

SARKIS VE
"WHEN
ATTITUDES
BECOME FORM"
[TUTUMLAR
BIÇİME
DÖNÜŞÜNCE]



Sarkis ve *Rouleau en Attente* [Bekleyen Rulo] enstalasyonu, *When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler - Kavramlar - Süreçler - Koşullar - Enformasyon)], Museum Haus Lange, Krefeld, 1969.
© Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



ÖNSÖZ

Sarkis ve "When Attitudes Become Form" [Tutumlar Biçime Dönüşünce], bir sözlü tarih çalışması. 22 Mart - 23 Nisan 1969'da Kunsthalle Bern'de, Harald Szeemann'ın küratörlüğünde düzenlenmiş ve Krefeld'deki Museum Haus Lange (9 Mayıs - 15 Haziran 1969) ve Londra'daki Institute of Contemporary Arts'a (28 Ağustos - 27 Eylül 1969) taşınmış olan *When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler – Kavramlar – Süreçler – Koşullar – Enformasyon)] sergisini başlangıç noktası olarak alıyor. Çalışma, serginin katılımcılarından olan Sarkis'in dilinden dönemin öne çıkan sanatsal pozisyonlarının, etkileşim, ayrılık ve dönüşümlerinin anlatımını içeriyor. Sarkis'le Paris, Villejuif'deki atölyesinde Ocak 2011 ve Aralık 2012'de gerçekleştirdiğim yarımşar günlük üç ayrı söyleşinin kayıtlarından derlenmiş olan metne, sanatçının kişisel arşivinden fotoğraflar eşlik ediyor.

When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information) ileriki yıllarda Post-Minimalizm, Arte Povera, Arazi Sanatı ve Kavramsal Sanat olarak adlandırılacak, dönemin henüz doğmakta olan yeni eğilimlerini özgün birer "tutum" olarak tanımlayarak bir araya getirmişti. Szeemann, katalog metninde bu tutumların ortak noktalarını, "biçime açıkça karşı gelme, ileri seviyede kişisel ve duygusal bağlılık, daha önce sanat olarak tanımlanmamış kimi objelerin sanat olarak öne sürülmesi, ilginin sonuçtan ziyade sanatsal sürece kayması, gündelik malzemelerin kullanımı, iş ile malzemenin etkileşimi, sanatsal bir ortam ve atölye olarak Toprak Ana, kavram olarak çöl" şeklinde tanımlıyordu.¹

Geçtiğimiz yüzyıldaki kültür üretimine yön vermiş akımları bir araya getiren bu sergi,

¹ *When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Szeemann, Harald (ed.), Kunsthalle Bern, 1969.



akademik ve küratöryel araştırmalara sıkça konu olmasına karşın, bir sanatçının perspektifinden daha önce hiç incelenmedi. *Sarkis ve "When Attitudes Become Form" [Tutumlar Biçime Dönüşünce]*, Sarkis'in tanıklığında serginin oluşum süreci ve içinden çıktığı tarihsel döneme, sanatçının pratiğine hâkim olan yaşayan yapıt fikri ışığında ve bu fikri belgeleyen arşivsel fotoğraflar eşliğinde bakmayı mümkün kılıyor. Yayının, Sarkis'in 1960'lı yıllar boyunca içinden geçtiği düşünce süreçlerinin, sanatın dönüşen üretim ve sergileme bağlamları, kişilerarası ilişkilerin dinamiği ve uluslararası sanat sistemiyle olan ilişkileri dâhilinde keşfedildiği, eleştirel ve düşünsel anlamda verimli bir ortam yarattığını umuyorum.

—Nazlı Gürlek





Bac en Attente [Bekleyen Su Tankı], 1969, su dolu paslanmış sac kasa. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



- *Bac en Attente (le révélateur)* [Bekleyen Su Tankı (görselini çağıran)] (1969 - 2001) bugün Bordeaux'daki Centre of Contemporary Visual Arts'ın (CAPC) koleksiyonunda bulunan bir yapıt. İlk olarak 1969 yılında, *When Attitudes Become Form* [Tutumlar Biçime Dönüşünce]² sergisinin Londra'daki Institute of Contemporary Arts'ta (ICA) gösterilecek versiyonu için yaptığınız bu iş, 2001'de müzenin koleksiyonuna girene dek bir dizi değişiklikten geçti; 30 yılı aşkın bir süre boyunca içinden geçtiğiniz düşünce ve yaratım süreçlerinin izini taşıyor.

1969'da, boyu 3 metre, eni 40 cm demirden bir tanktı. "İçine su koyun", dedim. Su koyunca müthiş ağır oluyordu, dolayısıyla bir de dayanması için "İki tarafına destek koyun," dedim; "sonra da bir projeksiyon makinesiyle suyun içine bir görüntü atın"... Görüntüde rezistans

vardı, rezistansın o kırmızı ve yakıcı sıcaklığını suda görüyordun.

- İş i kurguladınız ve ICA'tan iş in yapımını istediniz.

Londra'daki sergide para sorunu oldu. Şöyle bir pazarlık yaptılar benimle; ya bir proje kurgularsın, biz üretir ama o zaman seni çağıramayız ya da Krefeld'deki işlerden bir-iki tanesini alır ve seni buraya getiririz dediler. Ama Krefeld'deki müze, satın aldığı iki iş i vermek istemedi, diğer ikisini de ben göstermek istemedim. Sonuçta yeni bir iş kurguladım ve Londra'da üretmelerine izin verdim.

- Sergiden sonra?

1991'e kadar, 20 sene boyunca Paris'te balkonda kaldı. Paslı bir gemi (!) gibi, Yenikapı'da kazılarda bulunan gemi gibi... Ta ki Rennes'deki bir müzede ortaya çıkana kadar...

² *When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler - Kavramlar - Süreçler - Koşullar - Enformasyon)], Institute of Contemporary Arts, Londra, 28 Ağustos - 27 Eylül 1969.





Bac en Attente (Le révélateur) [Bekleyen Su Tankı (görselini çağırır)], 1969 - 1991, beyaz çarşaf üstünde siyah sac kasa, enstalasyon görüntüsü, *Une Scène Parisienne: 1968 - 1972* [Bir Paris Sahnesi: 1968 - 1972], La Criée, Rennes, 1991. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

- La Criée'de³, büyük bir beyaz çarşafın ortasında, yerde ortaya çıktı.

Geminin orta yerine kırmızı bir ev boyadım, katlanınca çarşafta eve denk gelen yere ise yeşille ikinci bir ev boyadım. Geminin diğer tarafında da aynılarını tekrarlardım. Ölü sarar gibi sarıyordum.

- Sergileneceği zaman çarşaf açılıyor ve boyalar yenileniyor...

... ve saklanacağı zaman kapanıyor. Yağlı boya olduğu için paslanmayan tek kısım orası kalıyor.

- O ilk seferden bir sene sonra Utrecht'teki Centraal Museum'da⁴ çarşaf ikinci kez açıldı, boyalar yenildi; bu esnada başlığa, işin ilk yapıldığı tarih olan 1969'un yanına sırayla La Criée'de sergilendiği tarih olan 1991 ve Centraal Museum'daki serginin tarihi olan 1992 eklendi; aynı ritüel her sergilenişinde tekrarlanacak.

Bu, sözden ve görüntüden daha güçlü bir etki yaratıyor, çünkü işin yaşadığını ve daha da yaşayacağını hissediyorsun, yaşlanacağını hissediyorsun. Hayat var burada!

- Ona bundan sonra hayat veren, yani çarşafı açan ve boyaları yenileyen, müzenin çalışanları olacak; dolayısıyla her tekrarda boyayanın elinin ister istemez getirdiği farklılık işin içine girecek.

Benim işlerimin zorluğu da burada aslına bakarsan. İşin durmasına o kadar alışılmış ki!

³ *Une Scène Parisienne: 1968 - 1972* [Bir Paris Sahnesi: 1968 - 1972], La Criée, Rennes, 15 Mayıs - 30 Haziran 1991.

⁴ *Scènes de Nuit, de Jours* [Gece Sahneleri, Gündüz Sahneleri], Centraal Museum, Utrecht, 10 Nisan - 7 Haziran 1992.



Bac en Attente (Le révélateur) [Bekleyen Su Tankı (görselini çağırır)], 1969 - 1992, beyaz çarşaf üstünde siyah sac kasa, enstalasyon görüntüsü, *Scènes de Nuit, de Jours* [Gece Sahneleri, Gündüz Sahneleri], Centraal Museum, Utrecht, 1992. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



Hep dursun ve analizi de öyle yapılınsı isteniyor. Bunu bir tiyatro eseri gibi düşün, eseri izlerken birtakım yorumlar getirmek istersin, ama o yanlışlıştır. Bir müzik parçasını da öyle mesafeli dinleyemezsin, çünkü mesafeli dinleyecek olursan varlığını hissedemezsin.

- Bir tiyatro eseri ya da müzik parçasıyla karşılaş-tırılan yapıt, bir üretim meselesinden ziyade icra meselesine mi aittir?

Bugünlerde orkestra şeflerinin bir eseri nasıl icra ettiklerini anlamaya çalışıyorum. Nasıl [Sergiu] Celibidache, icra sözcüğünü bile yok ederek müziği "doğurmaya" çalışıyorsa, dinlerken senin de o müziğin doğduğu yere gelmen ve o doğuşu yaşamaman gerek.

- Bu durumda, sahne fikrinin getirdiği hiyerarşiyi nasıl alt edeceğiz?

Bu bir hiyerarşi meselesi değil. Döneme dair bir anlatının parçası olmak istiyorsan ve bunu yapıt üzerinden düşüneceksen, yapıtın doğduğu yere gelmeli ve o doğuşu yaşamaya çalışmalısın. Çünkü, burada öyle şeyler konuşacağız ki sanatın içlerine doğru gideceğiz.

- Biz konuşurken önümüzde duran, belgesel niteliğe sahip tüm bu fotoğrafların, anı geçmişe kilitlemesini nasıl engelleyeceğiz? Onları 40 yıllık arşivden çıkarmak, bu kitapta derlemek bunun için yeterli olacak mı?

Şu tarafa bak [Sarkis eliyle atölyenin, oturduğumuz ofis bölümünün sağında kalan kısmını işaret ediyor]. Ben Perşembe Rotterdam'a gidiyorum, asistanım neon ustalarımla birlikte gelecek ve şu gördüğün duvardaki boş yere yepyeni bir neon iş takacaklar. Şimdi doğum yerini, sahneyi hazırlıyorum; önceden asılı duran işleri yeniden düzenledim, yerlerini değiştirdim. 25 tane neon tüp yerleşecek buraya, iki tarafında bakır tüpler olacak. Yan duvarda yine bakır ve neonlu bir başka iş var. Doğum gününde burada olmayacağım; doğduktan sonra gelip onu göreceğim, fotoğraflayacağım ve ondan sonra dışarı çıkaracağım.

- Yanındaki işlerle birlikte mi çıkaracaksınız?

Bilmiyorum; şimdilik sadece doğum yerini hazırlamakla meşgulüm.

- Fakat, çekeceğiniz fotoğraflar, belki bir gün, *Site* sergisinde⁵

⁵ Sarkis: *Site*, İstanbul Modern, 11 Eylül 2009 - 17 Ocak 2010.



olduğu gibi, yapıtın kendisinin yerine görünür kılınabilecek. Arşivde yüzlercesiyle yan yana geldikleri gibi, arşivden çıkarıldıkları anda bambaşka bir konfigürasyonun parçası olarak farklı görüntü ve objelerle yan yana duracaklar. Tüm bunlar, yapıtı belgeleyen fotoğrafın ancak kendisine ait bir yaşamı olursa mümkün olacak.

Çok doğru bir şey söylüyorsun.

- Fotoğrafa yüklediğiniz bu anlamın onu ve arşivi sürekli canlı tutacağı açık, fakat işi atölyede fotoğrafladıktan sonra dışarı çıkarmak istemenizin tek sebebi de arşivlemek olmasa gerek. İşin atölyedeki hâli, yani aslında ev hâli de o işin yaşamının bir parçası ve dikkat istiyor, öyle değil mi?

Evet, nasıl ki iş, ilk olarak atölyedeki diğer on iş arasında yaşıyorsa, fotoğrafı da arşivdeki binlerce fotoğraf arasında yaşayacak, çünkü burada bir harmanlanması gerek önce. [Jannis] Kounellis, her işinden bir ya da iki fotoğraf gösterir ve hiçbirini kendi çekmez. Ben hep kendim çekerim, çünkü profesyonel fotoğrafçıların çektiğini hiç beğenmem, duvar boyacısı gibi çekerler.

Benim için fotoğraf, işin direkt parçası olmasa da, onu taşıyan parçalardan biridir.

- Yapıta hayat vermeye yönelik tavrınızın, yapıtı gösteren fotoğraflarda da devam ediyor oluşu sayesinde, arşivin bu yayında görünür kılacağımız kısmı, konuşmayı planladığımız 1960'lı yılların belki de yaşar hâlde bugüne gelmesini sağlayacak. Bu yaşam fikrine dair merak ettiğim bir başka şey de, işi kurguladıktan sonra üretimini müze çalışanlarına devrederken veya her sergilenişte boyaları yenilemelerine izin verirken, kontrolü almalarına ne kadar izin verdiğiniz.



Sarkis' in Paris Choisy Bulvarı' ndaki garajdan dönüşme atölye-deposu, 1969. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.

En basitinden düşünürsek, değişen teknoloji, kullandığınız obje veya malzemelerin yenilenmesi gerektiğinde, bir dizi yeni karar alınmasını gerektirebilir.

İşlerin sürekli açık olması bu gibi zorluklar yaratıyor, bu doğru, ama bunu teknoloji anlamında ne mümkünse işin içine kabul ederek telafi ettiğimi düşünüyorum. 1972'de Kunsthalle Düsseldorf'ta⁶ gösterilen işimin 24 sene sonra bir icrasını yaptım ve [Centre] Pompidou o icrayı satın aldı. İlk gösterdiğimde işin içine o zaman kullanılan kasetçalarlardan koymuştum, şimdi artık onları hem bulmak hem bulsan da kullanmak çok zor; 30 dakikalık bant bittikçe birinin hazır bulunup arkasını çevirmesi lazım. Şimdi soru şu: sen bu işi bugün nasıl gösterebilirsin? Pompidou'ya önerim şu oldu: makineleri oldukları gibi bırakın, bantların dijital kopyalarını yapın, ufak mp3 çaları eski kasetçalarının üstüne bantlayın ve sesi eski hoparlörlerden verin.

- Mevcut imkânları yapıtı yaşatmak adına kullanmak ve yapıtı günün şartlarına adapte ederek devamlılığını sağlamak, onu,

⁶ *Opération Organe* [Organ Operasyonu], Kunsthalle Düsseldorf, 15 Eylül - 15 Ekim 1972.

yaşamın sürekli değişen akışı içine yerleştiriyor; dönüşen ekonomi, teknoloji ve üretim teknikleriyle ilişkiye sokuyor.

Çünkü durağan görünen her şeyin bir yaşamı var, içten içe yaşıyor ve dönüşüyor.

- Müze çalışanlarına yapıtı yaşatmaya yönelik bir dizi talimat veya öneriyi aktarıyorsunuz, Lawrence Weiner'in sanatçının yapıtıla olan ilişkisine dair sorduğu sorulara ne kadar yakındır?

Bundan 25 sene önce, 1980'lerde, *Magiciens de la Terre*'yi [Yeryüzü Büyücüleri]⁷ yapmadan dört-beş sene kadar evvel, Jean-Hubert Martin, Kunsthalle Bern'in direktörüydü. Orada benim, Weiner'in, [Marcel] Broodthaers'in, [Ilya] Kabakov'un sergilerini yaptı. Kabakov'un ilk kişisel sergisiydi. Weiner'in sergisi⁸ için 20-30 *statement* seçtiler ve onları başkalarının gerçekleştirmesini istediler. Ama bana sorarsan, yapıtıla ilgili ipin ucunu bu kadar açık bırakırsan, ortaya çıkan şey aslına çok uzak olur. Öyle de oldu...

⁷ *Magiciens de la Terre* [Yeryüzü Büyücüleri], Centre Georges Pompidou ve Grande Halle, Parc de la Villette, Paris, 18 Mayıs - 14 Ağustos 1989.

⁸ Lawrence Weiner, *Works & Reconstructions* [İşler ve İmareter], Kunsthalle Bern, 19 Ağustos - 16 Ekim 1983.



9 *Cratering Piece*
[Çukurlu İş], Mill Valley,
California, 1960.

10 Institut des Hautes
Études en Arts Plastiques,
Paris (Direktörler: Pontus
Hulten, Daniel Buren,
Serge Fauchereau, Sarkis),
1983-1995.

- Weiner 19 yaşındayken, boş bir tarlanın dört köşesine yerleş-tirdiği patlayıcıları aynı anda ateşleyerek çukurlar açıyordu.⁹ Sonraları, bunu sözle ifade etmekle yetinebileceğini ve sanat anlamında, birinin diğ-e-rinden daha değerli olmayacağını düşündü.

Weiner'ın *statement*'ının yeterli gücü varsa söz olarak kalmalıdır ve onu bellekte gerçekleştirmen yeterlidir; işin aslı odur. Nitekim, bir gün, Pontus Hulten'le birlikte kurduğumuz enstitüye¹⁰ Weiner'ı konuşmaya davet ettik. O zaman, bir daha asla öyle bir tecrübeye kalkışmayacağını itiraf etti. Kavramsal sanatta görsellik önemli değil denir hep ama önemlidir.

- O zaman iş nasıl bir konuşmaya dönüşür?

Ben o Kunsthalle Bern'deki sergime¹¹ bir başka sanatçıyı, Ian Hamilton Finlay'ı davet etmiştim. Agorafobik olduğu için işlerini ben kurmuştum. O davet, benim konuşma olarak düşündüğüm şeye bir örnektir ve hepimizin bir arada olduğu, yardımlaştığımız,

konuştuğumuz *Tutumlar* sergisine göndermedir.

- Bu, Gilles Deleuze'ün, "Dil mümkünü açıklar, ama onu bir gerçekleştirmeye hazırlayarak"¹² deyişini aklıma getiriyor.

[Michelangelo] Pistoletto'yu 1966'da tanıdığım zaman, aynalarla çalışmaya devam etmek istemediğini, herkesin imzası gibi gördüğü o tarzın dışına çıkmak istediğini söylüyordu. *Oggetti in Meno* [Negatif Objeler] adında bir seri heykel düşünüyordu. İşlerin arasındaki ilişki okunarak kendi varlığı ortaya çıksın istiyordu. Paris'te bulduğumuzda bana Living Theatre¹³ adında bir tiyatro grubundan bahsetti. Bürokratik yapının tamamen dışında, evlerde ve sokaklarda halkla ilişki içinde aksiyonist bir tiyatro yapıyorlardı ve Pistoletto onların oyunlarına katılıyordu. Hatta içlerinden biriyle gönül bağı vardı...

Oggetti in Meno, heykellik mertebesine varması için objenin henüz daha okunması gerektiğini söylüyordu, yani daha o mertebeden bir adım

11 *Ma Mémoire est ma Patrie* [Belleğim Vatanımdır], Kunsthalle Bern, 14 Haziran - 18 Ağustos 1985.

12 Samuel Beckett, *Quad ve Diğer Televizyon Oyunları* & Gilles Deleuze, *Bitik*, Norgunk, İstanbul, 2010, s. 46.

13 Living Theatre, Judith Malina, Erwin Piscator ve Julian Beck tarafından 1947'de New York'ta kuruldu.



geride duruyordu. Pistoletto'nun bence en önemli işleridir bunlar ve Living Theatre'in bunda etkisi olduğunu düşünüyorum.

- Heykele zamansal bir boyut eklemek adına mı etkisi oldu?

İşler, vücutlarını gösteren işler. Tiyatronun tiyatro olması için oyunun, kendisini göreni izleyici konumuna getirmesi gerekir. Bunu yapan oyundur. Dario Fo'nun oyunları bu esas üzerine sürekli çalışır, karşınıza gelip oturan kişiyi yontacaksınız der.

- Yontma dersiniz, tiyatronun da bir tür heykeltıraşlık olduğunu anlıyorum, öyle mi?

Yontma durumu, karşıdakinin sana belli bir şekilde bakmasını sağlaman demek. Pistoletto'nun *Oggetti in Meno*'larının olduğu mekâna giriyorsun ve bu iş buraya nasıl sokuldu diye soruyorsun, çünkü kapının boyutuna bakarsan oradan giremeyeceğini anlıyorsun.

- O hâlde içeride mi yapıldı?

İşte, bu soruyu sordurmak için, izleyiciyi

çalıştırmak için içeride yapıldı. İzleyici dışarıdan geliyor, içeri giriyor ve içeride dışarıdan gelmemiş bir heykelin vücudu var. Dışarıdan gelemeyecek bir heykelin vücudu! O zaman, heykel izleyiciye, ben nereden geldim ve bu vücut burada kendini nasıl gösteriyor sorusunu sorduruyor. Sonra, yine içeride ikinci bir mekâna geçince, izleyici gördüğü heykelin bir benzeriyle karşılaşılıyor. Ben bunu daha önce görmüştüm dediği anda, iş ona belleğini sorgulatmaya başlıyor. İşte o durum, o anlayış, işle izleyici arasında farklı bir bağ yaratıyordu ve bu bağ izleyicinin sorusuyla başlıyordu. Ama ona o soruyu sorduran heykeldir.

- O zamana dek heykel hep atölyede yapılıyor ve sergi mekânına hazır hâlde geliyordu.

Mekândan içeri sokuluyor, yerleştiriliyor, yani yer değiştiriyordu. *Oggetti in Meno* ilk defa heykelde yer değiştirme durumunu ortadan kaldırdı.

- Dolayısıyla tiyatro, görsel sanatçıya, izleyiciyle nasıl direkt ilişki kurabileceğini mi öğretti?

Evet ve Living Theatre'in izleyiciyle direkt



ilişki kurma biçimi, tahmin ediyorum [Bertolt] Brecht'ten gelir. Brecht'in oyuncularını, sahnede oynadıkları oyunu sürekli olarak vurgularlar. İzleyiciye bakarak oynamaları bunun bir yoludur. Tiyatronun bu diyalektik sorunu, 1960'ların çoğu işinde bulunur.

- Pistoletto'yu tanıdığınız yıllarda yaptığınız kolajlarda, gazetelerden kesilmiş, üniformaları içindeki askerleri ve döküntü giysileri içindeki halkı gösteren fotoğraflar bir film şeridindeki gibi art arda birbirine eklenir ve guaj boyayla renklendirilir. Bu işleri ürettiğiniz 1960'lı yılların ikinci yarısında, henüz sona eren bir Cezayir Bağımsızlık Savaşı ve devam eden bir Vietnam Savaşı söz konusu. İçeriğin bir savaş eleştirisi taşıdığını görüyorum; işler, üretildikleri zamanla biçimsel açıdan ne gibi bir ilişki kuruyordu?

O kolajlarda görsel bir olayı çoğaltma ve hız verme çabası olduğunu düşünüyorum; bir patlama anını betimler gibidirler. İçerik açısından ben bu işlere çok güveniyordum. Fakat nasılsa, izleyici içerikle değil, işlerin görselliğiyle ilgilendi. Bir kere, 1967'de Paris Bienali'nde gösterildiler ve resim dalında birincilik ödülü

verildi. Nasıl olduysa diyeceğim, çünkü resim bile değillerdi, kolaj işlerdi onlar... Ödülden sonra Paris'teki ilk galeri sergimi bu işlerle açtılar ve sergi, satış anlamında büyük ilgi çekti. Galeri durmadan telefon ediyor, "mavimsi" ya da "orta boy" kolajlarımın olup olmadığını soruyordu. Başka yerlerde de sergilenmeye başlamışlardı ve tüm bu gelişmeler bana o işlerin kolayca fabrikasyona dönüşebilir olduklarını anlattı. İşte o zaman hayatımda ilk defa olarak ve umuyorum ki de son olsun, depresyona girdim ve anında üretmeyi kestim... O tarz taleplere cevap verecek durumda değilim, aklım bambaşka yerdeydi... O birkaç ay müthiş bir duraklama yaşadım...

- Kaç yaşındaydınız?

29... 68 olaylarından biraz önceydi; orada farklı bir zaman açıldı. Müzeler eleştirilmeye başlanmıştı, galeriler zaten şaşkıncı bu durum karşısında ve her şey müthiş politize oluyordu. Kafamı sanat işlerinden biraz kaldırmaya başladım. Dünyanın sallandığını, değiştiğini hissediyorduk. İşte o zaman, farklı bir arayışa doğru yöneldim, potansiyeli içinde saklayan bir malzeme arayışına giriştim.





Sarkis' in 1968 Mayıs'ında Paris'teki gösterilerde çektiği fotoğraflardan. © Sanatçının izniyle.





Sarkis' in 1968 Mayıs'ında Paris'teki gösterilerde çektiği fotoğraflardan. © Sanatçının izniyle.





Sarkis' in 1968 Mayıs'ında Paris'teki gösterilerde çektiği fotoğraflardan. © Sanatçının izniyle.



- Neydi aradığınız potansiyel?

Öteden beri harple bir meselem oldu ve o devirde, harple ilgili olarak direniş kavramı üzerine düşünmeye başladım. Patlamaya hazır olan ancak enerjisini içinde tutan bir malzemenin bana bunu verebileceğini sezdim. Dolayısıyla, resim mi, heykel mi yapıyorum diye düşünmeden dayanıklı ve yaşayan bir şeye doğru gittim. Katrandı bu... Katran fonksiyonel bir malzemedir, damlara koyarsan korur, ateşe verirken de içindeki ısıyı dışarı vurur, o zaman üstüne bir şey yapıştırabilirsin bile, çünkü verdiği sıcaklık her şeyi katranın içine doğru çeker ve onu eritirken yüzeye yapıştırır.

- Nasıl tedarik ediyordunuz?

Kolajdan buraya kayınca boya satılan mağazalar yerine, La Samaritaine gibi perakendecilere gitmeye başlamıştım. Parfümden giysiye, çiviye bütün malların toplandığı bir mağazadır, Hotel de Ville'de büyük bir şubesi vardır... Orası benim malzeme depom oldu.

- Alüminyum kaplı katran ruloları demir kasaların içine yerleşiyordu; demiri seçmenizin ardındaki düşünce neydi?

Çünkü her şartta, hatta savaşta bile işini görecektim malzemelere ihtiyacım vardı. Savaş derken gerçek savaşta bahsediyordum; o zamanlar savaşın getirdiği belalarla ilgili çok çalıştım. Silah kalitesinde savaşım verebilecek malzemeler istiyordum. Hatta aradığım malzemeler için "qualité militaire" [askerî kalite] diye bir terim üretmiştim. Gücü karşımdakine bırakmak istemem,



Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, demir levha arasına sıkışmış alüminyum kaplı katran rulosu.
Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, alüminyum kaplı katran rulosu. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

dolayısıyla onların kullandığı malzemeleri alıp kendim kullanırım. Bizimki gibi küçük burjuva bir evin salonunda kalınca bunları düşünmezsin, ama yaptığın işlerin sefere çıkacağını düşünürsen o zaman ona göre malzeme seçersin. İşte, demir de

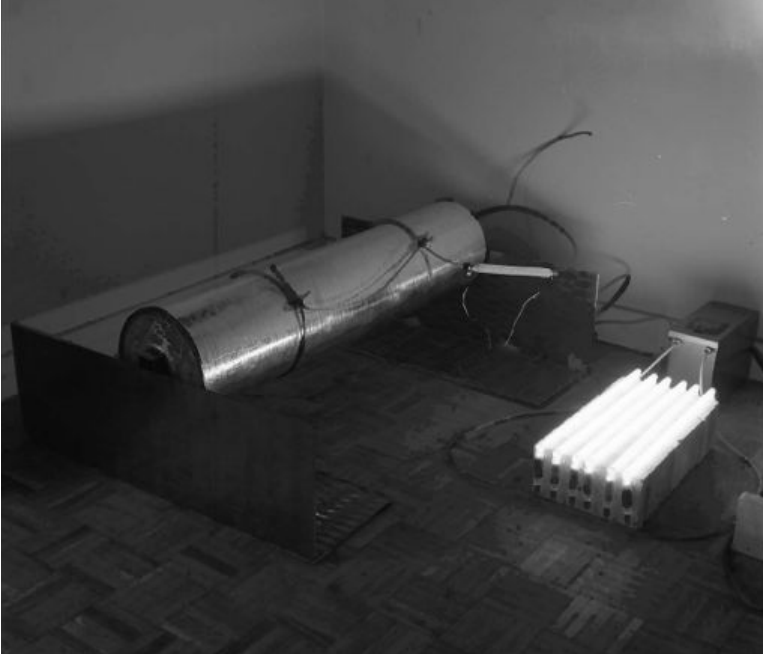


Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, demir levha arasına sıkışmış alüminyum kaplı katran ruloları. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

dayanan ve ağır yük taşıyabilen; harp olursa her şekilde ayakta kalabilecek bir malzeme...

- ... ya da içine kilolarca su konursa taşıyabilecek bir malzeme; *Rouleau en Attente (avec néon blanc)* [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)] (1968-1969) ve *Bac en Attente*'ta [Bekleyen Su Tankı] (1969) olduğu gibi...

Suyun içinde yanan bir lamba var, üstünde de bir neon... Sıcak lamba suyu buharlaştırıyor, o buhar gidip üstteki neonu yakıyor. Su buharlaştıkça sürekli olarak yeniden su doldurman gerekiyor, ki mekânın ısısına göre günde üç-beş defaya çıkabiliyor bu.



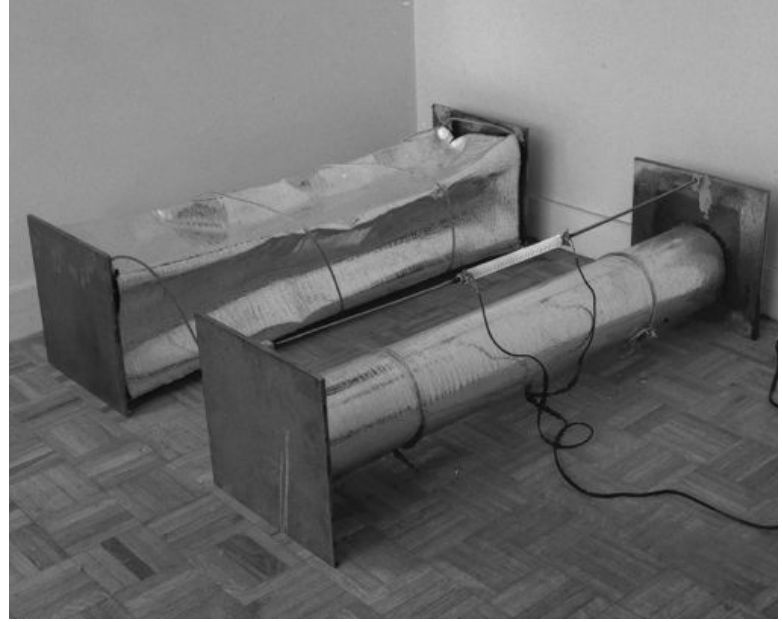
Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, alüminyum kaplı katran rulosu ve *Masse Chauffée* [Isınan Kitle], 1968 - 1969, ateş tuğlası ve beyaz neonlar. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



Rouleau en Attente (avec néon blanc) [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)] (1968 - 1969), sac kasa içinde alüminyum kaplı katran rulosu ve beyaz neon. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, alüminyum kaplı katran rulosu. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, alüminyum kaplı katran ruloları. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.

- Bu fiziki ilişki süreklilik yaratıyor ve işe yaşam veriyor.

Hani, civciv olsun diye ısıtırsın yumurtaları, ona sanki annesininki gibi bir sıcaklık verirsin, ama suni bir sıcaklıktır o. Burada da işte aynı diyalektik var. Üstteki ışık suyu besliyormuş ve uzun süre de besleyecekmiş gibi yanmaya devam ediyor. Zaman kavramı işin içine giriyor, yenilik başlıyor! O su yaşamaya başlıyor; o katran rulo suyun içinde beklemeye başlıyor ve enerjisini suyun içinde saklıyor. Suyun içindeki ışık onu ufacık bir sıcaklıkla sürekli besliyor. Malzeme olduğu yerde duruyor, evet, ama aynı zamanda yaşıyor da...

- Ve yaşamaya devam etmesi için tekrar tekrar suyla beslenmeye ihtiyaç duyuyor.

Hoşuna gidecek bir şey göstereyim sana. Burada bir kavanoz balım var, bazen ihtiyacım oluyor, bir kaşık alıyorum [masada duran kavanozu eline alıyor]. Bu, bir arkadaşın yaptığı bir bal, bana iki sene önce gönderdi. Zamanla şekerleniyor, o zaman ben onu sıcak suyun içine koyuyorum, tekrar sıvı hale dönüşüyor. İşte bu soruları biz sanatta hiçbir zaman sormamıştık!

- Ritüelistik bir yapının içine yerleşen sanat yapıtı ne gibi bir anlam kazanır?



Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo] ve *Conversation* [Konuşma] enstalasyon görüntüsü, *When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler - Kavramlar - Süreçler - Koşullar - Enformasyon)], Kunsthalle Bern, 1969. Fotoğraf: Sarkis.
© Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.

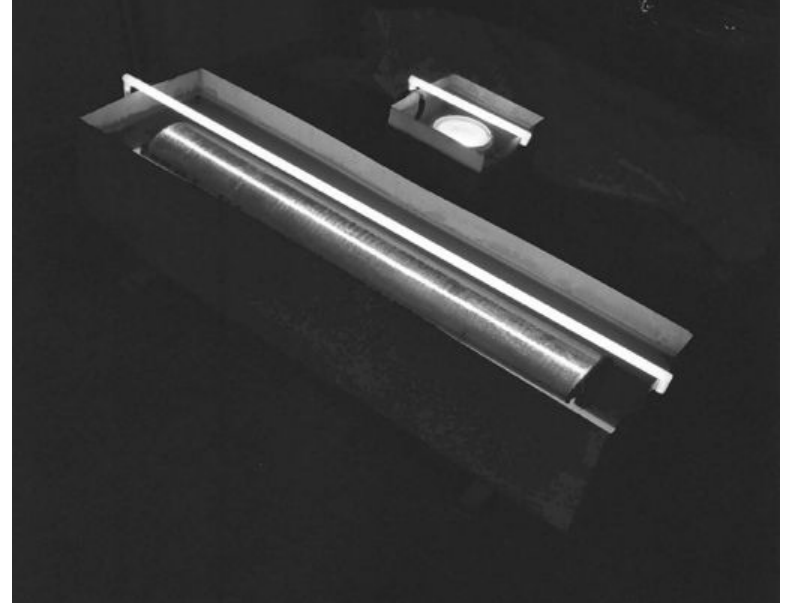
14 *When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler - Kavramlar - Süreçler - Koşullar - Enformasyon)], Kunsthalle Bern, 22 Mart - 27 Nisan 1969.

O tekrar, işe nasıl değişiklikler getirir? Nasıl bir hafıza üretir? Bir işi ikinci kere gördüğün veya duyduğun zaman, iş aynı iş olduğu hâlde sen hangi zenginliklerle bakarsın? İş icra eden kişi ne gibi zenginlikler katar?

- Neon lambayla ısıtılan alüminyum kaplı katran rulosu *Rouleau en Attente (avec néon blanc)* [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)] (1968) ve su içine gömülü elektrik akımıyla *Conversation* [Konuşma] (1968), sergide, Kunsthalle'nin iki katını bağlayan merdivenin sonuna, inenlerin neredeyse üstüne basacağı yakınlıkta son basamağın dibine yerleştirilmiş.¹⁴ Bu konum, işleri izleyiciyi tehdit eder hâle sokmasının yanında, bu tehditle en azından iki kez karşı karşıya gelmeye de mecbur bırakıyor: çünkü, sergiyi gezerken aşağı kata indiği gibi yukarı geri çıkması da gerekecek. İşlerin oraya yerleştirilmesine nasıl karar verildi?

Daha önce işimi hiçbir müze veya kurumda yerleştirmiş değildim, hiçbir tecrübem yoktu. Kurulum günü Kunsthalle'nin kapısına

vardığımda, Szeemann bir sütuna yaslanmış dışarıyı seyrediyordu. Merhabalaştık, öpüştük, nereye kuracağımı sorduğumda ise, "Nereye istersen kur" diye cevap verdi. Ben de işlerin barındırdığı o tehlike durumuna dayanarak, onları merdivenin dibine yerleştirdim. Tabii, dediğin gibi, amacım aşağı inenleri ilk anda ürkütmekti.



Rouleau en Attente (avec néon blanc) [Bekleyen Rulo (beyaz neon ile)] (1968 - 1969), su dolu sac kasa içinde alüminyum kaplı katran rulosu ve beyaz neon ile *Conversation* [Konuşma] (1968), su dolu sac kasa içinde lamba ve beyaz neon. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

- Şimdi dünyanın hiçbir yerindeki bir kurumda bu tipte bir işin merdivenin dibine konmasına izin verileceğini düşünemiyorum. Güvenlik sorun olmadı mı?

O zaman güvenlik kontrolleri şimdiki kadar sıkı değildi, fakat tabii yine de uyulması gereken birtakım kurallar vardı. Bir tarafa bakıyorsun, bir şeyler yanıyor, bir başka tarafa bakıyorsun su ve elektrik bir arada... Sergiyi kurarken hiçbir sorun çıkmadı, ama açılıştan bir gün önce itfaiyeciler kontrole geldiklerinde tabii olay patladı, fakat o da, tam olarak nasıl olduğunu hatırlamasam da tatlıya bağlandı... Şahsen ben evde yerleştirirken çok daha fazla dikkat ediyordum, çünkü kızım o zaman ufaktı ve her şeye dokunmak istiyordu. Müzeye gelenler nasılsa koskoca insanlar, dokunmazlar, diye düşünmüştüm. Herkes bana sen bomba yapıyorsun diyordu, ama açıkçası kızım dışında bir başkasının güvenliği açısından ciddi sorun teşkil edebileceğine inanmamıştım.

- Üst katta, merdivenin başlangıcına denk gelen duvarın dibine Kounellis, içleri kuru yiyecek dolu çuvallar diziyor. Richard Artschwager, askerî bir işaret sistemi olan ve fırlatılan roketin hızını gös-

teren "blp"lerden esinle iki duvarın buluştuğu köşeye bir işaret yerleştiriyor. Alain Jacquet, iki kat arasına uzanan elektriksiz bir kablo çekiyor. Merdivenin sonunda yer alan, patlamaya hazır su ve katran dolu kasalarınızla birlikte bu alan, savaş, yer değiştirme, hayatta kalma, mesafe gibi kavramlar üzerine düşünen bir grup meydana getirmiş.

Bu işlerin hep birlikte aynı alanı kullanıyor olması tamamen tesadüftü; aramızda konuşup yerleri kararlaştırmış değildik. Ama işte, düşündüğümüz meseleler, kullandığımız malzemeler kesişiyor, ortak tavırlar yaratıyorlardı. Tablo, heykel yapma derdinde değildik hiçbirimiz; işleri yere koyabiliyorduk. Ancak tüm bunları büyük de saygıyla yaptık; benim işimle Panamarenko'nunki arasında bir metre, Weiner'inkiyle bir buçuk metre vardı.

- Diğer taraftan, merdivenin ortalarına denk gelen yerde Lawrence Weiner duvarda alçıyı kazıyarak alttaki betonu görünür hâle getirdiği, bir metre genişliğinde bir kare alan açıyor. Aynı boyutlarda bir ikinci kare alanı, Ger van Elk Kunsthalle'nin hemen dışında yeri kazarak açıyor.

Ayrıca, Beuys orada, ufak bir salonun içinde,



Robert Morris'in keçe işlerinin yanında duruyor, hatta bir de Claes Oldenburg yanlarında ve kimin aklına gelirdi ama üçü birbirlerini itmeden mekânı paylaşıyor!

- Yerler nasıl belirlendi?

Herkes işini nereye koyacağına kendi karar verdi; ne Szeemann ne de diğer çalışanlar bir şey sordu... İş, nerede durması gerektiğini kendisi anlatıyordu. Sergi kurma anlamındaysa, hepimiz hemen hemen aynı durumda, daha işin başındaydık, tek bildiğimiz norm yaptığımız işi yaşatmaktı; kasanın içindeki su bitince tekrardan su koymak gerektiği gibi...

- Herkes işini bizzat kurmak için çağrılmış mıydı?

Evet, çünkü kimse bir başkasının işini kuramazdı. Yalnızca Morris orada değildi, onun işini ben kurmuştum. Diğer işlerin hemen hemen hepsi doğrudan doğruya yerinde yapılmış işlerdi, sonra da yine çoğu yok oldu zaten. Atölyede yapılıp da taşınmış pek bir şey yoktu. O zamanlar malzeme taşıyorduk, eser taşımıyorduk. Ben kendi işimi yarım saat içinde bitirip Morris'inkini de kurduktan sonra, Beuys'un tek tek keçeleri



Plomb/Eau 2 [Kurşun/Su 2], 1969. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.

üst üste dizerken yardıma ihtiyacı olmuştu, ona yardım etmiştim.

- Açılış gününden hatıranızda ne kaldı?

İzleyenlerin oldukça ters olduğunu hatırlıyorum. Açılış günü, Philip Glass bir konser veriyordu ve hep birlikte ordaydık. Konser sırasında dinleyicilerden biri Glass'a saldırdı ve piyanoya müdahale etmeye kalktı, bir iki yumruklaşmadan

sonra, adam sakinleştirildi, geri gidip yerine oturdu, konser devam etti, fakat biraz sonra tekrardan saldırdı. O zaman [Richard] Serra müdahale etti ve adamı yaka paça dışarı attılar. Serra, Glass'ın yakın arkadaşıydı.

- Sergilenen işlerle ilgili sıkça kullanılan bir tanım "anti-form"; sizce bu, tüm o birbirinden farklı tavır, yakınlık ve ayrılıkları temsil edecek bir sözcük olarak yeterince kapsayıcı mıydı?

"Anti-form" ifadesi Amerika'da, [Robert] Morris'in 1968'de Leo Castelli'nin deposunda organize ettiği sergiyle¹⁵ birlikte ortaya çıktı. [Joseph] Beuys ve [Giovanni] Anselmo dışında o sergideki diğer herkes Amerikalı'ydı. Ben, Beuys'u 1968'de tanıdım, Morris'i 1967'de. Ama Morris, Beuys'u hepimizden önce tanıdı, ki o tanışıklığın Morris'in malzeme değişimini yaşadığı 1962-1963 yıllarına denk gelmesi gerekir. İki de keçe kullanır, ama dikkat edersen ikisinin keçeye olan tavrı arasında dağlar kadar fark vardır. Beuys'da keçe öylesine seçilmiş bir malzeme değildir; koruyucudur, ısıtıcıdır, şarj olur, otobiyografik bir yanı vardır. Morris ise, "Keçenin nesi var ki, bak, ben kesiyorum, canı olsa bağırır" der gibidir. Morris'de keçe yalnızca formalist

özelliğe sahiptir, bir biçimdir. Ben bu hususta Beuys'a çok daha yakınlım.

- Sizce Amerikalılar kime daha yakındır?

Amerikalılar bunlardan bahsetmeyi hiç sevmezler; ama Carl Andre'nin tahta kullandığı işlere dikkatle bakarsan, [Aleksandr] Rodçenko'nun tahta heykellerine çok yakın olduklarını görürsün. [Richard] Serra'nın simsiyah resimleri, [Kazimir] Maleviç'e çok yakındır. İnsan elbette ki bu işlere cevap vermek ihtiyacını hissediyor, ama kendi sanatını kurarak cevap vermek zorundasın. Almanlar bunu çok iyi yaptılar, İtalyanlar da öyle, fakat ikisi arasında ben Almanlar'ın yanıtını daha sert, daha tutkulu bulurum; İtalyanlar'ın o uçuşan taraflarını pek sevmem. Şüphesiz Beuys'un, etrafındaki Alman sanatçılara getirdiklerini çok sevdiğim içindir.

- Sonradan, "I Like America and America Likes Me"¹⁶ [Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni] diyecek olan Beuys kime yakındır?

15 9 At Leo Castelli
[Leo Castelli'de 9],
Castelli Warehouse,
New York, 4 - 28 Aralık
1968.

16 I Like America
and America Likes Me
[Amerika'yı Seviyorum,
Amerika da Beni], René
Block Gallery, New York,
Mayıs 1974.



Beuys'la, o performansı yaptığı 1974'ten birkaç sene sonra Düsseldorf'ta buluştuk. Benden o işin analizini yapmamı istedi. Benim ona yaptığım analiz şuydu -ki hâlâ da aynısına inanırım- 1964'te Beuys, Morris ile birlikte bir performans yapacaktı; aynı gün aynı saatte Beuys Berlin'de, Morris New York'ta... Beuys, belirlenen gün ve saatte keçeğe sarılı olarak 24 saat kadar kaldı, fakat Morris bilmediğimiz bir sebepten performansa katılmadı.

- Ve performans yarım kaldı...

Tam 10 sene sonra Beuys, New York'ta aynı pozisyonu aldı, keçeğe sarılı hâlde havalandırma alanından ambulans içinde ve düdüklü eşliğinde galeriye taşındı. Tamamlanmamış o karşılıklı performansın ritmini alıp o güne getirdi ve orada devam etti. Benim düşünceme göre, Beuys'u Amerika'ya götüren, yarım kalan işi tamamlama arzusuymuştu, ayrı düşen iki tarafı dikmekti.

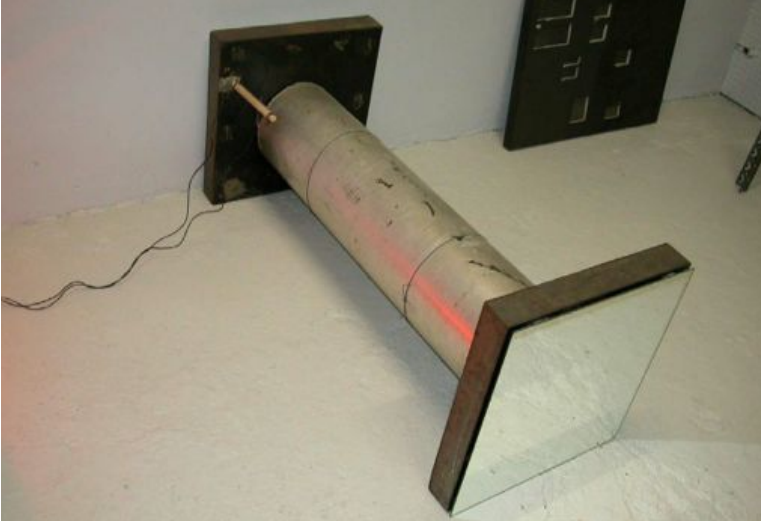
- Bu esnada, bu arzunun arka planında, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ağır tahribatı onarak yeniden yapılanırken tarihiyle yüzleşmeye çalışan bir Almanya yer alıyor, öyle değil mi?

[Rainer Werner] Fassbinder'in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* [Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru] (1975) filminin sonunda bir sahne vardır; bir gün evde gaz açık bırakılır ve büyük bir patlama olur. Radyoda, 1954 Dünya Kupası'nı, yüzde yüz Macaristan kazanacak gözüyle bakılırken, Batı Almanya'nın kazandığı söylenir. O patlama, Alman ekonomisinin 1950'lerdeki metaforu gibidir. Tarihi, gençlerden uzun süre saklanan bir savaşın ardından yaşanır o patlama. İlk kez, Heinrich Böll gibi yazarlar bir "Yıkım Edebiyatı" kurarak o tarihi deşmeye başlamışlardı. O yıllarda Beuys da, hiçbir formalist yanı olmayan, tamamen sembolist anlam yüklü birtakım objeler kullanarak işler üretiyordu. Ülkesinin gizlenmiş tarihini ortaya çıkarmaya yönelik bir tavrı vardı, ki Beuys, İkinci Dünya Harbi olmaksızın düşünülemez.

- Mitoz kurucu, parçası olduğu topluluğa ortaklaşa paylaştıkları değerleri hatırlatma rolünü üstlenen bir Beuys...

İşinin griliği, renksizliği, holokostu gerçekleştiren bir ülkenin doğurduğu acıyı taşır. Bu acıyı taşıma olgusu çok Hristiyanca bir kavramdır; nasıl ki İsa bütün insanların günahını





Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1969, alüminyum kaplı katran rulosu. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

ve acısını taşırsa, Beuys'un işinde de aynı duygu vardır. 1961'de Düsseldorf Sanat Akademisi'nde hocalık yapmaya başladıktan bir-iki sene sonra Doğu Almanya'dan kaçan kimi sanatçılar orada toplandılar ve önemli bir tavır doğmaya başladı. [Gerhard] Richter, [Blinky] Palermo, [Anselm] Kiefer o okuldan çıktı. Kendi tarihlerine bağlıydılar, ama mesafeyi koruyabiliyorlardı da. Ayrıca, Amerikan sanatının biçimciliğine ve [Andy] Warhol'un, [Roy] Lichtenstein'in "soğuk pentür" dediğimiz Pop estetiğine karşı duruyorlardı. Onların,



Le Rail [Ray], 1970, demir strüktür. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

insan elini gizleyen makine estetiğine karşı, "sıcak bir resim" doğurmaya başladılar. Pop'çulara, "Siz makinenin mükemmel bir şey yaptığını zannediyorsunuz, ama ölçeği bir büyütün bakalım, bu gerçekten mükemmellik taşıyor mu?" diye soruyorlardı dolaylı olarak. [Sigmar] Polke'nin resimleri hep bu büyütme meselesini esas alır... Bugünlerde yine o günlere takıldım. Celibidache, 1945-1952 arasında, Wilhelm Furtwängler'in yanında Berlin Filarmoni'nin şefiydi. Aralarındaki sürtüşme üzerine yakın zamanda bir kitap çıktı. Bu kitabı aldım, okudum;



Pour les Oiseaux [Kuşlar için], 1969, demir strüktür üstünde kırmızı neonlar. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



17 *When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* [Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler – Kavramlar – Süreçler – Koşullar – Enformasyon)], Museum Haus Lange, Krefeld, 9 Mayıs - 15 Haziran 1969.

bu tür sürtüşmelerin sanatsal anlamda neler doğurduğunu araştırmak her zaman ilgimi çekmiştir. Celibidache'ın icra yöntemlerini, Almanya'nın o zamanki politik durumuyla veya icra ederkenki vücudunun hareketleriyle birlikte inceliyorum.

- Vücudun hareketinin de bir politikası var diye mi?

Evet ve o harekette kendini bir şeylere yaklaştırmak, benzetmeye çalışmak da var, bir şeylerden mesafe almak da...

- Isıtılan katran rulolarından yayılan sıcaklık onlara yaklaşmamızı ya da mesafelenmemizi sağlıyorlardı.

Üstlerinde 1000 watt'lık rezistans vardı. 1000 watt hem bir metrelik ruloyu ısıtıyordu, hem Krefeld'deki¹⁷ müze mekânını... İşe yaklaştıkça sığağa doğru çekildiğini hissediyordun. Evet, sıcaklık, işi izleyiciyle ilişkiye geçiriyordu. Gerçi, minimalist objeler de bu anlamda pek farklı değildi; mekânda yerlerini bulurlar, fakat bize

varlığımızı unutturmadan... Mekânla ve bizimle sürekli ilişki içinde kalır.

- Avrupa'nın başka yerlerinde ne gibi tavırlar dikkatinizi çekiyordu?

İtalya, galerici-sanatçı-tarihçi ağının en iyi işlediği yerdi... Torino'daki sanatçıların etrafında genç bir sanat tarihçi olan [Germano] Celant ve genç bir galerici olan [Gian Enzo] Sperone vardı. Hepsi hemen hemen aynı yaşlardaydı... Bir tek Mario Merz, epeyce daha yaşlıydı onlardan... Bir birlik oluşturdular; birleşmeleri içinde apaçık politika vardı, fakat çok da özgür iş üretiyorlardı.

- Neydi birleştikleri ortak politik tavır?

Amerikan kapitalizmine karşıydılar; bugün Arte Povera denen akımı yaratanlar, tavırlarını, kendi ülkelerinin edebiyatı ve sinemasıyla sürekli konuşarak, düşünsel anlamda bağlar atarak kurdular. [Pier Paolo] Pasolini'yle de bağları kuvvetliydi, onu önceleyen Yeni Gerçekçi sinemayla da, ki o filmler daha 1940'larda başlar... Sonraları Arte Povera'cılar arasından daha barok tatta işler yapanlar çıktı, ki onları dikkatle incersen



[Federico] Fellini'nin uçuculuğuyla benzeştiklerini görürsün.

- Yeni Gerçekçi sinemanın temelinde bulunan halk eğilimi ve Hollywood karşıtlığı ile Arte Povera'cılarının sözünü ettiğiniz Amerikan kapitalizmi karşıtlığı arasında bir simetri ararsak, özellikle karşı durdukları akımın hangisi olduğunu görürüz?

Amerika'daki Pop sahası. Çoğu tarihçi, Minimalist'lerin Pop'çulardan sonra geldiğini söyler, ama aslında aynı dönemde etkin olmuşlardır. Bunu Morris ve [Jasper] Johns'un işleri arasındaki paralellik üzerinden gösterebilirim. Biraz önce konuştuğumuz gibi, Morris'in 1962-1963 döneminde daha henüz geometrik biçimlere geçmeden önceki işlerinde, Beuys'un etkisiyle oluşan bir malzeme kayması görürsün. İşte o kayma, Johns'da görülen malzeme kaymasının biraz farklı bir biçimde anlatımıdır. Pop'çuların öncelenmesinin sebebi, kurdukları piyasa hâkimiyetidir ve bu hâkimiyet, Amerikalılar'ın o sanatı bir silah gibi kullanmalarını sağladı. 1964'ün sonunda [Robert] Rauschenberg, Venedik Bienali'ne seçildiği zaman, ortada bir kültür bakanlığı yoktu.



Sculpture Flottante avec la Résistance [Rezistanslı Yüzen Heykel], 1968 - 1969, sac leğen içinde rezistans.
Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

Rauschenberg'in o Pop işlerini, Amerikan Deniz Kuvvetleri'ne bağlı gemilerde Avrupa'ya getirdiler ve tabii bunun anlaşılması Avrupa'da karşı tavırlar doğurmaya başladı.

- Dolayısıyla, bu karşı duruşun politik olduğu kadar ekonomik de bir zemini var, öyle mi?



Sculpture Flottante avec la Résistance [Rezistanslı Yüzen Heykel], 1968 - 1969, sac leğende rezistans. Fotoğraf: Sarkis.

© Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



Bir yanda Marshall Planı'na benzer bir emperyalizm hareketi ve Avrupa piyasasını ele geçirmeye çalışan Amerikan sanatı, diğer yanda buna karşı vücut oluşturmaya ve kendi sanatını kabul ettirmeye çalışan Avrupalı var. Bu bir harpti.

- Ve bu yeni akımlar etrafında hızla bir iletişim ve ekonomi ağı geliyordu.

Evet, fakat ağın merkezinde daima sanatçı vardı ve başı çeken hep sanatçılardı. Onlar da henüz sadece işi yaratmakla meşgullerdi, yani işi metaya çevirme fikrine yaklaşmış bile değillerdi.

- Galerinin yaratılan işten bir piyasa yaratmak istemesinin normal oluşu kadar (ki bu, bir yerde işin dolaşıma girerken kayıt altında tutulması ve kalıcı olmasını da mümkün kılıyor), sanatçının henüz yaratım aşamasında olduğu işin satışını düşünürken büyük zorluk yaşayacağını da anlamak zor değil. Bir de yaratılan işin salt kalıcı olmamak adına girilen yepyeni bir biçim ve içerik arayışının parçası olduğunu düşünürsek çelişki büyüyor.

Sanat, daima sanatçıdan gelir. Ancak, galeri de, ne olursa olsun, satış alanı kurmaya

mecburdur. Bir maceracı galeriler vardır, ki onların sayısı çok azdır, Sperone o zamanlardan iyi bir örnektir. Bir de işi saptıran galeriler vardır, onlara örnek de Vücut Sanatı yapan sanatçıların işlerini fotoğraf olarak satanlardır. O fotoğraf yapıt değildir. Bazı sanatçılar bunu yapmayı kabul ettiler, ama örneğin [Vito] Acconci, buna asla gelemedi; müthiş bir sanatçıdır. Ben, yapıtla yapıtın sömürülmesi üzerine daima birlikte düşünmeye çalıştım. Çözümünü, meta yapmamak olarak görüyorum.



Les 2 Bacs [2 Su Tankı], 1968, su dolu plastik leğende 1968 Mayıs'ında Paris'te çekilmiş fotoğrafların negatifleri ve beyaz neon. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



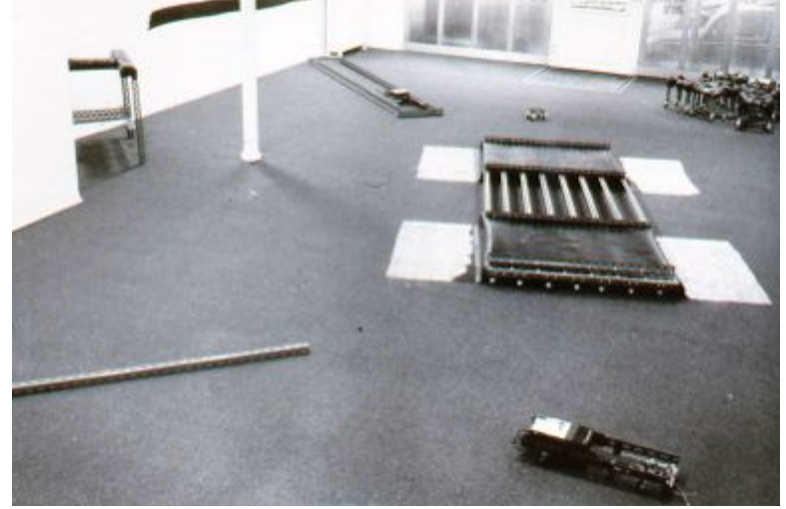
Les 3 Bacs [3 Su Tankı], 1968, su dolu plastik leğende 1968 Mayıs'ında Paris'te çekilmiş fotoğrafların negatifleri ve beyaz neon.
Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



Meta, bir iş satıldıktan sonra ona benzer işler yapmaya devam edersen ortaya çıkar, o şekilde piyasa büyür, fakat bunu yapmaya benim bünyem elvermez. Bak, mesela, Gian Tommaso Liverani adlı Romalı bir galerici, kendisinden iş isteyen kurumlardan sergileme ücreti istiyordu. Galerisinin adı La Salita'ydı; Richard Serra'nın canlı hayvanlarla sergi yaptığı galeridir. Ayrıca Kounellis de, [Giulio] Paolini de ilk kişisel sergilerini orada yaptı. Ben yerinde yapılan bir iş için ücret isteme



7 Roulettes [7 Tekerlekli], 1971, tekerlekli sac strüktürleri sarıllı lastikler ve kasetçalar. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



Sarkis enstalasyon görüntüsü, Galerie Handschin, Basel, 1971. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.

fikrini ilk ondan öğrendim ve 1970'lerin başından itibaren bunu izlemeye başladım. Nasıl tiyatrcular her oyunda para alıyorsa, biz de aynı şekilde yaptığımız işin canlı yapıldığını ve çoğu zaman da satılmadığını dikkate almalıydık.

- Satmak demişken, Bern ve Krefeld sergilerinden sonra, *Conversation* [Konuşma] ve *Rouveau en Attente* [Bekleyen Rulo] serisi işlerine ne oldu?

Bir gün Szeemann telefon açtı, katran rulolu işi adını vermek istemeyen birinin satın almak



BLACK OUT I [KARARTMA I] enstalasyon görüntüsü, Galerie Handschin, Basel, 1974. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



istediğini, ama Krefeld'deki sergiye vermek istemediğini ve satacak olursam Kunsthalle'nin de yüzde 15 kadar komisyon alacağını söyledi. Evin kirasını üçle çarptım, bir de ihtiyaç listesi çıkarırdım, o fiyatı Szeemann'a verdim, ne kadardı şimdi net hatırlamıyorum. Kabul edildi ve işler satıldı. Krefeld sergisinden de o vesileyle haberim oldu, yoksa işlerin oraya da götürüleceğini bilmiyordum... Oraya dört yeni iş yaptım, kurmaya da yine kendim gittim; o ara sergilerin montajını yaparak para kazanıyordum ve Szeemann kendiminkinden başka birkaç işi daha kurmam için özellikle çağırmişti. Oradayken, müzenin müdürü işlerden birini müze için almak istediklerini söyledi. Fiyatı söyledim, çok ucuz buldu ve bir tane daha almaya karar verdi.

- Neydi fiyatı?

İkisine 3200 frank istemiştım; şimdinin 500 euro'su yapıyor ama o zaman için büyük paraydı. Çek yazıp verdi; "Duyduğuma göre Fransız frangı değer kaybedecek, bir an önce değiştir bu parayı" diye de öğütledi. Hemen bankaya gittim, değiştirdim, dönerken de ona güzel bir konyak hediye aldım. Seneler sonra, geçenlerde, elime bir katalog geçti... İşler, o zaman onları satın alıp müze-

ye bırakan koleksiyonerin mirasçıları tarafından tekrardan satılmış ve sonunda bugün buldukları Zwirner & Wirth koleksiyonuna girmişler.

- Bern'deki işleri satın alan kişiden hiç haber almadınız mı?

İki sene sonra Basel'de, Handschin galerisindeki ilk sergimi¹⁸ yaptım, 1974'te de ikincisini.¹⁹ İkincisinde, çok sevdiğim bir iş olan *BLACKOUT* [KARARTMA] (1974) ortaya çıktı.

- *BLACKOUT*'ta katran kaplı olan galerinin zemininin bir kısmı yakılıyor ve yakılan o katranlı bölüm simsiyah bir alan şeklinde ortaya çıkıyordu. Aynı alanın bir kopyası duvarda, hemen üstte gelen yerde tekrarlanıyordu.

Kıbrıs Harekatı sırasıydı... Radyoda sürekli gemilerin giriş çıkışlarının yasaklandığı eylem ve boylamlar anons ediliyordu. Ben bunları kaydettim, haritada işaretledim ve ortaya işte o şekil çıktı. Onu alıp yerde işaretledim ve yaktım; katranın siyahı ortaya çıktı. "Blackout" bir kelime oyunu yarattı: aynen tercüme edersen, siyahın

18 SARKİS, Galerie Handschin, Basel, 1 - 30 Ekim 1971.

19 *BLACKOUT I*, Galerie Handschin, Basel, 30 Eylül - 30 Kasım 1974.



SARKİS VE "WHEN ATTITUDES BECOME FORM" [TUTUMLAR BİÇİME DÖNÜŞÜNCE]



Sarkis' in 1968 Mayıs'ında Paris'teki gösterilerde çektiği fotoğraflardan. © Sanatçının izniyle.



dışarı vurması anlamına gelir. Ayrıca askerî bir terimdir, harp zamanı karartma demektir; zihnin bir anlığına kararmasına; dördüncü olarak da, fotoğraf makinelerinde hiç delik kalmadan tamamen kararın diyaframa denir. Tuhaftır, sergi süresince, bu şeklin içine ayak basan bir kişi bile olmadı, bir tek köpek hariç! Görenler oradan bir şey geçtiğini hissettiler...

- Ve bunun geçtiği yerin bir galeri olması, aklıma Sperone'nin bir dergiye verdiği, "Her şeye rağmen sanat hâlâ gerçek, gizemli, rahatlatıcı ve zor bir rüya"²⁰ yazılı ilanı getiriyor. Derginin *Avalanche* olması ve kurucularının 1969 yılının Ocak ayında MoMA'ya karşı örgütlenen bir grubun²¹ içinde olmaları ise bana, sanatçılar olarak o dönemde sahip olduğunuz hakları, Avrupa ve Amerika'nın çeşitli yerlerinde sisteme karşı verilmiş ortak mücadeleler sayesinde edindiğiniz gerçeğini açıklıyor.

Tüm bu ortak tavırlar, o değişmemiş ve kokuşmuş sistemi sarstık adına geliştiriliyordu. Fakat bu davranış meselesinin, hakların kazanılmasının, o zaman başlamış olsa bile yıllar boyu sürdüğünü görmem gerekir. 1980'de Strasbourg Dekoratif Sanatlar Okulu'nda 4. ve 5.

sınıf öğrencilerini ulusal diplomaya hazırlama göreviyle öğretmenliğe başladım. İlk sene öğrencileri 5. sınıf ulusal diploma jürisine götürdüm. Jüride beş kişi vardı ve beşi de erkekti! Hemen ertesinde, tek başıma, okulu temsil eder gibi kültür bakanlığına gittim, bir dahaki sene jüride en azından iki kadın olmazsa öğrencilerimi sınava sokmayacağımı söyledim. Ayrıca, "Cevabınıza göre anında ulusal çapta kampanya başlatacağım" dedim. Ertesi sene gerçekten de jüride iki kadın vardı; bu, şimdi artık Fransa'da yerleşmiş hâlde.

- Sanat sisteminin toplumun yerleşik yapılarının bir uzantısı olduğu ve sistem içerisinde hedeflenen değişimin asıl olarak toplumsal yapı içerisinde tetiklenmesi gerektiği düşüncesine bir yakınlık mıdır bu?

Evet, aynen öyle ve bu hepten politik bir tavırın mücadelesi olursa ancak değişim yaratılabilir.

²⁰ "In spite of everything art is still a real mysterious comforting hard dream", Galleria Sperone, Torino ilanı, *Avalanche*, Yaz 1972.

²¹ Bir grup sanat çalışanı 1969 yılının Ocak ayında New York'taki MoMA'ya karşı Takis'in etrafında bir araya geldi. Takis'in MoMA'ya yönelik protesto eylemi ve bu eylemin tetiklediği Sanat Çalışanları Koalisyonu'yla ilgili belgelerin bir kısmına Primary Information web sitesinden erişebilirsiniz: <http://primaryinformation.org/index.php?/projects/art-workers-coalition/>



Bununla ilgili olarak, örneğin, Strazburg'daki okulda başka hakların kazanılması için de çaba harcamam gerekti. Bir asırlık bir sanat okuydu ve müthiş tutucuydu. Kumaş, baskı, takı gibi çeşitli atölyelere bölünmüştü ancak sanatın düşünüldüğü, konuşulduğu bir tane bile atölye yoktu; üstüne üstlük öğrenci birine yazıldıktan sonra beş sene boyunca oradan bir başkasına geçemiyordu. Bir nevi askerî kamp... 25 genç, birkaç atölyeyi birden kullanmak ve daha özgür çalışmak istediklerini söyleyerek isyan etmiş; iki öğretmen benim bu gençleri görmemi istedi. 68 yılında okullarda konuşmalar yapmıştım ama hiçbir öğretmenlik tecrübem yoktu. Bir şartla gençlerle görüşmeyi kabul ettim; okulda bize özel bir yer tahsis edilecekti, ben işlerimle gidecektim, gençlerden de işleriyle gelmelerini isteyecektim, dört gün boyunca içeride kapalı kalacaktık ve kimse bizi rahatsız etmeyecekti; o dört günün sonunda karar verecektim. Öyle de yaptık ve sonunda atölyeyi açmayı kabul ettim, çünkü o dört gün müthiş geçti! Sanat Departmanı adında bir atölye kurdum, iki-üç mekânım vardı, hepsinin kapıları devamlı açık kalırdı ve herkes istediği malzemeyle çalışmakta özgürdü. 10 sene yürütüm orayı.



Rouleau en Attente [Bekleyen Rulo], 1968 - 1969, alüminyum kaplı katran rulosu, 1000 watt'lık rezistans. Fotoğraf: Sarkis.

© Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.





Sarkis'in Paris'teki
atölye-evinden görünüm, 1968.
Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı
ve ADAGP'in izniyle, 2013.

- Gençlere seçim yapma özgürlüğünün tanınması, mevcut şartların o özgürlüğü korumak adına şekillendirilmesini de içeriyor.

Sanat öğretici olabilir ve sanatçı, yalnızca bir üretim tekniğini değil, bir davranışı da öğretendir. Bu, politik bir durumdur. Polisin Düsseldorf Akademisi'ni basması, Beuys'un 20 kişilik atölyeye 200 kişi kabul etmesi yüzünden olmuştur. Beuys, Almanya'da kalmaya ihtiyacı olan göçmenleri atölyesine kaydederek resmî kağıtlara sahip olmalarını sağladı. "O an orada kalmaya ihti-



İsimsiz, 1968 - 1969, ahşap levha üstünde kil ve 1968 Mayıs'ında Paris'te çekilmiş fotoğrafların negatifleri (detay). Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



İsimsiz, 1968 - 1969, ahşap levha üstünde kil ve 1968 Mayıs'ında Paris'te çekilmiş fotoğrafların negatifleri. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.

yaçları var ve bizim, niye geldiklerini sormanın ötesinde, bu acil ihtiyaçlarına yanıt vermemiz gerek" derdi. Bu tavırlar kazanılmış haklar getirdi.

- Szeemann'ın işlerinizden nasıl haberi oldu?

Aslına bakarsan, beni nasıl kimden duydu, bunu bugün bile hâlâ bilmiyorum. Fakat sürekli soruşturuyordu, onu tanıdığım gece sanatçılardan

tanıyıp tanımadıklarımı anlamak için birtakım isimler sormuştu bana... O esnada bizim mesleğimiz doğuyordu elbette, ama onunki de doğuyordu.

- Ne zaman oluyor bu?

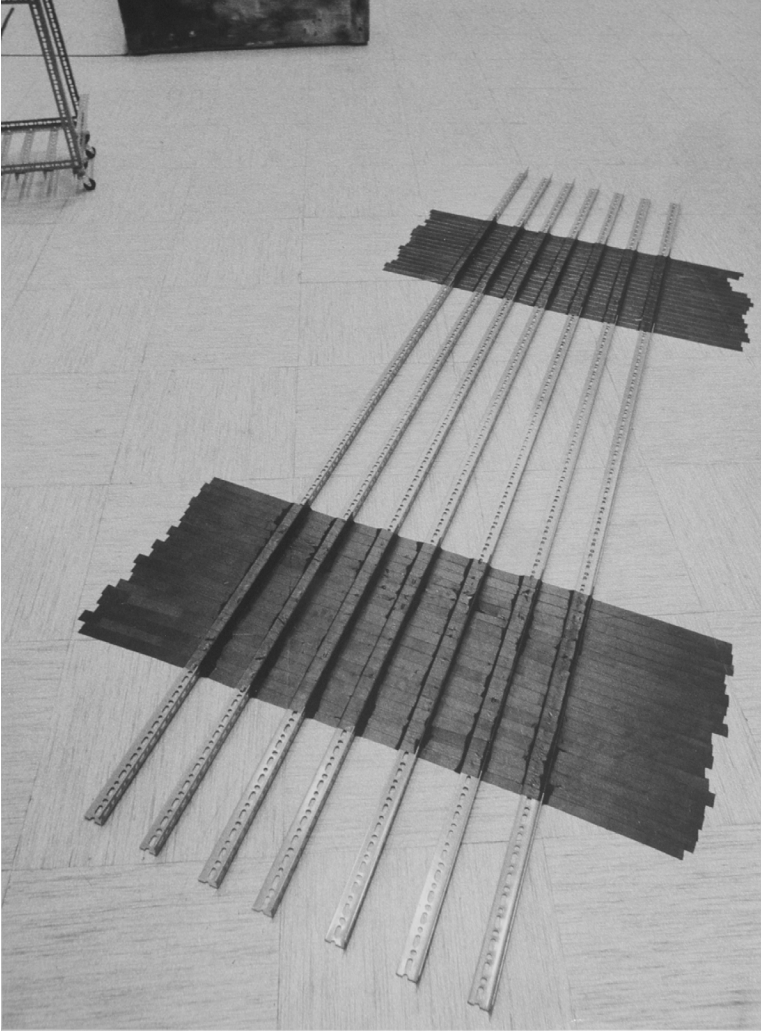
1968 Sonbahar'ında bir gece yarısıydı... Bir gün [Pierre] Gaudibert'le birlikte beni evde ziyarete geldi. O ziyaretten önce onu tanımıyordum; ama Gaudibert'i tanırdım, zamanın Musée d'Art Moderne'inin müthiş direktörüydü. Çok politize bir adamdı, 68 olaylarına katıldı, sonra 72 gibi nasılsa işine son verdiler. Evde, fotoğraflarda gördüğün odanın tamamı işte o kadar; camın önünde bir masa var, orada yemek yedik, ben orada çalışırdım, eşim de yine orada tercümelerini yapardı. Tek bir koltuk vardı, bir-iki sandalye, bir televizyon, bir de kütüphane. Ortalıkta bir de çocuk var. Suyla dolu demir kasaları, bir de içlerine 68 olaylarının fotoğraf filmlerini yerleştirdiğim topraktan işlerim vardı o sıra; onları ortaya çıkardığım zaman odanın dörtte üçü doluyordu. O hâlde akşamüzeri saat 4'ten beri bekliyoruz. Gece geç vakit geldiler; camdan dışarı bir baktım, aşağıda taksiyi bekletiyorlar. Yukarı çıktılar. "Taksiyi göndermezseniz hiçbir şey göstermiyorum"

dedim. Halbuki bütün işler zaten ortada, ama kafam atmış bir kere! Gaudibert aşağı indi, taksiyi gönderdi, o sırada Szeemann işleri inceliyordu. Gaudibert geri geldiğinde, Szeemann ona "Bu senin için değil, benim için" dedi.

- Bu ne anlama geliyordu?

Gaudibert de benzer bir sergi düşüncesi içindeydi ve hatta belki ikisi beraber yapacaklardı sergiyi. Sonradan nasılsa Gaudibert çekildi, zannediyorum Fransa bu tip işlere henüz hazır olmadığı için olsa gerek. Szeemann anlatmaya başladı, fakat serginin daha ne bir adı, ne de oluşmuş bir içeriği vardı. "Elimizde, henüz nereye bağlanacağı belli olmayan bir şeyler var" dedi, "beni çeken de zaten bu"... Bir "konsept" lafı dolanıyordu sürekli, o sözcüğü ilk kez o zaman duydum. O gecedен sonra, bir-iki ay hiç ses çıkmadı. O ara Rolleiflex taklidi Çin malı 6x6'lık bir makinem vardı, onunla birkaç işin fotoğrafını çektim, binbir güçlülle Bern'e yolladım. Binbir güçlülle diyorum, çünkü o zaman bir yerden bir yere bir şey yollamak büyük sorun, ayrıca pahalı da fotoğrafları bastırmak da öyle. Her şeyi kuruşu kuruşuna önceden hesaplardım... Neden sonra bir telefon geldi, biri gelip iki işi senden alacak dendi.





SARKİS' ten enstalasyon görüntüsü, ARC / Musée d' Art Moderne de la Ville, Paris, 1970. Fotoğraf: Ugo Mulas. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.

- *Tutumlar*'ın size Paris'te herhangi bir geri dönüşü oldu mu?

Sergi tutunca Gaudibert beni görmeye geldi ve müzede o tarzda fakat daha küçük çapta bir sergi organize edip edemeyeceğimi sordu. Hiç düşünmeden kabul ettim, çünkü kimlerden iş isteyeceğim aklımdaydı bile; Arte Povera'cılar, Beuys, [Christian] Boltanski ve [Vito] Acconci'yi düşünüyordum. Bu işleri getirtmek için yeterli bütçe olmadığı ortaya çıkınca, tanıdığım birkaç koleksiyoner olduğunu ve işleri satın alabileceklerini söyledim. Fakat Gaudibert, işin o kısmına girmek istemedi ve sonuçta sergiyi bana yalnız başıma vermeye hazırlandı. Ben ise Boltanski ile çift kişilik bir sergi yapmayı tercih ettim; Beuys'tan öğrendiğim lisanla onun işlerini okuyabiliyordum. Sergiyi²² 1970 Eylül'ünde açtık, fakat bugün geriye bakınca o serginin ancak bir kaza eseri meydana gelmiş olduğunu düşünüyorum; Paris, o açılışı henüz hissetmemişti, hazır değildi.

- Başka bir şehirde benzer eğilimlerde bir sergi görmüş müydünüz?

Szeemann'ın ziyaretinden bir ay kadar önce, Kunsthalle

²² BOLTANSKI/SARKİS, ARC, Musée d' Art Moderne de la Ville, Paris, 1970.



Düsseldorf 'ta karma bir sergi olmuştu; her sene yapılacak bir sergi sisteminin ilk ayağıydı.²³ İşte o, o zamana kadar yapılanlardan çok farklıydı.

- Neydi farklı olan?

Süslü püslü hiçbir şey yoktu, bütün işler yerdeydi ve de uluslararası karma bir sergiydi; İtalya'dan Arte Povera'cılarla Belçika'dan Panamarenko ve Beuys yan yanaydı. Beuys'la ilk orada tanıştım; o sergide olmadığımı üzölmüş-tüm... Ben oraya Ileana Sonnabend'in davetlisi olarak gitmişim.

- Sonnabend'in sergiyle ilgili ne gibi bir rolü vardı?

Galeriden birkaç sanatçı gösteriyordu. Aslına bakarsan Sonnabend bir Pop Art galerisiydi, bu sanatı Avrupa'da lanse etmek için açılmıştı. Diğer akımlara da geri kalmamak için elini atıyordu fakat bunu hiçbir zaman gönülden yapmadı, bir Konrad Fischer gibi asla olmadı. Fischer'in tamamen radikal olan bir tutumu vardı.

- Sergiyi bir araya getiren de Fischer'di, öyle değil mi?

Sergi, Fischer'in, Kunsthalle'nin direktörü Jürgen Harten'le diyalogundan doğmuştur. O devirde herkesin o yeni oluşan enerjiye katılma isteği vardı. Roller ve normlar henüz yerleşme-mişti; bugün bildiğimiz anlamıyla küratörlük de yeni keşfediliyordu. İşte böyle bir ortamda, Szeemann'ın ziyareti sırasında anladım etrafta oluşmaya başlayan birtakım kodlar olduğunu... 1968 Sonbaharı artık iyiden iyiye kaynıyordu, elimizdeki şey ateş gibiydi!

- Ve anladığım o ki, o ateşi yakan, bir dünyayı değiştirme arzusu, bu değişimde sanata biçilen aktif rol, işle kurulan samimi ilişki, bu ilişki esnasında ortaya konan tavır ve bu tavrın yapıta yüklediği anlamdı. Bugün sanatın bulunduğu noktada, bunun o zaman için ciddi bir dönüm noktası teşkil ettiğinin farkındayız. Sizce, Szeemann o esnada bunun ne kadar farkındaydı?

Szeemann'ın ilginçliği, bana sorarsan, ortada henüz oluşmaya başlayan ve o ana kadar var olan hiçbir şeye benzemeyen birtakım kodları ortada daha bütünsel hiçbir şey yokken sezmiş ve bir araya toplamaya yeltenmiş olmasıydı.

²³ Prospect [Olasılık],
Kunsthalle Düsseldorf,
1968 - 1976.



24 *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* [Op Losse Schroeven: Koşullar ve Kripto Yapılar], Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 Mart - 27 Nisan 1969.

- Kunsthalle'yi ateşe vermek istemesi size şaşırtıcı gelmiş miydi?

O zaman, karşılaştıracak başka bir deneyimimiz, sırtımızda tarihimiz yoktu ki! Stedelijk Museum'daki sergiye²⁴ izleyici olarak gittim, çünkü

Piero Gilardi arkadaşımdaydı ve o sergi için çok çalışmıştı. Orası bir kurum olarak Kunsthalle Bern'den çok daha önemliydi, çünkü çok önemli bir koleksiyona sahipti. Fakat, sanatçıların koyduğu bir sergi olmadı o, müze düzeni hâkim kaldı.

- Size göre hangisi daha güzeldi?

Bern'deki vahşiydi! Katılımlar tutkuluydu... İlk çıkış, ilk heyecan, ilk aşk derler ya, hesap kitap yapacak hâlin yoktur, çünkü henüz bir formasyonun yoktur. Orası işte öyleydi. Hafızamda hep taptaze kaldı...



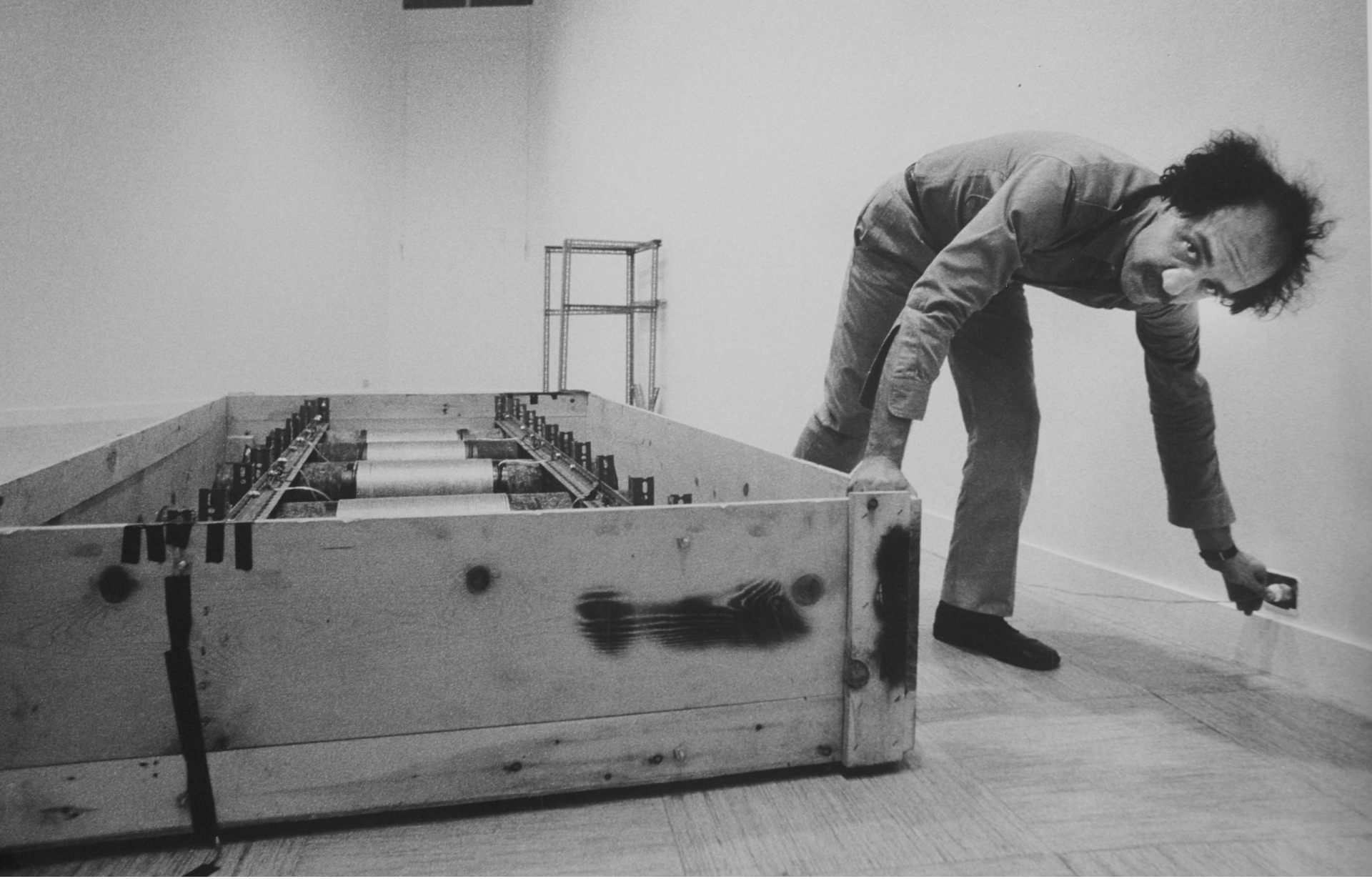
Masse Chauffée [Isınan Kitle], 1968 - 1969, ateş tuğlası ve neonlar. Fotoğraf: Sarkis. © Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.



Sanatçı SARKIS sergisine hazırlanırken, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris, 1970. Fotoğraf: Ugo Mulas.

© Sanatçı ve ADAGP' in izniyle, 2013.





Sanatçı SARKIS sergisine hazırlanırken, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris, 1970. Fotoğraf: Ugo Mulas.
© Sanatçı ve ADAGP'in izniyle, 2013.



TEŞEKKÜRLER

LIZA BÉAR' A DOSTLUĞU VE PAYLAŞIMLARI İÇİN, PRIMARY INFORMATION'DAN JAMES HOFF' A MoMA KÜTÜPHANESİNDEKİ ARAŞTIRMAMI CESARETLENDİRDİĞİ İÇİN, GALERİ MANÂ EKİBİNE PROFESYONEL İŞ BİRLİĞİ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM. ÇALIŞMAMIZ BOYUNCA BENİM İÇİN SONSUZ BİR İLHAM VE IŞIK KAYNAĞI OLAN SARKİS' E İSE ÇOK ÖZEL TEŞEKKÜRLERİMİ SUNARIM.

—NAZLI GÜRLEK



2013 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)
ISBN: 978-9944-731-33-1



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.
Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün
korunması şartıyla kullanılabilir.

Söyleşi: Nazlı Gürlek
Düzeltili: Özge Açikkol
Tasarım: Project Projects
Uygulama: Gülsüm Kekeç

Öneri/düzeltili gönderimleri
ve iş birliği teklifleri için:
eyayin@saltonline.org

SALT
Bankalar Caddesi 11
Karaköy 34420 İstanbul
saltonline.org

