

POST-MODERN UNUTUŞA BİR DİRENÇ NOKTASI OLARAK SARKİS*

Dr. Öğr. Üyesi H. Yarkın BİÇER **

ÖZET

1938 yılında İstanbul'da doğan, yaşamını 1964'ten beri Paris'te sürdüren, çağdaş sanatın Dünya çapındaki önemli isimlerinden biri kabul edilen Sarkis, çalışmalarını bellek etrafında yoğunlaştırmaktadır. Özellikle vurguladığı iki temel kavram olan "*Kriegsschatz*" ve "*Leidschatz*" (şavaş ganimetleri ve ızdırap hazinesi) kavramları modern tarihin içinde var olan bireyin, bir tür unutuşa karşı verdiği bir bellek ve hatırlama mücadelesidir. Sarkis'in eserlerinde bellek çok önemli bir yer tutar.

Sarkis'in eserlerine sadece bir hatırlama nesnesi olarak baktığımız zaman, post-modern zamanların tehlikeli tuzaklarına düşeriz. Örneğin müze, bize tam da böyle bir deneyim yaşatır. Hatırlatma düzlemine çektiği nesneyi bize sunarken yaşantıda olan, yaşamsal olan nesneden uzaklaştırarak arkeolojik bir bilgi nesnesine dönüştürür. André Malraux'un dediği gibi "*Müze, Haç'ı Heykel olmaya zorlar*". Özellikle Güncel sanat ürünleri olarak müzelere girmiş Joseph Beuys yada Marcel Duchamp vs gibi sanatçı eserlerinin müzelerde artık yaşamadıkları görülecektir. Yaşamda değildirler artık sanat tarihinde yerini almış arkeolojik nesnelere.

Bu metinde Sarkis'in yaşamı ve eserlerinden yola çıkarak modern çağın tutkusunun, post-modernite içerisinde nasıl bir direnç mücadelesine dönüştüğü incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Sarkis Zabunyan, Modernite, Postmodernlik, Güncel Sanat, Bellek

* Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Devrimleri, Modern Kültür, Sanat Ve Tasarım Temalı 4. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu ve Sergisinde bildiri olarak sunulmuştur. 2-3 Mayıs 2019, Antalya

** Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, yarkinbicer@gmail.com

SARKIS AS A RESISTANCE POINT TO POST-MODERN OBLIVION

Assist. Prof. Dr. H. Yarkın BİÇER

ABSTRACT

Sarkis (born in Istanbul 1938, continuing his works and life in Paris since 1964) who is accepted as one of the global forefronts of contemporary art, focuses his work around memory. Two of the notions he emphasizes “*Kriegsschatz*” and “*Leidschatz*” (War Spoils and Treasures of Misery) which are about the individuals’ struggle of remembrance and memory against oblivion in modern art. Memory holds great importance in Sarkis’ works.

If we look at Sarkis’ Works only as objects of remembrance, we fall into the dangerous traps of post-modern times. For example; When museums show us an experience it takes a living (in life) object and transforms it into an information giving, archaeological object. As André Malraux said, “*Museums forcibly transform the cross into a sculpture*”. Specially Works that enter museums as products of contemporary art like Beuys’ or Duchamps are no longer alive. They are archaeological object taken hostage in art history.

In this text, the transformation of modern age passion falling into a struggle of resistance in post-modernism is going to be examined through Sarkis’ life and works.

Keywords: Sarkis Zabunyan, Modernity , Postmodern, Contemporary Art, Memory

Giriş: Unutuş ve Modernite

Bu metin bir metafor olarak da bakabileceğimiz unutuş üzerinden modern ile postmodern arasında bir kıyas yapmak niyetinde değildir. Günümüzün yaşayan ve üretken bir sanatçısı olarak Sarkis Zabunyan'ın eserleri, soluk alıp verdiğimiz post-modern (belki de post-postmodern demeliyiz) günlerin boşluğunda, yüzeyde dönen sanatın nihilist düzenine karşı hala direnilebileceğini göstermektedir.

Alzheimer'ın en önemli belirtilerinden biri yakın geçmişin unutturken, uzak geçmişin en ince detayına kadar hatırlanmasıdır. İçinde yaşadığımız 21. Yüzyıl, unutkanlık ve Demansın (bunama) ileri aşaması olan Alzheimer ile boğuşmakta. Alzheimer'ı haber yapan gazeteler ve dergiler büyük puntolarla onu çağımızın yeni vebası olarak tanımlıyorlar. Post modern zamanların sanatına (uzak geçmişin sanatını hatırlayıp ama yakın zamanla ilişkisini kuramayan ve yakın zamanları dönüştürme gücünden yoksun oluşuyla 21. Yüzyılın ürünlerin) bir analogi yaparak, Alzheimer'a yakalanmış "unutuş" un sanatı olarak bakabiliriz belki. Alzheimer'a yakalanan şimdilik kurtulamıyor ama tedavi yöntemi bulununcaya kadar, geçmişin sanki hiç olmamış gibi duran ironik ve boş post-modern göstergelerinden kurtarmak yada ona karşı bir direnç geliştirmek sanatsal olarak nasıl mümkün olabildiğinin canlı örneği görmek istersek Sarkis'in eserlerine bakabiliriz.

Yunan mitolojisinde unutuş Lethe ile kişileştirilir. Hatırlama Nehri Mnemosyne zıttıdır. Kavga tanrıçası Eris'in kızıdır ve yeraltı dünyasının girişi olduğuna inanılan Lebadeia yakınlarında, Trophonios kâhini- nin bulunduğu yerde, bellek pınarı (Mnemosyne) ile birlikte aktığına inanılan Hades'te bir unutuş pınarıdır. Lethe ölen ruhlara geçmişlerini unuttururken Mnemosyne yeniden yaşama dönecelere geçmiş yaşamlarını hatırlatır. Bizler Lethe'nin suyundan içereziz ölümü tattığımızda. Oysa yaşamak, ızdırapların,

gönül med-cezirlerinin, hezeyanların, bocalamaların, hayal kırıklıklarının unutulmadığı bir yere ait olmak demektir; Yani bellek (Mnemosyne) nehrinde yıkanmaktır (wikipedia.org, 2019).

Unutma, insanı yaşatan bir fonksiyon da denilebilir. Büyük acılar, büyük kayıplar sürekli hatırlansa yaşam katlanılmaz olabilirdi. "Unutmanın övgüsünü yapmak, belleği küçümsemek anlamına gelmediği gibi, anıyı göz ardı etmek anlamına hiç gelmez; böyle bir övgü, unutmanın anımsama çerçevesinde işlendiğini kabul etmek ve anı çerçevesinde tuttuğu şeye işaret etmek demektir. Anımsama ile unutma arasındaki ilişki, yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin aynısıdır" (Auge, 2019:15).

Marshall Berman "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor" adlı kitabında modern olmayı şöyle tanımlar:

"Modern olmak bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamıyla insanlığı birleştirdiği öylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin belirsizlik ve acının girdabına sürükler" (Berman, 1994:17).

Berman, Moderniteyi açıklarken sanki Antik Yunan'ın Mnemosyne'sini anlatmaktadır. O ölümden çok yaşama, unutmaktan çok bellekle ilgilidir. Çünkü ölüm unutmaksa yaşamak hatırlamaktır. Modernite bizi "belleğimiz" ile sınar.

Moderniteyi "tamamlanmamış bir proje" olarak tanımlayan Jurgen Habermas, Post modernliği de karşı modernlik olarak görmektedir. "Postmoder-

nlık kendisini açıkça Karşı-Modernlik olarak sunuyor. Bu cümle entelektüel hayatın bütün alanlarına sızan, çağımıza özgü, duygusal bir akımı anlatıyor. Bu akım, aydınlanma sonrası, postmodern ve hatta tarih sonrasına (post-history) ilişkin teorilerin kapsamı içinde” (Jurgen Habermas.Fredric Jameson, 1994:35).

Modern kültürün temel ivmesi ilerleme düşüncesinden kaynaklanır. Aydınlanma düşüncesinin temel yapı taşı olan insanlığın “ilerleme” si düşüncesi, akıl ve bilim yoluyla sahip olunacağına inançla ortaya çıkmıştır. Rasyonel akıl, insanın doğaya hakim olabileme kapasitesini arttırıp, tanrı iradesi yerine insan aklını koyarak bireyi özgürleştiren yeni bir dünyanın eşiğine getirmiştir. Böylece bireyin içinde yaşadığı cemaatten koparak, toplumsal baskının ve din otoritesinin sarsılmasını sağlamıştır. Bireyin yaşantısında modern öncesindeki dönemin sınırlarının çok ötesinde gelişmeler ortaya çıkmıştır.

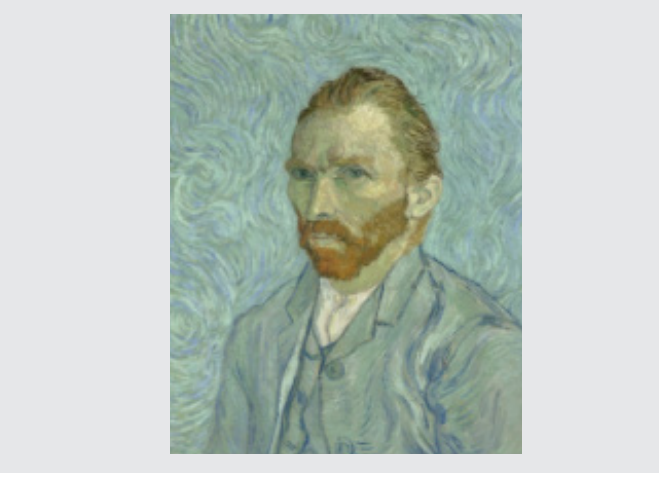
İlerleme bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştürmüştür. Newton, Galileo ve Kopernicus’un başlattığı ve rasyonel akla olan güvenin yol açtığı teknolojik ilerleme, her alanda eskiden hayal dahi edilemeyecek gelişmeleri gerçekleştirmiştir. İlerleme bireyi 1789 devriminin ardından yeni bir eşiğe hazırlamıştır. Bu yeni bir dünyayı tanımlayan şey özgürlük fikriydi. Hızla gelişen sanayileşme moderniteyi tanımlarken, oluşan yeni sanayi toplumunda bireyi daha da görünür kılmıştır. 19. Yüzyıl modern hayat Marx’ının gözünden şöyle anlatılıyor;



Resim 1: Charlie Chaplin, Modern Times (Modern Zamanlar) (1936).

“Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yandan, Roma İmparatorluğunun son anlarının dehşetini kat be kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde, her şey kendi karşısına gebe görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinalara aç açına sahip olunuyor, onlar için çalışıp duruyoruz. Yepyeni servet kaynakları, meşum bir büyüyle ihtiyaç doğuran kaynaklara dönüşüyor. Sanatın zaferleri kişiliğin yitirilmesi pahasına elde ediliyor sanki. İnsanlık doğaya hükmettikçe insan öteki insanlara ya da kendi lanetine köle oluyor. Bilimin arı ışığı bile, etrafı cehaletin karanlığıyla kaplanmadıkça parlamaz gibi görünüyor. Tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta sanki maddî güçlere zihinsel bir güç bağlaşıp insan hayatını maddî bir güce çeviriyor” (Berman, 1994:17).

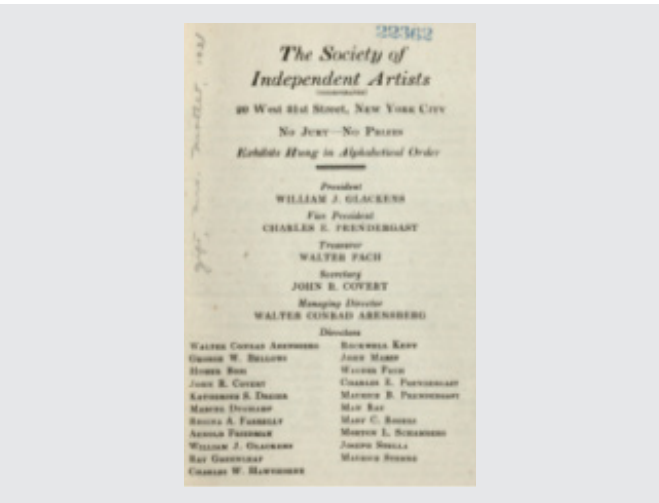
İlerleme; bireysel, toplumsal ve siyasal altüst oluşlara neden olmuştur. Büyük anlatılar yüzünden (ideolojiler) savaşlar, katliamlar, soykırımlar yaşanmış, yeni toplumsal, kültürel ortamlar yaratıp eskiyi yok etmiş, değişim ve dönüşümün nesnesi olduğu kadar öznesi olduğunun farkına varan, sorgulayan ve kendini yeniden yaratan modern insanı ortaya çıkarmıştır. Modern kültür ve sanattaki ilerlemeler, insanlık tarihinin şimdiye kadar olan en parlak dönemini doğurmuştur. Hızla gerçeklik ve gerçek algısı değişirken, bu değişimi anlamaya ve anlamlandırmaya çalışanlar modern sanatı yaratmıştır. Romantizmden bu yana bütün sanat akımları kendilerinden önceki her akımın gerçeği bulma tarzına itiraz etmiştir. Örneğin izlenimciler Romantiklerden daha gerçekçi olduklarını düşünmüşlerdi. İlk kez doğaya çıkıp hızla “an” ın yakalanmasını sanata konu edinmişlerdi. Bu ister istemez geleneksel resmetme tarzını bozuyordu. Aslında yeni tip üretim tarzının da tam bir karışımıydı. Burjuva, sonradan izlenimciliğin kendi sanatı olduğunu anladığında Vincent Van Gogh için geç olacaktır.



Resim 2: Vincent van Gogh, 1889-1890.

İzlenimcilerin içinden çıkan Kübistler de kendilerinin daha gerçekçi olduğunu iddia etmekteydiler. Çünkü gerçeği bulmanın tek bir bakış açısı olamazdı. Bütün bakış açılarını üst üste koyduğunuzda biçim bozulabilirdi ancak başka türlü de gerçeğe ulaşmak mümkün görünmüyordu.

Modern zamanlarda hızla el altından sabun gibi kayan gerçek, sürekli olarak yeniden ele geçirilmesi gereken bir şeydir. Bir Dadaist olan Marcel Duchamp, Modern Sanatta kaybolan gerçeğe karşı ezber bozan bir eylem serimlemiştir.



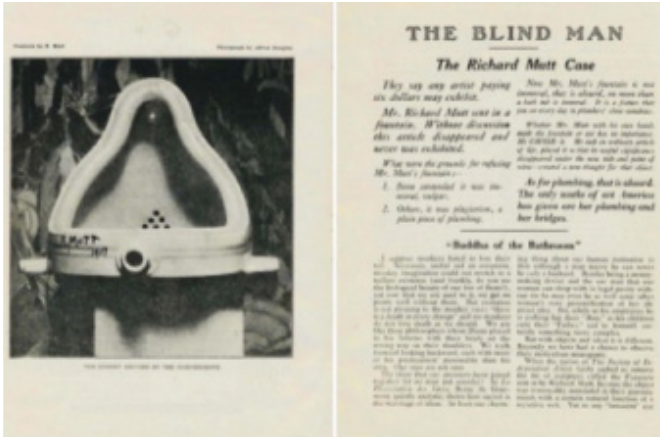
Resim 3: Sayfa, Bağımsız Sanatçıları Derneği'nin İlk Yıllık Sergisi Kataloğu (William Edwin Rudge, 1917).

“Aralarında Marcel Duchamp’ın da (28 Temmuz 1887–2 Kasım 1968) bulunduğu, bir grup sanatçı 1917’de “Bağımsız Sanatçılar” adıyla bir dernek kurdu. Dernek, kuruluşunun hemen ardından, “Jüri yok, ödül yok” mottosuyla büyük bir sergi düzenleyeceğinin duyurusunu yaptı. Bildiri afişinde, gönderilen tüm sanat eserlerinin herhangi bir jüri değerlendirmesine tabi tutulmadan alfabetik sırayla asılacağı bildirilmişti. Sergiye 1.235 sanatçı tarafından 2.125 sanat eseri gönderildi ve içlerinden sadece bir tanesi reddedildi” (İzan, 2018).

Dadaistler arasına bir meteor gibi düşen “Çeşme” adlı eser, büyük bir yaygara kopartarak böyle bir sanat eseri olamayacağı gerekçesiyle reddedilir. Duchamp, Bağımsız Sanatçılar Derneği’nin yönetim kurulundaki görevinden istifa etmiştir. Sansür edilen eser sahibi R.Mutt’u desteklemek için (hem onu yapanın kendisi olduğunu gizleyerek hem de yazı yazanın kim olduğunu gizleyerek) The Blind Man’ın ikinci sayısında Stieglitz’in çektiği pisuar fotoğrafıyla, sergiye gönderilen pisuarın neden sanat eseri olduğunu şu üç argümanla savunmuştur:

1. “Objenin seçimi başlı başına yaratıcı bir süreçtir.
2. Obje işe yarar özelliğinden koparıldığında bir sanat eseri haline gelir.
3. Objeye bir isim verip, bir sanat galerisinde sergileyerek objeye yeni bir fikir veya anlam verilmiş olur” (İzan, 2018).

Böylece modern zamanların sanatsal pratiğinde yeni bir konum olarak “eski” gerçekliğe itiraz edilmiştir.



Resim 4: Alfred Stieglitz, Çeşme R. Mutt ve "Richard Mutt Davası", Kör Adam, no. 2 (Mayıs 1917), sf. 4-5. Uluslararası Dada Arşivi, Özel Koleksiyonlar, Iowa Üniversitesi Kütüphaneleri.

Modern sanatçılar Dışavurumculardan, Dada hareketine, Sürrealistlere, Pop, Kavramsal Sanattan bugüne değin her an değişen gerçeği ve sanatın ortaya çıkardığı yeni hakikati ele geçirmeye çalıştılar. Modern hayatın tekrar edilemez bir biçimde dönüştürme gücü modern insanın en birleştirici ideolojisi olmuştur. Yaşadıklarını sorgulayan ve bir konum almak zorunda olan "yaratıcı isyan", modern sanatta her zaman ciddiye alınmıştır. Birçok akım yaratıcı isyanı peşinde sürüklerken temelde şu soruyla da meşgul oldular; "sanat nedir" ve "sanatçı kimdir." Her akım farklı yanıt buldu ancak Dada hareketiyle beraber sanatsal tüm standartlar değişti; malzemesi, üretim biçimi, sergilenişi, ekonomik değeri, vs. Bulunan tüm yanıtlar bugün sanatsal birer akım haline dönüşmüştür.

"Yaratıcı yıkma imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir. Aslına bakılırsa daha önce yapılanlardan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabilirdi? Goethe'den Mao'ya kadar uzanan bir çizgide birçok modernist düşünürün işaret ettiği gibi yumurtaları kırmadan omlet yapmak düpedüz olanaksızdır" (Harvey, 2014:29).

Aydınlanma, rasyonel aklı bilimin hizmetine sunarken tarihi de bilimsel aklın bir manipülasyon aracı olarak kullanmıştır. 1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşları insanlığın yaşadığı en büyük hayal kırıklıkları olarak modern insanın nasıl manipüle edildiğini gözler önüne serer. Özellikle aklın egemenliği modern ulus devletlerin yaratılmasında insanlığın belleğini oluşturan sanattan, kültürden ziyade büyük bir unutuşla ortak bir ulusal kimliği inşa etmek için kullanmıştır.

"Modern devlet ulus olabilmek için önceki geçmişten farklı, yeni "resmi" tarihe ve anlatıya ihtiyacı vardı. Ernst Renan'ın "Ulus Nedir?" isimli makalesinde de ifade ettiği gibi; "Unutmak- hatta tarihi yanılgı" bile diyebilirim bir ulusun yaratılmasında çok önemli bir husustur. (Renan)Önce unutmak ve sonra yeni yaratılan bir hafızaya tutunmak; bu hareket sonucu yeni ulus tarihleri yazılmış, ulusların kurtuluş yıldönümleri, resmî bayramları, anma törenleri, ulusal birlik sembolleri ve anıtlarıyla bütünleştirici bir milli kimlik yaratacak şekilde ortak hafıza kurulmuştur. Tarihin bilimsel araştırma ve uzmanlık olarak kabul edilmesine başlaması da aynı döneme denk gelir" (Iggers, 2007)¹

Modernite bu biçimiyle nereden tutsanız hep yaralacağınız iki ucu keskin bir bıçak gibidir. Bellek, aydınlanmadan devraldığı kaydedici rolünü ansiklopedi, kütüphane, müze ve arşivlere bırakmıştır.

¹ Aktaran: Elçin Poyraz, 20.Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,2010 S:7

1. Post-Modern Unutuşun Sanatsal Dinamiğine İki Örnek: Jeff Koons ve Sherrie Levine

Modernitenin kendi birliği ve varlığı ortaya koyduğu total dünya anlayışında yatar. Bu total dünya kendi çizgisini diyalektik olarak inşa ederken insanlığın başına büyük felaketler getirdiği de doğrudur ve tek boyutuyla eleştirilebilecek bir olgu da değildir. Modernitenin eleştirisi olarak postmodernizm onun varlığını reddederken, modernizmin yarattığı yabancılaşma ve felaketlerin sonuçlarının en üst perdeden bir eleştirisidir. Ancak post-modernizm moderniteyi eleştiri nesnesi haline getirmesi onu aşığı anlamına gelmiyor. Onu aşabilmesi için Modernite kadar total bir dünya görüşü inşa etmesi gerekiyordu. Yaşadığımız yeni yüzyıl itibarıyla bu görünmüyor. Postmodernizm kendi inşasını modernite eleştirisi üzerine kurduğu için, ulaştığı sonuçlar ve önerileri itibarıyla nihilizmden öteye de geçememiştir.

Yazının başında söz edilen Alzheimer analogisinden hareketle, Postmodernizmin en önemli sanatçıları arasında yer alan Jeff Koons ve Sherrie Levine'dan örnekler sunarak, postmodern anlatının uzak geçmişe yaslanırken yakın geçmişe merhem olamadığını görmek mümkün olabilir. Çünkü şu temel ilkelere onun dinamiklerini oluşturmaktadır:

- Yüzeysellik.
- Derinliksizlik.
- Çoklu yüzeyler.
- Geçmiş: imajlar koleksiyonu.
- Tutarsızlık, parçalanmışlık, keyiflilik.
- İmajlarda, gösterilerde ve yüzeylerde birbiri ile ilişkisiz birçok "şimdi" ortaya çıkar.²
- Tarih parçalanır ve parçalar şimdiki zamanın malzemeleri olur.
- Tam bir kendinde mevcut özne bulunmadığından kişisel tarzlar da yok olmaktadır.

- Daha önce ortaya çıkmış benzersiz formların ya da tarihsel olarak özgün biçimde ortaya çıkmış kültürel üretimlerin taklidi.
- Başka bağlamlara ait birbiriyle ilişkisiz biçimlerin eklektik birlikteliği.
- Boş ironi.
- Hiçbir eleştirel amacı ya da başka bir üst niyeti olmayan bir konuşma.

Jeff Koons (D:1955)

Jeff Koons'un sanatının temel referansı gündelik nesnelere ve popüler imgelerdir.

Koons, "herhangi bir gündelik nesnenin kavramsal arka planını reddetmekte, işlerindeki görünüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka bir anlamsal katman olmadığını vurgulamaktadır ısrarla. Sanatçının çalışmaları belirgin bir üslup içerisinde ele alınmaz. Onun yerine bir üsluplar toplamından, geçmişte var olan farklı biçimlerin bir arada kullanıldığı bir üslup melezliğinden söz etmek daha doğru olacaktır" (Şahiner, 2008:106).

Rıfat Şahiner'inde belirttiği gibi, Jeff Koons'un tarzı olarak söylenebilecek şey, geçmişte var olan avangard biçimlerle melez üslupsal benzerliğidir. Onlara üst perdeden bir eleştiri gibi sunulmaktadır. Kapitalist mantığın içerisinde avangardın aşamadığı durumlara işaret ederken kendisi kapitalizme övgüler düzmektedir. Bir tür Andy Warhol'un kapitalist top-

² "Şimdi", David Harvey'in Postmodernliği anlatırken kullandığı bir kavramdır. Bir alt madde şimdinin izahını içermektedir. Post-modernizm tarihsel hafızadan kopar ve tarihi parçalar, yağmalar. Bu tarihsel parçaları şimdiki zamana eklemleyerek yeni gibi sunmaktadır. Tarihsel süreklilik ve bellek buharlaşmaktadır. Bu nedenle ortaya birbiriyle ilişkisiz bir çok şimdi çıkmaktadır. (Harvey, 2014) Metinde bu bağlamdan hareketle, şimdiki zamanda yapılan ama geçmişle bağı kurulamayan post-modern üretimin Alzheimer'la analogisi kurulmaya çalışılmıştır. Böylece yazının konusunu oluşturan unutuşu ortaya çıkartmak amaçlanmaktadır.

lum saptaması gibi duran ancak içi boş ironik üslu-
buyla temellük etme, saptırma ve alıntılama yapı-
arak sanatını zekice pazarlamaktadır. Warhol, sanat
eseriyle sıradan objeler arasındaki farkı silindiğin-
de sanatın özgürleşme alanlarının genişleyeceğine
dair felsefi bir düşünüş çizmiştir. Ancak Koons'un
yapıtları sanat tarihini temellük ederek sanatın öz-
gürleştirici potansiyelini siler. Sanat ve kapitalizm
arasındaki ilişkiyi derinliği olmayan, yüzeysel, parla-
yan argümanlara dönüştürür.



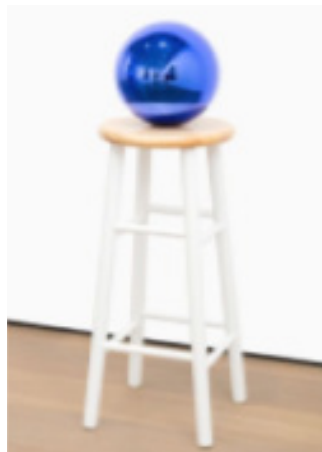
Resim 5: M. Duchamp, Şişe Kurutucusu 1914.



Resim 6: J. Koons, Gazing Ball, Şişe kurutucusu, 2016.



Resim 7: M. Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1951.



Resim 8: J. Koons, Gazing Ball (Stool), 2016.

Sherrie Levine (D:1947)

1947 doğumlu Amerikalı sanatçı, çoğu birbirini tanıyan ve birlikte, üslup ya da kuşak farklılıklarını aşarak avangard bir duyarlılık geliştirmiş Kaliforniya (West Coast) merkezli sanatçıların oluşturduğu kavramsal sanat geleneğinden gelmektedir. Levine, 1980'li yıllarda Modern Sanat ve fotoğraf tarihinin ikonikleşmiş figürlerinin eserlerini temellük ederek sanat eserinin mülkiyet, özgünlük gibi sorunlarına yoğunlaşarak imgelerin değişen anlamları üzerine ilgilenmiştir. Levine'nin kendi işleri üzerinden yaptığı açıklamaya şöyledir:

“Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumdadır. İnsan her taşta izini bıraktı. Her söz, her imge, kiralanıp ipotek edildi. Bir resmin içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu imgelerin hiç birinin özgün olmadığını, karışıp çakıştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezlerinden derlenen alıntılar dokusudur. (...) Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır” (Charles Harrison, 2011:1090).

“Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır.” Bu cümle Roland Barthes'ın “Yazarın Ölümü” adlı ünlü denemesinde söz ettiği “Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına olmalıdır” cümlesine göndermede bulunur. Yazın dünyasında yazarın ölümü fikri şuna dayanır: Okur merkezli yaklaşım.

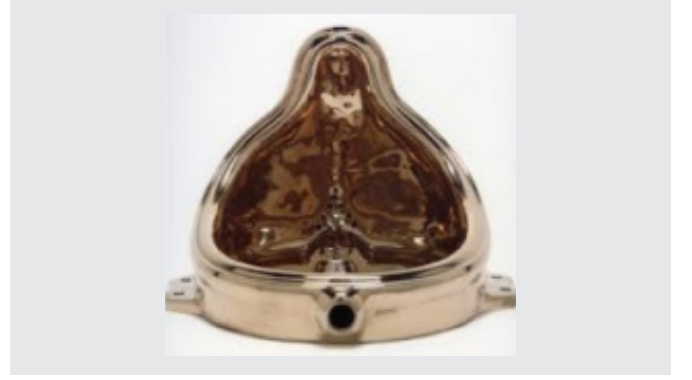
“Metin, sadece okunduğu sürece vardır. Okunduğu sürece ve okunduğu an var olmaya, yaşamaya, değişmeye başlar. Okur merkezli eleştiri, bir metnin, okur sayısı kadar potansiyel okuması olduğunu savunur. Dolayısıyla metin, yazıldığı an yazarından bağımsızlaşır ve okurun okumasıyla, yorumuyla yeniden yaratılır. Artık metin, bağımsızlaşmıştır ve yazarından bağımsız var olur. Yazar'ın “demek istedikleri” önemli değil, okurun “anladığı” ve imgeleminde canlandırdığı metnin varoluşuna zemin oluşturur.

O nedenle, tek bir gerçekliğin ortadan kalkıp kübist bir çözümlenmeye maruz kaldığı postmodern harekette metin, okurlarınıdır ve okurların sayısı kadar farklı okuması bulunur. Bir metnin yaşaması için yazarın ölmesi gerektiğini savunur postmodern akımla gelen edebiyat anlayışıdır. Çünkü, yazar, eserini oluştururken içinde bulunduğu amaç ve niyeti açıklamaya kalkarsa yorum ölür. Yorum, postmodern dünyanın temel yapıtaşdır. Bu nedenle, serbest yorum yapılabilmesi için metnin, yazarından tamamen bağımsızlaşması gerekir. Postmodern yorumlar, yazarın ölümünü bekler. (ölüm, metafor olarak kullanılmıştır; yazarın aradan çekilmesi, yorumlara müdahale etmesi olarak da anlaşılabilir)” (wikipedia.org, 2019).

Walker Evans, Rodchenko, Mondrian, Brancusi, Duchamp gibi modern sanat ikonlarının eserlerinin “şeyleşen” biçimlerini sahiplenmiş, intihal etmiştir. Sonuçta sanat, insanlığın ortak mirası, kültürünün ürünü ve antropolojiktir de.

Sherrie Levine'nin modern dünyada sanat eserinin şeyleşmesine karşı bir tür deva olmasını umut ettiği, tarihsel zaman parçalarının bağlantısız yorumu ile sanat eserinde postmodern unutuşun daha da kalıcılaştırmasına sebep olmuştur. Benjamin Buchloh'un dediği gibi;

“Her temellük edimi bir dönüştürme vaadidir: her el koyma edimi, o farazi başkalaşımı öngörür. Ama başkalaşım yerine, tam da temellükün deva olmayı vaat ettiği şeyleşmeyi yaratır ve kalıcılaştırır. Depolitize tüketim ile ticarileşmiş politikanın kördüğümünde kendini tanımlayan çağdaş bireyin toplumsal davranışı, çağdaş neo-avangard sanatçı modelinde aynasını bulur” (Buchloh, 2018).



Resim 9: Sherrie Levine, Bronz Döküm, Çeşme, 1996.



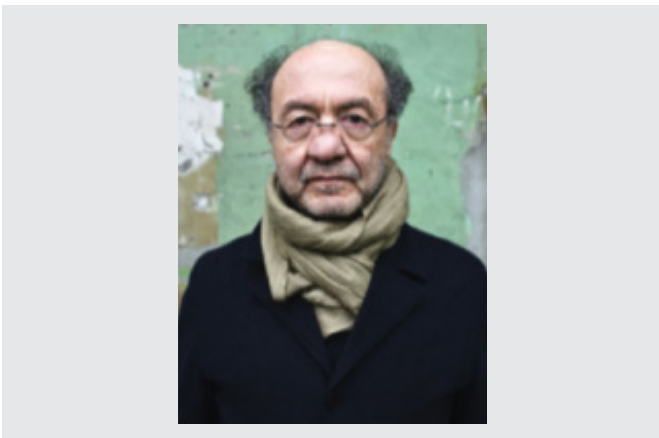
Resim 10: Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981.

Alzheimer'a yakalanmış bir modernite varsa ki, o hep geçmişle hesaplaşmaktadır. Postmodernizm modernitenin ilacı olamamıştır. Postmodernizme bakarak moderniteyi hatırlamaktan ziyade, zaten modernitenin bildiği ve yaptığı her şeyi tüm hataları ve sevaplarıyla yeni bir bakış açısı sunmak gerekirdi. Postmodernizm yeniden yaşama döneceğimiz bir sanat yerine, tekrarın tekrarı olarak Platon'un mağara alegorisinde benzettiği gibi, masa resmi yapan ressamın masa imâl eden marangozdan daha aşağı bir seviyede olduğunu göstermektedir. Tarihsel döngüyü tekrarlayarak çıkış değil nihilist bir yaklaşım sunmaktadır.

2. Unutuşa Karşı Belleğin Direnci: Sarkis

Sarkis Zabunyan, 1938 yılında İstanbul'da doğmuştur. İşlerini oluşturan temel harcında "bellek", "acı" ve "savaş ganimeti" gibi kavramlar yer alır. Bütün işlerinde bu ortak izlekleri bulundurmaktadır. 1970'lerden günümüze kadar Doğu'nun ve Batı'nın kültürel mirasını bir araya getiren enstalasyonlar, fotoğraflar, suluboya ve videolar üreten, bugün dünyanın en saygın ve prestijli sanatçıları arasındadır.

Sarkis 1955 yılında Munch'un "Çılgık" adlı tablosunun bir röprodüksiyonunu gördükten sonra resme başladığını söyler. 1960 da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiş, 1964'te Fransa'ya yerleşmiştir. Türkiye'de çağdaş sanatın öncü isimlerinden biri ve aynı zamanda kavramsal sanat alanında dünya ölçeğinde tanınan önemli bir sanatçıdır. 1964'ten beri Paris'te Dekoratif Sanatlar Okulu'nda dersler veren Sarkis, 1969'da "Tavırlar Biçime Dönüşünce" ve 1977'de 6. Documenta sergilerine katılmış ve Avrupa'nın her yerinde çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Sanatçı, 1985'te Yıldız Üniversitesi'nde düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmak için 21 yıl sonra Türkiye'ye gelmiştir.



Resim 11: Sarkis D:1938.

Kriegsschatz: Savaş Ganimeti



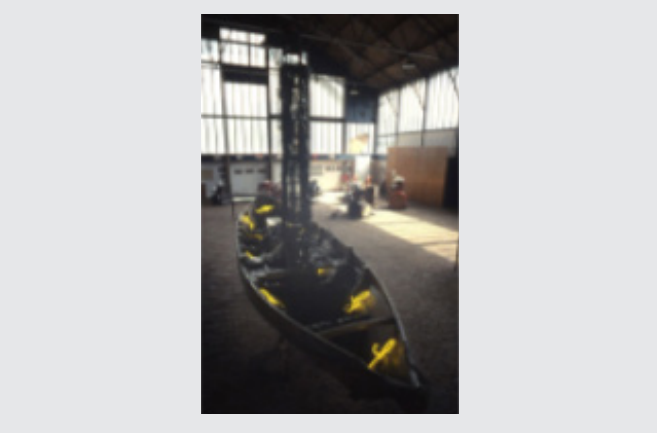
Resim 12: Little Sparta & Kriegsschatz (Ian Hamilton Finlay – Sarkis) : 1985, Apac, Chapelle Sainte-Marie

Kriegsschatz, Sarkis'in 1976 yılından beri bir tür laytmotif gibi kullandığı işlerinde beliren neon harfler dizisidir ve Almandaca "hazine, savaş ganimeti" anlamına gelmektedir. Savaş ganimeti bir grubun elindekilerinin diğer bir grup tarafından ele geçirilmesidir. Ele geçirilen her nesnenin bir hazine değeri vardır.

Sarkis'in bu kavramla ilgilenmesi bir gazete kupürüyle başlamıştır. Bu haberde yer alan hikaye LIP saat fabrikasının 1976 da finans sorunları nedeniyle kapatılması sonucunda işçileri tarafından üretimin tamamına el konularak, fabrikanın işçileri tarafından ekonomik rezerv olarak ele geçirilmesi ve yönetilmesidir. Bu haberi okuduğu sırada Berlin'de bir müzenin etnografya koleksiyonunu gezmektedir. Sarkis, LIP işçilerinin eylemiyle müze koleksiyonu arasında bir analogi kurar. Çünkü müze modernitenin savaş ganimetleridir. Hayattan koparılmış, sadece esteteze edilmiş nesnelere dönüştürülmüştür.

Andre Malraux "müze haçı heykel olmaya zorlar" derken, müzelerdeki sanat eserleri toplumsal ortamından, siyasal temsilinden, mesajlarından kopararak sadece estetik olan sanat bilgisine demekte-

dir. Malraux'a göre, müzenin sunduğu tarihsel tablo eksiktir çünkü koleksiyonun mekânıyla sınırlıdır, tesadüfidir ve büyük ölçüde tuval resmine yer verilmiştir. Sarkis bu nedenle modern sanat müzelerinin depolarında sergi açma fikrini geliştirir. Ayrıca bir ready made olarak bulduğu ya da satın aldığı nesnelere Sarkis'in belleğinin ganimetleridir.



Resim 13: Captain Sarkis invite bocklin, Kromhout Museum, Amsterdam, 1987.

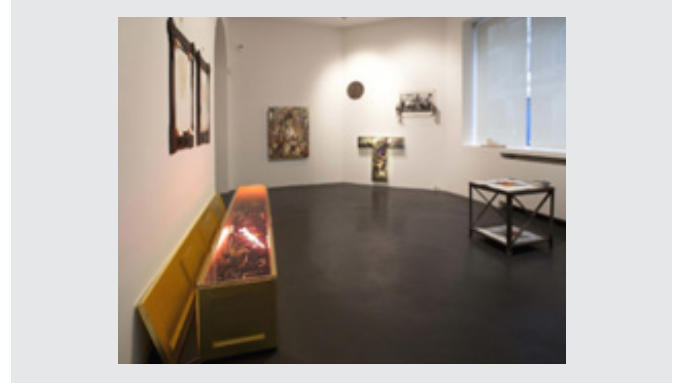


Resim 14: Sarkis, Antoine Wiertz Muzesi, Brüksel, Belçika 1989

Belki Kreissschatz'ı Walter Benjamin'in şu cümlesi özetleyebilir: "Uygarlığın hiçbir belgesi yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi de olmasın" (Benjamin, 1993:42).

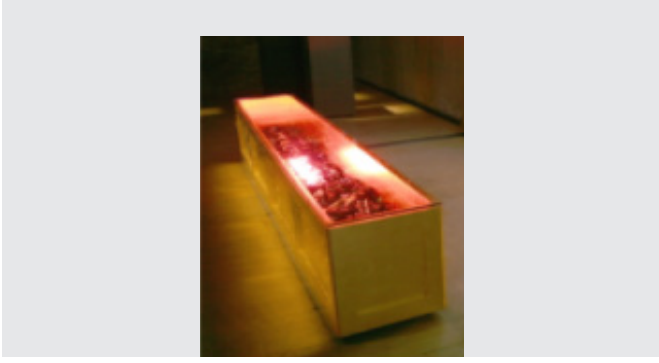
Leidschatz: Izdırıp Hazinesi

Sarkis'in işlerinin bir başka kavramsal yönünü oluşturan, sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un 1928 yılında kaleme aldığı toplumsal belleği eğretilmesi olarak belirtilmiş bir kavram. Warburg; "İnsanlığın ızdırıp hazinesi insanlığın mülkü haline gelir." der. Sanat eserinin toplumsal bellekte bunaltının üstesinden gelme çabasının ürünü ve aracı olarak tanımlayışının temel bir önermesidir. Elvan Zabunyan ise terimi etimolojik olarak açıklıyor "Almanca Lieden ızdırıp çekmek, Schatz hazine anlamına geliyor. Leidschatz ızdırabın adeta jeolojik katmanlar halinde birikmesi ve hazine oluşturması, 18. Yüzyılın düşünürleri ızdırıp mefhumuyla tutkuyu birleştirdiler (Almanca tutku Liedenschaft'dir)" (Zabunyan, 2005:75).



Resim 15: Galerie Nathalie Obadia, 12 Ocak - 17 Mart 2018

Hem kendi ikonografisinde, hem de uygarlık tarihinin bir parçası olarak toplumsal belleği oluşturan geçmişin acılı anıları Sarkis'in ganimetleriyle geçmiş ve şimdiki yan yana getirir. Böylece insan yaşantısını formlar üzerinden somutlaştırır. Nietzsche'nin dediği gibi "yalnızca incitmeyi sürdüren şey bellekte kalır."



Resim 16: Respiro (Nefes) 56.Venedik Bienali, Leidschatz, 2015.



Resim 17: Respiro (Nefes) 56.Venedik Bienali, 2015, Türkiye Pavyonu Leidschatz, Detay.

Politik ikonografinin kurucusu, sanat ve görsel tarih uzmanı Aby Warburg'a göre ızdırap;

“Bir korku refleksinin bir bireyin zihnine fizyolojik bir uyarı-engram olarak işlenmesine ve açıklanamaz bir şekilde kaygı uyandıran o hatırayı bir korku sebebi olarak nesneleştirmeye girişmesine benzer bir şekilde, sanat eseri de bir savunma mesafesi yaratma işlevi üstlenir. İnsan ıstırabının ifadesi (ağıt, yas, melankoli ya da umutsuzluk) formel olarak saflaştırılmış bir jest biçiminde resme dahil edilir. Böylece gerek bireysel gerek kolektif olsun resimsel bellek birey ile irrasyonel olanın tehdidi arasında düşünümsel bir mesafe yaratır.(...) İnsanın toplumsal belleğinin asla belirsiz bir kolektif bilinç dışı olarak düşünülmemesi sonucuna çıkar” (Fleckner, 2016:17).

Sarkis'deki Leidschatz'ı Martin Heidegger'in “varlık” ve “teknik” kavramları üzerinden açıklamaya girişirsek; ‘yeryüzüne fırlatılmış bir varlık olarak’ sanatçı-

nın, ‘el atında bulundurduğu’ toplumsal belleği, bir tür ‘hakikati açığa çıkartma tekniği’ ve “aracı” olarak kullandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Sarkis işleri için şöyle söyler;

“Eserlerim daima belleğe tutturulmuştur. Hayatım-daki her şey oradadır. Tarih bir tür hazinedir. İnsana dair var olan her şey, ızdırap, aşk hep içimizdedir ve bizim en değerli hazinemizdir. Eğer bu sanatla somut ve görünür hale, deneyimlenebilecek bir nesne haline gelebiliyorsa, bu biçimlerle yolculuk yapılabilir; o vakit sınırlar kapatılmak yerine açılabilir” der (Fleckner, 2016:19).

Blackout: Karartma

Blackout (Karartma), 1974 -1977 yılları arasında gerçekleştirdiği sergilerinin ana temasıdır. Blackout, karartma için kullanılan bir terim; savaş zamanı bombardıman sırasında yapılan karartma ya da bilincin kapanması anlamında kullanılmaktadır. 1938 İstanbul doğumlu Sarkis için “karartma”, çocukluk yıllarına ait karartma gecelerini, özellikle içinde buldukları mekânın pencerelerine halı asarak dışarı ışık sızmasını önlemek için kullandıkları karartmayı ve yıkımların yaşandığı dönemi anlatır.

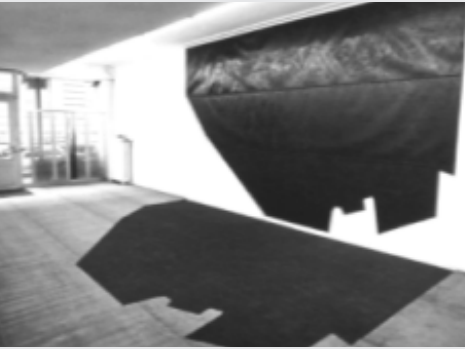
1974 yılında Radyodan Türkiye'nin Kıbrıs Harekâtını işittiğinde gemilerin limana girmek için yasaklı bölgelerin koordinatlarının okunduğunu duyar. Sarkis bu koordinatları bir haritada işaretler ve ortaya çıkan şekli katranla boyar.

Water Grasskamp “Blackout savaşın kapsamlı mitolojisine adanmış külliyatın devamlılığına gönderme yapar. Burada kast edilen sömürge savaşları, sınıf çatışmaları, yayılma savaşları ve özgürlük mücadeleleri gibi savaşlarda onu ilgilendiren asıl konu militanların ve askeriyenin estetiği değil, daha ziyade uğruna savaşılan kaynakların ve bölgelerin yazgısıdır” (Grasskamp, 2005:55).

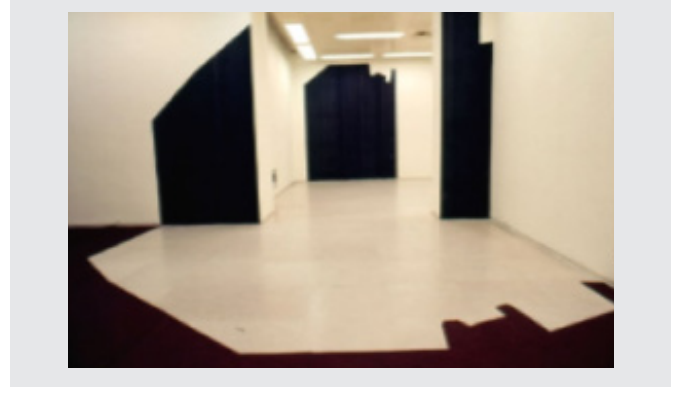
Sarkis'in malzemeye olan ilişkisi burada Beuys'un işlerinde olduğu gibi belirleyici bir rol oynar. Kendi ikonografisinin parçaları olarak kullandığı yağ, keçe, balmumu, bakır gibi malzemeler, Beuys'un hayat hikâyesiyle, gerçek olsun ya da olmasın, bağ kurmamızı ve materyalin bir yontu ya da resim aracı olmaktan öte, kendinde söyleyeceği bütün anlam katmanlarını da içerir: sıcak, soğuk, iletken, akışkan, koruyucudur. Blackout'ta kullandığı katran bir tür yalıtım aracı olarak üzerinde bulunduğu zeminden kendini koruma altına alan, yalıtan, simsiyah görünmezlik perdesinde sessizce bekleyişe geçen bir materyal dili oluşturur. Tıpkı savaşta siren sesleri çaldığı zaman bombardıman uçaklarından korunmak isteyen insanların karanlıkta sessiz bekleyişi gibi. Karanlık savaştan yalıtılmışlık sağlarken, sessizce zamanın zarar verici şiddet içeren durumundan korunmayı da sağlar. Sanki zamanda büyük kara delik gibi zamanı yutacağını sanırız.



Resim 18: BLACKOUT 8: 1975, "Le Métronome", Paris



Resim 19: BLACKOUT 1: 1974, Galerie Handschin, Basel



Resim 20: BLACKOUT ROUGE: 1976, Galerie Sonnabend, Paris

Duvar Boyacısının Gece ve Gündüz Düşleri

Sarkis Irmeline Lebeer ile yaptığı söyleşide der ki;

"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. Gelir ve derler ki: biz böyle donup kalmayacağız. Ve sonuçta durumu kurtarırlar." (Lebeer, 2005:121)

Müze fikrine, savaş fikrine, el koyma fikrine, sahiplenme fikrine karşıt bir kavramdır aslında Kriegsschatz. Yaşamın içinde bir değer olabilecek her şeyin, yaşamdan kopartılıp kuru, duygusuz ve ölüme terk edilmiş halde bırakılmasına bir tepkidir. Emek bir ganimettir ve modern zaman insanının en çok yabancılaştığı kavramdır. Sanayi üretimi işçiyi ürettiği ürünün sahibi yapmaz. İşçi sadece emek gücünün sahibidir. Oysa modern öncesi dönemlerde örneğin bir ayakkabıcı, ürettiği ayakkabının sahibidir. Onu ister satar, ister hediye eder, ister yakar. Onu değerlendirmek üreticinin inisiyatifine kalmıştır. Belki de modern sanatçının önemi buradan kaynaklanır, o hala ürününün sahibidir ya da öyle kalmaya direnmelidir.

1979 yılında Paris'te Vergniaud Sokağındaki oturduğu binanın bodrum katında boya rulosunu temizlemek amacıyla duvara sürten bir boyacının bıraktığı izi gördüğü zaman Sarkis, onu el konulan bir ready made'e dönüştürür. Doğal bir malzeme olan kilin insan tarafından işlenerek porselen bir pisuara dönüştürülmesinin ardından, Duchamp tarafından sahiplenilen, el konulan ve sanatsal bir niyete dönüştürülen (Fountain) çeşme işinde olduğu gibi, Sarkis de boyacının çizdiği şekli enstelasyonlarında kullanmıştır. "Sarkis'in yaptığı gibi bu işin ürününü ele geçiren sanatçı, ifadesiz bir nesneyi ifadelî bir nesneye dönüştürür. Bu dönüştürme, nesneyi yeni perspektifler içine sokan, yeni bir okunurluğa tabi tutan bir mizansen gerektirir" (Recht, 2005:160)



Resim 21: 1980, Duvar Boyacısının Gece ve Gündüz Rüyası, Galerie Sonnabend, Paris.



Resim 22: 1979, Erişilebilir Rezervler, Georges Pompidou Modern Sanatlar Müzesi, Paris.



Resim 23: 1978, Savaş Ganimeti Sınıf Savaşı, Vesfalya Sanat Kulübü, Münster.

Çaylak Sokak

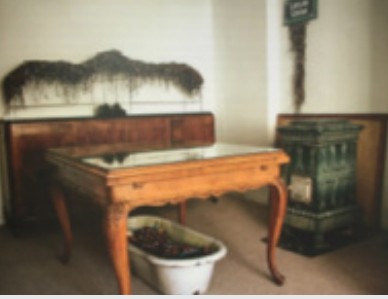
Sarkis'in 22 yıl sora İstanbul'da açtığı bu sergi kendi belleğinin merkezini oluşturan şehre yeniden bir dönüş niteliğindedir. İşlerinde izini sürdürdüğümüz şehirler çoğunlukla Avrupa merkezlidir. Ancak Çaylak Sokak'la zihnini hep meşgul eden yer olan İstanbul'a döner.

Sarkis; "Ben hatıralı işleri çok sevmem aslında. Hatıralı işler genelde konuya dönüşürler ki konulu işleri de sevmem. Bu yüzden benim kişisel hayatımla ilişkilendirebileceğiniz işlerim çok nadirdir. "Çaylak Sokak" ise en otobiyografik işimdir diyebiliriz. 1964 yılında Paris'e geldikten sonra 22 yıl boyunca Türkiye'de sergi yapmadım. 70'lerden sonra hapishanelerin dolu olduğu zamanda Türkiye'de sergi açmak hiç içimden gelmedi. Sonra 1984'de Maçka sanat Galerisi'nden Rabia Çapa çok taze fikirlerle geldi. Düşünse-ne 22 yıl sonra Türkiye'de ilk kişisel sergin olacak ve Avrupa'dan ne getirecek diye bekleyenlerin olduğunu da biliyorsun. "Çaylak Sokak" sergisi de bir anlamda ilk çalışma mefhumunu keşfettiğim zamanların arayışıdır: "Bu adam kimdi, ilk musikiyi ne zaman dinledi, hangi işlerde çalıştı, dünyayı çalışarak nasıl keşfetti, ne öğrendi" bu soruların arayışıdır aslında "Çaylak Sokak". Sekiz dokuz yaşında dayımın kunduracı dükkanında çalışmışım ben. Tek işim tezgâhtan

yere düşen çivileri toplayıp çekiçle düzeltmekti. Bu müthiş bir disiplin öğretmişti bana. “Çaylak Sokak” sergim için o kunduracıdaki tezgâhı bile bulduk. Hatta İslam Tarih ve Kültür Müzesi sırf o tezgâhı koleksiyonlarına almak istediler. “Çaylak Sokak” bu anlamda benim en otobiyografik yerleştirmem oldu. O sergi ile Türkiye’deki sanat ve kültür ortamıyla buluştum” (Demirarslan, 2019).



Resim 24: 2004 Sarkis ve Çaylak Sokak.



Resim 25: Çaylak Sokak



Resim 26: 1986 Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul



Resim 24: 1989 Yeryüzü Büyücüleri, Georges Pompidou Modern Sanatlar Müzesi, Paris

Sonuç: Belleğin Altın Arayıcısı

Olan biten her şeyin farkında olan Duchamp’ın yaptığı gibi aslında modern hayata ayna tutup; emeğin izlerinin silindiği bir zamanda sanat eserinde sanatçının elinin izini aramak mümkün müdür diye sorar. Sanatçı bir adım geriye çekilir ve gasp edilen, el konulanı gösterir. Duchamp direniştir. Sarkis bu izi takip eder.

Sarkis eserlerine yapıt ya da sanat eseri demeyi tercih etmez, o daha çok “iş” terimini kullanır. Bu terimler sanatsal üretimden çok seri üretim yapan sanayiye göndermede bulunur. Çünkü emek sanayi üretiminde insanın kendine en çok yabancılaştığı alandır. İşçinin üretim sırasında oluşan kişisel izleri silinir, yok edilir. Bu nedenle Sarkis silinen izleri yeniden kişiselleştirerek emeğin geleneksel insani boyutuna sanatsal bir yaklaşım sunar.

Postmodern sanatın kullandığı temellük fikriyle, Sarkis’in eserlerinde kullandığı bir “Kreigsschatz” yani “ele geçirme, ganimet, savaş ganimeti” kavramı arasında sanki bir benzeşim varmış gibi durmaktadır. Ancak Sarkis, hayattan koparılmış sanat eserine itiraz eder. Belleğe ve yaşamsal olana değer verir. Belleğin ele geçirdiği şeyi ganimet gibi görür ama intihal etmez. Her seferinde ortaya koyduğunu yeniden yorumlar. Bellek her ne kadar ızdı-

rap yaysa da sürekli iş başındadır. Sarkis ile Post modern sanatçılar arasında benzerlik gösteren tek şey birbirlerinin tam zıt kutbunda yer almalarıdır. Postmodern sanatçı ne kadar Lethe'den su içerse içsin, Sarkis her zaman o Mnemosyne nehrinde yıkanmaktadır.

Sarkis'in işleri birbirini üzerine eklemelenen yapı taşları gibi inşa edilen bir binaya benzetilebilir. Her işi kendi söylemi ve varlığı açısından özgül ağırlığı olan eserlerdir, ancak bir bütünün organik bileşeni olarak tasarlanmışlardır. Böylece her yapı taşı eser Sarkis'in hayatının ve düşüncesinin kesintisiz bütünlüğünü oluştururlar.

Beslendiği miras Sarkis'in belleğidir: sık sık tekrarladığı "Belleğim Vatanımdır" vurgusu yitik bir mekan yada sınırları olan bir ülkeye nostaljik bir özlem değildir. Bir tasarım olarak vatani İşlerinin mekânıdır ve belleğin varlık olarak işgal ettiği yerdir. Christian Bernard Sarkis için "Belleğin altın arayıcısı" der. Coğrafya vurgusu olarak vatan için şöyle devam eder: "doğduğunuz yerde bile kökeninizi bulamayabilirsiniz." Köken sonradan inşa edilir; anlamın kişisel üretiminden, başka bir deyişle yaratıcı eylemden gelir.(her şeyi olduğu gibi kendini yaratma) (Bernard, 2005:15)

Sarkis için şu cümleyi kurmak yanlış olmaz: Belleğin yok oluşuna karşı yaşamsal bir direnç geliştiren sanatçı...

Kaynakça

Auge, M. (2019, Nisan). *Unutma Biçimleri*. (M. Sert, Çev.) İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk Walter Benjamin*. (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

Berman, M. (1994, Kasım). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. (B. P. Ümit Altuğ, Çev.) İstanbul, Türkiye: İletişim Yayınları.

Bernard, C. (2005). Bir Sarkis Sözlükçesi. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyatı Üzerine* (A. O. Işık Ergüden, Çev., s. 15). İstanbul, Türkiye: Norgunk Yayınları.

Buchloh, B. H. (2018, Mart 28). *Temellük Sanatı ve Parodi*. Mayıs 2020 tarihinde www.e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739> adresinden alındı

Charles Harrison, P. W. (2011). *Sherrie Levine (1947-) Açıklama*. İstanbul: Küre yayınları.

Demirarslan, Z. (2019, 06 13). *Sarkis'le güzel bir Paris sabahı*. haziran 13.06.2019, 2019 tarihinde Benim Sanatım: <https://www.benimsanatim.com/sarkisle-guzel-bir-paris-sabahi> adresinden alındı

Fleckner, U. (2016). İnsanın ıstırap hazinesi insanlığın mülkü haline gelir. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları,Platon'dan Derida'ya Bellek Kuramı üzerine metinler* (A. O. Gültekin, Çev., s. 17). İstanbul: Umur Yayınları.

Grasskamp, W. (2005). İşaretlerin Savaşı. U. Fleckner, & A. O. Gültekin (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyatı Üzerine* (O. Duman, Çev., s. 55). İstanbul, Akatlar, Türkiye: Norgunk.

Harvey, D. (2014, Kasım). *Postmodernliğin durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.

Iggers, G. G. (2007). *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı* (3.Basım b.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

İzan, F. (2018, Ocak 09). *Bir Pisuvan Sanat Tarihini Nasıl Değiştirdi*. 06 07, 2019 tarihinde <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16> adresinden alındı

Jurgen Habermas.Fredric Jameson, J. F. (1994). *Postmodernizm*. (D. S. Güleğül Naliş, Çev.) İstanbul, Türkiye: Kıyı Yayınları.

Lebeer, İ. (2005). Sarkis yada Terkedişin Dramı. U. Fleckner içinde, *Bellek ve Sonsuz* (A. O. Gültekin, Çev., s. 121). Norgunk Yayınları.

Recht, R. (2005). Bellek ve Dağılma. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz* (İ. Uysal, Çev., s. 160). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Renan, E. (tarih yok). What is Nation. http://www.cooper.edu/humanities/core/hss3/e_renan.html adresinden alındı

Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.

wikipedia.org. (2019, Mayıs 23). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne>. Mayıs 16, 2020 tarihinde wikipedia.org: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne> adresinden alındı

wikipedia.org. (2019, Ağustos 26). *Yazarın Ölümü*. Mayıs 17, 2020 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Yazar%C4%B1n_%C3%96l%C3%BCm%C3%BC adresinden alındı

Zabunyan, E. (2005). Aydınlanma. U. Fleckner (Dü.) içinde, *Bellek ve Sonsuz ,Sarkis Külliyatı Üzerine* (R. Hakmen, Çev., s. 75). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1 (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://i2.wp.com/litci.org/pt/wp-content/uploads/2019/01/chaplin-1260x710.jpg?fit=1260%2C710&ssl=1>

Görsel 2: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg

Görsel 3: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.artforum.com/uploads/upload.001/id10766/article02_430x.jpg

Görsel 4: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/barones/fountain_1_son.jpg

Görsel 5: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://qph.fs.quoracdn.net/main-qimg-81877b890323b594a2cc897e67e66cbc>

Görsel 6 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/ljtOcMEkYc44BheBzW9Eg/normalized.jpg>

Görsel 7: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://www.moma.org/media/W1siZiZlsljYzMDA5Il0sWyJwliwiY29udmVydClsl1yZXNpemUgMjAwMHgyMDAwXHUwMDNlIl1d.jpg?sha=f11837132fb74cb6>

Görsel 8 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://emdotsculpture.files.wordpress.com/2019/01/jeff-koons-gazing-ball-stool.jpg?w=1400>

Görsel 9: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.thebroad.org/sites/default/files/art/levine_fountain_buddha.jpg

Görsel 10: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://pic1.zhimg.com/v2-d21b4a724d15906d578a92d5a50977f6_r.jpg

Görsel 11: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://dgotmkayy9nf0.cloudfront.net/app/uploads/2015/03/attachment-002_logistiek-image-TWWLR4972102-326x420.jpg

Görsel 12 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/1985-Nevers-Finlay_SarkisECCA.jpg

Görsel 13 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1987-capt-sarkis-invite-bocklin-a-t-kromhout-museum.jpg>

Görsel 14: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/Sarkis_1989-Muse-Wirtz-Bruxelles.jpg

Görsel 15 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/LU5xtrQv8I-ISBFqED4ZCw/larger.jpg>

Görsel 16: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<https://www.nathalieobadia.com/images/5117.jpg>

Görsel 17: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.picocommunications.com/gestione/moduli/lavori/immagini/prodotti/493/5187_Pico-Communications-WTS-Venezia-Biennale2015_38.jpg

Görsel 18: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/1975-BLACKOUT-8-le-Mtronome-Paris.jpg>

Görsel 19: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1974-blackout-11.jpg>

Görsel 20: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1976-blackout-rouge1.jpg>

Görsel 21: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1980-le-reve-du-jour-et-de-nuit-du-peintre-en-batiment.jpg>

Görsel 22: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1979-reserves-accessibles1.jpg>

Görsel 23 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

<http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/sarkis-1978-kriegsschatz-klassenkrieg1.jpg>

Görsel 24 : (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/sarkis_01.jpg

Görsel 25: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://benimsanatim.com/_upload/galleryimages/FullSizeRender_2.jpg

Görsel 26: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

http://www.sarkis.fr/wp-content/uploads/2009/05/Sarkis_1986-Caylak-Sokak-Istanbul.jpg

Görsel 27: (Erişim Tarihi:22.03.2020)

https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/04/magiciens_1989-696x460.jpg