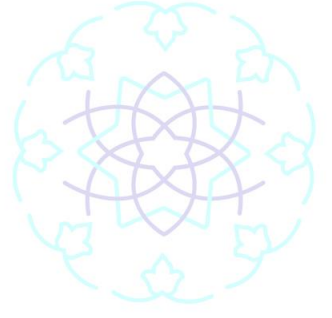




BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



Yıl / Year: 3, Cilt / Volume: 3, Sayı / Issue: 6

Temmuz / July 2025

Ss. / Pp. 298-316

Yayına Geliş Tarihi / Article Arrival Date
08.07.2025

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
31.07.2025

SANATTA FARKLI İSTİKAMETLER: ARTERE BAĞLANAN YAN YOLLAR, ÇIKMAZLAR VE SAHAYI GENİŞLETME ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Dr. Öğr. Üyesi Kemal YILDIZ¹

Özet

Bu çalışmada, çağdaş sanat bağlamında yön tayin edici nitelikteki alternatif yaklaşımların ve yöntemlerin izlenmesi suretiyle, geleceğe dönük sanat eserlerinin taşıdığı önem tartışmaya açılmaktadır. Sanat yazımı pratiğinde ve sanat işlerinin uygulama aşamalarında karşılaşılan çeşitli güçlüklerden ileri gelen sebeplerle farkına varılması, anlaşılması geciken yapıtların tarihsel olarak gün yüzüne çıkma ve tekrar tartışma yaratabilme özelliği incelenmeye değerdir. Bu niteliğiyle ileriki bir zamana fırlatılmış gibi görünen eser, hem klasik ve kült olmaya adaydır hem de tersine anakroniktir ve çağdaşlığını bu özelliğinden almaktadır. Araştırmanın problem durumu, nitel araştırma perspektifiyle ele alınmış, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen eserlerin analizi üzerinden çözümlenerek konunun açıklığa kavuşturulması amaçlanmıştır. Makalede kendisine yer bulan sınırlandırılmış başlıca örnekler; Luigi Russolo'nun "Gürültü Sanatı" (1916) başlıklı manifestosu ve erken uygulamaları, Man Ray'in "Isidore Ducasse'nin Gizemi" (1920) fotoğrafı, Hannah Höch'ün "Güzel Kız" (1920) fotomontajı, Sarkis Zabunyan'ın 2023 yılında Jean de Bourbon Şapeli için yaptığı vitray çalışmalarıdır. Sanat dünyasında yer alan aktörler genel olarak sermaye akışını takip ederek günün hiyerarşik dinamiklerine göre hareket etmektedirler. Ancak bu eyleme biçimi, belli bir tarihsel ana ve o anın geçmişine yöneliktir. Geleceğe yönelik olarak ortaya çıkan duyumsamazlık, kayıtsızlık ve öngörü eksikliği "çağdaş" sanatçıların gölgede kalmasına yol açmakta ve haklarının sonraki kuşaklar tarafından teslim edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Geldiğimiz noktayı tarif eden ve anlamlandıran bir ilişki tesis etmemiş olursa bu türden üretilmiş olan eserler göz ardı edilmeye devam edecektir.

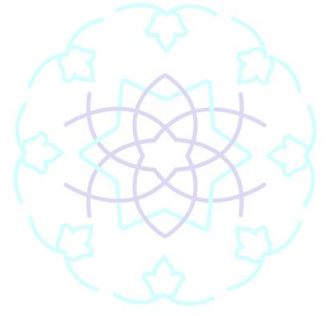
Anahtar Kelimeler: sanat, çağdaş eser, gelecek, alternatif yöntem

¹ Munzur Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi., postkema1@gmail.com, ORCID: [0000-0003-4023-3602](https://orcid.org/0000-0003-4023-3602)



BAÇINI

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



ALTERNATIVE PATHS IN ART: A STUDY OF SIDE ROADS, DEAD ENDS, AND FIELD EXPANSIONS EMERGING FROM THE MAINSTREAM

Abstract

In this study, the significance of future-oriented artworks is brought into discussion by tracing alternative approaches and methods that are of a decisive character within the context of contemporary art. Due to the various challenges encountered both in the practice of art writing and during the implementation phases of artistic production, the capacity of certain works—whose recognition and comprehension have been delayed—to resurface historically and to generate renewed debate deserves particular examination. With this quality, an artwork that appears as if projected into a later temporal horizon becomes simultaneously a candidate for attaining the status of a classic or cult object and, conversely, anachronistic—deriving its contemporaneity precisely from this paradoxical condition. The research problem has been approached through a qualitative research perspective, with the aim of elucidating the subject by means of analysis conducted on works selected via purposive sampling. The principal examples included in this article are limited to Luigi Russolo's manifesto and early practices entitled *The Art of Noises* (1916), Man Ray's photograph *The Enigma of Isidore Ducasse* (1920), Hannah Höch's photomontage *The Beautiful Girl* (1920), and Sarkis Zabunyan's stained glass works created in 2023 for the Chapel of Jean de Bourbon. Actors within the art world predominantly follow the circulation of capital and act in accordance with the hierarchical dynamics of the present moment. However, this mode of conduct is oriented toward a specific historical instant and its past. The indifference, apathy, and lack of foresight that emerge with respect to the future often result in contemporary artists remaining in obscurity and in their contributions being recognized only retrospectively by subsequent generations. Unless a relationship is established that defines and contextualizes our current condition, works produced in this manner will continue to be overlooked.

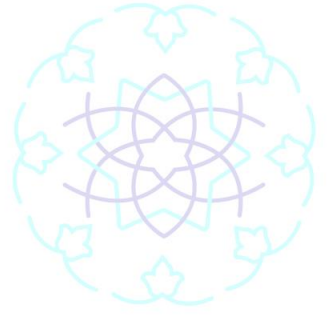
Keywords: art, contemporary work, future, alternative methods





BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



Giriş

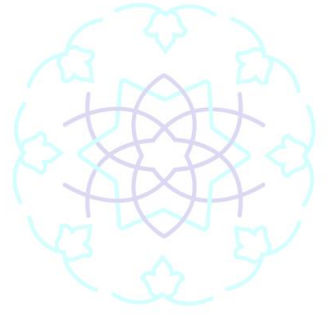
Sanat eserlerinin detaylı biçimde irdelenerek incelenmesi, sanatçı tarafından çeşitli gerekçelerle gizlenmiş, çok önemsiz görünen ve küçük detaylarda ortaya çıkan sanatçı fikrinin konumlandığı bakış açısını görmeyi mümkün hâle getirmektedir. En azından eser hakkında metin üretmek için tutulan başlıca “tümevarım” yolu budur. Kamusal alanda tartışma yaratma karakteri taşıyan eserlerde, sanatçı tarafından anlamın stilize edilme pratiklerini incelemek sanat izleyicilerini çok şaşırtıcı keşiflere götürmektedir. Böylesi bir analiz veya inceleme; küçük dokunuşlar sayesinde oluşturulan ve kelebek etkisiyle vücut bulan büyük kırılımları serimleme çabasına ilişkindir. Dolaylama, ilk bakışta örtbas edici bir yönü nedeniyle zayıf bir nitelik taşıyormuş gibi görünse de eserin incelikle tasarlanmış sanatsal boyutunu açığa çıkaran önemli bir yöntemdir. Bunun yanı sıra başka olasılıkların araştırılması zorluklar bakımından sanatçının hem risk hem de sorumluluk almasını gerektirdiği için sanat üretiminin sürekliliğini aşındıran bir boyuta götürebilmektedir. Başka deyişle sanat dünyasında kabul ve değer görme durumu ortadan kalktığında sanatçı, çıkmaz bir metot üzerinde ne yaptığını bilmeden çalışıyormuş gibi görünebilir. Çalışmaları işlevsellik açısından kısa erimde sonuç almak için uygun bulunmayarak sanat yazınında tebessümle karşılanabilir. Oysa tarihsel veriler göstermiştir ki sonraki kuşaklar bu tip öncü eserlerde geleceği müjdeleyen bir cevher bulmuş ve sanatçıları da kendilerine köken teşkil eden idol mertebesine yükseltmişlerdir.

Sanatta tarihsel anlamda eski bir yapıta ilişkin henüz söylenmemiş hatta üstü örtük biçimde dahi ifade edilmemiş olan bazı yaklaşımları görünür hâle getirme çabası bu bakımdan önem arz etmektedir. Ancak bu makale, gizemle çevrelenmiş müphem, anlaşılmaz varsayılan eserleri gösterme ve gizleme pratikleri açısından sırlarıyla topyekûn açıklama iddiası taşımamaktadır. Eserlerin günümüzde tartışılmaya değer addedilen bazı estetik ve içerik yönlerinin geçmişte görmezden gelinmesini, mevcut koşulların uygun hâle gelmesini beklemekle açıklamak mümkündür. Konjonktürel sınırlar içerisinde değerlendirilebilecek sanatsal ifade özgürlüğü, bu bakımdan hem sanatçı ve eserin alımlanma biçimini görünür hale getirmekte, onu başkalaştırmakta, hem de sanatçıya karşı olan toplumsal sorumluluğu tehlikeye atmaktadır. Bu



BAÇINI

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



risk başka ifadeyle; sanatsal yargının hedef gösterme yoluna giderek hukuki yargının iddia metnine öneride bulunmasıdır. Immanuel Kant (2016) “Yargı Yetisinin Eleştirisi” isimli metninde sanata olan felsefi yaklaşımından dolayı, belli bir yapıt veya sanatçı ismine atıfta bulunmamıştır. Böylece doğabilecek polemikleri, baştan genel geçerliği olan kavramsal düzeyde yapılacak felsefi bir sorgulamaya doğru yöneltmiştir.

Bununla beraber bazı sanatçılar asla kabul etmedikleri hâlde belli kategorizasyon ifadeleri içerisinde şematize edilerek değerlendirilmeye devam etmektedir. Farklı perspektiflere yerleşerek yapılan analizlerin, incelemelerin kendine özgü yeniden ele alma pratikleri; kült, kanonik veya klasik eserin yüceltilmesi anlamına geldiği kadar başkalaşan dünyanın zihin haritasını da gözler önüne sermektedir. Ana söyleme hizmet eden paralel veya zıt söylemleri dengede tutarak sanatsal nitelik kazanan bu yapıtların bize gösterdiği en ilginç özelliklerden biri hem anlam bütünlüğünün ele geçirilmesine karşı hem de zamana karşı direnmesiyle, onun üzerine yapılan söylemlerin daima ikincil bir konuma sürüklenmesidir (Bachmann, 1989). Bu bakımdan eseri açıklama iddiası, eleştirmenin yerleştiği teorik perspektifin kapsamıyla sınırlandırıldığı için nispeten zayıf kalmaktadır. Ancak literatüre yapılan katkı da buradan gelmektedir.

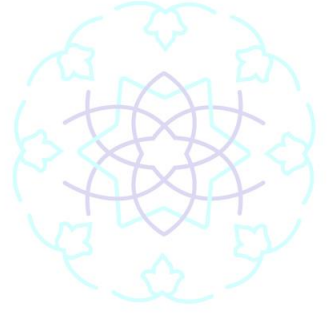
Diğer taraftan sanat eleştirisi metinleri, eser analizi incelemeleri veya sanat tarihi yazıları da bu duruma paralel ve kaçınılmaz biçimde, farklı türden pek çok daralma faaliyeti göstermektedir. Sanat alanıyla ilişkili metin üreten disiplinler yalnızca eleştiri aldıkları kendi kuramsal handikaplarını taşımakla kalmayıp belli bir toplumsal çevrenin, konjonktürün, medya organının yayın politikası ve hedef kitlesinin yanında, çatışmada olan güç ilişkileri gibi birçok dinamiğin gölgesinde meydana getirilmektedir.

(...) sanat yorumlarının, hatta felsefi açıdan sorumlu bir tutum benimseyen yorumların bile en zayıf yanı, yadırgatıcı olanı kavramlaştırıp tanıdık olan aracılığıyla ifade etmek zorunda olmaları ve böylece asıl açıklanması gereken şeyi örtbas etmeleridir. Sanat yapıtının açıklanma isteği, onu ister istemez kendisine kısmen ihanet ettirerek konformizme doğru kaydıran şeydir. (Adorno, 2004, s. 109)



BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL

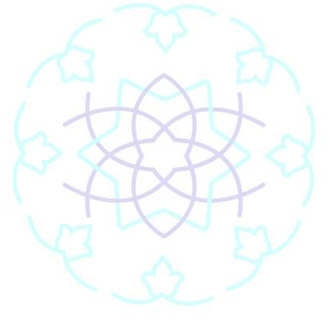


Bu bakımdan dolaylamanın yani örtülü ve incelikli anlatımın özünde var olan çelişkiyle beraber nispeten açıklanabilecek bir durum söz konusu olmaktadır.

Sanat eserini daha dikkatli incelemeye tabi tutarak sanat tarihi veya kuramsal bağlarla dolaylama yolunun nasıl işlediği bir dereceye değin anlaşılabilir ve sanatçıyla başka türlü entelektüel bir ilişki geliştirmek mümkün olabilir. Burada sanatçıdan beklenti, sosyal ve beşeri bilimler bakımından donanımlı entelektüel bir kapasiteye sahip olması ve eserlerini bu doğrultuya uygun işlemesi değildir. Çünkü yaratıcılık kendisini bu olguların üzerinde konumlandırır ve eserin tarihsel anlamda doğru bilgilerle donatılmasına ihtiyacı yoktur. Başka deyişle yapıtta böyle bir şart aranmaz ve sanatçı vakanüvis olarak görülemez. Tüm bu durumlara paralel olarak esere detay ekleme ya da aksine tasfiye işlemi her daim bahsi geçen anlam bulgularına karşılık gelmeyerek kompozisyon trafiğini yoluna koymak için yapılan zorunlu müdahale özelliği de gösterebilmektedir. Bu sebeple kültürel kodlara haddinden fazla anlam yüklemek, yoğun enformatik akışın etkilerine tabi olan günümüz sanatında her zaman için genelgeçer bir sonuç vermeyecektir.

Esin veren bir sanatçı olarak Lautréamont (Isidore Ducasse)

Sanat sahası daha çok serbestiye ile biçimlenen yeni anlam ve kullanım olanağı arayışına dayanmaktadır. Eserlerde göstererek ifşa etme ve tersine gizleme biçimleri birbirlerini izleyen hiyerarşik süreçler olarak ele alınmaktadır. Öyle ki sanatçı hem kendi kültürel özelliklerinden hem de görsel sanatlardaki sistemsel özelliklerden kendisini bağımsızlaştırmış, konu ve teknik olarak yaygın beğeni talebine yönelik üretim yapılan popüler yığılmanın olduğu arterden saparak yoldan çıkmış, kaçış rotasına girmiş, hatta onun sınırlarında ilerliyor olabilir. Hâlihazırda bulunan eser üretme yordamlarına kayda değer bir fark, öneri veya reddiye getirmiş olabilir. Bu ifadeler ile yeni sanatsal fenomenlerin ortaya çıkışında geleneğin tepkisel boyutta olsa dahi doğurgan/üretici niteliği ve ara güzergâhlarla olan akrabalık ilişkisi vurgulanmaktadır. Ne var ki sanat hakkında metin kaleme alanların popüler konular, izlekler üzerinde yoğunlaşan işler ve onlar üzerine yürüttükleri tartışmalar bu çağdaş eserlerin önemini perdelemekte, keşfedilmesini geciktirmekte, sonrasında ise değeri ve hakkı yine öncelikle sanatçılar tarafından teslim

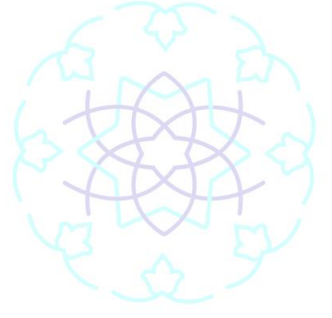


edilmektedir. Sanatçılar henüz zamanından önce erken bir süreçte ortaya çıkardıkları çağdaş eserleriyle içinde bulundukları dönemden ayrılmakta ve anakronizm ile kendi zamanlarına bağlanmaktadır (Agamben, 2017). Bu bakımdan Agamben kendi yaşadıkları dönem ile fazlasıyla kesişen işler üreten sanatçıları “çağdaş” olarak nitelendirmez. Sonradan tekrar tekrar keşfedilen eserler adeta çağdaşlığın sağlamasını yapmaktadır.

Bu durumun tipik bir örneği; New York Dadacılarından olan Amerikalı sanatçı Man Ray’in (1890-1976) “Isidore Ducasse’ın Gizemi” isimli eseridir. Fotoğraf için ilginç, alışılmadık bir konu sağlamak amacıyla bir araya getirilen bu düzenleme hazır nesnelerden oluşmaktadır. Sanatçı Birinci Dünya Savaşı’ndan kalmış olan keçeden imal edilmiş ordu battaniyesi ile bir dikiş makinesini sarmış ve iple bağlamıştır. Bu nesneler, fotoğraflandıktan sonra korunmamış ve akıbetleri belirsizdir (Schwarz, 1977).

Comte de Lautréamont mahlaslı Fransız şair Isidore Ducasse’nın *Maldoror’un Şarkıları* isimli eserinin altıncı şarkısında geçen “(...) umulmadık bir anda, bir otopsi masasında bir dikiş makinesi ve bir şemsiyeye rastlamak gibi!” (Lautréamont, 1999, s. 247) dizelerinden ilham alan Man Ray, şairin değerini ve önemini hatırlatmakta, onun hakkını ancak ölümünün ellinci senesinde teslim etmektedir. Şair zamanının karanlığına dikkat kesilerek gözlerini bu karanlığa ait olan şeyleri seçebilecek keskinliğe getirmekten başka, kalemini bu karanlığa batırarak yazabilen kişidir (Agamben, 2017). Çağdaş şairin yüzü daima çağların loş gölgesinde kalmıştır.

Lautréamont daha sonra André Breton tarafından da *Yapay Cehennemler* (1921 Dada Sezonu), *Sürrealizm Manifestosu* (1924) yazılarında anılmakta ve önemsendiği görülmektedir (Artun, 2010). Breton ilk manifestoda, yalnızca Freud’un kuramından değil, aynı zamanda üstgerçekçiliğin nüvelerini bulduğu bazı öncü sanatçıların isimlerini sayıp dökerek öne sürdüğü fikirlerin kökenlerine ilişkin dayanaklar da serimler. Onları bütünüyle sürrealist saymaz ama programatik açıdan sürrealist olduklarını iddia eder.



Görsel 1: Man Ray, *Isidore Ducasse'nın Gizemi*, 1920 (1971'de yeniden yapılmıştır), (Keçe ve urganla sarılmış nesne), h: 40.5 × w: 57.5 × d: 21.5 cm), edisyon: 8/10. Avustralya Ulusal Müzesi, Canberra.

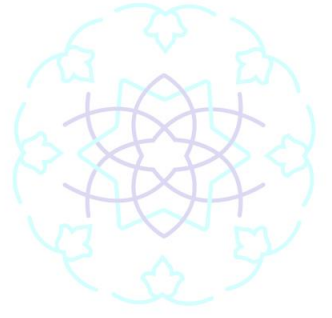
Üstgerçekçilik bu bakımdan Dada'dan farklılaşmakta ve yeni bir yönelimin gerekliliği üzerine açıklamalar yapılırken dahi sanatta tarihsel anlamda keskin bir kopuştan söz edilmemektedir. Sürrealizm, Dalibor Veseley'in de vurguladığı üzere, sadece sanatta değil yaşamsal düzlemde de uç zıtlıkları uzlaştıran ve böylece onu aşma yolunu tutan erekselliğiyle XIX. yüzyıl romantizmine, hatta bir ölçüde Rönesans'ın hermetik geleneklerine kadar uzanmaktadır (Veseley, 2014).

Jack Burnham'ın 1968'de Artforum dergisinde yayınladığı *Systems Esthetics/Sistem Estetiği* makalesi, resim ve heykel gibi retinaya sunulmuş olan güzel sanat işlerinin “nesne olmayanlar”la arasındaki kutuplaşmaya dikkat çekmekte ve “nesne olmayanlar”ı mevcut eleştirel analizlere direnen eserler olarak tanımlamaktadır (Burnham, 1968). Başkalaşan ve günün koşullarına göre yeni ayrımlar kazanan sanat yapıtlarının incelenmesi yeni kavram setleri ve sistemsel bir bakış açısı gerektirmektedir. Burnham sanatı nesnelere gömülü hâlde duran formalist arayışlardan çok, insanların hem birbirleriyle olan ilişkilerinde hem de çevrelerini



BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL

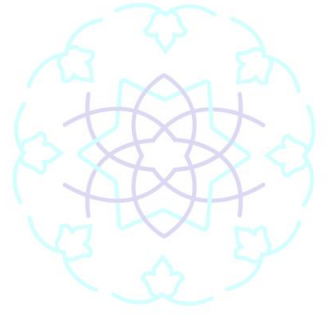


oluşturan bileşenlerle kurdukları ilişkilerde aramak gerektiğini savunmaktadır. Bu sebeple Duchamp'ı, kalıcı etki ve yerinde marjinal çıkışlar yapması bakımından Picasso'ya yeğlemektedir. Picasso ardında inkâr edilemeyecek kadar büyük bir külliyat bırakmıştır, ancak 1960'lı yıllardan beri günümüz sanatına rehberlik eden Duchamp'ın mirasıdır (Harman, 2022).

Sanatçılar arasındaki yeni bir oluşum, fenomen veya eğilimi anlama/açıklama girişimi yapmak için inkâr edilemez bir kopuştan söz etmek yerine tarihsel süreklilik hâlinde temellendirilmesi ancak zorlama sonuçlar doğurmaktadır. Rosalind E. Krauss'un 1979 tarihli "Mekâna Yayılan Heykel" isimli ünlü makalesi çarpıcı örneklerle bu tarihselci handikapları açıklamaktadır. Krauss yazısındaki örneklerden birinde; biçim ve içerik bütünlüğünü sağlamadığı hâlde minimalist sanat eserlerinin temellendirmesini konstrüktivist eserlerle yapmaya çalışan eleştirmen ve sanat tarihçilerini yadırgamaktadır (Krauss, 2002). Onun tespitine göre; sanat dünyasında oluşmasını umdukları rıza üretimi için yeni ve farklı olanı sürekliliğin sonucu olarak göstermeye çalışan bu eleştirmenler, evrim modelinden hareketle ilgisiz ilişkilendirmeleri kullanmakta ve kapsamı belli olan kavramları sündürmektedirler. Bu eleştirmenlerin zihninde postmodern paradigma terminolojisiyle henüz yerli yerine oturmamış olduğundan, tarihle cebelleşerek görünür benzerlikten hareketle ilginç yaklaşımlar ileri sürmüşlerdir. Böylece yabancı ve anlaşılabilir görünen eserleri nispeten insanların aşına oldukları bir görme biçimine indirgemeye gayret etmişlerdir. Bu açıdan incelenecek olursa sanat ekolleri, geçmişi kazıyarak yeniden keşifler yapan ve arada oluşmuş olan zamansal uçurumu yorumlayan eğilimler olarak anlaşılır. Dolayısıyla ne yazık ki eseri bulunduğu zamanın dinamikleri açısından irdeleyerek geleceğe ilişkin hiçbir iddiası olamazmış gibi bir tablo ortaya çıkarılmıştır.

Kakofoni Orkestrası: Russolo'nun Günümüzdeki Yankısı

Yukarıda bahsi geçen bağlam esas alınarak Luigi Russolo'nun Ugo Piatti ile Birinci Dünya Savaşı öncesinde yapmaya başladığı çalışmalar örnek olarak verilebilir. Russolo geleneksel orkestra müziğine radikal bir alternatif olarak "Gürültü Sanatı / L'Arte dei rumori" (1913) başlıklı manifestosuyla birlikte tasarlamaya başladığı ve *Intonarumori* adını verdiği makinelerle aynı yıl yönettiği ilk konser performansı, geleneğe bağlı çevreler tarafından



yuhalanmış ve şiddete varan düzeyde saldırıların hedefi haline gelmiştir (Yıldız, 2016). Russolo yeni tip gürültü aygıtlarıyla kendi başına bir orkestra kurmak isterken zaman zaman Batı müziği orkestralarıyla birlikte konserler de gerçekleştirilmiştir.

Gürültü aygıtları, ahşap kutu ve içerisindeki ses mekanizmasıyla birlikte horn konisi ve kurma kolu olmak üzere başlıca dört kısımdan oluşmaktadır. Ayrıca deneysel üretimler olduğu için daha çok performansa yönelik geçici materyallerle üretilmiş olmalıdır. Kutunun kenarında yer alan çevirme kolu, ses üreten mekanik sistemi harekete geçirmekte ve ses boşluğu, huni biçimindeki horn konisiyle montajlanmaktadır. Bu gürültü cihazlarının orijinaleri savaş sürecinde yok edilme, el koyma ya da ihmaller yüzünden kayıptır.



Görsel 2: Luigi Russolo'nun manifesto kitabına ait sayfalar. Solda Luigi Russolo ve Ugo Piatti Milano'daki Gürültü Makineleri Laboratuvarında, Sağda ise F.T. Marinetti tarafından yönetilen "Poesia" dergisinin Fütürist yayınlarından *L'Arte dei rumori* adıyla 1916'da ikinci edisyon olarak çıkan kitaplaştırılmış manifestoya ait sayfalar (Edizioni Futuriste di "Poesia" Yayınları), Milano, İtalya.

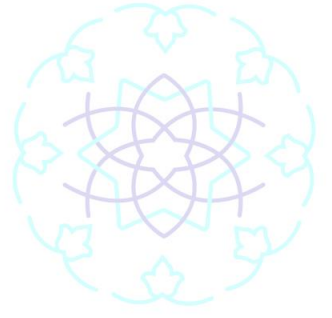
İlk performanslara ilişkin herhangi bir ses kaydı bulunmamaktadır. Gürültü tonlayıcı aygıtları ve ortaya çıkardıkları "renkli gürültü"yü yeniden gün yüzüne çıkarmak için Pietro Verardo ve Mario Abate iş birliğiyle yapılan replikalar, 1977 yılında Venedik Bienali'nin *Tarihî Çağdaş Sanat Arşivi*'nde sergilenmiş ve sesler 1978'de Daniele Lombardi tarafından kaydedilmiştir (Davies, 2017, s.169).

Russolo "L'Arte dei rumori / Gürültü Sanatı" (1916) başlıklı ikinci edisyon manifestosunda saf seslerin artık duygusal bir etki uyandırmaktan uzak olduğunu belirtmiş ve



BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



kent atmosferine ait olan gürültü-seslerin müzikal kompozisyon olarak değerlendirilme zamanının geldiğini vurgulamıştır.

Russolo, armonik yapıyı ve tonal merkezli anlayışı reddederek uyumsuzluk olasılıklarını araştırması sebebiyle atonal müzik fikrinin öncülerinden olmuştur. Günümüzde elektronik müziğin öncüsü olarak da kabul gören Russolo'nun gürültü besteleri, orkestra çalgılarının sınırlarını genişletmiştir. Bugün çeşitli türden cihazlara ait arıza sesleri, sıradan bir unsur olarak bilhassa endüstriyel tekno müzik üretimlerinde yaygın biçimde kullanılmaktadır.

Aşırılığın boyutları: Mallarmé ve Giacometti

Buna benzer olarak Stéphane Mallarmé'nin başyapıtı olarak tasarlayıp ancak bitiremediği "Kitap" (*Le Livre*) eseri de örneklendirilebilir. Ne var ki Mallarmé'nin durumundaki fark, yapıtlarını verdiği disiplinden kopmadan şiirini aşırıya ulaştırma çabasının aynı zamanda tasfiyesini beraberinde getirmesidir (Rancière, 2017). Dahası Mallarmé evrenin bütün anlam dünyasını kitabında toplama girişimiyle daha baştan imkânsız bir hayale kendisini kaptırmış gibi görünmektedir.

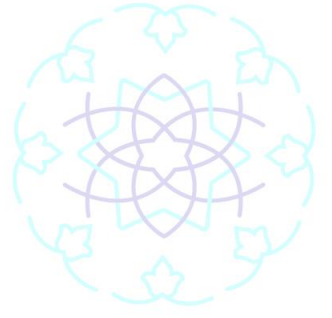
Bir başka örnekte ise sanatçı Alberto Giacometti, simsar Pierre Matisse'e yazdığı mektupta yontma işini ne kadar aşırı bir noktaya götürdüğünden söz etmektedir (Giacometti, 2015). Giacometti, 1940'lı yılların ilk yarısında çalıştığı ağaç blokları o denli yontar ki, son bir bıçak darbesiyle elinde tozdan ve talaştan başka bir şey kalmadığından söz eder. Giacometti hem heykeltıraş hem de renkli desen çalışmalarıyla ressamdır. Plastik sanatlarda resim ve heykeli karşılaştırarak bakılacak olursa, biçimlendirmede bu denli kontrolü yitirmek, resim sanatının *pentimento* örneklerinde olduğu gibi yeniden kullanım olanağı verebilir; ama heykel sanatında toz ve talaşla baş başa kalınır. Plastik biçimlendirmeyeyle elde edilmek istenen varlığın form olarak elde edilemeyişi, yapımla yıkımın birbirini takip ettiği bir süreci kapsamaktadır.

Yaratıcılık sahasında başka olanakların arayışını kendilerine görev edinmiş gibi görünen tarihsel avangard ve yeni-avangard sanatçılar, bizatihi kendi ifade yöntemlerini geliştirmekle; başka türlü yapamayacaklarını düşündüklerinden, hissettiklerinden ve hatta içinde bulundukları



BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



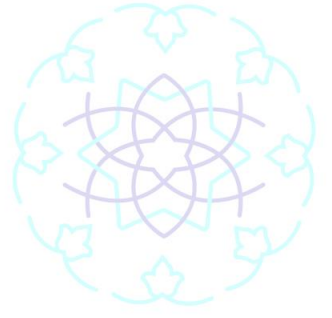
çağın etkileri bakımından yeni bir konumlanma gerekliliği ile hareket etmişlerdir. Kapitalist üretim biçiminde sürekli devrim yaratma uğraşının (yenilik ve yenileşim ideolojisi) sanat alanındaki söylemlere koşturduğu iddia edilebilir; ancak bu durumu sürüklenmenin yeni bir konumlanma gerektirdiğini taktiksel bir refleks olarak okumak da mümkündür (Morton, 2020). Üretim ve yaşam koşullarının değişmesi, sanatçıların irdeledikleri konularda yansıtım yapacakları vurguları da yerinden etmektedir. Sistemsel koşulların, taleplerin artışıyla sanatçının konumlanması arasında süregiden etkileşim, müzakere ve mücadeleler sanat eserlerinde başka türden yönelimler ortaya çıkarmaktadır. “Yaşamak kişinin hayatının her uğraşında değer-kuramsal bir konum benimsemesi veya kendisini değerler bakımından konumlandırması demektir” (Bahtin, 2005, s. 236). Bu konumlanma tercihe bağlı olarak değişebilir veya belli bir konuma sürüklenme biçiminde tezahür edebilir.

Toplumsal olarak yaşanan kaçınılmaz gerçeklikler karşısında devamlı surette teyakkuz hâlinde bulunmak, günümüz aktivist-sanatçıların en belirgin niteliği olarak görünmektedir. Bu bakımdan büyük gerçekçi sanatın dönüştürücü gücü gerçekliği betimlerken aynı zamanda da yargı bildirmesinde yatmaktadır (Horkheimer, s.155, 1998). Bu eyleme biçimlerinin genel ilkesi şöyle özetlenebilir: *Ortaya çıkmış olan güncel ve acil meselelere önceden geçerli olan çözümlemelerle yaklaşmak ancak negatif bir sonuç doğuracak, yaşamsal kazanım anlamında geçersiz olacak dahası değişime yönelik olumlu bir sonuç üretmeyecektir.* Böylesine doğrudan kestirip atan bir ilke, tek başına ikna edici olmaktan yoksundur ve rahatlıkla şüphe uyandırıcı olabilmektedir. Güncel olarak ortaya çıkan “farklılık” nispeten yerleşik yöntemlerle, içeriklerle, amaçlarla incelenmeye çalışılırsa mevcut koşullar bakımından bariz anakronik problemlerle (kriz) karşılaşmak kaçınılmazdır. Dolayısıyla söz konusu değişen paradigma, geniş kapsam olarak dış dünyada ve sınırlı ölçekte yerelde (sanatçının yaşadığı, ürettiği yer anlamında) olup biten çeşitli gelişmeleri dikkate alarak yeni isimlendirmeler veya kavramlarla değerlendirme yapmanın elzem olduğunu belirtmekte bir sakınca görülmemektedir. Ancak burada yerleşik fikirlerin yeniden gözden geçirilmesiyle hem yeni hem de tarafların gerekli addettiği perspektiflerin ortak tartışma alanı tasvir edilmeye çalışılmaktadır. Karmaşık süreçlerin



BAÇİNİ

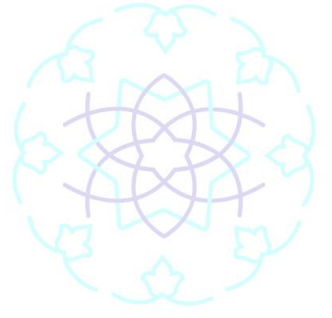
SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



işleyişleri ve çelişkili görünen yaklaşımların basite indirgenmiş bir formülü ya da çözümü şimdilik ufukta gözükmemektedir.

Sanatçının, eserlerine sanat tarihsel alan açma/işgal etme arzusu ile bu söylemin altının doldurulması arasında artan doğrusal bir korelasyon söz konusudur. En azından bu iddianın sanat profesyonelleri tarafından herhangi bir şüpheye yer bırakmaksızın kabul görmesi için, geleneğin içerisinde gerçekleştirilen uygulamalarla sanatçının rüştünü ispat etmesi beklenmektedir. Başka deyişle; geleneğin içinde bulunduğu tıkanmayı, geleneği bilmeden ve bildiğini sergilemeden aşmak pek mümkün görünmemektedir. “Hiçbir değişiklik yapmayan, duruma yeni bir şey katmayan ve onu zenginleştirmeyen sanat eseri, verilmemiş bir cevaptır, gerçekte ise verilmiş olan cevapların tekrarından başka bir şey değildir.” (İpşiroğlu&Eyüboğlu, 1972). Dolayısıyla sanatçının nitelikte katkı sunmaksızın yalnızca sayı ve ölçü büyüklüğüne odaklanan benzer mükerrer üretimler yapması, kendisini sanat tarihsel bir alan açma arzusuna kaptıran rekor kırma vb. gibi daha çok spor müsabakalarında söz konusu olan durumlara götürecektir. Netice olarak böylesi girişimler sanat tarihsel kanon içerisinde değil, geçici ve ancak bazı medya organlarında saatlik periyotta dolaşan haber akışlarına konu olmaktadır. Bu türden yoğun emek harcanarak yapılan üretimler sanatsal arayış söz konusu olduğunda değer-anlam ifade edebilir. Ancak koleksiyonerlerin artan bir talebi henüz oluşmamışken ve “arayış” deneme yapmanın uzağında kalıyorsa kısır döngüde yapılan ardıl üretimler olarak değerlendirilir. Öyle görünüyor ki bu türden bir sanatçının iddiası ve macerası, tekrar döngüsünün içerisinde bulacağını varsaydığı *hakikat* arayışına dayanmaktadır. Gerçekten de bu tekrar silsilesi günümüz sanat piyasasında işleyen bir stratejidir ve sanatçının başkalaşan üretimleri çeşitli türden negatif eleştirilere hedef olur. Ayırt ediciliğin ve hatta belli niteliklerin kaybı olarak değerlendirilir. Bir zamanlar amatörken sergilemiş olduğu özgünlüğü, samimiyeti, saflığı yitirerek özünden uzaklaştığı yani kısaca yozlaştığı ifade edilir.

Diğer taraftan kanonik eserlerin yeniden değerlendirilmesinde yeni eleştirel yöntemler kullanmak hararetli ve inkâra varan tartışmalara yol açsa bile son derece doğal süreçler olarak görülmektedir (Barthes, 2022). Söylem üzerine söylem üretme pratiği olarak eleştiri, okuma

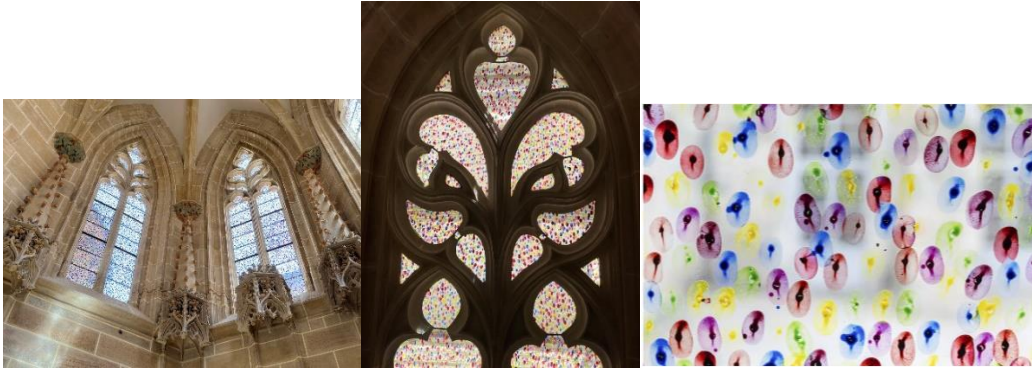


pratiğine dayanır ancak bununla yetinmez ve tekrar okuyucuya yönelen yeni bir söylemde bulunur.

Fark yaratma ve rastlantı imgeleri

Sanatçının fark yaratması bizi üslup ile ilgili tartışmalara götürmektedir. Üslubun rastlantısal özellik taşımadığı görüşü yaygındır; ama ressam Francis Bacon, kendisiyle yapılan söyleşilerde, neredeyse tüm resimlerini rastlantı sonucu oluşturduğunu tekrar tekrar dile getirmiştir (Sylvester, 2022). Hatta rastlantısal olarak yakalanan imgenin başta yapılmak istenen imgeden daha isabetli ve derin bir imge olduğunu ifade etmiştir.

Burhan Doğançay da söyleşilerinde rastlantısallık durumundan faydalandığını, kendi sanat yapma usullerine ilişkin açıklamalarda bulunurken dile getirmiştir. Onun yaygın olarak bilinen *Genel Kent Duvarları* serisinde, yırtılan ve kendi üzerine kıvrılan kâğıtları, imgeleri tekrar eden bir motif haline gelmiştir. Oysa bilinen gerçekte bu imge, açık hava reklam panosundaki ilan kâğıdının yüzeye yapışmadığı yerden rastgele yırtılmasıyla ortaya çıkmıştır.



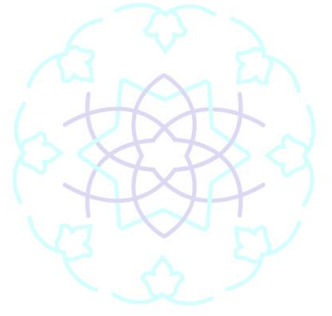
Görsel 3: XV. yüzyıl gotik yapısı *Cluny Manastırı*'nin içinde bulunan *Jean de Bourbon Şapeli*'nin camları için Sarkis Zabunyan'ın parmak izleriyle yaptığı mekâna özgü kalıcı vitray detayları, 2023. Fotoğraf: Nazlı Erdemirel

Sarkis Zabunyan'ın çeşitli boya veya parafin vb. maddelerle yaptığı tarihi çok eskilere dayanan parmak izi kullanımı da –ilkel, naif, çocuksu jestüellik, imza yerine kullanılan mührün kullanım olanağı arayışı gibi- konuyla türdeş özellikler göstermektedir (Görsel 3).



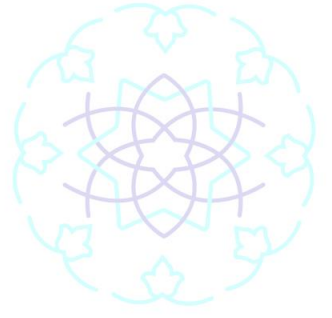
BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



Sanatçı, işin gerçekleştirildiği mekânın Gotik mimari özelliği taşımasına koşut olarak yükseklik vurgusunu gökyüzüyle ve bulutlarla ilişkilendirmiştir. Bu aynı zamanda aşağıdan yukarıya (mimari etki) ve yukarıdan aşağıya (vitraylardaki yağmur etkisi) bir hareket akışı sağlamaktadır. Birim tekrarını ise yine Gotik sanatın süsleme zenginliğine paralel olarak gerçekleştirmiştir. Yağmurlu günlerde muhtemelen bu etkinin derecesi artacak ve dışarıyla kurulan daha güçlü bir bağ ortaya çıkacaktır. Bu vitray camları, hassas yapısı gereği, zaman içerisinde savaş, afet gibi sebeplerle çeşitli kayıplara uğrasa bile, yeniden ve daha güçlü biçimde üretilebilir özelliktedir. Bu sebeple eser geleceğini şimdiden açıkça belirlemiş gibi görünmektedir.

Yapıt üzerinde çalışırken yetenek ve çabanın ürünü olarak kazara elde edilen ve sanatçıya anlamlı bir armağan gibi görünen şeyin en önemli yanı sanatsal gelişimdeki doğal süreçlerin bir parçası olarak gelip kompozisyona katılmasıdır. Bu bakımdan hem tasarımın ölçülülük esasına dayanan sağlama yapmaya imkân veren katı kontrolcü yapısını hem de kullanılan malzemenin bilinçsiz kabul edilen vasfını aşındırmasıyla, sanatçının bahsi geçen rastlantısallığı korumacı bir edayla sahiplenmesi kayda değer bir özelliktir. Bu türden bir motifin bulunması rastlantısal olsa da süren uygulamalarda birimlerin istismar edilmesine tekrar edilmesi, *Sisyphean/beyhude* bir yeltenme değil; gayet bilinçli bir eyleme biçimidir ve monografik anlamda sanat tarihsel bir zorunluluğa karşılık gelmektedir. Sanatçının serüvenini bu kesişim bölgeleri belirlemektedir. Sanatçı artık o motifi yapıtlarında kalıtsal özellik gösteren bir *kavram* gibi kullanmaya ve rastlantısallığı aşarak bir çeşit zorunluluğa dönüştürmeye başlar. Bu dönüşüm bilinci tekrar devreye alır ve sanatçı kendi serüveninin geleceğine sahip çıkmak için yine nedensel ilişkilerle öznelliğini tesis eder (Nietzsche, 2013). Bu plastik lekenin bir tür sayıklamaya dönüşmekten ziyade kullanım olanaklarının sanatçı tarafından araştırılması, işin sanatsal boyutudur. Diğer türlü makul gerekçe olmaksızın seyreden tekrarlar, ancak sanatsal içeriğin içini boşaltmaya, onu ortadan kaldırmaya hizmet etmektedir. Sanatçının bu motife dair kavramsal tanımı kişisel kapsamda yapması ise rastlantısal boyutu aşmasına yardımcı olur.



Kolaj işlerinde görülen en başat nitelik de yine rastlantısallıktır. Kolaj tekniği genellemeye gidilecek olursa, ilginç bir görünüm ve başka türlü bir görme biçimi elde etmek için belki de hiç olmayacak şeylerin yan yana gelebilmesi olarak okunabilir. Kolajlarda ilk olarak göze çarpan uzak-yakın görme biçimlerinin iç içe geçmesi, ilgisiz zaman-mekân bloklarını ilişkilendirmesi, kesme ve yırtma eylemlerinin şiddet ile olan bağı, rastlantıya dair çok çeşitli görünümeler ortaya çıkarmıştır. Emaneten bu yan yana ve üst üste gelişler alışlagelen görme biçimlerini örselese de bilinçdışını değil sanatçının kendi simgesel mantığını ortaya koymaktadır. Freud'un üstgerçekçi yapıtlara ilişkin temel eleştirisi de bu eksendedir.

Berlin Dadacıları arasında tek kadın sanatçı olan Hannah Höch *Güzel Kız* isimli fotomontajında otomobil parçaları, logo, yağdanlık, cep saati ve tekerlek gibi dairesel formlar ile üç farklı kadın portresini birlikte kullanmıştır. Eser, genel itibariyle reklam kesiklerinden, endüstriyel parçalardan ve parçalı kadın imajlarından oluşmaktadır.



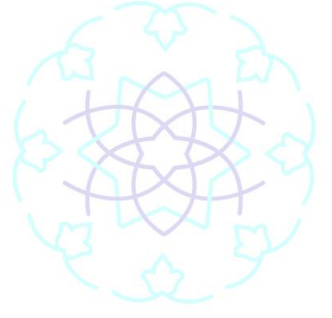
Görsel 4: Hannah Höch, *Güzel Kız* (Das schöne Mädchen),

Kolaj, 1920, 35x29 cm, Özel Koleksiyon.



BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



Bu eserdeki rastlantısallık, kullanılacak kesik parçaların henüz birbiri üzerine yapıştırılmadan önce yan yana ve üst üste gelen katmanlarla nasıl anlamlar ortaya çıkardığına ilişkin görsel bir arayış biçiminde olmasıdır. Sanatçı Birinci Dünya Savaşı sonrası Alman toplumundaki kadınların durumu ile Weimar Cumhuriyeti'nin idealize ettiği “yeni kadın”ın durumu arasındaki çelişkiye ilişkin çarpıcı bir yaklaşım sunmaktadır. “Ben” olarak kendi konumunu belirlemek ve var etmek isteyen insan, bu süreci bedeninin çevresinde bulunan diğer canlı ve cansız varlıklar ile mukayese ederek sağladığı veriler ile gerçekleştirmektedir (Sezer, 2021). *Güzel Kız* isimli eserde bu karşılaştırma durumu, hem başka bilinç düzeylerine sahip olan kadın figürleri aracılığıyla hem de makine parçaları vasıtasıyla yapılmaktadır. Beden, güzellik ve makineleşme üçgeninde tekrar tekrar üretilen kadın imgesini tartışmaya açmakta, özgürlük vaatleri ve tahakküm biçimleri arasındaki çelişkiye çağdaş eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir.

Eserde gece yarısına doğru ilerleyen bir zamanı gösteren cep saati zamanın gelip geçiciliğine, saatlik ücrete veya araçla yolculuğun kısalmasına başka deyişle hızlanan yaşama işaret ediyor görünmekteyse de esas olarak kadınlar için değişim zamanının geldiğini imlemektedir. Dolayısıyla üzeri kapatılan yüzler yerini artık yenilerine bırakacaktır. Lambayla gizlenen öndeki kadın başı ise görüş alanı derinliğini arttırarak kompozisyonun genel rengini oluşturmakta ve *Güzel Kız* adeta geceyi güneş gibi aydınlatan unsur olarak diğer parçalarla ilginç bir yan yana geliş sergilemektedir. Bu eserin çağdaş yönü, erken feminizmin öncü bakış açısına sahip olmasıdır.

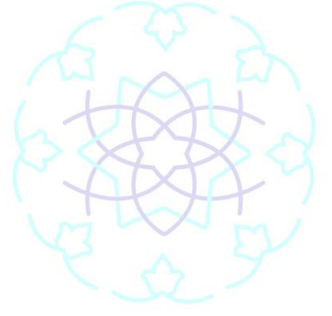
Sonuç

Bu çalışma, sanatın ana akım söylemlerine eklenemeyen, münferit bir arıza hali olarak görülen üretimlerin, tarihsel ve estetik bağlamda sahip olduğu dönüştürücü potansiyeli incelemiştir. Luigi Russolo'nun *Gürültü Sanatı* manifestosu ve uygulamalarından Hannah Höch'ün erken dönem fotomontajına, Man Ray'in fotoğraf için yaptığı yerleştirme işinden Sarkis'in mekâna özgü vitraylarına kadar uzanan örnekler, sanat tarihinin yalnızca lineer ilerleme anlatılarıyla değil, sıçramalar, kopuşlar ve bulundukları zamanın ötesine etki etmeleriyle biçimlendiğini göstermektedir. Alternatif yöntemlere başvurularda üretilen “çağdaş” eserler, dönemin hiyerarşik



BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



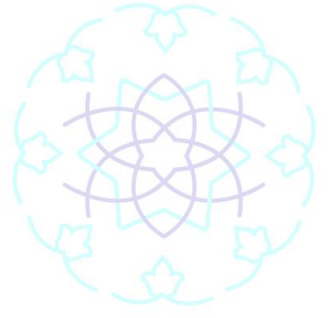
beğeni standartlarına uymadığı için çoğu kez güncel sanat yazımında görünmez bir haldedir. Çağdaş sanatın değerini mevcut normlara göre belirlemek, tarihsel açıdan ıskalayan sonuçlar doğurmaktadır. Bu durum yalnızca tarihsel kanonun inşasında değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal meşruiyetinde de belirleyici bir rol oynamaktadır. Ancak zaman içinde eleştirel okumalar, kuşaklar arası aktarım ve yeni kavramsal çerçeveler, başlangıçta değeri teslim edilmemiş bu eserlerin yeniden keşfedilmesine ve kültleşmesine temel oluşturmaktadır. Bu anlamda, eserin çağdaşlığı yalnızca üretildiği döneme ait estetik formlarla değil, geleceğe taşınma ve yeni bağlamlarda anlam üretme kapasitesiyle belirlenmektedir. Sanat eserlerine genellikle mevcut toplumsal koşullar, zamanın ruhu (zeitgeist), coğrafi etkiler, sanat piyasasının yaygın beğeni eğilimli talepleri, sanat tarihinde oluşmuş anlam katmanlarına katkıları vb. nitelikler nezdinde yaklaşılmaktadır. Toplumsal koşulların karmaşık doğasına ilişkin olgular her daim akılda tutularak, geleceği öngören bir eleştiri yapılmadığında, eserlerin alımlanması, yorumlanması ve değer görmesi açısından yapılan değerlendirmeler zaman zaman boşa çıkmaktadır.

“Merkez-dışı” deneyimlerin geleceği belirleyen özelliğe sahip olmalarına karşın sanat yazımı çoğu zaman güncel koşullara, piyasaya ve konjonktüre bağımlı kalmakta, böylece deneysel ya da sıra dışı üretimlerin görünürlüğü sistematik biçimde sınırlandırılmaktadır. Sonuç olarak çağdaş sanatın tali yollara sapan, anakronik ya da deneysel üretimleri, estetik ve tarih yazımı açısından önemli bir sorgulama alanı sunmaktadır. Deneysel üretimler, çoğu zaman belgelenmediği için yok olmaktadır. Russolo’nun orijinal gürültü cihazları veya erken dadaist objelerin kayboluşu bu sorunun çarpıcı örnekleridir. Bu nedenle sanat kurumlarının, koleksiyoncuların ve araştırmacıların arşivleme sorumluluğu kolektif bir bilinçle ele alınmalı, kamusal erişim olanakları genişletilmelidir. Bu eserler, yalnızca dönemin sanat ortamını yansıtan belgeler değil, aynı zamanda geleceğin olası sanat pratikleri için kritik öneme sahiptir.



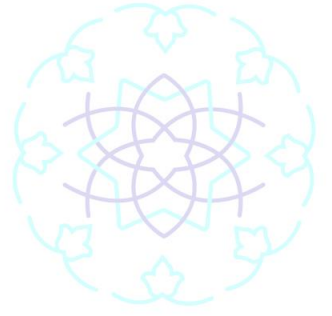
BAÇİNİ

SANAT DERGİSİ / ART JOURNAL



Kaynakça

- Agamben, G. (2017). *Çıplaklıklar* (S. Kılıç, Çev.). Alef Yayınevi.
- Artun, A. (Ed.). (2010). *Sanat manifestoları* (K. Özsezgin, U. Kılıç, C. Gündüz, E. Gen, M. Tüzel, E. Erbay, M. C. Anday, S. Eyüboğlu, E. Alkan & N. A. Artun, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve sorumluluk* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bachmann, I. (1989). *Frankfurt dersleri* (Z. Sayın, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Barthes, R. (2022). *Eleştiri ve hakikat* (E. Bildirici & M. I. Durmaz, Çev.). İletişim Yayınları.
- Burnham, J. (1968, September). Systems esthetics. *Artforum*, 7(1), 30–35.
- Davies, J. (2017). *Luigi Russolo's imagination of sound and music* [Unpublished PhD Thesis, Royal Holloway, University of London].
https://pure.royalholloway.ac.uk/files/28941982/Luigi_Russolo_s_Imagination_of_Sound_Music.pdf
- Freud, S. (2001). *Sanat ve sanatçılar üzerine* (K. Şipal, Çev.) (2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Harman, G. (2022). *Sanat ve nesneler* (O. Karayemiş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl tutulması* (O. Koçak, Çev.). Metis Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş., & Eyüboğlu, S. (1972). *Avrupa resminde gerçek duygusu*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kant, I. (2016). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları.
- Krauss, R. E. (2002, Kış). Mekâna yayılan heykel (T. Birkan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, (82: Heykel Özel Sayısı), 103–110.
- Lautréamont. (1999). *Maldoror'un şarkıları* (Ö. İnce, Çev.). Gendaş Yayınları.
- Morton, T. (2020). *Hipernesneler* (B. Demirtaş, Çev.). Tellekt Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın soykütüğü üstüne* (A. İnam, Çev.) (6. baskı). Say Yayınları.



Rancière, J. (2017, 04 Haziran). Mallarmé: Sirenlerin politikası (A. Boren, Çev.). *e-skopbülten*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/mallarm%C3%A9-sirenlerin-politikasi/3394>

Schwarz, A. (1977). *Man Ray: The rigour of imagination*. Thames and Hudson.

Sezer, E. (2021). “Ben” inşasında hayvan varlığının etkilerinin sanatsal örneklerle incelenmesi.

Sanat Dergisi, (38), 385–406. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.963462>

Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi*. Ayrıntı Yayınları.

Sylvester, D. (2022). *Francis Bacon’la söyleşiler*. Yapı Kredi Yayınları.

Veseley, D. (2014, 21 Nisan). Sürrealizm, mit ve modernite (N. A. Artun, Çev.). *e-skop Dergi*, (6). <https://e-skop.com/skopdergi/surrealizm-mit-ve-modernite/1937>

Yıldız, M. (2016, 8 Mayıs). Gürültü sanatı. *e-skopbülten*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935>

Görsel Kaynakça

Höch, H. (1920). Güzel Kız /Das schöne Mädchen [Kolaj], Özel Koleksiyon.
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-radical-legacy-hannah-hoch-one-female-dadaists> (16.04.2025).

Ray, M. (1920/1971). *Isidore Ducasse’nın Gizemi* [Keçe ve urganla sarılmış nesne; Edisyon 8/10]. Avustralya Ulusal Müzesi.
<https://searchthecollection.nga.gov.au/object/43741> (02.10.2024).

Russolo, L., & Piatti, U. (1916). *L’Arte dei rumori* [Manifesto kitabı sayfaları]. Edizioni Futuriste di “Poesia”. <https://searchthecollection.nga.gov.au/object/43741> (16.03.2025).

Zabunyan, S. (2023). Sarkis’in vitrayları Bourbon Şapeli’ni aydınlatıyor [Vitray yerleştirilmesi]. Nazlı Erdemirel (Fotoğraf). Mollygraphy/CMN/Sarkis/ADAGP.
<https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/sarkisin-vitraylari-bourbon-sapelini-aydinlatiyor> (10.05.2025).
<https://www.sarkis.fr/en/2023/les-vitraux-de-la-chapelle-cluny/> (10.05.2025).
<https://www.unlimitedrag.com/post/mucize> (10.05.2025).