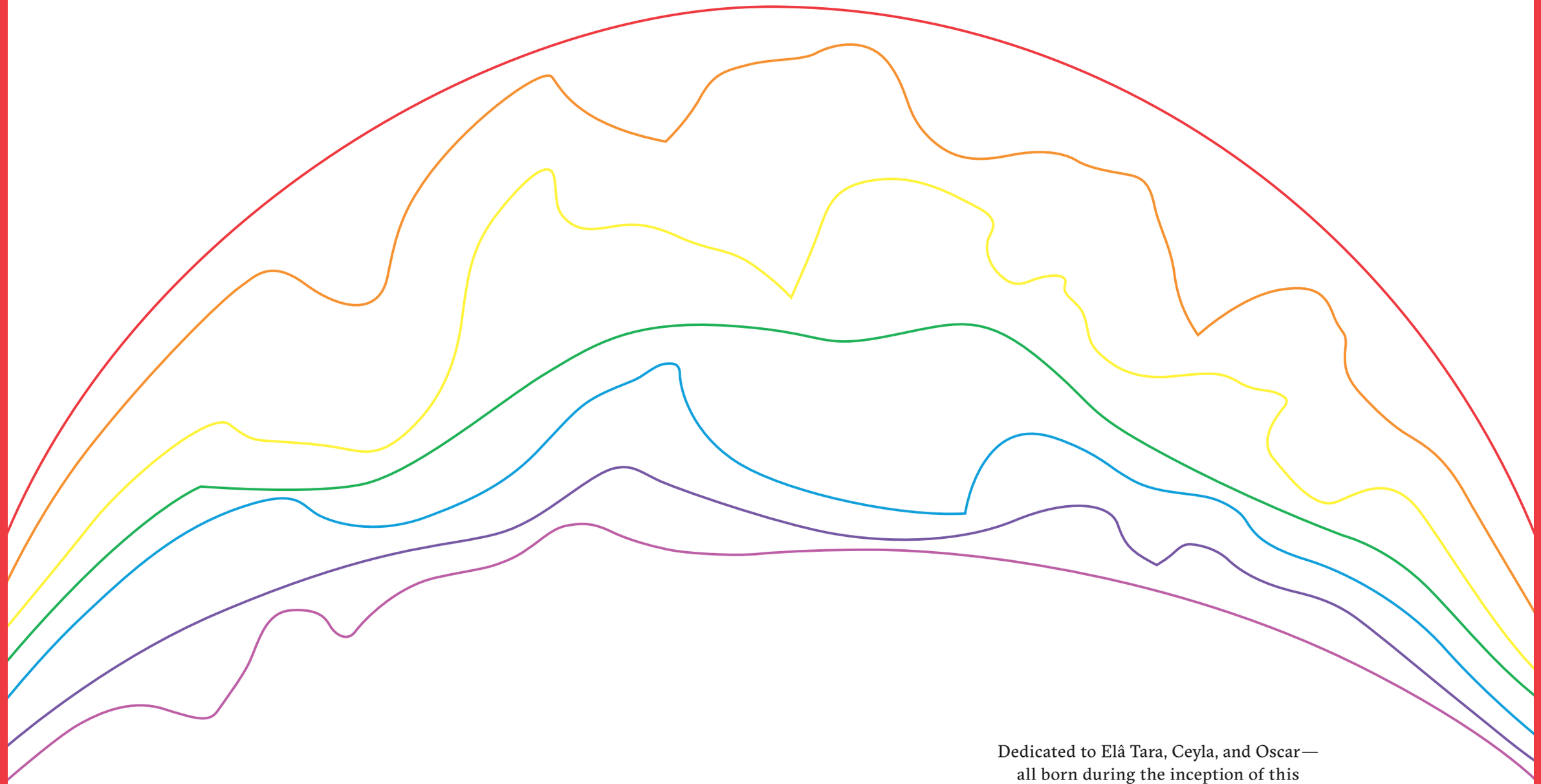


Sarkis



Curator | Küratör
Defne Ayas

Respiro



Dedicated to Elâ Tara, Ceyla, and Oscar—
all born during the inception of this
exhibition and publication.

Bu sergi ve kitabın oluşumu sırasında doğan
Elâ Tara, Ceyla ve Oscar'a adanmıştır.

Contents | İçindekiler

22 Sarkis: Staging Simultaneity | Sarkis: Eşzamanlılığın Sahnesinde
Defne Ayas

36 Transcendence | Aşkınlık
Wendy Meryem Kural Shaw

50 Cognition, Storation, Paration
David Kazanjian

75 Image Readings | İmge Okumaları
Karin Karakaşlı
Jalal Toufic
Aaron Schuster
Uwe Fleckner
Ruben Arevshatyan
Özge Ersoy

105 Works | Eserler

123 Image Readings | İmge Okumaları
Tûba Çandar
Rakel Dink

136 Messengers | Haberciler
142 Biographies | Biyografiler
147 Cast of Works | Aktörler
162 Image Captions | Eser Bilgileri
164 Colophon | Künye
165 Acknowledgments | Teşekkürler









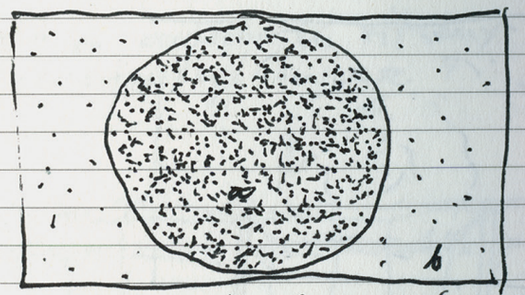




+ penser à la maquette de Silvacane.

MIROIRS





a : concentrer les 7 couleurs dans un cercle comme une pupille

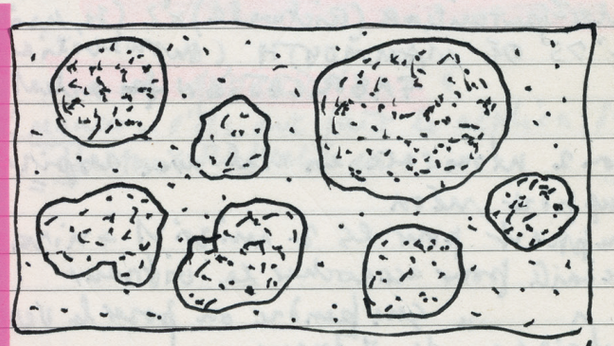
b les particules comme si émanaient du centre
ou
le centre émanait les particules

16 47
YEAR
MONTH
DAY

miroirs



avec les 7 couleurs dans chaque



avec : chaque astre a sa couleur

Sarkis: Staging Simultaneity
Defne Ayas

In early June 2014, I was asked by İKSV, who in turn was asked by Sarkis, whether I would be interested in curating the exhibition that would bring Sarkis together with the Pavilion of Turkey at the Venice Biennale. There was every reason to accept this offer, except one—I was about to give birth!

A phone call with Sarkis followed, where he described the opera he was after. "I will be reaching out a million-plus years, going back to the creation of the universe and the beginning of time, back to the first-ever rainbow—the very first breaking point of light," he explained in his pearly Turkish. I opened my notebook to capture his words, but they simply evaded me. His characters would not turn into ink. What intrigued me most about his open invitation was that he was looking for eye-to-eye contact. Could I really perform at my best, I thought to myself, given the circumstances?

Here was a master who, for five decades, had combined ingenuity with a subtle critique of history—so deftly that one could only bow to this dedication. Then there was the landscape, the *konjonktür* as we would say in Istanbul Turkish—one of deep political uncertainties. And here I was with a full, expectant belly, with the unknown yet to be born.

"Sometimes my head is burning; the planets are heating up, Defne-san," he would tell me on the phone in later months. "But it will be perfect; we will guard it, and we will keep it as pure as a baby."

Did he know why now, why this year? Of course he knew; he had restless nights, thinking through it all. Thinking of his mother, his father, the unspokens. The personal connection was palpable.

There would never be another 2015, I thought to myself. Who knew whether there would even be another pavilion? The absence of a model, of an example was clear: What is representation in the 21st century, after all? The only given: his half-a-century-old oeuvre, its timelessness and its timeliness. And perhaps one other: our love for the land, freed of *before, now,* and *after.*

We decided to become one and reply jointly to requests for clarification:

"Given that the 100th anniversary of 1915 is a fact—independent of whether or not the invitation to work with the Pavilion came to both of us because of this—and given that Sarkis's oeuvre has encrypted and distilled themes addressing the cultural-historical spoils of war for such a long

Sarkis: Eşzamanlılığın Sahnesinde
Defne Ayas

İKSV'nin teklifi geldiğinde 2014 Haziranı başlarındaydık. Sarkis, Venedik Bienali'nin Türkiye Pavyonu sergisinin küratörlüğünü üstlenmemi istiyordu. Bunu kabul etmemem düşünülemezdi bile. Ama düşündüm: Doğum yapmak üzereydim çünkü!

"Evrenin yaradılışına ve zamanın başlangıcına, ilk gökkuşağına, ışığın ilk kırılma noktasına kadar gideceğiz," diye anlatıyordu nasıl bir opera tasarladığını Sarkis telefonda. Not almak için defterimi açtım, ama tılsımlı cümleleri sayfaya düşemiyor, sözcükler mürekkebe geçemiyordu. Havada yuvarlanmayı sürdürdüler.

Elli yıldır sanatını incelikli bir tarih eleştirisiyle birleştiregelmiş, ki bu adanmışlığın önünde eğilmekten başka seçenek bırakmıyordu insana, gerçek bir usta vardı karşımda. Karşımdan çok yanımda, aynamda... Bir de derin bir siyasi belirsizlik hali içeren konjonktür vardı. Ve de bilinmezliğe gebe o koca karnımla ben...

Sarkis göz teması arıyordu, güveneceği gözlerdi istediği.

"Gezegenler ısınıyor Defne-san," diyordu sonraki konuşmalarımızdan birinde. "Bizim sergimiz pırlanta olacak. Hiçbir zehir sokmayacağız mekânımıza. Her şey bir bebek kadar saf kalmalı".

Neden şimdi peki, neden bu yıl bu davet? Cevabını elbette biliyordu. Bütün bunları tarttığı uykusuz geceler geçirmişti. Annesini, babasını, hiç konuşulmamış olanları düşündüğü uzun geceler...

Bana gelince, bir daha başka bir 2015 olmayacak, diyordum kendi kendime. Hatta başka bir Türkiye Pavyonu olup olmayacağı bile kuşkulu. Elimizde başka bir örnek de yok. Belli olan tek şey, Sarkis'in yarım yüzyıllık külliyatı ile bunun zamansızlığı ve zamanlılığı. Ve belki bir şey daha: Öncesi, şimdisi ve sonrasından bağımsız bir toprak sevgisi.

Bir olup ilk cevaplarımızı oluşturuyoruz:

"Sarkis'in yapıtları hep buluşmalardan doğar; felsefeyle, müzikle, mimariyle, sanat tarihi ve siyaset tarihiyle. Yarattıklarıyla, sanatın alanlarını hep genişletmiş, zenginleştirmeye çalışmıştır. Acılı tarihlerin açılımlarla iyileştirilebileceğine inananlardanız. Bu yerleştirmeye iliştirilmiş bilinçaltı kodlar tarihe ılık bir nefes getirebilirse eğer, kendimizi amacımıza ulaşmış addedeceğiz."

Uykusuz gecelerinde ve belki de düşlerinde sergiyi bütünüyle görmüştü Sarkis. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni'deki ilk göz ağrısı

time, we recognize that this exhibition is an unprecedented attempt, and we hope that the subconscious codes embedded in the installation will offer all kinds of new possibilities to revisit histories."

Sarkis had already seen the exhibition over and through his sleepless nights, in his dreams. He had the vision when he went to Venice, where he visited Scuola di San Giorgio degli Schiavoni almost every year over several decades to see his beloved Carpaccio, arguably the first Orientalist painter, where he felt the space in the Arsenale, which he saw together with the production team. He had already started the dialogue with the place itself; he had already mentally placed the works. He dreamt up his magnum opus; he had decided how he would tap into his rich arsenal of visual, architectural, and musical apparatuses.

"Two large-scale, neon-light rainbows will set the stage for the space, and two giant mirrors featuring children's fingerprints will divide it into two," he continued on the phone.

After all, his rainbow was born in Istanbul. This fact was very important to him. His first rainbow also coincided with the now-iconic rainbow stairs in Istanbul. [p. 60] He had the premonition, as he had for the Charlie Hebdo incident months later, with the twelve candles he placed in the basement of a church in the Armenian countryside years ago. [p. 76] Currently, this rainbow is breathing on the Bosphorus, on the exterior of Istanbul Modern as part of their collection, while risking being perceived as merely decorative. [p. 68]

Children have been equally important to Sarkis; he had already been working with different age groups for decades. We would bring the children from both Istanbul and Venice, so they could spend a few days in the exhibition. With a three-day workshop preceding the opening, they would then apply, with their fingertips, the patterns of the cosmos Sarkis has been drawing in his notebooks. [p. 20]

"We will punctuate the installation with images distilled through stained glass panes suspended from the ceiling. Imagine, like diamond earrings," he added. His stained glass series is created with a medieval technique, so as to frame, contour, capture, and encapsulate the image within it very precisely; so as to eclipse the history of art starting in the 15th century with that of photography and of politics, while light is continuously let in. His photographs and found images—the palm of a hand cups a flame [p. 128], a young woman resists in a red dress [p. 101], a seraph is depicted in mosaic high on a wall [p. 82], Hrant Dink is smiling against a background of pomegranates [p. 124], a patient lies dying, a tree



blossoms—stipulate a request, a walk from image to image, like paging through the leaves of a book; the images ask one to tune into a pictorial orchestra, which paves the way into a shared consciousness with anyone who comes close to them.

As the months passed, we talked about the cornucopia of personal and collective, albeit transhistorical and cross-cultural references that fed these images; we talked about how he sourced them from his own journeys. It was his intention to turn his handpicked scenes and situations into icons, so as to draw visitors deeper into our contemporary lived experience. Images, after all, have the potential to deeply wound, but will also hopefully heal.

Sarkis and I had met only few years before this, telling each other tales from far-distant corners of the world: about ancient gods and goddesses, their migration, Nike at the Louvre, the reemergence of antiquity in the contemporary... This was during his exhibition commissioned by Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Within my capacity as the director at Witte de With, I had agreed to organize a conference exploring the influence of art historian and cultural theorist Aby Warburg on Sarkis's artistic practice; Warburg's concept of memory as *Leidschatz* [p. 86] (the treasure trove of sufferings) has clear resonance in his work, maintaining turbulent emotions and registers while keeping the energy of cultural memory alive.

Then came a visit to his magical studio, followed by a Cantonese meal, where we talked about Chen Zhen—one of his former students—who is known for his constant shifting between cultures and homelands. Then came another visit to his chapel, followed by a heart-to-heart conversation over bread and home-cured fish, hand-prepared by his beloved Işıl, with lemon on the side. Where else could I have found out more about the Dozo, one of the West African hunter fraternities, with their amulets and inherited brown hunting clothing possessing magical properties, making them bulletproof, protecting them from any harm while amplifying their vision and hearing? Or where again could I have learned about *kintsugi*, the Japanese art of fixing broken pottery with gold-dusted lacquer, which treats breakage and repair as part of the history of an object rather than something to hide? [p. 52]

Where else could I have had a sneak preview of his nuanced sequences of *The Scream* (by Edvard Munch), the first image that ever struck him, and his studies in oil paint? And what did I know about the atonal mysticism of the Viennese composer Josef Matthias Hauer,

Carpaccio'yu görmeye her yıl gittiği Venedik'i bu defa da sergi ekibiyle birlikte ziyaret ettiğinde, Arsenale'deki mekânı hissetmiş ve sergiyi zihninde canlandırmaya başlamıştı. Mekânla diyaloğa giriştiği gibi, işleri de yerleştirmeye de koyulmuştu. Başyapıtını oluştururken cephanesindeki görsel, mimari ve müzikal araçları nasıl harekete geçireceğini de düşünüyordu.

"İki neon gökkuşağımız olacak, iki de devasa aynamız," diye devam etti telefonda. Gökkuşakları mekânı sahneye dönüştürecek, çocukların parmak izlerini barındıran aynalar ise sahneyi ikiye bölecekti.

Sarkis'in ilk gökkuşağı İstanbul'da doğmuştu. Bu bilgi onun için çok kıymetliydi. Ayrıca bu ilk gökkuşağı, yine İstanbul'da ikonlaşacak olan gökkuşağı merdivenlerle de kesişecekti. [s. 60] Bu konudaki öngörüsü kanıtlanmıştı, tıpkı yıllar önce Ermenistan kırsalındaki bir kilisede yerleştirdiği on iki mumun birkaç yıl sonra Paris'te yaşanacak olan Charlie Hebdo olayıyla kesişmesi gibi. [s. 76] Şu anda bu gökkuşağı, Sarkis'in daha önce sergi açtığı İstanbul Modern'in cephesinde, Boğaz kıyısında nefes almayı sürdürüyor, zaman zaman salt dekoratif bir unsur olarak algılansa da... [s. 68]

Sarkis'in çok önem verdiği bir diğer şey de, yıllardır birlikte çalıştığı farklı yaş gruplarından çocuklardı. Bu defa da İstanbullu ve Venedikli çocukları bir araya getirecektik. Bu çocuklar açılıştan önce gerçekleştirilecek üç günlük atölye çalışmasında, Sarkis'in defterlerine çizdiği kozmik desenlere parmak uçlarıyla dokunarak aynalar üzerinde iz bırakacaklardı. [s. 20]

"Elmas küpeler gibi asacağız vitraylarımızı," diye ekledi Sarkis. Vitraylarla imgeyi çerçeveliyor, imgenin hatlarını belirliyor, yakalayıp hapsediyor ve böylece Ortaçağ'da başlattığı vitray sanatını, fotoğraf tarihiyle ve ışıkla buluşturuyordu. Vitraylardaki imgeler –ateş avuçlayan el [s. 128], direnen kırmızı elbiseli kadın [s. 101], yükseklerden aşağı bakan mozaik melek tasviri [s. 82], nar tezgâhının önünde gülümseyen Hrant Dink [s. 124], ölüm döşeğinde hasta, çiçeğe durmuş ağaç– bir talep ileri sürüyorlardı sanki. Bir kitabın sayfaları arasında dolaşırmışçasına doğal bir imgelerarası gezinti talebiydi bu ve ortak bir bilince götüren bu resimli orkestranın frekansıyla uyumlanma çağrısıydı.

Aylarca Sarkis'le kişisel ve kolektif olanın bereketini konuştuk. İmgelerin tarih ötesi ve kültürlerarası referanslardan beslenerek kendi yolunu nasıl çizdiklerini de... Kendi seçtiği olayları ve durumları ikonalara dönüştürerek bizi güncel yaşam deneyimlerimizin derinlerine çekmek istiyordu Sarkis. Asıl niyeti buydu. İmgelerin çok derin yaralar açabildikleri gibi, bir o kadar da iyileştirici olabildiklerini de biliyordu.

the underrated music theorist and composer, who was known for developing a method for composing with all twelve notes of the chromatic scale?

Complementing the installation, Sarkis told me he had commissioned a soundtrack by the composer Jacopo Baboni-Schilingi. As with me, he had called him to tell him about the kind of atmosphere he wanted to create. The music was to play at the pavilion day and night. In addition, he gave him his own drawing of the rainbow's seven colors so the composer could use it as a system of partitions. [p. 70] This music is not only playing in Venice, but also in the lobby of the newly opened building of Hrant Dink Foundation, just adjacent to *Altın Ikona* (Golden Icon), which is presented as a golden square and related to the same scale as Sarkis's series of stained glass on view in Venice. [p. 137]

Can gold of certain carats and light work as a shield? [p. 86] Can one really shoulder a rainbow? Where does the six-winged Seraphim stand—in Hagia Sophia, in Pushkin's poems, which Sarkis's favorite filmmaker Tarkovsky loved so much, or universally? [p. 82] Can angel wings in a tattoo foreshadow the thorns of a rose or shattered glass? [p. 44] Sarkis had full autonomy in selecting the artworks ("I cannot wait for the day when I will be installing, Defne-can."), the music, and his curator. And together we would be working as dramaturgs for a theater play.

The invitation was to continue the infinite dialogue that was at the core of his practice, to continue the breathing in and out, an attempt to keep all works and ideas alive, in the air, in oxygen. Every Sunday at 11 a.m., there were these incredible conversations, with no ambivalence about terms or shared observations. Or a 9 a.m. date at Notre Dame and Sainte Chappelle in the pursuit of a certain crown of thorns. This began a process to continue a language that could close our generational gap as if there were any; that could capture our varied references across histories and religions, and our capacity to deal with poison through the transformative power of art.

It was perhaps in the third or fourth conversation that Sarkis told me about the book he had received as a gift from his friend Bülent Erkmen. It was the book that my mother had written, over the course of three years, in tears, about the Armenian-Turkish journalist who was murdered. Day and night she wrote this 700-pager, and now Sarkis was burning his way through it, letting it burn him in return. He had not known that the author was my one and only mother, Tûba Çandar. So, for the first time in my life, I broke my rule against mixing family and business, and extended an invitation to Sarkis to come to my parents' home for a plate

Bundan sadece birkaç yıl öncesindeydi ilk tanışmamız. Dünyanın birbirine uzak köşelerinden hikâyeler anlatmıştık birbirimize: Kadim tanrı ve tanrıçalar ile onların göçmenlik halleri, Louvre'daki Nike, antikitenin güncellik içinde yeniden ortaya çıkışıydı sohbet konularımız. O, Rotterdam'da Boijmans Van Beuningen Müzesi ile limandaki sergisini hazırlıyordu; ben ise Witte de With Güncel Sanat Merkezi'nin direktörü olarak, sanat tarihçisi ve kültür kuramcısı Aby Warburg'un Sarkis'in sanatsal üretimi üzerindeki etkisinin incelendiği bir konferans düzenliyordum. Warburg'un *Leidschatz*, yani acıların hazine sandığı olarak tanımladığı hafıza kavramının, Sarkis'in kültürel hafıza enerjisini canlı tutan, ama çalkantılı duyguları ve kayıtları muhafaza eden yapıtındaki yankısı barizdir. [s. 88]

En çok da Sarkis'in atölyesinde hissedersiniz bunu. Batı Afrika'nın avcı topluluklarından biri olan Dozo'yu, onları kurşun geçirmez kılan, görme ve duyma yetilerini artırıp her türlü belâdan koruyan avcı kıyafetlerini ancak atölyesinde görebilirsiniz. *Kintsugi*'yi, yani kırık çanak çömleği altın tozlu vernikle tamir edip, kırığı ve tamirini saklanacak bir şeydense objenin tarihinin bir parçası olarak gören Japon sanatını gördüğünüzde, incinmişlik halinin nasıl bir güç kaynağına dönüşebileceğini hissederseniz... [s. 52] Kendisini ilk çarpan esere, *Çığlık*'a (Edvard Munch) dair gizli çalışmalarını da burada gösterir size. En sevdiğiniz sanatçılardan biri olan, kültürler ve topraklar arasında mekik dokumuş Chen Zhen'in onun öğrencilerinden biri olduğunu atölye ziyareti ardından birlikte yiyeceğiniz Kanton yemeğinde öğrenirsiniz. Ve kromatik dizinin on iki notasının tümünü kullanarak beste yöntemini keşfetmiş ama kıymeti bilinmemiş Viyanalı besteci Josef Matthias Hauer'in atonal mistisizmine dair bilgileri burada duyarsınız.

Yine sohbetlerimizden birinde besteci Jacopo Baboni-Schilingi'ye enstalasyon için bir *soundtrack* ısmarladığını öğrenecektim Sarkis'in. Bana yaptığı gibi, onu da arayarak nasıl bir atmosfer yaratmak istediğini anlatmıştı. Bunun yanı sıra, bestecinin partisyonlar için bir sistem olarak kullanabilmesi amacıyla ona gökkuşağının yedi renginin çizimini de vermişti. Müzik Venedik'teki sergi mekânında gece gündüz çalınacaktı. [s. 70] Bu müzik yalnızca Venedik'te değil, haberci mekânlarımızdan Hrant Dink Vakfı'nın yeni açılan binasının lobisinde, Sarkis'in vitray serisine aynı ölçek üzerinden bağlanan *Altın İkona* adlı altın dörtgenin yanı başında da çalıyor olacak bienal boyunca. [s. 137]

24 karat altın ya da ışık bir kalkan görevi görebilir mi? [s. 86] İnsan gerçekten de bir gökkuşağını omuzlayabilir mi? Altı kanatlı melek

or two of mantı—one of his favorite dishes—and our family expanded that night. This publication is proof of this. Rakel Dink, beloved wife of late Hrant Dink, the journalist the book was about, kindly joined in, too, and sang even an Armenian lullaby to my newborn with her gorgeous velvet voice.

We agreed to shoulder the rainbow, to look at the girl with the tattoo on her back as inspiration, and to stage the exhibition as a statement in defiance of stagnation. Why keep revisiting the old wounds, licking them over and over, when you can rise above them? We formed our formidable team, and decided to take the word *nefes*, the Turkish word for breath, to heart. *Nefes* did not leave us for a second; it has been our inspiration, our guide through all of our conversations. The idea of giving birth to newer rhythms within vector points in the conception of history, time, and space has become our tool to remove stumbling blocks, our way of folding in philosophical as well as (art)historical connotations, of embracing contemporaneity at the intersection of both the present and the distant past, allowing us to navigate through thousands of years with one thing in mind: rehearsing and negotiating an ever-infinite well of meanings and entanglements within and for a recurring cast.

Serafim nerede durur, Ayasofya'da mı, Sarkis'in favori yönetmeni Tarkovski'nin de çok sevdiği Puşkin'in şiirlerinde mi, yoksa evrensel olan her yerde mi? [s. 82] Bir dövmedeki melek kanatları gülün dikenlerini ya da cam kırıklarını gölgeleyebilir mi? [s. 44]

"Başlayacağımız günü iple çekiyorum Defne-san," diyordu Sarkis. Sanat yapıtlarının, müziğin ve küratörünün seçiminde tam bir özerklik içinde davranmıştı. Şimdi ikimiz birlikte bir tiyatro oyunun dramaturgları olarak çalışmaya baş koyuyorduk.

Her pazar saat 11.00'deki sohbetlerimizde Sarkis'in yapıtlarının özünde yatan sonsuz diyalog fikrini canlı tutmaya özen gösterdik. Nerede olursak olalım, tarihler ve dinler arası farklı referanslarla çeşitlenen ve sanatın dönüştürücü gücü yoluyla zehirle baş edebilen bir dil kurmaya çalıştık.

Çalışmamızın ikinci ayı dolmadan Sarkis bana arkadaşı Bülent Erkmen'in kendisine hediye ettiği bir kitaptan söz etti. Gecesini gündüzüne katıp yazmıştı annem bu kitabı üç yıl boyunca, her sayfası için gözyaşı dökerek. Şimdi yanıyordu Sarkis o kitabın ateşinde gece-gündüz. Kitabın yazarı Tûba Çandar'ın annem olduğunu da şimdi öğreniyordu. Ömrümde ilk kez aile ve iş hayatını ayrı tutma kuralımı bozdum ve Sarkis'i ve Işıl'ını annemlerin evinde yemeğe davet ettim. Kitabın konusu olan Hrant Dink'in sevgili eşi Rakel Dink de bize katıldı o gece. Ve o kadife sesiyle yeni doğmuş bebeğimin kulağına Ermenice ninni fısıldadı. O gece ailemiz biraz daha büyüdü. Bunun bir kanıtı da bu yayın oldu...

Sarkis'le gökkuşağını omuzlamak, sırtı dövmeli Berlinli kıza bir esin kaynağı olarak bakmak ve sergiyi durağanlığa karşı bir meydan okuma olarak düzenlemek konularında anlaşmış; geçmişin yaralarını deşmek yerine bunların üzerinde yükselmeye niyet etmiştik. Ekibimizi kurduk, *nefes* kelimesinin rehberliğinde yola koyulduk. Nefes alıp vererek, hem tarih ile zaman ve mekân arasında yepyeni ritmler doğurduk, hem de şifre, kod ve referanslardan hareketle, milyonlarca yıllık uzak geçmişin bugünle kesiştiği yerde, eşzamanlılıkta, Sarkis'in zamanındalığı ile zamansızlığında kendini sonsuza değin yineleyen anlam dünyaları kurgulayarak bilinmeze yön verdik, yelken açtık.

A detail from Leonardo da Vinci's "Adoration of the Magi." In the foreground is the king, kneeling, extending a censer to the child in the Virgin Mary's lap. Superimposed on this detail from the painting are the credits and titles of the film in white letters (music: from Bach's Matthäus Passion, the "Erbarme Dich" Aria). The camera wanders over the worshipping figures, slowly ascends over the tree's form in the background, and stabilizes on its crown, covered by leaves (The hum of the wind and the shrieks of the seagulls intermingle with the orchestra).

A misty day in the middle of the summer. A flat, treeless lakeside with expansive meadows. On the left, next to the water, is a dilapidated wood hut. Alexander is planting a dried tree in the green, flat land between the lake and the road (sound: seagulls shrieking, the humming of the wind).

ALEXANDER: Come help me, son. A long time ago, an old monk called Pamwe lived in an Orthodox convent. One day, Pamwe went up to the mountains and planted a dried tree there, just like what we are doing. And he asked one of his students—a monk called Joann Kolow—to water this tree every day. Every day... until the tree would reawaken to life. Could you bring me some stones from over there?

The boy, the younger son of Alexander, enters the image from the left, walks up to his father, and starts to place the stones around the trunk of the tree.

ALEXANDER: And Joann would set off on the road early in the morning, every day. He would go up the mountain, water the dried body of the tree, and would return to the convent when the sun set. And this went on for three full years. Later, on a beautiful day, he went up the mountain again and saw that his tree had blossomed, covered with flowers...

So no matter what anybody says, there is something extraordinary in this method, this system (*sound: seagulls shrieking, the sounds of stones being placed on top of each other*). You know, I tell myself sometimes, if we were to do the same thing at the same time every day, and if we were to repeat this like a ritual, persistently and systematically, the world would then change. Something in the world would change; a change would take place for sure.

Excerpt from the script *The Sacrifice* by Andrei Tarkovsky

Leonardo da Vinci'nin "Kralların Tapınışı" adlı tablosundan bir detay. Ön planda diz çökmüş kral, Bakire Meryem'in kucağındaki çocuğa bir buhurdanlık uzatmaktadır. Tablonun bu detayı üzerinde filmin jeneriği verilir. (Müzik: Bach'ın Matthäus Passion'undan "Embarme Dich" aryası). Kamera tapınanların üzerinde gezindikten sonra, gerideki ağacın gövdesinden ağır ağır yukarı süzülür ve yapraklarla kaplı dorukta sabitleşir. (Esen rüzgârın uğultusuyla martı çığlıkları orkestraya karışır).

Yaz ortasında puslu bir gün. Geniş çayırlarıyla düz, ağaçsız bir göl kenarı. Sol tarafta, suyun kenarında köhne bir ahşap kulübe. Alexander göl ile yol arasındaki yeşil düzlüğe kurumuş bir ağaç dikmeye çalışmaktadır. (Ses: Martı çığlıkları, rüzgârın uğultusu).

ALEXANDER: Gel bakalım, yardım et bana evlat. Bir zamanlar, çok uzun yıllar önce, bir Ortodoks manastırında Pamwe adında ihtiyar bir keşiş yaşarmış. Pamwe bir gün dağa çıkmış ve oraya kurumuş bir ağaç dikmiş, tıpkı bizim gibi. Ve öğrencisine, o da Joann Kolow adında bir keşişmiş, bu ağacı her gün sulamasını söylemiş. Her gün..., ta ki ağaç yeniden hayata uyanıncaya kadar. Oradaki taşlardan getirir misin bana?

Oğlan, Alexander'in küçük oğlu, sol taraftan görüntüye girer, babasına doğru yürür ve ağacın gövdesinin etrafına taşları yerleştirmeye koyulur.

ALEXANDER: Ve Joann sabahları erkenden elinde bir kova suyla yola revan olurmuş. Dağa çıkar, kurumuş ağaç gövdesini sular ve geceleri hava karardığında manastıra geri dönermiş. Ve bu böyle tam üç yıl sürmüş. Sonra, güzel günlerden bir gün, gene dağa çıkmış, bir de bakmış ki, ağacı çiçekler içinde...

İşte, kim ne derse desin, bu metotta, bu sistemde muazzam bir şey var. (*Sesler: Martı çığlıkları, birbiri üzerine bırakılan taş sesleri*). Biliyor musun, bazen kendi kendime diyorum ki, eğer her gün aynı saatte, aynı şeyi yapsak ve bunu bir ritüel gibi kararlılıkla ve sistemli olarak her gün aynı saatte tekrarlasak, dünya değişirdi o zaman. Dünyada bir şeyler değişirdi, mutlaka değişirdi.

Andrei Tarkovski'nin *Kurban* senaryosunun Tûba Çandar tarafından Almancadan yapılan çevirisinden alınmıştır, 1987



Transcendence
Wendy Meryem Kural Shaw

Religion lies in ruins. Faith springs eternal, a crocus in an empty lot of broken glass where that blanket called snow refuses to fall. Faith rises from spite. It rises where religion does not deign to tread. Faith rises from the sites of transgression, where desperation left room for a seed to sprout, like an arrow through the human heart. Faith—the name nobody dares whisper, lest it, the only hope, then too disappears.

And this is how such fragility came to be.

Once upon a time, when the world was born, gods and men lived together. But the men envied the lives of the gods. They begged for water, and they begged for fire. They begged for flight, and they begged for sight—and then they begged for life eternal. Bored with their demands, one day the gods vanished.[1]

Then the people were left to their own devices, but were blessed with the memory of the gods living among them. The earth still spoke to them in the voices of its trees and the songs of its animals. Through them, the people remembered. The flesh of the animals became one with them, as food. The hides of the animals became one with their own skin. In winter, their toes touched famine, and in summer, their tongues touched plenty. This made the people deep with memory. They blessed the body of the fat mother earth who bore them, who fed them, who carried them in her fleshy arms. They learned to carve her out of stone, so they could hold her tight in their fists. In the dark lean months of winter, they held her fast. And this was called memory.

When the world was a bit older and learned to tell stories, there lived a rich man who had two sons. The younger son asked his father to split the inheritance and to bequeath his portion while his father was still alive. Receiving his share, he traveled to distant lands. There, he quickly squandered his inheritance on wine and women. He awoke one morning in a smoky den. He was dazed, his back hurt, and he was covered in blood. Needles of every hue lay around him. Unable to move, he fell back asleep, then awoke starving. With no money or fame to his name, and no fortune left to protect him from famine, he took the lowliest of jobs and became a swineherd. He resolved to return home and beg his father to become the least of his servants. His father saw this ragged figure from a distance, hobbling closer and closer on the path toward home. He ran to his lost son.

Aşkınlık
Wendy Meryem Kural Shaw

Din harabe halinde. İnanç fışkırıyor ebedî, kar denen battaniyenin örtmeyi reddettiği kırık camla kaplı boş bir alanda bir çiğdem çiçeği. Kinden fışkırıyor inanç. Dinin ayak basmaya tenezzül etmediği yerden. Çaresizliğin bir tohumun insan yüreğini delip geçen bir ok gibi fışkırmasına alan bıraktığı ihlal bölgelerinden yükseliyor inanç. İnanç, kimsenin fısıldamaya cüret edemediği o cisim, o tek umut da kaybolmasın diye.

Ve böylesi bir kırılganlık böyle ortaya çıkmış.

Dünyanın doğduğu o ahir zamanlarda, tanrılar ve insanlar birlikte yaşarlarmış. Ancak insanlar imrenirlermiş tanrıların yaşamına. Su için yalvarmışlar, ateş için de. Yalvarmışlar uçmak için ve de görmek için; ve sonra da ölümsüzlük için yalvarmışlar. İsteklerden bıkan tanrılar bir gün ortadan kaybolmuşlar.[1]

Böylece insanlar bir başlarına kalmış, ama aralarında yaşayan tanrıların anılarıyla kutsanmışlar. Yeryüzü yine de ağaçlarının sesi, hayvanlarının şarkısı olup onlarla sohbeti sürdürmüş. Bunlar sayesinde hatırlamış insanlar. Hayvanların eti yiyecek olup bütünleşmiş onlarla. Postları, onların derileri ile bir olmuş. Kışın kıtlığa dokunmuş ayak parmakları, yazın ise dilleri bolluğa. Bu bir derinlik katmış insanların hafızalarına. Onları doğuran, doyuran ve semiz kollarında taşıyan bereketli toprak ananın bedenini kutsamışlar. Onu taştan oymayı öğrenmişler ki, avuçlarında sıkı sıkı tutabilsinler. Kışın o karanlık, verimsiz günlerinde ona tutunmuşlar. İşte buymuş hafıza dedikleri.

Dünyanın biraz büyüyüp hikâye anlatmayı öğrendiği zamanlarda, iki oğlu olan zengin bir adam varmış. Küçük oğul, ölmeden evvel mirasını paylaştırıp kendi payını ona vermesini istemiş babasından. Payına düşeni alınca, uzak diyarlara gitmiş. Gittiği yerde, mirasını tez zamanda çarçur etmiş şarap ve kadın uğruna. Bir sabah, leş gibi bir batakhanede uyanmış. Sersem bir halde, sırtında ağrılar, üstü başı kan içinde. Etrafında çeşit çeşit iğneler. Kıpırdamaya mecalsiz, yeniden uykuya dalmış ve karnı zil çalarak uyanmış. Ne adının bir kıymeti, ne şanı şöhreti, ne de onu açlıktan koruyacak bir serveti kaldığından, işlerin en aşalığını kabul edip domuz çobanı olmuş. Eve dönüp hizmetçilerinin en kifayetsizi olabilmek için babasına yalvarmaya karar vermiş. Babası, aksaya aksaya eve doğru yaklaşan o pejmürde halini görünce kayıp oğluna koşmuş. Çıplak sırtındaki kürek kemiklerinden yükselen melek

Seeing the wings of angels rising from his naked shoulder blades, the father wrapped the son in the jeweled cloak of his forgiveness, so he could never again fly away.[2]

Not all fathers, of course, are alike—and neither are all sons. Once there was a son who, bored of a simple life with his father, wandered into the world and squandered his wealth until he became a pauper who lived off of birdseed and dust. His father searched the world high and low, but failed to find his son. Instead, the father became a wealthy man and established a kingdom. Thirty years later, his son, seeking work, came upon his father's town. Seeing him, the father was filled with joy and sent his men to fetch his son. But the son was terrified, so the king let him be and hired him as a laborer. Slowly, he trained the son to rise to higher stations. In twenty years, the son knew all of the accounts of the kingdom, but he never saw himself as anything more than the humblest of servants. On the king's deathbed, he finally told his son the truth and left him the entire kingdom.[3] No transcendent dance took place on the grave of transgression; life simply flowed on like a river, until the wings painted on its back bore the son in flight.

When the world was older still, and stories were written to become histories, there lived an elderly and revered religious sheikh in Mecca. Hundreds of students followed his wisdom; none could compete with his subtle interpretation of the law. Yet every night, he dreamed of himself living in Rome; he saw himself bowing before idols. His dreams disturbed him. He could give them no meaning. "No path," he said, "comes without stones," and he resolved to travel to Constantinople. There, he saw a princess so beautiful that the entire world flocked to her feet. He caught a glimpse of her face from behind the veil of her blowing hair. He lost all sense. He fell in love. Upon her order, and to win her love, he renounced his faith. He went to the great church of the city, Hagia Sophia, and at its altar he prayed to its holy wisdom. His tears fell upon the marble floor and splashed into the eye of an angel, who peered at him from the corner of the dome. The angel winked at him, but he failed to see this kindly, laughing eye. He prayed to icons, he drank wine; but she was cruel. She mocked him, and he abased himself still further for her love. She made him her swineherd, and still she mocked him. And still he loved her. His followers begged him to repent and return to the true path. Drunk, covered in nothing but the mud of pigs, he persisted in his love. In the end, the prophet Muhammad called both the sheikh and the princess into his light, and they died happily ever after.[4]

kanatlarını görünce, bağışlayıcılığının incili kaftanıyla sarmış onu ki bir daha uzaklara uçamasın.[2]

Tüm babalar aynı değildir elbet, tüm oğullar da. Bir zamanlar, babasıyla sürdüğü basit hayattan sıkılıp dünyayı dolaşmaya çıkmış ve servetini çarçur edip kuş yemi ve çöple beslenen bir gariban haline gelen bir oğul varmış. Babası dünyanın altını üstüne getirmiş, ama oğlunu bulamamış. Bunun yerine, varlıklı bir adam haline gelmiş ve bir krallık kurmuş. Otuz yıl sonra, oğlu iş bulma umuduyla şehre gelmiş. Babası onu görünce mutluluktan uçmuş ve onu alıp getirsinler diye adamlarını yollamış. Ama oğul çok korkmuş, kral da hiç ses etmeden onu ırgat olarak işe almış. Yavaş yavaş daha yüksek kademelere çıkmak üzere eğitmiş onu. Yirmi yılda, oğul krallığın her şeyini bilir olmuş, ama kendini en basit hizmetkârdan fazla görmemiş hiç. Kral ölüm döşeğindeyken, nihayet anlatmış gerçeği ve bütün krallığını ona bırakmış.[3] Aşkınlık, ihlâlin mezarında dans etmemiş; hayat bir nehir gibi akıp gitmiş, ta ki arkasına resmedilen kanatlar onu havalandırıp öbür dünyaya uçurana kadar.

Dünyanın biraz daha büyüdüğü ve hikâyelerin tarih olsun diye yazıldığı zamanlarda, Mekke'de çok yaşlı ve saygı duyulan bir şeyh yaşarmış. Bilgeliğinin peşinden yüzlerce mürit geldiği halde, onun kanunlara getirdiği incelikli yorumla hiçbiri aşık atamazmış. Buna rağmen şeyh her gece rüyasında kendisini Roma'da yaşayıp, putların önünde eğilirken görürmüş. Bu rüyalar onu huzursuz edermiş. Anlamlandıramazmış bunları. "Hiçbir Allah yolu yoktur ki," demiş bir gün, "taşsız dikensiz olmasın," ve Konstantinopolis'e gitmeye karar vermiş. Orada güzelliğiyle tüm dünyayı etrafında pervane eden bir prenses görmüş. Uçuşan saçlarının örtüsünde gizlenen yüzüne bir bakmış; aklı başından gitmiş. Vurulmuş prensese. Emrine amade olduğu gibi, dininden imanından olmuş. Şehrin görkemli kilisesi Ayasofya'ya gitmiş ve mihrabında diz çöküp kutsal bilgeliğine el açmış. Mermer zemine düşen gözyaşları, kubbenin köşesinden dikkatle kendisini izleyen meleğin gözüne sıçramış. Melek göz kırpmış ona, ancak o görememiş bu iyi kalpli, gülen gözü. İkonalara dua etmiş, şarap içmiş. Acımasızmış prenses, alay etmiş onunla. O ise prensesin aşkı için ne kadar alçalabilirse o kadar alçalmış. Domuz çobanı yapmış onu prenses ve alaylarını da sürdürmüş. Ama yine de aşıkmış prensese. Müritleri tövbe edip doğru yola dönmesi için ona yalvarmışlar. Sarhoş olup domuz pisliğine bulansa da, yine de aşkından vazgeçmemiş. En sonunda, Hz. Muhammed şeyhi ve prensesi nûruna çağırmış ve ikisi mutlu mesut ölmüşler.[4]



Later still, when the earth was so old it thought history was truth and forgot all about memory, there was a secular century. It promised the people (and they would be us) a super-hero called Reason to fight against an enemy it called Religion. Reason offered a new sacred realm here on earth, where the power of the mind would triumph over Religion's nit-picking over the soul. Reason grew loud. Religion grew louder. Reason and Religion each blew their trumpets, and the world became a great cacophony. Their weapons pointed higher and sharper into the sky. Bodies lay strewn along one side of the path, and spirits lay strewn on the other. Reason could have won, but it forgot not to turn into Religion. And Religion could have won, but it forgot that rules live for their transcendence.

In this time (not once upon, but our time), tiny women full of flesh stand monumental in small glass cages under bright museum lights. They long for our worshiping fingers as our fingers long to worship their petrified fecundity. They come from many places where they were left behind; the mother gods, forgotten, deep under the soil. They come unearthed into our bright lights, their open eyes blinking, their big breasts pointing again to the sky. Transformed into stained glass, they become the cathedral of unremembered bodies, embodied, the love of famines lost in fleshy feasts and feasts of flesh. [p. 40]

In this time, our time, an angel who once winked at a weeping sheikh peeks out from under a wall of plaster. There he hid for centuries, unseen and unseeing. When first the conquerors arrived in 1492, they paid him no heed. Unafraid and certain were they in their faith, in their submission to the one God. For this reason, the little angel in the dome above did them no harm as he whispered of the past from behind his folded wings. But time passed, and the students of the straight path, ardent as the followers of the sheikh, complained. The angel was covered over with plaster, and he could wink no more. [p. 82] Until, of course, the plaster fell away. "Oh, how strange," the angel said, speaking the language of angels and looking at the tourists below, "I guess they must pray to a new God now." And this was called restoration.[5]

In this time, our time, faith pricks through the skin as the thorny wings of an angel on the back of a young woman. She leans to the side, on a bus on a summer day in Berlin. She stretches her young limbs and rests her weary bones in a city rediscovering the long-lost roads of its youth, where people walk beyond a wall they had learned not to see. Her hair creeps in wild tendrils, untamed as a river. Her body becomes the stained glass that framed angels as it framed martyrs in the cathedrals of the

Masal bu ya, çok sonraları, dünyanın tarihin gerçeklik olduğuna hükmedip hafızaya dair her şeyi unutacak kadar büyüdüğü zamanlarda seküler bir yüzyıl varmış. Bu yüzyıl, insanlara (ve onlar biz oluyoruz), Din denilen bir düşmana karşı savaşacak Mantık denilen bir süper kahraman vaâdetmiş. Mantık, aklın gücünün Din'in ruha kusur aramasına galebe çalacağı yeni bir kutsal alan sunmuş bu dünyada. Mantık sesini yükseltmiş. Din daha da çok yükseltmiş. Mantık ve Din'in kendi borularını öttürdükleri dünya koca bir kakafoniye dönüşmüş. Sipsivri silahları gökyüzüne çevrilmiş. Yolun bir yanına bedenler, diğer yanına ruhlar serilmiş. Mantık kazanabilirmiş belki, ama Din'e dönüşmemesi gerektiğini unutmuş. Din de kazanabilirmiş belki, ama o da kuralların aşılmak için var olduğunu unutmuş.

Bu zamanda (evvel zamanda değil, bizim zamanımızda), dolgun vücutlu ufacık kadınlar, parlak müze ışıkları altındaki küçük cam vitrinlerde birer anıt gibi duruyorlar. Onlar bizim duaya durmuş ellerimizi özlerken, ellerimiz de onların fosilleşmiş doğurganlıklarına tapınmayı arzuluyor. Kökleri terk edildikleri coğrafyalara dayanıyor; ana tanrıçalar, unutulmuş, toprağın derinliklerinde. Toprağın altından parlak ışıklarımızın altına geliyorlar, açılmış gözlerini kırpıştırıyor, koca memelerini tekrar gökyüzüne çeviriyorlar. Vitraya dönüştürülünce, unutulmuş bedenlerin tapınağı oluyor, vücut buluyor, etli butlu ziyafetlerde dindirilen açlıkların aşkı oluyorlar. [s. 40]

Bu zamanda, zamanımızda, bir zamanlar gözlerinden yaşlar fışkırmış bir şeyhe göz kırpan melek duvardaki sıvaların ardından etrafı gözetliyor. Orada yüzyıllarca saklı kalmış, görmeden ve görünmeden. 1492'de gelen ilk fatihler aldırmamışlar ona. İnançlarından, o tek Tanrı'ya sığınmalarından emin ve korkusuzlarmış. Bu yüzden, katmerli kanatlarının ardından maziyi fısıldayan kubbedeki küçük melek rahatsız etmemiş onları. Ama zaman geçmiş ve o doğru yolun, tıpkı şeyhin müritleri kadar ateşli olan takipçileri yakınmaya başlamışlar. Meleğin üzeri sıvayla kaplanmış, artık kırpamıyormuş gözünü. [s. 82] Ama tabii ki o sıva dökülene kadar. "Ah ne garip," demiş melek, meleklerin dilinde konuşup aşağıdaki turistlere bakarak, "Sanırım artık yeni bir Tanrı'ya dua ediyor olmalılar". Ve bunun adına restorasyon denmiş.[5]

Bu zamanda, zamanımızda, inanç genç bir kadının sırtındaki meleğin dikenli kanatları gibi batıyor tene. Bir yaz günü, Berlin'de bir otobüste yanına yaslanıyor kadın. İnsanların görmemeyi öğrendikleri bir duvarın ötesinde yürüdüğü, gençliğinin çoktan kaybolmuş yollarını yeniden keşfeden bir şehirde, genç uzuvlarını esnetip yorgun kemiklerini



religious days, an ethereal transparency flying on wings to the heavens. They may say a woman like that is no angel, but they have no idea what they say: it is not a tattoo, but her dream, which becomes our dream, growing on her skin from within. [p. 44]

In this time, our time, a dome radiates light. Suspended between earth and sky, it points to the heavens through stained glass windows. Suspended between the dome and the floor, a circle of lamps radiates like spokes of the sun in the night. In this dome, letters that once unraveled into prayers in the eyes of worshipers gazing up to its heavens today float like tendrils unhinged from words. No more lettered prayers; all that is left to flutter below is the light.

In this time, our time, there lives a *hijra*, a human of the space in-between. Not man, not woman. Not born of a family but the builder of a family of *hijras*. Left to serve the unspeakable desires of respectable men, the *hijra* blesses the young boy with fertility. His power lies in the mocking terror of his curses. Faith flows in his turmeric sweat, washing the color of worship. During Holi, when the faithful celebrate spring in a wild spiral of color tossed, splashed, and splattered in the wind and against flesh, this swineherd celebrates too—wild, tangled, unkempt, untouched and touchable. [p. 48]

And on his face streams a painting of the divine.

1 Adapted from the *Satapatha Brahmana* 2:3:4:4.
2 Adapted from the book of Luke 15:11-32.
3 Adapted from the *Lotus Sutra* of the Buddha.
4 Adapted from *The Conference of the Birds* by Farid ad-Din Attar.
5 Christopher Howse, "Sacred Mysteries: An appointment with an angel at Hagia Sophia," *The Telegraph*, 26 September 2010, www.telegraph.co.uk/comment/columnists/christopherhowse/8026330/Sacred-Mysteries-An-appointment-with-an-angel-at-Hagia-Sophia.html

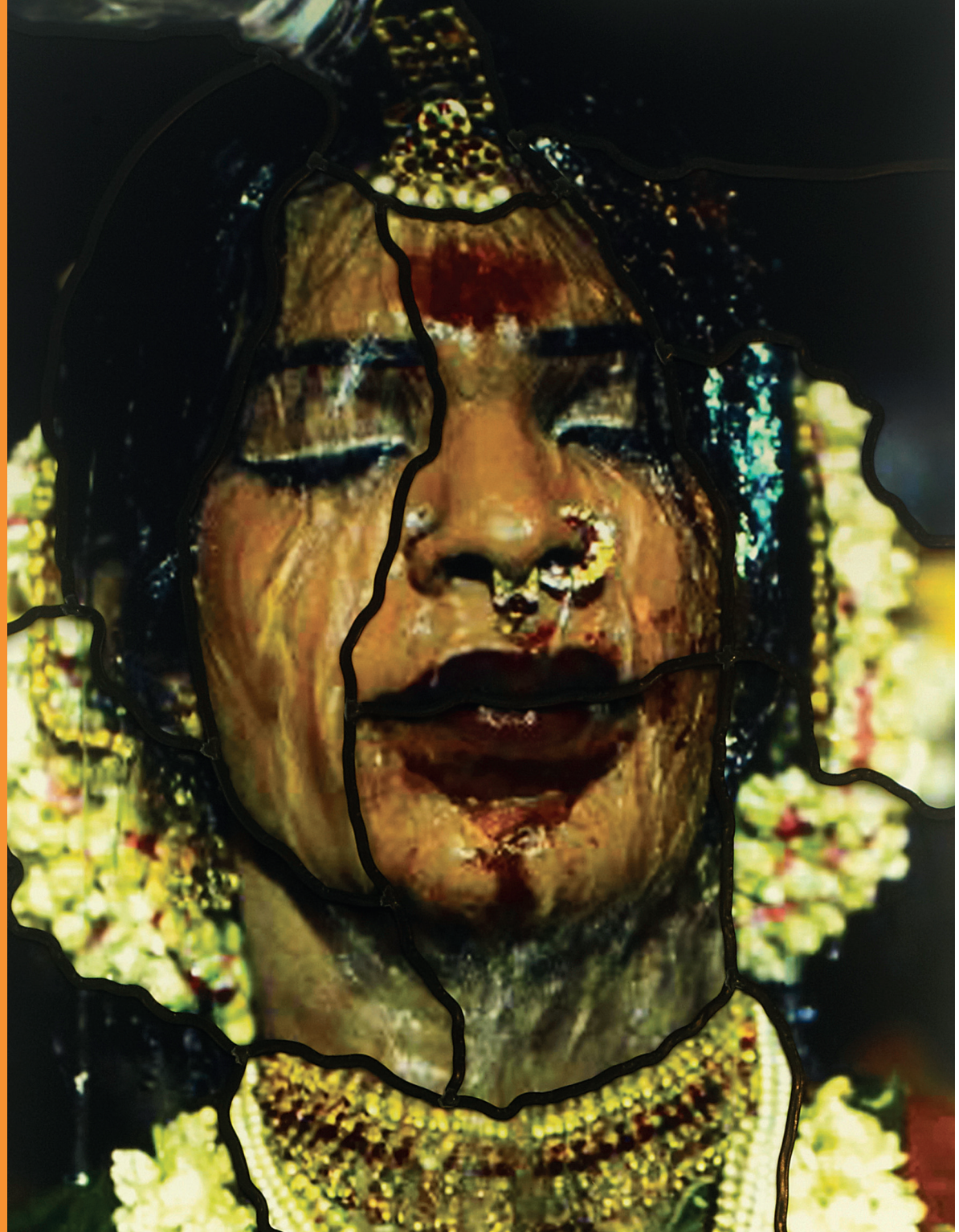
dinlendiriyor. Bir nehir gibi azgın saçları yabani asma filizlerine sürünüyor. Bedeni ruhanî zamanların tapınaklarında şehitleri nasıl çerçevelediyse, melekleri de çerçevelemiş olan o vitray haline geliyor, kanatların üzerinde gökyüzüne uçan ruhanî bir şeffaflık. Böyle bir kadının melek olmadığını söyleyenler çıkacaktır, ama onlar ne dediklerini bilmiyor: Bu bir dövme değil, onun rüyası, bizim rüyamız haline gelen, içinden filizlenip teninde büyüyen. [s. 44]

Bu zamanda, zamanımızda, bir kubbe ışık saçıyor. Yeryüzü ile gökyüzü arasında asılı halde, vitraylı pencerelerden göklere işaret ediyor. Kubbe ile zemin arasında asılı duran, lambalardan oluşan bir çember gece güneşinin okları gibi ışık saçıyor. Bu kubbede, bir zamanlar sökülüp, inananların gözünde, yüzünü onların cennetine dönmüş dualara dönüşen harfler, bugün kelimelerden kurtulmuş asma filizleri gibi havada salınıyorlar. Harfli dua yok artık; aşağıda pır pır etmeye bırakılmış tek şey ışık.

Bu zamanda, zamanımızda, bir hicra yaşıyor, bir araf insanı bu. Erkek değil, kadın değil. Bir ailenin çocuğu değil, bir hicralar ailesinin kurucusu. Saygıdeğer adamların ağza alınamayacak arzularını yerine getirmeye memur edilmiş hicra, genç erkeği bereketlenmesi için kutsuyor. İktidarı, beddualarının alaycı dehşetinden geliyor. İnancı safran sarısı terinde akıp ibadetin rengini solduruyor. İnanç sahiplerinin, havaya atılan, sıçratılan, rüzgara ve çıplak ete serpiştirilen vahşi bir renk cümbüşü içinde baharın gelişini kutladıkları Holi bayramı esnasında, bu domuz çobanı baharı kutluyor; vahşi, karmakarışık, hırpani, dokunulmamış ve dokunulabilir. [s. 48]

Ve yüzünden akan ter, kutsalın resmidir.

1 *Satapatha Brahmana* 2:3:4:4'ten uyarlanmıştır.
2 Luka İncili 15:11-32'den uyarlanmıştır.
3 Buda'nın öğretilerinden oluşan *Lotus Sutra*'dan uyarlanmıştır.
4 Ferîdüddin Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* eserinden uyarlanmıştır.
5 Christopher Howse, "Sacret Mysteries: An appointment with an angel at Hagia Sophia", *The Telegraph*, 26 Eylül 2010, www.telegraph.co.uk/comment/columnists/christopherhowse/8026330/Sacred-Mysteries-An-appointment-with-an-angel-at-Hagia-Sophia.html



Cognition, Storation, Paration
David Kazanjian

Although I was asked to write about three distinct works presented at two pavilions during the 2015 Venice Biennale, I have been unable to keep them from co-mingling. This opening paragraph will thus be shared among these three works: by Nina Katchadourian and Aikaterini Gegisian in the Pavilion of the Republic of Armenia, and by Sarkis in the Pavilion of Turkey. It will mark the event of this co-mingling. Now, in some strict sense it is impossible for these three works to co-mingle. Catastrophe, diaspora, and exile interdict it. And yet, paradoxically, Katchadourian, Gegisian, and Sarkis show us that such co-mingling is also urgent—but not for the reasons we might rush to think. Not because they perform the tired triumvirate so pithily expressed by the chorus of Los Angeles Armenian alt-metal band System of a Down's late 1990s hit song "P.L.U.C.K": "Recognition, Restoration, Reparation." In fact, in their refusal to sing this chorus, Katchadourian, Gegisian, and Sarkis—in distinct ways and to disparate effects—displace the habits of thought and action that have ossified around a word that links Turks and Armenians, in losses and gains, in struggles and claims. I won't even write this word properly, since the presumption of its propriety is the very agent of that ossification. I will simply refer to it as "the-word-genocide," the implications of which have barely begun to be thought (as the philosopher and literary critic Marc Nichanian has taught us) even while it is so often uttered as if by rote, or perhaps precisely because it is so often uttered by rote.[1] For although the events to which that word refers of course happened, catastrophically, it has become evident to some that the significance of those events cannot be captured by the-word-genocide, a too-calculable, too-juridical word that was not even coined until many years after the catastrophe to which it now refers.[2] Indeed, words like "catastrophe," as well as older, Armenian words used for those who lived through and died in the massacres and deportations—*yeghern, medz yeghern, darakrutiun, aksor, chart,* and *aghet*—could be said to tell us much more, or at least to call for thinking rather than rote reiteration. In the spirit of just such a call, Katchadourian, Gegisian, and Sarkis each suggests to us that those events need not be recognized, restored, or repaired in the too-familiar ways. Their works unhinge and displace the rote "re-"—a prefix that melancholically dreams of an impossible return to a presumptively

Cognition, Storation, Paration
David Kazanjian

2015 Venedik Bienali'ndeki iki ayrı pavyonda sergilenecek olan üç farklı iş hakkında yazmam istendiği halde, bunların birbiriyle iç içe geçmesini önleyemedim. Bu nedenle yazının girişinde üçünü birden ele almak istiyorum: Ermenistan Pavyonu'nda Nina Katchadourian ve Aikaterini Gegisian ile Türkiye Pavyonu'nda Sarkis'in işleri. Şimdi, dar anlamıyla bakıldığında bu üç işin birbirine karışması imkânsız gibi gözüküyor; felâket, diaspora ve sürgün kavramları bunu engelliyor çünkü. Ama yine de, paradoksal olarak, Katchadourian, Gegisian ve Sarkis bize böyle bir iç içe geçmişliğin olabilirliğini gösteriyor. Ancak aklımıza gelen ilk nedenlerden ötürü değil bu. Los Angeles'taki Ermeni alternatif metal grubu System of a Down'ın 1990'ların sonlarındaki hit şarkıları P.L.U.C.K'ın nakarat kısmında söyledikleri bıktırıcı o üç kelimeyi "Recognition, Restoration, Reparation"u (tanınma, tazmin, tamir) sergiledikleri için değil işlerinde. Tam tersine, her üç sanatçı da, bu nakaratı tekrarlamayı reddederek Türkler'i ve Ermeniler'i mücadele ve taleplerle, kayıp ve kazançlarla birbirine bağlayan o mahut kelimenin etrafında kemikleşmiş olan düşünce ve eylem kalıplarını da yıkıyorlar. O kelimeyi kullanmayacağım, onu kullanmanın uygun olduğunu varsaymak bile kemikleşmenin temel etkenini oluşturuyor zaten. Şimdilik "soykırım kelimesi" olarak adlandıracağım onu, çünkü felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Marc Nichanian'ın öğrettiği gibi, çoğu zaman ezberden söylendiği halde ya da belki tam da bu yüzden, yani çoğu zaman ezberden söylendiği için, söylenmesinin doğuracağı muhtemel sonuçlar üzerine henüz düşünülmemiş olan bir kelime bu.[1] Zira bu kelimeyle kastedilen feci olaylar elbette vuku buldu; ancak karşılık geldiği felaketin yaşanmasından yıllar sonra ortaya çıkmış olan, bu fazlasıyla hesaplı ve hukukî terim olayların vahametini açıklamaya yetmiyor.[2] Öyle ki, "felâket" kelimesinin yanı sıra, katliam ve tehciri yaşamış ve hayatını kaybetmiş olanlar için kullanılan *yeghern*, *medz yeghern*, *darakrutiun*, *aksor*, *chart* ve *aghet* gibi daha eski Ermenice kelimelerin bize çok daha fazlasını anlattıkları ya da en azından ezbere bir tekrar yerine bizi düşünmeye davet ettikleri söylenebilir. Bu çağrının ruhuna uygun olarak, her üç sanatçı da, yaşanan felâketin o fazlasıyla bildik ifadeyle tanınması, tamir ve tazmin edilmesinin gerekmediğini öne sürüyorlar. Önceden var olduğu varsayılan bir birlik ve bütünlük haline geri dönüşün mümkün olabileceğini



prior unity and fullness—and instead transport us to three potent thresholds: ~~re~~ *cognition* (Katchadourian), ~~re~~ *storation* (Gegisian), and ~~re~~ *paration* (Sarkis).

Note: For Parts I. and II., please see the entries on Nina Katchadourian and Aikaterini Gegisian in the catalogue for the Pavilion of the Republic of Armenia, *Armenity*.

III. ~~*re*~~ *paration*: Sarkis's *Respiro* (2015)

If we can contemplate anew the now obsolete word "paration," which once referred to the process of making ready—that is, if we can parate paration—then we will have encountered with Sarkis an ever-potent place of departure, a place that eschews reparation in the name of perpetual becoming: a tipping point, a threshold.

"Paration" could be said to name the kind of potency experienced in the Middle Ages through *acedia*, which quintessentially afflicted monks as they contemplated their divine desires in the solitude of their monastic cells. Typically translated today as "sloth," *acedia* was not understood as "laziness" nor was it "the awareness of an evil," despite being one of the seven deadly sins, as Giorgio Agamben reminds us. Rather, it was "the contemplation of the greatest of goods," "the vertiginous and frightening withdrawal (*recessus*) when faced with the task implied by the place of man before God." Understood in this sense, *acedia* "contains in itself a fundamental ambiguity... [W]hat the slothful lacks is not salvation, but the *way* that leads to it... [T]he *recessus* of the slothful does not betray an eclipse of desire but, rather, the becoming unattainable of its object... Insofar as his or her tortuous intentions open a space for the epiphany of the unobtainable, the slothful testifies to the obscure wisdom according to which hope has been given only for the hopeless, goals only for those who will always be unable to reach them... [I]t can be said of *acedia* that 'the greatest disgrace is never to have had it.'"[3] For us today, *acedia*'s potent potential is a counter-intuitive way of understanding loss: a kind of ongoing ready-making, ever-verging. *Paration*.

By contrast, the term "reparation" promises to fix something presumed to have been broken, having been used in that sense since at least the 14th century. While much critical thought about reparation focuses on the range of ways (juridical, affective, artistic) we might think the acts or gestures of repair, it would seem that any use of the term demands some recognition of that which has been and continues

tahayyül eden "re-" önekinden vazgeçiyorlar ve bunun yerine bizi üç kuvvetli kırılma noktasına götürüyorlar: ~~re~~ *cognition* (Katchadourian), ~~re~~ *storation* (Gegisian) ve ~~re~~ *paration* (Sarkis).*

Not: Bu yazının I. ve II. bölümleri için Ermenistan Pavyonu kataloğundaki Nina Katchadourian ve Aikaterini Gegisian kısımlarına bakınız.

III. ~~*re*~~ *paration*: Sarkis'in *Respiro'su* (2015)

Bir zamanlar hazır etme sürecini anlatmak için kullanılan ve artık tedavülden kalkmış olan "paration" kelimesini yeniden derinlemesine düşünecek olursak, yani *paration*'u yeniden sürüme sokabilirsek, o zaman Sarkis'le sağlam bir hareket noktasında, süreklilik halindeki bir oluş adına *reparation*'dan kaçınan bir yerde buluşmuş olacağız: Bir kırılma noktasında, bir eşikte de diyebiliriz buna.

"Paration" Ortaçağ'da manastır odalarının yalnızlığında ilahi arzular üzerine derinlemesine düşünen keşişlerin başına gelen *acedia* yoluyla deneyimlenen bir tür yükselme halini adlandırmak için kullanılır. Genellikle "miskinlik" olarak çevrilen *acedia*, Giorgio Agamben'in bize hatırlattığı gibi, yedi ölümcül günahtan biri olmasına rağmen, ne "tembellik" ne de "kötülüğün farkındalığı" olarak bilinirdi. Aksine bu, "iyiliklerin en büyüğünü tefekkür etmek", "insanın Tanrı'nın huzurundaki yerinin imâ ettiği görev karşısında baş döndürücü ve ürkütücü geri çekilmesi (*recessus*)" demekti. Böyle anlaşıldığında, *acedia* "kendi içinde çok temel bir belirsizlik barındırır... Miskinin eksikliğini çektiği şey günahlardan kurtuluşu değil, kurtuluşa giden *yoldur*... Miskinin *recessus*'u arzunun bastırılmasını değil, hedefinin erişilmez oluşunu ifşa eder... Miskin, karışık niyetleri elde edilemez olanın tezahürü için bir alan açtığı sürece, umudun sadece umutsuzlar için, amaçların sadece onlara asla ulaşamayacak olanlar için verildiğini ileri süren o belirsiz bilgeliğe tanıklık eder. *Acedia* için 'en büyük utanç onu hiçbir zaman yaşamamış olmak'tır denebilir."[3] Bugün bizler için *acedia*'nın yükselme potansiyeli içgüdüye aykırı bir yitirme algısı demektir, yani bir tür sürekli hazırlama, daima eşikte olma hali. *Paration*.

Bunun aksine, 14. yüzyıldan beri kullanılan "reparation" tabiri kırılmış olan bir şeyin onarılması vaâdini barındırır. *Reparation* üzerine eleştirel düşünce, onarım eylemleri ya da jestleri olarak düşünebileceğimiz hukuksal,

* Yazarın kullandığı biçimleriyle "cognition/storation/paration" terimlerini bağlam içindeki anlamlarını yitirebilecekleri kaygısıyla aynen bıraktım. (ç.n.)

to be broken.[4] The "re-," in this sense, imagines not only the broken but also the unbroken, both prior to breaking and subsequent to reparation itself. Or perhaps we should say that a condition of possibility for any reparative account of the broken is both a nostalgic and an aspirational imagining of the unbroken; in turn, the very idea of the unbroken, the whole, calls forth the threat of being broken, of being reduced to parts.

Unbroken and broken, whole and part, form a kind of chiasmus here, one philosophy has long attended to.[5] At the beginning of the 20th century, the German philosopher Edmund Husserl devoted important pages of his *Logical Investigations* to this problematic of parts and wholes, also called mereology.[6] Husserl's reflections on mereology share a conjuncture with the catastrophic end of the Ottoman Empire and the consolidation of the Turkish nation-state, including what we have come to call the Armenian Genocide, as well as the creation of the modern Armenian diaspora and the first brief existence of the independent state of Armenia.[7] This conjuncture was rife with violently enforced claims for essential wholeness. Though seemingly devoid of political considerations, the *Logical Investigations* cannot be neatly separated from the implications its claims had for the moment in which it was written and continue to have for us who live in that moment's wake. Indeed, Husserl himself



duygusal, sanatsal bir dizi yöntem üzerine yoğunlaşır. Oysa, tabirin her kullanılışı bir kez kırılıp hâlen kırık olmaya devam edenin bir ölçüde tanınmasını talep ediyormuş gibi görünebilir.[4] Buradaki anlamıyla "re-/yeniden-" hem kırılma öncesinde, hem de onarımın hemen ardından, sadece kırılmışı değil kırılmamış olanı da tasavvur eder. Ya da belki kırılmış olanın onarılmasını mümkün kılacak şartlardan birinin kırılmamış olanın hem nostaljik, hem de arzu uyandıran bir tasavvuru olduğunu söylemeliyiz; dolayısıyla bizatihi kırılmamış olma fikri, yani bütünlük hali kırılmış olma, parçalara indirgenmiş olma tehdidine davetiye çıkarır.

Kırılmamış ve kırılmış, bütün ve parçalar, burada, felsefenin de çoktan beridir konu ettiği bir çeşit sözdizimi değişimini ifade ediyorlar.[5] 20. yüzyılın başlarında Alman filozof Edmund Husserl, *Mantık Araştırmaları* yapıtının önemli sayfalarını, parçabilim (*mereology*) olarak da bilinen bu parçalar ve bütünler sorunsalına ayırmıştı.[6] Husserl'in mereoloji üzerine düşünceleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun felâketle sonuçlanan çöküşü ve Türk ulus-devletinin tahkimi ile aynı konjonktürü paylaşır, ki bu, Ermeni Soykırımı olarak adlandırdığımız olayın yanı sıra modern Ermeni diasporasının oluşumunu ve kısa süren bağımsız Ermenistan devleti deneyimini de kapsar.[7] Bu dönemde konjonktür temel bir bütünlüğe ilişkin olarak şiddetle hak iddiasında bulunmaya uygundur. Siyasi değerlendirmelerden bağımsız gibi gözükse de, *Mantık Araştırmaları* adlı eser, yazıldığı dönemin önermelerinin doğuracağı sonuçlardan ayrı tutulamaz ve bu, o dönemin girdabında yaşayan bizler için de geçerlidir. Öyle ki bizzat Husserl de bu anafora yakalanıp, tarihte kötülüğüyle en fazla nam salmış temel bütünlüğü, yani Üçüncü Reich'ı tahkim etmeye çalışan 1933 Nazi ırkçı kanunlarının bir sonucu olarak, Yahudi bir ailede doğmuş olduğu için, bir Lutheryen olarak vaftiz edilmiş olmasına rağmen, akademik kariyerinden olacaktı.

Buna rağmen Husserl belki biraz da şaşırtıcı bir şekilde, *Mantık Araştırmaları*'nda, birbirinden ayrılabilir parçaların bir araya getirilmesinden oluşan geçici bir birlik fikrine karşı çıkar ve bunun ötesinde, karmaşık ama biricik, tekil ve bölünemez olan bir bütün fikrinin arzu edilebilirliğinden dem vurur. Kırılmamış, sonra kırılmış ve en sonunda da kırılmamış haline geri döndürülmüş temel bütünlüklerin varlığını varsaydığımız ya da bunlara dair iddiada bulunduğumuz sürece, Husserlci bir mereoloji kavramının içinde hareket etmiş oluruz.

Bu düşünce biçimi, çeşitlilik ve çokseslilikte olduğu gibi, önceliği bölünemez bütünlerden çok parçalara vermeye yönelik, Lucretius gibi antik atomistler ve Spinoza gibi heterodoks Aydınlanma düşünürleri tarafından

would be caught up in that wake, eventually losing his academic standing for being born into a Jewish family (though he was baptized a Lutheran), as a result of the 1933 Nazi race laws, which sought to consolidate one of history's most notoriously essential wholes: the Third Reich. Perhaps surprisingly, then, in the *Logical Investigations*, Husserl argues for the desirability of an idea of a whole that is complex and yet one, singular, and indivisible, over and against the notion of a provisional unity composed of separable parts. To the extent that we presume or make claims for essential unities that can be unbroken, then broken, and finally repaired to their unbroken state, we operate within something like a Husserlian mereology.

This line of thought stands in marked contrast to efforts to privilege parts—as in multiplicity and plurivocality—over indivisible wholes, efforts elaborated by ancient atomists such as Lucretius as well as heterodox Enlightenment thinkers such as Spinoza. Such thought also flourished during the 20th century, in the work of Louis Althusser and Stuart Hall on the concept of articulation; Gilles Deleuze and Félix Guattari in their concept of the rhizome; Antonio Negri in his notion of the multitude; Judith Butler in her performative account of universality; and Fred Moten in his speculations on ensemble and improvisation.[8] All of these theories, as different as they are from one another, question or reject outright the possibility of a Husserlian whole governed by an essential oneness, and instead seek political potential in the irreducible multiplicity of parts. They are theories of paration, if you will, more than reparation: they attend to the making-ready rather than the ready-made.

Sarkis's *Respiro* also departs from the Husserlian whole and thus co-mingles with these theorists of potent parts. Like a breath, *un respiro*, it prepares us for what might come next. What is more, *Respiro* amplifies the political resonances of mereology. This is perhaps unsurprising, given Sarkis's Armenian and Turkish heritage and *Respiro*'s setting in a pavilion honoring a nation-state that—like Husserl's Germany, like most nation-states in fact—was founded and continues to renew itself by means of catastrophic violence. *Respiro*'s political potency shines from its many sources of fluorescent, reflected, and refracted light: the neon rainbows at either end of the installation echoing Istanbul's rainbow staircases, themselves part of the Gezi Park struggle; the blood-red slab of glass, bloodshed coloring foundations.

Above all, however, I am drawn to the stained glass panels running along the sides of the hall *Respiro* occupies. Sarkis has taken up a number

detaylandırılan çabalarla açık bir karşıtlık içindedir. 20. yüzyıl boyunca da, artikülasyon kavramı çerçevesinde Louis Althusser ve Stuart Hall'un; rizom kavramı çerçevesinde Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin; çokluk kavramı çerçevesinde Antonio Negri'nin; evrenselliğin performatif algılanışıyla Judith Butler'ın ve topluluk ve doğaçlama üzerine spekülasyonlarıyla Fred Moten'in yapıtlarında benzer bir düşünce gelişip serpilmiştir.[8] Bütün bu kuramlar, birbirinden çok farklı olmakla birlikte, temel bir tekliğin şekillendirdiği Husserlci bir bütünün olabilirliğini ya sorgular ya da kökten reddederler ve bunun yerine siyasi potansiyeli parçaların indirgenemez çeşitliliği içinde ararlar. Bunlar "paration" kuramlarıdır, tabir caizse, *reparation*'dan fazlasıdırlar: Zaten hazır olana değil hazır-etmeye eğilirler.

Sarkis'in *Respirosu* da Husserlci bütünden ziyade, parçalılık hakkında yazan kuramcılarla ilişkidedir. Bir nefes gibi, *un respiro*, bizi daha sonra gelebilecek olana hazırlar. Bunun da ötesinde, *Respiro* mereolojinin siyasi yankılarının sesini yükseltmektedir. Sarkis'in miras aldığı Ermeni ve Türk kimligi ile *Respiro*'nun, tıpkı Husserl'in Almanyası ve aslında birçok ulus-devlet gibi, katastrofik bir şiddet vasıtasıyla kurulmuş ve kendini bu şekilde yenilemekte olan bir ulus-devleti onurlandıran bir pavyonda bulunduğu hesaba katıldığında bu belki hiç de şaşırtıcı değil. *Respiro*'nun siyasi erki parlayan, yansıtılan ve kırılan birçok ışık kaynağında parlıyor: Enstalasyonun her iki ucunda, bizzat kendileri de Gezi Parkı mücadelesinin bir parçası olmuş olan İstanbul'daki gökkuşağı merdivenlerini anımsatan neon gökkuşakları, ıslanmış gibi gözüken kan kırmızısı cam, belki de dökülen kanın renklendirdiği temeller.

Ama, hepsinin de ötesinde, *Respiro*'nun bulunduğu mekân boyunca yerleştirilen vitraylar beni kendine çekiyor. Sarkis, siyasi göndermelerle dolu bir dizi fotoğrafik imgeyi ele almış: İstanbul'un gökkuşağı merdivenleri [s. 60]; bir nar yığınının yanı başında gülümseyen Hrant Dink [s. 124]; Gezi Parkı'nda biber gazına maruz bırakılan kırmızı elbiseli ikonik kadın [s. 101]; kendi annesiyle babasının Türkiye'deki bir Ermeni mezarlığındaki mezar taşları gibi [s. 152]. Ama klasik bir yöntem kullanarak, bu fotoğrafları kurşun şeritler ve bir çerçevenin bir arada tuttuğu irili ufaklı boyalı cam parçalarıyla kaplamış. Kurşun şeritler her bir imgenin içinden geçerek onların fotoğrafik belgelerden çok yapbozlar gibi görünmesini sağlarken, paneller de her bir imgenin akla gelebilecek temel anlamına meydan okuyup yorumsal bütünleri parçalara dönüştürüyor, *reparation*'un (kırılmamış, kırılmış, onarılmış) iyileştirici mantığının silsilesini bozuyor. Zira vitray parçalardan oluşan bir sanat formu. Cam parçaları olarak başlıyor ve bitmiş halinde bile parçalılığı kurşunla işaretleniyor. Parçaları



asla “kırık” değil, aksine başından sonuna kadar özgün ve parçalı. Bu itibarla, vitray kurgusal yapılar oluşturmak için parçaları birbirine kaynaştırarak, Husserlci bölünemez bütün kavramına meydan okuyor.

Respiro’nun bulunduğu salonun her iki ucunda salınan neon gökkuşakları –boyalı cam panel dizilerinin hem başladığı, hem de bittiği yerde– birden şaşırtıcı bir ışığın altında beliriyorlar. Çömlekler dolusu altına ya da cennetvari güzellikteki romantik figürlere giden yollar olmak bir yana, bu gökkuşakları hep kırılmış parçalar ve sivri uçlu kenarlardan ibaret. Bunlar, vitray üzerinde gezinen kurşun şeritler gibi, belirli bir düzeni olmadan eğilip bükülen birbirinden bağımsız neon tüplerden yapılmış. Boş alanlarının aralıkları parlayan renklerinden daha çok yer kaplayarak parçaları bütününden bile daha fark edilebilir hale getiriyorlar. Bunlar bir araya gelmenin olduğu kadar birbirinden ayrılmanın da eşiğinde gibi görünüyorlar. Gezi Parkı hareketine muhalif bir destek olarak İstanbul’un her yerinde ortaya çıkan, belediye tarafından griye boyandıktan sonra bile yeniden beliriveren gökkuşağı merdivenlerine yapılan bir gönderme olarak ele alınacak olurlarsa, *Respiro*’nun neon gökkuşakları *paration*’un bir çeşit siyasi yorumunu sunuyor. Sanki bizi, coşkuyla ama geçici olarak bir araya gelen bir parçalar siyasetine hazırlıyor gibiler; her an sökülüp yeniden takılabilecek, ya koordinasyonun ya da uyumsuzluğun eşiğinde olan parçalar bunlar. Bu anti-devletçi ya da hattâ devlet-dışı ve dolayısıyla da anti-milliyetçi ya da hattâ milliyetçilik-dışı bir siyaset. Gücünü çokluğun önceden tahmin edilemezliğinden alıyor. Diasporik ya da sürgünde bir konumda durmak yerine Türkiye de dahil olmak üzere, birden fazla memleketi olan Sarkis’in yarattığı *Respiro*, gerçekten de *reparation*’un hem diasporik hem de milli tekrarlarına taze bir nefes veriyor.

Respiro bütünlerden kaçınıp *paration*’un parçası oluyorsa, yani onun parçalılıkları bizi hazırlıyor, bir eşiğe getiriyor, bir kırılma noktasını mümkün kılıyor ve bir eşikte duruyorsa, ne için hazırlanıyoruz, neyin eşiğindeyiz, neyin kırılma noktası bu ve hangi eşiği aşmak üzereyiz? Bu soruları burada, hele de bu yazıyı yazdığım günlerde henüz kesinleşmemiş olan başka işitsel ve görsel unsurları da kapsayacak olan *Respiro* tamamlanmış haliyle henüz gözler önüne çıkmamışken, özgüven içinde cevaplamak kolay değil. Belki de böylesi çok daha iyi. Çünkü Sarkis’in bizi *paration* içinde ve onun vasıtasıyla yaşamamız için hazırlamasına izin vereceksek, belki de o zaman onun bizim için kurgulamış olduğu o kırılma noktasında kalıp nefesimizi tutmalıyız. Gelin *reparation*’u ezberden tekrar etmek yerine, *Respiro*’nun bizi henüz bilinmeyen geleceklere hazırlamasına izin verelim.

of photographic images packed with political potency: one of Istanbul's rainbow staircases [p. 60]; Hrant Dink smiling alongside a pile of pomegranates [p. 124]; the iconic woman in a red dress being gassed or hosed with water in Gezi Park [p. 101]; the gravestone of his parents in an Armenian graveyard in Turkey. [p. 152] Yet he has rendered these photographs with irregularly cut stained glass segments held together, in the classic method, by lead strips and a frame. As the lead lines wander across each image, making them appear more like jigsaw puzzles than photographic documents, the panels challenge the essential meaning we might presume each image to hold, transforming hermeneutic wholes into parts, confounding the meliorist logic of reparation (unbroken, broken, repaired). For stained glass is an art form of parts. It begins as pieces of glass, and its partiality is marked by lead even in its finished form. Its parts are never "broken," but rather originally and forever partial. As such, stained glass challenges the Husserlian conception of the indivisible whole by fusing pieces to form semblances or fictive constructions, effectively but not essentially one.

The neon rainbows that hover at each end of the hall in which *Respiro* is staged—both at the beginning and at the end of the lines of stained glass panels—suddenly appear in a surprising light. Rather than paths to pots of gold or romantic figures of Edenic beauty, these rainbows are all broken parts and jagged edges. They are made up of discrete neon tubes, which—like the wandering lines of lead on the stained glass—arc irregularly and barely coordinate. Their gaps of empty space take up more room than their glowing colors, making their parts even more noticeable than their whole. They seem to verge as closely on coming apart as they do on coming together. If they can be taken to reference the rainbow staircases that sprung up throughout Istanbul in defiant support of the Gezi Park movement, returning repeatedly even when they were painted over in steely grey by the state government, then *Respiro*'s neon rainbows offer a kind of political hermeneutic of paration. It is as if they make us ready for a politics of parts that come together exuberantly yet provisionally, parts that can be disassembled and reassembled at any moment, parts on the verge of tipping into either coordination or discord. Such a politics is anti-statist or even non-statist, and hence anti-nationalist or even non-nationalist. Its potency is the unpredictability of the multitude. Created by Sarkis, who claims neither diasporan nor exilic status but rather multiple homes, including Turkey, *Respiro* indeed breathes fresh air on both the diasporic and the nationalist reiterations of reparation.



If *Respiro* eschews wholes and partakes in paration—that is, if its partialities make us ready, bring us to the verge, render a tipping point, linger on a threshold—then what are we made ready for, what are we on the verge of, where might we tip into, which threshold are we to cross? It is difficult to answer these questions confidently here, especially before *Respiro* has even appeared in its finished form, which will include sonic and other visual elements not evident at the moment I am writing this essay. This is, perhaps, all the better. For if we are to allow Sarkis to prepare us for living in and through paration, then perhaps we ought to remain on the tipping point he has constructed for us, catching our breath. Rather than repeating reparation by rote, let us let *Respiro* prepare us for as-yet-unknown futures.

1 See Marc Nichanian, *The Historiographic Perversion*, trans. Gil Anidjar (New York: Columbia University Press, 2009), originally *La Perversion Historiographique: une réflexion arménienne* (Paris: Editions Lignes et Manifestes, 2006); Nichanian, *Writers of Disaster, Armenian Literature in the Twentieth Century*, vol. 1, the National Revolution (Princeton: Gomidas Institute, 2002); Nichanian, "Catastrophic Mourning," trans. Jeff Fort, in *Loss: The Politics of Mourning*, eds. David L. Eng and David Kazanjian (Berkeley: University of California Press, 2003), 99–124.

2 See the Blind Dates Project, blinddatesproject.org; Nanor Kebranian, "Introduction," in Hagop Oshagan, *Remnants: The Way of The Womb*, Book I, trans. G. M. Goshgarian (London: Gomidas Institute, 2014), 5–39; David Kazanjian, "Re-flexion: Genocide in Ruins," *Discourse* 33.3 (2011): 368–89; Kazanjian, "On Sound and Silence, 'in a place I'd never been before,'" *Agos* (Istanbul), May 2011; Kazanjian, "Kinships Past, Kinship's Futures," *Ararat* online magazine, 2011 (araratmagazine.org/2011/06/kinships-past-kinships-futures/); Anahid Kassabian and David Kazanjian, "From Somewhere Else: Egoyan's *Calendar*, Freud's *Rat Man*, and Armenian Diasporic Nationalism," *Third Text* 19.2 (March, 2005): 125–44; David Kazanjian and Marc Nichanian, "Between Genocide and Catastrophe," *Loss*, eds. Eng and Kazanjian, 125–147; Kassabian and Kazanjian, "Melancholic Memories and Manic Politics: Feminism, Documentary, and the Armenian Diaspora," *Feminism and Documentary*, eds. Diane Waldman and Janet Walker (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 202–223.

3 Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, trans. Ronald L. Martinez (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 5–7.

4 David L. Eng's work on reparations thinks in challenging and capacious terms about reparation's potential, exploring how the concept might be pushed beyond the limits I foreground here. See Eng, *Reparations and the Human*, forthcoming.

5 Mereology concerned the Presocratics, as well as Plato in his dialogues *Parmenides* and *Thaetetus,* and Aristotle in the *Metaphysics*, the *Physics*, the *Topics*, *On the Parts of Animals*, and *On the Generation of Animals*.

6 Edmund Husserl, *Logical Investigations*, volume 2, trans. J. N. Findlay (London: Routledge & Kegan Paul, 2001), 3–45.

7 Husserl published the first editions of this two-volume work in 1900 (volume I) and 1901 (volume II), and the second editions in 1913 and 1921, respectively.

1 Bkz. Marc Nichanian, *The Historiographic Perversion*, çev. Gil Anidjar (New York: Columbia University Press, 2009), orijinali *La Perversion Historiographique: une réflexion arménienne* (Paris: Editions Lignes et Manifestes, 2006); Nichanian, *Writers of Disaster, Armenian Literature in the Twentieth Century*, vol. 1, the National Revolution (Princeton: Gomidas Institute, 2002); Nichanian, "Catastrophic Mourning", çev. Jeff Fort, içinde *Loss: The Politics of Mourning*, der. David L. Eng ve David Kazanjian (Berkeley: University of California Press, 2003), 99–124.

2 Bkz. Blind Dates Project, blinddatesproject.org; Nanor Kebranian, "Introduction", içinde Hagop Oshagan, *Remnants: The Way of The Womb*, Book I, çev. G. M. Goshgarian (Londra: Gomidas Institute, 2014), 5–39; David Kazanjian, "Re-flexion: Genocide in Ruins", *Discourse* 33.3 (2011): 368–89; Kazanjian, "On Sound and Silence, 'in a place I'd never been before'", *Agos* (İstanbul), Mayıs 2011; Kazanjian, "Kinships Past, Kinship's Futures", *Ararat* online magazine, 2011 (araratmagazine.org/2011/06/kinships-past-kinships-futures/); Anahid Kassabian ve David Kazanjian, "From Somewhere Else: Egoyan's Calendar, Freud's Rat Man, and Armenian Diasporic Nationalism", *Third Text* 19.2 (Mart, 2005): 125–44; David Kazanjian ve Marc Nichanian, "Between Genocide and Catastrophe", *Loss*, der. Eng and Kazanjian, 125–147; Kassabian ve Kazanjian, "Melancholic Memories and Manic Politics: Feminism, Documentary, and the Armenian Diaspora", *Feminism and Documentary*, der. Diane Waldman ve Janet Walker (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 202–223.

3 Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, çev. Ronald L. Martinez (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 5–7.

4 David L. Eng'in *reparation* üzerine çalışmaları, kavramın benim burada ön plana aldığım sınırlarının ötesine nasıl itilebileceğini inceleyerek, tamirin potansiyeli üzerine meydan okuyucu ve ferah düşünme biçimleri sunuyor. Bkz. Eng, *Reparations and the Human*, yakında.

5 Parçabilim (*mereology*) yalnızca Sokrates öncesi düşünürleri değil, *Parmenides* ve *Thaetetus* diyaloglarında Platon ile *Metafizik*, *Fizik*, *Konular*, *Hayvanların Parçaları Üzerine* ve *Hayvanların Jenerasyonu Üzerine*'de Aristo'yu da ilgilendirmişti.

6 Edmund Husserl, *Logical Investigations*, cilt 2, çev. J. N. Findlay (London: Routledge & Kegan Paul, 2001), 3–45.

7 Husserl'in iki ciltlik yapıtı 1900 (cilt I) ve 1901'de (cilt II), bunların ikinci baskıları ise 1913 ve 1921'de yayımlandı.

8 Bkz. Baruch de Spinoza, *A Theologico-Political Treatise and A Political Treatise* (New York: Dover Publications, 1985 [c1677]); Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy* (San Francisco: City Lights, 2001), ve Félix Guattari, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987); Louis Althusser ve Étienne Balibar, *Reading Capital* (London: Verso, 1997); Stuart Hall, "Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance", *Sociological Theories: Race and Colonialism* (UNESCO, 1980) içinde, yeniden basım *Black British Cultural Studies: A Reader*, der. Houston A. Baker, Manthia Diawara ve Ruth H. Lindeborg (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 16–60; Antonio Negri, *Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), ve Michael Hardt, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2001), ve *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: Penguin, 2005); Judith Butler, "Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism", Butler, Ernesto Laclau, ve Slavoj Žižek içinde, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left* (New York: Verso: 2000), 11–41; Fred Moten, "Knowledge of Freedom", *New Centennial Review*, 4.2 (Güz 2004).

8 See Baruch de Spinoza, *A Theologico-Political Treatise and A Political Treatise* (New York: Dover Publications, 1985 [c1677]); Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy* (San Francisco: City Lights, 2001), and with Félix Guattari, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987); Louis Althusser and Étienne Balibar, *Reading Capital* (London: Verso, 1997); Stuart Hall, "Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance," in *Sociological Theories: Race and Colonialism* (UNESCO, 1980), reprinted in *Black British Cultural Studies: A Reader*, eds. Houston A. Baker, Manthia Diawara, and Ruth H. Lindeborg (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 16–60; Antonio Negri, *Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), and with Michael Hardt, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2001), and *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: Penguin, 2005); Judith Butler, "Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism," in Butler, Ernesto Laclau, and Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left* (New York: Verso, 2000), 11–41; Fred Moten, "Knowledge of Freedom," *New Centennial Review*, 4.2 (Fall 2004).




İSTANBUL
MODERN

"Il respiro della voce" — musica per la Biennale di Venezia 2015 — per Serkis

① vl.

mp — f — mf — ppp

diversi colpi d'arco per ogni nota

esposizione : come una prosodia umana

Semplice, sobrio, lento, calmo, quasi un canto, caldo

pont. — molto piano — mf — f — mf — mp — Jeté — mp — mf

② vl.

pp — ppp — mp

profondità : più grave, non troppo, accentuando ogni cambio d'arco (come prima, diversi colpi d'arco)

Lontano, più lento

solo per le parti in "brevitisme"

③ vl.

mf — mf — ff

freddo : quasi glaciale, complesso nel dare asperità, al ponticello quasi volendo saturare il suono, senza mai perdere il Lirismo del canto

idem

④ vl.

mf — ff

ma anche

ppp — mf, mp — f

armonico : tenendo il suono allo "stremo", agitando internamente, quasi dando un ritmo, Liberamente, pulsando Liberamente, forte, come se Lievano dimensioni quasi un pianto, quasi un canto, quasi esausto

(5) vl. mf — f — p, mp — f — pp

fragile : precario, perturbato, puntillista, più freddo
moltissimi cambi d'arco, quasi non più giustificati.
respirando ad ogni cambio d'arco, dubitando sempre

sovracuto, asimmetrico

mf sempre piano

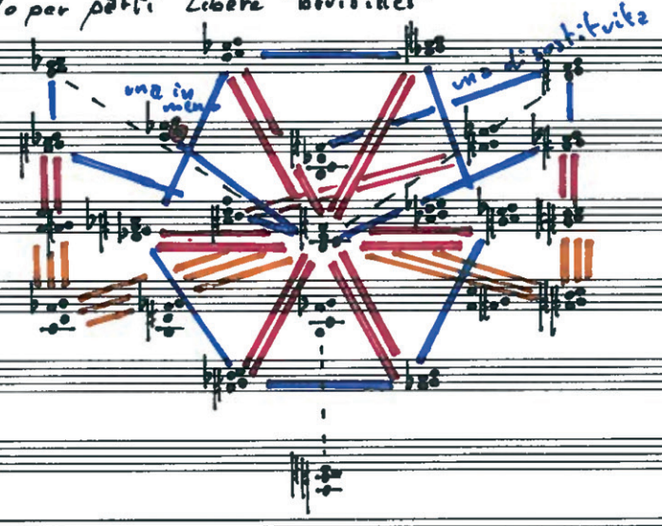
Quasi come un fischio, un canto impossibile

(6) vl. mf — mf — mf
me enche
f

ritmico : agitato ma stabile, maturo, più maturo, freddo e caldo alternando,
lento nella sua agogia, lasciando respirare, respirando moltissimo
marcando una nuova ciclicità, timbricamente vario, tra il puntuale
e il tasto, vibrando, sempre respirando

(7) vl. mp — ppppppp

Solo per parti Libere "brevitudes"



solo, soliterio : deserto colorato e freddo, spoglio, trasalito, come esangue, effimero,
come evocativo delle 6 esposizioni precedenti, spingendo in avanti,
possibile, tra l'ordinario e le altre posizioni, cambiando la posizione
usando anche quelle poco confortevoli, teso e nella sua tensione
ordinato, ombroso, ondeggiando al vicino, spegnendosi, respirando, respirando
ancora, respirando di più, cantando sotto voce, cantando respirando,
come se fosse un respiro della voce.

Paris 11-2-2015

Image Readings |
İmge Okumaları



You have to understand evil before you can recognize good.

Angels shine not only in the heavens; they can be found in places abandoned by everybody and everything. An angel glimmers amongst ...

İyiyi anlamaya kötülüğü bilmek gerek.

Bir melek gök kubbede değil, herkesin ve her şeyin terk ettiği yerde parlar. Tozların, örümcek ağlarının arasında ışıldar. Oradasındır ...

... dust, amidst spider webs, in that makeshift shelter you carved for yourself. There is rust and dirt everywhere, but you don't care; you have arrived here because you ached. Now you are in this place, where no one calls on anyone else; where you want to forget and be forgotten.

As luck would have it, you encounter an angel. Then you see yourself in the eye of the angel. Unlike a mirror, this angel reflects back the you that it sees in you, the you that you have been trying to forget, the you that you have been forced to forget. There is no escape—you snap out of it and remember yourself.

Remember that age? When you reached it, the surface of the cake would turn into a sieve as you put candles on it. Instead, one or three symbolic candles would light the surface. You would feel your age and the passage of time.

There was a time before this feeling, before this sieve-like surface. The best thing about the age of twelve was that glowing cake. Yet you still believed your wishes would come true. You blew on the candles three times on purpose, as if you did not have enough breath—three puffs for three individual wishes. You did not bother to think about whether the previous wishes had come true or not; you just made a wish. And then those gathered around simply applauded you. At twelve, you were neither a child nor an adult—that strange in-between age. Many dozens of years have passed since that twelfth birthday in fact.

Twelve is special enough to have its own name—a dozen. At that last supper, Jesus was joined by his twelve apostles, only to be betrayed, to be handed over by the one closest to him. Looking at a clock, we try to map, where exactly we fall on that dial divided into twelve. Children learn in school about the twelve months in a year. We seek the meaning of our existence in the twelve signs of astrology. With the sun and the moon, there were twelve planets in space. Twelve Gods looked at the world from Mount Olympus in ancient times. Jacob had a total of twelve sons born to him. Mother Mary had a crown with twelve stars. The Knights of the Temple were twelve in number, too. Buddha had twelve students; Alevis had twelve imams, who persevered through so many cruelties.

Were there also twelve states of loneliness? She tried to separate the various states of loneliness, one by one:

The angry, grieving, suffering state of loneliness;

The desperate, rebellious, inconsolable state of loneliness;

The pessimistic, nonchalant, unshareable state of loneliness;

The accepting, enduring, yearning state of loneliness.

... derme çatma kovukta. Her yer kir pas, aldırmazsın. Dünyanın steril temizliğinin nasıl kanlı olduğunu bildiğinden. Ağrıdığın için buraya geldiğinden. Kimsenin kimseyi aramayacağı bu yere. Unutasın ve unutulasın diye.

Gel gör ki o izbe odada bir melek durmaktadır karşında. Düştüğün yerden sana şöyle bir bakar. Meleğin gözünde kendini görürsün. Ayna önünde durmak gibi değil ama. Melek sende gördüğü seni yansıtır. Unutmaya çalıştığın ve unutturulmaya çalışılan seni. Kaçış yok, hatırlarsın kendini.

Bir yaş vardı, oraya geldiğinde artık pasta üzerine mum koymaya kalktığında yüzey süzgece dönerdi de, temsili tek ya da üç mum konulurdu. Yaşı ve zamanı hissederdin.

Süzgeçten ve temsilden bir öncesi vardı. On iki yaşın belki de tek ihtişamlı yönü ışıltılı pastası. Yoksa nasıl da zordur ne çocuk ne yetişkin olduğun o garip araf. O an ama, inanırsın dileklerinin gerçek olacağına. Mahsustan üç kere üflersin mumları, sanki nefesin yetmemiş gibi. Üç nefes üç ayrı dilek demek. Daha öncekilerin gerçek olup olmadığına bakmaksızın dilersin. Çevrendekiler alkışlar seni.

O on iki yaşın üzerinden daha kaç on iki yıl geçti. Matematikte düzine deniyordu bir şeyin on iki tanesine. Kendisine ad verilecek kadar özeldi on iki. On iki havarili son yemeğinde İsa Mesih ihanete uğrayacağı, en yakını tarafından ele verileceği o ânı bekliyordu. Okulda çocuklar hayat bilgisi dersinde bir yılda on iki ay olduğunu öğreniyordu. Her an saate bakıyor ve on ikiye bölünmüş kadranın neresine düştüğümüzü anlamaya çalışıyorduk. On iki burcun içerisinde davranış ve halimize bir açıklama, varlığımıza bir anlam arıyorduk. Eski zamanın on iki Tanrısı Olympos dağından dünyaya bakardı. Güneş ve ayla birlikte on iki gezegendik uzay boşluğunda. Hz. Yakup'un on iki oğlu vardı, Meryem Ana'nın on iki yıldızlı bir tacı, Tapınak şövalyeleri on iki kişiydi. Buda'nın on iki öğrencisi, Aleviliğin nice zulümler görmüş on iki İmamı...

Yalnızlığın on iki hali var mıydı sahi? Tek tek ayırmaya çalıştı yalnızlığın hallerini.

Yalnızlığın öfkeli, yalnızlığın kederli, yalnızlığın çileli hali;

Yalnızlığın umutsuz, yalnızlığın isyanlı, yalnızlığın tesellisiz hali;

Yalnızlığın karamsar, yalnızlığın aldırmaz, yalnızlığın paylaşılmaz hali;

Yalnızlığın kabullenmiş, yalnızlığın çok beklemiş, yalnızlığın hep bir şeyler dilemiş hali.

Merdivenlerle inilen o loş kilisede dünya dışarda ve uzakta kalmıştı.

The world seemed far away when she descended the stairs in that dimly lit church. The darkness helped and made the light a bit brighter. Life was only in the lighted tips of the candles. She looked at the candles before her. Each candle was a wish, a deep hope. Each flame had something to say as it quivered in a different direction, accompanied by the breeze.

She then realized that she could see into people's hearts by looking at the candles, and that those who would come after her would be able to read her, too, in the candle she had just lit. The language of candles belonged to all, after all.

She looked at the twelve candles in her hand. The twelve small candles were beautiful, more breathtaking than a single candle. She set them side by side. She did not wish for anything for herself. Only a "we" breathed out of her mouth, and she softly whispered:

Protect us, look out for us, love us.

Give us strength, give us hope, give us inspiration.

Give us love, give us faith, give us joy.

Find us, get to know us, make us one another's.

She lit those twelve candles for everything. She lit them for the truths that people only confess to themselves on sleepless nights; for the secrets that must be understood without words; for those who are weak in their strength, and those who are strong in their weakness.

When she lifted her head from the flickering flames of the candles, she found the angel next to her. The angel approached and whispered the most powerful word, like the chorus of a song in its lightest form: Amin. Amen. Namaste.

Karanlık, ışığı fark etmeye yarıyordu. Mumların ucundaki o küçük ışıltılı alevdi artık hayat. Kendisinden önce yakılan mumlara baktı. Her mum bir dilek, her mum bir umuttu. Her birinin alevi kilise içerisindeki o ürpertici esinti eşliğinde farklı istikametlere doğru titreşerek bir şey anlatır gibiydi. Mumlara bakarak insanların kalbini görebileceğini o an fark etti. Ve kendisinden sonra gelenlerin de yakacağı mumlardan ruhunu okuyabileceğini. Mumun dili herkesindi.

Elindeki on iki muma baktı. Tek bir koca mumdan daha ihtişamlıydı on iki mum. Yan yana dizerek yakmaya başladı hepsini. Kendisi için hiçbir şey dilemedi. Ağzından bir "biz" çıktı sadece. Usulca fısıldadı.

Bizi koru, bizi kolla, bizi sev.

Bize güç ver, bize umut ver, bize ilham ver.

Bize sevgi ver, bize inanç ver, bize neşe ver.

Bizi bul, bizi bil, bizi birbirimizin kıl.

On iki mumu her şey için yaktı. Herkesin uykusuz gecelerde bir kendine itiraf ettiği hakikate, söylenmeden anlaşılması gereken sırlara, kudretinde aciz, aczinde kudretli olanlara yaktı.

Mumların titrek alevinden başını kaldırdığında kovuğundaki meleği yanı başında buldu. Melek yaklaştı, yaklaştı ve en güçlü sözü en hafif haliyle şarkının nakaratı gibi mırıldandı: Amin. Amen. Namaste.

Karin Karakaşlı



One can approach in space or through a telephoto lens a representation of an angel that is merely that, a representation, but one cannot legitimately do this when the ostensible representation of the angel is actually his presentation, that is, when the angel is present in the guise of a representation, for example, a mosaic or a detail of a mosaic on the wall of a church (it may be that what appeared to be representations of ...

Bir meleğin temsiliyetine –ki bu temsiliyet sadece bir temsiliyettir– bir mekânda ya da telefoto lens aracılığıyla yaklaşmak mümkünken, meleğin sözde temsiliyeti aslında meleğin kendini ibraz etmesi ise, yani melek bir temsiliyet kılığında ise, bunu meşru bir şekilde yapmak mümkün değildir; örneğin, bir mozaik ya da bir kilisenin duvarındaki mozaik detayı olarak. (İstanbul'da Aya Sofya'daki melek temsiliyetleri ...

... angels in the Hagia Sophia in Istanbul were angels, and that these angels ended up withdrawing sometime before or after the fall of Constantinople to and its plunder for three days and nights by the Ottoman army in 1453, and the turning of the church into a mosque and then into a museum, their figures becoming reduced then to just great representations). Given the aura of the angel, he is indivisible into limbs and other parts, so that any accurate demarcation regarding him would have to be not of any articulations or joints, since he has none, but of his aura (in a fiction film there should be no close-up of the angel since, given his aura, he cannot be cropped so as to enlarge a "part" and he is as a whole already somewhat abstracted from the space-time where he appears during his visitation,[1] as it were keyed on it). Had the angel appeared initially to be very far away and I, attracted to him notwithstanding my terror of being overwhelmed by his presence, formed the intention of walking toward him, then the impression that it was not I who was thenceforth approaching him but him who was approaching me would be confirmed by the lack of any tiredness on my part by the time I found myself the closest to him spatially that his aura allows. During the angel's approach toward me, when I miss him as an apparition, which happens repeatedly since he does not move linearly in three-dimensional space, I continue to feel his presence; when I do not miss him as an apparition, I do not lose sight of any part of him, never just see his face; and although I can perceive more and more regarding him as a whole, I do so *without feeling that the additional things and effects I am perceiving are details* (from French *détail* (noun), *détailler* (verb), from *dé-* (expressing separation) + *tailler* "to cut" (based on Latin *talea* "twig, cutting") [*Oxford Dictionary of English*, 3rd ed., 2013]).

> Nota bene: As long as some writers, thinkers, and filmmakers write or make films also for the angel, it is inaccurate to say that no angels exist—indeed angels exist possibly more as addressees of writing, etc., than as addressees of praying religious people.
>
> *Jalal Toufic*

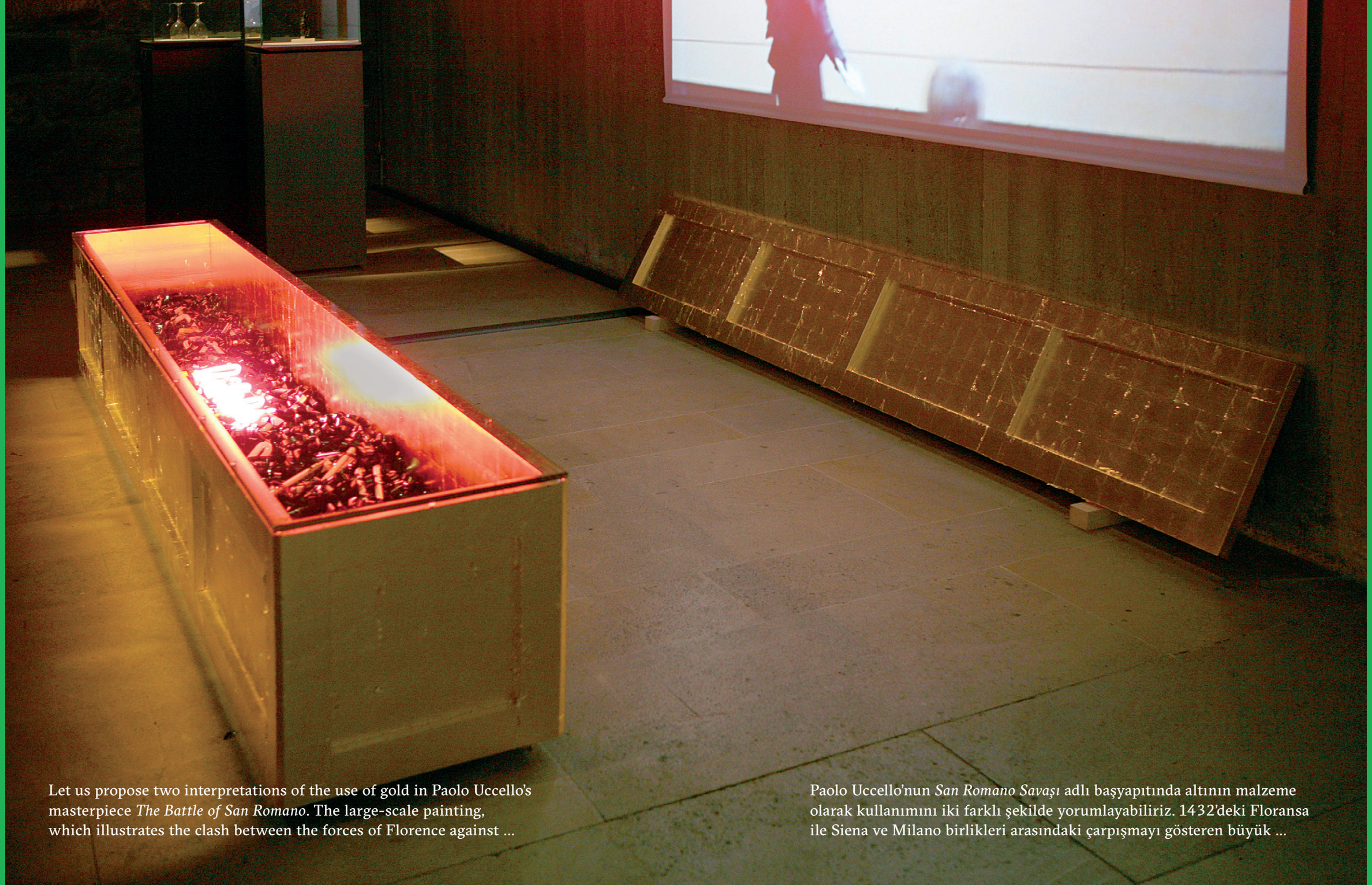
1 "As [Béla] Balázs has already accurately demonstrated, the close-up … *abstracts it [its object] from all spatio-temporal coordinates*, that is to say it raises it to the state of Entity. The close-up is not an enlargement …" (Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986], 95–96).

... olarak gözükenler meleklerin kendisi olmuş olabilirler ve bu melekler Konstantinopolis'in Osmanlı ordusu tarafından 1453'te, üç gün üç gece yağmalanmasından sonra düşüşünden ve kilisenin camiye ve daha sonra da müzeye dönüştürülmesinden bir süre önce ya da sonra geri çekilmeye maruz kalarak, figürleri sadece görkemli temsiliyetlere indirgenmiş olabilirler). Meleğin aurası olduğundan, melek uzuvlara ve farklı parçalara ayrılamaz. Bu yüzden de meleğin sınırlarına dair kesin belirlemeler ancak meleğin aurası yoluyla mümkün olabilir, çünkü meleğin boğumları ya da eklemleri yoktur. (Kurgusal bir filmde, meleğin aurasından dolayı, bir kısmının büyütülmesi amacıyla parçalara bölünmesi mümkün olmadığından ve zaten yeryüzüne inişi sırasında zaman ve mekândan soyutlanmış bir bütün halinde gözüktüğünden, hiçbir zaman meleğin yakın çekim görüntüsü olmamalıdır).[1] Melek ilk başta çok uzaktaymış gibi gözükseydi ve ben onun varlığına kapılma ihtimali karşısında duyduğum dehşete rağmen ona hissettiğim çekim ile ona doğru yürümeye niyet etseydim, sonrasında benim ona değil de onun bana yaklaştığı izlenimi, aurasının izin verdiği ölçüde ona mekânsal olarak yakınlaştığımda, kendimi hiç de yorgun hissetmemem ile doğrulanmış olurdu. Meleğin bana yaklaşması sırasında, o üç boyutlu mekânda çizgisel bir şekilde hareket etmediği için onun bana görünmesini tekrar tekrar kaçırdığımda, onun varlığını hissetmeye devam ederim ve kaçırmadığımda da hiçbir yerinin görüntüsünü gözden kaçırmam, hiçbir zaman sadece yüzünü görmem. Ve onu bir bütün olarak değerlendirdiğimde giderek daha fazla algılayabilirim; bunu *ilaveten gördüklerimi ve bunların etkilerini detay olarak hissetmeden yaparım.* (Fransızca'daki *détail* (isim), *détailler* (fiil), *dé-*'den (ayrılık ifade eden) + *tailler* "kesmek" (Latince'deki *talea* "dal, kesme"den) [*Oxford İngilizce Sözlük*, 3. edisyon, 2013]).

> Dikkat: Bazı yazarlar, düşünürler ve yönetmenler melek için yazmaya ya da film yapmaya devam ettikleri sürece, meleklerin var olmadığını söylemek doğru olmaz. Belki de melekler dindar insanların dualarının muhatabı olmaktan çok, yazı, film, düşünce vb. etkinliklerin muhatabı olarak var olmaktadırlar.

1 "[Béla] Balázs'ın isabetli bir şekilde gösterdiği gibi yakın çekim … *objesini bütün mekânsal-zamansal koordinatlardan soyutlar*; diğer bir deyişle, onu bir Varlık mertebesine çıkarır. Yakın çekim, büyütme değildir…" (Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986], 95–96). Türkçe çeviri için Tomlinson ve Habberjam'in İngilizce çevirisi kullanılmıştır. (ç.n.)


Leidschaltr



Let us propose two interpretations of the use of gold in Paolo Uccello's masterpiece *The Battle of San Romano*. The large-scale painting, which illustrates the clash between the forces of Florence against ...

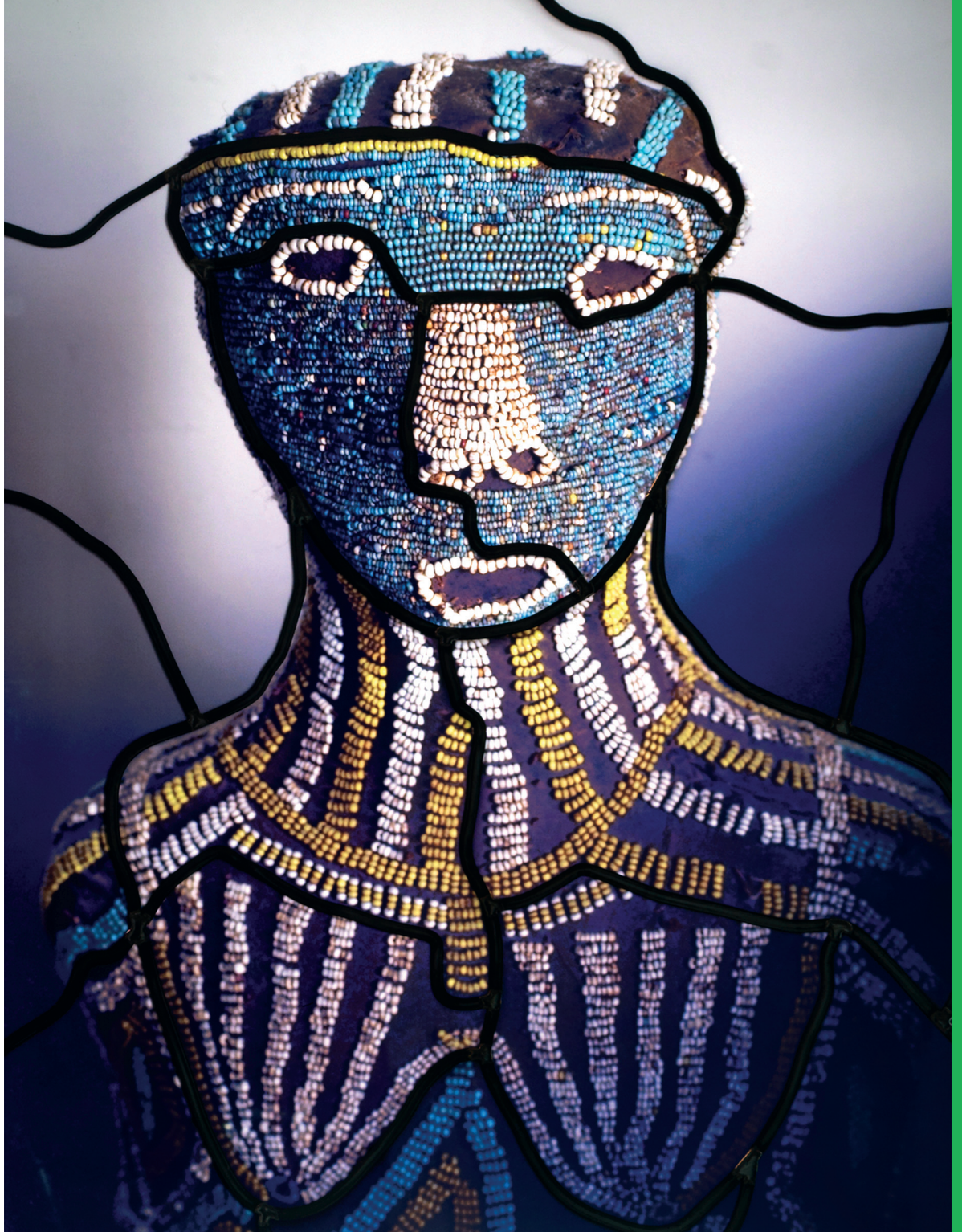
Paolo Uccello'nun *San Romano Savaşı* adlı başyapıtında altının malzeme olarak kullanımını iki farklı şekilde yorumlayabiliriz. 1432'deki Floransa ile Siena ve Milano birlikleri arasındaki çarpışmayı gösteren büyük ...

... those of Sienna and Milan in 1432, recalls Gilles Deleuze's question "Where is the battle?" in quite a literal way: Today the triptych is split up between three museums (in London, Florence, and Paris), so that it is impossible to view it all at once. For Deleuze, a battle can never be precisely localized in the skirmishes and violence that would seem to compose it, but is an event that is both linked to and yet detached from its messy physical reality; the aim of artistic representation is to capture this "eternal" event, which floats on the surface of things. In this sense, the gold leaf applied to the surface of the painting is not merely glitz—decoration for a Florentine banker's bedchamber—but bears witness to the splendor of the battle-event. On the other hand, this impressive golden sheen appears on the point of turning into its opposite, of transforming into the cruelty and chaos it barely covers. This coincidence of opposites, a great theme of modernism (though already present much earlier), receives one of its most profound articulations in the equation of gold with feces, proposed by Freud. According to Freud, there is a deep connection between waste and money or treasure (paradigmatically gold), feces being a precious substance for the child, its first gift or "exchange object." Or as the Slovenian poet Srečko Kosovel wrote, "Shit is gold and gold is shit."

Aaron Schuster

... ölçekli tablo, dar anlamıyla, Gilles Deleuze'ün "Savaş nerede?" sorusunu akla getirir: Bugün bu triptik, Londra, Floransa ve Paris'teki üç ayrı müzede, bölünmüş olarak sergilendiği için, üç parçasını da aynı anda görmek mümkün değildir. Deleuze'e göre, savaş hiçbir zaman sadece onu meydana getiriyormuş gibi gözüken çatışmalar ve şiddet ile sınırlandırılamaz. Oysa savaş, hem darmadağınık fiziksel gerçekliğine bağlı olan, hem de bu gerçeklikten ayrılan bir olaydır; sanatsal temsiliyetin amacı, yüzeyde süzülen bu "sonsuz" olayı yakalamaktır. Bu bağlamda, resmin yüzeyine uygulanan altın varak Floransalı herhangi bir bankacının yatak odasında dekoratif gözükecek bir yaldızdan ibaret değildir; tam tersine altın, savaş olgusunun görkemine tanıklık etmektedir. Öte yandan, bu etkileyici altın parlaklık, tam da zıddına, üstünü zar zor kapatabildiği zalimlik ve kaosa dönüştüğü noktada ortaya çıkar. Daha önceden de var olmasına rağmen, modernizmin ana temalarından biri olan zıtların çakışması, en ince ifadesini Freud'un tanımıyla altının dışkı ile eşitlenmesinde bulur. Freud'a göre, dışkı ile para ya da hazine (paradigmatik olarak altın) arasında derin bir bağlantı vardır; nitekim dışkı çocuk için değerli bir maddedir, çocuğun ilk hediyesi ya da "değiş-tokuş nesnesi"dir. Ya da Slovenyalı şair Srečko Kosovel'in yazdığı gibi, "Dışkı altındır ve altın da dışkıdır".

When the artist unearthed the figure of a Bamileke woman in a Paris antique dealer's shop some decades ago, he instantly knew she had been waiting for him. She had made a brief stop there on her journey from ...



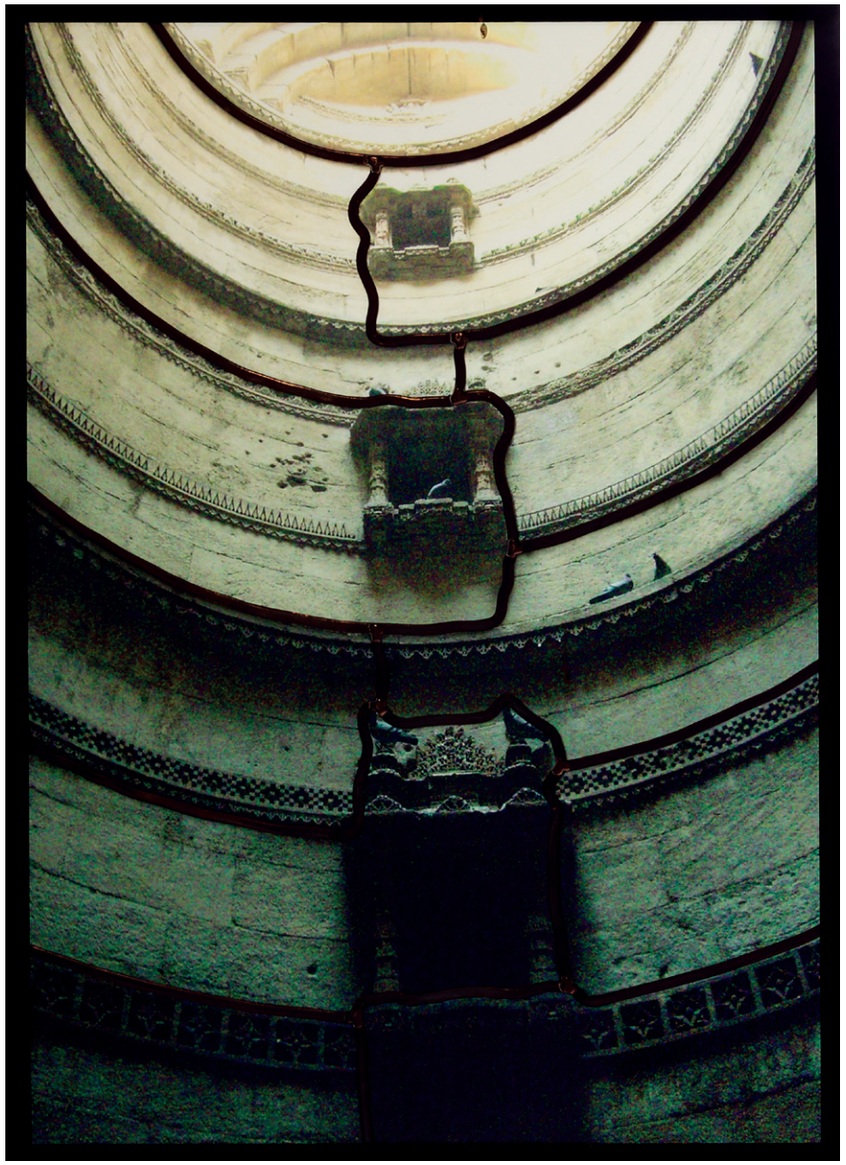
... the Cameroon Grasslands, and the experience of how laborious it is to make one's way through the world was etched onto her body and into her soul. The woman came from a people whose turbulent history had involved long wanderings through central Africa, and who as late as the 17th century had fled from Islamic fanatics to reach their present homelands. She has now found her own home in the artist's studio—like her, he is a great traveler who dwells in the diaspora—but her fragmented portrait, which discreetly conceals her pregnant body from us, travels on through the world in the medieval genre of stained glass, as a veritable "image vehicle" (Aby Warburg). In both the physical and the mental diaphany of the glass image, the bead-embroidered figure comes to life in all its breathtaking beauty.

Her intense gaze, in which the artist has used the age-old lead-strip technique to create expressive, almost Cubist accents, penetrates us as the ray of light does the glass, conjuring up the memory of her life's journey: from Cameroon to Paris, from the Château de Chaumont (where she was first exhibited) to Venice, and into the future of an art that encompasses the whole world and reconciles all cultures, that her child may be born into freedom and peace.

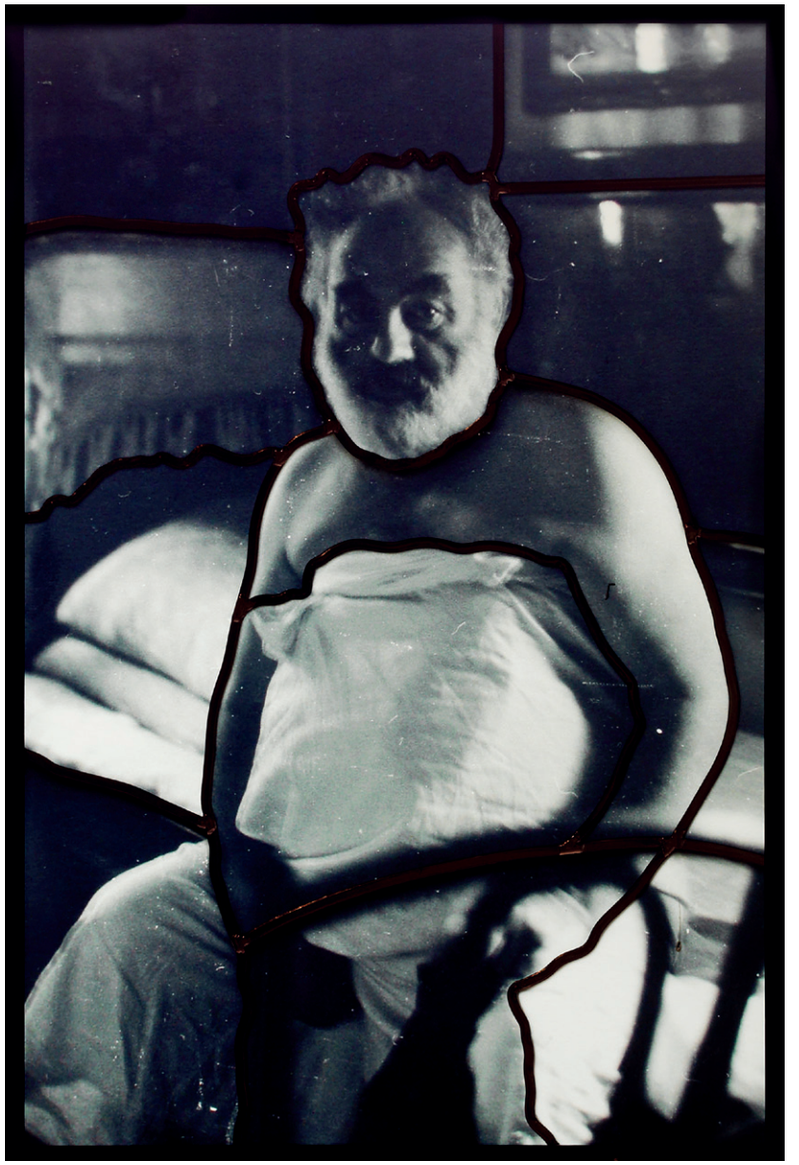
Uwe Fleckner

Sanatçı yıllar önce Paris'teki bir antikacı dükkânında onu gün ışığına çıkardığında, bu Bamileke kadın figürünün kendisini beklemekte olduğunu derhal anlamıştı. Kadın, Kamerun çayırlarından başlayan yolculuğunda geçici bir durak olarak kullanmıştı burayı; dünyada kendine bir yol çizmenin ne kadar zor olduğu, bedenine ve ruhuna kazınmıştı adeta. Orta Afrika topraklarındaki uzun göçebelik yıllarından sonra daha 17. yüzyılda İslamcı köktendincilerden kaçarak şimdiki anavatanlarına ulaşmış olan, tarihi çalkantılarla dolu bir topluluğun üyesiydi. Sanatçının atölyesinde nihayet kendine uygun bir yuva bulacaktı, kendisi gibi sanatçı da diasporada dolanıp duran bir yolcuydu çünkü. Ama yine de kadının parçalanmış portresi, hamile gövdesini korumak istercesine bizden gizleyerek, Ortaçağ'a ait bir "imge aracı" olan vitray vasıtasıyla (Aby Warburg) dünyadaki yolculuğunu sürdürüyor. Cam imgenin fiziksel ve zihinsel şeffaflığında boncuklarla işlenmiş figür nefes kesici güzelliği ile canlanıyor.

Kadının keskin bakışı, sanatçının eski kurşun şerit tekniği kullanarak yarattığı dışavurumsal ve hatta Kübist vurgularla belirginleşir, ışığın camı delerek geçmesi gibi içimize işler ve hayat yolculuğunun hatırasını bizde uyandırır. Bu, Kamerun'dan Paris'e, ilk sergilendiği yer olan Château de Chaumont'dan Venedik'e uzanan, oradan sanatın geleceğine yönelen, bütün dünyayı ve bütün kültürleri kapsayana ve bağdaştırana dek sürecek bir yolculuktur. Çünkü kadının çocuğunu özgür ve barış içinde bir dünyaya doğurabilmesi ancak böyle mümkün olabilir.



Here Sergei Parajanov is sitting in the middle of his bedroom, wrapped up in sheets as if he has just had a bath, or like a newborn child in swaddling clothes, watching attentively with his eyes opened wide, exposing ...



Burada, Sergei Parajanov yatak odasının orta yerinde çarşaflara sarınmış halde, otururken görülüyor. Sanki banyodan yeni çıkmış ya da kundaktaki yeni doğmuş bir bebek gibi... Gözlerini faltaşı gibi açmış, derin yalnızlığı ...

... himself in his profound solitude and grief. Or perhaps he has just woken up, exposed and fragile. He is as lonely as the strange architecture, which reminds one of both a medieval oriental dungeon (*zindan*) and a mysterious palace from the Arabian nights. The lead strips fragment, recompose, and transpose the image, identifying the bodies of the artist and the dungeon with each other. This relationship between bodies revives the memory of that dramatic period of Parajanov's life when he was sentenced to prison—first accused of homosexuality, then of currency speculation—where he nevertheless continued producing his incredible drawings and collages, mythologizing even the reality of prison.

Having embraced transformation during those years in prison, Parajanov is one of the few people with whom Sarkis has remained in constant, distant dialogue, a mirror reflection of Parajanov's epic, poetic movies—full of intertwined drama and celebration, grief and contemplation, intense complexity combined with almost naïve immediacy.

Ruben Arevshatyan

... ve kederinde kendini ifşa ediyor. Belki de daha yeni uyanmış, korunmasız ve kırılgan. Hem Şark'ın bir Ortaçağ zindanını hem de Binbir Gece Masalları'ndaki gizemli bir sarayı anımsatan tuhaf bir mimari kadar yalnız. Kurşun şeritler imgeyi parçalıyor, yeniden birleştiriyor, parçaların yerlerini değiştiriyor, sanatçı ile zindanın vücutları buluşuyor. Bedenler arasındaki bu ilişki, önce homoseksüellik, sonra da döviz spekülasyonu suçlamasıyla mahkûm edilen ve her şeye rağmen olağanüstü desenler ve kolajlar üreterek hapishane gerçekliğini bile mite dönüştüren Parajanov'un hayatının o dramatik dönemini yeniden canlandırıyor.

Hapiste geçirdiği yıllarda dönüşüm yaşayan Parajanov, Sarkis'in uzaktan sürekli bir diyalog içinde olduğu az sayıdaki kişilerden biridir. Bu diyalogda, Parajanov'un epik ve şiirsel filmlerindeki drama ve kutlama, keder ve tefekkür, kaçınılmazlık ve giriftlik Sarkis'e de bir ayna gibi yansır.

A woman in a casual, cherry-red dress. Her face is covered by her hair, blowing in the wind. Note her right foot; it reveals a sense of uncertainty, an uneasiness. The lead strips hint at a source of aggression, an impulsive ...



... outburst; the much softer lines of her body denote her movement, her twisting torso, charging it with a sense of serenity.

You might think she is just an ordinary woman. She was in front of that click, that camera, that day, to quickly but unwittingly become a symbol for a popular movement.

This image came to epitomize for some the peaceful nature of public protests, for others police violence or simply frustration—all bound to a locality. Initially endowed with the power of evidence, but now broken into stained glass parts and without caption, it conveys much more than a documentary photograph, which would isolate a moment and a place out of the continuum of time and space. Instead, the image transcends its immediate context and deftly turns the woman into a saint in daily life, a sacred figure with an earthly umbilical cord. Look once again at the lead strips on the left—they lock up the gas so as to contain that force, that violence.

While the woman, directly *en face* to aggression yet with no immediate pain in her face, is being transformed into a secular relic of both suffering and resilience, she is also capturing and concentrating hopes and fears, simultaneously resisting her own closure as an icon.

Özge Ersoy

Kırmızı, rahat elbiseli bir kadın. Rüzgârda savrulan saçları yüzünü örtüyor. Sağ ayağının duruşu kendinden emin olmadığını, rahatsızlığını ele veriyor. Kurşun şeritler bir saldırganlığa, fevri bir patlamaya işaret ederken, vücudunun yumuşak hatları ve gövdesinin kıvrımları hareketindeki dinginliğe gönderme yapıyor.

Onun sıradan bir kadın olduğu düşünülebilir. Oysa o gün, o fotoğraf makinesinin önünde durarak anında, istemeden de olsa, bir halk hareketinin sembolü haline geldi.

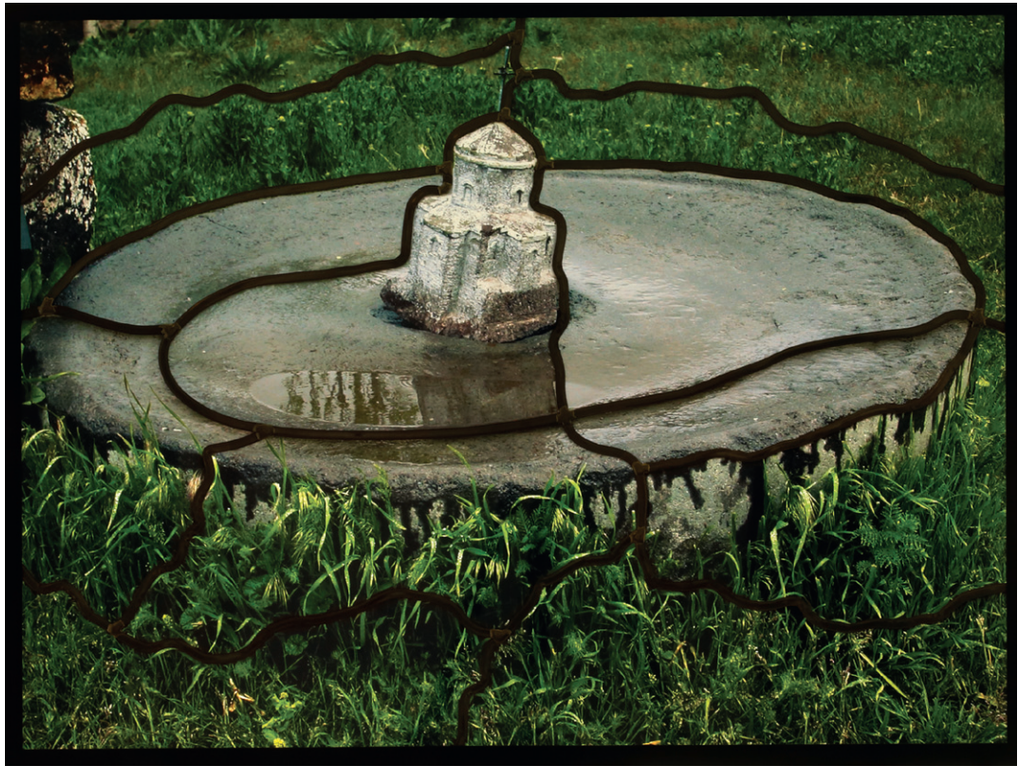
Bu imge, kimileri için kitle gösterilerinin barışçı doğasının, kimileri için ise polis şiddetinin ya da hayal kırıklığının somut bir örneğiydi. Ve bunların hepsi yerel bir duruma işaret etmekteydi. Önce bir tanıklık değeri taşıyan bu görsel, vitray parçalarına bölünecek ve künyesinden kopacaktı. İmgenin bu hâli, bir ânı ya da bir yeri zaman ve mekânın sürekliliğinin dışına çıkaran herhangi bir belgesel fotoğraftan çok daha fazla şey aktarıyor. İçinde yer aldığı şeyin ötesine geçerek kadını gündelik hayatımızın bir azizesine, dünyaya göbek bağıyla bağlı kutsal bir figüre dönüştürüyor. Soldaki kurşun şeritlere bir kez daha bakın, gazı nasıl sıkıştırıp, şiddeti nasıl zapt ediyorlar.

Kadın doğrudan saldırganlığa maruz kalsa da yüzünde acı ifadesi yok; böylece yalnızca acı çekmenin değil aynı zamanda direncin de seküler bir kutsal emaneti haline geliyor. Umut ve korkuları kendinde yoğunlaştırırken, aynı zamanda bir ikon olarak sonlandırılmaya da karşı koyuyor.

Works | Eserler











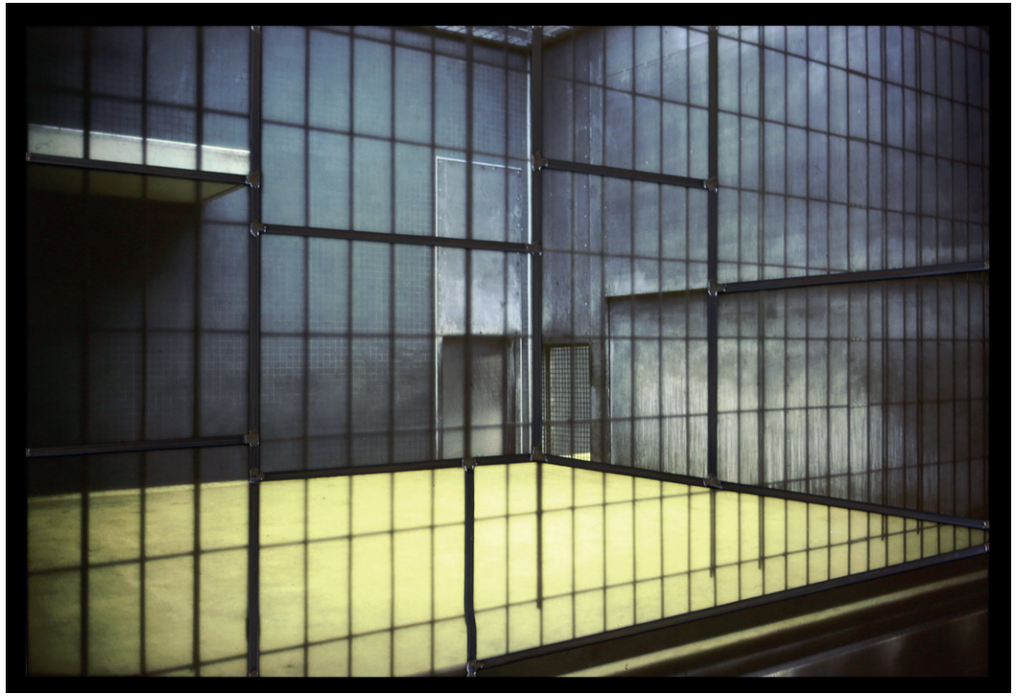


















Image Readings |
İmge Okumaları



Bir varmış, bir yokmuş... Gökkuşağının altında, Kaf Dağı'nın dibinde bir körler ülkesi varmış. Burada yaşayanlar iyi kötü görürlermiş de, bir tarihte işlenmiş bir büyük günah yüzünden gönül gözlerine ...

Once upon a time, under the rainbow by the foot of Mount Qaf, there was a country of the blind. Those who lived there could see more or less, but a grave sin committed deep in their history had veiled the eye of their souls. As their hearts grew cold, the sparkles in their eyes went out one by one until they could look but could not see.

The sin was so deep that it was hidden by a pack of lies, concealed in bottomless wells, sealed with fear, condemned to scarlet silences. The people all lived together: the ones who knew, in the mandatory silence of desperation, and the ones who didn't in the mind-numbing unawareness of ignorance.

Time passed. An unseeing seer emerged. His name was Hrant. Carrying his ancestors' centuries of pain in his heart, he came to live his own life through this pain. And then he made others' pain his own. Out of all of this, Hrant's truth was born. The only cure was to shoulder this burden and tell this story to all those he encountered on his path.

Thus he reached out to the fruit of forbidden secret. He cracked the shell of the pomegranate, to use the healing power of each seed that spilled out to share his truth. At the moment he revealed the secret of the pomegranate, the knowledge of the harmony formed by a thousand differences would be crowned in eternity.

As he touched the pomegranate, Hrant became a healer. He healed himself as he healed others.

Like all healers, he worked with his hands; he knowingly touched the wound. Speaking the language of love, he unlocked imprisoned hearts. As the blindness of those who could confront the sin was shed through tears, hearts and tears met; those who could share the vast pain started to see again.

As Hrant transcended borders, so did his fame. As he found the good in each soul, he purified those that he healed.

But in the country of the blind, there were also evil people who were afraid of light. Like all cowards, they were also cruel—they shot Hrant on the skirts of Mount Qaf.

Where he fell, Hrant himself became a pomegranate. In every single seed, his blood came alive. He became light. In the circular time of the fairy tale, he kept flowing from hearts to consciences. He continued to tell his tale to those he was unable to reach when he was alive.

They say that those who were touched by him crossed paths in invisible cities; the healed members of the pomegranate tribe would recognize each other by their eyes.

... perde inmiş. Kalplerinin soğumasıyla gözlerindeki yıldızlar da birer birer sönünce bakıp da göremez olmuşlar.

Günah o kadar derinmiş ki, yalan dolanla örtülüp kör kuyularda gizlenmiş, korkuyla mühürlenip lâl suskunluklara mahkûm edilmiş. Bunu bilenler çaresizliğin zorunlu dilsizliği, bilmeyenler bilgisizliğin akla ziyan kayıtsızlığı içinde hep birlikte yaşayıp giderlermiş.

Gün olmuş devran dönmüş, bir görmeyen görücü çıkmış ortaya. Adı Hrant'mış. Atalarının yüzyıllık acısını içinde taşırken, kendi hayatında da yaşamaya başlamış. Derken başkalarının acısını da kendisinin kılmış. Sonunda bunların hepsinin yumağından Hrant'ın hakikati doğmuş. Derdine derman bulabilmesi bunu omuzlayıp sırtlamasına, yoluna çıkan herkese anlatmasına bağlıymış.

Böylece uzatmış elini bilginin yasak meyvasına. Narın kabuğunu çatlatacak ve dağılarak saçılan nar tanelerinin iyileştirici gücüyle hakikatini paylaşacakmış. Narın sırrını açıkladığı an, bin farklılığın oluşturduğu bir ahengin bilgisi de sonsuzlukla taçlanacakmış.

Nara dokunmasıyla bir şifacıya dönüşmüş Hrant. Şifa dağıttıkça kendisi de şifalanır olmuş...

Bütün şifacılar gibi elleriyle çalışır, yaraya bilerek dokunurmuş. Sevginin diliyle konuşurken yüreklerin kilidini de çözebilirmiş. Günahla yüzleşebilenlerin körlükleri gözyaşı olup aktıkça, gönüllerle gözler birbiriyle buluşur; büyük acıda ortaklaşabilenler yeniden görmeye başlarmış.

Zamanla kendisi gibi ünü de sınırları aşmış Hrant'ın. Herkeste bulup çıkardığı o iyi yana seslenirken, insanları iyileştirdiği gibi arındırıyormuş da çünkü...

Ama körler ülkesinde aydınlıktan korkan kötüler de varmış. Ve bütün korkaklar gibi zalimlermiş... Kaf Dağı'nın dibinde vurmuşlar onu.

Düştüğü o yerde nara dönüşmüş Hrant. Kırılıp dökülen her bir nar tanesinde kanı canlanmış. Işık olmuş. Masalın çember zamanında yüreklerden vicdanlara akıp durmuş. Ve yaşarken anlatamadıklarına da anlatmayı sürdürmüş...

Derler ki, ondan el alanların yolları görünmez kentlerde kesişir, nar kavminin şifalanmış taneleri birbirini gözlerinden tanırmış.

Tûba Çandar



The murder of my beloved on 19 January 2007 was the moment when
I first felt the pressure of deep uncertainities, grief, and darkness upon me.
It was then I remembered the promise of Jesus: “I’m with you when you ...

19 Ocak 2007 sevgilimi öldüren cinayet, belirsizliklerin, karanlığın,
kederin ve derin hasretin basıncını üzerimde hissettiğim andır.
Rab Hisus’un vaadini hatırladığım an: “Tükendiğin noktada seninleyim ...

... feel weak; my power will be made visible in you." This was such a deep, inexplicable pain; with it came also the pains of the 1915 Armenian Genocide, of all those without graves, without recognition—the pain has become infinite. Just like the limitlessness of grace.

In fact, this pain was the trigger, the prompt for many Armenians and other people of conscience from across the world to come together, to act as one, to join their thoughts and deeds. To me, this is proof of an invincible, renewing power that looks beyond pain and redeems it, that looks above pain and transforms it into a treasure trove, instead of being burdened, crushed, and destroyed by it. This act of turning pain into treasure is a deep secret; it is sacred knowledge. It helps us to understand and realize Jesus' goal of transforming his pain and his death into the treasure of life.

Children are our today and our tomorrow. They are our accomplishment and our joy, a gift to us, bestowed upon us and upon the future. They are our hope, our abundance; they are love. Their innocence is revealed in their carefree and direct expression of both love and discontentment; in their freedom to say whatever they may be thinking, without considering what they should be saying or thinking. In the word of God, there are many passages on children:

"Can a mother forget the baby at her breast and have no compassion on the child she has borne? Though she may forget, I will not forget you!"

"Jesus said, 'Let the little children come to me, and do not hinder them, for the kingdom of heaven belongs to such as these.'"

"And he said, 'Truly I tell you, unless you change and become like little children, you will never enter the kingdom of heaven.'"

Yes, a child can become a murderer or a helpful person. Their fingerprints on these mirrors represent the impact we have made on them, and what we will see here is our own reflection.

To me, the rainbow is the contract that God made after the great flood. In the harmony of the colors, we can see wisdom and power combined with blessing, love with compassion and loyalty:

"Whenever I bring clouds over the earth and the rainbow appears in the clouds, I will remember my covenant, which is between me and you and all living creatures of every kind. Never again will the waters become a flood to destroy all life."

These two rainbows that radiate light, together with the stained glass placed like earrings, remind us of the promise and the one who made the promise. The evil, anger, harshness, resentment, meaninglessness,

... gücüm sende görünecek". Bu öyle büyük bir acı ki; bu acıyla 1915 Ermeni Soykırımı'nın acıları, bütün mezarsız ve anılmamış kayıpların acıları birleşti ve acı da sınırsızlaştı. Lütfun sınırsızlığı gibi...

Nitekim aynı acı, birçok ülkede yaşayan Ermeni bireylerin ve dünyadaki tüm vicdan sahibi insanların emeklerini, düşüncelerini de birleştirmek üzere harekete geçiren bir dokunuş oldu.

Bu da, acının altında ezilmek, yok olmak yerine, acının üzerinden bakıp, acıyı hazineye dönüştüren ve yenileyen, yenilmez bir güç olduğunun kanıtıdır.

Yani, acıları hazine koleksiyonuna dönüştürmek bir sırdır ve tanrısaldır. Hisus'un acılarındaki hazineyi, ölümden yaşama geçirme maksadını anlamak ve ona ulaşmak gibi...

Çocuklar bugünümüz ve yarınımızdır. Emeğimiz ve sevincimizdir, verilmiş armağandır. Bize de, geleceğe de... Umuttur, berekettir, sevgidir. Çocukların masumiyeti, onların doğrudan düşündüğünü ifade etme özgürlüğünde, ne derler, ne düşünürler demeden, riyasız davranışları, sevgisini veya hoşnutsuzluğunu belli ederler. Kelam'da çocuklarla ilgili birçok bölüm vardır:

"Bir anne emzikteki yavrusunu hiç unutur mu? Sevecenliği esirger mi? Anne unutsa bile, ben seni asla unutmam, çünkü seni avuçlarıma nakşettim."

"İsa 'Bırakın çocuklar bana gelsin,' dedi. Onları kucağına alıp bereketledi."

"Size doğrusunu söyleyeyim: Yolunuzdan dönüp küçük çocuklar gibi olmazsanız göklerin egemenliğine asla giremezsiniz."

Aynalarda gördüğümüz parmak izleri bizlerin onlar üzerine bıraktığımız etki ve dolayısıyla göreceğimiz kendi suretimizdir. Evet, bir bebek bir katile de faydalı bir insana da dönüşebilir.

Gökkuşağı benim için tufandan sonra tanrının yaptığı antlaşmayı temsil etmekte:

"Yeryüzüne ne zaman bulutlar göndersem, yayım bulutların arasında ne zaman görünse, sizin ve bütün canlı varlıklarla yaptığım anlaşmayı anımsayacağım. Canlıları yok eden bir tufan bir daha olmayacak."

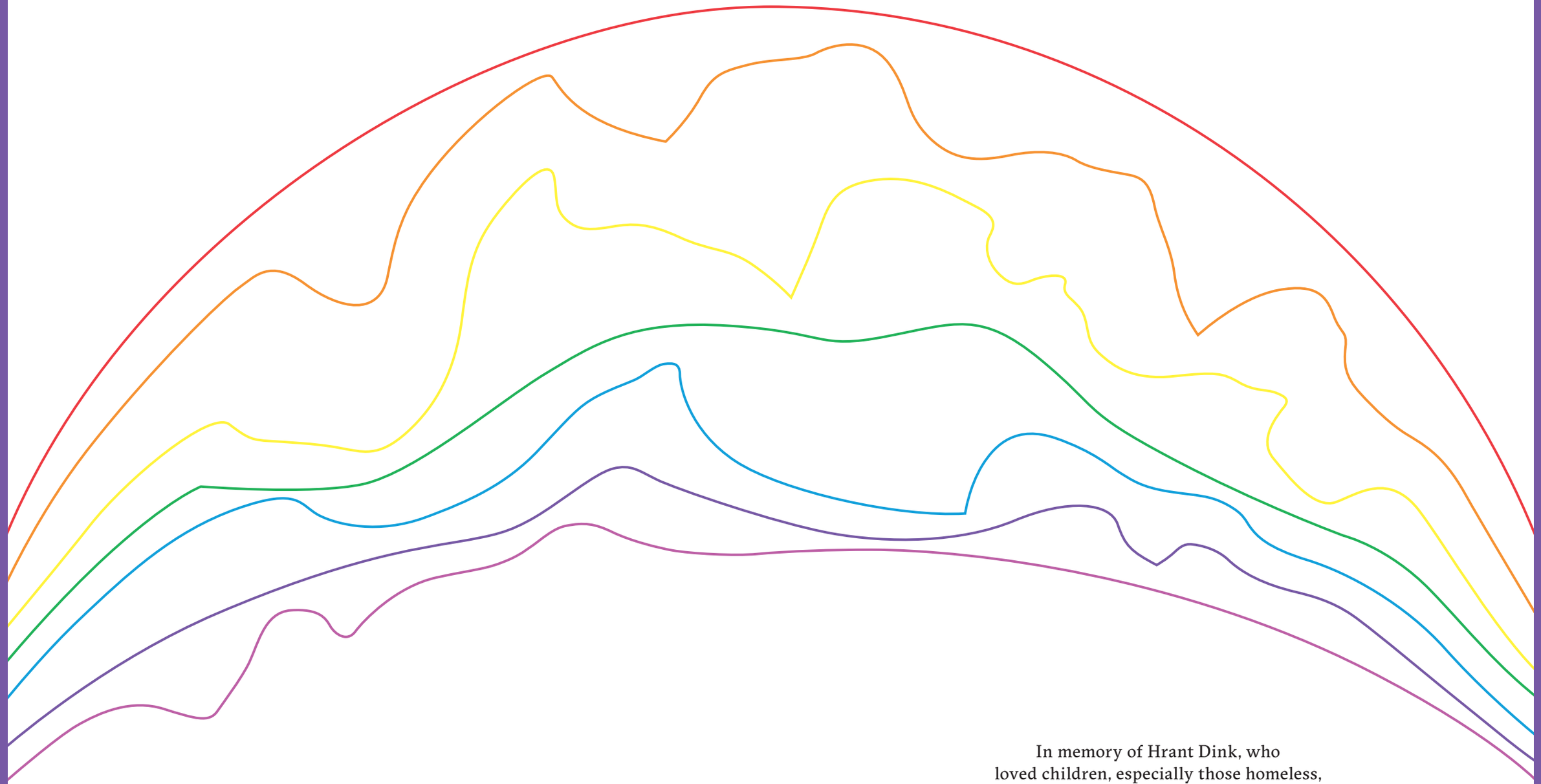
Renklerin ahengiyle, bereketle sevginin yanında bilgeliği, kudretin yanında merhamet ve sadakati birlikte görebiliyoruz.

Elbette önemli olan, işaret değil, vaad ve vaadin sahibidir. Renk saçan bu iki gökkuşağı ve küpeler şeklinde yerleştirilmiş camlar, hayatlarımızdaki kötüyü, öfkeyi, hoyratlığı, kabalığı, küskünlüğü, anlamsızlığı, umutsuzluğu, şiddeti, kıskançlığı, dedikoduyu, memnuniyetsizliği,

hopelessness, violence, jealousy, gossip, dissatisfaction, lies, insolence, and degeneration—together with all of the good things—are exposed to light; confronting the darkness, looking for truth, always moving into the light, created in the image of the sacred, able to shine, claiming the promised spirit, reminding others of change and hope. Then evil will go to sleep and goodness will awaken to life. Our deeds of death will be replaced by deeds that bring and sustain life. As the writer of the Psalm has said, "Your word is a lamp to my feet and a light to my path." He will show us the way with his staff, and just as his hand breaks up the darkness with light, so we will break up the nightmares that descended upon us.

yalanı, dolanı, küstahlığı, gaspı da tüm iyi şeylerle birlikte vaade ve vaadin sahibine teslim ederek, ışığa tutarak, yüzleşerek, gerçeği arayarak, her zaman vermiş olduğu aydınlığa çıkıp kutsala benzeşme, parlayabilme, vaadedilen ruhu alma, şansını ve umudunu hatırlatıyor. O zaman kötülük uykuya, iyilik yaşama dönecek. Öldüren işlerimizin yerini yaşatan işlerimiz alacak. Mezmur yazarının "Sözün adımlarım için çıra, yolum için ışıktır," dediği gibi, bize asasıyla yol gösterecek ve tıpkı bu elin, ışıkla karanlığı dağıttığı gibi üzerimize çöken kâbusları dağıtacağız.

Rakel Dink



In memory of Hrant Dink, who
loved children, especially those homeless,
neglected, and abandoned.

Çocukları, özellikle de evsiz, kimsesiz ve terk
edilmiş olanları seven Hrant Dink'in anısına.

Messengers

Complimentary to *Respiro* by Sarkis, a site-specific gesture titled *Altın Ikona* [p. 137] is commissioned for the lobby of the newly opened building of the Hrant Dink Foundation in Istanbul. Created in the same scale as the stained glass rendition of Hrant Dink's photograph [p. 124], which is part of *Respiro*, the work is on view at the Hrant Dink Foundation from its opening day on 26 March 2015 onwards.

This intimate piece is complemented by a soundtrack by Jacopo Baboni-Schilingi, based on Sarkis's drawing of the rainbow's seven colors as a system of partitions. [p. 70] The soundtrack goes live on 7 May 2015—starting to resonate the same day with the opening of *Respiro* in Venice, until 22 November 2015.

In addition, a new video work by artist Ali Kazma titled *Atelier* (2015) [p. 138] is premiered at the Hrant Dink Foundation on *Respiro*'s opening day. In this video, Kazma turns his camera to Sarkis's studio in Paris—home of his artistic production spanning over fifty years.

Additional messenger sites include:

- *Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam*
- *Château d'Angers, Angers*
  Domaine de Chaumont-sur-Loire, Chaumont-sur-Loire
  Musée du Château des ducs de Wurtemberg, Montbéliard
- *Mamco, Museum of Modern and Contemporary Art, Geneva*
- *la Biennale di Venezia, Venice*
- *Hrant Dink Foundation, Istanbul*

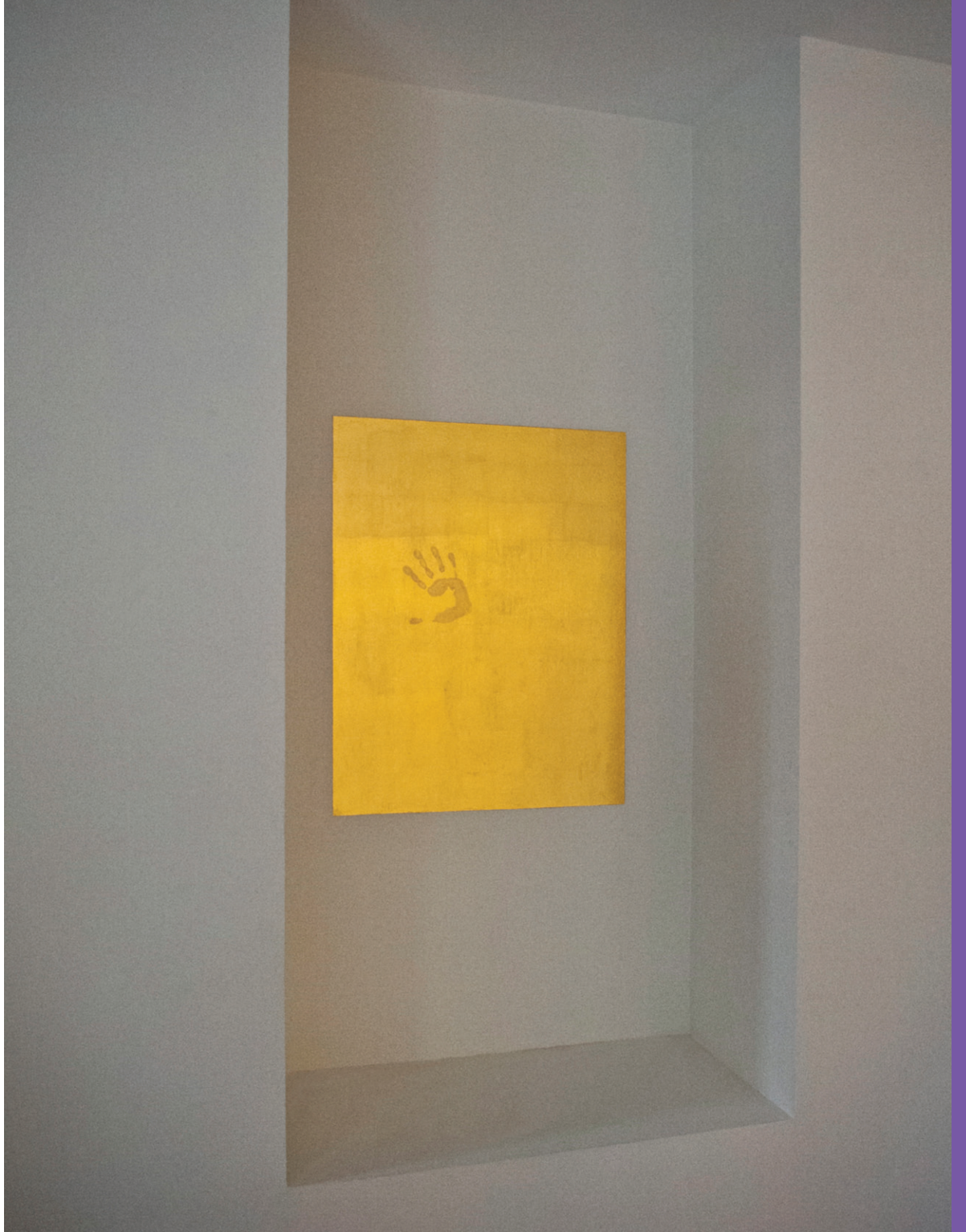
Haberciler

Sarkis'in *Respiro* sergisine eşlik etmek üzere, İstanbul'daki Hrant Dink Vakfı'nın yeni binasının lobisi için mekâna özgü bir eser yaratıldı. Altın bir dörtgenden oluşan *Altın İkona* [s. 137] adındaki iş, sanatçının *Respiro* için ürettiği, Hrant Dink'in fotoğrafından yola çıkan yeni bir vitrayla aynı ölçekte üretildi. [s. 124] *Altın İkona*, Hrant Dink Vakfı'nın açılış tarihi olan 26 Mart 2015 itibariyle izlenebilir.

Altın İkona, *Respiro*'da olduğu gibi, Jacopo Baboni-Schilingi'nin Sarkis'in gökkuşağının yedi rengini gösteren desenini partisyon sistemi olarak yorumladığı bestesi ile tamamlanıyor. [s. 70] Bu beste, *Respiro* sergisinin açıldığı tarih olan 7 Mayıs ile 22 Kasım 2015 tarihlerinde Hrant Dink Vakfı'nda izleyiciyle buluşuyor.

Altın İkona ile birlikte, sanatçı Ali Kazma'nın yeni video işi *Atölye* (2015) [s. 138] *Respiro*'nun açılış gününde ilk defa Hrant Dink Vakfı'nda gösteriliyor. *Rezistans* serisine ait olan bu videoda Ali Kazma kamerasını Sarkis'in elli yılı aşkın süredir sanatsal üretimini sürdürdüğü atölyesine çevirdi.

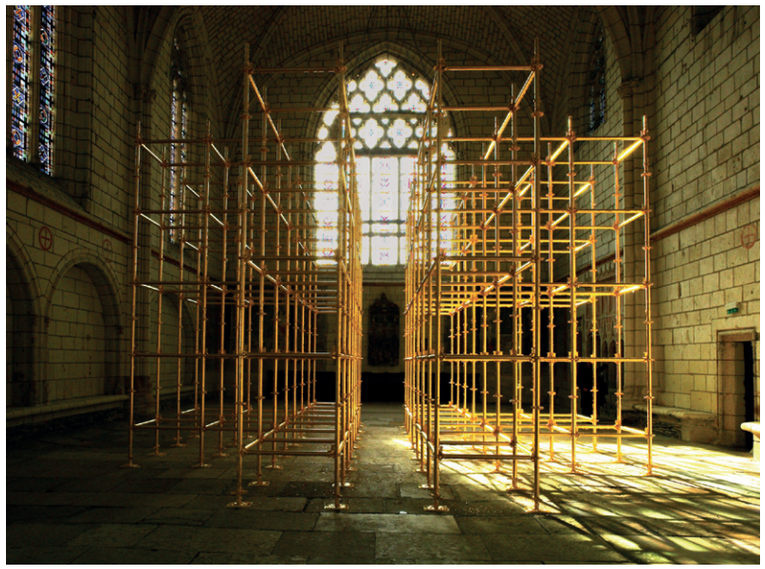
Diğer haberci mekânlar:













Biographies

Sarkis (b. 1938), a graduate of Mimar Sinan University of Fine Arts, Istanbul, had his first exhibition at the Istanbul Art Gallery in 1960. A prominent figure of the global art scene, whose career spans more than five decades, Sarkis has worked with various mediums, and has been, since the end of the 1960s, an icon of installation art in particular. His works have been exhibited worldwide in established institutions, including the Centre Georges Pompidou, Paris; Guggenheim Museum, New York; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; Kunst-und-Ausstellungshalle, Bonn; The Louvre, Paris; Bode Museum, Berlin; and Kunsthalle Düsseldorf. Sarkis was part of *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969; documenta VI and VII, Kassel, 1977 and 1982; and the biennials of Sydney, Shanghai, São Paulo, Moscow, and Istanbul. Most recently, Sarkis has had solo shows at Galeri Manâ, Istanbul, 2013; ARTER, Istanbul, 2013; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2013; Galerie Nathalie Obadia, Paris, 2014 and 2011; Mamco, Museum of Contemporary Art, Geneva, 2011; Centre Pompidou, Paris, 2010; and Istanbul Modern, Istanbul, 2009. He has been living and working in Paris since 1964. Sarkis is represented by Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels.

Defne Ayas (b. 1976) is the director of Witte de With Center for Contemporary Art and publisher of its online journal *WdWReview*. Since 2005, she has been a curator at Performa, the biennial of performance art in New York, where she remains a curator-at-large. Ayas co-founded Arthub Asia, an Asia-wide production and research initiative (2007–present), and Blind Dates Project, an artistic platform that "match-made" artists and scholars to tackle what remains of the rupture of the Ottoman Empire. In 2012, Ayas co-curated the 11th edition of the Baltic Triennial of International Art. Mother of Elâ Tara, Ayas is the co-curator of the 6th Moscow Biennale.

Ruben Arevshatyan (b. 1965) is an artist, art critic, and independent curator based in Yerevan. He is the president of AICA-Armenia, and teaches at the Contemporary Art Institute, Yerevan.

Jacopo Baboni-Schilingi (b. 1971) composes music for soloists, ensembles, orchestras, installations, and movies. He has collaborated with various artists, including Arman, Miguel Chevalier, Elias Crespin, and Sarkis.

Tûba Çandar (b. 1948) is a journalist, writer, and editor based in Istanbul. Her biography of Hrant Dink was a best-seller in Turkey.

Rakel Dink (b. 1959) is the president of the Hrant Dink Foundation, which was founded to promote democracy and human rights. Her *Çutak* was killed in front of his newspaper, *Agos*, on 19 January 2007.

Biyografiler

Sarkis (d. 1938) eğitimini İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladı, ilk sergisini ise 1960 yılında İstanbul Sanat Galerisi'nde açtı. Kariyeri boyunca farklı mecralarla çalışan Sarkis, 1960'ların sonundan beri yerleştirme sanatının bir ikonu haline geldi. Sanatçının eserleri, aralarında Centre Georges Pompidou, Paris; Guggenheim Müzesi, New York; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; Kunst-und-Austellungshalle, Bonn; Louvre Müzesi, Paris; Bode Müzesi, Berlin; ve Kunsthalle Düsseldorf'un bulunduğu birçok kurumda sergilendi. *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969; documenta VI, documenta VII, Kassel, 1977, 1982; ile Sidney, Şangay, Sao Paulo, Moskova ve İstanbul Bienalleri Sarkis'in katıldığı önemli sergiler arasında yer almaktadır. Sarkis'in son dönem kişisel sergileri arasında, Galeri Manâ, İstanbul, 2013; ARTER, İstanbul, 2013; Boijmans van Beuningen Müzesi, Roterdam, 2012; Galerie Nathalie Obadia, Paris, 2011 ve 2014; Mamco, Cenevre Çağdaş Sanat Müzesi, Cenevre, 2011; Centre Pompidou Çağdaş Sanat Merkezi, Paris, 2010; ve İstanbul Modern, 2009 sayılabilir. Sarkis 1964'ten beri Paris'te yaşıyor. Sanatçı Galerie Nathalie Obadia tarafından temsil edilmektedir.

Defne Ayas (d. 1976) 2012 yılından bu yana Witte de With Güncel Sanat Merkezi'nin direktörlüğünü sürdürüyor. 2005'ten bu yana New York'taki Performa bienalinin küratörlüğünü de yürüten Ayas, Arthub Asia Kültür Vakfı'nın kurucu eş direktörü ve aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu mirası üzerine sanatçı ve araştırmacıları bir araya getirmiş bir platform olan Blind Dates Projesi'nin eş kurucusu. Elâ Tara'nın annesi olan Ayas, 2012'de gerçekleşen 11. Baltık Uluslararası Sanat Trienali'nin eş-küratörlüğünü yaptı ve 6. Moskova Bienali'nin eş küratörleri arasında yer alıyor.

Ruben Arevshatyan (d. 1965) sanatçı, sanat eleştirmeni ve bağımsız küratör. Erivan'da yaşıyor. AICA-Ermenistan'ın başkanı ve Erivan'daki Güncel Sanat Enstitüsü'nde öğretim görevlisi.

Jacopo Baboni-Schilingi (d. 1971) solistler, korolar, orkestralar, yerleştirmeler ve filmler için müzik besteliyor. Beraber çalıştığı sanatçılar arasında Arman, Miguel Chevalier, Elias Crespin ve Sarkis yer almaktadır.

Tûba Çandar (d. 1948) gazeteci, yazar ve editör. İstanbul'da yaşıyor. Yazdığı Hrant Dink biyografisi Türkiye'de en çok satan kitaplar arasında yer aldı.

Rakel Dink (d. 1959) demokrasi ve insan hakları için çalışan Hrant Dink Vakfı'nın başkanlığını yapıyor. *Çutak*'ı 19 Ocak 2007'de gazetesi *Agos*'un önünde öldürüldü.

Özge Ersoy (d. 1984) küratör ve yazar. İstanbul'da yaşıyor. Kâr amacı gütmeyen sanat kurumu collectorspace'in program yöneticisi ve internet yayını m-est.org'un editörlerinden.

Özge Ersoy (b. 1984) is a curator and writer based in Istanbul. She is the program manager of the nonprofit collectorspace, and an editor for the online publication, m-est.org.

Uwe Fleckner (b. 1961) is Professor of Art History at Hamburg University and the director of the Warburg-Haus Hamburg.

Karin Karakaşlı (b. 1972) is a writer based in Istanbul. She is the deputy chief editor of the newspaper *Agos*, and teaches Armenian literature at the Getronagan Armenian Highschool.

David Kazanjian (b. 1967) is Professor of English and Comparative Literature at the University of Pennsylvania, and the author of *The Colonizing Trick* (Minnesota) and *The Brink of Freedom* (Duke), as well as the co-editor with David L. Eng of *Loss: The Politics of Mourning* (California).

Aaron Schuster (b. 1974) is a writer. He is a fellow at the Center for Advanced Studies Southeast Europe, Rijeka, and teaches at the Sandberg Institute, Amsterdam.

Wendy Meryem Kural Shaw (b. 1970) is Professor of the Art History of Islamic Cultures at the Free University of Berlin.

Jalal Toufic (b. 1962) is a thinker and a mortal to death. His books, many of which were published by Forthcoming Books, are available for download at his website, www.jalaltoufic.com.

Uwe Fleckner (d. 1961) Hamburg Üniversitesi'nde Sanat Tarihi Profesörü ve Warburg-Haus Hamburg'un direktörü.

Karin Karakaşlı (d. 1972) yazar. İstanbul'da yaşıyor. *Agos* gazetesinin genel yayın yönetmeni yardımcısı ve Getronagan Ermeni Lisesi'nde Ermenice edebiyat öğretmeni.

David Kazanjian, (d. 1967) Pennsylvania Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat ve İngilizce Profesörü. Kitapları arasında *The Colonizing Trick* (Minnesota) ile *The Brink of Freedom* (Duke) yer almaktadır. David L. Eng ile *Loss: The Politics of Mourning* (California) adlı kitabın eş editörlüğünü yapmıştır.

Aaron Schuster (d. 1974) yazar. Rijeka'daki Güneydoğu Avrupa İleri Çalışmalar Merkezi'nde araştırmacı olarak çalışıyor ve Amsterdam'daki Sandberg Enstitüsü'nde ders veriyor.

Wendy Meryem Kural Shaw (d. 1970) Berlin'deki Freie Universität'te İslam Kültürleri Sanat Tarihi Profesörü.

Jalal Toufic (d. 1962) düşünür ve ölümlü bir canlı. Çoğu Forthcoming Books tarafından basılan kitaplarına www.jalaltoufic.com sayfasından erişilebilir.

Cast of Works | Aktörler

14 bowls of color |
14 renk kavanoz, 2007
Glass jars, watercolor |
Cam kavanozlar, öz boya
Dimensions variable | Değişen boyutlarda

36 stained glass panes |
36 vitray, 2012–15
Stained glass, metal, LED |
Vitray, metal, LED
Dimensions variable |
Değişen boyutlarda

A Partir du Rouge |
Başlangıçta Kırmızı, 2007
Red glass plate | Kırmızı dökme cam
238 × 101 × 3 cm

Big Meteor with Seven Colors of the Rainbow (Mirror 1) | *Gökkuşağının Yedi Rengi ile Koca Meteor (Ayna 1)*, 2015
Mirror, watercolor, fingerprints |
Ayna, suluboya, parmak izleri
420 × 720 cm

Big Meteor with Seven Colors of the Rainbow (Mirror 2) | *Gökkuşağının Yedi Rengi ile Koca Meteor (Ayna 2)*, 2015
Mirror, watercolor, fingerprints |
Ayna, suluboya, parmak izleri
420 × 720 cm

KRIEGSSCHATZ Leidschatz Rainbow Respiro | *KRIEGSSCHATZ Leidschatz Gökkuşağı Respiro*
May 2015 | Mayıs 2015
144 books, chest in gold
144 kitap, altın varaklı kasa
210 × 25 × 20 cm

Leidschatz (Uccello) (the chest in gold) |
Leidschatz (Uccello) (altın varaklı kasa), 1992–2007
Wood, neon, tapes, gold |
Ahşap, neon, kasetler, altın
53 × 317 × 49 cm

Rainbow, Bucharest-Venice (Big Bang) | *Gökkuşağı, Bükreş-Venedik (Big Bang)*, 2015
Neon
920 × 455 cm

Rainbow, Venice (Big Bang) |
Gökkuşağı, Venedik (Big Bang), 2015
Neon
830 × 470 cm











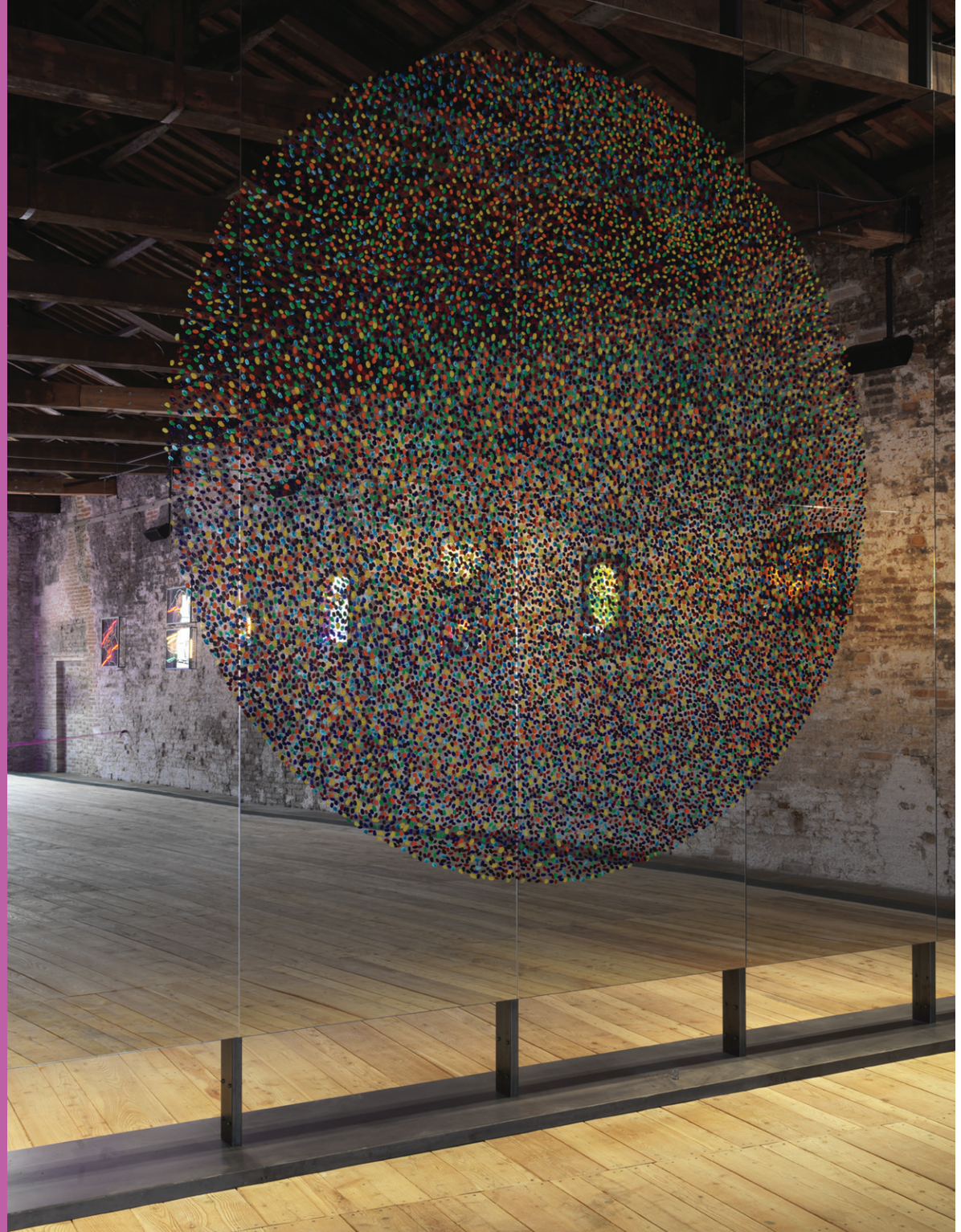




Image Captions | Eser Bilgileri

pp. | s. 1, 2, 34–35, 40–41, 44–45, 48, 60, 76–77, 82–83, 93, 96–97, 101, 106–121, 124, 128–129, 152–153
Sarkis, Stained glass panes |
Vitraylar, 2012–15
Stained glass, metal, LED |
Vitray, metal, LED
Dimensions variable | Değişen boyutlarda
Photographs | Fotoğraflar: André Morin

pp. | s. 10–17
Sarkis, *14 bowls of color* |
14 renk kavanoz, 2007
Glass jars, watercolor |
Cam kavanozlar, öz boya
Dimensions variable | Değişen boyutlarda

pp. | s. 20–21
Sketches from Sarkis's notebook |
Sarkis'in not defterinden eskizler, 2014

p. | s. 25
Vittore Carpaccio, *The Baptism of the Selenites* | *Selenitlerin Vaftiz Edilmesi*, 1507
Tempera on canvas | Tuval üzerine tempera
Detail | Detay, 141 × 285 cm
Licensed under Public domain via Wikimedia Commons, commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittore_carpaccio,_battesimo_dei_seleniti_01.jpg

pp. | s. 52–53
Sarkis, *The Sweeper with two Kinstugi* |
İki Kinstugi'li süpüren siyah adam, 2015
Black and white photograph with Kintsugi |
Altınla onarılmış siyah-beyaz fotoğraf
24 × 36 cm

p. | s. 56
Sarkis, *Kintsugi 2 (for Dmitri Baltermants) with Leica IIIc 1941* | *Leica IIIc 1941 ile Kintsugi 2 (Dmitri Baltermants'a)*, 2014
Leica IIIc of 1941–1942 with kintsugi |
Altınla onarılmış 1941–1942 Leica IIIc
83 × 63 × 19 cm

p. | s. 63
Sarkis, *Rainbow, Bucharest (Big Bang)* |
Gökkuşağı, Bükreş (Big Bang), 2014
Crystal neon | Kristal neon
9 meters wide | 9 metre genişliğinde
Installation photograph, the National Museum of Contemporary Art Bucharest |
Yerleştirme görüntüsü, Bükreş Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, 2014
Photograph | Fotoğraf:
Daniel Mihail Constantinescu

pp. | s. 68–69
Sarkis, *Rainbow, Istanbul (Big Bang)* |
Gökkuşağı, İstanbul (Big Bang), 2014
Neon
16 meters wide | 16 metre genişliğinde
Installation photograph, Istanbul Modern |
İstanbul Modern'den yerleştirme görüntüsü
Photograph | Fotoğraf: Muhsin Akgün

pp. | s. 70–73
Jacopo Baboni-Schilingi, Score instructions for *Respiro della voce* | *Respiro della voce*'nin notaları, 2015
Courtesy of Jacopo Baboni-Schilingi |
Jacopo Baboni-Schilingi'nin izniyle

pp. | s. 86–89
Sarkis, *Leidschatz (Uccello) (the chest in gold)* |
Leidschatz (Uccello) (altın varaklı kasa), 1992–2007
Wood, neon, tapes, gold |
Ahşap, neon, kasetler, altın
53 × 317 × 49 cm
Photograph | Fotoğraf: Sarkis

p. | s. 137
Sarkis, *Golden Icon* | *Altın İkona*, 2015
Gold foil, gold powder |
Altın varak, altın tozu
77 × 60.3 cm
Installation photograph, Hrant Dink Foundation | Hrant Dink Vakfı'ndan yerleştirme görüntüsü
Photograph | Fotoğraf: Berge Arabian

pp. | s. 138–139
Ali Kazma, *Atelier* from Resistance series |
Atölye, Rezistans serisi, 2015
Production still | Üretim sürecinden
Courtesy of Ali Kazma |
Ali Kazma'nın izniyle

p. | s. 140
Installation photograph from the exhibition *Ailleurs, Ici* at Château Chaumont |
Château Chaumont'daki *Ailleurs Ici* sergisinden yerleştirme fotoğrafı
Photograph | Fotoğraf: André Morin

Installation photograph from Mamco, Museum of Modern and Contemporary Art Geneva | Mamco, Cenevre Modern ve Güncel Sanat Müzesi'nden yerleştirme görüntüsü, 2015
Photograph | Fotoğraf: Sarkis

p. | s. 141
Sarkis, *Passages Croisés en or* |
Altından Çapraz *Geçitler*, 2012
Installation photograph from Château d'Angers | Château d'Angers'den yerleştirme görüntüsü, 2012
Photograph | Fotoğraf: Sarkis

Installation photograph from the Musée du Château des Ducs de Wurtemberg |
Château des Ducs de Wurtemberg Müzesi'nden yerleştirme görüntüsü, 2015
Photograph | Fotoğraf: Sarkis

pp. | s. 148–151, 160–161
Installation photographs from *Respiro*, Venice | *Respiro*'dan yerleştirme fotoğrafları, Venedik
Photographs | Fotoğraflar: Sarkis

pp. | s. 152–158
Installation photographs from *Respiro*, Venice | *Respiro*'dan yerleştirme fotoğrafları, Venedik
Photographs | Fotoğraflar: André Morin

Unless otherwise noted, all images are courtesy of the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels.

Aksi belirtilmediği sürece tüm görseller sanatçının ve Galerie Nathalie Obadia'nın izniyle kullanılmıştır.

Respiro
Sarkis

Editor | Editör
Defne Ayas

Associate Editor | Yardımcı Editör
Özge Ersoy

Authors | Yazarlar
Ruben Arevshatyan, Defne Ayas, Tûba Çandar, Rakel Dink, Özge Ersoy, Uwe Fleckner, Karin Karakaşlı, David Kazanjian, Aaron Schuster, Wendy Meryem Kural Shaw, Jalal Toufic

English copy-editor | İngilizce düzelti
Alissa Jones Nelson

Turkish copy-editor | Türkçe düzelti
Tûba Çandar

Translation Turkish-English | Türkçeden İngilizceye çeviri
Merve Ünsal

Translation English-Turkish | İngilizceden Türkçeye çeviri
Deniz Arslan, Merve Ünsal

Proofreading | Son okuma
Özge Ersoy

Design | Tasarım
A Practice for Everyday Life, London

Printing and binding | Baskı ve cilt
Albe De Coker, Antwerp

ISBN: 978-605-5275-22-8
© Istanbul Foundation for Culture and Arts | İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2014
Texts © Authors | Metinler © Yazarlar

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronical, mechanical or otherwise, without seeking the written permission of the copyright holders and of the publishers.

The views and opinions expressed in this book are those of the authors and do not necessarily reflect the views or position of İKSV.

Bütün hakları saklıdır. Bu yayının hiçbir parçası telif hakkı sahiplerinin ve yayıncının iznine başvurulmaksızın saklanamaz; elektronik ya da mekanik hiçbir yolla çoğaltılamaz ve aktarılamaz.

Bu kitapta yer alan görüş ve düşünceler yazarlarına aittir; İKSV'nin görüş ya da duruşunu yansıtmayabilir.

Bandrol Uygulamasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmeliğin 5'inci maddesinin ikinci fıkrası çerçevesinde bandrol taşıması zorunlu değildir.

Istanbul Foundation for Culture and Arts | İstanbul Kültür Sanat Vakfı
Nejat Eczacıbaşı Binası, Sadi Konuralp Caddesi No: 5, Şişhane 34433 Istanbul
www.iksv.org

Acknowledgments | Teşekkürler

Berge Arabian
Sibel Asna
Maimiti Cazalis
Jacopo Baboni-Schilingi
Özlem Bekiroğlu
Ayşe Bulutgil
Marie Clerin
Haro Cümbüşyan & Bilge Öğüt-Cümbüşyan
Waner (Claudia) Chen
Cengiz Çandar
Aren Demirci
Karla Demirci
Delal Dink
Füsun Eczacıbaşı
Selen Erkal
Bülent Erkmen
Galerie Nathalie Obadia
Annavaleria Guazzieri
Elif Obdan Gürkan
Hrant Dink Vakfı
IIS Marco Polo – Liceo Artistico
Tuna Ortaylı Kazıcı
Ali Kazma
Arusyak Koç
Narod Veronik Kuruğoğlu
Bela Lotto
Jean-Claude Martin
Helin Menteşe
Eden Morfaux
André Morin
Linda Negro
Bige Örer
Anna Orlandini
Özel Karagözyan Ermeni Ortaokulu
Özge Özgüleryüz
Sezen Özgür
Cristina Pasqualotti
Raimondo Piaia
Pickles PR
Luca Racchini
Stefano Rossi
Zeynep Seyhun
Timothy Stroud
Görgün Taner
Zeynep Taşkın
Mathias Taupitz
Abay Tekkol
Silvia Tosetto
Aurélie Wacquant
Witte de With Center for Contemporary Art
Kevork Yanar
Işıl Zabunyan


ՋԱՊՈՒՆԵԱՆ
0 — 987
ՋԱՊՈՒՆ
1908 — 19