

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KAVRAMSAL SANAT VE ENSTALASYON: SARKİS
ZABUNYAN ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Duygu GENÇER

1800000436

Anasanat Dalı: SANAT YÖNETİMİ

Programı: SANAT YÖNETİMİ

Tez Danışmanı: Prof. Dr Mehmet Üstünipek

NİSAN 2022

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KAVRAMSAL SANAT VE ENSTALASYON: SARKİS
ZABUNYAN ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Duygu GENÇER

1800000436

Anasanat Dalı: SANAT YÖNETİMİ

Programı: SANAT YÖNETİMİ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK

Jüri Üyeleri: Dr. Öğr. Beste Gökçe Parsehyan

Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman

NİSAN 2022

Önsöz

Sanat tarihinde yeni bakış açıları öğrenmemi sağlayan, tezimin oluşumunda bilgisi ve tecrübeleriyle yardımcı olan hocam Prof. Dr. Mehmet Üstünipek'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Manevi olarak yanımda olan, Hakkı Genç'er'e beni destekleyen aileme, tezimi okuyan ve gelişmesinde desteklerini esirgemeyen Aylin Çolak'a ve Armağan Arslan'a, profesyonel anlamda gelişmemi sağlayan, tecrübeleriyle destek olan Dev Müzayede direktörü Yaşar Tepe'ye ve her adımımın mihenk taşı Enver Şen'e teşekkür ederim.

Tezin yaratım sürecinde desteklerini esirgemeyen bilgisiyle yol gösterip ilham olan Sarkis Zabunyan'a teşekkür ederim

Nisan 2022

Duygu Genç'er

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR..... iv

RESİM LİSTESİ.....v

ÖZET.....vii

ABSTRACT.....viii

1. GİRİŞ.....1

1.1. Amaç.....2

1.2. Yöntem.....2

2. ENSTALASYON VE NESNE SANATI..... 3

3. KAVRAMSAL SANAT 11

4. 1960 SONRASI TÜRKİYE’DE SANAT.....22

**5. TÜRKİYE’DE 1970 SONRASI KAVRAMSAL SANAT
.....28**

5.1. İstanbul Sanat Bayramı.....30

5.2. Yeni Eğilimler Sergisi30

5.3. Öncü Türk Sanatından Kesit Sergileri.....33

5.4. A,B,C,D Sergileri35

5.5. Açık Hava Sergileri.....37

5.6. Sanat Tanımı Topluluğu.....37

6. SARKİS ZABUNYAN.....39

6.1. Hayatı ve Sanatına Genel Bakış.....39

6.2. Çalışmaları ve Sergileri.....43

6.2.1. Çaylak Sokak43

6.2.2. . Kriegsschatz (Savaş Ganimeti).....49

6.1.3. Black- Out ve III. Reich.....	51
6.2.4. 19380-19930 ve Avize.....	55
6.2.5. İstanbul Bienali.....	59
6.2.6. Site Retrospektif Sergisi ve Bir Kilometre Taşı.....	60
6.2.7. İkonalar.....	63
6.2.8. Santral: Sarkis.....	65
7. TÜRKİYE’DE KAVRAMSAL S. ÖNCÜ İSİMLERİ.....	68
7.1. Altan Gürman.....	68
7.2. Füsun Onur	69
7.3. Osman Dinç	70
7.4. Serhat Kiraz	71
7.5. Canan Baykal	72
7.6. Şükrü Aysan	73
7.4. Ali Kazma	74
SONUÇ.....	76
RÖPORTAJ.....	80
KAYNAKÇA.....	84

KISALTMALAR

CHP- Cumhuriyet Halk Partisi

DP- Demokrat Parti

NATO- North Atlantic Treaty Organization

S- sayfa



Resim Listesi

Resim 1: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913..... 5

<http://sanatvehayat.net/dadaizm-ve-marcel-duchamp-uzerine>

Resim 2: Marcel Duchamp, Çeşme 1917..... 6

evvel.org

<http://evvel.org/kahve-degirmeni-marcel-duchamp>

Resim 3: Marcel Duchamp, Mona Lisa,..... 8

<http://sen.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>

Resim 4: Marchel Duchamp, 30 Kilometrelik İp, 1942..... 9

www.wikiart.org/marchel-duchamp

Resim 5: Yves Klein, Aerostatik Heykel..... 13

yveskelin.com

Resim 6: Yves Klein, Mavi Monokrom, 1956..... 15

veskein.com

Resim 7: Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni, 1974..... 16

e-skop.com

Resim 8: Altan Gürman, Kapitone, 1976..... 28

arter.com

Resim 9: Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi.....62

Sanatatak.com

Resim 10: Sarkis Zabunyan, Guaj, 1962..... 29

Zabunyan Elvan (2010) ‘‘Ondan Bize ‘‘ Kitabından alınmıştır.

Resim 11: Sarkis Zabunyan, Kolaj, 1962..... 31

Baykal Emre (2019) aylak Sokak Katalogundan Alınmıştır.

Resim 12: Sarkis Zabunyan, aylak Sokak , 1986..... 34

Saltarastırma.com

Resim 13: Sarkis Zabunyan, Kriegsschatz- Savaş Ganimetleri Botlar, 1983.....40

Zabunyan Elvan (2010) ‘‘Ondan Bize ‘‘ Kitabından Alınmıştır.

Resim 14: Sarkis Zabunyan, Black Out 1974..... 42

Centrepompidou.com

Resim 15: Sarkis Zabunyan, Black Out 1979..... 44

Dergipark.com

Resim 16: Sarkis Zabunyan, III. Reich 1973..... 45

Zabunyan Elvan (2010) ‘‘Ondan Bize ‘‘ Kitabından Alınmıştır.

Resim 17: Sarkis Zabunyan, Avize 1989..... 47

Zabunyan Elvan (2010) ‘‘Ondan Bize ‘‘ Kitabından Alınmıştır.

Resim 18: Sarkis Zabunyan, İkiz Gökkuşağı 2013.....48

İksv.com

Resim 19: Sarkis Zabunyan, Lulu 1988..... 51

Centrepompidou.com

Resim 20: Sarkis Zabunyan, Bir Kilometre Taşı 2005..... 52

Akbank Sanat (2005) Bir Kilometre Taşı Katalogundan Alınmıştır.

Resim 21: Sarkis Zabunyan, Su İçinde Sulu Boya Atölyesi, 2005..... 53

Akbank Sanat (2005) Bir Kilometre Taşı Sergi Katalogu

Resim 22: Sarkis Zabunyan, İkona 1983..... 54

İleri Cem (2020) ‘‘Başlangıçya İstanbul 19380-20200’’ Kitabından alınmıştır

Resim 23: Sarkis Zabunyan, İkona..... 54

Zabunyan Elvan (2010) ‘‘Ondan Bize ‘’ Kitabından Alınmıştır.

Resim 24: Santral: Sarkis.....66

Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Üniversite: İstanbul Kültür Üniversitesi

Enstitüsü: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anasanat Dalı: Sanat Yönetimi

Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Üstünipek

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek lisans – Nisan 2022

ÖZET

Bu çalışmanın konusu olan Sarkis Zabunyan kavramsal sanat çerçevesinde incelenmiştir. Duchamp, Beuys ve Sarkis üzerinden kavramsal sanat ve enstalasyon sanatı kısaca ortaya konmuştur. Enstalasyon ve kavramsal sanat akımları 20. yüzyılın toplumsal ve kültürel olaylarıyla birlikte ele alınıp sanat ve çevre arasında bağ kurulmuştur. Savaşlar ve modernizmle gelen yenilikler toplumda radikal değişimlere neden olmuştur. Duchamp ile başlayan hazır nesne ile malzeme anlayışında değişiklikler oluşmuş, sanatçılar eserlerinde anlatımı güçlendirecek ve besleyecek nesneler seçmeye başlamışlardır. Mekânın ve sergilemenin sanatta önemi artarken oluşturulan eserle mekânın birbirini tamamlaması için düzenlemelere gidilmiştir. Dünyanın her yerinde eşit zamanda ortaya çıkan kavramsal sanat örneklerine Türkiye’den de Sarkis Zabunyan’ı örnek gösterebiliriz. Sarkis, sanat anlayışında ve bahsettiği konularda sahip olduğu kültürü ve bulunduğu toprakları yansıtırken sanata kozmopolit bir noktadan da bakar. Bellek, hatıra ve geçmiş üzerine çalışan sanatçının siyasi işleri de bulunmaktadır. Kullandığı her nesnenin kendi kişisel tarihinde yeri olan sanatçı, birey üzerinden çevresini de işlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sarkis Zabunyan, Enstalasyon, Kavramsal Sanat, Hazır- nesne, 20.yüzyıl, Marcel Duchamp, Joseph Beuys

University: Istanbul Kultur University

Institute: Institute of Post Graduate

Department: Art Management

Programme: Art Management

Supervisor: Prof. Dr. Mehmet Ustünipek

Degree Awarded and Date: Master of Art- April 2022

ABSTRACT

Sarkis Zabunyan who is the main subject of this dissertation, has been studied in regards with conceptual art movement. Furthermore, Installation and conceptual art have been briefly analysed through figures such as Duchamp, Beuys and Sarkis. Installation and conceptual art have also been discussed with reference to 20th century cultural and socio-political developments while establishing connection between art and the then present environment. Wars and modernism brought about critical shifts in society. Subsequently, Duchamp's ready-mades led to a change in mediums to those which mainly function to induce and strengthen the narration and expression of the art work. While space and the manner of exhibition gained immense importance, artists started working towards creating a dialogue between the art work and the space.

Sarkis Zabunyan is an outstanding Armenian representative (born and raised in Turkey) of conceptual art which emerged around the same time around the world. Whilst the culture and idiosyncrasies of his homeland are innately reflected in his works as well as in his sense of art, Sarkis clearly adopts a cosmopolitan approach. The artist is primarily interested in memory, recollection, past and has political works as well. He uses personal objects and embraces microcosmic approach as he studies individuals to understand their environment.

Key Words: Sarkis Zabunyan, Installation, Conceptual Art, Ready-made, 20th century, Marcel Duchamp, Joseph Beuys

1. GİRİŞ

II. Dünya Savaşı sonrası değişen dünya ve toplum ile birlikte sanatta da değişimler gözlemlenmektedir. Bu çalışmayla birlikte toplumsal olayların sanat üzerindeki etkisi incelenmiş dönemin yeni sanatsal ifade biçimlerinden olan enstalasyon ve kavramsal sanat öncülleriyle birlikte ele alınmıştır.

Rönesansdan beri süre gelen estetik anlayışı yıkılmış, sanatta merkez durumunda olan resim haricinde yeni arayışlara girilmiştir. Bu arayışlar modernizmle birlikte gelişmiş birçok farklı kültüre sahip sanatçıyı etkilemiştir. Sanatın içerisine nesnenin girmesiyle birlikte mimari ile birlikte yaratılmış sanat eserleri farklı medyumları da kapsamaya başlamaktadır. Resim, dil, ses, nesne, video, performans vb. birlikte kullanılmış, sanatçılar birçok alanda işler üretmeye başlamışlardır. Sanatların bir arada kullanımı, anlatılan konunun gerektirdikleri üzerinde şekillenmektedir. Tezde sıklıkla değinilen Marcel Duchamp ve Joseph Beuys kavramsal ve enstalasyonu iki farklı şekilde ele alıp, özümsemişlerdir. İki sanatçı ile birlikte aynı sanat anlayışının kültürel ve bireysel farklarla nasıl ele alındığını da görmekteyiz.

Çalışma içerisinde ise Türkiye üzerindeki etkileri Sarkis Zabunya ile gösterilmiştir. Sarkis Zabunyan kullandığı malzeme ve sergi alanını da işlerine davet etmesi onu kavramsal sanatın öncülerinden yapmıştır. Sarkis'in sanatıyla birlikte sanatçının ve içerisinde bulunduğu dönemin tanıkları haline gelmekteyiz. Bu çalışma ile birlikte Sarkis'in hayatı ile eş zamanlı bir şekilde eserleri incelenmiş toplumsal çerçeve de değerlendirilmiştir.

Sanatçının sanatının merkezi konumundaki bellek, müze, toplumsal olaylar, sanatçının sergi ve çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Hafıza ve bellek üzerine yoğunlaşan sanatçının kendi tarihini irdelediği Çaylak Sokak, toplumsal ve siyasi olayların sanatı üzerindeki etkilerini Black-out serisi ile ve müze kavramıyla ilişkisi için Site sergisi incelenmiştir. Materyal kullanımına bulunduğu yerlerdeki malzemeleri de katan sanatçı, içerisinde bulunduğu ortamı da gözlemlemektedir. Sıklıkla kullandığı materyaller neon, metal, film bantları, katran, fotoğraflar vb.'dir. Birçok sanatçıdan da beslenen Sarkis, Beuys, Munch, Tarkovski gibi isimlerden etkilenip eserlerinin içerisinde yer vermiştir.

Bu çalışmada kavramsal sanatının enstalasyon sanat pratiğiyle işlenmesi ve oluşturulan eserler ile sanatçılar tarafından nasıl algılandığı ortaya konmak istenmiştir. Sanat akımlarının ortaya çıkışı ile Türk sanatçılar tarafından işlenmesi her zaman eşit zamanlı olmamıştır. Kavramsal sanatı ise Türk sanatçılar ve öncülleri eşit zamanlarda inceleyip eserlerini vermişlerdir. Enstalasyon ve kavramsal sanatla birlikte yüzyıllardır süre gelen sanat anlayışı fikir ve materyal olarak kökten bir değişim geçirmiştir.

Tez kapsamında sanat akımlarının çıkış noktaları incelenmiş, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Yves Klein'nin eserleriyle incelenmiştir. Sosyal ve kültürel birçok olayın cereyan ettiği 20. Yüzyılda aynı olayların Türkiye ve Sarkis üzerindeki etkileri incelenmiştir. Macro ölçekli olayların toplumun en küçük parçası olan birey de micro bir şekilde yansımalarını sanat üzerinden de görölmektedir.

1.1. AMAÇ

Bu tez kapsamında kavramsal sanatın ev enstalasyonun doğduğu sanat ortamı incelenmiştir. Dünya'daki toplumsal olayların sanata etkisi incelenirken Türkiye sanat ortamı incelenmiştir. Ülkemizdeki ilk kavramsal eğilimler inceliip, Sarkis Zabunyan örneği üzerinden araştırılmıştır. Sanatçının, eserlerinin ve sanatsal bakış açısının Türk sanatına bununla birlikte diğer sanatçılara olan etkisi incelenmiştir. Kavramsal sanatın ele alınış biçimi ve nasıl yaygınlaştığı tartışılmıştır. Sarkis kavramsal sanat kapsamında incelenmiş, sanatı ve etkileri üzerinde çalışılmıştır.

1.2. YÖNTEM

Bu tezi hazırlarken kullanılan yöntemler, yararlanılan kaynaklar doğrultusunda belirlenmiştir. Bu kaynaklar sanatçı röportajları, gazete, dergi, konuyla ilgili tez, makale ve sergi kataloglarıdır. Aynı zamanda Ulusal Tez Merkezi, Devlet Arşivleri, şehir Üniversitesi e-arşiv, Milli Kütüphane, İstanbul Modern Müzesi Kütüphanesi, Salt, Taha Toros Arşivi, gazete arşivi, Researchgate, Academia ve Dergi Park gibi dijital erişim sağlayan internet ortamlarından çok sayıda bilgi toplanabilmektedir. Sarkis Zabunyan'ın kişisel hayatının anlatıldığı kısım, veri azlığı nedeniyle kızı Elvan Zabunyan'ın *Ondan Bize* kitabından yararlanılarak yazılmıştır. Sarkis ile görüşölüp, röportaj yapılarak sanatıyla ilgili tez kapsamında birincil kaynaktan bilgiler

edinilmiştir. Bilgi Üniversitesi koleksiyonundaki sanatçıya ait olan eserler incelenmiştir. İncelenen kaynakların yardımıyla konu başlıklarıyla ilgili her veri ayrı ayrı toplanıp birleştirilerek düzenlenmiş, görsellerle desteklenmiştir.

Sanatçı hakkında yazılmış Bellek ve Sonsuz kitabı, Başlangıçta 19380-20200 kataloğu, Sarkis- Sinopsis, Ondan Bize kitaplarından yararlanılmıştır. Sanatçının gerçekleştirdiği Site, Bir Kilometre Taşı, Ayna, Çaylak Sokak, Arter sergi katalogları kullanılmıştır.



2. ENSTALASYON VE NESNE SANATI

Gündelik sıradan malzemelerin, estetik bir amaçla mekân ve anlam bağlamında değerlendirilip yeni bir anlamla izleyicisine sunulmasıdır. Enstalasyon bir sanat akımı değil daha çok bir sanat pratiği, sergileme biçimidir. Sıklıkla kavramsal sanat ve nesne sanatı tarafından kullanılmaktadır.

Kökeni Fransızca olan l'installation kelimesi, Türkçemize “yerleştirme” ve “enstalasyon” şeklinde çevrilmiştir. TDK'ye göre yerleştirme; konuşlandırma, sergileme, halkın gezip görmesi için sanat eserlerinin ortamının düzenlemesine, belli yerlere konulmasının tümüne verilen ad olarak tanımlamıştır. (Türk Dil Kurumu, 20.01.2019)

Enstalasyon sanatı, mekân ve nesne arasına izleyicinin anlam oluşturmalarını sağlayan düzlemler yaratmaktadır. Belirli bir mekânda varlığını sürdüren sanat eseri aynı zamanda mekânın niteliklerini kullanır, bu sayede kendine bir yaşam alanı sağlamaktadır. Sanatçının eseri oluştururken nesneye yüklediği anlam ve düşünce eserin temel dilini oluşturur. Nesnenin seçimi ve mekân içerisindeki pozisyonu sanatçının anlatım gücüyle harmanlanmaktadır. Eser mekânın mimarisi, tarihi ve hikâyesiyle bütünleşerek bundan yararlanır. Yeni bir anlam doğmasına yol açabileceği gibi olanı da güçlendirebilir. Gelen izleyici eseri incelerken mekân içerisinde de bir keşfe çıkmış olur.

Nesne yerleştirmesinde, seçilmiş nesnenin belirli kaygılarla, gösterge olarak bir mekân içinde sergilenmesinden çok, mekânın bu işe yaşam alanı oluşturması amaçlanmıştır. Önemli olan, seçilmiş mekân ve içinde yapılan düzenlemenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçebilmesidir. Burada yapıt, ne tek başına sergilenen malzeme ne de mekân değil, bütün olarak yapıtın, mekânın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algı boyutudur. (Özayten 14)

Enstalasyon kendi içerisinde üç boyutlu bir dünya oluştururken iç- dış birliktedir. Bu nedenle nasıl sergilendiğine dair incelemeler de ele alınan medyum üzerinden devam eder. Birçok sanat disiplinin bir arada kullanılmasına olanak sağladığı içinde melez bir tarzdır. Günümüz sanatındaki konumu da hem üretim yeri hem de izleme yerini bir araya getirmiştir. Bu sayede

sanatçı ve izleyici etkileşiminden bahsetmek de mümkündür. Nesnelerin mekân içerisinde konumlandırılması ile mekân arasında kurulan kavramsal bağ sanat eserinin deneyimlenmesini sağlamıştır.

Enstalasyonun, aslında Fütürizm ve Dada akımıyla birlikte oluşmaya başladığı bilinse de, diğer bazı akımlarla da benzerlik göstermektedir. Fütürizmi kapsadığı gibi Kübist kolajlar; Duchamp'ın ready-made çalışmaları; Dada ve Kurt Schwitters'in ve Johannes Baader'in yapıları; El Lissitzky'nin ve konstrüktivistlerin boşluğa dair yaklaşımları; yine Duchamp'ın 1938 ve 1942 yıllarında katkıda bulunduğu sürrealist sergiler; Lucio Fontana'nın Spatializm'i; assemblaj; Happenings; Yves Klein ve Piero Manzoni; Edward Kienholz, Claes Oldenburg, George Segal ve Paul Thek'in görülmeye değer sahneleri; Fluxus; Minimalizm; Land Art; Arte Povera; Süreç Sanatı; Kavramsal Sanat gibi birçok akımı ve sanatçıyı da içermektedir. (Oliveira vd. 9)

Sanatta süre gelen pratiklerden vazgeçilmesi Duchamp ile başlar. 1910 yıllarında resim ve heykele alternatif olarak Duchamp ile sanata giren nesne sanatı, gündelik nesnelerin yeni anlamlarla işlevleri dışında sunulmasıdır. 20.yy sanatının da ilk devrim hareketini o başlatmıştır. Resim ve heykelin yüz yıllardır devam eden saltanatını yıkmıştır.

Temelde Duchamp'ın sanatçıyı seçim ve yetenek kavramlarından arındırmak için kullandığı ready-made dili günümüze kadar gelişerek çeşitlenmiştir. Ready-made kelime anlamı olarak hazır yapım anlamına gelmektedir. Sanatçı hazır nesne ile içerik ve anlam arasında sonsuz düzlemler yaratmıştır. Her izleyicinin öne sürdüğü düşünceyle esere yeni bir uzam kazandırmıştır. Duchamp, sanat hayatında resmi 25 yaşına gelmeden bırakmış ve toplamda elliden az resim yapmıştır. Sonraki süreçlerde her zaman sanatı bilinen anlamı dışını çıkarıp resim yerine düşünceyi koymak için uğraşmıştır.

Erenus'a göre: “Duchamp'ın hedefi sanat yapıtı kategorisini ortadan kaldırmak değil, bu kategori ile ilgili yerleşik, uzlaşım sal ön-kabulleri sarsarak, düşünceyi yüceltmek olmuştur. Duchamp'ın amacı 'karşı-sanat' yapmaktan çok, önerdiği yeni sanat nesnesi ile yarattığı provokasyona bağlı yeni bir 'zihinsel süreç' başlatmaktır.” (86)

Sanatı tekrar aklın hizmetine sokmayı hedefleyen Duchamp, sanata kübizmle başlayarak önce nesneleri parçalarına ayırır daha sonra nesnenin temeline inmek için anlamlarını ortaya çıkarır. Yapmış olduğu *Kahve Değirmeni* (1911) resmi karton üzerine yağlı boya olup makinenin

Çalışma prensibi ve hareket döngüsünü ortaya koyar. Sanatçının Amerika'ya gitmeden önce yaptığı ilk hazır nesne *Bicycle Wheel* olmuştur. 1913 yılında yaptığı bisiklet tekerleğinde sandalyenin üzerine koyulmuş tekerlekle, kaidesine oturmuş bir heykel misali nesneyi görmekteyiz. Buradaki tabure ve tekerlek hazır nesneyi destekleyen yapılardır. Eserlerinde ironiyi sıklıkla kullanan Duchamp böylece geleneksel heykel kavramına ustaca bir parodi yaratmıştır.



Resim 1: Marcel Duchamp- Bisiklet Tekerleğı (Bicycle Wheel)

Duchamp'ın pisuvarı, bisiklet tekerleğı gibi birçok çalışmasını dadaistler, sürrealistler izlemiş ardından da fluxus ve pop sanatı takip etmiştir. Duchamp nesnelere kişisel anlam yüklemekten kaçınırken zaman içerisinde bu durum sanatçılar arasında değişikliğe uğramıştır. Nesnenin gerçek işlevi, simgesel anlamı ve sanatçının yüklediği anlam i içe kullanılmıştır. İzleyicinin bakmakla kalmayıp sanat eserinin içinde yaşaması, onun bir parçası olması beklentisini de getirmiştir.



Resim 2: : Çeşme- 1917

“Hazır- yapıtın seçilmesi en büyük sorundu. Seçilen nesne beni estetik açıdan herhangi bir haz verdiği için etkileyen bir nesne olmamalıydı. Kendi beğenimin de tamamen saf dışı bırakılması gerekiyordu.” (Paz 34)

Bu durumda sanatçı kendi beğenisini, estetik anlayışını hazır nesne oluşturma sürecinden çıkartır. Sanatçının eli, yaratıcı olma durumundan da sıyrılmıştır. Duchamp sanatçının yaratıcı, sanat eserinin de kutsal olduğu anlayışına da karşı çıkmıştır. Hazır yapıtla zevk anlayışına da karşı çıkar bir durumdadır. Nesnenin işlevine en uzak biçimde yeniden kurgularken kendi senaryosu üzerinden yerleştirme oluşturmaz, izleyicinin anlamlar çıkarmasını sağlar. Sanatçının nesneye kattığı tek yenilik konumu ve bunun getirdiği anlam değişikliğidir.

Hazır- nesne göze hitap edip ona hoş görünmez, aksine bizi düşünmeye zorlar. Zihni farklı istikametlere çekerek, başka türlü düşünmeye zorlar. Bu bakış açısında hazır nesneyi zihinsel bir teknik olarak tanımlamak mümkündür; hem öznesizleştirme hem de yeni bir özneleştirme tekniğidir. Hazır – nesne üretilmez seçilir. (Lazarrato 39)

Enstalasyonla tüketim nesneleri anlamla dönüştürülerek geri çağrılır. Geri dönüşüme uğrayan nesneye yüklenen anlam ile yeni bir dil oluşturur. Enstalasyon yetenekten çok yaratıcı düşünceye önem verir. Bu anlayışın mimarı sayılan Joseph Beuys “herkes sanatçıdır” der. Yetenek herkeste bulunmayan bir unsurken, yaratıcılık herkesin sahip olduğu bir meziyettir. Beuys’a göre bu sayede herkes sanatçı olabilir. Enstalasyon, yaratıcı düşünceye önem verip

özgün fikirlerle yapıt üretimine odaklanmıştır. Beuys, Duchamp'tan farklı olarak nesnelerin gerçek anlamlarını korumuş ve onlara simgesel anlamlar atfetmiştir. Bu noktada hazır nesne kullanan iki önemli sanatçının nesneleri temelden birbirlerinden ne kadar farklı kullanabildiklerini görmekteyiz.

Ahu Antmen 20. yüzyıl batı sanatı akımları kitabında Beuys'un bu düşüncesiyle ilgili; "özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapıtını yaratmayı öğrenen her insan sanatçıdır." der. (Antmen 211)

Duchamp kendi benliğinden ve nesnenin amacından sıyrarak eserlerini oluşturur. Beuys'un seçtiği nesnelerin kendi hayatı içerisinde ve düşünce sisteminde anlamları ve temsil ettikleri fikirler vardır. Beuys'un eserlerinde sıklıkla kullandığı keçe ve yağ sanatçının hayatını kurtaran, yeniden doğuşunu gösteren simgelerdir. Beuys'un sanatı kendi kişisel travmalarının ve yaşamının parçalarıdır. Bu örnekle hazır nesnenin zaman içerisinde birçok farklı biçimde oluşturulabileceğini görmekteyiz.

1943'te Alman savaş uçağının gönüllü pilotu olan Beuys'un uçağı Kırım'da Ruslar tarafından düşürülür. Onu bulan Tatarlar, karda donmak üzere olan Beuys'un vücut ısını arttırmak için bedenine hayvan yağı ve bal karışımı sürmüş ve kat kat keçeye sararak onu ölümden kurtarmışlardır. Bu öykü, sanatçının ikonografisi için bir anahtar niteliğindedir ve Beuys'un tüm çalışmalarının uyandırdığı gizemli inanç sıçramasına katkıda bulunmuştur. (Fineberg 218)

Sanatçılar kendilerini ifade ederken kullandıkları malzemelerin yanı sıra disiplinler arası geçişler ile felsefeyi de sanat eserlerine dahil etmişlerdir. Resim, müzik, heykel, mimarlık, performans yerleştirme sanatının içerisinde kendilerine yer bulmuş ve parçalarını oluşturmuşlardır.

Enstalasyon sanatı, obje ve mekân sınırsızlaştıran, izleyiciyi de eylemsel olarak sanata dahil eden, heykel, mimarlık, resim, müzik, performans, şiir ve tiyatro gibi çok çeşitli disiplinleri içermiş ve kendini ifade etmek için sanatın her dalını bir dil olarak kullanmıştır. Yerleştirme sanatı, kültürümüz ve tarihimiz hakkında bilgiler vererek topluma katkıda bulunmuş mekân ile ilişki kurarak var olmuştur. (Sarıkartal 141)

Buna göre; sanatlar arasındaki çizgi bulanıklaşmış sanatta birliktelik olmuştur. Sanatın ele aldığı konu içerik, ana konu olmuş görsel ve kullanılan malzeme konuyu destekler bir şekilde sunulmuştur. Anlatım kültür, tarihle birleşmiş kişisel sorunlar, toplum ve çevre üzerine eğilmiştir. Mekân, eser, konu birbirlerine karışarak kavramı güçlendirmişlerdir.

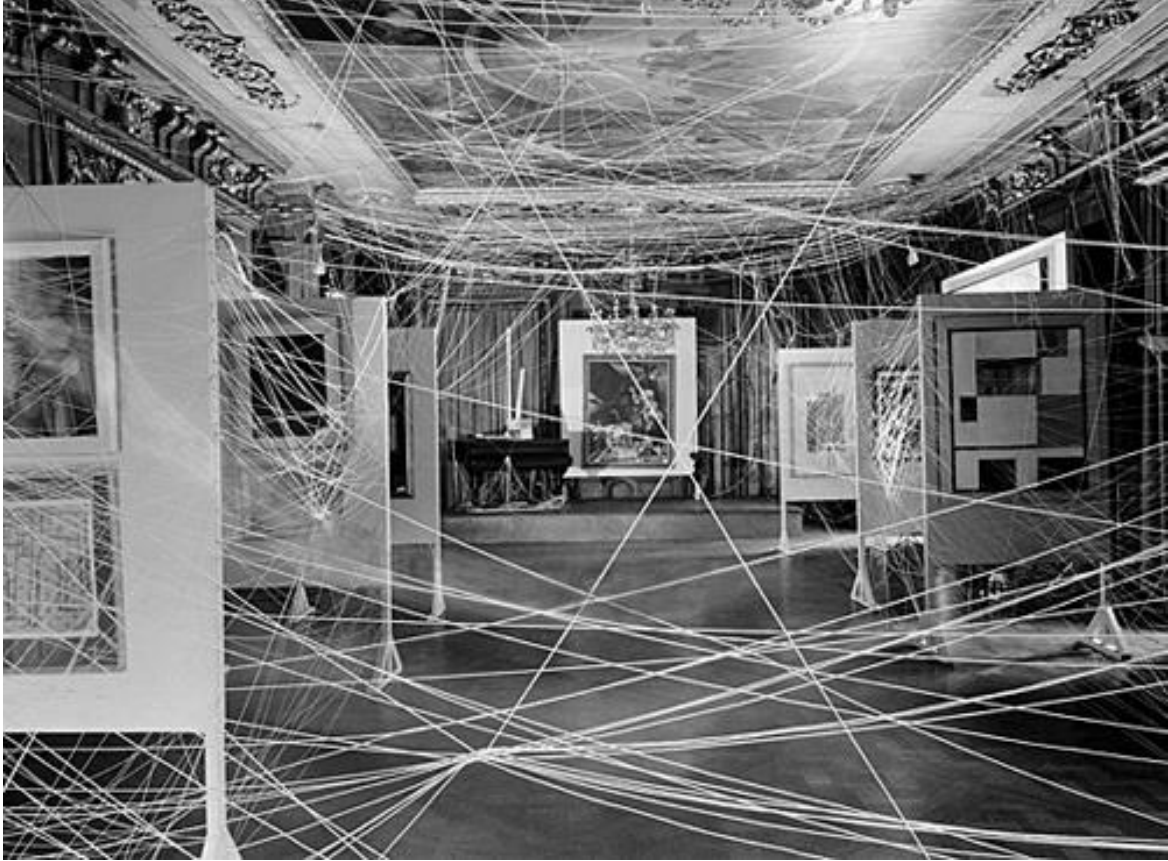


Resim 3: Marcel Duchamp- Mona Lisa (L.H.O.O.Q.)

Duchamp eserlerinde sıklıkla yazıdan yararlanır, kelime oyunları ve bilmeceler oluşturur. Mona Lisa'yı ele aldığı L.H.O.O.Q adlı işinde harfler Fransızca okunduğunda kulağa “elle a choud au cul”- “kızın yakıcı kalçaları var” gibi gelir. Bununla birlikte dili hem üretim hem de yıkım için kullanmıştır. Sanatın en önemli figürlerinden olan Mona Lisa'yı uğrattığı görsel bozgunun yanı sıra kelimelerle de bu zaferini taçlandırır.

İzleyici ürünü sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda ise ciddi sanat olur. İzleyici eleştirel yaklaştığı, hazır nesneyi

sanat olmayan nesneleri düşünüp incelediğinden daha yaratıcı bir biçimde düşünüp incelediği zaman, sanat olmayan nesnelerden biri haline gelir. Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır, izleyicinin getireceği yoruma üstün gelir. Bu özelliği ile de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir. Anlaşılmazlığını korur. Absürt ve zevksizdir. İyi ve kötü zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. Tıpkı sanatı estetikleştirme eğiliminde olan izleyicinin yaptığı gibi sanatı beğeni üzerinden algılamak onu yanlış algılamaktır. (Kuspit 39)



Resim 4: Marcel Duchamp- 30 Kilometrelik İp (16 Miles of String)

Duchamp 1942 yılında New York'ta hazırladığı *Sürrealizm'in Başvuru Belgeleri* adlı sergide *16 miles of string (30 kilometrelik iplik)* adlı eserini oluşturur.

“Alınan ipliğin 16 millik kısmını kullanan Duchamp tüm galeriyi iplerden örülü bir ağ ile sarmalar. Bu ağ sergide yer alan Amerikalı ve Avrupalı elli kadar sanatçıya ait yapıtların üzerini örtmekle kalmaz, aynı zamanda mekâna giriş çıkışı ve galeri içerisinde hareket etmeyi de engeller.” (O'Doherty 86-89)

Duchamp diğ er sanat ıllardan farklı olarak eserini mek anda sergiletmemiş mek anın kendisini esere dönüştürmüştür. Bu durum mek an içerisinde yer alan eserlerin, Duchamp'ın eseri tarafından  z msenip ele geçirilmesine neden olmuştur. Mek anı  r mcek ağı gibi saran iplikler, izleyicisini ağı takılan bir av gibi yakalar ve mek an içerisinde gezerken, ziyaretçilerin bir sanat eseri içerisinde oldukları hissini unutmalarına izin vermez. Böylece izleyicilerin akıllarında tüm sergi tek bir yapıta indirgenmiştir.

Enstalasyon bir sanat pratiğı olarak yaygınlaştı ça nesne, mek an ve izleyici arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi yoluyla gerçeklik, kurgu, temsil ve yorum arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasını sağlayan bir sanatsal üretim biçimi haline gelmektedir. Çok yönlü olma durumu ve bir çok medya ile dolaşıma sokulma imkanı ile enstalasyon, mimarlık, kamusal sanat ve kavramsal sanatla bitişik bir yapıdadır. Bu da enstalasyonun melez bir sanat pratiğı olarak var olduğunu göstermektedir. (Ren i Taştan 273)

Enstalasyonla sanatçı, nesne, mek an ve izleyici bütünlük içerisindedir. Sanatçı ve küratörün kolektif çalışmaları sonucunda sergiler ortaya çıkarılır ve izleyiciye ulaştığında eser tamamlanır. İfade biçiminde kullanılan malzeme seçeneğinin sınırsızlığı ve farklı prensiplerin birlikteliğı sanatçılar için sınırsız bir dil oluşturmaktadır. Enstalasyonun mek ana özgü yaratılması, mimari ve mek anla bütünlük içerisinde olması, video, performans gibi sanat türleriyle ilişki kurmasını sağlamıştır. Günümüzde yerleştirmelerde video, ses, performans, bilgisayar ve internet gibi mecralar da kullanılmaktadır.

Video araçları ile teknolojik imgelemenin sunduğu olanaklar birer sanat malzemesi olarak irdelenmiştir. Günümüz yerleştirme sanatı da; geleneksel sunumların yanı sıra gelişen teknolojik verilerce donatılan ya da desteklenen etkileşime ağırlık veren biçimsel farklılıklar ve kavramlar altında film ve video teknolojilerini, müze ve galerilerin gösterim tekniklerini sonuna kadar zorlamaktadır. ( zdamar 15)

1917 yılında  eşme ile sanata giren ready-made 1960 ve 70'lerde Tate, MoMA ve Guggenheim gibi müzelerde yer almaya başlamasıyla, sanat dünyasında yaygınlaşmaya başlamıştır. 20. yüzyılda artık enstalasyon baskın bir sanat türü olarak izleyicisinin karşısına çıkmaktadır. Enstalasyon şimdiyi, çağın getirisi malzeme ve tekniklerle, sınırsız düşünce katmanları ve sınırlı bir mek anla ifade etmektedir. Zamana bağlı sürekli değişip gelişen yapısı enstalasyonu günümüz sanatçıları tarafından da en çok kullanılan sanat pratiklerinden biri yapmıştır.

3. Kavramsal Sanat

Kavramsal Sanat 1960’larda ortaya çıkan ve klasik anlamda sanat eseri niteliği göstermeyen sanat eserleri için kullanılmaya başlanmış bir kavramdır. Dolayısıyla kavramsal sanatçıların hedefinde bir resim ya da heykel çalışması için fikir üretmek değil, geleneksel metodoloji ve biçimlerin dışında fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etmek amacı bulunmaktadır. (Germaner 47)

Kavramsal sanat, resim -heykel gibi görünen üzerinden değil, kavram ve fikir üzerinden ilerler. Kavram ile sanat nesnesi felsefe ve dille şekillenir. Sanat nesnesinde imge ortadan kalkarak yerini metin ve kavrama bırakır. Estetik, güzel ifadeler yerini kavrama, retinal olansa serebrale bırakır. Bu sanat akımı izleyiciyi estetikten önce, zihinsel bir algılama sürecine çağırır.

İngilizce’de ‘conceptual art’ olarak tanımlanan kavramsal sanat, Victoria dönemine kadar süren “sanat gerçek dünyaya açılan bir penceredir” anlayışının son ve en büyük örneklerindendir. .

Sanat antik Yunan’dan beri her zaman doğanın bir parçası ve aynası sayılmıştır. Bu anlayıştan doğan eserler de gerçeğe yaklaşma, bir parçasını edinme amacı taşır. Platon için sanat mimesis, yani taklit ve gölgedir. Sanat gerçeğin bir yanılsaması, gölgenin gölgesi olarak vardır.

Platon’a göre duyularla algıladığımız varlıklar bu dünyaya ait varlıklar olup geçicidirler ve bize mutlak olanı veremezler. Duyularla algıladığımız nesnelerin yanında bir de duyularla algılayamadığımız, sadece düşünceyle kavrayabildiğimiz idealar vardır ki bunlar, yalnızca idealar âleminde bulunur. İdea, mutlak olanın bilgisidir. (Sevim v.d. 43)

Platon sanatı, Devleti’nde rüyalarla aynı kategoriye koyar ve ona göre bir nesnenin görseli kendisi değildir. Zanaatkâr bir masa yapabilir, sanatçıysa masanın görselini yapar ama kendisini oluşturamaz ki bu durumda sanat, nesnenin taklidi olarak kalır ve fayda sağlamaz. Bununla birlikte felsefe anlayışını idea fikri üzerine kuran Plato ile kavramsal sanat arasında bağ kurabiliriz. Kavramsal sanat ortaya koyduğu nesnelerde güzel aramazken idea arar; altında bir kavrama, düşünceye dayanarak düzenlemeler yaratır. Artık sanat anlayışı taklit ve gölgeden çok ötedir.

Günümüzde bile ülkemizde resim sanatına bakış açısının olumsuz olmasının altında yatan neden resim sanatının zihnin değil de el ürünü olmasıdır. Platon resim sanatının zihinsel bir çaba olmadığını, el yeteneği içeren bir süreç olduğunu söylemiştir. Bu durum doğrudan olmasa bile Platon'un resim sanatına olumsuz bakış açısının devam ettiğinin bir göstergesidir. Bu düşünce tarzı batıda ise Rönesans'a kadar etkisini sürdürmüştür. Rönesans'la birlikte insan tekrar değer kazanmış, sanatın, felsefenin, siyasetin başlıca konusu haline gelmiştir. Böylece her türlü insan faaliyeti önemsenmiştir. Aydınlanma ve endüstrileşme ile başlayan süreç yeni ihtiyaçlar ortaya çıkarmış, el becerilerine dayanan iş okulları açılmış ve yaygınlaşmıştır. İş okullarıyla beraber Platon'un el becerilerine dayalı sanata olumsuz bakış açısı değerini yitirmiştir. (Kavuran, Dede 53)

Kavramsal sanat terimi minimalist sanatçı Sol Lewitt'in 1967'de Artforum dergisinde yayınladığı "Kavramsal üzerine paragraflar" yazılarında pekişmiştir. İlk kavramsal resimden bahseden de Apollinaire olmuştur. Duchamp'ın pisuarı da ilk kavramsal işlerden biridir.

Kavramsal Sanat terimi ilk kez, *Kavram Sanatı* olarak 1960'lı yılların başında bir Fluxus yayınında Clement Greenberg tarafından kullanılmıştır. Daha sonra Joseph Kosuth (1945) ve Art & Language Grubu tarafından farklı referanslarla kullanılmış, bugünkü şeklini alması ise 1970'li yılları bulmuştur. Kavramsal sanat, kronolojik olarak Fluxus sonrasına ve özellikle 1967-1978 yılları arasına tekabül etmektedir. (Oskay 804)

Duchamp Richard Mutt olarak 1917'de imzaladığı pisuarı yaratmamış, J.L. Mott Iron Works'den satın almıştır. Her zaman kelimelerle oynamayı seven sanatçı pisuarın imalatçısının ismiyle oynayarak Mutt'a çevirir, Richard içinse sanatçı; " 'Bir pisuar için fena bir isim değil. Anladınız mı? Yoksulluğun zıttı.' " demiştir. (De Duve 94)

Pisuara koyduğu *Çeşme* (Fontaine) ismi ise Fransızca'da dişil bir kelimedir, burada da sanatçı dili kullanarak farklı anlamlara atıfta bulunmak istemektedir. Duchamp'la birlikte kavramı ortaya koyma ve görünmeyeni görmek ortaya çıkmıştır; sanatın özerkliği ve biricikliği sorgulanmıştır. Pisuar gibi brillo kutuları, posterler sanat nesnesi haline gelmiştir.

Sanatçıyla birlikte kavramın, biçimden önce gelmesi gerektiği ve ona uygun formun uygulanması fikri ortaya konulmuş oldu. Kendisi bu formu ortaya çıkartırken de kullanılan malzemenin sınırlarını ortadan kaldırdı. Ardından John Cage'in 4'33"eseri, Yves Klein'in

Aerostatik Heykel'i, Beuys'un *Ben Amerikayı Seviyorum, Amerika da Beni* alışmaları gelmektedir.

Duchamp; "John Cage müziğe sessizliği dahil etmekle övünürken, ben sanatta tembelliği göklere çıkarmakla kıvanç duyuyorum." demiştir. (Marcade 490)

John Cage 4'33" eserinde, Tudor piyanosunun başına oturur, kronometresini çalıştırır, süre içerisinde hiçbir tuşa basmaz ve hareketsiz kalır. İzleyiciler sadece salondaki sesleri, sanatçının piyano kapağını açıp kapamasını ve kronometreyi duymuştur. Sanatçı dinleyicilerine sessizliğin, sesini dinleterek  bölümlük parçasını sunmaktadır. Sanatçı bu performansıyla hem sessizliği vurgularken aynı zamanda çevremizde oluşan tüm seslere dikkatimizi çekmektedir. Aslında sessizliğin var olmadığını ve çevremizde sesin sürekli var olduğunu göstermiştir. *Silence* kitabında bu konu hakkındaki fikirlerini anlatmıştır. Sevgi Tana'a göre Cage:



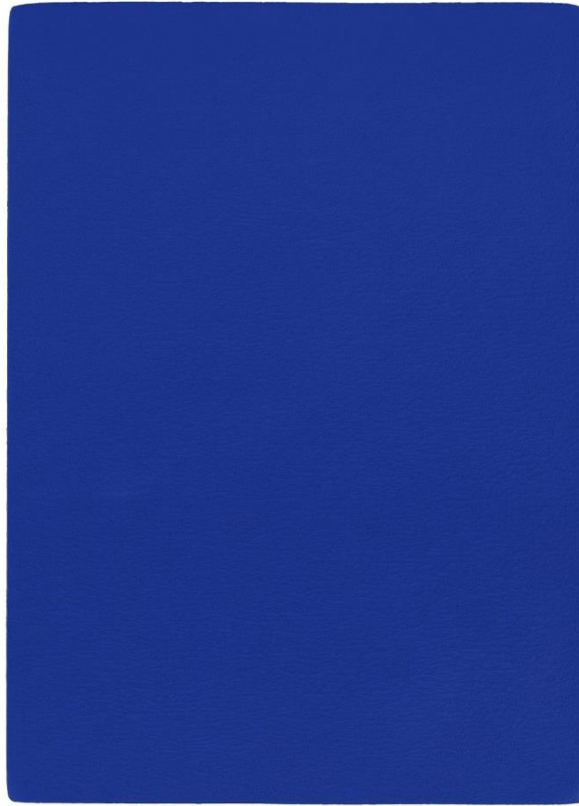
Resim 5: Yves Klein- Aerostatik Heykel

Yves Klein'in Japonya'ya yaptığı gezinin ardından Fransa'da ikinci sergisini *Yves: Propositions Monochromes (Yves: Tekrenlilik nerileri)* açar. Klein'in bu sergisi mavi döneminin başlangıcı sayılabilir. On bir adet çerçevesiz tamamen maviye boyadığı resimler

sergiler. Klein'a kadar monokrom resme sıcak bakılmamış, tek renkle resim olmayacağı savunulmuştur. Klein ise sıklıkla kullandığı maviye kendi adını vermiş ve *Klein Mavisi*'ni oluşturmuştur.

Fransız köklere sahip bir performans sanatçısı olan Yves Klein kendi döneminde yaşanan karmaşa içinde, kadın vücutlarıyla boyadığı tuvallerden, alev makineleri ile tutuşturduğu panolara, “Uluslararası Klein Mavisi” olarak adlandırdığı mavi monokrom çalışmalarından sünger heykellere kadar oldukça geniş bir portfolyoya sahip olmuştur. Y. Klein adeta sanatsal özgürlüğünü, sınırları olmadığını ve algılarındaki farklılığı vurgulamıştır. Yapıtlarında üretimi maddeden ayıklamayı amaçlayan ve boşluk görüntüsünün verdiği sınırsızlığı kullanan Y. Klein dış dünyadan alınmış olan nesneleri gerçekliği yakalamak adına adeta yok etmiştir. (Boyraz, Cantürk 130)

Sanatçı bu dönemde 1001 mavi balonu havaya bırakarak *Aerostatik Heykel*'i yapar. O zamana kadar gelmiş heykel anlayışından bağımsız olarak ağırlıksız, kaidesiz hareket halinde bir heykel yaratmıştır.



Resim 6: Yves Klein- Mavi Monokrom 1956 (Blue Monochrome)

Joseph Beuys eserlerinde hayvan, insan bedeni ve nesneyi bir araya getirerek kullanmıştır. Kavramsal sanatın bir kolu olan performans sanatı, fluxus akımının içerisinde de kullanılmıştır. Fluxus'un yapısında devrimcilik de yatmaktadır. Kapitalizmin eziciliğine, sanattan para kazanılmasına karşı tavır izler, eleştirel söylemlerde bulunur.

Joseph Beuys *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* adlı 1974 tarihli performansını New York Block Galeri'de gerçekleştirmiştir. Performans için çağrılan sanatçı Amerika'nın politikalarını protesto etmek amacıyla, Amerika topraklarına ayak basmadan New York'taki galeriye keçeyle sarılı, gözleri bantlı şekilde ambulansla getirilmiştir. Block Galeri'nin ortasına kurulan kafes içerisinde vahşi bir kurt sanatçıyı beklemektedir. Kafes içerisinde keçesinden kurtulan sanatçı kurtla bir iletişim başlatır. İlk gün birbirlerinden uzak duran kurt ve Beuys, geçirdikleri süre içerisinde birbirlerine alışmaya başlar ve samandan yatakta en son yan yana uyurlar. Sanatçının elinde günlük verilen güncel Wall Street gazetesi vardır. Sanatçının elindeki gazete Amerika'nın ekonomik politikalarını eleştirirken, kurt ise Amerikan yerel halkı olan Kızılderililere göndermede bulunmaktadır.



Resim 7: Joseph Beuys- Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni

Sanatçının kurt ile kurduğu iletişim Amerikan yönetimin ve Kızılderililerin birlikte yaşayıp anlaşabileceklerinin göstergesidir.

Sanatçı; tıpkı Tatar ve Kızılderili kültüründe olduğu gibi, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir sezgisi, ruhu olduğuna inanmaktadır. Özetle o toprakların asıl sahibi olan bu kurt, barışın ne olduğunu beyaz adama bizzat göstermiş olur. Beuys'un *Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni* sözünün nedeni budur. Üç gün süren eylemin ardından, sanatçı yine keçeyle sarılır, sedyeye yatırılır ve aynı ambulansla havaalanına götürülür; keçeden çıkartılır ama ülkeden çıkana kadar gözleri kapalı eylemini sürdürür. Bunlar fotoğraf ve filmle kayda alınır, belgelenir. (Yılmaz 295-299)

Beuys'un eserleri klasik sanat anlayışın temel ayrımlarına karşı çıkmaktadır. Klasik sanat anlayışı "sanat yapma eylemi" ile "sanat eserini" birbirinden ayırdığı gibi "konu-malzeme" ayrımı da yapmaktadır. Yani bir resim ya da heykel, resim, heykel yapma işleminin yani sanatsal bir sürecin ürünleridir ama sonuçta ortaya çıkan şey sanattan ayrı tek başına bir varlık kazanır. Modern sanat bu ayrımları korurken, performans sanatını icra eden sanatçılar aslında bu ayrımı ortadan kaldırır. Sanat eseri aslında sanatçının eylemidir. Beuys'a göre bu eylemden sonra geriye kalan şeyler ise tortudan başka bir şey değildir. (Martinez v.d. 187)

Beuys, 1979 tarihinde yaptığı çalışmasında bu performansında kullandığı keçe, şapka ve bastonu sergilemiştir. Sanatçının eserleri sanatın bir süreç olduğunu gösterir. Kurtla birlikte yaşadığı süreden, öğretmenlik yaptığı zamanlara, katıldığı konferanslardan, mitinglere kadar Beuys hep sanatını icra etmektedir.

Sanatçı yapıtlarında kullandığı malzemeleri sembol olarak kullanmış çeşitli mesajlar vermeyi amaçlamıştır. Bu malzemelerden en temel olanları yağ, keçe ve bakırdır. Sanatçı bu malzemelerin biçimlendirilmemiş, kaotik bir durumda bulunmasından yola çıkmıştır. Kullandığı yağın ısı etkisiyle biçiminin değişmesi, keçenin hayvan kılını sıkıştırma yoluyla oluşması gibi ısı ya da başka bir katalizörle bu belirsiz durumların biçimli, billursu bir duruma taşınabilmesi sanatçının malzemeleri kullanmasında etkili olmuştur. (Paust 17)

Kavramsal sanat diğer sanat pratikleriyle iç içe bir yapıya sahiptir; fluxus, land art, minimalizm, art povera, performans ve video genellikle düşünceyi biçimin önüne koyarak fikri vurgularlar.

Kavramsal sanat çağın teknolojisini de yakından takip eden, kullanan ama kullanırken de teknolojiye başkaldıran bir tavır içerisinde. Kavramsal sanatçılar harita, belge, eskiz, ses kaydı, fotoğraf vb. nesneleri kullanırken aynı zamanda resim ve heykele de yer veriyor olabilirler. Disiplinler arası hareket eden kavramsal sanat, teorik çerçevesini oluşturmak içinse felsefe, matematik ve dilden destek almaktadır.

Burada sanatçılar seyredilmek için değil keşif edilmesi için eserler üretir. İzleyiciler karşılarında bitmiş bir eser değil, bitirilmeyi bekleyen bir eser bulurlar. Bunun nedeni izleyicinin katılımcı olarak rolünün tamamlayıcı olmasıdır. Kavramsal sanat, zevk vermeyi hedeflemeye karşı olarak sanatı düşünsel bir eyleme dönüştürme hedefindedir. Bu nedenle resim ve heykelden uzaklaşır. Sanatçının iradesi sanat için gereken tek unsur haline almıştır.

Kavramsal sanat, sıkı bir birliktelik içerisinde olduğu enstalasyonla estetikten bağımsız anlamlar kurmaya başlar. Bu sanat en geniş anlamda, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve onu yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır. Görsel sanatlar, gösteri sanatları ve herhangi bir sanat dalının kapsamı ile sınırlı kalmadan, doğrudan “sanat” kavramını irdeler. (Özayten 171)

Anlatım biçimleri kökten değişse de temeldeki fikirden çıkan hareket kavramsal sanatı oluşturur. Çünkü kavramın biçim ve maddenin önünde bir anlamı vardır. Geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sürekli değişim içerisinde olup sıklıkla yazıyı kullanır, yazı en açık ifade biçimlerinden biri olarak görülür.

Kavramsal sanat yapısı gereği dile yakın bir taraftadır ama sadece yazını kullanmak kavramsal sanatı ortadan kaldırıp, edebiyata dönüştürecek bir durum oluşturabilir. Resme duyulan karşıtlık kavramsal sanatçıların dili kullanmasını sağlamıştır. Bu durumda birçok sanatçı görselin etkisini artırmak için yazıyı da eserlerine harmanlamıştır. (Bağatır 28)

Kavramsal sanatın esas gelişimini dil çerçevesinde toplanmasına bağlamak doğru ise de, bu durumu sanat yapısının maddesizleştirilmesi olarak görmemek gerekir. Dilin kullanımını bir karar değil sonuç olarak düşünebiliriz. Sanatçılar bir görsel sanat nesnesi üretirken, sanat kuramcıları, bu nesneyi anlatmak ya da desteklemek için yazılı bir gösterge dili geliştirmişlerdir. Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden,

sanatın tanımı, hem üretilen nesneyi, hem de yazılı destek dilini içerebilecek şekilde genişletilebilir.

Kavramsal sanatın temel gelişiminin ‘dil’ etrafında toplanması doğrultusunda bir tavır olsa bile, bu durum sanat yapıtının nesneden yalıtıldığı anlamına gelmeyebilir. Dilin ve kavramın kullanımı bir karardan ziyade bir sonuç olarak varsayılabilir. Sanatçılar bir sanat nesnesi ya da yapıtını yaratırken, kuramcılar yaratılan bu sanat nesnesi ya da yapıtını anlamak, anlatmak hatta desteklemek için yazı ve göstergeye dayanan yeni bir dil oluşturmuşlardır. (Samsun 70)

Modernleşme sürecinin başlangıcı 16. yüzyıla kadar geriye giderken, tarihsel bir dönem olan modernite 18. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına dek sürer. 19. yüzyıldaki Sanayi Devrimi ve Aydınlanma düşüncesiyle güç kazanan modernite, yaşam biçimlerini ve düşünce dünyasını büyük bir dönüşüme uğratar. Bu sürecin en belirleyici özelliği her şeyin ölçütünün artık -Tanrı değil- akıl olmasıdır. Akıl ve nesnel bilim sayesinde sürekli ilerleneceği, özgürleşileceği, doğaya hâkim olunacağı, böylelikle ideal yaşam biçimine kavuşulacağı inancı hâkim olur. İlerleme tutkusu bakışları geleceğe çevirirken geçmiş i ikincil bir konuma yerleştirir. Öyle ki geleceğin geçmişten üstün olduğu düşünülür ve geleneğe karşı mesafeli yaklaşılr. Her şeyin kontrol altına alınabildiği bir gelecek yaratmak için önce geçmişten kopmak gereklidir. (Harvey 29)

20. yüzyıl boyunca dünya birçok savaşa sahne olmuş, ülkelerin yıkılıp kurulmalarına tanıklık etmiştir. Toplumdaki radikal değişimler yönetimlere karşı oluşturulan bağımsızlık hareketleri ve ekonomik gelişmeler sanatı da insanla birlikte geri dönülmeyecek bir değişimin içine sokmuştur. Endüstri devrimi ile insanlık tarihinde yeni bir sayfa açılmıştır. Endüstri çağıyla birlikte araştıran, deneyen, kalıpları yıkmaktan korkmayan bir toplum oluşmuştur. Yeni arayışların, yıkım ve başlangıçların yüzyılı sanatın da temellerini sarsmış, toplumla birlikte köklü bir değişime girmesini sağlamıştır.

“20. yüzyılda sanatın geleneğini dışlayan kapitalist endüstri, kendi yeni mekanik araçları ile sanatı yeniden üretmek istemiştir. Bu dönemde sanat, sistemin kitlesel bir aracı olarak kullanılabildiği gibi sisteme karşı muhalif bir silah olarak da değerlendirilmek istenmiştir.” (Gülbey 8)

Teknolojinin gelişmesiyle oluşan iletişim ağı dünyanın küçülmesini sağlamış, uç noktaları ulaşılabilir kılmıştır. Modernleşmenin ana fikrini oluşturan aydınlanma ve aklın hâkimiyeti insanlığı ileri götürmeyi hedeflerken iki büyük savaşın da gerçekleşmesine neden olmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı, nükleer silahların keşfi, Amerika ve Rusya arasındaki soğuk savaş dönemi insanların uygarlığın ileriye gittiğine dair inançlarını sarsmıştır.

20. yüzyılın modernizmi ile kentleşme, işçi sınıfı vb. sorunlar doğmuş ve bu konulara tepki duyan sanatçılar ortaya çıkmıştır. Sanatçılar sanat ve yaşam arasındaki duvarı yıkmayı hedeflemişlerdir.

Bürger'e göre:

Özerkleşme 18.yy'da sanatın önce sarayın himayesinde ardından da piyasaya ve kitle kültürüne direnmesiyle baş gösterir. Özerkleşme 19. yy sonu, 20. yy başında estetizm ve sembolizmle zirveye ulaşır. Hayattan olabildiğince yalıtılması sonucu, sanatın içeriği biçimi olur. Bu süreç sanatın toplumsal örgütlenmesiyle birdir. Sanat, formlarıyla olduğu kadar, kurumlarıyla da, artık toplumu ve hayatı değil, kendini temsil eder. (Bürger 21)

Sanat Rönesans'tan bu yana hiç olmadığı kadar ivme kazanmıştır. Birbiri ardına çıkan sanat akımları biçimi etkilemekle kalmamış, sanatlar arasında birliktelik oluşturmuştur. Dada'dan bahsederken sadece resimden değil manifestolarından, sürrealizmde de şiirlerinden bahsetmekteyiz. Resim, edebiyat, sinema, felsefe arasında sıkı bir bağ oluşmuş, hepsinden önemli eserler verilmiştir. Ortaya çıkan hiçbir akım yerel kalıp belli bir bölgeyi etkilememiş, küreselleşmiştir. Paris, Zürih ve modern sanatın yeni merkezi konumuna gelmiş New York'ta birbiri ardına müzeler kurulmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan kaçan sanatçılar ve düşünürler için Amerika son durak haline gelmiştir. Dünyanın her yerinden karşıt fikirlerin çıktığı 68 kuşağının aktif rol oynadığı bu dönemde, sanatın da fikir ve düşünce üzerine yönelmesi kaçınılmaz olmuştur. Sanatta temsil temel sorun haline gelmiştir. Artık sanatın ana konusu yine sanattır. İnsanı anlatmanın farklı arayışlarına girişen sanatçılar birçok sanat pratiğinin doğmasını sağlamıştır. Disiplinler arası olması ve farklı ifade biçimlerine açıklığın kavramsal sanatın zenginleşmesini sağlamıştır. Avangart sanat anlayışının güçlendiği bu dönemde, estetik, sanatın değeri, biçimi sorgulanmış aynı zamanda klasik anlamının dışında yeni anlamlar bulunmaya

çalışılmıştır. Kavramsal sanat bu dönemin getirisi olan bir sanat akımıdır. Kavramsal sanatla yapıtı üretmenin temeli, düşünceyi üretmektir.

Kavramsal sanat çalışan bir sanatçının yapıtında tesadüflere pek yer vermez. O, eserini önceden tasarlar. Yapıtını ilgilendirecek kararları önceden verir. Kavramsal sanat için uygulamanın çok önemli olmadığını, çünkü düşüncenin ön planda olduğunu ve düşüncenin sanatı gerçekleştirdiği fikri ağırlıktadır. Kavramsal sanatın devrimci yönü belirleyicidir. Ancak bu devrimci özelliği dada hareketinin devrimci tavrından farklı olmasına özen gösterilmiş aksi halde yeni bir dada hareketine dönüşmenin doğru olmadığı savındadır. Kavramsal sanatın mantık silsilesine düşkün olmadığı, bir yapıtın mantığı, bazen sadece o mantığı yıkmak için kullanılır. Kavramsal sanat yapan sanatçının ereği, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır.” (Antmen 197)

Enstalasyon nesneyi kullanırken kavramsal sanat nesneyi reddederek güçlenir. Nesne ve kavramın ortak noktada kullandığı sergileme biçimi olarak da enstalasyonu görmekteyiz. Yeryüzünün tamamı sergileme alanıdır.

Geleneksel malzemelere bağlı kalmadan fikirlerini en doğru şekilde yansıtacaklarını düşündükleri malzemelerle çalışmaları sanatçıları özgürleştirmiştir. Bununla birlikte uzun yıllar boyunca zanaatkâr olarak görülen sanatçı bundan da uzaklaşmış olur. Rönesans'ta usta çırak ilişkisiyle öğrenilen ve zanaat olarak yapılan bir işken 20. yüzyılda eseri oluşturan nesneyi, sanatçının elleriyle yapıp yapmaması bir önem teşkil etmemektedir. Bu sanatın en önemli yapı taşlarından birine yapılmış en büyük hamledir. Sanat eserinin biricikliği, sanatçı eli tarafından yaratılması sanat eserinin en önemli noktalarından olmuştur. Ancak artık biricik olmayan nesne nasıl değerlendirmeli ve alıcısına nasıl sunulmalı gibi sorular da irdelenmeye başlanmıştır.

“Söz konusu olan eserin sadece izlenilmesi değil, sanatçının, izleyicinin, zaman-mekân ve nesne oluşumunun içinde bir bütün olarak anlatılmasıdır. Sanatçı, galeri mekânının beyaz duvarlarından taşarak mekânı genişletmiş ve farklı dillerle yorumlayarak kavramsal bir dil haline getirmeyi amaçlamıştır.” (Atalar 18)

1960'larda Amerika'da başlayıp Avrupa'ya yayılan Kavramsal Sanat, düşüncenin merkeze alınıp, onun yapıt ve mekanla olan ilişkisini ele alan enstalasyon sanatının öncüsü olmuştur. Kullanılan malzemenin değil, yapıtı oluşturan ana düşüncenin birincil öge olması dolayısıyla, estetik kaygı taşımayan sanatçının iletisi önemli olmuştur.

Kavramsal Sanat'ın ülkemize de yansmasıyla, enstalasyon farklı bir üslup olarak, hem malzemenin sınırsızlığı hem de sanatçının kendini ifade etme biçimi, özel bir evre, mekan ya da alan yaratma eğilimi bakımından Türk sanatçılar tarafından da tercih edilen bir sanat olmuştur. Yaşamı sanatla etkilemek ve değiştirmek, evre yaratmak ve etkilemekle olacaktır. (Ögel 129)

Bu sanatçıların başını Altan Gürman, Füsun Onur, Sarkis Zabunyan, Serhat Kiraz ekmiştir. Türkiye'de hazır nesne ve mekânı kullanarak eserlerini üreten sanatçılar kavramsal sanatın öncülüğünü yapmıştı, ülke ve toplumla sentezlemişlerdir.



4. 1960 SONRASI TÜRKİYE’DE SANAT

Türkiye’de 1960 yıllarda DP hükümeti kendi politikasıyla doğru orantılı bir sanat politikası izlemiştir. Bu dönem uluslararası siyasi ortamda gerilimin ve savaşların sıklıkla olduğu bir döneme denk gelmektedir. II. Dünya Savaşı’nda İngiltere, Fransa ve Amerika’nın galip gelmesi, Rusya ile aralarındaki soğuk savaş ve Sovyet Rusya’nın Türkiye’den talepleri olması gibi olaylar Türkiye’nin politikasının batıya yönelmesine sebep olmuştur.

1950’de yapılan seçimlerde iktidara gelen Demokrat Parti, 1954 ve 1957 seçimlerini de kazandı. Demokrasinin kurumsallaşması için bu dönemde önemli adımlar atılmış olduğu halde, demokratik kurumlar gerekli olduğu kadar pekişmediler. Bu dönemde en başta iktidar-muhalefet arasındaki ilişkilerde bu kurumsallaşma yetersiz kalmıştır. Türk siyasal kültüründe muhalefete olumlu gözle bakılmamıştır. Bundan dolayı çok partili döneme geçildikten sonra iktidar partilerinin muhalefete karşı tahammülsüz davrandıkları ve bunun da askeri darbelere giden yolda önemli bir etken olduğu söylenebilir. (Dursun 182-183)

Demokrat partiyle, tek partili iktidar dönemine muhalif bir ses gelmiştir. DP iktidarda olduğu süreç içerisinde daha liberal bir anlayışla yönetim gerçekleştirmiştir. CHP’nin sanatta benimsediği devletçilik politikasında sanatın halka erişmesi için çalışmalar durmuştur. Halkevleri kapatılmış ve bu dönemdeki devlet desteğinin yerini özel destekler almıştır. Ziraat, Garanti, İş Bankası gibi bankalar sanat etkinliklerine sponsor olup bu alanda yer almaya başlamıştır. CHP hükümeti kültür politikaları yoğun olmasa da, Devlet Resim Heykel Sergilerini düzenlemeye devam etmişlerdir.

DP’nin ekonomi politikalarının esasını, devletçi ekonomik politikalardan liberal ekonomik politikalara kademeli bir geçiş, uluslararası piyasalardaki talebi dikkate alarak tarım sektöründeki üretime öncelik verme, sanayileşme hamlelerini özel sektör öncülüğünde gerçekleştirme ve son olarak da dış ekonomik ilişkilerde liberalleşme eğilimi oluşturmuştur. (Kanca 48)

“DP iktidarı sırasında Milli Müze kurmak üzerinde durulmasa da; bu fikrin 1960’lı yıllarda tekrar gündeme geldiği belirtilmektedir. Yine 1960’da devlet galerileri sanatı halka yaymak ve sevdirmek maksadıyla çeşitli koleksiyonlardan seçilen yapıtları sergilemiştir.” (Yaman 68)

Zeynep Yasa Yaman'ın da söylediği gibi bu dönemde sanat galerileri ortaya çıkmış ve sanatı yayma rolünü üstlenmişlerdir. Bankalar ve özel sektörler de kendi koleksiyonlarını oluşturmaya başlamışlardır. 1950-55 yılları arasında faaliyette bulunmuş, bu dönemde sanatla ilgili en kilit rolü oynayan kurum Maya Sanat Galerisi olmuştur. Maya Sanat Galerisi'nin kültür ve sanatın icra edilmesinde önemli yeri vardır. Her türlü sanat biçimini ve malzemeyi galerilerinde sergilemişlerdir. Bu galeri Türkiye'de sanat piyasasının oluşmasında önemli yapı taşlarından biridir.

Bu dönemdeki en önemli siyasi olaylardan biri Türkiye'nin NATO'ya üye olmasıdır. Yönetim süreçlerinde Avrupa merkezli kurulan ilişkiler yerine Amerika ile ilişkiler geliştirilmeye çalışılmıştır. Bunun göstergelerinden bir tanesi de liberal bir ekonominin temel alınmasıdır.

Başta ABD olmak üzere Batılı ülkelerle kurulan ilişkiler sonrasında, sanat alanında bu ülkelere benzer bir ortam oluşmaya başlamış, sanat eserleri de bundan etkilenmiştir. Soğuk Savaş'ın henüz başlarında, dünyanın iki kutuplu bir düzene doğru evrildiği yıllarda, ABD'dekine benzer bir şekilde Türkiye'de de komünizm karşıtlığı önemli bir politik tavır olarak ortaya çıkmış ve siyaset alanında olduğu gibi sanat alanında da komünizm bir tehdit olarak algılanmıştır. (Lüleci 34)

Siyasal ve ekonomik tercihlerin sonucu olarak bu yıllarda Türkiye'yi ABD ve Avrupa'ya ekonomik açıdan daha da yakınlaştıracak adımlar atılmıştır. 1947 yılında ABD Devlet Başkanı Truman'ın açıkladığı "Truman Doktrini" çerçevesinde uygulanan "Marshall Planı"yla Türkiye, ABD'den ekonomik ve askeri yardım almaya başlamıştır. Türkiye, Uluslararası Para Fonu (IMF)'na ise daha önceden başvurmuş ve üyeliğe kabul edilmek için 7 Eylül 1947 tarihinde "7 Eylül Kararları" diye anılan kararları almıştır. (Lüleci 163)

Alınan kararlar ile iki ülke arasındaki yakınlaşma artmış, alınan finansal yardımlarla da hızla makineleşme ve sanayileşmeye başlanmıştır. Bu durum tarımdan alınan verimin artmasını sağlarken küçük toprak sahibi köylünün sanayileşmeye yetişememesine sebep olmuştur. Bunun bir getirisi olarak nüfus artmış ve artan nüfus istihdam sağlamak için köyden kente göç etmiştir. Köyden kente artan göç sebebiyle gece kondu biçiminde yapılar oluşmaya başlamıştır. Halk kente göçmenin getirdiği birçok probleme rağmen geçim kaynağı bulma amacıyla göç etmeye devam etmiştir. Toplumsal sorunlar, içinde bulundukları çevrenin değişme uğramasıyla

sanatçıların da, bu konular üzerine eğilmesine neden olmuştur. Ülke içerisindeki göçlerin yanı sıra birçok Türk iş bulabilmek umuduyla yurt dışına işçi olarak göç etmiştir. Almanya'ya giden işçilerle birlikte göç ve mülteci kavramları da ortaya çıkmıştır.

1960 askeri müdahalesi ve bu müdahalenin demokratikleşme aşamasına geçişle aldığı yol, Türk toplumu için farklı bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Toplumda özgürlükçü düşüncenin ve demokrasinin yer aldığı bu dönemde toplumsal konular öncelik taşıyacaktı. Toplumsal gerçekçi anlayış, resimlerde olabildiğine yaygınlık kazanmıştır. (Özsezgin 50)

“1946 senesinde çok partili hayata geçiş ile demokratik gelişmelerin hız kazandığı düşünülmemektedir. Demokratikleşmeyi engelleyen nedenler arasında, darbeler görülmektedir. Ordunun yönetime 1960, 1971, 1980 senelerinde el koyduğu bilinmektedir.” (Tunçay 177)

Ülkede darbe gerçekleşmesi ve Amerika'nın Vietnam ile savaşı (1968) sanatçıların içinde bulundukları çevreden etkilenmelerine neden olmuştur. Eserlerinde toplumsal düzeni irdeleyen, askeri ve bürokrasiyi ele aldıkları konuları seçmişlerdir.

Türkiye'de önceki yıllarda başlamış olan öğrenci derneklerine bağlı eylemler hız kazanmış, 1967'de ABD'nin 6. Filo'sunun İstanbul'a gelişini protesto eden, özel yüksekokulların devletleştirilmesi talebiyle İstanbul'dan Ankara'ya yürüyen öğrenciler, 1968 yılının Mayıs ve Haziran aylarında birçok üniversitede boykot ve işgal eylemi gerçekleştirmişlerdir. 15 Temmuz 1968'de 6. Filo'nun İstanbul'a bir kez daha gelmesiyle üniversite öğrencileri emperyalizme ve ABD politikalarına karşı sürdürdükleri eylemlerini, ülke sorunlarının çözümü için yönündeki taleplerle birleştirmiş, bu isteklerini öğrencisi oldukları üniversitelerde çeşitli biçimlerde dile getirmişlerdir. (Bek 22)

1961 anayasası birçok açılımı beraberinde getirmiş, özgürlükçü bir ortam sağlamış ve sanayinin gelişmesine destek olmuştur. 60 anayasasıyla yazılar telif haklarıyla güvence altına alınmış, dergiler devlet güvencesi altına girmiştir ve Kültür Bakanlığı kurulmuştur.

1960'ların ortasında bir süre Türk Ticaret Bankası'nın Galatasaray'da bir sergi mekânı ayırmış olduğu ve Halk Bankası'nın Şişli şubesinde bir süre sergiler düzenlendiği görülmektedir. Dolayısıyla 1960'lar bankaların sanat ortamına sadece sanat yapıtı satın

alan kurumlar olarak değil, sergi mekânları ve devamında sanat dergisi katkıları sağlayarak da katıldıkları bir dönemin başlangıcıdır. Bankalarla başlayan bu süreç özel sektörün de dikkatini çekmiş, yurtdışına gidip gelmeye başlayan iş adamları firmaları için sanat yapıtı satın almaya ve sanat ortamına destek vermeye başlamıştır. 1962 yılında İstiklal Caddesi 125 – 127 numaralardaki binasını sergilere açan Vakko Mağazası, Vakko Sanat Galerisi bu desteğe örnek teşkil etmektedir. (İyem 4-5; Üstünipek 149-150)

Kişisel koleksiyon sergileri de ilk kez 1960’larda görülmeye başlanmıştır. 1969 yılının sonlarında, Darüşşafaka Sanat Galerisi’nde yazar ve sanat eleştirmeni Fikret Adil’in, 1970 yılının nisan ayında ise Jale Yasan’ın koleksiyonu yine aynı galeride sergilenmiştir. Kişisel ya da kurumsal nitelikli koleksiyonların sergilenmeye başlanması sanat izleyicilerini koleksiyonculuğa özendirme açısından önemli bir gelişme olmuştur. (Üstünipek 152)

20. yüzyıla birlikte sanat piyasası gelişmiş; galeri, müze, fuar, bienal vb. sanat organizasyonları artmıştır. Özel sektörün arttığı liberal ekonomide sanat da aradığı desteği özel sponsorlardan almıştır. Sanata ilgi arttıkça ayrılan bütçeler de çoğalmış müzayedeler ve koleksiyonlar büyümüştür. Sanatın Rönesans’tan beri süre gelen himaye üzerinden ilerlemesi devam etmiştir. Kralların ve din adamlarının himayesinin yerini, iş adamları, koleksiyoner, galeriler almıştır. İki dönem arasındaki yegâne fark ise konu seçimlerinin özgürlüğünün sanatçıya ait olmasıdır.

Denetim toplumları, öncekinin aksine açıktır; akışkandır, esnektir, korporatiftir (küresel şirketlerin ve ağların örgütlenmesini andırır), metastaz karakterindedir (sürekli yer ve form değiştirir). Bireyler bölünür hale gelirken, kitleler örneklemelere, verilere, piyasalara ya da ‘banka’lara dönüşmüşlerdir... Sanat bile artık kapatıp- kuşatma mekanlarını bırakarak bankanın açık uçlu devrelerine dahil olmaktadır. Sanatın müze, müzayede, galeri, akademi, korporasyonlara, finans piyasalarına açılmakta; onlarla aynı “açık uçlu” karmaşık ağlara, mekânlara eklenmektedir. (Artun 146-147)

1970’li yıllarda Soğuk Savaş dönemi genel bir istikrar sorunu oluşturmuş yansımaları Türkiye’de de stabilite problemlerine yol açmıştır. 1960 yıllarda oluşan sol ve karşı eğilimler arasındaki mücadele 1970’li yıllarda daha da artmıştır. Sağ ve sol gibi ideolojik terimler kullanılmaya başlanmış, bu gruplaşmalar sanat ve kültürde de kendini göstermiştir.

Bu yıllar arasında toplum tek partili devletken CHP'nin seçimi kaybetmesi ile devletçilik politikasından liberal ekonominin baskın olduğu milliyetçi politikaya geçiş yapılmıştır. Dış politikada Amerika'ya dönmüş, Vietnam'a müdahale, Kore Savaşı, Soğuk Savaş'a tanık olunmuştur. Amerika'dan alınan yardımlar sonucunda sanayileşme ilerlemiş işçi sınıfı büyümüş, burjuvazi ortaya çıkmıştır. İşçi göçleri, gecekondulaşma kent içerisinde kent problemleri doğmuştur. Yönetim askeri darbeye maruz kalmış, 1961 yasası ile daha özgürlükçü bir ortam sağlanmış, telifle birlikte de sanatçıların hakları gözetilmiştir.

1960'larda batıda figüratif resme alternatif olarak doğan, farklı biçimselliğe sahip kavramsal sanatının Türk sanatındaki temsilcileri Altan Gürman, Füsun Onur ve Sarkis olmuştur. Sanat eseri- anlam- izleyici arasındaki etkileşimle hareket eden kavramsal sanat hazır- nesne, performans, mekân vb. bir arada kullanılarak eserler oluşturmaktadır. Kavramsal sanatın ilk örneklerini veren bu sanatçılar üslup yönünden bir benzerlik göstermezken yaşadıkları toplumsal sorunların benzerliği zaman zaman ortak konuları ele almalarını sağlamıştır.

1980'lere gelindiğinde sanatın öznesi kendiyken aynı zamanda modernizmden beslenmeye devam etmiştir. Siyasi savaşların devam ettiğini ve Avrupa'nın haritasının henüz bugünkü halini almadığını görmekteyiz. Tito'nun düşmesi ile Yugoslavya bu dönemde dağılır ve İran- Irak savaşları başlar. Balkanlarda yaşanan trajedi ve devam eden göçler Türkiye'yi de etkileyecektir. 1989'da Berlin duvarı yıkılır yeni bir dünya siyaseti oluşmaya başlar.

1979 yılının sonlarında ekonomik sıkıntılar fazlasıyla artmış, yiyecek içecek bağlamında kıtlıklar ve kuyruklar oluşmaya başlamıştır. 70'li yıllardaki siyasal bunalımlar, toplumsal ayrışmalar, ekonomik çöküş ve şiddet olayları ile bozulan dengeler kuvvet komutanlarını 3. kez harekete geçirmiş ve yaşanan bu sıkıntılar 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile sonuçlanmıştır. Darbeyi gerçekleştirenlerin esas amacı, toplumsal bölünmeler yaşayan, siyasileşmiş bu toplumu siyasetten arındırarak toplumsal düzeni yeniden oluşturmaktır. Bu düzeni, 1982 Anayasası'nı yürürlüğe koyarak sağlamışlardır. Darbe yönetimi yeni Anayasa ile toplumu siyasetten uzak tutmayı başarmıştı. Okullarda din eğitiminin verilmesi anayasal bir zorunluluk haline getirildi. Dolayısıyla, 1980'li yıllardan sonra muhafazakâr düşünce biçimi artmıştır. Özetle, Türkiye için 1980'li yıllar sosyal, siyasal ve ekonomik alanlarda köklü değişimlerin yapıldığı yıllar olmuştur. (Algin 52)

60'lı yıllardan itibaren süre gelen avangart eğilimler 1980 sonrası sanat üzerinde de etkin bir rol oynamıştır. Bienaller'in, Trienaller'in ve önemli bir sanat etkinliği olan Documenta sergilerinin günümüze kadar etkisini arttırarak devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Hatta ülkeleri kültür siyaseti içerisinde bu etkinliklerin öneminin farkına varıp diğer ülkeler arasındaki statülerini arttırmak için girişimlerde bulunduğu görülmektedir. (Öğüt 14)

12 Eylül 1980 darbesi ile üçüncü kez askeri darbe yaşayan Türkiye'de ülke genelinde sıkı bir yönetim izlenmiştir. Sıkıyönetim içerisinde sanat da payını almış, sanatçılar ve eserleri denetimlere maruz kalmıştır. Bu dönemde resmin dışında grafik, reklam ve medyanın özelleşmeye başlaması dikkat çekmektedir. 1970 yıllarda politik işler üreten sanatçılar 80'li yıllarda yasaklar nedeniyle siyasi mesajlardan kaçınmışlardır.

Türkiye'de 1970'li yıllarda içinde bulunduğu politik kargaşa ve toplumsal çalkanmalardan dolayı, sanat ve kültür ürünlerinin çok gelişmediği, sanat ortamının ve piyasasının dolayısıyla oluşmadığı dönemdir. Hızlı radikal değişimler siyasal alanda, ekonomik alanda, teknoloji alanında, serbest piyasa koşullarına, hızlı bir şekilde oluşmasıyla sanayinin gelişmesi ile ancak 1980'lerde görülecektir. (Akbulak 70)

1980'de bienal, sanat fuarı ve galerilerin sayısı artmış, bu durum sanat eserlerinin alınıp satılmasını sağlamıştır. Bu sayede resim ekonomik bir değer kazanmıştır. Bu yıllarda 70'lere kadar Türkiye'de sanatın gelişmesindeki en önemli rolü oynayan kurum olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin etkisi azalmış, yerini sponsorluklar almaya başlamıştır.

1970'lerden sonra açılan galeriler, galericiliğin bir meslek olarak algılanmasını sağlamış, koleksiyonerlerin yatırımlarını yönlendirmede etkin olmuşlardır. Bu durum, ülkenin olumsuz konjonktür içinde olmasına rağmen, kültür-sanat alanında kırılma noktalarının yaşandığı, farklı damarların oluştuğu ve galericiliğin profesyonelleşme yönünde adımlar attığına işaret etmektedir. (Ötkünç 66)

1970 yıllarında dünya genelinde görünen ekonomik buhran, 1980'lerde liberal ekonomi ve piyasanın gelişmesiyle kırılmaya başlanmıştır. Türkiye yabancı devletlerle ekonomik ilişkiler içerisine girmiştir. ANAP iktidarıyla serbest piyasa ekonomisi yolu izlenmiş ve 1982 anayasası yazılmıştır.

Yeni teknolojiler ve medyalara karşı ilgi uyanmıştır; günlük ikonografi önem kazanmıştır; biraz popülist, hafif anti entelektüel bir eğilim doğmuştur; alt kültür (üçüncül kültür, arabesk, kitsch ve pop müzik etkileri) yüksek kültürün içine sızmaya başlamış, bazı sanatçılar bu karışımdan yeni sonuçlar çıkarmaya çalışırken, bazı sanatçılar da bu duruma tepki göstermişlerdir. Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ilişkinin yaygınlaşması ve derinleşmesi, modernizm ile post-modernizmi arasındaki önemli ayırım sayılır. (Madra; Terzi 89)



Resim 8: Altan Gürman- 1976 Kapitone

Bu dönemde kavramsal işler oluşturan Altan Gürman, Füsün Onur ve Sarkis olmuştur. Konu olarak seçimlerinde dönemin siyasi ortamından etkilenmişlerdir. Altan Gürman eserlerinde bürokrasi ve askeri üzerinden konu seçmiştir. Eserlerinde bürokrat odaları, çizimlerinde asker figürleriyle birlikte koyu yeşil ve kamuflaj renkleri kullanmıştır. Sarkis de eserlerinde Vietnam Savaşı ve öğrenci hareketlerinden etkilenmiş, bu konuları kolajlarına eklemiş ve koyu renkler kullanmıştır.

5. TÜRKİYE’DE 1970 SONRASI KAVRAMSAL SANAT

Türkiye’de kavramsal sanata ilgi 1980’lerden itibaren artmıştır. Sanat eserinin üretimindeki nesne özgürlüğü, anlamı da özgür kılmıştır. Çağdaş sanatın gelişiminde kavramsal ve enstalasyona yönelen sanatçılar büyük bir rol oynamışlardır. Bu gelişmeler sanatçıların sanat galerisi, bienal ve fuarlardaki eserlerinde enstalasyona yönelmesini sağlamıştır. Sanatta kullandıkları dil farklılaşsa da ortak bir yaklaşımla enstalasyonlar yaratmışlardır. Sanayileşme, teknolojinin gelişmesi birçok teknolojik gelişmeler bu dönemde çıkmıştır. Yeni çağın sanatçıları geleneksel anlayışta sanattan uzaklaşarak yeni arayışlara yönelmişlerdir.

Düzenlenen sergiler ve İstanbul Bienali’nin oluşması kavramsal sanatı desteklemiştir. Akademik anlayışın tartışılmasına ve sanattaki merkez noktasının değişmesine neden olmuştur.

60’lı yıllarda sanatçıların ortaya koyduğu eserler, o dönemin sanat anlayışında, içinde deneysellik barındıran, sıra dışı ve eleştirel bir duruşu temsil eden çalışmalar olmuştur. Sanat ve hayat arasındaki sınırların kalkması için gündelik malzemeler, nesneler ve seri üretimler galeri mekânlarında yer almış, sanatın işlevi üzerine düşünsel ve kuramsal anlamda günümüz sanatındaki sanatsal uygulamaları da şekillenmiştir. 1960’lı yıllarda yine toplumsal ve kültürel dönüşüm ve gelişmeler sayesinde; yeni sanatsal uygulamalar, sanat yapıtlarının zorunlu ve bağlayıcı sergileme alanları olan galeri, müze gibi kurumların sınırlılıklarını sorgulayarak, alternatif mekân ve mekân dışı sergileme düşüncesini de beraberinde getirmiştir. (Antmen 10)

1970 yılların siyasi ortamının insanlara yaptığı olumsuz etkilere eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşan Özdemir Altan da yarı soyut simgesel figürleri nesnelerle bir araya getirdiği kompozisyonlarında, özgün bir ifade dili yakalamaya çalışmıştır. 1970’li yılların ikinci yarısında, Güngör Taner, Zekai Ormancı ve Timur Kerim İncedayı endüstri çağı insanının, toplum ve yaşam imgelerini resimlemişlerdir. Türk resminde ilk kez foto-gerçekçi anlayışta çalışan Nur Koçak da, 1974’ten itibaren endüstri toplumunda kadının nesne olarak kullanılmasını ve ‘fetiş nesne’ durumuna getirilmesini eleştirel olarak ele almıştır. Üç boyutlu nesneleri pentürle aynı amaç için buluşturan Gülsün Karamustafa ise, kavramsal sanat kapsamında eserler üretmiştir. Hiç kuşku yok ki, kavramsal resmi ve resim anlayışını en çok popülerleştiren sanatçı ise Türk pop sanat eğilimini başarıyla temsil etmiş bir sanatçı olan Burhan Doğançay’dır. (Başkan 106)

5.1. İstanbul Sanat Bayramı

Akademnin kuruluşunun 100. yılında başlayan İstanbul Sanat Bayramı, her iki yılda bir tekrarlanacak sanat organizasyonları oluşturmuştur. Plastik sanatlar ile birlikte, sinema, müzik, tiyatro ve bale gibi alanlarda da çalışmalar yürütmüşlerdir.

1977 yılında başlattığı İstanbul Sanat Bayramı, aynı zamanda akademnin, kuruluşunun yüzüncü yıl dönümü (1983) öncesinde genel durum değerlendirmesi yapma isteğinin bir sonucudur. Nitekim, 1976 yılında Akademi’de kurulan Planlama Programlama Grubu (PPG), gelecek on beş yıla ilişkin bir plan hazırlamış, bu plan dahilinde kuruluş yıldönümüne kadarki süre içinde, her iki yılda bir tekrarlanacak sempozyumlarla Akademi’nin geçmişinin, Türk sanatındaki önemi ve rolünün gözden geçirilmesi, geleceğe ilişkin tasarıların oluşturulması amaçlanmıştır. (Akkoyunlu 71)

5.2.Yeni Eğilimler Sergisi

Yeni Eğilimler sergileri bienalin öncülü olarak gösterilebilir. 1977- 1987 yılları arasında iki yıl bir düzenlenen ödüllü sergilerdir. Uluslararası sanat organizasyonu olan bienale benzemesi ve Türk sanatçıların işledikleri konular bakımından çağdaş bir yaklaşım içerisindedir. Kalıplaşmış tarz ve beğenilerin dışındadır. Akademik anlayışın dışında kalan sanat eğilimlerine yer vererek genç sanatçıları çatısı altında toplamıştır. 40 yaş altı sanatçılar arasında yarışma olarak düzenlenmiştir.

Yeni Eğilimler Sergileri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin iki yılda bir düzenlediği Sanat Bayramı kapsamında sunulur. 1977’de düzenlenen ilk Yeni Eğilimler sergisinde, farklı sanat dallarında eserler veren sanatçılar ayrı ayrı değerlendirip sergilenirken, ikinci sergiden itibaren bu ayrım kalkar. 1987’ye kadar iki yıllık aralarla, bir bienal düzeninde gerçekleştirilen sergilerdir. (Yardımcı 21)

. Değişen çevre koşulları ile birlikte sanatta yeni arayışları birlikte getirmiştir. 1970’lerden itibaren kavramsal eğilimler açılım sağlamıştır. 1994 yılına kadar 6 sergi açılmıştır. Yedinci son sergi ise aradan 7 yıl sonra 1994 yılında açılmıştır.

Yeni Eğilimler” sergilerinde Minimalizm, Op, Pop, Kavramsal, Çevre Sanatı, Foto-Gerçekçilik gibi birçok Batılı çağdaş akımlar bir moda rüzgârı gibi sanat dünyamıza girmişlerdir. Sergiye katılan sanatçıların “öncü” ve “kavramsal” çalışmalar yapmaları

teşvik edilmiştir. Ancak açılan sergilerin temasına kavram, her yapılan çalışmaya kavramsal gibi nitelemelerin çok kolay verildiği görülmüştür. Kimi zaman da geleneksel üretimin dışında kalan yapıtlar, kavramsal başlığı altında değerlendirilmiştir. (Bunulday 171)

Sarkis'in içerisinde olduğu 60'larda yurt dışına giden sanatçılar Türkiye'de çağdaş sanatın oluşmaya başlamasına neden olmuştur. Ardından gelen sanatçıların deneysel sayılabilecek işler ortaya koymalarına neden olmuşlardır. 1960'lardaki sanatçıların bireysel çabaları 70'lerde grup sergileri ve sanat organizasyonlarına yerini bırakmıştır. Yeni Eğilimler sergileriyle birlikte farklı arayışlarda bulunan sanatçıları için alan yaratmıştır.

Altan Gürman, Sarkis, Füsün Onur, ve Nil Yalter gibi sanatçılar, Avrupa ve Amerika'ya açılıp yurtdışındaki sanat ortamını deneyimleyerek kavramsal sanat ve video sanatının Türkiye'deki öncüleri olmuşlardır. 1977'de kurulan Sanat Tanımı Topluluğu (STT) da kavramsal sanata odaklanarak sanat yapıtını belge, fotoğraf, dilbilim, göstergebilim üzerinden ele almışlardır. (Altındere .4, Çebi 76, Erdemci 272- 273, Madra 63, Yasa Yaman 96-97)

Bu dönemde Bedri Baykam, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Ayşe Erkem, Nur Koçak, Gülsüm Karamustafa gibi birçok kavramsal işler üreten sanatçılar etkin rol oynamışlardır. Tuvale bağlı geleneksel sanat medyumları terk edilmeye başlanmış, sanatın içerisinde yerleştirme, fotoğraf video kullanılmıştır. Bu yeni yöntemlerin nasıl kullanılacağı ve Türk sanatına nasıl entegre edebilecekleri üzerine düşünülmüşlerdir

Kavramsallaştırma denilince bir kavramı sorgulama ya da teorilerin üretildiği bir ortam akla gelmektedir. Türkiye'de müze (Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin düzenlediği Günümüz Sanatçıları Sergileri), üniversite (İDGSA'nın düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri) gibi kurumlar tarafından sanatçıların "öncü" ve "kavramsal" çalışmalar yapmaları teşvik edilmiştir. Ancak her açılan serginin temasına kavram, her yapılan çalışmaya kavramsal gibi nitelemelerin çok kolay verildiği görülmektedir. Kimi zaman da geleneksel üretimin dışında kalan yapıtlar, kavramsal başlığı altında değerlendirilmiştir. (Bunulday 53)

Batı sanatının biçimleriyle birlikte kullanılan Doğu imgeleri sentezlenerek birleştirilir. Üçüncü Yeni Eğilimler sergisiyle çağdaş sanatla oluşan değişimlerin yerleştiğini görmekteyiz.

Dördüncü sergide ise artık uluslararası bir noktaya gelen Yeni Eğilimler sergisine Türk sanatçıların yanı sıra İngiltere, Amerika, İtalya'dan katılımcılar gelmiştir

Genç sanatçıların ödüllendirildiği bu sergilerde 1977 yılında resim dalında birincilik ödülünü alan isim Şükrü Aysan'dır, Hasan Safkan da heykel dalında birincilik ödülünün sahibi olmuştur. 19 Hasan Safkan'ın İsimsiz heykel çalışması, daha klasik bir heykel dili olan bir çalışmadır fakat söylemi estetize edilmiş formların dışına çıkmayı başarmış bir çalışmadır. İlkel yontuları hatırlatan çalışması, güncel olan ile geçmiş üzerine bir okuma gerçekleştirmektedir. (Aksu 18)

Batı sanatının biçimleriyle birlikte kullanılan Doğu imgeleri sentezlenerek birleştirilir. Üçüncü Yeni Eğilimler sergisiyle çağdaş sanatla oluşan değişimlerin yerleştiğini görmekteyiz. Dördüncü sergide ise artık uluslararası bir noktaya gelen Yeni Eğilimler sergisine Türk sanatçıların yanı sıra İngiltere, Amerika, İtalya'dan katılımcılar gelmiştir.

“İkinci “Yeni Eğilimler” sergisinde, Serhat Kiraz, Tamer Akakıncı, Erol Kınalı, Neşe Erdok, Mehmet Y. Özel, Mustafa Ata, Şenol Yoroğlu, Azade Köker, Ragıp Erdem, Ayşe Erkmən, Mehmet Güleriyüz, Gürel Yontan, Kemal İskender ödül kazanan sanatçılar olmuşlardır.” (Arat, 379)

. Beşinci serginin teması *Sanat ve Gençlik* tir. Serginin yanı sıra sempozyumlar düzenlenmiş ve katılan sanatçılara ödül verilmeye devam edilmiştir. Altıncı sergide *Sanat ve Kitle* üzerine çalışılmıştır. Son sergi olan 7. Yeni Eğilimler sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi'nde gerçekleştirilmiştir.

1980'li yılların ortalarına kadar tekrarlanan ‘Yeni Eğilimler’ sergilerinde yer alan ‘işlerin’ çoğu, o güne kadar oluşmuş ön yargı ve kabulleri reddetmeden, geleceğe ilişkin ‘tasavvurların’ çatışmadan bir arada yer aldığı, kalıplaşmış alışkanlık ve beğenilerden yeni olasılıklara karşı yumuşak bir geçiş ortamı” oluşturarak Türk resminin gelişim diyalektiğinde önemli bir süreç olmuştur. (Erzen 4)

. Bu sergiler ile birlikte doğu-batı, eski-yeni, kavram-enstalasyon tartışılmış ve çıkarımlar aranmıştır. Sanatta deneyselliğin ve hızlı bir değişimin olduğu bir süreçtir. Küreselleşmenin etkisiyle birlikte kavramsal sanatçılar çağdaş sanatın gelişmesinde öncü rol oynamışlardır. Sanat ortamının hareketlenmesinde Yeni Eğilimler sergilerini Öncü Türk Sanatından Bir Kesit

ve A,B,C,D sergileri izlemiştir. Yeni Eğilimler sergilerinin kavramsal sanata verdiği önem her sergide daha da hissedilerek artmış ve sergiler bu temel üzerine kurulmuştur.

Bu toplumsal bağlam içinde gelişen Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye sanat ortamındaki muhafazakâr tutumları kırarak uluslararası sanat ortamında yer almayı hedeflemişse de, İstanbul Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin hiçbirisi uluslararası çapta bir girişim olamamıştır. (Pelvanoğlu 255)

Yeni Eğilimler sergileriyle, çağdaş sanatta yenilikçi fikirleri destekleyen sergiler birbiri ardına oluşturulmuştur. Sanat ortamını ve izleyicisini etkilemiş, bienallerin oluşmasını sağlamıştır. Çağdaş sanat akımlarını kullanan sanatçıların işleri sergilenmiştir. Türkiye’de çağdaş sanatın kurulmasında ve kavramsal sanatın gelişmesinde rol oynamıştır. Çağdaş sanat ortamının dinamikleri belirlenmiş, izleyicisine sunulmuştur. Bu sergilerde yer alan sanatçılar daha sonra bienalde de etkin olmuşlardır. Güncel sanatın oluşmasında temel sağlamışlardır.

Bu sergiler tartışmasız biçimde Bienal’in arka planını oluşturmaktaydı. Ne var ki, 1987 yılında çok daha kurumsal bir biçimde hayat bulan Uluslararası İstanbul Bienali’nin ardından sadece bir kez daha gerçekleştirilmesi, sergilerin, onun hâkimiyetini ve gücünü kabul ettiğinin bir göstergesidir. Güncel sanatı oluşturma doğrultusunda sergiler bienali hazırlamış, sahneye çıkmasından sonra onunla yarışmamışlardır. (Kahraman 43)

5.3. Öncü Türk Sanatından Kesit Sergileri

Yeni Eğilimler Sergilerinde gördüğümüz sanatçılar ardından yeni sanatçıları da ekleyerek Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerini oluşturmuşlardır. 1984 yılında başlayan sergiler Atatürk Kültür Merkezi’nde gerçekleştirilmiştir. İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilen sergiler 5 kez düzenlenmiştir. İlk üç sergi için mekân olarak Atatürk Kültür Merkezi’ni kullanan sanatçılar dördüncüsü için Yıldız Teknik Üniversitesi’ni, sonuncusu içinse Dolmabahçe Sarayına bağlı köşkü tercih etmişlerdir. Serginin en çok tartışılan unsuru sergide yer alan eserlerin bir kurul tarafından belirlenmemiş olmasıdır.

1980’li yılların ilk yarısı ise, çağdaş sanatta, günümüze ulaşan ana kanalların ortaya çıktığı yıllardır. Bunlardan birisi de, geleneksel anlayışta sanat yapıtı üretmeyen, batıda

gündemde olmayan, ancak Türkiye için yeni olan denemelerin gündeme geldiği ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergileridir. (Sönmez 1104)

1984-1988 yıllarında yılda bir kez düzenlenen bu sergiler sanatçılar tarafından ortaklaşa kurulmuştur. İlk sergi Füsun Onur, Serhat Kiraz, Mustafa Ata, Hüsamettin Koçan, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak tarafından gerçekleştirilmiştir. Farklı medyumlar bir arada kullanılmış; resim, heykel ve enstalasyon birlikte sergilenmiş; fakat resmin yerini ağırlıklı olarak enstalasyon almıştır. Bu dönemde sanatçılar batıdaki akımlardan ekilenmiş ve bunları sergide uygulamışlardır.



Resim 9: Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi (Atatürk Kültür Merkezi Binası)

Resim, heykel, seramik, yerleştirme gibi farklı türlerde eserlerin sergilenirken “toplumun alışlagelmiş düşün ve beğeni sistemlerinin yenilenmesine katkıda bulunmak” amacı güdülmüştür. (Özayten 18-23)

Farklı medyumlarla yaratılan eserler, izleyicinin kavramsal ve enstalasyona alışmasını sağlamış, sanatçılar arasında yaygınlık kazanmıştır. Resim ve heykelin üretimine devam edilirken, diğer malzemelere de yer verilmiştir.

1964’ten beri Paris’te Dekoratif Sanatlar Okulu’nda dersler veren Sarkis, 1969 “Tavırlar Biçime Dönüşünce” ve 1977 “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 tam 21 yıl sonra Türkiye'ye gelmiştir. (Atakan 14)

1985 yılında gerçekleştirilen II. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisine Sarkis Zabunyan da katılmıştır. 21 yıl boyunca Fransa'da işler üreten ve kavramsal sanatı ele alan sanatçı bu sergiyle yeni bakış açısını Türk sanat ortamına taşır. Bellek ve anı üzerinde çalışıp, sanatçının kendisinden beslenen işler üretmiştir. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi için galeri mekânına 2 metre karelik briketlerden oluşan bir yapı oluşturmuştur. Yapı kaset bantlarıyla sarılıp birleştirilmiştir. Eserin üzerine not ile sanatçının adı ve kaset bandının Bach'a ait olduğunu not düşmüştür. Sarkis kendi geçmişiyle derin bağlar kuran işler üretmiş ve konuyu işleyiş biçimi o zamana kadar Türk sanat ortamının alışık olmadığı bir anlayış sunmuştur.

Sanat yaşamına resimle başlamış olan sanatçı, daha sonra heykel, üç boyutlu düzenlemelere, enstalasyonlara yönelmiş, sanatsal yaratımlarıyla uluslararası bir üne sahip olan günümüzün önde gelen sanatçıların arasında yer almıştır. Tuval resmi dışına çıkan Sarkis'in eserlerinde "Başlangıçta 'Kavramsal Sanat' kapsamına alınabilecek işler gerçekleştirirken, 1980 sonrasında kavramı belirleyen zihinsel işlem süreci ile kavramın göstereni konumundaki nesneyi aynı düzenlemede birleştiren, ancak simgelerle yüklü bir anlatım dilinin giderek önem kazandığı 'Yerleştirme'lere yönelmiştir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1617)

5.4. A,B,C,D Sergileri

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin ardından sanat ortamı üzerindeki etki azalmadan "ABCD" sergileri düzenlenmeye başlanmıştır. 1989 yılında başlayan sergiler Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin devamı niteliğindedir. İlk düzenlenen A ve B sergileri sanatçıların katılımlarıyla, C ve D sergileri ise küratör Beral Madra tarafından gerçekleştirilmiştir. Benzer eğilimleri benimsemiş sanatçılar resim ve heykeli harici sanatsal yöntemlerle ilgilenmiş, farklı ifade yolları aramışlardır. Yeni Eğilimler sergilerinde geleneksel ve batı sanatını bir arada işleniş ön plandayken, ABCD sergilerinde çağdaş bir dil benimsenmiştir. Kavramsal sanata artan ilgiyle birlikte bu alanda işler üreten sanatçılar bir araya gelmişlerdir.

A, B, C, D Sergileri 1989 yılından itibaren, sergi yapımcılığını Beral Madra'nın üstlendiği C ve D sergileri dışında, sanatçılar tarafından düzenlenen ve isimlerini sanatçı sayılarından alan sergilerdir. 10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi (1989), 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi (1990), 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi (1992) ve 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi¹² (1993) sergileri de Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri gibi geleneksel malzeme ve tekniklerden uzaklaşarak 'yeni' bir sanatsal ifade türüne görünürlük kazandırma amacıyla düzenlenen sergilerdir. Yalnızca obje sanatı ile kavramsal sanata odaklanılmış, resim-heykele yer verilmemiştir. (Özayten 23-26)

A sergisine katılan sanatçılar; Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ahmet Öktem ve İsmail Saray'dır.

Serhat Kiraz ve Füsün Onur gibi isimler, hem bireysel girişimlerde hem de gerçekleştirilen öncü sergilerde yer almakla birlikte, yeni eğilimlerin benimsendiği bunun gibi sergilerde de karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçıların sanata bakış açıları ve benimsedikleri değerler birbirine yakın olsa da, sergide yer alan yapıtlarda çok farklı malzemeler ve anlatım dillerini bir araya getirmektedirler. (Aksu 28)

Bu sergiler katılımcı sanatçıların ortak yönünü değerlendirmişlerdir. Özellikle A ve B sergileri sanatçıların ortak çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Klasik malzeme anlayışı geride bırakılarak, yeni dil kullanmaya çalışmışlardır.

10 Sanatçı 10 İş: C, alışılmış bir sergi adından çok, bir matematik denklemini anımsatıyor. Bu rastlantısal bir ad değil, kuşkusuz. Bu ad incelendiğinde önce, serginin daha önce bir A'sı ve B'si olduğunu, gelecekte de sürdürüleceğini, her sanatçının bir işle katıldığını, sanatçı ve işin eşit ağırlıkta olduğunu belirtiyor. Sonra, bir imkânsızlık (anonimlik), somut gerçeklik ve yöntem çağırıştırıyor. Bu sanatçılar, sanat pazarını, izleyicinin göz zevkini doyuracak "tek ve eşsiz" eserler üretmiyor; yapıtlarını daha önce yaptıkları yapıtlarla sürekli ilişki içinde ürettikleri için, onların geçmişine ve geleceğine sahip çıkıyorlar. (Pelvanoğlu, 2007)

Dönemim siyasi yapısı da sanat üzerinde etkili olmaktadır. Devletçilik ideolojisiyle paralel hareket eden sanat politikaları yerini liberal ekonomi ve sanatta özel yatırımlar olarak yerini göstermiştir. Özel sektör desteği, koleksiyoner, galerilerin oluşması birbirini izlemiştir.

Sektörün o döneme dek motoru olan, devlet ve cumhuriyet ideolojisine angaje entelektüeller, benzeri görülmemiş düzeyde bir yol ayrımına girdi. Devletçilik refleksiyle hareket eden Batıcı kültür çatısı da kendini yenileyemedi. Sekülerleşme [devletten ayrı olma] ve özerkleşme [kurulu kültür düzeninden uzak durma], kültür sektöründe de belirgin bir kırılma ve sivilleşmeye neden oldu. İlk kez 1980’de gerçekleştirilen 3 Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’ni takiben 1984’te başlayan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ile 1989-1993 aralığında yapılan ABCD sergileri özerkleşmeyi gitgide pekiştirdi. (Kortun 2)

5.5. Açık Hava Sergileri

Yenilikçi bakış açısının devam ettiği bir diğer sergi kuruluşu da Açık Hava Sergileri olmuştur. İlki 1980 yılında kurulan sergi, İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin bahçesinde düzenlenmiştir. Başlangıçta İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmiştir. İki yıl boyunca açık havada kurulan sergi, eserlerin korunması için iç mekâna alınmıştır. Diğerleri gibi ödüllü olan sergi resim, heykel ve seramik dallarında ödül vermiştir. Açık Hava Sergileri, Devlet Resim Heykel sergilerinde ilginin azalmasına neden olmuştur. Dört yıl boyunca süren sergiler birçok anlayışı temsil eden sanatçılara yer vermiştir.

İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sevenler Derneği tarafından düzenlenen Açık Hava Sergisi’nin ilki 23 Temmuz- 6 Ağustos 1974 tarihinde İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesinde gerçekleştirilmiş, farklı disiplinlerden yetmiş sanatçının 23 katıldığı sergi, dönemin sanatından kesitler sunan, tarihsel mekânların çağdaş sanat etkinlikleriyle birlikte düşünülmesini öneren yapısıyla önemli bir oluşum olarak değerlendirilmiştir. (Antmen 128)

5.6. Sanat Tanımı Topluluğu

Kavramsal sanat güç kazanmaya devam etmiştir. Bir çok önemli sanatçı enstalasyon ve kavramsal sanat örnekleri oluşturmuştur.

Şükrü Aysan ve Altan Gürman grubun en önde gelen isimleridir.

Kavramsal sanatın ve enstalasyon örneklerinin gerçekleştirilmesi ise 1970’li yıllarda olmuştur. Hazır nesne kullanarak, bürokrasiyi ve militer gücü eleştiren yapıtları önemli

erken örnekler olan Altan Gürman ve kavramsal çalışmalar ortaya koyan Şükrü Aysan öncülüğünde Sanat Tanımı Topluluğu bu yıllarda, sivrilen isimler olmuşlardır. 1980’li yıllarda sanat geleneksel üretim ve deneysel, yenilikten yana olan üretim olmak üzere iki koldan işlemektedir. (Bunulday 54)

Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Selim Birsell, İsmet Doğan, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Ergül Özkutan, Ahmet Öner Gezgini, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene ve Osman Dinç’in oluşturduğu sanat topluluğudur. Çağdaş Türk sanatının gelişmesinde rol oynamıştır. Geleneksel sanat türlerinin dışında, sorgulayan, biçim ve teknikte deneysel işler üretmişlerdir.

1970’lerde ve 80’li yıllarda, bazı akademi kökenli sanatçıların, batıda gündemde olan akımları, radikal bir biçimde uyguladıkları gözlenmektedir. Nitekim, Sanat Tanımı Topluluğu ile başlayan süreçte, yenilikçi sanat anlayışını benimseyen, geleneksel sanat türlerinin dışına çıkarak araştıran, sorgulayan, sorular soran ve çözüm önerileri getiren, sanat üretiminde teknik, biçim ve malzeme açısından özgür bir kullanım alanı sunan sanatçılar, Türk sanat ortamına çağdaş kavramların taşınmasında etkili olmuşlardır. (Arat Bek 2)

Sanat Tanımı Topluluğu, sorgulayan, arayış içerisinde olan sanatçıların bir çatı altında toplanmasını sağlamıştır. Geleneksel tavrın dışında eserler oluşturan sanatçılar, teknik açılardan yenilikçi bir yaklaşım izlemişlerdir.

Ancak, akademinin en etkili olduğu alan toplu sergi etkinlikleri olmuştur. 1980’li yıllarda sanatçı mekâna bağlı kalmadan sanatını tanıtmaya olanağı bulmasıyla, güncel sanat eğilimlerini takip etmeye başlamasıyla, diğer bir yandan kavramsal sanat yoluyla sanatına düşünsel boyutlar eklemeye başlamıştır. 1977-1987 Akademinin öncülük ettiği Açık Hava Sergileri (1974-77), ve Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen yeni Eğilimler Sergileri (1977- ..) gibi toplu sanat etkinliklerinde güncel sanat eğilimlerini dünya ile aynı anda disiplinler arası bir gösterimi amaçlamış, yeni teknik ve açılımlara olanak sağlanmış ve 2000’li yıllara odaklanarak geleceğin sanatı tartışılmıştır. (Yasa Yaman, 2013, s. 98)

6. SARKİS ZABUNYAN

6.1. HAYATI VE SANATINA GENEL BAKIŞ

Sarkis Zabuyan 1938’de İstanbul’da Ermeni asıllı bir ailede dünyaya gelmiştir. Sivas’tan İstanbul’a göç eden ailenin babası kasap Garabet Zabunyan, annesi de ev hanımı Diruhi Zabunyan’dır.

Eğitim hayatına Tarlabası yakınlarındaki Ermeni ilkokulunda başlamış, orta öğrenimini ise Saint Michel Fransız Lisesi’nde tamamlamıştır. Eğitim hayatı boyunca Fransız sanatçı ve felsefecilerin yazılarını okumuştur. Bertrand Russell, Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Satre’nin yazılarını özellikle okumuş ve bu yazarlar ona kozmopolit bir yaklaşım kazandırır. Duchamp ve Munch’un eserlerini incelemiştir; özellikle *Çığlık* tablosu sanatçıyı derinden etkilemiştir. Sanata, Munch’un bu tablosunun röprodüksiyonlarıyla başlamış, eserin birçok versiyonunu oluşturmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde mimarlık eğitimi gören Sarkis, 1960’ta eğitimini tamamlamasının ardından sanata yönelmiştir. Okulu bitirince askerlik görevini yerine getiren sanatçı ODTÜ şantiyesinin mimarlık ofisinde çalışmıştır. Geçimini sağlamak için bir yıl boyunca Ankara’daki Bayındırlık Bakanlığı’nda toplu konut çizimleri yapmıştır.



Resim 10: Guaj

Öğrenciliği süresince resim heykel atölyelerinde dolaşan Sarkis, sanatla bağıını hiçbir zaman koparmamıştır. Ustaların resimlerinden çalışmış, kopya ve eskizler oluşturmuştur. 1971 tarihinde Hüseyin Gezer, sanatçıdan Heykel Müzesi müzesinde sergi açmasını istemiştir lakin yöneticiler değişince bu sergi gerçekleşmemiştir. Sanatçı ilk sergisini Beyoğlu Şehir Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Bu sergi Sarkis'in guaj boyayla yaptığı resimlerini sergilemesini ve diğer sanatçılarla ilişki kurmasını sağlamıştır. Sarkis sanatında resmi araç olarak kısa bir süreliğine kullanmış, sonrasında ise kolajlara yönelmiştir.

Sarkis bu sergisi ile ilgili, “Ömer Uluç ve Fahir Aksoy gibi sanatçılar benimle ilgilendiler demiştir”. (Kültür Sanat)

Bu yıllarda askerliği sırasında tanıştığı Altan Gürman ile arkadaş olmuştur. Sanatçı, Ankara'da çalıştığı dönemde Altan Gürman ile komşu olarak yaşamışlardır. O dönemde aksiyon painting yapan Altan Gürman ardından pop arta yönelmiştir. İki sanatçının da yaşıt olması ve hazır nesneyi Türkiye'de ilk kullanan kişiler olmaları ve hemen hemen aynı zamanlarda Fransa'da bulunmaları bakımından birçok ortak nokta taşımaktadırlar.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren dünyada ve Türkiye'de sanatta yaşanan değişimler doğrultusunda, yeni teknik ve üslup arayışlarındaki eğilimlerde pek çok gelişme yaşanmış, sanattaki malzeme kullanımında sanatçının bağımsız olabileceği imkânlar doğmuştur. Sanatçılar içinde bulundukları dönemin şartlarını sanat yapıtlarına konu edinmişler, yer yer farklı sanatsal ifade biçimlerini ortaya koymuşlardır. Kavramsal sanatın da bu dönemlerde gittikçe popüleritesinin arttığı görülmekte ve yeni anlatım biçimlerini de beraberinde getirdiği bilinmektedir. Post modern dönüşümler çerçevesinde Batı'daki sanat ortamında malzeme, konu ve üsluba ilişkin sınırları zorlayan yeni açılımlar meydana gelmiş ve Türkiye'deki sanat çevresini de etkisi altına almıştır. “Türkiye'de modernist sanatı sorgulayan işlerin ilk görüldüğü yıllar 1960'ların ikinci yarısında Altan Gürman ve 1970'lerde Füsun Onur, Sarkis ile başlar.” (Yıldız 23)

Sarkis ikinci sergisini 1962'de İstanbul'daki Alman Kültür Derneği'nde açmıştır. Bu sergide eleştirilere maruz kalan sanatçı Werner Hoffman'ın tavsiyesiyle Fransa'ya gitme kararı almıştır. 1964 yılında Paris'e yerleşmiştir. Paris'te birçok avangart sanat akımını inceleme fırsatı edinmiştir. Paris'te yaşarken geçimini sağlamak için sanat piyasasının önemli

galerilerinden olan Sonnabend’de asistanlık yapmıştır. Dönemin önemli isimlerinden Beuys, Jean Marie Straub gibi farklı prensiplerden sanatçılarla arkadaşlık ilişkileri kurmuştur.

“Paris’te kısa bir dönem ‘Figuration Narrative’ grubuna dahil olmuştur. Ancak, bu grupta ürettiği ‘savaş’ temalı eserlerin anlatımcılığının çarpıtıldığına ve gerçeklik temsili bu tekniğin yetersizliği üzerinden yansıtılamadığına inanması dolayısıyla hem kolajı bırakmış, hem de bu ortamdan uzaklaşma ihtiyacı duymuştur.” (Nalan 1)

Bu dönemde sanatına kolaj, montaj, nesneler, demir ve neonu katmaya başlamıştır. Paris’teki ilk zamanlarında pop arta yakın olan sanatçı, bu kültürden beslenirken Vietnam Savaşı’nın çıkmasının ardından sıklıkla siyasete başkaldıran göndermelerde bulunmuştur. Sarkis yaratmış olduğu siyasi işlerin koleksiyoner tarafından satın alınarak metalaştırılmasından rahatsızlık duymuş, savaşa değindiği eserlerini maddiyattan uzak tutmaya çalışmıştır. 1968 öğrenci hareketlerine ve protestolara katılmış, yapmış olduğu işlerde de askeri terimler, koyu renkler kullanmış, konuya bakış açısını yansıtmıştır.



Resim 11: Paris’te Kolaj, 1962

1967 bienalinde Sarkis, ilk olarak Türkiye pavyonuna katılmak istemiş ama komite tarafından resimleri beğenilmemiştir. Ardından Fransızların elemesine katılıp geçen sanatçı bienalde birincilik ödülü kazanmıştır.

1964'ten itibaren Paris'te Dekoratif Sanatlar Okulu'nda dersler veren Sarkis, 1969 "Tavırlar Biçime Dönüşünce" ve 1977 tarihli "6. Documenta" sergilerine katılmış ve Avrupa'nın her yerinde çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Hocalık yaptığı süreç içerisinde öğrencilerin farklı medyumları kullanmalarını desteklemiştir. Sanatçı, 1985'te Yıldız Üniversitesi'nde düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmak için 21 yıl sonra Türkiye'ye gelmiştir. (Atakan 14)

Harald Szeemann'ın 1969'da düzenlediği *When Attitudes Become Form; Works, Concepts, Processes, Situations (Tavırlar Biçime Dönüşünce)* sergisine katılmış, avangart işler oluşturmuştur.

Sarkis çalışmalarında, sanatın belleğini temsil ettiği söylenen müze kurumunu ve sanatın kurumsallaşması/ metalaşmasını eleştirmiştir. Tarihsellik, bellek ve anı kavramlarını pek çok çalışmada yeniden yorumlayan sanatçı, müzelerde tarihin yaşamasına izin verilmediğini, sanatın dondurularak öldürüldüğünü ileri sürmektedir (Erdemci 49).

Sergi, dönemin bütün sanat pratiklerine ve akımlarına izin veriyorken sanatçıların müze içerisinde eserlerini serbestçe konumlandırmasına da olanak sağlamıştır. Sanatçı, 1985 yılında ise Fransız Kültür Bakanlığı tarafından *Sanat Şövalyesi* nişanını almıştır.

Sarkis 1967 yılında İsviçre'de gerçekleştirilen, küratörlüğünü Harald Szeeman'ın yaptığı ve "When Attitudes Become Form" sergisine Fransa'dan katılan tek sanatçı olmuş, bu süreçte bellek ve savaş konularına göndermede bulunan ısı rezistansı, elektrik kablosu gibi malzemelerin kullanıldığı düzenlemelere imza atmıştır. (Antmen 99)

Sarkis'in eserlerinin en önemli noktalarından biri bellektir. Her eseri sanatçının anılarının ve yaşantılarının bir parçasını taşıırken bulunduğu konumun, kültürel ve toplumsal izlerini de taşır. Sarkis'in eserlerinin hepsinin öncülleri ve ardılları vardır. Birinin anlatmaya başladığı hikâyeyi diğeri devralır; malzemeleriye neon ışıklar, su, katran, kayıt cihazları, teyp bandı ve kasetlerden oluşur.

Sanat yaşamına resimle başlamış olan sanatçı, daha sonra heykel, üç boyutlu düzenlemelere, enstalasyonlara yönelmiş, sanatsal yaratımlarıyla uluslararası bir üne sahip olan günümüzün önde gelen sanatçıları arasında yer almıştır. Tuval resmi dışına çıkan Sarkis eserlerinde,

“Başlangıçta ‘Kavramsal Sanat’ kapsamına alınabilecek işler gerçekleştirirken, 1980 sonrasında kavramı belirleyen zihinsel işlem süreci ile kavramın göstereni konumundaki nesneyi aynı düzenlemede birleştiren, ancak simgelerle yüklü bir anlatım dilinin giderek önem kazandığı ‘Yerleştirme’lere yönelmiştir.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1617)

Sarkis’in eserlerinin alınıp satılan bir sanat ürünü olarak izleyicinin alışık olmadığı bir tarzda olması bununla birlikte sanatçının, sanattan kazanç sağlamak yerine çalışmaya devam etmesi, fluxus akımına yakın görünmesine neden olurken, seçtiği malzemeler bakımından ise art poveraya yakın olarak yorumlanabilir. Paris’de yaşadığı süreç içerisinde Türkiye ile bağını koparmayan sanatçı sıklıkla ülkeye gidip gelmeye devam etmiştir.

Sanatçının Paris’te geçirdiği 22 yılın ardından Türkiye’ye döndüğünde geçmişle yüzleştiği bir sergi olarak adlandırılabilen *Çaylak Sokak* sergisi 1986’da Maçka Sanat Galerisi’nde sergilenmiştir.

6.2. ÇALIŞMALARI VE SERGİLERİ

6.2.1. Çaylak Sokak

Sarkis’in doğup büyüdüğü, gençliğini geçirdiği ev İstanbul’daki *Çaylak Sokak*’tadır. Sanatçı burada ailesine ait olan Zabun apartmanında ilk atölyesini kurmuş, eserlerini oluşturmuştur. Sanatçının apartmanın çatı katında kurduğu mahremiyet bölgesi olan atölye sanat hayatı boyunca önem taşıyacaktı. Sarkis eserlerinin yaratım ve doğum yeri olan atölyesine her zaman önem vermiştir.

Anılarına ve belleğine derinden bağlı olan sanatçının yıllar sonra döndüğü İstanbul’da açtığı ilk serginin adının *Çaylak Sokak* olması da rastlantısal değildir. Otobiyografik olan bu sergide izleyici sanatçının İstanbul’a dair anılarından parçalara ve sahnelere davet edilmektedir. Sarkis’in işlerine bakıldığında hepsi birbirini tamamlayan yapboz parçaları gibidir. Kendi başlarına farklı söylemleri varken bütün olarak da anlattıkları hikâyeler vardır.

Sarkis bununla ilgi; “Benim sergilerimin tümü doğurma yeridir. Fakat onların anneleri, babaları, akrabaları hepsi geçmişte vurgulanmış, yani var olandan doğurtuyorum onları.” Coğrafya vurgusu olarak vatan için şöyle devam eder: “ ‘Doğduğunuz yerde bile kökeninizi bulamayabilirsiniz. Köken sonradan inşa edilir; anlam da kişisel üretiminden, başka bir deyişle yaratıcı eylemden gelir, her şeyi olduğu gibi kendini yaratmadır.” (Bernard 15)



Resim 12: Maçka Sanat Galerisi- Çaylak Sokak

Çaylak Sokak’taki eserleri sanatçının Paris’e gitmeden önce yapmış olduğu guaj eserlerdir. Ankara’dayken eserlerini farklı endüstriyel malzemelerden ve yarattığı şekilleri birbirine bağlamak için kullandığı ses kayıt bantlarından oluşturmuştur. Sanatçı ses bantlarını sanatına yeni yeni katmaya başlamıştır.

Sanatçının, içinde yaşadığı dünyanın sıradan nesneleri dışında kendi yaşantısında özel bir yerde konumlandığı kimi nesneleri düşünsel anlatımının bir aracı haline dönüştürmesi, sanatsal sürecine dâhil etmesi, taşıdıkları anlam yükünün yanı sıra belirli bir zamanı işaret ediyor olmaları açısından önem kazanmaktadır. Geçmiş ve bugünü aynı düzlemde buluşturabilen bu eşyalar, birer imge durumuna geçerken, anı, yaşanmışlık gibi kavramlar üzerinden sanatçının olduğu kadar izleyicinin de duygu ve belleğini harekete geçirmeye çalışır. (Arığ 190)

Bu objelerin hepsi sanatçının kişisel tarihiyle ilişkilidir; ayakkabı boyacılığı çocukken çalıştığı işidir, ayakkabılar babasının, radyo ise onunla aynı sokakta yaşayan teyzesinindir. Beş ayrı kompozisyon yaratılmıştır. Ayakkabı tezgâhı sokaktaki kunduracı Simon Dayı'nınkine benzer şekildedir, tezgâhın yanında ayakkabı, kalıpları, kundura malzemeleri ve film ruloyla çevrili bir heykel yaratmıştır. Tezgâhın üzerinde heykelinde malzeme olarak kullandığı Tarkovski'nin *Nostalji* filminin bantları bulunur; yürüyemeyen babasına ait olan ayakkabıların üzerine ise *Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri)* yazmıştır.

Sarkis'in kullandığı malzemelerin hepsi sanatçının aşına olduğu, çocukluğundan izler taşıyan semboller durumundadır.

İkinci bölümünde üstü film bantlarıyla kaplanmış ve sarı ışıkla aydınlatılmış akbaba biblosu, biblonun önünde tabana paralel bir biçimde demir çubuklardan oluşturulmuş üzerinden bantlar sarkıtılan çatıya benzer bir konstrüksiyon konumlandırılmıştır. Bu konstrüksiyonun altına, üzerine altın varakla *Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri)* yazılmış bir çift ayakkabı konmuştur. Bu kısım yeşil ışıkla aydınlatılmıştır. Ayakkabıların üzerine altın varakla *Kriegsschatz* yazılmıştır. Sanatçı *Kriegsschatz* kavramını sonraları da birçok kez kullanmış hatta işlerini *Kriegsschatz* adı altında toplamıştır. (Kurt, Annepçioğlu 235)

Bantlar, ilk olarak Paris'teki *Asırların Sonu, Başlangıcı* sergisinde yer verdiği malzeme sanatı için önemli yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Bundan sonra Almanya'da gerçekleştirdiği *Yüzyılların Başlangıcı* sergisinde bantları kullanarak bir insan bedeni yaratmıştır. Demir iskeletin sardığı radyo bantlarının arasından *Lulu* doğar. Çaylak Sokak'taki figürlerle benzerlik taşıyan *Lulu*, 1988 yılında Centre Pompidou koleksiyonuna katılmıştır. Çaylak Sokak sergisi Paris'e geldiğinde iki iş birbirlerini tamamlamış olur.

Her şeyin belleklerde yaşamaya devam ettiğine inanan sanatçı, bütün çalışmalarının kökünde geçmişinin yattığına ve bunun onu geçmişe, şimdiye ve geleceğe bağladığına inanır. Anılar ya da filmlerdeki "flashback" gibi nesnelerin, bizi, tarihimizin, yaşadığımız kentin, ülkenin hatta insanlık tarihinin bir parçası olarak bugüne kadar izlediğini belirtir. Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açmış olduğu "Çaylak Sokak" enstalasyonu, tutucu ve ırkçı saldırılara maruz kalmıştır. Sezer Tansuğ,

Sarkis'i hedef alan saldırıları Sarkis'i karalama hareketine karşı imza kampanyası başlatmıştır. (Terzi 94)

Bu sanatçının ilk uğradığı ırkçılık değildir. İstanbul'da yaşadığı gençlik dönemlerinde 1955 yılında gayrimüslimlere karşı hareketler başlamış, azınlık grupların evleri, dükkânları yağmalanmaya başlanmıştır. Sarkis babasının kasap dükkânını korumak durumunda kalmıştır. Olaylar sırasında babasının dükkânı zarara uğramasa da halasına ait olan işletme harabeye dönmüştür. Bu olayların yaşandığı dönemde II. Dünya Savaşı'nın ardından on yıl geçmiş, dünya siyaseti ve ülke içerisindeki problemlerin henüz çözülmediği gergin politik bir sahne vardır. Sarkis Zabunyan'ın kızının yazdığı *Ondan Bize* kitabında bu olaylara ilişkin anılar yer almaktadır.

Aradan 22 yıl geçmesine rağmen hala aykırı seslerin çıkmakta olduğu İstanbul'da, uzun bir aradan sonra açmış olduğu sergiyle ilgili acımasız yorumlara maruz kalmıştır sanatçı. Yukarıda Terzi'nin bahsettiği Sezer Tansuğ ise bu tepkilerden en sertlerinden biridir.

Maçka Sanat Galerisi'nde Füreya hobisinin 40. yılında sergiye birer panoyla katılan seramikçiler, bu serginin bir bahane olarak kullanıldığı Zabunyan provokasyonuna alet edinmişlerdir. Avrupa'da Türk imajını her vesileyle karalayan ve bir Türk sanatçı olarak değil, bir Fransız olarak bilinen bu T.C vatandaşı Ermeni şovmenine destek provokasyonu Türk sanat ortamına çirkin bir gölge düşürmüştür. Ancak vatan toprağının hakikatine inanmayan bu provokasyona alet olacaktır. (Tansuğ- Salt)

Sanatçının halen bu durumlarla karşı karşıya kalıyor olsa da sanat ortamından büyük bir destek de almıştır.

Maçka Sanat Galerisi'nin tabanına yerleştirdiği tekerlekli platform ile mekân içerisinde kendi galeri alanını yaratmış, eserleriyse bu kaidenin üzerinde yükselmektedir.

Serginin kurulumu aşamasında çalıştığı sulu boya eskizlerini duvarlara asan sanatçı birçok kez sergi alanını etüt etmiştir. Mekân içerisinde eser konumlandırma konusunda galeri asistanlığı süresince edindiği tecrübelerden yararlanır. Sarkis'in eserlerine bakıldığında genellikle mekânla bütünlük içerisinde oldukları görülür. Sanat eserini mekân içerisinde konumlandırmanın yanı sıra, Sarkis eserlerini yaparken mekânı eserin bütüncül bir ögesi olarak düşünür ve öyle tasarlar. Bu durumda mekânı sanat eserinden bağımsız düşünmek mümkün

değildir. Sanatçı için mekân adeta bir sanat eseri haline gelmiştir. Özellikle başka şehir ve ülkelerde yaptığı çalışmalarda, çalışmasını gerçekleştireceği lokasyona önceden gelip inceler, oradaki insanların davranışlarını alışkanlıklarını gözlemleme fırsatı bulur. Şehrin kendi ritmini özümseyerek ve bulunduğu yeri de sembolleştirecek malzemeler kullanarak eserlerini oluşturur.

Sanatçı Çaylak Sokak sergisinin açılışında mekân ve eserler arasındaki bağlantıyı: “Her eleman, her iş aynı vücudun parçasıdır, özgün şekilleri vardır ama hepsi birbirine bağlıdır.” diye ifade etmiştir.

Sanatçının eserleri arasında ortak bir dil ve malzeme bütünlüğü vardır; birinin başladığı sözü diğeri devralır ve hikâyeye devam eder. Belleğinde anılarla birliktelik içerisinde olan bu eserler sırayla izleyicisine sanatçının hayatından bir kısım gösterir durumdadır. Her bir eserle tek tek sanatçının hayatına pencereler açılmaktadır.

Düzenlemenin bu bölümündeki tüm nesneleri yan anlam düzleminde değerlendirecek olursak, kundura tezgâhı yaratıcı edimi ve belleği simgeler. Bu bellek, hali hazırda bulunan, işler konumda olan bir zanaat tezgâhı ile yaşanmışlığa ve nostaljiye göndermede bulunur. Tabure ise emek veren, malzemeyi dönüştüren dikkatli ve titiz bir özneyi çağırıştırır. Ayakkabı kalıbı, bir serüvenin yöntemine işaret eder ve her nesnenin bir örnekten beslendiğini ve ona göre biçimlendiğini imler. Örs, tamamlayıcısı olan çekici çağrıştırmakta ve sese işaret etmektedir. Çekiç de aynı şekilde örsü göstermekte, ses ile ısıyı gündeme getirirken düzleştirme ve bastırmayı da imlemektedir. Deri, kültürün bir göstergesi olarak düşünülebilir; insanoğlunun kendini var ediş sürecini yani yaşamı ifade eder. Dönüşümün bir aracı konumundadır ve modanın nostaljik serüvenini de çağırıştırır. Ham (işlenmemiş) konumu, onu işleyecek özneye ve gereçlere dikkati çeker. Iskarpela, eksilterek (yontarak) içte var olanı ortaya çıkarır; yaratıcılığı, zanaatı, titizliği çağırıştırır. Törpü ise bir yandan yaşamın getirdikleriyle olgunlaşmayı (törpülenme) diğer yandan da kişilik örüntülerinin yok edilmesini çağırıştırır. Ayakkabı boyası yenilenmeyi imlerken, eskiyi kapatan ve örten işlevi de görür. Ayakkabı cilası ise bir serüvenin bitişini, son halini çağırıştırır. Ayakkabı fırçası, geçmişte kalmış, toz içinde olan anıların fırçalanıp açığa çıkarılmasını imler; bir tür anı tazeleme gerecidir. Çivi ise birleştiren, sabitleyen bir öge olarak karşımıza çıkar, ancak çivinin uzun bir

serüveni vardır; çakılır, sökülür, sonrasında düzeltilir ve yeniden kullanılır. Sarkis'e malzemenin yaşaması gerektiği daha o zamanlarda öğretilmiştir. (Özsoy 12)

Sergide banyo küvetinin içerisini suyla doldurur, suyun içerisine balıkçı teknesi ve yine bantlardan oluşturduğu bir figür ekler. Burada kullandığı küvet amcasının yıllar önce içerisinde sebze yetiştirdiği, kullanım amacından çıkardığı küvettir. Şimdi sanatçının elindeyse yine amacı değişmiş ve sanat nesnesi haline gelmiştir. Müzikle ilgili ilk anıları teyzesinin radyosunda dinledikleridir, bu yüzden Sarkis kendi kişisel geçmişinin arşivini tutmuş bununla birlikte kendi tarihiyle toplumsal tarihi birleştirmektedir. İkisini birleşimiyle eserlerini ortaya koyan sanatçı bireyselden, lokale oradan da küresele dönenen işler sunar. Macro etkili olayların, birey üzerinden micro etkilerini gözlemlemekteyiz. Sanatındaki bireyselliği tinsel bir ortam sağlar bu haliyle Sarkis ve Joseph Beuys'a arasında benzerlik oluşmaktadır.

Sarkis'in yapıtlarında, sofistike, nikelli, pırıltılı bir uygarlık, günümüz teknolojisinin kusursuzluğu değil, geçmişin, tarihin derinliklerinden kaynaklanan, bilim öncesinin araştıran tavrı egemendir. Burada teknolojinin sanatı değil, teknolojinin arkeolojisi söz konusudur. Kullandığı malzemeler, (bunların hepsi eski, daha önce kullanılmış malzemelerdir) kendi fizik kurallarına göre değil, özlerindeki büyü nitelikleriyle, yeni bir işlevle kullanılmaktadır. (Oral 19)

Joseph Beuys'un da sanatının temel noktası sanatçının hayatının kendisidir. Hayatının dönüm noktası saydığı uçak kazasının ardından eserlerinde keçe ve iç yağ kullanmıştır. Bu da onun anılarının bir parçasıdır, hazırladığı performanslarda keçelerden hazırladığı kızaklar, yağ köşesi, öğretmenliğiyle özdeşleştirilebilecek 100 adet siyah tahta ve öğrencileriyle birlikte gittiği protestonun ardından sokaktan topladığı eşyalar mevcuttur. Hepsinin malzeme olarak sanatçı için önemi ve anlattığı hikâyeler vardır. Eserleri aynı zamanda sıklıkla dinsel göndermeler içeren, şaman ayinlerine benzetilebilir.

“Arketipik ve büyüsel-dinsel göndermeler Beuys'un düşüncesinde büyük rol oynamıştır. Şimşek Endüstri Çağı'nda sanatın işlevinin ne olduğunun üzerinde durmaktadır. Doğa ile ruh arasındaki karşılıklı diyalog, biçimler ve malzemeler aracılığıyla simgelenmiştir.” (Buchholz 499)

Yaptığı mekân yerleştirmelerinde güzeli hedeflemeyen sanatçı, kavram odaklı çalışmalar yapmıştır. Oluşturduğu mekânlar galeri mekânı gibi değil günlük hayattan parçaların olduğu

sahnelerdir. Bu noktada da Sarkis’le benzemektedirler. Sarkis oluşturduğu mekânları sanat eserinin içine alır, kapsayıcı özellik verir.

“Sarkis’in enstalasyondan oluşan “Çaylak Sokak” isimli sergisinin ilki 1986’da Maçka Sanat Galerisi’nde ve “daha sonra ikinci kez 1989’da Paris, Georges Pompidou Müzesi’nde düzenlenen “Magiciens de la Terre” sergisinde, Maçka Sanat Galerisi kurgusuyla tekrar sergilendi.” (Sönmez 65)

Çaylak Sokak 1989’da Centre Pompidou’da tekrar oluşturulmuştur. Galeri mekânını kaidelerin üzerine yükselten Sarkis’in eserleri mekân içerisinde yükselen heykellere benzetmektedir. Burada yaptığı *Dünya’nın Büyücüleri* sergisinde, sanatçı müze alanını Maçka Sanat Galerisi’ne göre ölçeklendirir. Yaratdığı mekân içerisindeki mekâna eserlerini yerleştirirken daha sonra yapacağı mimari odaklı işlerin de önünü açmış olur.

6.2.2. Kriegsschatz (Savaş Ganimeti)

Almanya’da müze gezerken birbirinden farklı kültürlerle ait eserlerin bir arada kendi anlam bağlamından uzakta sergilenmeleri sanatçının ilgisini çekmiştir. Müzeler Sarkis’in sanat hayatı için büyük önem taşır. Yaptığı sergilerin büyük bir kısmını müzelerde gerçekleştirmiş olan sanatçı galeriler yerine daha büyük alana sahip olan ve anlam olarak da bağ kurabildiği müzeleri tercih etmiştir.

Savaş Ganimeti anlamına gelen bu sözcük, çok farklı anlam içerikleriyle Sarkis’in ana motifi olur. Bu deyim Sarkis’in işlerinde LIP fabrikası işçileriyle ilgili olarak okuduğu bir makaleden sonra gelişir. Yazıda işçilerin 20 milyon frank değerinde saat stokunu boşaltıp, emniyete aldıklarından, bir anlamda el koyduklarından söz edilir. (Özayten 144)

Sanatçının değişik müze mekânlarında gerçekleştirdiği yerleştirmeleri ile bir bakıma seyirciyi bazı tarihi gerçekliklerle yeniden buluşturur, sorgulatar.

Müze, geçmişten aldığı bazı seçilmiş parçalarla bugünü mü kutsuyor, pekâlâ, şimdi ben de savaş ganimetlerimle geliyorum o kutsal mekâna – geçmişe her yeni bakışla birlikte bugünün de farklı görüneceğini size hissettirmek için! Sarkis’in bellek çalışması, bir karşı bellek projesidir, terimin içerdiği bütün risklerle birlikte. (Koçak 174)

Eski tarihin tanıkları ve kayıp edenleri konumundaki eserler müze içerisinde önemlerinden ve fonksiyonlarından bağımsız sergilenmektedir. Sanatçının kelime seçiminde Almanca'yı kullanmasının nedeniyse bu konuyla ilgili düşündüğü sırada Berlin'deki bir müzeyi geziyor olmasıdır.

Black-out 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 55)

20. yüzyılda ortaya çıkan yerleştirmelerde sanat eserleri yaratılış bağlamından kopararak sergilenmektedirler. *Kriegsschatz* kelimesinin gücünden etkilenen sanatçı donmuş olanla sıklıkla ilgilenmiştir. Bu kelimeyi bazen nesnelerin üzerine altın renklerle yazarken bazen sulu boyayla, bazense neon harflere ayırarak kullanmıştır. Sanatın, tarihin, insanların donduruluyor olması fikrinden hoşlanmayan Sarkis eserlerine farklı kültürden parçalar ekler ve gittiği her yerde bu parçalar artar ve yenilenir.



Resim 13: Kriegsschatz- Botlar

Sergilerini gerçekleştirdiği müzelerin çalışanlarının tepkilerini de merak eden sanatçı, çalışanlarıyla birlikte kurumu bir bütün olarak görmekte ve sergiye katılımlarını vazgeçilmez

bulmaktadır. Sarkis müzeler için: “Müzeler benim için okuldur. Bütün vücuduyla canlı bir okul.” demiştir. (Çalıkoglu 60)

Müzeyi eğitim kurumu olan sanatçı onun donduruculuğuna karşı koyarken aynı zamanda öğretici ve eğitici kısımlarını benimsemiştir. Sergilerinin bir çoğunu müzelerde gerçekleştirmiştir. Sergiyi bütün olarak ele alan sanatçı sempozyum, atölye, sergi görevlilerini serginin tamamlayıcı unsurları olarak görmüştür.

Dolayısıyla, ‘*Belleğim Vatanımdır*’ bir yöntemin analizi değil, yöntemin ta kendisi, duyarlı ve yaşayan biçimi olur: Sarkis’in çalışmasına bakıldığında, parçaların birbirlerine gösterdikleri dikkat, izleyicinin dikkatiyle canlanıp ikiye katlandığı zaman, bu parçaların bütün biçimleri tehdit eden unutmaya karşı durmak istedikleri görülür. Mekân ölçülmüştür, üstlenilmiştir, yaşanmıştır, varoluş haline gelmiştir: Mekân nihayet belleği taşıyabilir. (Fleckner 47)

Eserlerini oluştururken müze gibi çalışan Sarkis, müzeden farklı olarak onları bağlarından koparmamaktadır. Müzede eserlerin dondurulmasına karşı bir tavır sergilemektedir. Bir şeyin zamanını dondurmak ve yaşatmamanın haksız bir hakimiyet kurmak olduğunu düşünmüştür. Özellikle Beuys’un öldükten sonra dondurulmaya başlanan eserlerinden rahatsızlık duyar, sanatçıya göre konservatörler eserleri dondurarak yaşatmaya çalışmaktadır. Sarkis içinse bu baş kaldırılacak bir konudur.

Sarkis’in Kriegsschatz üzerine çalışması bellek ile kültürel belleği yaşatan müzeler üzerine düşünmesi yine bellek araştırmalarına dahildir. Müze içerisine alacağı eserleri kendi seçer bu noktada hangisinin hatırlanmaya değer olup olmadığını karar veren pozisyonadadır. Ele aldığı eserleri aynı ışık aynı düzlemde sergilerken birbirinden ayırmaz ama bu aynılık içindekilerin öznelliklerini de bir noktada kapana kıştırabilir. Sarkis’e göre müze hatırlamaları anıdır. Sarkis bununla ilgili “Dikkat ederseniz anı demiyorum. Benim için anı durmuş dondurulmuş, bu güne gelmeyen bir kavramdır.” demiştir. (İleri 246)

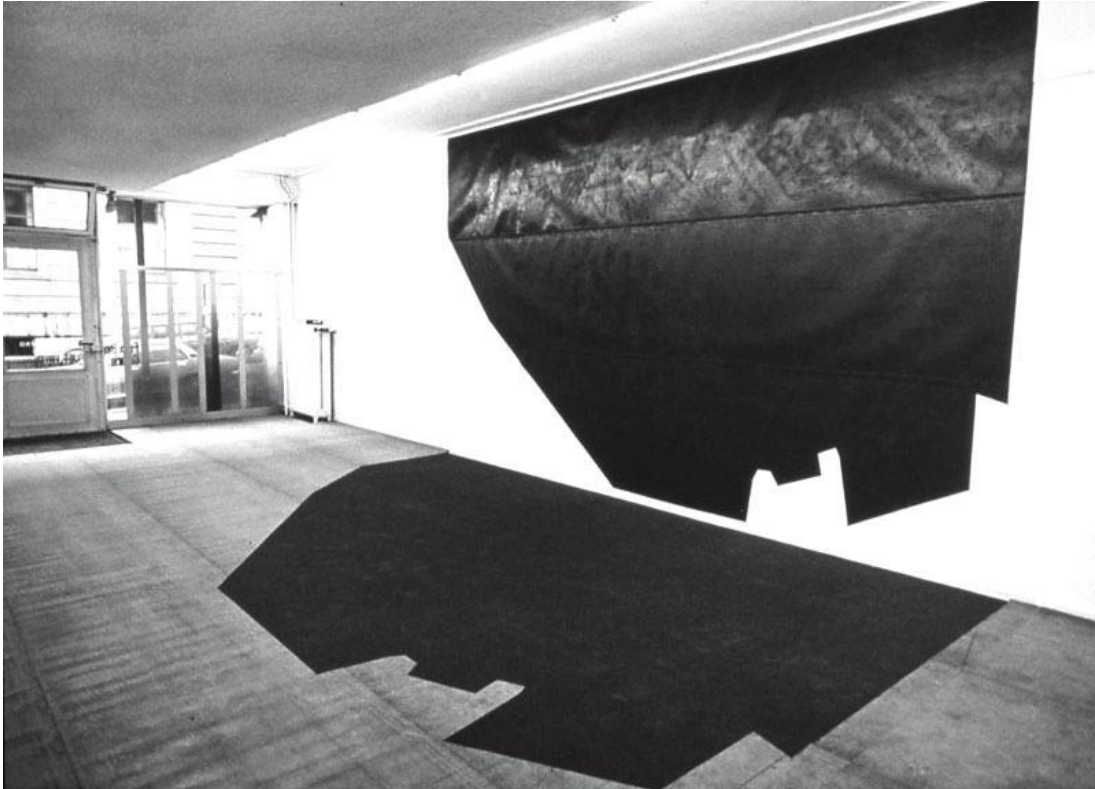
6.2.3. Blackout: Karartma ve III. Reich

Sarkis’in anılarından oluşturduğu *Black-Out* eserleri, Kıbrıs Çıkartması esnasında oluşan hatırlarıyla ilgilidir. Kelime olarak askeri bir terim olan black-outları (karartma) Türkiye’de

geçirdiği 1974 yazında yaşamıştır. Anılarında toplamda 20 karartma yaşadığını anlatır Sarkis. Kıbrıs çıkarması süresince ışıklar kapatılmış, araba farları kullanılmamış, yasak bölgeler oluşturulmuştur. Sanatçı bu kelime hakkında:

Black-Out askeri bir terim. Saklanmayı gerektiren bir durumu belirliyor. Ancak, aynı zamanda daha iyi saldırabilmek için saklanma gerekliliğini vurguluyor. Bu terimin başka çağrışımları da var. Aklın bir an için tüm düşüncelerden arınması, bir gizli işi örtbas etmek vb. O başlığı verdiğim işlerde karartmayı katranla gerçekleştirirken katranı yakarak kullandığımdan aynı zamanda içindeki, gerisindeki ‘kara’yı çıkarıyordum. Böylece kullandığım gereçler içlerindeki enerjiyi kusuyordu. Ve bu enerji kapkaraydı. (Oral 20) demiştir.

Black-out kelimesi askeri bir terim olmasının yanı sıra anlık bilinç kayıplarını, fotoğrafçılıkta ise diyaframın simsiyah olup ışığın geçeceği bir boşluk olmaması durumunu da anlatır.



Resim 14: Black -Out

Sanatçı dünyanın karıştığı ve sanatın siyasallaştığı dönemde, sanatın ötesinde kavram arayışlarına girmiştir. Kullandığı malzemelerde değişiklikler yapıp zaman zaman savaşta bile işine yarayacak malzemeleri işlerine katmıştır. Katran, alüminyum, demir gibi çoklu kullanım alanı olan, dayanıklı, ağırlığı olan malzemeleri seçerken gerekli olması durumunda bunları devşirerek kendini korumayı da götmüştür. Kullandığı materyallerde sanat ve hayatta kalma ihtiyacı birleşmiştir. Sesleri ve ışıkları kapamak için kullanılan halılar, katran ve rulolar sessizliği sağlarken sanatçı için aile içerisinde sessiz kalmış durumları da simgelemektedir.

Konuşmamayı ve sessizliği yıkmak için eserlerinde kelimeler kullanmış, iletişim ağı oluşturmuştur. Söz, nesnenin yerini almaz ama ona destek olur, sessizliği yerinden etmesini sağlar. 1974 ve 1977 yıllarında gerçekleştirdiği birçok işine sanatçı Black-out ismini vermiştir.

Sarkis'in 1970'lerde, metal plakalar, katran, elektrik akımı, tel, neon ışıkları ve ısıdan yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmaları, yalnızca kendisi için değil, herkes için kültürel bir simge olarak önem taşıyan savaşla ilgilidir. Sanatçı kullandığı her nesneye yeni bir işlev yüklese de, bu ikinci el hazır-nesneler bir biçimde onun kendi anılarıyla ilişkilidir ve aynı zamanda farklı bir zaman ve mekândaki rollerini yansıtmaktadır. Sıcak, soğuk ya da durağan, hareketli gibi kullandığı malzemelerin çağrıştırdığı karşıtlıklar, patlamaya hazır ama görünmez bir güç tarafından dengede tutulan sıkıştırılmış enerji duygusu vermektedir (Atakan 38)

Sarkis Türkiye'nin Kıbrıs çıkartması sırasında radyoda duyduğu gemilerin rotalarını ve yasaklı bölgeleri işaretlemiş, etrafına sınırlar çizerek bunu bir harita haline getirmiştir. Bu haritanın üzerine katran süren sanatçı sonrasında katranı ateşe vererek yakmıştır. Yerde izi kalan, yanıp kendini tüketmiş toprak parçası taklidini duvarda bularak onunla bir bütünlük oluşturur. Katran yanan, parlayan, ısı oluşturan bir malzemedir ve izi hem yerde hem de bellekte yer etmiştir. Katranı yakarak içindeki enerjiyi dışarı çıkarmak da aynı zamanda ardındaki karayı bulup çıkarmaktadır. Katranı yanıp söndüğü süreç içerisinde sergisini gerçekleştiren Sarkis, izleyicisine orta oyununa benzer bir performans sunmaktadır.

Sarkis işlerinin en büyük parçalarından belleğin yanı sıra savaş da Sarkis'in kimliğini oluşturan unsurlardandır. Gençliğinde tanık olduğu 6-7 Eylül olaylarıyla başlayan bu siyasi eğilim, Fransa'daki öğrenci hareketleri, II. Dünya Savaşı ve son olarak Kıbrıs Harekâtı ile devam etmiştir.



Resim 15: Black Out

Sarkis'in daha sonra sıklıkla kullandığı bu karartma fikri 1979'da Centre Pompidou için yaptığı Black-out'ta tekrar karşımıza çıkar.

Centre Pompidou'nun eser depolarındaki hareketli askı mekanizmalarını kullanarak tavandan altmış adet branda asar. Bir düğme yardımıyla izleyicilerin de istediklerini indirip tekrar kaldırabileceği, böylece herkesin kendi sahnesini istediği şekilde kurabilmesini sağlayan bu brandaların her birinin üzeri aşağı yukarı aynı soyut imgeden yola çıkarak boyanmıştır. Bir panodan diğerine her geçişte hareket edip yer değiştiren bu mühür, Sarkis'in sokakta, bir evin dış duvarında gördüğü bir işaretin sanat kurumu içine, müzedeki bir sergiye göç etmiş halidir. (Baykal 86)

İzleyicisinin katılımına bıraktığı eseri sürekli değişim halindedir. Kavramsal sanatta anlamı ortaya çıkarmak için sanatçı ile izleyicinin ortak çalışması yaygın olarak kullanılmaktadır; böylece eser sürekli, değişim ve devinim içerisinde olur. Her yeni hareketle başka bir belleğin parçası haline de gelmektedir.



Resim 16: III. Reich

Sarkis, 1971 yılında Paris'te 3. *Reich* sergisinde aynı isimli kitaptaki adları okuyup kayıt altına alırken daktilo ile yazmıştır. Hoparlörden sanatçının sesi tüm sergi salonunu doldurur ve aradaki daktilo sesi gerilim katar. Sarkis'in saydığı tüm isimler Hitler dahil, II. Dünya Savaşı'nda yer alan kişilerin isimleridir. 20 saat süren kayıta, kitaptaki tüm isimleri sayar, sabahdan akşama kadar sergi alanında açık olan kayıt tekrar tekrar savaşın hatırlanmasını sağlar. Sergi sonunda bantları kasalara saklayarak bellekte yer etmelerini sağlamıştır. Nazi Almanyası'nı anlatan kitabı okuyup sonra daktiloya kayıt etmiştir. Sergi alanına getirdiği çalışma masası ve sandalyesiyle mahkeme salonuna benzer bir ortam oluşturur. Sayfa sayısı bini aşan kitabın bitiminin ardından, bantları 60 kiloluk kasalarda saklamış, insanlığa acı çektiren bu isimlerin unutulmamasını sağlamıştır.

6.2.4. 19380-19930 ve Avize

Sarkis'in Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği dördüncü sergi 19380-19930 sergisidir.

Sergi ismini, sanatçının ön yüzüne 19380, arkasında 19930 yazdığı neon ahşap sandıktan almıştır. Ön yüzündeki 1938 yılı sanatçının doğum yılı iken, arkadaki 1993 rakamı eserin sergilenme tarihini göstermektedir. Işıklar nefes alma hareketine benzer şekilde yanıp söner, sandık da sürekli yer değiştiren, göçebe bir haldedir. Kırmızı ve yeşil perdenin arasında yer alan

sandığa perdelerin ardından hava üflenmektedir. Perdeler bu rüzgârla dalgalanır, sandığın üzerinde detaylarla iş devam etmektedir. Sandığın mekanizmasının olduğu yerde, sulu boya kırmızı ve yeşil renkler yanındaysa kâse içerisinde yüzen bir ev bulunmaktadır.

Elvan Zabunyan sanatçının bu işiyle ilgili:

“...Burada Meryem Ana, bir çadırın eteklerini kaldıran iki melek tarafından gösterilir. Soldaki melek yeşil giysiler içindedir, kanatları ve çizimleri kırmızıdır. Sağdaki melek ise kırmızı giysilidir, kanatları ve çizimleri yeşildir. Azizlerin başlarındaki halelerin saydamlığını daha iyi belirtebilmek için üç kişinin önünde durduğu duvarı bu halelere de işler. 19930’un galerinin duvar karolarını aydınlatmasında da aynı saydamlık imgesini görürüz. İçinde bulunduğumuz mekânın gerçekliği bize böyle anımsatılırken, tüm sergi Sarkis’in teatral mekânı belirtmek için gerçek perdeleri ilk kez kullandığı bir sahneye doğru yönelir.” (Eyigör, 2013)

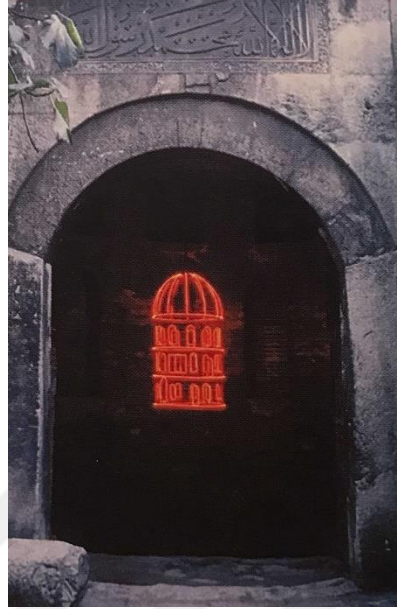
Sanatçı zaman kavramı üzerinde çalışmış, geçmişte yaşanan olayların bize gelecekte ulaşacağını söylemektedir. Tarihlerin önüne bir sıfır koyarak tarih düşürme tekniği kullanmaktadır. 19380 yanına koyduğu sıfırla sanatçı bizi bin yıl ileriye taşımaktadır. Tarihlenmeyen sonsuz bir zaman dilimi yaratmaktadır.

Tarihlerin önüne sıfır koyarak zaten sonsuz olan zamanı bir kez daha sonsuzlaştırıyor o. 2009’un sonuna koyduğu sıfırlar XXI. Yüzyılı XXI. bin yıla dönüştürüyor. Yani bizleri 20.000 yıl ileri götürüyor. Ama aynı zamanda 20.000 yıl geriye de. Bu zamanı yadsımak kadar korkunç bir şey. Öylesine ki, tarihlenmeyen bir zaman içinde sonsuz bir özgürlük duygusuna sahip olabilir insan, ama aynı zamanda sonsuz bir boşluk, sonsuz bir ölüm duygusuna da. Bir sıfırla zamanı değil, tarihi yok ediyor Sarkis. Geçmişin bugün olduğunu, geleceğin de bugün olduğunu, sıfır değer kullanarak gözümüze sokmak istiyor. (Edgü 201)

Sanatçı bellekle olan ilişkisiyle birleştirdiği zaman kavramı sanatı için önem taşımaktadır, ailesinin doğum tarihlerinin bilinmiyor olması, Ermenilere ait özel tarihler, siyasi olayların tarihleri sanatçının eserlerinde buna dikkat etmesine neden olmuştur.

Sarkis’in kullandığı ışıklar, mekân ve zaman ile çok ilişkilidir. Onun için önemli olan ışığın hem mekânı biçimlendirmesi hem de gün içinde ve galeride değiştikçe bir ritme

sahip olmasıdır. Sarkis dünyanın doğal ışığı ile müzenin yapay ışığının yanında üçüncü bir ışık yaratır: nesnelerin üzerine düşen ışık, sanatsal çalışmalarını kendi ışıkları ile aydınlatmak istediğinde ortaya çıkan ışık. (Menu 96)



Resim 17: Avize- Ayasofya Müzesi

2. İstanbul Bienali’nde kullanılmış olan, Aya Sofya Müzesi hazine dairesinde yerleştirilmiş, 1989 tarihli *Avize*, mimari yapının, neon ve metalin şekillendirilmesinden oluşmaktadır. *Avize* sanatçının seri olarak kullandığı temalardan biridir. Kültürel bir mekân aracılığıyla göndermelerde bulunur. Sanatçı mekân içerisinde yeni bir mekân yaratır ve mekâna yeni bir özellik katar. Kırmızı neon ile aydınlatılmış işin çapı 118 cm, yüksekliği ise 220 cm’dir. Aya Sofya’nın girişinde bulunan mozaikte İmparator Justinyen, eşi Theodora ve İsa’yı birlikte tasvir edilmiştir. Nike Ayaklanması’nın ardından üçüncü kez yanan Aya Sofya, İmparator Justinyen tarafından öncekinden çok daha büyük bir şekilde yeniden inşa ettirilir. Döneminin en büyük kubbeli yapısına sahip olan Aya Sofya, yüzlerce yıl boyunca din merkezi olarak kalmıştır. Mozaikte de Justinyen’in elindeki Aya Sofya modelini İsa’ya sunuşunu görmekteyiz, bu şekilde imparator din adına inşa ettirdiği yapıyı göstermektedir. Sarkis’in *Avizesi* de bu modele benzemektedir.

“*Mekân heykeltıraşım* diye tanımladığı sanat kimliği “gerçek” mekânlarda hayat buluyor. Sarkis’in çalışmalarında sanatçının kişisel tarihinin yansıması olduğu gibi bazen de mekânın

tarihine odaklanır. Bu yapıtlarında kişisel bir okumaya olanak sağlarken yapıtlarında da bir bütünlük ve devamlılık sağlar.” (Morkoç 40)

Sarkis’in *İkiz Gökkuşak* eseri 2015 yılında Venedik Bienal’inde sergilemiştir. Türk pavyonunda sergilenen eser Arsénale’deki Sale d’Armi binasında izleyicisine sunulmuştur. 2013 yılında yapmış olduğu eseri demir üzerine neonla oluşturmuştur. Üzerinde yedi sıra bulunan gökkuşağı 7,5 x 15 m boyutlarındadır.

“Respiro ile zamanların başlangıcına, ilk gökkuşağına, diğer bir deyişle ışığın ilk kırılma anına gideceğiz. Tarih içindeki belirli anlara sabitlenmek yerine bugünün ve uzak geçmişin güncelliğine aynı anda sahip çıkacağız. Durağanlığa karşı dönüşmeye, dönüştürmeye, nefes almaya, hissettirmeye devam edeceğiz.” (Sarkis 2015)



Resim 18: İkiz Gökkuşağı – Venedik Bienali

İstanbul Modern Sanat Müzesi’nin 10. yılında ön cepheye yerleştirilen eser hakkında müze müdürü Levent Çalıkoglu;

Çalışmalarında bellek, kültürler arası etkileşimler ve tarih kavramlarını ele alan Sarkis’in "Gökkuşak" adlı çalışması görsel olarak insanları etkileyen bir doğa olayının oluşum haline referans veriyor. Sanatsal bir fikrin doğum anında yaşanan heyecan ve belirsizlikler ile doğanın bir mucizesi arasında paralel bir ilişki kurguluyor Sarkis. Bir fikir nasıl doğar, nasıl gelişir ve nasıl sonuçlanır? Sarkis, sanat yapıtı ile gökkuşağının varoluş sürecini özdeşleştiriyor. 10. yılımıza girerken hayata geçirdiğimiz bu proje,

bizim açımızdan aynı zamanda müze çatısı altında ev sahipliği yaptığımız sanatın farklı disiplinlerine de işaret ediyor.” demiştir. (İstanbul Modern 2013:2)

6.2.5. İstanbul Bienali

Yeni eğilimleri benimseyen sanatçıların başında gelen Sarkis, hazır nesne ve enstalasyonu ilk kullanan isimlerden biridir. Yapmış olduğu eserlerde izleyici ile mekânı da eserlerine katan Sarkis’ in 1995 yılında 4. İstanbul Bienali için yapmış olduğu çalışma bu unsurların bütününe içerisine almaktadır. Paris’te Dekoratif Sanatlar Okulu’nda dersler vermiştir. Bu dönemde atölyelerinde öğrencileriyle her bakış açısını tartışan ve kullanımını destekleyen sanatçı ileriki dönemlerinde kurduğu sergilerde tartışma alanları yaratmıştır.

1995’te 4. Uluslararası İstanbul Bienali için Antrepo’da hazırladığı Pilav ve Tartışma Yeri’nde Sarkis 1994’te Çukurcuma’dan satın aldığı büyük bir kazan çevresinde dairesel bir oturma düzeni kurmuş, kazanın tam üzerine de neon ışıklarla “pilav ve tartışma yeri” yazılı bir aydınlatma elemanı asmıştır. Sarkis bienalin hazırlığı sırasında burada sanatçıların, sergi düzenleyicilerinin, çalışanların, öğle vakti bir araya gelerek, hem nohutlu pilav yemelerini, hem de dinlenmelerini istemiştir. Serginin açık olduğu sürede pilav servisi yapılarak izleyiciler burada bir arada sergiyi tartışmıştır (Atakan 98).

Müzelerde açtığı tartışma okullarında da dünyanın her yerinden gelen genç sanatçıların masanın etrafında toplanıp yiyip içerek bu konuşmalara katılmalarını sağlamıştır. Tarihteki yeniçeri kazan kaldırma, geleneğine atıfta bulunan yerleştirme izleyicisini de işin içerisine katmaktadır.

1985 yılında ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisine katılmıştır. Sanatçı, yaşamımızın bir parçası olan nesnelerin bizi bugüne kadar izlediğine inanır. 1989 yılında 2.Uluslararası İstanbul Bienali, 1995 yılında 4. İstanbul Bienali’ne katılmıştır. 4. İstanbul Bienali için Antrepo’da hazırladığı Pilav ve Tartışma Yeri’nde Sarkis 1994’te Çukurcuma’dan satın aldığı büyük bir kazan çerçevesinde dairesel bir oturma düzeni kurmuş kazanın tam üzerine de neon ışıklarla “pilav ve tartışma yeri” yazılı bir aydınlatma elemanı asmıştı. Bienal esnasında sanatçılar burada yemek yiyerek sohbet etmişlerdi. (Okan 30)

6.2.6. Site Retrospektif Sergisi ve Bir Kilometre Taşı

İstanbul Modern’de gerçekleşen *Site* sergisi Sarkis Zabunyan’ın 50 yıllık sanat hayatını konu edinmektedir. Serginin küratörlüğünü ise Levent Çalıkoğlu üstlenmiştir. Binanın tamamının kullanıldığı sergide izleyici Sarkis’in hayatında bir yolculuğa çıkmaktadır.

Sanatçı, *Site* sergisi ilk olarak sanatçının Villejuis ve Vergniaud atölyelerinde doğmuştur. Sanatçı için atölyesi çok önemlidir; eserlerini doğurduğu büyüttüğü, mahrem bir alanıdır. Sanatçı *Site* sergisini oluştururken yaşam yeri olan toplu konut sitelerini düşünürken aynı zamanda internette, aradığımız bilgilerin derlendiği adresler olan siteleri düşünmektedir. Sanatçılar için edinilen bilgiler de sanatçı sitelerinden gelmektedir. *Site* sergisinde sanatçının daha önceki işlerine ait 170 adet fotoğraf duvar kâğıdı misali mekânı sarmaktadır. Sergi süresince de sanatçı tarafından bu fotoğraflara yenilerini ekleme ve çıkarma müdahaleleri yapılmıştır. Yere konumlandığı rulo halindeki fotoğrafları ise izleyicilerin eklemede bulunmaları için koymuştur. Sarkis’in her eserinin annesi, babası akrabaları vardır; onlar doğup büyüyor ve bu geriye dönük sergiyle uzun bir zamanın ardından aynı çatı altında buluşmaktadır. Tarihsel bir devamlılığa sahip olan Sarkis’in eserleri birbiri ardına hikâyelerini anlatmaktadır.

Serginin merkezinde ise *Lulu* eseri bulunmaktadır diğerleriyle; 19380 eseri, *Avize*, Afrika’dan gelen büyücü kıyafeti ve bu sergide de olan black outlardır (karartımlar). Mekanı kurarken sanatçı Sun Tzu’nun *Savaş Sanatı* kitabından da destek almıştır. Müzenin klasik sergileme biçimini konservatif ve dondurucu bulan sanatçı, en rahatsız olduğu konulardan birinin de müzenin, Hint, Asya ve Avrupa ayırt etmeksizin tüm eserleri aynı ışıktaki aynı biçimde sergiliyor, öznelliklerini yansıtmıyor olması, olduğunu belirtmiştir. Sanatçı yerleştirdiği her esere değen ışığı büyük bir titizlikle hesaba katmaktadır. Doğal ışık, neon ve tiyatro sahnesi ışıklarını eserlerinde birlikte kullanmaktadır; eserlerin varoluşsal olarak yaydığı bir ışık varsa ona müdahale etmemeyi tercih etmektedir.

Sarkis bu sergi ve İstanbul’a gelmesiyle ilgili: “Bu sergiyle ben dikiş atmaya çalışıyorum. Paris’te yaşayan buralı bir adamın dikişi. Burada doğmuş, büyümüş, İstanbul kozmopolitliği taşıyan bir terzi denmesini çok arzularım bu dikiş atan kişiye.” demiştir. (Çalıkoğlu 2009:60)



Resim 19: Lulu

Sarkis, sanat eserinin kişisel belleği olduğu kadar ortak belleği de depolayıp işlediği özel bir form bulmuştur. İnsanlık tarihi Sarkis'in işlerinde daima merkezi bir yer tutar. Yerleştirmelerinin her kuruluşunda ortaya yeni bir bileşim çıkar; sanatçının dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklardan kimi işleri için on yıllar boyunca beraberinde gezdirdiği nesneler yeniden gruplanarak ve sürekli biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın özneleri olurlar. (Fleckner 7-9)

Sergiyle eş zamanlı bir şekilde film gösterimleri, konuşmalar ve sanat atölyeleri de oluşturulmuştur. Sanatçının Dekoratif Sanatlar Okulu'nda başlayan hocalık serüveninde sanat eğitimiyle ilgili sınırlamaları ve kuralları eleştirmiş, her yıl öğrencileriyle bir konu üzerinden çalışmalar yapmıştır. Bu yaklaşımı Beuys ve öğrencilerine benzer, o da sanatta özgürlük ve yaratıcılığı savunmuştur.

“Beuys’a göre insanın her alanda yaratıcı etkinliği sanat demektir ve sanat dünyayı dönüştürme amacı gütmelidir. Bu nedenle her insanda bulunan yeteneği geliştirmek yerine kanalize ederek kısıtlayan okulları eleştirir.” (Duben Yıldız 70)



Resim 20: Bir Kilometre Taşı

Sarkis'in sergilerinde de etkinlikler düzenlenmekte ve her yaş grubundan izleyicilerin katılımıyla; konferans, film gösterimi, atölyeler gerçekleştirilmektedir. İzleyicisini de eserin bir parçası haline getiren sanatçı izleyiciyle arasındaki mesafeyi kapatır adeta bir köprü kurar. Bu çalışmalarına en iyi örnek 2005 yılında Akbank Sanat'ta gerçekleştirdiği *Sarkis: Bir Kilometre Taşı* isimli sergidir. Altı katın tamamına yayılan sergi birbirleriyle bütünlük içerisindedir. Sergi süresince interaktif katılım sağlanan en önemli kısımlardan biri *Su İçinde Sulu Boya Atölyeleridir*. Çocuklar ile gerçekleştirdiği bu atölyeler sanatçının kendisinin de sıklıkla kullandığı sulu boya çalışmalarıyla bağ kurar. Sanatçının çocuklar ile yaptığı işler 1999 yılında Fransa'da bir müze için yapmış olduğu sergiyle başlamıştır. Sergi süresince kentte kalan sanatçı, kentin soğuk havasında, okuldan çıkan çocukların neşeli hallerinden etkilenmiştir. O ana kadar şehirle bağ kuramamış olan sanatçı müze için oluşturacağı eseri çocuklar üzerine kurmuştur. Sergide giysi tarihçisi ve terziyle çalışmıştır. 20.yüzyılda her 10 yılda çocuk kıyafetlerinde olan değişimi inceleyen sanatçı, giysi tarihçisiyle belirlediği kıyafetleri yeniden çizip yaratmıştır. Şehirden seçilen çocukların üzerine dikilen giysiler sergiyi oluşturmuştur.

Müzenin konservatif yapısından hoşlanmayan ve eserlerin yaşamaya devam etmesini isteyen sanatçı Fransa'daki müze deposundan eserleri alıp, sıklıkla işlerine katmıştır. Beuys ve düşünür Walter Benjamin'i çocuklar ile birlikte anmıştır. Sanatçı Walter Benjamin'in mezarını çocuklar ile birlikte ziyaret etmiştir. Sarkis bu dönemde *Su İçinde Sulu Boya Atölyesi*, *Kâğıttan Ayakkabı Atölyesi* ve *Kuşların Şarkı Okulu*'nu kurmuştur. *Su İçinde Sulu Boya Atölyesi* dünyanın birçok yerindeki müzelerce uygulanmaya devam etmektedir. Akbank Sanat'ta

gerçekleşen Bir Kilometre Taşı sergisinde de 1900’lü yıllar çocuk kıyafetleri ve 10 ünlü filme ait olan çocuk sahnelerinden oluşmaktadır. Zaman temelli sergi her 10 yıllık aralıkları baz almaktadır. 1900’lerden başlayan sergi kurulum tarihi olan 2005’e kadar 11 çocuk giysisi olması gerekecek şekilde düzenlenmiştir.

1970’lerden günümüze, savaş, bugüne bağlanan geçmiş, bellek gibi konularla ilgilenen Sarkis, açık uçlu, mekana göre değişen ve yenilenen yerleştirmeler yapmıştır., 1967’ye kadar guvaş ve kolaj tekniğini kullanan sanatçı, sonraki yıllarda farklı malzemelerle yerleştirmeler gerçekleştirmiş, ancak suluboyadan hiç uzaklaşmamış; zaman zaman yerleştirmenin bir parçası olarak da kullanmıştır. Savaş konulu çalışmalarında ısı, katran, metal plaka, elektrik akımı, tel, su, neon gibi farklı malzemelere yer vermiştir (Erdemci, Germaner ve Koçak 320).

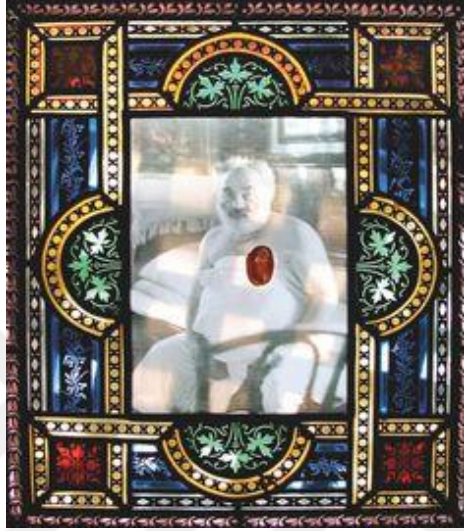


Resim 21: Su İçinde Sulu Boya Atölyesi

6.2.7. İkonalar

Sarkis’in 1983’ten beri yapmaya devam ettiği seri *İkonolar*, sanatçının koleksiyonunu yaptığı farklı kültür ve zamanlara ait topladığı çevrelerden oluşur. Birçok farklı malzemeden yapılmış çerçeveyi koleksiyonuna katmıştır ve bu çerçevelerin hepsi İstanbul’a aittir. İkon aslen Hristiyanların yanlarında taşıyabildikleri küçük dini figür ve eşyalara verdikleri isimlerdir. Öyle ki Bizans dönemi insanları bu dini figürleri çok sevmektedir, onlara olan sevgiyi tapınma olarak gören imparatorluk ikona bulundurmaya yasaklamış ve olanları tahrip etmiştir. Tarihte Bizans’ın yaşadığı bu döneme *ikonoklazm* denmiştir. Buradaki insanlardan izler taşıyan

çerçevelerin içleriyse Sarkis'in işleriyle doludur. Suluboya vitray, kurşun kalem, kolaj, neon kullanarak içlerini doldurmaktadır. İkonaların biçimi ve anlamı, içerisinde bulunduğu mekâna göre farklılık gösterir. *Şapaldeki İkonolar* ve *İkona* sergilerinde yapı içerisinde keşfedilmeyi bekler gibi gizlenmişlerdir. İkona sergisinde uzun koridor boyunca yerleştirilmiş ikonalar evin duvarlarını dolduran aile fotoğrafları gibi duruyorken, koridorun sonunda bulunan kilitli kapıyla tek bir mimari unsurmuş izlenimi kazanmışlardır.



Resim 22: İkona

“Ona göre İkonalar bakışlardan gizlenmeli, ancak şöyle bir görülmelerine izin verilmelidir; çünkü ikonalar bize bakma gücüne sahiptir ve bu güç, tıpkı çehrenin kendisi gibi, paylaşıldığı, açığa çıkarıldığı takdirde büyüsunü kaybeder.” (Baykal 64)



Resim 23: İkona

Sarkis ikonlarıyla imgeleri vurgularken sürekli bir hatırlatma eylemi içerisinde. İkonlarla birlikte kendi hayatıyla bağ kurarken sanat tarihinden sahneler de atıfta bulunmaktadır. Figürü ve modern sanat anlayışını bir arada kullandığı ikonlarda Malevich'in Siyah Kare'sini bile görebilmekteyiz.

6.2.8. Santral: Sarkis

Bilgi Üniversitesi, 2005 yılında Akbank Sanat'ta gerçekleşen *Bir Kilometre Taşı* sergisinin tamamını koleksiyonlarına katmışlardır. 22 adet kıyafet ve 12 adet foto-bloktan oluşan bir seçkiyi koleksiyonlarında bulundurmaktadırlar. 2019 yılında okulun el değiştirmesinin ardından depoda kalan eserler Bilgi Santral binasında tekrar bir araya getirilmiştir. 1900'lerin çocuk kıyafetleri ve çocuk fotoğrafları bir araya toplanmaktadır. Fotoğraflarda Nuri Bilge Ceylan, Abbas Kiarotami, Yasujiro Ozu, Adrei Tarkovski vb. sanatçılara ait kareler bulunmaktadır. Santral binasının demir konstrüksiyonuna asılan her giysi, bir fotoğraf ile karşılıklı konumlandırılmıştır. Bu binası ile yakın ilişki içerisinde olan sanatçı, yapı mimari restorasyon geçirmeden önce 53 fotoğraflık bir çalışma gerçekleştirmiştir. Sergi içerisinde sanatçının *Bir Kilometre Taşı* Sergisi ve fotoğraf kataloğu arasında da bir köprü kurulmaya çalışılmıştır. Sergideki tüm fotoğrafların konumu, sanatçının çekim açılarına göre ayarlanmıştır.

Serginin 2005 versiyonunda yer alan *Su İçinde Sulu Boya Atölyesi*, sergi süresince Bilgi Üniversitesi'ndeki çocuk gruplarla hayata geçirilecektir. Sarkis'in 2004 yılında gerçekleştirdiği bu fotoğraf çalışması Block Beuys ve Stalker Tarkovski ile bağ kurar ve oluşturduğu kitaba ismini verir. "Fotoğrafları çekerken, birden, belleğimde iki görüntü belirdi: Joseph Beuys'un Landesmuseum Darmstadt'taki *Block Beuys* adlı yerleştirmesi ve Adrei Tarkovski'nin *Stalker* adlı filmi. Çekimlere onlarla beraber devam ettim" (Sarkis 1)

Santral binası 1910 yılında Macar elektrik şirketi tarafından, Osmanlı döneminde yapılmıştır. Osmanlı döneminin ilk santral binası olarak, 1983 yılına kadar hizmet vermiştir. 20 yılı aşkın süre boyunca, dokunulmadan kalan yapı Bilgi Üniversitesi tarafından 2007'de alınarak, Santral İstanbul adıyla sanat merkezi olarak hayata dönmüştür. Santral binasının endüstri arkeolojisi içerisinde yer alması ve endüstri mekânında sergileme biçimlerine örnek teşkil etmesi bu sergiyi önemli kılan unsurlardandır.

Eski endüstri yapılarının korunmasına yönelik ilk farkındalık, Britanya’da ortaya çıkmıştır. Bu amaçla yürütülen, eski endüstri yapılarını araştırma, ortaya çıkarma ve kayıt altına alma işlemleri “endüstri arkeolojisi” olarak adlandırılmış, ortaya çıkarılan yapılar ise “endüstri anıtları” olarak nitelendirilmiştir. Korunan varlığın, tekil bir endüstri yapısı değil, belirli bir alanda toplanan yapı ve tesislerin tümü olduğu durumda ise, alan bir bütün olarak anılmış ve “endüstri sitesi” olarak tanımlanmıştır. “Endüstri mirası” kavramı, eski endüstri yapılarının korunması yaklaşımının uluslararası boyut kazanmasıyla ön plana çıkmış, endüstri anıtları ve sitelerinin aslında ulusal olduğu kadar uluslararası bir mirasın da bileşenleri olduğu görüşü bu süreçte benimsenmiştir. (Saner 53)



Resim 24: Santral: Sarkis

Endüstri mimarisinin yeniden yapılandırılması tarihi yapıyı korurken, insan kullanımı da kazandırmaktadır. Yeni işlevi yapının konumuna ve özelliklerine bakılarak atanmalıdır. Bu yeni işlev kente katkı sağladığı gibi, insanların hoş vakit geçirebileceği alanlar doğurmalıdır..

Tarihi bir yapının, burada sergilenen eserlerle ve müze anlayışıyla bütünleşmesi yeni bir atmosfer oluşturur. Bu mekânlara yapılan ziyaretler yalnızca tarihsel bir buluşma değil sanat ve kültür buluşması da gerçekleştirir. Farklı ülkeler, farklı dönemler, farklı

kültürler, farklı sanat anlayışları olsa da, tüm insanlığı bir noktada birleştiren bir düşünce vardır: miras yapılara sahip çıkmak. Bu düşünce ile hareketle bu yapıların korunması ve yeniden işlevlendirilerek hizmete sunulması ortak amaç haline gelmiştir. (Yigitoğlu 394)

Dünyada tekrar kullanıma döndürülen endüstri mekânlarından olan İtalya Centre Montemartini, günümüzde arkeoloji müzesi olarak kullanılmaktadır. Roma'nın ilk enerji fabrikası olan yapı bölgedeki ilk dönüşüme uğrayan endüstri mekânlarından biridir. Dünyanın en önemli müzeleri arasında olan Tate Modern Müzesi aslen 1947 yılında inşa edilmiş bir elektrik santralidir. 1995 yılında atıl durumda olan yapı tekrar hayata döndürülerek müze binası olarak kazandırılmıştır

Endüstri arkeolojisi ve endüstri mirası kavramları, Türkiye’de de yaklaşık son yirmi yıldır bilinmekte ve giderek artan sıklıkta gündeme gelmektedir. Kavramların Türkiye’de ilk gündeme gelişi 1990’ların başına rastlamaktadır. Bu dönemde, doğrudan “endüstri mirası” ya da “endüstri arkeolojisi” terimleri dile getirilmeden de olsa, eski endüstri yapılarına ilişkin koruma yaklaşımları şekillenmeye başlamış, daha sonra endüstri mirası çatısı altında toplanacak koruma bilinci, yaklaşık eşzamanlı olarak ortaya çıkan bu yaklaşımlardan beslenmiştir. (Saner 59)

Türkiye’deki ilk endüstri arkeolojisi müzesi Silahtarağa Elektrik Santrali’dir. Santral’in 100 yıllık geçmişi ile Sarkis’in işleri bütünlük içerisinde tekrar bir araya getirilmek istenmektedir.

7. TÜRKİYE’DE KAVRAMSAL SANATIN ÖNCÜ İSİMLERİ

Sarkis’in ardından kavramsala ilgi artmış birbiri ardına düzenlenen sergiler ile kavramsal sanat yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Osman Dinç, Serhat Kiraz, Canan Beykal, Yusuf Taktak vb. isimler hem sergilerin kurulmasında hem de sanatın ilerlemesinde büyük rol oynamışlardır.

Kavramsal Sanat’ın temellerinin atıldığı 1960’ların sonunda, Altan Gürman ve Sarkis gibi sanatçıların Kavramsal Sanat’ta öncü oldukları kabul edilmekle birlikte, her iki sanatçının da Kavramsal Sanat’ta olduğu gibi, sanatın nesnesini ortadan kaldırmadıkları, sanatlarında malzeme üzerinden biçimi, kavramı sorguladıkları görülmektedir. (Özayten 842)

Kavramsal sanatın gelişmesinin en önemli nedenleri sanat alanında devlet merkezli yatırımın geri plana çekilip, yerini özel sektörün ve bireysel yatırımın almasıdır. Bununla birlikte sanatçı oluşumları, kavram temelli sergilerin kurulması gelişimde etki oynamıştır. Düzenli yapılan çalışmalar sonucunda kavramsal sanat yaygınlaşmıştır. Bu dönemde felsefe, arabesk, sinema ve fotoğraf sanata doğrudan etkide bulunmuştur. Kavramsal sanatla eş zamanlı olarak, enstalasyon kullanılmış, nesne sanatı gelişmiştir.

7.1. Altan Gürman

Altan Gürman 1935 yılında Kadıköy’ de doğmuştur. Lise öğrenimini Pertevniyal lisesinde tamamlayan sanatçı 1954 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde Ercüment Kalmık ile tanışıp 3 yıl süreyle temel tasarım derslerine katılmıştır. 1956-1960 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ nde öğrenim görmüştür. 1963-1966 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’ nda resim ve özgün baskı konusunda eğitim görmüş ardından Temel Sanat Eğitimi Kürsüsünün oluşumunda katkıda bulunmuştur. Sanatçı 1972-1973 yılında İtalya’ da da sanatsal araştırmalar yapmıştır.

Türkiye’ de çağdaş sanat, 1967’ de Füsun Onur ve Altan Gürman’ ın yurtdışında aldıkları eğitimi tamamlayıp Türkiye’ ye gelmeleri ile başlamıştır. Bu tarih aynı zamanda Altan Gürman’ ın Güzel Sanatlar Akademisi’ nde asistan olarak görev aldığı ve “montajlar” adını verdiği dizisiyle aynı yıla rastlamaktadır. Bu eser, Türk sanat ortamına yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Temel Sanat Eğitim Kürsüsü’nün kuruluşunda sanatçının aktif kimliği, Akademi’nin modernist sürece doğru ilerlemesinde ve gelişmesinde rol oynamıştır. (Şenel 311)

Sanatının başlarında pop arta yakın görünen sanatçı, çevresinden ve yaşadığı dönemin siyasi suretinden etkilenmiştir. Askeri darbeler, anayasa değişimleri ve bürokrasinin ağır bastığı bir dönemde yaşayan sanatçının eserlerinde, asker kıyafetleri, yeşil tonlar ağır bulunmaktadır. Bürokrat odasını andıran yerleştirmeler, kapitone duvar ve çevirmeli telefon, askeri girilmesinin yasak olduğunu belli eden demir teller eserlerinde kullanılmıştır.

Altan Gürman, Türk sanatında birçok farklı akımı yeni bir üslupla kullanmıştır. Bu bağlamda yeni bir ifade biçimi oluşturarak dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçı, resim-heykel yerleştirme üçgeninde salınım yaparak yeni formları ve kavramları yüzeye çıkarıp tartışmaya açmıştır. Bazı eleştirmenler ve sanatçılar, o yıllarda Altan Gürman' ı kavramsal sanatçı olarak görürken, bazıları da Altan Gürman'ın kendine has bir tarzı olduğunu savunmuş, tarzı ve duruşuyla tamamen kendisi olduğunu belirtmişlerdir. (Aydın, 2015)

Ayla Ersoy' a göre Altan Gürman' ın tekniği nesneyi yüzey üzerinde bir unsur olarak ele alması ve sanatsal düzlemde bir anlatım aracı olarak kullanması sebebiyle Türk resmine yeni bir kazandırmıştır. Bu bağlamda Dadaizm' den referans alan bir yöntemle farklı araç ve tekniklerin bir arada kullanıldığı eserlerin üretimini gerçekleştirmiştir.

“1960'ların Kavramsal Sanatıyla paralellik gösteren kolaj, dekupaj kullandığı çalışmalarında daha çok dikenli teller, tahta barikatlar gibi askerlikle ilgili nesneler aracılığıyla otorite kavramına gönderme yaparak, nesneyi hem gerçek, hem de simgesel anlamlarıyla kullanmıştır.” (Ersoy 260)

Buradan da anlaşılabileceği üzere Altan Gürman Türk resminde birçok farklı tekniği bir araya getirerek yenilikçi veya modernist olarak görülebilecek kavramsal bir üslup oluşturmuştur.

7.2. Füsun Onur

1938'de İstanbul'da doğan sanatçı, önce Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nde daha sonrada İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. Akademi süresince Ali Hadi Bara'nın atölyesinde heykel eğitimi almıştır. Daha Sonra Amerika'da eğitim bursu olan Fullbright'i kazanan sanatçı yurt dışına gitmiştir.

“Füsun Onur, çağdaş Türk sanatında heykel ve yerleştirme disiplininin sınırlarının genişlemesine ve yeni tartışmalarla zenginleşmesine katkı sağlayan öncü sanatçılar arasında yer almaktadır. Modernist ya da geleneksel heykelin ciddiliğinden uzak ve

tepkili bir şekilde, ‘oyuncak/maket’ gibi yapıtlar üretmiş ve böylece nesnelerle aramızda oluşan fetiş ve yoz ilişkiyi sorgulamamızı sağlamıştır. İlhamını çoğunlukla gündelik yaşamda karşılaştığı sorunlardan ve bu sorunların çözümü için çevresinde bulunan eşyalardan alan sanatçı, ‘geçicilik’ ve ‘naiflik’ üzerine kurulu yapıtları ile 40 yıl boyunca düzenli kişisel sergilerinin yanı sıra, ulusal ve uluslararası birçok etkinliğe katılarak Türk sanatının önemli isimlerinden biri olmuştur” (Yılmaz 203).

Soyut heykeller yaratan sanatçıya oyum ve uzam üzerine çalışmıştır. Yapıtlarla birlikte mekanın da işin içine katan hazır nesneyi kullandığı heykeller üretmiştir. Öğrencilik dönemlerinden itibaren farklı malzemelere ve mekan düzenlemelerine ilgi duymuştur.

Mekanı ve eserlerini ritmik bir yapıyla oluşturan sanatçının işlerinde müzik önemli bir yer tutmuştur.

7.3. Osman Dinç

1969 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü bölümünden mezun olan sanatçı Fransa’da Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görmüş ve Bourges Sanat Yüksek Okulu’nda eğitim görevlisi olarak görev yapmıştır. Paris ve Türkiye’de birçok sergi açmıştır.

Osman Dinç, öykülerden ve efsanelerden, bilim ve bilgidен beslenerek ürettiği, malzeme olarak demir ve camı kullandığı, insan ve doğal elementler ilişkisini vurgulayan, minimize edilmiş heykeller üretmiştir. İskender Yediler de heykeli biçimsel olarak hareketlendirerek, izleyici süreç-içinde heykel kavramıyla tanıştırmayı amaçlamıştır. (Katırcı 36)

Eserlerinde insan özüne dönen sanatçı, demiri kullanarak geçmişten yararlanır. Kullandığı başlıca malzemeler demir, cam ve ahşaptır. Kullandığı doğal malzemeler bakımından art poveraya yakınlık taşımaktadır. Eserlerinin minimalist yönü de bulunan sanatçı kavramsal bir çerçeve sunar. Endüstriyel malzemelerin sanat içerisinde kendine bir yer edinmesine de katkıda bulunmuştur.

Türkiye’de 1987-93 arasında “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” ve A, B, C, D sergilerine verdiği işlerle tanınan Dinç, demircilik yapan bir aileden geldiğinden, kapağı demir, sayfaları camdan kitap (1977) gibi ilk işlerinde demir-cam-insan birlikteliğini vurgulamıştır. Sanatçının hiçbir döneme tarihlenemeyen, tüm zamanları kapsayan

heykelleri Yer Demir Gök Bakır, İlamın Dağı Efsanesi gibi adlarıyla inançların ve efsanelerin izlerini taşıdığı kadar, tarih öncesinin ilkel araç ve heykellerini de anımsatmaktadır. (Özayten, 406)

Antropolojik bir yaklaşım izleyen sanatçı, insanın en önemli ilerlemelerinden biri olan demirin keşfi ve kullanımını eserlerinde görmekteyiz. İnsanlık tarihinde bir geri dönüş gerçekleştirirken teknolojiye de eleştiri sunar.

Osman Dinç 1970 sonlarındaki politik heykellerinin ardından, 80'li yıllarda ağırlıklı olarak fotoğraf kullandığı düzenlemeler, fotoğraf ve heykeli birleştirdiği ışıklı yerleştirmeler yapmış, sonraki yıllarda kendi kültürel kökeni ile bağlantı kurarak esin kaynağı olan formların derin etkisinde soyut metal heykeller gerçekleştirmiş, üç boyutlu işlerinde ve yerleştirmelerinde çok çeşitli malzemeler kullanmaya devam etmiştir. (Duben ve Yıldız, 31)

Fotoğraf ve heykeli kullanan sanatçı ışığı da eserlerine katmıştır. Oluşturduğu heykellerde b, r çok farklı maddeyi kullanmıştır. Sıklıkla eserlerinin ana maddesi olarak kullandığı demir ile insanlığın demir çağına atıfta bulunan sanatçının eserleri antropolojik bir arayış içermektedir.

Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretim üyeliğine başlayan Dinç'in heykellerinin en dikkat çekici özelliği durdurulmuş harekettir. Sanatçının çoğu zaman demirle birlikte kullandığı cam, ışığı yakalayan, içine alan ve sabit kılan bir öğedir. Demirin siyahı ışığı yutarak yok ederken, cam içine alarak yansıtmaktadır. Masumlar Çeşmesi, Bir Anın Çeşmesi gibi işlerinde, demirden kap benzeri oyuklara ateşte eritilerek dökülen cam, su ile özdeşleşmiştir. (Eczacıbaşı 25 - 28)

7.4. Serhat Kiraz

1979'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Adnan Çoker, Altan Gürman ve Şükrü Aysan'la birlikte okumuştur. Sanat Tanımı Topluluğu'nu 1977'de Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner ile birlikte kuran isimlerden biri olan sanatçı, kavramsal sanat üzerine çalışmışlardır. Grupla yaptığı ilk sergideki eseri 'İmge- Gerçeklik Üstüne'dir. Kavramsal metinleri çevirmiş, sınırlılıkları ve alanı gibi konuları tartışmışlardır. Sanatçı eserlerinde birçok malzemeye yer vermiştir, çizim, baskı, belge, fotoğraf, metal ve cam kullanmıştır. Eserlerini mekândan bağımsızlaştıran sanatçı, kamusal alanda sergilemeler gerçekleştirmiştir. Sergideki

fotoğrafları galerinin dış camına yapıştırarak sergileyen sanatçı galeriyi dış dünyaya açmıştır. Aynı zamanda fotoğrafları galerinin farklı yerlerine konumlandırmıştır ve bu sayede galeri alanın kendisi fotoğraf olmuştur. Sanatçı, 11. Paris Bienali'nde ve documentada yer almıştır.

Serhat Kiraz'ın sanatı, resmin araç-gereç gerçeği ve imge üretimi sorgulamasından başlayarak madde ve zaman kavramlarını irdeleyen mekân düzenlemelerine kadar uzanır. Serhat Kiraz'ın işleri, atölyede soyutlanmış bir ortamda üretilen otonom parçalar değil, sergi mekanının özelliklerine göre oluşturulmuş bir kurgunun parçalarıdır. Serhat Kiraz'ın sanatı giderek an ve mekâna bağımlı yoğun yaşantısal etki imgelerinden madde ve zaman kavramlarının irdelenmesine doğru yoğunluk kazanmıştır. (Akdeniz 17)

Serhat Kiraz işlerinde zaman kavramını irdelerken mekân ve maddeyi eserlerinde kullanılır. Sergi alanını yaratım sürecinin içerisinde kullanan sanatçı, sergi mekânında kurgular yaratır. Sanatçının eserleri mekân ile okunmaktadır. Sanatçı eserlerinde kavramlar ve anlamlar yaratmaya çalışır, imgelerle birleştirir.

7.5. Canan Beykal

Kavramsal sanatla sanatların bir arada kullanılması başlanmıştır. Fotoğraf, video nesne ve en önemli unsurlardan biri olan dil kendine kavramsal sanat ile yer bulur. Canan Beykal'ın eserlerinde dil en önemli unsurlardan biridir ve onu kullanarak toplumsal göstergeler sunar.

Canan Beykal, sanatı bir tür iletişim kurma yöntemi olarak görmüş, düşünce ve kavramları iletirken, estetik ve biçimcilik ile ilişkisi olmayan bir takım bildirim gereçleri kullanmıştır. Bunlar; öncelikle Kavramsal Sanat'ın anlatım biçimi olan “dil” (yazılı-sözlü metinler, tümceler, sözcükler), ses bantları, sayılar, işaretler, kodlar, belge niteliği taşıyan fotoğraflar, gerçek anlam ve işlevleriyle düzenleme içinde yer alan nesnelerdir. Sanatçı nesne, fotoğraf ve sözcükleri, düşünceyi iletmede gerekli ve zorunlu olduğu ölçüde en aza indirgeyerek kullanmakta; anlatımının sınırlarını belirlemekte ve izleyicideki algılama, çok anlamlılığa olanak tanımayan bu sınırlama içinde gerçekleştirmektedir. (Özayten 215)

Kullandığı dil olarak kavramsal bir yapıda olan sanatçı içerikte toplumsal ve siyasi olayları konu edinir. Yaşadığı dönemden beslenen sanatçı, darbe ve kitap yakma olaylarından

etkilenerak *Odalar* eserini yaratmıştır. *Avant Garde*, *Transformatörler*, *Tex-Tual* sanatçının bu dönemde yaptığı önemli işleridir.

Sanatçı, ilkel ve gerçek bir sanatı savunurken, sanatın yaşamın kendisinden çevre izlenimlerini, olayları toplumsal bir davranışın göstergelerine dönüştürerek, sözcükler, işaretler, kodlar, fotokopiler, fotoğraflar, önemli önemsiz nesnelerle aza indirgeyerek farklı ilişkiler içinde ifadelendirerek yapıtlar üretmektedir. (Ersoy 158)

Yeni Eğilimler, ABCD sergileri gibi sergilere katılarak kavramsal sanatın gelişip yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.

7.6. Şükrü Aysan

Şükrü Aysan, 1969 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, resim bölümünden mezun olduktan sonra Paris'e giderek kavramsal sanat üzerine araştırmalar yapmıştır. 1960 sanat eğilimlerini inceleyen sanatçı, art povera, land art, video art gibi biçimler üzerinde çalışmıştır. Ülkeye döndüğünde akademide hocalık yapmaya başlayan sanatçı, kavramsal sanatın yaygınlaşması üzerine çalışır. Akademide açtığı sergiyle, enstalasyonlarını sunar ve klasik sanatın en önemli kurumunda açılan ilk kavramsal sergi özelliği taşıyan sergisi büyük bir önem arz etmektedir.

Sistem adını verdiği dizisini yapmaya başlar.1972 yılında, yeni benimsediği sanat anlayışının ülkesindeki zeminini hazırlamayı hedefler. Bu bağlamda, kavramsal sanatı kapsayan bir dosya hazırlayarak, Akademide hocası olan Adnan Çoker'e gönderir. Amacı, benimsediği ve üzerinde çalıştığı kavramlar ve sanat bağlamında felsefesini geliştirmek ve bu felsefeyi toplumla tanıştıarak yeni alanın benimsenip anlaşılmasını kolaylaştırmaktır. (Giray 236)

1970'lerde kavramsal sanat ve enstalasyonun gelişmesi için çalışmış, Sanat Tanımı Topluluğu'nu kurmuştur. Sanat Tanımı Topluluğu, Sol Le Witt'in kavramsal kuramını açıkladığı yazıları yayınlayan Art and Language dergisinden yararlanmışlardır. Kavramsal sanatı incelerken yerel problemleri eserlerinde anlatmışlardır.

Kavramsal sanatın öncü isimlerinden biri olan Şükrü Aysan eserlerinde nesne ve dili bir arada kullanmıştır. Sanatında yaşamı, zaman kavramını irdeler bu sorgulamadan doğan imgeler yaratmaktadır. Sanatçı yerleştirmelerinde video sanatından da yararlanmıştır.

Dairesel formlarla kâğıt üzerine pigment ve metal malzemeler kullanarak yapıtlarını biçimlendiren Şükrü Aysan ve Sanat Tanımı Topluluğu sanatın sınırlarını ve işlevlerini sorgulayarak sanatın bir meta olarak satılabilmesine karşı çıkmışlardır. Üzerinde çalıştıkları sorun, sanat kavramını sorgulayarak resmin görsel niteliklerini belirlemeleridir. Sanatın yapısı ve doğası üzerine araştırmalar yapmışlardır. (Alkan 124)

7.7. Ali Kazma

Video üzerine çalışan Ali Kazma'nın eserlerinde insan aktiviteleri, üretim ve emek büyük bir önem taşımaktadır. Çalışan insanların günlük aktivitelerinin yer aldığı videolar yaratan sanatçı ele aldığı konuyu belgesel yaratıyormuşçasına gözlemler. İnsanı, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi gözlemleyen sanatçı, konuları çevreyle bütünleştirir. 55. Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nda *Rezistans* eseri yer almıştır.

Ali Kazma (d.1971, İstanbul) lisansını University of Colorado at Boulder'da, yüksek lisansını New York City'deki The New School University'de tamamladı. 2013 yılında 55. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda solo sergisi gerçekleşen sanatçının en kapsamlı video sergilerinden biri ise *Jeu de Paume*, Paris'te 2017 yılında gerçekleşti.

Ali Kazma, İstanbul ve Paris'te yaşayan bir mercek temelli mecralarda çalışan sanatçıdır. Kazma'nın çalışmaları, çağdaş insanın varlığı ve faaliyetlerinin anlam ve önemine dair temel sorular ortaya koyar. Bu bağlamda aralarında güçlü ilişkileri ve diyalogları olan işler, birbirine bağlı konularda estetik ve etik söylemler geliştiren zihinsel ve fiziksel alanlar yaratmayı amaçlar. Sanatçı, tüm videolarının çekimini ve düzenlemesini kendisi gerçekleştirir. (galerinev.com/alikazma)

Sanatçının *Rezistans* serisine ait eserlerinden bir tanesi de kavramsal sanatın öncü isimlerinden olan Sarkis Zabunyan'ın atölyesinde yapmış olduğu *Atölye Sarkis* çalışmasıdır. Eser, atölyenin sanat hayatında büyük bir önem taşıdığı Sarkis'in *Respiro* çalışması yaratılırken yapılmıştır.

Eser, Sarkis'in çalışmalarının doğum yeri olan 50 yıllık atölyesinin içini gösterirken izleyiciyi sanatçının beyninin içerisinde bir yolculuğa çıkarmaktadır. 7 dakikalık videoda sanatçının yıllar içerisinde biriktirdiği nesneler ve birbirleriyle diyalog içerisinde konumlanmış eserler de gösterilmektedir. Sarkis, Respiro'nun parçalarından birinin İstanbul Modern'de sergilenmesine izin verirken diğerini de Hrant Dink Vakfı'na göndermiştir. Sarkis ikona ile 18.yy'a ait tarihi bir parşömeni de vakfa vermiştir. Geçmişî hatırlattığı bu eseriyle bellekleri tazelemektedir.

Sarkis'in işlerine objektif bir bakış açısı sunmaya, insanları onun işleriyle ilgili fikir sahibi yapacak, bilgilendirecek bir video yapmaya çalışmadım. Öyle olsaydı bu işi sahiplenemezdim. Ben Sarkis'in işlerine ilgi duyuyorum, onları değerli buluyorum; onun işlerinde en çok ilgimi çeken şey de, bahsettiğimiz dönüşüm sanırım. Objelerin, fikirlerin, estetiğin zamanla dönüşmesi; bazı durumlarda sanat eserlerinin ve objelerin uykuya yatırılması; Sarkis'in zamanla ve zaman içinde oluşan çatlaklarla, bu çatlakların tamirleriyle ilgili yaklaşımı beni çok ilgilendiriyor. Bunların üzerine gittim. Zamanla ve zamanın yarattığı tahribatla, değişiklikle yüzleşmesi, bence Sarkis'in üretiminin önemli eksenlerinden biri. Bunun izini sürmek, atölyede farklı yansımalarını görmek benim için çok önemliydi. (agos.com/kazma 2015)

SONUÇ

1960'tan 1980'e kadar geçen sürede sanat akımları ve politik çevre içerisinde izlenen bu çalışmada II. Dünya Savaşı, değişen dünya dinamiklerinin sanat üzerindeki etkileri ve yeni doğan sanat akımları ele alınarak, bu küresel olayların lokal ve bireysel etkilerini incelemek için Sarkis Zabunyan ve öncüleri seçilmiştir.

Sanatın bilinen anlamıyla değişmesini sağlayan ve 20. yüzyıla göre sanatların kraliçesi sayılan resmin yanında yeni bir anlayış biçiminin doğduğunu görmekteyiz. Duchamp'ın *Fontaine* ile birlikte sanatta malzeme açısından özgürlük dönemi başlatmıştır. Duchamp'ın savaştan kaçıp New York'a gitmesi ve birçok düşünür ile sanatçının hali hazırda orda bulunması, yeni sanat kuruluşların oluşmasına ortam hazırlamıştır. Avrupa'nın içinde bulunduğu kaotik durumu kültür ve sanatta gelişmek için kendi lehine kullanan Amerika, sanatçıları destemiş ve birbiri ardına müzeler kurmuştur. Kısa bir süre içerisinde kendi tarihi belleğini oluştururken, sanatçılar arasında sanatın başkenti sayılan Paris'in akademik ve sert havasından daha özgürlükçü bir alan sunmuştur. Duchamp New York'taki bu anlayışı kendisi için kullanır, sanat eseri olarak sunduğu pisuarın sergilenmesini sağlar ve artık dünyaya her şeyin sanat olabileceğini kanıtlar. Tanrısallaşmış sanatçı, sanat eserinin biricikliği gibi kavramları da yıkarak sadece nesneyi ön plana çıkarmıştır. Bu durumun artçıları olarak da kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Artık sanatın retinal değil serebral olduğu bir zaman dilimi başlamıştır. Sanatçılar fikirlerini ortaya koyarken, eserlere bakan kişi ile son dokunuş gerçekleşmiş olur. Bu sayede sanat, sanatçı- nesne ve izleyici arasında kolektif bir çalışmadan doğmaya başlamıştır. Sanatçılar anlatmak istedikleri konuları malzeme sınırlaması yaşamaksızın, en iyi yansıtacağını düşündükleri malzemelerle oluşturmaya başlamışlardır. Hazır nesneyle birlikte sergileme biçimleri de önem kazanmış yaratım sürecine alanın mekân düzeni ve hikayesi de eklenmeye başlamıştır. Fluxus, art povera, performans sanatı, happening, land art, kavramsal sanat gibi akımlar bu dönemde doğmuş ve sanatçılar birbiri ardına yeni sanat anlayışları geliştirmiştir. Uç noktalara giden ve yeni arayışlar içerisinde olan sanatçılar dünyanın içinde bulunduğu politik durumla da yakından ilgilenmişlerdir.

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Beuys, işlerinde hazır nesne ve kavramsal sanatı kullanmış ve mekân yerleştirmeleri oluşturmuştur. Siyasi olarak da aktif biri olan Beuys'un eserleri hayatının bir göstergesidir. Marcel Duchamp eserlerini oluştururken sanatçı kavramını ve nesne sanat ilişkisini irdeler. Yaratdığı her eserde nesneyi parçalarına

bölüp özüne ulaşan sanatçı, nesne seçimlerini de bilinç dışı seçmeye özen gösterir ve kendisiyle bir bağ kurmamalarına dikkat eder. Beuys ise yaptığı her nesne seçiminde bilinçlidir. Sanatçının hayatında önem taşıyan sembolik nesneler; özellikle savaş sırasında uçağının düştüğü Kırım'da yerliler tarafından tedavi edilmesinde kullanılan keçe ve yağ, eserlerinin değişmez unsurları haline gelmiştir. Sanatçı bu olaydan sonra savaşın karşısında yer alıp birçok protestoya katılmış, bunlara öğrencilerini de dahil etmiştir.

Dünyanın her yerinde gerçekleşen bu olaylardan da ülkemizin etkilenmemesi mümkün olmamıştır. II. Dünya Savaşı'na katılmayan Türkiye, tek partili bir devlet anlayışından DP partisinin muhalif olarak çıkmasıyla değişir. CHP hükümeti uzun bir süredir devam ettirdiği iktidar sürecinde politika olarak Avrupa'ya yakın, sanayide ise devletçi bir politika izlemiştir. Bu dönemde halk evleri, sanatçılar için yurt içi geziler düzenlemiş, devlet müzeleri açılmıştır. DP hükümeti sırasında ise Avrupa yaklaşımı yerini Amerika'ya bırakmış, devletçilik yerine liberal ekonomi ve serbest piyasa izlenmiştir. Sanatta özel sektör desteklenmiş birçok banka koleksiyon oluşturmaya başlamış, galeriler açılmış, sanatta sponsorluk oluşmuştur. 1961 anayasası ile sanatçıların telif hakları doğmuş, emekleri güvence altına alınmıştır. Aynı zamanda uluslararası sular durulmamış Vietnam harekâtı, soğuk savaş ortaya çıkmış, Türkiye de NATO'ya üye olmuştur. DP hükümetine gelen askeri darbe ve anayasa değişikliği sanatta da sansür ve kısıtlama olarak kendini göstermiştir. 1960'larda Türkiye'de hazır nesne kullanan kavramsal sanatın temsilcileri; Altan Gürman, Füsün Onur ve Sarkis Zabunyan olmuştur. Bu sanatçılar siyasi olaylar ve bürokrasi üzerine de işler oluşturmuşlardır.

Bu tezde yaşanan çevrenin etkilerini sanatçı ve birey üzerinden incelenmiştir. İstanbul'da Ermeni bir ailede doğan Sarkis, önce Türkiye'de, sonra yaşamını sürdürdüğü Fransa'da yaşadığı olaylarla kozmopolit bir bakış açısı edinmiştir.

Sanatının başlangıcında guaj resimler yapan sanatçı, kısa bir süre sonra resmi bırakarak malzemeye yönelmiştir. Yarattığı sanat eserlerine iş demeyi tercih eden sanatçı eser sözcüğünden uzak durmuş, yaptığı işleri mekânlarla birlikte ele almıştır. Sarkis'in sanatından bahsederken eserler ile birlikte eserin sergilendiği lokasyonun da önemine değinmek şarttır. Sanatçı sergilerini yapacağı şehirlere önden giderek şehri, kültürü ve insanları özümser oraya ait parçaları da eserlerine katar. Malzeme olarak da neon ışıklar, katran, film rulosu, kumaş, demir vb. kullanmıştır. İşlerinin ortak noktası bellek kavramıdır. Sanatçının her bir eseri bellek

üzerine yaptığı yolculuğun tanığıdır. Çocukluğundan itibaren etkilendiği, onun için anlam taşıyan olayları eserlerine de taşımıştır.

Müze kavramı ile de yakından ilgilenen sanatçı, müzenin anıları dondurarak korumaya çalışmasına karşıdır. Anıyı donmuş ve yaşamıyor olarak gören Sarkis bellek ile hatırlamayı tercih eder. Bireysel yaşantısından, içinde bulunduğumuz toplumdan ve kendimizden de parçalar bulduğumuz eserlerinin her biri, bir hatırlamadır. Fransa'da katıldığı 68 hareketlerinden, Kıbrıs harekâtına, 1955 yılındaki 6-7 olaylarına kadar birçok olayın Sarkis ile birlikte tanıkları haline geliriz. Seçtiği mekânların çoğu tarihi mekân veya müzeler olan sanatçı mekânı gözeterek onu bir bütün olarak eserlerine konumlandırır. Her bir eserinin mekân içindeki konumu, ışığı sanatçı için büyük bir önem taşır. Müzelere olan eleştirisinden bağımsız olarak onlar onun için birer okul olup birçok işini sergilediği alanlar haline gelmiştir. Sergileri bütüncül olarak tasarlayan Sarkis serginin yanı sıra, sempozyum, film gösterimi, atölye gibi birçok etkinliği de sergiyle birlikte planlar. Eserlerinin tamamlayıcısı olan bu etkinlikler izleyiciyi işin içerisine katmaktadır.

Sarkis örneğine bakarak İstanbul, Çaylak Sokak'tan dünyaya açılan bir kapı görmekteyiz. Modernizmle birlikte gelen küreselleşme sayesinde birçok toplumsal problem, yaşanan her gelişme ve bunların yankıları dalga etkisiyle Dünya'nın her yerine yayılmaktadır. Fransız bir sanatçının New York'ta yaptığı bir sanat eseri tüm dünyayı etkilemiş ve ortak bir paydada buluşturmuştur. Bu çalışma ile birlikte modernizm çevresinde oluşan sanat biçimleri incelenmiş, öncülleriyle birlikte ele alınan kavramsal sanat ve enstalasyon Sarkiz Zabunyan ile incelenmiştir.

Türkiye'de çalışmalarına devam eden sanatçı beslendiği çevreyi eserlerine katarak onları evrensel hale getirmektedir. Kendinden sonraki bir çok sanatçıyı etkilemiş katıldığı bienal ve sergiler ile Türk sanatında kavramsalın yeri olmasını sağlamıştır. Yaşadığı dönem dolayısıyla birçok sanatçı yurt dışına gidip yeni tarz ve biçimleri ülkeye getirirken, Sarkis kendinden öncekilerin yaklaşmadığı bir anlayışla kendisi için öznel olanı getirmiştir. Burada anlatmak istenilen sanatçının bizzat kendisinden, yaşamından beslenen ve sanatçının hayatını anlatan bir sanat dilinin olmayışıdır. Bu noktada Sarkis'in yaklaşımı, hazır nesne ve kavramsalın yanı sıra sanatın içerisine özneli, bireyi soktuğu için farklıdır.

Kavramsal sanatı, çıktığı dönemde ele alan Sarkis onu kültürü, etnik kimliği ve dünya görüşüyle beslemiş benzersiz bir dil oluşturmuştur. Tarihte 20. yüzyıl gibi dünyadaki herkesin benzer hisler içerisinde olduğu bir yüzyıl daha belki de bir daha hiç yaşanmayacaktır.



RÖPORTAJ

Görüşme telefon aracılığıyla 04.03.2022 tarihinde gerçekleşmiştir.

D.G: Eserlerinizi incelediğimde sizin kişisel tarihinizden parçalar edinirken çevre hakkında da bilgiler ediniyorum. Peki, sizin izleyicinin temel almasını istediğiniz bir nokta var mı? Önce sizinle bir yolculuğa çıkmasını mı istiyorsunuz yoksa çevreyle de mi?

S.Z: Türkiye’de ki ilk enstalasyon sergimde bu tamamen var. Aslında evvelden 40’larda ve 60’larda devam etti. Akademide hocalar yurt dışına asistanlar gönderirdi ve her gidenin değişimini, ne getireceklerini merak ederlerdi. Müzelerden ustaların kopyalarını getirirlerdi gidenler. Beni de bu şekilde beklediler. Dışarıdan ne getireceğim diye. Beklediklerine cevap veremedim, tamamen doğduğum yaşadığım yere doğru gittim ve sergiyi buna göre kurdum. Benim tecrübe ve bilgilerimle oluşturdum.

Ben hiçbir zaman önemli sergilerimde ne zamanı, ne belirli bir tarihi, ne kendimi ne de mekânın belleğini kenara bırakmış değilim. Burada tabi bir öğüt devreye giriyor. Ben bir sahne hazırlıyorum. Burada tabi aktör benim tarafımdan yazılmış biri. Bendeki figürler tümüyle yaratılmış figürler ve konuşan durumuna geliyorlar. Sahne gibi düşünmek lazım her yapıt kendisini tanıyor ve benden de bir parça tanıtıyor her seferinde de. Yapıtın vücudu kendisini vererek anlatıyor. Mekânın içerisine koyulmuş yapıtların yaşamasını sağlayan üçüncü bir eleman vardır ki o da bakan. Benim bakanı kaile almadan gerçekleştirdiğim işim yoktur. Enstalasyonda bu üç eleman tamamen birbirine bağlıdır.

D.G: Türkiye’de kavramsal sanata ve sizden sonraki sanatçılara etkinizi nasıl görüyorsunuz. İlk zamanlarda kavramsal sanata tepki nasıldı?

S.Z: Çaylak Sokağı ne kadar masumca yaptığımı çok sonra anladım. Büyük bir sevgiyle yaklaştım bu sergiye. Mesela nedir benim kökenim? Neyi nerden öğrendim? Bunları hiç hesapsız bir şekilde çocuğa sorarsın; Nerden geliyorsun? İlk dondurmanı nerede yedin? İlk yağan karı ne zaman gördün? Bu gibi sorular birleşince bir kaide oluyor, belleğin bir yere oturması lazım. Belleğin kaideleri oluyor *Çaylak Sokak*’ta böyle oluştu. Hakikaten hiçbir hesabım yoktu amacım kendimi tanıtmaktı. Mesela babamın ayakkabıları, banyo vb. onlar neredeyse 3. enterpatasyon versiyonları 1986-89 Pompidou yorum ile daha da genişliyor. 86’ya

dönersek bir gün sonra babamın ayakkabısı çalındı, provakasyon başladı. Kimin çaldığını da öğrendik. Provakasyonlar başladı çünkü bu adam kökünden bahsediyor ve biz ondan bunu beklemiyorduk bize dışarıdan hangi şekli getiriyor, ben dışardan şekil olarak kendimi getirmişim, bunu gösteriyorum. Ben hangi şekilde gelişmişim ve hangi dili bulmuşum orada onun hakkında konuştum. Sevim Burak ile dosttık ona ithaf etmişler. Onun da ailesinin bir kısmında azınlık geliyor. Ona da ithaf edince azınlık tarafları ortaya çıkardılar.

Bu sergi sebepler doğurmaya başladı gençlerde, bir zaman sonra biz de kendimizden bir takım öğeler anlatabiliriz demeye başladılar. Dokunabileceğin yerlerin genişliği çokluğu meseleyi kurutmadan günümüze getirilmesi etkilemiş olabilir. Şekil olarak etkilemiştir demek istemem. Ben de etkilendim ama ben hiçbir zaman saklamadım kimden öğrendiğimi neyi sevdiğimi. Bir zaman Bueys ile çok yakın oldum 69'dan itibaren. Bir adam geliyor bir şeyler yapıyor ve gençler bundan esinleniyor.

Halil Altındere kitap çıkarmıştı modern sanatı etkileyen sanat eserlerini sıraladığı Çaylak Sanatı ilk olarak koymuştu. Bir etki değil açılma olarak bakmak lazım. Bir açılma yarattı.

D.G: Eserlerinizdeki zaman kavramını nasıl yorumlarsınız?

S.Z: 2 sene önce Cézanne ile Vermeer arasında bir çalışma yaptım. Aralarında 200 yıllık bir fark var ve Vermeer'i Cézanne'a baktırdım. Tabi bu bilgi gerektiriyor. Sen Cézanne'ı bilmezsen Vermeer'i bilmezsen yapamazsın. Kültürü açmak bilgiyi açmak gerek. Çizgisel olarak bir zamansal anlayışım yok, bende zıplamalı bir şekilde ilerliyorum. Bugüne de gidebilirim yarına da. Sürekli çağırımlar ve bu işi zorlaştırıyor. Benim müzelere eleştirim de bu çizgisel hareket edip işin kolayına kaçıyorlar. 69'da bunu yaptı 70'te bunu yaptı diye bir anlatım yapıyorlar.

D.G: Müzelerin konservatif yapısına karşısınız ama aynı zamanda öğretici ve eğitici bir figür olarak tanımlamışsınız onları. Müzelerle ilişkiniz nasıl?

S.Z: Müzelerde bir eğitim durumum oldu bir de okullarda. Benim bir okulda sanat departmanını ele aldığım yıl 1980 Salzburg'taki Dekoratif Sanatlar Okulu'nda oldu. 100 yıllık geçmişi olan okul, orada bir sanat departmanı olması için beni çağırdılar. Atölyeleri tüm medyaları, teknikleri toparlayan bir yer olarak kurdum ve 10 sene yönettim orayı aynı zamanda enstalasyondaki yorum konusu üzerine çalıştım. Tanıdığım bazı insanlar orada çalışırken öldü. Tartışmayı pedagojimin içerisine soktum. 1989'da Pompidou Müzesi'nin direktörü tartışma

okulu açmaya karar verdi. İki sanatçı bir sanat tarihçisi 6 sene boyunca devam ettik. Tartışma okulunun içerisinde 6 ay haftada 3 gün 8 saat boyunca dünyadan 20 genç sanatçı ile kapanıyorduk. Bu 1995 tarihine kadar sürdü. Bir takım sebeplerden 95'te bırakmak zorunda kaldık. Sonra ben geçici bir okul kurmaya heveslendim ilkinin 2000 yılında Bordeaux kentinde büyük bir müzede 33 gün sergi müddetince serginin içerisinde okulu kurdum ve orası bir tartışma yeri oldu. Genç sanatçılar beni görmeye geliyorlardı. Benimle tanışmak isteyen geliyordu. Sadece kendi işlerinden konuşmaları şarttı. Birlikte 5 saat onların işlerinden konuşacaktık ve sonra müzenin lokantasında masada birlikte çalışacağız sonra 1 saat ayrı çalışacağız ve sonra halka açık tartışmaya gireceğim kısmına geçiyorduk.

Müzelerdeki eksikliğin konsept olmadığını hissediyorum sergiyi açıyorsun birkaç kişi geziyor ve sergi başı boş bırakılıyor. Orda bir boşluk hissediyorum. Sergi zamanı tüm kontrastları ben programladım. Film gösterimi, konserler ve okul şeklinde programladım. 2009' da İstanbul Modern Site ve 2005' de Ak Sanat *Bir Kilometre Taşı* sergilerinde bunları yaptım. Arter'de yeni bir sergim olacak Nisan- Mayıs gibi orada da bir odada benim Budist bir okulum olacak.

D.G: Eserlerinizi gerçekleştirdiğiniz yerlerde o şehrin öğelerini de eserlerinizde kullanıyor musunuz? Yoksa o şehirde yeni bir eser mi meydana getiriyor musunuz?

S.Z: Dirimart'taki son sergimde 9 vitraydan, 9'u da İstanbul'a Türkiye'ye bağlı sadece bir tane resim davet ettim. Aliye Berger' in 1955' de yaptığı bir guajın vitrayını yaptım. Geri kalanı İstanbul'da çektiğim fotoğraflar. Sadece sondaki poster, benim Paris'te yaptığım serginin birebir poster. Onunla dünyayı çağırıyorum anlamına geliyor. O posterin üzerindeki 60 küsur vitray Afrika'dan, uzak doğudan, Berlin'den görüntüler içeriyor. Büyük bir dünyadan insan manzaraları var. İstanbul'da iki sene önce çektiğim fotoğraflardan yola çıkıyorum. Eserlerim tamamen mekâna bağlılar.

D.G: Peki topladığınız eşyalar bir koleksiyon niteliği taşıyor mu yoksa eserlerinize hammadde oluşturmak için mi toplamaktasınız?

S.Z: O çerçeveleri toplama nedenim koleksiyonculuk için değil. Onları eserlerimde mekân gibi kullanıyorum. Rum kiliselerinden, Ermeni kiliselerinden, Osmanlı'dan çerçeveleri topluyorum. Arter'deki serginin çerçevelerinin tamamı İstanbul'dan. İşlerim yerinde doğuyor, işler çerçevelenmemiş durumdadır, onlar çerçevenin içerisinde doğuyorlar. Bunları ben en başta

satmak istemiyordum bir koleksiyon fikri oluşsun diye. Arter'in elinde İstanbul'la ilgili tüm çerçeveler ve ikonalar var.

Koleksiyoncu tarafım yok diyemeyeceğim. Fotoğraf makinası koleksiyonum var, o da bir yapıttan ortaya çıktı. 1977'de katıldığım documentaya, Black- Out Museum isim de oradan çıktı. Bu süreçte fotoğraf makineleri toplamaya başladım ve bir yapıt çıktı. O yapıt şimdi Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde. Şimdi bakınca o da bir koleksiyon gibi duruyor. Koleksiyon fikrine yakınam.

D.G: Eserlerinizin birbirini çağırdığından bahsettik, birbirleri ile iletişimlerini siz nasıl yorumluyorsunuz?

S.Z: Paris'te çıkan 150- 200 tane enstalasyon var o kitapta, sanki bir ışık birleşiyormuş gibi bir his var. Büyük bir serbestliğe davet ediyorum bakını. Zihin sıkışıyor, sürekli her an sıkışma içerisinde. O kitaba kesinlikle bakın birleşme nasıl oluyor görebilirsiniz.

D.G: Bilgi Üniversitesi, Akbank Sanat'ta yaptığınız *Bir Kilometre Taşı* Serginizin tamamını kendi koleksiyonlarına kattılar ve Santral alanlarında benim küratörlüğünü yapacağım bir serginizi oluşturmak istegindeyiz.

S.Z: Bilgi, sergi sonunda eserleri almak istedi, ben de bazı şartlar altında kabul ettim. Kâğıthane'deki yerlerini müze yapacaklardı. Aradan yıllar geçti orayı satmışlar, açık arttırmayla eserlerimin de satılacağını duydum. Ben birilerini devreye soktum satılırsa ben alacağım dedim. Karşı çıkışımla, satıştan çektiler ve depoya döndü eserlerim. O giysiler halkın hakiki halk olduğu zamanların giysileri. O zamandan sonra ilk kez onları senden duyuyorum. Türkiye'de yaptığım en özel işlerimden. Bu haber beni çok mutlu etti.

O giysileri diken bir kadın vardı. O zamanlar Nişantaşı'nda bir dikiş atölyesi vardı, operalara ve tiyatrolara kıyafet yapıyorlardı.

Senin bu sergide olduğuna çok sevindim. Benim işlerim hep sıcaklık arar sen de benim ile ilgili çalışıyorsun. Bana mekânı ve eserlerin görsellerini attın. Eserlerin her biri 10 yıllık dönemi anlatır. Bir asrı anlatmaktalar. 2022'de olduğumuz için 13 giysi olması gerekmektedir. Fotoğraflarla giysilerin birlikte sergilenmesi lazım. 13 tane ile güncel zamana gelmektedir.

KAYNAKÇA

agos.com.tr/tr/yazi/11515/bu-atolyede-nefes-uretildi

Akay Ali ‘‘Bir Kilometre Taşı’’ İstanbul, Akbank Kültür Sanat Merkezi Yayınları (2005)

Akbulak, Elif. ‘‘1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlemeleri ‘‘Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu, 2006:70.

Akdeniz Halil. ‘‘Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları Ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme’’ Anadolu Sanat, Sayı 3, 1995, syf 19

Akkoyunlu, B. (2005), 1980’li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri, Sanat ve Sosyoloji, İstanbul: Bağlam Yayınları, syf 91

Aksu Mutlu, ‘‘1970 SONRASI TÜRKİYE SANATINDA DEĞİŞİM SÜRECİ VE MALZEME KAVRAM İLİŞKİSİ’’ İstanbul 2019, 18 sf

Algın Esra ‘‘ 1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal Ve Siyasi Değişimle İlintisi’’ 2021:51.

Alkan Alev. ‘‘Modern Sonrası Sanat Yaklaşımları Ve Türk Resmine Etkisi’’ Kütahya, 2013, sf 125

Anabritanica. Cilt:13, Ana Yayıncılık: İstanbul, 1990.

Anonim, (1977). 1. İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, syf 4

Antmen Ahu ‘‘20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’’ Sel Yayıncılık, İstanbul 2014:193.

Arat Bek Güler. ‘‘Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu Ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller’’ Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 2002, sf 2

Arat, 2014:379).

Arış Tanser ‘‘ Sanatsal Düşüncenin Aktarımında Günlük Kullanım Nesnelerinin Değişen Rolü
‘‘Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Şubat- Mart, Sayı 42, 2019:190.

ATAKAN, Nancy, (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir, sf 38

Atakan, Nancy, Sanatta Alternatif Arayışlar, Çev: Z. Rona, Karakalem Kitabevi İzmir, 2008:96.

ATAKAN, Nancy. Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008

Atalar Ayözcan Burcu, ‘‘ Sanatta ‘Mekan’ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon)
Çalışmaları’’ Ankara, 2006:18.

Bağatır Demir Reyhan, ‘‘Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları’’ Adnan
Medres Üniversitesi, Sayı 7, 2011:28.

Başkan Seyfi. ‘‘Türk Resminde Yeni Eğilimler Ve Kavramsallık Arayışları: 1960-1980’’
ZFWT Vol 6, 2014, sf 106

Baykal Emre, ‘‘Çaylak Sokak’’ İstanbul, Arter Yayınları, 2019:36-70.

Bek, Güler, ‘‘1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel Ve Sanatsal Ortam’’ 2007:22.

Bernard, C. Bir Sarkis Sözlükçesi. U. Fleckner (Dü.) İçinde, Bellek Ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı
Üzerine (A. O. Işık Ergüden, Çev., S. 15). İstanbul, Türkiye: Norgunk Yayınları, 2005.

Boyras Burak, Ali Cantürk ‘‘Yeni Gerçeklik Bağlamında Yves Klein Ve Fernandez Arman’ın
Boşluk Ve Doluluk Sergileri’’ İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Sayı 3,
2013:130.

Buchholz, E., L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., Stotland, I. (2012). Sanat (Başvuru
Kitapları). İstanbul: Ntv Yayınları. 2012:499.

Bunalday Solmaz.1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde ‘‘Toplu Sergiler’’ ve
‘‘Kavramsallaştırma’’ s 53

Bunulday, S., (2008). 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.

Bürger Peter , “Avangard Kuramı” İstanbul, İletişim Yayınları, Çevr. Artun Ali 2019:21.

Çalıkoglu Levent, “İstanbul Modern, 10. Yılında “Gökkuşakı İle Giriyor” 2013:2.

Çalıkoglu Levent, “Site” İstanbul, İstanbul Modern Müzesi Kataloğu, 2009:60.

Çalıkoglu Levent. “90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim Çoğulculuk.” Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat. Ed. Levent Çalıkoglu. İstanbul: Yky Yayınları, 2008: 7-16.

Çetintürk Burcu, “Çağdaş Seramik Sanatında Enstalasyon Kavramının Yeri” ’Doğuş Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi 2017:50.

De Duve Thierry, “Marx’ın Atölyesinde Dikilmiştir; Beuys, Warhol, Klein, Duchamp” Çev. Civelek Onur, İstanbul, Corpus Yayınları, 2016:94.

DOI: 10.7816/idil-05-20-12 idil, 2016, Cilt 5, Sayı 20, Volume 5, Issue 20 159
www.idildergisi.com “YENİ EĞİLİMLER” SERGİLERİ Nilgün SALUR1 ÖZET

DUBEN, İpek ve Esra, YILDIZ, (2008), Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Dursun, D. “Türk Demokrasisinde Kurumsallaşma Sorunu Ve Krizleri Çözme Yöntemi Olarak Askeri Darbeler”, Muhafazakâr Düşünce, Yıl 1, Sayı 3, Kış, 2005:175- 196.

Ebubekir Aydın, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, “Türkiyede Kavramsal Eğilimler ve Altan Gürman’ ın Resmi, 2015 kayseri

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, Sarkis, 3. Cilt, Yem Yayınevi İstanbul, 1997

Edgü Ferit ‘‘Görünmeyene Bakmak- Maçka Sanat Galerisi’nin 40. Yılı’’ Edt. Sönmez Necmi, apa Rabia, 2017:201.

ERDEMCI, Fulya, Semra, GERMANER ve Orhan, KOÇAK, (2008), Modern ve Ötesi 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, syf 320

Erenus Kalkan Özlem. Marcel Duchamp, İstanbul, Tekne Yayınları, 2015: 86.

Erol Seda. ‘‘ Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm Ve Sonrası’’ İstanbul Üniversitesi Doktora Tezi, 2011:65.

Ersoy, A. (2004). Plastik Sanatlar, 500 Türk Sanatçısı, İstanbul: Akdeniz Yayıncılık.

ERSOY, Ayla, (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı, Creative Yayıncılık, İstanbul. Syf 158

Erzen, J. N. (1983). Yeni Eğilimler. Genel Bie Değerlendirme. Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2 (18), 3-7.

Eyigör, F. (2013, 7 Şubat). Sarkis’in 19380-19930’undan 2009’a Kalanlar. Erişim Adresi: <https://Feyigor-Arttick.Blogspot.Com.Tr/2013/02/Sarkisin-19380-19930undan2009a.Html?View=Magazine>

Fineberg, J. 1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, 1.Basım. S. A. Eskier, G. E. Yılmaz. Çev. (İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları, 2014).

galerinevistanbul.com/tr/artists/32-ali-kazma/biography/

Germaner Semra, ‘‘1960 Sonrası Sanat’’ İstanbul, Kabalcı Yayın Evi, 1997:47-52.

Germaner, Semra. ‘‘Türk Sanatının Modernleşme Süreci.’’ Modern Ve Ötesi 1950-2000, Ed. Santralistanbul. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008:1-19.

Gevgilili Ali, Hasol Doğan, Özer Bülent. ‘‘Kavramsal Sanat’’ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, İstanbul, Yapı- Endüstri Merkez Yayınları, s.1617

Gombertz Will, ‘‘Pardon Neye Bakmıştınız?’’ İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 2013:267- 281.

Grasskamp, W. İşaretlerin Savaşı. U. Fleckner, & A. O. Gültekin (Dü.) İçinde, Bellek Ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine (O. Duman, Çev., S. 55). İstanbul, Akatlar, Türkiye: Norgunk.2005.

Gülbey Eren “ 20. Yüzyılda Sanatın Üretim, Tüketim Ve Eylem Alanı Olarak Sokak” İstanbul, 2012:8.

Gürdaş Bora “ 1960’larda Türkiye’de Siyasi Ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür” Ankara, 2015.

Harvey, D. Postmodernliğin Durumu. (S. Savran Çev.). İstanbul: Metis, 2010.

İleri Cem, “Sarkis: Başlangıçta, İstanbul” İstanbul, Norgunk Yayınları, 2020.

İnaltekin Hazal. “Teknoloji Ve Sanat Etkileşiminde Sınırlar: Sanatsal Yaratıcılık Ve İzleyici Algısı” 2015, syf 135

İyem, Nuri. “Vakko’da İlk Sergi”, Yeditepe, 16-31 Mayıs 1962: 63.

Kahraman, H. B. (2013). Türkiye’de Çağdaş Sanat. İstanbul: Akbank Yayınları. Sf 43

Kalkan Erenus, Özlem. Marcel Duchamp “Sanatı Ve Felsefesi”, İstanbul: Tekhne Yayınlar, 2014.

Kanca Cenk Osman. “ 1950-1960 Arası Türkiye’de Uygulanan Sosyo-Ekonomik Politikalar” Sayı 19, 2012:48.

Katıracı Meltem. “Figüratif Türk Heykel Sanatında Postmodern Yaklaşımlar” 2019, syf 36

Kavuran Tamer, Dede Bayram, “Platon Ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları” Sanat Dergisi, Sayı 23. 2014:53.

Koca Binnaz , “Kavramsal Sanat” İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi Vol 3, 2017:97-103.

Koçak, Orhan. Modern Ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notlar, 2. Baskı. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009. S 174.

Kortun Vasıf, “1990’lar Üzerine Yeniden Düşünüş” İstanbul, Salt, 2004, sf 2

Kurt Cüneyt, Hülya Karaçalı Annepçioğlu (2019) “ Bellek Ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon Ve Sarkis Zabunyan” Art Sanat Dergisi, Sayı. 12, 2019:235.

Kuspit Donald. Sanatın Sonu. Metis Yayınları. İstanbul, 2006:39.

Lazarrato Maurizio, Marcel Duchamp Ve İşin Reddi, İstanbul, Kolektif Kitap Yayınları, 2017:39.

Lewitt, Sol., Paragraphs On Conceptual Art, Artforum, Art-Language, New York, England, 1967.

Lüleci Yalçın, “ 1960’lı Yıllarda Türkiye’de İktidar Ve Sinema İlişkileri” Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Sayı 2, 2020:34.

Madra Beral. “Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur”, Arredamento Dekorasyon, 11, Kasım 1991:100 – 114.

Madra Beral. Mekân-Eşya-Nesne’ ye Karşı Yerleştirme: Enstalasyon, Arkitekt

Marcade Bernard, “ Marchel Duchamp” Paris: Flammarion, 2007:490.

Martinez Verdu Hakan Ezgi, Akın Demiral (2014) “20. Ve 21 Yy. Da Sanatta Malzeme Olarak Beden;Performans Sanatı” Anadolu Üniversitesi, Sayı 6, 2014:187.

Menay Mant Selda, Özkan Meltem, “Performans Sanatında Hayvan Bedeni Kullanımı: Joseph Beuys Örneği” Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:55, 2020:1617-1626.

Menu, Michel. “Kaptan Sarkis’ in Bataryası”. Çev. Işık Ergüden. Bellek Ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine. Ed. Uwe Fleckner. İstanbul: Norgunk, 2005.

Morkoç Mehtap, “Sarkis Ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar” 2013:40.

O ‘ Doherty Brian, “Beyaz Küpün İçinde” Çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010:86-89.

Oğuz Damla, “1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı Ve Sanatta Doğaya Yöneliş” 2015:67-76.

Okan Berna Kaya. “Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü Ve İstanbul Bienalleri” Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 1, 2012, sf 30

Oliveira, Nicolas De, Petry Michael, Nicola , Oxley, Installation Art, Thames And Hudson Ltd. London, 1997. S.9.

Oral Z. “ Sarkis’in Çatışma, Savaş Ve Dehşeti Simgeleyen İşleri, Paris’in Ünlü Beaubourg’unda Sergilendi ” Milliyet Sanat, Sayı:318, 1979:19.

Oskay Artan Bahar “1960 Sonrası Kavramsal Sanatın Günümüz Sanatına Etkileri” İdil Dergisi, Sayı 7, 2018:804.

Ögel S. “Çevresel Sanat” İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayını Sayı 121, İstanbul, 1977:129.

Ögüt Mehmet “ Sanat Yapma Hakkı: 1980 Sonrası Sanatı Anlamak” İstanbul, 2008: 14.

Ötkünç Öztürk Yıldız “ 1980’li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması” İstanbul, 2007:66.

Özayten, N. Mütevazı Bir Miras, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İtü, Sanat Tarihi Enstitüsü, 1992:171.

ÖZAYTEN, Nilgün, (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Özdamar, E, Yerleştirme Sanatı Açısından Mimari Yerleştirmeler, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2003:15.

Özsezgin, K., Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, 3. Cilt. , 1989, İstanbul: Tıglat Yayınları.

Özsoy, Handan, “Sarkis İle Sanat Ve Mekân Üzerine”, 2002:12.

Öztürk, Rana. “Sarkis.” Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. Ed. İpek Duben, Ve Esra Yıldız. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008. 52-73.

Paust, B. Aslolan Çizgidir: Joseph Beuys’un Eserlerinde Çizimin Önemi, Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki, 2005, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S.15.

Paz Octavio. ‘Marcel Duchamp, Çırlıçılak Soyulmuş Görüntü’, İstanbul, Everest Yayınları, 2017:34.

Pelvanoğlu, B. (2008). Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm erişim tarihi 20.05.2012

Pelvanoğlu, B. (2009). 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Pelvanoğlu, Burcu. 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Platon, “Devlet” Çev. Sebahattin Eyüboğlu- M.Ali Cimcoz, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2005.

Renkçi Taştan Tuğba, Gül Durukan Saliha, Önel Kurt Emine (1990-2015) ‘İstanbul’da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması’’İstanbul Toplum Ve Bilim Araştırmaları Dergisi (2007) Vol:6 S. 38-72.

Renkçi Taştan, T. “Hazır Yapım (Ready Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar”, The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication, Tojdac Sayı:4 2016:471-478.

Roberts, J.M., Yirminci Yüzyıl Tarihi. Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

Samsun Meysem “Düşünce Olarak Sanat Ya Da Kavramsal Sanatın Anlam Sorunu” Karadeniz Uluslar Arası Bilimsel Dergi, 2021:28.

Saner Mehmet. ‘Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye’deki Yaklaşımlar’ Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2002, sf 53- 59

Sarıkartal, Zekiye, Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) Ve Bir Sergi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 2000.

Sarıkartal, Zekiye. “Sanat Alanının Küresel Kurumsallaşması Ve Yerleştirmenin (Enstalasyon) Gelişimi” Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 16, Ankara, 2007.

Sevim Oğuzhan, Hisarcıklılar Emel, Feyzioğlu Nesrin “Bir Estetik Duyuş Analizi” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 16, 2011: 43.

Sönmez, Necmi. “1976-1986 Farklı Eğilimlerin Eşzamanlılığı Maçka Sanat Galerisi’nin İlk On Yılı.” Görünmeyene Bakmak: Maçka Sanat Galerisi’nin 40 Yılı. Ed. Maçka Sanat Galerisi (Msg), 2010 İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 51-59.

ŞENEL,E., (2009).“1970’Ten 1990’A Kadar Türkiye’de Kavramsal Sanat” Selçuk Üniversitesi ,Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:28,ss.311-328

Taha Toros Arşivi- Sarkis Zabunyan

Tan Sevgi “Çağdaş Sanatta İşitsellik Ve Görsellik Bütünlüğüne John Cage Ve Joseph Beuys” İstanbul, 1998:13.

Tepe Yılmaz, S. “İnsan Etkinliği Olarak Bilim Ve Sanat”, Anadolu Üniversitesi Sanat& Tasarım Dergisi, Sayı:6, 2014.

Terzi Sezin, “ 12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi Ve Plastik Sanatlara Etkisi” 2008:94.

Toprak, B. Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923 – 2000) – 3: 1961 – 1980. 2002, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tunçay Mete, “Siyasal Tarih 1950-1960” 1995:177.

Tunçay, M. “Siyasal Gelişmenin Evreleri. Cumhuriyet Dönemi Türkiye” Ansiklopedisi 7. 2002, İstanbul: İletişim Yayınları.

Üstünipek, Mehmet. Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Arkeoloji Ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1998.

Yardımcı Sibel. ‘‘Küreselleşen İstanbul’da Bienal’’ İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, syf 21

Yasa Yaman, Z. ‘‘Başka İzlenimler Değişen Gelenekler ‘‘ T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu. İstanbul, 2012.

Yavuz Sezer Tuğba, ‘‘Çağdaş, Türk Sanatı’nda Enstalasyon’’ Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Yılmaz Burhan, ‘‘Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali Ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı), The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication- Tojdac Şubat 2017, Vol 7 Sayı: 3, 2017.

Yılmaz, Ayşe Nahide. "Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur." Sanat ve Tasarım Dergisi 1.2 (2009)

Yılmaz, M. ‘‘Modernden Post modern Sanat’’, Ankara: Ütopya, 2013, S 295-299.

Yiğitoğlu Şeyma ‘‘Mimaride İşlev Değişikliğinin Etkileri: Fabrikadan Çağdaş Sanat Müzesi’ne Dönüşüm ‘Beykoz Deri Ve Kundura Fabrikası Örneği’’ Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 2020, syf 353

Zabunyan Elvan ‘‘Ondan Bize’’ 2010, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Zabunyan Sarkis -(20018) saltonline.com/sakis-zabunyan/ Sayı: 8 Kasım/Ekim 1991:17-22.

Zabunyan Sarkis. ‘‘ Silahtarağa 53 Fotoğraf, Block Beuys ve Stalker Tarkovski’ye ‘‘ 2004 İstanbul, Norgunk Yayın

Zürcher, E.J., (2006), ‘‘Modernleşen Türkiye’nin Tarihi’’ Çev. Saner Yasemin, İstanbul, İletişim Yayınları, 5. Baskı, 2021.