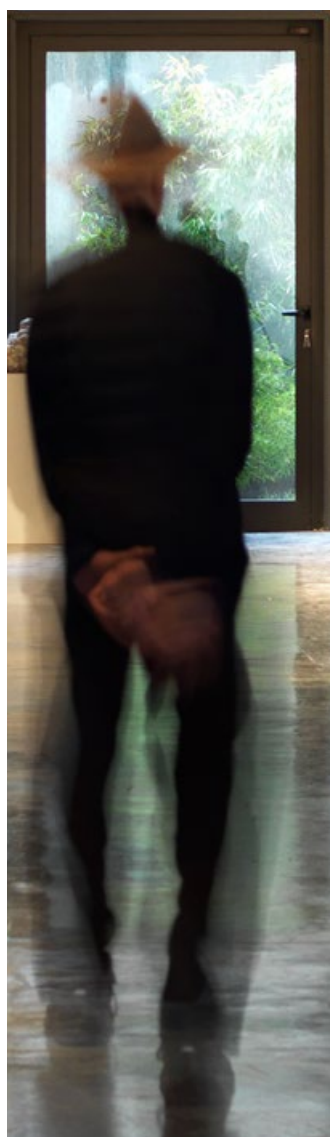


Ayna

Mirror

Sarkis



D



Sarkis

Ayna

Mirror

Galeriye ilk adımınızda, nefes alıp vermeniz arasında geçen zamanda yani havanın vücudunuzdaki bir tam tur yolculuğu sırasında, serginin ışığı göz bebeklerinizden geçerek soluğunuzla birleşecek. Bu andan itibaren serginin vücudunun içindesiniz. Onun ritmiyle, sesiyle ilerliyoruz: Çaylak Sokak ile Vergniaud Sokak’ın köşesindeyiz. Bir yanda Sarkis’in doğduğu sokakta, ilk atölyesinin de olduğu binadaki annesinin dairesinde bir pencereden şiddetle sızan güneş ışığıyla öteki pencereyi tuhafça, İstanbul’ca kaplayan sağır duvarın tekinsiz birlikteliği; diğer yanda yaklaşık kırk beş yılı yüklenen Vergniaud’daki atölyenin boşaltılmış duvarındaki izler... İşte böyle başlıyor **AYNA**. Doğumla, atölyeyle, Sarkis’in belleğiyle.

Buradan başlıyor olmamız tesadüf değil. Sarkis ile bir sergi yolculuğuna çıkmak için önce atölyeyle tanışılır, hasbihal edilir. Sergiler atölyede doğar, şekillenir. 1971’de taşındığı Vergniaud’daki evinde yer alan atölyesinin bugün boş haliyle gördüğümüz duvarları, Sarkis’in Çaylak Sokak’tan itibaren içine girdiği her mekânı bir çalışma evrenine nasıl dönüştürdüğüne dair ilk ipuçlarını veriyor. Sergide tekrarlayan bu dev fotoğraf bir kez vitray, bir kez de kâğıt üzerine *kintsugi* tekniğiyle onarılmış olarak çoğalıyor. 15. yüzyılda Japonya’da ortaya çıkıp zaman içinde Çin, Vietnam ve Kore’ye yayılan seramikleri altınla onarma tekniği kintsugi, nesnenin geçmişini akılda tutarak, kırılmayı ve onarımı gizlemek yerine nesnenin yaşamının, belleğinin bir parçası olarak onları görünür kılar. Yeni bütün, sıklıkla orijinalinden daha güzeldir. Estetik cazibesi bir yana, yaşananları dipdiri tutmasıyla zamana meydan okur. Boş atölye fotoğrafının parçalarını bir araya getiren kintsugi de, boş olmanın barındırdığı potansiyeli yüzümüze çarpar. Artık duvardaki izleri daha çok merak ederiz. Tam bu esnada, bu fotoğrafın önünde, Sarkis bize bir define sunar – *The Treasure Chests of Mnemosyne (Mnemosyne’in Hazine Sandıkları)*. Sarkis’in sanat tarihçi Uwe Fleckner ile derlediği bu kitap, Platon, Nietzsche, Proust, Warburg, Derrida ve daha pek çok düşünürün bellek teorisi üzerine metinlerinden bir seçki. Her metin yazıldığı orijinal dilde yer alırken, onlara Vergniaud atölyesinin Sarkis tarafından çekilmiş fotoğrafları eşlik ediyor. Fotoğraf görünürde ne kadar boşsa, altın çizgiler ve kitap da boşluğun gizemli hazinesini bir o kadar yükleniyor. Bir diğer deyişle, meraklısı için atölyenin anahtarı sunuluyor.

Bu atölyeye karşı duvardan, Sarkis’in 2000’de yerleştiği Villejuif atölyesi bakıyor. Burada, yıllar içinde ürettiği pek çok yapıtı kimi zaman yan yana kimi zaman yüz yüze gelerek birlikte nefes alıyor. Sadece yapıtlar mı? Karşımızdaki rafta yan yana duran Afrika’dan bir heykel, İstanbul’dan ikonlar, filmlerden çıkan bir zalim savaşı ve Sarkis’in yaptığı kimi figürler sadece fiziksel değil, atölyede yaşayan her yapıt ve bu ekosisteme dahil olan her nesne gibi, tarihsel ve kavramsal olarak da buluşturulmuş. Böylece hiçbirisi ortaya çıktığı zamana ve bağlama hapsolmadan, donmadan yaşıyor, güncel durumlara cevaben her an taze sözleri oluyor. Ruj ile karalanmış bir aynaya çizilmiş savaş gemisi üstünde yazan, KRIEGSSCHATZ, tam da bunu karşılıyor. Bunun savaş ganimeti demek olduğunu öğrendiğinizde az önce dünyanın dört bir yanından geldiğini gördüğünüz figürlerin de birer savaş ganimeti olup olmadığını aklınızdan geçirebilirsiniz. Sarkis sözlüğünde *kriegsschatz*, Sarkis’in

nesnelerinin, heykellerinin ve yerleştirmelerinin çoğu zaman zorla, farklı kültürlerden toplanan ve aynı mimari içinde; aynı ısıda, aynı ışık kaynağı altında sergilenen, istiflenen nesnelerin bu dondurulmuş durumlarına karşı verdikleri savaşa işaret eder, adeta bir panzehirdir.¹

KRIEGSSCHATZ, rujlu savaş gemisi’ne geri dönelim... 1987 yılında Strasburg’da ortaya çıkan bu yapıt, yılların ardından karşımıza geliyor. Bu aynada artık kendimizi göremiyoruz – kırmızı rujla bir sevgiliye bırakılan aşk sözcükleri, ayrılık notları bu aynanın üstünde toplanmış adeta. Üzerine çizilmiş silahlarını kuşanmış gemiyle birlikteliklerinde yaman bir çelişkiye bakıyoruz. Bu çizim az ötede ete kemiğe bürünüp Bismarck kruvazörü olarak bir diğer aynanın üstünde yüzüyor. 1940’ta suya indirilen Bismarck, II. Dünya Savaşı’nın akıbetini değiştirebilecek bir silahtı, ta ki batırılana dek. Şimdi bir kadın, rujlarıyla dokunarak Bismarck’ı alaşağı ediyor. Ancak bu geminin hangi ızdıraplara gebe olduğunu düşünmeden edemiyoruz. *Rujlu Bismarck*’ın yüzdüğü ayna mekânın mimarisini sonsuzluğa açılırcasına içine alıyor, bir yandan da Bismarck’ı sergideki tüm işlerin yansımalarıyla birleştiriyor. Bu yansımaların arasında kruvazörün denize açıldığı zamanlardan bir fotoğrafı görüyoruz. Sovyet foto-muhabir Dmitri Baltermants’ın (1912-1990) II. Dünya Savaşı’nı takip ederken çektiği bu karede, silahlarını doğrultmuş pencereden dışarıyı gözetleyen tetikteki askerlerin arkasındayız. Ancak savaş içeride mi geçiyor yoksa dışarıda mı, belirsiz. Yerinden sarsılmamış piyanodan yayılacak müzik belki bu ızdırapları yıkayabilirdi... Bir kintsugi hattıyla iç mekan dışarıdan ayrılıp yeniden birleştiriliyor; fotoğrafı çekmiş olabilecek Leica ise kamuflajlara bürünüp bizi fotoğrafçının muğlak pozisyonuna oturtuyor.

Aynada bu kez de 15. yüzyıldan mızrakların raksını görüyoruz. İnsanlık tarihinde farklı noktalara erişen Sarkis, sıklıkla geçmişten sanatçılarla, onların yapıtlarıyla bir diyalog içindedir. Bu yapıtların izlerini kendi yapıtlarıyla parlatır. Bunlardan biri Paolo Uccello ve onun *San Romano Savaşı* tablosu. Uccello’nun bu savaşı resmettiği üç tabloda Louvre Müzesi koleksiyonunda yer alanı, bu kez mızraklardan çıkan ışıklarla sergiye davet ediliyor. Bu savaş sahnesinin karşısında, tavandan sergiye dökülen ışıklar acaba başka bir savaş nedeniyle mi belirdi? Bir kutlama için atılan fişekler mi yoksa hedefleri görünür kılmak için kullanılanlar mı? Birinin acısının diğerinin sevincine karıştığı bir ana tanık oluyor olabiliriz ya da gökyüzünün zincirlerinden boşaldığı şimşeklerin bir şölenine. Kim bilir belki yanı başında duran gökkuşağını yoldan çıkararak, biraz ileridekini sessiz bırakan da bu andır, şimşeğin ışığı ile gök gürlemesinin sesi arasındaki zaman farkı kadar kısa, bir o kadar yüklü bir an.²

İlerledikçe, hazineye dönüşen ızdıraplar da birikiyor. Bellek avcısı Sarkis’in yapıtları, Aby Warburg’un 1928’de geliştirdiği *Leidschatz* (ızdırap hazineleri) kavramını güçlendirerek sunuyor. Sanat yapıtı anlayışını toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelmenin ürünü ve taşıyıcısı olarak bir araya getiren bu formülde, sanat yapıtının kendisi de, öncelikle insanın acı çekme deneyiminin arşivindeki bir belge olarak görülür.³ Tam da *Leidschatz*’i not almışken, Sarkis’in ilk gençliğinden bu yana yapıtlarıyla dost olduğu Munch’un *Yürüyen Çıplak Adam ve Kadın* (1924-30) resmi ardından yaptığı kâğıt

üzerine yağlı boyada sımsıcak bir sarı bizi kendine çekiyor. Munch’un resminde, boyanın kâğıda nüfuz etmeyi sürdüren yağlarının ortasında bir güneş patlamasını andıran bu leke, Sarkis’i tetikler. Boyayla kâğıdın buluşmasıyla birlikte, Sarkis de aklından çıkmayan bu parlama anının peşine düşer. Bir filmin birkaç saniyesinde bulduğu o an, bir ormanın sakinliği içinde kuşlar cıvıldarken nereye vardığını bilmediğimiz yolun sonunda güneşin gözümüzü aldığı anla eşleşir. On iki saniyelik görüntü döndükçe, o yol da asla bir yere varamaz. Bu kez yolun sonundan ziyade kendisi bizi yakalar; yüklendiği acılar bu yazıya sığmayacak kadar çoktur. Bu noktada Warburg’un dile getirdiği gibi, tarihçinin (ve sanatçının) rolünün ‘tutku ve duyguyla yüklü geçmişin bellek dalgalarını algılamakla görevli bir sismograf gibi çalışmakta’ olduğunu görürüz bir kez daha.⁴ Vakur, sessizliğiyle bağırان *Gun Metal 4* (1974) ise, Sarkis’in bizi geçmişten gelen bir takım zehirlerden koruma gayretidir. Pikapta dönmeye başlar başlamaz zımpara kâğıdıyla silinen ses 1974’te Fransa’da yankılanan politikalara dairdir. Ancak artık bu sesi duymadığımız gibi kimden çıktığını da göremeyiz. Sarkis, onların hem öznel hem de ortak belleğimize oldukları halleriyle girmesine müdahale eder ama var olduklarını inkar etmez. Elimizde artık bu silmenin kaydı var: ‘harabeler savaşı’ üzerine zımpara kâğıdı ile (*Papier de verre sur ‘La guerre des ruines’*).

Öte yandan Sarkis serginin sesini, 2012’deki *Ballads* sergisinde John Cage’in *Litany for the Whale* (Balina İçin Ayin) eserinin çanlarla çalınmış kaydını, vücudumuzda taşımamız için veriyor. Galeri bir atölyeye, bir sığınağa bu çınlamalar eşliğinde dönüşüyor. Galeriye girdiğinizde karşınızda gördüğünüz, her adımda yaklaştığınız fotoğraflarla dolu duvarsa, belleğin yayılan dalgalarının toplandığı, yüzümüze çarptığı bir aynadır. Farklı zamanlardan ve yerlerden derlenmiş görüntüler insanlığı yansıtır; bizim de ona bakarak kendimizi görmemizi ve bu görüntüyü tamamlamamızı bekler. Ne Almanya’da olduğunu anladığımız evsiz kadın tektir ne de bir filmin karşısında sinemada çıldıran adam. Bombaların yıktıklarına kayıp diyorsak, bir savaş bahanesi olmadan sürekli yıkıp yenisini yapmaya çalıştıklarımız öfkeden midir, doyumsuzluktan mı? Olur ya bunları düşünürken tıkanıdığımızı hissedersenek, gökyüzünde maviyi yakaladığımız iki fotoğrafa bakıp, Sarkis’in *19380*’de olduğu gibi tarihleri gelecek zamana yansıtarak, ilerleme olasılığını anımsattığını aklımızda tutalım; böylece okuma odasına geçerek atölyenin canlılığı eşliğinde *Mnemosyne’in Hazine Sandıkları* ile, Sarkis’in belleğiyle biraz daha vakit geçirelim. Sergiden ayrılırken başkahramanımız atölye, başlarken karşıladığı gibi, sürekli yanan ışığıyla bizi uğurlayacak, yokluğumuzdaysa Sarkis’in dostu Robert Kramer sergiye göz kulak olmaya devam edecek.

1 Christian Bernard, “Bir Sarkis Sözlükçesi”, *Bellek ve Sonsuz. Sarkis Külliyatı Üzerine* içinde, Uwe Fleckner (yay. haz. ve önsöz), Norgunk, İstanbul, 2016, s.17.

2 *Le Décalage entre la lumière de l’éclair et le bruit du tonnerre* (Şimşegin ışığı ve gökgürültüsü arasındaki zaman farkı), Sarkis’in Paris’teki Centre George-Pompidou’da 1993’te açılan sergisinin başlığıdır.

3 Uwe Flecker, “Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi,” *Bellek ve Sonsuz. Sarkis Külliyatı Üzerine* içinde, Uwe Fleckner (yay. haz. ve önsöz), Norgunk, İstanbul, 2016, s.10-11.

4 *A.g.e.*

MIRROR, a Treasure | Ceren Erdem

At your first step into the gallery, between the time that passes between breathing in and out, in other words, during one full cycle of the air through your body, the light of the exhibition, after passing through your pupils, will unite with your breath. From this moment on, you are inside the body of the exhibition. We proceed with its rhythm, its sound: Now we are at the corner of Çaylak Street and Vergniaud Street. At one side is the uncanny juxtaposition of vehemently leaking sunlight through the window of Sarkis’ mother’s flat in the building where his first atelier was located, at the street where he was born, and the blind wall covering the other window strangely, Istanbulishly; at the other side are traces on the emptied wall of the atelier on Vergniaud, laden with the freight of about forty-five years... Thus starts MIRROR: with birth, with the atelier, with Sarkis’ memory.

Starting here is no coincidence. In order to go on an exhibition journey with Sarkis, one should first meet the atelier, commune with it. Exhibitions are born in the atelier, it is also where they are shaped. The walls of the atelier that we see now empty within his apartment on Vergniaud, where he moved to in 1971, reveal the first clues about how, starting with Çaylak Street, Sarkis transforms every space that he has entered into a working universe. This giant photograph that is repeated within the exhibition is also multiplied first in the form of stained glass, and secondly, in the form of a repaired version, in kintsugi technique on paper. Kintsugi, the golden repair technique for broken pottery that emerged in 15th-century Japan, then expanded to China, Vietnam, and Korea, retains the history of the object, treats breakage and repair as part its life and memory, makes these injuries visible rather than conceiving them as necessary to disguise. The new whole is often more beautiful than the original. Its aesthetic allure aside; it challenges time by keeping the vicissitudes alive. And the kintsugi combining pieces of the photograph of Sarkis’ empty atelier splashes the potential accommodated in the state of being empty, in our faces. Then we become more curious about the traces on the wall. At that very moment, in front of this photograph, Sarkis presents us with a treasure: The Treasure Chests of Mnemosyne. This is a book edited by Sarkis and art historian Uwe Fleckner that brings together texts on memory theory by many thinkers including Plato, Nietzsche, Proust, Warburg, Derrida. Each text is taken to the reader in its original language, each accompanied by the photographs of the Vergniaud atelier, taken by Sarkis. Golden lines and the book bear the mysterious treasure of emptiness to the extent of the apparent emptiness of the photograph. In other words, a key to the atelier is presented to the curious viewer.

The Villejuif atelier where Sarkis moved to in 2000 stares at Vergniaud from the facing wall. Here, various works he produced throughout the years – at times standing side by side, at times facing each other – are breathing together. And it is not only the works. On the shelf in front of us, a statue from Africa, icons from Istanbul,

a cruel warrior from movies, and some figurines made by Sarkis stand side by side, all gathered not only physically but also historically and conceptually, like every single work living in that atelier and object constitute a part of this ecosystem. Thus all of them live without having been captured, frozen in the time and context where they emerge from; they all have a fresh word to give in response to current situations. The word KRIEGSSCHATZ written on a warship drawn on a mirror coated with lipstick, is a perfect example of that. When you learn that it means “spoils of war,” you may think whether the figurines you saw a minute ago, originating from all around the world, are also spoils or not. In Sarkis’ dictionary, kriegsschatz points to the war fought by his objects, statues, installations against the frozen states of objects mostly culled from different cultures, piled up and exhibited within the same architecture, under same temperature, same light. It is even a kind of antidote.¹

Let us go back to KRIEGSSCHATZ, the warship with lipstick... This is a work created in 1987 in Strasburg, and now is in front of us, after so many years. We can no longer see ourselves in that mirror – love words, farewell notes to the lover written with red lipstick gathered on that mirror, as it were. We are looking at an acute contradiction in the intimacy of this mirror and the warship equipped with its weapons drawn on its body. This drawing is embodied in the form of the Bismarck cruiser sailing on another mirror, a few steps away. Bismarck having been launched on water in 1940, had the power of changing the destiny of World War II – if only it hadn’t sunk. And now a woman pulls down Bismarck by touching it with her lipstick. On the other hand, we can’t help thinking what suffering this ship was carrying in its womb. The mirror on which Bismarck with Lipstick sails incorporates the architecture of the space in itself as an opening to eternity, while combining Bismarck with the reflections of all works in the exhibition. Among those reflections, we see a photograph from the times of the cruiser’s sailing. In that picture, taken by Soviet photo-journalist Dimitri Baltermants (1912-1990) during World War II, we are behind the soldiers on guard peeking through the window, pointing their weapons. However, it is not clear if the war is taking place inside or outside. Perhaps, the music that would spread from the unshaken piano could have washed that suffering away... A kintsugi line separates and then unites the inner and outer spaces; and the Leica that would have taken that picture, in camouflage, makes us sit in the ambivalent position of the photographer.

And now on the mirror, we see the dance of the 15th-century spears. Sarkis reaches out different points of human history, and is often in dialogue with artists from the past, and their works. He brightens the traces of those works with his own works. One of such collaborations is with Paolo Uccello and his Battle of San Romano painting. This work of Uccello consists of three paintings depicting the so-called battle, and today, one painting of the triptych is in the collection of the Louvre Museum. Sarkis’ work takes that painting and invites it to his exhibition, but this time with lights spreading out from the spears. Do the lights spilling from the ceiling to the exhibition, right in front of that battle

scene appear because of another war? Are they fireworks for a celebration, or are they the flares used to make the targets visible? Maybe we are witnessing a moment of one’s suffering mixing with another’s joy, or a festivity of lightning, of the sky letting it go. Who knows? Maybe it is that very moment that seduces the rainbow standing right next to, and silences the one standing over there: a moment as brief as the time between the light of the lightning and the sound of the thunder, and as equally charged.²

As we proceed, suffering that has been converted into treasures are accumulated. The works of Sarkis the memory hunter presents the concept Leidschatz (treasures of suffering) developed by Aby Warburg in 1928, and empowers it. In this formulation that sees the understanding of a work of art as a product and bearer of overcoming a fear in the collective memory, the work of art itself is primarily seen as a document in the archive of the experience of human suffering.³ Right after taking note of Leidschatz, a warmest yellow pulls us, a yellow of the oil on paper work, painted after Naked Man and Woman Walking (1924-30) by Munch, whose works Sarkis has been friends with from his early youth. In the entire Munch painting, this stain that resembles a sun explosion in the midst of the oils that keep diffusing through the paper, triggers Sarkis. At the very moment of the paint meeting the paper, Sarkis goes after that moment of a flare that haunts him. That moment that he finds in the few seconds of a movie matches the moment the sun blinds our eyes at the end of a road that leads, we don’t know where, in the calmness of a wood with chirping birds. As the twelve-second video loops, that road never leads anywhere. This time, instead of the end of the road, it is the road itself that catches us; the suffering it is laden with go far beyond the limits of this text. At this point, we once more see that the role of the historian (and the artist), as stated by Warburg, “is to work like a seismograph responsible for detecting the memory waves of the past full of passion and emotion.”⁴ And Gun Metal 4 (1974), standing solemn and crying with its silence, is an effort by Sarkis to protect us from some venom embedded in the past. The sound erased by sandpaper at the moment the record starts turning on the player, is related to the politics echoing throughout France in 1974. However, we can’t hear this sound anymore, nor we can see from whom it came. Sarkis intervenes to prevent the sounds and the information from the record’s label and cover from entering our subjective and collective memories, as they are, yet does not deny their existence. We now have a record of that erasing: sandpaper on ‘the battle of ruins’ (Papier de verre sur ‘La guerre des ruines’).

On the other hand, Sarkis gives us a sound for this exhibition in the form of John Cage’s Litany for the Whale played with bells recorded in 2012 in his exhibition titled Ballads, for us to carry with our bodies. The gallery is transformed into an atelier, a sanctuary, in the company of these jingles. And the wall full of photographs that you saw when you entered the gallery and got closer to with every step, is a mirror where the waves of memory are gathered

and splashed onto your face. Images collected from different times and places reflect humanity, and in turn they expect us to see ourselves by looking at them, and to complement them. Neither the homeless woman that we realize is in Germany is one, nor the man who goes crazy in a movie theatre watching a film. If we call things destroyed by bombs as “lost,” what are we going to call things we keep destroying and trying to rebuild without the excuse of war? Are we doing this because of rage or greed? In case we feel stuck while reflecting on all these occurances, let us look at the two photographs in which we catch the blue in the sky, and keep in mind that Sarkis reminds us of the possibility of progress with his 19380 where he projects dates within the future. Then go to the reading room, spend some more time with Sarkis’ memory, with Treasure Chests of Mnemosyne, in company with the vividness of the atelier. Leaving the exhibition, the atelier, our protagonist, will bid us farewell, just as it welcomed us in the beginning; it will say goodbye with its lights constantly on, and in our absence, Sarkis’ friend Robert Kramer will keep watching over the exhibition.

1 Christian Bernard, “Bir Sarkis Sözlükçesi,” in Bellek ve Sonsuz. Sarkis Külliyatı Üzerine, ed. Uwe Fleckner (Istanbul: Norgunk, 2016), 17.

2 Sarkis’ exhibition at Centre George-Pompidou in 1993 was titled Le Décalage entre la lumière de l’éclair et le bruit du tonnerre that could be translated as The Interval Between the Light of Lightning and the Sound of Thunder.

3 Uwe Fleckner, “Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi,” in Bellek ve Sonsuz. Sarkis Külliyatı Üzerine, ed Uwe Fleckner (Istanbul: Norgunk, 2016), 10-11.

4 Ibid.

Sarkis

Ayna Mirror

Yayına hazırlayan Editor

Ceren Erdem

Tasarım Design

Bülent Erkmen

Fotoğraflar Photographs

Hadiye Cangökçe

Baskı öncesi hazırlık Prepress

Barış Akkurt, BEK

Dijital hazırlık Digital darkroom

Menderes Çoşkun

Çeviri Translation

Çiçek Özteke, İnci Uysal, Merve Ünsal

İngilizce düzelti English proofreading

Seph Rodney

Türkçe düzelti Turkish proofreading

Selin Özavcı

Baskı ve cilt Printing and binding

Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.

Hamidiye Mahallesi, Soğuksu Caddesi 3

Kağıthane 34408 İstanbul, TR

T: +90 212 294 10 00

kitap@masmat.com.tr

Sertifika no: 12055

Yayıncı Publisher

DİRİMART

Abdi İpekçi Caddesi 7/4

Nişantaşı 34367 İstanbul, TR

T: +90 212 291 34 34

www.dirimart.com

Sertifika no: 15761

© 2017 Dirimart

Metinler © Yazarlar | Texts © Authors

Tüm yapıtlar | All works © Sarkis

Tüm hakları saklıdır. All rights reserved.

ISBN 978-605-5815-42-4

Sarkis

Ayna *Mirror*

DİRİMART Dolapdere

18 Ocak *January* - 19 Şubat *February* 2017

Eş-küratör *Co-curator*

Ceren Erdem

Dirimart kurucusu ve başkanı

Dirimart founder & president

Hazer Özil

Sergi koordinatörü *Exhibition coordinator*

Levent Özmen

Sergi kurulumu *Exhibition installation*

Eden Morfaux

Nakliye ve operasyon *Logistics and operations*

Alp Özerdem

Sosyal medya ve basın ilişkileri

Social media and press relations

Merve Ertütüncü

İdari yönetici *Administrative coordinator*

Seza Ünal Özeren

Satış direktörü *Director of sales*

Banu Nazlıca

Mali işler direktörü *Director of finance*

Şennur Yetgin Yardımcı

Satış yöneticisi *Sales associate*

Tuğçe Kaprol Üler

Yardımcı hizmetler *Services*

Abil Kartal, Orhan Kartal, Muhammed Sincan

Asistanlar *Assistants*

Melih Avcılar, Nazlı Demiral,

Aydın Berkay Türk, Zeynep Yazıcı

Galerie Nathalie Obadia (Paris, Brüksel) ekibine ve

Umur Yayınları'na (İstanbul) teşekkür ederiz.

Special thanks to the team of

Galerie Nathalie Obadia (Paris, Brussels) and

to Umur Publishing (Istanbul).

DİRİMART Dolapdere

Irmak Caddesi 1

Dolapdere 34440 İstanbul, TR

T: +90 212 232 66 66

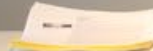
DİRİMART

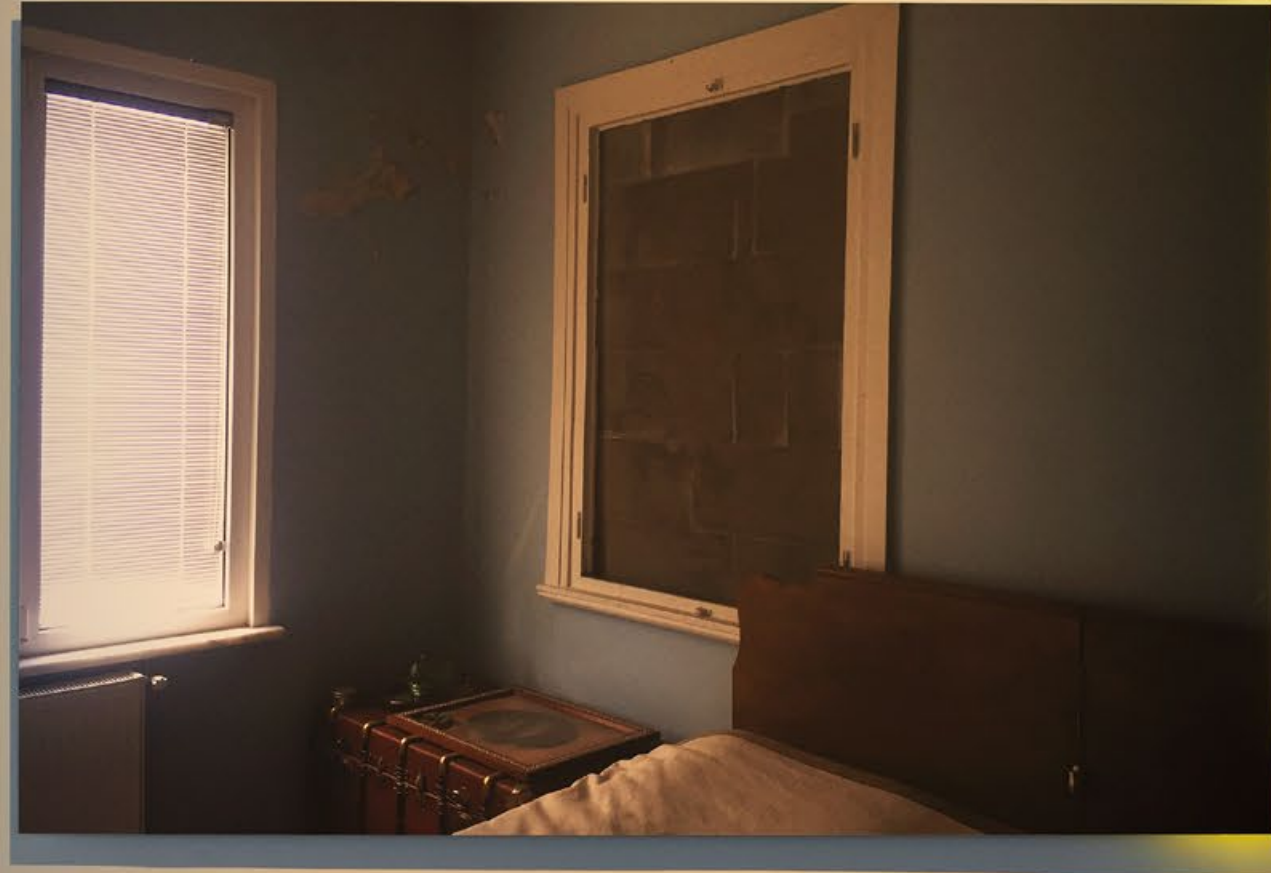
SARKİS

**AYNA
MIRROR**

Eş-küratör *Co-curator* Ceren Erdem

JANUARY 18 OCAK – FEBRUARY 19 ŞUBAT 2017











19380



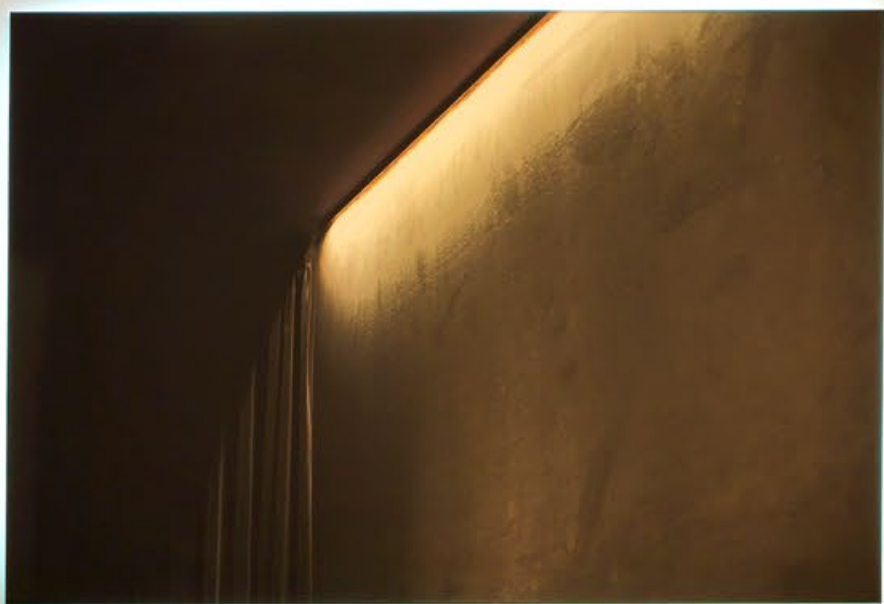


380

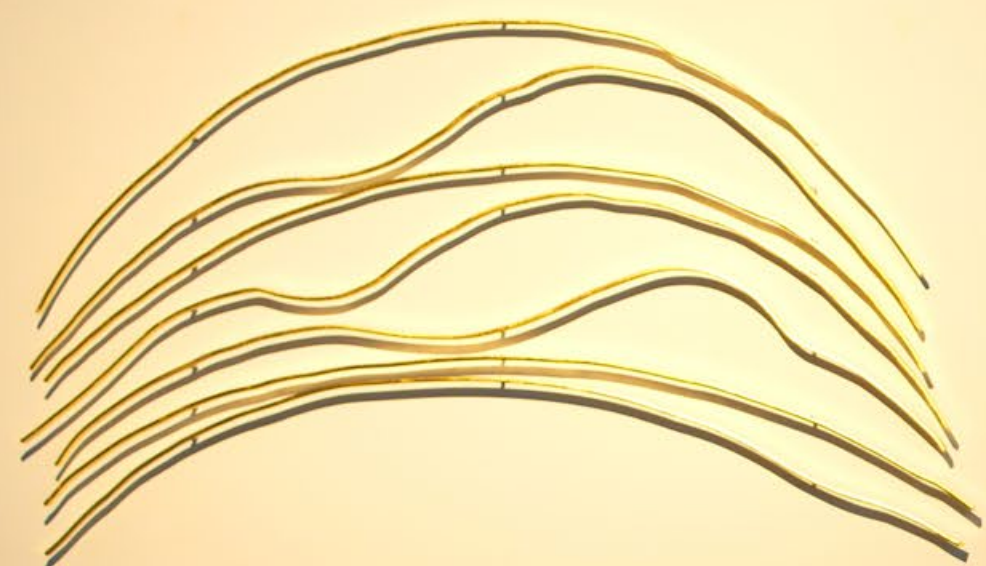
























19380



9380



7



Soğuk Vitraylar N.1
Cold Stained Glass N.1

2015

Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)

51 x 76.5 x 11.5 cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine Fineart baskı
- alüminyum üzerine sıvama, LED
(üretim: LamArts)

*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



1971-2016

2017

Yapışkanlı mat folyo üzerine Inkjet baskı

Inkjet print on adhesive matte folio

420 x 305 cm



Duvarı Boş Vergniaud N.5

Vergniaud Empty Wall N.5

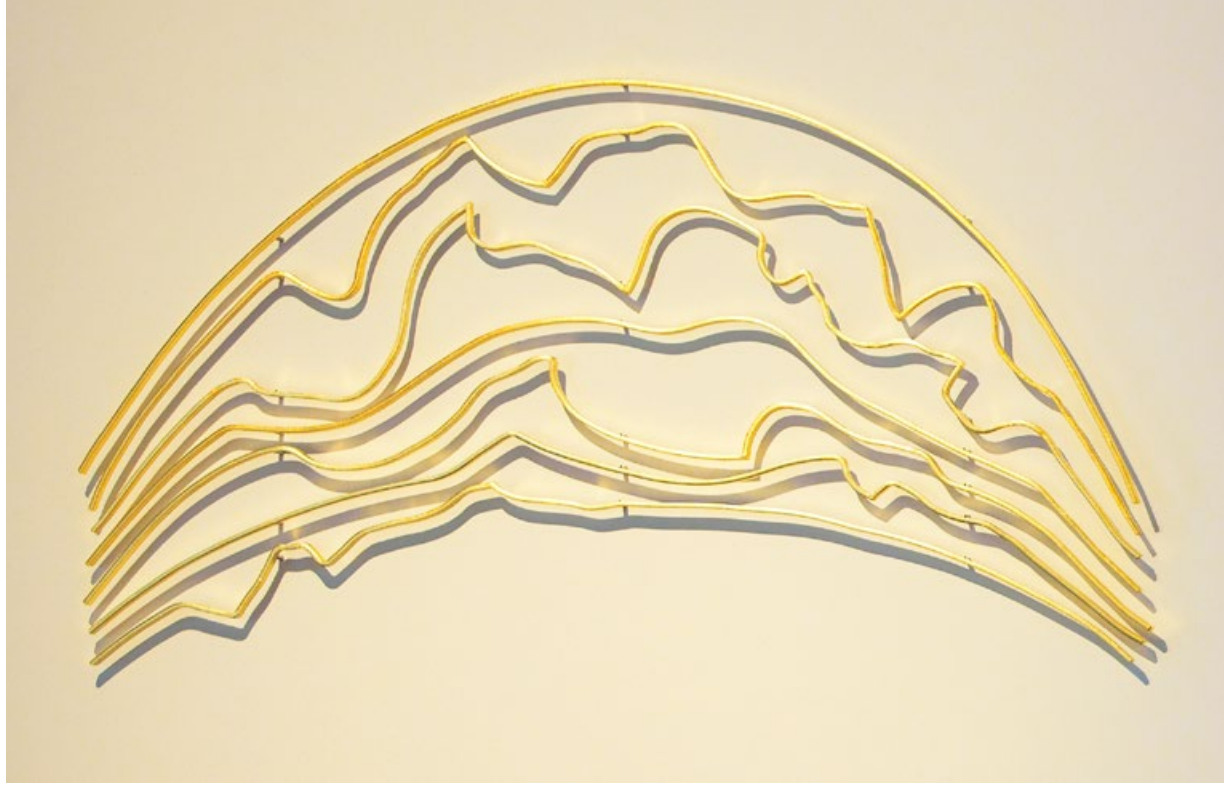
2016

Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)

Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)

77 x 56.5 x 11 cm

2 + 1 AP



Gökkuşağı (Ajite)
Rainbow (Agitated)

2015

Ferforje üzerine 23 ayar altın varak
(üretim: Jean-Claude Martin)
23k gold leaf on wrought iron
(by Jean-Claude Martin)

90 x 170 x 2 cm



Hava Fışekleri!?
Flares!?

2017

Ø20mm neon
(üretim | by Doğan Neon)

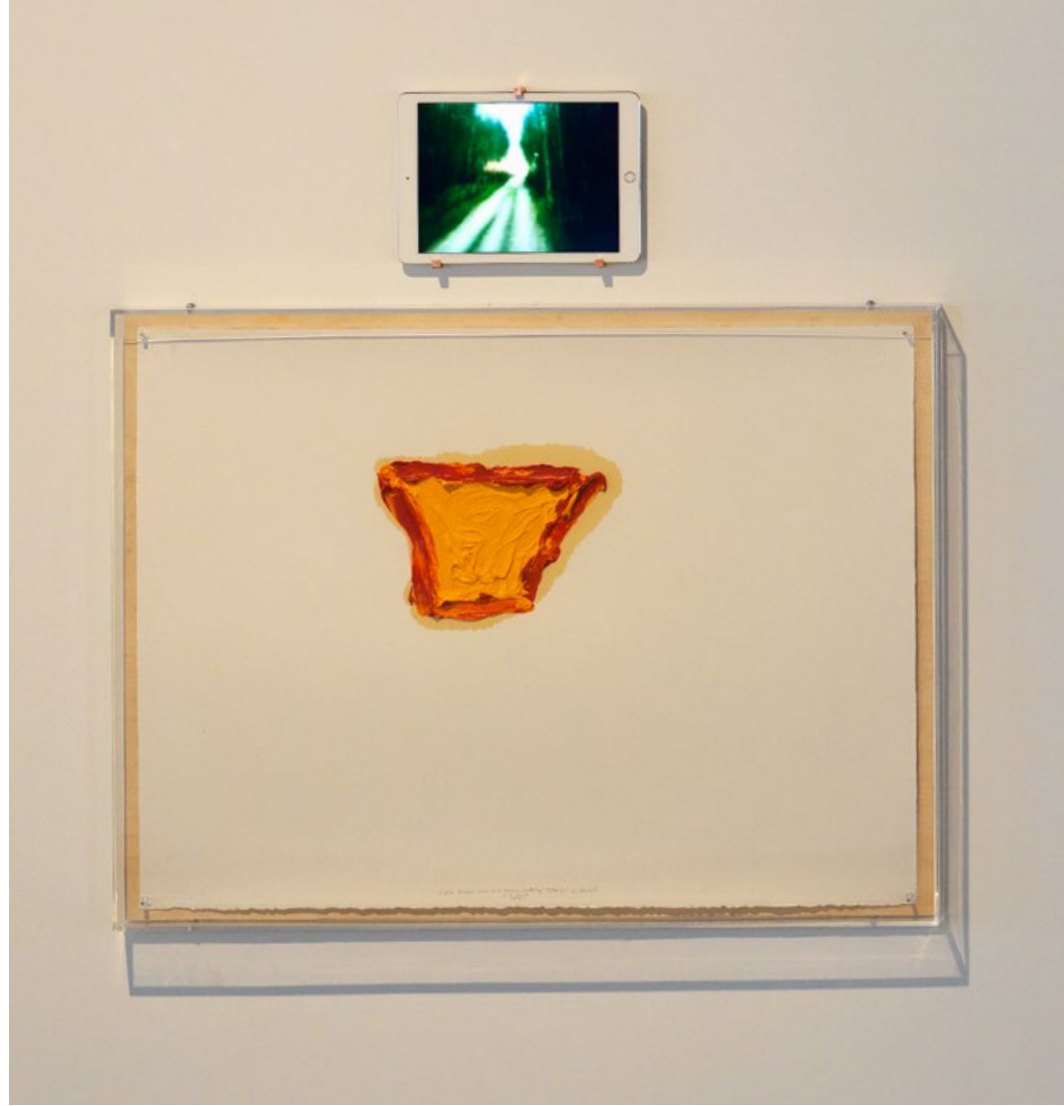
274 x 432 cm



Hahnemühle Photo Rag kağıt
üzerine Fineart baskı - alüminyum
üzerine sıvama, LED
(üretim: LamArts)

*Fineart print on Hahnemühle
Photo Rag paper mounted on
aluminum, LED (by LamArts)*

44 x 58 cm



**“Munch’un Yürüyen çıplak adam ve kadın”ı
1924-40 ardından” 5.3.2015
“After Munch’s Naked man and
woman walking 1924-40” 5.3.2015**

2015

Kağıt üzeri yağlıboya (çerçevesi), 12” buluntu görüntü (döngü)
Oil on paper (framed), 12sec found footage (loop)

82.5 x 81 x 5.1 cm



**Respiro Otoportre N.1
Respiro Self-portrait N.1**

2016

Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)

43.5 x 76.5 x 11.5 cm

2 + 1 AP



Vitray Atölye N.1
Stained Glass Atelier N.1

2016

Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)

37.5 x 114 x 11.5 cm

2 + 1 AP



V77

2016

Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)

56 x 76.5 x 11.7 cm

2 + 1 AP



19380

2015

Ferforje üzerine 23 ayar altın varak
(üretim: Jean-Claude Martin)
23k gold leaf on wrought iron
(by Jean-Claude Martin)

42 x 72 x 2 cm



Gun Metal 4

1974

Zımparalanmış 33 rpm plak,
gunmetal renge boyanmış karton plak kapağı
ve plak iç zarfı, 45 rpm plak
Sandpapered 33-rpm record, cardboard
record cover and record sleeve painted in
gunmetal, 45-rpm record

40 x 160 cm



V06

2012

Vitray, kurşun, çelik, LED
(üretim: Lux Maxima)

*Stained glass, lead, steel, LED
(by Lux Maxima)*

61 x 76.4 x 11cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)

*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)
*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)
*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



Soğuk Vitraylar N.3
Cold Stained Glass N.3

2015

Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)

76.5 x 42 x 11.5 cm

2 + 1 AP

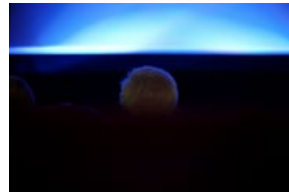
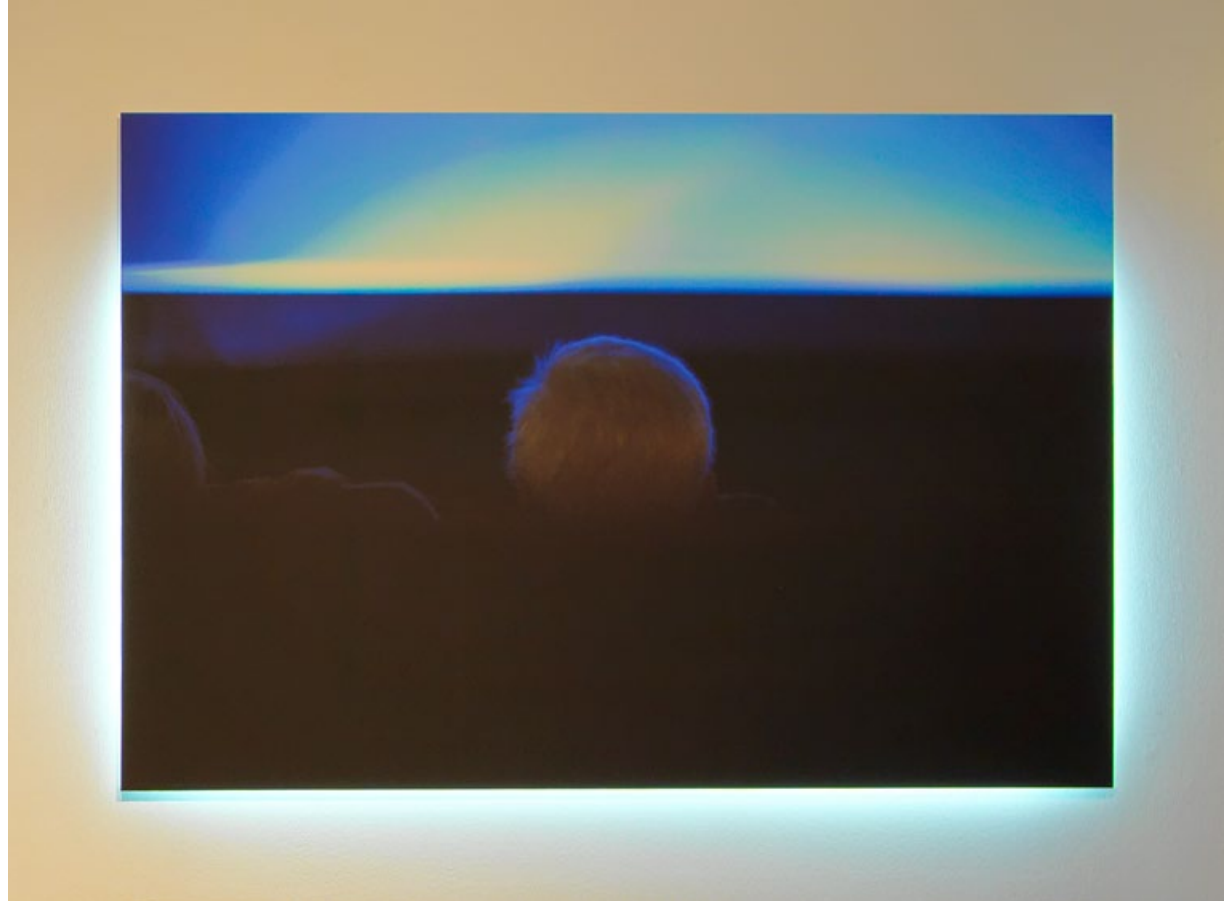


2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)
*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)
*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



V14

2012

Vitray, kurşun, çelik, LED
(üretim: Lux Maxima)
*Stained glass, lead, steel, LED
(by Lux Maxima)*

56.5 x 77.7 x 11.2 cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)
*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 165 cm

2 + 1 AP



2017

Hahnemühle Photo Rag kağıt üzerine
Fineart baskı - alüminyum üzerine sıvama,
LED (üretim: LamArts)
*Fineart print on Hahnemühle Photo Rag paper
mounted on aluminum, LED (by LamArts)*

110 x 153 cm

2 + 1 AP



1971-2016

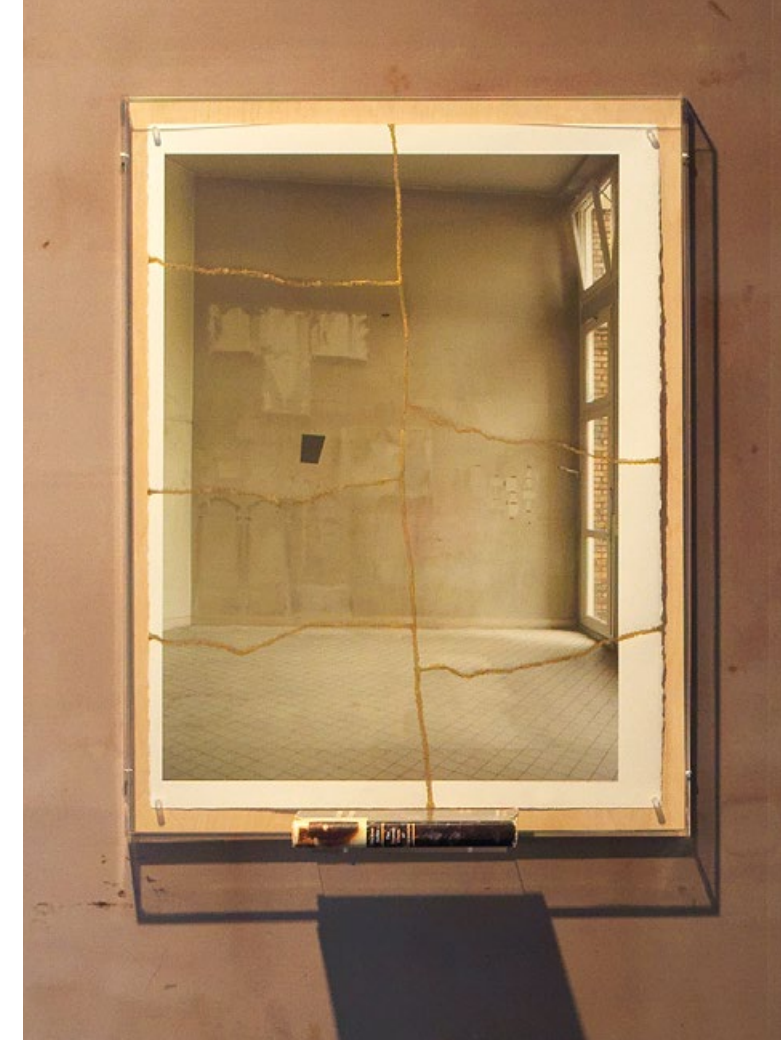
2017

Yapışkanlı mat folyo üzerine Inkjet baskı

Inkjet print on adhesive matte folio

420 x 305 cm

* 15. yüzyılda Japonya'da ortaya çıkan *kintsugi*, reçineli vernik ile toz altın, gümüş veya platin karışımıyla, kırılmış çanak çömleklerin onarımı sanatıdır. Karışım, kırık hatları görünür şekilde takip ederek tatbik edilir. *Kintsugi*, kırılmayı ve onarımı gizlemenin aksine, nesnenin tarihinin bir parçası olarak aydınlatarak öne çıkarır. Günümüzde Japonya, Çin, Vietnam ve Kore'de kullanılmaktadır.



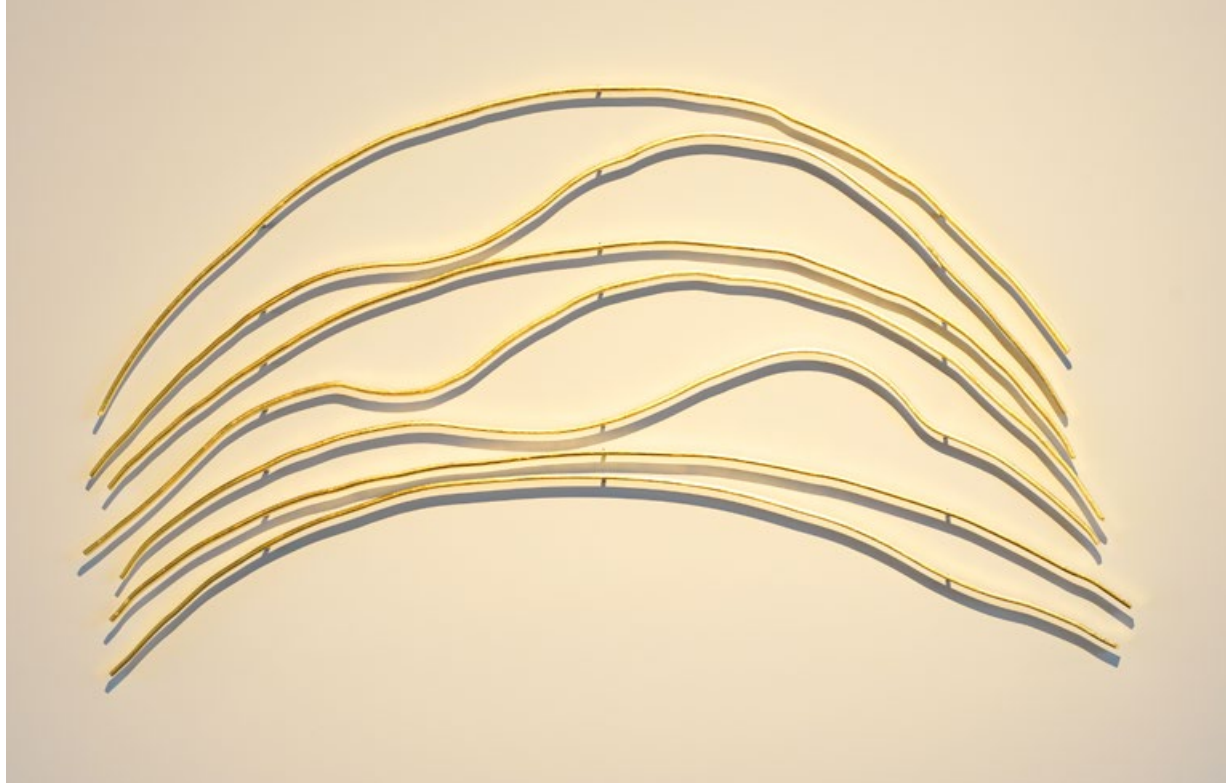
Kintsugi Vergniaud Atölye, The Treasure Chests of Mnemosyne ile
Kintsugi Vergniaud Atelier, with The Treasure Chests of Mnemosyne

2016

300gr Arches kağıdına Inkjet baskı (çerçevesi), kintsugi* tekniğiyle altın onarım, Plexiglas raf üzerinde kitap
Inkjet print on Arches 300gr paper (framed), golden repair with kintsugi technic, book on Plexiglas shelf*

83 x 63 x 25 cm

* Developed in Japan in the 15th century, kintsugi is the art of repairing broken pottery with lacquer mixed with dusted gold, silver, or platinum. The mixture is applied on the fault lines visibly. Rather than disguising, kintsugi highlights the object's breakage and repair as a part of its history. It is still in use in Japan, China, Vietnam, and Korea.

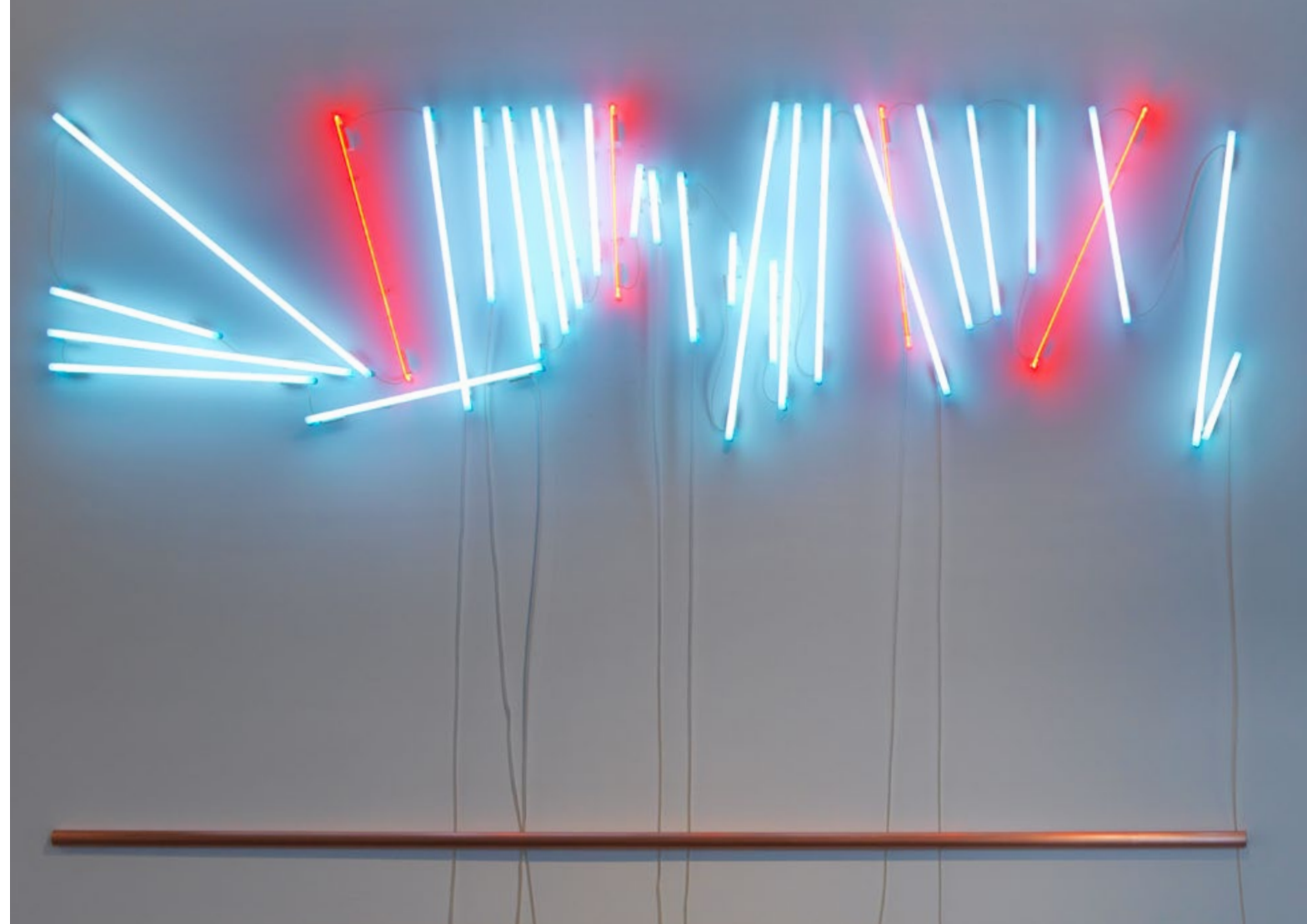


Gökkuşağı (Sakin)
Rainbow (Calm)

2015

Ferforje üzerine 23 ayar altın varak
(üretim: Jean-Claude Martin)
23k gold leaf on wrought iron
(by Jean-Claude Martin)

95 x 175 x 2 cm



San Romano Mızrakları
Spears of San Romano

2017

Ø20mm neon, Ø42mm bakır profil
(üretim: Doğan Neon)
Ø20mm neon, Ø42mm copper
profile (by Doğan Neon)

180 x 316 cm



Hahnemühle Photo Rag kağıt
üzerine Fineart baskı - alüminyum
üzerine sıvama, LED
(üretim: LamArts)

Fineart print on Hahnemühle
Photo Rag paper mounted on
aluminum, LED (by LamArts)

38 x 58 cm

San Romano Savaşı, Uccello, Louvre Müzesi,
Paris, env. no. M.I. 469 | Michel Menu

Londra'daki National Gallery ve Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde muhafaza edilen diğer iki tablo gibi Louvre Müzesi'nde muhafaza edilen eser de 1432'de Floransalıların Sienalılar karşısında zafer kazandığı Lucca yakınlarındaki San Romano Savaşı'ndan bir sahneyi anlatır. Eser, merkezinde yer alan, şaha kalkmış siyah atının üzerindeki Micheletto Attendolo da Cotignola'nın kararlı karşı saldırısını temsil eder. Üç tablonun da Floransa ile Siena arasındaki savaşta önemli bir rol oynamış olan Lionardo Bartolini Salimbeni tarafından sipariş edildiği düşünülüyor. Daha önce Campana koleksiyonunda (Roma) yer alan Louvre'daki eser Fransız koleksiyonlarına 1863 yılında girmiştir. Diğer iki savaş sahnesinde olduğu gibi, kaldırılmış mızraklar ve şaşırtıcı rakursilerle yüceltilen perspektif göz alıcıdır.

Eser, bugün için bile çok karmaşık bir yapıya sahip olan bir ahşap zemin üzerine resmedilmiş. Paolo di Dono, namıdiğer Uccello, (Floransa 1397-Floransa 1475) bu eseri 1436'da Palazzo Vecchio için kemerli bir formatta gerçekleştirmiştir; özgün zemin, eni 10 ile 38 cm arasında değişen 7 kavak levhadan oluşmaktadır. 1479-1486 yılları arasında Lorenzo de' Medici'nin yeni sarayına nakledilen pano üst köşelerden kesilmiş ve kemer köşelikleriyle bütünlenmiştir. Louvre'daki panoya, duracağı yeni yere oturtulabilmesi amacıyla en az 3 başka ahşap parça monte edilmiştir.

Ahşaptaki boşlukları yoğun bir macunla doldurulan pano, xylophagous (odun yiyici) böceklerin saldırıları nedeniyle bugün incelmıştır. Sağlamlaştırmak amacıyla 19. yüzyılda eserin arkasına ahşap levhalar döşenmiştir. 1,82 metre yüksekliğinde ve 3,17 metre genişliğinde olan eserin ağırlığı, çerçevesi içinde 130-150 kilogram arasındadır.

Beyaz zemin hazırlığı, hayvansal kökenli zamlık ile karıştırılmış iki kat kalsiyum sülfattan oluşmaktadır. Alttaki 'gesso grosso'nun üzerinde, daha ince ezilmiş ve daha pürüzsüz görünen bir kat 'gesso sottile' bulunmaktadır. Kompozisyonun yerleşimi, bu yüzey üzerine ince bir kesici aletle küçük yarıklar açılmasıyla ve altta kalan bir desenle elde edilmiştir. Bu yarıklar, demir oksit bakımından zengin bir kil olan aşı boyası bazlı, yaklaşık on mikron kalınlığında bir kat kırmızı boyalı tabağın (kasenin) üzerine konmuş metalik yaprakların sınırını çizmektedir. Altın, atların koşum takımlarının üzerindeki motiflerde mevcutken, gümüş özellikle askerlerin gravürlerle ve zimbalarla bezenmiş zırhlarında bulunmaktadır. Renk paleti Quattrocento dönemi için klasiktir: Kurşun ve kalay sarısı, bunun yanı sıra aşı boyası kullanımıyla elde edilen bir başka sarı tonu; bakır bazlı yeşiller; kırmızı lak, aşı boyası ve zincifreden kırmızılar; kurşun beyazı. Resim katmanı neredeyse her yerde düzenli kalınlıkta (30 ila 50 mikron) tek bir tabaka halinde yayılmış; boya *a tempera* tekniğinin bir özelliği olarak yumurta sarısı ve biraz yağ ile karıştırılmış. Resim katmanı, boyaların doğası ve ezilişinde olduğu kadar teknikteki itinada da kendini gösterecek kadar iyi kalitededir.

The Battle of San Romano *by Uccello, Louvre Museum, Paris, inv. M.I. 469* | Michel Menu

Like two other paintings, one preserved at the National Gallery in London and the other at the Uffizi Gallery in Florence, the work conserved at the Louvre Museum relates an episode of the Battle of San Romano, near Lucca in 1432, that resulted in the victory of the Florentines over the Sienese. It represents the decisive counter-attack by Micheletto Attendolo da Cotignola, who is sitting on his rearing black horse at the center of the painting. All three paintings must have been commissioned by Lionardo Bartolini Salimbeni, who played a certain role in the combat between Florence and Siena. The work at the Louvre, which was previously held in the Campana Collection in Rome, entered the French collections in 1863. As in the two other battle scenes, the perspective exalted by the raised spears and striking foreshortenings is stunning.

The work is painted on a wooden support whose structure is very complex even for today. Paolo di Dono, known as Uccello (Florence 1397–Florence 1475), produced this work towards 1436 in an arched form for the Palazzo Vecchio; the original support consists of seven poplar boards of widths between 10 and 38 cm. Transferred to the new palace of Lorenzo de’ Medici between 1479–1486, the panel was cut at the upper corners and completed with corner pieces. The panel at the Louvre has some other wooden pieces, at least three, to fit the panel into the architecture of its new home.

The panel, whose gaps have been filled with dense mastic, is now thinned down due to attacks of xylophagous insects. To consolidate it, the work was strengthened with wood panels in the 19th century. With its 1.82-meter height and 3.17-meter width, it weighs between 130 and 150 kilograms in its frame.

The white preparation consists of two layers of calcium sulphate mixed with animal glue. The lower layer is “gesso grosso” and on top of that is a layer of “gesso sotile” of thinner grinding and smoother appearance. The placement of the composition is achieved by incising the stylet in the preparation and by an underlying drawing. The incisions mark out the metal leaves put down on a red coloring plate (bowl) approximately ten microns in width and based on ocher which is clay rich in iron oxide. Gold is present for the patterns on the harnesses of the horses, and silver is preeminent on the armor of the soldiers decorated with the incised engravings and punches. The color palette is classical for the Quattrocento: lead yellow and tin yellow as well as another tone of yellow rendered by the use of ocher; the greens based on copper; red lacquer, ocher, and vermillion for the reds; lead for the white. The pictorial layer is almost always extended as a single layer of uniform thickness (30 to 50 microns), and as is characteristic of the a tempera technique, the pigment is mixed with the egg yolk and a bit of oil. The good quality of the pictorial layer reveals itself in the nature and the grinding of the pigments as well as the precision of the technique.



Vitray Atölye N.4
Stained Glass Atelier N.4
2016
Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)
45 x 115 x 11.5 cm
2 + 1 AP



Respiro Otoportre N.2
Respiro Self-portrait N.2
2016
Vitray, kurşun, çelik, LED (üretim: Charlie)
Stained glass, lead, steel, LED (by Charlie)
44 x 77 x 11.5 cm
2 + 1 AP



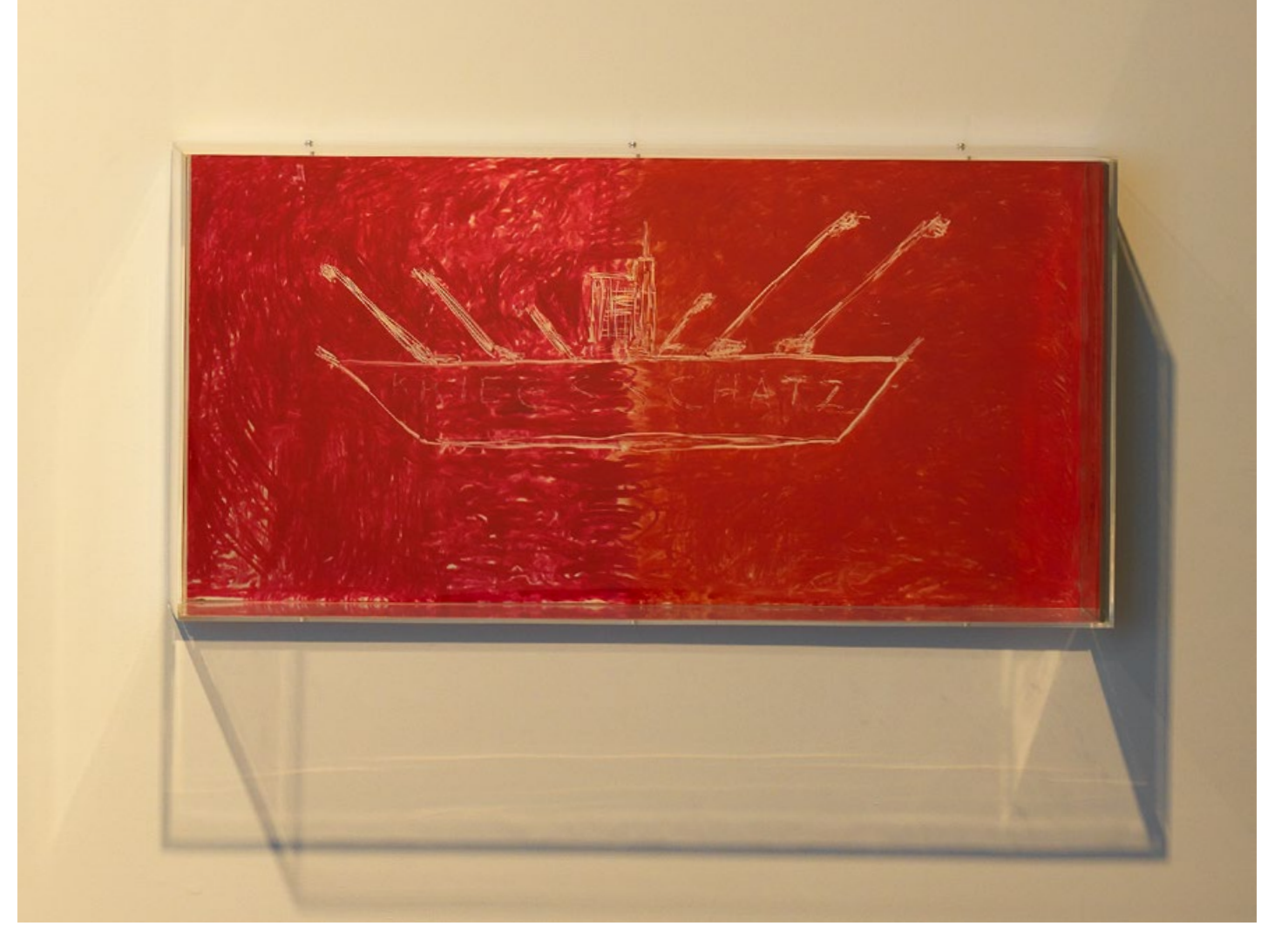
Kintsugi 3 (Dmitri Baltermants için) kamufle Leica I ile
Kintsugi 3 (for Dmitri Baltermants) with camouflaged Leica I

2014

300gr Arches kağıdına Inkjet baskı (çerçevesiz),
 kintsugi tekniğiyle altın onarım, Plexiglas raf üzerinde
 kamuflej boyalı Leica I

*Inkjet print on Arches 300gr paper (framed),
 golden repair with kintsugi technic, Leica I in camouflage paint
 placed on Plexiglas shelf*

63 x 83 x 16 cm

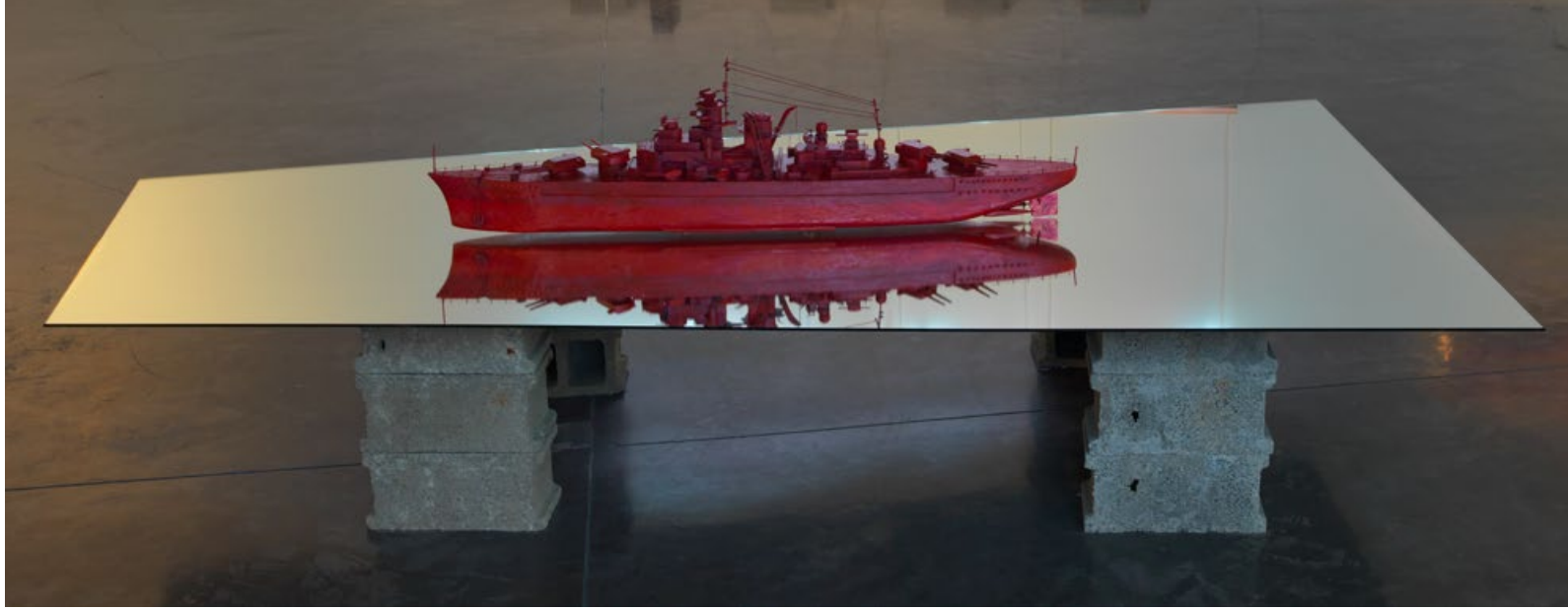


KRIEGSSCHATZ, rujlu savaş gemisi
KRIEGSSCHATZ, warship in lipstick

1987

Ayna üzerine ruj
Lipstick on mirror

96 x 48 x 12 cm

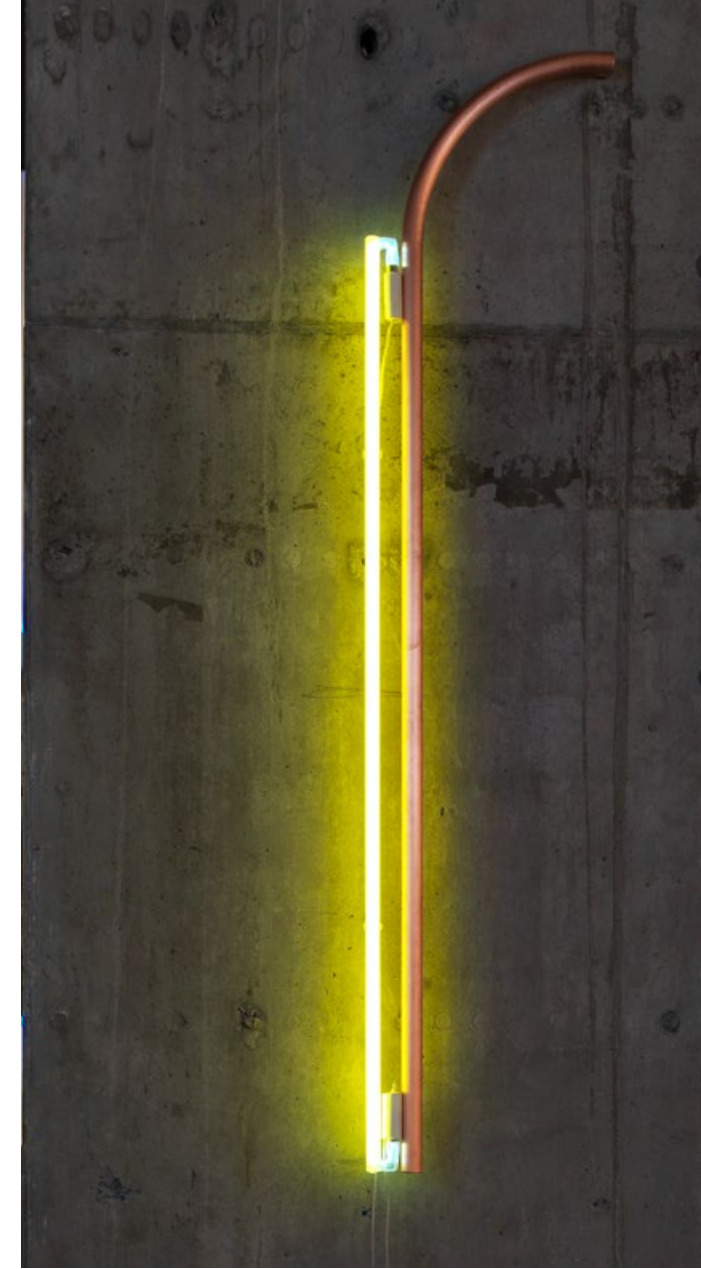


Rujlu Bismarck
Bismarck in Lipstick

2017

Ruj (Ceren Erdem), kruvazör maketi
 (Cumhur Güzel), ayna, beton briket
Lipstick (Ceren Erdem), battleship model
(Cumhur Güzel), mirror, concrete block

Kruvazör maketi | *Battleship model*: 34 x 26 x 129 cm
 Ayna | *Mirror*: 45.6x 150 x 206 cm



120cm limitinde
At the limit of 120cm

2017

Ø20mm neon, Ø28mm bakır profil
 (üretim: Doğan Neon)
Ø20mm neon, Ø28mm copper profile
(by Doğan Neon)

148 x 29.5 cm



Florasan Renklerle Villejuif Atölyem
Atelier Villejuif in Fluorescent Colors

2003

Çizim tahtası üzerinde neon, kil, kablo,
 balmumu ve voltaj transformatörü, Plexiglas kutu
*Neon, modeling clay, lead, wax and voltage
 transformer on drawing board, Plexiglas box*

16 x 57 x 66 cm



V16

2012

Vitray, kurşun, çelik, LED
 (üretim: Lux Maxima)
*Stained glass, lead, steel, LED
 (by Lux Maxima)*

52.3 x 76.5 x 11.5 cm



***Mnemosyne'in Hazine Sandıkları ve Bellek ve
Sonsuz ile okuma odası
Reading room with Mnemosyne'in Hazine
Sandıkları and Bellek ve Sonsuz***

2017

2 adet 244 kitap için kitaplık, masa, bank,
yapışkanlı mat folyo üzerine Inkjet baskı
*2 244-book bookcases, table, bench,
Inkjet print on adhesive matte folio*

Değişen boyutlarda
Dimensions variable



***Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan
Derrida'ya Bellek kuramı üzerine metinler
(Turkish edition of The Treasure Chests of
Mnemosyne: Selected Texts on Memory Theory
from Plato to Derrida, 1998)***

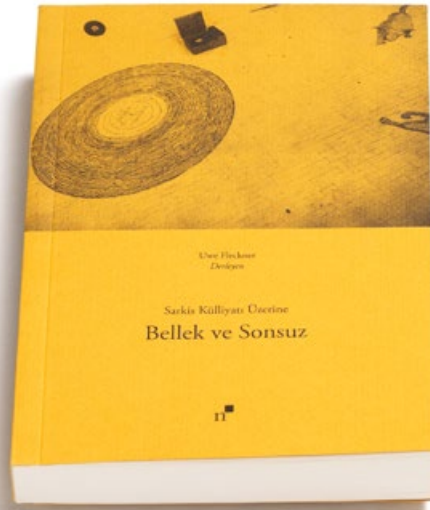
Derleyen *Editor* Uwe Fleckner

Görsel deneme *Picture Essay* by Sarkis

Umur Yayınları: İstanbul, 2016

ISBN 978-605-88005-6-4

307 sayfa *pages*



Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyesi Üzerine

Derleyen *Editor* Uwe Fleckner

Norgunk Yayıncılık: İstanbul, 2005;
extended 2nd edition: 2016

ISBN 978-975-8686-23-0

351 sayfa *pages*

www.sarkis.fr