

Yakma Kavramı ve Sarkis'in "Transflammatation" Eseri Üzerine Bir Analiz

An Analysis of the Concept of Burning and Sarkis' Work "Transflammatation"

Öz

Tarihsel ve kültürel süreçler içinde ateş, ısınma, korunma ve üretim gibi birçok anlamla ilişkilendirmiştir. Sanat tarihsel bağlamda Antik dönemlerden itibaren kutsallık ve ilahi güçle ilişkilendirilirken Orta Çağ ve Rönesans'ta aydınlanma ve arınma gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Sonraki dönemlerde dramatik ve duygusal anlatıyı pekiştiren bir araç olmuştur. Modern ve çağdaş sanat perspektifinde bakıldığında ise ateş, yeniden doğuş, dönüşüm ve hafıza kavramlarıyla ele alınmıştır. Özellikle kavramsal sanat alanında somut bir yok oluşun ötesine geçerek yeni anlamlar üretme ve eleştirel söylem oluşturma aracı olarak kullanılmıştır.

Bu çalışma sanat pratiğinde özellikle mekân, bellek ve iz bırakma gibi kavramları sıkça kullanan Sarkis'in Transflammatation adlı eserinde ateşi gerçek anlamının ötesine taşımalarını ele alır. Eserde, ateşin dönüşümü ve yeniden doğuşu, bellek ve mekân ilişkisi ekseninde kullanımı, hem anlam hem de biçimsel özellikleri açısından değerlendirilir. İzleyici burada ateşin yakışını somut anlamda görmese de zihinsel ve duygusal düzeyde eserin dönüşüne ve yeni bir hayat buluşuna tanıklık eder. Ateşi dönüştürerek eserin geçiciliğine dikkat çeker ve eserin yeni mekânlarda yeniden yorumlanabileceğini gösterir.

Anahtar Kelimeler: Sarkis, Yakma, Kavramsal Sanat, Enstalasyon

Abstract

Throughout historical and cultural processes, fire has been associated with many meanings such as warmth, protection, and production. In an artistic historical context, fire has been associated with sacredness and divine power since ancient times, while in the Middle Ages and the Renaissance it has been identified with concepts such as enlightenment and purification. In subsequent periods, it has been a tool that reinforces dramatic and emotional narratives. From a modern and contemporary art perspective, fire has been approached through the concepts of rebirth, transformation, and memory. Particularly in the field of conceptual art, it has been used as a tool to produce new meanings and create critical discourse, going beyond concrete destruction.

This study examines how Sarkis, who frequently uses concepts such as space, memory, and leaving traces in his artistic practice, takes fire beyond its literal meaning in his work Transflammatation. The work evaluates the transformation and rebirth of fire, its use in relation to memory and space, in terms of both meaning and formal characteristics. Although the viewer does not see the burning of fire in a concrete sense, they witness the work's transformation and new life on a mental and emotional level. By transforming fire, it draws attention to the transience of the work and shows that it can be reinterpreted in new spaces.

Keywords: Sarkis, Burning, Conceptual Art, Installation

Birsen BARAN ATAY 

Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye
birsennbaran@gmail.com



Geliş Tarihi/Received: 14.01.2026
Kabul Tarihi/Accepted: 24.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date:
27.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Birsen Baran Atay

Cite this article: Baran Atay, B. (2026). An Analysis of the Concept of Burning and Sarkis' Work "Transflammatation". *Journal of Palmette*, 9, 91-96.

Atıf: Baran Atay, B. (2026). Yakma Kavramı ve Sarkis'in "Transflammatation" Eseri Üzerine Bir Analiz. *Palmet Dergisi*, 9, 91-96.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Ateş, insanların ısınma, aydınlanma ve yiyecek pişirme gibi temel gereksinimlerini karşılamanın yanı sıra vahşi hayvanlara karşı korunmada da önemli bir araçtır. Ateşi denetim altına alan insanlar, doğayı sadece kullanmakla kalmaz, onu bilinçli bir şekilde değiştirir; fakat zaman içinde ateş, hayatta kalma aracı olmaktan çıkıp bilinçli bir müdahale ve güç gösterisine dönüşür (Harari, 2015, ss. 25-26). Böylelikle kültürel evrimin şekillenmesinde başat bir rol oynayan ateş, insanların birbiriyle olan iletişimini kolaylaştıran dilin keşfinden sonra insanlığın yaptığı en büyük buluş olur (Darwin, 1975, s. 69).

İnsanlık tarihinin en önemli keşiflerinden biri olan ateşin, kültürel evrimdeki önemli rolü, mitolojik efsanelerde de etkisini güçlü bir şekilde gösterir. Yunan mitolojisine göre, Zeus, insanların ateşi elinde bulundurduğunda tanrılara gereksinim duymayacaklarını ve kendi uygarlıklarını kuracağını düşünür. Ondan dolayı da ateşin insanların eline geçmesini istemez. Ancak Titan soyundan olan Prometheus, Olympos Dağı'nda tanrıların elinde olan ateşi çalarak insanlara verir. Prometheus'un bu cesur eylemine öfkelenen Zeus, Prometheus'u Kafkas Dağı'na zincirler ve her gün kartallar tarafından ciğerinin yenmesiyle cezalandırılır. Sonunda Zeus'un oğlu Herakles, Prometheus'u kurtararak işkencesine son verir (Erhat, 1996, ss. 254-257). Böylece Prometheus'un ateşi insanlara armağan etmesi, insanların yalnızca temel yaşam ihtiyaçlarını karşılamakla kalmaz, tanrılara karşı gelecek bağımsızlık mücadelesini de simgeler.

Ateşin kontrolünü Prometheus miti üzerinden yorumlayan Freud'a göre; ateş sadece işlevsel bir keşif değildir; aynı zamanda insanların doğuştan getirdiği öğrenmeye gerek duymadan ortaya çıkan içgüdüsel davranışlardan uzaklaşıp bilinçli ve öğrenilmiş davranışlar geliştirmesi sayesinde ortaya çıkan kültürel bir sonuçtur. İlk insanların ateş ve cinsellik arasında bağ kurduğunu, ateşin sıcaklığı ve alevin hareketliliği cinsel uyarımı simgelediğini savunur. Ateşi işeyerek söndürmenin de içgüdüsel bir arzuyu yapıldığını, ateşin kontrol edilmesiyle beraber insanların bu dürtüden vazgeçmesi gerektiğini söyler. Bu kapsamda mitolojik anlatıda tanrılara ait olan ateşin Prometheus tarafından insanlara verilmesi insanlığın ilerlemesi olarak değil de suç olarak anlatılır. Prometheus'un ciğerinin her gün yenmesi de bastırılan arzuların yeniden doğuşunu simgeler. Sonuç olarak Freud'un bu mit üzerinden yaptığı bağlantıya göre, uygar bir toplum olabilmek için insanlar, içgüdülerini bastırırlar bu da onlarda suçluluk ve öfke yaratır. Ateşi kendi denetimleri altına almaları da insanın kendi bedeni ve istekleri üzerinde kurduğu kontroldür (Freud, 1999, ss. 235-241).

Bachelard ise ateşi salt bilimsel bir nesne olarak değil, insanın iç dünyasını, toplumsal deneyimlerini ve kültürel anlamlarını yansıtan bir simge olarak ele alır. Hem koruyucu hem de yıkıcı olan ateş, işe yaradığı gibi zarar da verir; bu yüzden insanlar onu birçok durumu anlatmak için evrensel bir araç haline getirir. Çocukluk anıları, duygusal yaşantılar ya da aile içindeki deneyimler yoluyla ateş anlamlandırır. Bu nedenle ateş hakkında oluşan yargı çoğu zaman öznel ve duygusaldır. Ayrıca ateşe duyulan saygı, insanların kendiliğinden öğrendiği bir durum değildir; toplum tarafından öğretilen bir saygıdır. Çocuk ateşin yakıcı etkisini önce yanarak değil, anne babasının "dokunma" uyarısıyla öğrenir. Bunun deneyime dönüşmesiyle de yasağın doğru olduğunu öğrenir. Ateş, korku ve saygı uyandıran bir nesne olarak toplumsal bilinçte yer edinir. Bu yasaklama sonucunda insanlarda ateşi gizlice ele geçirme arzusu açığa çıkar, Bachelard bu durumu "Prometheus karmaşası" olarak adlandırır. Çocukların gizlice ateşi kullanma isteğinin otoriteye karşı gelme yerine ateşi bilme ve anlama arzusundan gelir. Bu bağlamda Bachelard, ateş örneği üzerinden bilimsel ve nesnel düşüncenin bile temelinde çocukluk deneyimleri, bilinçdışı eğilimler ve toplumsal kurallar olduğunu gösterir (Bachelard, 2014, ss. 11-16). Bu yaklaşım zihinsel ve simgesel bir deneyim olarak da algılanan ateşin, insanın kendini keşfetme süreciyle paralel ilerlediğini gösterir. Tutkuların, arzuların ve yaratıcı dürtülerin simgesi hale gelerek insanın dönüşüm, yenilenme ve yeniden doğuş düşüncelerini temsil eden bir güce evrilir (Ronnberg ve Martin, 2010, ss.82-84).

Sanat tarihinde ise ateş, farklı dönem ve kültürlerde hem yok oluşu hem de yeniden doğuşu temsil eden çok katmanlı evrensel bir temadır. Antik dönemden itibaren kutsallık ve ilahi güç ile ilişkilidir. Orta Çağ ve Rönesans boyunca tutku, aydınlanma ve arınma gibi kavramları ifade ederken daha sonraki dönemlerde sanatta dramatik ve duygusal anlatıyı güçlendirir. Modern ve çağdaş sanatta dönüşüm ve bellek kavramlarıyla bağ kurar. Özellikle kavramsal sanat alanında fiziksel bir yıkım işleminin ötesine geçerek bir anlam ve mesaj üretme aracı hâline gelir. Sanat eserinin maddi formunu ortadan kaldırarak eserin fikrine yönelir, eserin kalıcı olmayacağını, sürekli değişebileceğini ve anlamının farklı açılardan yorumlanabileceğini gösterir. Bir şeyi yanarak yok ederken bir taraftan da yeniden doğmasına zemin hazırlayan ateşin bu çok katmanlı anlatımı, bellek, mekân ve temsil ilişkileri üzerinden yeniden yorumlanmaktadır.

Bellek, öğrenilen bilgilerin zihinsel olarak saklanması ve gerektiğinde yeniden hatırlanması sürecidir. Bireysel bir hatırlama sürecinin yanı sıra toplumların ortak geçmişlerini koruma ve aktarım yollarını da ifade eder. Diğer yandan bellek, toplumsal ve mekânsal koşullar içinde şekillenen dinamik bir süreçtir. Bu yaklaşım doğrultusunda mekân, geçmiş deneyimlerin izlerini taşıdığı gibi bu izlerin anlam kazanmasını da sağlayan bir hafıza işlevi görür. Lefebvre'nin kuramına göre de mekân, sabit ve durağan bir yapı değildir. Toplumsal ilişkiler içinde yeniden kurulan bir süreçtir. Dolayısıyla mekân fiziksel bir yer olmanın ötesinde kültürel ve toplumsal anlamların üretildiği bir temsildir (Lefebvre, 2014, ss. 124-129).

Foucault tarafından ortaya koyulan farklı ve öteki mekânı ifade eden heterotopya kavramı da mekânın, birden fazla anlam yapısına sahip olduğunu anlatır. Bu tür mekânlarda sadece bugüne ait olan şeyler yer almaz, geçmişten gelen izler ya da toplumun yüklediği farklı anlamlar da bulunabilir. Örneğin müzelerde farklı dönemlere ait eserler bir arada sergilendiğinde mekânda birden fazla zamana ait olan izler aynı anda görünür hale gelir. Böylelikle daha belirgin olan zamanın katmanları geçmiş ve bugün arasında bağ kurar. Aynı biçimde kütüphaneler de farklı dönemlerde üretilmiş bilgileri, tek bir mekânda toplayarak tarihsel bir bilgi ortaya çıkarır. Bütün bunlar heterotopyaların fiziksel bir mekândan ibaret olmadığını aynı zamanda farklı zamanların ve anlamların bir arada bulunduğu bir yapı olduğunu ortaya koyar. Bu yaklaşım tarih ve toplum ilişkileri içinde mekânı bellek ve temsil gibi kavramlarla bir arada düşünmemizi sağlar (Foucault, 1986, ss. 22-27).

Geçmişten izleri günümüze taşıyıp onları bir arada tutan müze ve kütüphaneler gibi heterotopyalar, kolektif belleğin mekânsal taşıyıcısıdır. Mekânın birey ve grup üzerindeki etkisi, çevremizdeki nesnelere, mekânların ya da düzenin zaman içinde büyük ölçüde değişmemesi veya sabit kalmasıyla bağlantılıdır. Örneğin, bireysel zevkler gibi kültürel tercihler ya da toplumsal yapının yansımaları olan evimizdeki mobilyalar, tablolar, diğer eşyalar yani evin düzeni, ailemizi ve arkadaşlarımızı hatırlatır. Günlük yaşamda kullanılan nesnelere ve mekânın düzeni, kolektif belleğin görünür hâle gelmesini sağlar. Mekânların bu istikrarlı hali gruplara süreklilik ve güven duygusu verdiği için bireylerin geçmişle olan bağı kurması kolaylaşır. Mekân ve nesnelere her ne kadar hareketsiz görünseler de insanların alışkanlıkları ve değerleriyle anlam kazanır. Evlilik, doğum, ölüm gibi hayatın içindeki önemli olaylar da mekânla kurulan ilişkileri değiştirerek belleğin dönüşümüne yol açar. Ortak hatıraları etkileyen bu durum kolektif belleği yeniden şekillendirir. Mekân da bu sürecin en somut araçlarından biridir (Halbwachs, 2018, ss. 159-162).

Jan Assmann'ın kuramına göre ise bellek aslında toplumsal bir süreçtir. Bireyin edindiği hatıralar bulunduğu sosyal çevre ve grubun etkisiyle oluşur. Bireyler aile, arkadaş gibi gruplara katıldıkça bu grubun deneyim ve hatıraları bireyin belleğini etkiler. Bu bellek sosyal iletişim sayesinde varlığını korur, iletişim kesilir ya da sosyal çevre değişirse unutulma gerçekleşir. Kolektif bellek, hem bireyin hem de grubun belleğini belirler ve destekler. Bilgilerin paylaşıldığı, dağıtıldığı ve içselleştirildiği bağımsız bir sisteme sahiptir (Assmann, 2011, ss. 21-23).

Bu kavramsal çerçeve, bellek, mekân ve temsil arasındaki ilişkinin çağdaş sanat pratiğinde tek başına kavramsal bir tartışma olmadığını gösterir. Mekân, toplumsal olarak üretilir ve geçmişin izleri üzerinden yeniden

kurulur. Bu yaklaşım, Sarkis Zabunyan'ın yerleştirme anlayışında somut karşılık bulur. Sanatçının yerleştirmelerinde geçmişe ait olan izler, mekân içinde örgütlenir ve bellek sürekli olarak yeniden üretilir. Bellek, geçmişe ait sabit bir hatıra olarak kalmaz yapıtla karşılaşma anında devreye giren ve eserin sürekliliğini sağlayan dinamik bir süreç olur. Sanat eserini besleyip onu açık bir yapı haline getiren aktif bir güçtür (Zabunyan, 2016, s.78). Bu durum sanat eserini sabit ve tamamlanmamış bir nesne olmaktan çıkararak açık ve dönüşebilir bir yapıt olarak düşünmeyi sağlar. Bu açıdan sanat eseri, belleğin yeniden şekillendiği, geçmişe ait izlerin yeniden anlam kazandığı ve dönüştüğü bir deneyim alanıdır. Mekânsal kurgu içinde Sarkis'in eserlerinin dönüşüme uğramasını Fleckner, şu şekilde belirtmektedir:

...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 nesnelere, klasik heykel kavramını çoktan geride bırakmış olan yapıtlara uyarladığından, Sarkis'in yapıtı çağdaş sanatın müze ve galerilerin sergileme sınırlarına müdahale eden türüne dâhil edilmelidir. Her şeyin ötesinde, sanatçının işlerinin ayrıksı yapısı, yapıtının esas olarak açık olmasından ve tamamlanmışlığa karşı koymasından kaynaklanır. Yerleştirmelerinin her kuruluşunda ortaya yeni bir bileşim çıkar; sanatçının dünyanın dört biryanına yaptığı yolculuklarında kimi işleri için on yıllar boyunca beraberinde gezdirdiği nesnelere yeniden gruplanarak ve sürekli biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın özneleri olurlar. Gerçekten de, bir yerleştirme çalışması bir senfoni orkestrasının konser performansıyla karşılaştırılabilir: tıpkı partisyonda çeşitleme yapma hakkının esirgendiği sıradan yorumcudan farklı olarak bir orkestra şefi sıfatıyla nesnelere orkestrasını yöneten bir besteci gibi..(Fleckner, 2016, s.9).

Bu noktada çalışmanın odağında yer alan Transflamation adlı eser, ateş kavramı üzerinde toplumsal eleştiri, dönüşüm ve yıkım bağlamında ele alınıp; bellek, mekân ve çok katmanlı anlatı ilişkisi içinde incelenmiştir. Bu doğrultuda mekân, pasif bir sergileme yeri olmaktan çıkarak belleğin üretildiği birden fazla anlam düzeyi içeren çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Bu yönüyle çağdaş sanatın müze ve sergileme anlayışını sorgulayarak birden fazla anlam, zaman ya da ilişki katmanlarını bir arada kullanır. Sarkis'in eserlerini izlenen bir nesne olmaktan çıkarak zamanla ilişki kurulan bir deneyime dönüştürür. Eserin farklı mekânlarda yeniden yorumlanarak varlık bulması ve her sergilemede yeni unsurlar eklenerek sürekli bir dönüşüm süreci içinde olması üzerinde durulmuştur. Böylelikle eser, mekân ve belleğin etkileşimiyle bir üretim alanı olarak çağdaş sanat içinde özgün bir konum kazanır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, araştırma konusu sayısal verilerle ölçülmekten ziyade anlam, bağlam ve yorum üzerinden ele alındığından nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup eser analizi temel alınmıştır. Yakma eyleminin Sarkis'in sanat pratiğinde fiziksel bir müdahalenin ziyade, dönüşüm, bellek ve yok etme-yaratma ikiliği gibi kavramsal temaları ifade eden güçlü bir yöntem olarak kullanıldığını ortaya koymuştur. Araştırmada sanatçının Transflamation adlı eserine ait fotoğraflar, sergi katalogları ve sanatçının eserlerine ilişkin açıklamaları incelenmiştir. Bunun yanı sıra, konuyla ilişkili akademik kaynaklar taranarak kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. İçerik analizi yöntemi kullanılmış; eserdeki yakma eyleminin tematik anlamları ve görsel etkileri değerlendirilmiştir. Ayrıca eserin kullanılan malzemeleri, formu ve kavramsal bağlamı bütüncül bir yaklaşımla yorumlanarak Sarkis'in sanatsal yaklaşımını derinlemesine ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma, çağdaş sanatın yorumlanmasına ve sanat tarihi literatürüne katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Transflamation

Avrupa Birliği'nin kültür politikaları çerçevesinde yürütülen Avrupa Kültür Başkenti programı, ilk defa 1985 yılında Atina'nın Avrupa Kültür Başkenti seçilmesiyle başlar. 1996 yılında ise bu unvanını Danimarka'nın Kopenhag şehri alır (Garcia ve Cox, 2013, ss. 37-52).

Avrupa ülkeleri arasında kültürel etkileşimi geliştirmeyi hedefleyen program kapsamında Kopenhag'ın banliyölerinden biri olan Ballerup, Egebjerg'de Evde Sanat [Kunsten soger hjem] adlı sergi gerçekleşir.

Sanatçılar, yapıtlarını kurumsal sergi mekânları ya da müzeler yerine davet edildikleri evlerde ev sahiplerinin izni ve katılımıyla sergilerler. Sarkis de Transflamation adlı yapıtını, iki çocuğuyla yaşayan bir ebeveenin evinde üretir. Sarkis, ev sahibi ebeveenin hastanede çocukların da okulda olduğu saatlerde birkaç gün eve gelerek projesi üzerinde çalışır (Baykal, 2019, s. 91). Sanat tarihsel olarak çoğunlukla sergi mekânı olarak müze ya da galeri gibi kurumsallaşmış kültürel mekânların tercih edilmesi sanatın, sınırlı ve belirli bir izleyici kitlesine hitap ettiği düşüncesini pekiştirmiştir. Toplum tarafından da bu durum kabul görülür ama sanatçının eserini ev ortamında üretmesi, sıradan insanların hem sanata ulaşabilmesine hem de sürecin bir parçası olabilmeye imkân tanır. Böylelikle sanatın belirli bir kültürel çevreye ait olduğu yönündeki yaygın anlayışa toplumsal bir eleştiri getirir.

Konuk olduğu evde mobilyaların birbiriyle uyumsuz olduğunu fark eden Sarkis, mobilyaları işlevsel olmaktan çıkarıp sanatsal bir anlatının parçasına dönüştürmek amacıyla eşyaları yakarak bir araya getireceği bir performans filmine çekmek ister. Öncelikle evdeki mobilyaların suluboya resimlerini yapan sanatçı, filme evin tanıtımıyla başlar. Kamera odanın içinde yavaşça hareket ederek pencereden koltuğa, oradan sehpa, büfeye, piyanoya, köşedeki abajura ve son olarak da mobilyaların suluboya resimlerinin yer aldığı masaya yönelir. Tam bu anda sanatçı, fırça yardımıyla masanın üzerindeki suluboya mobilya resimlerine kırmızı suluboyayla alevler çizerek sembolik bir "yakma" eylemi gerçekleştirir (Bulot, 2006, ss. 50-52).

Somut bir yakma eylemi yerine suluboyayla alevler çizerek mobilyaları yakan sanatçı, gerçek nesnelere yerinde yok etmek yerine, onların görsel temsilleri üzerinde bir "yıkım" gerçekleştirir. Bu yöntem yıkımı, fiziksel bir tahrip yerine "dönüşüm" üzerinden ele alır. Huberman'ın kuramına göre imge yok edilse de tamamen ortadan kalkmaz, geride bıraktığı iz ve kalıntı aracılığıyla tarihsel ve etik anlamlar üreterek başka varoluş biçimine dönüşür (Huberman, 2024, ss. 11-25). Bu yaklaşım, Transflamation eserinde de görülmektedir. Çünkü bu evdeki mobilyalar ve eşyalar, aslında o mekânda yaşayan insanların anılarını taşır. Bireysel belleğin taşıyıcı olan bu nesnelere, sembolik olarak yakılınca tamamen ortadan kalmaz aksine geride iz, hatıra ve anlam bırakır. Bu izler sayesinde nesnelere birer eşya olma formundan çıkıp belleğin parçasına dönüşür. Böylelikle nesnelere aracılığıyla kurdukları hatıralar silinmez, onları hatırlayarak bellek güçlendirilir.

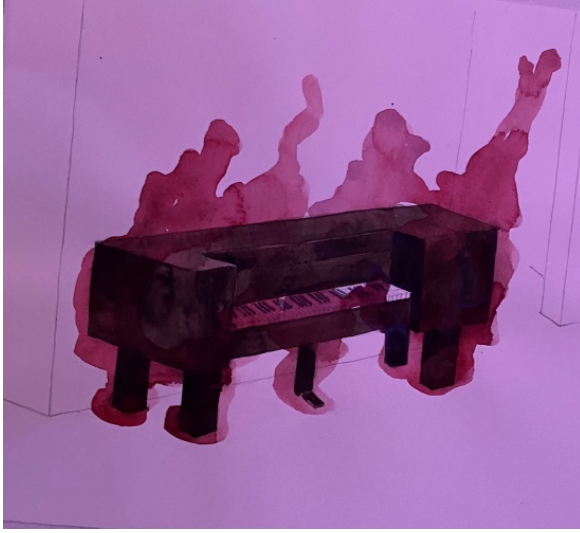
Görsel 1.

Sarkis, "Transflamation", Film'den mumlu şamdan (renkli, sesli): 16'05", Arter Koleksiyonu, 1996.



Görsel 2

Sarkis, "Transflamation", Film'den piyano (renkli, sesli): 16'05", Arter Koleksiyonu, 1996.



Genellikle sanat eseri dokunulmadan bozulmadan ve değişmeden korunması gereken nesne olarak sunulur. Sanatçı ise gerçekleştirdiği yakma eylemiyle bu geleneksel eser koruma anlayışını tartışmaya açar. Eseri yakarak onun tek başına dokunulmaz bir nesne olmadığı, üstelik müdahale edilebilir, değiştirilebilir ve dönüştürülebilir olduğunu ortaya koyar. Kurumsal sergi mekânlarında "düzen" ve "uyum" içinde eserler sergilenirken, Sarkis'in gerçekleştirdiği eylem, yerleşik düzen anlayışını sembolik olarak bozar. Dolayısıyla sanat, sergilenen bir nesne olmanın ötesine geçerek bulunduğu mekânla, toplumla ve gündelik yaşamla ilişki kuran eleştirel bir deneyim sunar.

Ayrıca Sarkis'in video-performansına Johann Sebastian Bach'ın Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott (Rab İsa Mesih, gerçek İnsan ve Tanrı) BWV 127 adlı kantatı eşlik eder. Beş bölümden oluşan kantatın ana teması, ölüm, kurtuluş ve Tanrı'nın merhametine sığınmadır. Kantatın metnine göre insanlar ölümle yüzleştğinde korku ve çaresizlik hisseder. Ancak İsa'nın acı çekerek gösterdiği fedakârlık sayesinde kurtuluş mümkün olur. Teolojik açıdan değerlendirildiğinde acı ve ölüm üzerinden kıyamet, dünyanın sonu ve ateş içinde yanıp yok olma bir son değildir (Dür, 2006, ss. 247-248). Benzer şekilde, Transflamation eserinde de yakma eylemi bir bitiş değil, dönüşüm ve yeniden doğuş anlamı taşır. Böylelikle yıkım, her iki çalışmada da yaratıcı bir süreç olarak ele alınır.

Sarkis son olarak da video-performansını, üretimi gerçekleştirdiği evin salonunda televizyon aracılığıyla izleyiciye sunar. Bu noktada ev, yaşam alanı olmanın yanı sıra sanatçının atölyesi ve sergi salonu olarak da çift yönlü bir yapıya dönüşür. Bu yönüyle sergi mekânı Foucault'nun heterotopya kavramıyla ilişkilidir. Sıradan bir mekân olan ev, sanatçının performansıyla hem atölye hem de sergi mekânı gibi birbirinden farklı anlam katmanlarıyla alternatif bir mekân dönüşür. Evdeki televizyondan video-performansın gösterilmesi mekânsal dönüşümü daha görünür kılar. Böylece izleyici aynı anda hem gerçek mekânın içinde yer alır hem de ekranda sunulan temsil aracılığıyla mobilyaların yanışına tanıklık eder. Bu doğrultuda sanatçının müdahalesi, sıradan nesnelere sanat eserine dönüştürdüğü gibi yaşam alanı olan evi de sanatın üretildiği ve deneyimlendiği bir mekâna dönüştürür. Sonuç olarak gündelik nesnelere yakılması, mekânsal düzenlemeler ve zaman katmanlarının bir arada kullanılması sanatçının kendine özgü görsel dilini yansıtır. Lefebvre'nin mekân kuramı bağlamında düşünüldüğünde ise Transflamation'ın üretildiği ev, yalnızca fiziksel bir ortam değildir. Sanatçı, izleyici ve performatik süreç aracılığıyla yeniden anlam kazanan mekânsal bir deneyimdir.

Başlangıçta bir ev ortamında ortaya çıkan Transflamation, 2001 yılında Fransa'da kurumsal bir sergi mekânı olan FRAC des Pays de la Loire'da

Sarkis tarafından yeniden kurgulanır. Ev sahiplerinin anılarını taşıyan nesnelere, ilk defa ev sahibinin evinde sembolik olarak yakıldığında bireysel bellekte yok oluş ve dönüşüm sürecini yansıtır. Bu eylem kurumsal bir sergi mekânında video-performans olarak yeniden sunulduğunda anılar, ev sahibine ait olmaktan çıkar. Kurumsal sergi mekânındaki izleyici eserle karşılaştığında kendi geçmişinden ve deneyimlerinden hatıralar bularak esere dâhil olurlar. Karşılaşma, kişisel hatırlatmanın ötesine geçerek eseri kolektif belleğin işlediği bir yapıya dönüştürür. Bu durum Sarkis'in sanat pratiğinde eserlerin farklı sergi mekânlarında yeniden kurgulandığını zamanla dönüşüme uğradığını ve mekânla birlikte yeni anlamlar kazandığını açıkça gösterir.

İlk sergilemedeki suluboya çalışmalarında yanan mobilyalar, bu sefer üretim öncesi halleriyle yeniden ele alınır. Sarkis, eserin ilk sergilendiği evde bulunan masa, sandalye, köşe dolabı, sehpa ve pencere gibi mobilyaların nasıl ortaya çıkabileceğini düşünür ve bu süreci yeniden tasarlar. Mobilyaları oluşturacak parçaların ölçülerini çıkarmak amacıyla bir marangozdan destek alır. Endüstriyel amaçlarla kesilmiş ağaçlar yerine, fırtına sonucu devrilmiş ve doğal yaşam sürecini tamamlamış ağaçtan elde edilen malzemeleri işleyerek montaja hazır hale gelmesini; bunu yaparken de parçaların birleşmeden kendisine teslim edilmesini ister. Ardından mobilya formuna henüz dönüşmemiş bu parçalar, mekâna geniş bir çember formunda yerleştirir. Böylece mobilya parçalarının çember formunda dizilip klasik sergi mekânı anlayışını potansiyel bir oluş alanına dönüştürür. Çemberin tam merkezine ise kendi eksenini etrafında yavaşça dönen bir monitör konumlandırır. Monitörden sanatçının daha önce suluboya ile betimlediği mobilyaları ateşe verdiği performans kaydı gösterilir (İleri, 2020, ss. 163-164).

Görsel 3.

Sarkis, "Transflamation", Film(renkli, sesli): 16'05", Ahşap bloklar: Değişken boyutlar, Arter Koleksiyonu, 1996-2001.



Monitörde gösterilen video-performansından yayılan ışık, henüz mobilya formuna kavuşmamış parçaların üzerine düşer. Örneğin, monitörde masanın yakılma anı gösterilirken, bu görüntüde yayılan ışık çember içinde yer alan ve henüz montajı yapılmamış masa parçasının üzerindedir. Böylelikle "yakma" izleyiciyi oluşumun başlangıcına götürür. Mobilyaların yanma anının göstermesiyle izleyiciler hem nesnelere geçmişte yanmış olan hallerini hem de henüz oluşmamış hallerini birlikte görür. Bu da izleyicide bireysel olarak hatıraları anımsatmakla beraber kayıp ve yeniden başlama gibi ortak deneyimleri de çağırıştır. Mekân ve yeniden sergilemeyle anlam kazanan izler, başkalarıyla paylaştıkça belleği toplumsal olarak yeniden oluşturur. Bu sayede eser, fiziksel düzenlemenin yanı sıra bireysel belleği ve kolektif belleği aktive edip izleyiciye temsil ontolojisini düşündüren bir deneyim sunar. Bu durum, Derrida'nın altını çizdiği mekânın fiziksel bir zemin olmakla birlikte hafızanın toplumsal ve kurumsal olarak aktarıldığı bir alan olduğunu anlayışla örtüşmektedir (Derrida, 1996, ss. 1-5). Belleğin sadece geçmişe yönelik olmadığını aynı zamanda geleceğe dair hatırlatmalar olduğunu gösterir. Dolayısıyla sanatçı, buradaki sergilemede mekân, bellek ve temsil ilişkisini, doğrusal olmayan bir zaman kurgusu içinde ele alır.

Ayrıca marangozun ölçü alması, fırtınada devrilen ağacın kullanılması, mobilya olacak parçaların birleştirmeden bırakılması gibi aşamalar eserin üretim sürecini görünür kılar. İşlevsel olan mobilyalar burada hikâyenin parçası haline gelirken fırtınada devrilen ağacın tercih edilmesi doğadaki yıkım ve değişim sürecine gönderme yaparak zaman-doğa ilişkisini yansıtır.

Sarkis, Transflamation'ı 2023 yılında İstanbul'daki SONSUZ sergisi içinde yeniden yorumlarken eserin zamansal ve mekânsal deneyimini genişletir. FRAC des Pays de la Loire'da sergilenen haline ek olarak filmde yer alan orijinal suluboya resimler Transflamation'ın sergilendiği alandaki duvarlara yerleştirilir. Son sergilemede orijinal suluboya resimlerinin eklenmesiyle mobilyaların üretim ve dönüşüm süreci geçmiş ve bugün arasında görsel bir bağ kurarak mekânın kolektif bellek ve temsil işlevini pekiştirir.

Görsel 4.

Sarkis, "Transflamation", Film (renkli, sesli): 16'05", Ahşap bloklar: Değişken boyutlar, Suluboyalar: 17 adet, her biri 34,5 x 41,5 cm, Arter Koleksiyonu, 1996-2001.



Bu sergilemede çemberin içinde dönen monitörden gösterilen filmdeki görüntü, sergi mekânını etkisi altına alır. Örneğin; monitörde yanan piyanonun görüntüsü aynı anda hem piyanoyu oluşturan ahşap parçaların hem de suluboya ile yapılmış orijinal piyano resminin üzerine düşer. Böylece, mobilyaların ham halinden tamamlanmış haline kadar geçirdiği tüm aşama, bellek ve dönüşüm süreci olarak görünür hale gelir.

Fransa'daki sergilemede olduğu gibi burada da izleyiciler Transflamation'la karşılaştıklarında kendi yaşamlarından bir şeyler bulurlar. Evlerindeki benzer nesnelere, onlara kaybettikleri ya da değişime uğrayan deneyimlerini hatırlar. Sergi mekânları ve izleyiciler değişse de herkes kendi anılarından hatıralar görür. Yani her bir izleyici farklı düşünse de benzer duygular ve hatırlama süreçleri yaşar. Bu durumda farklı insanların anılarının keşiştiği kolektif bir bellek alanı oluşur.

Mobilyaların çizimi, mobilyaların yanması ve mobilyaların henüz birleştirilmemiş parçalarının bir arada sunulduğu bu mekânda izleyiciler, yok oluşu, dönüşümü ve yeniden hayat bulma sürecini deneyimler. Herkesin ortak olarak deneyimleyip hatırladığı bir sürecin parçası olarak izleyici, eserin etrafında dolaşarak mobilyaların ilk hallerini ve temsili bir yanmayla yok oluşlarını gözlemleyebilir. Aynı zamanda izleyici, hem kişisel hem de kolektif belleğin katmanları arasında dolaşarak geçmiş ve bugünün imgeleriyle yüzleşir; böylece eserin bellek ve zamanın geçişine dair çok katmanlı yapısını deneyimler.

Bellek, mekân ve temsil birlikte düşünüldüğünde Transflamation'ın maddi bir nesnenin ötesinde geçmiş deneyimin izlerini taşır. Üç farklı ülke ve mekânda gerçekleşen sergilemeler, eserin tek bir kişinin hatıralarından ibaret olmadığını gösterir. Farklı izleyicilerin deneyimleriyle eser, her sergilemede yeni anlamlar kazanan etkin bir süreç olur. Bireysel belleğin sınırlarını aşarak farklı coğrafyalarda ve kültürlerde ortak bir hatırlatma alanı oluşturur.

Sonuç

Sanat pratiğinde gündelik nesnelere sanat eserine dönüştüren Sarkis, bellek kavramını görsel ve mekânsal biçimde işlerken, izleyiciyi de fiziksel olarak eserin parçası hâline getirir. Sanatçının bu yaklaşım, Transflamation adlı eserinde de görülmektedir. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan bu eser, performans, film, suluboya ve yerleştirme öğelerini bir araya getirilerek sıradan nesnelere sanat eserine dönüştürerek sıradan nesnelere yeni anlamlar kazanmasını sağlar. Yakma aracılığıyla eserinde dönüşüm ve yeniden doğuş kavramıyla olan ilişkisini derinlemesine ortaya koyar.

Her eserin bir belleği olduğunu savunan Sarkis, Transflamation'da da belleği dönüşüme uğratar. Yakma eylemiyle, yok oluşun içinde gizlenen yaratıcı potansiyeli ortaya çıkarır. Bunun sonucunda eser, hem bireysel hem de kolektif belleğin yanık izlerini görselleştiren ve değiştiren güçlü bir ritüele dönüşür. Öte yandan sanatçının bellek, mekân ve temsil kavramlarını "yakma" eylemi üzerinden derinlemesine sorgulama yaptığı bu eserde, yakmanın yalnızca fiziksel bir yıkımdan ibaret olmadığını aynı zamanda geçmişin yeniden yazılmasına imkân sağladığı görülür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zeka Kullanımı: Kullanılmamıştır.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: has not been used

Kaynaklar

- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikolojisi*, (Aytaç Yiğit, Çev.) Bağlam Yayınları.
- Baykal, E. (2019). *Sarkis: Çaylak Sokak*. Arter Yayınları.
- Bullot, E. (2006). Before/after. B. Gamboa (Ed.), *Sarkis: Alive and After içinde* (s.50-52). San Francisco Sanat Enstitüsü.
- Darwin, C. (1975). *İnsanın Türeyişi*. (Öner Ünal, Çev.). Onur Yayınları.
- Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*. (E. Prenowitz Çev.). University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2024). *Her Şeye Rağmen İmgeler* (İ. Uysal, Çev.). Everest Yayınları.
- Dürr, A. (2006). *The Cantatas of J. S. Bach*. Oxford University Press.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitapevi.
- Fleckner, U. (2016). Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi: Sarkis'in Sanatı Üzerine Bir Deneme Antolojisi için önsöz. U. Fleckner (Ed.), *Bellek ve sonsuz: Sarkis külliyatı üzerine* (A. Orhun Gültekin, Çev.) içinde (s.9). Norgunk Yayınları.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1). <https://doi.org/10.2307/464648>
- Freud, S. (1999). *Dinin Kökenleri*. Öteki Yayınevi.
- Garcia, B., & Tamsin C. (2013). *European capitals of culture: Success strategies and long-term effects*. Directorate-General for Internal Policies, Policy Department B: Structural and Cohesion Policies, European Parliament içinde (s. 37-52). Avrupa Parlamentosu

- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek* (Z. Karagöz, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Harari, Y.N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. Kolektif Yayınları.
- İleri, C. (2020). *Sarkis: Başlangıçta İstanbul 19380-20200*. Norgunk Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Zabunyan, E. (2016). Aydınlanma. U. Fleckner (Ed.) *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine* (A. Orhun Gültekin, Çev.) içinde (s. 78). Norgunk Yayınları.
- Ronnberg, A. & Martin, K. (Eds.). (2010). *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Taschen.

Görseller

Görsel 1.

Sarkis, "Transflamation", Film'den mumlu şamdan (renkli, sesli): 16'05", Arter Koleksiyonu, 1996.

Görsel 2

Sarkis, "Transflamation", Film'den piyano (renkli, sesli): 16'05", Arter Koleksiyonu, 1996.

Görsel 3.

Sarkis, "Transflamation", Film (renkli, sesli): 16'05", Ahşap bloklar: Değişken boyutlar, Arter Koleksiyonu, 1996-2001.

Görsel 4.

Sarkis, "Transflamation", Film (renkli, sesli): 16'05", Ahşap bloklar: Değişken boyutlar, Suluboyalar: 17 adet, her biri 34,5 x 41,5 cm, Arter Koleksiyonu, 1996-2001.