriğin bir başka kullanım biçimi gibi ortaya çıkan bir araç olarak kullanır. Bu teyp bantlarının gerçekten kayıtlı olduğunu ve uygun elektronik cihazlara yerleştirildiklerinde müzik yayını yapabileceklerini bilmek önemlidir. Sarkis belleğin bu aşikâr taşıyıcılarıyla oynamaktadır, paradoksal biçimde heykellerin gövdeleri bile bunlardan

oluşacaktır; karmakarışık olmuş bir tür saç gibi, “koruyucu bir taç” gibi.¹⁴ Kayıtlı müzik, Schoenberg’in, Berg’in, Webern’in müziği, sanatçının ve böylece izleyicinin de kafasında taşıdığı müzikle birlikte, uzun bir dua gibi, bir *Sprechgesang* gibi titreşir.

Ama Sarkis fırtınanın getirdiği elektriğin doğal etkilerini de kullanır. “Fırtınanın ruhu”nu bulmaya çalışır (Arlogos Galerisi’ndeki yerleştirmesinin *Geistesblitz*’i). Sanatçı *Şimşegın ışığı ve gökgürültüsün sesi* (1995’te Viyana’daki sergilerinden birinin başlığı) arasındaki küçük âna gelip yerleşecektir. Bu ertelenmiş anda, donmuş gibi kalınır, kımıltısız ama aynı zamanda hareket halinde. Maurice Blanchot’nunki gibi bir beklenti içinde olunur: “... – Hâlâ bir an var mı? – Hatırlama ile unutma arasındaki an. – Kısacık an...”¹⁵ Şimşegın ardından kaçınılmaz olarak gökgürültüsü gelir: O zaman, iki olayın algılanmasını birbirinden ayıran ve elektrik yükünün ne kadar uzakta boşaldığını hesaplamayı sağlayan saniyeler akıldan sayılır. Sıkı bir sinema tutkunu olan Sarkis, dört-boyutlu bir zaman sanatı yaratarak geciktirimle oynar.

SONUÇ: YOLCULUĞA DAVET

Sarkis’in yapıtı tüm biçimleriyle ışığa dayanır. Bir dünya inşa edebilmek amacıyla karşıtlıkları rahatlıkla aşabilmek ya da geride bırakmak için onlar üzerinde oynar. Bordeaux’da, CAPC’nin büyük sahnındaki yerleştirmesiyle Hindistan ile Pakistan’ı yakınlaştırır. Kırmızı neondan kanatlarla, gotik sanat (taştan katedral melekleri) ile Afrika sanatını (tahtadan küçük heykelcikler) bir araya getirir. Böylelikle, Ludwig Wittgenstein’in tavşan-ördek paradokslarını hatırlatan melek-kelebekler, gizemli, anlamı belirsiz figürler yaratır. Sarkis yakınlık ile uzaklık arasında kaçınılmaz ama daima kabullenilmiş oyunlar kışkırtır; bu oyunlar hareket ve hareketsizlik

14 Deepak Ananth, *a.g.e.* [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 226].

15 Maurice Blanchot, *L’Attente l’oubli*, yeni baskı [ilk baskı 1962], “L’imaginaire” dizisi, Gallimard, Paris, s. 64.

içinde, teyp bantlarında müziğin, sesin ve ışığın varlığı/yokluğu içinde, farklı düzeylerde, farklı ölçeklerde oynanırlar, bizi Duchamp tarzında bir *inframince* içine yerleştirirler.¹⁶ Sarkis Duchamp'ı *Boîte Verte*'in [Yeşil Kutu]¹⁷ içini boşaltarak takip eder ve renk yetiştiricisinin,¹⁸ yansıyan gölgeler tarafından yapılmış bir tablonun¹⁹ sınır rehberi olur; “motorda patlamalar elde etmek için” “manyetik-arzu kıvılcımları, elektrikle çıplak bırakılmanın meydana getirdiği yapay kıvılcımlar gerekmektedir.”²⁰

1976-1980 yıllarındaki *Journeys of Kriegsschatz by Captain Sarkis*'den beri sanatçı, Joseph Conrad'ın *Tayfun* romanındaki, fırtınanın ortasında yolunu arayan Kaptan McWhirr gibi teknesini inatla sürmektedir: “Tek başına dövüşen bu gemi, uzak dünyaların ölgün ışığının aydınlattığı karanlık su dağlarının vahşi dekoru içinde boğuşuyor, yavaş yavaş ilerliyordu, gücünün fazlasını, kasırganın ortasında beyaz bir duman bulutu bırakarak ilerliyordu.”²¹ Karanlıklar içinde dar bir yol: “[...] Cılız bir şimşek ışığı bir mağaranın duvarları üzerinde, gizemli ve karanlık bir denizin dibindeki zemini köpük ve dalgayla kaplı bir odanın duvarları üzerinde titreşiyormuş gibi hafifçe etrafı aydınlattı.”²² Conrad'ın romanı bu durumda sanatsal yaratının ve Sarkis'in yerleştirmesinin izleyicide yarattığı duyguların gerçek bir metaforu olarak okunabilir: “Bu nesnelere amansızca tutundu, bıraktı, tekrar sarıldı, bir daha kaybetti ve sonunda kendisi de bir çift güçlü kol tarafından kısıvrak kavrandı. O iri, sağlam gövdeye kendi de sarıldı. Kaptanına kavuşmuştu.”²³

16 Bkz. *L'Empreinte*'de Georges Didi-Huberman'ın aydınlatıcı yorumu: *L'Empreinte*, sergi kataloğu, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, MNAM ve Flammarion, 1997.

17 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (M. Sanouillet'nin derlediği ve sunduğu yazılar), “Champs” dizisi, Flammarion, 1994.

18 Duchamp, *a.g.e.*, s. 100.

19 Duchamp, *a.g.e.*, s. 103.

20 Duchamp, *a.g.e.*, s. 65.

21 Joseph Conrad, *Typhon*, André Gide (çev.), “Folio” 416, s. 126.

22 Conrad, *a.g.e.*, s. 65.

23 Conrad, *a.g.e.*, s. 67.

Sarkis ateşle oynar, yakmak için değil görmek için kibritleri birbiri ardına bitirir, tüm bellekleri *Kriegsschatz*'ının içinde depolar ve izleyiciyi yerleştirmesi içinde yolunu bulması için serbest bırakır, “sanatsal yaratı yeri, bir enerji santrali halini alır, ve burada bellek çalışması insanın ızdırap enerjisini sanatsal bir yaratıya dönüştürür”.²⁴

Sarkis, liman şehirlerinin çağrısını duyuyor olmasın? İstanbul, Nantes, Bordeaux'dan sonra, ama aynı zamanda Ren nehri üzerindeki Strasbourg'dan sonra, hepsi liman olan şehirler. Sarkis buralarda konaklar, sonra da açık denize açılır. Kırmızı ile yeşil Sarkis'in iki fetiş rengidir ve gemi ışıklarının rengidir. İskele (kırmızı)-solu ile sancak (yeşil)-sağı hatırlamanın yolu, batarya sözcüğünün okunuşundadır.²⁵ Sarkis kendi dümen suyunda bizi imkânsız bulmaya çağırıyor. “Nedir bu acı, bu kaygı, nedir bu ışık? Işığın ışık içinde unutulması.”²⁶

Fransızcadan çeviren: Işık Ergüden

24 Uwe Fleckner, *Sarkis, Das Licht des Blitzes – der Lärm des Donners / La Lumière de l'éclair – le bruit du tonnerre* içinde (Uwe Fleckner, Roland Recht ve Sarkis'in katkılarıyla), Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig, Viyana, 1995, s. 44 [Türkçesi: “‘İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.’ Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği”, bkz. bu kitapta s. 207].

25 Fransızca sözcüklerin kök ve ses benzerliklerinden yararlanılmaktadır. “İskele” anlamına gelen *bâbord* sözcüğünün *bâ-* hecesi ile “sancak” anlamına gelen *tribord* sözcüğünün *tri-* hecesi, “batarya” anlamındaki *batterie* sözcüğünün Fransızca telaffuzuna – *bâ-tri* – gönderme yapmaktadır. (ç.n.)

26 Blanchot, *a.g.e.*, s. 65.

Henry-Claude Cousseau

Sarkis'in düşüncesi özünde *dramatiktir*. Sürekli olarak henüz tamamlanmamış, varsayılan, tahmini bir eylemin, çok yakında gerçekleşeceği tahmin edilen bir olayın, gizli bir iç başkalaşımın, henüz görünmez olan, ama yapıtın, görünümüyle iletmeyi, görünür kılmayı üstlendiği bir sürecin gücünden destek alır. Yerleştirmeleri (ayrıca fotoğrafları, suluboyaları, desenleri, filmleri...) ister kısa ve özlü olsunlar, ister devasa ya da sınırsız, bir bekleyiş, geçici bir askıya alınma, bir ihtimal duygusuyla oynayarak, her zaman, her bağlamda kaçınılmaz biçimde tiyatrolaştırmaya başvurur. Oyunla gösterişi, geçit töreniyle maskeli baloyu, başlangıcın mutluluğuyla bitişin örtük tehdidini, çocukluğun neşesiyle kırılğanlığını ve yok oluşunu birleştiren son işleriyle bu tiyatrolaştırma artık doruğa ulaşıyor ve yeni bir boyut kazanıyor.

Sarkis'in yerleştirmeleri fiilen bir *sahne* üzerinde *oyunur* mutlaka; sahne onlara hem hareketlilik kazandırır, hem de bir performansın kırılğanlığını ve biricikliğini. Hareketin, sesin, akkor halindeki ışığın sihrini istediği gibi yönetmeyi herkesten iyi bilen Sarkis'in suskun ya da donmuş, neredeyse kendi kutsallaştırma, ayınleştirme etkilerine boğulmuş, esrarengiz, çoğu kez bilmecemsi, bir müzik ve ses halesi içindeki veya bugünkü gibi rengin ışıltılarının neşesine korkusuzca kendini bırakan yapıtları artık daimi bir koreografi, sonsuzluğun derinliğine açık bir hareket içindeler. Müzisyen ve sinemacı kimliği artık birleşmiş, partiyonun ya da senaryonun akışının bütün girdisini çıktısını tanıyor; bu akışa anlamını verense, onu oluşturan unsurlar: sessizlikler, tınılar, ritimler, yavaşlamalar, duruşlar, hızlanmalar ve durgular.

İşlerindeki akıcılığın tek göstergesi, yıllardır bütün işlerinde bir ön çalışma olarak yaptığı suluboyaların olağanüstü kullanımı değil. Seksenli yılların başlarında sistematik hale getirdiği bu çalışmaları 1985'ten itibaren



Ikon N° 43, 9.11.1996

58 x 50 cm.

(Doris Beyersdorf Koleksiyonu, Paris)

bağımsız bir alan oluşturuyor. Yapıtlarının geliştirilmesinde ayrıcalıklı bir araç olan suluboyanın yayıldığı kağıt – Roland Recht’in yerinde saptamasıyla¹ fotoğraf kağıdına benzer –, bu *büyülü fener* (ya da laboratuvar) esnek tekniğiyle sanatçının imgelemine durmadan tetikleyen ve ayrıca belleğinin en gizli köşelerine iten doğaçlamalara ve çeşitlemelere imkân tanır. 1998’de Calder’in Saché’deki atölyesinde gerçekleştirdiği büyüleyici filmler dizisinde Sarkis sıradan ve titiz bir işleme, pigmente bulanmış bir fırça (ya da parmak) ile suyun buluşmasına törensel bir nitelik katmayı başarır; elementlerin nazik, tesadüfi simyasının şiirselliği adeta evrenin yaradılışındaki tanrısallık boyutuna ulaşır. Ancak aynı akıcılık, aynı simya, duyuların, malzemelerin, işaretlerin ve kültürel değinmelerin bileşimi olan yerleştirmeleri gizlice yöneten çağrışımsal biçimlerde de görülür; yerleştirmeleri oluşturan nesneleri *konus-turmak*, Sarkis’in ifadesiyle *aralarında diyalog kurmak* için ne mümkünse yapılır, nesneler, sadece Sarkis’in bildiği, ışık saçan bir şimşek kadar güçlü, çoğunlukla otobiyografik, sanatçının kaderi doğrultusunda dünyanın kendisine sunduğu tek tek unsurlardan yararlanışındaki devamlılığı gösteren sağlam bir bağlantıyla birleştirilir.

Aynı zamanda hayati nabız atışının ve solunumun sanatı olan bu hareketlilik ve dönüşüm sanatı Sarkis’te şaşırtıcı paradokslar yaratır. Kısa süre önce Lyon Çağdaş Sanat Müzesi’nde sergilenen bir yerleştirmesinin² kendine özgü müzik ortamı, dinleyiciye müziği çarpıcı biçimde sessizlik, bir anlamda *maddeselleşmiş*, karşıtıyla, sesle simgelenen bir sessizlik olarak algılatıyordu; serginin son senaryosu ise, kendisini oluşturan unsurları tek tek eleyip dev bir körüğü sahneye yerleştirmekle mekânı ezici biçimde tıkamıyor, tersine, yokluğu etkin biçimde sahneleyerek sınırsız bir boşluk yaratıyordu.

Suluboya kullanımının düzenli hale geldiği 1985 yıllarında Sarkis, gençliğinden beri bir kenara bıraktığı resme ansızın şaşırtıcı bir dönüş

1 Roland Recht, “Les films de Sarkis”, *Sarkis. 103 Aquarelles*, les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg; Éditions Lebeer-Hossmann, Brüksel, 1989, s. 5.

2 Lyon Çağdaş Sanat Müzesi, *Le monde est illisible, mon cœur si* [Dünyanın okunması imkânsız, kalbimin mümkün], Şubat-Mayıs 2002, üç sahne olarak düzenlenmiş sergi: Yanık, Müzik mekânı, Açılım.

yaptı; eski cam fotoğraf levhalarının metal şasileri üzerine yaptığı 42 küçük resimden oluşan diziye Bergman'ın ünlü filminden esinlenerek *Kurdun 42 Saati* adını verdi. Resimlerde işlenen temalar, suluboyalardaki gibi hatıraları, izlenimleri, alıntıları, müzik ve sinema üzerine, bu yapıtlarla yeni bir yorum getirdiği kendi çalışmaları üzerine düşünceleri bir araya getirir. Suluboyaların duruluk ve saydamlık üzerine kurulu olmasına karşılık bu minyatürler, daha doğrusu gece efektinin kullanıldığı bu *noktürnler*, kalın ve canlı fırça darbeleriyle paradoksal biçimde dışavurumcu, baskın, ısrarlı bir üslubu vurgular; sanki sanatçı yüzeyi bu şekilde tıkayarak, saydamsızlaştırarak görüntünün *açığa çıkışının* simgesini başlangıç aşamasında kendi tuzağına düşürmek istemiştir. Sarkis sanki özellikle kadraj mefhumunu vurgulayarak yapıtında resmin yepyeni bir boyutuna yer verir. Suluboyanın, yapıtın imgesel gelişimine, mekânının zihinselliğine bağlı, Sarkis'in aynı anda arduvaz üzerine ancak *sihirli* olabilecek bir dizi "yok olan desen" yaparak sınırlarını zorladığı maddedışı, yer yer oyuncu niteliği silikleşerek yerini resmin sorgulanmasına bırakır; ilk olarak burada görülen bu sorgulama resmin ortaya çıkışını, dışsallaştırılmasını, asıl varlığını pekiştirir. Sarkis'in ilk *İkon*'unu aynı yıl yapmış olması da anlamlıdır.

Sarkis'in yapıtını iyi bilenler için *İkonlar*, son derece kişisel ve mahrem niteliklerinden ötürü, farklılığı derhal kavranan bir alan oluşturur. Daha önce belirttiğimiz gibi suluboya tekniğini fotoğraf görüntüsüne özgü büyüüyü hatırlatacak şekilde kullanmasına karşılık, *İkonlar* resmin oluşturulması sürecinin son noktasına benzetilebilir. Ancak *İkonlar*'da vurgulanan, sürecin büyüleyiciliğinden çok nesnenin kendi büyüleyiciliğidir. Zaten Sarkis de bu yapıtları çok özel bir konuma oturtur. Sayıları yüz elliye aşan ikonlar titizlikle kataloglanmıştır. Sarkis'in nazarında, çalışmalarının bütünü içinde tartışılmaz ve istisnai bir değer taşırlar. Sanatçı, yapıtlarındaki özel dikkat ve incelik, kullandığı tekniklerin karmaşık bileşimiyle, nadiren sergilenişleriyle,³ sergilendiklerinde özel bir muameleye tabi tutuluşlarıyla,

3 Bununla birlikte *İkonlar* birkaç kez sergilendi: 4'ü 1989'da Strasbourg ve Nantes'ta, 29'u 1995'te Bonn'da, 40'ı 1997'de Selanik'te, 100'ü 2000'de Bordeaux'da, 120'si 2001'de Silvacane'da; bu, bugüne kadarki en kapsamlı sergi.

yani uzaktan, çeşitli açıklıkları olan kapalı bir mekânda, izleyicinin doğrudan ulaşamadığı bir tür koridorda gösterilmeleriyle, kasıtlı olarak resimlerin kendine has boyutunu vurgulayan düzenlemelere başvurur. Bu kendine has boyutun açık bir göstergesi de, önemli bir imla farklılığıyla da olsa, Batı'nın görsel tarihiyle en fazla yüklü terimlerden birinin, "icône"un kullanılmış olmasıdır. Sarkis Yunanca *eikon*, dişil ve tekil halde *ikona* kelimesinden türetilmiş "icône" kelimesinin Latince'deki C ile yazılışını kullanmayıp K harfini, kendi adına damgasını vurmanın haricinde *Kriegsschatz*'ın da (Almanca *savaş ganimeti*) başında yer alan savaşçı K'yi korur.

Sarkis'in temel kavramlarından biri olan *Kriegsschatz*, kültürlerin ve uygarlıkların tarihine sıkı sıkıya bağlıdır. Tarihte özellikle ulusların yüzyıllar boyunca girdiği çatışma, mücadele ve savaşlarda sanat yapıtlarının değişim ve mülkiyet nesnesi olarak taşıdığı simgesel önemi gösterir; *savaş ganimetleri* yıkıma, ölüme ve katliama değişmeden direnme özelliğine sahiptir. Bu sıfatla, sanatın üstünlüğüyle insanoğlunun hayatta kalma biçimleri arasında sıkı bir bağ kurar. Sarkis ilk yıllardaki işlerinde askeri ve stratejik ifadelerle sık sık başvururdu. Bu kullanımıyla sanatın, sanat uygulamalarının ve sonuçlarının bütün uygarlıklarda taşıdığı önemi göstermenin haricinde, onun nazarında sanat yapıtlarının üstlenmesi gereken anlamı, onlara bir silahın etkinliğini metaforik olarak atfederek ortaya koyuyordu. Sarkis'e göre herkes kendisine verilen silahlarla savaşmalıdır, sanatçının silahı da kendi yapıtlarıdır; sanatçı mücadelesini yapıtlarıyla sürdürür. Öte yandan Sarkis için her yapıt aynı zamanda bir kurtuluş yolu olarak görülmelidir, çünkü her yaratı kurtarıcıdır. Onun gözünde sanat, özünde cömert ve karşılıksız olduğundan, gerçek bir kurtarıcı işlevini yerine getirir. Sanat hem insanın sürekli mücadelesinde bir araçtır, hem de onu savaş kıskacından kurtarır. Sanat yapıtı olan bu silah sadece bir savunma ve direniş silahı değil, aynı zamanda bir özgürlük ve kendini aşma aracıdır. Bu açıdan bakıldığında *İkonlar*'ın gerçek anlamı ortaya çıkar: Sanatçının çalışmaları bağlamında gerçek bir *savaş ganimeti* oluşturmakla kalmayıp, nitelikleri gereği kendini aşmaya, bir süre için düşüncelere dalmaya davet ederler ve bu da yapıtların gizli yanını, mahrem anlamını vurgular.

İkonlar teknik olarak fotoğraf, vinyet üzerine parmak izi, desen, reproduksiyon, resim parçaları, adak, pul, balmumu gibi çeşitli nesne ve malzemelerden oluşan kolaj ilkelerini büyük ölçüde suluboyayla fütursuzca birleştiren melez bir tarza aittir ve etkileyici çeşitlilikteki ikonografik temaları işler. Bununla birlikte, iki ilke dokunulmazlığını korur: Her *ikon çerçevelemiş* ve kendisinden önce varolup onu oluşturan çerçeveye bağlı olarak, daha doğrusu onunla diyalog halinde gerçekleştirilmiştir. Sarkis'in *İkonlar*'ı kendine ait bir çerçeve olmadan varolamaz.⁴ *İkonu var eden*, görünümüyle, tarihiyle, referanslarıyla, üslubuyla, malzemesiyle, biçimiyle, dönemiyle, çerçevedir; sanatçı ancak bu çerçevenin *içinde* ve onun *için* düşünülmüş olan *ikonu* yaratabilir. Elbette çoğunlukla ahşap ya da metal olan çerçevenin varlığı, tahta üzerine yapılan ve dinamik bir çifte etkiyle kutsal tasviri hem içeren, yoğunlaştıran, hem de inananların bakışlarına sunan işlemeli değerli çerçeveler içine yerleştirilen eski ikonları çağrıştırır.

Sarkis'in araştırmaları ve yolculukları sırasında, ileride yapıtlarında bir diyalogu besleyecek, kahramanlarını oluşturacak nesnelere *tesadüf etmekten* hoşlandığını biliyoruz. Aynı şekilde ihtiyacı ve hayat koşulları doğrultusunda, o ânın tercihinine bağlı olarak çerçeveler toplamaktan da hoşlanıyor. Dolayısıyla çerçevelerin çoğu, hayatının iki önemli durağı olan Alsace ve İstanbul'da ya da seyahat ettiği ülkelerde bulunmuş, geçen yüzyılın sonundan günümüze çeşitli tarihlerde yapılmış. Çok çeşitli malzemenin, sedefle camın, mineyle boyanın, gümüşle hasırın bir arada kullanıldığı çerçevelerin çoğu halk sanatı ürünleri ya da meraklı, hatta naif amatörlerin yapıtları; birçoğu – belirtmekte yarar var – savaş esirlerinin elinden çıkmış. Bazıları birer zanaat başyapıtı, özellikle işlemleri çok incelikli; birçoğu, ustalığın zarafetle ve özgünlükle, değerli malzemenin dekoratif zenginlikle birleştiği kendine özgü tarzları nedeniyle seçilmiş. Çerçevelerin oluşturduğu koleksiyonda, sanatçının belirli tarihsel dönemlere ve belirli mekânlara düşkünlüğünü görmek mümkün: Sembolizm, Jugendstil, 20. yüzyıl başları, Rusya ve Doğu. Ancak Sarkis'in çerçevenin işlevselliğine verdiği anlamı

4 “Parergon” olarak çerçeve, farklı bir bağlamda, Sarkis'in yapıtı içinde keşfedilecek oldukça zengin bir konu oluşturabilir.

belirleyen şey, yapıları. Çerçevesel resmi yalıtıp sunmak, bakışı resimde yoğunlaştırmak gibi basit bir işlevi yerine getirmekle yetinmiyorlar. Seçilmeleri, oynayacakları rol açısından anlamlı başka ölçütlere, başka tercihlere dayanıyor: Bunlar sevilen birinden kalan yadigârları, ziynet eşyalarını kutsal nesneleri barındıran kutular, taşınır altar panoları ve şapeller, kişiye özel tapınaklar, savaş yadigârları, mimari elemanlar, ayna kenarları...

Kendilerini barındıran unsurla diyalog içinde olmaları amaçlanan bu kompozisyonlar, onunla karşılıklı bir ilişkiden çok kişisel bir tirada, bir iç monologa yer verirler. Ancak bir iç görüntüye açılan pencere işlevini yerine getiren çerçeve, sanatçının doğuştan fotoğrafçı olarak çok iyi bildiği bir odaklama işlemiyle, bir kez daha gizli anahtarlar *tespit ederek* kimi temel ve ısrarlı temaları açığa çıkarır. Bu bağlamda, bu minyatür sahnelemelerin bütün kahramanları, durumları ve temaları Sarkis mitolojisi adını verebileceğimiz bütüne aittir: Birinde Berg'in *Lulu'su* meşum kayıgıyla dolaşmaya devam eder; diğlerinde *Le Monde*'dan kesilmiş bir ilan Tarkovski'nin ölümünü bildirir; bir başkasında Vergniaud Sokağı'ndaki atölyenin bir polaroidi; bir melek; bağışlar ya da ithaf edercesine bir evi tutan bir el; takdis işareti yapan bir başka el; Grünewald'in *Isenheim Altar Panosu*'nda çarmıhın altında duran Meccelli Meryem'in kavuşmuş elleri; adak gibi dizilmiş suluboya işaretlerden oluşan bir ikon; "balkondaki adam"; sanatçının kendi portreleri; Munch'un *Çılgılık*'ındaki yüzün deliklerinin görüldüğü çehreler; yaralar; stigmatalar; deri parçaları; ateşler; hastalıklar; küller... ve özellikle, ısrarlı biçimde, balmumuna gömülmüş, sigara kağıdının ya da boyanın üzerinde zarif, incecik, sihirli parmak izi: bu asıl imzayla yapıtının gerçek niteliğini ortaya koymakla kalmayıp kendini yapıtına yansıtan, yapıtında cisimleşen sanatçının elle tutulur işareti. Parmak izi bu bağlamda her seferinde, ilk ikonlar döneminde kutsal tasvirin gerçekliğini onaylayan *temas* meselesine bir gönderme, hem doğruluğunu, hem de *bedensel* varlığını kanıtlayan işaret, uzak bir yansımasını belki Michelangelo'da bulduğumuz, Tanrı'nın Adem'in parmağına uzattığı yaratıcı parmağıyla gösterilen güçtür.

Bununla birlikte parmak izi sonuçta bir uzaklaştırma işlevi görür. Sanatçı bu hareketle gerçekliğini doğruladığı, özel bir konuma oturttuğu

işinin mülkiyetini belirtmekle kalmayıp bir anlamda bir yasak koyar, başkaları için, özellikle bakan kişi için *dokunulmaz* kılar. Yapıta parmağıyla, eliyle dokunabilecek tek kişi kendisidir. Pratikte, Sarkis'in *İkonlar*'ını nadiren sergilemekle kalmayıp başkalarına da elletmediğini belirtelim. İnananların gözünde ikon ne kadar uzak ve ulaşılmazsa o kadar mevcut, etkili ve gereklidir. Dolayısıyla, Sarkis'in çoğunlukla "suluboya galerisi" olarak adlandırdığı, *İkonlar*'ın belirli bir hiyerarşiye göre değilse de bitişik nizam dizilerek asıldığı sergi mekânı, ikonları ancak uzaktan bakabilen izleyiciden ayıran ulaşılmaz bir mekândır. Elbette bu düzenleme mimari bir uyarlamayla ikonostasis ilkesini hatırlatır. Resimlerin bir ekran-duvar üzerine yerleştirildiği ikonostasis, işlevselliğinin etkisini körükleyen kutsal mesafeyi doğal olarak yaratır. Oysa Sarkis'te bu mesafe daha da belirgindir, çünkü *İkonlar*'ın gösterildiği mekân, bakışlardan korunarak doğal *auralarını* yayabilecekleri, içselleştirilmiş, dokunulmaz, özerk bir mekân, bir tür "Kudüsülakdes"tir.

Son derece karmaşık bir kültürel ve kişisel yolculuğun sonunda sanat yapıtı Sarkis için tartışmasız bir inançla bağlı olduğu bir nesne haline gelmiştir. Ermeni kökeninden heykele, üç-boyutlu figüre kalıtsal bir bağlılık, iki-boyutlu resme tutkulu hayranlığın merkezi olan eski Bizans'ta doğmuş olmasından resme hayranlık, İstanbul'dan ve İslam'dan resmin yok oluşu, komşu Rusya'dan ise hiç sönmeyen bir şevk kendisine miras kalmıştır. Bunu göz önüne aldığımızda, yapıtının hem kaynağı, hem sonucu, hem de deyim yerindeyse panzehiri olan ikonun, sanatçının deneyimleri boyunca ve düşüncesinin oluşumunda oynadığı rolü ve yerleştirmenin hem üç-boyutlu hem de kavramsal olan süreçlerinin, düşüncesinin odağında kapladığı açıklayıcı ve merkezî konumu anlamak kolaylaşır. Sarkis her *İkon*'unda bir kerteriz noktasını, bir kaynağı, bir alıntıyı, çalışmasının temel motiflerinden birini tanımlayan bir temayı ortaya koyar, her birinin önünde bir düşünme, değerlendirme zamanı geçirmeye davet eder. Bir bütün olarak *İkonlar*, öteden beri sanatçının düşüncesini besleyen laytmotiflerin hepsini kesin olarak bir araya getirir adeta. Bir tür özel tapınak olan her *İkon* bir adaktır, Sarkis'in nazarında yapıtlarının ve oluşum süreçlerinin sahip olduğu (sanatçının benimsediği ifadeyle) *mucizevi* nitelik *kültüne* adanmıştır.

Batı'da resim tarihi varlığını ikonlara borçludur. Elbette ikonlardan çok önce resimler vardı, ama Hristiyanlığın başlangıç döneminde tasvirin bir tapınç nesnesi olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışmasının karmaşıklığı ve Bizans döneminde 8. yüzyılın tasvir kavgasına ilişkin başdöndürücü dogmatik tartışmalar⁵ bugün bile imgelemimizde görülebilen derin izler bırakmıştır. Dinsel tasvir, öyle kabul edildiği andan itibaren istisnai bir konum talep etmek zorundaydı. Dönemin yorumcuları, çözüm olarak mucizevi *akhiropiito* (Yunanca "insan eliyle yapılmamış") tasvir kavramını geliştirdiler; ilk *apostolik* ikonların kaynağının mucizevi olduğuna ve doğrudan İsa'nın şahsından geldiğine inanılıyordu.⁶ Batı'da tasvirin uzun süreli üstünlüğü, tarihin akışını değiştirmiş olan bu doğaüstü konumun dolaylı sonucudur.

Çoğu zaman kendi elinden çıkmamış nesnelerden yola çıkarak çalışan Sarkis, yerleştirmelerinde temelde resmi ikondan ayıran özelliğe başvurur; *akhiropiito* tasvir kavramından ustalıkla yararlanarak doğaüstünü güçlü bir biçimde yapıtına dahil eder. Sarkis'in yapıtında doğaüstü, nesneleri ilk anlamlarından koparmanın, kendine özgü bir şiirsellik aracılığıyla birbirine bağlamanın, gerçeğin sınırlarını ortaya koymayı, aşmayı amaçlayan bir mantığın içine yerleştirmenin yoludur. Ancak doğaüstü, resimlerine kattığı geçişsizlikte ve tapınma duygusunda da hissedilir. Suluboya resimlerin ışıklı saydamlığı, kırılğanlığı, dayanıksızlığı zamanlılığın işaretleridir. Hatıranın kalp atışlarını, duygunun aurasını, hayali yer değiştirişin dengesizliğini vurgularlar. Buna karşılık ikonların (Sarkis'inkilerin de), kendilerinden başka göndergeleri yoktur. Mattırlar, üzerlerine *basılmış* çehreden başka yansımaları yoktur. İkonların suskunluğuna yoğunlaşan bakış, ikonlara çarpıp kalır. Bir bakıma aşılmazlıklarını korurlar, önlenemez biçimde mevcut, durağan, değişmez, bozulmaz ve dolayısıyla aynı sürecin tekrarına mahkûmdurlar. Sonuç olarak bu resimler güçlü bir *auraya* sahiptir, bakışları öylesine soğurup ele geçirirler ki kendileri de bakışa dönüşürler. Onları

5 Ayrıntılı bilgi için bkz. Hans Belting, *Image et culte*, Paris, 1998 (özellikle bölüm 8 ve 9) ve Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, 1996.

6 Belting, *a.g.e.*, bölüm 11, s. 277-292.

seyrettikçe biz onlar tarafından seyredilmeye başlarız; balmumundaki parmak izi misali içlerine nüfuz etmiş bakışı bize yönelirler.

Sarkis *İkonlar*'ında sanki kasıtlı olarak çerçeve nesnesini ve çerçeveleme kavramını yüceltir. Ona verilen yetki sadece pratik değildir, daha ziyade stratejik bir etkililiği andırır: Resimleri, çerçeve sayesinde tıpkı geleneksel ikonlar gibi düz ve önden görünür ve bize bakma, özellikle onları seyredişimize bakma gücüne sahiptirler. Sarkis'in *İkonlar*'ını yerleştirdiği galeriler aslında tamamen kapalı değildirler. Bölme duvarlarında simetrik açıklıklarla yapılan düzenleme karşılıklı pencereler oluşturur ve izleyicilerin sadece *İkonlar*'ı değil, karşı taraftaki izleyicilerin yüzlerini de görmelerine imkân tanır. Bakışların eşzamanlılığı ayna işlevi görür; pencere ise canlı çehreyi kapana kısıtarak hem bakan hem bakılan sabit bir bakışa indirgeyen, ikona dönüştüren, bizi giderek bir tiyatro sahnesine taşıyan bir çerçeve görevi üstlenir.

Her türlü tiyatro, izleyicisini bir süreliğine kendi saflarına çekmek amacıyla yapılır. Aynı şey Sarkis için de geçerlidir. Yapıt sadece seyredilecek, yorumlanacak ve tadına varılacak uzak, yalıtılmış, bağımsız bir nesne değildir; kendi gücünü asgariye indirmek, sıfırlamak için bize incelikle kendi görüntümüzü yansıtmayı amaçlayan bir aynadan da ibaret değildir. Aynı zamanda kendisine bakana yönelen, onu hedefleyen etkin ve işlemsel bir eylemdir. Tıpkı Bizans'ın efsanevi, doğaüstü bir koruyucu güce sahip olduklarından kuşatmalarda surlara asılan en kutsal kimi ikonları⁷ gibi, koruyucu bir portre, bir arma, bir *güvence*, kısacası bir silah, daha doğrusu bir zirhtir, saldırıdan çok savunma aracıdır.

Öte yandan bakışın daima el koymayı andıran bir yanı vardır. Ne var ki Sarkis'in, bu eylemin edilgen hedefi ve kurbanı olmayı kabullenmesi mümkün değildir. Basit bir rehine olamayacağından el koyma eylemini tersine çevirerek bakışı ele geçirir ve yerine Sarkis'in bakışını koyar; *İkon*-otoportrelerin bazılarında⁸ bunu görmek mümkündür. Sarkis, beden

7 Özellikle "Hodigitria"nın tasviri; Belting, s. 104-106.

8 Özellikle 95 ve 98 numaralı *İkonlar*, genelde sanatçının parmak ya da el izini taşıyan *İkonlar*'ın hepsi. Suluboya ya da balmumu "leke"lerin veya "dokunuş"ların birçoğunda

yerini temsil edilişı olarak değil, eşdeğeri sıfatıyla alan bu tasvirin tasviri, bir zamanlar Medusa'yı taşlaştırma gúcüne sahip olan bakışın *ikame edilişinin* tasviri aracılığıyla, yani ikon aracılığıyla girişiminin boyutlarını ačíkça göstermeden yapıtla izleyici arasındaki ilişkinin hiyerarşisini yıkar. Sarkis'e góre ikonlar bakışlardan gizlenmeli, ancak şöyle bir görölmelerine izin verilmelidir; çünkü ikonlar bize bakma gúcüne sahiptir ve bu gúc, tıpkı çehrenin kendisi gibi, paylaşıldığı, ačíęa çıkarıldığı takdirde büyüsunü ve etkisini kaybeder.

Kader ve tarih, muazzam bir yolculuğun sonunda, yüzyıllar süren başkalaşımların ardından, özel kúltür mirası ve mücadelesinin özgünlüğü sayesinde Sarkis'e tamamen özgür ve masum biçimde bir başlangıç noktasına, tasvirlerle, büyüleyici ya da ikonoklast formlarına, büyülerine ve baş dönmelerine ya da yok oluşlarına ilk hayranlığın temelli biçimlendiği o kör noktaya dönme lútfunu bağışladılar. Bir kez daha gömülmüş ama gizlice etkin bir belleğin kışkırtıcısı rolüne bürünen Sarkis dünya ve zamandaki uzun, maceralı yolculuğuna devam ediyor, bundan böyle seyretme işini *İkonlar'*ına devrediyor.

Fransızcadan çeviren: Roza Hakmen

parmak silüetiyle sanatçının yüzünün silüeti üst üste bindirilmiştir; Sarkis ayrıca kendisi için fetiş niteliği taşıyan Munch'un *Çığlık*'ındaki çehrenin de hatlarını karıştırarak benzerlikler ve üst üste bindirmelerle oynar.



Ikonen, 2007

[Ikonlar]

Bode Müzesi, Berlin

VAROLUŞUN DERİNLİKLERİNDE: SARKİS'İN YAPITLARINDA KUTSAL VE SEKÜLER İKONLAR

Uwe Fleckner

Sarkis 1985 yılından bu yana, önceleri düşük bir tempoda, fakat giderek sistematikleşen bir şekilde, “İkonlar” olarak tanımladığı, çoğunlukla küçük boyutlu bir dizi yapıt üzerine çalışıyor. Her türden, bulunmuş çerçevenin kullanımıyla, oldukça muammalı resimler ortaya çıkıyor. 18. yüzyıldan günümüze kadar tarihlendirilebilen, Avrupa ve Asya'dan, daha seyrek olarak da Güney Amerika ve Afrika'dan getirilmiş bu resim taşıyıcısı nesnelerin üslupları, biçimleri, malzemeleri bitmek tükenmek bilmeyen bir çeşitliliğe sahip. Sanatçı da aynı tükenmezlikle çerçevelerdeki bu tasarım zenginliğine yanıt vermekte: suluboyalar, kurşunkalem ve çini mürekkebi, renk pigmentleri ve tebeşirlerin yanı sıra balmumu ve parafin, modelleme hamuru ve çeşitli buluntu nesneler kullanılıyor; farklı kağıtlar, fotoğraflar, posta pulları ve damgalar çerçevelerin içine gömülüyor ya da kimi zaman sade ama çoğunlukla şatafatlı çerçeve çubukları üzerine yapıştırılıyor. Böylelikle renkli bir resim ve işaret doluluğu ortaya çıkıyor; soyut düzenlemeler figür içeren tasvirlerle yer değiştiriyor; yazı ve renk ifade araçları olarak devreye giriyor; parmak izleri çerçevelenmiş sayfalar, cam ya da aynalar üzerine bastırılıyor; ve farklı çerçeve biçimleri ve motifleri neredeyse her örnekte, konuşan birer yorum kaynağı olarak sanatsal yaratımlarla diyaloga giriyor. Bu sonu açık bırakılmış yapıt dizisi bugüne dek sürekli olarak farklı dizilimler dahilinde izleyiciye sunulan iki yüz kadar nesneye dek genişlemiş durumda. Bunlar kimi zaman bir dizi olarak tek başlarına, kimi zaman sanatçının diğer yapıtlarının yanında, kimi zaman da sanat tarihinden alınan yapıtlarla karşılaştırmalı biçimde sergilendiler.

Bütün çeşitlilikleri içinde yapıtlar kolayca hissedilebilecek fakat çok daha zor biçimde yorumlanabilecek bir sanatsal düşünsellik aracılığıyla yan yana geliyorlar. Küçük ama hayli kıymetli bu yapıtların birbirlerine olan aidiyetlerini öncelikle ortak başlıkları olan “ikon” kavramı ortaya koyuyor. Ne var ki, estetik ya da içerik açısından, bu tanımlamanın bize çağrıştırdığı Bizans ya da Rus Ortodoks kültürlerine ait kutsal imgelerle doğrudan ilişkilenen yapıt sayısı bu dizide oldukça az. Evet doğrudur; Sarkis örneğin *İkon 116*’da kutsal bir temsili, 20. yüzyılın başına ait bir gümüş levha üzerindeki küçük Yunan figürünü kullanmış; ya da başka bir örnekte *İkon 26*’da ikonlara ait popüler repröduksiyonlar sanatsal çalışmanın zemini olarak kullanılmış. Diğer yandan ikonların-ikonografinin dar tematik çerçevesinden taşan çok sayıda dindışı motif yapıtlarda izleyiciye sunulmakta. Aslında daha dikkatli bakıldığında gösterilmekte olan resimsel unsurların dinsel konulara dair, az ya da çok, yankılayıcı bir boyutu olduğu da görülebilir: melekler ve kanatlar, yakaran eller, haleler, alev ve yürekler, altın yaldızlı zemin yerine kullanılmış olabilecek renk düzlemleri ve de çerçeve ile resim arasındaki geleneksel birliği ve geçmişten bu yana kullanılagelen bazı tekniklerin seçimi (mesela balmumu ya da cam arkası resimlemenin kullanımında olduğu gibi) ikonların sunduğu tarihsel modeli yansıtan ipuçları olarak değerlendirilebilir.

Sarkis tarafından 1996 ilkbaharında üretilen *İkon 34*, kutsal olanın işlerlik sahasıyla olan ilişkilerini terk etmeyen bu tür yapıtlarda da dindışı bir bağlama başvurulabileceğini bize gösterebilir. Sanatçı çerçevelenmiş resim zemini üzerine mavi, kırmızı ve yeşil suluboyayla dik açılı kirişler yerleştirerek kırılğan ama aynı zamanda dengeli kompozisyonlar kurmuş. Sarkis bu yapıtıyla bizi açıkça Süprematizm’in görsel dünyasına yönlendiriyor. Ve bu suluboya çalışmasını Rus ikonlarına ait bir çerçevelendirme içine yerleştirmiş olması da sanatçının Konstrüktivist avangardın radikal soyutlama eğilimiyle Ortodoks dinsel resimleme geleneği arasında estetik bir bağ kurduğuna işaret ediyor. Kazimir Maleviç’in ünlü *Siyah Kare* başlıklı yapıtı (1915, Moskova, Tretyakov Galerisi) sanat tarihi yazımında, tasvir ettikleri nesneyi estetik olarak yücelten ve güçlü biçimde stilize eden iki anlayışın, yani sert



İkon N° 116, 2.4.2001

9,5 x 7 cm.

(Koç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul)



İkon N° 26, 1.9.1994
27,5 x 23 cm.
(Koç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul)

devrimci nesnesizleştirme eğilimi ile Rus ikonlarındaki kutsal soyutlamanın, içerikteki aşkınlığın ortaklığında bütünüyle örtüşebileceğini gösteren bir yapıt olarak tanımlanmıştır. “İkonlar” dizisindeki pek çok çalışmanın keskin cepheselliği, buna bağlı olarak basık nitelikte bir figürasyona izin veren boyutu ve sıklıkla simetrik bir kompozisyon üslubuna yer veriyor olması da geleneksel ikonların ruhani sertliğine göndermede bulunuyor olabilir.

İKON - İLKÖRNEK - HATIRLAMA İMGESİ

Diğer yandan “İkonlar”daki görsel evren, renk ve biçim, konu ve motif zenginliği yanlış anlaşılmaya yer bırakmayacak bir şekilde mesajın sadece dinsel içerik üzerinden belirlenemeyecek olduğunu açıklıkla ortaya koyar. Sahip oldukları yaratımsal güç (mucize yaratma özelliği atfedilen geleneksel ikonlar söz konusu olduğunda sıklıkla tesir edebilme gücünden bahsedilir) onlara hayatın sadece tek bir sahasının, yani dinin etkisi altında sınıflandırılmayacak temel nitelikte estetik ifadeler üretebilme fırsatı verir. Sorguladıkları şey daha ziyade imge ile dünya arasındaki genel ve geniş çaplı ilişkidir. Buradan yola çıkarak söz konusu yapıtları daha iyi kavramak için ikon sözcüğünün, ikinci anlamını, seküler anlamını hatırlayabiliriz.

Yunancadaki *eikón* terimi başlangıçta figür içeren sabit imgelere ya da resimlemelere olduğu kadar aynadan yansıyan ya da gölge satırları olarak beliren imgelere de karşılık gelmekteydi. Sadece plastik sanatlar alanında kullanılır hale gelmesinden çok daha önceki dönemde bu sözcük görüntüler üzerine kurulu imgelem ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi tanımlamaya girişen bilgi eleştirisine dayalı [*erkenntniskritisch*] felsefi terminolojide yer almıştı. Burada imge görüngüsü, anıttırıcı bir imge kavrayışı olarak ifade bulunduğu hallerde (resim ya da heykelde ama aynı zamanda dil kullanımı içinde), sürekli olarak devralınan ve kaynak olarak görülen bir ilkörneğe [*Urbild*] olan bağımlılığı içinde kavranır. Platonculuk ve onun üzerine inşa edilen idealist teoriler kısmen 20. yüzyıla kadar *eikón* terimini bu arketip ilkörneğe işaret eden dayanak olarak kavramışlar; bunun yanında maddi dünyanın basit kopyalarını tanımlamak üzere *eidolon* terimini kullanmışlardır.

Sarkis dizideki imgeleri vurgulu bir şekilde “İkonlar” olarak adlandırırken bilinçli bir biçimde kavram üzerine geliştirilmiş felsefi savlara dayanır. Sanatçının düzenlemeleri, hatırlama imgeleri sunar; sürekli olarak resimsel biçimlere ihtiyaç duyan duygusal ya da tarihsel kalıplara ait izleri belgeler. Bu imgelerin ardına gizlenen ilkörnekler son derece kişisel güdülerle zihne çağrılabilir; fakat aynı ölçüde sanatçının hem yaşamında hem de kariyerinde son derece büyük öneme sahip olmuş ve halen de olan kültür ve sanat tarihine ait yapıtlarla da ilişkilendirirler. Belleğin kıyılarına vuran dalgalar gibi “İkonlar”da da bitimsiz bir imge ve konu akışıyla karşılaşılır; Sarkis’in büyük heykellerinde ve yerleştirmelerinde de bunun plastik karşılığını bulmak mümkündür: atölyenin bir dönüşüm makinesi olarak konu edilmesi; bu makinenin yarattığı enerji aracılığıyla ızdırap dolu deneyimlerin sanat yapıtlarına dönüştürülmesi; Sarkis’in çalışmaları arasında kültürel ve psiko-tarihsel örüntüler kuran “savaş ganimeti” ve “ızdırap hazinesi” ifadeleri; Mattias Grünewald, Edvard Munch, Anton Webern ya da Andrey Tarkovski gibi ilham kaynaklarına gösterilen hürmet; aynı zamanda sanatçının kendi yapıtları üzerine geliştirdiği düşüncüler; ve kendi yaşantılarıyla, yaşam ve ölüm kavramlarıyla sessiz ve mahrem bir şekilde hesaplaşması...

Modern dönemde bu türden imgesel kalıpların evrimi kapsamlı biçimde araştırılmış durumda. Özellikle acı veren deneyimlerin savunma ve yüceltme mekanizmalarıyla karşılanması konusunda sanat yapıtının üstlendiği işlevler görsel bilimlerin temel ilgi alanlarından biri olmuş durumda. Coğrafi ve tarihsel uzaklıklarda yaşanmış tutkusal süreçleri ve bunların yarattığı sarsıntıları (bir sismograf gibi) hissetme ve yapıtlarda dile getirme, ifade etme konusunda sanatçının üstlendiği rol de etraflıca incelenmiş vaziyette. Bugünün sanat tarihi yazımı için de halen anahtar konumuna sahip isimlerden biri de Hamburglu sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg (1866-1929). Kültür bilimlerine adanmış kütüphanenin kurulmasıyla birlikte Warburg, Antik dönemde geliştirilmiş “pathos formülleri”nin bugüne uzanan izlerini araştırmayı temel ödev olarak saptamıştı. Sanat yapıtını toplumsal bellek çerçevesinde, korkuyla başetme çabasının bir ürünü ve taşıyıcısı olarak kavrayan Warburg, 1928 yılının Nisan ayında düşüncelerini şu temel cümlede yoğunlaştırmıştı: “İnsanlığın

ızdırıp hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.” Tıpkı korkuya yönelik gösterilen refleksin insan bedenindeki merkezî sinir sistemine fizyolojik uyarı temelli bir *engramm* olarak kazınması ve açıklanamayanın, korku tetikleyen şeyin bellek imgeleminde korkunun kaynağı olarak nesnelleşmeye çalışması gibi, sanat yapıtı da mesafe koyan, savunmacı bir işlevi yerine getirir. İnsanın tutkuya dayalı ifadesi (dertleri, yası, hüznü ya da çaresizliği ama aynı zamanda sevinçleri ve esrik coşkuları da) yaratımsal bir şekilde ifade edilmiş jestin imgesinde sabitlenir. Bireysel ve kolektif imge belleği, bu şekilde insan ile akıldışı çalkantılar arasında düşünömsel bir mesafe açar. Warburg’un “pathos formöllerı” olarak tanımladığı yaratımsal kalıplar işaret diline ait enerjileri kendinde toplar ve bu yolla, onları sanatın bellek yapısı içine yerleştirerek, insan ızdırabının *engramm* hazinesini meydana getirir.

Sarkis’in yapıtlarında sürekli olarak rahatsız edici, biyografik bir ilkörnek olarak yer alan ve acıların ve kurban olma hissiyatının derinlere gömölü resimleşmişliklerine kadar izi sürölebilecek bir örneğe bakalım. Matthias Grünewald’in 1512’de başlayıp 1515’te bitirdiğı *Isenheim Altarı*’ndaki meşhur çarmıh kompozisyonunda (Unterlinden Müzesi, Colmar) İsa’nın eziyet edilmiş vücudunu, çarmıha gerilmiş durumda ve geleneksel Hristiyan ikonografisine uygun biçimde Havari Yahya, Meryem, Maria Magdalena ve Vaftizci Yahya’nın eşliğinde göröürüz. Arkadaki karanlık ve kasvetli ortamın önünde figürlerin silöetleri belirgin bir biçimde öne çıkar; özellikle elleri son derece berrak hatlara sahiptir. Kurtarıcı Mesih’in ızdırabı, kasılmış ellerinde belirginleşen bir şekle bürönmöştür; resimdeki iki kadın da birbirlerine kavuşturdıkları ellerini duygularını güçlü biçimde dışavuran bir jestle çarmıhtaki bedene doğru uzatmaktadır; ve Vaftizci Yahya gotik bir tarzda uzunlaştıırılmış parmağıyla çarmıhta kurban edilmiş Tanrı’nın oğluna işaret etmektedir. Sarkis Maria Magdalena’nın iç içe geçmiş ellerine ait motifi *İkon 43*’te yeniden ele alır; bu motifi yeşil ve kırmızı suluboyalarla renklendirir ve resmi, Grünewald’in altarının müze ortamında sergilendiğı Alsace yöresinden alınmış, 19. yüzyıla ait bir ahşap çerçeve içine yerleştirir. Aynı zamanda ahşap kesimdeki zikzak işleme, ele alınan motifin dışavurumsal gücüne dair bir şifre olarak işlerlik kazanır. Sarkis’in yapıtı dramatik jesti ikonografik bağlamından ayırır ve Hristiyanlığa ait bir motifi,

insanlığın yaşadığı genel ızdırıp deneyimine yönelik bir gösterge seviyesine çıkarır. Hem bedenın bütününden, hem de Hristiyan mitostan koparılan çift el imgesi, Grünewald'ın resmine yönelik referans izleyiciye aktarılmasa bile, tek başına ızdırabı, yalvarışı, ümitsizliği anlatan görsel bir ifade haline gelir.

KUTSAL EMANETLERİN VE KALINTILARIN HAZİNE DAİRELERİ

Sarkis “İkonlar” ını kimi zaman büyük çaplı kişisel sergileri bağlamında ve kimi zaman da kendilerine ait sunumlar içinde sergiledi. Almanya'nın Bonn şehrindeki Bundeskunsthalle'de 1995 yılında düzenlenen kapsamlı retrospektif sergisinde Sarkis otuz civarında küçük ölçekli çalışmayla kurduğu seçkiyi sergi mekânının duvarlarından biri üzerine birbirine yakın bir şekilde yerleştirmiş, böylelikle *ikonostasis*'lerin¹ geleneksel sunum biçimine göndermede bulunmuştu. “İkonlar” ayrıca 1997'de Selanik'teki Institut Français'de, 2000'de CAPC-Musée Bordeaux'da, 2001'de Silvacane Manastırı'nda, 2002'de Paris'teki École des beaux-arts'da yer alan tarihsel şapelde sergilenmişti. 2005'te Düsseldorf'taki Museum Kunst Palast'ta düzenlenen sergide ise seçkide yer alan yaklaşık yüz elli adet “ikon” ile bu çerçevedeki sergilerin en büyüğü gerçekleştirilmişti. Sarkis bu sergilerde yapıtları, ölçeklerini etrafı kaplayan sergi mimarisini kıstas alarak belirlediği ahşaptan inşa edilen hazine dairelerinde gösterime sunmuştu. Sanatçı bazı sunumları kendi sanat pratikleriyle sanat tarihine ait (Ortaçağ'dan 20. yüzyıl sanatına, Joseph Beuys'a uzanan bir yelpazede) çalışmalar arasında bir yüzleşme sağlamaları amacıyla kurgulamıştı. Bu örneklerden birinde 2005-2006'da Unterlinden Müzesi'ndeki sergide, bu sefer vitrinlere yerleştirilmiş olan ikonlar, Matthias Grünewald ve çağdaşlarının resimlerine bu kadar yakın bir mesafede dururken tesirli bir çağrışım olanağına kavuşmuşlar ve kaynaklarını sanat tarihinden alıyord olmalarını açığa vurmuşlardı.

1 Bizans kiliselerinde ana nefi, apsid kesiminden ayıran ikonlarla bezeli bölme duvarı. (f.n.)



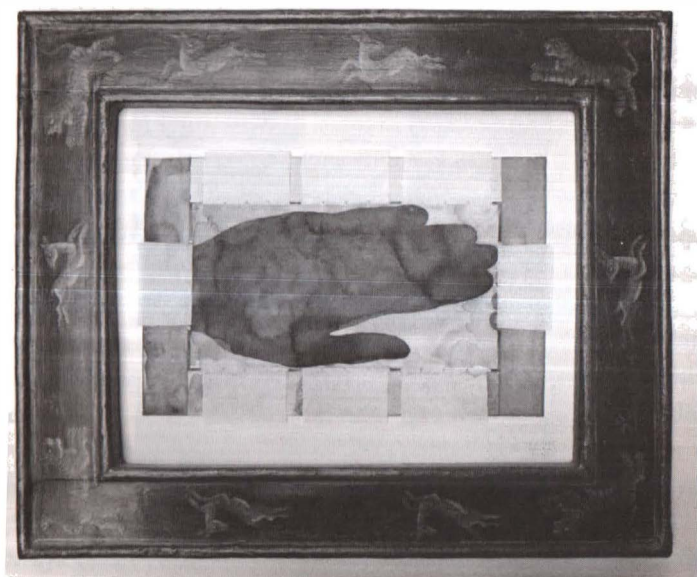
İkon N° 201, 31.3.2006

13 x 10 cm.

(Koç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul)

Sanatçının bu sergilerin çoğunda yapıtları korumak için kullanmış olduğu ahşap konstrüksiyonlar, üzerlerine değişen ölçeklerle pencereler açılan kapalı hazneler oluşturmuyorlardı. Bu tür bir sunum tarzı açık biçimde kutsal kişiliklerden kalmış ve hürmet gösterilen kalıntıların korunduğu Ortaçağ'a ait kutsal emanet mahfazalarına göndermede bulunmaktaydı: arkitektonik kapak, yapıtların bütününe doğrudan bir şekilde görmeyi engellemekte ve izleyiciyi her bir "ikon"a dışarıdan belirli bir törensel mesafeyle yaklaştırmaya yöneltmekteydi. Berlin'de Bode-Museum'da gerçekleşen sergisi için de Sarkis bu türden, göndergesi bol bir sunum senaryosu hazırlamıştı. Müze ziyaretçilerine Ortaçağ'dan Barok'a uzanan yelpazede bir heykel yığını sunan etüd galerisinin tam ortasına ahşap bir yapı kondurulmuş, yapının iç duvarlarına da sanatçı tarafından seçilen küçük ölçekli çalışmalar asılmıştı. Yapı üzerine açılan boşluklardan içerdeki yapıtlar tek tek görülebilenken aynı zamanda oluşan farklı perspektif aksları sayesinde sanatçıya ait nesneler ile müze duvarlarında yer alan bazı tarihi resimleri bitişik biçimde izlemek, karşılaştırmak mümkün hale gelmekteydi. Yüzyıllar boyunca çoğunlukla dinî nitelikli figürler, Madonna'lar, azizler üzerinde birikmiş olan duygusal enerji (acı ve esrime, güzellik ve ulviyet) sismografik bir hisle yaşadığı günden ve geçmişten yayılan bellek dalgalarını kendinde toplayan bir güncel sanatçının kişisel ikonografisiyle buluşmaktaydı.

İzleyiciden mesafeli ama aynı zamanda yoğun biçimde düşünüm içeren bir katılım bekleyen bu yerleştirme tarzı aracılığıyla "İkonlar" arasına dahil edilen pek çok resim ve nesne birer hatırlama fragmanı olduklarını açığa vururlar. Kutsal emanetler ve kişisel biyografinin ve aynı zamanda sanat ve kültür tarihinin kalıntıları burada keşfedilmeyi beklemekteler. İzleyici ise bu özel bellek kültürünün bazı motiflerini çözmekte zorlanır: sanatçının kendi suretine, ellerine ait resimler; sürekli karşılaşılan parmak izleri; daha önceki "Kaptan Sarkis" dönemine ait yapıtları akla getiren hülyalı bir gemi; Sarkis'in her zaman için yaratımsal yoğunluğun sahası olarak ortaya sürdüğü atölye mekânlarına ait modeller ve konturlar; sanatçının doğum yılını onla katlayan "19380"; vefat eden annenin resmi; daha önceki dönemlere ait yapıtlardan, sergilerden fragmanlar; ve Munch, Grünewald



ikon N° 33, 11.8.1995

36 x 42,5 cm.



Ikon N° 89, 19.7.1999

13 x 10 cm.

(Koç Vakfı Koleksiyonu, İstanbul)

gibi sanatçılardan yaptığı alıntılar, derinden bağlı hissettiği müzisyenlere, sinemacılara yaptığı göndermeler...

İÇE DOKUNMAK VE TEMAS ETMEK

Her ne kadar yoğun biçimde kutsallaştırılmış bir görüntü içinde izleyiciye sunuluyor olsalar da “İkonlar” tümüyle seküler bir karaktere sahipler. Hristiyan inancının dekorlarının kullanıldığı durumlarda bile resimler ve fragmanlar ruhani olaylara değil varoluşun ruhsal cebelleşmelerine meyleden bir hatırlama işleyişinin hizmetindedir. Sanatçı temsilen dünyanın acısını yaşar, dünyayı yaşar; yapıtlar *pathos* içerir, yani acıyı yüklenir, paylaşır. Kazanılmış deneyimler resimlerde dışavurulur, herkesçe algılanır, kavranır hale getirilir. Ruhun derinliklerinden ama aynı zamanda tarihin derinliklerinden gelen ikonik *engramm*’lar sanatın günyüzüne yükselir. Sarkis tarafından (ve daha önce Aby Warburg tarafından) hatırlamanın tanrıçası *Mnemosyne*’e tabi kılınan bir sanattır bu. İnsanlık tarihine ait motifler izlerini bireysel biyografi içine gömerler; bir bellek derinliği oluşur ve bu derinlik kişisel hatırlamaların çok daha ötesine taşar; sadece çocuklukta, rüyalarda ve sanat ve kültür tarihine ait bazı resimlerde yeniden ele geçirilebilecek, ilkel karakterdeki ruhsal tabakalara uzanır.

Ortaya çıkan ve arkaik ilkörneklemler üzerinde yükselen imgeler sanatsal bir dönüşüm süreci aracılığıyla kendilerine uygun ifadeyi kendileri kadar arkaik nitelikteki ikon, kutsal emanet ve adak formlarında bulurlar. Sarkis’in ortaya sürdüğü imgeler, ellerle yaratılamayacak olanın, gözlerle bakılamayacak olanın yerine geçecek maddi nesneler konumundadır. Fakat yine de, Ortodoks ikonların kutsal kişiliklerin imge üzerinde zuhur ettiklerini iddia ediyor ve müminleri duaya ve imgeyi öpmeye davet ediyor olmalarına benzer biçimde, bugüne ait olan sanat yapıtı temsil ile imge-içi gerçeklik arasındaki yarığı, en azından metaforik düzeyde, kapamaya girişir. Sarkis bu girişimde bulunurken kendini her türlü el becerisinden azad eder, modern sanattaki kendine yeterlilik ilkesini takip ederek her tür uyumsuzluğu reddeder ve yapıtlarındaki içeriği basit ve çoğunlukla ilkörneksel nitelikteki

işaretlere devreder, böylelikle yapıtlarını imgeleşimin [*Bildwerdung*] daha erken bir antropolojik aşamasına ait yaratım gelenekleriyle buluşturur.

Hatırlama fragmanlarına kutsal emanetlere benzer bir şekilde yaklaşan sanatçı yapıtları için özel bir otantisite seviyesi hedefler; fotoğraf ve aynaların kullanımıyla, izleyicinin dikkatini Antik dönemde ideal gerçekliğinin gölgesi şeklinde kavramsallaştırılan *eikón*'a çeker. Bununla bağlantılı olarak Sarkis'in "İkonlar"ında sadece adak adamak olarak anlamlandırılabilir karakterde imgelerin ve dekorların kullanılmış olduğunu görürüz. Bazı durumlarda sanatçı, mesela *İkon 201*'de doğrudan bir adağa, 19. yüzyılda Ortodoks Hristiyan Kilisesi tarafından çocukları takdis etmek ve onlara selamet dilemek için kullanılan, gümüşten, küçük bir yenidoğan figürüne yer vermekte. Diğer yandan Sarkis her şeyden önce sıkça başvurduğu el betimlemeleriyle, hac için gidilen ziyaretgâhlarda hastalıktan koruyacağı inancıyla bugün dahi adanmakta olan takdis hediyelerine çağrışım yapmakta. Bu tür çalışmalar karşısında (örneğin bir sanatçıya ait en önemli organ olan elin, koldan ayrıştırılmış biçimde soyut bir renkli resim zemini üzerinde durduğu *İkon 33*'te) izleyicinin aklından sanatçının kendi sanatsal edimleri için takdis dileyip dilemediği sorusu da geçiyor olmalıdır.

Çerçevelenmiş pek çok yaprağa ve aynı zamanda çerçeve gövdesine olan vurgulu ten temasları aracılığıyla Sarkis, dokunulan kutsal emanetlerin yani ölümlü kalıntılar oldukları için değil, ruhani kişiliğe olan bağlarından dolayı yüceltilen emanetlerin temel özelliğini benimser. Parmak izi motifi (mesela *İkon 89*'da olduğu gibi suluboya yardımıyla ya da *İkon 116*'da olduğu gibi balmumu ya da parafinle gerçekleştirilmiş olabilir) ikon kültüründeki yüceltici dokunmaya göndermede bulunurken diğer yandan parmak basımıyla sanatçının kendi yapıtına olan inançlı duruşunu da açığa vurur.

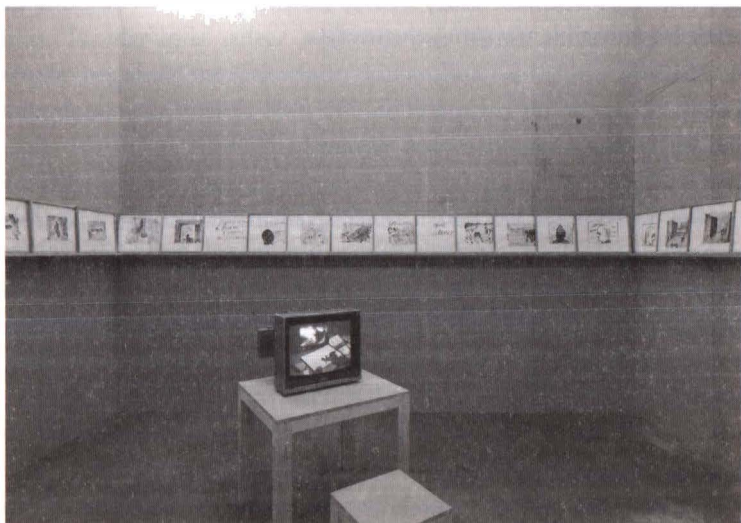
Beden organlarından alınan baskılar ya da kalıplar tarih-öncesi dönemlerden bu yana büyüsel imge pratikleri olarak işlemiş, yakın dönemlere, fotoğraf teknolojisinin geliştirilmesine dek varlığın, otantikliğin şüpheye yer vermeyen kanıtları olarak, hem varolan hem de yok olan insanı aynı beden imgesinde bir araya getirebilmenin garantisi olarak görülmüştü. Sarkis'in yakalamayı başardığı duygusal olarak içe tesir edebilme hali [*Rührung*] somut bir ten teması [*Berührung*] aracılığıyla, açık bir hamleyle yapıt

üzerine taşınmakta. Bu yolla bir matris, kendi yaratıcısının varlığına işaret eden ve sanat yapıtına bir belge niteliği katan oyuk bir kalıp oluşturulmakta. Tarih öncesi zamanlardan kalma mağara resimlerinde görülen el izi kültü, Antik döneme ve Yeniçağ'a ait ölü maskları, şairlerin, ressamların ya da müzisyenlerin ellerinden alınan kalıplar ölümün ötesine taşmaya çabalayan, ya da kalıbı alınırken halen hayatta olan insana büyüsel bir yoğunluk atfedilen ezeli bir anıtsallık arayışını yansıtmakta.

GÖMÜLÜ GEÇMİŞ, TEHDİT ALTINDAKİ ŞİMDİ

Sarkis'in "İkonlar"ı seküler bir dünyada imgenin gücü ve büyüğü üzerine söz alır. Geleceğinin öngörülmesinin giderek zorlaştığı bir varoluş karşısında, bu varoluşun sahip olduğu dertler ve umutlar karşısında sanat yapıtının üstlendiği hatırlama işlevini konu edinir. Tarihsel imge kalıplarının daha sonraki çağlara sızması, kişisel deneyimleri imgelerde yoğunlaştırma ve bir aracı yardımıyla bu deneyimlere karşı mesafe koyma ihtiyacı gibi faktörler sanat yapıtının, sadece imgesel bilginin görsel taşıyıcısından ibaret olmadığına, bunun ötesinde, insana ait bilgi süreçlerine müdahil olan bir etken olduğuna işaret eder. İmge-bilimsel erişimle elde edilen ve izleyiciye teorik olarak değil estetik olarak götürülmesi gereken kazanımların ertesinde, sanat yapıtı yöntemsel olarak böyle bir kavrayışa karşılık gelmelidir. İlkörneksel işaretler ve fragmanların yıllar, onyıllar süren birikimi ertesinde Sarkis'in sanatında (hem "İkonlar" da hem de büyük ölçekli yerleştirmelerde) anıtsal belgelere dair bir arşiv oluşmuş durumda; ve izleyicinin düşünömsel bir bağ kurmasıyla birlikte bu belgelerde toplanmış bellek gücü, enerjisini serbest bırakmakta. Sanat için, bugünlerde pek de revaçta olmayan, ruhani bir ciddiyet talep edilmekte; yaşam ve ızdırap, aşk ve ölüm gibi yine revaçta olmasa da ebedi nitelik taşıyan temalar sahneye konmakta ve izleyiciden kendini, varoluşunun derinliklerine, gömölü bir geçmişin ve tehdit altındaki bir şimdinin derinliklerine bırakması beklenmekte.

Almancadan çeviren: Erden Kosova



D'après Stalker, 2011

[Stalker'den hareketle]

MAMCO, Cenevre

ZAMANI YERİNE KOYMAK: SARKIS'IN STALKER'I

Elie During

Canlı olarak tek seferde kaydedilmiş sabit bir plan-sekans. Bir masanın üzerine yerleştirilmiş olan video monitöründen Andrey Tarkovski'nin *Stalker* filmi gösteriliyor. Monitörün karşısına oturmuş olan Sarkis, filmin başından sonuna kadar (iki saat otuz altı dakika) ara vermeden resim yapıyor: filmin öne çıkan anlarını betimleyen toplam kırk suluboya resim. Sahne, yanlamasına yerleştirilmiş olan VHS kamera tarafından, suyun altından, sanatçının yalnızca ellerini açıkça görülebilir şekilde bırakarak kaydediliyor. Sanatçının başı arada sırada görünüyorsa da çoğunlukla kadraj dışında kalıyor; görüntünün kenarları gölgelenmiş. Masanın ortasında, büyük boy bir resim defterinin boş sayfaları renklerle kaplanıyor ve düzenli aralıklarla defterden koparılıyorlar; sol kenarda, kapalı duran kırmızı ciltli bir defter (içinde eskizlerin olduğunu varsayıyoruz); diğer uçta, bir boya kutusu ve su dolu birkaç bardak. Sağ el kuş tüyü bir fırça tutuyor; ara sıra su katmak için daha kalın fırçalardan yardım alıyor. Sol el defterin üzerine konuyor (00:01:03) ve ilk suluboya resim tamamlanana dek, sanki hatıraların kabarmasını kuvvetlendirmek için bu pozisyonda kalıyor. Zira burada söz konusu olan özne üzerine resim yapmak değil, filmin akışına, kelimenin gerçek anlamıyla karşı yönde akan bir anamnezi faaliyetine kendini sunmak.

D'après Stalker'e [Stalker'den hareketle] (1989) *Au commencement, la fin* [Başlangıçta, son] ismi de verilebilirdi. Başlangıç jeneriği akarken, Sarkis gözlüklerini takıyor ve Eduard Artemiev'in donuk müziği eşliğinde (Synthi 100 model bir synthesizer vasıtasıyla dönüştürülmüş bir flüt ve bir Kafkas tarı) final sahnesini resmetmeye başlıyor; ilk birkaç çizgi, suluboya kutularının yanında duran bardakları andıran iki bardağı hareket ettiren telekinezik bir faaliyetle meşgul olmaktan yorgun düşmüş küçük kızın öne eğilmiş yüzünü hatırlatmaya yetiyor (00:03:33). Tarkovski'nin filminin son

dakikalarında yer alan bu sahneyi belleğinde saklamış olduğu farz edilen seyirci, o esnada geriye doğru ilerleyen bir hareketin başlamış olduğunu anlamakta zorlanmıyor. Sanatçı, resimlerini yaparken, sekansların sırasını tersine çeviriyor: onları sırayla tabiri caizse ters akıntıya doğru salıyor.

Monitördeki kısmen flu görüntüler, üçlünün (her birinin dileklerinin kabul olacağı varsayılan “Oda”ya ulaşmak için “Zon”da ilerleyen Stalker, Yazar ve Bilim Adamı) dönüm noktalarıyla bağdaştırılan hatıra parçalarına yeniden hayat verirken, öte yandan, bellekten gerçeğe taşınan suluboyalar, yalnızca bir karşı harekete değil, aynı zamanda kademeli bir defasaja, bir sekteye ve nihayetinde devreye girerek hatıraların hatırlanmasına yönelik mekanik ve fragmental işlemi karmaşıklaştırıp yoğunlaştıran bir kontrpuanı devreye sokuyorlar. Ters yönlerde akan iki paralel resim akışının ilerleyişini takip edebilmek adına dikkatini bölmek zorunda kalan seyirci farklı zamanların bir arada varoluşunun deneyimini yaşıyor.

Filmin kendisi kadar uzun olan bu video, bir tür prolog niteliğindeki bir açılış barındırıyor. Suluboya ritüeli başlamadan önce, yavaş bir kaydırma, yol esnasında başka bir “Zon”un, başka bir ızdırap hazinesinin örtüsünü kaldırarak bize resim masasına kadar eşlik ediyor: Saraybosna Kütüphanesi’nin, üflenmiş vitraylı büyük kemerlerin ayağına yığılmış yıkıntıları. Ludovic Carème tarafından 1992 yılında şehrin bombalanmasının ardından çekilen bu siyah-beyaz fotoğraf Sarkis tarafından sıkça kullanılmıştır, Centre Pompidou’daki sergide halen boy gösteriyor; büyük boyda basılmış versiyonu, Forum’da, ziyaretçilerin *D’après Stalker* için filme alınmış performansta yapılan kırk suluboya resmi görebilecekleri pavyonun tepesinde yer alıyor.¹ Tarkovski’nin filminde olduğu gibi, yaratıcı irkilme ve her şeye rağmen dünyaya inanma ihtimali, bir kıyamet sahnesini arka plana alarak (kaynağı ne olursa olsun; iç yıkım, savaş, meteor düşmesi, uzaylı istilası...) şekil kazanıyor.² Filmin kişilerinden biri “İnsanlık yaratmak için vardır” der ve Sarkis bu sözü kırmızı harflerle yazıyor (00:50:21). Tehdit eden unutkanlığın içinde, insan kendisine

1 Sarkis’te başka pek çok “Zon” bulunur. Örneğin bkz. *Silahtarağa, 53 Fotoğraf, Block Beuys ve Stalker Tarkovski’ye*, Norgunk, İstanbul, 2004.

2 Bu konuda bkz. Gilles Deleuze, *L’Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, s. 223.

ikinci bir bellek, yedek bir bellek yaratmaya mecburdur. Fakat bellek dediğimiz, bir depodan ya da bir arşiv odasından başka nedir ki?

Bu noktada, yapıtı *hareket halinde* ve kaçınılmaz olarak yeni düşünce ve duygu üretimlerine dönüşecek olan etkileri vasıtasıyla kavramak gerekli hale geliyor. Bu etkilerden ilki ve en dolaysız olanı, başta değindiğimiz üzere, zamanı geriye çevirmekle ilişkili. Filmin gidiş yönünün tersi yönde akan karşı hareket, öngörüü ve geçmişi anımsamayı neredeyse birbirlerinden ayırt edilemez hale getiriyor. Zira beklenebileceği üzere, filmin ilerleyişi üzerine alınan ilk ilerleme yarı yolda giderek terse dönmeye indirgeniyor: yaklaşık bir saatin sonunda, boyanan resimler, aslında o andan itibaren en yakın geçmişten gelen bir yankı gibi filmde gecikmeye uğrayan asıl unsurlar olmalarına rağmen, seyircinin zihninde, monitörde izlediği sahnelerle üst üste biniyorlar.

Başka hiçbir filmin, Deleuze'ün formülüne başvurmak gerekirse, anlık öykü akışı içinde kendini şimdiye teslim etmemesine bu kadar açık biçimde tanık olunmamıştır. Öte yandan, burada, şimdiye dair deneyimimizin, gerçekte, kendisine göre bir “kasıtlı niyetler” ağının yoğunluğu içinde dokunduğu bu fenomenolojik banallikten faydalanmak söz konusu değildir. Zaman bir çizgi değildir, katmanlardan oluşan bir bloktur, bir girdaptır, bir fragmantasyon bombasıdır ve daha nicesidir. Ama burada söz konusu olan, daha büyük ölçüde, zamanı kaynağında geri kazanmaktır. Oysa bu konuda Bergson'a katılacak olursak, bu kaynak, kendi üzerinde hem geç kalan hem ileri giden senkoplu bir bilincin yaşayan şimdisi değildir: bu, şimdinin çağdaşı olan, saf geçmişin ögesidir. Bu geçmiş, kendini, kendinde, bindirme halinde, farklı sarmalanma seviyelerine sahip olan tüm süre kademelerinin, tüm hatıraların aynı anda ve bir arada varoldukları bu sanal ortamda muhafaza eder.

Renklerin ve suyun büyüü sayesinde anımsanan sahneler, bu açıdan, tezahür etmek üzere olan hatırlama imgesinin eksiksiz bir emsalini sunuyorlar, bir başka deyişle hayata geçirmenin: aynı zamanda hem basit hem bulanık bir niteliğe bürünüyorlar. Onlara hayat veren harekette, çizildikleri anda suya karışan bu resimler, dokunuşlar ve art arda gelen yayılmalarla, sanallıktan henüz bütünüyle sıyrılmamış, oluşa gelmekte

olan biçimler olarak ortaya çıkıyorlar. Sabitlendiklerindeyse, saf yoğunluk ilişkilerine indirgenmiş çökeltileri, süzölmüş görüntüleri andırırlar.³ Böylece, bütün performans boyunca, filmin farklı anlarına, her şeye olduğu gibi, gerçek renklerini veren saklı hatıraları tekrar hatırlamak, onları görönlüğe taşımak söz konusu. Bu noktada Sarkis'in video-plastik eylemi Tarkovski'nin akuatik düşünö yankılıyor: Alabildiğine açık duruyor gibi görönen birkaç an boyunca, *Andrey Rublev*'de ırmağın bulanık suyuna karışan süt, Solaris'te bahçedeki bir masada bırakılmış bir çay fincanının içine düşen yağmur damlaları ve hatta Stalker'deki çok sayıdaki su sahneleri ve Oda'nın eşigindeki toprağı ıslatan gizemli yağmur perdesi geliyor akla (00:24:38 ve 02:14:26). Bir tür takas ya da bulaşma vasıtasıyla, siyahla beyazı, sepya tonları (Zon'un sınırlarındaki şehir) ve Zon'un canlı renklerinin (sarı, mavi, yeşil) değıştirilmesi suretiyle, en sonunda filmin kendisi, bize sanki suluboyayla filme çekilmiş gibi görünüyor.⁴

Boyanan resmin, detaylarında, filmde gönderdiği sahneye benzemesi fazla önem taşıyor: sanatçının belleğinin filminden bir diyagram ya da şema edinmiş olması ve suluboyanın filmi özel bir ışığın içine daldırıyor olması yeterli (mesela 01:03:02 ile 01:10:47 karşılaştırılabilir). Zamanı ters çevirme ve onun iki resim dizisi – monitörde geçen resim dizisi ile sanatçının elinden can bulan resim dizisi – arasına soktuğı sabit defasaj, bu anlamda, olağan tanıma mekanizmasına bir müdahale olarak işlev görüyorlar. Figüratif bir uyuşma bağlamında, boyanan resimler ile gösterilen resimleri tanımlama söz konusu olmadığından dolayı, iki dizi, saf geçmişin ögesi içinde, başka bir seviyede yankılanıma girebiliyorlar. Seyirci, işte film ile performans arasındaki bu ara mekânda kendini arafta buluyor ve zamanın kalınlığına tekrar oradan dalıyor. “Bir hatıra ya yeniden kavuşmaktan, tarihimizden bir dönemi anımsatmaktan bahsedebilir miyiz? Aracılığıyla şimdiden koparak genel anlamda geçmişe yerleştiğimiz kendine özgü bir eylemin

3 Érik Bullot suluboya uygulamasıyla video medyumunu arasındaki yakınlığı açık bir şekilde göstermiştir. Bkz. “Avant/après: note sur les films de Sarkis”, *Renversements I, Notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, Paris, 2009, s. 64 vd.

4 Tam da Tarkovski'nin “renkleri nötrleştirme” niyetinin aksine. Bkz. Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, A. Kichilov ve C. H. de Brantes (çev.), Cahiers du cinéma, Paris, 2004, s. 164.

bilincindeyizdir.” Sanal hatıra, diye devam eder Bergson, “yoğunlaşan bir nebula gibi”⁵ imgede güncelleşir ama “saf ve basit imge beni ancak ve ancak, onu arayıp bulmak için, onu karanlıktan aydınlığa taşıyan sürekli gelişimi takip ederek, gerçekten geçmişe gittiysem beni geçmişe götürecektir”.⁶ Geçmişe bir çırpıda yerleşmek gerekir. Hatıranın sanal hallerinin – özünde geçmiş olan bir geçmişin parçalarının – bir arada varoldukları, mevcut olmuş olmak zorunda olmayan kendinde bir mekândır bu.

Saf geçmişin içine, genel anlamda geçmişin içine yapılan sıçrama, mevcut duyumsamalar ve algılamalar akışına kapılmış zihnimizin doğal uyumunu kesintiye uğratmaya muktedir bir tür erteleme. Tarkovski’nin filmi bu hareketi, kendi adına, bizi, yalnızca kendini bükerek, kendini eğerek ve kendi üzerine sarmalanarak – Zon’un teşkil ettiği “dört boyutlu” eğri mekânın benzeri olarak – ilerleyebilen değişken bir süreç içerisinde yerleştirerek meydana getirmesi, diyaloglar boyunca saçılmış çok sayıdaki önermenin ve bilhassa Sarkis’in mavi harflerle yazdığı (00:37:36) ve Stalker’de deşifre edilmeye muhtaç fantastik bir film, bir hiyeroglif-film ya da hatta bir kefaret vaadinin estetik olarak kurgulanmasını bulmayı uman herkese bir uyarı gibi çınlayan önermenin ileri sürdüğü şeydir: “Bir zamanlar gelecek şimdinin uzantısıydı. Değişimler uzaktan, ufuk çizgisinin ötesinde kendini gösteriyorlardı. Şu anda, gelecek, şimdi ile karışıyor.”

Artık ufuk çizgisi yoktur ve bunu, artık hiçbir şeyin hasıl olamayacağına hırçın üzüntüsü olarak ve hatta (Yazar’ın ağzında) bilimsel tavrın, “olaylara” ve insan zihninin öngörüsüne yönelik kör güveninin aksine bir güvensizlik işareti olarak kavramak mümkündür; fakat bu, daha derin anlamda, geçmişin, şimdinin tam kalbine özgü olması uyarınca, her türlü yaratıcı hamle ihtimalinin can bulmasının koşulu olarak kendini dayattığına da işaret edebilir: yani şimdiye ya da geçmişe denk bir boyuttan ziyade bir koşul. Bu konuda Tarkovski şöyle söylüyor: “Şöyle söylenegelir: Geçmiş tekrar yerine konamaz. Peki nedir geçmiş? Geçmiş, her birimiz için, şimdiyi, hatta şimdinin her ânını belirliyorsa geçmiş olan nedir? Bir anlamda geçmiş,

5 Henri Bergson, *Matière et Mémoire* [1986], P.U.F., Paris, 2007, s. 148.

6 *A.g.e.*, s. 150.

şimdiye nazaran daha gerçek, daha sabit, daha değişmezdir.”⁷ Geçmiş dayatır, bizi sarmalar, belki nefessiz bırakır bizi. Fakat öte yandan bir tekrar ya da bir yaratıcı hamle ihtimalinin karşılığıdır. Bu anlamda Zon her yerdedir: bizler Zon’un içindeyiz. “Zon hiçbir şeyin sembolü değildir, filmlerimde ne görünüyor olursa olsun. Zon, Zon’dur. Zon, hayattır.”⁸ Ve şayet bir endişeden bahsetmek mümkünse, bu, gelecek perspektifi dahilinde kendisine sunulan ihtimaller bolluğu karşısında özneyi ele geçiren seçim yapmaktan kaynaklanan bir baş dönmesi olmayacaktır, söz konusu olacak olan endişe, Oda’nın eşiğinde, içinden geçip giden çizgileri ve kendisini alıp götüren oluşları çoktan seçmiş olanın arzularının, kendine ve başkalarına itiraf etmeye cüret ettiği özelemlerden ve dileklerden daha güçlü ve daha gerçek olduğunu belli belirsiz olarak hisseden insanın endişesi olacaktır. Şayet Zon’un tecrübesi bir hakikati açığa vuruyorsa, işte o da budur. Sancı yüklü – Stalker tarafından iki yol arkadaşına anlatılan “Porcupine” hikâyesinde tanık olunduğu üzere – fakat aynı zamanda ruhsal bir sıçramayı hazırlamaya muktedir bir hakikat.

“Bilinç vasıtasıyla” diyor Tarkovski, sürekli olarak “zamanı yeniden canlandırırız”;⁹ tecrübe bu şekilde genişler, yeni boyutlar kazanır. Fakat “yeniden canlandırma” tabiri burada ilk anlamıyla anlaşılmalıdır. Zira Sarkis’in video işlerindeki estetiğinin bütününe oluşturan tek çekime, eklemesiz plan-sekansa ve canlı ses kaydına rağmen, filmi suluboyayla sabitlenmiş kırk sahneyle bitıştirmek, filmi, ona noktalamalar ve hatta bir kontrpuan dahil ederek, bir anlamda, elle yeniden canlandırmaktır. Fotogramlar resmedilmiş oldukları ya da Tarkovski’nin filmi monitörde dokunulmadan durduğu için montaja başvurulmamış değildir. Sarkis’in kamerası suluboya resimlerin meydana gelişlerini canlı olarak, bütün akıcılıklarıyla yakalamayı başarıyorsa, öykülemenin aksi yönüne doğru ilerleyerek filmi vurgulayan suluboya resimler nihayetinde aralıklarla ayrılmış zamansal sıkışmalar olarak görünürler: şüphesiz enstantaneler olarak değil, düzenli bir yapıda konumlandırılmış hareket ve süre yoğunlaşmaları olarak meydana çıkarlar;

7 Tarkovski, *Le Temps scellé*, s. 69.

8 *A.g.e.*, s. 232.

9 *A.g.e.*

bunlar, Tarkovski'nin, kendi açısından, planları, onlara akan sürenin, iç gerilim ya da başka bir deyişle "zamanın baskısı"¹⁰ vasıtasıyla çözünmesi olarak betimlenen "zaman blokları"¹¹ olarak addettiği tablolar, sahnelerdir. Peki Sarkis tarafından resmedilen sahneler Tarkovski'nin şiddetle reddettiği ve bilhassa Stalker'da her şeyin "sanki bütün film tek bir planda çekilmiş" izlenimini yaratmasına yönelik, malzemenin dramatik olarak düzenlenmesi ve seçilmesi prensibine yanıt vermiyorlar mı?¹² Dekupaj prensibi nedir?

Bu canlandırma faaliyeti ve yüceltilen ideal arasındaki uyumsuzluk kuşkusuz yönetmen vasıtasıyla görünür oluyor. Zira bir anlamda, Sarkis'in performansı yoluyla meydana gelen uyumsuzluk, bütünyle kendine özgü olan "zamanı yontmak" tutkusu dahilinde, sinemanın gücünün bir karşı-uygulamasını ileri sürüyor. Bunun farkına varmak için suluboya resimleri, filmde fotogram üslubunda uzaktan edinilmiş, devamlı olmayan görünümeler olarak algılamaktan vazgeçmek ve etkili yalınlıkları sayesinde, Stalker'in yazarının karakter tiplerinin Japon haiku şiirlerinde bulduğu "resim-karakterlerin" emsalini sunuyor olduklarını kavramak yeterlidir.¹³ Tarkovski zaman blokları yontuyor ve onları konumlandırıyorken, Sarkis'in sanatı bu bloklara, geçmişin katmanlarına gömülen remanansları andıran değişken hatıralar yerleştiriyor. Her suluboya resim, özel yoğunluklarını Stalker'deki meşhur "zaman blokları"na gönderen dokuların, kromatik motiflerin ya da çevresel niteliklerin (rüzgâr, ışık, yağmur) izdüşümü ya da çökeltisi olarak görülebilir: süregelen bir planda yakalanmış olan ressamın hareketler zinciri, bu şekilde yönetmenin niyetine karşılık veriyor ya da onunla ilerliyor.

Fakat, bu muhteşem hayranlık faaliyetinde, suluboyalar tarafından oluşturulan kontrpuan, bize en az bu suluboyaların bir sinema başyapıtını parlatması ya da yüceltmesindeki üslubu kadar önemli görünüyor. Öncelikle hiçbir şeyin işaret etmediği tuhaf bir kaçışın altını çizmek gerekli. Aslında iki resim dizisinin, farklı yönlerde ilerleyerek, yol üstünde bir yerlerde

10 *A.g.e.*, s. 135 vd.

11 *A.g.e.*, s. 75.

12 *A.g.e.*, s. 227.

13 *A.g.e.*, s. 78, 123.

kesişecekleri bekleniyordur; oysa, sonuna kadar, bu iki dizi, birbirlerine bir kez olsun takılmadan, ressamın eli, karşısındaki monitörün ona sunduğu görüntüyü direkt olarak bir kez olsun resmetme durumuna girmeden, birbirleri üzerinden temas etmeden kayıp gidiyorlar. Kaçış, tam olarak, burada çoğaltılan iki fotogram arasında (01:06:40 ve 01:08:04), iki dizinin birbirlerinin koşullarını kesişmeden değiş tokuş ettikleri bir kiazma suretinde meydana geliyor. Karşılaşmanın bir tesadüf şeklinde gerçekleşmemesi, bütün bir uyuşma oyununu kuran unsur olarak öne çıkıyor. Bu oyun, şartlar elverirse, sırayla filmin başına ve sonuna yerleştirilmiş sahneler arasındaki basit bir benzerlik ilişkisi vasıtasıyla, iki dizinin rastlantısal buluşmasına meydan verecektir: bu şekilde, iki bar sahnesi 00:17:51’de bir arada varolurlar, oysa ki o esnada filme tekabül eden sahne gerçeekte iki saat sonra resmedilmiştir (02:05:14).

Genel anlamda, kontrpuan, devamlı bir dekalaj prensibini takip ederek, bir diziden diğetine atlayan, zigzaglı bir parkur ortaya koyuyor. Buna istinaden, 00:15:26’da Stalker’in kapının açıklığında belirdiği sahne ancak 02:14:26’da resmedilir; o sırada monitörde beliren görüntü bizi 00:24:38’e geri gönderiyor ve yine buradan, resimden filme ve sonra tekrar filminden resme geşitren bütün sıçramaları takip ediyor. Bu yengeç yürüyüşü uzun süre devam edebilir: zira parkur sanaldır; bütün ayrıntılarıyla yalnızca DVD’nin büyüğü ve ekranın kaydı vasıtasıyla belirir. Fakat her seyirci, *D’Après Stalker*’i, resimleri, kaybolmadan çözöldükleri geçmişin katmanlarına tekrar daldırarak fakat aynı zamanda filmin örgüsünde, kronolojik olmayan uyuşmalar ve rastlantısal bağlantılardan mütevellit ikincil bir mekân-zaman yaratarak, hatıra unsurunda inşa ettiği şeye odaklanarak izlemeyi kabul etmekle birlikte bu fikri oluşturabilir. Söz konusu olan, zamana, filmin bütünü ölçeğinde şekil vermek değildir, bu Tarkovski’nin işidir, bu, daha ziyade, geniş çaplı karmaşa etkisini – ki bunun vasıtasıyla zaman yapraklarını döküyor ve durmadan kendi üzerinde kayıp gidiyor gibi görünürken, öte yandan geçmiş, şimdiye üzerine doğru geri akarak, ona benzersiz bir ağırlık ve yoğunluk kazandırır – elde etmek adına rengi ve suyu karıştıarak, lokal ölçeekte, süreye biçim vermektir.

Fransızcadan çeviren: Ayberk Erkey

SARKI'S KONUŞUYOR...



Le Forgeron en masque de Sarkis en Rouge et Vert regarde l'Atelier d'Antoine Wiertz, 1989

[Demirci kırmızı ve yeşil Sarkis maskesiyle Antoine Wiertz'in atölyesine bakıyor]

Antoine Wiertz Müzesi, Brüksel

Irmeline Lebeer ile söyleşi

Senin yerlerinden bahsetmek isterim – ama senin de kafanda bir şey vardı, değil mi?

Hayır – bu sabah kendi kendime hiçbir şey düşünmeyeceğim dedim. Bir an geliyor, her şeyi temizlemek gerekiyor. Gençken kendini doldurma ihtiyacın oluyor, bir şeyleri davet etme.

Kendi kendine diyorsun ki: Bunun gelmesi lazım, bunun da gelmesi lazım, ve gerçekten de bir sürü kapı açıyorsun ve her şey içeri giriyor. Ama şimdi... tam aksi söz konusu. Her şeyin içeri girmesine izin vermemeli.

Aile tamamlandı –

İçeri girmek isteyenleri uzaklaştırıyorum. Mekânı korumak istiyorum – mekân-mekânı, veya kağıdın mekânını, veya bir heykelin mekânını – ve oraya yerleşmek istediklerinde, onları engelliyorum. Ama yine de deniyorlar. Ve en uzun süre deneyen kalacaktır. Ama daha önce bir an var – uzaklaştırdığın an – sessizliğin kurulduğu bir an.

Ve bu sessizlik bir sergiden diğerine hiçbir zaman aynı değil. Anlıyor musun?

Nihai sergide aradığım da bu.

Bir hava akımı gibi, gelip geçen bir rüzgâr gibi. Durumu arındırıyor ve sonrasında küçük bir unsur beliriyor.

İşte bu nedenle son zamanlarda açtığım sergilerde az şey var diyemem – belki daha süzölmüş şeyler var diyebilirim. Strasbourg'daki serginin konsepti üzerine bir buçuk yıldan beri çalışıyorum – ve “konsept” diyorsam, bu, “imge” dememek içindir, çünkü bütün bunlar kafamda imgelere dönüşmüş halde. Atmosfer kafamda işliyor.

Atmosfer, ama mekân değil? Son sergilerin neredeyse daima mekâna

yayılıyor, yerleri birbirine bağlıyorsun, bazen de ayna aracılığıyla: Berne-Cenevre-Villeurbanne, Tournus-Aalborg-Autun veya bu sefer de Strasbourg (odan, Ill üzerindeki köprü) ve Wiertz ve Meunier ile Brüksel.

“İmge” dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor. Strasbourg’daki mekân tümüyle kafamda. Veya Meunier’deki mekân. Serginin o mekânın içinde yolculuk yapacağını biliyorum, o halde mekân imge oluyor, imge de mekân.

Neyi “imge” olarak adlandırıyorsun? Getirdiğin karakterlerle onları ağırlayan mekân arasında bir diyalog kurulduğunu düşünüyorum?

Pek bu şekilde yürümüyor. Hayır.

Yıllardır birtakım 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı heykelleri üstüne çalışıyorum, sanat yapıtı olarak sayılmayan heykeller diyebilirim. Daha ziyade her yerde rastlanılan heykeller. Demirciler. Balıkçılar... Antikacılarda veya fuarlarda çok sayıda bulabilirsin. Bir aile oluşturuyorlar. Belki otuz veya kırk demirci ve balıkçı heykeli var, metalden, ve bu nesnelerle oluşan on-yirmi civarında sergi var. Bu nesneler, aktörler gibi sergilere yerleşiyorlar.

Ne var ki, bu aktörlerin belirgin özellikleri var. Diyelim ki “önceden saptanmışlar”, ama ben onlara oynayacakları bir rol veriyorum. O halde zaman içinde – benim yaşamımla, nesnelerin yaşantısıyla, sergilerin yaşantısıyla – oluşmuş ve bana daha devam etme arzusu veren bu aile var. Oysa, yeni bir sergi mekânı gördüğümde ve bu yer ailemle, bulunduğum durumla bağ kurduğunda, yeni bir sergi patlak veriyor.

Demek ki bu iki bütün, yani nesnelerimle, daha önceki sergilerimle kurulan yaşantı, ve yeni bir durumla karşılaştığım bugün, her ikisi bir araya gelip yeni bir sergiye dönüşüyorlar.

O halde, “imge” dediğimde, bütün bu yaşanmışlıkların kaynaşmasından bahsediyorum – sıcaklık gibi, şarabın mayalanması gibi – ve yeni bir durumla karşılaştığımda, bu imge şekillenmeye başlıyor, kimyasal maddenin etkisiyle bir fotoğrafın ortaya çıkışı gibi.

Ama... eğer demirciyi ele alacak olursak, örneğin kendi başına varolabilir mi ya da ortaya çıkmak için her seferinde bir yere mi ihtiyacı var?

Unutmamak gerekir ki, satın aldığım bu demirciyi her seferinde bir nesne olarak... diyelim ki buluntu bir nesne olarak satın alıyorum. Bu buluntu nesneden mi bahsediyorsun yoksa daha sonra onunla ne yaptığımdan mı?

Her ikisi de: Bu buluntu nesneyi, onu satın alacak koleksiyonerin dilediğini yapabileceği bir heykele dönüştürmek için mi atölyene götüreceksin – yoksa bu nesnenin varolmak için bir sergi sırasında etrafında yaratacağın bir mizansene mi ihtiyacı var?

Gerçekten, belki de birincil önemde olabilecek bir soru soruyorsun, yani çalışmamda her şey değişiyor.

“Zenginliği”ni, ya da neden olmasın, belki de bolluğunu sağlayan bu olabilir.

Aslında, belirli bir sorun yaratan da budur. Bütün demircilerimin – belki dört ya da beş farklı tip var – yüzü yumuşak bir maddeyle kaplı – plastilinle, model hamuruyla. Demek ki, gövde ucuz metalden – biliyorsun bu, yoksulların bronz – ya da bronzdan, ve yüzleri de plastilinden. Bir yanda, bronzdan gövde, sert madde, bu nedenle bronz var zaten. Eskiden, hep yaşayacak, ölümsüz bir malzeme aranıyordu, bu ölümle mücadele etmek içindi. Belirli bir andan itibaren, sanatçılar nesnelerden ziyade fikirlerin ölümsüz olduğunu düşündüler. Bu doğru, ama ben kendi çalışmamı sonsuza kadar yaşatmayı düşünmüyorum – Cranach gibi, icat edeceğim mükemmel bir tekniği kullanarak.

Bir model hamurunun ya da manyetik bantın ne kadar yaşayacağını kestirebilir misin?

Hayır.

Dağılacak mı?

Bilmiyorum. Ama her halükârda, demircinin model hamuruyla kaplı yüzü benim yüzüme dönüşüyor ve her gösterilişinde değişiyor. Berlin'deki sergide 46 yaşındaydım ve bir yıl sonra yeniden sergilendiğinde 47 yaşındaydım ve sonra 48 ve bu böyle sürüp gitti – ve her ortaya çıkışında,

yüzünü değiştiriyorum. Gövde değişmiyor, ama yüz değişiyor. Ve ifadeyi de değiştirmeye zorluyorum. Bu daha önce bıyığım varken ve artık olmadığından değil. O da benimle beraber yaşıyor ve ruh halini gösteriyorum, bulunduğu mekâna, duruma ve kimlerle çevrili olduğuna göre değişiyor.

Nasıl ısıtıldığına göre.

Demek ki, parça her an değişiyor.

Eğer onu satarsam, noter önünde “parça size ait değildir” diye bir sözleşme yapmıyorum, ama diyorum ki: Parçayı gösterirseniz, Almanya’da bir müzede veya başka bir yerde, yüzünü güncelleştirmem için beni çağırmanız gerekiyor.

Yani onun yüzüyle benimki arasında ve ifadeyle benim bu parçaya nasıl baktığım arasında çakışma var.

Her seferinde yüzü tamamen yeniden mi yapıyorsun? Yoksa rötuşlarla yetiniyor musun?

Genellikle büyük bir bölümünü bırakıyorum ve birkaç ilave yapıyorum – bu model hamurlarını buzdolabında nasıl yemek saklanıyorsa öyle saklıyorum – atölyemde daha önce satmış olduğum yapıtları beslemek için bir sürü şey var. Örneğin, bir koleksiyonerde ya da müzede herhangi bir kaza olursa, işimin acı çekmemesi için, burada sakladığım neon replikaları var. Her zaman beslemem gerekiyor, biraz doğa gibi.

Peki hiç reddedildiğin olmadı mı? Bütün alıcılar yapıtlarının bu sürekli değişime tabi tutulmasını kabul ediyorlar mı?

Başlangıçta, sanırım bunun çılgınca bir şey olduğunu düşündüler. Sanki kızın evleniyor da, damada “kızımı götüremezsin, o evde kalacak” diyormuşsun gibi. Hatta: “Ara sıra kızımın mutlu olup olmadığına bakmaya geleceğim” demek gibi.

Ama birkaç yıl sonra, yapılan işin yapıta nasıl dahil olduğunu gördüklerinde, insanlar bunun bir ayrıntı meselesi değil de bir toplam, bir bütünlük meselesi olduğunu anlıyorlar. O zaman, sahip oldukları yapıtın büyük bir ailenin parçası olduğunu ve bu ailenin biraz da aileyi kuran kişi tarafından yönetildiğini görmeye başlıyorlar.

Kendilerini bu aileyle ilgili hissederlerse, sahip oldukları işle belirli bir ilişkiyi korumaya devam ediyorlar, o halde benimle de, o halde diğer işlerle de.

Karakterlerin içinde senin yüzünü taşıyan bir tek demirci mi?
Bir tane de bronz madenci var.

Demirci ne kadar zamandır işinin bir parçası? Senin için anlamı ne?

İşimde sürekli tekrar tekrar ortaya çıkan bir mefhum var ve insanların pek dikkate almadığı bir şey bu sanırım: Çalışma mefhumu. Çalışmak. 1986'da, yani doğduğum şehri terk ettikten 22 yıl sonra, İstanbul'da bir sergi yaptım – İstanbul'u zihinsel olarak terk etmemiştim, ama 22 yıldır orada sergi yapmamıştım – ve beni bu sergiyi yapmaya davet ettiklerinde, kafamda canlanan imge çalışma mefhumunu keşfettiğim yere geri dönmekti.

İstanbul'daki galerinin mekânı bana garip bir şekilde bir hamamı ya da bir kasap dükkânını düşündürmüştü. O zaman kendime dedim ki: Durumumdan bahsetsem? Dünyayı çalışarak nasıl keşfettim? Çalışmaya yedi-sekiz yaşlarında yaz tatilinde başlamıştım.

Gerçekten mi? Nerede?

Ayakkabıcı olan amcamın yanında çalışıyordum – yazın. İşim eğrilmiş çivileri düzeltmekten ibaretti... Ben de amcamı ziyarete gittim, şimdi yaşı... aslında yaşı yok: Ailemde, insanlar yaşlarını bilmiyorlar, nüfus kağıtları olmadan korkunç zamanlar yaşamışlar, yaşlarını bilmiyorlar – altmış-yetmiş arası veya yetmiş-seksen arası olduklarını söylüyorlar. Demek ki, İstanbul'da sergi açtığım zaman amcam yaşının seksen beş-doksan arasında olduğunu düşünüyordu. Ona, elliye elli santimlik, araç gerecini koyduğu ve üzerinde ayakkabı yaptığı o küçük çalışma tezgâhının hâlâ kendisinde olup olmadığını sordum. Aradık ve bulduk. Amcam neredeyse kördü. Bu tezgâhı karşımda görünce, sergimi, sayesinde dünyayı, çalışma dünyasını tanıdığım bu nesneden yola çıkarak yapmaya karar verdim.

Bu keşif üzücü bir deneyim miydi?

Hayır, hayır, hayır. Çalıştığın zaman özgürlüğe sahipsindir. Eğlendiğin zaman değil.

Amcan emeğin karşılığında sana para veriyor muydu?

Neredeyse sembolikti. Haftada 35 kuruş olduğunu hatırlıyorum, bu da bugünkü 3 franka karşılık geliyor.

Peki sen 35 kuruşunla ne yapıyordun?

Bir kısmıyla misket alıyordum ve kalanını biriktiriyordum. Başta sana söylediğim gibi, bu mekânı işgal etmek isteyenleri uzaklaştırırken, bütün bu bolluğa karşı kendimi koruyordum, aslında bu benim için bir nevi tutumluluk tedbiri. Gereksenen en az şeyle bir sanat yapıtı imal edebileceğini görmek – insan gereken en az şeyle zihinsel olarak seyahat edebilir.

Gereksenen en azla.

Zaten – bunu şimdi anlıyorum! – 1977’de Documenta’da kullandığım çivilerin geri verilmesini istedim, onları daha sonra *BLACKOUT LEICA MUSEUM*’umu asmak için kullandım. Ve 1977-1982 arasında sergilerimde duvara bir şeyler asma ihtiyacı duyduğum her sefer, bu çivileri kullandım. Çocukluk hikâyeleriyle çok fazla oynamak istemiyorum – ama bu, hiçbir şeyi atmamayı bize öğretmiş olduklarındandır. Biraz acı çekmiş ülkelerde, acılı zamanlar yaşamış ülkelerde hiçbir şey yok olmaz – İtalya’da, örneğin Milano’da, şehrin sınırında fahişelere araba tekerleği satarak hayatını kazanan insanlar var – bunu biliyor muydun?

Hayır – ne amaçla?

Bir defa, kışın hava soğuk. Sonra, kendini göstermek gerek – küçük bir işaret gerek – ve insanlar tekerleğin dumanını görünce, bu orada bir fahişe olduğu anlamına geliyor.

Bu sana şeylerin nasıl kullanım biçimlerini değiştirdiğini söylemek için, ama *ready-made*’in şekilsel anlamında değil. Örneğin Türkiye’de tekerlekler sandalların yanastıkları kıyılarda tampon olarak kullanılıyor. Ya da dama koyarak ağırlığından yararlanılıyor. Çünkü bir fırtına olduğunda damlar uçuyor. Tekerlekler damları tutmaya yarıyor. Görüyorsun, imge

nasıl sıcıyor. Dinamik, dairesel, yere yapışık olan tekerlekler birden, neredyse melekler gibi, damlara konuyorlar.

Kendime dedim ki, ayakkabıcı amcamın çalışma tezgâhı gibi bir imgeden yola çıkılabilir. Bir şey yakalanıyor. Bir mefhumdan yola çıkıyorum. Çalışma dünyası. Daha sonra nesne bulunuyor. Ve eldeki fikirle, ve o bulduğun nesneyle havalanabilirsin.

İstanbul'daki bütün sergiyi bu "bir insanın, sayesinde dünyayı keşfettiği nesneleri bulması" fikriyle yaptım. İlk dinlediğim radyoyu buldum. Ayrıca, şimdi içinde domateslerin yetiştiği küçük küveti buldum. Ve bütün bu nesneleri kaide olarak, sanat dünyamızda yerleşik olan bir sözcüğü kullanmak için, kullandım. Yani: üzerine bir şeyler konulabilen şey. İmge yalnızca buraya, bu görmüş geçirmiş nesnelerin üzerine iniyor... melek imgesini kullandım.

Somut olarak İstanbul'daki serginin nasıl bir görünüşü vardı?

Somut olarak, bu nesneleri galerinin içine koydum...

... içinde domateslerle küveti de mi?

Hayır, öyle değil. İçini boşalttım ve yerine suda yüzen bir gemi koydum. Ve gemi direğine Tarkovski'nin *Nostalghia*'sının film şeritleriyle yapılmış bir heykel yerleştirdim. Gemi, içinde bulunduğu küvette yüzüyor – bu, çok uzaklara, daha da uzaklara seyahat edebilmektir: Tek bir nesneyle.

Ayrıca sesi açık radyo da vardı, sesi çok "bitkindi" ama hâlâ çalışıyordu... O da manyetik banttan bir heykel için kaide – belleğin kaidesi – görevi görüyordu, ve aynı şey tezgâh için, çalışma tezgâhı için de geçerliydi: Üzerinde bütün nesneler vardı, çekiç, çiviler, bütün bu elli-altmış yılın yaşanmışlığı – tezgâh benden önce de mevcuttu – ve bütün bunların üstünde, kaidesi üzerine düşünen, onun durumunu düşünen manyetik banttan bir heykel vardı.

Peki bu bantta ne vardı?

Bütün sergi için Tarkovski'nin *Nostalghia*'sını kullandım, bütün heykeller onunla yapılmıştı. Zaten bu parçayı *Yeryüzü Büyücüleri* sergisine

de getirtiyorum. Ve galeri mekânını bir tiyatro sahnesi gibi orada tekrar kuracağım. Daha sonra yerine geri dönecek.

Yani, sahne başka yerden gelecek ve nesneler tahta üzerine koyulacaklar, büyük bir yavaşlıkla (orada fayans döşemeydi, burada tahta olacak), ve büyüünün kendi içinde kalmasına çok dikkat edeceğim, yavaş yavaş işlemesine... serginin gürültülü olup olmayacağını bilmiyorum ama her parçanın hayatını, ve konuşmalarını düşünmem gerekecek. Neredeyse bir koza içine alınmış olacaklar. Bekleyiş içinde.

İlk defa mı parçalarını üzerine koymak için tahta istiyorsun?

Hayır, Galerie de Paris'deki *Territoire d'atterissage* [İniş Alanı] sergimde de her şey tekerlekli platolar üzerindeydi.

Ah evet, bu doğru – demek ki tahta orada yeniydi: tekerlekler de mi?

Hayır – tekerlekleri 1968 ya da 1969'da *Une mémoire de sept roulettes*'te [Bir Bellek ve Yedi Tekerlek] zaten kullanmıştım.

1970-1971'den kalma bir parça bu. Ve üzerine koyacağım renkli ışıkların orada bulunma nedenlerine çok dikkat edeceğim... parçaları kuluçkaya yatırmak diyebilirim.

Ya tahta, sana neyi çağırıştırıyor?

Parçaların yere temas etmelerini istemedim – Beaubourg'da ya da Villette'te (yerleştirmemin nerede olacağını henüz bilmiyorum).

Neden?

Bu konseptli bir sergi olduğundan, ve sonuç olarak tümüyle bana ait olmadığından, kendi alanımı korumaya çalışıyorum...

... bölgeni

... bölgemi, evet. Özgürlük bölgemi diyebilirim. Bu nedenle parçamın serginin gerçekleşeceği kurumun zeminine temas etmesini istemiyorum – yerle arasını açmak istiyorum, ve bunun demir veya benzeri, ya da çok fazla endüstrileşmiş kaba malzemelerle yapılmasını istemiyorum. Bu

nedenle çok sıcak bir malzeme istedim, ve boyanmasını da istemedim... ve ayrıca, unutmamalı ki bir heykeli yere koyarken, görsel olarak bir ses yaratırsınız: bu heykel ister bronz veya metal veya beton olsun ve yer ister tahta veya mozaik veya metal veya kumaş veya halı olsun – her seferinde bir ses vardır. Buna, seslerin bu ilişkisine sergilerimde çok dikkat ederim. Kendi tarihleriyle ve benim tarihimle son derece yüklü olan bu nesnelerin gürültüyle yere temas etmelerini istemiyorum. Görsel olarak konuşursak, kendilerini oraya usulca bırakmalarını istiyorum.

Anlattığın bu bölge mefhumunda çelişkili bir şeyler yok mu? Bir yanda, tekerlekler: bu göçebelik, yapıt yolda, burada kalmayacak, geri dönecek: dediğin gibi yere inecek, ama sonra tekrar yerden kalkacak – diğer yanda, kökleşme, sürerlik yananamlarıyla bölge... bölgeyi daha önceki ele alışlarına göre, Blackout ve diğerlerine göre, bir gelişim var mı, yoksa bu hep böyle miydi: evet bölge, ama uçuşkan.

Eğer bir *flash-back* yaparsam, örneğin 1964'e – eşimle Paris'e Eylül 1964'te geldik –, fark ediyorum ki büyük parçalar yapmak istiyordum ama küçük, gerçekten küçücük bir mekânım vardı. Dahası, bu mekânda kalmak istemiyordum. O halde, işler birçok parçacıktan oluşuyordu: böylelikle, parçalara ayırabilir, küçük bir paket yapıp yola çıkabilirsin. 25 yıldan beri bütün işlerim bu karakterdedir: üretirsin, demonte edersin ve küçük bir paket yaparsın.

Bu biraz garip, çünkü aynı zamanda 25 yıldır hiç hareket etmemiş benim tanıdığım tek sanatçısın: hep aynı adrestesin. Daha büyük bir atölye arama ihtiyacını bile hissetmedin.

Biliyorsun: bellekten çok bahsediyorum, insan her zaman belleğiyle bir yerden bir yere gidiyor, her zaman beyniyle bir yerden bir yere gidiyor – ve bulunulan yer bir bellek. Bu noktadan yola çıkarak sürekli bir yerlere gidiyorum. Bana bir sabit nokta lazım. Böyle bir bağlantı noktası olmadan sürekli hareket eden sanatçıları anlamak benim için biraz zor. Her zaman, en yoğun olarak diyeceğim, bulunduğunuz bir yer olmalı. Hiçbir şeysiz, bağlantısız, iskeletsiz bir yere gidilebileceğine inanmıyorum.

Bunu da söyledikten sonra tekerleklerime dönecek olursak: benim bölgem sürekli hareket halinde.

Bu bir sürgünün bölgesi –

Bu da var tabii – ama hiçbir zaman ağlamak istemedim. Ağlayan ve bunu işlerinin konusu yapan sanatçılar var – ama ben bütün bunları hiç sevmiyorum. Çok saygı duyduğum bir sinemacı Raoul Ruiz demişti ki, kendi tarihin üzerine asla ağlamamak gerekir, yalnızca tekrarlamasın diye mücadele etmek gerekir, hepsi bu. Bu nedenle hiçbir zaman hatıralardan bahsetmem, ama bellekten bahsederim. Benim için bellek, dinamik ve yaşamsal ve bugünde yer alan bir şey – ağlayıp sızlanacak sığınak değil, hiç değil.

Her görüşmemizde Beuys bana aynı soruyu soruyordu: “Ülkene ne zaman döneceksin?” – her seferinde. Sonunda, bu bir şakaya dönüştü – yüz metrelik bir mesafeden jesti yapıyordu ve gülüyorduk. O “buradan yola çıkarak” – sergi başlığı – hareket ediyordu, pek çok sanatçı gibi kültürün ayaklarla dokunulan bir şey olduğunu çok iyi bilerek. Onların toprağı tarihle yetiştiriyor, kültürle, hasatlarla, ve üzerinde yürümek, oradan ödünç almak gerek – halbuki biz (kendi durumumdan bahsediyorum), biz bu şekilde yaşamadık, ve kültürü kendimizde taşımak zorundayız.

Ağlamak istemiyorsun, ama yine de kendini nostaljiyi konu edinen Tarkovski’ye ve başka sanatçılara – hem de genellikle Doğu’dan gelen – çok yakın hissediyorsun.

Evet, ama Tarkovski’nin *Nostalghia*’sında nostalji bir hastalık, bir hastalık olarak dile getiriliyor. Ne zaman bir hastalığa yakalanacağını bilemezsin. Melankoli gibi: ne zaman yakalanacağını bilemezsin. Bir şey üzerine yoğunlaşırken, bir sürü şeye yakalanabilirsin.

Bunu sana pusu kuran bir tehlike olarak hissediyor musun? Korunman gereken bir tehlike, nostaljiye yakalanmak, ya da melankoliye?

Hayır... ama (iç çekme)... biliyorsun, başta dediğim gibi: sana gelmeyi deneyen pek çok şey var ve sen onları filtreden geçiriyorsun. Daha sonra onlara bir şekil veriyorsun. Oysa, şunu demek için kendini epey kuvvetli

hissettiğin anlar var: gelin! Eğer nostalji gelirse, ya da melankoli, onlarla dövüşürsün. Ürkek bir şekilde yaşamazsın bunları, derim.

Gerçekten bir tehlike bu, ve sergilerimi doğrudan mekânlarda yapmaya başladığımdan beri bu tehlikeyle oynuyorum.

Bir anda aklıma Spoerri geldi, bu bölge mefhumuyla ilgili olarak. 1967’de bir yıl yaşamış olduğu şu Yunan adası Symi’deki – Türkiye’nin hemen yanbaşında bulunan – ikameti üzerine birlikte hazırladığımız bir kitap için bir söyleşi yapmıştık onunla. Orada nasıl her defasında – ister tuzak-tabloları arasında, ister hissiyat müzeleri ya da değersiz büyü nesneleri arasında olsun – yoğun bir çabayla bir bölgeye kök salmaya uğraştığını anlatıyor: ve bu alanda uzman olduğu da doğru – Spoerri’yi Amsterdam’a göndersen, birkaç günün sonucunda en şaşırtıcı insanları, en çılgın lokantaları bulup çıkarır: şehrin bütün sıcak noktalarını. Ve o zaman tüm çekiciliğiyle hareket eder, kendini benimsetir, büyüler, sever – ama dipte, en baştan itibaren bütün bunların bir oyun olduğunu, bir yerlerde bir yıl içinde kendine bir vatan bulamayacağını bilir, ardında terk ettiği bir yığın kırık kalpli insan bırakarak çekip gidecektir. Bu nostaljik ve umutsuz vatan arayışının daha baştan asla sonuca varamayacağını bilir.

Sen farklısın, kendime soruyorum ne açıdan diye. Sen de bölgeler işgal ediyorsun, ama sen kendine ait bir aileyle geliyorsun – Spoerri ise elleri boş geliyor. Denilebilir ki senin işgalin daha hafif, sen daha az açgözlüsün... Bir bölgeyi işgal etme yolunu anlatmanı isterdim.

Spoerri’den bahsederken “terkediş” sözcüğünü kullandın. Bu benim için büyük bir dram, bu terk etme mefhumu, bence fark burada yatıyor.

Bu doğru... fark burada işte!

Benim durumumda asla terkediş yoktur. Bu nedenle bütün parçalarım birbirine son derece bağlıdır. Bütün sergilerim birbirine bağlıdır. Doğar doğmaz bu dayanışma mefhumunu aradıklarını söyleyebilirim. Başta, benim satılan parçalarla ilgili tavrımdan bahsederken de, işte bu: pazarı takmıyorum, sonuçta hiç takmıyorum – bu dayanışma mefhumu önemli olan. Terkedişin benim işimde yeri yoktur.

Ve eğer terkediş varsa, ızdırap vardır.

Ve eğer şu sırada bir dram yaşıyorsa, yeni ölmüş bazı sanatçıların işlerinin kendilerini terk edilmiş hissetmelerindendir – ve bu terk edilmiş halde yaşayamamalarındandır.

Bir gün onları bir arada tutmak için artık burada olmayacağını zaman yapıtlarına ne olacağı fikri seni kaygılandırıyor mu?

Bundan çok rahatsız oluyorum. Karamsar olduğum düşünülmemeli – kesinlikle değilim. Ama bir yapıtla ilgili pek çok şey söylenebilir, biliyorum – HER ŞEY söylenebilir sonuçta – ve bir yapıtın tüm bunlara dayanması gerekir. Bu bir yaşayan canlı gibi: hakkında söylenebilecek tüm korkunç şeylere rağmen yaşayabilmeli.

Ama savaştan beri, yeni bir şey çıktı ortaya: Bir bölge inşa etmek ve onu korumak isteyenler parça parça olmuş insanlar – bu da bazı sanatçıların doğmasına yol açtı, Beuys, Broodthaers, Filliou, ve benim de dahil olduğum pek çokları gibi.

Oysa, andığım üç kişi de öldü ve yapıtlarının terk edilmiş olduğunu hissediyorum – yani arzu ettikleri şekilde yaşayamadıklarını. Ve sanatçıların bunu önceden düşünmüş olmaları gerektiğini ileri süren eleştirileri kesinlikle kabul etmiyorum.

Neyi düşünmüş olmaları?

Bunun başlarına geleceğini ve bu nedenle yapıtlarıyla nasıl oynanacağı konusunda bir kullanma kılavuzu hazırlamaları gerektiğini. Ve bu nedenle onlar için geçmiş ola.

Ama itirazın “bu yapıtı ben satın aldım ve artık benim bölgeme ait” diyecek insanlardan gelebileceğini düşünmüyor musun? Yapıtları keyiflerine göre düzenlemelerini yasaklayacak her türlü girişimi şiddetle reddedeceklerini, ve yapıtın yeni takımlara girip, başka bozyapıların bir parçası haline gelerek yaşamasını engellediğini söyleyeceklerini?

Eğer yapıt yaşarsa – ister koleksiyonerlerin ister başkalarının ellerinde – çok sevinirim – ama o zaman da, bu insanların yapıtla farklı bir konuşma yolu bulduğunu söylerim.

Bununla övünecek tek bir kişi tanıyor musun?

(sessizlik) Hayır... Tanımıyorum.

Müzedeki yerleştirme örneğini ele alalım. Eğer sanatçı ölürse, konservatörün de onu başka bir yere yerleştirmek için yorumlaması gerekecek. Bu yapıtların bir büyüğü var – bunda ısrar ediyorum – onları oluşturan nesneler arasında boşluk olmamasından kaynaklanan. Bu çekim ya da red, ama asla boşluk değil ve aralarında oluşturdukları konuşmayı yeniden üretmek gerekir.

Bunun çok açık olması gerekir: Bir yerleştirme için, yapıtların taşınması yoktur, yeniden oluşturulması ya da yerini tutan kopyası yoktur – bir yorum gereklidir. Oysa, bence bunu yapmayı bilen insanlar henüz doğmadılar. Bu konuda belki biraz fazla kategorik davranıyorum, ama gördüğüm tüm sergi konsepti geliştiren kişiler, iyi konseptlere sahip olabilirler, ama yorumlamayı öğrenmeleri gerek – bir orkestra şefinin bir yapıtı yorumlaması gibi, ya da bir rejisörün tiyatro oyununu yorumlaması gibi.

Ama denediklerini düşünmüyor musun?

(sessizlik)

(iç çekme)

Gün geçtikçe daha fazla yönetmenin, orkestra şefin oluyor – daha önce sahip olmadığın, aralarında konservatörlerin ya da Szeemann gibi karakterlerin olduğu.

Ama benim için onlar yorumcu değiller, konsept geliştiriciler.

Evet – bu tamam. Kendi partiyonlarıyla geliyorlar.

Sanatçıları elemanları gibi kullanıyorlar, bir *Kriegsschatz* gibi.

Bütün bunlar çok yeni olduğundan – görüyorsun. Sadece birkaç yıldır sahnelemeden bahsediliyor. Berlin'deki Beuys sergisinde skandal oldu, ve Broodthaers sergilerinin bütün kopyaları... – “kopyalar” diyorum, sanki onları yapan Broodthaers'mış gibi. İşte fark burada: sanatçıyı taklit etmeye çalışmak yerine – artık varolmayan sanatçıyı – yapıtın şarkı söylemesini sağlamak gerek – yapıt var.

Ama aslında, sen partisyonlar önermiyorsun – sanatçılara yerleştirmelerini açık ve kesin direktiflerle yapmalarını önerdiğini sanmıştım – sen deha talep ediyorsun, sergileyecek kişilerin çaba göstermesini istiyorsun.

Deha talep ediyorum – tabii ki! Söz konusu kişinin bir yaratıcı olmasını istiyorum.

Bir müzik partisyonuna baktığın zaman: besteci müzisyenlere mümkün olduğunca çok açıklama getirir, ama aslında her yorum farklıdır! Ve bazı besteciler partisyonlarına kesin açıklamalar koymak istemezler – yoruma açık bırakırlar. Ama bir şart vardır – ve bunda ısrar etmem gerekir – o da yorumu yapacak kişinin yapıt hakkında çok zengin bir bilgiye sahip olmasıdır.

Kısaca, partisyon istemiyorsun.

Hayır! kesinlikle istemiyorum. Yapıtın kendisi bizzat partisyon. İstedğim, yorumlayan kişinin sanatçının bu yapıtı hakkında çok derin bir bilgiye sahip olması ve dahası yapıtı nasıl daha da zenginleştireceğini görmesi: söz konusu olan bir tür bir araya getirme değil.

Biraz önce, demirciden bahsederken kullandığın bir terime geri dönmek istiyorum. Dedin ki: “farklı bir şekilde ısıtılacaktır.” Bununla ne demek istiyorsun?

Seyahat etmeye Tournus’de başlamış olan demircili işlerimden biri var. Parçayı orada yaptım. Orada bir köşede bulduğumuz, artık sanat yapıtı olarak bile değerlendirilmeyen bir bronz demirciyle. Greuze Müzesi’ndeydi. Ve orada bir sergi yapmak için davet edilmiş olduğumdan, bu demirciyle ilgili ek bir çalışma yaptım.

Yüzünün yarısı kırmızı yarısı yeşildi. 19. yüzyıla ait alçı heykellerle, büyük kahraman figürleriyle, kadın figürleriyle çevrilmişti, müze ve depo arasında bir yerde bulunuyordu.

Öyle ki, demirci bu mekâna girdiğinde... eğlenceli bir yanı vardı. Etrafına bakmaya başladı. O anda, onu daha soğuk renklerle renklendirebildim, ama ortam gerçekten çok eğlenceliydi – bunun benim işimde genelde pek ortaya çıkmadığını biliyorum – ona biraz hınzır bir ifade

verdim. Bu mekânda eğlenir gibi bir hali vardı, onu çevreleyen diğer heykellerle arasında bir diyalog var gibiydi ve bu temasın daha da güçlü olması için, bu mekânı renklerle ısıttım.

Bu işin daha sonra bir yaşantısı oldu. Katalogta, Marie Lapalus, Tournus'ten Danimarka'ya, Autun'a giden bu parçadan bahseder, ve ortaya çıktı ki bütün bu yerler Saint-Jacques de Compostelle'in hac yolu üzerindeydi.

Danimarka'da, parça açık bir sandığın içindeydi ve bu sandığın iskeleti Walter Benjamin'in sahte mezarına benziyordu. Port-Bou'daki. Heykel üstündeydi ve hâlâ yeşil-kırmızı yüzüyle *Yeşil ve kırmızı neondan Kriegsschatz* ile ısıtılmış bir şekilde kendi etrafında dönüyordu. Oysa yüzünün kırmızı yarısı kırmızı ışığın bölgesinden geçtiğinde, yeşil yarı tamamlayıcı ışıkların etkisiyle siyaha dönüşürken, soğurken, o ısıtılış oluyordu. Ve aynı zamanda, tüm çevresini sarmış üç sanatçının işlerine bakıyordu: Jean-Pierre Bertrand'ın, Buren'in, ikisinin duvardaki işlerine ve benimkine, Filliou'ya saygı olarak yapılmış. Demek ki, bu mekânda yalnız değildi, bu devasa Alvar Aalto mekânının ortasında. Yalnız olsaydı, yüzüne çok konsantre olmuş bir ifade verirdim, kendisine konsantre olması için gözlerini kapatırdım. Ama bu sefer, bir duruşu vardı: epey mesafeli diyebilirim. Birinci seferin aksine, kendinden çok emin bir ifadesi vardı, mekâna büyük bir soğukkanlılıkla bakan bir kişinin dikilmiş duruşu vardı ve de pek eğlenen birinin ifadesi yoktu yüzünde.

Yani sonuç olarak, "ısıtmak"tan bahsettiğimde, gizilgücüyle ısıtılıyor, ama aynı zamanda belirli bir mekânın içinde, başka yapıtlarla karşı karşıya duruyor ve tavrını sergiliyor.

Yerleştirmelerini her zaman ışıklandırır mısın? Ve renkli ışıkları sistematik olarak mı kullanırsın?

Altı-yedi yıldır, evet. Bu gerçekten 79'da başladı, Sonnabend Galerisi'nde yaptığım *Crise* [Buhran] sergisiyle. Başlığı *Crise en rouge et vert*'di [Kırmızı Yeşil Buhran] ve o zaman ışık rengin yerini almaya başladı: bir heykeli boyamaktan ziyade, üzerine renk gönderiyordum. Bedeninden gelen bir renk vardı ve dışarıdan gelen bir başka renk. Her ikisi de vardı

o anda. Buna üç ya da dört yıl önce başlamış olabilirim, *Kriegsschatz*'in bilincine gerçekten vardığım andan itibaren.

Neden?

Berlin'deki Dahlem Müzesi'ni biliyorsun, bütün bu göz kamaştırıcı nesnelerin, Kolomb-öncesi, Aztek, Çin ve çevresi: her zaman aynı sergileme konseptiyle sunulan, ve küçük göz kırpmalar ve ışık-gölge oyunları ile güzel sahnelemeler yapma girişimlerine rağmen aynı nötr ışıkla aydınlatılan. Bu, müzeye ait bir ışık işte.

Bu durumun bilincine vardığımda, dokuz-on yıldan beri yaptığım gibi bütün sergilerime kendilerine ait bir ışıklandırma yapmaya başladım. Ama aslında, bir galeri veya müzede her zaman üç çeşit ışık var: gün ışığı var – ve burada, bir süredir yalnızca gün ışığı kullanan Maria Nordman'a saygımı iletmem gerek –, normal elektrik ışığı var, galerinin ışığı, ve bir de yalnızca yapıtlar üzerine inen ve aynı zamanda diğer iki ışığı da yüklenen dışarıda bırakmadığım yönlendirilmiş ışık var.

Bu sözcüğün tekrarını bekliyordum: “inmek” – bir kere daha, bir bölge yaratma yöntemi, bir bölgeyi renkli ışık kullanımıyla mekân parçalarına ayırma?

Tabii ki! Bunu söylemene sevindim. Cumartesi *Territoire d'atterissage* [İniş Alanı] sergimin son günüydü. Bir zamanlar birisi bana bir soru sormuştu ve ben de ona şöyle cevap vermiştim: bir sergi hazırladığımda, orası bir bölgeye dönüşüyor.

Tüm sergilerimde bu ortam var: kendi sessizliklerini, kendi dayanaklarını buldukları, ve daima sürebilecekleri. O halde, sergilerim ister alışılmıştan biraz daha uzun sürsün, ister daha kısa... Bu kaçınılmaz mefhumun ötesine geçmek için: bir sergi üç hafta sürmelidir, dört hafta, yirmi beş gün. Benimkiler bu çerçeveyi her zaman aşıyorlar: ya 4 saat sürüyorlar, ya 12 saat *Satie*'de olduğu gibi – ya da *Territoire d'atterissage*'da olduğu gibi 36 gün sürüyorlar.

Ve içeri girdiğinde, orada kalabileceğin izlenimine kapılıyorsun. Hemen çıkman gerektiği izlenimine kapılmaman gerek. Yani sergiler “imgeler”

olmayı reddediyorlar. Her taraftan medyanın imgeleriyle bombalanıyoruz, imgeler tarafından soluğumuz kesiliyor. Benim sergilerimde hiçbir medyadık imge yoktur. Bu, serginin bizzat kendisinin zaman geçirebileceğin bir yer haline gelmesindendir.

Peki sergi yalnızca 4 saat sürdüğünde?

Bu 4 saati neredeyse bir film gibi yaşıyorsun. Sana sergiye kattığım bu mefhumdan bahsediyorum. Sergi sürekli orada olacağı izlenimini vermelidir. Ve bunun için bir serginin kurulması son derece önemlidir: içeri girdiğinde, on yıl önce de orada olduğu izlenimine kapılmalısın, ve daha on beş yıl orada kalacağı, ve senin onun düşünme alanında yerin olduğuna ve bu düşünme alanında orada bulunan bütün durumları konuşmak için var olduğuna. Yani sergiyi izlemeye gelen kişiye de önem veriyorum.

Nisan-Mayıs 1989'daki Brüksel ve Strasbourg'daki dört sergini hangi yönelim birbirine bağlıyor? Strasbourg'da bir tarafta suluboya resimler ve diğer tarafta odanı göstereceksin – ve Brüksel'de yer olarak, dönemlerinde ünlü olan iki sanatçının atölyelerini seçtin: Wiertz'inki, Khnopff'tan Magritte'e, Broodthaers'a bütün Belçikalılar için önem taşıyan çılgın bir romantik ressam – ve Constantin Meunier'ninki, bronzdan madenciler, denizciler, iskele hamalları, kadın işçiler döken 19. yüzyıl sonu heykeltıraşı: aynı dönemde sembolistler ve dekadanların betimlediği altın kafeslerin karşısında zahmet çeken bütün bir emek dünyası.

Bu bir parkurun sonu. Eylül-Ekim 1988'deki *Territoire d'atterissage* biraz da *Kriegsschatz* sergisinin on ikinci yıldönümüydü, benim de yarım yüzyılımın – bu onun konusuydu, bir filmin konusu gibi (bütün başlıklarım zaten sergi başlıklarından ziyade film adlarına yakın). Tekerlekler neredeyse yirmi yıl sonra geri geldiler. Yer değiştirmeler yapıtımın her zaman bir parçasıydı, yirmi beş yıldır. Katran da yeniden ortaya çıktı.

Yeniden?

Yeniden. 1976'da katranı az çok terk etmiştim. 1986'da *Chambre Sourde* [Sağır Oda] ile geri döndü ve şimdi yeniden ortaya çıkıyor.

Strasbourg'daki serginin çıkış noktası benim odam. Fiziksel olarak dönecek – fiziksel olarak dediğimde, her dönüşünde ölçeğin değişeceğini söylemek istiyorum, yani 1/1'den 1/50'ye geçiyorum ve en sonunda odam elle tutulabilen küçücük bir şeye dönüşecek. Bu biraz İstanbul'daki Ayasofya'da olduğu gibi, İmparator Konstantin İstanbul şehrini İsa'ya veriyor. Onu elinde tutuyor. Yaptımda bahsetme fikri de var, verme fikri.

Ve ayrıca, sanattaki bakış, benim için bu mucize. Göze bir şeyler yaptırabilirsin. Çalışmaya başladığında, nesneleri hareket ettirebilirsin. Bir şey görürsün ve onunla çalışmaya başlarsın. Ve bu şeyle çalışmaya başladığında, bu nesneyi hareket ettirirsin.

Zihinsel olarak –

Zihinsel olarak. Büyüden bahsettiğimde işte bundan bahsediyorum.

Sanatta bu yer değiştirmeye ilgili sana vermek istediğim iki-üç örnek var. Örneğin, Tarkovski'nin *Stalker*'indeki cılız çocuk dizlerinin üstünde bir kitap tutar ve birkaç bardağın bulunduğu masaya bakar. Çocuk bakışlarını bu bardaklardan birine diker ve... onu hareket ettirir. Ama bir kurmaca filmde olduğumuzdan, nesneyi hareket ettirenin onun gözü mü yoksa sinemanın büyüğü mü olduğu bilinmez. Orada kurmaca ile gerçek arasındaki ilişkiyi görürsün, ki bu bizzat sanatın konusudur. Buna inanılır. Bunu gerçekte görmüş olsaydık, derdik ki: burada bir hile var. Ama sanattayız ve senin inanmanı sağlayan sanatın büyüğüdür. Bu, ayrıca bunun “gerçek sanat” olduğunun kanıtıdır, başka türlü inanmazdın. Ve aynı şey, aynı büyü, aynı mucize Bergman'ın filmi *Fanny ve Alexandre*'de da var, bir haham, korkunç bir protestan rahibin hapsedtiği iki çocuğu kurtarmak ister – iki çocuğu bir sandığa kapatır, ve sandık açıldığında artık orada değildirler. Ve filmin sonunda, Bergman sanatla her şeyin hareket ettirilebileceğini söyler. Bu büyüdür, sanatın mucizesi.

Strasbourg'daki yer değiştirme budur. Ve özellikle de bakarak şeyleri hareket ettirebildiğin Meunier'deki yer değiştirme. Şeyleri yaşıtıyorsun. Ya da onlarla yaşıyorsun.

Bunu çok uzun zaman düşledim. Bütün bu çalışma nesneleri – konuşmamıza onlarla başlamıştık – ve çalışırken gördüğün bu karakterler

senin için dönecekler, bu senin için yaptıkları bir danstır: benim için çok değerli olan bir rüyaydı bu. Dahası, seçilen yer Meunier'nin şimdi müzeye dönüştürülmüş olan atölyesiydi...

Aynı şey Wiertz'in yerinde de olacak, ama farklı bir yöntemle: orada her seferinde başka bir yüzle Tournus'te ve Danimarka'da dönmüş, Autun'da dönecek olan demirci olacak, ve Wiertz'in yerine gidecek, atölye-müzesine girecek, ve bakacak... Yüzünü yapmak için sabırsızlanıyorum, bakışını görmek için.

Bir durumda, bir yere giriliyor, sergiye bakılıyor. Sergi devam ediyor ve çıkılıyor. Diğer durumdaysa, bana ait bir parça izleyici gibi girecek. Ve bütün sergi boyunca orada izleyici olarak kalacak. Sergiyi başından sonuna kadar yaşamak için zamanını dilediği gibi değerlendiren o olacak.

Ve izleyiciler de gelecekler sergiyi izlemeye?

Gerçek izleyici olan demircinin bakışının süzgecinden geçecekler.

O orkestra şefi. Sessizce bakıyor. Ve içeri giren izleyicinin parçanın belirleyici olduğunu anlamasını istiyorum. Demirci bunu izleyicilerden önce yaşıyor. Durumu yaşamakta. Ve onlar gittiklerinde, bilecekler ki o devam edecek.

Peki Constantin Meunier Müzesi'nde, oraya ilave edeceğin parçalar hangileri?

Oraya hiçbir şey koymuyorum! Kesinlikle hiçbir şey koymuyorum.

Hiçbir şey? Peki Meunier'nin heykellerini mi canlandıracaksın?

Kesinlikle. Çalışma hayatına gönderme yapan tüm heykeller canlanacaklar. Renkli ışık alacaklar ve kendi çevrelerinde dönecekler. Biraz önce, sergilerden bahsediyorduk... diyelim ki: ölümden sonra – o zaman, ben de oraya bir orkestra şefi gibi geliyorum. Meunier'nin yapıtlarının benim yapıtlarım olduğunu söylemiyorum, ama Meunier'nin mekânında, Meunier'nin yapıtlarıyla benim yönettiğim bir sergi olduğunu söylüyorum.

Bu atölyeye yeniden hayat vereceksin. Ama seni başka bir sanatçının işini Sarkis imzalı bir sergi haline getirdiğin için eleştirmelerinden korkmuyor musun – Szeemann'ın ve çağdaş sanatın pek çok sahneye koyucusunu eleştirdikleri gibi?

Altı-yedi yıldır – Broodthaers'ın ölümünden sonra yaptığım incelemeden beri – Gachnang ya da başkalarının Broodthaers'i sergiledikleri gerçeğine hiç karşı değilim – hiçbir şekilde! – ama bir şeyin açık olması gerekiyor: Bu Broodthaers'ın nesneleriyle Gachnang'ın bir sergisi. Afişin bu konuda çok açık olması gerekirdi: Broodthaers'ın nesneleriyle Gachnang'ın bir sergisi, bunu yazmak gerekirdi.

Eğer Meunier Müzesi'nde, bunun bir Sarkis sergisi olmadığını söylersem, bence... dürüst olmam. Meunier'nin mekânındaki – önce atölye-evi, sonra da müzesi olan – benim sergim bu. Geliyorsun ve buna vizyonunu ve hayatını ve sevgini veriyorsun ve bu zaman aralığı boyunca bir mucize gerçekleşiyor ve şeyler canlanıyorlar.

Sen de müzeye dönüştürülmüş bir yaşam mekânını her ziyaret ettiğinde bu ölüm ve yoksunluk duygusunu yaşıyor musun? Proust'un evi, Victor Hugo'nun dairesi, Horta Müzesi...

Tabii ki evet! Bütün yapıtımı bu *Kriegsschatz* kavramından yola çıkarak inceleyebilirsin. *Kriegsschatz*'ın konumu nedir? Bir panzehirdir. Bütün donup kalmış şeyler bir savaş ganimetine dönüşür, bir *Kriegsschatz*'a. Ve benim parçalarım da buna bir nevi kurtarıcılar gibi katılırlar. Gelirler ve derler ki: bizler böyle donup kalmayacağız. Ve sonuçta durumu kurtarırlar.

*Biraz önce “sevgi” sözcüğünü telaffuz ettin – aslında, işte bu: ölü şeylere hayat vermek – Kriegsschatz sözcüğünün öne sürdüğü, el koymanın, sahip-
lenmenin, savaşın tam karşısı.*

Tam da öyle.

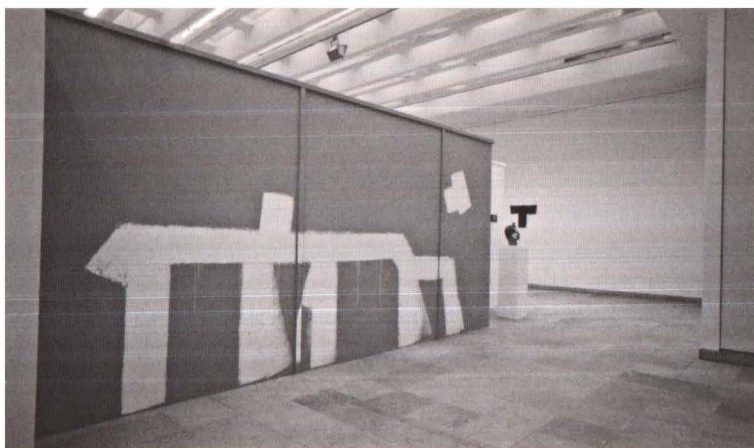
Bu söyleyişi on yıl önce yapmış olsaydık, üstesinden gelmek için önceden Clausewitz okurdum, ya da Sun Tzu, Savaş Sanatı Üzerine On Üç Metin: senin bir karartmalar, Alman ordusunun Leica'ları, silahlar, bıçaklar, denizaltı üsleri, stratejiler ve askeri sırlar dünyasında manevralar yönettiğin

izlenimindeydim – bu bir panzehir, yani vahşeti önleme girişimi miydi yoksa seni kendine çeken bir şeye mi karşılık geliyordu – ya da her ikisi birden?

1971’de Galerie Sonnabend’te sergi açtığımda, gerçekten de bana geri dönen çok acılı anlar vardı. Bütün bunlarla oynamak yerine dedim ki: “alıyorum ve didik didik ediyorum” ve *De l’origine à la chute du Troisième Reich* sergisi savaşa karşı büyük bir davadır. 1967’den önceki parçalarım – özellikle de 1960’dan 1964’e kadar olanlar çok dışavurumcuydu, Munch’a ya da Orozco’ya yakın: Bir çılgılık olduğunu söyleyebilirim. Sonra Düsseldorf’ta *Opération Organe* ile ve ardından da *BLACKOUT* ile durum netleşmeye başladı, ve işime dahil olan katılık unsurları büyük bir düşünme alanına yer açtılar. Burada büyük bir sükûnet olduğunu söyleyebilirim. Savaş anlarım oldu, sonra kuşku anları, ardından dinginlik anları, sonra da belki sükûnet anları – ama bütün bu olaylardan geçmeden bu şiir ve sevgi durumuna gelemedim.

Fransızcadan çeviren: Ayşe Orhun Gültekin

BELLEK TANRIÇASI



KRIEGSSCHATZ KLASSENKRIEG, 1978

Westfälischer Kunstverein, Münster

Herbert Molderings

Sarkis'in atölyesindeki her şeyin savaşıla ilgisi vardı, çatışmayla, kamuflela ve tehditle; bütün renkler bunlardan söz ediyordu, ağır asfalt silindirlerini boylu boyunca kateden bir kablounun ucunda bir sayaç düzenli aralıklarla ne olduğunu bilmediğim rakamlar topluyordu. 1945 yılında savaş sona erdiğinde Sarkis henüz 7 yaşındaydı. Ben ise o zamanlar daha doğmamıştım bile; buna rağmen tüm bunları bildiğimi hissediyordum. İlk hatıralarım ellili yılların başına dayanıyordu ama ben bunların savaşıla ilgisi olduğunu düşünmüştüm. Sonbaharda, kış aylarında ormanda odun toplamak. İnsan isteksiz ama hızlı çalışırdı, çünkü parmaklar çabuk donardı. Margarinin adı "tereyağı" idi, tereyağıninsa "iyi tereyağı"; her gün "ucuz ciğer salamı" tabir edilen sarımsaklı salam yenirdi, "iyi ciğer salamı" ise sadece cumartesi ya da pazar günleri olurdu. Annem cumartesi sabahı kasaba giderken çoğunlukla üç çocuğunu da yanına alırdı, çünkü o zaman kasabın karısı bizlere birer dilim, genellikle de sarımsaklı salam verirdi. Yazı tahtamızın kırılması bir küçük felaket daha anlamına gelirdi. Okuldan sonra tarlaya çıkıp patates aramak zorundaydık. Babamızı neredeyse hiç görmezdik, biz uyanıkken o uyurdu (bu yüzden sessiz olmamız gerekirdi) ya da biz uyurken o "gece vardiyasındaydı". Bir gün dişiçi, kardeşlerimden ikisinin dişlerine bir şey yapmaktan söz etti, kötü beslendiğimiz için düzgün çıkamamışlardı. Yakın zamanlarda ellili yılların sanatının gösterildiği bir sergi vardı, anladığım kadarıyla o yıllarda bir yerlerde insanlar epey eğlenmiş olmalı. Evde sürekli olarak savaştan söz edilirdi. Babam şarapnellere hedef olmuştu, önce Fransa'da, ardından Rusya'da. Dünyayı bu şekilde tanımış olduğunu söylerdi bazen, öyle ya, başka türlü yurt dışına çıkmaya imkân yoktu. Bir de yetmişini çoktan geçmiş büyükanne vardı, Birinci Dünya Savaşı'nda üç erkek kardeşini yitirmişti, hepsini de 1914 yılında. İkinci Dünya Savaşı'ndaysa biri hariç tüm oğullarını kaybetmişti bu kez. İki oğlunun

öldüğü haberini aynı gün, savaşın artık neredeyse bittiği 1944 yılında almıştı. Son âna kadar İmparator Wilhelm'den söz etti. 1914 yılı öncesi, her şeyin güzel olduğu, savaştan önceki zamanlardı. Elbette güzel zamanlar hep savaştan önce olur. Büyükanne öldüğünde herkes onun hayatta neler gördüğünü düşündü: Savaş, enflasyon, işsizlik, yine savaş, sonra da “kötü zamanlar”; kimse onun tüm bu süre boyunca nasıl hayatta kaldığını bilmiyordu. Tam 92 yaşına kadar yaşadı, bunu asla anlayamadım. Sanırım annemle babam, siz o zamanlar hayatın nasıl olduğunu bilemezsiniz, derken haklıydılar. Gerçekten de bu şekilde nasıl yaşayabilmiş olduklarını anlamıyorum. 1958-1959'dan itibaren durum düzeldi. Günümüzde “kötü zamanlardan” sanki bir istisna dönemiymiş gibi söz ediliyor, oysa kötü zamanlar aslında düzenli olarak yaşanıyor. Bir zamanlar yaşananların pekâlâ yeniden başımıza geleceğini görebilmek için bunu kabullenmek gerekiyor. Siz bizden daha iyi yaşayın, deniyordu sürekli. Gerçekten de artık daha iyi yaşıyoruz. Almanya yeniden güçlü bir ülke. Tıpkı 1939'dan, 1914'ten önce olduğu gibi. Bunları yazmak kolay değil, insan sanki kendisi de savaşa katılmış hissine kapılıyor. İnsan yazıyor, ve ansızın biri devam etmek, bunu sonuna kadar götürmek gerektiğini söylüyor; ama insan bir şekilde olanları hatırlamak istemiyor. Neden istemiyor? Sebebi geçmiş olamaz, o çoktan öldü. Şimdiki zamana karşı duyulan korku, şimdiki zamandan kaynaklanan tehlike olmalı. Ama hatıralar bazen istemeden de akla gelir ve akla gelmelerinin de bir anlamı olsa gerek. 10 yaşına geldiğimde bizi “öbür taraftan” dedikleri yerden gelen bir kadın ziyaret etti. Gecenin bir kör saatinde uyanıp çığlıklarıyla bütün evi ayağa kaldırırdı: “Ruslar geliyor! Ruslar geliyor!” Çoğu insan, bunları asla yaşamak zorunda kalmamanızı dilerim, diyordu. Bunu genellikle anlatılanlara güldüğümüzde söylerlerdi, çünkü anlatılan bazı olaylar kulağa komik geliyordu, özellikle de endişeli biçimde anlatılıyorsa. Savaşa dair hiçbir hatıram yok, sadece onun hakkında konuşan insanlar gördüm. Savaştan dönen, şimdi 60 ya da 70 yaşında olan ve savaşı hâlâ içlerinde taşıyan insanlar. Günümüzde ondan söz etmiyorlar artık. Aslında yazık oluyor, hiçbir kitabın yerini dolduramayacağı bir şey kayboluyor. İnsanların yüzlerini gördüm, seslerini işittim, huzursuz ve endişeli, zaman zaman güçlü; bazılarıysa sakindi, özel bir durum değildi bu,

savaş hâlâ oradaydı, gerçi bitmesine bitmişti ama yaşamlarını etkilediği insanlar ondan bir türlü kurtulamıyordu. Üstelik çoğu, savaşı unuttuklarına inanırken. Amcalarımdan biri savaştan döndüğünde kızı iki buçuk yaşındaydı. Onu hiç görmemişti. Baba kız hâlâ anlaşılamazlar. Sarkis'in, metal üzerinde duran, yanmış asfalttan yapılmış garip parçaları vardı; onlara “Blackout” diyordu. Aklıma okula gittiğim zamanlarda bir yıl boyunca demiryolunun öbür tarafında aydan gelmiş benzeyen adamlar gördüğümüz geldi; ormanda henüz patlamamış mayın ve bombalar arıyorlardı. Çalışmalarının sonunda Aziz Martin ateşi yüksekliğinde bir öbek oluşmuştu. İnsanın en beklemediği anda savaş yeniden ortaya çıkıveriyordu. Ormanda yürüyüşe çıkan bazı insanlar, böyle mayınlara basarak ölmüşlerdi. Hatıralarını günümüzde yaşatmak için orada tahtadan haçlar var. Bazılarının üzerinde yeniden görüşüleceği yazıyor. Tanrım. Köy sınırındaki tarlada, Polonyalılar kendilerine kötü davrandığı için bir nöbetçiyi öldürmüştü. Savaşın bitiminde yabancı askerler meralarda buldukları bütün inekleri kestiler. Savaş esirlerine kötü davranmış olan bir çiftçiyi ise bir ağaca bağladılar. Ertesi sabah adamı orada buldular. Onu da öldürmemiş olmaları tuhaf. Hardtberg’de derin bomba kraterlerinin kenarında oyun oynardık; şimdi orada Savunma Bakanlığı’nın binası duruyor, neredeyse tamamı idari bölümler. Eskiden, kışlalar daha oradayken, eski kraterlerin etrafında askerler talim yapardı. Yıkıntılardan hiçbir şey görmek mümkün değil; buna yeniden inşa diyorlar. Kurulduktan hemen sonra kötü niyetli bir insanın bir sopayla darmadağın ettiği bir karınca yuvasını andırıyor etraf. Üstelik kimse savaş istemedi. Diğerleri de öyle. Acıyı çekense her zaman küçük insanlar oldu. Sadece amcalarımdan biri – diğerleri ona kızıl diyordu – gerçek suçluları biliyordu. Bütün suçun Krupp ve Thyssen’de olduğunu, hepsini hapse tıkmak gerektiğini söylüyordu. Bu amcamı çok severdim. En çok dinlediğim hikâyeyse teyzelerimden birine aitti. Bombalar onun Königswinter’deki evinin çatısını uçurmuştu. Annemle cephe izninde olan babam o sırada teyzemi ziyaret ediyorlarmış ki tavandaki bütün pislik yemeğin içine düşmüş. Babam tavan payandalarının ve çatının onarımına yardım etmiş. İşleri bittiğinde üniformalı bir adam gelip onlara o mektubu getirmiş. Teyzemin kocasının askeri hastanede öldüğünün bildirildiği bir yazıymış

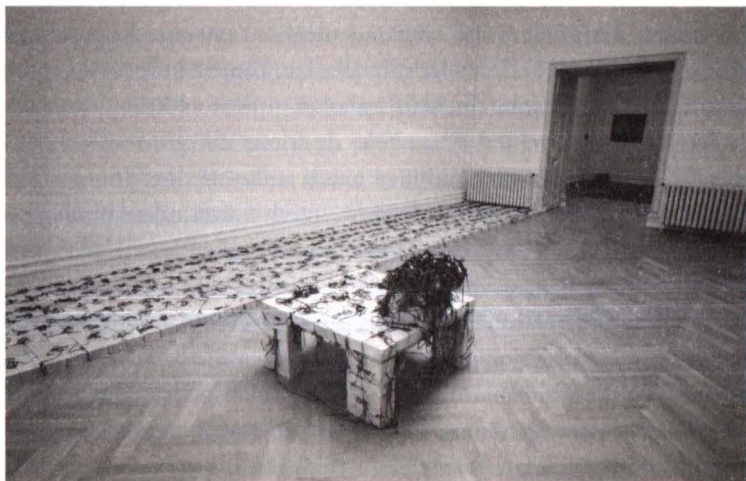
bu. Teyzem bu hikâyeyi sık sık anlatır. Bunun üzerine oğlu öfkelenir, çünkü artık iştirmek istemiyordur. O zamanlar akşamüstü ve geceleri televizyon yayını olsaydı, büyüklerimiz yine eski zamanları bu kadar çok anlatır mıydı? Dışarıda savaş bitti. Bir tek, çoğunun üzerinde mermi delikleri olan sığınaklar kaldı kentlerde geriye. Onları neden yok etmediklerini soruyorum kendime. Anlaşılan onları yeniden kullanmak niyetindeler. Şimdilerde sığınakları rengarenk boyuyorlar, ilk bakışta sığınak oldukları bile anlaşılmıyor. Sanki böyle yapmaları hatıraları silebilirmiş gibi. Tarih örtbas edilemez. Sarkis'in tüm çalışmaları tarihle dolu. Yakın bir zamanda bir dostum yeni bir dünya savaşının çıkmasının imkânsız, tamamen olanak dışı olduğunu söyledi. Bundan neden bu kadar emin olduğunu bilmiyorum. Garip bir sözcük dünya savaşı; Otuz Yıl Savaşları, Yedi Yıl Savaşı, Troya Savaşı, Almanya-Fransa Savaşı, tüm bunlar dünya savaşından daha akla yakın görünüyor sanki. Bütün dünyanın katıldığı bir savaş. İnsanlar bu yüzyılın sanatını savaşlara göre sınıflandırmaya alıştı. Birinci Dünya Savaşı öncesi sanat, iki savaş arası sanat (bir defasında bir sergiye bu ad verilmişti) şimdiki de savaş sonrası sanat. Belki gelecekte bunun adı da ikinci savaşlar arası sanat olarak değiştirilir. Sanat için iyi bir dönem değil. Duchamp'ın çalışmalarının bununla bir ilgisi olsa gerek. Duchamp bütün bilginlerden daha fazla bunun bilincindeydi. 1963 yılında, her şeyin hızla yükseldiği bir dönemde şöyle demişti: "Bütün sanat sahnesi öyle düşük bir seviyeye indi, öylesine ticarileşti ki... Sanat ya da onunla ilgili her şey bu dönemin en aşağılık etkinliğidir. Bu yüzyıl, sanat tarihinin en düşük noktası, hatta büyük sanatların yerini hafifmeşrepliğin almış olduğu 18. yüzyıldan bile daha düşük noktada. Yirminci yüzyıl sanatı, birer dekor niyetine yaşadığımız onca savaşa karşın sanki neşeli bir dönemde yaşıyormuşçasına vakit öldürmemize yarayan bir meşgale." Onsekizinci yüzyıl vaktinden önce sona erdi. Ama bizim yüzyılımız da 14 Temmuz'unu yaşayacak, belki 1989'da, belki daha da erken. Sarkis iki çalışması hakkında, Brecht'in sözlerini kullanarak, boyacı ustası yaklaşmakta olan büyük zamanlardan söz ediyor, diyor.

Almancadan çeviren: Ogün Duman

Jean-Hubert Martin

Sarkis neden fotoğrafçı veya sinemacı değil? Yapıtının her noktasında fotoğrafa ya da filme göndermelerle karşılaşılır. Yapıtları tümüyle bu türden görüntülerle beslenmiştir. Bu alanlara olan tutkusu bütün yapıtına can verir. Bu özellik her yerden sızar. Yine de fotografik görüntüleri görmez, müziği duymazsınız. Çünkü Sarkis'in kendi sırları vardır. Onun için sanat basitçe bir öykünmeden ibaret değildir, medya üzerinden birkaç küçük hileyle de olsa. Bu görüntülerin yadsınamaz bir gücü ve etkisi vardır. Ya onların yollarını değiştirmeyi, yani onları bizzat kendilerine karşı çevirmeyi, onlara yayılma, yayınlanma nedenlerinden başka bir şey söyletmeyi, ya da onları gizlemeyi bilmek gerekir. Onları yok etmek, onları hapsedmek. Erişilmemiş bir şeyin onlarda saklı kaldığından emin olacak şekilde: *Kriegsschatz*, bir savaş ganimeti. Her varlık, ama aynı zamanda her nesne, bağrında onu geçerli kılan fakat dokunulamayan bir çeşit gizemli çekirdek saklar. Oradadır ve ona dokunulamaz. Böylece Sarkis'in bütün yapıtı bir tür daimi ve devasa metafor gibidir. Yapıtları kutsalla fetiş arasında salınır. Onları "çalıştıran" şu uçucu güç tarafından harekete geçirilmemiş olsalardı, biçim bir birikme, bir toplanma yerinden başka bir şey olmaz, madde donuk kalırdı.

Sarkis 1973'te bir cihaz-oda için kalın bir kat askeri boyayla kapladığı görsel plaklar sergilediğinde, monokrom resme bir yanıt olarak yorumlanabilirdi bu. Bu plaklar elbette görünimleri ödünç alıyorlar ve oyunu bu ahşap çerçevelerle korunan hassas plaklar kadar iyi oynuyorlardı. Demek ki, minik tablocuklar yapmak için gereken her şeyleri vardı: Renk, resim, ahşap çerçeve. Ama daha önemlisi, neyi temsil ettiklerini kimsenin bilmediği görüntüler saklıyor olmalarıdır. Sarkis neden bahsettiğini çok iyi bilir. Altmışlı yıllarda, temaları savaşın ve benzer şeylerin vahşetini ifşa ettiği söylenen fotografik işler sergiledi. Ama Sarkis sanatta görüntüleri



Ma mémoire est ma patrie, 1985

[Belğim Vatanımdır]

Kunsthalle Bern

kullanarak ifşa etmenin, yüceltmeyle fazlaca yakın düştüğünü çok çabuk anladı.

Dahası biliyoruz ki, medya, özellikle de televizyon bize o kadar yıkım ve şiddet görüntüleri gösterdi ki, ifşa edilen gerçeklerin banalleşmesiyle sonuçlandı bu. Sarkis bu tarz sanatsal çalışmanın sağladığı kolay ve geçici başarının temsil ettiği tehlikeyi de sezgisel olarak hissetti. Belli bir mesafeyi korumayı tercih etti. Bir mesafeyi değilse bile – Brecht’e aşına olduğundan – bir uzaklaşmayı tercih etti. İşte o denli sevdiği, onu o denli duygulandıran, gizlenmiş, gömülmüş ya da tıkanmış bu görüntüler, bu sesler. Ama onlar oradalar. Pek çok sanat yapıtının tersine, onunkiler boşluktan bahsetmiyorlar. Yüklüler. Patlayacak kadar yüklüler. “*Radical painting*” ya da ontolojik resim görüntüden ziyade sanatsal edimle ilgilenir. Yazarın beyaz sayfasını sorgulamaya karşılık gelir bu. Bu resimlerin satış değeri üzerine kurulan söylemler ne olursa olsun, onlar bir yokluğu, bir anlamsızlığı ve bunun somut olarak ortaya çıkışını konu edinirler. Sarkis’te bu tersinedir, resmin altında buluruz kendimizi, zira bu görüntüler oradadırlar ama tıkanmışlardır. Duygu ve enerjiyle o denli yüklüdürler ki, karşılarında kayıtsız kalınamaz. Görünmez olanda, gizlenmiş bir görünür vardır: Bu en nadir ve en değerli olandır. İşte bu yüzden Nazizmin tarihi üzerine bir teyp bantı çelik bir kasaya kapatılmıştır. (Üçüncü Reich’in başlangıcından çöküşüne, 1971.) Örnekler çoğaltılabilir: *Blackout*’u yapan ve yoğunlaştıran katran, plakların üstüne vurularak onları kabartan askeri boya, *Dekor Heykelleri*’nin kadife döşemeliği, örten ve ortaya çıkaran. Bunlara paralel olarak nesnelerin kendi sesleri, kendi tonları var. Onları duyup duymadığımız hiç önemli değil: Sessizce *Kriegsschatz* diyen *Kornemuses*, teyp bantından saçlarıyla *Edinburgh Şövalyesi*, girişte ziyaretçiyi selamlayan *walkman*’li *Otoportre*.

Yine de fotografik görüntüler de var zaman zaman – kaideyi doğrulayan istisna. Her bir küçük camlanmış çerçevenin görünüşte zararsız, tekrarlanan aynı resmi sunduğu uzun *Blackout Leica Museum* dizisi. Olağanüstü ya da göz alıcı olanın tersi. Çözmesi pek kolay değil. Ne gizliyor: Göle gömülmüş Nazi hazinesini mi? Pusuya yatmış münasebetsiz bir Leica tarafından kıyıda suçüstü yakalanan bir karakteri mi? Bir sınırı mı, suyun toprağa sınırını mı?

Dahası Sarkis'in sabırla tek tek biriktirdiği şu meşhur Leica'lar var, zamanın askerî modelleri. Etrafını taramasına yarayan silah. Parçaların yeni bir mizansenin öncesinde doldurulmaya geldikleri bu askerî donanım ambarı, atölye, ciddi bir batarya olan bu sığınak-atölye. Ana nitelikleri dayanıklılık ve kesinlik olan bu teknoloji için duyulan hayranlık. Savaş gücünü hiç kaybetmiyor.

Sarkis'in şiiri metaforlardan oluşur, savaş metaforu en aşikâr olanı. Bu şiir, insan ilişkilerinde çelişkili ve dinamik bir vizyon, formüllendirmede bir kesinlik (askerî nitelik), işinin gelişiminde ve başkalarına ulaştırılmasında keskin bir strateji anlayışı talep eder. Görüldü ki, *Blackout* ve *Kriegsschatz* görünür olanla görünmez olanın bir diyalektiğine göndermektedir, hatta el sürülemez bir kutsala.

Altmışlı yılların sonuna dönersek: Durumu yazmak, onu adlandırmak, onu korkunç ahmaklığıyla kabul etmek, başarısızlığı kabul etmek demekti, yani intihar etmek. Diğerleri de, tasvire dayalı gerçekçilik. Bir üst-dil yaratmaktan, rezil bir gerçekliği kuşatmayı hedefleyen sarmal bir söylem yaratmaktan başka bir şey kalmıyordu.

Görsel sanatlarda hiçbir yargı kriterine dayanmayan yeni bir biçimsel repertuara başvurmak. Bu türden parçalar (topçu sınıfına ait) o zamanlar tasvir edilemezdi. Bu yeni malzeme düzenlemeleri her türlü yoruma meydan okuyorlardı. Daha doğrusu tasvire dayanıyorlardı, ama ilkel köktencilikleri o zamanlar zorunlu olarak kendi üzerine kapanmış olan söylemi, dışsal ve boğucu olarak hissedilen gerçeklikten ayıran uzaklığa eşit şiirsel bir sıçramaya mecbur bırakıyordu. Diğerleri gibi, Sarkis de sanat pratiğinde yerleşik uygulamalara benzeyebilecek her şeyi reddediyordu. Büyük mesafelere alışkın olarak, Paris'teki en radikal sanatçılardan biri olma ve aynı zamanda en etkin avangard galeride çalışmanın çelişkinsini yükleniyordu. Dersiniz ki bütün numaraları iyi bilir.

Bütün bunlardan ne kalır? Şu sıralar Berne'de bir retrospektif yapmıyor mu? Tam olarak değil. Çeşitli dönemlerden bazı parçalar seçiyor ve onları sahneliyor. Bu kuşak için uyulması zorunlu olan bir koşul varsa ve bunu silip atmak kolay olmayacaksa, bu tamamen, kendi başına varolan yapıt olmadığı ve her yapıtın onu içeren mekânla ilişkili olarak

kavranması gerektiği bilincidir. Sarkis müzikle tiyatroyu karşılaştırarak, birkaç yıldan beri nesnelerin sahnelenmesinden bahseder. Korkunç İvan'ın yüzü üzerindeki renkli ışıklandırma olasılıklarını keşfeden Ayzenştayn'la aynı coşku içinde, parçalarını farklı renklerdeki banyolardan geçirir. Basitçe geçmişin ve bir evrimin yüceltilmesi değil, ama yeni bir güne aydınlanan eski parçaların güncel bir meseleyle bütünleşerek yeniden yorumlanmaları.

İşbirliği, – bu sergide Ian Hamilton Finlay ile – yeni bir olgu değil. Boltanski'yle gerçekleştirilen sergilerden itibaren, Galerie Duncan'dakinden ve pek çok başka yerdeki sergilerden, *À Pierre et Marie*'ye (1983-1984) ya da Michel Aubry ile birlikte gerçekleştirdiği *Le Département des Kornemuses*'e (Châteauroux, 1985) kadar, bir veya daha çok dostuyla işbirliği içinde çalıştığı katılımlar yapmayı hiç bırakmadı. Burada söz konusu olan herkesin yapıtını getirdiği ve nasıl asılacağı konusunda anlaşmaya vardığı grup sergileri değil, ama herkesin aynı dalga boyunda olduğu, her bir katılımcının diğerlerine cevap vermeyi denediği yüzleşmeler daha ziyade. Kemanları akord etmeden, çünkü mesele şekilsel benzeşme değil, karşılıklı konuşmadır. Finlay'le karşılaşma ancak verimli olabilirdi: Her ikisi de şiirden bir saldırı silahı olarak yararlanıyorlar.

İmzasız katılımlar da periyodik olarak aniden ortaya çıkıverirler. *Anonymes*, binlerce Parislinin gördüğü kimi afişler üzerinde yapılan eylemlerdir. Bilinen güvenlik nedenlerinden dolayı böyle olmak zorundaydılar. Ama bu eylemler, Sarkis'in etkinliğinin küçük müze-galeri-koleksiyoncu üçgenine indirgenemeyeceğini, eğer ihtiyaç buysa, kanıtlıyorlar. Ona daha fazlası gerekiyor. Ve onun öfkelenme gücü – özenli olanların temel niteliği – ancak direnme eylemiyle sonuçlanabilir.

Sarkis İstanbul'u terk ederek Paris'e yerleştiyse, bu tesadüf değildir. Kökeninden ve köklerinden daha iyi bahsetmeyi onlardan uzak kalarak başaran ilk sanatçı değildir o. Uzaklık ve yön değiştirme onun kozlarıdır. “Belleğim vatanımdır” önceki bir nota gönderiyor: “Sürgün uzaklaşmadır.”

Bu denklemler kısa ve özlü bir biçimde etnik ya da bölgesel kültürle uluslararası denilen kültürün arasındaki zorlu tartışmayı özetler. Pek çok kolokyumun saatlerini dolduracak olan bitmek bilmeyen uydurma sorun. Sarkis Ermenidir. Her sanatçı, sonradan insanlık gerçeğinden, dünyayla

olan ilişkilerinden bahsetmek için, kendinin, çocukluğunun, bölgesinin ve köklerinin derinliklerine dalar. Uluslararası sanat yoktur: Meselelerinin yayılması ve yerel ortamlarından dışarıya dağılması için kendi gerçekliklerinden yeterince özgün ve genel bir şekilde bahsetmeyi bilenler vardır. Özelden genele. Ve çoğunlukla başka yerlere yerleşerek daha iyi duyulunur, daha iyi anlaşılır. Kaptan Sarkis'in komuta ettiği bu gemilere gereksinim işte bundan kaynaklanıyor. Kaçmak, başka kıyılar için yola çıkmak. Odysseus, Kutsal Kâse'yi Aramak ya da Uzun Yürüyüş, bunlar, bu belleği yeniden canlandırmak ve beslemek için her bir sabit coğrafi dayanağı aşan tek gerçek vatandır.

Fransızcadan çeviren: Ayşe Orhun Gültekin

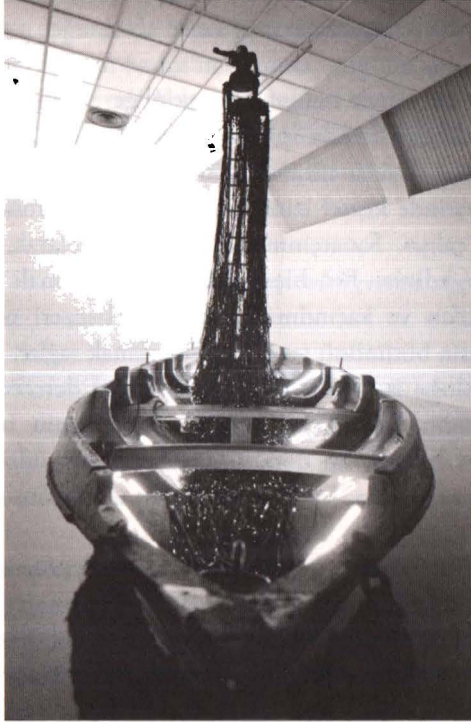
Roland Recht

“Yapıt” sözcüğü ilk olarak bir işe, bir etkinliğe işaret eder. Sarkis yapıtlarından söz ederken “iş” ya da “parça” terimini kullanır, bu terimler sanat üretiminden çok sanayi üretimine göndermede bulunurlar. İşçinin eli, işlediği nesne üzerinde kişisel izini bırakmaz, tersine, müdahalesinin tüm izlerini silmeye çalışır. Sanatçının eli, geleneksel olarak, “iz bırakmayı” kendisine görev edinir: Bir biçem, bir yapıtın imali sırasında birey tarafından bırakılan ve kaçınılmaz olarak eşi benzeri olmayan parmak izlerinin, işaretlerin bütününe tanımlamaya olanak sağlar.

Ortaya koyduğu iş, Sarkis’in gözünde ikinci dereceden bir kendine mal etme sürecidir; ilk aşama, “doğal” malzemenin insan tarafından dönüştürülmesini belirtir, bu dönüşüm sanatçının müdahalesinden önce gerçekleşir ve ikinci aşama, bu ürünün Sarkis tarafından sahiplenilmesini belirtir.

1979 tarihli bir metinde, kendisi de iş ve sanatçı arasındaki bu ilişkiden söz etmiştir.¹ Rulo fırçasını (iş aracını) temizlemek amacıyla duvara sürten bir boyacı tarafından Vergniaud Sokağı’ndaki binanın duvarında bırakılan izleri hatırlatarak: “Aracı, yapması gereken iş için kullanılmaya hazır hale geldiğinde, temizleme işine son verecektir. [...] Bu, olabilecek en kişisel olmayan, en nötr iş olmalıdır.” Sarkis, boyacının işlevsel jesti ile aynı öğelerle, fırça, rulo ve boya yardımıyla sanat olabilecek şey arasındaki bir tür keyfî paylaşımı ortaya koyar. Oysa, şu açıktır ki, bu boyacının jestinde temizleme amacını aşan bir fazlalığın – örneğin, bir yüzeyin doldurulması, kesişen çizgiler, zemin ile figür arasındaki karşıtlık, vs. – bilinçsizce de olsa, olmadığını hiç kimse iddia edemez. Diğer bir deyişle, sanatsal bir niyet, Riegl tarafından formülleştirilen *Kunstwollen*. Ve şundan eminim ki, Sarkis,

1 Musée national d’art moderne’in sergi kataloğu, Centre Georges Pompidou.



Le rencontre de Böcklin et Capt. Sarkis dans Saturne en Europe, 1988
[Böcklin'in Kaptan Sarkis'le *Saturne en Europe* sergisinde karşılaşması]
Strasbourg Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi, Eski Gümrük

kanıtlamasını görelileştirmenin en uygun yolunun tamamen bilincindedir. Her şeye rağmen, “ne ifade, ne duygu, ne biçim, ne dil, ne ileti (ne de yorgunluk izi)” taşıyan anonimleşmiş iş ile tersine tüm bu değerlerle dolup taşan sanat arasındaki bu sınırı kabul etmeliyiz. O halde işçinin ya da zanaatkârın işi, tüm ifade ve iletişim olanaklarını dışarıda bırakmaktan ibarettir: Bu, yabancılaşma göstergesinin ta kendisidir.

Sarkis’in yaptığı gibi bu işin ürününü ele geçiren sanatçı, ifadesiz bir nesneyi ifadelî bir nesneye dönüştürür. Böyle bir dönüştürme, nesneyi yeni perspektifler içine sokan, onu yeni bir okunurluğa tabi tutan bir “mizansen” gerektirir.

Saf gösterge olarak sanat yapıtı yalnızca simgesel bir değer taşır. Eskime, malın değerini gitgide düşürürken, sanat yapıtınıninkini artırır. Göstergenin/sanat yapıtının, eskidiği ölçüde ilave simgesel değer kazandığı bile söylenebilir: Bu “artı-değer”, yapıtın soykütüğünün kapsamına bağlıdır. Tablonun gerçek değerinin soykütüğünden geldiğini ileri sürerken Baudrillard’ın pekâlâ gördüğü budur: Yaratım (ve sonuç olarak yaratıcısı), sergiler ve art arda gelen alım-satım işlemleri, vs. Doğası gereği nesnenin madde olarak bozulmasıyla kendini açığa vuran, onun değış tokuş değerini belirleyen, nesnenin bu tekil tarihidir.²

Böyle bir durumun eşdeğeri, arkaik toplumların kendilerini adadıkları sunularda da görülür. Sunuların değeri de, konusu olduğu alışverişler sırasında yükselir. Tıpkı ünlü bir koleksiyoncunun geçici sahipliği altındaki sanat yapıtının değerinin artması gibi, sunu da, onu verenin “doğasının ve tözünün bir parçasıdır”; onu kabul etmek, “onun tinsel özünden, ruhundan bir şeyler almayı kabul etmektir”.³

Aynı süreç sanat yapıtlarının dolaşımında da görölmektedir, yalnızca mal olarak dolaşımlarında değil, gösterge değerlerinin henüz değış tokuş değerine dönüşmediği anlardaki eşsiz nesneler olarak hareketleri vesilesiyle de. Sarkis’in pratiğinin özellikle gözler önüne serdiği budur: Onun nesneleri bir yerden başka bir yere seyahat ederek, kendi aralarında konuşarak,

2 Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, 1972.

3 Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1950, s. 143 vd.

herhangi bir nesneninkinden ziyade belli bir nesnenin yakınlığını arayarak kendi hayatlarını yaşarlar. Bir sergiden diğerine, bu “parçaların” her birinin soykütüğü kolaylıkla yeniden oluşturulabilir; ve Sarkis’in söz dağarcığında “davetli”, “karşılaşma”, “birlikte oynamak” vs. sözcüklerine rastlanmaktadır. Diğer bir deyişle: Ona göre, bir serginin süresi, nesnenin atalet zamanına değil, bir etkinlik biçimine denktir. Yapıt bir enerji salar, aynı zamanda, sırası gelince yayacağı bir enerjiyle yüklenir.

Sarkis’in ayrıksı sahneleme sanatında, bu enerji ışık yardımıyla işaretlenir: Genellikle kırmızı ve yeşil renklerde olan ışık, nesnelere özgü bir çeşit aurayı, nesnelerin görünür kılınmış enerjilerinin ışıldamasını gösterir. Yetmişli yıllara ait yapıtlarda, bu ışıldama elektrik akımı yardımıyla ya da bir sayacın varlığıyla verilmiştir (Strasbourg Modern Sanat Müzesi’ndeki *Bekleme halindeki beş merdane*’de olduğu gibi).

Almancadaki *Kriegsschatz* sözcüğü, hazine, savaş ganimeti anlamına gelir. Sarkis bu sözcüğü, Lip fabrikası çalışanlarının, ekonomik rezerv olarak fabrikanın üretimini tamamına el koymalarının ertesinde kullanır. Bu olay 1976’da gerçekleşir: Sarkis o sırada Batı Berlin’de bulunmaktadır. Müzenin etnografya koleksiyonlarını ziyaret eder ve ilkel denilen toplumların günlük yaşamına ait nesnelerin Batı Avrupa’nın en zengin müzelerinden biri tarafından gasp edilmesinin temsil ettiği bu el koyma biçimiyle Lip işçilerinin eylemi arasında bir analogi görmekten kendini alamaz. Her iki durumda da bir *Kriegsschatz* söz konusudur. Oysa savaş ganimetinin apayrı bir işlevi vardır: “Ele geçirilmesi” sihirli bir eylem biçimini alır, ele geçirilen nesneler düşmanın tözünün bir parçasına sahiptir. Savaş ganimeti, nesneleri elinden alınan topluluğu ya da gücü, ruhlarının bir kısmından yoksun bırakır.

Somut olarak, Sarkis’in *Kriegsschatz*’ı sıklıkla çok çeşitli nesnelerden oluşur: Ama daha da sıklıkla, çoğu zaman harf harf vurgulanarak ya da 12 karakter şeklinde ortaya konularak bir büyü gibi ele alınan sözcüğün kendi gerçekliğinden başka gerçekliği yoktur. O zaman, sözcüğün bizzat kendisi de ganimetin parçaları olan harflerden oluşan heterojen bir dizi halini alır, her parçası ancak diğerleriyle bir araya geldiği ölçüde anlamlı olan savaş ganimetinin alegorisi haline gelir. *Kriegsschatz*’ı tanımlayan, onu oluşturan her bir ögenin asıl değeri değil, birikmesidir.

Alfabenin harfleri Sarkis için sözcüklerin kendisinden daha önemlidir. Her harf ona göre yalnızca bir yazı değil, aynı zamanda gücüllüğü içinde tutulan bir sözcüktür. Adeta tüm bu harfler, kendi isminin bıraktığı boşluk etrafında ayinsel bir tür sarabanda şeklinde dönerler: Zira – kar yağdıran bir Ermeni azizin ismi olan – Sarkis, babasının ismi değil, kendi ismi, önadıdır, buna genellikle “kaptan” sıfatını da ekler. Bu ilk kılık değiştirmeye, maske ve kişilerle kendi arasında gerçekleştirdiği kimlik aktarımları gibi başka kamuflej biçimleri de eklendiğinde, Sarkis’in, başta kendi soykütüğünün izleri olmak üzere, izleri karıştırmaya ne kadar meraklı olduğu görülür.

Kriegsschatz’ın ilk harfi, son derece özel niteliklere sahiptir ve Kafka’nın pek güzel bir şekilde ortaya koyduğu gibi, büyük bir grafik, fonetik ve semantik etkisi vardır. *Zohar*’ın, Tanrı’nın dünyayı harfler yardımıyla yaratmasını anlatan Kabalacı metnlerinin, *Dava*’nın yazarı üzerinde büyük bir etkisi olduğu söylenebilirdi.⁴ Harflerin Sarkis için bir de kozmik anlamı vardır. K harfinin yapısı içinde böylesine değerli bir yere sahip olması, sanat ortamındaki adının içinde işaret ettiği keskin duruşa bakıldığında, şaşırtmamalıdır.

Savaş ganimeti bir tür “gezilebilecek depo” oluşturmaktadır, bu tabir 1979’da Centre Pompidou’da gerçekleştirdiği serginin başlığı olmuştur: Böylece, 1976’daki iki olayın – Berlin’deki etnografya koleksiyonlarının ziyaret edilmesi ve Lip meselesi – Sarkis için neyin göstergesi olduğu kamuya açıklanmıştır: Savaş ganimeti, hem bir grubun elindekilerin diğer bir grup tarafından ele geçirilmesini, hem de ganimetin şu ya da bu nesnesinin genel olarak payına düşen kullanma değerinin yeniden tahsis edilmesini temsil eder. Bir nesne böylece duygusal yükünü bir diğer nesneye aktarabilir ve bir başkasınınkini kendi yüklenir. Her nesnenin hazine değeri vardır, yani etkileyciliği sonsuz ve çokbiçimlidir, her yeni sergiyle, her yeni sunuyla sonsuza kadar yeniden yüklenir.

Kriegsschatz fikri müze fikriyle ilişkiye sokulmalıdır: Çok sayıda sanat hazinesinin Roma’ya akın etmesini, art arda gelen ganimetlere, Siracusa’nın

4 Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, 1986, s. 153 vd.

ve Korinthos'un yağmalanmasına borçluyuz. Değerli nesnelerin ve ikonların Batı Avrupa'ya yoğun bir şekilde aktarımını da Konstantinopolis'in yağmalanmasına borçluyuz. Bu aktarımlar, sanat koleksiyonunun ve buna bağlı olarak, koleksiyonu barındırmaya yönelik *museum*'un başlıca kaynaklarından birini oluşturur. Bu nedenle, Modern Sanat Müzesi'nin depolarında bir sergi açma fikri, Sarkis'in müzeye ilk anlamını, savaş rezervi anlamını kazandıracığı bir tür arkaik tavrı içermektedir.

Savaş ganimeti *kurban* ile de ilgilidir: Ritüel kurban gibi dolaysız ve şiddetli tüketime değil de sonradan tüketime adanmış olması ölçüsünde, gerçekte kurban edilmiştir. Ama *Kriegsschatz* ölümün tersidir: Tam olarak bir yaşam aktarımıdır. Ganimetin ele geçirilmesi, Georges Bataille'in⁵ sözünü ettiği "mahrem düzene" dönüş, savaş halinin tam olarak bozduğu mahremiyetin peşine düşülmesine karşılık gelir. 1976'da, Nyon'daki *Kriegsschatz* sergisi Azteklerin kurban ederken kullandıkları bir bıçağın büyümlü temsilini ortaya koymaktaydı.

Yeniden kazanılan mahremiyet, her kurban etmenin gerçek hedefiye, o halde savaş ganimetinin, kutsal hazinelerin ve müzenin ortak noktası, düşmanla, azizle ya da Tarihle ve mitle olan bu ilkel mahremiyet ilişkisine yönelmek olacaktır.

Savaş, Sarkis'in yapıtında, ilk sergilerinden itibaren bir laytmotif olarak ortaya çıkar. Yapıtının gelişimini yönetir. Sarkis, kamusal müdahalelerini bir strateji uzmanı gibi hazırlar ve tasarlar: Çinli kuramcı Sun Tzu için olduğu gibi, onun için de "savaş, aldatmaca üzerine kuruludur".⁶ Sarkis'e göre bu aldatmaca, potansiyeli ilk görünüşünü alabildiğine aşan bir nesneyi, izleyicinin bakışına ve duyarlılığına sunmaktan ibarettir. Hiçbir zaman bulunulduğu sanılan yerde gerçekten olmamak, hiçbir zaman yalnızca görünür olanı görmemek: Sarkis'in çalışması bizi sürekli olarak böyle bir yolculuğa davet eder.

Bu ikiliğin en açık ifadesi, kuşkusuz müziğin Sarkis'in yapıtındaki varlığı-yokluğudur. Maddesel olarak, manyetik bantların dolaylılaşmış

5 Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, 1967.

6 Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Paris, 1972, s. 147.

şekliyle vardır. Ama tıpkı bir partiyon gibi, üzerine kayıt yapılmış bir bant, müzik *değildir*. Varlığının sessizliği, müzik yapıtının, süresinin gerçek boyutuyla içine depolandığı bir rezerv gibidir. “Kayıt” terimi bu rezervleme fikrini belirtir. Kayıt etmek istifleme, aslına sadık kalarak kopyalamak amacıyla verileri belleğe almak anlamına gelir. O halde (yere çizilmiş) plakların ya da manyetik bantların sergilenmesi, Sarkis’e göre, her zaman depolanan bir bellek, bir rezervleme olan sanat yapıtının bir tür analojisini oluşturur: duygunun rezervlenmesi, anlamın rezervlenmesi. Bu nedenle, Sarkis, çağdaşları içinde, en şaşırtıcı sanatçılardan biridir. Yapıt onun gözünde açık olan şeye işaret eder: Modern sanat yapıtı her zaman açıktır çünkü anlamı hiçbir zaman belirlenmiş değildir. İzleyicinin homojenleştirici bakış açısına karşılık gelen bir merkezin⁷ yitilmesi, sanat yapıtının sınırlarının kalkmasına neden olmuştur.

Bir ufka açılma fikri ilk kez Husserl tarafından formülleştirilmiştir.⁸ “Gerçekten figürleşmiş” çekirdeği aracılığıyla, bu çekirdeğin etrafındaki bir “yan-veriler” ufku ve bir “belirsizlik bölgesi” ile karakterize edilen şeyin algısının içerdiği eksikliği ortaya çıkarır. O halde, her algı, bir çekirdekten yola çıkarak işlemeye başlayan bir öngörü mekanizmasına dayanmaktadır. Üzerine kayıt yapılmış teyp bantı, Sarkis’te, her algının özünde bulunan, ama bir sanat yapıtının algılanmasının örnek teşkil ettiği bu öngörü işlevinin bir alegorisidir.⁹

Sarkis’in düşüncesinde Viyanalıların – Berg, Schoenberg, Webern – kurucu müziği temel bir yer teşkil eder. Sarkis’in estetik olmayan nesnelere ya da (Japon heykelleri veya Meunier ile Mercié’nin heykelleri gibi) estetik nesnelerin “biçimsizleştirilmesine” düşkünlüğü, karşıtlarınca döneminin teknik kazanımlarını kullanmakla eleştirilen Wagner’in başlattığı bir estetik tersine çevirme süreci içinde yer alır: “...Büyülü sanat yapıtı (*Parsifal*) eksiksiz tersinin hayalini kuruyor: mekanik sanat

7 Hans Sedlmayr’ın ifadesi, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948.

8 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, 1950, s. 141.

9 Gadamer’in kabul estetiğine oranla Sarkis’in “işinin” doğru bir ölçüsünü vermek uygun olacaktır.

yapıtı,”¹⁰ diye yazar Adorno. Wagner operasının ve gelecek kuşağın, yani bu hayalin gerçeklik hali olan sinemanın en parlak tanımı belki de budur.¹¹

Heterojenlik modernliğin temel özelliklerinden biriye, modern yapıt, sanatçıya özgü olmayan şeyin dıştalığını yine de ona özgü olan bir yapıtla sonlandıran olarak tanımlanabilir pekâlâ.

Sarkis’in yapıtını bir opera tarzında – belki de daha kesin olarak bir *Sprechgesang* olarak – kavrama girişimimiz içinde, onun anlatımsal bileşenlerini de ortaya koymak uygun olur. Charles Rosen, Schoenberg’in anlatımsal yeniliğini, “çözülmesi gereken müzikal ses” olan disonansı, çözülmenin kaçınılmaz biçimi olan ses uyumuna varmayacak şekilde kullanmasıyla karakterize edebilmiştir.¹² Bu çözülme, anlatımsal değeri bütünüyle disonansa, çözülmemiş gerilimin etkisine dayanan Sarkis’in yapıtına da uygulanabilir. Onun yapıtı da, Schoenberg’de olduğu gibi, bir endişe izlenimi değilse de, en azından bir eksiklik, bir *Erwartung* hissi verir. O zaman bir şeyler sonraya bırakılmış, bir şeyler hep rezervde kalmış gibi gelir – *Kriegsschatz*’ın anlamı aynı zamanda budur.

Sarkis’in girişiminin kökleri Alman Romantizmi geleneğine uzanır: Wagner operasının nihai biçimini oluşturacağı *Gesamtkunstwerk*, bütüncül sanat yapıtı fikri orada formüleştirilmiştir. Söz konusu olan sanatların sentezini gerçekleştirmek, özellikle müzikle güzel sanatları aynı yapıtın içinde bir araya getirmeye çalışmaktır. Novalis, müzikle güzel sanatlar arasında büyüleyici paralellikler kurmuştur. Örneğin, heykele ve müziğe “çelişmeli yoğunluklar” atfetmiştir, ilkinde “katı”, ikincisine “akışkan”. Sarkis, manyetik şeritleriyle, müziği, yerleştirmelerinde “sert” plastik nesneler olan katı yoğunluklarla adeta yan yana giden akışkan bir katılık biçiminde plastik olarak sunar. Nietzsche de, sentezi antik tragedyada bulunan, heykel ile müzik arasındaki karşıtlığı formüleştirir.

10 Theodor Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris, 1966, s. 148.

11 Roland Recht, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, 1989.

12 Charles Rosen, *Schoenberg*, Paris, 1979, s. 31 vd.

Renk, Sarkis'te mistik bir değere sahiptir ve malzemelerin simgesel bir değerle yüklü olduğu bir yerleştirmedeki her nesneye anlamını kazandırmanın bize düştüğü bir tür hiyeroglif gibi görüldüğünü de hesaba kattığımızda, Sarkis'in bu romantik geleneğe aidiyetini kısa yoldan aydınlığa kavuşturmuş oluruz. Yakın tarihte *Saturne en Europe* [Satürn Avrupa'da] sergisinde sunulan yapıtını, aralarında hiçbir biçimsel analogi bulunmamasına rağmen Anselm Kiefer'in, Thomas Huber'in yapıtlarının yanında, ya da tersine, aralarında bir analogiden fazlası bulunan bir Beuys'un yapıtının yanında bu kadar "aşına" kılmış olan da bu yakınlıktır.¹³

Sarkis, bir Le Gac'tan ya da bir Boltanski'den farklı olarak, tarihi durdurulmuş gibi olan tekil bir biyografinin kalıntılarını sahneye koymaz. Nesnelerinin tarihi, tersine, sürekli oluş halindedir, ki bu da bize hiçbir şeyin asla oynanıp bitmediği, hiçbir nostalji biçimine yer olmadığı hissini verir. Bu nesneler bir çeşit *diaspora* oluştururlar. Kimlikleri bu dağılmadan gelir.

Sarkis, kuşağının diğer sanatçıları gibi fotoğraf makinelerine büyük bir önem verir – biraz da fetiş nesneler gibi topladığı Leica'larla saplantılı bir ilişkisi vardır. Fotoğraf çekmenin, işi açısından bizzat belleği, bunun bir zamanlar böyle olduğunun tek kanıtını temsil ettiği açıktır. Yapıtlarının tarihinden başka bir şey olmayan, yapıtlarının alımlanmasının tarihini kayda düşer fotoğraflar. Fotoğraf çekmek o zaman işinin bir evresi haline gelir ve bununla neden bizzat ilgilendiği anlaşılır.

Sarkis, bir değil, birçok merkezden yola çıkarak gelişip hazırlanan, tasarısı içinde belirliliği olmayan, bir çeşit sınırsız müze tertibatı kurar: Gerçekten de, her yeni sergi yerinin, her defasında yeni bir stratejinin sergilendiği (Galerie de Paris'deki 1988 tarihli sergisinin başlığına göre) bir iniş alanı oluşturduğu söylenebilir. Adeta her yeni sergi, biraz da öncekileri yeniden ziyaret etme ve sonrakilere kavuşma vesilesidir.

Bu yer stratejisi içinde atölyenin yeri nedir? Kuşkusuz basit bir kap değildir. Yakın tarihte Galerie Finnegan's'ta *Kaynak Daima Aydınlatır*

13 *Saturne en Europe. Regard sur la modernité*, Musées de la Ville de Strasbourg tarafından düzenlenen serginin kataloğu, Sonbahar 1988.

başlığıyla bir araya getirilen, Vergniaud Sokağı'ndaki atölyesine ait bir dizi fotoğrafta, bu fotoğrafların içeriğiyle atölyesinin içeriğinin örtüştüğü görülmektedir. Sarkis, "Belleğim vatanımdır" dediğinde, vatanının kaplanılması gereken bir yer değil, bir içerik olduğunu söyler; aynı şekilde, atölyesi bir mekân olmaktan öte, nesnelerin bir buluşma yeridir. Fotoğraf çekimi, nesnelerin tarihinin bir ânının yakalanmasına izin verir: İçeriğin yoğunluğu, serpiştirilmiş nesnelerin sayısından çok, bizde uyandırdığı sayısız çağrışımdan kaynaklanır. Fotoğraf o zaman son derece ikircil bir bağıntı yaratır: Atölye nedir? Sergi nedir? Bu atölyede her şey sergilenmiştir ve her nesnenin bizim yeniden yazabileceğimiz karmaşık kaderinin içinde kurulan anlam zincirleri nedeniyle, her şeyin bir anlamı vardır. Bu fotoğraflar, bize sürecinin akışı içindeki bir işi ulaştırırlar: Sarkis diasporasına ait nesnelerin varlık nedenini teslim eder.

Her sergi yeri bir galaksi halini alır. Tüm nesneler, hiçbir zaman aynısı olmayan, durmadan yer değiştiren bir merkezin etrafında döner. Her sergide, her nesne, diğerlerinin etrafında dönüp durduğu eksen olarak düşünülebilir. Ve her sergi, diğer sergilerin yardımıyla oluşmuş bir sistemin merkezindedir. Sonsuz öbeklenmeler, yetinmemiz gerektiğini sandığımız mekânı genişletir: "Ama evren bir gecede merkezini yitirdi ve sabahına, sayısız merkezi vardı. Öyle ki artık herkes – ve hiç kimse – merkez kabul edilmektedir. Zira birdenbire çok yer oldu."¹⁴

Peki Strasbourg'daki, Krutenau Sokağı'ndaki atölyesi? Yapıtının alışıldık alımlanma yerlerine oranla ve sanatsal çalışmasıyla ilişkili olarak, bir tür yeraltına çekilme yeridir, zira Strasbourg'da olmasının nedeni ders vermektir. Strasbourg, hem merkezden uzakta, hem de bir kıtanın merkezinde bulunan merkezi kaymış bir yerdir. Strasbourg, bir diğer Berlin, bir diğer geçişler şehridir.¹⁵

Mikrokozmos olarak, dünyanın indirgenmiş modeli olarak atölye: Eski Gümrük'ün büyük salonunda işte böyle görünür. Yerçekimi kanunlarından

14 Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, Paris, 1955, s. 10.

15 Bkz. *Autrement*'in Strasbourg hakkındaki özel sayısı, *Une frontière romantique*, 1987, s. 20-24.

kurtulmuş olarak o kadar boştur ki, bizzat içerik halini almıştır. Atölye artık barındırdığı şeyle kutsallaştırılmış bir yer değil, sihirli bir makamdır. Paradoksal olarak nesnenin ölçğine indirgenmiş olan atölye, sanatçının avcunun içinde yer alır. Yapıt başka yolculuklar için onu terk etmiştir, şimdi kendisi yapıttır ve işte sırası gelince harekete geçmiştir.

Satürn Avrupa'da sergisi için hazırladığı yerleştirmesi hakkında, Sarkis'in arkaik mitsel yapıları yeniden canlandırma tarzı üzerinde durduk.¹⁶ *Kaptan Sarkis'in Eski Gümrük'te A. Böcklin'le Karşılaşması*, direği, tepesine *l'Esprit japonais* yerleştirilmiş bir merdivenden oluşan bir gemiyi sergiliyordu. Schoenberg'in *Gurrelieder*'i kayıtlı olan manyetik şeritler merdiven boyunca asılıdır, oysa *Das Rheingold* kaydı geminin gövdesine yayılmıştır. Kullanılmayan bir tersanede bulunan gemi, önce Kromhout'da, sonra yukarısında, Ren üzerinde, Strasbourg'da gösterilmiştir. Müzikal göndermeler arasındaki bir kesişim yeridir, Böcklin'in yapıtına gönderme ve nihayetinde onu arkaik ritüellere yeniden bağlayan göndermeler.¹⁷ Merdivenin eksensel simgeselliği gerçekte kimi giriş yollarına bağlanabilir ve şamanın uygulayabileceği bir "ötesine geçişin yeniden kurulmasına..." benzer.¹⁸ Geminin kendisi, merdivenin tersine, kuşkusuz yatay bir mitsel simgedir: Giriş niteliğindeki bir geçiş sayesinde iki yakayı birbirine bağlayabilir, ama aynı zamanda bir nehrin akışı boyunca inip çıkabilir ve böylece zamanın bir imgesi olur. Böcklin'in tablosuna ve ruhun yolculuğuna gönderme, ikinci anlamı dışlamaz.

Gurrelieder'de geliştirilen vazgeçiş teması mantıksal olarak giriş merdivenine bağlıdır; *Das Rheingold* da benzer bir içeriğe sahiptir, ama bu kez sevgiden vazgeçiş en üstün gücü sağlamalıdır. *Der Ring*'in sihirli kuvveti, ışıklı harfleri teyp bantları etrafında geminin gövdesine saçılan enerji taşıtı *Kriegsschatz*'in gücüne benzer.

Sarkis'in yapıtının evrimi gözlemlenirken, tiyatrolaştırmanın gitgide daha büyük bir yer kapladığı fark edilir. Bunun nedeni, Sarkis'in çalışmasının

16 Bkz. yukarıda adı geçen serginin kataloğu.

17 René Guénon, *Symboles de la science sacrée*, Paris, 1962, s. 318 vd.

18 Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1968, s. 281 vd.

iki alanın, operanın ve sinemanın sınırında yer almasıdır. Yapıtlarından beslendiği sinemacılar arasında, Godard, Fassbinder, ama hepsinden önce Andrey Tarkovski sayılabilir.

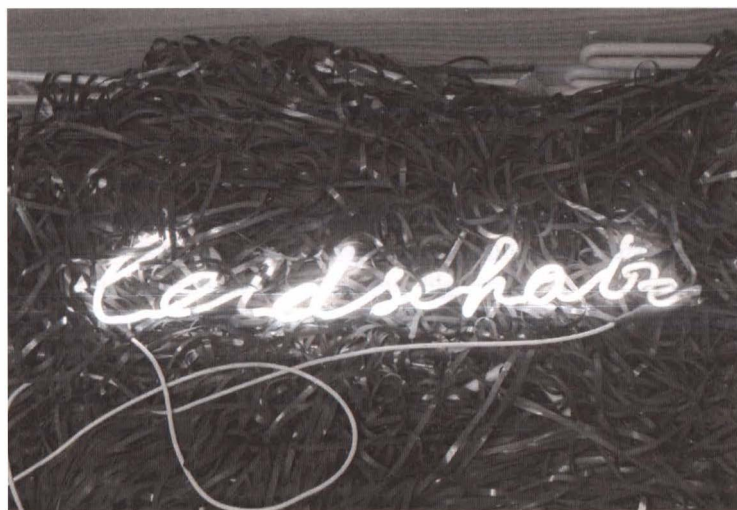
Sarkis ile Tarkovski'nin ortak noktaları uzun uzadıya geliştirilebilir, öncelikle bir etik ve bir şiirsellik, özdeş bir bellek ilişkisi, köklerini Alman Romantizminden alan tartışmasız bir mistik boyut. Her ikisi için de, parça ve yıkıntı içsel bir durumun metaforlarıdır: En iyi yanı, çok kısa bir süre için bile olsa, yeni bir dağılma onları yeniden ayırmadan bu parçaların her zaman yeniden bir araya getirilebilir olmasıdır. Yıkıntılar ve parçalar, tıpkı hangi kültüre, hangi Tarihe ait olduğumuzu bilmediğimiz gibi, çoğu zaman hiçbir şey hatırlamadığımız geçmişimize bağlar bizi. İnsan, kendisine ulaşmak için bir yol gitmelidir. Tarkovski'nin *Stalker*'indeki zon ve Sarkis'in bir sergi tertibatı, sayelerinde insanın varoluşuna yeniden bir anlam verebileceği giriş niteliğindeki bu bölgelerdir.

Bana öyle geliyor ki, son olarak bir başka boyut daha Tarkovski'yi Sarkis'e bağlamaktadır: Bu da onların imge anlayışıdır. Bu anlayışı, ikisi için de belirleyici olan, ikona ilişkin aynı kültürel ve tinsel deneyime borçludurlar. İkon bir imge değildir, bir mevcudiyettir. İmge ile temsil ettiği gerçeklik arasında bir tözbirliği gerektirir. İkon yaşayan bir imgedir. Diğer bir deyişle, Sarkis bir biçim ya da bir nesne yakaladığında, bunlar hiçbir zaman salt görünüşlerine indirgenemezler. Hiçbir yapıt, biçimcilikten bu kadar uzak ve sonuç olarak Sarkis'in yapıtı kadar keyif verici olmaktan uzak değildir. Nesne mevcudiyettir, ve sanatçı da, bir "*stalker*", bizi bu nesneye ulaştırmak amacıyla yasa tarafından belirlenen sınırları aşmamıza yardım eden bir sınır rehberidir. Ancak o zaman dünyada bizzat mevcut hale gelebiliriz.

Bizans'ın tasvir geleneğinden söz eden, aynı zamanda tasvirler savaşından, ikonoklazmadan söz eder. Yıkıntı, parça, tasvirin yerlebir edilmesinden geriye kalandır. Olanaksız bir bütünlükten söz ederler. Tasvir yerlebir edildiyse, bunun nedeni tanrısallığı bütünlüklü bir şekilde temsil etmeye muktedir olmamakla suçlanmış olmasıdır. Oysa tanrılar bir tasvir yardımıyla bütünüyle mevcut kılınılselerdi, o zaman sanatın ve dinin hiçbir anlamı kalmayacaktı. Sanatın bir anlamının olmasının nedeni, bu

eştözlölögün olanaksız olmasıdır: Tanrı'nın olanaksız mevcudiyetine değil, dñyanın her parçasında mevcut olan tanrısalın olanaksız mevcudiyetine yönelmenin anlamı. Sarkis'in sanatı, belki de her şeyden önce tasvir karşıtlığından beslenir.

Fransızcadan çeviren: İnci Uysal



LEIDSCHATZ (detay)

Doris von Drathen

Joseph Roth'un *Eyüp* adlı romanında yıllar boyunca ayrı kalmış bir ailenin üyeleri birbirlerini, gece duasını etmeden önce dinledikleri bir ezgi sayesinde tanırılar.

Sarkis'in sahnelemelerindeki figür ve nesneler de, her defasında farklı hallerde sürekli yeniden karşılaşan birbirine düşkün bir aileye benzer.

"*Rencontre*" [karşılaşma], "*atterrissage*" [iniş] gibi kavramlar, onun sahnelemelerinde birer laytmotif gibi sıklıkla karşımıza çıkar. Bir sahneden diğerine geçerken figürler yolculuklarının tarihini yüklenirler. Her sergi de bu büyük yolculuğun bir kesiti gibidir. Sarkis tamamlanmış yapıtlar göstermekle ilgilenmez; onun bize sundukları, denebilir ki sürekli oluş içerisindeki bir çalışmanın damlatış benzeri yükselen katmanlarıdır.

Ancak damlatış oluşumlarından farklı olarak bu figür ve nesnelerin durağan bir yanları yoktur, İstanbul'da, Paris'te, Strasbourg'da, New York'ta ortaya çıkarlar, bir uçak yolculuğu sırasında küçük bir bloknotta oluşurlar. Mecazi anlamda da Sarkis, atölyeleri için kozmik bir uydu istasyonunun imgesini tasarlamıştır; "*personnage*"ları, onun tabiriyle "şarkı söyleyecekleri" mekâna konmak üzere buradan yola çıkarlar.

Lulu, Demirci, Balıkçı, l'Esprit japonais, Kaplan, la Barque [Tekne], *l'Ange Guerrier* [Savaş Meleği], *Boyacı* ve nihayetinde *Krutenau Sokağı'ndaki Uydu Odam, les Bottes* [Çizmeler] ve *la Caisse* [Sandık] bir oyunun birbirlerine kulak kabartan kahramanları. Pirandello'nun *Sei Personaggi in cerca d'autore* [Altı Karakter Yazarını Arıyor] adlı oyununa benzer şekilde, Sarkis'in *personnage*'ları, kendileriyle sanatçı arasında tam anlamıyla bir özdeşlik olmasa, sanatçıyı neredeyse dışlayarak, ona anonimlik sağlayacak bir özerkliğe sahiptirler.

Bir dünya gezgini gibi yaşayan, bulunduğu yeri, Beuys'un "buradan"ını sürekli olarak değiştiren nihayetinde odur. Figürler fetiş benzeri, onun yerini

alır, hatta *Demirci* örneğinde olduğu gibi, model hamuruyla kaplanarak ve sürekli güncellenerek onun suretine bürünürler.

Bunun ardından Sarkis'in sahnesine çıkıp onun tabiriyle "şarkı söylemeleri", son derece somut, ancak suskun bir biçimdedir. Nasıl ki bir şarkıcının sesi, içinde bulunduğu mekânı dolduruyor, bu mekân içinde şekilleniyorsa, figürler de içine yerleştirildikleri mekânı yoklar, onunla, mekânın bağlamı ötesinde bir etkileşime girerler. Mekân daha ziyade biçimlendirmede rolü olan bir öge haline gelir, hatta mimari bir atmosfer rolünü üstlenir.

Mekânla diyalog kadar suskun bir başka diyalog da ışık ile olandır. Sarkis on yıldan uzun süredir, figürlerini ışık hüzmeleriyle birbirinden ayıran ya da bunların arasındaki ilişkiyi güçlendiren, temas etmeden onları renge boğan kırmızı, sarı, yeşil renkli spot lambalar kullanır. Sarkis renkli ışınları kilise pencerelerinden aldığı için, bu da bir başka mimari öğedir. Bu aydınlatmada gün ışığı olağanüstü bir rol oynar; lambalardan çıkan ışık konileri geceleri çok daha farklı bir renk gücü ortaya çıkarır. Gün ışığının değişkenliği, var güçleriyle durağanlık ve katılaşmaya karşı mücadele eden sahnelemelerin önemli bir öğesidir; zaten figürlerin çoğu zaman hareketli kaide ya da döner platformlar üzerinde yer almasının nedeni de budur. Dönme efekti kahramanın bukalemunvari ışık dönüşümleri içinde her defasında yüzünü değiştirmesine neden olur.

Bukalemunvari oyunlardan biri de, sanatçının kurduğu sahnelere bizzat kendisinin de çıkmasıdır; yüzünde değişik maskelerle değişik rollere bürünerek kendini yapıtın başlığında takdim eder. Örneğin *Demirci Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesiyle* ya da *Böcklin'in Kaptan Sarkis'le Karşılaşması*. Sanki kendi adını oluşturan harf öbeği, etrafa savrulan, patlayarak çevreye saçılan, saklı, kısaltılmış ya da "KRIEGSSCHATZ" şeklinde okunacak sırayla beliren harflerin başka bir düzeni içinde çözülüyormuşçasına, bu harfler tüm sahneye adını veriyor gibidir.

Bir tür laytmotif olarak 1976'dan bu yana Sarkis'in tüm işlerinde neon işaretlerle beliren bu harf dizisi, Alman tarihi bilincine sahip birisi için katlanılmazdır. Harf dizisi çoğu zaman olduğu üzere bir daire şeklinde düzenlenmişse, sözcüğün (*KRIEGSSCHATZ*) ilk ve son harflerini oluşturan

K ve Z insanın gözüne KZ olarak girer. Toplama kampına karşılık gelen bu harflerin, ortadaki SS ile kombinasyonu da hissedilen dehşeti katlar.

Ama Sarkis Ermenidir ve bu sözcüğe karşı daha tarafsız bir tutuma sahiptir; yarattığı çağrışımları bilse ve bunları kullansa da.

Bu kavramla ilgili çalışmaları bir gazete kupürüyle başladı. *Le Monde* gazetesinde, grev yapan işçilerin fabrikadaki ürünlerin çoğuna “*trésor de guerre*”, yani “savaş ganimeti” olarak el koydukları bildiriliyordu. Sarkis bu haberi bir müze turunda mola verdiğinde okudu ve müzedeki hazinelerle kavram arasında derhal bir bağ kurdu; nitekim müzedeki koleksiyonun temelinde de, Sarkis’in bu bakış açısıyla gözlemlediği üzere, aralarında kilometreler ve yüzyıllar olan şeylerin yan yana durduğu bir tür kamulaştırma vardı.

Nihayetinde bu kavramı bir çeşit *objet trouvé* [bulunmuş nesne] biçiminde sahiplendi ve bulup bir araya getirdiği nesneleri bile savaş ganimeti olarak adlandırmaya başladı – zira *Demirci* tozlanmış bir halde bir müzenin tavan arasında duruyordu, *Tekne*’yi Kuzey Fransa’daki bir limanda bulmuştu, *l’Esprit japonais*’ye ise bir seyahati sırasında rastlamıştı, *Lulu* ise bulunduğu bir dizi küçük parçadan oluşuyordu.

Sarkis kendine ait bu “savaş ganimetini”, müzedeki, onun gözünde donup kalmış olan sanat hazinesinin karşısında konumlandırıyor. “Bir savaş ganimeti bir diğerini kovalayabilir, onu bir bilardo topunun diğerine çarpması gibi itekleyebilir.”

Sözcüğün ağırlığına neden olan savaş kısmı Sarkis için sadece felaketin kendisi anlamına gelmez. Bir yandan çocukluğunun ilk yıllarına ait savaş görüntüleri vardır belleğinde. 1938 yılında İstanbul’da doğduğu için, bombardıman gecelerini, karartma için halı asılmış pencereleri, yıkımları yaşamıştır. Çok sonraları, dokuz-on yaşlarına geldiğinde onu aylarca hep aynı kabus kovalar: Güçsüzlüğün neden olduğu bir çığlık, kitleye karşı tek başına çaresizce başkaldırış.

Sarkis yaşamöyküsüne ilişkin ayrıntılardan nadiren söz eder. Takibata uğramış bir azınlığa ait olması asla sanatının teması haline gelmemiştir; ama temel bir ruh hali biçiminde ona daima eşlik eder. Savaş resimleri için de benzer bir durum geçerlidir. Temayı asla resme dökmese de, savaş

deneyimleri Sarkis'in yapıtlarında bir duruş olarak titreşir; sürekli tetikte olması gerektiğini bilen, her an her şeyini kaybedebileceğinin bilincinde birinin, yerleşiklikten vazgeçmiş bir kişinin duruşudur bu. Sarkis'in yürüyüşü, konuşma ritmi ve jestleri, sanki kaybedecek vakti yokmuş, çalışmasını kaçırma olasılığı karşısında paniğe kapılması gerekiyormuş, kurtarabileceği her şeyi kurtarmak zorundaymış gibi acelecidir.

Sarkis, Tevrat'ta "beli bağlıdır" dediği gibi, donanmış birini anımsatır. Harald Szeemann 1969 yılında, Sarkis'in de katıldığı bir karma sergiye *Tutumlar Biçim Olduğunda* adını vermişti. Savaşın Sarkis'in yapıtları üzerindeki etkisini anlatmak için daha uygun bir ifade bulunamaz herhalde.

Sarkis'e bu acelecilik ritmi, son derece "tetikte olmak" biçimindeki savaş duruşu sorulduğunda, onu etkilemiş olan bir Kierkegaard metnini anımsıyor. Metinde, her şeyin bir zamanı olduğundan ve insanın bu zamanı, bu ânı kaçırdığında yine de o şeyi yakalamaya çalışıp ardından koşarken bu kez başka şeyleri kaçırdığından ve göremediğinden, dolayısıyla doğru ânın kaçırılmasının kaotik sonuçları olduğundan söz edilir. Sarkis çalışma duruşunu anlatmak için işte bu metinden faydalıyor: "Bir nesnenin ânını yakalamaya çalışıyorum, doğru anda doğru biçimi, doğru rengi. Son derece yoğunlaşmış halde, neredeyse varoluşsal bir panik içinde çalışıyorum; ama bu paniğin sonucunda tam aksi meydana geliyor – nesneler büyük bir dinginliğe sahiptir, bu dinginlik serginin bütününe yayılır. Kontrast tam da burada – tüm panik yatışmıştır şimdi, fırtınadan sonraki sessizlik, panik sonrası dinginlik yaşanır."

Bunun hemen ardından da, sanki bu duruşa farklı bir Şark bakışı katmak istercesine, her attığını vurmasıyla meşhur yaşlı bir avcıya ilişkin Türk masalını anlatmaya koyuluyor. Genç bir avcı, çırağı olmak için bu ünlü avcıya gider ve yaşlı ustanın aslında kör olduğunu öğrenir. Ardından onu daha da şaşırtacak olan açıklamayı ıstır: Hedef, avcının kafasında olan zihinsel bir şeydir. Eğer bu hedefi gözünde giderek büyütürse onu ıskalaması mümkün olmayacaktır.

"Hedefin büyütülmesi fikri kafamı çok meşgul eder," diyor Sarkis. "Küçük olan büyük ve önemli olabilir, bir nesnenin gerçek sınırları onu

kısıtlayamaz. Nesneye şekil veren madde ve bunun mekânla kurduğu ilişkiyle genişlemesi ilgilendiriyor beni.”

Figürler tarihlerinin, birbiri üstüne binmiş yolculuk zamanlarının yanı sıra, kendilerini çeşitli emarelerle açığa vuran gözden ırak bir içsel yaşantıya sahiptir. Genişlemenin en önemli unsuru ses bandı yumaklarından meydana gelen ve nesnelere “eşlik eden” tomarlar – öncelikle müzikal anlamda, zira tüm bantlarda Wagner, Berg, Schoenberg ve Hauer gibi Viyana avangardlarının yapıtları var. Bunlarla ilgili bilgiler genellikle yapıtın adında yer alır, örneğin büyük gemi heykeli *Böcklin’in Kaptan Sarkis’le Karşılaşması*, Schoenberg’in gemi direğinden sarkan *Gurrelieder*’i, geminin içinde istiflenense Wagner’in *Rheingold*’u. Suskun bir müziğin bu bileşenleri, tıpkı kör avcıda olduğu gibi nesnelere sadece başka bir boyut katmakla kalmıyor, aynı zamanda onlara sanki kendilerini dinliyorlarmışçasına büyük bir dinginlik de sağlıyor. Örneğin *Lulu* figürü, baştan aşağı Berg operasının tamamını içeren bir ses bandıyla kaplıdır; opera hem kahraman hem de dinleyicidir.

Katmanların biçimsel unsuru olarak sahnelemelerde sürekli olarak yatay düzlem öne çıkıyor. Durağan heykeller olarak düzenlenmiş parçalar dahi, ses bandı katmanlarının etkisiyle, etraflarındaki toprak zeminden az önce kurtarılmış oldukları izlenimini yaratıyor. Sarkis parçalarının üzerine sanki onları kamufle etmek istercesine halı da örter bazen. *Elle danse dans l’atelier de Sarkis avec le quatuor No. 15 de Dmitri Chostakovitch* (1990) [Sarkis’in atölyesinde Dimitri Şostakoviç’in On Beşinci Kuarteti eşliğinde dans ediyor] yerleştirmesinde televizyon halının altına saklanmış – televizyonun üzerinde dans eden *Lulu* sanki tam sahne aldığı sırada saklandığı yerden çıkmış izlenimini yaratır.

Sahnelenen yatay düzlemlerin yanı sıra yer heykelleri olarak tasarlanmış bazı parçalar da göze çarpar. Örneğin *Cinq rouleaux en attente* (1970) [Bekleme halindeki beş merdane]; bu nesne sanayi malzemelerinden oluşturulmuştur, içinden elektrik akımı geçen silindir biçimli kaplar, katran ve alüminyum folyoyla yalıtılmıştır ve bunların bitiminde bir sayaç çalışır ve nesneye saatli bomba anlamı yükler. Ses bantlarında da olduğu gibi elektrik akımıyla temsil edilen enerji görünmez kalır, sayaç ise, neye göre ölçüldüğünü kimsenin bilmediği zamanı somutlaştırır.

Enerjinin bu şekilde katmanlaştırılması, hapsedilmesi ve *KRIEGSSCHATZ* sözcüğünü meydana getiren neon harflerde, sayısız jestin yanı sıra küçük bileşenlerde devamlı ortaya çıkan bu sıkıştırılmış acı, günün birinde bir konuşma sırasında, Warburg'un "İnsanlığın İzdırap Hazinesi" kavramının, bu çalışmayı bir tür paspartu olarak çerçevelemesinin mümkün olup olmadığını akla getirdi.

Sarkis sanki hep aradığı buymuş gibi bu kavramın üzerine atlıyor. Gerçekten de çalışmasının çekirdeğinden söz ederken kullandığı sözcükler hep bu Warburg'çu kavrama yakındı: "Benim çalışmalarım daima belleğe bağlıdır. Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir. Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları açabiliriz."

Warburg "İnsanlığın İzdırap Hazinesi" fikrini biraz farklı ele almıştı; zira bu kavramın altında "Laokoon" gibi sanat yapıtlarının içinde birikmiş yansıtılmış acı deneyimlerin dünyayı değiştiremeyeceğini, ancak içinde geçmişin canlandırılması, yeniden değerlendirilmesi talebini taşıyabildiğinin farkındaydı – böylelikle bu acı deneyimi, ortada bırakıldığı takdirde yitirilecek bir hazine olarak görülebilirdi. Warburg'un aksine Sarkis'in bakış açısı çok öznel; ancak yazılarını okumamış olmasına karşın ızdıraplara enerji atfetmek konusunda onunla hemfikir. Kendisi için bu yeni ama tanıdık kavramla ilişkisini şu şekilde dile getiriyor: "*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 gerekir. Bu bağlamda, bu, aşırı derecede acı veren bir iştir. İzdıraplarla uğraşmak, bir enerji geliştirmek, ızdırabın belleğiyle uğraşmak için bir biçim bulmak

anlamına gelir daima. Çünkü normalde ızdırabı bastırmak isteriz – Parzival problemi.

Çalışmalarında ne mizah ne ironi ne de komedyaya vardır – bu bir eksiklik olabilir –, işlediğim konular sadece ızdıraplarla ilgilidir ancak asla bir dram şeklinde ortaya çıkmaz.”

Bu kavram son çalışmalarında yeni bir ilham kaynağı olarak ortaya çıkıyor, hatta savaş ganimeti kavramının bile yerine geçiyor; içinden enerjilerin yükseldiği katmanlı biçimler, Sarkis’in yanında taşımayı alışkanlık haline getirdiği küçük resim bloknotunda suluboyalar haline geliyor.

Elbette sürgünde bir yaşam Sarkis’in öznel “ızdırap hazinesi”nin bir parçası; her ne kadar geçmişe yönelik yasın her türlüşünü reddetse ve her fırsatta nostaljinin bir tür hastalık olduğunu, ondan sanatsal ilham ve yaratıcı bir güç çıkmayacağını ileri sürse de. Buna karşın, bu, bir sürgünün bellek birikimleriyle çalışır, ancak nostaljik olmaktan da çok uzaktır. Daha doğrusu parçalarına bir diaspora ve sürgün, yalnızlık ve köksüzlük havası katar ve bu hava onun tasarımında yeniden güce, özerkliğe dönüşür.

Bir anlamda aslında kendini yapıtlarından sürgün eder, sanatçının imzasını silmeye, “*pièce*”lere [parçalara] kendilerine ait bir yaşam, bağımsızlık vermeye çalışır. Portresi, örneğin bir maske şeklinde ortaya çıktığında, *Demirci* ya da *Balıkçı* rolüne diğer *buluntu nesneler* kadar yabancısıdır.

Eski çalışmalarında, yani 1974 ile 1977 tarihleri arasında gerçekleştirdiği *Blackout* serilerinde Sarkis bu anonimliği *ad extremum* raddesine getirmişti. Radyoda Türkiye’nin Kıbrıs hareketını işittiğinde adanın yeni sınırlarını bir haritada işaretledi; sonra bölgeleri büyüttü, bunları bir tür “anonim ressam” gibi sanayi malzemelerine, zift ve kırmızı tuğlaya aktardı, duvara ya da yere yerleştirdi. Kısa süre sonra yeni *Blackout*’lar, yani boyacıların bir duvarı boyaya hazırlarken bıraktıkları izler buldu. Çatlaklar ve inatçı duvar lekelerinin üzerine olduğu gibi, siyasi duvar yazılarını kapatmak için de sürülen astar boya Sarkis için bir *Réserves accesibles* (1979) [Gezilebilecek Depolar] ve boyacının çalışması üzerine kafa yorma gerekçesi haline geldi.

Sarkis’in gözünde boyacı, son derece farklı olan bu çalışmanın anonimliğinin simgesi olmuştur. Bu çalışma biçimi hiçbir ifade, duygu,

biçim, dil ve bildiriye sahip olmadığı gibi kendisini yaratana dair en küçük bir ipucu vermez, bir imzanın ya da bir kişiliğin izini göstermez ve bu haliyle de sanatsal çalışmanın tam karşısında konuşlanır.

Çalışmalarından birine *Der Anstreicher spricht von den großen kommenden Epochen* [Boyacı Yaklaşmakta Olan Büyük Dönemlerden Söz Ediyor] başlığını koyarken Sarkis bir Brecht şiirinden etkilenmişti – Almanca konuşmamasına karşın işlerinde çoğunlukla Almanca ifadeler kullanır: Brecht 1939 tarihli *Deutsche Kriegsfiibel II*'de [Alman Savaş Alfabetesi II] şöyle yazar:

“Boyacı der ki: Ne kadar çok top dökülürse,/ barış o denli kalıcı olacaktır. [...]”

Sarkis'in sahnelemelerinde bu figür bir tür bekçiye dönüşür, sanki sanatsal çalışmanın gerçekten de bir boyacının çıkardığı işin anonimliğine sahip olup olmadığının denetlenmesi gerekiyormuşçasına, *The Drama of K.* (1984) olarak bir merdivenin tepesinden mekâna bakar.

Sahnelemelerde daima bu “gözetleme” durumu söz konusudur, örneğin *Karşılaşma...*'da büyük teknenin yelken direğinde duran *l'Esprit japonais*'deki gibi, ya da *KRIEGSSCHATZ* sözcüğünün yazılı olduğu yüksek sandığın üzerindeki *Demirci*'deki gibi.

Sarkis'in kendini bu “gözleyen figürlerle” özdeşleştirmesinin yegâne nedeni *Demirci*'nin sıkça taktığı otoportresinin maskesi değildir. Kendi atölyesinin bir uydu olarak sahnelenmesi,¹ tıpkı bir gözetleyici gibi çevreyi gözden kaçırmayan sanatçının rolüne işaret eder.

Suluboyaları bu duruşu daha da açık biçimde vurgular; bunlardan birinin adı *Mon Atelier se déplace sur un phare*'dır [Atölyem Bir Deniz Fenerinin Üzerinde Seyahat Ediyor]; bütün bir seri, sırtı izleyiciye dönük bir figürün, neredeyse boşlukta asılı duran bir balkondan uzaklara bakışını gösterir; tıpkı Friedrich gibi, sanki havada beliren bir düş ile karşılaşmış gibidir. Sarkis bu figür hakkında konuşmakta tereddüt etse de, sonunda her bir suluboyanın, yine bir yakının ölümünün üstesinden gelmeye çalışırken oluştuğunu açıklıyor.

1 Venedik'teki San Lazzaro sergisi için, 1990, bkz. *Kunstforum*, sayı 109, s. 340.

Suluboyalar onun ilk ifade dili sanki; onlardan birine *Construction dans un espace d'aquarelle* adını verdiğinde, ızdırıp ve bellek ile uğraşmasının onun için bir yaratıya dönüştüğü anlaşılıyor.

Boltanski gibi Sarkis'in çalışmaları da sahnelemelerle beslenir. Ancak Boltanski'de bu sahnelemeler içine girilebilir heykeller, tarihsel imgeler şeklinde kurulmuşken, Sarkis'te bunlar devamı olan bir öyküyü anlatan birer sahne, birer hareketli kulis olarak kalır. Onu "özel mitoloji" ya da "bellek çalışması" gibi kategorilere yerleştirmeye çalışmak anlamsızdır. Sarkis'in çalışmaları, nesnelerin özyaşamlarına kulak kabartmayı başaran bir sihrin tadını çıkarır; bu nedenledir ki, Sarkis'in yerleştirmesi, *Yeryüzü Büyücüleri* sergisine Avrupa'daki benzerlerinden çok daha uygun düşmüştür. Ama figürleri ve nesnelerinde ya da onun tabiriyle "ailesinde" olağandışı olan şey, bir anlamda naif bir tarafı olan o fetiş benzeri sihre sahip olmaları değil, bir eylem potansiyeli olarak yüksek gerilim altında olmalarıdır. Tıpkı ileri atılan bir kaplanda olduğu gibi, Sarkis'in sahnelemelerinde hava, cereyana; zaman, âna; dinginlik de uyanışa dönüşür.

Almancadan çeviren: Ogün Duman



Danse dans la Salle Art Déco, 1989

[Art Déco Salonunda Dans]

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

“İNSANLIĞIN IZDIRAP HAZİNESİ
İNSANIN SERVETİ HALİNE DÖNÜŞÜYOR.”
SARKİS, WARBURG VE SANATIN TOPLUMSAL BELLEĞİ

Uwe Fleckner

KRIEGSSCHATZ [SAVAŞ GANİMETİ]

Müze, bugünün tarih üzerinde hakimiyet kurduğu alandır. Müzeler, geçmişin tehditkârlığını engellemek, aktarılagelmiş olanların bir seçkisini gelenek olarak emniyete alırken bir yandan da kendi varlığını haklı çıkarmak için nostalji ile ilerleme arasında, Altın Çağ’a duyulan özlem ile geçmişe karşı kazanılan zafer arasında bir denge tutturmak zorundadır.

Eskiden aktarılmış olanın fragmanlarını içselleştirebilmek için müzeler sanat yapıtını icat etmiştir. Geçmiş döneme ait bir yapıt müzeye ulaşmayı ve burada sergilenmeyi başarırsa asıl bağlamı içerisinde ona atfedilen işlevi yitirir ve ziyaretçilerin bakışları altında önemli bir anlam değişimine uğrar. Nesnenin geçmişi, bir zamanlar içinde bulunduğu işlev ve temsil bağlamları, sergilenişi sırasında görünmez kalır. Sanat yapıtı olarak, kuşkusuz hâlâ geçmiş dönemlerin kanıtı ve tarihsel yeniden üretimi için bir imleç olsa bile, şimdiki zamanın damgasını taşır. Dinî ya da siyasi, dekoratif ya da didaktik anlamları, özerk sanat yapıtının estetik işlevi tarafından ikame edilir: “Bu yolla müze, haçı bir heykel olmaya zorlar.”¹

Müzelik sergi parçasının estetik yazgısı, sergilenişinin düzenlenmesinde açık biçimde kendini gösterir: münferit nesne sadece asıl düşünsel bağlamından, mimari ya da dekoratif ortamından koparılmakla kalmaz, – salt bakış etmenleri nedeniyle bile – yeni bir bağlama yerleştirilir. Bu bağlam, ortak bir dönemin, ortak bir bölgesel ekolün yapıtların gruplandırılmasını didaktik açıdan haklı çıkarıyor görüldüğü noktada

1 André Malraux, *Das imaginäre Museum*, Frankfurt am Main ve New York, 1987, s. 38.

estetik esastır. Sunak resminin önünde dua etmek ya da portrelerin birer hatıra olması gibi somut amaçların yerini, işlevsel bir yabancılaştırma sürecinin yardımıyla sanatsal bakışın entelektüelleştirilmesi, ve estetik yargı ve karşılaştırmacı bakış alır. Sergi sahnelemesinin süslemeleri ve bir müzenin – özel seçkilerden farklı olarak – genel olarak uygulanabilen ve tarih bilimiyle sanat tarihinin denetimi altında bulunan belli ölçütlere göre düzenlendiğı gerçeğı, sergilenen nesnelerin estetik işlevlerini, kurgusal özerkliklerini asıl amaç olarak ele almayı beraberinde getirir. Müze, tarih üstü gruplamalarda başyapıtların tarihine düşsel bir töz katar. Özellikle arkeolojik parçaların sergilenişinde, bir müze parçasının estetik bağımsızlığının kurgusu belirginleşir: İster bir Yunan tanrısının başı isterse bir Roma sütun başlığı olsun, bir yapıt, ancak dinî ya da laik görevinden arındıktan sonra estetik bir işlev kazanır. Maddesel yıkımla eşzamanlı olarak nesnenin tarihsel dönüşümü başlar. Söz konusu fragman, geçmişten kalan bir malzeme olarak – tıpkı diğere sanat yapıtlarında da olduğı gibi – estetik alımlamaya eklemlenir ve üstesinden gelme sürecinin bir av ganimeti, bugünün tarih üzerinde kazandığı zaferin bir işareti görevini yüklenir.²

Estetik anlamda sahiplenmenin alanı olan müze, bir zamanlar içinde bulundukları bağlamlarından koparılmış olan, şimdiyse kendilerini yabancı bir yazğıya teslim etmek suretiyle hayatta kalabilen nesnelerin saklandığı bir hazine odası olarak görülebilir. Müze için yaratılmış olan ve kendi özerklik dünyasının dışındaki her türlü anlamdan baştan vazgeçmeyi reddeden çağdaş sanat, eğer – müzede de – yorumlama görevini üstlenir, sergileme ve alımlama koşullarına dikkat çekerse, önem ve anlam kazanma şansına

2 Bu konuyla ilgili olarak bkz. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987; karşılaştırma için bkz. “Musée archéologique: art, nature, histoire”, *Le Débat*, sayı 49, 1988, s. 57-68; bu metinlerin antolojisini Krzysztof Pomian'ın *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* adlı yapıtında bulabilirsiniz: Berlin, 1988; karşılaştırma için bkz. Uwe Fleckner, “Le Grand Louvre. Museale Präsentation als historische Reflexion”, Klaus Fröhlich, Heinrich Theodor Grütter ve Jörn Rüsen (yay. haz.), *Geschichtskultur* içinde, Tarih Didaktizmi Yıllığı, cilt 3, Pfaffenweiler bei Freiburg, 1992, s. 158-172; karşılaştırma için bkz. aynı metnin Fransızca baskısı: “La Bataille de la Pyramide. Quand les choix muséographiques deviennent réflexion historique”, *Liber, Actes de la recherche en sciences sociales*, 91-92/1992 ilavesi, sayı 9, 1992, s. 4-6.

sahiptir.³ Bu sanat tavrı, yapıtlarıyla müzenin yapısına müdahale etmeli, sergi parçalarının salt görünürde tarihsel geçerliliği olan düzenlemelerinin aslında günümüzün bir yaratısı, estetik sunumun ilgi alanları tarafından belirlenmiş geçici bir sahneleme olduklarını ifşa etmelidir. Ancak müzenin – tıpkı Ortaçağ katedrallerinde olduğu gibi – eşit ölçüde kolektif bir sanat yapıtı olduğu kabul edildikten sonra bugünün tarih üzerindeki mutlak hakimiyeti kırılabilir, yapıtlar tek tek estetik yalıtılmışlıklarından kurtarılabilir, zorla karartılmış ifade güçleri yeniden gün ışığına çıkarılabilir: İster eski ister çağdaş sanat olsun, sanat ancak insanlığın toplumsal belleği olduğunda canlı bir anlama ve geleceği aydınlatan bir güce sahip olur.⁴

Sarkis'i müzedeki ganimetler seçkisine *Kriegsschatz* adını vermeye ve kendi sanatsal çalışmaları için bu adı verimli hale getirmeye iten de nesnenin müze içinde estetik anlamda yabancılaşması oldu. Söz konusu kavram 1976 yılından bu yana sanatçının yerleştirmelerine eşlik ediyor; Sarkis bu yerleştirmeler aracılığıyla, bulduğu ve biçimlendirdiği nesneleri her defasında yeni yapılar halinde bir araya getirerek, her bir sanat yapıtının, bugünün tarihe üstünlüğünün iktidar ifadesi olarak donakaldığı bir sanat hazinesinin karşısına canlı bir seçki çıkarmaya çalışıyor: Sarkis 1983 sonbaharında Berlin'deki *Yüzyıllar Başı* adlı sergisine bakarak şöyle bir not düşünüyor: "Serginin durmaksızın dinamik ilişkilere doğru ilerlediğini varsayarsak, o da savaş ganimetinin bir parçası."⁵

3 Karşılaştırma için bkz. Krzysztof Pomian, "Le musée face à l'art de son temps", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. L'Art contemporain et le musée* içinde (özel cilt), 1989, s. 5-10.

4 Daha önceden yayınlanmış bir metni yeniden ele alan söz konusu metnin ilk bölümleri için bkz. Uwe Fleckner, "Le musée imaginaire", *Collection (augmentée)* içinde, Jean-Pierre Uhlen sergisi portföyü, Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement ve Musée de l'Évêché, Limoges, 1992; tekrar basımı: *Edit*, sayı 4, 1992, s. 4-5.

5 Sarkis. *Der Anfang der Jahrhunderte (Schönberg, Berg, Webern)*, sergi kataloğu, DAAD-Galerie, Berlin, 1984, s. 10; karşılaştırma için bkz. Claude Gintz, *Auf den Spuren von Kapitän Sarkis*, s. 13-16 [Türkçesi: "Kaptan Sarkis'in İzinde", bkz. bu kitapta, s. 37-43]. Sanatçının *Kriegsschatz* kavramıyla ilk karşılaşmasıyla ilgili olarak bkz. Doris von Drathen: "Sarkis", *Kunstforum international*, sayı 114, 1991, s. 290-315, s. 293 [Türkçesi: "Sarkis", bkz. bu kitapta, s. 189-197, s. 190].

KRIEGSSCHATZ harf dizisinin başlı başına bir tasarım unsuru haline gelmesi ve sanatçının yerleştirmelerindeki nesnelerin oluşturduğu çembere katılmasıyla, bu kavram Sarkis'in külliyatındaki sanatsal laytmotiflerden birini meydana getirmiştir: yapıtın hatıra dayalı bütünlüğünün, müze ve koleksiyon seçkilerinin hazine odasında sergilenmesiyle uğradığı kayıp sanatçının sergi yapılarında gözler önüne seriliyor, yeni düşünce ilintileri yaratılıyor böylece. Bu bağlamda Sarkis, örneğin 1989 yılında Paris'teki Modern Sanat Müzesi'nde *Histoires de musée* sergisi kapsamında yaptığı bir çalışmada, müzenin envanterindeki on iki Afrika heykelciğini alıp bunları ses bantlarıyla sarmalayıp döner tablalara yerleştirmek suretiyle *Art Déco* sergi salonunda sergilemiştir.⁶ Afrika işi bu kült figürler, Modern Sanat Müzesi'nin seçki tarihi bağlamında özerk heykeller olarak ele alınır ve erken 20. yüzyıl sanatı üzerindeki estetik etkilerine indirgenirse, Sarkis tarafından hazırlanmış bu seçki, fetişlerin sömürgecilik tarafından devşirildiğini gözler önüne serer ve onların kült işlevlerini yeniden anımsatır: On iki heykelciğin kaideleri üzerinde görülen *KRIEGSSCHATZ* harf dizisinin yanı sıra, heykelciklerin dönerek yaptıkları danslar ve sanatçının, müzikal anımsamanın "*trésor*"u olarak tanımladığı ses bantlarının suskun müziği sayesinde⁷ müze ziyaretçilerinin dikkati, yapıtların işlevinin kùltten estetiğe dönüşmesine çekiliyor. Heykeller için bu yolla yapıtın kült kökenlerini, sömürgeci ve estetik devşirilmesini anımsatan ve çağdaş sanatın anımsamaya yönelik görevleriyle örtüşen yeni ve canlı bir anımsama ilintisi meydana getirilmiş olur.

KRIEGSSCHATZ harf dizisi ister bir yerleştirmenin maddi bir bileşeni olsun, isterse sanatçının böyle bir sergi yapısını hazırlayan ya da bağımsız bir çalışma olarak plastik çalışmanın motiflerini çizim ortamında geliştiren⁸ suluboyalarından birine eklenmiş olsun, her durumda izleyici bu harf dizisini bir amblemci yapıt yapısının *inscriptio*'su olarak görmek

6 Bkz. *Histoires de musée*, sergi kataloğu, Musée d'art moderne, Paris, 1989.

7 Bkz. Sarkis. *Der Anfang der Jahrhunderte* (Schönberg, Berg, Webern), 1984, s. 10.

8 Sanatçının suluboyalarıyla ilgili olarak bkz. Sarkis. *103 Aquarelles*, sergi kataloğu, les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg; Éditions Lebeer-Hossmann, Brüksel, 1989.

durumundadır. İnsanlığın toplumsal belleğinin izlerinin içine gömülü olduğu yegâne nesne, böylelikle yorumlayan, estetik ve dünyevi varoluşunu yansıtan bir işlev kazanıyor; bunu yaparken de sergi parçalarının birer ganimet karakterine sahip olduğuna atıfta bulunan bir sözcüğü slogan olarak kullanıyor: Sergilenen parça, “savaş ganimetinin” bir bileşeni olarak bugünün binasında geçmişten uyarlanmış bir malzeme haline gelir.

LEIDSCHATZ [IZDIRAP HAZİNESİ]

Son zamanlarda Sarkis’in sanatsal çalışmalarındaki kavramsal yapı, bir düşünce aracılığıyla genişletildi; sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg bu düşüncüyü 1928 Nisan’ında not etmiş ve bunun yardımıyla “toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelinmesinin ürünü ve taşıyıcısı” (Konrad Hoffmann) olarak gördüğü sanat yapıtını bir cümleyle özetlemeye çalışmıştı: “İnsanlığın ızdırıp hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.”⁹

Sanatta toplumsal bellek konusu üzerine düşüncelerini kuramsal olarak kavramsallaştırmak amacıyla Warburg, o zamanın bellek fizyolojisinde düşünsel olduğu kadar kavramsal destek de aradı; bellek fizyolojisi sadece algılananların nasıl olup da insan belleğine yerleştiğini incelemekle kalmıyor, bir kez kazanılan bellek yetisinin nesiller boyunca nasıl etkili kalabildiği sorusuna da yanıt arıyordu: Yarattığı “*Engramm* hazinesi” kavramı, Warburg’un süzgecinden geçtikten sonra Sarkis için de son derece önem

9 Aby Warburg, Hamburg ticaret odasındaki sunuma ilişkin not, 10 Nisan 1928, Londra; The Warburg Institute (arşiv no: 12.27); Warburg’un toplumsal belleğe ilişkin kuramının çerçevesi burada ancak kabaca çizilebilir, bu nedenle okuyucuya burada belirtilen literatüre başvurması tavsiye edilir; bkz. Martin Warnke, “Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz”, Werner Hofmann, Georg Syamken ve Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg* içinde, Frankfurt am Main, 1980, s. 113-186; karşılaştırma için bkz. Konrad Hoffmann, “Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung”, Horst Bredekamp, Michael Diers ve Charlotte Schoell-Glass (yay. haz.), *Akten des internationalen Aby Warburg-Symposiums Hamburg 1990* içinde, Weinheim, 1991, s. 261-167, s. 262; Sarkis “ızdırıp hazinesi” kavramıyla Doris von Drathen aracılığıyla tanışmıştır, bkz. Drathen, 1991, s. 295 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 189-197, s. 194].

kazanacak olan Richard Semon, “birçok durumda kanıtlanmıştır ki,” diye yazar, “ister bir protozoaya ait olsun, isterse hayvanlar ya da bitkiler âlemine, bir organizmanın uyarılabilir maddesi, bir uyarının uzun süreli etkisinden ve kesilmesinden sonra ve ikincil bir kayıtsızlık dönemine girmesinin ardından kalıcı bir şekilde değişikliğe uğrar. Ben uyarıların bu etkisine *engrafik* etki adını veriyorum, çünkü bunlar organik maddeye gömülür ya da yazılırlar. Organik maddenin bu şekilde gerçekleşen değişikliğini, söz konusu uyarının *engramm*’ı, bir organizmanın sahip olduğu *engramm* toplamınıysa onun *engramm* hazinesi olarak adlandırıyorum, ki burada miras kalan *engramm* hazinesi ile bireysel olarak edinileni birbirinden ayırmak gerekir. Organizmada varolan belli bir ya da birden çok *engramm*’ın neden olduğu görüngülere ise *mnemik* (belleksel) görüngüler adını veriyorum. Bir organizmanın *mnemik* yetileriniyse *mneme* sözcüğüyle tanımlıyorum.”¹⁰

Duyu etkisiyle bellek oluşumu, biyolojik kalıtım sürecine benzetilerek “*mnemik* yeniden üretim” kavramı altında toplanır: Richard Semon’a göre geçmiş ve şimdiki zaman “organizma içinde canlı biçimde birbirine bağlanmıştır”.¹¹ Bunun ötesinde *engrafik* etki modeli – ki Sigmund Freud tarafından “kalıcı bellek izi” metaforuyla ifade edilmiştir – insanın anımsama aygıtının psikanalitik alımlanışına da girmeyi başardı.¹²

Bellek fizyolojisinin kavramsal aygıtını, Fransız toplumbilimci Émile Durkheim’in etkisiyle “toplumsal *mneme*” ya da “toplumsal bellek”¹³ kuramı halinde genişletirken sanat tarihçisi Warburg’u asıl ilgilendiren, sanat yapıtının bellek gücünün nasıl olup da insanın ızdırap deneyimini çoğunlukla

10 Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* [1904], Leipzig, 3. genişletilmiş baskı, 1911, s. 15; karşılaştırma için bkz. Ewald Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie* [1870], Leipzig, 1905.

11 Semon, *a.g.e.*, s. 410.

12 Sigmund Freud, “Notiz über den ‘Wunderblock’”, *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt am Main 1982 (eğitim baskısı, cilt III), s. 363-369, s. 365; karşılaştırma için bkz. *Jenseits des Lustprinzips*, s. 213-272, s. 234.

13 Aby Warburg, “Medicäische Feste am Hofe der Valois aufflandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi” [1927], *Gesammelte Schriften*, Leipzig ve Berlin, 1932, cilt I, s. 255-258,

işaret dilince belirlenmiş bir motifin imgesel izlerine aktarabildiği: Tıpkı fobiye neden olan bir refleksin her bir insanın merkezî sinir sistemine fizyolojik uyarı temelli bir *engramm* olarak kazanması ve açıklanamaz, korku dolu olanın, bellek imgeleminde korkunun nedeni olarak nesnelleşmeye çalışması gibi, sanat yapıtı da mesafe koyan, savunmacı bir işlevi yerine getirir. İnsanın tutkulu ifadesi – sıkıntısı, yası, hüznü ya da çaresizliği – yaratıcı bir jestin imgesinde yakalanır. Bireysel ve kolektif imge belleği, bu şekilde insan ile akıldışı tehdit arasında, Warburg'un "ihtiyat düşünce-mekânı" metaforuyla özetlediği refleksif bir mesafe yaratır.¹⁴ Warburg'un "heyecan verici ifade formülleri" olarak tarif ettiği ve sonraki yıllarda yeni resim dizileri ve fragmanlar halinde kalmış olan "*Mnemosyne* Atlası"nı oluşturmak için kullandığı bu resim izleri¹⁵ işaret dilinin enerjilerini

s. 258; Aby Warburg, *Orientalisierende Astrologie* [1926], cilt II, s. 559-565, s. 564; bu bağlamda karşılaştırma için bkz. öncelikle Warnke, 1980, s. 117 ve dipnot 11; Warburg'ta toplumsal bellek kuramı için bkz. Kurt W. Forster, "Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images", *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, sayı 105, 1976, s. 169-176; karşılaştırma için bkz. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, 2. baskı, 1992 [İngilizcede ilk baskı, Londra, 1970], s. 323; karşılaştırma için bkz. Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, 1987, s. 129.

14 Aby Warburg, "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten" [1920], *Gesammelte Schriften*, 1932, cilt II, s. 487-558, s. 534.

15 Warburg'un görüntü dizileri için bkz. Ilsebill Barta Fliedl, "'Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder Die Abentheuer eines Denklustigen.' Anmerkungen zu den gebärdensprachlichen Bilderreihen Aby Warburgs", Ilsebill Barta Fliedl ve Christoph Geissmar (yay. haz.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst* içinde, Salzburg ve Viyana, 1992, s. 165-170; karşılaştırma için bkz. Uwe Fleckner, "'... von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation – und zurück' – Aby Warburgs Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium", Horst Bredekamp ve diğerleri (yay. haz.), *Aby Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium* içinde, Hamburg, 1993; Aby Warburg'un Berliner Akademie yayınlarından çıkacak *Gesammelte Schriften* [Toplu Yazılar] çerçevesinde *Mnemosyne* atlasının bir baskısının (cilt II, 1-2, yay. haz. Kurt W. Forster ve Martin Warnke) yanı sıra sergiler ve resim dizilerinin (cilt II, 3, yay. haz. Uwe Fleckner) de bulunması öngörüldü.

depolar ve böylelikle, sanatın bellek binasında saklandığı şekliyle insanın ızdırabının *engramm* hazinesini meydana getirir.

Bu nedenledir ki, kültür tarihçisi Warburg hayatı boyunca yürüttüğü bilimsel çalışmaları, yazılarını, sunum ve sergilerinin yanı sıra, anımsamanın tanrıçası *Mnemosyne*'in hamiliğine teslim ettiği kütüphanesini de öncelikle bu imgesel izlerin araştırılmasına, bunların Antik çağdaki köklerinin bulunup sanatta yaşatılmasına adanmıştır: Warburg Antik çağda jestle dayalı ifade biçimlerinin oluşumuna ilişkin düşüncelerini şöyle özetler: “Azami içsel duygulanımının ifade biçimlerini – bunların işaret diliyle ifade edilebilmesi halinde – şiddetle belleğe kazıyan iz bırakma aygıtını, fütursuz kitle duygulanımları alanında aramak gerekir; belleğe bu yoğun kazanma sonucunda tutkulu deneyimlerin *engramm*’ları, belleği aşan birer kalıtım aygıtı olarak yaşamayı sürdürür ve işaret dilinin en yüksek değerleri olan sanatçı eliyle yaratımın gün ışığına çıkmak istemesiyle, yine sanatçının yarattığı çerçeveyi örnek biçimde belirler.”¹⁶

Bundan yola çıkarak Aby Warburg’un bellek kuramından insanlığın toplumsal belleğinin kesinlikle belirsiz bir kolektif bilinçaltı olarak anlaşıl-maması gerektiği, sanat yapıtlarının “ruhsal kalıtım aygıtlarının idaresiyle”¹⁷ ve bunlarda görselleşen işaretlerle aktarıldığı sonucu çıkarılabilir: Bu sebeple, özellikle sanat yapıtı, insanın ızdırıp deneyimi arşivinde bir belge olarak saklanır. Tarihçinin rolünün ve eklememiz gerekir ki sanatçının rolünün de, tarihin araştırılması sırasında ızdırıp yüklü geçmişlerin “*mnemik* dalgalarını” algılamakla yükümlü bir “sismograf” olduğu söylenebilir.¹⁸

16 Aby Warburg, *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas* [1929], *Die Beredsamkeit des Leibes* içinde, 1992, s. 171-173, s. 171.

17 Aby Warburg, *Hertziana-Vortrag* [1929], alıntı Gombrich’den, 1992, s. 361.

18 Karşılaştırma için bkz. Bernd Roeck, “Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927”, *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, sayı X, 1991, s. 65-89, s. 86; kültür bilimleri kütüphanesi küratoryumunun önünde yaptığı konuşmasında, kültür tarihçisi Warburg kendi enstitüsünü de “zihinsel kalıtım aygıtlarının uluslararası sismografi” olarak tanımlamıştır; karşılaştırma için bkz. Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Dieter Wuttke (yay. haz.), Baden-Baden, 1979, s. 307-309, s. 307.

Sadece kendi ruhundakilere değil, geçmişten kendisine ulaşan sarsıntılara da yanıt veren sanatçının görevine ilişkin bu anlayış Sarkis tarafından “ızdırap hazinesi” kavramının içinde kendiliğinden keşfedildi: “*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 gerekir. Bu bağlamda, bu, aşırı derecede acı veren bir iştir. Izdıraplarla uğraşmak, bir enerji geliştirmek, ızdırapın belleğiyle uğraşmak için bir biçim bulmak anlamına gelir daima.”¹⁹

Bu düşünceye uygun olarak, sanatçı son çalışmalarında bu kavramı, sanat yapıtını ızdırap dolu deneyimlerin enerji haznesi olarak gördüğü yerlerde kullandı: Bunun sebebi, Sarkis’in bu kavramı resmetmesi ve onu 1990 tarihli bir suluboyada, ızdırapın kırmızı bir bulut olarak içinden sızdığı bir “Pandora kutusu” olarak sunması da olabilir; sanatçının şimdiki ve eski atölyelerinin kömürleşmiş ahşap modellerini sergilediği yerleştirmeye bu adı vermesiyle sanatsal yaratı yeri, bir enerji santrali halini alır, ve burada bellek çalışması insanın ızdırap enerjisini sanatsal bir yaratıya dönüştürür.

Sanatçı için sanat yapıtı ve onunla görselleşen ifade “belleğin hazine kutusunda”²⁰ kilitli durmaz; sanatçı yarattığı ya da bulduğu nesnelerin içinde depolanan bireysel ve kolektif bellek gücünü serbest bırakmak ister: Geçmişindeki sarsıntılarla ilgili sanatsal deneyimlerini “benim çalışmalarım daima belleğe bağlıdır,” diye özetler Sarkis. “Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir. Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün

19 Alıntı: Drathen, 1991, s. 295 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 194-195].

20 Aby Warburg, *Zur kulturwissenschaftlichen Methode* [1928], Roeck, 1991, s. 88-89, s. 88.

yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları kapatmayıp açabiliriz.”²¹

MNEMOSYNE

Antik mitolojide bellek tanrıçası *Mnemosyne* tüm müzlerin anası olarak anılır, böylelikle anımsamak tüm sanatların kaynağı ve temeli kabul edilir: Karl Philipp Moritz *Götterlehre* adlı kitabında “*Mnemosyne*” hakkında şöyle yazar. “Hayalgücünün bu güzel yaratısı da eski tanrılardandır, zira o göğün ve toprağın kızıdır. Güzel adı, hem düşünen hem de geçmişi anımsayanı tanımlar, ki bu da göğün toprakla evliliğinden doğmuştur. Jüpiter’le evlenip, tamamına sahip olduğu bilgi hazinesini aralarında paylaşan müzlere gebe kalana dek titanlar arasında bakire kalmıştır.”²²

Antik çağ anımsamay, “tüm bilginin ve düşünmenin anasını”²³ alegorik olarak yüceltmenin yanı sıra günümüzde yürütülen bellek araştırmalarının bile terimlerini aldığı metafor tarlalarını ıslah etti: Belleğin izlerinin kazındığı balmumu levha, bellek imgelerinin depolandığı hazine dairesi gibi tabirler, zaman zaman fotoğrafçılık ve arşivcilik metaforlarıyla da çağdaşlaştırılarak günümüzde bile insanın bellek gücünün fayda ve zararları hakkındaki hayalgücümüzü belirler.²⁴

İster *ars memoriae*, isterse salt belleme sanatı olan *ars mnemonica* olarak ele alınsın, bellek sanatı içerisinde bir imgenin iz bırakma gücü özel

21 Alıntı: Drathen, 1991, s. 295 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 194].

22 Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* [1795], Berlin, Münih ve Viyana, yıl belirtilmemiş (1967), s. 53.

23 *A.g.e.*, s. 236.

24 Karşılaştırma için bkz. Harald Weinrich, “Typen der Gedächtnismetaphorik”, *Archiv für Begriffsgeschichte*, sayı 9, 1964, s. 23-26; karşılaştırma için bkz. Aleida Assmann, “Zur Methaphorik der Erinnerung”, Aleida Assmann ve Dietrich Harth (yay. haz.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* içinde, Frankfurt am Main, 1991, s. 13-35.

bir rol oynar. Platon'a göre öğrenenlerin zihninde unutmayı yaratacak olan (Phaidros 274a) yazının aksine, imge ve bunun düşsel bellek mimarisinde saklanması, Antik çağ için, kendi belleğini donattığı yardımcı imgelemidir: "Bu nedenle kendilerini bu zihin gücünde mükemmelleştirmek isteyenler" diyerek tasvir edilen bellek binasının içine *portreler* yerleştirmeyi önerir Cicero, "kendilerine belli mekânlar seçmeli ve akıllarında tutmak istediklerini bir resim olarak tahayyül edip bu mekânlara yerleştirmeliler. Böylece mekânların düzeni, eşyanın düzenini koruyacaktır; eşyanın kendisi imgeler tarafından belirlenecektir; böylelikle balmumu levhalar yerine mekânlar, harfler yerineyse imgeler kullanabiliriz."²⁵

Ortaçağ, Rönesans ve Barok kültür tarihindeki *mnemoteknik* mekânların kuramı nasıl aktarıldıysa ve bu sayısız bellek nasıl kuramsal metin ve modellerde geliştirildiyse, Modern de *loci memoriae* kavramını ve onun içindeki geçmişe ait imgeleri bellek tarihinin bitiminden sonra bir bellek kavramı olarak verimli kılmıştır. Aby Warburg'un, sanat yapıtı ve içerdiği, insanın ızdırıp deneyimini zengin "ızdırıp hazinesi" metaforuyla ifade ettiği düşünce, tarih bilimlerinde Pierre Nora tarafından bellek alanlarına ilişkin kapsamlı bir kuram oluşturacak şekilde genişletildi. Canlı aktarımların neredeyse hiç kalmadığı baştan aşağı tarihselleştirilmiş bir şimdiki zamanın sonuçlarından söz ederken "belleğin kendini depoladığı ya da çekildiği alanlara karşı duyulan ilgi tarihimizin bu özel ânından kaynaklanıyor"

25 Marcus Tullius Cicero, *Rhetorica*, cilt 1 (De oratore), Oxford, 10. baskı, 1963 (scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis); karşılaştırma için bkz. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae. Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Helmut Rahn (yay. haz.), Darmstadt, 1972-1975, 2 cilt, cilt 2, s. 587; *mnemoniğin* tarihçesi için eşsizliğini koruyan bir yapıt Frances A. Yates'e aittir: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* [1966], Weinheim, 1990; yakın zaman içinde belleğin kültür tarihi sayısız yayında tekrar ele alındı; karşılaştırma için bkz. Aleida Assmann ve Dietrich Harth (yay. haz.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main, 1991; Jan Assmann ve Tonio Hölscher (yay. haz.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, 1988; Jörg Jochen Berns ve Wolfgang Neuber (yay. haz.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tübingen, 1993; Anselm Haverkamp ve Renata Lachmann (yay. haz.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Poetik und Hermeneutik, cilt XV, Münih, 1993.

diye belirtir Nora. “Geçmişle yaşanan kopuşun bilinci, belleğin kopuşu duygusuyla koşut gittiğinden bir geçiş ânı yaşarız; ama aynı zamanda başka bir an daha yaşarız ve bu kopma sonucu öylesine büyük miktarda bellek açığa çıkar ki, bunun canlandırılmasına ilişkin sorular oluşur. *Milieux de mémoire* [bellek ortamları] artık varolmadığı için *lieux de mémoire* [bellek mekânları] vardır.”²⁶

Sarkis’in yerleştirmelerindeki nesnelere özel anlamını veren de kaybolduğuna inanılan bir hatıranın “canlandırılmasıdır”. İster sanat ve kültür tarihine ait fragmanlar olsun, isterse şahsi bir ikonografiye ait fragmanlar, burada istiflenmiş bütün hazinelerin lügatı, geçmiş bellek anlamında, ama öncelikle Pierre Nora’nın düşüncesini izleyerek, insanlığın toplumsal belleğinin depolandığı ve sanatçı ve izleyen tarafından derinlemesine sorgulanarak geçmişten söz eden bellek alanları sistemi olarak tarif edilmelidir. Sanatçının yapıları içinde yer alan heykeller ve gündelik yaşamımıza ait parçalar, ses bantları ve el yazıları ızdırapla deneyimlenmiş, kişisel olduğu kadar kolektif bir geçmiş depolar ve bunları bir yerleştirmenin bellek mimarisi içinde düzenler. Sarkis aynı zamanda, yapıtlarını izleyenlerin dikkatini, modern çağda insanın canlı aktarım zincirinin koptuğuna ve bu noktada özgül bellek kültürünün yerini kağıt belleklerin tarihselleştiren kültürünün, yani arşiv, envanter ve müzeler kültürünün aldığı çeker.

Sarkis’in yapıtlarının işlevi ve talebi, münferit nesneleri, müze ve arşivlerin onları tutsak ettiği estetik yalıtmadan kurtarmaktır. İster bir sanat yapıtı, isterse geçmişin izlerini taşıyan gündelik yaşama dair bir nesne olsun, nesne ızdırap dolu bir geçmiş anımsatan bir fragman olarak sanatçının yerleştirmeleri içinde kendine bir yer bulur. Sarkis bulduğu ya da şekillendirdiği nesneleri, iz bırakan birer hatırlama imgesi olarak hazine odalarında topluyor. Bu nesneler birer bellek gücü hazinesi olarak depoladıkları ızdırap enerjisini serbest bırakıyorlar: Böylelikle sanatçının

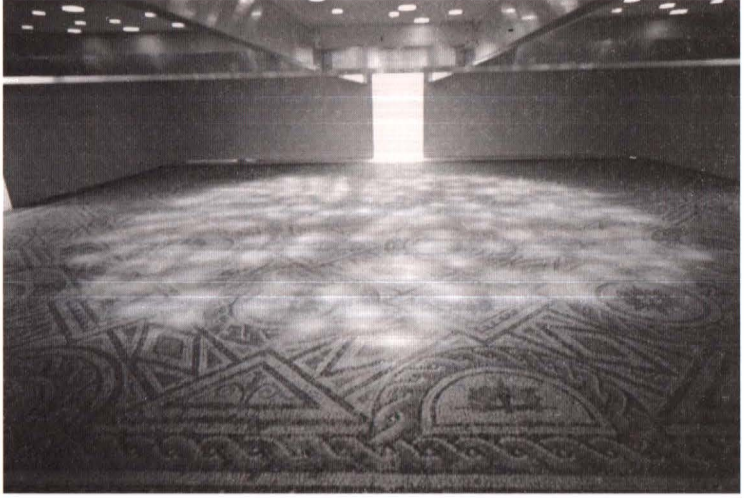
26 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, cilt 16, Berlin, 1990, s. 11; *Les Lieux de mémoire*, Paris, 1984-1992, 7 cilt, cilt I (La République), s. XVII.

yapıtlarında da insanlığın ızdırıp hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor ya da Friedrich Nietzsche'nin sözleriyle söyleyecek olursak: "Yalnızca canımızı yakmayı sürdürenler belleğimizde kalır."²⁷

Almancadan çeviren: Oğün Duman

27 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral, Sämtliche Werke*, cilt 5, Giorgio Colli ve Mazzino Montinari (yay. haz.), Münih, Berlin ve New York, 3. baskı, 1993, s. 245-412, s. 295.

THEATRUM MUNDI



Au commencement, le son de la lumière, à l'arrivée, 1997

[Başlangıçta, ışığın sesi, varışta]

Nantes Güzel Sanatlar Müzesi

Deepak Ananth

Işıl'a

Vaktiyle İstanbul'da rivayet edildiği üzere, eski Galata Köprüsü üzerinde yeterince beklenirse bütün dünyanın geçtiği görülürmüş. İki kıtanın birleşme noktasında, birçok kültürün kavşağında bulunan bir şehirde, adı bile tekrar tekrar silinip yazılan – İstanbul, Konstantinopolis, Bizans – bir metropolde başka türlü nasıl olabilir ki? Birçok dünyanın buluşma yeri; en azından bizim imgelemimizde. Doğu'dan Batı'ya geçiş; ya da tersi. Gerçekte, belli bir dünyanın sona erdiği simgesel yer. Avrupa'nın sonu, elbette: (1933'ten sonra) politik barbarlıktan kaçan ve yanlarında götürrebildikleri tek şey engin bilgilerinin hazinesi olanların hissettiği buydu kuşkusuz. Örneğin Erich Auerbach; sayısız Yahudi gibi o da Nazizmin yükselişi nedeniyle Almanya'yı terk etmek zorunda kalmıştı. Modern edebi eleştirinin büyük klasikleri arasında sayılan bir denemeyi İstanbul'da yazdı, *Mimesis, Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili*. "Homeros'tan Virginia Woolf'a dek, üç bin yılı ve sekiz dili kapsayan, Avrupa uygarlığının imgesel müzesi"¹ olarak görülmeyi hak etmiş bir kitabın böylesine iğreti koşullarda – savaşın göbeğinde, yazar kendi kütüphanesinden yoksunken, süreli yayınlara ulaşamazken – kaleme alınmış olması olağanüstü değil midir? Bunca uzağa kaçmış olan Auerbach, böylelikle elinde kalan tek imkânı kullanarak Avrupa'ya geri dönebilmişti: Geçmişe bir yolculuk; ama bu aynı zamanda şimdiki zamanın karanlığına karşı bir protestoydu da. Sürgündeki aydının, uçsuz bucaksız incelemesine Odyseia üzerine bir tefekkürle başlamış olması dokunaklıdır. "*Had we but world enough and time...*"²

1 Bkz. Harry Levin, "Two Romanisten in America", *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Donald Fleming ve Bernard Baylin (yay. haz.), Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1969.

2 "Yeterince mekâna ve zamana sahip olsaydık..." İngiliz şair Andrew Marvell'den alıntı, 1621-1678, Auerbach tarafından epigraf olarak kullanılmış.

“Başka yerden gelen ben, kültürümü sırtımda taşıyorum,” der Sarkis. O bir sürgün değildir. Ama bu örnek kozmopolit tinsel bir göçebidir. Sarkis 1964 yılında Paris’e gitmek için İstanbul’u gerçekten terk etmeden önce, daha on altı yaşındayken bir gazetedeki reproduksiyonu görüp, gelecekteki yönelimini belirleyecek resimle karşılaştığında, onun Avrupa yoluna çoktan zihinsel olarak koyulduğunu hayal edebiliriz. “Köprü gibi bir şeyin üzerindeki bir çocuk ya da genç bir adam, ağzı açık, çığlık atıyor gibidir. Gökyüzü kırmızıdır ama sudan ayırt edilemez... Çığlık sessizdir, göğün rengi içinde asılı gibidir...”³ Munch’un *Çığlık*’ı, elbette. Bu başka bir köprü, Akdeniz dünyasından çok uzakta. Ama zihnin en büyük mesafeleri bile aşabildiği doğrudur.

Eğer Sarkis kırk yıl sonra gençliğinin bir evresine geri dönmeyi seçtiyse, onun deyişle bu, yaşamının kimi dönemleri arasındaki bağları aydınlatma niyetiyledir. Ama Sarkis’in sanatı zaten bu düzen içindeki yaşanmış anların birbirine eklenmesidir; tıpkı bu anları anlama tarzının, yapıtında bunları betimleyişinin de esas olarak mekânsal olması gibi. Zamansal uzaklık, mekân içinde ilişkiye dönüşüyor. Bu mekânın içinde şimdiki zaman geçmişle geçici olarak ilişki kurmaya davet edilir. Biri gölgesini yansıtır, diğeri ışığını. Temas ve dağılma. Munch’un resminde kımiltısız bir merkez etrafında betimlenen yansımalar gibi, Sarkis’in sanatının mekânı da bir gerilim noktasından yola çıkarak ışınlarını yayar. Birindeki haykırış, kıvrımların ve burgaçların doruğunda evreni yırtar; diğesinde benzer bir yoğunlukta çınlamaya koyulan şey sessizliktir. Her ikisinde de bir genişleme hareketi çerçeveye, yani yapıtı zorunlu olarak çevrelemesi gereken sınırlara – ister Munch’un resminin dahil olduğu iki-boyutlu resim mekânının somut marjları olsun, ister Sarkis’in *in situ* müdahale ettiği mekânların değişken koordinatları – yoğun baskı yapar. Yapıtın mecburen yerleştiği (maddi ve estetik) *sınırlar* sorununu da ister istemez içeren bu tür kısıtlamalar karşısında Sarkis’in içgüdü (Gilles Deleuze’nün

3 *Sarkis 26.9.19380* sergi kataloğundan (Almanca çeviriden) alıntı, Bonn, 1995. Bu not ve düşüncelerin orijinal Fransızca metni sanatçı tarafından nezaket gösterilerek benim kullanımına sunulmuştur. Tersi belirtilmedikçe Sarkis’ten alıntıların kaynağı budur.

büyüklü ifadesini ödünç alırsak) *olduğu yerde göçebeleşmek* yönündedir: Verili bir mekân, geçici biçimde de olsa, sanatçının toprağı olur. İnsan tüm evrenini kafasının içinde taşıyorsa, “burada-ve-şimdi”nin ortak yerinden niçin korkmalı? “Gereksenen en az şeyle bir sanat yapıtı imal edebilirsin, gereksenen en az şeyle zihinsel olarak seyahat edebilirsin,” diye saptar Sarkis.⁴ Zihnin hareketi, belleğin kılavuzudur. Yer değiştirmeye yükümlü bir topografi; tıpkı Sarkis’in İstanbul’u ziyaret ettiği sırada cereyan eden 1974 Kıbrıs Savaşı sırasında Türk yetkililere göre bombalanması gereken stratejik noktaların bir harita üzerinde bir araya getirilmesinden elde edilen “yasak bölge” gibi. Doğduğu şehrin karartmaya mecbur bırakılmış, tam bir karanlığa gömülmüş görüntüsü, Paris’e döndüğünde aklından çıkmaz (bu görüntü onu bir çocukluk hatırasına göndermektedir: İkinci Dünya Savaşı sırasında evlerin içlerindeki ışıklar uçakların dikkatini çekmesin diye bütün pencereler rengarenk halılarla kapatılmıştı). Sarkis, tehdit altındaki bölgelerde yaşayan halkı uyarmak amacıyla radyodan duyurulan bültenleri ve askeri marşları da hatırlar (Sarkis bunları kaydetmişti ve daha sonra, bunlar sayesinde yüksek risk altındaki on sekiz noktadan yola çıkarak bu bölgelerden birinin sınırlarını yeniden oluşturabilmişti). Böylelikle bu hatıralar sayesinde bir diziyi gerçekleştirmeye başlamıştır; dizinin adı kendini duyuruyordu: *Blackout*. “Bölge”, tehlikeye açık olduğu gibi bir sığınaktır da. Görünüşteki soyut biçimine rağmen bölgenin gizlediği, bir harita üzerinde çizilebilecek sınırlanmış yerdir. Ona göre, bölgenin bu ikili özelliği, biri ıdıklı ve boş, diğeri dolu ve karanlık, iki tür mekân arasında bir ilişki kurmak için bağlam değiştirir. Gecenin uçsuz bucaksız karanlığı. Sessiz, ama kokulu mekânlar. “Siyahın kokusu. Yanık bir siyah. Yanmış ve başka yere nakledilmiş bir siyah... nakledilmiş bir bölge.”⁵ Tüm bu zihinsel mekânları kapsayabilecek, ama aynı zamanda onları betimleyebilecek bir biçim gerekiyordu. Bir kentten diğetine farklılaşan ama yine de kendine özgü karakterini, kendi hatıralarını koruyan bir figür. On sekiz nokta,

4 Irmeline Lebeer’le söyleşi, *Sarkis* kataloğı, Strasbourg ve Brüksel, 1989, s. 99 [Türkçesi: “Sarkis ya da Terkedişin Dramı”, bkz. bu kitapta, s. 146].

5 *Sarkis, a.g.e.*

Sarkis'in galerinin tüm zeminine geçici olarak kapladığı katranlı bir karton alan üzerine çizilmişti. (Katranı tercih edişi boşuna değildir: Katran izolasyon için, yani korunma için kullanılan bir malzemedir, aynı zamanda siyah bir tözdür; katran "ısıyı içine aldığında [...] enerjisini püskürtür...")⁶ Bu şekilde elde edilen biçim kesilir ve hamlaçta yakılır; işlem sırasında siyah bir magma serbest kalır ve daha sonra bu, duvara sabitlenir. Sarkis'in kendisinden alıntı yaparsak, "galerinin zemininde bir delik, bir boşluk, bir yokluk oluştu. [...] Yanmamış katran üzerinde yürünüyor, galerinin mekânına nüfuz ediliyordu, ve duvarda kocaman yanık figür, bu figürün zeminde bıraktığı boşluk görülüyordu... Bir sessizlik, korkunç bir sessizlik, gözlerimiz yanıyordu, bakışımızdaki sıcaklık ayaklarımıza geçiyordu."⁷

Dışarıya doğru yansıtılmış, yayılmış zihinsel mekân; İstanbul'daki karartma gecesini kaplayan karanlık kadar anlam yüklü bir biçime sahip mekân. Denetim altındaki bir bölgenin güzergâhı. Yerdeğiştirme parabolü. Yüksek ısıya tutulmuş parçanın konturlarının belirttiği şey, tıpkı bir halının arabeskerlerinin cennet gibi bir dünyayı içinde barındırması gibi korunaklı bir mekânı tanımlıyordu. Ve nasıl ki eski zamanın seyyahları bir süreliğine mola verdiklerinde tekrar yola koyulana dek halılarını sererlerse, Sarkis de *Blackout*'ların yapıldığı şehirler olan Köln, Milano, Cenevre, Berlin ve Paris'ten geçişi sırasında kendi "bölge"sini seriyordu.

"Belleğim vatanımdır" diye tekrarlar Sarkis sık sık: Bu şekilde tanımlanan topografi, hiçbir hududun sınırlandırmadığı vatanların topografisidir. Ama sanatının coşkusu, bu ülkeyi *paylaşma* arzusuna bağlıdır. Bellek öylesine üst üste binmiştir ki, yapıtlarından birinin mekânına nüfuz edildiğinde tüm diğerlerine erişme olanağı bulunur. *Blackout* bölgesi onun zihninde güvendedir, yıllar içerisinde atölyesini dolduran ve olası bir yeniden ortaya çıkışın beklentisi içindeki diğer tılsımlı nesneler gibi bu bölge de her arzulandığında davet edilebilir; yeter ki bu bölgenin doğası yeni bir buluşmaya uygun görülsün. Bu anlamda Sarkis'in mekânı daima bir eşik üzerinde, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki temas noktasında yer

6 A.g.e.

7 A.g.e.

alır. Ama herhangi bir sanat disiplininin sınırlarını ihlal etmek asla yasak olmadığından, Sarkis'in çalışma tarzında sınırların reddi daha dolaysızca algılanabilir, hatta deyim yerindeyse ele gelir. Gerçekten de, otuz yıldan beri yaratageldiği yapıt her türlü bölümlmeyi inatla reddeder. Bu durum kısmen, kuşağındaki diğer sanatçılar gibi Sarkis'in de, "medyumun özgüllüğü" olarak adlandırılan sanatın formalist tutuculuğunun her koşulda reddedildiği kültürel bir ânın damgasını taşıyor olduğunu gösterir. Herhangi bir disiplin içinde uzmanlaşma mefhumu Sarkis'e yabancı olsa da, bu aynı zamanda ve özellikle onun duygularını gizlemeyen mizacı, kültürün çeşitli biçimlerine açlığını yansıtan engin merakı nedeniyledir. Beuys'a olan eskiye dayalı hayranlığı, Alman ağabeyi gibi Sarkis de mi sanatı bir enerji kaynağı, psişik ve toplumsal dönüşümün bir katalizörü olarak görüyor sorusunu akla getirir. Hiçbir şey dışlanmamalıdır; aslında, bütünlüklü bir deneyimin yaratılmasında her şey tinsel besin kaynağı olabilir.

Tüm sanatları kapsayan bir sanat biçimi arayışı, altmışlı yılların önemli katkısı olarak kabul edilebilecek olan, teknikler ile türler arasındaki ayrımların adım adım yok olmasından kaynaklanır elbette. Altmışların ilk yıllarında resim ile heykelin kendi göbek bağlarını "medyumun sıklığı"yla koruyarak birbirlerine meydan okuduğu hatırlanacaktır. Robert Rauschenberg'in bazı yapıtları böyledir (bunların bazıları ellili yılların başına uzanır): Bunlar, Leo Steinberg'e göre, resim düzleminin dikeyden yataya devrilmesinin sonucunda doğadan kültüre temel, paradigmatik bir geçişin ifadesidir. Resimsel düzlemin temel modeli artık pencere ya da ayna değil, "flatbed" ya da "plato"dur.⁸ Flatbed, matbaacıların baskı platosudur ve söz konusu durumda bu, Rauschenberg'in yapıtlarını istila etmeye başlamış olan kültürel ıvır zıvırın (çeşitli kökenden nesne ve imgeler) üzerine konulabileceği doğaçlama çalışma mekânlarıdır – masalar, atölye zeminleri, ilan panoları.⁹ Resmin resim alanı dışına "düşüşü", heykelin de – artık

8 Leo Steinberg, "Other Criteria", *Other Criteria* içinde, Oxford University Press, New York, 1972, s. 82.

9 *A.g.e.*, s. 84.

“medyum mantığının buyruğu altında”¹⁰ olmayan yapıtları tanımlamak için Rosalind Krauss’un kullandığı bir terimi ödünç alırsak – “kategorik bir *no man’s land*” içine girmesi eşzamanlıdır. (Bu alanda örnek sanatçı Robert Morris’tir.) Hatırlanacağı gibi, bu “olmayan-mekân”, bu “sanatlar arasındaki mekân” Michael Fried tarafından küçümseyici bir ifadeyle “tiyatro” olarak nitelenmiştir.¹¹ Altmışlı yılların ortalarından itibaren sanat arındırılmış kategorilerin dayatmalarına itaat etmeye son verir; medyumun özgüllüğünü reddederek gerçek bir ayaklanmaya kalkışır ve disiplinlerin bu düzensiz birlikteliğinden her şeyi kapsayacak bir sanat özlemi doğar.

Yine de bütüncül sanat nitelemesine en iyi denk düşen, tüm duylara çağrıda bulunan deneyim olan “tiyatro”dur. Türler arasındaki ayrım gürültü patırtıyla yok edildiğinde çıkan sonuç, sanatların kaynaşması, sinesteziye doğru adım atılmasıdır. *Happening*’lerin, *Fluxus*’un, *Performans Sanatı*’nın (üçü de Dada örneğinden esinlenmiştir) ardından, genişletilmiş bir tiyatro anlayışı en tamamlanmış ifade biçimini yerleştirmelerde buldu.

Adından da anlaşıldığı gibi yerleştirme sanatı bir mekân sanatıdır. Ama aynı zamanda bir süre sanatıdır da. Sanatçı verili bir mekânı bir zaman süresi boyunca istila etmektedir. İzleyici ile bu mekân arasındaki ilişki zaman içinde cereyan eder. Bu, anlamı izleyicinin varlığına bağlı bir sanattır. Sanatçının yerleştirme öğeleri olarak sunmaya karar verdiği “nesneler” ne olursa olsun – ki bunlar bu tarz üzerinde çalışan sanatçılar kadar çeşitlidir – bunlar izleyici dikkate alınarak sahnelenir. Yerleştirme resim ya da heykelleri veya filme çekilmiş sekansları, video monitörlerini, hoparlörleri içerebilir; bir yüklüğe benzeyebilir; görececek hiçbir şey olmayabilir (pek çok yerleştirmede “basitçe” ışık ve/veya ses düzenekleri kullanılır); ama (tesadüfi saydığımız) bu durumların her birinde deneyimin eksiksiz olması için gereken şey izleyicinin bu mekândaki varlığıdır. Tiyatro izleyiciyle bir *alışverişin* hayata geçirilmesiye gerçekleştirilen bir sanatken, yerleştirme sanatı bu öncülün

10 Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *The Anti-Aesthetic Essays on Post-Modern Culture* içinde, Bay Press, Washington, 1983, s. 36.

11 Michael Fried, “Art and Objecthood”, *Minimal Art, A Critical Anthology* içinde, Gregory Battcock (yay. haz.), Dutton, New York, 1968, s. 116-147.

alanını kökten genişletir, çünkü yerleştirmede bu alışveriş yapıyla izleyici arasındaki engelin ortadan kaldırıldığı bir mekânda cereyan eder; yapıta “özgü” mekân aynı zamanda izleyicinin işgal ettiği mekândır.

Sarkis’in “bölge”si üzerinde ve ortaya serilen araçların ve bu yapıtın ürettiği etkilerin tanımı üzerinde durmayı hangi nedenlerle seçmiş olduğumuzu şimdi görmekteyiz. Kelimenin tam anlamıyla bir yerleştirme söz konusu olmasa da Sarkis bunu, bu “bölge”den sonrasında yirmi yıl boyunca yarattığı yerleştirmelerin çok karakteristik duysal zenginliğinin önbelirtisi olan terimlerle anar. Gördüğümüz gibi, *Blackout*’un kaygısı hem görsel, hem işitsel (sessizlik), hem dokunmayla hem de koku almayla (yanmış magma) ilgiliydi; bu duysal ortam, bizzat kendisi bir yerden başka bir yere taşınmış yoğun bir bellekti. Kuşkusuz, izleyici duvarda bulunan bir “figür”le karşı karşıyaydı, ama bu figürü galerinin zeminini kaplayan katranlı kartonun üzerine bıraktığı “delik”ten ayrı tutmak mümkün değildi; tıpkı Duchamp’ın *ready-made*’lerinin yansıttıkları gölgelerden ayrılamaz olmaları gibi, tıpkı *Büyük Cam*’ın saydam tözünün, izleyicinin yansısını da içine katarak çevresindeki mekânı kapsaması gibi. (Aslında, *Büyük Cam*’ın yerdışılığı Duchamp’ın son yapıtını – *Étant données* – kuşatan mekâna dair bir öngörüdür.) Elbette Duchamp, altmışlı yılların başından bugüne kadar “dünyayı yeniden kucaklayan”¹² bir sanat için mekân yaratmaya çabalamış bütün sanatçılar için tükenmez bir fikir kaynağı olmuştur. Sarkis, Duchamp örneğine ilgisiz kalmaktan uzaktır, ama ona karşı yaklaşımı kültürün diğer büyük şahsiyetlerine (ister plastik sanatçı olsun, ister sinemacı, yazar, müzisyen, filozof...) yaklaşımından farklı değildir: Onun gözünde biri önem taşıdığında, onun adını anmakla yetinmektense yapıtıyla bir diyalog kurmayı tercih eder. Temel aldığı ilkelerin saçtığı ışıkları kendi evreninin mitik-şiişsel terimlerine dahil etmeyi ve sanatını bunlarla aktarmayı daha ilginç bulur: “Bir çalışma öncelikle kendi referanslarını açığa çıkarmadan bakılabilir olmalıdır. Ancak daha sonra yapılacak analiz sayesinde referanslar kavranabilir.”¹³ Altmışlı yılların başından beri ortaya çıkmış eğilimlerin ve

12 Leo Steinberg, *a.g.e.*, s. 90, dipnot 7.

13 Sarkis, *a.g.e.*, dipnot 3.

çeşitli hareketlerin öncüsü ve tinsel akıl hocası olan Duchamp'ın rolü fazla lafı gerektirmeyecek kadar iyi bilinmektedir. Şu kısa saptamayla yetinelim: Duchamp'ın adıyla 20. yüzyıl kültürünün en önemli düşünürü olan Walter Benjamin'in adını, bir kuvvetler alanındaymış gibi yan yana koyarsak, her ikisinin de teşebbüsleri arasında kurulabilecek çarpıcı tematik ve biçimsel paralellikler dikkate alındığında, son otuz yılın sanatına dair daha diyalektik bir kavrayışa varabiliriz.¹⁴ Burada bizi ilgilendirdiği kadarıyla, yerleştirme sanatını ve özellikle Sarkis'in bunu uygulayışını Benjamin'in yazılarındaki bazı anahtar motifler ışığında düşünmek öğretici olabilir. Doğrusu, çalışma tarzları arasındaki yakınlıklar, 1993 yılında Sarkis'in açıkça filozofun hatırasına sunduğu minnette zaten büyük ölçüde mevcuttur. Yine de Sarkis'i Benjamin üzerinden "açıklayacak" değiliz: Bu, daha ziyade bir buluşma, bir alışveriş, bitişik iki mekânda aylıklık yapmaya bir davettir.

"'İmge' dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor. Strasbourg'daki mekân tümüyle kafamda. Veya Meunier'deki mekân. Serginin o mekânın içinde yolculuk yapacağını biliyorum, o halde mekân imge oluyor, imge de mekân," der Sarkis.¹⁵ Benjamin'in yazılarında, dünyayı kavramanın örnek aracı da yine mekândır. Bu gezgin filozof, mekânın içinde kendi kendine yön bulur. Susan Sontag'ın Benjamin üzerine yazdığı güzel bir denemede belirttiği gibi, "Benjamin'in yinelenip duran temaları, onun tipik özelliğine uygun olarak, dünyayı mekânlaştırma araçlarıdır: Örneğin o, düşünceleri ve deneyimleri yıkıntılar olarak algılar. Bir şeyi anlamak onun topografisini kavramaktır, haritasını çizebilmektir. Ve orada nasıl kaybolunacağını bilmektir."¹⁶ Pasaj, kemer, sokak, kavşak, labirent... mekânsal metaforlar boldur, Benjamin ise modernitenin geniş metropolünde keyfince kaybolur;

14 Bu, "Art Objects in the Post-Modern Age" teması üzerine 1996 yılında Bombay'de, Mohile Parikh Center for Performing Arts'ta düzenlenen bir kolokyumda sunduğum "Duchamp/Benjamin: Snapshot of a Constellation" adlı bir tebliğin konusu olmuştur. Şu an bu metnin daha gelişmiş bir versiyonu üzerinde çalışmaktayım.

15 Sarkis'ten alıntılan: Irmeline Lebeer, *a.g.e.*, [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 142].

16 Susan Sontag, Walter Benjamin'in *One-Way Street*'ine önsöz (New Left Books, Londra, 1979, s. 13).

nesneler ileri doğru yansıtılmıştır ya da mekân içinde geriye çekilirler; yakınlık ile uzaklık arasında, panoramik görüntü ile yakın çekim arasında tam bir oyun vardır. Bir mola vermek istediği yerde, bakışlarının denk geldiği şey bir tabloya dönüşmek, mekânsal bir konfigürasyon oluşturmak için hareketsizleşir. Dünya bir tiyatro, bir sahne halini alır. Sarkis de mekânı bir mizansen olarak tasarlar, bu mekânın içinde onun seçtiği nesneler aktörlere dönüşürler. Ve rol dağılımını belirleyen ise mekânın doğasıdır.

Yıllar içerisinde Sarkis'in sanatına bir nesneler ailesi, bulunmuş ya da imal edilmiş tuhaf şeyler koleksiyonu gelip yerleşmiştir. Bunlar onun yol arkadaşlarıdır; tıpkı 19. yüzyıl sonu tarzında heykeller olan, belli bir anakronizmin *pathos*'u içlerine işlemiş – çünkü simgesi oldukları geleneksel mesleklerin yerine, daha bu heykellerin yapıldığı tarihlerde, yeni üretim tarzları ortaya çıkmaya başlamıştır – demirci ya da balıkçı gibi. Bu nesnelerin bulunduğu bit pazarları sanki bu iş için yazgılıdır. Ama Sarkis'i çeken şey özellikle verili bir nesnenin içinde geçmişin bu birikimidir. Tarihin bu döküntüleri, bir alegorist olan sanatçı için kullanılmaya elverişlidir. Anonim nesneler olduklarından, bunlara öznel bir yük yüklenebilir. Bunlar Sarkis'in "hazineleri"ne dönüşmüştür, başka hazinelerin panzehiridirler – Almanca *Kriegsschatz* ya da "savaş ganimeti". "Uygarlığın hiçbir belgesi yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi de olmasın," diye hatırlatır bize Benjamin. Aslında Sarkis'in 1976'dan beri işlediği ve üzerine düşündüğü *Kriegsschatz* kavramının kullanıldığı olağanüstü dizisinin çıkış noktası, o dönemde Batı Berlin denilen yerde Etnografya Müzesi'ndeki "primitif sanat" koleksiyonuyla aynı yıl karşılaşmasıdır. Burada, etnografik araştırmanın ve sömürgecilik talanının ganimetleri olan şaşırtıcı güzellikte ve çeşitlilikteki ritüel nesneleri ve gündelik kullanımdaki zanaatkârlık ürünleri (Kolomb-öncesi, Aztek, Maori, Çin...) bir araya getirilmiştir. Geçmişte dahil oldukları gelenekler bütününden koparılarak, müzenin steril ortamı içinde etnik antika eşyalara dönüştürülmüş bu hazineler, başlangıçta ait oldukları şeylerin parıltısını bir bölümüyle de olsa korumaktadırlar. Tersine, (1976'da Lip fabrikasında olduğu gibi) emekçilerin kendi üretimlerine sahip çıkması mallara sahip çıkmanın bir başka biçimine karşılık gelir, bir başka "hazine" biçimini tarif eder. Bu iki deneyim Sarkis'in zihninde bir araya gelmiştir.

Bu durumlardan her birinde, eşzamanlı iki görüngü “elinden alma” mefhumuna eşlik etmektedir: Kökensel olarak söz konusu nesnelere ait olan özniteliklerin çalınışı ve bunların yeni bir değer sistemi tarafından kullanılması. Onları simgelere dönüştüren şey bu potansiyel anlam aktarımıdır – Sarkis için hayati mesele.

Her şeyin ötesinde dünya asla sonsuz bir rezerv değildir, bir taş ocağından başka bir şey değildir. Müze denen bu mikrokozmos, nesneleri sunma ve sergileme protokolüyle birlikte, yazgısal bir devinimsizliğin etkisi altında bu nesneleri dondurur. Sarkis’in yerleştirmelerinin en önemli noktası işte burasıdır. Bu yerleştirmeler nesnelerin sahnelenerek yerleştirilmesini gerektirir. Ama bu sahneleme her seferinde belirli bir alana göre tasarlanır. Aynı nesneler bir sergiden diğerine yeniden ortaya çıkabilirler. Ama bunların dahil oldukları anlamsal ağ her seferinde kökten bir şekilde farklı olacaktır. Niçin? Çünkü *Demirci*, *Balıkçı*, Peru ve Japon nesneleri, Nijerya heykelcikleri, Altın Sahili boyunca İngiliz buharlı gemilerinin yük boşaltması için kullanılmış 20. yüzyılın kırklı yıllarının bir Gana teknesinin maketi, Komün çatışmalarından kalma paslı tüfek, (derme çatma malzemelerle elde yapılmış nesnelerden söz etmiyoruz) – Sarkis’in yerleştirmelerinin tüm bu “aktörleri” – sürekli yer değiştirirler; kendilerini Sarkis’in atölyesine kadar ulaştırmış ve sonrasında da artık sanatçıyla az çok dolu olarak yeniden dünyaya fırlatan güzergâhın hatırasını beraberlerinde taşırlar. Geçici sergilenişlerinde onlara eşlik eden kendi geçmişleridir; aynı şekilde dünyayla bu buluşma da onlara yeni bir boyut kazandıracaktır. Bu tılsımlar, maceralarının her bir epizodundan sonra Sarkis’in atölyesine gelip sığındıklarında bu yeni boyutu tüm renkleriyle anlatmak zorundadırlar! Çünkü onları Sarkis’e bağlayan duygusal bağlar öylesine güçlü, Sarkis de onların duyarlılığından öylesine emindir ki, bu aktörlerin kendi evlerine geri döndüklerinde, deyim yerindeyse rahatlarına kavuştuklarını hayal etmekte güçlük çekilmez. Sarkis’in atölyesine yapılan bir ziyaret bu izlenimi doğrular: Nesnelerin düzenlenişinden, nesnelerle sanatçı arasında gizli bir anlaşma olduğu izlenimi edinilir.

Binbir çeşit nesnenin karşı karşıya getirilmesiyle atölyede yaratılan şiirsel buluşmalar ağı, bir anlamda, Sarkis’in yerleştirmelerinin mikro-imgesidir;

tıpkı barok amblemlerle derlemeler ve orijinal baskılarla delilerin yapıtlarının ve çocuk kitaplarının birbirine karıştığı Benjamin'in kütüphanesinin kendi tarzında biricik düzenlenişinin, yirmili yıllardan itibaren bellibaşlı yapıtlarının (*Tek Yön* ve *19. Yüzyılın Başkenti Paris*) yapısına öncülük etmiş montaj yöntemini anıştırması gibi. Benjamin, *enterval*'i, yani Brecht'in epik tiyatrosunda ve Ayzenştayn sinemasında montaj tekniğiyle yaratılmış olan, bir durumu bir diğerinden ayıran mekânı anlamlı biçimde aydınlatır: Bu *entervaller* "izleyicide yanılısamayı engeller ve onun empati kapasitesini felç eder. Bu *entervaller*, aktörlerin eylemi karşısında izleyicinin hissettiği eleştirel tepkiye ve bu tepkileri sunuş tarzına ayrılmıştır." ¹⁷ Tutkulu bir sinemasever olan Sarkis, sinematografik montaj dilini elbette bilmiyor değildir ve Brecht onun için sürekli bir coşku kaynağı olmuştur. Sarkis'in altmışlı yılların başına uzanan ilk yapıtlarının kolajdan başka bir şey olmadığı hatırlanacaktır. Ama Sarkis'in yerleştirmeleri, gösteriye izleyicinin somut olarak nüfuz edebileceği büyütülmüş bir mekân içinde montaj ilkesini geliştirmeye imkân tanıdıkları ölçüde tiyatronun ve sinemanın ötesine geçerler. Burada da, Benjamin'in uyumsuz öğelerin buluşmasının kışkırttığı "şok" olarak adlandırdığına benzer bir şey hissedilir; aradaki fark ise, yerleştirmede, bilincin bu sarsılmasının yakınlık ile uzaklık arasındaki bir diyalektiğe tabi olmasıdır. Sarkis'in çalışmasındaki özel yan şudur ki, Brecht'çi uzaklaştırma etkilerine özgü kopukluklar (ki Benjamin bunun savunucusu olmuştur), bütüncül deneyim olarak yerleştirme anlayışıyla birlikte varolmaktadır. Özel bir öğenin başlangıçtaki kavranışının ürettiği "yabancılaştırma" etkisi ne olursa olsun, bunun diğer öğelerle ve işgal ettikleri mekânın koordinatlarıyla ilişkisi sonunda yapısal kurgunun topyekun kavranışı mümkün olur. Sarkis'in yapıtının kültürün gecikmiş bir evresine ait olması, buna öncülük etmiş olan her şeyi içine katan bir yaklaşımı mümkün kılar ve karşıt estetik eğilimleri ortaya çıkararak karşıtları yakınlaştırır. Montaj ilkesinde daha öteye gitmek belki de imkânsızdır: Dünya bir kuvvetler alanı olarak görülür; burada, uyumsuz gerçeklikler, bunları keyfince bir araya getirebilen sanatçının kullanımındadır.

17 Walter Benjamin, "What is Epic Theatre?", *Illuminations* içinde, Hannah Arendt (yay. haz. ve önsöz), Fontana, Londra, 1973, s. 152.

Bu çağrışımlar açıktır, yani Sarkis'in yarattığı her yeni yerleştirme bir öncekiyle diyalog kurar; kapalı ve özerk bir yapıt kavramının, söz konusu durumda pek bir anlamı yoktur. Onun çalışma tarzına en çok uyan model müziktir: varyasyonlarıyla birlikte tema. Örneğin, 1984 yılında Paris Modern Sanat Müzesi için yaratılan sahnelemeyi ele alalım. *Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı* başlıklı bu sergi sırasında Sarkis'in tuttuğu not defterinden alınarak katalogta yayınlanan kimi yazı parçaları, yerleştirmenin hazırlanmasına eşlik etmiş heyecanları gözler önüne serer: Schoenberg'in, Wagner'in, Webern'in, (Pierre Boulez'in yönetiminde) Berg'in müziği; "Wagner etkisinin nihai işareti olarak özellikle 1909-1910'da final bölümünün orkestrasyonu için" Schoenberg'in *Gurrelieder*'i; Visconti'nin *Senso*'su ve *Leopar*'ı; J.-J. Nattiez'in yapıtı *Les Tétralogies: Wagner, Boulez, Chéreau*; "Brecht'le ilgili yaşadığım, dinlediğim, tartıştığım her şey"; Jean-Marie Straub'un *La Chronique d'Anna Magdalena Bach*'i; "şu sözüme yeni/öte/özgür dışavurumculuğa tepkim"; "1976'dan beri tüm *Kriegsschatz* deneyimlerim..."¹⁸ Yerleştirme ise, labirentsi bir düzlem içinde Sarkis'in tüm "hazinelere"nin sahnelenmesiydi; müzenin geniş mekânında düzenlenen bu tılsımlar, yukarıda adı anılan bestecilerin yirmi dört saatlik müziğini "içeren" bir yığın bant kaydıyla birbirine bağlanmıştı. Sarkis'e göre bu bantlar belleği görselleştirici bir rol oynarlar: burada kayıtlı olan müzik, aynı zamanda kafasında taşıdığı müzik. Elastik öğeler, bantlar, heykeltıraşın yoğurduğu kil gibi Sarkis'in ellerinde yoğrulmaya hazırdır. Bu şekilde "figürleşmiş" olan, *Kriegsschatz*'ın farklı aşamalarıydı, bantların izlediği kıvrım ve bükümler bu farklı aşamalar etrafında koruyucu bir taç oluşturuyordu. Klee'nin ifadesiyle desen bir çizgiyi gezintiye çıkarmaksa, müzenin mekânı içinde bantların gezip dolaşmasıyla çizilen yapısal kurgu da aynı şeydir. Bu şekilde sınırlandırılan yer, kurumsal bir bağlamı "kesintiye uğrattıyordu"; tıpkı Benjamin'in gözünde (Brecht'çi epik tiyatro anlayışının altında yatan) montaj tekniğinin, içine dahil olduğu bağlamı kesintiye uğratması gibi. Dahası yerleştirme, (sunulan nesneler nedeniyle, ama aynı

18 Bkz. *La Fin des Siècles, le Début des Siècles* sergi katalogu, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1984, s. 6.

zamanda bu nesnelerin *Kriegsschatz* adı altında özetlenmesi nedeniyle – bu ad da K harfine indirgenir) Sarkis’in “hazinesi”nin yorumlanması haline geldiğinden, bu müzede kalıcı olarak konaklamakta olan diğer hazineler kaçınılmaz olarak anımsanır; bu da Sarkis’in yapıtlarının sunuş ve alımlanma anlayışının eşsizliğini belirgin kılar. Kurumsal kuralların yapısökümüne polemik tarzda vurgu yapmasa da, Sarkis’in yerleştirmelerinin bu yöndeki eleştirel gücü, – Adorno’nun müzeleri niteleyişini tekrarlırsak – kültür mallarının “sanatın aile mağaraları”nda şeyleşmesi konusundaki eleştirel tavrından daha etkisiz değildir. Ama Sarkis’in yapıtı öyle bir çokanlamlı dirimselliğe erişmiştir ki, herhangi bir “okuma” hiçbir okumaya ayrıcalık tanımaz. Bu önemlidir: Her vesileyle önerilen şey, sunulan nesnelerin izleyici tarafından deşifre edilmeyi talep ettiği verili bir mekânın *yorumudur*.

Böyle bir yaklaşım, Benjamin’in sözcüğü kullandığı anlamda alegoriktir: “Nesne melankolinin bakışı altında alegorik bir hal alsa da, melankoli nesneyi yaşamdan yoksun bırakır, nesne ölü bir nesne olarak kalır, ama ebediyette güven altındadır ve böylece kendini alegori yapana sunar, kendini onun keyfine teslim eder. Bu şu demektir: Bundan böyle bir anlam yayma durumunun tamamen dışında kalacaktır; artık alegori yapanın ona verdiği başka bir anlamı olmayacaktır.”¹⁹ Benzer biçimde, genellikle müphem malzemeler, manyetik bantlar, tuğlalar, tahta kafesler, pas, model hamuru, katranlı karton, metalik parçalar ve atölyesindeki tüm ıvır zıvır, Sarkis’in bakışı altında bir anlamlandırmanın – yoğun bir şiirsellikten söz bile etmiyoruz – istilasına uğrar. Bunlar, yine de daha geniş bir ufku – Tarihin ufkunu – asla gözden yitirmeyen kişisel bir mitolojinin kurulması için seferber edilirler. *Kriegsschatz* kavramı, hatırlanacaktır, kültür mallarının talanı üzerine düşünmekle ortaya çıkmıştır. Ama böylelikle işin içine katılmış anlam ağını ayırt etmeye davet edilen kişi izleyicidir. Sarkis’in belirttiği gibi: “Okumak için gereken tüm öğeler var, ama hikâye görünmez durumda.”²⁰ Benjamin’e göre alegorik imgelemin işaretlerini oluşturan çok

19 Walter Benjamin, *L’Origine du Drame baroque allemand*, Sibylle Muller (çev.), Flammarion, Paris, 1985, s. 197.

20 Sarkis, *a.g.e.*, dipnot 2.

sayıda öge – imge ile metnin üst üste binmesi, fragman sevgisi, yıkıntıların büyüleyiciliği, mekânsal-zamansal kopukluklar, en uyumsuz nesneler arasında şiirsel uyum – Sarkis’in pratiğinde yankı bulur. Dahası, Sarkis’in yerleştirmelerinin aldığı karakteristik *biçim*, Benjamin’in pek sevdiği ve “takımlaşma” dediği, heterojen öğelerin sürekli hareket halinde karşılıklı bir ilişki içinde yan yana konmasından ibaret kavramsal bir ifadeyle çarpıcı bir yakınlığı ortaya çıkarır. “Takımlaşma”, Benjamin’in, bilinçle ortaya çıkan nesneleri veya cesur mekânsal konfigürasyonlar biçimindeki somut simgeleri tasarlama yetisini gayet iyi açıklar; bu, *monad*’ın göçebeliği olarak da adlandırılabilir, tıpkı Sarkis’in yerleştirmelerinde imgelere dönüştürülmüş “dünyalar”ın, onun kullanımına verilmiş mekânların geçici olarak ona ait olması gibi.

Gezgin ruh Sarkis’e göre, mekân üzerine girilen bahis aynı zamanda evrenin her köşesinde kendi evinde olmanın bir tarzıdır. 1989 yılında Strasbourg’da, 1980’den beri her hafta orada bulunarak ders verdiği bu şehirde düzenlenen sergiye, oradayken kaldığı ve en önemli projelerinden bazılarının hazırlanmasına tanık olmuş odanın sahnelenmesinden daha uygun bir tema bulabilir miydi? *Krutenau Sokağı’ndaki Uydu Odam* başlıklı sergi, bu yerleştirme amacıyla odanın doğal büyüklüğünde yapılmış bir modelden yola çıkarak hazırlanmış ve avuç içine sığabilecek küçüklükte bir nesne elde edene dek ölçek adım adım “küçültülmüş” tür (1/2 ölçeğinde, oda zemin ile tavan arasına asılmıştı). Bu karmaşık sahnelemeyi oluşturan tüm öğeleri ayrıntılı olarak betimlemektense – çünkü böylece ağaçları ormanla karıştırma tehlikesine düşülebilir – burada, sanatçının bu mekânı öznel olarak istila etmesindeki ustalıkla ve mekânın duvarların dışında kalan şeyi – Strasbourg şehrinin kendisi – simgesel olarak içermesiyle ilgileneceğiz. Elbette, bu yapıtın laytmotifinin sanatçının oda-atölyesi olması gibi tek bir olgu bile özyaşamöyküsel bir kaynağı anırtmaktadır. “Kilit an”ı çarpıcı biçimde vurgulamak için ışığın kullanıldığı bu tür sahneleme yöntemlerinde olduğu gibi, öğelerin her biri yeşil, kırmızı, sarı ya da mavi renkte bir ışık alıyordu; parlaklığın yoğunluğu gündüz ile gece arasındaki almasıklığı andıracak şekilde sürekli değişiyordu – plastik bir sözdağarının ögesi olarak, enerjiyi görselleştirici işlev gören, ışığın ve bu şekilde yaratılmış

değişken yoğunluklu bölgelerin kullanımının hiçbir yanıltıcı özellik taşımadığını da eklemek gerekir; Sarkis'in çalışmasında, tüm maddi öğeler kendilerini açıkyüreklilikle ortaya koyarlar —, içinde, müzenin yakınında akan Ill nehrinin suyunun pompalandığı bir boru hattı da bu mekânın içinde dolaşıyordu. Su, bu iç mekânın etrafında, parlaklığın değişimlerine uyumlu bir ritimle yalnızca sessizce akmakla kalmıyor, bu ritim bir kalp atışına benziyordu... Krutenau Sokağı'ndaki odada hüküm sürene benzer başdöndürücü bir sessizliğin içinde işitilebilir olan tek gürültü, yerleştirme mekânını doldurabilecek şekilde sessizce artırılmış gibiydi; bu artma, modellerin değişen ölçeğinde kendine görsel bir karşılık bulurken, modeller de böylece mekânı sanki bir tür şehre dönüştürüyorlardı... Bunun tersine, odanın yıldız kaplı en ufak versiyonu bir avuç içinde sunulmuştu, İmparator Konstantin ile İmparator Jüstinyen'in Bizans şehrini ve kiliseyi Meryem'e ve çocuk İsa'ya sunarken tasvir edildikleri İstanbul'daki Ayasofya Kilisesi'nin bir mozağine gönderme yapıyordu... Bu gönderme fark edilmeden geçilse de, avcun hareketi sunguyu anırtmaktadır... içinde oturup sanatı üzerine düşündüğü oda, bu sanatın izleyicisine sunulan bir bağış olmuştu.

Odasının etrafında yaptığı yolculuk demek ki onu iki kıtanın sınırında bulunan şehre kadar götürdü, oradan da bir başka sınırda bulunan bir başka şehre.

“Burada, gece uçsuz bucaksız”: Mavi neondan bu açıklayıcı yazı yerleştirmenin eşliğinde parıldıyor. Benjamin'e saygı gecesinde Sarkis'e eşlik etmiş olanların zihninde de yeniden aydınlanmış olmalı. Modern zamanların en simgesel sürgününün, mültecisinin, Eylül 1940'da kendini öldürdüğü Fransa ile İspanya arasındaki sınır şehir olan Port-Bou mezarlığına, şimdiki zamanımızı oluşturan geçmişin yıkıntıları arasındaki bir başka yolcunun, yapıtıyla belleğin alegorik eğiliminin derin bir kavranışını ortaya çıkaran bir sanatçının gelip sevgisini sunması hoş bir şeydir. (Mezarlıkta yalnızca tek bir yazıt ve üç anma plaketi kalmıştır; Benjamin'in gömütünün yeri üzerindeki esrar perdesi kalkmamıştır. Bir ay sonra Port-Bou'dan geçen Hannah Arendt mezarın izini bulamamıştı. “Mezarlık Akdeniz'in ortasında küçük bir koya bakmaktadır,” diye yazdı Benjamin'in ömür boyu dostu olmuş Gershom Scholem'e. “Sekileri taşın içine yontulmuş ve gömüler de

bu taştan duvarların içine yerleştirilmiş. Hiç görmediğim kadar fantastik ve güzel bir yer.”)²¹

Sarkis'in 24 Eylül 1993 gecesı Benjamin'in hatırasına sunduğu saygı, geçmişle kendi şiirsel ilişkisini ifade edişı kadar, Benjamin'e özgü görüngüleri kavrayış tarzıyla ortaya koyduğu bazı yakınlıklar bakımından da örnektir. Tılsım esinleme gücü olan bir nesnenin her ikisi için de büyük önem taşıdığı görölmektedir: Tıpkı Klee'nin *Angelus Novus* deseninin Benjamin için bizzat Tarihin bir simgesini temsil etmesi gibi, (daha önce karşılaşma fırsatı bulmuş olduğumuz) demirci heykeli de Sarkis için kendi tarihinin bir simgesidir, ortak hatıralarının temsilcisidir. Port-Bou mezarlığında bekçilik yapan demirciydi, ağır ağır dönen bir hareketle devindiğı bir disk üzerine konmuştu, diskin kendisi de tahtadan açık bir sandık üzerine yerleştirilmişti ve sandığın her bir yanındaki kırmızı ve yeşil neondan harfler *Kriegsschatz* sözcüğünü oluştıuruyordu. Harfler kendi ölgün ışıklarını dönen heykele yansıtıyorlardı, heykelin yüzünün bir yanı yeşil diğeri kırmızı model hamuruyla kaplanmıştı ve hamurun biçimi Sarkis'in çehresini andıran bir maske oluştıurmuştu. *Demirci*'nin yüzü, neon harfleriyle aydınlanmış bölüme bağılı olarak gölgeden ışığa geçiyordu. Yapıtın başlığı – *Demirci Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesiyle* –, heykelin yüzünün modellendirilmesinin, yapıtı yeni bir bağlam içine yerleştirmeye her karar verdiğinde yenilenen sanatçının öznelliğinin dokunsal kaydından başka bir şey olmadığını gösterir. Sarkis yapıtı Port-Bou mezarlığında, Benjamin'i anan bir plaket taşıyan bir duvarın önüne yerleştirmeyi öngörmüştü, ama büyük bir fırtına patlak verdi (belki de cennetten gelen bir fırtına; tıpkı Benjamin'in *Angelus Novus*'unun kanatlarının kapılmış olabileceğini hayal etmiş olduğu fırtına gibi...) ve tehditkâr rüzgârlar Sarkis'i yapıtı denize bakan korunaklı bir şapele (başlangıçta öngörölen süreye uygun olarak) bir geceliğine yerleştirmeye yöneltti. Bu arada belirtelim ki, bu tür şapeller genellikle ölümün biraz daha gecikmeye kıskırılabilceğı yerler olarak kabul edilir. Burada, az çok korunaklı olarak, demirci yalnızlık içinde kendi etrafında dönmeye devam etti, neonlar ise ışıklarını

21 Momme Brodersen, *Walter Benjamin, A Biography*, Verso, Londra, 1996, s. 26.

mezarlığa yansıtıyorlardı, aydınlık kumsalların karanlık bölgelerle alması gecenin içinde demircinin tuttuğu nöbet, bu bölgeler arasındaki ayırım çizgisi hemen yakındaki (elli üç yıl önce Benjamin'in aşamadığı) hududu ve uzaktaki ufku iç burkucu bir biçimde anırtıyordu. Gün doğumunda, şapelden yayılan ölgün ışık adım adım azaldı, sonunda, şafağın ışığı göğü ele geçirirken söndü.

Benjamin'in de benimsediği görüngülerin mekânlaştırılması fikri, sanatçı ile filozof arasındaki tek bağ değildir. Bir bu kadar temel bir başka yan ise, hem gergin hem hareketli bir ilişkiyle birbirine bağlanmış heterojen öğelerin cesur yakınlaşmasıdır; Benjamin'in "takımlaşma" olarak adlandırdığı bu yakınlaşmanın, Sarkis'in tılsımla örtülü düşünme mekânlarını kusursuz bir şekilde su yüzüne çıkarma tarzını betimlediği söylenebilir. Delhi'deki National Gallery of Modern Art'ta düzenlenen çağdaş Fransız sanatçıların kolektif sergisi için gerçekleştirdiği yerleştirme bu benzerliği açıklamaktadır. Port-Bou'nun ışıklı işaret şamandıraları, bu çok farklı bağlamda, iki kaplanın saldırısına uğrayan bir fili temsil eden ve zemine yerleştirilmiş yansıtıcı bir diskin yüzeyinde yavaş yavaş dönen bir 19. yüzyıl Japon heykelinin (Sarkis'in "hazine"lerinden biri daha) tam üzerinde tavana asılı yeşil ve kırmızı iki ampule indirgenmişti. Bu merkezî öğenin her iki tarafında birer sacayak bulunuyordu ve bunların her biri de model hamurundan, biri kırmızı öteki yeşil birer fil taşıyordu; sanatçının fillerin yüzeyindeki parmak izleri Sarkis'in tanımını onaylıyordu: Buna göre, bu küçük yerleştirme herhangi bir heykeltıraşın model atölyesine benzer. "Ama heykeli yapan sanatçı, kaplanları unutarak, filin dönme hareketini dikkate alır."²² Kendi çalışma tarzının şiirselliğine gönderme yaptığı düşünülebilecek olan bu saptamanın alegorik kapsamı, bu yerleştirmeyi çevreleyen yapıtlar dikkate alındığında, bu mekânda yeniden kurgulanmış olan geçmiş ve bugünkü güzergâhlara da uygulanabilir. Merkezî öğenin etrafında duvarlara yerleştirilmiş guajlar 1960-1962 tarihlidir; Sarkis o dönemde İstanbul'da yaşıyordu ve Hindistan'ın batısındaki Ajanta mağaralarındaki resimleri keşfetmişti. Desenlerin Delhi'de

22 Bu alıntı yerleştirmeye eşlik etmesi için Sarkis tarafından yazılmış duvar metninden alınmıştır.

sergilenmesi, Hint sanatıyla bu ilk karşılaşmanın şokunun hatıralarından Hindistan toprağında kurtulmanın, aynı zamanda da Sarkis'in büyük hayranlık duyduğu Tagore'un resimleri ışığında onları yeniden yaşamının bir biçimiydi. Hintli ustanın üç yapıtı, onları tüm mekânın koruyucu meleşği yapan bir yükseklikte duvara asılmıştı. Sarkis bu anma sahnelemesini (Sarkis'in kaleme aldığı duvar metninin ilk sözlerini alırsak) "Tagore'un resimlerinin bakışı altında" yaratmayı arzulamıştı, böylece kendi resimleri deyim yerindeyse Doğu bilgesine bir sungu oluyordu. Bir başka düzlemde, onun guajları (bunların "dışavurumcu" görünümüleri, Ajanta'nın kaya resimleriyle karşılaştığı dönemde Sarkis'in gözünde Munch'un yapıtının taşıdığı önemi gösterirler) ile Tagore'un "simgeci" resimleri arasındaki duygusal karşılaşma, iki gelenegın kavşağında Sarkis'in konumunun alegorikleşmesi olarak yorumlanabilir. Avrupa Romantizminin mirası, *numen*'le taçlanmış Tagore'un sanatını olduğu kadar, uçan *apsaras*'ları ya da Ajanta'nın gök tanrıçalarını da kapsayan bir takımlaşmayla birleşir. Mekânın öteki ucunda, yapıtın bir diğerk bölümü zaman içindeki bu diyalogu sürdürmeye davet edilmiştir: Böylece yörüngeye giren bu bölüm, Sarkis'in suluboyalarını yapmak için kullandığı atölyesinin bir duvarının yeniden inşa edilmesiyle oluşmuştur. Bu duvarın ortasında savaşçı bir melek kanatlarını açmıştı, çevresinde de İstanbul'daki Ortodoks ve Gregoryen kiliselerden gelen, sanatçının kişisel koleksiyonundan adaklar bulunuyordu. Bu mekân Sarkis'in toprağı olmuştu: İzleyici orada kendini farklı yerlerde, farklı dönemlerde oturmaya davet edilmiş buluyordu. Sessizlikte, süzölen ışık altında, Tagore'un en önlü resimlerinden birindeki figürün sakin bakışıyla meleşğin bakışı, her ikisinin de bakışlarıyla ulaşabilecekleri bir noktada gizli bir ortaklık içinde buluşuyordu: Heykelin dönme hareketi, bu rotasyon, Sarkis'in kafasında taşıdığı dünyaların şiirsel bütönlüğünü doğuruyordu.²³

Sarkis'in Nantes'ta gerçekleştirmeyi tasarladığı heykel, geçmiş çalışmalarının çizgisindedir, ama bu aynı zamanda yeni bir yola çıkışın işaretidir de. Sanatının olağanüstü mekânsal özelliğı dikkate alındığında,

23 Bu yerleştirmenin ve başkalarının bir tanımından çıkarsanabileceğı gibi, Sarkis'in sanatı, Benjamin'in önlü ama muammalı terimlerle ileri sürdüğü *aura* kavramına ilgisiz

tercih ettiği yerin Nantes Müzesi'nin görkemli içavlusundaki deprem merkezi olması şaşırtıcı değildir. Bu mekânı kapatan cam çatı ışığın doğal dağılımını sağlar, Sarkis'in kutsamaya karar verdiği şey bu şanlı aydınlıktır. Bunu yapmak için, 14 metre yükseğe, neredeyse cam çatının tepesine kadar uzanan – kule ile yapı iskelesi arasında bir kesişme – anıtsal bir yapı tasarlar. İçavlu zemininin ortasında bir kenarı 5,50 metre uzunluğunda bir Roma mozaiği yer alır; bu boyutlar kulenin taban boyutlarını belirler.

Bu yapının alt bölümü, bir hücreyi andıran alçıyla kaplı ama tavanlız bir mekân içerecektir; böylece hücrenin içinden yukarı bakıldığında kafesli yapı iskelesi görülebilecektir. Bu “hücre”nin, içavlunun dört eksenine denk düşen (6 metre yüksekliğinde) dört girişı olacaktır. Mozaiğin yaklaşık 1,10 metre üzerinde delikli bir alçı platform bulunacaktır; bu deliklerden süzülen ışık demetleri, zeminde bir tür ışıklı nokta takımlaşması yaratacaktır.

Sarkis içavluyu çevreleyen kemerli dehlizlerde müze koleksiyonundan on sekiz resmi sergilemeyi tasarlar; bunların hepsi de ışıkla böyle bir “diyaloğu”²⁴ gerçekleştirme kapasiteleri nedeniyle seçilmiştir.

Zaten müdahale ettiği mekânda bulunan yapıtlarla – resimler ya da heykeller – etkileşim, Sarkis'in eskiden beri kullanageldiği bir pratiktir. Bu projede yeni olan şey önermenin şiirsel sadeliğidir – ve bu sadelik, yapıtın ana bölümü için de geçerli gibi gözükmektedir. Sarkis'in çoğu yeni sergisi (özellikle Viyana, Bonn, Metz, San Francisco), mekânın durulaştırılmasına yönelmiştir. Sanki mekânın soluk almasını, soluğuna yeniden kavuşmasını ister gibidir ve bunu da kendisinin virtüöz olarak dağıtmayı bildiği boyalı ışığın parlaklığı dışında – deyim yerindeyse – oraya hiçbir şey yerleştirmeyerek yapar. İçlerinden geçebilecek aydınlık havaya cömertçe

değildir: “Mekân ile zamanın tuhaf dokusu, nesnenin olamayacağı kadar yakın bir mesafenin tuhaf görünümü ya da yanılması” (Walter Benjamin, “A Small History of Photography”, *a.g.e.*, s. 250, dipnot 15). Bu tanımın birinci bölümü Sarkis'in yapıtının önemli bir yanını mükemmel bir şekilde açıklıyor olsa da, yerleştirme sanatına özgü yakınlık ile uzaklığın diyalaktiği, yine de, Benjamin'in ifadesinin ikinci bölümüyle bir ayrılığa yol açar. Sarkis'in sanatı *aura* kavramını bu denemenin sınırlarını aşmadan ele alamayacağımız kadar karmaşık yollardan genişletir ve zenginleştirir.

24 Sözcük Sarkis'e aittir.

açık, arındırılmış mimari yapıları kullanması bundan kaynaklanır. Nantes için düşünülmüş heykel, bir önemli farkla bu teşebbüslerin izinden gider: burada, cam çatıdan “düşen” ışık doğal halinde alınılanacaktır.

Başlangıçta, ışığın sesi, varışta

Bu yapıt için seçtiği başlık budur.

Yapıtın üst bölümü – kafesli yapı iskelesi – yakın dönemin geçmiş örneklerini çağrıştırır, alt bölüm ise, esrarengiz “hücre” görünümüyle, Sarkis’in sevdiği bir mimariye gönderme yapar. İstanbul’da büyük Mimar Sinan’ın inşa ettiği Süleymaniye Camii’nin muhteşem avlusunda müminler için alışıldık bir mola yeri oluşturan, hayranlık verici boyutlarda bir yapı bulunur. Camiye girmeden önce ayakların yıkandığı yer burasıdır. Suyun şıptırması, duvarların işlemeli zarafeti, bu sığınağın serinliği içinde ışık ile gölgenin oyunları... Çevresindeki zarif sütunlu kemerlerin altından camiye girilir. Ama girmeden önce, kaynağın önünde eğilir, ardından, abdest aldıktan sonra gözler kaldırılır: ve yukarıda, ileride, minarenin narin gövdesi gökyüzüyle söyleşmektedir...

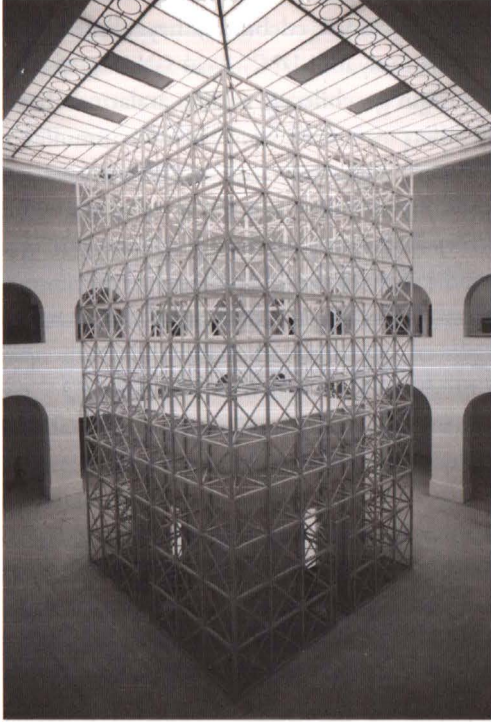
Nantes’taki içavlu için Sarkis’in projesinin cüretini artık ölçebiliriz. Taban ile zirvenin hayali birliği, Süleymaniye Camii’nin avlusu ile minaresi arasında uzanan hava ve ışık kütesini harikulade biçimde kucaklıyor gibidir. Ve bu zihinsel yansıtma, ifadesinin zirvesini başta bir yerde bulacaktır: İçavlunun camlı çatısından gelen göğün en tepe ışığının heykelin üst bölümündeki kafesli yapı iskelesi tarafından ele geçirilmesi, zemindeki küçük mozaik parçaları üzerine ışıklı noktaların saçılması. (Mozaiğin tam üzerine açılan ve ışık demetlerinin alçı platformdan geçmesine izin veren delikler, Sarkis’in, heykelinin bütünü ile elle çalınabilecek bir tür enstrüman arasında oluşmasını istediği benzeşmeyi güçlendirmektedir...)

Ama her zaman olduğu gibi, Sarkis, zihninde tazeliğini koruyan mimari bir yapı ile bir ışığın başka sanat yapıtlarıyla bu buluşmasını paylaşmak, onları aynı duygusal yörüngeye sokmak ister. İçavlunun merkezinde bulunan heykeli çevreleyen Avrupalı ressamların tabloları – çağdaş dönem primitifleri – bu yüzden oradadırlar. Bir *axis mundi*. Bir kule. Akla Babil

gelir. Daha doğrusu, diller *arasında* bulunan mekânlar gelir, çünkü “ışığın sesi”nin ancak orada işitilebileceği hayal edilir. Zaman aralığı. İncecik. Sarkis’in esrarengiz başlığını, Benjamin’in tercüme üzerine bize söylediği şeyi – tüm büyük metinler gücül tercümelerini satır aralarında barındırır – hatırlamadan nasıl “tercüme” edebiliriz, heykelinin bize sunacağı hazı gerçekten nasıl duyumsayabiliriz?²⁵ Aynı şekilde, Sarkis’in heykeli de anlamını, içinden ışığın geçebileceği mekân aralarında barındıracaktır.

Fransızcadan çeviren: Işık Ergüden

25 Walter Benjamin, “The task of the Translator”, *a.g.e.*, s. 82, dipnot 16.



Au commencement, le son de la lumière, à l'arrivée, 1997

[Başlangıçta, ışığın sesi, varışta]

Nantes Güzel Sanatlar Müzesi

SARKIS'IN BİR YERLEŞTİRMESİ ÜZERİNE OKUMA DENEMESİ

Ayut Köksal

Ayırıcı eksenini ister Batı ile Doğu'yu, isterse de Kuzey ile Güney'i ayıracak biçimde geçirin, Doğu'da ve Güney'de, sanatın (ve yaşamın içerdii tüm öğelerin) bağlamsal bir bütünlük içinde yer aldığı görülecektir. Avrupa'da sanatsal üretimin, Rönesans'la başlayan bir süreçle bağlamından koptuğu, anlamı kendi fiziksel gerçekliğinin tanımladığı sınırlar içinde aramaya koyulduğu biliniyor. Müziğin soyut bir dinleti müziğine dönüşmesi ya da resmin tualin sınırları içinde anlamsal bağlamını tanımlamaya girişmesi, Batı sanat tarihinin 20. yüzyıla dek ulaşan serüveninin ana çizgisini verir. Batı düşünce geleneğinde nesnenin öznenin özerk bir kendilik [*entité*] olarak kavranması, yaşanan sürecin belirleyicilerinden biridir.

Yirminci yüzyılın başlarında sanat nesnesinin iç anlamını sorgulamaya girişmesi, başka bir deyişle sanatın arka düzlemdeki temel sorunsalı olarak ontolojik sorgulamayı öne çıkarması, Rönesans'la ortaya çıkan kopuşa bir son nokta konulması demektir. Bu son nokta aynı zamanda, sanat yapısının bağlamla kurduğu ilişkide yeni bir dönüm noktasıdır. İşte, çağdaş sanatın anlamı bağlamla kurduğu ilişkide aramaya başlamasının temel nedeni de budur. Yine aynı nedenle, Batı/Doğu, Kuzey/Güney (ya da merkez/periferi) ilişkisi çağdaş sanatta yeni bir tanım kazanacaktır.

Doğu'nun, yaşama dahil olmuş tüm öğeleri hangi bütünsellik içinde yaşadığı biliniyor: Roland Barthes da, Japon kültürünü çevreleyen gösterge dizgelerini ele alırken, nesnelerin işlevsel rollerinin ötesine ulaşan anlamlarını inceliyor, yaşamı çevreleyen anlam bağlamındaki bütünselliği gösteriyordu. Bu anlam bütünlüğünün çay içme ediminden tiyatroya dek uzandığını biliyoruz. Bir müslüman evinin duvarında asılı olan "yazı" da yine bir seyirlik nesne değildir, o evin çerçevelediği anlam bağlamının kendiliğinden öğesidir.

Doğu düşüncesinde nesnenin özerk bir kendilik oluşturmadığını söylemiştim. Başka bir deyişle Doğu kültüründe nesne ancak özneye girdiği ilişki içinde anlam taşır. Ahşap Osmanlı evi bu durumu açık biçimde sergiler: Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da bugüne ulaşmış sivil mimari örneklerin büyük bir çoğunluğu 19. yüzyıl sonunun yapılarıdır. Evler ve onların oluşturduğu kentsel bütün bağlama katılan öznenin değişimini izler. Kalıcı olmayan bir malzemenin, ahşabın kullanımı bir neden gibi gözükür ama aslında bir sonuçtur. Osmanlı mimarlığının kalıcı anıtsal örnekleri de bağlamla ilişkinin bir başka boyutunu gösterir: Osmanlı mimarlığını Akdeniz mimarlığının doruk noktasına oturtan ürünleri, yapının maddi gerçekliğinden bağımsız bir temsili gerçeklik düzleminde (iki-boyutlu düzlem üzerinde) tasarlanmamıştır. Bu yüzden mimari ürünün içinde yer aldığı anlam bağlamının dışında, temsili gerçeklik düzleminde oluşan dışarıdan taşınmış metaforlar yoktur (insanbiçimsel oranlar... vb. gibi). Yapı doğrudan bir inşai gerçeklik olarak ve bağlamın kendiliğinden bir sonucu olarak varolur. Osmanlı müziğinde de yine temsili gerçeklik (nota) varolmamış, bu yüzden "nota" gerçekliğinin dışarıdan taşıdığı metaforlar müziğe girmemiştir. Müzik bilgisi de (bilginin aktarılmasında, eğitimde) icranın kendisiyle (meşk'le) gerçeklik kazanmıştır. Ve bu müzik, bugün bile (pek çok Doğu ülkesinde olduğu gibi) bir dinleti müziği olmaktan çok, icra edenle dinleyenin bağlamsal sınırlarla kopmadığı bir bütünsellik içinde yaşar.

Sarkis'in Nantes Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer alan çalışması için neden böyle uzun bir girişe gerek duyduğum açık: Sarkis kökleri İstanbul'da olan bir sanatçı. İstanbul, iki eksenin, Batı'yı Doğu'dan, Kuzey'i Güney'den ayıran eksenlerin kesiştiği nokta. Bu durumun, Sarkis'in Nantes Güzel Sanatlar Müzesi'nin tanımladığı bağlamla girdiği ilişkide nasıl ortaya çıktığı ise bu yazının konusu olacak.

Sarkis'in müze bağlamına yeni bir özne olarak katılımını aktaran belirleyici öge, müze yapısının yukarıdan doğal ışıklı aydınlanan orta mekânına (içavluuya) dikilmiş 14 m. yüksekliğinde bir ahşap iskele. Mekânın bitim noktasına, cam örtüye 1 m. kalana dek ulaşıyor. Daha ilk anda dönüşüme uğratma edimini anlatan bir göstergeyle karşı karşıyayız: Bir yapı

içinde kurulmuş bir iskele, o mekânda yapılacak değişimlere olanak sağlayan bir araçtır, aynı zamanda değiştirme sürecinin kendisini haber verir. Burada ise yeni bir öznenin bağlama katılışını ve bağlama müdahalesini anlatan bir göstergeye dönüşüyor. Bir mekâna fiziksel müdahaleyi (belki bir onarım, ya da ek bir inşaat) gerçekleştirmeye olanak verecek bir iskele söküldükten sonra, o mekânın artık eski mekân olmayacağını biliriz. Sarkis'in iskelesi de aynı bilgiyi aktarmada gecikmiyor: İskele söküldükten sonra müze bağlamı anlamsal değişime uğramış olarak geride kalacaktır.

İskelenin iletmediği bir başka bilgi daha var: Geçicilik. Her iskele geçicidir. Kalıcı bir dönüşüme olanak verir, ama kendisi geçicidir. Aslında Sarkis'in çalışmasının daha ilk algıda yarattığı güçlü gerilim de bu karşıtlığa, kalıcı olanla geçici olanın karşıtlığına dayanıyor. Kalıcı olma durumu ise zaten müze bağlamının ayırıcı özelliği. Sarkis, kalıcılık üzerine kurulu bir bağlama geçici bir öğeyle katılıyor ve bize geride kalıcı bir dönüşüm bırakacağını söylüyor. Bu kalıcı dönüşüm Sarkis'ten hiçbir maddi iz taşımayacaktır, ancak anlam olarak orada hep varolacaktır. Ahşap iskelenin geçiciliği başka anlam katmanları da taşıyor: Sarkis'in içavluyla yerleştirdiği iskele 7,70x7,70 m. boyutlarında bir kare tabana oturuyor. 1 m. kalınlığında yarı şeffaf duvarlarla çevrili bir kule olarak yükseliyor, yani sıkı sıkıya tanımlanmış bir iç mekân oluşturuyor. Adeta, henüz duvarlarının içi doldurulmamış ahşap bir yapının iskeleti gibi. İstanbul'un ahşap evlerinin bağlamla ne türden bir geçici ilişki kurduğunu yukarıda söylemiştim. Bu evler de öznesiyle birlikte varoluyor ve öznesiyle birlikte ortadan kayboluyor. Ama katıldıkları bağlam (kent) anlamın dönüşümüyle anlamın kalıcı birikimini, katmanlaşmasını birlikte yaşıyor.

Görüldüğü gibi, Sarkis'in ahşap iskelesinin müze mekânındaki varlığı bir yandan çalışmanın bütününde ortaya çıkan anlamsal müdahaleyi anlatıyor, bir yandan da iskele kendi varoluşuyla zaten anlamsal dönüşümü gerçekleştiriyor.

İskelenin oturduğu tabanda, müze mimarisine ait bir öğe olan 5,50x5,50 m. boyutlarında kare bir mozaik yer alıyor. Sarkis, mozaikten yaklaşık 1,10 m. yükseklikte yer alan bir alçı plakayla mozaığın üstünü örtüyor. Alçı plakaya, ışığı sanatçının izin verdiği biçimde mozaığa aktaracak

delikler açılmış. Mozağin çevresinden 6 m. yükselen dört alçı plaka, kare planlı üstü açık bir hücre oluşturacak biçimde, iskelenin tanımladığı kare mekânın iç çeperine yaslanıyor. Hücre, dört dış yüzeyinin ortasından, zeminden başlayan, 0,6x3,00 m.'lik yarıklarla delinmiş. Bu yarıkların yatay alçı plakaya kadar ulaşan 0,6x1,15 m.'lik bölümlerinden mozaik, sanatçının (öznenin) izin verdiği ölçüde ve tanımladığı ışıktaki görülebiliyor. İskele, alçı plakalardan oluşan bütünü sınırlıyor ve taşıyor.

Burada Sarkis'in bağlama müdahalesinde bir başka boyut daha ortaya çıkıyor: Sarkis müze mimarisine ait sabit (kalıcı) bir öğeyi önce görünmez kılıyor, sonra da kendi tanımladığı yeni bağlamanın içinde gösteriyor.

Önce, görünmez kılmanın, saklamanın üzerinde durmak istiyorum. İstanbul'da, Sarkis'in yapıtıyla derin ilişkiler taşıyan bir yapı var: Ayasofya. Ayasofya'nın yaşamında üç ayrı dönem görüyoruz. İlki Bizans dönemi. İkinci dönem ise, Osmanlı'nın yapının anlamını dönüştürmesiyle ortaya çıkıyor. Bu anlamsal dönüştürme süreci bir yandan kalıcı ekler taşıyor (minareler gibi), ama bir yandan da geçici öğelerle ortaya çıkıyor: Duvar mozaikleri 18. yüzyıl sonunda kireç badananın ardında saklanıyor, mermer zemin döşemesinin *opus sectile* bezemeleri ise 15. yüzyıldan itibaren halılarla örtülüyor. Üçüncü dönem ise, 20. yüzyılda yapının müzeye dönüştürülme dönemi: Geçici öğeler, yani badana örtüler, halılar ortadan kaldırılıyor, mozaikler ve *opus sectile* bezemeler ortaya çıkıyor. Osmanlı müdahalesi mozaikleri görünmez kılıyor, daha sonra mozaikler yeniden ortaya çıkartılıyor, ama saklamanın yapıya (bağlama) eklediği anlam güçlü biçimde mekânın belleğinde yaşamayı sürdürüyor. Sarkis'in geçici öğelerle gerçekleştirdiği saklama ediminin getirdiği anlamsal dönüşümün, müze mekânında (bağlamanın bir parçasını oluşturan bellekte) yaşayacak olması gibi.

Sarkis mozaği saklarken bize bir başka şeyi daha gösteriyor: Işığı. Ahşap iskelenin yukarıdan aşağıya akıttığı ışığı Sarkis, alçı plakaya açtığı deliklerle denetimi altına alıyor ve görünmez kıldığı mozaik aracılığıyla ışığı gösteriyor. Işık Sarkis'in bağlamla girdiği ilişkinin yapı kurucu öğelerinden biri. Çalışmanın bütününe yayılıyor.

Müzenin tanımladığı bağlamanın önemli bir bölümünü de koleksiyonlar oluşturuyor. Bunlar, bütünün mimari dışındaki kalıcı öğeleri. Sarkis bu

kalıcı öğeleri de geçici düzenlemesine dahil ediyor. Bunlar arasından seçtiği 18 resmi içavluyu çevreleyen galerilere yerleştiriyor ve sürekli sergilendikleri mekânlardaki boş kalan yerleri de yine kendini dahil ederek işaretliyor, böylece bağlamın bütünü çalışmaya katılıyor. Bu resimlerden her biri, bir yandan Sarkis'in yapıtıyla, bir yandan da müzede gerçekleştirdiği çalışmayla ilişkiye giriyor ve çoğul bir okumaya kapı açılıyor. İçavlunun ortasında yer alan yerleştirme de her resimle birlikte yeni bir anlam taşıyor. Işık, iskelenin kendisi ve yukarıya yönelmiş güçlü düşey hareketi, saklama ve saklayarak gösterme, bu resimlerin her birinde yeniden anlamlandırılıyor. Bu resimlerden biri olan, Il Perugino'nun, San Sebastino ile fransisken bir azizi birlikte gösterdiği tablo, bizi yine Ayasofya'ya, İustinianos'u Meryem ve İsa'ya Ayasofya'nın modelini eliyle sunarken gösteren mozaığe götürüyor. Buradan da Sarkis'in yapıtının bütününe ulaşıyoruz.

Sarkis'in çalışmasının en önemli boyutlarından biri de izleyiciyle müze arasındaki ilişkiyi dönüşüme uğratması. Bir müzede izleyici, bağlamın dışında yer alan, her öğeyle dışarıdan bir ilişki yaşayan ve anlamı tek tek öğelerle kurduğu ilişkilerle var eden bir ziyaretçi konumundadır. Sarkis'in yerleştirmesi, izleyiciyi bütünün içine katılmaya çağırıyor. Böylece Sarkis bağlama yeni bir özne olarak kendi katılımını göstermenin yanı sıra, her izleyiciyi özneye dönüştürüyor. Bir Osmanlı müziği icrasında olduğu gibi, icra edenle izleyicinin bağlamsal sınırlarla kopmadığı yeni bir bütün oluşturuyor ve bu bütün bağlamın kendiliğinden bir sonucu olarak ortaya çıkıyor.

Sarkis tasarısını 1992'de İstanbul'da, doğduğu kentte gerçekleştirmiş: "Periferi"de tasarlanmış bir çalışma "merkez"de var olurken, periferinin anlamını bir kez daha sorgulamamızı istiyor.

Sarkis'in ahşap kulesi, ahşap bir pagoda gibi, öznesinin ona biçtiği süre için var olacak ve yeni bir yerde yeni bir bağlama katılmak üzere Nantes'ı terk edecek.

PORTRE OLARAK ATÖLYE:
CASPAR DAVID FRIEDRICH'TEN SARKIS'E
ÇALIŞMA YERİNİN TEMSİLİ ÜZERİNE

Uwe Fleckner

Bir çağdaş sanat koleksiyoncusu ya da atölyeyi konu seçmiş bir yazar, bir sanatçının atölyesine girme fırsatı bulduğunda, bu deneyim daima çok yoğun yaşanır. Ressamı, heykeltıraşı kendi evreninde keşfedebilmek, yapıtlarının, kullandığı araçların ve yıllar içerisinde biriktirdiği tüm nesnelerin ortasında onu çalışırken görmek ne büyük bir şans! Sanatsal yaratı yeri olarak atölye, plastik sanatlarda oldum olası işlenen bir konu olmuştur: Bir Yunan vazosu üzerinde temsil edilen sanatçı atölyesinden Aziz Luka'yı Kutsal Bakire'nin resmini yapan ressam olarak gösteren Flaman tablosuna, Apelle efsanelerinin Rönesans sanatçıları tarafından yapılmış illüstrasyonlarından 17. yüzyıl Hollanda sanat atölyelerinin alegorik sahnelerine kadar... atölyesindeki sanatçı imgesi yüzyılları aşar ve sanatçının hem mesleğini hem de *habitus*'unu betimleyen bu temaların parçası olur.

Yine de 18. yüzyıl sonuna kadar portre – ister bir otoportre ister bir başka ressamın yaptığı tasvir olsun – fiilen çalışmakta olan sanatçıyı ender olarak gösterir. Modern çağda portreler sanatsal yaratı imgesini tamamen tinsel bir egzersiz olarak gösterirler ve sanatçının yeni toplumsal durumunu ve bir entelektüel olarak yücelmesini resmederler. Estetik tercihler son derece çeşitlidir: Ressamın ya da heykeltıraşın sanat ve toplum içindeki yeni konumunun iddialı bir tasvirinden – 1650 yılında Nicolas Poussin'in yaptığı *Sanatçı Portresi* böyledir (Louvre Müzesi, Paris) – 1769'a doğru Jean-Honoré Fragonard'ın gerçekleştirdiği *Genç Bir Sanatçının Portresi*'nde (Louvre Müzesi, Paris) olduğu gibi yaratıcı esine adanmış tasvire kadar uzanır.¹ Bu

1 Bkz. Uwe Fleckner: "Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?", Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e

yapıtlar izleyiciye gerçekliğin bir imgesini bilinçli bir şekilde sunarlar: Bu imgede ne yaratı sürecinin çetinliği ne de tekniğe dayanan, emek isteyen yanı – kısacası, kelimenin tam anlamıyla ressamın ya da heykeltıraşın çalışması – resmedilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyıl başında, burjuva sınıfının içinde modernitenin yükselişiyle birlikte sanat atölyesine bakış değişir. Dış dünyanın husumetinden kaçmak amacıyla sığınılan bir tapınak halini alır ve estetik bir özerkliğin kısıtlamasız uygulanabileceği yer olarak, sanatçı ve çalışması için tamamen yeni bir anlam edinir. Sanatçının bakışında öznelliğe atfedilen önemin büyümesi ve – tamamlanmış, bitmiş yapıttan ziyade – yaratı edimine yöneltilen ilginin artması, sanatsal sürecin ortaya çıkmasına elverişli bu yere dair kamunun ve eleştirmenlerin merakının uyanması sonucunu doğurdu. Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ressamın ve heykeltıraşın faaliyeti kutsanır ve sanatsal yaratı romantik anlamda takdis edilir. Akademik kısıtlamalardan adım adım kurtulan sanatçı dinsel ikonografiye olduğu kadar sarayınkine de metaforik olarak sahip çıkarak kendini sanatın başrahibi ya da prensi haline getirir. Bu evrim özellikle sanatçı evlerinin düzenlenişinde kendini gösterir ve atölye yavaş yavaş bir kült mekâna, kutsal bir yere, bir sunak mekânına dönüşür.² Nihayet moderniteyle birlikte, Makart'tan Mondrian'a, atölye, sanatsal bir manifesto tarzında, içinde yaşayanın estetik inançlarını simgeleyecek ve maddileştirecek nesnelerle dolup taşar.

Atölye kavramındaki evrimden başka, 1800'ler civarında toplumun sanata dair görüşlerindeki radikal değişikliğe kayda değer bir kesinlik

siècle", Thomas W. Gaetgens ve diğerleri (yay. haz.), *L'art et normes sociales en France au XVIII^e siècle* içinde, Passages/Passagen, cilt 2, Paris, 2001, s. 509-533. Genel olarak sanatçı imgesi teması hakkında bkz. Matthias Winner (yay. haz.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, Weinheim, 1992.

2 Bkz. Franzsepp Würtenberger, "Das Maleratelier als Kultraum im 19. Jahrhundert", *Miscellanea Bibliothecae Herzianae. Zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt* içinde, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, cilt XVI, Münih, 1961, s. 502-513; André Chastel, "Le secret de l'atelier", *Quarante-huit/Quatorze*, sayı I, 1989, s. 4-14; sanatçı evleri teması üzerine bkz. Eduard Hüttinger (yay. haz.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich, 1985.



Res. 1: Caspar David Friedrich,
Atölyenin Penceresinden Görünüm,
yaklaşık 1806, kağıt üzerine sepya
ve çini mürekkebi, 31,4 x 23,5 cm,
Österreichische Galerie, Viyana

ve sadakatle tanıklık eden şey daha ziyade sanatçının bu atölyeyi tasvir edişidir. Böylelikle atölye, tarihselleştirici ya da simgesel hiçbir işleve sahip olmaksızın ilgiye değer bir konu olur. Artık içinde sanatçının da modelinin de görülmediği boşaltılmış atölye, özellikle 19. ve 20. yüzyılın çok sayıda tanıklığında betimlenmiş ve görselleştirilmiştir. Ünlü tualler ve edebi yapıtlar, atölyenin içini, mobilyalarını, nesnelerini, sonuçta duruma göre portre ya da otoportre değeri taşıyan sanatçının mahrem evrenini, kişiliğini, yaratı anlayışını açığa çıkaran şeyler olarak ayrıntıyla tasvir ederler.³

Örneğin Honoré de Balzac *La Vendetta* adlı romanında sanatçının çevresiyle kurduğu simgesel ilişkiyi, Birinci İmparatorluk sonunda yaşamış bir tarih ressamının Paris atölyesini betimleyerek vurgular: “Küçük bir soba ve ürkütücü zigzaglar çizerek çatının en tepelerine kadar varan büyük borular bu atölyenin şaşmaz süsüydü. Duvarlar boyunca uzanan tahta bir levhaya,

3 Bkz. Donat de Chapeaurouge, “Das Milieu als Portrait”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, sayı XXII, 1960, s. 137-158; Philippe Junod, “L’atelier comme autoportrait”, Pascal Griener ve Peter J. Schneemann, *Künstlerbilder. Images de l’artiste* içinde, Neue Berner Schriften zur Kunst, cilt 4, Bern, 1998, s. 83-97.

çoğu sapsarı bir tozla kaplı karmakarışık duran alçı modeller yerleştirilmişti. Bu bölmenin üzerinde, bir tarafta, bir çiviye asılı bir Niobé kafası acılı acılı duruyor, bir başka tarafta bir Venüs gülümsüyor, sadaka isteyen bir yoksulun elini andıran bir el aniden insanın gözüne giriveriyordu, model olarak kullanılan ve dumanın sararttığı derisi yüzülmüş birkaç vücut ise tabuttan daha yeni çıkarılmış organlara benziyordu; nihayet tablolar, desenler, mankenler, tualsiz çerçeveler ve çerçevesiz tualler bu düzensiz odaya, süsleme ile çıplaklığın, sefalet ile zenginliğin, özen ile savrukluğun tuhaf karışımıyla kendini gösteren bir atölye görünümü veriyordu. Her şeyi, insanı bile küçük gösteren bu geniş alan Opera kulisi kokar; burada eski çamaşırlar, yaldızlı zırhlar, kumaş parçaları, makineler bulunur; ama ne olduğunu bilmediğim, düşünce kadar büyük bir şey daha var: Deha ile ölüm oradadır; bir kafatasının ya da bir iskeletin yanında Diana ya da Apollon; güzellik ve dağınıklık, şiir ile gerçeklik, karanlığın içinde zengin renkli ve çoğu zaman hareketsiz ve sessiz bir dramın tümü. Sanatçı kafası nasıl da güzel simgelenmiştir!”⁴

ROMANTİK İNSANIN PORTRESİ OLARAK ATÖLYE

Sanatçısız atölye ilk kez Dresden Romantikleri tarafından resmedilmeye layık bir konu olarak kabul edildi. Peyzajcı olan bu çevre, karşılarında gördükleri haliyle doğayı çizmekle yetinmeyerek doğayı kendi içlerinde gördükleri haliyle de çizdiler. 1806 dolaylarında, Caspar David Friedrich kahverengi çini mürekkebiyle Dresden'deki atölyesini ve penceresinden gördüğü manzarayı temsil eden bir desen çizer (res. 1).⁵ Kompozisyona sırttan görülen izleyiciler katmaktan genellikle hoşlansa da, Alman ressam burada

4 Honoré de Balzac, “La Vendetta” [1830], *Œuvres complètes* içinde, cilt 2, Paris, 1956, s. 269-337, s. 284 vd.

5 Pencere motifi üzerine bkz. Lorenz Eitner, “The open window and the storm-tossed boat: An essay in the iconography of romanticism”, *Art Bulletin*, sayı 37, 1955, s. 281-290; Joseph Anton Schmoll (Eisenwerth), *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Studien zu Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, cilt 6, Münih, 1970, s. 13-165.



Res. 2: Carl Gustav Carus,
Ay Işığında Atölye, 1826,
tual üzerine yağlıboya, 28,5 x 21,5 cm,
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

kişileri tasvir etmeyi gerekli görmemiştir. Desen tüm gücünü atölyenin soğuk, sade ve kasvetli duvarları ile pencerenin ışıklı yüzeyi arasındaki kontrasttan alır. Tablonun ortasına yerleştirilen pencere sayesinde bakışlar nehre ve nehrin kıyılarına yönelir. Tüm mobilya, sağ duvara asılı bir anahtar, bir ayna, desenin kenarında bir kısmı görülen çerçevelerdir; sol köşedeki uzun bir ressam değneği, odanın işlevi ve odada yaşayanın mesleğine dair tek işarettir. Dörde katlanmış bir mektup pencere pervazına tesadüfen yerleştirilmiş gibidir. Desenin orijinali dikkatle incelendiğinde, sanatçının adı ve adresi okunabilir. Friedrich burada Avrupa portre geleneğinde sık kullanılan bir kurnazlığa başvurur: 15. yüzyıldan beri Antonello da Messina ya da Genç Hans Holbein gibi çok sayıda ressam, sanatçının ya da modelin adını izleyiciye belirtmek amacıyla portrelerinde bu tür *cartellino*'lara başvurmuşlardır.

Friedrich'in deseninde ressamın ne kişiliği, ne de yüzü tasvir ediliyor olsa da, dışarıya doğru uzanan bu perspektif pencereden bakanın bakışını ve sonuç olarak öznel yalnızlığı içinde farklı bir şekle bürünmüş bu otoportre-nin hakiki öznesi olduğu ortaya çıkan sanatçının bakışını somutlaştırır. Her türlü sanatsal faaliyetin temelinde bulunan bakma, algılama eylemi burada

insanın doğa karşısında derin bir yabancılaşma edimi olarak, ben'in yabancılaşması olarak sunulur. Sanatçı, peyzaj ressamı bile olsa, doğanın parçası değildir; o, resmetmek istediği dünyanın dışındadır, bir atölyede tecrit olmuştur ve onun dünyaya yönelttiği bakış ideal birliğin ancak bir parçasını algılayabilir. Bu alışıldık tema Friedrich'in peyzajlarında çeşitli biçimlerde ortaya çıkacaktır; bu tablolar doğadan esinlenmiş tamamen orijinal bir simgeciliği temsil ederler ve burada peyzaj, iç peyzaj olur.

Böyle bir simgesel görev, 19. yüzyıl Alman ressamlarının, yine sanatçısız atölye teması etrafında gerçekleştirdikleri birçok başka yapıtında da görülür. Caspar David Friedrich'ten güçlü biçimde esinlenmiş olan ressam Carl Gustav Carus, 1826 tarihli *Ay Işığında Atölye*'sinde derin ve romantik bir melankoli sergiler (res. 2).⁶ Kompozisyonun ana motifi olan şövale perdeleri kapalı bir pencerenin önüne yerleştirilmiştir, bu pencereden odaya solgun bir gece ışığı sızmaktadır. Şövale, boya kutusu, palet ve ressam değneği buranın bir sanatçı atölyesi olduğuna işarettir. Bu gece sahnesinde ressam, sanatsal üretimin özünden başka bir şey olmayan sonsuz bir kıvıltısızlık, tam bir faaliyetizlik ânını yakalamayı ve ölümün melankolisini, hatta önsezisini canlı kılmayı başarır.

Ay Işığında Atölye içsel bir otoportre olarak da görülebilir. Ressam, kişiyi betimlemek yerine, karanlık bir insanın ruh halini mahrem yaşamından ve gündelik çerçevesinden yola çıkarak çizer. Caspar David Friedrich ile Carl Gustav Carus atölye tasvirlerinde kendi deneyimlerini ve ızdıraplarını kendi çalışma yerlerinin tasviri etrafında somutlaştırır ve böylece, her biri kendi tarzında, bir romantik insan portresi sunar.

ATÖLYENİN PSİKOLOJİK ALGILANIŞI

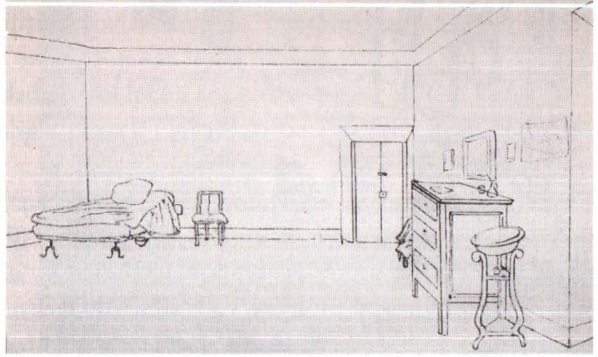
Romantik ressam kendini son derece simgesel sistemler aracılığıyla, renkler ve ışık aracılığıyla duygusal atmosferleri anırtarak ifade ederken,

6 Bkz. Karlheinz Nowald: Carl Gustav Carus, "Malerstube im Mondschein" [1826], *Schriften der Kunsthalle zu Kiel*, cilt 2, Kiel, 1973.

odada yaşayan kişinin yerine odanın kendisinin tarifi, daha ziyade Fransız neo-klasisizmi geleneğinde işlenmiştir. Bu açıdan, David Caspar Friedrich'in çağdaşı olan ve söz konusu durumda, nispeten benzer bir işe kalkışmış olan Jean-Auguste-Dominique Ingres, iç mekân tasviri için şaşırtıcı olan doğrusal perspektif stratejileri ortaya koymuştur. Ingres, Aralık 1806'da Fransız Akademisi'ne bağlı Roma'daki Villa Medici'ye burslu olarak gider. San Gaetano pavyonunda kalan ve orada bir atölyede çalışan Ingres, yeni konutunu derhal benimser ve burayı hemen kağıda geçirmeye çalışır. Tarihsiz olan ama bu atölyeye yerleştikten hemen sonra gerçekleştirildiği varsayılan bir desen resme bakını sade bir şekilde döşenmiş bir odaya götürür; yalnızca odanın sağ duvarında küçük boyutlarda üç tual ve bir desen bulunmaktadır (res. 3).⁷ Sahneyi betimlemek için kullanılan perspektif tamamen şaşırtıcıdır ve ilk bakışta ne önceden saptanmış kurallara göre ne de herhangi bir üç-boyutlu figürü ortaya koyabilecek orijinal bir kavram üzerinde temellenmiş gibidir. Daha yakından bakıldığında ise, Ingres'in, sonuçta dikkörtgen biçimli basit bir odayı tasvir etmek amacıyla tamamen farklı iki perspektif görüşünü tek ve aynı desenin içinde eritmeyi, mütevazı bir boyutta başardığı fark edilir. Üç-boyutluluk yanılsaması vermek için iki farklı bakış açısı kullanılır: Bir yandan desen atölyeyi pencerenin önünde, belki de resim masasının arkasında oturan sanatçının gördüğü şekliyle kopyalarken, diğer yandan, sağ taraftan odaya giren birinin gördüğü şekliyle de tasvir edilir.

Bu desende kullanılan perspektif çok düzensiz olmasına rağmen tamamen olağandışı gözükmemektedir. Hatta desenin odanın mahrem atmosferini yeniden oluşturmaktan başka bir emeli olmadığını, resme bakanın bakışına sunulmaya yönelik bir yapıt olsun istenmediğini

7 Bkz. Uwe Fleckner, *Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1780-1867, Meister der französischen Kunst*, Köln, 2000, s. 38 vd.; "Porträt und Vedute. Strategien der Wirklichkeitsaneignung in den römischen Zeichnungen von Jean-Auguste-Dominique Ingres", Margret Stufmann ve Werner Busch (yay. haz.), *Zeichnen in Rom 1790-1830* içinde, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, cilt 19, Köln, 2001, s. 161-191, s. 161 vd.; Ingres'in portreleri üzerine bkz. Uwe Fleckner, *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Berliner Schriften zur Kunst, cilt 5, Mayence, 1995.



Res. 3: Jean-Auguste-Dominique Ingres,

Sanatçının San Gaetano, Villa Medici'deki Odası, 1807,

kağıt üzerine kurşunkalem, 11,5 x 19 cm, Ingres Müzesi, Montauban

bilen biri için şaşırtıcı biçimde özümsemiş ve titiz gelebilir. Ingres bu desende bir “iç-portre” gerçekleştirir. Tema, sanatçının kişisel bakışından, kendisi ile atölye arasındaki diyalogdan, üç-boyutlu gerçekliğe sahip çıkmasını sağlayan orijinal bir perspektif kullanarak odayı parlak biçimde betimleyişinden başka bir şey değildir. Özel ya da yaşanmış perspektif olarak nitelendirilebilecek ve Vincent van Gogh'un yüzyıl sonundaki mekân algısıyla haklı olarak kıyaslanabilecek bir yöntem.

1888 yılında bu Hollandalı ressam Arles'daki Sarı Ev'i kiralar ve Paul Gauguin ile birlikte bir sanat cemaati kurabilmek amacıyla konutunu ve atölyesini düzenlemeye çalışır. Dar ve mütevazı ev, konfor arayışından çok çalışmaya eğilimli olan Van Gogh'un temel sanatsal yaklaşımının dışavurumu olmalıdır. Aynı zamanda, evin döşenişindeki sadelik de tüm ahlaki göndermelerle birlikte, bunun bir ifadesidir. Dekorasyon ve resmedilmiş manifesto olarak sanatçının burada gerçekleştirdiği şey çok sayıda temayı içeren resimsel bir döngüdür; başlangıçta sanıldığığının aksine yaptıkları sadece *Ayçiçekleri*'nin farklı versiyonları değildir. Asla tamamlanmamış olan bu dizi, otoportrenin yerini tutan oda ikonografisinin



Res. 4: Vincent van Gogh,
Sanatçının Arles'daki Odası, 1888,
tual üzerine yağlıboya, 72 x 90 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

en çarpıcı örnekleri arasında sayılan *Sanatçının Arles'daki Odası*'nı içerir (res. 4).⁸

Kardeşi Théo'ya yazdığı 16 Ekim 1888 tarihli bir mektupta ressam o sırada henüz yapım aşamasında olan bu tualı tarif eder: "Bu kez yalnızca yatak odam, burada yalnızca renk önem taşıyacak, basitliğiyle nesnelere daha büyük bir üslup verecek, burada genel olarak huzur ya da uyku telkin edici olacak. Nihayet, tablonun görüntüsü insanı, daha doğrusu imgelemi dinlendirmeli. Duvarlar soluk menekşe rengi. Yer kırmızı karolu. Tahta karyola ve iskemleler taze tereyağı sarısı, yatak çarşafı ve yastıklar çok açık

8 Van Gogh'un evinin dekorasyonu üzerine bkz. Roland Dorn, *Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*, Studien zur Kunstgeschichte, cilt 45, Hildesheim, Zürih, New York, 1990; Amsterdam'da Rijksmuseum'daki tual ile Chicago'da (Art Institute) ve Paris'te (Musée d'Orsay) sergilenen versiyonları arasındaki ilişki üzerine bkz. Jan Hulsker, "Bedroom problems", *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, sayı 18, 1988, s. 257-261.

limon yeşili. Yatak örtüsü parlak kırmızı. Pencere yeşil. Tuvalet masası portakal sarısı, leğen mavi. Kapılar leylak rengi. Ve hepsi bu – pencere kanatları kapalı bu odada başka hiçbir şey yok. Geniş ve sağlam mobilyalar, hâlâ sarsılmaz dinginliğin ifadesi. Duvardaki portreler, bir ayna, bir havlu ve birkaç giysi.”⁹

Bu tarif pek dikkatli olmayan izleyicinin kafasını karıştırabilir, çünkü çarpıtılmış perspektifli bu tablo, sanatçıyı saran ve tam da bu yeni çevrede aşmayı umduğu derin sıkıntıyı gün ışığına çıkartıyor gibidir. Tablonun iyice yakınına yerleşip çok yakından bakıldığında, böylece daha ayrıntılı incelemek zorunda kalındığında, ilk bakıştaki bu dramatik yoğunluğun kökeninde yatan kaçış çizgilerinin çarpıtma etkisi yok olur ve deforme perspektif belirsizleşerek, yerini aslında dar bir oda olan bu yerin düzgün mekânsal algısını sunan çok açık seçik bir özgünlüğe bırakır.¹⁰ Nesnelerin biçimi, belirgin konturları, kesinlikle doğrusal kompozisyon ve özellikle de sanatçının “yerel” bir palet kullanma tercihi, onu gölgelerden ve hacimden vazgeçmeye zorladığından, tabloda yayılan sükûnet izlenimi güçlenmiştir.

Van Gogh, kendi mahrem çevresini temsil etmek için, Ingres gibi, merkezî perspektifin geleneksel ve deyim yerindeyse zorunlu yasalarını aşar. Sade ve süssüz odaların betimlenmesi, bir yandan çalışmalarının buyruklarına itaat eden ve her türlü kişisel konfor fikrini reddeden sanatçıların etik inancının manifestosu olurken, diğer yandan da onları kendi çevreleriyle derinden karşı karşıya getiren psikolojik çatışmaya tanıklık eder. Bu yaşayan perspektifi kendi tarzında kullanan Ingres ve Van Gogh, atölyenin simgesel tasvirini, atölyede yaşayan kişinin otoportresi yerine önerirler. Sanatçı ile mekânı arasındaki ilişki, sanatın sunduğu araçlara başvuran psikolojik bir analizin konusu olur.

9 Charles Terrasse (yay. haz.), *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, Paris, 1937, s. 234.

10 Krş. John L. Ward, “A Reexamination of Van Gogh’s Pictorial Space”, *Art Bulletin*, sayı 58, 1976, s. 593-604.

Sanatçısız atölye teması, kendi çevrelerine öznel ve psikolojik olarak yerleşme imkânı sunduğundan, 19. yüzyıldaki birçok sanatçıya kendini bir gerçeklik olarak dayatmıştı ve – büyük ölçüde – henüz kodlandırılmış bir ikonografinin konusu olmamıştı. 1830 yılına doğru Eugène Delacroix, atölyesinin tamamen önemsiz bir köşesinden yola çıkarak küçük boyutta renkli bir çalışma gerçekleştirir: Sobanın közü ve çevredeki nesneler üzerindeki kızıl yansılar, tablonun arkaplanında bulunan fayanslı sobanın yeşil tonlarıyla kontrast içindedir ve dengeli bir kompozisyon içinde sıcak renkler soğuk renklerle uyum sergiler (res. 5).¹¹ Şunu da belirtelim ki, Delacroix bütüncü kontrast kuramını kanıtlamak için, mitolojik ya da edebi göndermeleri olmayan, sıradanlığıyla bile sanatsal niyetini gerçekleştirmesini sağlayan basit bir tema seçmiştir. Örneğin tarihsel bir resim gibi daha soylu olarak değerlendirilebilecek bir tema, gerçekten de ressamı, aynı zamanda da resme bakanı saf anlamda resimle ilgili kaygıdan uzaklaştırma riski taşırdı. Atölye artık sanatçının yeniliklerinin taşıyıcısı olmuştur; natürmort ise renklerin destekçisi rolüne indirgenir. Sanatsal deneyimler genellikle natürmort gibi, akademik türler hiyerarşisinde konuların en az soylusu olan temalar yardımıyla gerçekleştirilir.

Boş bir atölye tasviri, sanatçının kendi çevresine yeni bir bakış – her türlü akademik etkiden bağımsık, daha kişisel bir bakış – yöneltme ve resmine yeni bir anlam verme iradesini belirtir. Adolph Menzel, alçı kalıpların, ölüm masklarının ve atölyesinin duvarındaki antik heykel parçalarının reproduksiyonlarının resimsel yan yana gelişlerini potansiyel bir konu olarak gördüğünde, kendi imgesini ışık ve gölge aracılığıyla oluşturur, ama aynı zamanda da ressamın sanatsal inancının kodlanmış bir manifestosuyla bağlantılı olan modern sanatın çeşitli olanakları üzerine bir mesaj verir

11 Delacroix'nın bu tualin yaratıcısı olduğundan zaman zaman kuşkuya düşülmüştür; bkz. Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, cilt I, Oxford, 1981, s. 242; cilt II, Oxford, 1981, s. 199.

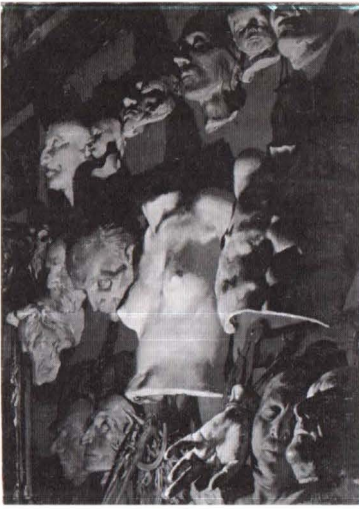
Res. 5: Eugène Delacroix,
Atölyenin Sobalı Köşesi,
yaklaşık 1830, tual üzerine
yağlıboya, 51 x 44 cm,
Louvre Müzesi, Paris



(res. 6).¹² Karşı karşıya konmuş nesneler, kompozisyonun yan alt tarafından gelen bir ışık demetiyle aydınlanır. Masklara ve yontulmuş uzuv parçalarına yaşam veren ışığın bu aydınlatması, tablodan doğan endişe verici atmosferin kaynağıdır.

Sanat eğitiminde kullanılan akademik formların kalıntıları, örneğin bir Yunan heykelinin gövdesinin – kuşkusuz *Milo Venüsü* – alçıdan reproduksiyonu gibi, yitirilmiş bir güzellik ideale ironik göndermelerdir. Gerçekçiliğin ve Doğacı okulun yükselişiyle birlikte bu ideal, 19. yüzyıl sonunda bir estetizm modeli olmaktan uzun süredir çıkmıştı. Menzel'in akademizm karşısındaki eleştirisi, burada modern ressamın gücüne eklenir; o, sanatına hakimiyeti sayesinde, zaman aşımına uğramış bir sanatın ölü

12 Bkz. Werner Hofmann, "Über Menzels 'Atelierwand' in der Hamburger Kunsthalle", Werner Hager ve Norbert Knopp (yay. haz.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* içinde, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, cilt 38, Münih, 1977, s. 141-148; "Adolph Menzels verschlüsseltes Manifest", *Menzel. der Beobachter* içinde, sergi kataloğu, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1982, s. 32-40; bkz. *Adolph Menzel (1815-1905), "La névrose du vrai"*, sergi kataloğu, Musée d'Orsay, Paris, 1966, s. 357 vd. (katalog no: 137).



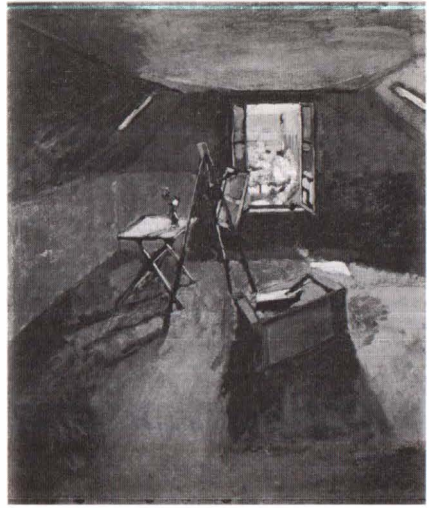
Res. 6: Adolph Menzel,
Atölyenin Duvarı, 1872,
tuel üzerine yağlıboya, 111 x 79,3 cm,
Kunsthalle, Hamburg

fragmanlarına yaşam ve yeni bir anlam verebilen kişidir: Tablo, yeni bir çağdaş resim türünün gerçek alegorisi olur.

Atölye Mekânı, Resmin Mekânı

Romantik dönem sanatçıları, kendilerini daha iyi ortaya koyabilmek için atölyelerini betimleyen bu yeni üslup çalışmasını cesurca gerçekleştiren, 20. yüzyıl avangardları onların resim mirasından yararlandılar ve bu geleneği, kendi estetik araştırmaları için her biçimiyle kullanarak sanatın hizmetine sundular. Henri Matisse'in yapıtı, atölye görünümünün resimde işlenişinin bu evrimini gayet kusursuz açıklamaktadır. 1902 yılında yaptığı *Çatılar Altındaki Atölye*, yüzyıl başında Matisse'in, dosdoğru Van Gogh'tan gelen bir çizgi içinde, kendini hâlâ atölyeyi psikolojik bir açıdan ele almaya zorunlu hissettiğini kanıtlar (res. 7).¹³ Yalnızca birkaç yıl sonra, Fovizm dönemindeki tualleri konuya kusursuz hakimiyetini ve ikonografik

13 Bkz. Pierre Schneider, *Matisse*, Münih, 1984, s. 424 vd. (resim 222).

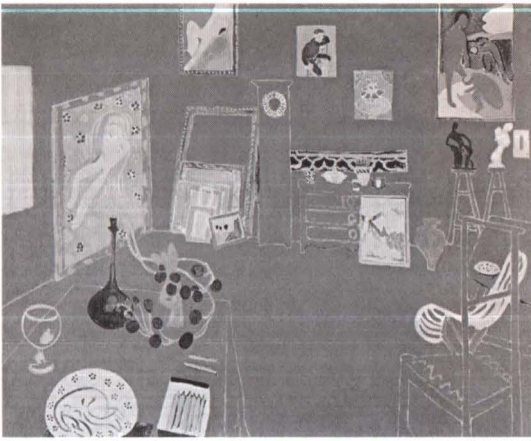


Res. 7: Henri Matisse,
Çatılar Altındaki Atölye, 1902,
tual üzerine yağlıboya, 55,2 x 46 cm,
Fitzwilliam Müzesi, Cambridge

özerkliğini ortaya koyacaktır. Türün yasalarından kurtulan Matisse, bundan böyle atölye sahnelerini kişili ya da kişisiz dekoratif tablolar gibi yapar ve simgesel bir içeriği anırtırmaktan çok, renk ve kompozisyon yoluyla kendini ifade etmeye bağlı kalır.

1911 yılında, natürmortun ve bir iç mekân tablosunun özelliklerini bir araya getiren *Kırmızı Atölye*'de Matisse, resme bakarı yalnızca tekbiçimli bir yüzey ve doğrusal ve boyalı bir süsleme elde etme kaygısının yönlendirdiği bir kompozisyonla karşı karşıya bırakır (res. 8).¹⁴ Tasvir edilen tüm öğeler, hiyerarşik bir düzen olmaksızın, tablonun kan kırmızısı zemininde soluk alırlar. Hiçbir ayrıntı öne çıkarılmadığı gibi, öğeler özel bir simgesel değer tarafından vurgulanmış da değildir. Nesneleri, masayı, iskemleyi, tabloları ve heykelleri perspektif içinde tasvir etme ve bunları odanın bağlamı içine yerleştirme sorunu – dönemin kübist natürmortları için temel sorun – Matisse'in sanatsal kaygıları arasında yer almaz.

14 Bkz. *Henri Matisse 1904-1917*, sergi kataloğu, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, s. 304 vd. (katalog no: 94).



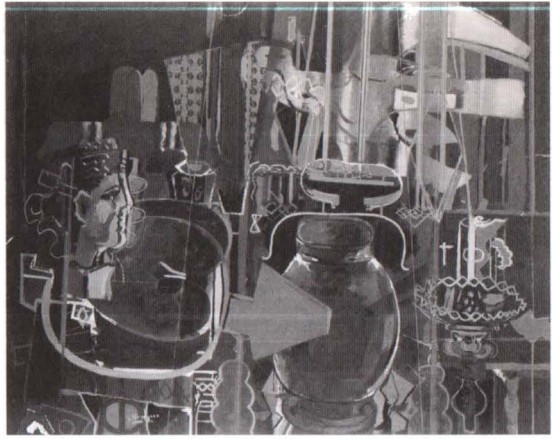
Res. 8: Henri Matisse,
Kırmızı Atölye, 1911,
tutal üzerine yağlıboya,
181 x 219,1 cm,
MoMA, New York

Mekânın estetik kavranışına 1907 civarında kübizmin getirdiği radikal değişim sayesinde Pablo Picasso'nun, Georges Braque'ın ve Juan Gris'nin yapıtlarında sayısız atölye resmi ortaya çıkmıştır. Bu tablolarla sıklıkla natürmortlar ya da sanatçı ile modeli de sahnelenir. Yıllar sonra Braque, mekân kullanımına kübistlerin getirdiği devrimi, 1949 ile 1956 arasında gerçekleştirilmiş dokuz resimlik *Atölyeler* dizisinde özetleyecektir. Örneğin *Atölye II*'de ressam, resimsel mekân temasını, bakışın mekân içinde yol alabilmesini engelleyecek kadar derin bir siyah zeminden yola çıkarak ele alır. Nesnelerin içinde bulundukları derinlik hakkında tek bilgi veren şey, bu nesnelerin odanın içindeki – işaret şamandıraları gibi – düzenlenişidir (res. 9).¹⁵ Büst, soba, palet ya da şövale, kendi aralarında oluşan mekânsal ilişkiden bizzat sorumludur; bunlar iç içe geçen ve mekânı kesintisiz bir dönüşüme tabi tutan planlar oluştururlar.

Braque'a göre sanatçısız atölye, resimsel tasvir için yalnızca ideal bir konu oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun sanatsal deneyimlerinin en uygun ve en doğal kılavuzudur; ve Braque'ın bu temayı ele aldığı yıllar boyunca, hatta onyıllar boyunca durum budur. Romantik dönem

15 Bkz. Jean Leymarie, *Braque, les Ateliers*, Aix-en-Provence, 1995.

Res. 9: Georges Braque,
Atölye II, 1949,
tual üzerine yağlıboya,
131 x 162,5 cm,
Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

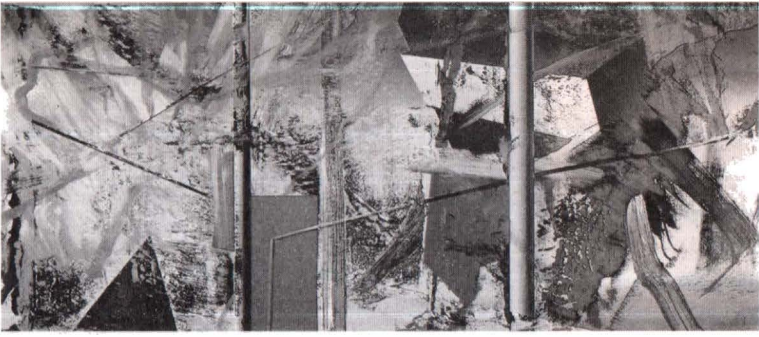


ressamları gibi Braque da tuallerinin konusundan, estetik inançlarını ifade edecek resimsel araç olarak yararlandı. Bu nedenle, sonuçta, Braque'ın *Atölyeler*'i de *in absentia* otoportrelerden başka bir şey değildir.

Sanatsal türleri birbirinden ayıran engeller 20. yüzyılda kesin olarak ortadan kalktı. Natürmortun ya da iç mekân tablolarının estetik kısıtlamalarından kurtulan atölye görüntüleri, odanın ya da odada cereyan eden kol faaliyeti ile entelektüel faaliyetin tematik bir görünümünü, daima yeni teknik araçlara ve dağıtım yollarına olduğu kadar çok sayıda sanatsal biçime de çağrıda bulunarak sunarlar.

1985 yılında Gerhard Richter'in *Atölye*'sinde görüldüğü gibi, çalışma mekânının tasvirinin ressam için hâlâ resimsel bir meydan okuma olduğu ender durumlarda, atölye ressamın faaliyetini ve bu faaliyetin gerçekleştiği yeri anıştıran metaforik bir ima için bahaneden başka bir şey değildir (res. 10).¹⁶ Richter'in tualî bir atölyenin mimarisini hatırlatabilecek bazı doğrusal yapılar sunmaktadır elbette. Ama tablonun kavranışı, renklerin şiddeti ve bu renklerin ilk bakışta kaba ve geniş fırça darbeleriyle

16 Bkz. Jürgen Harten (yay. haz.), *Gerhard Richter. Bilder / Paintings, 1962-1985*, sergi kataloğu, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, ve diğerleri, 1986, s. 322 vd. (katalog no: 574).



Res. 10: Gerhard Richter, *Atölye*, 1985,
tuel üzerine yağlıboya, 260 x 600 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin

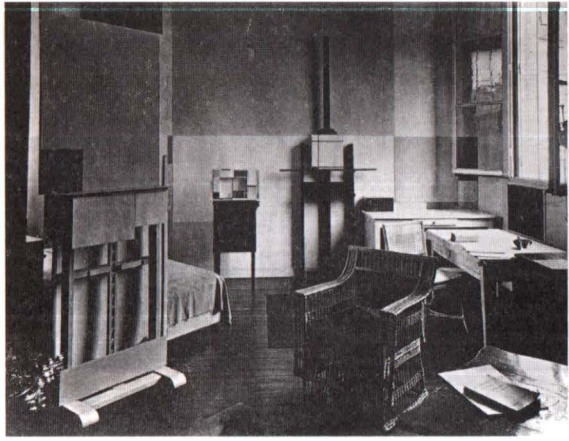
uygulanışındaki enerji, kelimenin tam anlamıyla resim yapma eyleminden başka hiçbir şeyi çağrıştırmaz: 20. yüzyıl sonunda atölye teması nihayet resimde tamamen soyut, tamamen tinsel bir özellik kazanır.

SANAT YAPITI OLARAK ATÖLYE

Ondokuzuncu yüzyılda atölye görüntüleri otoportre niteliği edinmeye başlarken – tarihsel resimlere doldurdukları antik nesnelerle resimde yer bırakmayan, gösterişçi olarak adlandırılan sanatçıların [*pompieri*] iç mekânlarını düşünmek yeterlidir – sanatçının içinde çalıştığı mekânla derinden özdeşleşmesi için 1920’leri beklemek gerekecektir. Bu politik, toplumsal ve sanatsal altüst oluş dönemlerinde atölye, buluşma yeri olan kafeler gibi, kendini özgürce ifade etmenin, inançlarını ve estetik duyarlılığını duyurmanın ender alanlarından biridir; çok sayıda atölyenin düzenlenişi ve dekorasyonu buna kanıttır.

Örneğin Piet Mondrian, 1921’den 1936’ya kadar kullandığı Paris’teki atölyesinin duvarlarını, kendine özgü “asetik konstrüktivist” tarzda dekore eder: Duvar resimlerindeki katı kompozisyon, renk seçimi ve mobilyanın

Res. 11: P. Delbo,
Piet Mondrian'ın
Atölyesi,
Paris, 1926,
fotoğraf



düzenlenişi Mondrian'ın sanatsal tercihlerini hatırlatır ve – tabloları gibi – boyalı dörtgenlerden ve çizgilerden oluşan hermetik bir yapı oluşturur (res. 11).¹⁷

Atölye, sanatçının estetik programını ifade etmenin ötesinde, 20. yüzyılda sanatçının sanatsal araştırmasının tanığı ve muhatabı olur. Örnekler çok sayıda ve anlamlıdır: Özellikle, Alberto Giacometti'nin yapıtını sayacağız; heykeltıraşın 1927'de yerleştiği Hippolyte-Maindron Sokağı'ndaki atölyesindeki yaşamı çok sayıda resim, desen ve taşbaskı aracılığıyla resmedilmiştir (res. 12).¹⁸ Bu görüntüler yalnızca içinde yaşadığı odayı incelemesini ve aynı zamanda modelleriyle bunların dahil oldukları ortam arasındaki etkileşimi gözlemleyebilmesini sağlar. Otuzlu yıllarda figüratif heykele geri dönen Giacometti, bu alandaki sanatsal ifadenin görülmemiş olanaklarını durmaksızın irdeleyerek yeni bir evreye ulaşmıştır: İnsan figürünün görsel varlığı, sanatçının bu konuya öznel bakışı, bu figürün

17 Bkz. Yve-Alain Bois (yay. haz.), *L'Atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Paris, 1982; Frans Postma ve Cees Boekrand, *26, rue du Départ, Mondrian's studio in Paris, 1921-1936*, Berlin, 1995.

18 Bkz. *Alberto Giacometti. Sculptures – peintures – dessins*, sergi kataloğu, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991-1992, s. 207 (katalog no: 112).



Res. 12: Alberto Giacometti,
Atölyedeki Elmalar, 1953,
tual üzerine yağlıboya, 72,5 x 60 cm,
Sprengel Müzesi, Hannover

farklı yüzlerini olası tüm çeşitliliği içinde tasvir etme özlemi ve figüratif heykelin mutlak koşulu olan çevreleyen mekân; tüm bunlar bundan böyle heykeltıraşın, neredeyse takınaklı bir şekilde tercih ettiği temalar olur. Atölyesinin duvarları bu arayışa tanıktır (res. 13). Giacometti, ölümüne dek, bu duvarlardan yararlanacaktı: Desenlerini duvarlara çizecek ve bu duvarları yorulmak bilmeden figürlerle, siluet ve insan başı çalışmalarıyla kaplayacaktı. Giacometti'nin atölyesi, Michel Leiris'e göre, "yalnızca bir çalışma sahnesi değildi, işlenecek motifleri besleyen bir arkaplan değildi yalnızca; yeri geldiğinde atölyeyi kişiliğinin bir parçası, bir uzantısı kılmış kişiyle işbirliği yapabiliyordu."¹⁹ Yıllar içerisinde atölyenin duvarlarında desen ve resimlerden gerçek bir yazboz tahtası meydana gelir ve böylece odanın kendisi sanat yapıtı olmanın eşğine dayanır.²⁰

19 Michel Leiris, "Autre heure, autres traces. Les murs de l'atelier et de la chambre", *Derrière le miroir*, sayı 233, 1979, s. 1-17.

20 Sanatçının ölümünden sonra, bu duvarları özerk sanat yapıtları yapmak niyetiyle mimari bağlarından kopararak bu eşik aşmaya çalışıldı; bkz. Julia Stoeßel, *Alberto Giacometti's Atelier. Die Karriere eines Raumes*, punctum, cilt 1, Münih, 1994.

Res. 13:

Patricia Matisse,
Alberto Giacometti'nin
Atölye Duvarı,
yaklaşık 1946-1947,
fotoğraf



Desenler bir yana bırakılırsa – ve çok sayıda olmadıklarından yine istisnai kalan guajlar da bir yana bırakılırsa – Constantin Brancusi atölye temasını heykel düşüncesinin bir başka aracıları üzerinden ele alır: fotoğraftır bu.²¹ Fotoğraf makinesiyle yaptığı çalışmalarından bağımsız olarak Brancusi, atölyesinde tasarlanmış mizansenler yaratır ve çok belirgin bir ritimle kendi heykellerini bunlara dahil ederdi. Bu *in situ* düzenleme, bağımsız bir bütünlük olan heykeli ilgilendiren bir sanatsal arayışın, ve aynı zamanda kaide kavramı aracılığıyla, heykelin üzerine konduğu yüzey ve onu çevreleyen mekânla kurduğu bağın zorunlu sonucudur.

Brancusi'nin kırklı yıllarda çektiği *Atölyeden Görünüm* gibi bir fotoğraf, heykel-atölye bütünlüğünün basit natüremortun bağlamlarından daha yüksek biçimsel ve tematik bağlamlar ürettiğini ve sahnelenen heykellerin her biri ile oda arasındaki ilişkinin nasıl yoğun olduğunu gösterir (res. 14). Üzerinde düzenlendikleri farklı yatay düzlemlerden yola çıkarak, heykellerin kenarları atölyenin yüksek pencerelerinden gelen ışığa dönerler ve giderek yükselen bir *staccato*'nun notaları gibi birer birer sahneye girerler. Atölye ile heykelin Brancusi'nin yapıtındaki fotografik

21 Bkz. Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, s. 109; "La photographie de Brancusi", *Constantin Brancusi. 1876-1957* içinde, sergi kataloğu, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, s. 310-312.

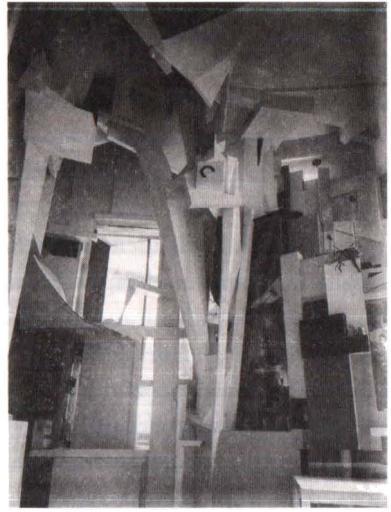


Res. 14: Constantin Brancusi,
Atölyenin Görünümü,
yaklaşık 1941-1944, fotoğraf,
Musée national d'art moderne, Paris

temsili onun için kendi üzerine bir düşünme aracı olur. Boş atölyenin tarifi yine bir otoportreyi gizlemektedir. Bununla birlikte başka fotoğraflarda niyetini açıkça ifade etmiştir: Kimi zaman kendi yüzünün yansısını cilalı bronz heykeller üzerine kasıtlı olarak bırakırken, kimi zaman ise pelikülü iki kez ışığa maruz bırakarak, kendi görüntüsünü atölyesinin fotoğrafına kazımayı başarır. Ayrıca Brancusi heykellerinin tasvirine dair görülmedik bir kavram ortaya atar ve bu kavram yerleştirme sanatını benimseyen sanatçılar tarafından yüzyıl sonunda büyük ölçüde kullanılacaktır.

Mondrian'ın, Giacometti'nin ve Brancusi'nin atölyeleri belli ölçülerde bir sanat yapıtıyla özdeşleştirilebilse de, Kurt Schwitters'in Hannover'deki evinde 1933'e doğru düzenlediği *Merzbau* önemli bir atölye-heykel olarak görülebilir (res. 15).²² Burada sanatçı önce heykelleri atölyesinde düzenlemeye başlamıştı. Daha sonra bunları hem Kübizmi,

22 Bkz. Dietmar Elger, *Der Merzbau. Eine Werkmonographie*, Köln, 1984; "L'œuvre d'une vie: le Merzbau", *Kurt Schwitters* içinde, sergi kataloğu, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994-1995, s. 140-151; John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Düsseldorf, 1987, s. 157 vd.



Res. 15: Kurt Schwitters,
Merzbau,
yaklaşık 1933, fotoğraf,
Sprengel Müzesi, Hannover

hem Dışavurumculuğu, hem de Dada, Gerçeküstücülük ve Konstrüktivizm gibi hareketleri hatırlatan çok yüzeyli bir yapıyla adım adım kaplamıştır. Yıllar içerisinde bu yapı, başlangıçta hiç öngörülemez bir biçimsel bir dile dönüşmüştür. Başlangıçta tüm atölyeyi kaplamış olan heykel örtüsü, adım adım konutun diğer odalarını da istila eder.

Schwitters, yapıtların bu mimari heykelini kendisinin ya da başka sanatçıların ürettiği nesnelerle, dostlarından gelen kişisel hatıralarla, sanat ve kültür tarihini hatırlatan nesnelerle, kısacası geldikçe odanın her bir köşesini, bu amaçla oluşturduğu duvar oyuklarını kutsal hatıra sandıklarına dönüştüren çeşitli ve değişik öğelerle zenginleştirmeye Ocak 1937'deki Norveç'e göçüne kadar devam eder. Schwitters'in *Merzbau*'su yaratıcısının sanatsal evriminin kusursuz özetidir; yaratıcı, yontusal bir sentezi başararak, döneminin tüm avangard eğilimlerini geride bırakır. Burada; ışık, hareket, edebi ve müzikal parçalar, plastik sanatların geleneksel disiplinlerini tamamlar ve sonuç olarak atölyeyi gerçek bir *Gesamtkunstwerk*'e, bütüncül bir sanat yapıtına dönüştürürler.

Çağdaş bir sanatçı – bundan anlamamız gereken, avangard dönemin sonunda yaşayan ve çalışan bir sanatçıdır – sanatçısız atölye temasını işlemeyi seçtiğinde, bunu, 19. ve 20. yüzyıldaki öncellerinden miras aldığı cesur atılımlara dayanarak yapar. Romantik ressamın otoportresinden sanat yapıtı olarak kabul edilen atölyeye dek bu tema çerçevesinde sayısız sanatsal meydan okuma sunulmuştur: Sanatçı atölyeyi tasvir ederken, tablolarının ya da heykellerinin yaratısını çevreleyen estetik koşullarla ilgilenir; bakışın ikonografisini geliştirmek için bundan yararlanır, kompozisyon ya da mekân sorunlarını çözümllemek için bunu kullanır, hatta kendisinin ve yapıtının aynası olarak kullanır.

Geçmişin sanat yapıtlarının bugünün yapıtları üzerinde her zaman doğrudan etkisi olmasa da, yine de – yalnızca ressamların ya da heykellerin değil – bizim hepimizin resim evrenimize sızan ve görsel bilinçimize olduğu kadar görsel bilinçdışımıza da bir o kadar derin bir izle damgasını vuran kolektif bir sanatsal bellek vardır. Her sanat yapıtının gizli derinliklerine ulaşmak için sanatçı, izleyici, eleştirmen ya da sanat tarihçisi hem geçmişin sanatsal mirasını hem de farklı dönemlerin ortak imge varlığına bıraktığı “kalıcı bellek izleri”ni (Sigmund Freud) dikkate almak zorundadır.²³

Sarkis’in yapıtını oluşturan şey, belleğin bu çok sayıdaki gizli derinlikleridir. Bu derinlikler sanatçının şimdiki zamanından doğar ve geçmişin içinde giderek daha uzağa yönelirler. Sanatçı insanlık tarihine daima canlı bir ilgi göstermiştir. Özellikle sanat ve kültür tarihi – Matthias Grünewald’e ya da Andrey Tarkovski’ye, Edvard Munch’a ya da Anton Webern’e duyduğu bağlılığının gösterdiği gibi – onun imgesel evrenini güçlü biçimde belirlemiştir. Sarkis, kendisini bu ustalardan ayıran tarihsel mesafeyi büyük bir çaba göstererek ve çok kişisel bir biçimde daima aşmaya çalışmıştır. Özellikle onların yapıtlarının bazı yanlarını kendi yaptıklarına katarak,

23 Bkz. Sigmund Freud, “Note sur le Bloc magique”, *Œuvres complètes* içinde, cilt 17, Paris, 1992, s. 137-143.

geçmişin başyapıtlarının *engrafik* etkilerinin tamamen bilincinde olduğunu kanıtlamıştır. Atölye gibi son derece önemli bir temanın ikonografik evrimini daha iyi kavrayabilmek için, sonuçta, bu özel ikonografik alanda tarihsel köklerini ortaya çıkararak işe başlamak kaçınılmaz görünmektedir. Çünkü, 1990'da Sarkis'in de belirttiği gibi, "sanat atölyelerinde inceleme yaparak bir sanat tarihi yazılabilir".²⁴

Sarkis kendi atölyesini fotoğraflamaya çok erken başlar. Altmışlı yıllarda çektiği fotoğrafların çoğunun esas hedefi yapıtlarını belgelemekken, bazıları heykellerini tasarlandıkları çevrede sunma kaygısına daha o dönemde tanıklık etmektedir.²⁵ Böylelikle Sarkis kendi sanatsal faaliyetini ve bu faaliyetin tabi olduğu mekânsal koşulları ortaya koymaktadır. Yıllar ve onyıllar içinde biriken fotoğraflar, yavaş yavaş, galerilerde ve müzelerde katıldığı sergilerin çerçevesine denk düşen atölyesinin yaşamını anlatan bir günlük oluşturur.

Büyük önemi sonradan ortaya çıkacak olan *Krutenau Sokağı'ndaki Uydu Odam* (Strasbourg Çağdaş Sanat Müzesi) yerleştirmesini eski Strasbourg gümrüğündeki bir sergide 1989 yılında sunan Sarkis, atölye temasına ilgisini ilk kez açıkça ifade eder.²⁶ Yapıt, renkli bir ışıklandırma ile vurgulanmış bir yerleştirme içinde sanatçının "oda-atölye"sinin altı maketini bir araya getirmektedir. Farklı ölçeklerde gerçekleştirilen maketler doğal büyüklükte temsil edilmiş odadan, yalnızca birkaç santim büyüklüğündeki minik bir modele kadar gider. Sarkis'in atölyesi artık – ve öncelikle – bir heykel halini alır. Yerleştirmesi atölyenin hacmiyle oynamaktadır; atölye ise aynı oranları korumakla birlikte, ölçek ve maket sunumlarındaki değişiklikler nedeniyle heykelsi etkiler yaratmaktadır.

24 Aktaran: Catherine Lawles, *Artists et ateliers*, Rayon art, Nîmes, 1990, s. 119-130, s. 127.

25 Altmışlı yıllara uzanan bir fotoğraf seçkisi *Sarkis 26.9.19380'de* (sergi kataloğu, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1995-1996, s. 13 vd.) yayınlanmıştır.

26 Bkz. *Sarkis*, sergi kataloğu, Ancienne Douane, Strasbourg; Musée Constantin Meunier ve Musée Antoine Wiertz, Brüksel, 1989, s. 29 vd.; *Sarkis 26.9.19380*, s. 126 vd.



Res. 16: Sarkis, *Atölyeden Görünüm*, yaklaşık 1989-1990, fotoğraf

Sahnedeki oyuncular gibi maketler de kendi aralarında çapraz diyaloglara girişirler, karşılıklı bakışır ve onların sahneye konuluşları, metaforik olarak, heykellerin içindeki boş mekânı doldururken, resme bakan kişiyi atölyenin entelektüel mekânına nüfuz etmeye ve ikonografisindeki simgeselliği deşifre etmeye davet eder: Örneğin, Ortaçağ'ın bağışçısının mecazî tasvirini hatırlatan mavimsi neon altında sergilenen bir el, maketlerin en küçüğünü sunmaktadır; bir kısmı yanmış eski bir konsol bir başka maket tarafından korunmaktadır; atölyelerin en büyüğünde, izleyici kendini kayıtlı ses bantlarından – vaktiyle işitilmiş bir müziğin belleği – oluşan kocaman bir yığın, bronzdan bir kaplan ve sanatçının Paris atölyesini gösteren fotoğraflar karşısında bulur.

Bu yerleştirmede Sarkis atölyesinin atmosferini gizleyen örtüyü kaldırarak, kendi mahrem evrenini ve ikonografisini izleyicinin gözleri önüne

sermektedir. Sanatçının kendisiyle, kendi düşünceleriyle ve çalışmasıyla yalnız kaldığı bu özel yer bir müzede kamusal alan olurken, aynı zamanda da artık ziyaretçiyle paylaşması gereken bir düşünme yeri halini alır. Sarkis böylece Krutenau Sokağı'ndaki atölyesinin görüntüsüne yaşam verir. Bu görüntü, bir uydu gibi, gelecekteki yapıtların ve sergilerin etrafında hiç durmadan dönecektir.

Sarkis bir başka yapıt dizisinde, atölyenin görüntüsünü güçlü bir metafora indirgemektedir: karbonlaşmış odun maketi. İlk kez 1991'de Albi'de sergilenen *Yanmış Odaların On İki Sokağı (Cité Leidschatz)*, kararmış odundan bloklar kullanılarak sanatçının yaşadığı ve çalıştığı odaların tasviridir. Başka hiçbir özelliği olmayan bu yanmış biçimler, yalnızca düzenlenme ve aydınlatılma şekilleri sayesinde, atölyeyi sanatçının kendi acılı deneyimlerini sanatında ifade ederek aşmaya çalıştığı bir yer olarak gösterirler. Sarkis, sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un temel önemdeki bir cümlede, Nisan 1928'de, toplumsal bellekteki korkunun önüne geçmeyi sağlayan bir ürün ve dayanak olarak gördüğü sanat yapıtı anlayışını özetlemek için andığı *Leidschatz* [Izdırap hazinesi] kavramını vurgular: “İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.”²⁷

Warburg, sanatın toplumsal belleği fikrine teorik zemin bulmak amacıyla, yalnızca algılarımızın anımsama görüngüsünü açıklamaya çalışmakla kalmayan, özellikle, “bellekte bir kez yer eden şey nasıl oluyor da kuşaklar boyunca orada kazılı kalabiliyor,” sorusuyla da ilgilenen kendi döneminin bellek fizyolojisinden hem fikir düzleminde

27 Aby Warburg, *Note pour une conférence devant la Chambre de Commerce de Hambourg*, 10 Nisan 1928, The Warburg Institute, Londra (arşiv no: 12.27). Warburg'un toplumsal bellekle ilgili teorisi bu denemenin konusunu aşar, bkz. Uwe Fleckner, “‘Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz’, Sarkis, Warburg und das soziale Gedächtnis der Kunst” / “Le trésor de souffrance de l'humanité devient un bien humain”, *Sarkis, Warburg et la mémoire sociale de l'art* içinde, *Sarkis, Das Licht des Blitzes – der Lärm des Donners / La Lumière de l'éclair – le bruit du tonnerre* içinde, sergi kataloğu, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Viyana, 1995, s. 33-46 [Türkçesi: “‘İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.’ Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği”, bkz. bu kitapta, s. 199-211]; “Ma mémoire est ma patrie”, *Gedächtnis und Leiderfahrung im Werk von Sarkis*, *Daidalos. Architektur – Kunst – Kultur*, sayı 58, 1995, s. 84-89.

hem de kavramlar düzleminde destek almıştır. Fransız sosyolog Émile Durkheim'in etkisi altında, Warburg kendi bellek fizyolojisi kavramını, bir "toplumsal bellek" ya da "toplumsal bellekler" kuramı oluştururken, özellikle sanat yapıtının bellek çabasının insanın yaşadığı ızdırabı, çoğu zaman davranış diliyle belirlenen bir motifin resimsel izi haline nasıl getirebildiği sorusuyla da sanat tarihçisi olarak ilgilenmiştir.

Yalnızca ruhunun sarsıntılarına cevap vermekle kalmayan, aynı zamanda ve özellikle geçmişten kendisine ulaşan sarsıntılara da cevap veren sanatçının bu çalışma anlayışını Sarkis *Leidschatz* kavramında içgüdüsel olarak bulup ortaya çıkarmıştır. Böylece son dönem yapıtlarında, bir sanat yapıtını acı verici deneyimler biriktiricisi olarak sunmak istediği her seferinde bu kavramı kullanır. Örneğin yangın geçirmiş atölye görüntüsü, yaratı yerinin, insani ızdırıp enerjisini sanatsal bir yaratıya dönüştürmeye bir bellek çalışmasıyla muktedir bir jeneratör olabileceği fikrini açıkça ifade eder.

Sarkis'in hatıra teması üzerine çalışmaları, 1995'te, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları* antolojisiinde yayınlanan resimli bir denemeye varır. Burada, editörüyle birlikte, atölyesinin görüntülerini bu temanın kuramsal ve yazınsal açıdan, Platon'dan Jacques Derrida'ya dek ele alındığı farklı tarzlarla karşılaştırır.²⁸ 1976 ile 1993 arasında çekilen fotoğraflar atölyenin tarihini anlatmaktadır; okur, nesnelerin düzenlenişinde yapılan değişiklikleri takip edebilir: Sanatçının heykelleri, uzak halkların fetişleri, suluboyalar, metin parçaları, tablolar, masklar... kısacası, sanatçının yerleştirmeleri için kullandığı ve zaman içinde yer değiştiren, böylece kendi aralarında hiç durmadan yeni diyaloglar oluşturan, kendi yarattığı ya da bulduğu nesneler (res. 16). Vergniaud Sokağı'ndaki Paris atölyesinin yıllar içinde aldığı mikrokozmos görüntüsüne bakan kişi, farklı yaşam tabakalarını bir arada keşfeder; bunlar, katmanlar gibi, burada üst üste konmuştur.

28 Bkz. Uwe Fleckner (yay. haz.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida. Mit einem Bildessay von Sarkis*, Dresden, 1995; bu yapıtın Fransızca bir baskısı Montpellier'de FRAC Languedoc-Roussillon işbirliğiyle yayınlandı; bkz. *Les Trésors de la Mnemosyne. Recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida. Avec un essai en images par Sarkis*, Dresden, 1998 [Türkçesi: *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*, Emre Koyuncu (çev.), Umur Basım, yayına hazırlanıyor].



Res. 17: Sarkis,
Atölyeden Görünüm,
yaklaşık 1979-1980,
fotoğraf

Atölyesi, yerleştirmeleri ve sergileri arasındaki karşılıklı etkileşim derecesi sanatsal açıdan önemlidir. Çeşit çeşit nesnelerin odanın içinde düzenleniş tarzı, elbette başlı başına bir sanat yapıtı oluşturmaz. Bu nesnelerin bu statüye erişmelerini sağlayan tek şey, sergilerin ihtiyaçları nedeniyle tüm dünyada yolculuk yapmaya mahkûm bir yapıtın mekânına dahil olmalarıdır. Herhangi bir özel ya da kamusal koleksiyonda kendilerine yeni bir mesken bulamayan yapıtlar sonradan Vergniaud Sokağı'na geri döneceklerdir: Böylece atölye “tarihin şarj olduğu bir yer, bir bekleme yeri” olur.²⁹

Yine de Sarkis'in sergilerinin yalnızca yeni bir yaşam bekleyen nesneleri bir araya getirdiğini sanmamak gerekir. Bu sergiler, bir yerleştirme öncesi verilecek sanatsal kararda atölyenin estetik koşullarının ağırlığını da dikkate alırlar – ve bunu çok somut biçimde yaparlar. Bu yaratıların doğum yeri

29 Aktaran: Lawless, *a.g.e.*, s. 120.

üzerine düşünmek bu yerleştirmelerin ana teması olabileceği gibi, sergi yeri de daima bir çalışma ve düşünme yeri olarak tahayyül edilebilir. 1998 yılında New York'taki Guggenheim Müzesi'nde gösterilen *Premises: Invested Spaces in Visual Art, Architecture and Design from France* sergisine Sarkis'in katkısı bu sözleri gayet iyi açıklamaktadır. *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları* kitabının çoğunluğu İngilizce beş yüz nüshasını kapsayan bir kütüphane heykelini sergi salonuna yerleştirdikten sonra, sanatçı ziyaretçileri yapıtın içeriğini, metinleri ve fotoğraflarını belirgin bir amaçla incelemeye davet etti: Hatıra hazinelerini bulup ortaya çıkarmak ve insan belleği temasını içeren düşünce geleneği üzerinde okuma yoluyla durmak.³⁰

Heykellerin, yerleştirmelerin ve sanatçının biyografisini dile getiren atölye görüntüsü, Sarkis'in yapıtında insan belleğinin laytmotifi olarak görülür. Fotoğraflardan biri Sarkis'in "düşünme atölyesi"ni kendi kişiliğinin yansıması olarak kabul etmesine çarpıcı biçimde tanıklık etmektedir: Bu klişe dışbükey bir aynayı göstermektedir, tüm atölye aynada yansımaktadır (res. 17). Atölyenin içinde sanatçı vardır ama küçüktür ve tablolarla ve seçme nesnelerle çevrilidir. Otoportrenin yerini tutan atölyesinin tasviri içinde sanatçı, Romantizm döneminden beri geliştirilmiş bulunan sanatçısız atölye ikonografisine başvurur. Yine de onun sözü çok daha radikal, çok daha evrenseldir ve bir sanatçı atölyesinin geleneksel temsilinden çok öteye gider, çünkü tüm dünyayı ve tarihini, dışbükey bir aynadaymış gibi kavrar. Atölye yalnızca sanatçının tarihini yeniden yazan bir hatıra yeri, sanatçının kendi yapıtlarına dahil ettiği kültür tarihinin kalıntılarının korunduğu bir kutsal emanet sandığı olmakla kalmaz, aynı zamanda kolektif belleğin düşünme yeri de olur.

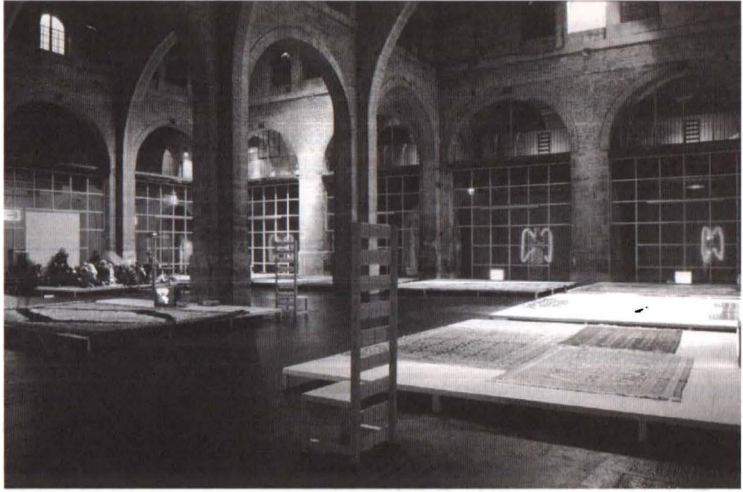
Fransızcadan çeviren: Işık Ergüden

30 Bkz. *Premises: Invested Spaces in Visual Art, Architecture and Design from France: 1958-1998*, Guggenheim Museum, New York, 1998, s. 210 vd.; bkz. Uwe Fleckner (yay. haz.), *The Treasure Chests of Mnemosyne. Selected texts on memory theory from Plato to Derrida. With a picture essay by Sarkis*, Dresden, 1998 [Türkçesi: *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*, Emre Koyuncu (çev.), Umur Basım, yayına hazırlanıyor].

Henry-Claude Cousseau

Dünya tiyatrobilimi, bellek dramaturgisi, zaman ibadetbilimi, duygu ayini, otobiyografik anlatı: Sarkis'in yapıtı *bütüncül sanatın* sadece bir çehresini sunmaz. Otuz yılı aşkın bir süredir, bu yapıt hayranlık, karşılaşma, benzersiz ve denetlenemeyen an bağlamında koşulsuz ve kesin bağlılığın çarpıcı bir örneğidir aynı zamanda, ki bu da sanat yapıtını kutsar ve *ortaya çıkarır*. Bu bağlılık, devamlılıkları ve değişmezlikleriyle böyle bir konuda hesap vermeye uygun düşecek sabit biçimlere bürünmek şöyle dursun, aksine, anlaşılmaz bir simya içinde nesneyle imgeyi, malzemeyle sesi, hareketsizlikle hareketi, mekânı, ışığı, mimariyi, belki daha da büyük ölçüde doğayı, mekânların ruhunu, tarihini, tarihin mekânlara kazandırdığı ağırlığı, kurallarımızla onlara verdiğimiz yeri, barındırdıkları nesneleri, belleğimizdeki hatıralarını birleştiren sürekli yer değiştirmelerle, beklenmedik genişlikte bir yelpazeyle, karmaşık ve çeşitli süreçlerle ifade edilir. Bununla birlikte söylemi özlülüğünü korur; üstelik Sarkis'in dili ne aksaktır, ne de anıştırmalı. Duraklara, boşluklara, aralara yer vermez. Her şey göz önünde, sarıh, birleşik ve dayanışma içindedir, ayrıntılar birbirine ve bütüne bağlıdır, müzikaldır. Duyu ve ifade iradesi her şeye hakimdir. Hiçbir şey anlamsız ya da amaçsız değildir. Sarkis'in tesadüf izlenimini tamamen ortadan kaldıracak, her şeyin kasıtlı görünmesini sağlayacak kadar yoğun bir kontrpuan örneği oluşturan yapıtları (sanatçının müzik tutkusunu ve sayı simgebilimine ilgisini hatırlatalım), sürekli olarak özünü korur, hiç tükenmeyen, bütün diğer temaları içinde barındıran bir ana temayı, onu besleyen sapmalara, çıkma ve dallanmalara rağmen hep açığa çıkarır.

Sarkis'in evreni aralıksız, duraksız bir âlemdir, ama en uç biçimi, çok değer verdiği *beklentisidir*; bu âlem her şeyden önce güçlü bir kaynaştırma enerjisinin her an hakim olduğu dur durak bilmeyen bir simya merkezidir.



Sarkis 21.01.2000 – 09.04.2000, 2000

CAPC Bordeaux Müzesi

Aynı sahneyi paylaşan madde, ışık, ses, su ve ateş sürekli birbirini çeker ve tüketir. Sarkis'in dünyasında her şey *yanar* (en sevdiği kelimelerden biri budur), her şey tutuşur. Bakış ve nesneler bir yanmanın içinde erir; en ağır, en eylemsiz maddeler hareket ve enerjiyle yüklenir. Su değdiği yeri yakabilir, ses mekânı ıslatabilir, bir ışık yaratabilir, ateş yuttuğu şeyi sıvılaştırabilir, dondurabilir, ışık havayı sular altında bırakabilir. Bu başkalaşım tiyatrosunda bilhassa ışık tartışmasız biçimde ana temalardan biridir. Sarkis'in oynadığı sahne tercihen oldukça loştur, kerametın sihrine elverişli, ritmik olarak tekrarlanan yeşil ve kırmızı patlamalarının uyandırdığı, doldurduğu, yokladığı ve değdiği her şeyin akkorluğuyla, hareli saydamlığıyla cıgıllara, şarkılara boğulan muazzam, derin bir sessizliğe benzeyen doğal bir alacakaranlığa gömülmüştür. Mekân sınırlanmış ve epey örgütlenmiş olmakla birlikte, soluk almaya, duygusal açıdan ölçölüp biçilmiş bir ahenge benzeyen hesaplı bir gölge-ışık, karanlık-aydınlık dönüşümüyle akışkan hale getirilir mutlaka. Doğal olarak Sarkis nesneyi gerçeklikten uzaklaştıran, bilhassa ışığın ya da düzenli hareketin oyunları sayesinde nesneye bir *aura*, doğaüstü bir güç kazandıran yer değiştirme, aksama ve karşıtlık efektlerinden de hoşlanır. Suluboya tekniği, önceleri geleneksel olarak her türlü desen gibi bir başlangıç aşamasıyken, özünde simgesel bir uygulama haline gelmiştir ve sanatçının fikirlerini, projelerini, deyim yerindeyse *su sınavına* tabi tutmasına imkân sağlar. Calder'in Saché'deki atölyesinde 1997-1998'de çekilmiş 25 filmden oluşan *Au commencement* [Başlangıçta] dizisi, suluboya resmin mucizevi niteliğine bir övgü olarak tasarlanmıştır. Filmlerin başlıca amacı, bir fırça darbesiyle ansızın suyla rengi kaynaştıran, (tunc kâsenin tınlaması gibi) algılanamayan, sınırsız ânu somut nitelikte minik bir çeşitleme halinde yakalamaktır. Saydam, ışıklı, esnek ve sınırsız olan suluboya zamanla Sarkis'in en sevdiği *enstrümanlardan* biri olmuştur. Suluboyayla sınır tanımadan doğaçlama yapabilir, fikirlerini kendine has zarafetiyle keyfince yorumlayıp kapsamını sınayabilir. Bu akışkanlık arayışı, televizyon ekranının ışıklı kıpraşması, titreşim, parıltılı ışıltısı ve karşıtı olan film görüntüsünün aşırı gerçekçi netliği, Sarkis'in nazarında her resimde, daha doğrusu her *sahne*de bulunması gereken etkinin niteliğinin karşıt kavramsal örnekleridir.

Sarkis'in işlerinde her şey tiyatroyla ilişkilidir. Mekân öncelikle simgesel ya da işlevsel bir unsur değil, tıpkı sayfa ya da çerçeve gibi, belirli bir sunum, beliriş, duygu berraklaşması töreninin gerçekleştiği, somut olarak tanımlanmış ve sınırlanmış bir yerdir. Her şeyin konumu bellidir: sanatçının, izleyicinin, figüranlar gibi sahneyi oluşturan nesnelerin. Yüz yüze durmalarının sebebi, birbirlerini daha iyi yanıtlayabilmek, arzulamak ve kaynaşmaktır. Boşluk düzenlendiğinde, sergilendiğinde, kullanıldığında, kendisiyle diyalog halindeki malzemeler kadar dolu, yoğun ve yok edilemezdir. *İkonlar*'da (Sarkis tam anlamıyla çerçevelerinin içinde doğan, kendisi için önemli bir tılsım niteliği taşıyan ve yapıtları arasında ayrı bir yere sahip, incelikli bir *hazine* saydığı bu suluboyaları bu şekilde adlandırır), mutlak bir bütünlüğe sahip bu tasvirlerde çerçeve kendisini çevreleyen boşluğun cisimleşmesidir, sarmaladığı figürü bölünmez bir bütün halinde yerleştirir, içerir, sıyrır ve hem elle tutulur hale getirip hem de kutsallaştırır. Sarkis'in sahneye düşkünlüğü, yer değiştiren masaları, podyumları, platformları, kendi etrafında dönen kaideleri sıklıkla kullanmasında da kendini gösterir; bu şekilde kompozisyonlarını etraflarını çeviren şekilsiz, anlamsız mekândan ayırmış olur. Kutsal eşya sandığı işlevini vurgulamak için kutuların, bir işi münzevi bir mahremiyet içinde geliştirmek üzere hücrelerin ve bilhassa açık ya da kapalı, ama barındırdıkları ısıltının görünmesine, tahmin edilmesine ya da daha olağanüstü biçimde dışarı çıkmasına imkân tanıyan kasaların kullanımı görünürlüğün, uzaklaştırmanın kurallarıyla çelişen bir esrar ve *karartma* ayininin altını çizer.

Sarkis'in atölyesi bu sihirbazlığın merkezidir. Diğer bütün ikonları içinde barındıran, sanatçının projesinin kaynağını ve sonucunu temin eden bir tür *gerçek* ikondur. Vergniaud Sokağı'na adım atan herkes, hem bir laboratuvara, hem bir ardiyeye benzeyen, sahibiyile ilgili olarak aramaya, bulmaya, anlamaya geline her şeyi barındıran bu tepeleme dolu mekânda hem göz korkutucu hem de sersemletici bir deneyim yaşar. Günün hangi saatinde olursa olsun, atölye geri çekilmiş bir yerdir, görülmekten, içine girilmekten çok sezilir; varlığı tıpkı bir mağara gibi algıyı değiştirir, içindekilere ilişkin her sözü, betimlemeyi bir maceraya, hatta nafile bir çabaya dönüştürür. Sarkis'in (birkaç kez yer değiştirmiş olan) atölyesi,

kişisel, mahrem tiyatrosu, tam anlamıyla bir çalışma, hazırlık ya da deney mekânı değildir. Zaten sanatçı kendi eliyle tam anlamıyla özgün hiçbir nesne üretmez. Uwe Fleckner'in yerinde saptamasıyla, sanatçı orada değildir. Gerçekten de atölye her şeyden önce bir tortulaşma, birikme, yoğunlaşma mekânı, sanatçının tasarladığı, seçtiği ya da planları uyarınca gerçekleştirdiği nesnelerin, çalışma gereçlerinin (aralarında etkileyici bir fotoğraf makinesi, kamera ve arşiv koleksiyonunun da bulunduğunu belirtelim), dostlarına ait yapıtların, kısacası hayatı boyunca emek emek biriktirdiği bütün *hazinenin* yan yana bulunduğu rüya benzeri bir toplama; bütün bunlar, keyfi görünümünün ardında, sessizliklerini ve kendilerini korumaya çalışan yapıtların mantığını gizleyen bir başka, benzersiz koleksiyonu biçimlendirir. İlk bakışta birbirine benzemeyen ve kaçınılmaz biçimde antikacı dükkânını hatırlatan bu nesnelerin niteliği üzerinde ısrarla durmak gerekir: 19. yüzyıla ait tunç heykeller, heykelcikler, süsler, parçalar, etnografya örnekleri, kitaplar... Nesnelerin kaynağı ve niteliği sınırsızdır. Bu az bulunur nesnelerin hepsi son derece anlamlı, çoğu (gerçek ya da varsayılan) bir inanç ya da ayinle bağlantılıdır; Sarkis'in nesnelere malzemenin değerinden, form ve konuların beklenmedik ya da şaşırtıcı niteliğinden kaynaklanan düşkünlüğü aşikârdır; bunlar *yeniden yorumlandırma* sırasında da söz konusu olacak unsurlardır. Ancak aslolan belki de bu değildir. Buna karşılık seçim birincil derecede önem taşır. Seçimin yapılmasında, öyle görünüyor ki adeta gizli bir anlaşma rol oynuyor; Sarkis bilinmedik ya da isimsiz bir nesnenin aradığı şey olduğunu içgüdüyle, nesne onun nazarında gizli bir anlam taşıdığı için, başkalarının algılamadığı ama onun kendi hayatıyla ortak, saklı kalmış bir önceki hayatı olduğu için, yeni bir yapıt yaratma gücüne sahip olduğu için anlıyor. Bu karşılaşma, beraberinde (inanç meselesi söz konusu olmasa bile) bir bakıma manevi bir meşruiyet ve en önemlisi doğüstü bir şiirsel güç getirdiğinden, temel bir anlam taşıyor. Mekânların, nesnelerin ve atölyenin yanı sıra, durmadan kullanılıp yorumlanan kelimeler: *Kriegsschatz* [savaş ganimeti], *Leidschatz* [ızdırıp hazinesi]; tıpkı rakamlar gibi mekânı ışılatan harfler; formülleştirilmeleriyle sanatçının sesinin ve anlatımının yerine geçen kesin ya da özlü başlıklar var. Gerçek birer laytmotif olan bu temalar, yapıt

bellekle, zamanla, dünyayla, tarih ve ütopyalarla ilişkilendirir. Sarkis'in düşüncesi tek başına ayakta durmayıp sürekli olarak geçmişe kardeşçe saygı sunar, hayatının akışını değiştirmiş, biçimlendirmiş olan, yarattıkları duyguyla onu durmadan besleyen yapıtlarla zamanın ötesinden diyalog kurar. Sarkis bu yolla, tarihini şimdinin felaketinden tek kurtuluş olarak gördüğü bir cemaate ait olduğunun bilincindedir. Başlıca yorumcularının hepsinin vurguladığı gibi bellek meselesini sürekli sorgulayan yapıtlarında bir başka, belki de daha önemli mesele, kültürel tanıklıklara ve *sanat* nesnelere atfedebileceğimiz anlamdır. Bu kaygı, sanatçının yapıtlarının müze kurumuna ilişkin yorumunda da hissedilir; atölyesi de bir bakıma, ütöpik ve tesadüfi boyutuyla müzenin kişisel ve özel bir çeşitlemesidir.

Kültürel kimlik meselesi Sarkis'in yerleştirmelerinde ortaya koyduğu birlikteliklerde, yakınlaşmalarda ya da aksine aksaklıklarda ağırlıklı biçimde ele alınır. Her şeyin kaynağı bir yakınlık, temas ve bir arada yaşama arzusudur. Dünyayı muazzam bir bütün olarak, karışıklıkları ve anlaşılmazlığıyla ele almak gerekir. Onun gözünde sanatçının yaptığı iş, dünyayı oluşturan mozaiklerin çeşitliliğini ve yelpazesini yeniden yorumlamaktır. Sanatçının dünyaya *senfonik* bakışı, senfonik rüyası gezegenlerin yavaş koreografisinde de yerini alır. Sarkis'in diyaloglarla, aydınlanmalarla, eklendiği buluşmalarla dolu hayatı hep hareket halinde, muazzam bir keşif ve arayış içindedir. İş, zamana ve kültürlere gömülmüş (örneğin sinema ve müzik alanındaki engin bilgisi), kendisi de bir göçebe (Ermeni kökenli, İstanbul doğumlu, Paris'te yaşıyor) olduğu halde asla hüznü bir bakışı iletmez. Sarkis başından beri nostaljiyi, bunalımı reddeder. Örneğin Tarkovski'nin *Nostalghia*'sına hayranlığı kendine dönüş bağlamında değildir, filmin, kendi yoluna düşsel biçimde devam etmesini, öyküsüne fazladan bir aşama eklemesini sağlamasından kaynaklanır. Yani yapıt kendi yorumunu, kaynaklarını ve işlenişini sergiler. Ama bunları bir kez formüle döktükten sonra *simyası* sayesinde bir şekilde ikinci plana iter. Sarkis ele geçirdiği bütün işaretleri sıradışı bir yetenekle yorumlar. Yorum yapıtın odak noktasıdır. Gördüğü, işittiği, yaşadığı her şey ancak bir aracının, yani kendisinin yardımıyla okunabilecek bir metin, bir partisyondur. Sarkis işlerinde durmadan tanıdık nesneleri, temaları kullanır, onları kendi yaşantılarıyla sınar, yeniden

okur. Elbette amacı bu nesneleri ve temaları muazzam sentez çabasıyla bütünleştirmek, ayrıca anlamlarını sonsuza dek geliştirmek, kaynağındaki duyguyu yeniden yönlendirmenin, üretmenin ve aynı anda aktarmanın yöntemini bulmaktır. Sarkis'in büyüleyici, sınırlandırılması bir ölçüde zor, (insan eliyle yapılmayan ikonlar gibi) kendi eliyle üretmediği nesnelerin kullanımına dayanan, yayılabilir, hep bilmecemi yapıtları, yorum gücünü açıkça bünyesine katarak bir gelecek ima eder, ölüme elinden geldiğince direnir. Kendi hüznünü susturan bir nostalji adamı olan Sarkis, hüzne karşı bir savaşçı gibi mücadele eder. Geçmişin izlerini canlandırır, onları şimdide ele alır, referans ve alıntılara bir aciliyet, sorgulama yeteneği yükler. Altın alta hep varolan, geçmişin hatırası ve izi niteliğindeki savaşçı eğretilmesi bir direniş, yeniden doğuş, ebediyet havasına bürünür. Sarkis'in işlerinde her şey yaldızlı harflerle yazılır.

Bordeaux, Roma bazilikası, Bizans kilisesi, Romanesk sahin, kervan-saray, Antrepo: Doğu'yla Batı'nın adeta Sarkis için yaratılmış mucizevi mimari buluşması. Sarkis'in burada gerçekleştirdiği yorum, kapsamı ve karmaşıklığıyla şüphesiz bir ilk. Sarkis'in bir yerleştirmesiyle karşılaşan kişinin gözünde bir Sarkis yapıtı her şeyden önce nesnelerden, malzemelerden ve renklerden oluşan bir bilmecedir. Bununla birlikte, düzenlemelerin kesinliği ve temaların koreografisi, gizli niyetlerin derinliği konusunda şüpheye yer bırakmaz. Her şey karşı konulmaz bir soluğa kapılıp sürüklenirmiş gibi görünür, oysa her şey açık seçik, somut ve gerçektir. Sarkis'in kent tarihini ve uygarlığımızı simgeleyen bu mekânda amacı, dünyayı daima vahşi biçimde harekete geçiren çatışmalara, barbarlığa, ilişkilerde erdemin altında gizlenen müstehcen çıkarlara rağmen bir insanın bakışının, sanatçı sıfatıyla kendi bakışının yine de karşılıksız oluşu, saflığı sayesinde, sırf insanın en değerli tanıklıkları olan sanat yapıtlarına sevgisi sayesinde olağanı aşabileceğini, başka bir bağlama oturabileceğini, farklılıkları ortadan kaldıracı olduğunu, soyut olarak, bir an (ama kurtarıcı bir an) için de olsa evrensel bir düş, göksel bir görüntü, mutlu bir ütopya yaratabileceğini göstermektir. Mekânın doğası kaçınılmaz olarak ona doğduğu şehrin simgesi, Doğu mimarisinin ağırlık merkezi olan Ayasofya'yı hatırlatır. Bu kilisenin görsel ve işitsel boyutlarını tanımayanlar, bu harikulade deneyimi

yaşamamış olanlar, kuşkusuz Sarkis'in niçin bu mekânı *enstrümantal* kişiliğiyle yorumladığını anlamakta güçlük çeceklerdir. Bordeaux'nun sahınlarında dönen, loşluğunu kuşatan, Ayasofya'nın *sesi*, daha doğrusu yankısı, olağanüstü yankılanmasıdır. Bir yandan da, en az onun kadar etkileyici bir başka mekânla, Agra'daki Tac Mahal'le bağlantılıdır; böylece benzersiz bir buluşma aracılığıyla görkemli, elle tutulamayan bir ses heykeli oluşur. Ortada asılı halde, yosunu andıran manyetik bantlarla sarmalanmış kutsal, anıtsal *Paratoner* figürü, gömülü seslerden oluşan sessiz tuniğinin içinde kıpırtısız, ama elleri parıltılıdır. Çevresinde şamdanlardan oluşan dev bir parmaklığın içinde, saydamlıklarıyla mekânı tutan, galerilere açılan on yedi platform, halen savaş halindeki ülkelere ait, sanatçının çok sevdiği nesnelerarası diyalog düzeninde yan yana yerleştirilmiş halıların yanardöner parıltısıyla kaplanmış. Sarkis için bu, barış ve anlaşma simgesi olmanın ötesinde bir huzur talebi, büyüü. Bu şekilde düzenlenmiş sahnelerin üzerindeki televizyon ekranlarında Saché'de çekilen yirmi beş film sürekli gösteriliyor. Ortadaki bu düzenlemenin etrafında, parmaklıkların dışında, kızıl gölgelerle kaplı galerilerde, Kitab-ı Mukaddes figürleriyle ölülerin ruhları, ilkel sanatla gotik sanat arasında unutulmaz bir diyalog olan *Trésors de guerre de La Réunion*'un [La Réunion'dan Yedi Savaş Ganimeti] koruyucu ışıklı melekleri ve Sarkis'in *atölyeleri*, ışıklı *adaklar* gibi tavandan sarkan çeşitli çalışma mekânlarının maketleri var. Üst katta, bir suluboya galerisinde *ikonlar*, fotoğraf levhaları üzerine resmedilmiş *Kurdun 42 saati* ve her yerde, serginin son gününe kadar sanatçının kendisi, sesi, bakışı, sözleri, (Joseph Beuys'a dokunaklı bir ithaf niteliğinde) *Okul'u...* Bu dev sahne düzenlemelerinin doğaüstü niteliğinin ötesinde somut, gerçek yanını, otobiyografik tirad niteliğini de anlamak gerekir. Sanatçının kişisel tarihi, yolculukları ve karşılaşmaları, girişiminin benzersiz gerçekliğinin tanıkları olan *ganimetler*, *yadigârlar* halinde daima mevcut. Sarkis'in işlerinde görünürdeki anlaşılmalığı tek tek unsurları çözerek ortadan kaldırmak, bağlantıları bulmak daima mümkündür. Buna karşılık anlam parıltısı, sihirli elektriği, şiirselliği temelli askıda ve el değmemiş haldedir. Melezleştirmenin dolaylı, geliştirilmiş, sonsuz bir biçimi olan bakışı da sınırsızdır: Sarkis hep bu dünyayı kaplayan sırlar kılıfını yırtmak amacıyla

en gergin, en somut yüzleşmeyi yaratacak yöntemlerin, kahramanların, mekânın ve fırsatın arayışı içindedir.

Geriye hem kişiyi, sanatçıyı tanımlayan, hem de parıltılı harfleriyle yapıta, içerdği düşünceye hakim olan berrak tınılı bir isim kalıyor; gerçek bir anahtar. SARKIS, ışıklı ve kesin bir kelime, diğer bütün atıfları dışlayan ismi, başmeleklerin isimleri gibi hem tanıdık hem resmî. Silinmesi imkânsız bir imza. Ermenice Sarkis, Yunanca Sergios, asker ve Hristiyan din şehididir; eski Konstantinopolis'te Ayasofya limanının yakınında bulunan, bugün hâlâ ayakta olan en güzel Bizans kiliselerinden biri ona adanmıştır. Kökeni, Süryanice'de lamba, meşale anlamına gelen *seraga*'dır...

Fransızcadan çeviren: Roza Hakmen



Le monde est illisible, mon cœur si (1. scène), 2002
[Dünyanın okunması imkânsız, kalbimin mümkün]
Lyon Çağdaş Sanat Müzesi

Uwe Fleckner

PERDE KALKAR

... başlangıçta, suluboya. Taştan bir Meryem'in yanağından bir gözyaşı damlası süzülür. Sıcak bir ışığa boğulmuş olan çehresi televizyon ekranını kaplar, çok yakınımızdadır. Bir maden işçisi figürü, tunçtan bir heykel, atölyede kaidesinin üzerinde sessizce döner, tek bir mumun ışığıyla aydınlatılmıştır. Bir fırça, puslu bir kırmızıyla bir odun yığınının üzerindeki adamı ateşe verir, suluboya bir *auto-da-fé*. Bir el, bir alev heykelini taşır, bir bıçak bize doğru yaklaşarak kendine bir yol deşer. "Ses yandı", "Gün yandı", "Kayık yandı" diye okuruz geçerken. Ürkütücü siyah nesnelerle dolu kasvetli bir atölyenin fotoğrafına bir kibrit yaklaşır. Bir genç kızın aşk ve mutluluk rüyası, gerçeğinden çok daha büyük bir elbisenin altında balmumundan kafalar yanar. Bir deste eski gazetenin manşeti okunur: "Gramsci'nin külleri." Taştan bir çeşmenin mırıltısı bizi uzak diyarlara götürür; üzerinden bulutların arasından geçercesine değişken bir ışığın geçtiği bir suluboya kutusu, bir şekilde ikinci bir düş havuzu oluşturur. Krişna çeşmesinin üzerinde dönen, ardından Altın Baş Parkında uçarmış gibi görünen bir karganın çılgılığıyla bölünen sessizlik. "Savaş ganimeti"nin alev alan kırmızı harfleri. Tavandan avize gibi sarkan atölye maketleri de kırmızı parıltılı. Yine bu mekânların ahşap maketleri kömürleşmiş kütleler halinde yerleştirilmiş, renkli ışıklarla aydınlatılmış. Ağır işlemeli ahşap bir büfenin yanık kalıntıları sanatçının uzun yıllar yaşayıp çalıştığı bir odanın iri maketinde korunmakta. Tahtalar üst üste yığılmış; videoda desenlerinin kırmızı suluboya alevler tarafından ağır ağır yutulduğunu gördüğümüz mobilyaları hayalimizde imal etmek için kullanabileceğimiz kesilmiş tahtalar. Katrana bulanmış bir piyano yıkık bir kütüphanenin fotoğrafına bakıyor. 1992 yazında kül olan Saraybosna Ulusal Kütüphanesi. Görkemli

bina baştan aşağı yıkılmış, sadece çıplak kemerler kalmış; kemerlerin altına molozlar, sütun kaideleri ve başka parçalar yığılmış; terk edilmiş binada kullanılmaya hazır el arabaları bekliyor. Ve bir kadın sesinin söylediği, bütün bunları sarmalayan şarkı: “Güçlü, yardımsever elimle,/ Ölümün sımsıkı bağlarını çözüyorum.”

OYUN, SAHNE, OYUNCULAR

Sarkis’in sergisinde sahnelediği *theatrum mundi* [dünya tiyatrosu], dünya döndükçe insanoğlunun her gün nelere katlandığını unutan dünya tarihinin bellek yitimine direnir. Resim, fotoğraf, heykel ve filmlerde insanlığın belleği gizlenir, deneyimleri biçimlenir. Tek başına birey öldükten sonra da hatıranın varolacağına tek garantisi yaratıdır, formdur. Bir ailenin fotoğraf albümü, ölmüş olan dedenin artık anlatamayacağı öyküleri anlatır; bir yıkıntının basındaki fotoğrafı, binayı yıkanlar öldükten yıllar sonra binanın öyküsünü anlatır. İmge, özellikle plastik, edebi ve müzikal sanat yapıtı, insanlığın canlı belleği olma sorumluluğunu taşır; bu belleğin arşivlerdeki, kütüphanelerdeki ölü sayfalarda yaşamaya devam edebilmesi için bir sanatçının, bir şairin, bir tarihçinin o sayfalara yeni bir hayat bahşetmesi şarttır.

Sarkis sürekli yenilenen yerleştirmelerinde, sanat yapıtının kişisel deneyimleri olduğu kadar toplumsal deneyimleri de ne şekilde biriktirip işlediğini bulmuştur. Sanatçının işlerinin kendine özgü yapısı, temelde yapıtlarının açık olmasından, kapatılmalarının imkânsız olmasından kaynaklanır. Yerleştirmeleri her taşınmada yeniden düzenlenir. Sanatçıya dünyanın dört bir yanındaki yolculuklarında (kimileri onlarca yıldır) eşlik eden nesneler, – bulunmuş nesneler, insan yapımı şeyler [*artefact*], gündelik hayatın parçaları ve sanat yapıtları – sürekli başkalaşıma tabi tutulur. Hiç durmadan yeni gruplandırmalarla yeniden düzenlenir, hiç durmadan sanatsal biçimleri değiştirilir.

Bu tür bir serginin sahnelenmesi, her bakımdan bir tiyatro oyununun sahnelenmesine benzetilebilir. İzleyici sergi salonuna girdiğinde sanki

karşısında bir perde kalkar ve bakışları bilinmedik gibi görünen oysa kendi dünyası olan bir dünyaya dalar. Nesneler müze sahnesinde farklı rollerde görünür. Onlar, monologlar ve diyaloglar aracılığıyla izleyicinin çoğu kez çok uzağında zannettiği dünya olaylarını, yaşanmış deneyimleri ve acıları açıklayan oyunculardır. Kişilikleri dramaturgiyi belirler, hareketleri oyunu götürür. Şiirsel bir gerçekle rüyanın mantığını ve görüntülerin acımasızlığını bir araya getiren dramın görsel metni değişik perdelerdeki sesler aracılığıyla kulağımıza ulaşır. Dramatik yoğunluk anları, sükûnet ve mutluluk adacıkları, oyuncuların arasında yabancı bir ev sahibi gibi dolaşan izleyicinin gözleri önünde gelişen bir partiyon oluşturur. Sahneyle salon arasındaki ayrım ortadan kaldırılmıştır; izleyici nesnelerin çağrısına cevap veren ve bakma eylemiyle onları başka nesnelerle birleştiren bir oyuncuya dönüşür.

Bu tür sahnelemeli sergilerde sanatçı da alışılmadık bir rol üstlenir. Genelde sanatçının çalışması yapıt atölyeden çıktığı anda tamamlanmış demektir. Burada durum farklıdır. Sarkis nesnelerin çoksesli korosunu yönetir, bir sahne mekânı oluşturur, ses ve ışık için bir rejî geliştirir; bunlar nesnelerin ve *artefact*'ların oyuncululuğunu yönlendirir. Neredeyse dayanılmaz, güzelliğin, korkunun öne çıktığı sesler, mahrem monologlar iştirir; oyunun akışı kendine özgü bir devimsellikle, retorikle, renkli bir ışıkla ve görsel hareketle belirlenir. Oyuncular görüntülerden oluşan bir metni birbirlerine atıp tutar, rekabet eder, kavgaya tutuşur, barışırlar; yanibaşlarındaki ya da çok uzaktaki yerleştirmelerden motifleri yakalayıp salona yayarlar. Böylece sanatçı hem yazar, hem yönetmen, hem aksesuarci, hem sahne amiri olur.

BELLEK TİYATROSU

Bu gösterimlerin mekânı müzedir. Ama müze aynı zamanda nesnenin temel başkalaşımının da mekânıdır; nesnelerin başlangıçtaki işlevlerini yitirdikleri, şimdiki zamanın tarih üzerinde hakimiyet kurduğu mekândır. Sarkis'in "savaş ganimeti" kavramını müzede toplanan yağma kazançlarına

aktarmasına ve kendi sanatsal çalışmaları için eleştirel açıdan üretken kılmasına yol açan, bu estetik el koyuştur. Bu kavram sanatçının yapıtlarına 1976'dan beri eşlik etmektedir: Berlin'de Etnografya Müzesi'nden çıktığında *Le Monde*'da grevdeki Fransız işçilerin fabrika üretiminin bir bölümüne “savaş ganimeti” olarak el koyduklarını okur. Sarkis derhal okuduğu şeyle müzeyi gezerken gördükleri, hissettikleri arasında bağlantı kurar. İnsan yapımı nesne, kültürel bir savaş ganimetinin parçası olarak şimdiki zamanın binasında geçmişin soygununa dönüşmektedir. Sanatçı bundan böyle bulduğu ve ürettiği nesnelerle yaptığı kendi düzenlemelerini daima yenilenen yerleştirmelerde sergileyecektir – sanat yapıtını şimdiki zamanın tarih üzerindeki sabit hakimiyetinin işaretine dönüştüren sanatsal müze hazinesine karşıt, yaşayan bir koleksiyon.

Yakın zamanda, Sarkis'in sanatsal çalışmasının kavramsal yapısı sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un Nisan 1928'de kaleme aldığı bir düşünceyle genişledi; Warburg sanat yapıtını toplumsal bellekte bunaltının üstesinden gelme çabasının ürünü ve aracı olarak tanımlayışını temel bir önermeyle özetlemeye çalışıyordu: “İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.” Böylece sanat yapıtının kendisi temelde ızdırap deneyimleri arşivinde bir belge olarak tanımlanır. Buradan yola çıkarak tarihçinin – aynı zamanda sanatçının da – rolü sismografik, görevi de tarihi inceleyerek acılı bir geçmişin bellek dalgalarını [*ondes mnémoniques*] kaydetmektir.

Toplumsal belleğe ilişkin fikirlerini kuramsal bir temele oturtmak isteyen Warburg fikirler ve kavramlar düzeyinde bellek fizyolojisinden yararlandı; o dönemde bu bilim hem algılanan şeyin hatırıya nasıl yerleştiğini, hem de özellikle, bir kez gerçekleşmiş olan bir bellek işleminin nesiller sonra niçin etkili olabildiğini araştırıyordu. Warburg Fransız sosyolog Émile Durkheim'in etkisiyle bellek fizyolojisinin kavramsal çatısını genişleterek “toplumsal *mnémé*” ya da “toplumsal bellek” kuramını oluşturduğunda, elbette sanat tarihçisi olarak her şeyden önce ilgilendiği, sanat yapıtı tarafından gerçekleştirilen bellek işleminin, acılı deneyimleri çoğunlukla hareketlerin dili tarafından belirlenen bir konunun plastik etkisine nasıl aktarıldığıydı.

Nasıl ki korku refleksi bireyin merkezî sinir sistemine fizyolojik bir uyarıcı iz [*engramm*] olarak kaydolur ve açıklanamayan bir olguyu, bellenen imgedeki kaygı payını nesnelleştirmeye çalışırsa, sanat yapıtı da bir savunma ve mesafe yaratma işlevi üstlenir. İnsanın acısını, şikayetini, matemini, hüznünü ya da umutsuzluğunu ifade etme şekli bir jestin plastik uygulamasında belirlenir. İmgelere ilişkin bireysel ve toplumsal bellek, insanla akıldışı tehdit arasında düşünsel bir mesafe yaratır; Warburg bunu “ihtiyat düşünce-mekânı” eğretilmesiyle ifade etmiştir. Bu imge kalıpları, sanat belleğinin yapısına yerleştiği şekliyle insanoğlunun acılarının uyarıcı iz hazinesini temsil eden, hareket diline ait bir enerjiyi depolar. Sanatçının çalışmasının, sadece kendi ruhunu altüst eden duyguları değil, geçmiş çağlardan ve yabancı ülkelerden edindiği duyguları da kapsayan bir çaba olarak tanımını, Sarkis’in “ızdırap hazinesi” kavramında buluruz. İster bir sanat ya da uygarlık tarihi yapıtı olsun, ister özel bir ikonografinin parçası, nesne, acılı bir geçmişin hatırası sıfatıyla sanatçının bellek mimarisine dahil edilir. Sarkis bulunmuş ve üretilmiş nesneleri, şimdiye ve geçmişe ait tutkuların depolandığı, damgalanmış hatırlama imgelerinden oluşan hazinelerde bir araya getirir. İnsanlığın toplumsal belleği bu aşılama gücünü ancak sanat yapıtıyla, bu birkaç imge ve sözle, insan yaşantısını bir formda somutlaştıran ses ve nesnelerle edinebilir.

Belleksel referans mekânları kuramı bize Ortaçağ, Rönesans ve Barok dönem kültür tarihi tarafından aktarılmış ve bellek kuramına ilişkin çeşitli metinlerde geliştirilmiştir. Modern dünyada, *loci memoriae* [bellek noktaları] ve içerdiği geçmişe ait imgeler kavramı da kullanılarak belleğin tarihinin bitiminden sonra etkisini sürdüren hatıra kavramı araştırıldı. Aby Warburg sanat yapıtının acı deneyimini içinde taşıdığını belirtmişti; “ızdırap hazinesi” eğretilmesi daha sonra Pierre Nora tarafından insanların hatıralarının cisimleştiği bellek mekânları kuramı çerçevesinde ele alınarak işlendi.

Sarkis’in yerleştirmelerindeki nesnelere kendine özgü önemi veren şeylerden biri de tehdit altındaki hatıranın cisimleşmesidir. Burada toplanan hazineler derlemesinin – ister sanat ya da uygarlık tarihine ait olsunlar, ister çok kişisel bir ikonografiye – bir bellek mekânları sistemi

olarak nitelenmesi gerekir (eski bellekbilimsel tanımıyla, ama özellikle Pierre Nora'nın tanımıyla): insanlığın toplumsal belleğinin yerleştiği ve sanatçıyla izleyici tarafından yoğun biçimde sorgulanarak geçmişten söz eden mekânlar. Sanatçının düzenlemelerindeki heykeller ve gündelik hayata ait nesneler, suluboyalar ve yazılar, toplumsal ve bireysel geçmişe ait mutluluğu ve acıyı depolar, yerleştirmelerle sahnelerler. Ama Sarkis aynı zamanda yapıtlarını izleyenlerin dikkatini şu olguya da çeker: Yaşayan gelenek zinciri modernizm tarafından koparılmış ve otantik bellek kültürünün yerini kağıt belleklerin tarihsel kültürü, arşivlerin, envanterlerin ve müzelerin kültürü almıştır.

Çünkü hatıra ancak sanat yapıtında, izleyicinin Sarkis'in dünya tiyatrosunda da karşılaşabileceği görüntü ve seslerde kalıcı hale gelir. Bu, kültür tarihi için de geçerli önemli bir estetik ilkeyi formüle etmek demektir. Yapıtın bize sunduğu izlerden yola çıkarak toplumsal olduğu kadar bireysel de olan bir geçmişin okunabilir olup olmadığını belirleyen, formdur; son yıllarda güncel bellek politikası çerçevesinde anıtlarıyla müdahalede bulunmaya çalışanların birçoğunun yanlış anladığı bir ilke. Bir anıtın, bakan kişiye bir şeyi hatırlatabilmesi için önce bir sanat yapıtı olması gerekir, izleyiciye iyi niyetten, insancıl bir politik duruştan daha fazlasını sunması gerekir.

Sarkis'in yapıtlarında, yerleştirmelerin sürekli başkalaşımına ek olarak, şimdiye ait her heykelsi yapının tesadüfe ve keyfiyete yer bırakmayan kapalı formu vardır. Bu sahnelemeler oyunculara bir yer ve rol tahsis ederek etraflarındaki şeylerle, çevrelerinde dönen izleyicilerle yoğun bir diyalog kurmalarını sağlar. Tek tek her nesneyi müze ve arşivler tarafından hapsedildiği estetik yalnızlıktan kurtarmayı, gelenekle aktarılan bellek kuramlarında betimlendiği şekilde, bir bellek tiyatrosunun yeni oluşturulan tutarlılığına yerleştirmeyi amaç ve görev edinen bir çalışmadır. İster bir sanat yapıtı söz konusu olsun, ister yılların izini taşıyan, gündelik hayata ait bir nesne, sanatçının yerleştirmesinde acılı ya da mutlu bir geçmişin hatırasının bir parçası olarak yer alacaktır. Sarkis bulunmuş ve üretilmiş nesneleri damgalanmış hatırlama imgesi hazinelerinde bir araya getirir, onlar da bellek gücü deposu sıfatıyla içlerindeki enerjiyi açığa çıkarırlar.

Ve bir kadın sesinin söylediği, bütün bunları sarmalayan şarkı: “Güçlü, yardımsever elimle,/ Ölümün sımsıkı bağlarını çözüyorum.” Katrana bulanmış bir piyano yıkık bir kütüphanenin fotoğrafına bakar. 1992 yazında kül olan Saraybosna Ulusal Kütüphanesi. Görkemli bina baştan aşağı yıkılmış, sadece çıplak kemerler kalmış; kemerlerin altına molozlar, sütun kaideleri ve başka parçalar yığılmış; terk edilmiş binada kullanılmaya hazır el arabaları bekliyor. Tahtalar üst üste yığılmış; videoda desenlerinin kırmızı suluboya alevler tarafından ağır ağır yutulduğunu gördüğümüz mobilyaları hayalimizde imal etmek için kullanabileceğimiz kesilmiş tahtalar. “Savaş ganimeti”nin alev alan kırmızı harfleri. Tavandan avize gibi sarkan atölye maketleri de kırmızı parıltılı. Yine bu mekânların ahşap maketleri kömürleşmiş kütleler halinde yerleştirilmiş, renkli ışıklarla aydınlatılmış. Ağır işlemeli ahşap bir büfenin yanık kalıntıları sanatçının uzun yıllar yaşayıp çalıştığı bir odanın iri maketinde korunmakta. Taştan bir çeşmenin mırıltısı bizi uzak diyarlara götürür; üzerinden bulutların arasından geçercesine değişken bir ışığın geçtiği bir suluboya kutusu, bir şekilde ikinci bir düş havuzu oluşturur. Krişna çeşmesinin üzerinde dönen, ardından Altın Baş Parkında uçarmış gibi görünen bir karganın çığlığıyla bölünen sessizlik. Bir deste eski gazetenin manşeti okunur: “Gramsci’nin külleri.” Ürkütücü siyah nesnelerle dolu kasvetli bir atölyenin fotoğrafına bir kibrit yaklaşıp. Bir genç kızın aşk ve mutluluk rüyası, gerçeğinden çok daha büyük bir elbisenin altında balmumundan kafalar yanar. “Ses yandı”, “Gün yandı”, “Kayık yandı” diye okuruz geçerken. Bir el, bir alev heykelini taşıp, bir bıçak bize doğru yaklaşarak kendine bir yol deşer. Bir fırça, puslu bir kırmızıyla bir odun yığınının üzerindeki adamı ateşe verir, suluboya bir *auto-da-fé*. Bir maden işçisi figürü, tunçtan bir heykel, atölyede kaidesinin üzerinde sessizce döner, tek bir mumun ışığıyla aydınlatılmıştır. Taştan bir Meryem’in yanağından bir gözyaşı damlası süzülür. Sıcak bir ışığa boğulmuş olan çehresi televizyon ekranını kaplar, çok yakınımızdadır. En sonda, suluboya...

Fransızcadan çeviren: Roza Hakmen



2600 ans après 10 minutes 44 secondes, 2003

[2600 yıl sonra 10 dakika 44 saniye]

Galerie de l'UQAM, Montreal

Louise D ry

* mge, Eskiden'in Şimdi'yle buluşması
ve yeni bir takımyıldız oluşturan bir ŐimŐektir.*
Walter Benjamin

B LMECELEME

Mekânın bulunması

“Birinin sana bir sergi teklif etmesi tam bir *karartmadır*,” diyor Sarkis. “O anda ne yapabileceğini bilemezsin. Beni ilgilendiren, bir tarihle yüklü bu mekânda nasıl konuŐacađım ve benim kendi tarihimle mekânın tarihinin ne Şekilde buluşup bir imge oluşturacağı.”¹ Sarkis başka yerlerde olduğu gibi Montreal’de de önce mizacını, derinliğini yakalamak için mekânı dikkatle inceledi.  nce sonbahar renklerine bürünmüş olan Şehri, Montreal’in merkezinde yer alan  niversite semtini, ardından galerinin mimarisini, özellikle sergilere ayrılmış bölümü keŐfetti. Eski bir kiliseden kalan ve yetmişli yılların başlarında yerine inşa edilmiş küçük yapının tuğla duvarları arasına sıkışmış iki parça dışında binanın ilginç bir yanı yok. Sarkis’in nazarında, mekânın ruhunun görünmesini engelleyen iŐlevselci yapıların bir  rneği sadece. Ne var ki, galerinin giriŐinin yakınındaki eski kilise parçası, sokağın karşı tarafında yer alan ve hâlâ kullanılan bir başka kiliseye bakıyor. Yapının duvarlarında varlığını sürdüren taş kalıntılarıyla bağlantılı bu yaşayan yapı durumu kurtarıyor. Sarkis’in bir mekândaki her türlü müdahalesini

1 Sarkis’ten alıntılanan: Ürik Bullot, “Kiosque pour Sarkis”, *Sarkis*, 21.01.2000-09.04.2000 içinde, CAPC, Mus e d’art contemporain de Bordeaux,  ditions du Regard, Paris, 2000.

koşullayan “iç mimarı”² fikri bu temel üzerine kurulabilir. Galeriden yararlanılabilir. “Bir sergi hazırladığımda, orası bir bölgeye dönüşüyor,”³ diye açıklıyor Sarkis. Serginin imgesi bu bölgeye *iniş yapılabilir*.

Işığın hissedilmesi

Sanatçının sergi mekânıyla ilk temas ânındaki bir başka kaygısı da ışık. Galerî salonlarının küçük ve kare biçiminde olanı zemin katta. Dışarıdan ışığın girmesini sağlayan iki penceresi var. Günle birlikte yaşıyor. İkinci mekân birkaç basamakla inilen çok büyük bir dikdörtgen; yan duvarları, bir taraftaki sokağa bakan geniş pencerenin önünü kesiyor; birçok sergi mekânında olduğu gibi sergileme yüzeyini genişletmek amacıyla doğal ışıktan vazgeçilmiş. Dolayısıyla karanlık, üstelik aşağı inerek ulaşılan bir mekân.

Burada ışık olmadığına göre, Sarkis’in deyişiyle ışığı *davet etmek* gerekiyor, çünkü onsuz hiçbir imge varolamaz. *Camera obscura* ilkesi. “Biz içerideyiz,” diye açıklıyor. “Delik küçük ve dışarının ışığı zayıfsa çok uzun zaman beklemen gerekir.”⁴ İmgenin nasıl bekleneceğini, görünme gücüne nasıl dikkat edileceğini ve sezgilerine nasıl güveneceğini biliyor. “Geçenlerde şöyle bir şey duydum: Sezgi, sönmek üzere olan bir lambadır.”⁵ *Zihinsel imgenin* yolunu bulup içeride biçimlenebilmesi için, sezginin çok duyarlı bir levha işlevi görmesi gerekiyor. İmge sergiye dönüştürüldüğünde sanatçının ışığa ilişkin kaygıları farklı. Mesele sergilenen nesneleri aydınlatmak değil, ışığın kendisi bakılacak nesne oluyor; Sarkis’in yerleştirmelerinde ışık kaynakları çeşitli: floresan lambalar, video gösterimleri, mumlar, ışıklı masalar, parlak ipek satenden yansıyan ışıltılar, pencerelerde renkli filtreler,

2 Sarkis’ten alıntılan: Geneviève Breerette, *Sarkis à Silvacane*, Éditions du Patrimoine, “Un artiste, un monument” dizisi, Paris, 2001, s. 8.

3 Sarkis’ten alıntılan: Irmeline Lebeer, *Sarkis*, les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg; Éditions Lebeer-Hossmann, Brüksel, 1989, s. 109 [Türkçesi: “Sarkis ya da Terkedişin Dramı”, bkz. bu kitapta, s. 156].

4 Sarkis’ten alıntılan: Érik Bullot, *a.g.e.*

5 Henri Bergson’dan alıntılan: Georges Didi-Huberman, *Bergson: théories esthétiques et pratiques médiatiques*, Montreal Çağdaş Sanat Müzesi, 24-25 Eylül 2003.

tiyatro projektörleri... Bu ışık kaynaşması, izleyicinin dikkatine sunulan gerçek, cisimleşmiş imgeyi doğuruyor.

Gürültünün soyutlanması

Çok sayıda insanın sürekli dolaştığı bu üniversite binasında kesintisiz gidiş gelişler belirli saatlerde geçiş yollarına, sokağa yakın bir gürültü, ısrarlı ve yankılanan bir uğultu oluşturur. Galerinin bu ses kalınlığını engellemesi gerekir; galeriyi uyumsuz seslerden kaçınmayı sağlayan bir barınak haline getirmek gerekir. Sarkis her şeyden önce *ses kılıfını delip* mekânın sessizliğini bulmaya, ardından mekâna yeni bir ses vermeye çalışır. “Bir sergiyi sessizliğine kavuştuğunda severim,”⁶ der. Mekânı ısıtmek ister; bir nesne yere konduğunda bir ses çıktığını bilir. Ama nesnelerinin *yere gürültüyle temas etmesini* istemez. Azıcık *gömülmelerini* tercih eder.⁷ Dolayısıyla akustığın kişiliğini kavramaya çalışır, çünkü onun nazarında her mekân bir tını sandığıdır.⁸ ve kendi sesine sahiptir.⁹ Bu sessizlik meselesi, öteden beri hayatında ve işlerinde bir yer tutan ve burada da mekânda cisimleşmesi gereken müzikte karşılığını bulur. Yapıtın “kendi sesine sahip olup kendi başına varolabilmesi”¹⁰ için sessizlik vazgeçilmez koşuldur. Müzik dinliyoruz. Sarkis bütün dikkatini toplamış. Kullanılabilecek düzenlemeleri gözden geçiriyor; mekânda dolaşarak yayını, titreşimi, akustik akışkanlığı sınıyor; galeriye dağıtılmış 12 ses kaynağının pesliğiyle berraklığı arasındaki uyumu değerlendiriyor. Atmosferi kıvılcımlandırabilecek, izleyiciyi etkileyebilecek bir şeylerin, bir enerjinin, bir yoğunluğun, bir tınının yayılması gerekli.

6 Sarkis'ten alıntılanan: Jean-Louis Andral, *Sarkis. Le monde est illisible, mon cœur si*, Musée d'art contemporain, Lyon; Éditions 5 Continents, Milano, 2003, s. 143.

7 Sarkis'ten alıntılanan: Irmeline Lebeer, *a.g.e.*, s. 101 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 148].

8 Sarkis'ten alıntılanan: Érik Bullot, *a.g.e.*, numaralandırılmamış sayfa.

9 Sarkis'ten alıntılanan: Geneviève Breerette, “Les trésors de Sarkis investissent un ancien entrepôt”, *Le Monde*, 6-7 Şubat 2002, s. 22.

10 *La visite. La conversation. L'attente. / Le voyage. Le soleil. L'obscurité*, Céret Modern Sanat Müzesi, Céret, 2002, s. 59.

Sarkis daha işin başında mekâna sızma, kendine bir yol açma, mekânı sarsma, değiştirme ihtiyacı duyuyor. Mekânda bir nabız atışı, açıklık, özgürleşme izlenimi yaratılmazsa yapıt boğuluyor. Mekânda bir hava cereyanı, esen bir rüzgâr işlevi gören sessizliği bir kez bulduktan sonra atmosfer kafasında mayalanmaya başlıyor.¹¹ “Bölünmüş bir mekâna tahammülüm yok,” diyor, “duvarların gerçek olup olmadığına da bakarım. Yalancı duvarları kaldırmalarını isterim... Engelsiz bir akışkanlık peşindeyim.”¹² Bundan sonra mekânın doldurulması geliyor: “bir kum saati gibi tersyüz ederek. Boş olan kısım bu şekilde dolar.”¹³ Sarkis *mekânı renkle ykamak, havalandırmak*, zaman ve mekânı derinlemesine kazmak istediğini söylüyor. Mekâna temiz havayla oksijen verecek, ışıkla taçlandırarak *dokunulmuş nesneler* koyması gerekiyor. Bütün bunlar mekânın kaynağını duyurma ve gün ışığına çıkarma fikriyle bağlantılı. Bu durumda mekânı yapıtlarıyla doldurup ele geçirmesi mümkün, *zaptetmesi* şart oluyor; izleyici buna ihtiyaç duyabilir. Dolayısıyla Sarkis mekânı yalnız mimari açıdan boğan unsurlardan değil, havanın serbestçe dolaşmasını, bekâretini, mekândaki müzikalliğini engelleyen şeylerden de arındırmaya koyuluyor.

İmgenin beklenmesi

Sarkis ortamın kendisine sunabileceği şeyleri dikkatle keşfediyor. Galerinin atölyelerindeki, koleksiyonundaki kimi nesneleri inceliyor: Geçerken otuzlu yıllardan, cam ve demirden eski bir dolap görüyor, çok hoşlandığı film şeritlerini yerleştirmek için ideal; büyük bir ahşap ışıklı masa da buluyor, bir imgeyi *ısıtmak* için biçilmiş kaftan. Üniversitenin koleksiyonundaki eski Montreal Güzel Sanatlar Okulu’ndan kalma

11 Sarkis’ten alıntılan: Irmeline Lebeer, *a.g.e.*, s. 95 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 141].

12 Sarkis’ten alıntılan: Érik Bullot, *a.g.e.*, numaralandırılmamış sayfa.

13 Sarkis’ten alıntılan: Geneviève Breerette, *Sarkis à Silvacane*, s. 8.

mumyanın¹⁴ bahsini işittiğinde ganimet kendiliğinden zenginleşiyor. Birçok yakınının ölümü anılıyor. Özellikle yakın tarihte aramızdan ayrılan Amerikalı sinemacı dostu; onu dost K olarak anıyor. 2600 yaşındaki mumya Hetep’le K arasında mekân ve zaman, Sarkis’i hem altüst eden, hem de bayıldığı bir başdönmesi gibi genişliyor.

Başka unsurlar ekleniyor: Montreal Güzel Sanatlar Müzesi’nde daha önce sergilenmiş bir Türkmen halısı; bir yerleştirmeden diğerine kesintisiz yol alan kırmızı ve yeşil ipekler; belki birkaç suluboya; elbette müziği John Cage’e ait *Ryoanji* filmi. Bu *dokunulmuş nesnelerden, ısıtılmış mekândan*, bulunmuş yürekten kıvılcım doğmaya başlıyor. Mekâna genişlemesine yayılan ve birkaç basamakla çıkılan bir sahne ve floresan lambalar da olacak. Sarkis daha sonra ölüm ilahilerinden hayata, karanlıktan gün ışığına geçerek biraz daha yukarıdaki küçük galeri mekânını bir kurtuluş gibi tasarlıyor: Saché’de çekilen *su içinde suluboya* filmleri ve özellikle çocuklara yönelik suluboya atölyeleri için gerekli her şey burada yerini buluyor.

Sarkis imgeyi buldu. Bu imgenin doğuşu fikrinden, bir çalışma yöntemi, açığa çıkarılması gereken, içindeki bir ihtiyaç olarak sık sık söz ediyor. Bunu çeşitli yollardan açıklamaya çalışıyor: “Boulez kayıtları dinlemezdi, zihninde icra ederdi, partiyonun içine girerdi. Bir kamerayla girer gibi.”¹⁵ Bir kez daha bu *zihinsel imgenin* ortaya çıkışını tanımlamak, içkinliğini esinlemek söz konusu. *Unutulmaz* olması gerekir, diyor. *2600 yıl sonra 10 dakika 44 saniye*’de, o güne kadar birbirinden çok uzak olan iki insan arasında bağlantı imkânı sağlaması gerekiyor. Bu iki uç arasındaki milyarlarca hayatı ve ölümü çağrıştırması gerekiyor. Zamandaki, mekândaki ve yerleştirmede yepyeni bir partiyonun sihirli etkisiyle bir

14 Söz konusu mumya 1927’de Mısır hükümeti tarafından Montreal Güzel Sanatlar Okulu’na armağan edilmişti. Altmışlı yılların sonlarına kadar lahadinin içinde okul binasında sergilendi; Güzel Sanatlar Okulu, Université du Québec à Montréal’e bağlandığında üniversitenin galerisine alındı. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Louise Déry, *Sarkis. 2600 ans après 10 minutes 44 secondes* içinde, sergi kataloğu, Galerie de l’UQAM, 2003, Montreal, 2004, sergilenen nesnelerin listesi, s. 73.

15 Sarkis, *Eksik Imge* atölyesi, Monique Régimbald-Zeiber, Mario Côté ve Louise Déry’den oluşan grup araştırması, Montreal, 4 Ekim 2002.

araya gelen çok sayıda Asya, Amerika ve Avrupa kültüründeki müthiş açılım aracılığıyla gücünü kullanabilmesi gerekiyor. Ama her şeyden çok, *zihinsel imgenin*, karmaşık bir zamanlılığın ilmekleri ve kalımının¹⁶ sezgisel ipuçları aracılığıyla kendinden daha kalıcı olup burada hayatla ölüm arasında simgesel bir diyalogda yer alması gerekiyor.

Bütünlüğün oluşturulması

Projenin hazırlıkları sırasında Sarkis tarafından saptanan bütün işaretler sunguya katılıyor ve yapıtın *oyuncuları* haline geliyor. En güzel ipekli kumaşlar, haç desenli Türkmen halısı, pencerelerdeki safir mavisi, Montreal'e seyahat eden suluboyalar, Cage'in içebakışsal müziğiyle *Ryoanji* filmi, yaklaşık on beş sinema yapıtının kayıtlı olduğu film şeritleri, Saché'deki sığınağında çektiği *su içinde suluboya* filmleri, *su içinde suluboya* atölyesine gelen çocukların uğultusu, hepsi ışığın açığa çıkardığı bir varlık simgesine dönüşmüş olan sanatsal bir kütlenin bütünlleştirilmesine katkıda bulunuyor. Yapıta ortaya çıkış ve geri çekilişleri, pırıltı ve gölgeleri serpiştiren unsur, ışık. İmgeyi bir pili doldurur gibi yükleyen Sarkis'in çalışması sonucunda "imgenin varlığı"¹⁷ çarpan kalbi ve iç sesiyle biçimleniyor. Bütünlük, zaman ve mekân kavramlarını nesneler ve ışıklarıyla kaynaştıran, aralarındaki diyalogu destekleyen, *auranın* doğmasını sağlayan bir düzenleme ya da sahnelemeyle yaratılıyor. Bu Sarkisvari sahnelemelerle ilgili olarak, Aby Warburg'un, kütüphanesindeki kitapların sınıflandırılmasını nitelemek ve kitaplar arasındaki aralıkta uzlaşmak üzere geliştirdiği "iyi komşuluk yasası"ndan¹⁸

16 Kalım [*Nachleben*] terimini Aby Warburg'dan aldım. Bu konuda bkz. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris, 2002.

17 Louis Marin'in terimi. Varlığın gerçekliğine kıyasla "daha düşük bir varlık" değil, gizli ve görünür güçleri, kendi deyişiyle "etkililiği" kastedilmektedir. Bkz. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris, 1993, s. 9-10.

18 Georges Didi-Huberman, *a.g.e.*, s. 31.

söz edilebilir. Sarkis'in "senfonik bakışı"¹⁹ sergi alanının loşluğuyla ışığını, imgelerin sırıyla belirginliğini, ayrıca otobiyografik duyguyla evrensel kaderin ifadesini akışkanlıkla birleştirir.

EVRELENDİRME

Gece, ölüm

2600 yıl sonra 10 dakika 44 saniye sergisinde imgenin temsilinin çeşitli yöntemlerinden yararlanılıyor. Sarkis'in, her şeyden önce kendisine ait olan, ama aktarmak istediği algısal deneyimleri yakalayışındaki zihinsel etkinliğe damgasını vuran duygunun ötesinde, bitmez tükenmez bir kavramsal ve biçimsel yapılandırma mevcut. Sarkis mekânla sesin, gölgeyle ışığın, nesneyle *iniş yaptığı* bölgenin senkronizasyonunda ustalık mertebesine ulaşmış. Mekânın boş olmadığını, içerdği, barındırdığı nesneleri negatifleleriyle, boşluklarıyla somutlaştırdığını çoktan anlamış.

Sergiyle ilk temas daha girişte, hem içeriden hem dışarıdan görülen, giriş pencerelerindeki safir filtrelerle kuruluyor. Işğın renklendirilmesi geçişin işareti olan bir süzölmüşlük etkisi yaratıyor. İzleyiciyi kendisini bekleyen deneyime hazırlamak için çeşitli ayrıntılar hesaba katılmış: gereksiz hiçbir aksesuara yer verilmemesi, girişin iki sergi alanından kesin biçimde ayrılmış olması, aydınlatma kaynakları arasındaki uyum, ayakkabıların bırakılacağı bir alan olması... Aşağıya inen merdivenin beyaz orta tırabzanı bile, doğrusallığı çevredeki ışıklar tarafından vurgulanmasın diye griye boyanmış. Zeminin ipeksi, pırlıtlı bir yüzeyle kaplanmış olduğunu, ayakkabılarını çıkarması gerektiğini gören, Cage'in müziğı tarafından cezbedilen izleyici kendisini bir "duygu ayını"nin²⁰ beklediğini ve bir sayğı mekânına girdiğini anlıyor.

19 Henry-Claude Cousseau, *Sarkis. 21.01.2000-09.04.2000*, CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Éditions du Regard, Paris, 2000 [Türkçesi: "Sarkis'in Evreni", bkz. bu kitapta, s. 271-279, s. 276].

20 *A.g.e.* [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 271].

Mekânı kapamayan, tıkamayan yerleştirme salonun eni boyunca rahatça dolaşmaya imkân tanıyor. Yerleştirmeyi oluşturan yatay düzlemler, tortullaşmış birer duyu ve bellek katmanı. İlk kat, galerinin tamamını sarmalayan ve kaynağı – sahnenin altına yerleştirilmiş bir sıra floresan lamba – görünür olan ışık hacmi tarafından oluşturulmuş. Sınırları beyaz ışıkla belirlenen bu alanda zemin, zemini kaplayan yeşil ipek, saydam mahfazası içindeki mumya, duvarların birinin arkasına gizlenmiş kasası, alçağa, yere yakın asılmış iki suluboya ve cam dolapta ısıldayan film şeritleri canlanıyor. İkinci katı görkemli sahne oluşturuyor: doğal ahşap yüzey, üzerindeki kırmızı ipek, ipeğe yansıtılan ışık çemberi, *Ryoanji* filminin gösterimi, en uzak duvardaki gölgenin sınırında görünen Türkmen halısı, üzerinde K'nin portresi bulunan ışıklı masa, yanındaki duvara asılı iki suluboya, dolabın camındaki ve çerçevelenmiş suluboyaların camlarındaki yansımalar. Son katı oluşturan ise, mekânın tamamında ve tavanda ışıkların rengârenk karışımı, video projektörü, sahne projektörü ve mumyanın kasasının üzerindeki küçük sarı ışık.

Işığın renklendirdiği, belleğin sarmaladığı, John Cage'in müziğinin doldurduğu bu mekânda hiçbir boşluk yok. Birçok nesne gerçek anlamda birbirine değiyor; örneğin kısmen yeşil ipeğin üzerine yerleştirilmiş ışıklı masa ve camlı dolap, el ele verip çeşitli unsurları okşayan ya da çerçeveleyen ışıkla gölge. İpek yüzeylerde dolaşmaya teşvik edilen, müzikle sarmalanan, *Ryoanji*'deki alevin yaldızlı ısıltısıyla uyarılan izleyicilerin bile sergiyle fiziksel teması var. Hiçbir şey gizlenmemiş – ne araçlar, ne malzeme, ne elektrik kaynakları, ne de konstrüksiyonlardaki birleştirme teknikleri –; olağan müze uygulamalarına yer verilmemiş – serginin ışıklandırması bütünüyle nesnelerin kendileri tarafından sağlanıyor, açıklayıcı metinler, etiketler yok. Olağan asma kurallarına uyulmamış. Serginin sahneleniş düzeninde bütün müze kuralları tek bir gereklilik uğruna bozulmuş: zamanın işaretlenmesi. Bekleyişin, bakışın, yapıtın özünü benimsemenin zamanı.

Büyük galeriye çekilindiğinde bile, girişe yakın küçük sergi mekânındaki hayatın sesli işaretleri algılanabiliyor: Ara sıra müzik, bir çan sesi, bir horoz ötüşü ya da yağmurun, rüzgârın sesi gibi farklı efektler mekânda dolaşıyor. Aslında serginin iki bölümü ilk bakışta sessel ve müzikal bir geçirgenlikle birbirine bağlanıyor, ancak hemen ardından, organik ve simgesel olarak da birbirlerine bağlı oldukları anlaşılıyor. Sahanlıkta Saché filmlerinin gösterimi için küçük bir salon oluşturulmuş. Bu 25 film Sarkis'in *renkli ışık* olarak söz ettiği suluboyaya derinden bağlılığını ortaya koyuyor; sanatının ilk yıllarından itibaren geliştirdiği kişisel bir teknikten yola çıkarak yapıtlarının tamamına ilişkin bir inceleme ya da çeşitleme dizisi oluşturuyorlar. Yakınında, üzerine çiçekler, fırçalar, beyaz kâseler, suluboya hokkaları yerleştirilmiş alçak bir masa çocukların gelmesini bekliyor. Sarkis çocuklarla birlikte büyüleyici, benzersiz atölye çalışmaları yapacak, rengin suyun içindeki yolculuğunu keşfettirecek onlara.²¹

Gün ışığının girdiği bu mekân, filmlerin, çocukların ve diğer ziyaretçilerin sesleriyle canlanıyor ve izleyiciyi sessizliğe davet eden aşağıdaki mekânla karşıtlık oluşturacak şekilde yaşamasına yol açıyor. Burada hareket mümkün olmakla birlikte, fiziksel enerji bir şekilde yavaşlayıp yerini daha zihinsel, hatta manevi bir enerjiye bırakıyor. Çünkü *su içinde suluboyanın* gerçekleştirilmesi, Saché filmlerinin izlenmesi kadar yoğun bir dikkat gerektiriyor. Burası ayınlerin gücünü ve güzelliğini gösterdiği kadar sesli ve görsel uyarıcıları da kaynaştıran uğultulu bir mekân. Suluboya uygulaması, tıpkı müzikteki gibi, Sarkis'in yapıtlarının ezgisel çizgisi. İmgelerin çoğunlukla narin niteliğine rağmen bir baştan diğerine belirgin, sabit ve güçlü bir hat gibi uzanıyor. Sarkis'in birkaç yıl önce tasarladığı çocuklarla *su içinde suluboya* atölyelerinde su dolu iri kâselerin içinde renkli resimler oluşturuluyor, bunlar yavaş yavaş dibe çöküyor. Sarkis atölyelerde çocukları bizzat yönlendiriyor. Küçük ziyaretçiler bu etkinliğin törensel niteliğini içgüdüsel olarak anlıyorlar; karşılarında sadece görünür olmakla kalmayan bir şeyler sergileniyor.

21 Sarkis ilk iki atölye çalışmasından sonra yerini, eğittiği Joséphine Sans'a bıraktı.

Sarkis sergisinin iki bölümü arasında kaçınılmaz bir bağ oluşturan şey, zaman mefhumu. Hayata, bedene, bilince kaçınılmaz biçimde zarar veren kesintisiz zaman. Sarkis'in işleri mekân değerine çevrilmiş zamansal mesafenin damgasını taşır; aynı şekilde birçok zaman parçası şimdiki zamanda bir araya getirilip yeniden oluşturulur, serginin şimdiki zamanında yüzleştirilir. Sarkis'in sanatçı olarak bölgeyi işgal ediş biçimini niteleyen *olduğu yerde göçebelik*²² eğiliminin altını çizmiştik; ayrıca birçok göçebe zamanı şimdinin etkisinde üst üste bindirip sabitleştirme sanatındaki müthiş ustalığına da dikkat çekmek gerekir.

Sarkis için hem nesneler arasındaki, hem de kesişmeleri yapının katalizörü, çarpan yüreği olan farklı zamanlar²³ arasındaki temas, *dokunuş* değerlidir. Önce serginin başlığında tanımlanan zamanı ele alalım: iki uç arasında, mumyanın yaşıyla 10 dakika 44 saniyelik bir filmin gösterildiği şimdiki zaman arasında uzun bir süre. Ardından, Saché filmlerine değinelim: Sanatçının çalışmaları, ilk siyah-beyaz yıllardan başlayarak – özellikle 1968-1977 arasındaki *Blackout*'lar – filtre, vitray ve neonların renkli ışıklarına kadar – *Duvar Boyacısının Rüyası*, *Krutenau Sokağı'ndaki Oda* – sahneler halinde anlatılır. Devamlılığı sağlamak amacıyla sadece tek sekanslık çekimlerden oluşan – yani kesintisiz, montajsız olan – filmler Sarkis'in sanatsal güzergâhını tek bir yapıttan, tek bir sergiden, tek bir soyağacından, tek bir hayattan ibaretmişçesine kesintisiz katederler. Bir de suluboya çalışmasına özgü, rengin suyun içinde farklı hızlarda, mavi kırmızıdan daha yavaş, sarı daha hızlı yol alırken gereksindiği zaman vardır; bu arada *imgenin belirişini* bozmamak için el yavaşlar, soluk sakinleşir, yürek durulur.²⁴

22 Gilles Deleuze'den alıntılan: Deepak Ananth, *Sarkis. Au commencement – Le son de la lumière – À l'arrivée*, Musée des beaux-arts, Nantes, 1997, s. 14 [Türkçesi: "Başlangıçta... Varışta", bkz. bu kitapta, s. 215-235, s. 216-217].

23 Deepak Ananth bu bağlamda, Brecht tiyatrosunda ve Ayzenştayn sinemasında kullanılan montaj tekniğine ilişkin Benjamin'in geliştirdiği *enterval* kavramına değinir. Bkz. Deepak Ananth, *a.g.e.*, s. 19 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 225].

24 Georges Didi-Huberman'ın terimi, *Bergson: théories esthétiques et pratiques médiatiques*, Montreal Çağdaş Sanat Müzesi, 24-25 Eylül 2003.

Su içinde suluboya yapmak, 10 dakika 44 saniyelik bir filmi seyretmek, bir mumun eriyişini görmek, suyun yüzeyinde yeni formların oluşmasını izlemek, çiçeklerin günler geçtikçe soluşunu görmek, bir sergiyi Bach'tan bir araya, Cage'in *Ryoanji*'sini dinler gibi gezmek, camdan barınağında uzanmış yatan birinin uyanmasını bekleyerek uyuyuşunu seyretmek, sergi süresince her gün galeriye gidip ipekleri havalandırmak, bütün bunlar Sarkis'in işlerinde – yapıtının yavaşlatılmış potansiyellerinin ölçümünde temel birim olan – zamanın değerini ısrarla hatırlatan şeyler.

İmgenin varlığı

Sarkis'in eksik bir imgeyi *zihinsel imgeye* dönüştürmek için seçtiği yol, yaşanmış, yaşayan, kayba ya da yok oluşa karşı koyabilecek duyumsal boyutta, güçlü simgeler bulma arzusundan geçer. Örneğin mumyanın bedeni yüz ifadesinden mahrum olsa da, gerçek ve elle tutulur olduğu için, bedeni yakılmış, küle dönmüş olan K'nin portresiyle belirgin bir ilişki içinde yan yana bulunur. Kalıbını birçok yapıtında kullandığı kendi yüzünün hatlarını her fırsatta yeniden gündeme getiren²⁵ Sarkis'in çehreye verdiği önemi de vurgulamak gerekir. Yapıtlarında ateş, yanık ve küller de önemli bir yer tutar; özellikle yakın tarihte Lyon'da art arda üç panodan oluşan bir serginin ilk sahnesi olan *Yanık*'ta sergilenen *Gramsci'nin külleri*. Külden sonra bir şeylerin devam etmesi, izinin kalması için K'nin asetat üzerine sureti ışıkla *ısıtılarak* serbest bırakılmış ve varlık simgesine dönüştürülmüştür. Bu suretin kaynağı, Sarkis'in hayal edilmesi güç bir coşku içinde çektiği kısa bir video filmidir. K'nin çehresi büyütülmüş ve aydınlatılmış olarak, minik ışık dokunuşlarıyla, ince renk izleriyle adım adım yeniden oluşan bir suret gibi ışıklı masanın üzerinde usulca açığa çıkar. Bakışlar onu davet ettiği ve beklediği için suret belirginleşir. Sarkis'in, suretin ışığın altında ilk kez belirişini gördüğü andaki yoğun heyecanı, Pascal Quignard'ın dediği gibi "her imgenin

25 Özellikle Sarkis maskeli demirciler dizisi.

bir açlığı giderdiğini”²⁶ kesin olarak doğruluyordu. Sarkis’te söz konusu açlık, dünyaya duyğudaşlığıyla yakından ilişkilidir.

Geriye bedeni kalmış olan kişinin biraz daha az ölü, daha az kayıp olduğunu, aslında bir süreliğine çekilmiş olduğunu düşünebiliriz. Ayrıca, ölürken, son nefesle tükenirken çehreden benzerliği, gerçeğe uygunluğu, devamlılığı andıran bir şeylerin yok olduğu²⁷ düşüncesini de hatırlayabiliriz. Sergiyi gezenlerin sahnenin altından süzülüp mumyaya çok yakından bakışlarını, bazılarının, dikkatini çekmek istercesine camı hafifçe tıklatışlarını izleyince, mumyanın aslında sadece uyumakta olduğu zannedilebilir. Hatta serginin başlığı, masallardaki gibi 2600 yıl sonra uyanacağını ima edebilir. En azından mumyaya bakan çocukların, yetişkinlerin tepkileri bunu düşündürüyor. Mumyanın tam üstündeki, kırmızı ipeğe yansıtılan, adeta uykusunda onu aydınlatmak, temelli sönüp gitmesini engellemek, Sarkis’in yapıtlarında sıklıkla görülen nöbetçi melek işlevini yerine getirmek amacıyla sahneye nüfuz eden ışık çemberi bu izlenimi pekiştiriyor.

Öte yandan, tam mumyanın başının hizasında, paralelinde K’nin çehresi ise, hiç ölmemişçesine, teni varoluşunun sürekliliğini garanti edebilecek bir retroprojektör ekranına dönüşürmüşçesine²⁸ salt ışıkla varolur. Hem Hetep’in mumyalanmış bedeni hem de K’nin dijital portresi ontolojik nitelikleri açıkça tanımlanmış kayıtlardır, çünkü kurmaca ya da hayali değil, gerçeklerdir. Kayıtsız yapıt tanımadığını belirten Sarkis’in nazarında her yapıt bir çizikten, bir işaretten, bir izden kaynaklanır.²⁹ Hetep ve K gerçekten vardılar. Yan yana bulunmayan, buluşmaya yazgılı, kendilerine ait dünyalarının varlığı kuşku götürmez. Bununla birlikte, birleştirilmiş, birbirine dikilmiş, kaynaştırılmış iki dünya arasındaki duyarlı

26 Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, Paris, 1998, s. 119.

27 Fikrin sahibi: Alain Fleischer, *Mummy, mummies*, Verdier, Paris, 2002, s. 10-11. Kitap Palermo’daki Fransisken mezarlığıyla ilgilidir, yazar mumyayla fotoğraf arasında çeşitli bağlantılar kurar.

28 *A.g.e.*

29 Sarkis’ten alıntılan: Érik Bullot, *a.g.e.*

alandan doğan yoğunluk karşısında gerçeğin kesinliği geri çekilir. Kurmaca, sınırsız bir şiirsellik ve duyarlılık içeren insani ve kültürel kurmaca burada yatar. “Gerçeklikle hiçbir ilişkisi yoksa kurmaca ölür,” der Sarkis. “Öte yandan, kurmacasız gerçeklik de besin eksikliğidir. Birçok sanatçı için kurmaca nedir? Örneğin Tarkovski’de, inanılması güç, ama onun filmiyle seni inandırdığı bir mistisizmdir. Sineması o kadar gerçek hale gelir ki, kurmacayı kabul etmeye başlarsın. Onun gerçekle kurmaca arasına sıkışmış özgül mekânına hapsolursun. Birdenbire parmaklarını öyle bir gerçekliğe daldırırsın ki insanları şiirle uyandırırısın.”³⁰ 2600 yıl sonra 10 dakika 44 saniye’de iki anlatı ve zaman perdesi birbirinin içinde erir... sınır ortadan kalkar. Kuşkusuz yok olmasının nedeni, Sarkis’in çalışma mekânı olmadan, hatta mekân etkin değilken ya da imgeye etkimezken yapıtın imgesini görememesidir. Sarkis o âna kadar birbirinden ayrı olan zaman, ışık ve nesnelerin uyumlu, mekânsallaşmış buluşmasını vurgulamak için *mekân imgesinden*³¹ söz eder.

Yerleştirmeye somut olarak kattığı, tek tek gösterilen ve ölümün damgasını taşıyan bu anlatıları hatırlaması için belleğe destek olan – ve dijital disklere yerini bıraktıkça yavaş yavaş yok olan – film şeritlerinin saklandığı camlı dolapta zarafetle sergilenen 17 film için de aynı şey söz konusudur. *Potemkin Zirhlisi*’nden *Hamlet*’e, *La Jetée*’den [Dalgakıran] *Solaris*’e, *Fısıltılar ve Çığlıklar*’dan *Ölü Adam*’a, Sarkis’in, hazinesinin, *Kriegsschatz*’ının can alıcı bir parçası kabul ettiği bütün bu filmler sergide buluşarak sözünü ettiği *mekân imgesine* katkıda bulunur. Işıktaki birbirine dolanmış, camın ardında korunan şeritler de sessiz olmakla birlikte sessizlikten söz ederler. Sarkis burada kendi sanatçı birikiminin ulaşılabilirliğine işaret eder; bu zihinsel birikim belleğinde saklıdır ve sanatın sonsuz imkânlarının, duygu ve anlamının sürdürülmesinde oluşur.

30 Sarkis’ten alıntı, *Cinéma et peinture. Le cinéma selon Godard*, Cinéma action, Paris, 1989, s. 12.

31 Deepak Ananth, *a.g.e.*, s. 17 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 222].

Bellek açığı

“Dokunuşla çalışmak”³² söz konusu olduğuna göre, Sarkis’in işlerinin temelinde, duyunun eksik olmadığı bir tutum vardır. İz ve coşku bellekle acıya eşlik ederek *2600 yıl sonra 10 dakika 44 saniye*’de zamanın kıyısında sergilenen bir iç peyzaj üretir. *Dram*, bir imge durağı, daha doğrusu coşku durağı gibi, bir bilmeceden doğar: 1999 Kasım’ında vefat etmiş olan K’nin portresiyle yaklaşık 3000 yıllık bir mumyanın elle tutulur bedeni arasındaki buluşma. Birbirine hem çok yakın hem çok uzak olan bu şimdiki zamana aktarılmış iki varlık, Sarkis’in yok oluş tehlikesi fazla olduğunda kollama, nöbet tutma, gözetme, denetleme eğilimine örnek teşkil eder.

Beuys, Broodthaers ve Filliou’nun ölümlerinden sonra Sarkis bu sanatçıların yapıtlarının yüzüstü bırakıldığı kaygısını taşımakta; kendini çok yakın hissettiği Tarkovski, Paradjanov ve Kantor’un ele aldığı ölüm ve bellek temaları, kılavuzları arasında. “Yapıtları bekleme halinde kaldı; onları birer tablo gibi durdurma imkânı yok. Bu yapıtların nasıl yaşatılacağı sorusunun cevabı henüz bulunmadı.”³³ Yok oluşu hatırlatmak ve ölümü tiyatrolaştırmaya çalışmak, sanatçının büyük bir saygı ve merhametle yaklaştığı öksüz, terk edilmiş, yaşlanmış ve yaralı yapıtların unutulmasına ve müzeye kaldırılan nesnelerin ölümcül ataletine, dayanılmaz ölümlülüğüne ilişkin zorunlu saptamadan kaynaklanıyor. Sarkis’in müzede Beuys’un yapıtlarını *ziyaret ettiğinde* onları *ısıtmak* için gizlice dokunup yerlerinden oynatması fikri, sanat dahil dünyayla bütün ilişkilerine damgasını vuran diriltme arzusunun bir parçası. Dokunduğu şeye yeni bir varoluş imkânı esinliyor, bellek nesnelerini çağırarak bir bakıma kurtarmaya çalışıyor, şimdiki zamanda onları ovarak bir ısı kıvılcımı yaratıyor. İnsan kalıntıları için de durum farklı değil. Üniversitenin koleksiyonundaki mumya

32 Sarkis’ten alıntılan: Geneviève Breerette, “Les trésors de Sarkis investissent un ancien entrepôt”, *a.g.e.*, s. 22.

33 Sarkis’ten alıntılan: Érik Bullot, *a.g.e.*

ziyaretçi bekliyordu; aynı durumun daha da belirgin bir örneği olan Walter Benjamin'in naaşı için, düşünürün mezarının bulunduğu Port-Bou mezarlığında 1993'te, 25 Eylül'ü 26 Eylül'e bağlayan gece *Sarkis'in Kırmızı Yeşil Demircisi*, *Walter Benjamin'in Hatırasına*'yı gerçekleştirmek istedi.³⁴ Sarkis her seferinde yokluğun yerine güçlü bir duyumsal boyutu olan "imge görüntüler" koyuyor. Kendi atölyesinde de aynı şeyi yapıyor; burada hiçbir şeyin kaybolmaması ve yüzüstü bırakılmaması gerektiğinden, işlerini yaşatmak için binbir yöntem geliştiriyor; yapıtları, aralık kasaları, bekleme halindeki nesneleri, hazinesinin unsurlarını ısıtan, besleyen, onaran ya da tedavi eden ışıkları yan yana koyuyor.

K'nin sureti ve Hetep'in bedeni birer serap. Gördüğümüz şey, kayıp,³⁵ derdi Pascal Quignard, ölüm değil. Sarkis bunu biliyor ve yerleştirmelerinde gidiş eğretilmesi olarak sık sık kasalar, mezarlar ve kayıklar kullanıyor. Bununla birlikte, *2600 yıl sonra 10 dakika 44 saniye* yerleştirmesinin semantik odağı ölüm değil, hayat, nedeni de belki mutlak varoluşun yoklukta bulunması. K'nin ve Hetep'in sonraki hayatında, Warburg'un *Nachleben* anlayışı çerçevesinde serapları, yaşamaya devam eden bir geçmişî hatırlatıyor.³⁶

Sarkis'in sözü

Sarkis'in her yeni yapıtı, yerleştirmesi ya da sergisi, önceki işlerinden gelen ya da yeni seçilmiş kişilerin ve nesnelerin buluşup diyalog kurduğu, adım adım ilerleyen bir son yapıta benzer. Yapıtlarının bütününde kesinti

34 Sarkis'in yapıtlarında sık sık değindiği Walter Benjamin, Paris'in Hitler orduları tarafından işgalinden sonra Amerika vizesi alarak kaçmaya çalıştı, ancak Fransa'dan çıkış vizesi alamadığı için vazgeçmek zorunda kaldı. 26 Eylül 1940'ta Fransa-İspanya sınırında intihar etti ve Port-Bou mezarlığına gömüldü. Mezarının yeri tam olarak bilinmemekle birlikte Sarkis burada, *Demirci Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesiyle*'yi yanları açık, kırmızı ve yeşil neon harflerle *Kriegsschatz* yazılı bir kasanın üzerindeki hareketli bir yuvarlak levhanın üstüne yerleştirdi.

35 Pascal Quignard, *a.g.e.*, s. 329.

36 Georges Didi-Huberman, *a.g.e.*, s. 33.

yoktur. Renk, ışık, gündüz, gece, hayat, ölüm, müzik, su ve ateş yapıtların anahtarları, tarihsel, kişisel ve varoluşsal anlamda aşk, tutku ve acı ise felsefi birimleridir. Yolunun kesiştiği birçok yaratıcı dostunun – Beuys, Tarkovski, Paradjanov, Kantor, Cage ve niceleri – sanatı gibi Sarkis’in sanatı da titizlik ve cömertlik temeline oturan, metafizik, kutsallık ve ölümsüzlüğün yanında yer alan bir etiğe bağlıdır.

Sarkis insanları sınırlardan geçirir. “Zaman ya da mesafe aralıklarından hoşlanırım. Birdenbire ‘Neredeyim ben?’ diye sorarsın kendi kendine. Geçişin hangi anda gerçekleştiğini fark etmemişsindir. Tarkovski’nin *Stalker*’inde *zonu* tanımlayan, siyah-beyazdan renge geçiş değildir, belirli bir anda fark etmeden *zonda* buluruz kendimizi. Samuel Fuller’in *Şok Koridoru*’nda normallikten deliliğe geçiştir. İzleyici filmin kahramanının oraya doğru kaydığını hisseder, sen de onunla birlikte kayarsın. Gerçeklikle kahramanın zihinsel imgesini birbirinden ayıramazsın. Bu geçişler birer bilinçlenmedir.”³⁷

Sarkis istediğimiz zaman gerçekleştirdiğimiz bu geçişler konusunda dikkatlidir. Dünyanın o andaki durumuna bağlı olarak sürekli değişen düşüncenin olası referanslarını haritalandırmak ister; kendi ışık potansiyelini güncel dertlere ve dramalara maruz bir insan deneyimi alanına yansıtmak için dogmatik iddialardan arınmış, açık ve hareketli bir düşünce üretmeye çalışır. İzdırabı bir hazine olarak görür ve Aby Warburg’un *Leidschatz*, ızdırap hazinesi kavramını birlikte yaşama biçiminin ve deneyiminin ayrılmaz parçası olan bir enerji olarak yansıtır. Çünkü “sınırı geçirten kişi işin içindedir nihayet. ‘Ben her şeyi hazırladım, buyrun, araba burada, şu yoldan gideceksiniz, dikkat edin, sizi kendi halinize bırakıyorum,’ demez. Herkesi birlikte o geçirir. Yeni deneyim buradadır işte. Ben deneyime bizzat katılmak isterim.”³⁸

Sarkis düşüncesini ve bakışını sevdiği nesnelere, yapıtlara yöneltmekten hoşlanır: etrafında bulundurduğu “tılsım”lar, Leica koleksiyonu, Grünewald’in *Isenheim Altar Panosu*, *Block Beuys*, Webern, Tarkovski’nin

37 Sarkis’ten alıntılan: Érik Bullot, *a.g.e.*

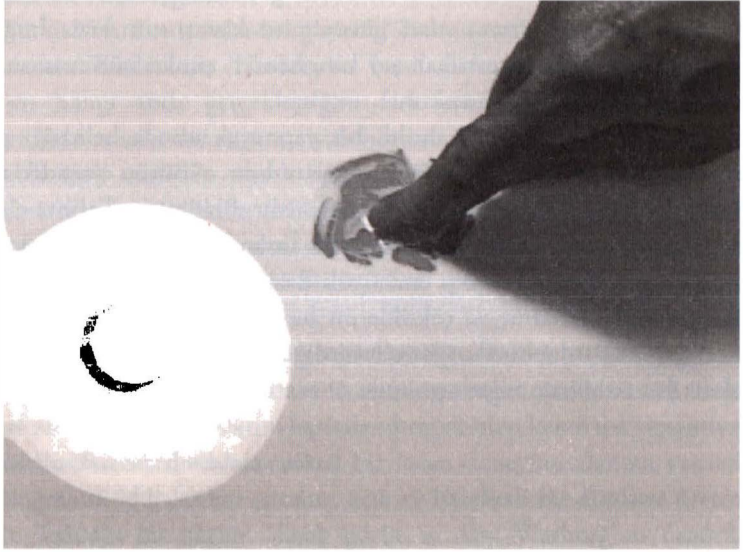
38 *A.g.e.*

Andrey Rublev'i... Günümüz dünyasının bakma yeteneğimizi sömüren imgeler çılgınlığına kapılmış olan dikkat potansiyelimizi uyandırmaya çalışarak bize yol gösterir. Gerçekten de yapıtları bize özgün bir deneyim sunar; adeta yeniden görmeye başlar, kaybolmakta olan bu yetiyle ilişki kurarız. Sarkis, görme, yoğunlaşma, araştırma, inceleme, kıyaslama, dikkat etme, yola çıkma olanaklarımızı harekete geçirecek şekilde bakışımıza seslenerek kendi bakışımıza olan güvenimize kavuşturur bizi. İmgeyle yüz yüze geldiğimizde bize bakan şey bize benzer, çünkü bütün unsurları herkesin özdeşleşebilmesine açıktır.

Nasıl ki Sarkis'in, 1985 tarihli bir yapıtının adında belirttiği gibi, belleği vataniysa, işi de belleğiyle bağlantılıdır. "Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir. Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları açabiliriz."³⁹

Fransızcadan çeviren: Roza Hakmen

39 Sarkis'ten alıntı, *La visite. La conversation. L'attente. / Le voyage. Le soleil. L'obscurité*, a.g.e., s. 13 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 194-195].



au commencement, l'apparition, 2005

[başlangıçta, beliriş]

filmden kare

Georges Didi-Huberman

Başlangıçta, beliriş. Filmin adı bu.¹ Başlangıcında özel bir şey yok: Önce sadece bir küvetin dibini görüyoruz, fotoğrafçıların çektikleri görüntüleri laboratuvarlarında “görünür” hale getirmek için banyo ederken kullandıkları plastik su haznelerini andırıyor biraz. Görüntü yok henüz: bekleyiş. Haznenin dibine hafif eğik, kalın, kocaman, kırmızı bir K çizilmiş – kalın fırçayla, lak pigmentle. Yunan harfi *pi* olarak da görülebilir pekâlâ. Hatta bir Çin piktogramına bile benziyor, örneğin Guo Ruoxu’nun ressamın söylemek istediğini kaligrafiyle yansıtmak amacıyla kullandığı,² 11. yüzyıldan kalma Çin harfi *Yuan Qi* ya da “ana soluk” karakteri de olabilir.

Derken, sağdan, ekranın üst köşesinden süt dökülmeye başlıyor. İnce ince, durmadan akıyor süt. Biri – görünmeyen ama hemen yakında duran, bu büyük sessizlikte neredeyse soluk alıp veriş duyulacak sanatçı – sütü döküyor. Beyaz sıvı ortalığı kapladıkça, ekranın tam ortasında istilacı bir yüzeye dönüşen yeni bir madde oluşuyor. Haznenin dibi yavaş yavaş gözden yitiyor. Kırmızı harften geriye devinen bir kalıntı, bir iz kalıyor, sonra basit bir çizgiye dönüşüyor, ardından da sütün altında ancak zar zor seçilebilen bir denizkulağı görüntüsüne bürünüp kayboluyor. Bu süreç gelişirken, süttten ekranın sol tarafını beyaz ışıklı bir aylanın kapladığı fark ediliyor. Bir çalışma lambasının yansması bu sadece; hem sütü aydınlatıyor, hem de onun sayesinde kendini görünür kılıyor, sütün titreyen, dolayısıyla da tüm görünen uzamı titreten yüzeyinde. Süt akmaya devam ediyor: Bir derinlik yaratıyor. Bu derinlikle dibinde süte gömülüp yitmiş kırmızı harfi bir kez

1 Sarkis, *au commencement, l'apparition* [başlangıçta, beliriş], 2005. Sanatçının Villejuif'teki atölyesinde çekilen video film (3 dakika 26 saniye).

2 Guo Ruoxu, *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture* (11. yüzyıl), Y. Escande (çev.), La Lettre volée, Brüksel, 1994, s. 188.

daha ortaya çıkaran küçük bir girdap yaratıyor. Yansıma kıpırdanıyor. Birkaç kabarcık beliriyor, sonrasında beyazlığın içinde kayboluyorlar. Her şey sakinleşiyor.

Birdenbire, ince bir gölge, ardından da bir insan parmağı beliriyor. Demek ki sanatçı oradaydı, hemen yakında. İşte bedeni. Parmak, usulca, kararlı olduğu kadar hassas bir istençle, sütün “üstüne” değil de, daha çok sütün “içine” konuyor. Sıvı derinliği katediyor, içeri giriyor. Duruyor, zemine dokundu. Çevresinde eğri büğrü bir ayla, kırmızı pigmentten küçük bir çevrinti oluşuyor. O zaman parmağın da kırmızıya (yapışıp kalmayan, dokunduğu beyaz sıvının içinde kendiliğinden dağılan bir suluboyayla) boyandığı görülüyor. Sonra parmak çekiliyor. O anda – büyüleyici bir an bu, “beliriş” sözcüğünü o sırada anımsıyor insan – suyun yüzeyinde kırmızı bir çiçek oluşuyor. Ne sabitleniyor, ne dağılıyor. Hayır, olası en yoğun noktasını arıyormuşçasına büzülerek, hafif hafif daralarak biçim kazanıyor. İçindeki bir şeyler zemine çekiliyormuş izlenimini yaratarak biçim alıyor. Çok güzel, biraz da kaygı verici bir görüntü bu: Sanki süt birden tahmin edildiğinden daha derin oluvermiş gibi.

Yeniden her şey sakinleşiyor. Sonra, her şey baştan başlıyor. Parmak geri geliyor, bekiniyor, zeminde biraz geziniyor. Rahatsız ediyor, “parmağını yaranın üstüne basmak” denir ya hani, onun gibi. Biçimsiz birikinti büyüyor. Parmak en sonunda çekiliyor. Bu kez daha büyük, en az öteki kadar güzel, özgür ve kusursuz bir kırmızı çiçek oluşuyor sütün içinde. Bir manzara resmi sanki – bir yandan da öylesine yakın, öylesine somut ki – ya da beyaz sıvıya basit bir dokunuştan doğan basit bir çiçeğin oluşturduğu bilinmeyen bir harf.

*

Sarkis bu görüntülerdeki çilecilik ve lirizmle kuşkusuz Paradjanov’un filme çektiği ölüdoğaları anımsatacaktır, özellikle de *Sayat Nova*’nın başlangıcını: Üç nar ve beyaz çamaşırın üstüne “kanayan” bıçak, ozan-müzisyenin kırmızı eli, tepsilerin üstünde üst üste konan boyalı yün yığınları... Ama bu filmin düzeni, kompozisyon ve atölye uzamıyla kurulan

ilişki açısından ele alındığında, tıpkı uzantısı olduğu dizi gibi,³ ilk olarak Ortaçağ'da rastlanan ve *Athos Dağı Rehberi*'nde, Cennino Cennini'nin *Libro dell'arte*'sinde ve daha sonra Leonardo da Vinci'nin *Trattato della pittura*'sında en parlak örneklerine rastladığımız “reçete” kitaplarını andırır. Bu filmlerde – durum gereği eski ustalar gibi asistanlarla çalışan – ressam fırçayla kamerayı aynı anda tutar. Dolayısıyla kamera bizi sanatçının mahremiyetine taşır; kişisel yaşamöyküsü değildir burada söz konusu olan, bu teknik hareketleri gerçekleştirirken yakından görülen bedendir. İnsan bu filmleri izledikten sonra, kalabalık içinde Sarkis'i yalnızca ellerinin hareketinden tanıyabilir. Bu filmler tıpkı *Athos Dağı Rehberi*, *Libro dell'arte* ya da *Trattato della pittura* gibi uzun bir dizi kısacık bölümden oluşur. Belki de ressamın kap kacağı, sıvılarını, araç gerecini, fırçalarını ve hareketlerini bize gösterirken sergiledikleri yakınlık, samimiyetle, tıpkı o kitaplarda olduğu gibi sen diye seslenirler bize – “Şöyle hareket edeceksin...”⁴ Tıpkı o kitaplar gibi, bizi büyüleyip eğitirler: Şiirsel incelikle teknik kesinlik bir aradadır onlarda.

Peki ama bu film bize öncelikle ne öğretir? Parmağı önce kırmızı boyaya, oradan bir süt kabına batırmayı öğrenmek mi gerekir? Kuşkusuz burada ortaya konan, *işlem* anlamındaki değil, *yöntem*, hatta *değerler dizisi* anlamındaki tekniktir.⁵ Filmin adından da kolayca anlaşılabileceği gibi,

3 Sarkis'in Ulusal Çağdaş Sanatlar Stüdyosu'nda (Le Fresnoy) ve Saché'deki Calder Atölyesi'nde 1997-1998 yılları arasında çektiği yirmi beş filmden söz ediliyor. Bu filmlerin hepsinin adı *başlangıçta* sözüyle başlayıp çeşitli şekillerde devam ediyor: *giriş, baş, hazine, yakar, kırmızı el, çılgınlık, karanlık fotoğraf, akıntı, aura, kırmızısıyla yeşil, göre ve sonra, enginlik, oda, izler, gece, yüzen ekmek, sudaki renkler, boya döker, suluboya kutusu, sarıyla mavi, renkli resim, sarı, ressamın imi, tarih, davul*. Bkz. Sarkis. 21.01.2000-09.04.2000, CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Éditions du Regard, Paris, 2000. Orada Érik Bulloz'un bu filmler üstüne yazdığı “Kiosque pour Sarkis” adlı metin de okunabilir (s. 39-47). Ayrıca bkz. aynı yazarın “Photogénie de l'aquarelle” yazısı, *Trafic*, sayı 31, 1999, s. 35-39 [Türkçesi: “Suluboyanın Fotojenisi”, bkz. bu kitapta, s. 83-89].

4 Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, A. Chastel (çev.), Berger-Levrault, Paris, 1987, s. 181.

5 Bu ayrımlar için bkz. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Minuit, Paris, 2006 (deneme *L'Empreinte*'te yeniden basıldı, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1997, s. 15-192).

bir belirli üretmenin ne olduğunu öğretir. Kaldı ki ne kadar basit olursa olsun – sütün beyazlığı içinde beliren o kırmızı çiçek gibi –, bir belirişin büsbütün bir sahne düzeni gerektirdiğini öğreniriz: En azından, simgesel bir hazine olarak da olsa, bir süreliğine süte gömülüp gözden yitebilecek, buna karşın her zaman orada, belirişin maddi ortamında bulunacak bir *harf* gerekir; belirişin sırtını bir şeye dayayabilmesi, çerçevesini oluşturmaları ve sıvının içinde dağılıp gitmemesi için bir *kâse* gerekir; her şekilde belirişin taşıyıcısı ve “bağlayıcısı” olan bir *süt* gerekir; tüm bunları bir an için bile olsa görünür kılacak bir *ışın*, demek ki ışık gerekir; son olarak da, bu filmde gördüğümüz üzere, şeylerin yüzeyini altüst edecek ve uyumu bozarak da olsa görünür olma gücünü zemine yansıtan bir dokunuş, demek ki bedensel bir hareket gerekir. Felsefi açıdan, şöyle söylenebilir: Her beliriş için, hiç kuşkusuz bir yandan bütünüyle akıldan çıkarılmadan kesintiye uğratılabilecek bir *dil*; birdenbire açılıveren bir *zemin*; şu halde kendini dayatan maddi bir *ortam*; tüm bunlar için bir *görünürlük* koşulu; ve son olarak da hareket eden, kımıldanan, böylesi bir belirişi deneyimleyen bir *beden* gerekir.

Başlangıçta,... dizisinin öteki filmlerinde olduğu gibi – Yuhanna İncili’ndeki “söz” sözcüğü kullanılmaz onlarda, onun yerini “çığlık” ya da “gece” gibi sözcükler almıştır –, bu kısa film de bir tür teknik masaldır. *Teknik*’tir çünkü şaşırtıcı olmaktan geri kalmayan, çok basit ama çok kesin bir dizi işlemi betimler; *masal*’dır çünkü sunumuyla bile felsefi ya da şiirsel anlamda, daha genel bir değer kazanır hemencecek. *Athos Dağı Rehberi* ya da Cennini’nin *Libro dell’arte*’sinde olduğu gibi, renklendirici maddelerin karşılıklı oyunu bedenin güçleri üstüne, demek ki cisimleşme üstüne⁶ temel bir düşünceden yoksun değildir. *Trattato della pittura*’da olduğu gibi, atölyenin mutfağı dünyayı “bitimsiz” sorgulama “görevi” bilincinden yoksun değildir.⁷

6 Dionisio da Furnà, *Ermeneutica della pittura*, G. Donato Grasso (çev.), Napoli, Fiorentino, 1971, s. 3-10. Cennino Cennini, *Le Livre de l’art*, C. Déroche (çev.), Berger-Levrault, Paris, 1991, s. 29-35.

7 Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, a.g.e., s. 116-120.

Bu koşullar altında, *başlangıçta*, *beliriş*teki süt süttten öte bir şeydir, tıpkı *başlangıçta*, *yüzen ekmek*'teki “boya”nın boyadan öte bir şey olması gibi. Bu filmlerde, suluboya kutusu Orta Asya kakma işlerine benzer; madeni kâse bir Bizans kadehine benzer; beyaz porselen kâse Paradjanov'un filmlerinde büyük bir beceriyle kullandığı sıradan nesnelere benzer (Sarkis bana ayrıca Tarkovski'nin *Stalker*'indeki süt kabından da söz etti, kendisi bu film üstüne bir dizi suluboya resim yapmış); filmlerdeki birçok ayrımı başlatan çan sesi bir Japon ayınındeki bölümlere benzer; erimiş, damla damla temiz suya akan ve ânında biçim kazanan balmumu da kâhinlerin gerçekleştirdikleri işlemleri akla getirir.

Peki bu süt neden süttten öte bir şeydir? Buna, hiç kuşkusuz Sarkis tarafından oluşturulan büyük mesel şiirine katıldığı için, diye yanıt vermek doğru, bir yandan da yetersiz olacaktır. Öncelikle, bu süt *resme ilişkin bir hareket*'i gösterme fırsatı yaratır. – Dosdoğru filmin karşımıza getirdiği ekranda – freskin sıvalı duvarının, şövale resminin beyaz tualinin ya da suluboya resminin basit pütürlü kağıdının yerini alır. Yaşlı Plinius resim ediminin, ölüm de dahil olmak üzere yaşamdaki tüm hareketlerimize eşlik ettiği saptamasında – “değil mi ki [...] yakmalıklar bile resimle süslendi” ve onlar da öldürülen bedenle birlikte kül olup gidecekler⁸ – haklıysa eğer, ressamın küçük hareketlerinin, tekniğinde, doğayla kültür, insanlarla cansız nesneler, yaşamla ölüm arasındaki ilişkilerin tüm antropolojik düğümünü yansıtmaya şaşırmamak gerekir.

*

Fazlasıyla resimsel bu *Beliriş*'in sütü, Eskilerin süte resim çizdiğini anımsıyordur büyük olasılıkla. Onlar sahn tablolarının zemininde kullanılan peynir tutkalı'nı⁹ hazırlamak için sütü koyulaştırıp pıhtılaştırmakla ya da “mavileştirmek”le kalmaz – “Yumuşak peynir küçük küçük kesilir; havanda,

8 Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle*, XXXV, J.-M. Croisille (çev.), Les Belles Lettres, Paris, 1985, s. 58.

9 Kazeinli bir tür yapıştırıcı. (ç.n.)

havaneliyle dövölüp sıcak suyla, su temiz çıkana dek birçok kez yıkanır. Ardından aynı peynir elle sıkıştırılıp soğuk suya konur, sertleşmesi beklenir. Bundan sonra, düz ahşap bir masanın üstünde başka bir tahtayla iyice ufalana dek dövölür; yeniden havana konup içine su ve sönmemiş kireç karıştırılarak, tortu kalınlığına ulaşana kadar havaneliyle iyice dövölür. Bu tutkalla yapıştırılan sahn tabloları öyle sağlam olurlar ki tutkal kuruduktan sonra ne sıcaklık ne de nem onlara zarar verir”¹⁰ –, sütü ayrıca pigment yapıştırıcısı olarak da kullanılır: Sözelimi Ortaçağ İtalya’sında *pittura con latte* denir bu yöntemle yapılan resimlere.

Yağlı cisimler bu tutkalın homojenleşmesini, kazeinse yapışmasını ve sertleşmesini sağlar. Bu malzemelere daha eski tarihli Sahra kaya resimlerinde de rastlanır. Resim malzemelerinin hazırlanışında, pıhtılaşmış süt ya da ona doku ve renk açılarından benzeyen *kireç sütü* (sönmüş, toz haline getirilmiş, elekten geçirilmiş ve suyla karıştırılmış kireç) kullanılır. Buna üstübeç, alçı, ısıtılmış kemik, yumurta kabuğu eklenir. Ayrıca Cennini’nin salık verdiği gibi *incir sütü* ya da *balmumu sütü*¹¹ kullanılır. *Dağ sütü* ya da *kaya sütü* de farklı kalsiyum karbonat çeşitlerini tanımlamakta kullanılan terimlerdir.¹² Cadet-de-Vaux adlı biri de, 18. yüzyılın sonunda *Mémoire sur la peinture au lait* [Sütle Yapılan Resim Üstüne Hatıra Metni] adlı bir yapıt ortaya koymuştur.¹³

Sarkis’in filmlerinde sık sık karşılaşılan, aynı zamanda atölyesinde de, üstünde *başlangıçta*, *akıntı* bölümünden çatlak balmumu izleriyle, kurutulmuş bir aziz kalıntısı gibi başköşede duran kâse için de aynı

10 Theophilus, *Essai sur divers arts*, J.-J. Bourassé (çev.), Picard, Paris, 1980, s. 32.

11 Erimiş balmumunun içinde renkleri sulandırmaya yönelik bir teknik. (ç.n.)

12 Bkz. André Béguin, *Dictionnaire technique de la peinture*, IV, André Béguin, Paris, 1981, s. 690-693. G. Loumyer, *Les Traditions techniques de la peinture médiévale*, Van Oest, Brüksel, 1920 (yeni baskı: Laget, Nogent-le-Roi, 1996), s. 163-166. M. P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting. Original Texts with English Translations* [1849], Dover Publications, New York, 1967, s. CXXXIX ve 618.

13 Antoine-Alexis Cadet-de-Vaux, *Mémoire sur la peinture au lait*, Veuve Panckoucke, Paris, 1800, *passim*, “tutkallı sütle resim”, “reçineli sütle resim” ve “badana” arasındaki farkları anlatır.

şey geçerlidir. Sanatçının kendisi simgesel olarak – sözcüklerle imgeler birlikte – suluboyanın suyuna batırılmış, renge bulanmış *ekmek* ve her tablonun *boya'sı*¹⁴ üstünde oynuyorsa, geleneksel atölye sözcük dağarında, *kâse*'nin [Fr. *bol*] iki farklı anlam taşıdığı, ama bunların pekâlâ bir sistem oluşturduğu akla gelir. Kâse, herkesin bildiği gibi, “başta suyla karıştırma olmak üzere, suyla yapılan birtakım hazırlıklarda kullanılan çanak”tır.¹⁵ Fransız argosunda *bol* [kâse] kış [“*en avoir ras le bol*”, “*ne pas se casser le bol*”]¹⁶ ve özellikle talih, şans anlamında [“*avoir du bol*”, “*manquer du bol*”]¹⁷ kullanılır. Cennino Cennini kaplara [*scodelle* ya da *scodelline*] atölye uzamında önemli bir yer verirdi: Tablonun soylu yüzeyi kayrayla bezenmeden önce – dinsel konular bunu zorunlu kılar – fırçalar ilk önce orada kabaca harekete geçerler.¹⁸

Ama *bol* bir ressam için her şeyden önce – Sarkis'in bıyık altından gülümsediğini görüyorum – *bol d'Arménie*'dir.¹⁹ Antik çağdan beri Doğu'dan getirilen, beyaz ya da kırmızı renkte, hatta toprak renginde killi bir topraktır bu. Temel bir hammadDEDİR, çünkü altın tabakayla kaplanacak ikonlar ve tüm Ortaçağ tablolarının zeminlerinde hazırlık katmanı oluşturulmasını sağlar. Cennini buna *boio* ya da *bolo armenico* der.²⁰ Hatta sonrasında, tutkallı boyayla ya da yağlıboyayla yapılan resimlerde de hazırlık katmanı olarak kullanılır, bunun nedeni “kızılımsı hoş ve gizemli, solan renkleri

14 Fransızca eşesli *pain* (ekmek) ve *peint* (boyalı) sözcükleri kullanılıyor. (ç.n.)

15 André Béguin, *Dictionnaire technique de la peinture, I*, André Béguin, Paris, 1978, s. 190.

16 Sözcüğü sözcüğüne kâsesi/kıçı ağzına kadar dolmuş anlamına gelen *en avoir ras le bol* “canına yetmek, bıkmak” demeye gelir. Yine aynı şekilde sözcüğü sözcüğüne kâseyi/kıçı kırmamak anlamı taşıyan *ne pas se casser le bol* “aldırmamak” demektir. (ç.n.)

17 *Avoir du bol*: Şanslı olmak. *Manquer du bol*: Şanssız olmak. (ç.n.)

18 Cennino Cennini, *Le Livre de l'art, a.g.e.*, s. 71, 165, 214 ve 267.

19 Kilermeni, eczacılıkta kullanılmış bir çeşit kildir. (ç.n.)

20 *A.g.e.*, *passim*. Kilermeni kitabın on yedi bölümünde, özellikle CXXXI. ve CXXXII. bölümlerde (s. 230-233) anılır. Bkz. Daniel V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting* (1936), Dover Publications, New York, 1956, s. 219-220.

daha iyi gösteren bir renge” sahip olmasıdır “ama ne yazık ki yıllar geçtikçe o renkleri karartır”; *kilin nüfuzu* olarak adlandırılan bu süreçte zemin rengi yüzey dokusuna çıkar.²¹

Kilermeni beyaz olduğunda yumuşacık, neredeyse yağ gibi bir toz halindedir. Bu konuda tuhaf bir dolaylama kullanan – “Ermenistan kendi adını taşıyan maddeyi gönderiyor” – Yaşlı Plinius bu arı kilin “saçları, kılları, özellikle kirpikleri güçlendirdiğini”²² ileri sürer. Kırmızısı daha çok “kadınlarda şiddetli aybaşı akıntılarına karşı, aynı zamanda yılan zehrine ve ısırıklarına karşı”²³ kullanılır. Jehan le Bègue, 1430’a doğru, *bularminium* olarak adlandırdığı – başkaları *bolum armenicum* ya da Yunanca *bolos armeniacos* derler – bu kilin bir tanımını verir ve “ejderha kanı” gibi [*ut sanguis drachonis*²⁴] siyaha dönebilen bir kırmızı renkte olduğunu söyler.

Bir başkalaşım düşüncesiyle desteklenen bu organik eğretilmelerin bitmez tükenmez zenginlikleri karşısında, atölyenin bir köşesinde gerçekleştirilen ufarak hareketlerin – süt dökmek, parmağını sokmak, bir kan çiçeği yaratmak – nesnelere, cisme ve canlı maddeye ilişkin gerçek anlamda bilgili olmayı gerektirdiğini anlarız. Onların bilgisi ya da deliliği, ya da bilgiç bilgisizliği, duruma göre değişir. Eski ressamlar eczacıların, hekimlerin arasında sayılmıyorlar mıydı?²⁵ İlgi alanları – etkin, maddi, simgesel olarak – toprak, bitkiler, suyuksalar, tortular, şekerler, salgılar, ilaçlı sıvılar, karışımlar gibi bazı maddelerle yaşamından, demek ki ölümünden kaygı duyan insan bedeni arasında bir ilişki kurduğu ölçüde bu söylenebilir. Sarkis bilindiği üzere Joseph Beuys’un “tıp-sanat”ını

21 André Béguin, *Dictionnaire technique de la peinture, I, a.g.e., s. 190.*

22 Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle, XXXV, a.g.e., s. 57.*

23 *A.g.e., s. 51.*

24 Jehan le Bègue, *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, M. P. Merrifield (yay. haz. ve çev.), *Medieval and Renaissance Treatises, a.g.e., s. 20-21.*

25 Bkz. Raffaele Ciasca, *L'arte dei medici e speziali nella storia e nel commercio Fiorentino dal secolo XII a XV*, Olschki, Floransa, 1927 (baskı 1977).

üstlenmiştir.²⁶ *Başlangıçta, beliriş* filminde ortaya çıkan şey hem semptom, hem simgedir; hem ızdırap belgesi, hem de ızdırabın dinmesinin imgesidir. *Pharmakon*'dur kısacası.²⁷

*

Bir nesneyi betimlemek söz konusu olduğunda – yalnızca betimlemek ama kesin olarak betimlemek – sözcükler çok yetersiz kalır. O halde, bir maddeyi, maddi bir ortamı, o ortamdaki bir devinimi, o hareketlerin çoğalmasını, başkalaşımlarının karmaşık sürecini anlatma yeteneğimiz üstüne ne söylenebilir? Akan ve bakışı bir *dram*, demek ki hem bir eylem, hem bir yazı haline getiren süte nasıl bakmalıdır? Aslında yetersizlik izlenimimiz bir noktaya kadar geçerlidir. Çünkü dilin kendisi malzemeyi biçimlendirir. Harfler bir sözcüğün içinde ayrı ayrı durur, sözcükler de bir tümcede ayrıştırılabilir, öte yandan bununla akıcı bir devinim yaratmak ancak yazıya bağlıdır. Süt gibi yumuşak, kül kadar hafif şiirler vardır. Paul Valéry şöyle yazıyordu: “Ey şiirim! Ben! Titrek ten, [...] süt! sesler çekiliyor, bir uyanış, heceler büyüyor – kırılğan ünlü harflerin boyası, sessizlikleri yadsıyor, ünsüz harflerin artışı, aynı harfler sıvı ve ıslıklı oluyor, dudak ünsüzlerine dönüşüp daha da sıvılaşıyorlar. [...] Ateş belirliyor sonunda, tüm heyecanların varlığıyla yükselip yanıyor [...], küllerin üstünde uluyarak [...], ana derinliklerin acısını çeken varlığın kavrayışıyla uyum içinde. Bu ezgi, bitmeden yok oluyor.”²⁸

26 Sarkis'in 1969'da Mayıs Salonu'nda halka sorduğu soru geliyor aklıma: “Joseph Beuys'u tanıyor musunuz?”, ya da 1968'de, Bern, Kunsthalle'de, Harald Szeemann yönetimindeki *Tutumlar Biçim Olduğunda* sergisine katılımını düşünüyorum. Beuys ve tıp-sanat ilişkisi için bkz. Thierry Davila ve Maurice Fréchuret (yön.), *L'Art médecine*, Musée Picasso, Antibes; RMN, Paris, 1999, s. 171-186.

27 Bkz. Jacques Derrida, “La pharmacie de Platon” (1968), *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972, s. 69-197. [*Pharmakon* hem ilaç, hem zehir anlamını taşıyan Yunanca bir sözcüktür. (ç.n.)]

28 Paul Valéry, “Prose” (1892-1893), J. Jallat (alıntılaman ve yorumlayan), “Entre lait et cendres, le poème”, *Bulletin des études valéryennes*, XXIII, 1996, sayı 72-73, s. 169-172.

Özetle, *imgelerin dilin bedenine etki etmeleri* gerekir. Ozan olalım olmayalım, gecenin bir vakti, düş görürken hepimizin başına gelir bu: simgesellik. Kaldı ki, simgesel olan, dilin içinde açıkça kesip ayırmayı kabul etmeyendir. “Kesmemek tutkularımdan biridir” der Sarkis. “Filmlerimde, sürekliliği bozacak bir kesinti ya da engel yoktur”;²⁹ burada sözü edilen *zaman*’ın olduğu kadar *malzeme*’nin de sürekliliğidir. İşte bu yüzden, onun filmlerinde, sıvı, kesinkes kesilmez, tek bir malzeme – suluboya suyu –, aynı akıntı – aynı süre – içinde gölgeyi sıvı boyaya, sıvı boyayı alevlere dönüştürerek (örneğin *başlangıçta, kırmızıyla yeşil ve başlangıçta, yakar* filmlerinde) dokunduğu her şeyi başkalaştırabilir.

Süt için de aşağı yukarı aynı şey geçerlidir. Çünkü kendi içinde bir birleşmenin temel deneyiminin hatırasını taşır, süt *imgeleri çağırır* ve dolayısıyla her seferinde dili kesintiye uğratar, saptırır, farklılaştırır. Artemidoros Daldianos sütün düşlerinin *dile getirmek* istediği şeyi mi *dile getirmek* ister? Onun dili olsa olsa yolunu şaşırarak, bir birikinti gibi yayılacak, saçmalayacak, *yitecek*, yalnızca farkı açığa vuracaktır: “Kaplara ilgili düşlerin farklı sonuçları vardır. Örneğin bir süt kabındaki süt iyiye işaretken, banyo teknesindeki süt zararın simgesidir.”³⁰ Şu halde süt ne iyidir ne kötü, ne şanslı ne de şanssızlığı, ne birini ne de ötekini simgeler. İmgelerimiz, imgelerimizi kullanış tarzımız onun ne olacağını belirleyecektir.

Belki de sadece, dil hakkında epey bayağı bir düşünceye sahip olduğundan, Gaston Bachelard imgeler konusunda düşündüğü kadar ileriye gitmemiştir. Eğretilenim onda her zaman başkalaşımların önüne geçer. Öyle olunca da, kendisinin yazdığı gibi, “[süte ilişkin] eğretilenimler [yalnızca] unutulmaz bir aşkı vurgularlar,” demek ki anne aşkını.³¹ Burada dört tane

29 Aktaran Érik Bullot, “Kiosque pour Sarkis”, *a.g.e.*, s. 44-45.

30 Artemidoros, *Onirocriticon / La clef des songes*, A. J. Festugière (çev.), Vrin, Paris, 1975, s. 251. Aynı şekilde: “Düşünde kendisini çocuk gibi bir kundakta, bir kadından meme emerken gören kişi [...], uzun sürecek bir hastalığa yakalanacaktır. [...] Düşte göğüslerde süt olduğunun görülmesi [...], gönence işaretir.” *Ag.e.*, s. 34.

31 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942 (baskı 1997), s. 158 [Türkçesi: *Su ve Düşler, Maddenin İmgelemi Üstüne Deneme*, Olcay Kunal (çev.), YKY, İstanbul, 2006, s 132].

hata var: Süt bir eğretilmeden çok öte bir şeydir; eğretilme yansıtmaktan çok öte bir şey yapar; imge güzelliğin ya da aşkın öbür yüzünü, nefreti, ölümü ya da yıkımı unutmamayı bilir; ve anne aşkı, *başlangıçta*'ki aşk kadar – ne yazık ki ya da neyse ki, duruma göre değişir – unutulmaya elverişli bir şey yoktur. “Her su süttür” ya da “gerçek su ana sütü[dür]” demek, “*işlevi değiştirilmez ana, Anne*”ye³² Jung’cu bir büyük harf eklemek demektir; aşırılığı genelleştirmek, maddeyi *imago* olarak (sözcüğün psikanalitik, başta Jung’cu anlamıyla) maddeleştirmektir bu.

Bununla birlikte, Bachelard aynı sayfalarda imgelemlerle madde arasındaki ilişkiler üstüne çok değerli varsayımlar ileri sürer, özellikle imgelerin imgelemin derinliğinde hazır beklemediklerini, tersine “daha yakın, daha sarıcı, daha maddesel”³³ bir derinlikten ortaya çıktıklarını söylemesi önemlidir. Ayrıca – su için olduğu gibi süt konusunda da – en güçlü imgelerin “biçimlerden çok madde içerdiklerini,” onların içinde “*maddenin biçimi yönettiğini*” söyler: Sözelimi, kadın göğsü içinde süt bulunan, formu belirli bir kâse değildir, aksine, “göğüs yuvarlaktır, çünkü içerdiği süt şişirmiştir onu.”³⁴

Şu noktada Michelet’in adını anması ona yeter.³⁵ Peki ama Michelet *sütü yazmak* konusunda neden Bachelard’dan daha ileri gitmiş, daha gerçekçi olmuştur? Bunun nedeni onun, gerçeklik arayışında – imgelerin gerçekliği, antropolojik gerçeklik – daha köktenci bir biçimde yazması; üstün bir kesinlik adına dili kesintiye uğratmaktan, daha iyi kurgular uğruna sözcüklerin içinde kaybolmaktan, sözel bir madde bulgulamaktan, farklılıklarla oynamaktan asla çekinmemesidir. Michelet, Bachelard gibi “ilk süt”, “mutlu süt” ya da “üstün-süt” demekle yetinmez.³⁶ Yeri geldiğinde mide bulandırıcı olan – örneğin *sütün kaymağı* – sütün “yaşam”ın kendisi olduğunu vurgulamak için “vıcık vıcık, beyaza çalan madde” der, onun

32 *A.g.e.*, s. 158 ve 170 [Türkçesi: s. 142].

33 *A.g.e.*, s. 164 [Türkçesi: s. 137].

34 *A.g.e.*, s. 157 ve 161 [Türkçesi: s. 135].

35 *A.g.e.*, s. 160-161 [Türkçesi: s. 134-135].

36 *A.g.e.*, s. 158-161 [Türkçesi: s. 142].

“organsal” ya da “hayvansı özü”³⁷ düpedüz yaşamdır. O, maddeye çok yakından bakar ve gördüğü ideal sütün arılığı değil, çalkantılar, kabarcıklar, karışımlar, kaynamalar, bozulmalardır. Temel bağlantının arılıktan uzak bir bağlantı olduğunu bilir. Düşünceyi bu arılıktan uzak olmayı desteklemeye yöneltir. Haklı olarak, tüm okul felsefesine karşı, gerçekliğin asla arı olmadığını söyler.

Ardından da nefis bir kurgu yapmayı göze alır: *süt-bakış*. Louvre’un galerilerinde rastladığı, Meryem’in İsa’yı emzirmesini betimleyen bir tabloda gezdirir bakışlarını – Andrea Solario’nun *Yeşil Yastıklı Meryem* adlı tablosudur bu – ve bundan bir sonuç çıkarır; Jacques Lacan da daha sonra bu çıkarımın girdisini çıktısını nesnenin metapsikolojisi kuramı içinde aydınlatacaktır. Çünkü çocuk anneyi *içer*, anneyse çocuğu *görür*, dahası bakışın bağlantısını kurar, o kadar ki “çocuk ışığı gördüğü anda [kendini] annesinin gözünde görür.”³⁸ Süt sayesinde, temas bakış olur, bakış da temas. Bu bir doyum mudur? Elbette. Haz mıdır? Sadece o değil. Michelet bu annelik tablosunu dillendirip Meryem’e şöyle dedirtir: “İç çocuğum! İç, yaşamımdır bu benim! [...] Doy, iç... Acımdır bu benim. [...] İç, hazzımdır bu benim.”³⁹ Süt işte böyle girer bedenin bilinçsiz imgesine.

*

Sütün bakışı birleşmeyi arzulayan bir ilişkiyi çağırır. O halde birçok sanat yapıtı, bunu açığa vurmadan, sütün gücüne öykünmeye çabalar. Sarkis’in sinematografik *haiku*’su bu dönüşüm ânını incelikle düzenler: Özellikle, beyaz gölün üstündeki *parmağın gölgesinin* – handiyse atmosferik, yarı saydam bir görsel elle tutulmazlık görüngüsü – birdenbire gözden yittiği ve yerini *parmağın* sütün yüzeyine *dokunuşuna* bıraktığı anda gerçekleşir bu. Küçültülmüş bir felaket: Statüko bozulmuş, ak güzellik birden delinmiş, kanamış, kirlenmiştir. Beyazlığın – bozulmamış ortam –

37 Jules Michelet, *La Mer* [1861], Gallimard, Paris, 1983, s. 114-117.

38 Jules Michelet, *La Femme* [1859], Flammarion, Paris, 1981, s. 95.

39 *A.ge.*, s. 97.

üstündeki gölge hâlâ yüceliği düşlettiyordur insana. Ama içeri dalan parmak şeylerin bu durumunu altüst eder: Neredeyse şaşırtıcı derecede kabadır, sütün derinliğini dokunulabilir kılar ve dolayısıyla, bir daha asla içinden çıkılamayacak bir *içkinlik kuyusu* yaratır.

Parmağını yaranın üstüne basmak, demiştim. Havari Aziz Tomas'ın hareketi geliyor akla, hani parmağını İsa'nın yarasına koyup şöyle der ya: "Onun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağım ile dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam." Parmağını artık yaranın içine sokmuşken, İsa ona şöyle yanıt verir: "Beni gördüğün için mi iman ettin?"⁴⁰ Çünkü onun için görmekle parmağı yaranın üstüne basmak aynı şeydir. Dolayısıyla, Tomas şöyle diyebilir: "Derinine dokunduğum bir şeye inanırım ancak." Burada bile, sütün içine parmağını sokmak tam anlamıyla bir *yara açmak* demek değil midir? Bu durumda, kızlığı bozma eylemi de düşünülecektir; bu eylem verimli bir kan çiçeği yaratıp bir bakireyi dinlerimizin, ilk günahın zorunlu kıldığı şekilde "kirlenmiş" olarak nitelediği bir kadına dönüştürerek yüzeyi, zarı bozar. *Başlangıçta, beliriş* o halde ayrıca kirlenmişliğin de başlangıcı olacaktır. Onunla birlikte çekiciliğin de.⁴¹

Bu perspektiften bakıldığında, süt – her an ayrışacak gibi duran saydamsız sütsü madde – istenilen her şey olabilir pekâlâ, "arı"⁴² olmak dışında. Mucizevidir kuşkusuz, ama her an kesilebilir, koyulaşabilir, "mavileşebilir", mayalanabilir, pıhtılaşabilir. Cinsellikle ilişkili bir maddedir, değil mi ki doğrudan üremeye bağıntılıdır (Ortaçağ'da ve Rönesans

40 Aziz Yuhanna, XX, 24-29.

41 Bkz. Georges Didi-Huberman, "Une ravissante blancheur" (1986), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, Paris, 1998, s. 76-98.

42 "Süt genelde tüm hayvanlarda saydamsız, beyaz, yumuşak, az çok şekerli, sudan biraz daha ağır bir halde bulunur. Her zaman peynirli bir maddeden, yağlı bir maddeden, sudan ve süt şekerinden oluşur. Bu maddeler [...] eritildiklerinde farklı tuzlar, toprak fosfatları ve kireç içerirler." C.-M. Gardien, "Lait", *Dictionnaire des sciences médicales*, XXVII, Panckoucke, Paris, 1818, s. 127.

döneminde, “bakirelerin sütü”⁴³ üstüne pek çok metin yazılmasına neden olan Meryem konusu dışında). Sütü bir tortu, aybaşı kanının pişmesiyle – demek ki sıcaklığın organik maddelere etki etmesiyle, yavaş yavaş ısınmasıyla ya da kaynamasıyla – elde edilen bir başkalaşım olarak gören çok eski geleneğe inanacak olunursa, beyazlığı bile yalnızca görüntüde “arı”dır. “Süt, diye yazar Aristoteles, her hayvanın doğmasına neden olan salgıyla aynı yapıya sahiptir”; “sütün yapısı aybaşınıninkinin aynısıdır” ve ayrıca süt kesinkes “[spermin hareketiyle] kusursuz biçimde pişen kan” olarak tanımlanabilir. Bu da eski fizyolojistlerin gözünde “emzirme süreci boyunca kanamaların durmasıyla”⁴⁴ doğrulanır. Leonardo da Vinci’nin 1473’e doğru gerçekleştirdiği, çiftleşen insanları kesit halinde gösteren ünlü deseninde, rahimden çıkan küçük bir damarın doğrudan kadının göğsüne çıktığı görülür.⁴⁵

Cinsel bir madde olan süt daha oluşumunda, kadının kanını ve embriyonun oluşum sürecini başlatarak ona biçim veren erkeğin spermini içerir. Erkeğin emzirmesi konusu Ortadoğu’da olduğu gibi Avrupa’da da birçok ayın ve inanışta sürekli karşılaşılan bir düş olmakla kalmamış;⁴⁶ kadınsal maddelerin mucizesine erkeğin el koyuşu “Süt erkekten gelir” türünden deyişlerin ortaya çıkmasına kadar vardırılmıştır. Öyle ki, birçok toplumda, çocukların emzirilmesini kocalar keyiflerine göre düzenlerler.⁴⁷

43 Bkz. özellikle Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, J.-F. Malgaigne (yay. haz.) (1840-1841), Slatkine Reprints, Cenevre, 1970, II, s. 771 ve III, s. 667.

44 Aristoteles, *De la génération des animaux*, II, 4, 739b ve IV, 8, 777a, P. Louis (çev.), Les Belles Lettres, Paris, 1961, s. 69 ve 172.

45 Bkz. Charles D. O’Malley ve John B. de Cusance M. Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body: The Anatomical, Physiological and Embryological Drawings*, Henry Schuman, New York, 1952 (yeni baskı: Dover Publications, New York, 1983), s. 460-461.

46 Bkz. Roberto Zapperi, *L’Homme enceint. L’homme, la femme et le pouvoir* (1979), M.-A. Maire Vigueur (çev.), PUF, Paris, 1983. R. Lionetti, *Le Lait du père* (1984), A.-M. Castelain (çev.), Éditions Imago, Paris, 1988.

47 Bkz. Corinne Fortier, “Le lait, le sperme, le dos. Et le sang? Représentations physiologiques de la filiation et de la parenté de lait en Islam malékite et dans la société muare”, *Cahiers d’études africaines*, XLI, 2001, sayı 1, s. 97-138.

Eski Hint evrenbiliminde, “süt Agni’nin sperminden başka bir şey değildir,” hatta tüm süt ürünlerine sungu mutfağının kurallarına göre pişirilen şeyler gibi saygı gösterilir.⁴⁸

Cinsel bir madde: Bu öncelikle simgesel olarak *yapıcı* bir madde anlamına gelir. Süt dil, alışveriş, toplum üretir. “Süt antlaşmaları”, “süt ittifakları”⁴⁹ vardır. Hindistan’da, Orta Asya’da, Afrika’da, *süt akrabalığı* kurumu özel tutumların benimsenmesine yol açmıştır – başta evlenme yasağı –, etnologlar bunu toplumsal bağ açısından birliği sağlamlaştırmaya yönelik bir yol olarak görmüşlerdir.⁵⁰ Ta Bizans’tan başlayarak tüm Hristiyan Batı’yı Meryem ikonlarının kapladığı dönemde, Aquinolu Thomas çömezleri için, daha baştan sırtını Pavlusçu bir söyleme dayayarak besleyici sütle karşılaştırdığı *Summa theologica*’yı yazar: “İsa’nın içindeki küçük çocuklar gibi, içersiniz diye size süt verdim.”⁵¹ Daha sonraları, Filippo Lippi’yle Sandro Botticelli’nin saydam boyanın uçucu sütüyle figürleri yumuşatmanın yolunu buldukları dönemde, sütannenin emzirmesi düzeni ve “süt akrabalığı” Floransa’daki toplumsal yaşamı belirleyen önemli unsurlardan olmuştur.⁵²

48 Charles Malamoud, *Cuire le monde. Rite et pensée dans l’Inde ancienne*, La Découverte, Paris, 1989, s. 52.

49 Bkz. G. Marcy, “L’alliance par collactation (*tad’a*) chez les Berbères du Maroc central”, *Revue africaine*, LXXIX, 1936, sayı 2, s. 957-973. P. Bonte, “Le sein, l’alliance, l’inceste”, *Autrement. Série mutations/mangeurs*, sayı 143, 1994, s. 143-156.

50 Bkz. S. Altorki, “Milk-Kinship in Arab Society: an Unexplored Problem in the Ethnography of Marriage”, *Ethnology*, XIX, 1980, sayı 2, s. 233-244. J. Khatib-Chahidi, “Milk-Kinship in Shi’ite Islamic Iran”, *The Anthropology of Breast-Feeding. Natural Law or Social Construct*, V. Maher (yön.), Berg, Oxford-Providence, 1992, s. 109-132. F. Héritier-Augé, “Identité de substance et parenté de lait dans le monde arabe”, *Épouser au plus proche. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, P. Bonte (yön.), Éditions de l’EHESS, Paris, 1994, s. 149-164. C. Fortier, “Le lait, le sperme et le dos”, *a.g.e.*, s. 97-138.

51 Aquinolu Thomas, *Somme théologique*, Giriş, H.-D. Gardeil (çev.), Desclée, Paris, 1968, s. 15 (*I. Korintliler*’den alıntıyla, III, 2).

52 Bkz. C. Klapisch-Zuber, “Parents de sang, parents de lait” [1983], *La Maison et le nom. Stratégies et rituels dans l’Italie de la Renaissance*, Éditions de l’EHESS, Paris, 1990, s. 263-289.

Ama her cinsel madde aynı zamanda imgesel anlamda *yapı bozucudur*: Bilinçaltı kuralını, çelişkiye karşı umursamazlığı, yer değiştirme, semptom, anakronizm, benzeşmezlik özelliklerini benimseyen figürlere ayırmayı kabul eder.⁵³ Bu durumda, süt *işgalci* olur, gerçeğin betimlemelerini kirletir, yaralar, farklılaştırır. Sözün gelişi, Yaşlı Plinius sütün “her memeden ve hatta koltukaltı çukurundan bile çıktığına”⁵⁴ inanır. Ayrıca şu düşüncüyü aktarır: “Sütün, beyazlığının bir bölümünü kadının tenine ilettiğine inanılır: Örneğin Domitius Neron’un karısı Poppaea gittiği her yere beş yüz sağmal eşek götürür ve bunların sütüyle, cildinin yumuşayacağına inandığından süt banyosu yapardı.”⁵⁵ 16. yüzyılda, Ambroise Paré de sütün genç kadınların döl yatağından çıktığı düşüncesini destekler.⁵⁶

*

Her cinsel – dolayısıyla imgesel anlamda fazlasıyla yüklenmiş – maddeden her şeyi beklemek gerekir. İmgeler en çelişkili bekleyişlere, korkulara biçim vermek için vardır. Bir yandan, sütün besleyici özellikleri iyileştirici özellikler olarak görülebilir: Eskiden hayvan sütü – ve özellikle, elbette, kadın sütü – bir zamanlar hemen hemen her şeyi sağaltmakla ün salmıştı: melankoli, sara, zehirlenme, baş ağrısı, çiban; “tendeki çürükleri yok ettiği,” “mide bozukluğu”nu giderdiği düşünülüyordu; “kanlanmış gözlere,” diye ekliyordu Plinius, “süt dökmek de çok iyi gelir,” hele “erkek çocuğa gebe olan bir kadının [sütüyle] daha etkili”⁵⁷ bir sonuç alındığına

53 Bkz. Georges Didi-Huberman, “Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l’art chrétien”, *Encyclopaedia Universalis. Symposium*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 1990, s. 596-609.

54 Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle*, XI, A. Ernout ve R. Pépin (çev.), Les Belles Lettres, Paris, 1947, s. 103.

55 *A.g.e.*, s. 104.

56 A. Paré, *Œuvres complètes*, a.g.e., II, s. 502.

57 Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle*, XXVIII, A. Ernout (çev.), Les Belles Lettres, Paris, 1962, s. 43-50 ve 63-67. Aynı şekilde bkz. A. Paré, *Œuvres complètes*, a.g.e., II, s. 77 ve 103; III, s. 173.

inanılırdı. *Vitam sugendo protraxi* – “süt emerek yaşamımı uzattım” – Giovanni Michele Gallo’nun 1753’te Floransa’da yayınlanan *Dissertatione del vero, e sicuro metodo dell’uso del latte* adlı kitabının kapak süsünde yer alan bir atasözüydü.⁵⁸

Yararlı süte adanmış sürüyle ayin de böyle ortaya çıkmıştır. Apuleius’un betimlediği İsis şöleninde, rahiplerden biri “meme biçiminde yuvarlak, altından küçük bir vazo taşımakta ve oradan etrafa süt saçmaktadır.”⁵⁹ Yunanistan’da, Dionysos’un basit bir daldan [*thyrsos*] hareketle ya da parmaklarıyla toprağa vurarak sıvılar – süt, su, şarap, bal – yaratabildiğine inanılmıştır.⁶⁰ Ölülerin kemiklerine ya da hastaların bedenlerine süt dökülür.⁶¹ Kaynayan sütün taşma şekline göre fal bakılır.⁶² Kutsal Kitap öncesi Doğu’da, “gökyüzünden süt emmek”ten söz edilir ve süt emme ayinleri düzenlenir.⁶³ Eski Hindistan’da, süt ayinleri titizlikle hazırlandıkları gibi evrenbilimsel olarak temellendirilmiştir.⁶⁴ Orta Asya’da ve daha sonraları Müslüman Türkiye’de, evler meme betimlemeleriyle korunur, beyaz – demek ki kutsal – hayvanlar sütle kutsanır, dört ana yöne süt sunulur, cennet Süt Gölü olarak, ilk kadınsa

58 P. Camporesi tarafından alıntılanıp yorumlanmış, *Le vie del latte, dalla Padania alla steppa*, Garzanti, Milano, 1993, s. 14 (bir kısmının çevirisi I. Giordano, “Le voie lactée”, *Autrement. Série mutations/mangeurs*, sayı 149, 1994, s. 77).

59 Apuleius, *Les Métamorphoses, III. Livres VII-XI*, P. Vallette (çev.), Les Belles Lettres, Paris, 1945, s. 146-147. Bkz. R. B. Onians, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l’esprit, l’âme, le monde, le temps et le destin* [1951], B. Cassin, A. Debru ve M. Narcy (çev.), Seuil, Paris, 1999, s. 326.

60 Richard B. Onians, *Les Origines de la pensée européenne, a.g.e.*, s. 268.

61 *A.g.e.*, s. 338-339. J. G. Frazer, *Le Rameau d’or, IV. Balder le magnifique* [1890-1915], P. Sayn (çev.) (1930), Robert Laffont, Paris, 1984, s. 245.

62 J. G. Frazer, *Le Rameau d’or, IV, a.g.e.*, s. 204.

63 Bkz. M. Meslin, “Un don biblique”, *Autrement. Série mutations/mangeurs*, sayı 143, 1994, s. 101-103.

64 Bkz. Charles Malamoud, *Cuire le monde, a.g.e.*, s. 51. Y. Tardan-Masquelier, “La bonne marche du cosmos”, *Autrement, a.g.e.*, s. 116-126.

Ak Ana olarak adlandırılır.⁶⁵ Bizans döneminde Doğu'da olduğu gibi, Latin Batı'da da *Maria lactans*⁶⁶ ya da Süt Veren Meryem ve Aziz Mamant⁶⁷ – Konstantinopolis'te, Kıbrıs'ta ve Yunanistan'da *Mamas* – tapınclarına rastlanır, ayinlerde “doymuş su” mağaralarında dikitlerin kireci mucizevi bir göğüsten süt emilir gibi emilir.⁶⁸

Ama süt her *pharmakon* gibi – üstelik o kadın organizmasının gizemli derinliklerinde hazırlanmıştır – ansızın kesilebilir, demek ki kötülebilir. O zaman ilaç zehre dönüşür ve Andrea Solario'nun tablosu karşısında Michelet'yi kendine hayran bırakan anne bakışı *kem göz'e* dönüşür. Bir sütanne memesini oğlunuza mı veriyor? Aman dikkat çünkü eğer kadın hamile kalırsa, “sütü peynir gibi donarak,” çocuğu zehirleyebilir.⁶⁹ Süt bize verdiği her şeyi geri alabilir. Onu kutsal [*sacer*] bir maddeye dönüştüren

65 Bkz. Uno Harva, *Les Représentations religieuses des peuples altaïques* [1938], J.-L. Perret (çev.), Gallimard, Paris, 1959, s. 57 ve 123. J.-P. Roux, “Le lait et le sein dans les traditions turques”, *L'Homme*, VII, 1967, sayı 2, s. 48-63. Slav alanı için bkz. J. Kabakova, “Le sein et le lait maternel dans l'imaginaire des Slaves”, *La Revue russe*, sayı 8, 1995, s. 83-89.

66 İsa'yı emziren Meryem. (ç.n.)

67 Söylenceye göre, bir dağ yolunda yürürken terk edilmiş bir bebek bulmuştur. Onu sevgiyle kucağına almasına, sallamasına karşın, bebek ağlar ve süt ister. Aziz de dizlerinin üstüne çöküp çocuğa süt verebilmek için Tanrı'ya dua eder. Derken, göğüsleri şişmeye başlar ve bebeği emzirir. (ç.n.)

68 Bkz. P. Saintyves, “Les saints protecteurs des nourrices et les guérisseurs des maladies de seins”, *Revue des traditions populaires*, XXXI, 1916, sayı 3-4, s. 77-84. C. Corrain, F. Rittatore ve P. Zampini, “Fonti e grotte lattarie nell'Europa occidentale”, *Etnoiatria*, I, 1967, sayı 2, s. 31-39. G. Plazio, *La cera, il latte, l'uomo dei boschi. Mitologia e realtà sociale in una comunità prealpina*, Giappichelli, Torino, 1979. R. Lionetti, *Le Lait du père, a.g.e.*, s. 14-18. P. Camporesi, *Le vie del latte, a.g.e.*, s. 5-47.

69 Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle*, XXVIII, a.g.e., s. 63. Bu konuyu Rönesans döneminde A. Paré yeniden ele almıştır, *Œuvres complètes, a.g.e.*, II, s. 686. Bkz. J.-L. Flandrin, “L'attitude à l'égard du petit enfant et les conduites sexuelles. Structures anciennes et évolution” [1973], *Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Seuil, Paris, 1981, s. 151-216. İtalya için bkz. A. Rivera, “Gravidanza, parto, allattamento, malattie infantili: pratiche empiriche e protezione simbolica”, *Le tradizioni popolari in Italia: medicina e magia*, T. Seppilli (yön.), Electa, Milano, 1989, s. 63-70. Daha genel bir antropoloji planı için bkz. F. Héritier, “Le sperme et le sang. De quelques théories anciennes sur leur genèse et leurs rapports” [1985], *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris,

her şey lanetli, ayrıık, dokunulmaz [yine *sacer*⁷⁰] bir hale bürünebilir. Süt, *Kutsal Kitap*'ta, Ezgiler Ezgisi'nin kutladığı erotik bir şöendir; ne var ki bu şöen düşüncesi bir çocuğu – demek istediğim bir kuzuyu ya da oğlağı – annesinin sütü içinde pişirme korkusundan kaynaklanan besin yasağıyla atbaşı gider.⁷¹

Dolayısıyla, sütle olan ilişkimiz tabularla doludur. Bir yerde, aybaşı dönemlerinde kadınların süte dokunması yasaklanacak; başka bir yerde, anne sütünün büyücülerden korunması gerekecektir çünkü büyücüler genellikle onun aracılığıyla, büyücülük davalarında *maleficium lactis* [süt kötülüğü] olarak adlandırılan bir yolla, başımıza kötülük getirmeye başlarlar; en sonunda, 18. yüzyılda, *beyaz diyet*'in süte aşırı düşkün birini “karanlık, zifiri bir melankoli”ye⁷² sürükleyeceği düşünülür. Ortaçağ ve Rönesans'ta, özellikle *sozzo* süttten, demek ki hamile sütannelerin daha önce de söylediğim gibi küçük yaştaki çocuklar için tehlike oluşturan “koyu ve biraz da zehirli” sütünden korkulur.⁷³ Leonardo da Vinci günün birinde şu korkunç kehaneti yazmıştır: “Çocuklara süt verilmeyecek” [*il latte sia tolto ai piccoli figlioli*]; neden olarak da, bunun zaten yapıldığını söyler, her gün acımasızca, üstüne hiç düşünmeden, o bayıldığımız peyniri yapmak için oğlakların besleyici sütüne insanlar el koymuyor mudur?⁷⁴

1996, s. 133-151. F. Héritier, “La mauvaise odeur l'a saisi. De l'influence du sperme et du sang sur le lait nourricier”, *a.g.e.*, s. 153-164.

70 Bkz. Georges Bataille, *Théorie de la religion* [1948], *Œuvres complètes*, VII, Gallimard, Paris, 1976, s. 301-302. G. Bataille, *La Part maudite* [1949], *a.g.e.*, s. 64-65. Bataille'in bu konu üstüne daha pek çok metni vardır.

71 Bkz. M. Meslin, “Un don biblique”, *a.g.e.*, s. 103-107. J.-J. Lavoie, “Festin érotique et tendresse cannibalique dans le *Cantique des cantiques*”, *Studies in Religion*, XXIV, 1995, sayı 2, s. 131-146. M.-J. Pierre, “Lait et miel, ou la douceur du Verbe”, *Apocrypha*, sayı 10, 1999, s. 139-176.

72 Bkz. J. G. Frazer, *Le Rameau d'or*, IV, *a.g.e.*, s. 52-55 ve 245. A. Van Gennep, *Le Folklore français, I. Cérémonies familiales: du berceau à la tombe* [1943], Robert Laffont, Paris, 1998, s. 118-119. P. Camporesi, *Le vie del latte*, *a.g.e.*, s. 32.

73 Bkz. C. Klapisch-Zuber, “Parents de sang, parents de lait”, *a.g.e.*, s. 287.

74 Leonardo da Vinci, *Carnets*, E. Maccurdy (yay. haz.), L. Servicen (çev.), Gallimard, Paris, 1942 (baskı 1987), II, s. 492.

Freud bu evrilme özelliğini – arıdan arı olmayana ya da yararlıdan zararlıya – “bir semptom oluşumu”yla, *Symptombildung*’la doğrudan ilişkiye sokar: “Birey için bir zamanlar bir tatmin duygusu yaratan şey bugün, kendisinde ancak karşı koyma isteği ya da tiksinti doğurabilir. [...] Eskiden annesinin memesinden oburca süt emen çocuk, genelde birkaç yıl sonra, süt ya da içecek ince bir deriyle kaplıysa süt içmekten soğur, hatta [bu soğuma] tiksintiye kadar varabilir”.⁷⁵ Buradaki ince deri memeyi anımsatmaktadır. Süt, kan ve sperm geleneksel fizyolojide ve onun sırtını dayadığı hayallerin içinde bir sistem yaratmakla kalmaz; kurdukları ilişkilerle tüm bir *kirlilik* alanını da tanımlarlar. Üstelik Mary Douglas’a göre, bu alan uğursuz sıvılarla ve karışımlarla dolu bir “vazo” ya da “kâse” olarak tasarlanan beden bir imgesidir.⁷⁶ En son olarak da, Georges Bataille’in kusursuz bir cinsel gerilim yansıtan *Gözün Öyküsü* kitabının, bir kızın “pembe ve kara” tenini bir süt tabağına sokmasıyla başlayıp müstehcen bir anlatıyla, bir boğulma ve annenin ölümü öyküsüyle tamamlandığı nasıl unutulabilir?⁷⁷

*

Sarkis’in hareketleri de ele aldığı malzemeye uygundur: yumuşak ama ikircil. Durmaksızın yeniden yaratılan bir ayinin kıyısında saygılı ve *anımsayan* bir tutum (bu onun Andrey Rublev yanıdır). Ama ayrıca ustaca şiddet içeren ve *kutsallığı saymayan*, sürekli zarar veren bir tutum (bu da onun putkırıcı yanıdır). “Başka yerden gelen ben, kültürümü sırtımda taşıyorum,” der Sarkis.⁷⁸ Bir belleği tanımlamanın, her düşüncenin

75 Sigmund Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse* [1916-1917], F. Cambon (çev.), Gallimard, Paris, 1999, s. 465.

76 Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1967], A. Guérin (çev.), La Découverte, Paris, 1992, s. 29 ve 141: “[Beden] akıp gitmemesi ya da sulanmaması gereken yaşamsal sıvılar içerir. Dışilerin tam anlamıyla içeriğin arılığının bozulabileceği giriş yerleri olduğu [...] düşünülür.”

77 Georges Bataille, *Histoire de l'œil* (1928), *Œuvres complètes, I*, Gallimard, Paris, 1970, s.13-14 ve 78.

78 Érik Bullot tarafından aktarılmış, “Photogénie de l'aquarelle”, *a.g.e.*, s. 39 [Türkçesi: “Suluboyanın Fotojenisi”, bkz. bu kitapta, s. 89].

geçmişten bir düşünceyi içinde barındırdığını, her biçimin de arka planında geçmişten bir parça taşıdığını dile getirir bunu söylerken. Bir yandan da aynı zamanda öteki tarafa doğru yürünüldüğünü ve insanın belleğini önüne değil (bu nostalji ögesine doğru yürümek olurdu), arkasına alması gerektiğini dile getirir. Sarkis'in mizansenlerindeki anımsama inceliği, her harekete yöneltilen yoğun dikkat ve neredeyse dinsel olarak adlandırılabilir özellikler, tüm bunlar Janine Altounian'ın yakın zamanda sorduğu bir soruyu aklıma getiriyor: "Hayatta kalanların elleri neye tanıklık ediyor?": Ölü annelerin elleri ve zanaatkârlık jestleri, çalışan eller ve aile sevgisi jestleri (Janine Altounian'ın aktardığı, genç Ermenistanlı kızın 1915 kırımı sırasında, bir askere verip en azından babasını gömmeye izni almasını sağlayan, tüm onurunu yüklediği 'gülyağı şişesi'nin allak bullak edici öyküsündeki gibi).⁷⁹

Sanatçının atölyesi hiç kuşkusuz tüm bir aile ve kültür belleğinin kalıntılarını içeriyor. Ama onları içerdği gibi yerlerini de değiştiriyor bu kalıntıların, hem de köklerinden. Onları bir o tarafa, bir bu tarafa döndürüyor, yukarı aşağı çeviriyor ya da sırtlanıyor. Sarkis hâlâ tam anlamıyla bir *göçmen*. Bu öncelikle şunu demeye gelir: Michel de Certeau'nun "her şeyden önce, o zamana dek kendisine dayanak olan toprağın, dilin ve karşılıklı ilişki sisteminin dışında bir tarih izleme zorunluluğuyla ilgili" olduğunu söyleyerek çok güçlü biçimde çözümlediği bir *yitik*'ten hareketle keşiflerde bulunur o. "Uygulamalar [...] bu yitikten hareketle gelişir. Eksilen her şeyin betimi bu uzaklığın işleyişiyle oluşur: Gelenek belleğin imgesel bölgelerinde kımıldanır; yaşanmışlığın örtük ön gerçeklikleri sıklıkla birçok açıdan etnoloğun tuhaf kavrayışını andıran tuhaf bir bilinçlilik haliyle ortaya çıkar. Yitik yerler bir geçmişin yasına ve düşüncesine sunulan kurgu uzamlarına dönüşür."⁸⁰

79 J. Altounian, "De quoi témoignent les mains des survivants? De n'anéantissement des vivants, de l'affirmation de la vie", *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, J.-F. Chiantaretto (yön.), Dunod, Paris, 2004, s. 27-63.

80 Michel de Certeau, "Économies ethniques: pour une école de la diversité", *Annales ESC*, XLI, 1986, s. 808.

“Ama daha belirleyici olduğundan daha önemli olan olgu, başka bir toplumsal alana uyum sağlamanın ayrıca eski kaynakların parçalanmasına neden olmasıdır ve gezginlerde bütünüyle ortadan yok olmayan kaynak kalıntılarından bazıları, yoğun ve sessiz bir rol üstlenmeye başlar. Usûl, nezaket kuralları, giyim ya da yeme alışkanlıkları, kendini bir şeye adanma ya da onur tarzlarının parçalarıdır bunlar. Kokulardır, renk adlarıdır, sesin yükselişleridir, tonlamalardır... Yitik toplumsal bir bütünün bu kalıntıları, eskiden parçası oldukları bütünden koparılmış olduklarından daha büyük bir güç kazanırlar ama Freud’un tam da bir geleneğin ‘yer değiştirmeleri’ içinde işaret ettiği ‘küçük gerçeklik parçaları’ gibi, yalıtılmış, devinimsiz, başka bir topluluğun arasına yerleşmiş bir şekilde bütünün içine giremezler. Onların artık kendilerini simgeleyen ya da bir araya getiren bir dilleri yoktur. Ortak bir belleğin dağılmasından doğacak bireysel bir tarihleri yoktur. Bulundukları yerde uyurgezer gibidirler. Kaldı ki uykuları yalnızca görünüştedir. Onlara dokunulursa, beklenmedik şiddetlerle karşılaşılır. [...] Bunlar ‘gösterenler’dir, ama onlar üzerine daha fazla bir şey bilinemez. [...] Onlarda dikkatli, parçalanmış, sessiz, ele geçirilemez, etnik bir başkalık vardır. [...] Görünüşte sıradan olan bu kalıntılarla oyun olmaz...”⁸¹ Sarkis yalnızca şu son tümceyi yalancı çıkarır. Çünkü o tam da bu “kalıntılar”dan hareketle *oyun yaratır*; sanatçıyı ne unuttuğu, ne de özlediği bir geçmişten kurtarabilecek bir biçim ve anlam oyunudur bu.

Nedir Sarkis’in oynadığı? Belki de – çetin, siyasal, kıyıcı – tarihin *insanlara acı çektirmek için yerlerini değiştirdiği şeylerin yerlerini hareketin güzelliği adına değiştirme* oyunu oynamaktadır o. Bana *Yüzyıllar Sonu, Yüzyıllar Başı* başlıklı sergisinin kataloğunu verdiğinde, Sarkis her zaman yaptığı gibi parmağını metnin bir köşesine koyup bu eski sergiden akılda kalacak bir şey varsa, o da bu, dedi. Adorno’dan bir alıntıydı söz konusu olan, şöyle diyordu: “Hiçbir sanatçı, zincirden boşanmış sanatla zincire vurulmuş toplum arasındaki çelişkiyi kendi başına ortadan kaldıramaz; tek yapabileceği, zincire vurulmuş topluma zincirden boşanmış sanatla karşı

81 *A.g.e.*, s. 808-809.

çıkmağıdır ve üstelik neredeyse umutsuzluğa kapılmış olması gerekir.”⁸² Ama Sarkis bu umutsuzluğı muzipliğe dönüştürür, biraz da her şekilde kendisini cezalandıracak bir yetişkinler topluluğunun ayakta kalmasını sağlayan bir çocuk gibi. Kulağına bir *orada*’yı çalarken bir *burada*’yı gösterir bize: Sözüün gelişi, atölye filmleri için, sesli atmosferi, hatta süt kâsesinden Tac Mahal ya da İstanbul kadar uzak olan yerlerin sessizliğini kaydederken; ya da şimşegin ışığıyla gökgürültüsü arasındaki zaman farkı üstüne düşünürken.⁸³

Özetle, Sarkis çelişkileri başka yöne çekip saptırır (onun durumunda, bu onları sapkın bir hale getirdiği anlamını taşımaz). Çelişkilerle uzaklıkları dramlaştırır ama *onlara incelik katarak*. Muzipliği şudur: Bir başkalık yaratmak, bir kurgu oluşturmak, bir fark üretmek, ama incelik ve hoşlukla, demek ki bizlere *içten içe* bir eşiği aştığımız düşüncesini veren o geçiş duygusuyla: “Birdenbire, kendi kendine şu soruyu sorarsın: Neredeyim? Geçişin ne anda gerçekleştiğini bilmiyorsundur. Tarkovski’nin *Stalker*’inde, Bölge siyah-beyazdan renge geçiş değildir, belli bir anda bilmeden girilir Bölge’ye. Samuel Fuller’ın *Shock Corridor*’unda, normallikten deliliğe geçiştir. İzleyici kahramanın kayıp gittiğini duyumsar ve sen de kayıp gidersin. Ortadaki gerçek mi, yoksa kahramanın düşünsel imgesi mi olduğunu bilemezsin. Bu geçişler bilinçlenmedir. Bu açıdan Rossellini’nin *Stromboli*’sini çok severim. Sayesinde bir bilinçlenmenin gerçekleştiği önemli deneyim hangisidir?”⁸⁴

İşte bu yüzden zorunluluktan yer değiştirmiş bir adam olan Sarkis görünüşte hiçbir şeyi zorlamadan şeylerin yerlerini değiştirmeyi çok iyi becerir. İşte bu yüzden, onun yapıtında Bizans ikonundan Afrika putuna, puttan Bach’ın kantatlarına, kantatlardan Doğu halılarına, Doğu’dan Webern’e, Webern’den tül tütülere, tütülerden Beuys’a, Beuys’tan

82 Claude Gintz tarafından metnin başlangıcında alıntılanmış, “Sur les traces du capitaine Sarkis”, *Sarkis. La fin des siècles, le début des siècles*, ARC, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1984, s. 2 [Türkçesi: “Kaptan Sarkis’in İzinde”, bkz. bu kitapta, s. 37].

83 Bkz. *Sarkis. 26.9.19380*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland-Cantz Verlag, Bonn-Ostfildern, 1995, s. 187 ve 198-199.

84 Érik Bulloz tarafından aktarılmış, “Kiosque pour Sarkis”, *a.g.e.*, s. 42.

Grünewald'e kolaylıkla geçebiliyoruz. Ya da ses bandından suluboyaya, suluboyadan metale, metalden ateşe, ateşten neon tüpe, neon tüpten parmak izine, parmaktan vitraya, vitraydan video monitörüne vb.

*

Başlangıçta dizisinin hemen hemen her filminde, başkahraman sadece sanatçının elidir. Hareket halindeki el, etkin el: birbirine yaklaşan parmaklar, dokunarak renk veren parmaklar, delip geçen parmaklar. Öte yandan bir de edilgin el, daha doğrusu *etkiye açık* el vardır: Demek ki karşılaşmaya, dokunulmaya açık el. Şu durumda, genelde, sanatçının sahneye konan, kısacası yeri bakımından olsun, dramı bakımından olsun filmin *sahnesi*'ne dönüşen ayası, *avuç içi*'dir bu. *Başlangıçta*, *akıntı* filmi örneğin, bize yanan bir mumdan akıp avuç içinde (yanan) bir tür yara izi ya da (tampon görevi gören) pansuman oluşturan beyaz balmumunu gösterir. *Gece* ise kara mürekkep kanayan – ya da mürekkebe bulanmış – eli gösterir. *Ressamın imi*'nde, kanın simgesine dönüşen bir yazı vardır. *Oda*'da, kırmızı yara aleve dönüşür. *Boya döker* ya da *Kırmızı el* de yine benzer süreçleri açığa vururken, *Tarih* elimizin ayasında “yaşam çizgisi” olarak adlandırdığımız çizgide, fırçayla bir yara çizen etkin eli gösterir.

Gelgelelim, insanın bu başdöndürücü deneyimi yaşaması için kendi avuç içine bakması yeterlidir: Aslında *elimiz* farklı şekillerde *çukurlaşır*. Bir kap oluşturmak için *çukurlaşır*: Çünkü, bunu düşünmediğimizde bile, ellerimizle bir şeyler dilenmeyi sürdürürüz. El her zaman almak ya da tutmak ister. İrmak suyunun içinde kendini bir kâse haline getirmek, ağzımızı yaklaştırmamız ve susuzluğumuzu gidermek için *çukurlaşır*. Ama *çukurlaşmasının* başka bir şekli daha vardır: Aslına bakılırsa, onun zaten *çukur*, demek ki *zaman tarafından*, bedenimizin içinde sürekli “olup biten” şeyler tarafından işlenmiş, aşınmış, çatlamış olduğu fark edilir. Özetle, el yalnızca zehirli armağan almak için *çukurlaşmaz*: Bu biraz su ya da süt olsa da, bizi biraz daha zenginleştirecek bir şey, zaman karşısında bizi daha da yoksullaştıracak bir şey. Dolup taşan bir şey, bunun tersine yaralayan, açan, bizi onulmaz bir bozulmaya sürükleyen bir şey. Gördüğüm o ki,

açık, ileri doğru uzatılmış, kıvrılmış ya da delinmiş eller olarak tasarlanan pek çok yapıtı var Sarkis'in. 1993'te Ankara'da sergilenen *Ankara'dan bugün'e*⁸⁵ gibi, bıçakların saplandığı yüzeyler; Nantes Müzesi'ndeki, 1997 tarihli *başlangıçta, ışığın sesi, varışta*⁸⁶ adlı yerleştirmedeki gibi, yıldızlı bir gökyüzünün tersten görünüşünü oluşturan, delikli döşemeler vb.

Şimdi artık sütle kanın, kapla oyuğun, hareket eden elle katlanan elin, ayinle kutsallığa saldırının, yiyecek bağışıyla dağlama yarasının birbirine karıştığı bu kutuplaşmalar içinde yapıtın karmaşıklığı daha iyi anlaşıyor. Bundan böyle geldiğimiz nokta, “elin tini oluşturduğu,” aynı şekilde “tinin de eli, [...] iç yaşam üstüne sürekli bir hareketle yaratan hareketi oluşturduğu”⁸⁷ yönündeki, her türlü estetik ya da metafizik övgünün ötesindedir. Bu da doğrudur kuşkusuz. Ama bizler ayrıca şeyleri sadece daha iyi *açmak* için (onlara bozulmanın çukurlarını ya da yaralarını dayatarak) *ortaya koyan* (onlara açık bir aya, bir kap, bir çerçeve, hayran olunacak bir mücevher kutusu sunan), hem daha kişisel, hem daha yürek paralayıcı bir olayın etkisine tanık oluruz. Sarkis neredeyse “ikonların bakışı altında”⁸⁸ çalışmak ister. Kaldı ki ikon insanın yatağının başucuna koyduğu sevimli, kırmızı, parlak bir şey değildir: Tüm öteki imgelerden öteye gitmek isteyen bir imgedir, perspektiflerin ters döndüğü yerdir;⁸⁹ Tarkovski'nin Andrey Rublev'inin olağanüstü biçimde anlattığı gibi, yüce seyir vaatleriyle yabanıl yıkım sahneleri arasında ortaya koyacak *bedeni* ve *sözü* olan, düşsel, simgesel ve pekâlâ gerçek bir savaş alanıdır.

85 Bkz. Sarkis. 26.9.19380, a.g.e., s. 179.

86 Bkz. C. Allemand-Cosneau, “Dialogues de lumière”, Sarkis. *au commencement, le son de la lumière, à l'arrivée*, Nantes, Güzel Sanatlar Müzesi, 1997, s. 40-43.

87 Henri Focillon, “Éloge de la main” [1943], *Vie des formes*, PUF, Paris, 1964, s. 128.

88 Bkz. Henry-Claude Cousseau, “Sous le regard des icônes”, Sarkis. *Ikones*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002, s. 7-15 [Türkçesi: “İkonların Bakışı Altında”, bkz. bu kitapta, s. 103-113].

89 Bkz. Paul Florensky, *La Perspective inversée* [1919], F. Lhoest (çev.), L'Âge d'Homme, Lozan, 1992, s. 67-120.

Her yoğun hareket karşı-uygulamasının motifini çizer. Az önce gördüğümüz üzere, etkin el (dokunan, içeri giren, beklenen parmak) etkiye açık eli gerektirir (açılan aya, çukurlaşp bekleyen el). Kaldı ki, Sarkis'in hareketleri, incelikleriyle ve anımsayan yapılarıyla, genelde *yağla kutsama*⁹⁰ hareketlerini anımsatır: Etimolojik anlamda konuşmak gerekirse, dokundukları her şeye “koku katan” hareketlerdir onunkiler (Latince *unctus* sözcüğü zaten, *siccus*'un kuruluşuna karşı, kokulu merhem anlamının ötesinde, daha genel olarak güzel, hoş anlamlarını kazanmıştır). Yağla kutsama hem resimsel, hem de ayinsel bir harekettir: Resimseldir çünkü genelde herhangi bir şeyin üstüne renkli bir sıvı sürmek söz konusudur onda; ayinseldir çünkü bir vaftiz, bir kutsama törenini anımsatır. Fra Angelico San Marco'nun daha önceden kırmızı renk almış koridor duvarına bir beyaz pigment yağmuru yansıtmak istediğinde, bir yağla kutsama hareketine, en azından teknik ve devinimsel anlamda onun *imitatio*'suna [taklidine] girer. Hatta o dönemde hacıların Meryem'in süt izleri olarak gördükleri kireç lekelerini üstünden kazımak amacıyla ziyaret ettikleri, doğrudan *Maria lactans*'in cömert göğsü tarafından kutsandığına inanılan, Beytlehem'deki İsa'nın Doğumu Mağarası'nın duvarını – mineral kabı – kendi tarzında yeniden yaratır.⁹¹

Demek ki Meryem Tanrı çocuğunu beslemekle yetinmez: Sütüyle tüm insanlığı kutsar. Ona yöneltilen büyük tapınç sık sık rastlandığı üzere çoktanrıci inanışların – şu durumda tanrıça İsis tapıcınının⁹² – bir uzantısıdır ve onun figürünün önce Hristiyan Doğu'da, Lübnan'da, Suriye'de gelişip sonradan Batı'ya aktarılan, Bizans'ın büyük *Galaktotrophousa* tapıcına

90 Burada kullanılan Fr. *onction* sözcüğü Hristiyanlıkta “kutsal yağ sürme” anlamını taşır. Metnin devamında, ayrıca içindeki bölümde de *unctus*'la *onction*'a gönderme yapılıyor. (ç.n.)

91 Bkz. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1990, s. 109-110 (baskı 1995, s. 142-143). Ayrıca bkz. H. Leclercq, “Lait”, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, VIII-1*, Letouzey et Ané, Paris, 1928, kol. 1065.

92 Bkz. L. Langener, *Isis Lactans – Maria Lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie*, Oros Verlag, Altenburg, 1996.

dönüşmesi ve 13. yüzyıldan sonra *Maria lactans* adıyla gelişme göstermesi bir rastlantı değildir.⁹³ O zaman da, sanki Meryem'in sütü Havva'nın ilk aybaşısının günahını çeken insanlığı kurtarmış gibi, sütün besleyici özelliği kurtarıcı bir özellik kazanır.⁹⁴

Büyük gizemci tanrıbilimci Sahte Dionysius bu temel üstünden hayran olunası bir *sütün gerçekliği* imgesi oluşturmuştur: Kutsal Kitap, der, “gizemli bir krater”e dökülen “kutsal bir içecek”⁹⁵ gibi bilgelik ve gerçeklik akıtmıştır. Kendisi daha açık olabilmek için, bilgeliliğin tıpkı besin gibi iki türlü olduğunu söylemek durumunda kalacaktır: “Biri katı ve oturmuş, öteki sıvı ve akışkan”; ama ikisi de aynı kâsede hazırlanır ve bu kâse de “yuvarlak ve genişçe açık olduğundan, ne başı ne sonu olan, bütünüyle her şeye açılan ve hepsini içine alan o Esirgeyici'yi simgelemelidir.”⁹⁶ Katı besin yalnızca “istikrarlı, güçlü, tek ve bölünmez” bir anlayışın kavrayabileceği, “hiçbir şekilde değişim geçirmeyen, ne kendi olmaktan ne de ikâmetgâhından, devinimsiz barınağından çıkan [...] üstün kimliğin, [...] kalıcı anlama gücü”nün⁹⁷ besinidir.

Sıvı besine gelince, o “durmamacasına tüm varlıklara yayılmaya özen gösteren; bunun dışında farklı farklı ve bölünebilir nesnelerin içinden beslediklerini, her birinin kendi anlama yetisine göre, yüce gönüllülükle basit ve değişmez Tanrı bilgisine götüren o taşkın dalgayı simgeler. İşte

93 Bkz. A. Cutler, “The Cult of the *Galaktotrophousa* in Byzantium and Italy”, *Jahrbuch des österreichischen Byzantinistik*, XXXVII, 1987, s. 335-350. E. Cruikshank Dodd, “Christian Arab Sources for the Madonna Allattante in Italy”, *Arte medievale*, N. S., II, 2003, sayı 2, s. 33-39. G. P. Bonani ve S. Baldassarre Bonani, *Maria lactans*, Marianum, Roma, 1995.

94 Bkz. F. Ronig, *Theologische Inhalt des Bildes der stillenden Muttergottes (Maria Lactans)*, Rassier, Saarburg, 1964. B. A. Williamson, “The Virgin Lactans as Second Eve: Image of the Salvatrix”, *Studies in Iconography*, XIX, 1998, s. 105-138. Roma'daki Meryem tapınıcı için özellikle G. Wolf'un önemli çalışmasına bkz., *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kunstbilder im Mittelalter*, VCH-Acra Humaniora, Weinheim, 1990.

95 Sahte Dionysius, “Lettre IX”, M. de Gandillac (çev.), *Œuvres complètes*, Aubier, Paris, 1943 (baskı 1989), s. 355.

96 *A.g.e.*, s. 356.

97 *A.g.e.*, s. 356-357.

bu yüzden Tanrı'nın anlaşılır sözleri çiyile, suyla, sütle, şarapla ve balla karşılaştırılır çünkü bu sözlerin, su gibi, yaşamın yeniden doğmasını sağlayacak güçleri vardır; süt gibi, canlıların gelişmesini sağlarlar; şarap gibi, onları canlandırırlar; bal gibi, hem onları iyileştirir, hem de korurlar.”⁹⁸ O halde gerçekliğin sütü, Sahte Dionysius'un gözünde, bir düzenden ötekine geçişe, kendisinin söylediği gibi “geçişim”e, devinim içinde sürekliliğe, duygu içinde akılla kavranabilene vb. *izin veren* süttür. Süt devinimi kusursuz kılan, bedenleri gelecekteki mutlulukları için geliştiren şeyi simgeler bu durumda.

Bu yüzden büyük gizemciler sütü onca severler: Aziz Bernard, çarmıhtaki İsa kendisine kan fışkırtmadan önce, doğrudan Meryem'in göğsünden fışkıran sütü içer;⁹⁹ Assisi'li Azize Chiara ustası Aziz Francesco'nun “memelerini” emdiğini hayal eder;¹⁰⁰ Siena'lı Azize Caterina “son halini alan [ruh olarak] onun bedeninden süt içmek [ve] dişlerinin arasında çarmıha gerilen İsa'nın bedeninin kutsal arzusunu taşıyarak yüce sevginin göğsünün karşısında dinlenmek”¹⁰¹ için ağzını İsa'nın yarasına götürür. Sofu ruh genelde *Caritas* hanımının göğsünden süt emdiğini hissedecektir.¹⁰² Öte yandan süt, gizemci yorumundaki rolünü oynayabilmek için, İsa'nın yaralarının kanını çağrıştırır ve *genel bir dönüşümü* işletir: en yukarıya dokunabilmek için en aşağılara gitmek, gelecekte tanrısal bir onura erişebilmek için fazlasıyla insani biçimde kendini aşağılamak, cennete

98 *A.ge.*, s. 357.

99 Bkz. L. Dal Prà (yön.), *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, Electa, Milano, 1990, s. 48-71.

100 Bkz. M. Bartoli, “Analisi storica e interpretazione psicoanalitica di una visione di Santa Chiara d'Assisi”, *Archivum Franciscanum Historicum*, LXXIII, 1980, sayı 4, s. 449-472. Gizemcilik ve manastır konularında süt için bkz. C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1987, s. 116-118, 190-191, 270-275, 289-293 vb.

101 Sienna'lı Caterina, *Le Livre des dialogues*, L.-P. Guigues (çev.), Seuil, Paris, 1953, s. 308.

102 Bkz. M. Von Thadden, *Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters*, üniversite tezi, Bonn, 1951 [*Caritas*: Tanrı sevgisi].

ulaşmak için yaralanmayı göze almak vb.¹⁰³ Ortaçağ'da İsa'yı çarmıha gerilmiş olarak gösteren betimlemelerin hemen hemen hepsinde, İsa'nın Longinus'un mızrağıyla göğsünde açılan yarısından hem beyaz, hem de kırmızı renk fışkırır: Kırmızı elbette kanı, beyaz da suyu simgeler (betisel anlamda Eski Antlaşma'da Musa'nın değneğiyle vurduğu taştan çıkan suya gönderme); ama ressamalar, tıpkı mozaikçiler gibi, kırmızıyla saydamsız beyazın daha keskin karşıtlığını yeğlemişlerdir; ondan sonra da, haliyle insanlar İsa'nın göğsünden süt geldiğini düşünmüş ve bundan beti ve gizemcilik alanlarında olası her türlü sonucu çıkarmışlardır.¹⁰⁴

*

Sarkis *başlangıçta, belirir* filmi kendisini her zaman için uğraştırmış olan, kafasından hiç çıkmayan bir yapıtın karşısına koymaya karar verir: Acı çeken ve yalvaran ellerle dolu *Çarmıha Gerilme*'si, sütle dolu *İsa'yla Meryem*'i, gözleri kör edici bir ışıkla dolu *Diriliş*'i, yıkıcı *Baştan Çıkarma*'sıyla büyük Isenheim sunak arkalığıdır bu yapıt. Daha yakın tarihten bir dizi film de Grünewald'in çarmıha gerilmiş İsa'sının – gövde, baş, ayaklar, iki el ayrı ayrı – pürtüklü kağıda yansıtılan mavi negatiflerini gösterir; sanatçının eli yine her zamanki gibi incelikle, bu kağıdı süte bulayıp üstüne alışılmadık bir kutsama töreninde kullanılan balı yansıtacak izler bırakır.¹⁰⁵

Bu seçim, bu kurgu, bu karşılıklılık yine sütle ölümün ilişkisini içerir yeri geldiğinde. Grünewald'in yapıtındaki fazladan bir şeyi bizim için görünür kılar ve bununla karşılıklı olarak, Sarkis'in çalışmalarının yer aldığı çağdaş bağlamda başka bir zamansallığa duyarlı kılar bizi. Yapıtların birbirine orantısızlığı – kapakları açık koskocaman bir mobilyanın karşısında

103 Bkz. G. Didi-Huberman, "Un sang d'images", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, sayı 32, 1985, s. 123-153.

104 Bkz. C. W. Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1982.

105 Sarkis, *başlangıçta, dokunuş* (Matthias Grünewald için), 2005. Louvre'da, Fransız Müzeleri Araştırma ve Restorasyon Merkezi'nde gerçekleştirilen altı film.

video ekranları, bir *summa*'nın¹⁰⁶ karşısında kısa biçimler, tıpkı Bach'ın *Passion*'uyla Webern'in birkaç parçası arka arkaya dinleniyormuş gibi –, her birini aydınlatır. Çünkü ortak noktaları vardır, bu da hiç kuşkusuz biçim, madde ve hareket yaratma tarzları, aynı şekilde *karşısav yaratma güçleridir*.

Bu güç ritmiktir, su kökenlidir: hem kasılmalıdır, hem gevşemeli; hem olumsuzdur, hem olumlu; hem derinlere dalar, hem de derinlerden ortaya çıkar; *Başlangıçta'yı Ezelden beri* olarak anlatır. Huysmans'ın Colmar sunak arkılığı üstüne yazdığı metinde son derece etkileyici biçimde betimlenmiştir: İşte, der aslında Huysmans, “bile isteye bir karşısav sistemi [içinde] bir uçtan ötekine giden”¹⁰⁷ bir sanatçı. Grünewald bu şekilde cennetin kapısını – bütünüyle kurtarıcı bir olay, zamanın sonu vaadi – demir oksit, oksit kırmızıyla dolu, [...] yağmurun ıslattığı, mezbaha kalıntılarına, kan gölüne benzer bir toprak”¹⁰⁸ içine yerleştirir. Yapıtındaki giysi kıvrımları “ağaçlardan koparılmış kabukları” andırır; ışıklar “salgılar” gibi sızar; İsa'nın görüntüsü “acıdansa öfkeyle parıldadığından” ve hatta “bir lanetli havası taşıdığından”¹⁰⁹ bütünüyle çelişkilidir. “Dev gibi, yaşadığı içler acısı dehşet [içinde] oransız, [...] kestane kabuğu gibi diken diken” İsa'nın “birbirine yaklaşmış dizleri acıyla kıpırdar, birbirine çivilenen ayaklarıysa üstlerindeki tenin çürüdüğü, tırnakların morardığı karmakarışık bir kas yığınının başka bir şey değildir; koca bir diken tacıyla çevrili başına gelince, şişmiş, kabarıklaşmış, kaburga kemiklerinin çizgileriyle dolu göğsün üstüne yığılıp kalmıştır”; dolayısıyla “insani anlamda ondan daha bozulmuş, daha ölü”¹¹⁰ bir şey olamaz.

Kaldı ki, Huysmans tüm bunların ancak Grünewald'in renk konusunda, demek ki *renği dramlaştırmaya* yönelik maddi, sürekli, üstünde düşünülmüş, – “gelişme” ya da Sahte Dionysius'un sözünü ettiği “geçişim” anlamında – geçişimli bir şekilde verdiği kararla olanaklı olduğunu çok

106 Lat. En yüksek noktada bulunan. (ç.n.)

107 J.-K. Huysmans, *Les Grünewald du musée de Colmar* [1904], P. Brunel, A. Guyaux ve C. Heck (yay. haz.), Hermann, Paris, 1988, s. 50-52.

108 *A.g.e.*, s. 50.

109 *A.g.e.*, s. 50 ve 52-53.

110 *A.g.e.*, s. 21-22.

iyi anlamıştır. O halde, burada renkler “haykırış”, “trajik çılgılık”, “aşırılık”, “tanrısal şiddet” olacak, “ölülerle dolu çukurların taşkınlığı”nı taşıyacaktı; “sonsuz bir sanrı”¹¹¹ verecektir insana. Burada renk “döner”,¹¹² çılgınca dans ettiği anlamına gelir bu ama, aynı zamanda durduğu yerde kesilen süt gibi, bozulabileceği, olduğundan başka bir durum alabileceği anlamı da taşır.¹¹³ Dirilen İsa’nın, “ellerin virgül biçimindeki, kanlı yaralarını göstererek” “kor gibi yanan tanrının” başını çevreleyen aylayla çavdarmahmuzu zehirlenmesine yakalanmış gibi duran çürümüş bedenin “küçük yaralarının çevresindeki yangılı ayla”¹¹⁴ arasında şiddetli – ışıklı, tüyler ürpertici – bir ilişki kurmayı başarmıştır Grünewald. İsa bir yanda “çürümüş balığinki gibi pis bir renk” alırken, öte yanda bizleri “hiçbir tanrıbilimcinin [...] ona gitmesini buyuramayacağı kadar uzaklardaki öbür dünyaya atılmak”¹¹⁵ zorunda bırakan görülmemiş bir renge bürünür.

Grünewald’ın *kutsama* ve *kutsallığa saldırı* gibi karşısav içeren konuları ilişkiye nasıl soktuğunu anlayabilmek için kapsamlı bir araştırma gerekir. *Çarmıha Gerilme*’de ve *Ağztlar*’ın alt panolarında bu açıkça görülür: Bu alt panolarda acıdan yüzü çirkinleşmiş Mecdelli Meryem’in yanında, cellatları tarafından kirletilen tanrının bedenine – onun gelecekte görkemli bir bedenle dirilişinin resimsel ve kokusal figürü – kokular sürülmesi için bir merhem testisi durur; bu arada gizemli kuzu da, tam karşıda, altın rengi bir çanağa kanını akıtmaktadır. Sütle kan karşılıklı olarak acılı Meryem’in beyaz ve kırmızı elbise kıvrımlarında yansıtılırlar;¹¹⁶ ama ondan önce *Müjde*’de, özellikle de beyaz örtü ve kumaşlarıyla, porselen küpüyle, saydam şişeyle ve annenin kapladığı, çocuğun solgunluğunu daha da açığa çıkaran

111 *A.g.e.*, s. 48.

112 *A.g.e.*, s. 33.

113 Burada renkle birlikte kullanılan Fr. *tourner* hem “dönmek”, hem de “(süt için) kesilmek” anlamlarını taşır. (ç.n.)

114 *A.g.e.*, s. 30 ve 44.

115 *A.g.e.*, s. 30 ve 100 (1903 *Defteri*).

116 Basel *Çarmıha Gerilme*’sini çevreleyen kırmızı-beyaz “acıma bloğu”nda da aynı renk sistemine rastlanır.

kıpkırmızı, geniş alanla *İsa'nın Doğumu* alegorisinde rastlanır onlara. Öte yanda, sonsuz bir kumaşın kıvrım kıvrım ve işlenmiş, güçlü ve kaygılı biçim değiştirmesi değilse nedir o şaşırtıcı *Diriliş*? Süt ya da ölüm gibi beyaz örtü, sonra ten gibi kırmızı, gece göğü gibi mavi ama şimdiden gökler âleminde gelen bir ışık gibi sarı ve aydınlık kumaş...

Grünwald'ın yapıtında sanki her yerde *beyaz*'la (süt gibi beyaz, saf gerçeklik gibi beyaz, kurban edilen kuzu gibi beyaz, bir Kutsal Kitap parşömeni gibi beyaz) *kan*'ın (iğnenin batırıldığı yerde pembe kırmızı renkteki beden sıvısı olabilir bu ya da kurbanın aylaıyla taçlandığı yerdeki aydınlık kırmızı) karşısına rastlanır. Colmar'daki Meryem göğsünü göstermez, bebeğini emzirmez. Ama buradaki her şey *Maria lactans*'ı simgeler, çocuğun başının annesi tarafından yukarı tutuluşu bile bunu anlatmaya yeter. Grünwald'ın bir deseni bu konuyla ilgili bir çalışmadır sanki: Arkaya doğru devrilmiş, ağzı – kuş yavrularının yuvalarında yaptıkları gibi – havaya doğru açık, belki de acıyla anne sütünü bekleyip ağlayan bir çocuk başıdır bu.¹¹⁷

Ama Colmar'daki *İsa'nın Doğumu* alegorisi *Kar Mucizesi* ya da *Stuppach Meryem'i* adlı yapıtların açık ve doğrudan modelidir.¹¹⁸ Üstlerinde hiçbir gölge bulunmayan süt gibi ciltler, kırmızı ve beyaz çiçekler, göksel ışıklar, karlı dağlar, bulutların ötesinde varlığı hissedilen Yaratan, beyaz astarlı kırmızı elbise, solgun, akışkan saydam boyayla renklendirilmiş kumaşlar... Her şey çok ince bir farkla düzene oturtulmuştur. Örneğin, Isenheim sunak arkasında çocuğun oynadığı mercan tespih Stuppach'ta, beyaz porselenden nefis bir kâsenin dibinde durmaktadır – bu kâsenin nefis görünmesinin en önemli nedeni, tam önünde kütle oluşturan etkileyici kırmızı elbisenin renkli gölgesiyle (ya da çocuğun kısa bir süre sonra bütün insanlığı kurtarmak için feda edeceği kanla), Sarkis'in bir filmindeki gibi, gizil olarak kırmızıya

117 Berlin, Kupferstichkabinett. Bkz. H. Ziermann ve E. Beissel, *Matthias Grünwald*, Prestel, Münih-Londra-New York, 2001, s. 12.

118 Bkz. H. Hubach, *Matthias Grünwald: der Aschaffener Maria-Schnee-Altar. Geschichte, Rekonstruktion, Ikonographie*, Verlag der Gesellschaft für mittelhochdeutsche Kirchengeschichte, Mainz-Trier, 1996. E. Wiemann, *Die Stuppacher Madonna*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1998.

çalmasıdır. Tüm bunlar ayrıca, Roma'daki Santa Maria Maggiore'nin mucizevi kuruluş öyküsündeki karla sınırlandırılmış yüzeyi de yansıtır.¹¹⁹ *Kar Mucizesi* için yapılan bir hazırlık deseninde Meryem beyaz ve gri renklere bürünmüştür; sanatçı suluboyayla desenin belli yerlerine, neredeyse parmak izlerine benzeyen küçük kırmızı işaretler kondurmuştur incelikle.¹²⁰

*

Parmağı süt gibi hassas bir şeyin üstüne koymak, onun yapısında o âna dek fark edilmeyen bir şeyi *göstermek*; aynı zamanda da onu *bozmak* demektir. Grünewald'ın tanıklık etmek amacıyla parmağını Çile Çeken İsa'nın elleri üstüne koyduğu söylenebilir. Ama dramlaştırma aşırılıkla, dolayısıyla bozulmayla birlikte gelişir: İsa'nın koca kara çivilerle delinmiş elleri acıyla bağırıyor gibidir; Meryem'le Mecdelli Meryem de kendi acılarından, demek ki içlerindeki acıma duygusundan ötürü bağırmaktadırlar; Vaftizci Yahya da elleriyle – pek güzel bir anakronizmle – sonradan Aziz Yuhanna tarafından yazılacak İncil'i gösterip ondan parçalar okur. İsa dirilince, Grünewald'ın kendisine adadığı panoda öncelikle ellerini gösterir. Öte yandan Aziz Tomas'ın çelişkisi anımsanacaktır: Görmek için, bilmek ve tanıklık etmek için, *parmağı yaranın üstüne basmak*, demek ki yarayı yeniden açmak, acıyı diriltmek, dokunulmaza dokunmak gerekir. *Başlangıçta, beliriş* filmindeki Sarkis'in parmağı da yaralayan; *göstermek için*, belleği tazelemek için açan bir parmağıdır. Trecento'nun, altın tabakası yıpranmış, zarar görmüş, saldırıya uğramış, bunun sonucunda da alttaki kilermeninin de tüm kırmızılığıyla açığa çıktığı sayısız panosundan – genelde *Çarmıha Gerilme*'lerden – söz etmişti bana. Öyle olunca, azizlerin ayları kanlı bir hal almış ve saldırıya uğrayan ikon, kusursuz ikona, demek ki acı çekebilen, kanayabilen ikona dönüşmüştür.

119 Söylenceye göre, 356 yılında Meryem Papa Liberius'a görünüp ondan bir katedral yapmasını ister. Papa sabah uyandığında, ağustos ayında olmalarına karşın belli bir bölgeye kar yağdığını görür, dolayısıyla katedralin buraya yapılması gerektiğine karar verir. (ç.n.)

120 Berlin, Kupferstichkabinett. Bkz. H. Hubach, *Matthias Grünewald: der Aschaffener Maria-Schnee-Altar, a.g.e.*, III. levha.

Ama Sarkis'in kutsallığa saldırısı, incelikle, fazlasıyla özgür, fazlasıyla meraklı parmaklarıyla yerini değiştirmekte olduğu ayini kafasından hiç çıkarmadan oyun oynamakla kısıtlıdır. Giorgio Agamben neyse ki *kutsala saldırı*'nın gerçek anlamını anımsatmıştır: "Kutsamak [*sacrare*] şeylerin insani haklar alanından çıkışını tanımlarken, kutsallığa saldırı bunun tersine insanların özgürce kullanımına verilmesi anlamını taşıyordu."¹²¹ Dolayısıyla, kutsallığa saldırı ayini tam olarak ortadan kaldırmaz: "Ayinle ayrılan şey ayin aracılığıyla kutsallık dışı alana yerleştirilebilir."¹²² Kaldı ki, bu yerleştirmenin en sade biçimi bir tabunun yıkılması için kendini dayattığı ölçüde *ilişki kurmak*'tır: "Kutsallık dışı salgını, büyü bozan ve kutsalın ayırıp bir anlamda taşlaştırdığı şeyi kullanıma geçiren bir dokunuş"tur bu.¹²³ Din, sanıldığı gibi, bütünü birbirine bağlama [*religare*] eylemi değildir, tersine sonradan arı, kutsal, dokunulmaz olan bir şeyi ayırma [*relegere*] kararıdır.¹²⁴

Parmağı yaranın üstüne koymak o halde pişmiş aşı su katmak demektir. Kutsallığa saldırıdır. Bu anlamda "ayırımı bilmeyen ya da ona özel bir kullanım kazandıran özel bir yadsıma biçimi olasılığını özgür bırakma"dır.¹²⁵ İşte Sarkis'in de taze sütle, ikonlarla ya da genel anlamda sanat tarihiyle yaptığı şey tam da budur. Kutsallığına dokunulmaz – Giorgio Agamben'in kapitalist gösteride, tüketimde, turizmde, hatta pornografide tanısını koyduğu¹²⁶ – dinlere karşı, kutsallığa saldırı sanatı temelde "kutsallık kurallarını hiçe sayan bir kullanım [ya da] yeniden kullanım"¹²⁷ olarak *oyun* içinde gerçekleşir. Her türlü ayırımın ötesinde berisinde, kültürel anlamda kuşatılmış bir biçimin ya da bir malzemenin *ilişkisini* ve *yer değiştirmesini* – başka bir yere ayırmak üzere dokunmak – yeniden ortaya çıkardığında sanatçının yaptığı da aynı

121 Giorgio Agamben, *Profanations*, M. Rueff (çev.), Payot/Rivages, Paris, 2005, s. 91.

122 *Ag.e.*, s. 92.

123 *Ag.e.*, s. 93.

124 Latince *religio*'nun (din) kökeni "*religare* ya da *relegere*" olarak gösterilir. (ç.n.)

125 *Ag.e.*, s. 93-94.

126 *Ag.e.*, s. 100-107 ve 112-117.

127 *Ag.e.*, s. 94.

şey değil midir? “Çünkü kutsallığa saldırı yalnızca ayrımları yok etmek ya da unutturmak anlamına gelmez, ayrıca onlardan yeni bir kullanım yaratmak, onlarla oynamayı öğrenmek anlamını da taşır. [...] Bu nedenle her seferinde düzenlerin tutsak ettiği kullanım olanağını onlardan (her düzenden) kurtarmak gerekir.”¹²⁸ Sarkis’in de Isenheim sunak arkalığının sergilendiği, ama aynı zamanda “tutsak edildiği” müzebilimle – o eşsiz düzenle – yapmaya çalıştığı şey de budur. Bugünün sanatçısı dünün sanatçısının tarzında bir *lai*,¹²⁹ demek ki “kutsallık dışı” ve lirik dizelerden oluşan, bunun yanı sıra Villon’un *lais*¹³⁰ olarak adlandırdığı şeyleri, demek ki bellekteki kalıntıları, uzun bir acı imgeleri sürecinin *kalıtlarını*¹³¹ göz ardı etmeyecek *laik* bir şiir oluşturmak istiyormuş gibi.

*

Parmağı yaranın üstüne basmak mı? Yaranın yeniden canlanması için parmağı süte bandırmak mı? Sonuçta, özel olarak dramlaştırılmış bir *bellek sanatı*’ndan başka bir şey değil bu. *Başlangıçta, beliriş* filminde sanatçının parmağının yeniden yarattığı kan simgesi filmin en başında görülen K harfinin süslü yankısı, yoğun ve ikircil dönüşümü olarak da görülebilir. Bu K Sarkis’in sanatındaki ve söylemindeki temel bir kavramın başharfidir aslında sadece: *Kriegsschatz*, “savaş ganimeti”. Uwe Fleckner’in gösterdiği gibi – sanatçı onunla birlikte bütünüyle belleğin hazinelerine adanmış bir derleme yayınlamıştır¹³² –, Sarkis’in yapıtı tamamen *loci memoriae*¹³³

128 *Ag.e.*, s. 113.

129 Ortaçağ’da kullanılan bir tür koşuk. (ç.n.)

130 Fr. *legs*’in (kalıt) eski biçimi. *Laisser* (bırakmak) fiilinden türemiştir. (ç.n.)

131 Bkz. A. Rey (yön.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992, I, s. 109 (sv “Lai”).

132 Uwe Fleckner ve Sarkis, *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Verlag der Kunst, Dresden, 1995 [Türkçesi: *Mnemosyne’in Hazine Sandıkları*, Emre Koyuncu (çev.), Umur Basım, yayına hazırlanıyor]

133 Bellek noktaları. (ç.n.)

ağı ya da matrisi olarak düzenlenmiş bir atölye kavramından hareketle oluşturulmuştur.¹³⁴ Oysa bu ortamlarda dingin hiçbir şey yoktur, çünkü bu bellekte dingin bir şey yoktur. Sarkis'teki *arşiv* sorunu – genel anlamda imge sorunu gibi – içinden doğduğu yıkımın bilgisinden, atıldığı tehlikeden, demek ki *yakıp ortadan kaldırdığı*¹³⁵ tehditten yoksun gelişmez.

Sarkis'in 1995 tarihli retrospektif kataloğundaki ilk yapıtı 1966 tarihlidir ve *Hiroşima'dan Sonra* adını taşır.¹³⁶ Sanatçı kişisel sözcük dağarında sürekli olarak *K* ve *L* harfleri, demek ki *Kriegsschatz*'la *Leidschatz* – “savaş ganimeti” ve “ızdırıp hazinesi” – arasında oyunlar oynuyorsa, bunun nedeni tüm bellek sanatının, bugün her zamankinden de daha fazla, yalnızca yıkımın, savaşın, soykırımın motifleriyle yüzleşmesidir. Uwe Fleckner'in haklı olarak anımsattığı üzere, Aby Warburg tarafından geliştirilen kültürel bellek, belki de sanatın varolmasına olanak sağlayan şu önvarsayımın acımasızlığından ya da sonsuz ağırlığından yoksun değildir: “İnsanlığın ızdırıp hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.”¹³⁷ Sonuç, bütünüyle Fleckner'in söylediği gibi – “hatıra ancak sanat yapıtında kalıcı olur” – olmaz bence.¹³⁸ Çünkü kalıcı bir hatıra ancak bir geleneğin

134 Uwe Fleckner, “L'Atelier sans artiste. À propos de la représentation du lieu de travail, de Caspar David Friedrich à Sarkis”, O. Brogden (çev.), *Sarkis. 21.01.2000-09.04.2001*, a.g.e., s. 24-35 [Türkçesi: “Portre Olarak Atölye: Caspar David Friedrich'ten Sarkis'e Çalışma Yerinin Temsili Üzerine”, bu kitapta, s. 242-270]. Uwe Fleckner, “Theatrum mundi”, *Sarkis. Le monde est illisible, mon cœur si*, Musée d'art contemporain, Lyon; Éditions 5 Continents, Milano, 2003, s. 129-135 [Türkçesi: “Theatrum mundi”, bkz. bu kitapta, s. 281-287].

135 Bkz. Georges Didi-Huberman, “L'image brûlée” (18 Haziran 2004'te Centre Georges Pompidou'da verilen konferans, bir bölümü *Art Press*'te yayınlanmıştır, 25. özel sayı, 2004 [“Images et religions du livre”], s. 68-73) [Burada yazar hem yakmak, hem de aşır geçmek anlamına gelen *brûler* fiilini kullanıyor (ç.n.)].

136 *Sarkis. 26.9.19380*, a.g.e., s. 14.

137 Uwe Fleckner, “‘Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz’. Sarkis, Warburg und das soziale Gedächtnis der Kunst”, *Sarkis. Das Licht des Blitzes – Der Lärm des Donners*, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Viyana, 1995, s. 33-46 [Türkçesi: “İnsanlığın ızdırıp hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.” Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği”, bkz. bu kitapta, s. 199-211].

138 “Theatrum mundi”, a.g.e., s. 134 [Türkçesi: bkz. bu kitapta, s. 286].

tanınabilir ve donmuş *simgeleri* üstünden oluşturulabilir, öte yandan Sarkis'inki gibi bir yapıt bile isteye belirişler ve yok olmalar üstünde oynar; bilinçsiz belleğe akışkanlığını, dengesizliğini, benzeşmezliğini, kalıntılarla *septomların* su kökenli ritmini kazandırmanın bir yoludur bu.

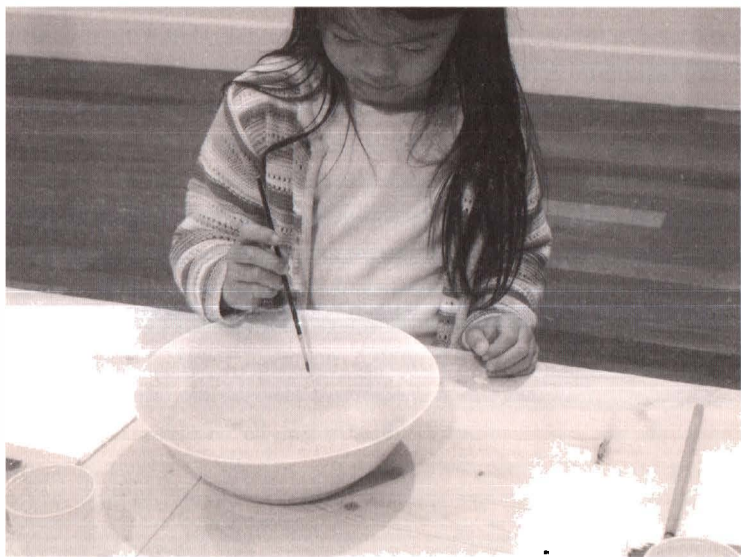
Yapıt kalıcıdır kuşkusuz. Hatta adım adım gelişen bir yapının sonucudur. Ama gizlediği ve uzaktan uzağa, kaygılı bir parmakla yeniden açılmış bir yara gibi birden canlanıveren bir acının zemini üstünde kalıcıdır ancak. O halde yapıt Balkan folklorunda – Yunanistan'da, Arnavutluk'ta, Yugoslavya'da, Bulgaristan'da ya da Romanya'da – konu edilen ve Marguerite Yourcenar'ın *Ölümün Sütü* adlı öyküsünde olağanüstü biçimde anlattığı o köprüye benzeyecektir.¹³⁹ Durmadan çöken bir köprünün – bir kulenin ya da şatonun köprüsünün – öyküsüdür bu. Köprü aslında kendisine bir kurban verilmesini istemektedir: Köprü duvarının bir kadının üstüne örülmesi gerekmektedir, öyle de yapılır. Ama kadın hâlâ çocuğunu emzirdiğinden, memesi açıkta bırakılır ve bu meme ölümden sonra da mucizevi biçimde süt vermeyi sürdürür.

Örneğin, – Sarkis'in çok sevdiği – Paradjanov bu motif üstüne kurmuştur *Suram Kalesi Destanı* adlı filmini. Bu filmde yine dökülmüş sütün, sungu pirincin, ham yün yığınlarının, tabutların geçişinde uçurulan güvercinlerin beyazlığına ve yarılmış narların ya da gelinin kanının kırmızılığına rastlanır. Ayrıca yine bu motiften hareketle, neden olmasın, sanatın güçleri üstüne yeni bir mesel oluşturulabilir: Ölü annelerimizin sütünün – yaranın açık olmasına karşın – susuzluğumuzu gidermeyi sürdürdüğünü düşleten şey değil midir sanat?

Fransızcadan çeviren: Orçun Turkey

139 Marguerite Yourcenar, "Le lait de la mort" [1938], *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris, 1963, s. 43-58. Bu öykü A. Guyaux tarafından yorumlanmıştır, "Le lait de la mère", *Critique*, sayı 383, 1979, s. 368-374. Bu konuyla ilgili karşılaştırmalı bir inceleme için bkz. H. Diplich, *Das Bauopfer als dichterisches Motiv in Südosteuropa*, Verlag des südostdeutschen Kulturwerkes, Münih, 1976, ve özellikle V. Gély-Ghedira'nın gerçekleştirdiği derleme (yön.), *Le Lait de la mort. La ballade de l'emmurée et sa fortune littéraire*, Université Blaise Pascal-Centre de Recherches sur les Littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, 1998.

ÇOCUKLAR İÇİN SARKIS



Atelier d'Aquarelle dans l'Eau, 2002

[Su içinde Suluboya Atölyesi]

Passage de Retz, Paris

Hayat bazen suluboya resimde fırçanın ucundaki boyanın su dolu bir kaba daldırıldığındaki hali kadar ele geçmezdir: İnsanlar birbirleriyle karşılaşır, birbirlerini severler ya da birbirlerinden nefret ederler, şehirler kurulur, şehirler yıkılır, okulda bir şeyler öğrenilir ve sonra unutulur. Ve tıpkı suluboya gibi, insanların hayatını belirleyen olaylar dünya üzerinde az ya da çok derin, öyle ya da böyle kalıcı izler bırakırlar. Ebeveynlerimizin, büyüklerimizin hatıralarında onları yeniden buluruz, ve olaylar bundan yüzlerce yıl önce gerçekleşmiş olduğundan, belleği muhafaza eden tarih kitapları, edebiyat ya da sanat yapıtlarıdır. Ama yaşanmış çok sayıda şey, onları tanıma fırsatı elde edemeden ya da onlar sayesinde kendimizi geliştiremeden kaybolup gider.

Sarkis izleri görünür kılmayı arzu eden bir sanatçıdır. Kimi zaman mekânın tümünü kaplayan heykellerinde ve yerleştirmelerinde, hayatına ait şeyleri, biriktirdiği ya da bizzat kendi imal ettiği şeyleri sahnelediği gibi insanlığa ait nesneleri de sahneler ve onları tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi birbirleriyle konuşturur. Yapıtlarından bazıları Yunan bellek tanrıçası *Mnemosyne*'e adanmıştır. Bunlar, birbiriyle tamamen uyumsuz şeylerin bir arşivi gibidir, fotoğraflar ve sanat yapıtları, desenler ve gündelik nesneler, bütün bunlar yaşayan bir müze oluşturarak, ziyaretçileri bir an için bu şeylerin ve bu insanların çıkıp geldikleri tarih üzerine düşünmeye davet ederler. Bu nesnelerin çoğu hayatın izini taşır, ölümün ve yıkımın tanıttıkları, ama sevinçlerin ve umutların da. Sarkis'te, müzelerde her zaman olup bitenin aksine, her sergiden sonra yapıtlar ortadan kaybolurlar, hayatta kalmak ve yepyeni hikâyeler anlatmak için başka şehirlerde, başka ülkelerde yeniden bir araya gelme becerisini kazanmak zorundadırlar.

Fransızcadan çeviren: Ayşe Orhun Gültekin

- Deepak Ananth, "Au commencement... à l'arrivée", *Sarkis. Au commencement – Le son de la lumière – À l'arrivée* içinde, sergi kataloğu, Musée des beaux-arts, Nantes, 1997, s. 12-26.
- Wolfgang Becker, başlıksız, *Sarkis. Der Blackout ist voller schwarzer weißer blauer roter goldener Farbe wie der Anstreicher* içinde, sergi kataloğu, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen, 1979, sayfalar numaralandırılmamış.
- Christian Bernard, "Lexique Sarkis" / "A Sarkis Lexicon", *Art Press*, sayı 222, 1997, s. 40-46.
- Érik Bullot, "Photogénie de l'aquarelle", *Trafic*, sayı 31, 1999, s. 35-39.
- Érik Bullot, "L'exposition est une interprétation", *Sarkis avec Paradjanov* içinde, sergi kataloğu, Boghossian Vakfı, Brüksel, 2015, s. 10-15.
- Henry-Claude Cousseau, "Sarkis: sous le regard des icônes", *Sarkis. Ikones* içinde, sergi kataloğu, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2002, s. 7-15.
- Henry-Claude Cousseau, "Orbis Sarkis", *Sarkis. 21.01.2000-09.04.2000* içinde, sergi kataloğu, CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Éditions du Regard, Paris, 2000, sayfalar numaralandırılmamış.
- Louise Déry, "Sarkis. L'installation votive", *Sarkis. 2600 ans après 10 minutes 44 secondes* içinde, sergi kataloğu, Galerie de l'UQAM, Montreal, 2004, s. 83-103.
- Georges Didi-Huberman, "Le lait de la mort", *Sarkis. "Au commencement, le toucher"* içinde, sergi kataloğu, FRAC Alsace, Chapelle Saint-Quirin, Sélestat; Unterlinden Müzesi, Strasbourg, 2005-2006, s. 98-120.
- Doris von Drathen, "Sarkis", *Kunstforum international*, sayı 114, 1991, s. 290-313.
- Elie During, "Remonter le temps: Stalker d'après Sarkis", *Sarkis. Passages* içinde, sergi kataloğu, Centre Pompidou, Paris, 2010, s. 65-71.
- Uwe Fleckner, "'Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz.' Sarkis, Warburg und das soziale Gedächtnis der Kunst", *Sarkis. Das Licht des Blitzes – Der Lärm des Donners* içinde, sergi kataloğu, Museum moderner Kunst, Palais Liechtenstein, Viyana, 1995, s. 33-46; tekrar baskı: Uwe Fleckner (yay. haz.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Eine Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden 1995 (Fransızca ve İngilizce çeviriler, 1998).

- Uwe Fleckner, "L'atelier sans artiste. À propos de la représentation du lieu de travail, de Caspar David Friedrich à Sarkis", *Sarkis. 21.01.2000-09.04.2000* içinde, sergi kataloğu, CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Éditions du Regard, Paris, 2000, sayfalar numaralandırılmamış; tekrar baskı: "Sanatçısız Atölye", *Sanat Dünyamız*, sayı 81, 2001, s. 133-145.
- Uwe Fleckner, "Theatrum mundi", *Sarkis. Le monde est illisible, mon cœur si* içinde, sergi kataloğu, Musée d'art contemporain, Lyon; Éditions 5 Continents, Milano, 2003, s. 129-135.
- Uwe Fleckner, *La vie volatile*, in *Sarkis. Le Trésor de la Mnémosyne*, davetiye, Musée de Frontignan la Peyrade, 2003, numaralandırılmamış.
- Uwe Fleckner, "In den Tiefen der Existenz. Sakrale und säkulare Ikonen im Werk von Sarkis", Uwe Fleckner (yay. haz.), *Sarkis. Ikonen* içinde, sergi kataloğu, Bode-Museum, Berlin, 2007, s. 7-19.
- Claude Gintz, "Sur les traces du Capitaine Sarkis", *La fin des siècles. Le début des siècles* içinde, sergi kataloğu, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984, s. 2-3.
- Walter Grasskamp, "Der Krieg der Zeichen", *Der vergessliche Engel. Künstlerporträts für Fortgeschrittene* içinde, Münih, 1986, s. 121-129.
- Adrian Harding, "Captain Sarkis & Co.", *3 Mises en scène de Sarkis* içinde, sergi kataloğu, Kunsthalle, Bern; Centre d'art contemporain, Geneva; Le nouveau musée, Villeurbanne, 1985, s. 39-45.
- Aykut Köksal, "Un essai de lecture pour l'installation de Sarkis", *Sarkis. Au commencement – Le son de la lumière – À l'arrivée* içinde, sergi kataloğu, Musée des beaux-arts, Nantes, 1997, s. 34-38.
- Irmeline Lebeer, "Sarkis ou le drame de l'abandon" [söyleşi], *Sarkis* içinde, sergi kataloğu, Ancienne Douane, Strasbourg; Musée Constantin Meunier ve Musée Antoine Wiertz, Brüksel, 1989, s. 95-115.
- Jean-Hubert Martin, "Sa mémoire est sa patrie", *3 Mises en scène de Sarkis* içinde, sergi kataloğu, Kunsthalle Bern; Centre d'art contemporain, Geneva; Le nouveau musée, Villeurbanne, 1985, s. 11-13.
- Michel Menu, "La batterie du Capitaine Sarkis", *Technè*, sayı 12, 2000, s. 84-89.
- Herbert Molderings, "Zwischen Atelier und Ausstellung", *Sarkis. Kriegsschatz. Klassenkrieg* içinde, sergi kataloğu, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1978, s. 5-7.

Roland Recht, "Mémoire et dispersion", *Sarkis* içinde, sergi kataloğu, Ancienne Douane, Strasbourg; Musée Constantin Meunier ve Musée Antoine Wiertz, Brüksel, 1989, s. 13-27.

Elvan Zabunyan, "Illumination", *Sarkis. Scènes de nuit – Scènes de jour* içinde, sergi kataloğu, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 1991, s. 7-15.

